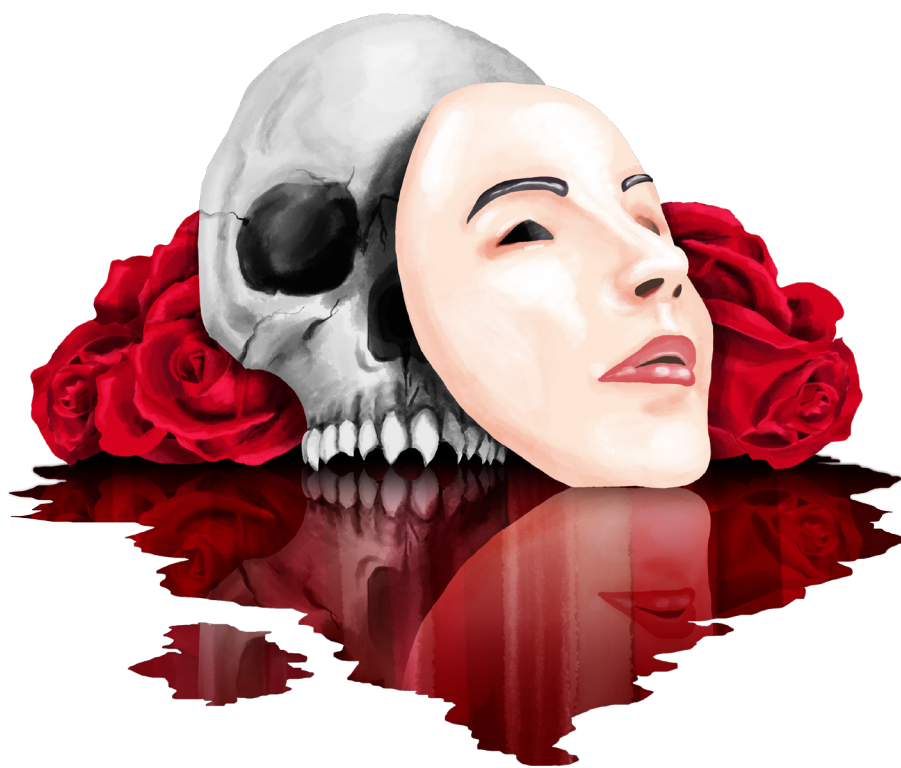


# EVENTYRETS ANTIAUTORITÆRE MULIGHETER:

En lesning av to av Angela Carters eventyr med  
utgangspunkt i Deleuze og Guattaris tenkning



Åse Camilla Thoresen  
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
ALLV350, Institutt for lingvistiske  
litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen



Februar 2017

## Forord

Først og fremst vil jeg takke professor ved litteraturvitenskap, Ellen Mortensen, som har vært en generøs og engasjerende veileder, og som klarsynt har hentet meg inn de gangene jeg i for stor grad har latt meg lede av gårde langs rhizomet. Helge Pettersen sine interessante seminarer ved filosofisk institutt de siste årene, har vært en sterk inspirasjonskilde til dette prosjektet. Hans inkluderende og oppmuntrende undervisning har bidratt til min store interesse for, og glede av, Deleuze og Guattaris filosofi. Takk også til min flotte venn Hannah Schei, som har lest og kommentert hele oppgaven. Piraten Sondre Krum Dahl har med sin eminente ekspertise malt og designet forsiden. Til min master-medsammensvorner og kjære venn Hege Eide: takk for solidaritet i lange timer på lesesalen og for din utrettelige eventyrlyst! Tusen takk til min «eventyrlige» siddis-familie, som det alltid er så godt å komme hjem til. En spesiell takk rettes til min enestående mor som har stilt opp for meg gjennom hele prosjektet, med motiverende dikt og kjøttkaker fraktet til Bergen, helt fra det lille kjøkkenet i Stavanger.

Hjertelig takk til dere alle!

Åse Camilla Thoresen, 30. januar, 2016

## Innhold

<b>Innledning</b> .....	6
Primær- og sekundærmateriale.....	7
Teori og metode.....	8
Oppgavens oppbygning.....	8
<b>Kapittel 1. Angela Carter og eventyret</b> .....	10
Eventyrets historie og sjangerbegrep.....	11
Eventyret som «public dream».....	13
Eventyrets affekter som kontrast til <i>mimesis</i> .....	14
Mytebegrepet.....	16
«Fascist Art».....	17
Myter og eventyr – autoritet og antiautoritet.....	18
Marina Warners «old wives’ tales».....	19
Carters eksplosive poetikk.....	21
Oppgavens hovedproblemstilling.....	21
<b>Kapittel 2. Et dykk i resepsjonen av Angela Carters forfatterskap</b> .....	23
Psykoanalytisk tilnærming til Angela Carters litteratur.....	24
Psykoanalytiske lesninger av «The Tiger’s Bride» og «Lady of the House of Love».....	26
Resepsjonen av <i>The Bloody Chamber</i> .....	29
Deleuzoguattariske lesninger av <i>The Bloody Chamber</i> .....	30
Deleuzoguattarisk lesning av «The Tiger’s Bride».....	31
<b>Kapittel 3. Teorikapittel</b> .....	34
Deleuze og Guattaris forskjellstenkning.....	34
Tilblivelse.....	37
Deterritorialisering.....	42
Affekt.....	44
Tilblivelse, deterritorialisering og affekt i litteraturen.....	47
Metode.....	49
Carter, Deleuze og Guattari.....	51
<b>Kapittel 4. «The Tiger’s Bride»</b> .....	52
Eventyret i Beaumont og Carters kledning.....	53
Analysens siktemål.....	55

Narratologisk analyse av «The Tiger's Bride».....	55
Fortellerens temporale plassering.....	56
Modalitetsanalyse.....	58
Interne narrativ.....	60
«The Tiger's Bride affektive billedspråk.....	64
Motivanalyse.....	70
Udyrets utseende og slott.....	71
Betraktningmotiv.....	73
Forvandlingsmotiv.....	76
Oppsummering.....	78
<b>Kapittel 5. «The Lady of the House of Love».....</b>	<b>80</b>
Analysens siktemål.....	81
Narratologisk analyse av «The Lady of the House of Love».....	83
Fortellerens temporale plassering.....	84
Interne narrativ.....	98
Narrativ delegering og underordning.....	91
«The Lady of the House of Loves» affektive billedspråk.....	94
Motivanalyse.....	99
Oppsummering.....	103
<b>Konklusjon og oppsummering.....</b>	<b>104</b>
Litteraturliste.....	109
Engelsk sammendrag.....	113

Må man ikke indrømme at man med myten som klassificeringsramme ikke rigtigt kan registrere disse tilblivelser der snarere er en slags fortællingsfragmenter? Må man ikke anerkende Duvignauds hypotese om at samfundet er gennemsyret af 'anomiske' fænomener som ikke er forfaldsfænomener af mytisk art, men irreduktible dynamikker der tegner flugtlinjer, og som fører til andre udtryksformer end mytens – selv om myten for sin del gentager dem for at standse dem? Som om der [ ... ] stadig var plads til noget andet, mere hemmeligt, mere underjordisk: troldmanden og tilblivelserne som ikke kommer til udtryk i myterne eller riterne – men i fortællingerne?<sup>1</sup>

Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Tusind Plateauer: Kapitalisme og Skizofreni*

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Tusind Plateauer: Kapitalisme og Skizofreni*, oversatt av Niels Lyngsø (Danmark: Det Kongelige Danske Kunsakademis Billedkunstskoler, 2005), 302.

## Innledning

På hvilke måter kan litteraturen være politisk? Angela Carter svarer på dette spørsmålet i innledning av *The Sadeian Woman*:

Fine art, that exists for itself alone, is art in a final state of impotence. If nobody, including the artist, acknowledges art as a means of knowing the world, then art is relegated to a kind of rumpus room of the mind and irresponsibility of the artist and the irrelevance of art to actual living becomes part and parcel of the practise of art.<sup>2</sup>

Carter var opptatt av litteraturens evne til å virke i virkeligheten, og hadde en grunnholdning om at litteraturen var relevant for livet, og ikke en ideell størrelse. Hun så snarere den unike muligheten hun hadde som forfatter til å kritisere og påvirke etablerte maktstrukturer, som hun mente er integrert i vår verdensforståelse og virkelighetserfaring. Carter betegnet sitt eget forfatterprosjekt som *demytologisering*. Slik jeg leser henne, beskriver demytologisering en antiautoritær litterær strategi, der sosiale og samfunnsmessige grunnforestillinger blir undersøkt og utfordret, slik at nye radikale måter å forstå og erfare verden på kan bli skrevet frem.

Jeg ønsker å undersøke hvordan Angela Carters eventyr «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love»,<sup>3</sup> kan leses politisk, med utgangspunkt i Deleuze og Guattaris filosofi. Oppgavens prosjekt er todelt. I oppgavens første del vil jeg introdusere Carter og redegjøre for hennes tenkning omkring eventyret som sjanger, og dens demytologiserende muligheter. Deretter vil jeg introdusere Deleuze og Guattaris tenkning omkring litteraturens antiautoritære muligheter, med utgangspunkt i tre begreper: tilblivelse, deterritorialisering og affekt. I oppgavens andre del skal jeg gjennomføre en deleuzoguattarisk lesning av Carters to eventyr. Jeg hovedsakelig begrense meg til en analyse av narrasjonen, og utvalgte litterære bilder og motiv. Jeg har to mål med lesningene mine. Før det første ønsker jeg å lokalisere og avdekke virkemåten til tekstlige elementer som kan sies å åpne opp og desentralisere diskursen, og som slik kan virke antiautoritære. For det andre ønsker jeg å undersøke hvordan denne oppløsningen samtidig skaper muligheten for at nye værensformer blir skrevet frem i teksten.

---

<sup>2</sup> Angela Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, (London: Virago Press, 2013), 15.

<sup>3</sup> Angela Carter, «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love», *The Bloody Chamber*, 2. utg. (London: Vintage, 2006).

## Primær- og sekundærmateriale

Denne oppgavens primærmateriale, nærmere bestemt de to eventyrene «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love», er hentet fra Carters eventyrsamling *The Bloody Chamber*, utgitt i 1979. I min undersøkelse av Carters demytologiserende eventyr som en spesifikk poetikk har jeg vendt meg til flere kilder. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*,<sup>4</sup> har vært nyttig for å kunne eksemplifisere hvordan demytologiseringsperspektivet fungerer som en lesestrategi. Sakprosaverket har også utdypet litteraturens rolle i opprettholdelsen og nedbrytningen av myter. I artikkelen «Notes from the Front Line»<sup>5</sup> fant jeg en eksplisitt formulering av litteraturens maktrelasjon til den ytre virkeligheten, demytologisering forstått som en antiautoritær poetikk, og eventyrenes særstilling som demytologiserende litteratur. Marina Warners *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*,<sup>6</sup> viste seg også svært nyttig i analysen av «The Tiger's Bride». *Angela Carter and the Fairy Tale*,<sup>7</sup> redigert av Christina Bacchilega og Danielle M. Roemer har videre vært en nyttig antologi, både til økt forståelse av Carters arbeid med eventyrsjangeren, og som en kilde til relevant forskning, som min oppgave går i dialog med. Av det det kritiske sekundærmaterialet jeg har inkludert i denne oppgaven, vil jeg trekke frem Kari Jegerstedts doktorgradsavhandling *Angela Carter Leser Freud: Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i The Passion of the New Eve*,<sup>8</sup> Sara Minette Laskoskis masteroppgave *Morphing Myths and Shedding Skins: Interconnectivity and the Subversion of the Isolated Female Self in Angela Carter's «The Tiger's Bride» and Margaret Atwood's Surfacing*,<sup>9</sup> og Sarah Sceats' «Oral Sex: Vampiric Transgression and the Writing of Angela Carter».<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Angela Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago Press, 2013).

<sup>5</sup> Angela Carter, «Notes from the Front Line» i *Gender and Writing*, red. av Michelene Wandor (London: Pandora Press, 1983).

<sup>6</sup> Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers* (London: Vintage, 1995).

<sup>7</sup> Christina Bacchilega og Danielle M. Roemer, red., *Angela Carter and the Fairy Tale* (Detroit: Wayne State University Press, 2001).

<sup>8</sup> Kari Jegerstedt, *Angela Carter Leser Freud: Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i The Passion of the New Eve*. Avhandling til dr. artes-grad, Universitet i Bergen, 2007.

<sup>9</sup> Sara Minette Laskoski, *Morphing Myths and Shedding Skins: Interconnectivity and the Subversion of the Isolated Female Self in Angela Carter's «The Tiger's Bride» and Margaret Atwood's Surfacing*. Masteroppgave, University of Montana, 2013

<sup>10</sup> Sarah Sceats, «Oral Sex: Vampiric Transgression and the Writing of Angela Carter», *Tulsa Studies in Women's Literature* 20, nr.1 (vår 2001):107-121.

## Teori og metode

Denne oppgavens teoretiske tilfang hentes fra Deleuze og Guattaris tenkning. Jeg har hovedsakelig foretatt et nedslagsfelt i *Tusind Plateuers* kapittel «1730 – Intensblivelse, dyreblivelse, uoppfatteligblivelse»,<sup>11</sup> men har også trukket veksler på tankegods fra *Anti-Oedipus* fra 1973,<sup>12</sup> og *What is Philosophy?*<sup>13</sup> fra 1991. Deluzes uavhengige verk *Dialogues*<sup>14</sup> og «Literature and Life» fra *Essays Critical and Clinical*,<sup>15</sup> har tjent som utdypende kilder for litteraturens spesifikke rolle i Deleuzes, og Deleuze og Guattaris filosofi. De to franskmennenes tenkning danner grunnlaget for denne oppgavens forståelse av litteratur og dens antiautoritære virkemåter, en tenkning som jeg mener komplementerer Carters eventyrlitteratur og hennes demytologiseringspoetikk. Forskjellsfilosofene Deleuze og Guattari vil slik tjene som er utgangspunkt for en undersøkelse av det radikalt nye som springer ut av Carters omarbeidelser av eldre eventyrkilder. Jeg vil hovedsakelig benytte meg av nærlesning som metode, og vil holde et overveiende fokus på den litterære diskursen. Begrepene tilblivelse, deterritorialisering og affekt har konkrete analysefunksjoner i nærlesningen av teksten, og jeg vil knytte dem sammen med de konvensjonelle litteraturvitenskapelige analyseverktøyene. Samtidig gir Deleuze og Guattaris tenkning og de tre begrepene meg muligheten til å trekke linjer mellom de spesifikke analysefunnene jeg henter fra lesningen av «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» og måten eventyrlitteraturen som sådan kan sies å være politisk, på bakgrunn av dens demytologiserende kvaliteter.

## Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven har seks deler. I Kapittel 1 etablerer jeg grunnlaget for oppgavens prosjekt. Her undersøker jeg Carters forståelse av eventyret og de demytologiserende mulighetene som sjangeren tilbyr. Carters begrep om eventyrsjangerens antiautoritære trekk vil tjene som resonansbunn for tekstanalysene og som utgangspunkt for problemstillingene som jeg presenterer ved kapittelets slutt. I kapittel 2 foretar jeg et bredt nedslagsfelt i den kritiske resepsjonen av Angela Carters litteratur, både av *The Bloody Chamber* og av deler av hennes

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari, «1730 – Intensblivelse, dyreblivelse, uoppfatteligblivelse», *Tusind plateauer*.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, 2. utg. (London: Penguin Classics, 2009).

<sup>13</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari, *What is Philosophy?*, oversatt av Graham Burchell og Hugh Tomlinson (New York: Columbia University Press, 2011).

<sup>14</sup> Gilles Deleuze og Claire Parnet, *Dialogues 2* (London: Continuum, 2006).

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, «Literature and Life», *Essays Critical and Clinical*, oversatt av Daniel W. Smith og Michael A. Greco (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).



øvrige korpus. Jeg inkluderer ulike teoretiske tilnærminger som har vært fremtredende i Carters resepsjonshistorie. Kapittel 3 er oppgavens teorikapittel. Her skisserer jeg opp hovedlinjene i Deleuze og Guattaris filosofi, og trekker frem tre begrep som jeg hovedsakelig vil benytte meg av i tekstanalysene: tilblivelse, deterritorialisering og affekt. I dette kapittelet knytter jeg også sammen Deleuze og Guattaris antiautoritære tenking med Carters litterære demytologiseringsstrategi, i tillegg til å beskrive den metodiske tilnærmingen min. Kapittel 4 og 5 utgjør oppgavens litterære studium, og er analyser av henholdsvis «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love». Innledningsvis skisserer jeg opp en generell forståelse av eventyrets kildemateriale og Carters omskrevne eventyrs egenart. Selve lesningen fokuserer på narratologien, billedspråk og motiv i teksten, og undersøker hvorvidt disse litterære elementene påvirker diskursen i retning av oppløsning og nye sammenstillinger. I oppgavens sjette del gir jeg en oppsummering av oppgavens forløp og samler trådene fra oppgavens kapittel om eventyrsjangeren, teoretiske nedslagsfelt og analysefunnene i en summarisk konklusjon.

## Kapittel 1. Angela Carter og eventyret

*The Bloody Chamber* består av ti eventyr som er skrevet med utgangspunkt i eldre, hovedsakelig sentraleuropeiske, folkeeventyr. Selve forholdet mellom kildematerialet og Carters egne eventyr lar seg ikke lett identifisere. Hun presiserer det selv ved å si: «In fact these are new stories, not retellings. [ ... ] My intentions was not to do «versions» or, as the American edition of the book said, horribly, «adult» fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories and use it as the beginnings of new stories».<sup>16</sup> Det er altså helt sentralt at verket ikke består av versjoner eller kopier av originaleventyrene, ei heller autonome, spontane tekster. *The Bloody Chamber* både knytter bånd til, og skiller seg fra kildematerialet.

De aller fleste tekstene i *The Bloody Chamber* er basert på den kjente eventyrsamlingen *Contes de ma mère l'Oye* eller på norsk *Gåsemors Fortellinger* fra 1697, skrevet av franskmannen Charles Perrault.<sup>17</sup> Carter oversatte Perraults samling til engelsk i 1977, to år før publikasjonen av *The Bloody Chamber*.<sup>18</sup> I *Contes de ma mère l'Oye* finner man de mest kjente nedskrivningene av blant andre «Le Petit Chaperon Rouge»/«Rødhette», «Cendrillon»/«Askepott» og «La Belle au bois Dormant» /«Tørnerose». Perraults kjente samling er en av hovedkildene til *The Bloody Chamber*, men ikke den eneste. Carter var imponerende godt bevandret i eventyrsjangerens historie og kilder, og hun hentet inspirasjon fra blant annet *conte de fées* (skriftlige eventyr nedskrevet av franske aristokratkvinner i 1630-tallets Paris), popkulturelle kilder som Disney, amerikansk, italiensk (Basile) og japansk folkediktning.<sup>19</sup>

Eventyrene i *The Bloody Chamber* bygger på ulike kilder fra den europeiske eventyrtradisjonen: Tittleventyret, «The Bloody Chamber» er basert på «Barbe Bleue» eller «Bluebeard» på engelsk, som man finner i Perraults *Contes*. De tre påfølgende eventyrene er kattefortellinger, to av dem løst basert på «Skjønnheten og Udyret» og ett med utgangspunkt i «Katten med støvlene». «The Earl King» er basert på en tysk legende. «The Snow-Child» trekker veksel på ulike legender, blant annet en obskur versjon av «Snehvit», samlet inn av brødrene Grimm (som de til slutt valgte å ikke inkludere i utgivelsen).<sup>20</sup> Samlingens

---

<sup>16</sup> Angela Carter sitert av Helen Simpson i «Introduction», *The Bloody Chamber*, vii-viii.

<sup>17</sup> Charles Perrault, *The tales of Mother Goose*, oversatt av Charles Welsh (Boston: D.C. Heath & Co, 1901).

<sup>18</sup> Angela Carter, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, 2. utg. (London: Penguin Classics, 2008).

<sup>19</sup> Christina Bacchilega og Danielle M. Roemer, «Introduction», *Angela Carter and the Fairy Tale*, 10, 16.

<sup>20</sup> Helen Simpson, «Introduction» i *The Bloody Chamber*, xvi.

påfølgende eventyr er en transilvansk vampyrfortelling titulert «The Lady of the House of Love».<sup>21</sup> De tre siste tekstene i *The Bloody Chamber* er ulike bearbeidelser av «Rødhette og Ulven».

*The Bloody Chambers* eventyr varierer stort i lengde, innhold og stil, og beskrives som et gjennomgående heterogent verk.<sup>22</sup> Likevel er det en slags forbindelse i denne heterogene multiplisiteten. Felles for eventyrene i *The Bloody Chamber* er at de hver på sin ulike måte utforsker ulike portretter av begjær og seksualitet, samtidig som de innebærer vold, ofte i sadistisk/masochistisk retning, faretruende situasjoner og maktkamp. Eventyrene er ofte beskrevet som «mørke» og inneholder flere horror-, voldselementer (enorme, forblåste slott, romantikk, mystiske grevefigurer og magi). Samtidig er Carters eventyr svært erotiske og sanselig overdådige, med gotiske og detaljrike beskrivelser av kropper, interiør og klær.

En dominerende tendens er videre at begjær- og voldsdynamikkene utløser en forvandling hos figurene. Denne forandringen kan finne sted på flere plan, for eksempel morfologisk; kroppslige, håndgripelige forvandlinger som i «The Tiger's Bride» eller «The Snow-Child», men også mindre håndfaste og mindre bokstavelige endringer finner sted; i intensitet, i figurenes perspektiv og psykologi, i tid, osv.

### **Eventyrets historie og sjangerbegrep**

Jeg ønsker nå å gi en kort oversikt over eventyrets generelle historie og Carters spesifikke forståelse av sjangeren. De bestemte kvalitetene hun fremhever ved eventyret som sådan, vil legge grunnlaget for hvordan jeg leser demytologisering som en spesifikk litterær strategi og følgelig danne utgangspunktet for denne oppgavens problemstilling.

I litteraturvitenskapen skiller man mellom tre skjønnlitterære hovedsjangre: lyrikk, dramatik og epikk. Eventyret er en undersjanger av epikken; den fortellende litteraturen.<sup>23</sup> I alle kulturer, og i alle deler av historien, har det eksistert fortellinger. Den eldste epikken vi kjenner til har røtter i en muntlig fortellertradisjon.<sup>24</sup> *Gilgamesj*, det Babylonske eposet, antas å ha eksistert via muntlige overleveringer i hele tre tusen år før vår moderne tidsregning, og ble nedskrevet midt på 600-tallet f.Kr.<sup>25</sup> Eventyrsjangeren deler eposets muntlige opphav, og eksisterte i uendelige variasjoner og antall i århundrer verden over, som muntlige fortellinger

---

<sup>21</sup> Simpson, «Introduction», xvi-xvii.

<sup>22</sup> Simpson, «Introduction», viii.

<sup>23</sup> Asbjørn Aarseth, *Episke Strukturer* (Norge: Universitetsforlaget, 1976), 9.

<sup>24</sup> Jon Haarberg, Tone Selboe og Hans Erik Aarseth, *Verdenslitteratur: Den Vestlige Tradisjonen*. (Oslo: Universitetsforlaget, 2007), 182.

<sup>25</sup> Haarberg, Selboe og Aarseth, *Verdenslitteratur*, 30.

tilknyttet ulike kulturkretser og tradisjoner. De ulike eventyrtradisjonene er følgelig et produkt av sine kulturelle og geografiske opphav; Norges folkediktning skiller seg for eksempel fra den tyske, samtidig som europeisk folkediktning skiller seg fra den asiatiske, osv. Likevel har ikke eventyrsjangerens utvikling vært verken monolittisk eller overholdt nasjonale landegrenser, men forgreinet seg og utviklet seg i flere retninger og lag.<sup>26</sup>

Europeisk folkediktning ble nedskrevet i en periode på flere hundreår, hovedsakelig mellom 1600-1800-tallet.<sup>27</sup> En av de første som ga de nå mest kjente sentraleuropeiske eventyrene sin første, skriftlige form var den tidligere nevnte Perraults<sup>28</sup> *Contes de ma mère l'Oye*.<sup>29</sup> På 1800-tallet var nedskrivningen av folkeeventyr en del av impulsene som preget den historiske romantikken. I romantikken oppstod en interesse for og oppvurdering av nasjonens egen kulturelle historie, og brødrene Jacob og Wilhelm Grimm arbeidet innenfor dette prosjektet.<sup>30</sup> I 1812 gav de ut den velkjente *Kinder- und Hausmärchen*, eventyrsamlingen som inkluderer blant annet «Rødhette og Ulven» og «Hans og Grete».<sup>31</sup> I Norge så man Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moe gjøre det samme med sine *Samlede Eventyr*, utgitt i 1844.<sup>32</sup>

Eventyrsjangerens heterogene, muntlige tradisjon medfølger også ulike genrebegrep og definisjoner. Direkte oversatt til engelsk betyr *conte de fées fairy tales* og henviser til historier om feer eller andre magiske vesener. Det tyske begrepet «Märchen» betyr kun «skjønnlitterær fortelling», og omfatter en rekke ulike narrativ, både med og uten fantastiske innslag.<sup>33</sup> I tillegg til denne historiske- og geografiske relativiteten skiller man også mellom folkeeventyret og kunsteventyret. Kunsteventyret ble utviklet i romantikken, og er del av den skrevne epikken; en fortelling skapt og nedskrevet av én individuell forfatter, på et konkret sted, til en bestemt tid. Da har forfatteren tatt utgangspunkt i folkediktningens motiver og

---

26 Roemer og Bacchilega, «Introduction», 8.

27 Haarberg, Selboe og Aarseth, *Verdenslitteratur*, 30.

28 Mindre kjent, men om ikke like viktig som Perrault, var hans kvinnelige forgjengere i den franske salongkulturen. På begynnelsen av 1630-tallets Paris organiserte aristokratkvinner jevnlig møter der de utviklet og utvekslet fantastiske fortellinger som del av sin dannelsespraksis. Disse ble etter hvert skrevet ned og publisert mot slutten av århundret og utgjør, sammen med Perraults samling, startskuddet på den litterære eventyrsjangeren *conte de fées*. Til forskjell fra Perraults mer stilistiske eventyr, fungerte aristokratkvinnenes *contes* på et sosiopolitisk nivå. Perrault var mer opptatt av å gi fortellingene en harmonisk estetisk form, enn å sette dem i dialog med samtiden. For kvinnene i Paris, derimot, fungerte eventyrene som et trygt medium for å kritisere og kommentere samtiden sin gjennom, da ofte sosiale institusjoner som ekteskap og andre patriarkalske strukturer de levde innenfor ikke tilbød samme mulighet. Bacchilega og Roemer, «Introduction», 11.

29 Haarberg, Selboe, og Aarset, *Verdenslitteratur*, 183.

30 Haarberg, Selboe og Aarseth, *Verdenslitteratur*, 369.

31 Jacob og Wilhelm Grimm, *Grimm's Fairy Tales*, oversatt av Edgar Taylor og Marion Edwardes (USA: ReadaClassic.com, 2010).

32 Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moe, *Samlede Eventyr* (Oslo: De Norske Bokklubbene, 2001).

33 Bacchilega og Roemer, «Introduction», 8.

topos, men diktet egne fortellinger som ikke fra før av var del av en eksisterende kulturarv. Dansken Hans Christian Andersen, eller nordmannen Jonas Lie er begge kjente eksempler på forfattere som arbeidet med kunsteventyr.<sup>34</sup> Folkeeventyrets muntlige opphav gjør det til et produkt av det kollektive og av den sosiale verdenen, ikke skapt av isolerte subjekt, slik tilfellet er med kunsteventyret. Man kan heller ikke spore en original, autentisk versjon, ei heller det nøyaktige tidspunktet da eventyret ble til. Det er gjenfortalt og påvirket av uendelig mange fortellere, og har mutert og vært mottakelig for store og små variasjoner over tid.

### Eventyret som «public dream»

Carter opererte med en inkluderende definisjon av eventyrsjangeren, svært likt brødrene Grimms *Märchen*-begrep. Oversettelsene hun har publisert og eventyrsamlingene hun har vært redaktør for, i likhet med *The Bloody Chamber*, inkluderer et bredt og variert spekter av fortellinger.<sup>35</sup> Tekstene er ulike i innhold, stil og henvender seg til ulike eventyr- og fortellertradisjoner. Sjangerbegrepet «fairy tale» er for Carter «[...] ‘a figure of speech,’ moreover one used loosely to ‘describe the great mass of infinitely various narratives that was, once upon a time and still is, sometimes, passed on . . . by word of mouth».<sup>36</sup>

For Carter kjennetegnes eventyrsjangeren av en narrativ flerfoldighet med opphav i den kollektive fantasien og den muntlige overleveringen, og det er nettopp disse dimensjonene som gjør eventyret så kraftfullt, hevder hun. De uendelige variasjonene og sjangerens «allemannseie» gjør at eventyret kan infiltrere, og infiltreres av, alle slags typer stemmer og perspektiver. I følge Bacchilega og Roemer er det for Carter snakk om fortellerkunstens endeløse resirkuleringsprosses:

The intermixing of folk (however folk may be defined), literary, and, in the twentieth century, mass media versions of fairy tales, sets in motion, in Carter's words, the transnational and «endless recycling process» of storytelling. It is the «user friendly» nature of the tales which allows them to participate in a powerful «public dream».<sup>37</sup>

Carter ser en styrke og mulighet i eventyrets kollektive forbindelser. Hun kan sies å skrive kunsteventyr, men for Carter ligger likevel ikke eventyrsjangerens kraft i forfatterens subjektive uttrykk, men nettopp i det å kople seg på den «offentlige drømmen» og ta del i

---

<sup>34</sup> Hans Christian Andersen, *HC Andersens Nye Eventyr og Historier* (København: Reitzel, 1871); Jonas Lie, *Eventyr* (Kristiania: Gyldendal, 1909).

<sup>35</sup> Se for eksempel Angela Carter, *The Virago Book of Fairy Tales* (London: Virago Press, 1990); *The Second Virago Book of Fairy Tales* (London: Virago Press, 1992).

<sup>36</sup> Carter sitert i Bacchilega og Roemer, «Introduction», 9.

<sup>37</sup> Carter sitert i Bacchilega og Roemer, «Introduction», 10.

kollektivet. Carters vide eventyrdefinisjon og kreative tilnærming til sjangeren setter henne i større grad i ledtog med de franske aristokratkvinnene og deres *conte de fées*, enn med Perrault.<sup>38</sup>

### Eventyrets affekter som kontrast til *mimesis*

For Carter ligger det også en betydelig kraft i eventyrets fantastiske elementer. Carter bodde i Japan fra 1969 – 72' og i 1974 utgav hun *Fireworks*,<sup>39</sup> hennes første utgivelse der folkeeventyr og eventyrsjangeren ble utforsket. *Fireworks'* eventyr tar utgangspunkt ulike japanske eventyrkilder. I etterordet reflekterer hun rundt den korte fiksjonsformen:

Though it took me a long time to realise why I liked them, I'd always been fond of Poe, and Hoffman – Gothic tales, cruel tales, tales of wonder, tales of terror, fabulous narratives that deal directly with the imagery of the unconscious – mirrors; the externalised self; forsaken castles; haunted forests; forbidden sexual objects. Formally the tale differs from the short story in that it makes few pretences at the imitation of life. The tale does not log everyday experience, as the short story does; it interprets everyday experience through a system of imagery derived from the subterranean areas behind everyday experience, and therefore the tale cannot betray its readers into false knowledge of everyday experience.<sup>40</sup>

For å videre vise hvordan Carter forstår eventyret, er det altså nødvendig å kontrastere det med novellesjangeren (eng. «short story»), fiksjonsprosaens kortform. Som med de fleste andre skjønnlitterære sjangre, kan man nærme seg novellen både gjennom et historisk og et formelt perspektiv. Et av de mest kjente verkene som først fikk sjangerbetegnelsen «noveller» er Giovanni Boccaccios samling skjønnlitterære korttekster *Decameronen* fra omkring 1350.<sup>41</sup> Han skrev likevel i forlengelsen av en rik tradisjon andre korte narrative former, som fabel og anekdote.<sup>42</sup> Novellebetegnelsen festes til ulike korte narrative opp gjennom den europeiske litterære tradisjonen, blant annet *Novelas Ejemplares* av Miguel de Cervantes (1613) og Johan Wolfgang von Goethes noveller i rammefortelling *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). Den korte prosafortellingen fikk også et gjennombrudd i USA på begynnelsen av 1800-tallet, da under betegnelsen «short-story», «tales» eller «sketches». Dette betyr at det i den angloamerikanske tradisjonen skjuler seg en annen terminologisk historie bak

---

<sup>38</sup> Bacchilega og Roemer, «Introduction», 12.

<sup>39</sup> Angela Carter, *Fireworks*, 3. utg. (London: Virago Press, 1992).

<sup>40</sup> Angela Carter, «Appendix. Afterword to Fireworks», *Fireworks i Burning Your Boats: The Complete Short Stories* (New York: Henry Holt and Company, 1995), 459.

<sup>41</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameronen*, oversatt av Henrik Rytter (Oslo: Nasjonalforlaget, 1934).

<sup>42</sup> Aarseth, *Episke Strukturer*, 119.

sjangerbegrepet.<sup>43</sup> Når man i ettertid har forsøkt å utforme en formelbeskrivelse av novellen, har man tatt høyde for den store variasjonsbredden i sjangerens historie og kommet frem til at novellen er «[... ] *en episk prosatekst av middels lengde* (dvs. lengre enn anekdoten og kortere enn romanen)».<sup>44</sup>

I sitatet av Carter ovenfor fremhever hun en ulikhet i motivene som er typisk for eventyr- og novellesjangeren. Eventyret fylles av skrekkelige, fantastiske, fabulerende bilder som etablerer en kopling til det ubevisste.<sup>45</sup> Novellen er mer en loggføring og imitasjon av det prosaiske hverdagslivet. Eventyret opererer på et annet plan, på et «underjordisk» plan, bakenfor den umiddelbare virkeligheten og gjør ingen forsøk på å imitere den; eventyret kan heller sies å fortolke livet. Carter mener eventyret ikke er forbundet til virkeligheten gjennom en direkte korrelasjon, men at det heller er snakk om billedlig kommunikasjon gjennom det ubevisstes formspråk.<sup>46</sup>

I tillegg til det ubevisste formspråket fremhever Carter også det kroppslige når hun reflekterer over eventyrsjangerens affektivitet: «I do think the body comes first, not consciousness. . . . I often shatter pure and evocative imagery with the crude. But remember there's a materiality to symbols and a materiality to imaginative life which should be taken quite seriously».<sup>47</sup> Bilder og symboler har for Carter en iboende sanselig eller kroppslig dimensjon man må anerkjenne og gi spillerom. Ifølge Carter ligger eventyrets materialitet følgelig i at sjangerens fantastiske billedspråk bærer med seg en egen iboende affektivitet som kan produsere en egenartet kunnskap eller erfaring, fri fra den mimetiske representasjonsforbindelsen til virkeligheten.

Affekt er et begrep som inkluderer de ulike kreftene, gradene av intensiteter, bevegelser i og effekt av, møtet mellom kropper (i vid definisjon). Begrepet beskriver det som

---

<sup>43</sup> Aarsteh, *Episke Strukturer*, 119-132.

<sup>44</sup> Aarseth, *Episke Strukturer*, 135.

<sup>45</sup> Jeg vil kommentere Carters begrep om underbevissthetsrelasjonen, dets relasjon til psykoanalysen, og hvordan jeg posisjonerer meg i forhold til det. Sitatene jeg har valgt ut i disse siste avsnittene viser det at Carter var godt bevandret i Freudianske og Lacanianske teorier. I denne sammenhengen ønsker jeg likevel kun å trekke frem Carters forståelse av eventyret som en sjanger som lar det ubevisste få utfolde seg som affekter og affektive bilder, i motsetning til via mimesis, slik den realistiske litteraturen gjør det. Forestillingen om det ubevisste eksisterte som begrep allerede i romantikken, og jeg tar utgangspunkt i den vide og generelle definisjonen av det ubevisste i denne delen av teksten, underbygget med affektbegrepet som en betegnelse på krefter som utfolder seg på utsiden av det bevisste, kommunikative og fornuftsbaserte. Store deler av Carters kritiske resepsjon arbeider innenfor psykoanalytiske diskurser, og disse gjør jeg rede for i avsnittet om den psykoanalytiske resepsjonen. Mitt teoretiske utgangspunkt, Deleuze og Guattari, er svært kritiske til psykoanalysen. Hva den kritikken går ut på og hva det har å si for min analyse av Carter skal jeg greie nøye ut om i teorikapittelet.

<sup>46</sup> Carter, «Afterword to Fireworks», 459.

<sup>47</sup> Carter sitert i Bacchilega og Roemer, «Introduction», 7.

skjer i «in-between-ness»: in the capacity to act and be acted upon».<sup>48</sup> Affektbegrepet kan anvendes både for å undersøke ulike konkrete sanseerfaringer og å betegne mer omfattende og u håndgripelige kraftrelasjoner som knytter seg til kropper, og som utløses i møtet mellom dem. Affekt blir slik brukt for å beskrive kreftene som utfolder seg og finner sted på andre plan enn i bevisstheten, og som som kan sies å virke på utsiden av den fornuftsbaserte virkelighetsforståelsen og som ikke passer inn under den normgivende diskursen.<sup>49</sup>

Carter hevder at eventyret altså ikke opererer ut ifra et mimetisk prinsipp, tvert imot. Likevel den er kunnskapen man får tilgang på gjennom eventyrets affekter mindre «falsk» enn det novellen eller annen realistisk kortprosa kan tilby. Nettopp fordi det *ikke* er ren mimesis, står eventyret friere til å åpne opp for at noe annet kan komme til syne:

Character and events are exaggerated beyond reality, to become symbols, ideas, passions. Its [the tale] style will tend to be ornate, unnatural – and thus operate against the perennial human desire to believe the world as fact. Its only humour is black humour. It retains a singular moral function – that of provoking unease.<sup>50</sup>

Eventyret lar altså leseren erfare noe som ikke har med etterprøvbar fakta eller fornuft å gjøre, men som snarere gir muligheten til at et «latent innhold» eller kroppslige, irrasjonelle krefter kan utfoldes. Slik skaper eventyret en billedlig og affektiv erfaring av verden, for eksempel gjennom opplevelsen av uro.

### Mytebegrepet

I tillegg til å kontrastere eventyret med novellen, setter Carter eventyret om mot myter, nærmere bestemt mytebegrepet til Roland Barthes.<sup>51</sup> I *Mythologies* utfører Barthes en bred undersøkelse av det han mener er de moderne grunnforestillingerne som preger samfunnet.<sup>52</sup> Han undersøker for eksempel franskmennenes mytologiske forhold til vin, representasjonen av minoriteter i magasiner, profesjonell bryting og amerikansk film. Barthes bedriver ikke kun kulturobjektobservasjoner, men knytter myten opp mot Saussures lingvistiske tegnmodell.

---

<sup>48</sup> Melissa Gregg og Gregory J Seigworth, red., *The Affect Theory Reader* (Durham/London: Duke University Press, 2010), 1.

<sup>49</sup> Gregg og Seigworth, *The Affect Theory Reader*, 1.

<sup>50</sup> Carter, «Afterword to Fireworks», 459.

<sup>51</sup> På spørsmålet om hva hun mener med «myter» svarer Carter: «In a sort of conventional sense; also in the sense that Roland Barthes uses it in *Mythologies* – ideas, images, stories that we tend to take on trust without thinking what they really mean, without trying to work out what, for example, the stories of the New Testament are really about». Angela Carter i intervju med Anna Kastavos. «A Conversation with Angela Carter By Anna Katsavos», *The Review of Contemporary Fiction* 14, nr. 3 (høst 1994).

<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-angela-carter-by-anna-katsavos/> (05.01.16).

<sup>52</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, oversatt av Anette Lavers (New York: The Noonday Press, 1972).



Han finner at mytens Signifikant (språktegnet) ikke har et rent arbitrært forhold til Signifikatet (det tilrefererte objektet), men at det ligger samfunnsmessige maktstrukturer bak. Slik får det mytiske tegnet et supplement: det består ikke kun av et språklig uttrykk og et objekt, men knyttes til og forsterker dyptgripende kulturelle og politiske strukturer i samfunnet eller i diskursen det opptrer i. Myten fungerer slik som nøytraliserte eller internaliserte ideologier, og utøver makt i samfunnet, ofte uten at mennesker er klar over det. Følgelig er språket vårt sterk preget av mytene, og det blir slik umulig for mennesket å se disse på kritisk avstand, ettersom språket er det som strukturerer rasjonaliteten og erkjennelsen vår.

### «Fascist art»

*The Sadeian Woman* ble utgitt i 1978, året før *The Bloody Chamber*.<sup>53</sup> I saksprosa-boken foretar Carter en feministisk lesning av Marquis de Sades *Justine* og *Juliette*,<sup>54</sup> to verk hun mener motsetter seg mytene om kvinnen, som den tradisjonelle pornografien viderefører. *The Bloody Chamber* og *The Sadeian Woman* blir ofte forstått eller lest som paralleller, og man kan argumentere for at begge bøkene behandler samme tema og problematikker, men fra ulike vinkler og med ulike strategier. Fellestrekkene ved *The Bloody Chamber* og *The Sadeian Woman* kan grovt sett sies å være undersøkelsen, kritikken, overskridelsen av myter. I forordet til *The Sadeian Woman* skriver hun:

The notion of a universality of human experience is a confidence trick and the notion of a universality of a female experience is a clever confidence trick. Pornography, like marriage and the fictions of romantic love, assists the process of false universalizing. Its excesses belong to that timeless, locationless area outside history, outside geography, where fascist art is born.<sup>55</sup>

Barthes' definisjon skinner gjennom hennes analyse av mytene; de er integrert i samfunnet som falske, universaliserende grunnforestillinger. Ikke alle myter er iboende skadelige, og kan også sees på som et naturlig strukturelt resultat av det sosiale storsamfunnet. I sitatet fremhever Carter likevel at det nettopp er mytenes falske universalisering som er farlig og undertrykkende. I Barthes og Carters definisjon, skaper myter en falsk pretensjon av sannhet, og impliserer en allmenn gyldighet. Videre er de så integrert og utbredt i samfunnet og i kunsten, at mytene besitter en omfattende og sentralisert makt over menneskets virkelighet- og selvforståelse. Følgelig bevirker mytene en autoritær, men umerkelig strømningforming av

---

<sup>53</sup> Angela Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago Press, 2013).

<sup>54</sup> Marquis de Sade, *The Complete Justine, Philosophy in the Bedroom and other writings*, oversatt av Richard Seaver og Austryn Wainhouse (New York: Grove Press, 1965); *Juliette* (New York: Grove Press, 1968).

<sup>55</sup> Carter, *The Sadeian Woman*, 13.

erfaringen, og motvirker mangfold og variasjon i det menneskelige narrative. Når mytene infiltrerer og videre forsterkes gjennom kunsten, er det derfor ifølge Carter snakk om «fascistisk kunst».

I essayet «Notes From the Front Line»,<sup>56</sup> først utgitt i artikkelsamlingen *Gender and Writing* fra 1983, skriver Carter eksplisitt om mytene og beskriver hvordan hennes litteratur og hun selv som forfatter kan sies å være politisk ved å utfordre falske «universelle» grunnforestillinger.<sup>57</sup> Hun forstod at de «sannhetene» hun ble servert om feminitet, for eksempel, var en mektig sosial fiksjon.<sup>58</sup> På jakt etter sikrere grunnlag for å kunne utsi noe om virkeligheten, tok Carter heller det hun kalte for et «materialistisk» utgangspunkt:

This is also the product of an absolute and committed materialism – i.e., that this world is all that there is, and in order to question the nature of reality one must move from a strongly grounded base in what constitutes material reality. [ ... ] Because I believe that all myths are products of the human mind and reflect only aspects of material human practice.<sup>59</sup>

Carter fastslår at man må ta utgangspunkt i materielle, ikke abstrakte myter for å kunne tilnærme seg virkeligheten. Mytene har ikke på langt nær den gyldigheten de påberoper seg, men reflekterer kun deler av menneskelig praksis. Det er når ubeviste grunnforestillinger får stå uforstyrret at de virker undertrykkende. Carters (og Barthes) prosjekt går derfor ut på å undersøke og avdekke mytenes falske universalisering og de strukturelle, sosiale forholdene som har skapt dem. Prosjektet kalte hun demytologisering, med det som nå er et velkjent sitat: «I'm in the demythologisation buissnes».<sup>60</sup>

### **Myter og eventyr - autoritet og antiautoritet**

I *The Bloody Chambers* tilfelle, kan man i utgangspunktet lure på om ikke folkekulturen og eventyret som kollektiv fantasi per definisjon er utgaver av myter og virkningsfulle, ubeviste grunnforestillinger. Ifølge Carter forholder det seg faktisk helt motsatt. Hun hevder at selve eventyrformen som sådan kan være den type demytologiseringsverktøy som fungerer i kampen mot universaliserende, fascistiske myter:

I'm interested in myths – though I'm much more interested in folklore – just because they are extraordinary lies designed to make people unfree. (Whereas, in fact, folklore is a much more straightforward set of devices for making real

---

<sup>56</sup> Angela Carter, «Notes from the Front Line» i *Gender and Writing*, red. av Michelene Wandor (London: Pandora Press, 1983).

<sup>57</sup> Carter, «Notes», 69.

<sup>58</sup> Carter, «Notes», 70.

<sup>59</sup> Carter, «Notes», 70-71.

<sup>60</sup> Carter, «Notes», 71.

life more exciting and is much easier to infiltrate with different kinds of consciousness).<sup>61</sup>

Mytene er sentralistiske, essensialistiske, hegemoniske, motsetter seg forandring og stenger for utvikling av ny kunnskap og erfaring. I følge Carter tilbyr eventyret et åpnere og mer brukervennlig oppsett. De sidene ved «virkelighetens materialitet» som myten ikke favner over kan slik utfolde seg i eventyrsjangeren. Følgelig blir eventyret en diskurs som motsetter seg mytenes autoritative tendens. Eventyret er ikke totalitært, det er heterogent og mangefasettert. Der myten er rotfestet, fast og statisk, er eventyret grunnleggende åpent, plastisk, i bevegelse og følgelig fullt av muligheter. I Carters litteratur handler det om å åpne opp muligheten for forandring innenfor en diskurs som motvirker innelukking og sentralisering.<sup>62</sup>

For Carter fungerer eventyrets kollektive forbindelser som ett av sjangerens demytologiserende trekk: «It turned out to be easier to deal with the shifting structures of reality and sexuality by using a set of shifting structures derived from orally transmitted traditional tales».<sup>63</sup> Friheten som den muntlige fortellertradisjonen tilbyr, slippes løs gjennom fraværet av en individuell forfatter. Fortellerstemmen Carter gjør seg nytte av i eventyrene sine er ofte muntlig og arkaisk.<sup>64</sup> Nettopp ved å fraskrive seg individuell autoritet, i motsetning til romantikkens forestilling av forfatteren som et isolert, allvitende geni, kan Carter tappe inn i den muntlige, flerstemmige folkediktingens forteller.<sup>65</sup> Den allemannseide, flerfoldige fortellerstemmen gjør det mulig for eventyret å desentralisere mytenes universalitet, nettopp ved å tale i en uendelig variasjon av stemmer, og å fortelle uendelig ulike versjoner av den samme historien. Sitatet over forankrer Carters grunnleggende holdning: det er variasjon og forandring som kjennetegner virkeligheten, og det er eventyrets unike evne til å ta opp i seg slike elementer som gir eventyret dets antiautoritære kraft.

### **Marina Warners «old wives' tales»**

Marina Warners *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*<sup>66</sup> er et verk innenfor forskning på eventyret jeg vil trekke frem, ettersom det inkluderer selve fortellerhandlingen som en del av sjangeren som sådan. Studiet tilnærmer seg

---

<sup>61</sup> Carter, «Notes», 71.

<sup>62</sup> Bacchilega og Roemer, «Introduction», 12.

<sup>63</sup> Carter, «Notes», 71.

<sup>64</sup> Benson, «Angela Carter and the Literary Märchen» i Bacchilega og Roemer, red., *Angela Carter and the Fairy Tale* (Detroit: Wayne State University Press, 2001), 47.

<sup>65</sup> Benson, «Angela Carter and the Literary Märchen», 47.

<sup>66</sup> Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers* (London: Vintage, 1995).

eventyrsjangeren både fra den historiske eventyrfortellerens side, og gjennom utvalgte eventyrs kildehistorie og deres varierende versjoner fra ulike tider og kulturuttrykk. I *From the Beast to the Blondes* første del, viet «The Tellers», fokuserer Warner på de kvinnelige fortellerfigurene som hun mener er blitt forsømt i andre folklorestudier: moderne eventyrfortellere som Angela Carter, sibyllen, spåkonen, de franske aristokratkvinnene og den gamle kjerringa. Hun ser sammenhenger mellom den kvinnelige fortellerfigurens narrativ og patriarkalske ekskluderinger av dem: «The phrase 'old wives' tale' [ ... ] is still, in English, an ambiguous phrase: an old wives' tale means a piece of nonsense, a tiddle of error, an ancient act of deception, of self and others, idle talk». <sup>67</sup> Eventyret er en sjanger som per definisjon ble holdt utenfor institusjonelle og offentlige rom, spesielt når fortelleren var kvinne. Den kvinnelige eventyrfortelleren figurerte heller i familiære, overtroiske og uoffisielle sammenhenger, for eksempel som barnepike, spåkone eller gammel kjerring i gaten.

Selve handlingen å fortelle et eventyr etablerer koplinger og åpninger til det magiske eller det uvitenskapelige, samtidig som dette magiske narrative virker og sirkulerer i folks hverdagsliv gjennom praktiske funksjoner. Stedene og anledningene der eventyrene fortelles, kan også beskrives som alternative, i utenforskap, og ekskludert fra offisielle, offentlige rom, samtidig som de er nære: eventyr kan fortelles som underholdning i halvmørket i sene kveldstimer, ved sengekanten; intime, hviskende samtaler om tabulagte temaer og som skremmende, oppdragende trusselhistorier til uskikkelige barn. Eventyret befinner seg mellom det virkelige hverdagslivet og et fabulerende fantasiunivers, og grensen mellom de to diskursene er utydelig, men også uviktig.

Warners perspektiv på den kvinnelige eventyrfortelleren og de tvetydige «old wives' tales», utkrystalliserer en alternativ kraft hos fortelleren. Hennes forståelse av «the old wives' tale» og eventyrfortellere som Carter, mener jeg støtter opp om og utdyper Carters egen vektlegging av narrasjonen som et av eventyrets antiuatoritære trekk. Eventyrfortelleren, spesielt den feminine, skaper et narrativ som sirkulerer mellom virkelighet og fantasi, det hverdagslige og overnaturlige, som både virker intimt og i utenforskap, på en måte som unndrar seg direkte beskrivelse og gjør den inkompatibel med den normgivende offentlige forståelsesrammen. Slik motsetter eventyr seg sementering og stratifisering ved å verken la seg assimilere av mytestrukturer eller å insistere på sin egen sannhet eller universalitet.

---

<sup>67</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 1.

### **Carters eksplosive poetikk**

Angela Carter innleder «Notes from the Front Line» med slik: «Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode».<sup>68</sup> Carter selv benyttet seg av en «new wine in old bottles»-strategi i *The Bloody Chamber*, med sine radikale omarbeidelser av eldre folkeeventyr. Sitatet er relevant for denne oppgaven fordi det fanger idéen om litteratur som en grunnleggende endringsskapende kraft som er virksom i verden. «Notes from the Front Line» er en god innføring i deler av det man kan kalle Carters poetikk, knyttet til demytologisering og den åpne, plastiske diskursen som en antiautoritær strategi for å «make the old bottles explode». Både skriving og lesing er kreative virksomheter, der ny viten produseres ved å utfordre etablerte former og konvensjoner. Det er snakk om en relasjon mellom noe etablert og noe nytt, noe rått, noe uinnvidd. Samspillet mellom disse to kreftene er nettopp det som driver den intellektuelle utviklingen mot et ukjent, nytt og annerledes terreng. Ikke bare er det snakk om en dialektikk, men møtet mellom noe etablert og noe nytt og annerledes skal helst resultere i de gamle formenes eksplosjon. Dette kan tolkes radikalt i retning av at produksjon av ny viten, progresjon og bevegelse ikke best oppstår gjennom moderat og gradvis utvikling, men gjennom intense og eksplosive hendelser, der selve destruksjonen har en iboende kreativ verdi.

Carters poetikk, hennes demytologiseringsprosjekt sett i sammenheng med hennes eventyrforståelse slik jeg leser den, legger grunnlaget for å forstå det politiske ved Carters litteratur generelt og hennes eventyrprosjekt spesielt. Oppsummert forstår jeg hennes eventyrprosjekt som en frigjøringsstrategi fra mytenes fascistiske makt, ved å kople seg på de antiautoritære aspektene ved eventyret som igjen åpner opp for utfoldelsen av noe nytt og annerledes. Eventyret gjør det slik mulig for Carter å skrive frem nye, fire, alternative erfaringsmodi: «It is to do with the creation of a means of expression for an infinitely greater variety of experience than has been possible heretofore, to say things for which no language previously existed».<sup>69</sup>

### **Oppgavens hovedproblemstilling**

Mitt prosjekt er å nærlese «The Tiger's Bride» og *The Lady of the House of Love*, med en målsetting om å lokalisere og analysere demytologiseringsbevegelsene som kan sies å være

---

<sup>68</sup> Carter, «Notes», 69-77.

<sup>69</sup> Carter, «Notes», 75.

virksomme innenfor tekstene. Jeg vil ta utgangspunkt Carters forståelse av hovedsakelig narrativ multiplisitet og billedlig affektivitet som demytologiserende litterære kvaliteter ved eventyret. Eventyrets brukervennlighet, plastisitet og fleksible oppsett åpner opp for at teksten kan infiltreres av flere ulike typer narrativ. Jeg spør: på hvilken måte bevirker «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» en narrativ multiplisitet og hvordan viser den narrative flerfoldigheten seg i diskursen? Eventyrets billedspråk danner affektive konstellasjoner gjennom sine materielle uttrykkssider og ved å trekke veksler på det irrasjonelle kroppslige. Jeg spør: På hvilken måte skaper «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Loves» billedspråk affekter, og hvordan manifesterer billedspråkets materielle kvaliteter seg i diskursen? På bakgrunn av hvordan den narrative multiplisiteten og den motiviske og billedlige affektiviteten viser seg i teksten slik den fremstår for leseren, ønsker jeg å undersøke hvorvidt diskursen oppløses og desentraliseres på en måte som kan kalles antiautoritær. Samtidig vil jeg undersøke hvordan åpningen av diskursen muliggjør produksjonen av radikalt nye konstellasjoner og frigjørende forbindelser i teksten, som kan forstås som nye erfaringsmodi. Et overordnet oppfølgingsspørsmål vil være hvorvidt de demytologiserende kvalitetene ved «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» manifesteres som en spesifikk litterær strategi som utløser litteraturens iboende antiautoritære evne.

Deleuze og Guattaris forståelse av litteratur som blokker av sanselighet etablerer et helt spesifikt rammeverk for å forstå Carters eventyr som demytologiserende og antiautoritære. Før jeg greier ut om mitt teoretiske utgangspunkt i for å undersøke denne problematikken, vil jeg gi en oversikt av relevante deler av den kritiske resepsjonen som foreligger av hennes litteratur generelt og *The Bloody Chamber* spesielt.

## Kapittel 2. Et dykk i resepsjonen av Angela Carters forfatterskap

Angela Carters litterære korpus er ekstensivt og variert. I løpet av de tre tiårene hun var aktiv som forfatter produserte hun flere romaner, eventyr, barnebøker, hørespill, lyrikksamlinger og drama. Hun arbeidet i tillegg som journalist, forfattet essays og sakprosa-bøker, var redaktør for antologier, og oversatte også to eventyrsamlinger. Carters litteratur følger ikke tradisjonelle sjangerkonvensjoner, tvert imot kjennetegnes litteraturen hennes av en utstrakt sjangerblanding; høykultur møter lavkultur, horror og gotiske elementer kombineres med farse og slapstick-komedie. Litteraturen hennes preges også av en gjennomgående intertekstualitet, og hun veksler på å gjøre bruk av, parodierte, og alludere til filosofi, psykologi, populærkultur, religiøse tekster (som oftest med en kritisk tilnærming), politikk, folkekultur, sagn osv. Carter ble i sin levetid en anerkjent, profilert og beryktet forfatter, og hun figurerte hyppig i den offentlige debatten.

I løpet av de siste tiårene har Carters litteratur blitt lest og forsket på i stort omfang. Hennes posisjon i academia blir beskrevet som «alarmerende 'sentral' for alle slags typer lesere og forskere»,<sup>70</sup> og populariteten hennes er opphavet til begreper som «Carter-effekten» og en «spirende Carterologi».<sup>71</sup> En av hovedlinjene i Carters korpus er en tematisering og utforskning av ulike kjønnsproblematikker, og dette fokusområdet gjenspeiles i den kritiske resepsjonen som domineres av feministiske og kjønnteoretiske tilnærminger. Angela Carters litteratur beskrives også som tidlig postmodernistisk, spesielt i tilknytning til hennes feministiske tenkning. Hun var tidlig ute med å undersøke feministiske problemstillinger innenfor fantastisk litteratur, i en tid der slike tema hovedsakelig ble behandlet i litteratur med realistiske idealer.<sup>72</sup> Carter har i mange sammenhenger skapt stor debatt i akademiske (feministiske) miljøer på grunn av hennes motvillighet mot å tilby klare og entydige løsninger på de problemstillingene hun behandler og spørsmålene hun stiller i litteraturen sin.<sup>73</sup> Karakteristikken av litteraturen som subversiv eller grensesprengende er primært forbundet med demytologiseringsprosjektet hennes, og også her i settes det forbindelse med kjønnspektivet.<sup>74</sup> Carter snur konvensjoner på hodet på en leken måte: gjennom parodi og

---

<sup>70</sup> Lorna Sage «Introduction», Lorna Sage, red. *The Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, (London: Vigar Press, 1994), 3.

<sup>71</sup> Benson, «Angela Carter and the Literary Märchen», 31.

<sup>72</sup> Eliza Claudia Filimon, *Heterotopia in Angela Carters Fiction: Worlds in Collision* (Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2014), 10.

<sup>73</sup> Filimon, *Heterotopia*, 11.

<sup>74</sup> Margaret Atwood sitert i Filimon, *Heterotopia*, 11.

overdrivelse plukker hun myter og universelle forestillinger om «sannhet» fra hverandre, og setter dem sammen på nye og uventede måter. *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*<sup>75</sup> er en sentral antologi innenfor studiet av Carter, og utforsker hvordan Carters litteratur krysser feministiske og postmodernistiske ideer.<sup>76</sup>

I tråd med hennes egne mangfoldige produksjon opererer også den kritiske resepsjonen av hennes verk med utgangspunkt i flere ulike, ofte tverrfaglige tilnærminger, for eksempel psykoanalytiske, marxistiske og dekonstruktivistiske perspektiver. Flere av de kritiske arbeidene som undersøker Carters litteratur tar utgangspunkt i intertekstuelle forhold. Eliza Claudia Filimon gav i 2014 ut en bok som undersøker flere av Carters romaner og eventyr med utgangspunkt i det som hun mener er Carters fremste kjennetegn; heterogeniteten. *Heterotopia in Angela Carters Fiction: Worlds in Collision*<sup>77</sup> undersøker store deler av Carters korpus (fem romaner og fire eventyr), som i stedet for å ta utgangspunkt i kun én teori eller ett perspektiv, gjør nytte av heterogenitetsbegrepet for å la Carters litteraturs allsidighet og uklassifiserbare overskudd få fritt spillerom.

### **Psykoanalytisk tilnærming til Angela Carters litteratur**

Carter var svært innlest i freudiansk teori, og psykoanalysen er både eksplisitt og implisitt tilstede i store deler av litteraturen hennes. I flere verk utforsker og utfordrer hun (ofte med ironisk distanse eller gjennom overdrivelse) begjær, seksualitet, familien og kvinnen innenfor et freudiansk rammeverk.<sup>78</sup> Lacanianske teorier om subjektivering og bevisstgjøring gjennom betrakningsakten kan man også hevde blir utforsket i flere av hennes tekster.<sup>79</sup>

Jeg ønsker å vie litt oppmerksomhet til de freudianske aspektene ved Carters litteratur og ved den psykoanalytiske kritiske resepsjonen av to grunner. For det første er psykoanalysen en vedkjent påvirkning og intertekstuell kilde i Carters litteratur, og er slik naturlig at blir kommentert her. Freudianske teorier om seksualitet og kjønn, ikke som noe biologisk gitt, men som en psykologisk prosess, har vært en av mest dominerende diskursene i det 20. århundre. Psykoanalysen er slik viktig premissleverandør i flere av humanvitenskapene, og hatt store innvirkninger på skjønnlitteratur og litteraturforskning. For det andre er mitt teoretiske utgangspunkt, tenkningen til Deleuze og Guattari, eksplisitt kritisk

---

<sup>75</sup> Lorna Sage, *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter* (London: Virago Press, 1994).

<sup>76</sup> Filimon, *Heterotopia*, 14.

<sup>77</sup> Filimon, *Heterotopia*, 10, 11.

<sup>78</sup> For eksempel i *The Passion of the New Eve*. Angela Carter (London: Virago, 1982).

<sup>79</sup> Skildringer av subjektiveringsprosessen gjennom selvbetraktning i speilet blir for eksempel beskrevet i «Wolf-Alice», Carter, *The Bloody Chamber* (London: Virago, 1979).



til freudianske teorier om begjær, familienarrativet og subjektivering. Derfor vil min lesning også markere en avstand til psykoanalytiske tilnærminger til Carters to eventyr. Hvordan Deleuze og Guattari stiller seg til psykoanalysen og hva den posisjonen har å si for min undersøkelse av de to eventyrene, skal jeg greie ut om i teorikapittelet.

Blant de psykoanalytiske tilnærmingene til Carter, er det verdt å nevne doktorgradsavhandlingen av Kari Jegerstedt fra 2006: *Angela Carter Leser Freud: Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i The Passion of the New Eve*.<sup>80</sup> Jegerstedt inntar et kritisk psykoanalytisk perspektiv i sin lesning av Carters roman fra 1977, *The Passion of the New Eve*.<sup>81</sup> I romanen undersøker Carter den psykoanalytiske myten om kvinnen som kastret mann, og Jegerstedt leser romanens allegoriske og parodiske repetisjon av denne myten som del av Carters demytologiseringsprosjekt. Jegerstedt tar utgangspunkt i Carters formulering om demytologisering som et spesifikt litterært og språkkritisk prosjekt som søker å skape endring i språkets hegemoniske og fallosentriske representasjonssystem. Kan et språk som er strukturert rundt det maskuline «blikket» i det hele tatt evne å sette ord på og tale for kvinnen og det feminine? Denne problematiseringen gjelder også psykoanalysen selv; er det mulig å ta utgangspunkt i denne diskursen, dens begreper og forstillinger og fremdeles foreta en feministisk reformulering av kvinnen? Jegerstedt hevder at gjennom bruk av allegori og parodi lykkes Carter med nettopp dette prosjektet i sin roman.

Jegerstedts avhandling har noen fellestrekk ved mitt prosjekt, men det er også avgjørende forskjeller mellom våre prosjekter. Jeg tar også utgangspunkt i Carters demytologiseringsprosjekt som en poetistisk programerklæring og jeg ønsker å spore demytologiseringslinjene i de to eventyrene jeg skal analysere. Det er nettopp dette politiske spørsmålet om litteraturens evne til endring og dermed til å skape nye erfaringsmodi som er fokuset for min oppgave, om enn på en annen måte enn i Jegerstedt avhandling. Jegerstedts analyse av Carters roman kan beskrives som en kritikk av psykoanalysen, samtidig som hun arbeider innenfor denne diskursen og gjør bruk av forestillinger og begreper derfra. Mitt teoretiske fundament hentes fra Deleuze og Guattari. Deres tenkning står også i et visst forhold til psykoanalysen, men avviser den på en mer dramatisk måte og bygger mye av begrepsapparatet sitt på alternativer til og radikale reformuleringer av sentrale problemstillinger i psykoanalysen. I tråd med hvordan Carter forstår eventyrsjangeren som åpen, mangefasettert og brukervennlig, er *The Bloody Chamber* ikke i like stor grad en «ren

---

<sup>80</sup> Kari Jegerstedt, *Angela Carter Leser Freud: Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i The Passion of the New Eve*. Avhandling til dr. artes-grad, Universitet i Bergen, 2007.

<sup>81</sup> Carter, *The Passion of the New Eve* (London: Virago, 1982).

diskurs», eller i like stor grad direkte kritisk til en konkret gjeldende diskurs, slik man kan argumentere for at *The Passion of the New Eve* er. *The Passion of the New Eve* inviterer til en kritisk psykoanalytisk lesning, mens *The Bloody Chamber* i større grad omfavner mangfoldigheten og variasjonen som eventyrsjangeren allerede kjennetegnes av. *The Bloody Chambers* utfoldelse av åpninger og variasjoner ligger til grunn for mitt valg av Deleuze og Guattaris tenkning som teoretisk grunnlag for min analyse, ettersom «det åpne» og etableringen av nye koplinger, allerede blir forstått av de to filosofene som antiautoritære bevegelser som er iboende i litteraturen.

En annen måte mitt prosjekt skiller seg fra Jegerstedts på, er at hennes oppgave er mer språklig orientert enn det jeg ønsker å være i min oppgave. Jegerstedt undersøker ulike representasjonsproblematikker knyttet til språket, mens jeg i større grad fokuserer på litteraturens affekter. Dette er ikke bare et viktig begrep i Deleuze og Guattaris forståelse av litteraturen generelt som en spesifikk del av virkeligheten, men vil bli et nyttig begrep i analysen av *The Bloody Chamber*. Eventyrene der er utpreget sanselige, taktile og detaljrike, og forvandlingene som finner sted der utløses av affektive eruptive intensiteter og størrelser. I forlengelsen av dette vil det også for meg være avgjørende å flytte fokus fra et spørsmål om «hva» Carters tekster betyr, hen mot et spørsmål om «hvordan».

### **Psykoanalytiske lesninger av «The Tiger's Bride» og «Lady of the House of Love»**

I «Re-Constructing Oedipus Through 'The Beauty and the Beast'»<sup>82</sup> undersøker Sylvia Bryant subjektiveringsprosessen i et psykoanalytisk perspektiv, slik den blir skildret i de eldre versjonene av «Skjønnheten og Udyret», sammenlignet med Carters omskrivninger «The Courtship of Mr. Lyon» og «The Tiger's Bride». Bryant argumenter for at Carter demytologiserer og utvider den ødipale subjektisteorien i sine eventyr. Den tradisjonelle psykoanalytiske beskrivelsen av subjektivering gjennom ødipuskomplekset har blitt kritisert for å ikke romme kvinnen, men kun assimilere henne inn i mannens subjektiveringsnarrativ. Bryant hevder at i «The Tiger's Bride», derimot, blir det feminine begjæret reformulert på kvinnens egne premisser, som videre gjør eventyret til en del av et feministisk revisjonsarbeid av det som blir forstått som patriarkalske diskurser. Avkledningsscenen langs elvebredden åpner opp for en gjensidig betraktning, som ikke virker objektifiserende på Skjønnheten, slik som det mannlige blikket konvensjonelt sett virker på kvinner. Derimot virker blikkutvekslingen som en styrkende subjektiveringsprosess: «In both bearing her gaze and

---

<sup>82</sup> Bryant, «Re-Constructing Oedipus Through «Beauty and the Beast», *Criticism* 31, nr. 4 (Høsten 1989): 439-453.

forcing her to look upon his natural nakedness, The Beast consequently brings her to a clear seeing of her self – or at least, a clear seeing of her desire to better 'see' to know, herself». <sup>83</sup>

Min teoretiske forankring i Deleuze og Guattari fører meg snarere til en lesning av Skjønnhetens frigjøring som en *desubjektiverings*prosess. Min lesning skiller seg fra Bryants ved å undersøke denne frigjøringsprosessen med utgangspunkt i en forståelse av frihet som tilblivelse, noe som innebærer blant annet en deterritorialisering av subjektinstansen. I Deleuze og Guattaris tenkning er det tradisjonelle subjektet forstått som en mektig, sementerende molar struktur, som per definisjon ikke kan produsere montager eller tilby en grunnleggende frigjørende livsutfoldelse. Sitatet fra Bryants lesning viser at subjektiveringsprosessen i hennes perspektiv innebærer en form for utkrystallisering av et eget «jeg», som skiller seg fra andres «jeg». Subjektet virker slik ikke sammenkoplende, men adskillende.

Måten Bryant knytter betraktningen til en utkrystalliserende subjektiveringsprosess, vil jeg videre hevde fører til at blikket rasjonaliseres, og at lesningen hennes gjør blikket til en forlengelse av språket og bevisstheten. Blikket som er virksomt i betraktningen rasjonaliseres slik på en måte som ekskluderer det rent subjektoverskridende kroppslige, som jeg ønsker å undersøke som selve den potensielt frihetsproduserende utfoldelsen som finner sted i scenen. Min lesnings tilblivelsesperspektiv innebærer at blikket og den gjensidige betraktningen snarere kan åpne opp for en sammenkopling av Skjønnheten og Udyret, og forstås som en affektiv kraft, hinsides den individuelle subjektinstansen.

I «Oral sex: Vampiric Transgression and the Writing of Angela Carter»<sup>84</sup> undersøker Sarah Sceats flere av tekstene av Carter som inneholder vampyrmotiv, inkludert «The Lady of the House of Love». Sceats tilnærmer seg tekstene ut ifra et psykoanalytisk perspektiv, og fokuserer på vampyrens orale forbindelser. Hun leser vampyren som en type subjekt som har blitt sittende fast i det førødipale stadiet, slik Lacan forstår det, og slik ikke har fullført subjektiveringsprosessen.<sup>85</sup> Vampyren er avhengig av den orale bittsakten, slik barnet er avhengig av morsbrystet. Vampyren mangler et speilbilde, som er en annen indikator på at vampyrsubjektet ikke har gjennomgått individualiseringsprosessen. Vampyren lider slik under et evigvarende oralt avhengighetsforhold. Satt i en kjønn kontekst, blir vampyrisme ifølge Sceats slik et bilde på myten om det feminine romantiske begjæret, der kvinnens begjær er

---

<sup>83</sup> Bryant, «Re-Constructing Oedipus Through «Beauty and the Beast», 450.

<sup>84</sup> Sceats, «Oral Sex», 113.

<sup>85</sup> Jacques Lacan, «The mirror stage as formative of the function of the I», *Écrits* (New York: W. W. Norton and Company, 1977).

avhengig av avhengighet.<sup>86</sup> Sceats mener Carter undersøker dette feminine, romantiske begjærparadigmet i «The Lady of the House of Love» på en måte som bryter opp og frigjør Grevinnen fra sitt avhengighetsmønster. Hun er underlagt et begjær som både er innskrenkende og undertrykkende for henne, samtidig som det fungerer som hennes egen selvoppholdelsesdrift. Hennes lengsel er etter en menneskelig elsker, men idet hun får ham, opphører hun å eksistere. Sceats leser det fatale utfallet som en avvisning av en mulig maskulin erstatning av kreftene som dominerer Grevinnen: Carter overgir ikke Grevinnen til et nytt avhengighetsforhold der heltene etableres som den nye autoriteten, men gir henne snarere en total frigjøring i døden.

Sceats undersøker «The Lady of the House of Love» med utgangspunkt i en psykoanalytisk forståelse av begjæret. I psykoanalysen er begjæret tuftet på en mangel som er virksomt innenfor den enkeltes subjektsinstans og formes innenfor det tradisjonelle familietriangelet. Mitt utgangspunkt i Deleuze og Guattaris tenkning lar meg lese eventyret med en alternativ forståelse av begjær, som en omseggripende, virkningsfull og produktiv tilblivelseskraft som kontinuerlig søker nye forbindelser. Begjæret er derfor en kraft som søker å overskride begreper/kategorier som subjektet og familiestrukturen. I *Anti-Oedipus* forklarer Deleuze og Guattari begjæret som noe som flyter, blir kuttet og flyter igjen, lik strømforsyningen i en stor maskin.<sup>87</sup>

Innenfor den deleuzoguattariske rammen blir det slik relevant for meg å undersøke spenningen mellom vampyrismen som en monoton, repetitiv begjærproduksjon, og forvandlingsmotivet som en mulig overskridelse av den. En lesning som tar utgangspunkt i Deleuze og Guattari vil følgelig forstå et sunt begjær som koplingsrettet, og Grevinnens usunne begjær som tilstoppet og lukket. Min lesning vil også i større grad enn Sceats' være tekstnær og være seg bevisst «The Lady of the House of Love» som litteratur. Deleuze og Guattaris begjærforståelse fungerer nemlig også som en spesifikk litterær kraft, nært tilknyttet tilblivelsen.<sup>88</sup> Mitt teoretiske utgangspunkt i Deleuze og Guattari leder meg til å ta utgangspunkt i teksten som affekt, som en sanselighetsblokk. Slik vil også det poetiske språket fungere som en dimensjon der Grevinnens begjær manifesterer seg på en materiell måte, i motsetning til Sceats, som undersøker begjæret i større grad som psykoanalytisk

---

<sup>86</sup> Sceats, «Oral Sex», 113.

<sup>87</sup> «... desiring production is production of production, just as every machine is a machine connected to another machine» Deleuze og Guattari, *Anti-Oedipus*, 6.

<sup>88</sup> Som nevnt i teorikapittelet er begrepet «begjærproduksjon» fra *Anti-Oedipus* det som videreutvikles til å bli begrepet «tilblivelse» i *Thousand Plateaus*, som videre i *Essays Critical and Clinical* av Deleuze blir forstått som «liv».

begrep, tuftet på en mangellogikk.<sup>89</sup>

### Resepsjonen av *The Bloody Chamber*

*The Bloody Chamber* har blitt betegnet som Carters hovedverk,<sup>90</sup> og det hevdes at hun både i akademia og i populærkulturen hovedsakelig assosieres med eventyret.<sup>91</sup> *The Bloody Chamber* har vært lest og forsket på på bakgrunn av flere ulike teorier og med varierte problemstillinger. Noen forskningstendenser viser seg riktignok, og som med flere av hennes bøker, er det en overvekt av feministiske og kjønnsrelaterte perspektiver i resepsjonen. Verket skapte stor kontrovers da det kom ut i 1979. Den tidlige feministiske resepsjonen av Carters litteratur var kritiske til dens feministiske og politiske potensial, ettersom Carter skrev innenfor sjangre som tradisjonelt sett var forbudt med patriarkalske rammer å tenke kvinnen innenfor. Patricia Duncker var en av de kritikerne som mente at *The Bloody Chamber* videreførte tradisjonelle patriarkalske kjønnsroller, og slik fremstod som et mislykket feministisk prosjekt.<sup>92</sup> Duncker hevdet at de patriarkalske strukturene kvinnen forsøkte å frigjøre seg fra var nedfelt i eventyrsjangeren og eventyrmotivene som sådan, og at Carter aldri kunne skrive eventyr fri fra disse strukturene. Merja Makinen og Elaine Jordan er av de kritikerne som hevder at det er nettopp den ironiske og intertekstuelle tilnærmingen Carter har til eventyrsjangerens motiver som gjør disse tekstene feministisk potente.<sup>93</sup>

*The Bloody Chambers* labyrintiske intertekstualitet er også et hyppig utgangspunkt for studier av eventyrsamlingen, da ofte innenfor et forskningsfelt med fokus på folkløse og eventyrstudier. Christina Bacchilegas bok *Postmodern Fairy Tales*,<sup>94</sup> for eksempel, gir detaljerte lesninger av flere av Carters eventyr fra *The Bloody Chamber*, med utgangspunkt i det hun kaller Carters «metafolkløse eller arkeologiske prosjekt».<sup>95</sup> Bacchilega tar utgangspunkt i postmoderne reviderte versjoner av tradisjonelle eventyr, og sporer de ulike intertekstuelle koplingene og litteraturhistoriske utviklingslinjene de knyttes til. Selv om Bacchilega hovedsakelig interesserer seg for Carters eventyrs intertekstualitet, er

---

<sup>89</sup> Lacan forstår begjær som en mangel, fr. *manque*, på helhet og nærvær. Jacques Lacan, "The Direction of the Treatment and the Principles of Its Power", *Écrits* (New York: W. W. Norton and Company, 1977).

<sup>90</sup> Salman Rushdie, «Introduction», i Angela Carter, *Burning Your Boats*, xi.

<sup>91</sup> Benson, «Angela Carter and the Literary Märchen», 31.

<sup>92</sup> Patricia Duncker, «Re-Imagining the Fairy Tale: Angela Carter's Bloody Chambers», *Literature and History* 10 (1984).

<sup>93</sup> Elaine Jordan, «The Dangers of Angela Carter», *New feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*, red. av Isobel Armstrong (London: Routledge, 1992) og Merja Makinen, «Angela Carter's «The Bloody Chamber» and the Decolonization of Feminine Sexuality», *Feminist Review* 42 (høst 1992): 2-15.

<sup>94</sup> Cristina Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988).

<sup>95</sup> Bacchilega sitert i Benson, «Angela Carter and the Literary Märchen», 35.

kjønnsperspektivet alltid relevant når det kommer til Carters litteratur:

Bacchilega har med Danielle M. Roemer også redigert utgivelsen dedisert til Carters eventyrlitteratur: *Angela Carter and the Fairy Tale*,<sup>96</sup> utgitt i 1998. I denne samlingen inkluderes flere nyere postmodernistiske lesninger av hennes eventyr, for eksempel en dekonstruktivistisk analyse av «The Courtship of Mr Lyon» (et av eventyrene basert på Skjønnheten og Udyret); «The Logic of the Same and *Différance*: «The Courtship of Mr Lyon».<sup>97</sup> Her undersøker Crunelle-Vanrigh eventyrets tematisering av annerledeshet og forskjell, med utgangspunkt i Derridas begrep *différance*.<sup>98</sup> Hun finner at eventyret maner frem et grunnleggende forskjellsprinsipp i det kvinnelige subjektets ustabilitet, ikke som vrengebilder av etablerte dikotomier, men som en kontinuerlig forskyving i mellomrommet mellom ulike identiteter. Denne forskjellen produseres av Carters spenning mellom det nye som tilføres og det gamle som videreføres i sine re-representasjoner av eldre eventyr. Flere av artiklene i *Angla Carter and the Fairy Tale* undersøker Carters eventyrs tematisering av annerledeshet og forskjell i sammenheng med den kvinnelige subjektiveringsprosessen. Cheryl Renfroes «Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's 'Bloody Chamber'»<sup>99</sup> undersøker heltinnens grenseoverskridende erfaringer som forvrengte overgangssriter sammenlignet med andre lignende ritualer, for eksempel Evas syndefall i Edens Hage. Kathleen E.B. Manleys «The Woman in Process in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'»<sup>100</sup> undersøker også heltinnens subjektiveringsprosess, men med utgangspunkt i hvordan den utfolder seg i heltinnens narrasjon, i vekslingen mellom passivitet og aktivitet.

### **Deleuzoguattariske lesninger av *The Bloody Chamber***

Det foreligger noen lesninger av *The Bloody Chamber* med utgangspunkt i Deleuze og Guattaris tenkning og begreper. Wendy Swyts «Wolfings»: Angela Carters Becoming-Narrative»<sup>101</sup> er et relevant eksempel. «Wolfings» er en kritikk av en tidligere lesning av *The*

---

<sup>96</sup> Bacchilega og Roemer red., *Angela Carter and the Fairy Tale* (Detroit: Wayne State University Press, 2001).

<sup>97</sup> Anny Crunelle Vanrig, «The Logic of the Same and *Différance*: «The Courtship of Mister Lyon» i *Angela Carter and the Fairy Tale*.

<sup>98</sup> Jacques Derrida, «*Différance*», *Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg*, oversatt av Karin Gundersen (Oslo: Spartacus Forlag, 2006).

<sup>99</sup> Cheryl Renfro, «Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's «The Bloody Chamber» i *Angela Carter and the Fairy Tale*, red. av Bacchilega og Roemer (Detroit: Wayne State University Press, 2001).

<sup>100</sup> Kathleen E.B. Manley, «The Woman in Process in Angela Carter's «The Bloody Chamber» i *Angela Carter and the Fairy Tale*.

<sup>101</sup> Wendy Swyt, «Wolfings: Angela Carters Becoming-Narrative», *Studies in Short Fiction* 33, nr. 3 (sommer 1996): 315-23.

*Bloody Chambers* eventyr «The Company of Wolves»<sup>102</sup> gjennomført av Roberts Clark: «Angela Carters Desire Machines».<sup>103</sup> Clark argumenterer for at Carters omskrivning av eventyret «Rødhette og Ulven» opprettholder patriarkalske strukturer ved å skildre det mannlige og kvinnelige begjæret på en tradisjonell måte; Ulvens maskuline begjær betegnes som aktivt og dominerer Rødhettes underdanige passivitet. Swyt hevder derimot at Clarks lesning ikke evner å få øye på det hun mener er Carters radikale omskrivninger av den tradisjonelle begjærsdynamikken, nettopp fordi han tviholder på det psykoanalytiske perspektivet. Ved hjelp av Deleuze og Guattaris tenkning argumenterer Swyt for at Carter kritiserer og underminerer den tradisjonelle ødipale forståelsen av begjæret gjennom en narrativ multiplisitet, som fungerer desentraliserende og destabiliserende. Swyt argumenterer for at «The Company of Wolves» ikke kun bygger på den «tamme», ødipale versjonen av eventyret som man for eksempel finner i Perraults samling. Hun viser til at Carter innleder eventyret med flere narrative stemmer som forteller eventyret om Rødhette, basert på tidligere, friere og «utemmede» versjoner. Slik dekonstruerer Carter «jomfruen», en av eventyrets motivfunksjoner, gjennom en narrativ tilblivelsesakt, og åpner teksten opp i en narrativ spredning.<sup>104</sup> Swyt hevder at «The Company of Wolves» på den måten hviler på helt andre premisser enn den ødipaliserte versjonen, og videre at Clarke ikke evner å finne disse på bakgrunn av sin snevre letestrategi.

Swyts lesning av Carters vekslende bruk av narrativ multiplisitet som en åpning av tekstens diskurs er en observasjon jeg også har hensikt om å undersøke, og er slik et fellestrekk ved våre analyser. Jeg er også interessert i å lokalisere og analysere Carters destabilisering og desentralisering, slik den viser seg narratologisk i «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love».

### **Deleuzoguattarisk lesning av «The Tiger's Bride»**

Jeg finner kun en håndfull lesninger av «The Tiger's Bride» og ingen lesninger av «The Lady of the House of Love» med et eksplisitt utgangspunkt i Deleuze og Guattaris tenkning. Et eksempel jeg vil trekke frem er *Morphing Myths and Shedding Skins: Interconnectivity and*

---

<sup>102</sup> Angela Carter, «The Company of Wolves», *The Bloody Chamber*.

<sup>103</sup> Robert Clark, «Angela Carters Desire Machines», *Womens Studies* 14, nr. 2 (1987): 147-161.

<sup>104</sup> Rumeneren Vladimir Propps arbeid med den russiske folkediktningen er et tungtveiende arbeid innenfor eventyrforskning og verdt å nevne. Arbeidet gikk ut på å avdekke den innholdsmessige strukturen i eventyret ved å kartlegge de ulike motivenes (eventyrenes ulike elementer eller bestanddeler) funksjon. Denne type strukturanalyse kalte han folkeeventyrenes *morfologi*, og gav ut *Morfológija Skázki* i 1928. Vladimir Propp, *Morphology of the Folk Tale*, oversatt av Lawrence Scott, revidert av Louis A. Wagner (Austin: University of Texas Press, 1968).

*the Subversion of the Isolated Female Self in Angela Carter's «The Tiger's Bride» and Margaret Atwood's Surfacing*<sup>105</sup> av Sara Minette Laskoski. Denne masteroppgaven fra 2013 tar utgangspunkt i Deleuze og Guattaris begrep om tilblivelse og multiplisitet for å forstå metamorfosens rolle i nedbrytningen av normative og undertrykkende subjeksstrukturer kvinnen tradisjonelt har blitt skildret gjennom. Laskoski undersøker kreative forhold mellom mennesket og det animalske i et feministisk perspektiv, og argumenterer for at Carter (og Atwood) skildrer en dyretilblivelse som virker frigjørende ved å bryte ned den konvensjonelle dualismen, der kvinnen defineres som «den andre» og markerer grensen som skiller kropp/subjekt/natur. (De)subjektiveringsprosessen i Carter og Atwoods litteratur kjennetegnes av en kopling og sammensmeltning av sinnet, kroppen og naturen, i motsetning til en (psykoanalytisk) subjektiveringsprosess, der menneskets subjektdannelse kjennetegnes ut fra en opptegning av grenser som definerer subjektet ut ifra det som skiller det fra «utsiden».

Laskoskis prosjekt ligger svært nært mitt eget. Hennes lesning av «The Tiger's Bride» undersøker hvordan Carters eventyr skriver frem alternative erfaringsmodi. I motsetning til det maskuline dominerende, stabile og avgrensede subjektet, kjennetegnes eventyret av monstrøse koplinger på tvers av kategorier og strukturer, som videre tilbyr en frigjørende og radikal måte å være i verden på. I likhet med min oppgave knytter Laskoski «The Tiger's Bride» opp til Carters demytologiseringsprosjekt, om enn på en annen måte enn jeg ønsker å gjøre. For det første definerer Laskoski ikke mytebegrepet på bakgrunn av Barthes teorier, men sidestiller myter med folklore og eventyret.<sup>106</sup> Denne sidestillingen leder Laskoski til å hevde at Carter bedriver «mythmaking» i sine eventyr. Jeg tar derimot utgangspunkt i myter som eksempel på de dominerende og stratifiserende strukturene i samfunnet og litteraturen som Carter ønsker å stille spørsmål ved og underminere i sine eventyr. I større grad enn Laskoski ønsker jeg å analysere de destabiliserende bevegelsene som åpner opp diskursen rent litterært, uten at dette nødvendigvis impliserer en restabilisering av en alternativ mytestruktur.

I likhet med Swyts «Wolfings» ønsker jeg å holde et diskursivt fokus i min analyse, og rette oppmerksomheten mot den narrative multiplisiteten som kan sies å kjennetegne eventyret ut ifra Carters forståelse av sjangeren. Jeg vil i større grad ta utgangspunkt i eventyret som en destabiliserende sjanger per definisjon, og slik ikke analysere hvilke spesifikt patriarkalske sosiale strukturer som brytes ned i «The Tiger's Bride» og «Lady of the

---

<sup>105</sup> Sara Minette Laskoski, *Morphing Myths and Shedding Skins: Interconnectivity and the Subversion of the Isolated Female Self in Angela Carter's «The Tiger's Bride» and Margaret Atwood's Surfacing*. Masteroppgave, University of Montana, 2013.

<sup>106</sup> Laskoski, *Morphing Myths and Shedding Skins*, 18.



House of Love», men snarere undersøke hvordan dominerende strukturer kontinuerlig løses opp innenfor selve den litterære diskursen.

### Kapittel 3. Teorikapittel

Når jeg skal analysere Carters eventyr med utgangspunkt i Deleuze og Guattaris tenkning, vil jeg primært gjøre bruk av tre begreper: tilblivelse, deterritorialisering og affekt. Deleuze har skrevet flere verk alene, men det er hovedsakelig samarbeidene med psykiateren Félix Guattari, nærmere bestemt deres bok *Tusind plateauer*,<sup>107</sup> som vil tjene som primærkilde i dette kapitlet.

Jeg mener det er viktig å etablere filosofien som begrepene tilblivelse, deterritorialisering og affekt er en del av. Følgelig ønsker jeg å begynne dette kapitlet med en bred utlegning av Deleuze og Guattaris generelle filosofiske prosjekt, for deretter å fokusere på hvert enkelt begrep. Videre vil jeg gå inn på litteraturens spesifikke rolle og posisjon hos Deleuze og Guattari, før jeg avslutter med hvilken konkret lesestrategi Deleuzes og Guattaris tenkning og de tre utvalgte begrepene åpner for i min analyse av «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love».

#### Deleuze og Guattaris forskjellstenkning

Gilles Deleuzes generelle prosjekt, både i hans egne verk og i samarbeid med Félix Guattari, utgjør en krass kritikk av det han kaller vestlig metafysikk, samtidig som det er et forsøk på å utvikle et radikalt alternativ til den. Med vestlig metafysikk mener Deleuze den tenkningen som har formet og dominert i vesten siden Platon, en filosofisk linje som blant annet går via Descartes, Hegel, Heidegger og Freud. Deleuze mener filosofien disse tenkerne har utviklet gir forrang til begrepene om «væren» og «identitet», og struktureres etter en bestemt representasjonsmodell. Deleuze hevder at menneskets rasjonalitet, selvforståelse, virkelighetserfaring og språk har blitt utvannet og manipulert av de prinsippene som han forbinder med vestlig metafysikk. Denne filosofien er skadelig, hevder han, fordi den innebærer en feilaktig begrepsliggjøring av virkeligheten og den fungerer hemmende og stratifiserende på menneskenes mulighet til å utfolde seg og leve fritt.

Deleuze kritiserer «so-called rationalist philosophies»<sup>108</sup> for å postulere begreper med gyldighet hinsides den erfarte virkeligheten og å bruke disse som utspring og grunnlag for hele deres filosofi. Som eksempel henviser han til Platons idélære eller teorien om det kartesianske subjektet. Disse idétradisjonene hevder han tar sikte på å organisere og

---

<sup>107</sup> Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Tusind plateauer: Kapitalisme og skizofreni*, oversatt av Niels Lyngsø (Danmark: Det Kongelige Danske Kunsakademis Billedkunstskoler, 2005).

<sup>108</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, vi.

systematisere virkeligheten ved å fremheve essenser, dvs. avgrensede og statiske substanser, eller universelle idéer og verdier (som «sannhet», «det ideelle», «det vakre» osv.).<sup>109</sup>

Værensbegrepet betegner det allmenngyldige, bakenforliggende og, ifølge Deleuze, den statiske forståelsen av alt som «er», en forståelse og total strukturering av virkeligheten som fører alt tilbake til en felles grunnbetydning.<sup>110</sup> Identitetsbegrepet beskriver tingenes påståtte identiske tilstand, som at fenomener er stabile og gjenkjennelige, og mulig å sortere i ryddige system, samt forestillingen om at man kan lage symmetriske, helhetlige modeller for virkeligheten. Som eksempel viser han til Hegels dialektikk, dualismen («sjel»/«legeme», «mann»/«kvinne»), og Freuds allestedsværende familietriangel.

«Representasjon» innebærer for Deleuze tenkning som struktureres etter en original-kopimodell, som videre fører til et gjennomgående analogiprinsipp, slik han ser det i den vestlige metafysikken.<sup>111</sup> Deleuze forklarer i *Difference and Repetition*<sup>112</sup> at analogitenkning ikke evner å produsere noe nytt fordi den følgelig ikke inkluderer det grunnleggende forskjellige, men oppretter kun forbindelser mellom og utvikler det som er lik seg selv. Filosofi basert på representasjon og analogi vil slik uunngåelig opprettholde både et tenkning- og et handlingsmønster som viderefører og sementer etablerte normer. Videre vil dette innebære at den gjeldende maktfordelingen ikke kan utfordres, ettersom nye, radikale tanker ikke kan produseres innenfor et system for tenking som er statisk strukturert på grunnlag av det værende. Når man forstår språket ut ifra en analogitenkning vil også det miste evnen til å produsere forandring, ettersom det blir forstått som kopier eller representasjoner av det værende. Følgelig vil også det filosofiske språket selv bidra til å opprettholde etablerte konvensjoner og normer.

Hva er så det radikale alternativet Deleuze presenterer? Deleuze setter seg i ledtog med en alternativ filosofihistorie, beskrevet som en foreldreløs linje av tenkere forbundet gjennom en felles opposisjon til den etablerte filosofiske kanon.<sup>113</sup> Den alternative filosofihistoriske linjen går blant annet gjennom Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Hjelmslev, Bergson og Klossovski, og formulerer en grunnleggende forskjellstenkning. I og med at filosofien og språket ikke kun beskriver virkeligheten og fungerer rent kommunikativt eller

---

<sup>109</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 41.

<sup>110</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 324.

<sup>111</sup> Platons idélære utgjør den filosofien som tidligst og mest innflytelsesrikt beskrev virkelighetens fenomener som kopier av ideverdenens transcendent originaler. Se Platon, *Gjestebodet*, oversatt av Arnfinn Stigen (Oslo: Samlaget, 1972), og Platon, *Staten*, oversatt av Otto Foss, (København: Museum Tusulanum, 1985).

<sup>112</sup> Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, oversatt av Paul Patton (London: Athlone Press, 1994).

<sup>113</sup> Brian Massumi, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari* (Cambridge: The MIT Press, 1992), 2.

deskriptivt, men i samme vending også strukturerer rasjonaliteten vår og måter vi er i verden på, blir det for Deleuze og Guattari viktig å utvikle et helt nytt begrepsapparat. Slik søker de å både beskrive virkeligheten mer presist og å restrukturere den på en måte som lar oss erfare den på nye måter. Tilblivelse, deterritorialisering og affekt er alle kreative begreper som Deleuze gjør nytte av for å åpne opp for slike nye erfaringsmodi.

«Philosophy is the art of forming, inventing, and fabricating concepts».<sup>114</sup> Slik lyder den berømte deleuzoguattariske beskrivelsen av filosofi, slik de formulerer det i deres siste samarbeidsprosjekt *What is philosophy?* fra 1994. I stedet for å postulere et begrep som et sentralisert utgangspunkt for resten av tenkningen, tar Deleuze og Guattari det de mener er et empirisk utgangspunkt: «Analyzing the states of things, in such a way that non-preexistent concepts can be extracted from them».<sup>115</sup> Deleuze argumenterer for at filosofien ikke bør begynne med begrepene, men i stedet ta på alvor verden slik den erfares. Å begrepsliggjøre verden slik den erfares innebærer for Deleuze og Guattari å finne opp nye ord og begreper som beskriver det rene empiriske materialet på en måte som ikke forsøker å tvangssystematisere det, men som følger virkelighetens egen heterogene utfoldelse.<sup>116</sup>

De to franske filosofene opplever *ikke* verden som værende og identisk med seg selv. Virkeligheten fremstår for dem som noe som er i kontinuerlig kreativ bevegelse og utvikling, som noe grunnleggende forskjellig og heterogent. Deres tenkning tar snarere utgangspunkt i tilblivelse og forskjell, og modellen for tenkningen er ikke representativ, men maskinisk. Begrepsapparatet deres beskriver prosesser, noe som hender og virker, bevegelser, en kontinuerlig utviklingsprosess eller produksjon. De to filosofene søker ord som motsetter seg værensbegrepet og som ikke kan sorteres under det eller forbindes med det. Begrepene tilblivelse, deterritorialisering og affekt beskriver følgelig noe som er tuftet på forskjellighet. Det foreligger ikke noe identitetsprinsipp til grunn for denne forskjellstanken, ei heller finnes det en dikotomi som forskjelligheten pendler mellom. Deleuze og Guattaris tenkning bygger

---

<sup>114</sup> Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?*, 2.

<sup>115</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, vi.

<sup>116</sup> Deleuze bruker foldens modell i flere sammenhenger for å forklare hvordan ulike størrelser er foldet inn i hverandre, i motsetning til å være strengt avgrenset. Utfoldelsesbegrepet henviser til Deleuzes kritikk av det han mener er en forenklet innside/utside-forståelse av hovedsaklig subjektet, slik Deleuze undersøker det i sin bok om Foucault. Virkelighetens multiplisitet beskrives som uendelige, virtuelle folder som får sin individualitet og konkrete materialitet når det blir foldet ut og aktualisert. Deleuze skriver mest eksplisitt om folden i sin bok om Leibniz og nybarokken, *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Utfoldelse virker også på et generelt plan i tråd med den deleuzoguattariske verdensontologien, der alt (inorganisk) liv kjennetegnes av en immanent evne til tilblivelse. Simon O'Sullivan, «Fold», red. av Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 107; Gilles Deleuze, *Foucault* (London: Continuum, 2006); Deleuze og Parnet, «The Actual and the Virtual», *Dialogues 2*, oversatt av Eliot Ross Albert (London: Continuum, 2002); Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015).

snarere på en ontologisk forskjell-i-seg-selv. De utfordrer slik forrangten tilskrevet væren og identitet, ved å i stedet teoretisere forskjell slik den erfares, slik den utfolder seg i tid og rom og påvirker ulike kropper.<sup>117</sup> En utfoldende forskjell forstås som noe immanent i virkeligheten, og Deleuze og Guattari skaper et vokabular som evner å betegne og demonstrere erfart forskjell. Språket og tenkningen blir slik frigjort fra en statisk og analogisk representasjonsmodell, og søker i stedet hen mot det som er produktivt, skapende og delaktig. Begrepene fanger ikke opp betydning, og søker heller ikke å peke på bakenforliggende mening. Tenkningen og begrepene deres er maskinelle, dvs. operative, og vokabularet deres innebærer en maskinell konversjon av språket, noe som gjør at begrepene ikke representerer betydning (dvs. væren), men indikerer snarere en praktisk utfoldelse av noe som skjer, en vorden i tilblivelse.

Hvordan utspiller dette ontologiske vordensgrunnlaget seg, mer konkret? Med utgangspunkt i Deleuze og Guattaris begreper om tilblivelse, deterritorialisering og affekt vil jeg vise hvordan deres tenkning begrepsliggjør og åpner opp for at kreativ og frigjørende forandring kan finne sted.

### Tilblivelse

Tilblivelse er et gjennomgående begrep i Deleuze og Deleuze og Guattaris tenkning. Begrepet blir i størst grad etablert i *Tusind plateauer*, men opptrer også tidlig i Deleuzes tenkning og videreutvikles helt frem til hans død i 1995. I *Anti-Oedipus* betegnes prinsippet som «begjærsmaskiner» og omhandler en affirmativ og produktiv reformulering av den freudianske begjærsteorien. I Deleuzes siste store verk *Essays Critical and Clinical* har begrepet blitt en allestedsværende størrelse og virkekraft, og omtales hovedsakelig som «liv».<sup>118</sup> I et av *Tusind plateauers* mest leste og kommenterte kapittel (eller platå) «1730 – Intensblivelse, dyreblivelse, uoppfatteligblivelse»<sup>119</sup> utforskes begrepet nærmere. Deleuze og Guattari tar utgangspunkt i tilblivelsespotensialet mellom menneske og dyr, og i litteraturens evne til å produsere denne koplingen.

Hva er tilblivelse? Eller, stilt på en mer Deleuziansk måte: hvordan fungerer tilblivelse? Hvordan igangsettes tilblivelse og hva frembringer den? Deleuze og Guattari

---

<sup>117</sup> Cliff Stagoll, «Difference», *The Deleuze Dictionary*, 74.

<sup>118</sup> Se Deleuze og Guattari, «The Desiring-Machines» i *Anti-Oedipus*, og Gilles Deleuze, «Literature and Life», *Essays Critical and Clinical*, oversatt av Daniel W. Smith og Michael A. Greco (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

<sup>119</sup> Gilles Deleuze og Felix Guattari, «1730 – Intensblivelse, dyreblivelse, uoppfatteligblivelse», *Tusind Plateauer*.

innleder kapittel 10 i boken ved å tilnærme seg tilblivelse gjennom eliminasjonsmetoden, dvs. ved å utelukke hva det *ikke* er, noe de anser som et nødvendig utgangspunkt.

Tilblivelsesbegrepet er forankret i en tenkning som har andre byggesteiner enn den etablerte vestlige filosofien. Begrepet kan ikke beskrives ved hjelp av det etablerte filosofiske ordforrådet, ettersom filosofihistorien er strukturert rundt begreper om væren, identitet og representasjon. Det er nettopp disse prinsippene tilblivelse motsetter seg, og søker å unnsnippe. Deleuze og Guattari rydder derfor plass i leserens rasjonalitet og språk for at tilblivelsesbegrepet skal kunne få utfolde seg.

Tilblivelse er ikke å være «lik» et dyr. Tilblivelse er ikke å bli til, forvandle seg til eller å «være som» et dyr. Det er altså verken likhet, etterligning, identifikasjon eller fullstendig metamorfose. Tilblivelse er ikke (dyre-)drømmer eller fantasmer, og har verken et fast startpunkt eller et endelig mål. Det er ikke en forbigående fase eller et midlertidig skifte. Tilblivelse er heller ikke progresjon eller regresjon i en serie, ei heller er det bygget på et evolusjonsprinsipp, der den følger et «naturlig» forløp. Forandringene som finner sted er ikke utfoldelsen av en potensialitet som allerede finnes, f.eks. i DNA.<sup>120</sup> Tilblivelse har ikke grunnlag i noe annet enn seg selv: «At blive til er et udsagnsord som har sin egen fasthed; det kan ikke reduceres til og ikke føre os frem til hverken 'at fremtræde', 'at være', 'at ligestille' eller 'at frembringe, producere».<sup>121</sup>

Deleuze tar utgangspunkt i Nietzsches tenkning og bruker begrepet om tilblivelse til å beskrive forskjellens «evige gjenkomst», noe som han erfarer er iboende i alle materielle og ikke-materielle hendelser. Sagt på en enklere måte, er tilblivelse den bevegelsen som finner sted og utfolder seg i erfaringen av forskjell. Tilblivelse er selve forandringens dynamikk.<sup>122</sup> «Tilblivelsen frembringer ikke andet end sig selv. Det er et falsk alternativ der får os til at sige: Enten efterligner man det, eller så er man det. Det der er virkeligt, er tilblivelsen selv, tilblivelsesblokken, og ikke de angiveligt faste led som den eller det der bliver går gennem».<sup>123</sup> Det virkelige ved tilblivelsen er selve forandringsbevegelsen, ikke utgangspunktet eller sluttpunktet. Ifølge Deleuze og Guattari finnes disse punktene forøvrig heller ikke, og representerer falske alternativ, i likhet med dikotomier som etterligning/identitet.

I stedet for evolusjonsmønsteret bruker Deleuze og Guattari et smitteprinsipp for å

---

<sup>120</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 302 – 303.

<sup>121</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 303-304.

<sup>122</sup> Cliff Stagoll, «Becoming», *The Deleuze Dictionary*, 25-26.

<sup>123</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 302.

forklare tilblivelsens heterogene sammenkopling av alle typer størrelser:

De fællesskaber og formælinger der er mod naturens orden, er den sande Natur, på tværs af naturens forskellige riger. [ ... ] Vampyren bliver ikke stamfader til en efterfølgende slægt, vampyren smitter. Forskjellen er at smitten eller epidemien sætter nogle fuldstændig heterogene læd i spil [ ... ].<sup>124</sup>

Det er ingen grenser for hva som kan inngå i en tilblivelse, og det er nettopp denne grenseløsheten som kjennetegner tilblivelsen og gir den kraft. Tilblivelse er forandringens dynamikk som skjer mellom to (eller flere) heterogene elementer, som ved en smitte. Det skjer ved en symbiose som danner «en konsistent eller samfungerende mangfoldighet som er egnet til transformation».<sup>125</sup> Dette beskrives også som «den sanne natur» og er en parallell til Deleuze og Guattaris erfaring av verden som verken logisk systematisert eller strukturert, men som en uendelighet av mulige fellesskap og symbioser, på tvers av alle verdens riker. Som en motsats til slektskap velger Deleuze og Guattari å snakke om allianser, rhizomatiske<sup>126</sup> koplinger eller nærhetssoner som går utover systemer og klassifiseringer; en grunnleggende heterogen symbiose. Tilblivelse handler om å finne «[...] a zone of proximity, indiscernibility or indifferenciation where one can no longer be distinguished [...]».<sup>127</sup> Det er nettopp disse samfungerende mangfoldighetene som er egnet til tilblivelse. Disse kreative nærhetssonene kaller Deleuze og Guattari monter (fr. *assemblages*), som de forklarer som heterogene «[...] unities [...] of co-functioning: it is a symbiosis, a 'sympathy'».<sup>128</sup>

Deleuze og Guattari tilbyr flere eksempler på tilblivelse. Et av eksemplene de nevner hyppigst er Kaptein Ahabs bliven-hval i Herman Melvilles *Moby Dick*.<sup>129</sup> «Hele Moby Dick er en af tilblivelsens største mesterværker: Kaptajn Ahab har en uimodståelig hvalblivelse som netop går uden om meuten eller stimen og direkte ind i en monstrøs alliance med den Enestående, med Leviathan, Moby Dick».<sup>130</sup> Deleuze og Guattari forklarer også at tilblivelse får ringvirkninger; Kaptein Ahabs bliven-hval fører til at Moby Dick selv bare blir en blendene hvit vegg; hvalens bliven-hvit.<sup>131</sup>

Deleuze og Guattari tar utgangspunkt i dyretilblivelser i kapittel 10, men de presiserer

---

<sup>124</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 307.

<sup>125</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 319.

<sup>126</sup> Rhizomet betegner forbindelser som fungerer ulikt det tradisjonelle tenkningens struktur. Rhizomene skaper tilfeldige forbindelser mellom heterogene elementer og sprer seg utover, fri fra en rotfestet, sentraliserte kilde. «Innledning: Rhizom», *Tusind plateauer*.

<sup>127</sup> Deleuze, «Literature and Life», 1.

<sup>128</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 39.

<sup>129</sup> Herman Melville, *Moby Dick* (London: Penguin Popular Classics, 1994).

<sup>130</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 309.

<sup>131</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 318.

videre at dyretilblivelsen likevel kun er én av mangfoldige typer tilblivelser og har heller ikke noen særlig viktighet utover disse.<sup>132</sup> Den eneste strukturelle dimensjonen ved tilblivelse er at det alltid handler om en minorisering. Den vestlige, hvite mannen står som det naturlige sentrale, dominerende utgangspunktet, og deretter følger tilblivelsen en ulogisk, ikke-regressiv bliven-mindre.<sup>133</sup> Alle tilblivelser må likevel gå gjennom et platå av bliven-kvinne, og kan for eksempel gå videre til en bliven-dyr, bliven-insekt, bliven-molekyl, bliven atom, helt frem til bliven-umerkelig, som utgjør det ultimate endestoppet. Umerkelighet er den reneste formen for bliven-mindre, der man er fullstendig befridd fra autoritære, stratifiserende organiseringer.

Tilblivelse er forandringens dynamikk og utfoldelsen av en forvandlingskraft, men det er ikke snakk om en fullbyrdet forvandling «i virkeligheten». Kaptein Ahab gjennomgår ikke en faktisk hvaltransformasjon. Tilblivelsen er like så fullt virkelig, og Deleuze og Guattari utdyper dette med begrepene molar og molekylær. Begrepene beskriver to ulike typer organisering av kropper (i vid definisjon) og dynamikken mellom disse organiseringene. Sagt på en annen måte beskriver molaritet og molekylaritet to ulike komposisjonsmodi, samtidig som det introduserer en politisk dimensjon.<sup>134</sup> Molaritet beskriver overgripende og helhetlige strukturer og organiseringer. Begrepet beskriver avgrensede organismer som er komponert av kompakte og faste territoriale masser, og forbindes med mektige makropoliterte kropper eller superstrukturer som Staten, myndighetene eller regjeringen, historien, mannen, vesten, gud, far, og presteskabet:

Med majoritet mener vi ikke en relativ større kvantitet, men bestemmelsen af en tilstand eller standard i forhold til hvilken både de større og de alleminde kvantiteter kaldes minoritære: hvid-mand, hankøn-voksen osv. Majoritet forudsætter en dominerende tilstand, ikke omvendt. [ ... ] 'manden' har etableret en standard i universet som bevirker at menneskene, mændene, nødvendigvis (analytisk set) udgør en majoritet.<sup>135</sup>

Molaritet kan settes i forbindelse med majorisering, et begrep Deleuze bruker for å beskrive bevegelser som befester og sementer dominerende og autoritære strukturer. Majorisering står slik også i forbindelse med værensbegrepet og det statiske og lukkede. Det molare må videre alltid sees på i samspill med det molekylære. Det molekylære beskriver de bevegelser eller koplinger som unnslipper det molare, samtidig som det virker innenfor det. Brian

---

<sup>132</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 316.

<sup>133</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 371.

<sup>134</sup> Massumi, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 54.

<sup>135</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 371.



Massumi forklarer at det molare og det molekylære følgelig ikke er gjensidig utelukkende, men beskriver to kvalitativt ulike perspektiveringer. Det molare huser fremdeles noe molekylært, men på en disiplinert, totaliserende måte. Det molekylære får først utfolde seg når den overbyggende helhetsforståelsen av noe forkastes til fordel for partiklers mulige lokale montager.<sup>136</sup>

Der det molare er befestede helhetsstrukturer, beskriver det molekylære bevegelser og prosesser som kan finne sted og flyte fritt fra en organisering eller en superstruktur. Molekylaritet kan slik også forstås som en nedbrytning i mindre bestanddeler, slik at den molare kroppsorganiseringen ikke lenger kan virke majoriserende. Molekylaritet har slik ikke å noe gjøre med kroppens masse, form eller territorium, men med selve den iboende evne til bevegelse. Molekylaritet er også et politisk ladet begrep, ettersom det beskriver evnen til bevegelse innenfor og utover overgripende maktstrukturer og helhetsorganiseringer, og således også er uavhengige av dem og undergraver dem:

Hvad som helst kan klare den sag, men sagen viser sig at være politisk. Minoritærblivelse er en politisk sag og sætter et omfattende kræfternes arbejde og en aktiv mikropolitik igang, og af Historien hvor det snarere drejer sig om at finde ud af hvordan man vinder eller opnår en majoritet.<sup>137</sup>

Det molekylære er ikke sanselig i konvensjonell forstand. Nettopp derfor kan tilblivelsen beskrives som virkelig uten at man «ser» en fullstendig forvandling i tilblivelsen. Tilblivelsen skjer mellom kropper, men det er ikke kroppens masse, organisering eller form som forvandles. Ifølge Brian Massumi er tilblivelse eller becoming «[...] bodily thought, beyond the realm of possibility, in the world of the virtual».<sup>138</sup> Tilblivelse handler snarere om forandring i partiklenes bevegelse: tempo, hastighet, hvile og rytme: tilblivelse er retning heller enn intensjonalitet.<sup>139</sup> Likevel skjer tilblivelsen ikke i et molekylært vakuum, men gjennom en dynamikk mellom molaritet (majorisering) og molekylaritet (minorisering). Tilblivelse igangsettes av et ønske om å unnslippe kroppens molaritet, og tar slik utgangspunkt i en begrensning. På en annen måte kan man si at tilblivelse er en spenning mellom to begjærsmødi; den molare og molekylære; væren og tilblivelse; forskjell basert på likhet og forskjell-i-seg-selv.<sup>140</sup> Tilblivelsen, forstått som en bevegelse fra den molare begrensningen til en molekylær, heterogen montage, blir slik en frihetsbevegelse. Som en

---

<sup>136</sup> Massumi, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 54, 55.

<sup>137</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 372.

<sup>138</sup> Massumi, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 99.

<sup>139</sup> «Becoming is directional rather than intentional». Massumi, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 95.

<sup>140</sup> Massumi, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 94.

symbiose på tvers av molare komposisjoner virker tilblivelse som en motstandskamp, en revolt og avvisning av undertrykkende strukturer, men ikke ved å sette «hardt mot hardt» eller molaritet mot molaritet. Tilblivelse er en fundamentalt annerledes strategi og den utspilles på et mindre, molekylært plan, der molare strukturer ikke har autoritet.

### Deterritorialisering

Deterritorialisering og fluktlinjer og er to begreper som beskriver en nærliggende type bevegelse, men med små ulikheter. Fluktlinjeebegrepet brukes i større grad i sammenheng med litteratur, og deterritorialisering er i større grad fundert i et territorieperspektiv.

Deterritorialisering kan på enklest mulig måte beskrives som et territoriums iboende evne til å produsere radikal forandring. Begrepet beskriver altså forandringens pådriver eller aggregat.

Det har sin motpart i reterritorialisering, som beskriver et molart territories ønske om å befeste det bestående, eller å (gjen)inkorporere det som har unnslipt i dominerende, autoritære strukturer og organiseringer. Deterritorialisering betegner den type molekylær forandring som virker frigjørende. I så måte ser vi at deterritorialisering henger nøye sammen med tilblivelse: «Man deterritorialiserer sig i en tilblivelse».<sup>141</sup>

Deterritorialisering (og reterritorialisering) er begreper som Deleuze låner fra fra geologien, og som henviser til territorier, områder og avgrensninger. Deterritorialiseringens frigjørende forandring skjer i territoriets randsoner, et molekylært område langt fra kjernens molare maktsentrum. Randsonen er et lovløst område som ikke er strengt strukturert eller fastlagt, men er mer flytende og dynamisk. Slik har randsoner lett for å inngå i deterritorialisering og muliggjøre tilblivelser. En (dyre-)flokk besitter en særskilt evne til deterritorialisering langs randsonen. Der kan man komme i kontakt med flokkens anomale, dvs. flokkens utkantsfenomen, som forstås som «deterritorialiseringsspydspidsen [...] en position eller en mengde positioner i forhold til en mangfoldighet».<sup>142</sup> Deleuze og Guattari fremhever hvalen Moby Dick som et godt eksempel på den anomale.<sup>143</sup>

Deleuze og Guattari beskriver deterritorialisering som en «coming undone» i *Anti-Oedipus*, og «the cutting edge of an assemblage» i *Tusind Plateauer*.<sup>144</sup> Deterritorialisering indikerer nettopp dette kreative potensialet for at en ny montage kan oppstå. Med andre ord er deterritorialisering selve tilblivelsens mulighetsbetingelse og hendelse. Deterritorialisering er

---

<sup>141</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 371.

<sup>142</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 310.

<sup>143</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 310

<sup>144</sup> Adrian Parr, «Deterritorialization/reterritorialisation», *The Deleuze Dictionary*, 11.

frigjøring fra molare stratifikasjoner, en kropp (territorium) for eksempel, samtidig som det introduserer radikalt nye former for, eller fravær av, organisering.

Fluktlinjen er en deterritorialisering, men i en mer radikal forstand. Fluktlinjen er ikke knyttet til en territoriummodell, men beskriver en mer fullstendig (men likeså prosessuell) deterritorialisering,<sup>145</sup> der reterritorialisering ikke lenger er relevant eller mulig:

The line of flight is a deterritorialization. [ ... ] But to flee is not to renounce action: nothing is more active than a line of flight. It is the opposite of the imaginary. It is also to put to flight – not necessarily others, but to put something to flight, to put a system to flight as one bursts a tube.<sup>146</sup>

Når fluktlinjen skyter fart, bryter den fullstendig ut av dominerende systemer og farer langt bortenfor en molar strukturering og dens sentrum. Fluktlinjen kan derfor også beskrives som en dekodning, dvs. at et molart regjerende systems logikk blir forstyrret, og den strukturerende logiske grunnformelen ikke lenger fungerer eller er gjeldende. På samme måte som tilblivelsens bliven-mindre, er fluktlinjen også en bevegelse som smetter ut av dominerende system, og som i samme vending undergraver dem og befri seg fra dem. I så måte taler man også om antiautoritet. Det er likevel ikke snakk om å forsvinne fullstendig, men å produsere noe nytt gjennom molekylære montager. Fluktlinjen er aktiv og forandringen den skaper er virkelig: «[...] to flee is to produce the real, to create life, to find a weapon».<sup>147</sup>

Både tilblivelsen og fluktlinjen skaper heterogene allianser med vesener og elementer som står på utsiden av molare systemer. De har en iboende evne til å undergrave disse systemenes autoritet, nettopp ved hjelp av sin posisjon som utenforstående i randsonen:

There is something demonical or demonic in the line of flight. Demons are different from gods, because gods have fixed attributes, properties and functions, territories and codes: they have to do with rails, boundaries and surveys. What demons do is jump across intervals, and from one interval to another. [ ... ] We betray the fixed powers which try to hold us back, the established powers of the earth.<sup>148</sup>

Som del av Deleuze og Guattaris alternative vokabular og tenkning påkaller og allierer de seg med historiens og kulturens outsiders: demoner, hekser, trollmenn, varulver og vampyrer, rotter og lus. Outsidere utgjør en del av den virtuelle virkeligheten, men er mutanter og randmennesker som allerede er utestengt fra etablerte, stratifiserende og hegemoniske systemer. Outsideren har tilgang til alternative bevegelsesruter og er en unaturlig del av

---

<sup>145</sup> Deluze og Parnet, *Dialogues 2*, 33.

<sup>146</sup> Deluze og Parnet, *Dialogues 2*, 33.

<sup>147</sup> Deluze og Parnet, *Dialogues 2*, vi.

<sup>148</sup> Deluze og Parnet, *Dialogues 2*, 30.

naturen. Dette gjør outsiderne frigjorte og farlige.<sup>149</sup> Det er det monstrøse som besitter tilblivelsens kraft og som lettest kan skyte fluktklinjer.<sup>150</sup>

I sin tv-serie *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* med Claire Parnet utdyper Deleuze betydningen av at potensielle krefter har mulighet til å kunne utfolde seg fritt, og han avdekker her hvordan blokkeringen av disse er skadelig: «Joy is everything that consists in fulfilling a potency, a force (puissance). You feel joy when you realize a potency, when you make a force real». På samme måte er det å være trist «[...] when you are separated from a potency or force».<sup>151</sup> Deleuze knytter slik tilblivelsens utfoldelse opp mot glede eller fryd.<sup>152</sup>

### Affekt

På samme måte som filosofi for Deleuze og Guattari er en kreativ disiplin der nye begreper skapes, produserer kunsten sanselige aggregater og affekter. Kunstens mål er for Deleuze og Guattari å skape ansamlinger av sanselighet eller «sanselighetsblokker».<sup>153</sup> Slik etablerer Deleuze og Guattari en kunst- og litteraturforståelse som tar utgangspunkt i dets evne til å produsere affekter, ikke i språkets lingvistiske eller betydningsskapende egenskaper.

Affektbegrepet blir undersøkt i «Intensblivelse»-kapittelet i *Tusind Plateauer*, og videre utdypet i «Percept, affect, and concept» i *What is Philosophy?*<sup>154</sup> Deleuze og Guattari beskriver begrepet ikke utelukkende i henhold kroppens samhandling med seg selv og med verden, men peker spesielt på muligheten affekter gir for å etablere monstrøse, produktive koplinger. Affekter er slik helt sentrale for å skape en montage der tilblivelse kan finne sted. Affekt må derfor ikke forveksles med private og subjektive følelser, fordi koplingene som oppstår mellom affekterte kropper går hinsides det individuelle subjektet. Affektene er upersonlige, men likevel individuerte.<sup>155</sup> Det handler slik om å beskrive og behandle kropper, ikke ut fra organers funksjon eller kroppens organisering, men snarere ved å holde regnskap med affektene som påvirker den i søken etter å overkomme molare kroppens grenser og deres

---

<sup>149</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 318.

<sup>150</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 304-310.

<sup>151</sup> Begge sitat er hentet fra Gilles Deleuze, Claire Parnet og Pierre-André Boutang (regi), «J as in Joy», *Gilles Deleuze from A to Z*, oversatt av Charles J Stivale, (Los Angeles: Semiotext(e), 2012).

<sup>152</sup> Koplingen mellom krefters utfoldelse og glede, og koplingen mellom en hindring av krefters utfoldelse og tristhet henter Deleuze fra Spinozas filosofi. Deleuze leser Spinozas filosofi som en affirmativ formulering av liv. Deleuze og Guattaris beskrivelse av kroppens affekter tar også utgangspunkt Spinozas forståelse av kroppen, definert ut ifra dens hastighet og langsomhet. Den Spinozistiske kroppsførståelsen tjener som motsetning til den Aristoteliske, som definerer kroppen ut ifra dens organisering og funksjon. Baruch de Spinoza, *Etikk – Bevist på geometrisk vis*, oversatt av Ragnar Hertzberg Næss (Oslo: De norske bokklubbene, 2002); Gilles Deleuze, *Spinoza: philosophie pratique* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1981).

<sup>153</sup> Eng. *blocs of sensations*, Deleuze og Guattari, *What is Philosophy?*, 164.

<sup>154</sup> Deleuze og Guattari, «Percept affect, and concept» i *What is Philosophy?*.

<sup>155</sup> Felicity J. Colman, «Affect», *The Deleuze Dictionary*, 11.

begrensninger.<sup>156</sup>

Når Deleuze og Guattari lokaliserer eller måler grader av affekter skjer det med øye for kroppens evne til bevegelse eller handling. «Whence the force of Spinoza's question: 'What can a body do?', of what affects is it capable? Affects are becomings».<sup>157</sup>

Utgangspunktet i kroppers evne til å bevege seg eller handle henger sammen med Deleuzes interesse for etologi; læren om dyrenes atferd. Igjen er det dyret som tjener som eksempel i Deleuzes tenkning: «You have not defined an animal until you have listed its affects».<sup>158</sup>

Deleuze forklarer at det er større forskjeller mellom en arbeidshest og en veddeløpshest enn det er mellom en arbeidshest og en okse, ettersom arbeidshesten og oxen inngår i samme type montage med omverdenen; klassifiseringen «hest» tjener ikke som en god inndeling. Det er nettopp det affektive fellesskapet som kopler arbeidshesten og oxen, ikke hestenes felles arvemateriale.

Affektbegrepet eksemplifisert gjennom etologi, mener jeg underbygger Deleuze og Guattaris gjennomgående kritikk av representasjon. Affektene kan ikke best forstås gjennom et lingvistisk perspektiv fordi de representerer ikke mening i en språklig forstand. Det er snarere snakk om noe som virker på en rent maskinisk måte, noe som effektuerer og utfolder seg:

Det er slet ikke lenger et spørsmål om organerne og funksjonene og om et transcendent Plan som kun ville kunne gå forud for deres organisering i kraft av analogirelationer og divergerende utviklingstyper. Det er ikke et spørsmål om organisering, men om sammensætning, komposition; ikke et spørsmål om utvikling eller differentiering, men om bevægelse og hvile, hurtighed og langsomhed.<sup>159</sup>

Affekter kan ikke tolkes, de skal kun måles; de utfolder seg som forskjell i erfaringen, og man gjenkjenner dem og analyserer dem ved å holde regnskap med affektens ulike grader av langsomhet og hastighet, rytme og grader av intensitet. Videre måler man også hvorvidt de inngår i allianser eller nærhetsrelasjoner på en måte som oppretter montager. For å definere en kropp må man finne og måle affektene. Man spør ikke hva en kropp betyr, men gjør som Spinoza, man spør om hva en kropp kan utføre. Ved å se på hva en kropp kan gjøre, kan man også si noe om dens grad av frihet: «Vi vil bruke uttrykket et legemes *breddegrad* eller *råderum* om de affekter det er i stand til at håndtere i forhold til en given styrkegrad, eller

---

<sup>156</sup> Massumi, *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 94

<sup>157</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 45.

<sup>158</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 45.

<sup>159</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 325.

rettere: i forhold til denne styrkegrads grænser». <sup>160</sup> Dersom en kropp har stort råderom, har det altså evnen til å inngå i affektive konstellasjoner hinsides sin molare organisering, og kan derfor koples opp til en individuell montage som muliggjør tilblivelse.

I følge Deleuze og Guattari er psykoanalysen den tenkningen som i størst grad opprettholder representasjonsdespotiet. Ved å insistere på kroppens og begjærets tolkbarhet som representasjoner av familietriangelet, mister psykoanalysen muligheten til å la affektive tilblivelser utfolde seg: «De har intet set. Dyret oppfatter de som en representant for drifterne eller en repræsentation af forældrene. De ser ikke dyreblivelsens realitet, de ser ikke hvordan den er affekten i sig selv, driften i egen person som ikke representerer noget. Der findes ikke andre drifter end montagerne selv». <sup>161</sup> Affekter kan ikke utfolde seg verken innenfor molare organiseringer som språket, og er heller ikke tilknyttet molare størrelser som subjektet. Psykoanalysen blir slik et utilstrekkelig og blokkerende perspektiv for å forstå affektene. Ifølge Deleuze og Guattari har affekter sammenheng med kroppens evne til råderom utover molare, psykoanalytiske størrelser som subjektet, gjennom opprettelsen av molekylære montager. Affekter handler snarere slik om de-subjektivering. Fortolkning og representasjon reterritorialiserer affektive intensiteter i molare strukturer, og produksjonen av nye værensmuligheter blir følgelig blokkert. Slik sementeres de autoritære og hierkarkiske strukturene og den kreative livsutfoldelsen blir undertrykket.

I *Anti-Oeudipus* foretar Deleuze og Guattari videre en viktig omdefinering av den psykoanalytiske forståelsen av underbevisstheten, da som en del av deres kritikk av representasjon: «Perhaps the most fundamental idea [in *Anti-Oeudipus*] is that the unconscious 'produces'». <sup>162</sup> I motsetning til det Deleuze og Guattari ser som psykoanalysens teoretisering av det ubevisste, som en teatralisk representasjon av det ødipale dramaet, forstår de snarere det ubevisste som en fabrikk. Denne fabrikk produsere begjær som flyter, som blir avbrutt og som flyter igjen, på en helt bokstavelig måte. På bakgrunn av forståelsen av det ubevisste som en fabrikk, hevder Deleuze at det ubevisste aldri kan være et tolkningsobjekt. I stedet er det ubevisste noe som man bør forstå funksjonen av, rent maskinelt. <sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 327.

<sup>161</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 330.

<sup>162</sup> Intervju med Vittori Marchetti, Gilles Deleuze og Félix Guattari, «Capitalism and Schizophrenia», Gilles Deleuze, David Lapoujade (red.), oversatt av Michael Taormina, *Desert Islands and Other Texts* (London: Semiotext(e) Foreign Agent Series, 2004), 232.

<sup>163</sup> Se «The Desiring-machines'» første avsnitt. Der forklarer Deleuze og Guattari begjærsmaskinene ved å peke på alle maskinens funksjoner; dens rytme, brudd, hastighet og koplinger, uten å inkludere noen annen utdypning. Maskinen betyr ikke noe, den er utfoldelsen av ren produksjon. Således er det også med affektene; de representerer ikke noe annet, de virker. «Something is produced: the effects of the machine, not mere metaphors». Deleuze og Guattari, *Anti-Oedipus*, 1, 2.

### Tilblivelse, deterritorialisering og affekt i litteraturen

De tre begrepene tilblivelse, deterritorialisering og affekt er alle sterkt forbundet med litteratur i Deleuze og Guattaris tenkning. For Deleuze har litteratur en like stor kapasitet til å være filosofisk (å utsi noe om verden, å virke i verden) som filosofien, men der filosofien utvikler begreper, produserer litteraturen affekter. Litteratur er allestedsværende i Deleuze og Deleuze og Guattaris tenkning, og filosofene hopper selv «over intervaller», dvs. at de skaper montager mellom filosofi og litteratur ved å veksle på å bruke historiske, filosofiske og skjønnlitterære kilder i bøkene sine. Deleuze og Guattari hevder at litteraturen til og med er spesielt egnet til å igangsette tilblivelser og å skyte fluktlinjer. Forskyvningen av tilblivelser gjennom affektive molekylære montager er litteraturens primære virkemåte. Slik kan man si at litteraturens mål er å åpne opp for nye erfaringsmodi.<sup>164</sup> Litteraturens evne til å produsere nye måter å erfare verden på, leder Deleuze til å hevde at litteraturen selv kan være helsefremmende.<sup>165</sup> Deleuze presiserer litteraturens evne til sunnhet ved å ved å peke på dens evne til tilblivelse:

It is possible that writing has an intrinsic relationship with lines of flight. To write is to trace lines of flight which are not imaginary, and which one is indeed forced to follow, because in reality writing involves us there, draws us in there. To write is to become, but it has nothing to do with becoming a writer. That is to become something else.<sup>166</sup>

Dette sitatet kommer fra *Dialogues 2*, samarbeidsprosjektet med Claire Parnet. I kapittelet «On the Superiority of Anglo-American Literature» oppvurderer Deleuze angloamerikansk litteratur i forhold til den franske. Anglo-amerikanerne evner ifølge Deleuze å produsere montager og dermed tilblivelser mellom litteratur og virkeligheten, i motsetning til franske forfattere. Franske forfattere skaper litteratur som inngår i en reterritorialisering i molare størrelser, som for eksempel «subjektet» og det ødipalet triangelet, på en måte som tetter igjen skriften og gjør den intern og privat: «Writing does not have its end in itself because life is not something personal».<sup>167</sup> Det romantiske forfattergeniet, den selvrefleksive litteraturen og den subjektive forfatteren produserer ikke helsefremmende litteratur. Skrivning skjer alltid i kombinasjon med noe annet enn sin egen skrift, og dette er litteraturens sunne tilblivelse:

---

<sup>164</sup> Daniel W. Smith, «Introduction», Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, xxxiii.

<sup>165</sup> Deleuzes siste verk, *Essays Critical and Clinical*, er en undersøkelse av litteraturens helsefremmende egenskaper: «The ultimate aim of literature is to set free, in the delirium, this creation of a health or this invention of a people, that is, a possibility of life». Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, 4.

<sup>166</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 32.

<sup>167</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 4.

«The writer is imbued to the core with a non-writer becoming».<sup>168</sup> Skriftens montager fungerer alltid i flere fluktasjoner, og skrivning handler slik aldri om imitasjon, men om sammenkopling: «This is assembling, being in the middle, on the line of encounter between an internal world and an external world».<sup>169</sup>

Dersom litteratur ikke skal handle om noe personlig som kan fortolkes, hvordan skal man da skrive litteratur, og hvordan kan man tilnærme seg den? Deleuze og Guattaris alternativ til representasjon og fortolkning er eksperimentet. Dersom man skal bruke et molart, reterritoriserende ord, er eksperimentet Deleuze og Guattaris svar på skjønnlitterær «metode». Gjennom eksperimentering, en radikal og grensesprengende utforskning av det uoppdagede (molekylære), kommer man i kontakt med virkelighetens og derfor litteraturens iboende evne, og ønske, om tilblivelse: «On lines of flight there can no longer be but one thing, life-experimentation. [ ... ] No longer is there the infinite account of interpretations which are always slightly disgusting, but finished processes of experimentation, protocols of experience».<sup>170</sup>

Hvordan bruker Deleuze og Guattari disse begrepene når de selv leser og bruker litteratur i sin tenkning? I «On The Superiority of Anglo-American Literature» trekker Deleuze fram Carlos Castenadas roman *Don Juan*,<sup>171</sup> en roman om en manns møte med sjamanen Don Juan:

The strength of Castenada's books, in his programmed experiment with drugs, is that each time the interpretations are dismantled and the famous signifier is eliminated. No, the dog I saw and ran along with under the effect of the drug was not my whore of a mother... This is a procedure of animal-becoming which does not try to say anything other than what he becomes, and makes me become with him. [ ... ] Experiment, never interpret.<sup>172</sup>

Når man skal tilnærme seg Castenadas bliven-hund, kan man ikke forstå det via representasjon og tolkning; hunden må ikke reduseres til en ødipal representasjon av Mor. Man må snarere måle affektene som utfolder seg i tilblivelsen; det handler om Castenadas montage med hunden i løpet. Å reterritorisere dette i en bakenforliggende grunnbetydning er det samme som å blokkere for tilblivelsen. Å tolke Castenadas møte med hunden som en ødipal representasjon av Mor, reterritorierer en mulig tilblivelse inn i et strengt, ensrettet

---

<sup>168</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 33.

<sup>169</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 39.

<sup>170</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 36.

<sup>171</sup> Carlos Castenada, *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (New York: Washington Square Press, 1998).

<sup>172</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 36.



molart system av betydning (psykoanalysen), der det blokkeres for utspringet av alternative erfaringsmodi. Deleuze og Guattari trekker frem flere av Freuds psykoanalytiske tekster når de kritiserer fortolkning av litteratur, blant annet behandlingen av Lille Hans og hestene:<sup>173</sup> «Lille Hans' hest er ikke representativ, men affektiv. Den er ikke medlem af en bestemt art, men et element eller et individ i en maskinel montage».<sup>174</sup> For å muliggjør tilblivelsen må man åpne opp for utfoldelsen av affekter gjennom eksperimentet, og ikke reterritoralisere dem i en fortolkningsakt.

Deleuze og Guattari er kritiske til en rent representasjonell forståelse av litteratur, men det betyr ikke at de avviser at det finnes tegnsystemer overhodet. Deleuze og Guattari hevder at tegn finnes over alt, men at de ikke er reservert språket alene. Den strenge, spesifikke strukturalistiske forståelsen av litteratur, som et lukket system av interne forskjeller, blokkerer for den iboende kreative tilblivelsen i litteraturen, og reterritoraliserer all mening tilbake til Signifikanten:

Since the 'signifier' has been invented, things have not fallen into place. Instead of language being interpreted by us, it has set about interpreting us, and interpreting itself. Signifiante and interpretosis are the two diseases of the earth, the pair of despot and priest.<sup>175</sup>

Deleuze og Guattaris kritikk av fortolkning handler altså både om en motstand mot en rent språklig forståelse av litteratur, der den lingvistiske forståelsen av språket tvinger leseren inn en evigvarende jakt etter den (falske) opprinnelige meningen, men også om hvordan fortolkningen reterritoraliserer litteraturen inn i de spesifikke meningssystemene som litteraturen tolkes på bakgrunn av.

### **Metode**

Deleuze og Guattaris tenkning tilbyr et rammeverk og et begrepsapparat for å kunne tenke og lese litteratur på en måte som utkrystalliserer og frigjør dens iboende antiautoritære potensialitet. Deres filosofi kan ikke beskrives som en type oppskriftsmessig, etablert litterær analysemetode. Jeg har derfor tatt utgangspunkt i deres egne lesninger av litteratur, slik de gjør det innenfor sin filosofiske praksis.

Carters demytologiseringsprosjekt har hovedsakelig blitt undersøkt med utgangspunkt

---

<sup>173</sup> Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: vol 10: Two Case Studies: («Little Hans» and the «Rat Man»)* (London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955).

<sup>174</sup> Deleuze og Guattari, *Tusind plateauer*, 327.

<sup>175</sup> Deleuze og Parnet, *Dialogues 2*, 35.

i fortolkning av meningsbærende elementer. Deleuze og Guattaris tenkning legger opp til til å snarere undersøke tekstens «maskiniske» virkemåter, dvs. hvordan ulike tekstlige komponenter og konstellasjoner fungerer i diskursen, og hvordan disse elementene produserer ulike typer dynamikker, intensitetsgrader og hastigheter. Mitt fokus vil ligge på nedslag i eruptive hendelser i teksten. Jeg vil benytte meg av en form for nærlesning, ved å foreta tekstlige dykk i utvalgte passasjer, på jakt etter åpninger som kan sies å fungere på en demytologiserende måte. Analysene mine vil ikke ta et komparativt perspektiv, men rette oppmerksomheten mot de aktuelle tekstenes interne forhold.

Begrepene tilblivelse, deterritorialisering og affekt vil være nyttige på konkrete måter i analyseforløpet, ved å anskueliggjøre ulike tekstlige størrelser jeg vil undersøke. For å spore tilblivelsene vil jeg for det første forsøke å avdekke tekstens molare og molekylære dynamikk, dvs. hvilke strukturer som virker blokkerende og autoritære, og hvilke elementer i teksten som kan sies å snarere bevirke forandring hinsides det dominerende systemet. Som vi har sett betegner deterritorialisering og molekylarisering dynamikken i forskjellsproduserende krefter, gjennom henholdsvis et territorieperspektiv og et komposisjonsperspektiv. I denne sammenhengen vil en narrativ analyse stå sentralt, ettersom eventyrets narrasjon på mange måter kan kalles tekstens komposisjon. Narrasjonens delaktighet i en eventuell desentralisering av teksten, vil forstås i tråd med Carters vektlegging av eventyrsjangerens narrative flerfoldighet og Deleuze og Guattaris vektlegging av den sosiale sfæren som en antiautoritær kraft i litteraturen.

For det andre vil Deleuze og Guattaris tenkning om affekter som en upersonlig, overskridende og sammenkoplende kraft være veiledende for min undersøkelse av billedspråkets materielle kvaliteter. Undersøkelsen av affektene i eventyret vil også følge Deleuze og Guattaris vektlegging av å ta utgangspunkt i spørsmålet om hva en kropp kan gjøre, dvs. å undersøke det som kan kalles kroppens råderom og grader av hastighet og intensitet.

For det tredje legger Deleuze og Guattaris tenkning til grunn en spesifikk forståelse av forskjellsbegrepet som analysene mine vil bygge på. I dette kapitlet har vi sett at de to filosofene forstår forskjell som en bevegelse eller produktiv prosess, dvs. forskjell slik den erfares. Følgelig er jeg interessert i å følge hvordan forskjell utfoldes i løpet av tekstens «varighet». Forskjell forstått innenfor de to filosofenes tilblivelsestenkning impliserer videre at det som er annerledes ikke kun er «ulikt noe», men snarere impliserer en undergraving av molariteter. Dette poenget medfører at på jakt etter eventyrets demytologiserende kvaliteter, er det relevant å spore forskjellsproduksjonens frigjørende virkninger. Man kan imidlertid

bemerke seg at «det frigjørende» skal innenfor Deleuze og Guattaris tenkning ikke forstås som et transcendent ideal eller dyd, men som muligheten til tilblivelse som en antiautoritær bevegelse: tilblivelse kan kun skje fri fra en molar eller stratifiserende struktur, og i forlengelsen av dette argumentet kan også kun radikal forskjellsproduksjon skje innenfor en løsere oppsatt, molekylær organisering. «Forskjell» favner også over andre ord som forvandling, forandring, og annerledeshet, ettersom de er ord som beskriver ulike måter forskjell kan manifestere seg på.

Avslutningsvis vil jeg presisere at mitt utgangspunkt i Deleuze og Guattari ikke vil lede meg til å gjøre en organisk, helhetlig, symmetrisk analyse av eventyrene. Jeg ønsker snarere å på bakgrunn av begrepene tilblivelse, deterritorialisering og affekt, utkrystallisere og undersøke de åpningene i og av teksten, som ved andre teoretiske tilnærminger ikke ville kommet frem på den måten de to filosofenes tenkning åpner opp for.

### **Carter, Deleuze og Guattari**

Jeg velger å anvende Deleuze og Guattaris tenkning som mitt teoretiske grunnlag for en lesning av «The Tiger's Bride» og «Lady in the House of Love» av flere grunner. For det første mener jeg deres filosofi og begrepsapparat kan åpne opp Carters to eventyr på en fruktbar måte, som kan supplere den forskningen som allerede er gjort på tekstene. Deleuze og Guattaris tenkning om litteratur ligger tett opp til og komplementerer Carters forståelse av eventyrsjangeren og demytologiseringsprosjektet som en spesifikk litterær strategi. Deleuze og Guattaris kritikk av en streng mimetisk forståelse av litteratur tilbyr også et nyttig perspektiv for å analysere «The Tiger's Bride» og «The Lady in the House of Love», som en konstellasjon av affekter. Som vi har sett, søker begge litteraturforståelsene å utløse de kreftene i litteratur som kan sies å frembringe en motstand mot autoriteter og rådende strukturer. Det vil derfor være et sentralt anliggende i min analyse å forsøke å vise hvordan «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» som litteratur, kan sies å produsere værensmåter som hvis frigjørende kvalitet springer ut fra sin radikale alternativitet og uavhengighet. Deleuze og Guattari har skapt en filosofi og et vokabular der en av hovedhensiktene er å utforme en alternativ, nomadisk tenkning som åpner opp for at etablerte, totalitære grenser, organiseringer og universaliserende grunnforestillinger kan undermineres og overskrides. Deleuze og Guattaris filosofi tilbyr slik en teoretisk tilnærming som legger til rette for at grenseoverskridelser kan oppdages, spores og analyseres i en litteraturvitenskapelig sammenheng og at radikaliteten i Carters spesifikke litterære prosjektet får tre frem.

## Kapittel 4. «The Tiger's Bride»

Eventyret om Skjønnheten og Udyret har utallige forløpere i vestlig kulturtradisjon. I *From the Beast to the Blondes* to kapitler om «Skjønnhetens og Udyret» (ett kapittel viet hver figur), sporer Warner eventyrets europeiske røtter helt tilbake til fortellingen om Eros og Psyche fra oldtidens Hellas.<sup>176</sup> I den greske fortellingen blir den skjønne menneskekvinnen Psyche forelsket i den mystiske og skremmende kjærlighetsguden Eros.<sup>177</sup> I likhet med fortellingen om Eros og Psyche, er det helt sentrale ved eventyret om Skjønnheten og Udyret selve begjærsforholdet mellom den vakre, menneskelige jomfruen og den mystiske og monstrøse hybrid; «Skjønnheten og Udyrets» er slik en av de første og grunnleggende mytene om seksuell forskjell i vestlig kulturhistorie.<sup>178</sup> Gjennom hundrevis av år har fortellingen blitt fremstilt i utallige versjoner, i ulike sammenhenger og kulturtradisjoner i Vesten. Man kan finne versjoner av fortellingen i hele Europa, i tillegg til lokale versjoner i hele resten av verden.

Fortellingens essens, dette arketyriske scenarioet om et kjærlighetsforhold mellom en dyrisk brudgom og en vakker, jomfruelig brud er utbredt og integrert i europeisk bevissthet og kulturarv. Videre kan man derfor hevde at denne begjærsdynamikken mellom kvinnen og mannydyret er universalisert i tråd med Carters myteforståelse.<sup>179</sup> Eventyret tegner opp et skille og tematiserer en spenningsdynamikk mellom to ulike typer begjærskonstitusjoner, mellom det feminine og det maskuline, men også mellom det menneskelige og dyriske, det naturlige og unaturlige og det rasjonelle og magiske.

Slik eventyret om Skjønnheten og Udyret tradisjonelt sett fremstår, forbindes Skjønnheten med det konkrete, familiære og tilnærmelige: nysgjerrighet, trygghet, menneskelighet, uskyld og dydighet. Udyret forbindes med noe mer uhåndgripelig, som unnslipper direkte beskrivelse: det monstrøse, magiske, skremmende, men også det forførende og erotiske. Skjønnheten er med andre ord forbundet med noe naturlig og domestisert, i kontrast til Udyret som forbindes med noe unaturlig og monstrøst.<sup>180</sup> Hans hybridform

---

<sup>176</sup> Marina Warner, «Reluctant Brides» og «Go! Be a Beast», *From the Beast to the Blonde*.

<sup>177</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 274.

<sup>178</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 274.

<sup>179</sup> Jeg tolker det ikke slik at Warner kaller eventyret om Skjønnheten og Udyret en av de «grunnleggende europeiske mytene» på med utgangspunkt i en strengt Barthiansk definisjon av mytebegrepet. Jeg mener derimot at fortellingens essensielle kjærlighetsmotiv kan forstås som en mytestruktur, som gjennom utbredelse og repetisjon gjennom historien kan sies å ha universalisert den type begjærsdynamikk som eventyret tradisjonelt sett skildrer.

<sup>180</sup> Franske Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, «La Belle et la Bete», *Le Magasin des enfants* (Paris: Delarue, 1859).

mellom menneske og dyr, hans annerledeshet og mystikk, gjør ham uforståelig innenfor den menneskelige, rasjonelle diskursen som Skjønnheten er innskrevet i. Samtidig utforsker eventyret monstrøsitetens tvetydige forbindelser til både det erotiske og det fryktinngytende. Udyrets skremmende annerledeshet forsterkes videre ved at eventyret tradisjonelt sett fortelles fra Skjønnhetens synsvinkel. Hennes uskyldige nysgjerrighet er i flere versjoner eventyrets drivkraft: Skjønnheten fungerer som eventyrets heltinne, styrket av sin renhet og dydighet i sin søken etter å avdekke Udyrets sanne natur.<sup>181</sup>

Tradisjonelt sett rommer eventyret rommer også en metamorfose av Udyret, igangsatt av Skjønnhetens uredde tilnærming og blottleggelse av hans monstrøsitet.<sup>182</sup> Fortellingen ender som oftest med at monstrøsiteten enten blir ufarliggjort eller destruert. Skjønnhetens synsvinkel medfører at Udyret blir en figur som fremstilles som den mystiske «andre». For flere feministiske teoretikere har «Skjønnheten og Udyret» derfor vært spesielt interessant, ettersom kvinnen er den som tradisjonelt sett blir mytologisert som «den andre», eller rettere sagt, mytologisert som én av to feminine «andre»: hore/madonna, heks/jomfru, synd/uskyld, unatur/natur. «Skjønnheten og Udyret» i tradisjonell drakt skildrer Udyret som et begjærsubjekt, og Skjønnheten som betrakter og reddende heltinne.

### Eventyret i Beaumont og Carters kledning

Franske Jeanne-Marie Leprince de Beaumonts «La Belle et la Bete» fra 1756,<sup>183</sup> regnes som den kanoniserte versjonen av eventyret om Skjønnheten og Udyret.<sup>184</sup> Hennes versjon var for eksempel hovedkilden til Disneys kjente animasjonsfilm fra 1994, *Beauty and the Beast*.<sup>185</sup> Disneys versjon i Beaumonts tradisjon tegner en fortelling der Skjønnheten ikke lykkes i å anerkjenne den «gode mannen» bak det monstrøse ytre. I siste øyeblikk gir hun ham sin nåde, noe som forvandler ham tilbake til et menneske, og som slik muliggjør eventyrets harmoniske slutt. Mme de Beaumont levendegjorde to typer eventyrfortellere samtidig. Hun var både den beleste og skrivekyndige, borgerlige aristokratkvinnen som skrev *conte de feés*, og den arbeidende barnepiken som fortalte underholdende og moraliserende eventyr på sengekanten. Hun jobbet som guvernante i England og produserte en imponerende mengde både engelsk-

---

<sup>181</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 275.

<sup>182</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 275.

<sup>183</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 275.

<sup>184</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 292.

<sup>185</sup> Don Hahn, Linda Woolverton, Paige O'Hara, Robby Benson, Richard White. *Beauty and the Beast*. Animasjonsfilm. Regissert av Trousdale, Gary, Kirk Wise. Burbank, CA: Walt Disney Studios Home Entertainment, 1991.

og franskspråklige undervisningsbøker for barn og unge i løpet av sitt liv.<sup>186</sup> Mme de Beaumonts versjon av historien gir gjenklang av hennes egne religiøse og borgerlige idealer i sin oppbyggelige fortelling om en manns initiering i det siviliserte liv, ved hjelp av en kvinnes frelse. Hun var del av den gryende tendensen som i hennes samtid snudde eventyrsjangeren fra å skildre skremmende, uskikkelige, morsomme underholdningshistorier, og over til å tjene til dannelsen og moralsk oppbyggelighet hos lytteren.<sup>187</sup> Selv uttalte Mme de Beaumont at hun ønsket å lære unge kvinner å selv skjelve det sanne fra det falske gjennom sine eventyr, noe som forklarer hennes fortellingens didaktiske, moralske fremstilling.<sup>188</sup>

Angela Carter skrev flere versjoner av «Skjønnheten og Udyret i løpet av sin levetid».<sup>189</sup> «The Tiger's Bride» er sammen med «The Courtship of Mr. Leon» et av to eksplisitte omskrivninger av eventyret i *The Bloody Chamber*, i tillegg til flere mer skulde innslag i de andre eventyrene i samlingen. «The Tiger's Bride» er blitt omtalt som «The Courtship of Mr Lyons» «mørke tvilling».<sup>190</sup> «The Courtship of Mr. Lyon» er i større grad tro mot Beaumonts eldre, tradisjonelle versjon. Udyret gjennomgår en forvandling fra forbannet monster til menneske, ved hjelp av Skjønnhetens frelsende kjærlighet, som hun gir ham umiddelbart før hans sikre død. Denne versjonen av eventyret har en mer harmonisk, lykkelig og tradisjonell slutt: Mr og Mrs Lyon vandrer lykkelig i hagen sin, ikke lenger adskilt gjennom en heterogen vesensulikhet, men forent i en homogen likhetsrelasjon.

I «The Tiger's Bride» derimot, snus forvandlingsscenarioet på hodet: i denne versjonen er det Skjønnheten som forvandles til Udyr. Skjønnheten er til forskjell fra Beaumonts versjon og Carters egen «The Courtship», heller ikke en like medgjørlig heltinne. «The Tiger's Bride» tematiserer også i stor grad blikket, ved å skildre flere betraktningssituasjoner, både mellom Skjønnheten og Udyret, men også ved å inkludere flere litterære speilfigurer. Carters versjoner av Skjønnheten og Udyret, især «The Tiger's Bride», er kan kalles utradisjonelle fordi tekstene utforsker det tvetydige ved Udyret og Skjønnhetens begjærrelasjon. Skjønnheten bryter med sin egen arketype; den jomfruelige, reddende heltinnen. Udyrets monstrøsitet er både skremmende, men også svært erotisk og forførende for henne: «Rather like the heroines of the Grimms' animal bridegroom tale, 'Snow White and Rose Red,' her Beauties choose to play with the Beast precisely because his animal nature excites them and

---

<sup>186</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 292.

<sup>187</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 297.

<sup>188</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 292.

<sup>189</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 308.

<sup>190</sup> Simpson, «Introduction», xxii.

gives their desires licence». <sup>191</sup> Det er nærliggende å forstå det vrenge forvandlingsmotivet og den begjærlige monstrøsiteten som en demytologisering av mer tradisjonelle versjoner av eventyret. I «The Tiger's Bride» er vi altså allerede innenfor et alternativt scenario.

### **Analysens siktemål**

«Skjønnheten og Udyret» er forstått som en fortelling som undersøker forskjell. Udyret demonstrerer forskjell i form av en annerledeshet, i betydningen annerledes fra noe primært, eller annerledeshet som en monstrøsitet. Min lesning av Carters omarbeidede versjon, «The Tiger's Bride», vil fokusere på det det monstrøse forskjellige som en potensiell tilblivelseskraft slik den viser seg i diskursen. Jeg vil foreta en narratologisk, billedspråklig og motivisk analyse og undersøke på hvilken måte monstrøs annerledeshet manifesteres eventyret generelt, hos Udyret spesielt og hvordan Skjønnheten påvirkes av den. Tekstens forskjellsproblematikk vil jeg forstå med utgangspunkt i det molare og det molekylære som en modell for henholdsvis det menneskelige og monstrøse, og det rasjonelle og magiske. På bakgrunn av analysefunnene mine vil jeg vurdere hvorvidt monstrøsiteten slik den virker i teksten, og Skjønnhetens overgang fra det menneskelige til det monstrøse, kan betegnes som demytologiserende kvaliteter ved eventyret.

### **Narratologisk analyse av «The Tiger's Bride»**

Begrepet narratologi betyr «læren om fortellinger», og i forbindelse med eventyret står narrasjonen i særstilling. <sup>192</sup> Eventyrsjangeren har opphav i en muntlig fortellerkultur og knyttes slik til en «fortellingens ursituasjon» der selve fortellerhandlingen er et av sjangerens mest karakteristiske og prominente kjennetegn. Når jeg nå tilnærmer meg «The Tiger's Bride» gjennom en narratologisk analyse, vil jeg fokusere på forholdet mellom historie og diskurs slik det viser seg i fortellerens temporale plassering, tekstens modalitet og eventyrets ekstradiegetiske nivå. I løpet av kapittelet vil jeg sette funnene mine inn i en deleuzoguattarisk kontekst.

Det mest fremtredende narratologiske grepet i «The Tiger's Bride» gjør seg gjeldende allerede ved tekstens første setning: eventyret begynner *in medias res* med «My father lost me to The Beast at cards». <sup>193</sup> Skjønnheten presenteres som en tydelig førstepersonsforteller. Som

---

<sup>191</sup> Warner, *From the Beast to the Blonde*, 308.

<sup>192</sup> Rolf Gaasland, *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse* (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), 21.

<sup>193</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 56.

førstepersonsforteller bærer Skjønnheten en intern fortellerposisjon. Historien som fortelles sees ikke «utenfra», men fra Skjønnhetens perspektiv, hun figurerer i og er investert i historien som fortelles. Fokuseringen utgår fra henne: leseren sanser, forstår og beveger seg i historien gjennom Skjønnheten. Hun bestemmer fokalobjektet:

My senses were increasingly troubled by the fuddling perfume of Milord, far too potent a reek of purplish civet at such close quarters in so small a room. He must bathe himself in scent, soak his shirt and underlinen in it; what can he smell of, that needs so much camouflage?<sup>194</sup>

Utsnittet er hentet fra eventyrets første scene, der Skjønnheten møter Udyret for første gang. Skjønnhetens far har brukt sin egen datter som innsats i et kortspill mot Udyret, og mister henne når han taper omgangen. Det er Skjønnhetens sanseapparat som registrerer den sterke duften, og det er hun som er bestemmende for den diskursive oppmerksomheten som rettes mot den. Sitatet viser videre den tydelige interne synsvinkelen, der leseren kun får tilgang til den informasjonen som Skjønnheten selv har: Udyret har på seg en heldekkende bekledding, og hva som skjuler seg under den, er på dette punktet i historien en gåte. I dette øyeblikket i eventyret vet ikke leseren mer enn hva Skjønnheten som figur i historien vet, selv om hun som forteller logisk sett selvsagt vet hvordan Udyret ser ut under kostymet. Ikke bare forteller Skjønnheten om hva som skjer med henne og rundt henne, men hun inkluderer også forklarende bakgrunnsinformasjon og sine egne subjektive tanker om hendelsene. I «The Tiger's Bride» er den sansende identisk med den fortolkende fortelleren: hun lukter Udyrets parfyme, og hun undrer seg over hva den er ment å skjule.

### **Fortellerens temporale plassering**

Fortellerstemmens temporale plassering veksler gjennom eventyret, men «The Tiger's Bride» er i all hovedsak fortalt gjennom etterstilt narrasjon, med innslag av nåtidsform. Etterstilt narrasjon innebærer at det fortelles om noe som allerede har skjedd. Når Skjønnheten forteller om omstendigheter rundt eller kontekstualiserer historien, er stemmen som oftest i nåtidsform, mens historiens konkrete hendelser fortelles i fortidsform: «Everyone who comes to this city must play a hand with the *grand seigneur*; few come. They did not warn us at Milan, or, if they did, we did not understand them [...]».<sup>195</sup> Her ser vi at den generelle situasjonen i historien fortelles i presens, for å implisere en slags konstant eller pretensjon av nåtid i selve fortellerhandlingen («Alle tilreisende blir invitert til å spille kort mot Udyret»). Skjønnhetens

---

<sup>194</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 58.

<sup>195</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 57.



konkrete erfaringer i historien fortelles i fortid, for slik å etablere historiens singulære tilfelle («De advarte ikke oss»). Denne dobbeltheten i temporalitet mellom nåtid og fortid, etablerer og forsterker eventyrets iscenesatte fortellersituasjon.

Teksten har videre eksempler på at skillet mellom samtidig narrasjon i fortellerrollen og etterstilt narrasjon på historieplanet, ikke er så strengt likevel. Slike avvik er relevante å undersøke, ettersom de kan forstås som spesielt betydningsfulle eller virkningsfulle. Jeg er interessert å lokalisere tekstlige element som kan sies å fungere deterritorialiserende eller molekylariserende, derfor er avvik i kraft av å være avvik direkte relevant for min analyse.

Når Skjønnheten skal dra av gårde til Udyrets eiendom får hun en bukkett hvite roser av lakeien: «He sprang down with preternatural agility to place them [the roses] ceremoniously in my reluctant hand. My tear-beslobbered father wants a rose to show that I forgive him. When I break of a stem, I prick my finger and so he gets his rose all smeared with blood».<sup>196</sup> Et annet eksempel på eventyrets innslag av samstilt narrasjon av historien finner sted etter Skjønnheten innledningsvis nekter å kle seg naken for Udyret, som feller en tåre: «The dropped tear caught upon his fur and shone. And in my room for hours I hear those paws pad back and forth outside my door».<sup>197</sup>

Som tidligere nevnt inkluderer Skjønnheten som forteller samtidig fortalte refleksjoner rundt historien hun forteller. I noen tilfeller i eventyret blir også Skjønnhetens tanker som figur i historien fortalt ved samtidig narrasjon. Følgelig blir Skjønnhetens tanker som figur del av diskursen. Når Skjønnheten møter Udyret den andre natten i borgen, blir Skjønnheten-figures tanker i situasjonen direkte fortalt på diskursplanet: «The incense rose from the pot, still traced the same signature in the air. The same fire burned. Take off my clothes for you, like a ballet girl? Is that all you want of me?»<sup>198</sup>

Her ser vi at Skjønnheten-fortelleren («Røkelsen steg opp fra gryten») og Skjønnheten-figuren («Ta av meg klærne for deg?») smelter sammen; historiens løftes opp i diskursens nåtid. Ettersom Skjønnheten både er forteller og selv figurerer i historien som fortelles, er det det ved første øyekast ikke spesielt merkelig at det finnes få diskursive grensemarkeringer mellom dem. Jeg vil likevel hevde at sitatet er relevant, ettersom eksempler som dette bryter med iscenesettelsen av en fortellerinstans som forteller noe som i fortiden skjedde en gang. Fortelleren supplerer ikke med et «I thought», for eksempel, som hadde opprettholdt det diskursive skillet mellom historiens fortid og fortellerens nåtid.

---

<sup>196</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 61.

<sup>197</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 68.

<sup>198</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 67.

De ulike tidsbøyningene i eksemplene over er knyttet til de samme spesifikke hendelsene i diegesen. Derfor må ikke de ikke nødvendigvis forstås som et diskursivt avvik, men kan beskrives som dramatisk presens. Dramatisk presens beskriver hvordan skildringer av spesielt prekære hendelser fra fortiden fortelles i nåtidsform, for å øke intensiteten eller spenningsnivået. Eksemplene på avvikende samtidig narrasjon av historien ønsker jeg midlertidig ikke å beskrive som dramatisk presens i «The Tiger's Brides» tilfelle. Dramatisk presens beskriver et fortellerteknisk, retorisk grep. Å tilskrive historiens narrative temporalitetsskifte som «dramatisk presens», vil jeg hevde opprettholder et teoretisk skille mellom diskurs og diegese.

Jeg ønsker å tilnærme meg «The Tiger's Bride» som «blocks of sensation» eller sanselighetsblokker. Dette perspektivet opphever gyldigheten til det teoretiske premisset om et skille mellom historie og diskurs, forstått som original og kopi, eller som noe primært som «skjedde en gang» og re-presentasjon av «det som skjedde den gangen». Innenfor en forståelse av litteratur som sanselighetsblokker blir det i større grad relevant å tenke måten diskurs og diegese smelter sammen på, som en montage. Eventyrets tidsskille mellom diskurs og historie, der Skjønnheten-fortelleren figurerer i en tenkt «nåtid», og Skjønnheten-figuren figurerer i den historiske «fortiden», viser seg å lekke. Diskurs og historie er i «The Tiger's Bride» ikke to strengt atskilte dimensjoner slik som det i utgangspunktet kan virke som, men inngår i det som man kan kalle monstrøse koplinger. Før jeg vil forsøke å trekke slutninger på bakgrunn av disse forbindelsene, vil jeg kaste lys på andre sider ved eventyrets narrasjon der uensartede montager opprettes.

### Modalitetsanalyse

Modalitetsanalysen setter søkelyset på tekstens grad av fortellertilstedeværelse, og ser nærmere på fortellerens bruk av fortellende («telling») og fremvisende («showing») grep, eller svak og sterk mimetisk modalitet.<sup>199</sup> Eventyret som en fortellende sjanger *par exemple*, kjennetegnes av en distinkt fortellende narrasjon.

«The Tiger's Bride» bærer tydelig preg av å være en eksplisitt iscenesatt fortellersituasjon. Ved flere tilfeller gir Skjønnheten seg direkte til kjenne i selve fortellerhandlingen. Eventyret kjennetegnes i slike tilfeller av svak mimetisk modalitet, på en måte som legger fortellerinstansen som et filter mellom leseren og diegesen. Dette filteret etableres for eksempel ved at Skjønnheten ved noen anledninger henvender seg direkte til

---

<sup>199</sup> Gaasland, *Fortellerens hemmeligheter*, 32.

leseren gjennom et «du»: «You must not think my father valued me at less than a king's ransom; but, at *no more* than a king's ransom».<sup>200</sup> I tillegg inkluderes noen muntlige trekk i stemmen som videre tydeliggjør selve fortellerhandlingen: «Oh, I know he thought he could not lose me; besides, back with me would come all that he had lost [...]».<sup>201</sup>

Selve tilstedeværelsen av fortelleren forsterkes videre ved at det finnes få direkte sitater i eventyret. De få replikkene som gjengis direkte er aldri overflødige, men meningsfulle og drivende for videreutvikling av historien. En slik økonomisk sitatbruk minner om den tradisjonelle eventyrsjangeren. Der er replikkutvekslingen ofte er stilisert og fortettet, som igjen befester fortelleren og fortellerinstansen som et sentralt trekk ved sjangeren.

Også gjennom modalitetsanalysen avdekkes relevante, prekære narrative avvik, der fortelleren skifter over til å utvise sterk mimetisk modalitet. Dette neste utsnittet av «The Tiger's Bride» er å finne rett før den første avkledningsscenen i skogen:

A bereft landscape in the sad browns and sepias of winter lay all about us, the marshland drearily protracting itself towards the wide river. Those decapitated willows. Now and then, the swoop of a bird, its irreconcilable cry.<sup>202</sup>

Sitatet står som et eget avsnitt i teksten, og består av tre setninger som beskriver landskapet, uten at Skjønnheten-fortelleren verken rammer inn det hun forteller, eller setter seg selv relativ til det hun forteller om på en annen måte enn at det er «rundt oss». Et annet relevant eksempel har jeg hentet fra eventyrets andre avkledningsscene, der Udyrets nakne kropp avdekkes:

A great, feline, tawny shape whose pelt was barred with a savage geometry of bars the colour of burned wood. His doomed, heavy head, so terrible he must hide it. How subtle the muscles, how profound the tread. The annihilating vehemence of his eyes, like twin suns.<sup>203</sup>

Sitatet står, i likhet med det forrige, som et eget avsnitt av uredigerte oppramsinger av sterke sanselige inntrykk. Til forskjell fra resten av eventyret mangler avsnittene Skjønnhetens tilstedeværende fortellerstemme. De to siste sitatene er relevante av flere grunner. For det første kommer landskapet og Udyrets monstrøse utseende direkte opp i diskursen ved å ikke måtte distanseres gjennom fortellerinstansen. Den forsterkede graden av mimetisk modalitet produserer derfor en sammenkopling av det diskursive og det diegetiske planet.

---

<sup>200</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 59.

<sup>201</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 59.

<sup>202</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 70.

<sup>203</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 71.

For det andre betyr ikke «fravær av fortellerinstansen» et totalt fravær av Skjønnheten, verken som figur eller forteller. Beskrivelsene *er* preget av at noen erfarer dem, og erfaringen er heftig: «Hvor...», «et berøvet landskap», «et dømt, tungt hode», «en utslettende voldsomhet» er eksempler på at selv om skildringene kan kalles modalt mimetisk sterke, er de ikke nødvendigvis objektive. Jeg vil også videre hevde at eksemplene heller ikke er subjektive i tradisjonell forstand. Å tilnærme seg litteratur forstått som sanselighetsblokker medfører at i møte med disse to eksemplene er ikke Skjønnhetens «subjektive» tolkning eller erfaring relevant, det er derimot hvorvidt det skapes en affektiv montage i teksten. Jeg velger følgelig å lese den sterke graden av modalitet som en overskridelse av Skjønnhetens narrative «subjektsinnstans». I eksemplene forsvinner fortellerstemmens kontroll og avstand, som om Skjønnheten både som forteller og figur blir overmannet av de kraftige affektene i landskapet og i Udyrets kropp. Den indirekte tilstedeværelsen av Skjønnheten både som figur og forteller i skildringen impliserer slik at Skjønnheten smelter sammen med landskapet og Udyrets kropp. Man kan ikke lenger skjelne hva som er Skjønnheten-figuren, Skjønnheten-fortelleren eller det fortalte: de er alle ulike komponenter som viser seg samtidig i samme ord eller diskurs.

For det tredje er det helt sentralt å kople disse narrasjonseksemplene til selve hendelsen det fortelles *om*: den mimetiske modaliteten forsterkes på steder i teksten der der skjer noe som utløser en forandring eller en forskjellsproduksjon i kopling til Udyret. Naturskildringen står som det påfølgende avsnittet etter Skjønnheten på rideturen har kledd seg naken for Udyret, og før hun eksplisitt forteller om en erfaring av at noe grunnleggende i henne er i forandring. Den sterke mimetiske modaliteten i det andre eksempelet knyttes til den heftige og utløsende erfaringen av å endelig utsettes for synet av Udyrets monstrøse kropp under rideturen.

Oppsummert vil jeg hevde at de stedene der fortelleren viser sterk mimetisk modalitet utløser affekter som er delaktige i å opprette monstrøse montager i teksten: det strukturerende dimensjonsskillet mellom forteller og det fortalte forbindes og smelter sammen i et øyeblikk, og denne montagen er direkte knyttet til avkledningsscener i teksten som virker forskjellsproduserende. Eksemplene skal jeg vende tilbake til i delkapittelet om motiver, for å videre knytte dem opp til det som potensielt er tekstens større tilblivelsesblokk.

### **Interne narrativ**

Leseren blir for første gang introdusert til «The Tiger's Brides» interne narrativ, når Skjønnheten er overgitt til Udyret i spillpremie og sitter i vognen på vei til eiendommen hans.

Skjønnheteten undrer seg: «And what, I wondered, might be the exact nature of his 'beastliness'?»<sup>204</sup> I forsøk på å finne svar, husker hun tilbake til fantastiske eventyr fra barndommen sin. For å skremme Skjønnheten til god oppførsel, fortalte barnepiken henne blant annet om en mann hun hadde sett i London. Han var halvt menneske-halvt tiger, hårete fra beina og ned, og kunne drikke øl som en mann, men ville spise henne opp om hun ikke oppførte seg pent:

[...] the tiger-man would put on his big black travelling cloak lined with fur, just like your daddy's, and hire the Erl-King's galloper of wind and ride through the night straight to the nursery and - / Yes my beauty! GOBBLE YOU UP! / How I'd squeal in delighted terror, half believing her, half knowing that she teased me.<sup>205</sup>

Disse «eventyrene i eventyret» er sentrale for analysen min i flere ledd, og jeg vil undersøke dem fra flere hold senere i dette kapittelet, gjennom en bildeanalyse. I det narrative perspektivet jeg ønsker å holde for øyeblikket, vil jeg derimot undersøke hvordan disse interne narrative virker innenfor teksten, og hvilke strukturelle påvirkningsforhold som viser seg mellom diskurs, diegese (historien) og det ekstra-diegetiske planet («eventyrene i eventyret»). Sagt på en mer konkret måte, er jeg i dette øyeblikket interessert i hvorvidt «The Tiger's Brides» interne «old wives' tales» kan sies å skape forbindelse det hverdagslige med det magiske.

Når Skjønnheten-figuren vender seg til de magiske narrative hun hørte som barn for å gjøre Udyrets monstrøsitet forståelig, skapes en potensiell åpning i diskursen: det diskursive komposisjonsmodiet er i ferd med å etablere åpninger til det magiske eller det irrasjonelle fra det ekstradiegetiske nivået i teksten. Denne gryende deterritorialiseringen blir likevel avbrutt kontant ved at Skjønnheten raskt henter seg inn igjen, og den rasjonelle virkelighetens normgivende logikk overkoder koplingsforsøket mellom Udyret hun nettopp har møtt, og eventyrene hun hørte som barn:

Old wives' tales, nursery fears! I knew well enough the reason for the trepidation I cosily titilated with superstitious marvels of my childhood on the day my childhood ended. For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment.<sup>206</sup>

Eventyret om tiger-mannen er bare tull og tøys, tenker hun; i den virkeligheten hun nå befinner seg, regjerer en knallhard salgsløve. Hun er solgt som en vare av sin far til Udyret, og

---

<sup>204</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 61.

<sup>205</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 62.

<sup>206</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 62.

kroppen hennes er den eneste valutaen hun har å forhandle med. Barndomseventyret, eller «the old wive's tale» sin logikk får ikke fotfeste. Å kople Udyret (fra diegesen) med mystiske og flyktige fortellinger fra barndommen (det ekstradiegetiske nivået) utgjør en molekylær komposisjon av diskursen, som i dette øyeblikket i teksten ikke er mulig.

Før Skjønnheten, Udyret og Lakeien drar ut på ridetur, finner hun sitt eget personlige ridetøy i skapet i Udyrets slott. Hun lurer forundret på hvordan det kan ha flyttet seg helt fra hjemlandet:

I turned the worn cloth about in my hands, looking for a clue. The wind that sprinted through the palace made the door tremble in its frame; had the north wind blown my garments across Europe to me? At home, the bear's son directed the winds at his pleasure; what democracy of magic held this palace and the fir forest in common? Or, should I be prepared to accept it as proof of the axiom my father had drummed into me: that, if you have enough money, anything is possible?<sup>207</sup>

Nå, senere i «The Tiger's Bride», virker derimot det strukturerende skille mellom diskurs, diegese og det ekstradiegetiske nivået ikke like strengt som tidligere i teksten. Skjønnheten tilbringer tid på Udyrets eiendom, og både hun som forteller, figur og «The Tiger's Bride» som eventyr selv, utsettes for den magiske monstrøse Udyret og territoriet hans bevirker. I sitatet over ser vi at hun igjen vender seg til eventyrene fra barndommen sin for å forstå hvordan ting henger sammen. Denne gangen er hun derimot ikke like sikker på sin fars rasjonelle, økonomiske, normgivende forklaringsmodell: det ekstra-diegetiske nivået viser i større grad en mulighet til å opprette en kopling med det diegetiske nivået. Den molekylære komposisjonsmodusen er i ferd med å få fotfeste. Hun sår tvil om farens aksiom, holdt i hevd av rigide, rasjonelle lover til fordel for «magiens demokrati», en forklaringsmodell som er mer rhizomatisk, mystisk og irrasjonell. Og akkurat som Warners «old wives' tales» frembringer magiens sirkulasjon i hverdagslivet, siver nå «magiens demokrati» inn i Skjønnhetens historie og fortelling. Både som forteller og figur blir Skjønnheten påvirket av eventyrnarrativenes magilogikk: på historieplanet gis de relevans og gyldighet. På eventyrets diskursplan gis de plass og produserer «eventyrlighet» i teksten, i tråd med flere av Carters egne sjangerkjennetegn på eventyret. Den kollektive fantasien, med dens mangfoldighet av ulike narrativ destabiliserer farens logikk, som ikke lenger fungerer som den universelle og dominerende virkelighetsforståelsen i teksten. Slik desentraliseres diskursen på en måte som molekylariserer tekstens innledende stratifisering, den stratifiseringen som tidligere fikk

---

<sup>207</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 68-69.

Skjønnheten til å avfeie eventyrene som tull og tøys.

I eventyrets første avkledningsscene opplever Skjønnheten en intens erfaring gjennom en affektiv montage med Udyret. Skjønnheten blir forandret og deterritorialiseres i større grad inn i Udyrets molekylære verden. Dette skal jeg komme nærmere inn på senere i den motiviske analysen. For øyeblikket holder det å vite at Udyret befri Skjønnheten etter hendelsen, og hun får mulighet til å vende tilbake til sitt gamle liv, men hun ønsker det ikke lenger. I stedet kler hun seg naken for andre gang, og drar til Udyrets rom:

He was pacing backwards and forwards, backwards and forwards, the tip of his heavy tail twitching as he paced out the length and breadth of his imprisonment between the gnawed and bloody bones. He will gobble you up. Nursery fears made flesh and sinew; earliest and most archaic of fears, fear of devourment. The beast and his carnivorous bed of bone and I, white, shaking, raw, approaching him as if offering, in myself, the key to a peaceable kingdom in which his appetite need not be my extinction.<sup>208</sup>

Sitatet viser hvordan «The Tiger's Brides» interne narrativ har strømmet fullstendig inn fra det ekstra-diegetiske nivået, inn på historieplanet og videre inn i diskursen. Trusselen om at tiger-mannen skulle spise henne opp ble i delkapittelets første sitat fortalt som barnepikeens utsagn. Men nå, ved eventyrets slutt, står «He will gobble you up» uten en tilstedeværende forteller, plassert direkte i diskursen. Sitatet viser at de tidligere ekstra-diegetiske eventyrrnarrativene har sivet inn i det diegetiske nivået og videre helt frem diskursen. Nå er «magiens demokrati» fullstendig deterritorialisert inn i Skjønnhetens historie og Skjønnhetens fortellerstemme: hun befinner seg nå selv inne i en «old wives' tale».<sup>209</sup>

Forøvrig kan man se at de andre narrative avvikene vi har undersøkt tidligere er i virkning: Skjønnheten nærmer seg Udyret i samtidig narrasjon, og graden av mimetisk modalitet er sterk. Kombinasjonen av alle disse narrative grepene virker både desentraliserende og sammenkoplende, og bidrar til at «The Tiger's Brides» siste scene kulminerer i en omseggripende, tekstlig affektiv montage.

I all hovedsak etablerer «The Tiger's Bride» et strukturerende skille mellom diskursen, der Skjønnheten er en tilstedeværende forteller i nåtid, og dieges, der Skjønnheten figurerer i historiens fortid. Gjennom en tekstnær narrativ analyse har vi sett at skillet ikke er helt vanntett likevel. Tvert imot preges skillet av flere små hull, lekkasjer og sammenkoplinger, som åpner opp teksten og lar, i tråd med Carters egen eventyrforståelse, «The Tiger's Bride»

---

<sup>208</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 74.

<sup>209</sup> Her kan jeg forøvrig nevne at «flesh and sinew» en intertekstuell referanse til William Blakes kjente dikt «The Tyger». William Blake, *Songs of Innocence and Experience* (Oxford: Oxford University Classics, 1967).

infiltreres av flere alternative narrativ og diskurskopiesjoner.

### «The Tiger's Brides» affektive billedspråk

I kapittelet om eventyrsjangeren så vi at for Carter er eventyrets affektive billedspråk et potent sjangerkjennetegn. Ved å overdrive eller stilisere figurer og hendelser, virker de som symboler, ideer og begjær, istedet for psykologiserte subjekter eller realistiske hendelser. Jeg vil nå undersøke «The Tiger's Brides» bruk av similer og metaforer. I analysen av bilder vil jeg avgrense meg til å undersøke vinterrose-metaforen i relasjon til Skjønnheten-figuren, og vind-metaforen i relasjon til Udyrets monstrøsitet.

Mitt utgangspunkt i Deleuze og Guattaris forståelse av litteratur som sanselighetsblokker, leder meg til å undersøke metaforer og similer på en litt annerledes måte enn slik man vanligvis gjør i en litteraturvitenskapelig analyse. Similer og metaforer forstås tradisjonelt ut ifra en likhetsrelasjon: similen er en eksplisitt sammenligning («Hun strålte som en sol») og metaforen er en implisitt sammenligning («Hun var en strålende sol»). Felles for figurene er det uttrykkes en tolkbar mening i teksten, gjennom en poetisk innholdslighet. Bildet («solen») representerer, og utdyper subjektet («hun»). I min analyse av «The Tiger's Bride» vil jeg derimot holde fokuset på de materielle aspektene ved tekstens litterære bilder, i tråd med Carters forståelse eventyrets billedspråk. Følgelig er jeg interessert i metaforenes materielle (ikke representerende) kvaliteter, og metaforenes potensielle affektive forbindelser (ikke deres likhetsrelasjoner).

I «The Tiger's Bride» introduserer Skjønnheten seg i tråd med hvordan hennes erkefigur tradisjonelt sett er blitt beskrevet: «Since I could toddle, always the pretty one, with my glossy, nut-brown curls, my rosy cheeks. And born on Christmas Day – her 'Christmas rose', my English nurse called me».<sup>210</sup> Hun blir kalt «julerosen» av barnepiken sin, og kallenavnet kan konvensjonelt sett forstås som en metafor som skildrer Skjønnhetens feminitet og ynde. Den henviser også til rosens «torner», Skjønnhetens mindre medgjørlike sider. En vinterrose er betraktes ofte som noe unaturlig, ettersom den blomstrer om vinteren, og antyder slik en iboende monstrøsitet også i Skjønnheten.

Dersom man følger vinterrose-bildet gjennom eventyret, ser man flere eksempler på at dets materielle kvaliteter utfolder seg i teksten, på en måte som overskrider dets funksjon som en poetisk subjektivering av Skjønnheten. I eventyrets første scene, kortspillet, overrekker Udyret Skjønnheten en rose fra knappehullet sitt:

---

<sup>210</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 57.



My mother did not blossom long; bartered for her dowry to such a feckless sprig of the Russian nobility that she soon died of his gaming, his whoring, his agonizing repentances. And The Beast gave me the rose from his own impeccable if outmoded buttonhole when he arrived, the valet brushing the snow off his cloak. The white rose, unnatural, out of season, that now my nervous fingers ripped, petal by petal [...]<sup>211</sup>

For det første blir rosebildet i sitatet brukt på konvensjonelt vis som en metafor for morens falmende livsutfoldelse, «hun blomstret ikke lenge» i farens, «kvistens», vold. Bildet får slik en konnotasjon til døden eller en tidlig død. Deretter koples på en beskrivelse av Udyrets overrekkelse av rosen, gjennom et «og». Og'et er svært viktig i Deleuze og Guattaris tenkning. Filosofene trekker frem og'et som et alternativ til det konvensjonelle representasjonssystemet i litterært språk, der og'ets koplingsstruktur muliggjør montager i teksten.<sup>212</sup> Man ser i sitatet at og'et blir koplet til tankerekken hennes på en plutselig eller ulogisk måte. Og'et relateres ikke til en innholdslikhet i noe hun tidligere har sagt, men fremstår som en ren konjunktiv syntese: en monstrøs kopling i diskursen. Videre ser man at Skjønnheten ødelegger blomsten, blad for blad. Denne metaforens materielle aspekt virker affektivt. Skjønnhetens egen metafor for seg selv blir bokstavelig talt revet i stykker av henne selv, på en urovekkende, illevarslende måte, som etablerer koplinger til aggresjon.

I likhet med de tradisjonelle versjonene av «Skjønnheten og Udyret», især Disneys versjon, knyttes rosens tap av blader til at tiden renner ut for Udyret, der hans død inntreffer ved det siste rosebladets fall. I «The Tiger's Bride» er ikke rosen forbannet, men ødelegges av Skjønnheten selv, da det er hun som plukker det siste bladet i sekundet faren taper henne til Udyret.<sup>213</sup> I annet et sitat jeg har trukket frem tidligere, når Skjønnheten fra Udyrets vogn gir sin selvmedlidende, gråtende far en rose, får rosemetaforens også et affektivt uttrykk: «When I break of a stem, I prick my finger and so he gets his rose all smeared with blood».<sup>214</sup> I de to siste sitatene ser vi at rosemetaforen er knyttet til Skjønnheten i en sterk nærhetsrelasjon. Rosen er knyttet til Skjønnhetens kroppslighet og virker som en affektiv kraft i koplingen til henne. Historien om Skjønnheten er håndgripelig koplet til rosen: hun plukker bladene og historien tar en ny vending, hun kutter seg på tornen, og den hvite rosen blir skitnet til av det røde blodet hennes. Rosebildets materielle side er både vakkert og vemmelig på én og samme tid. Man ser også at Skjønnheten på materielt vis står i en forskjellsrelasjon til sin egen

---

<sup>211</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 57.

<sup>212</sup> Deleuze og Guattari, «20. November 1923 – Lingvistikens postulater», *Tusind plateauer*, 124.

<sup>213</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 59.

<sup>214</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 61.

metafor. Det er Skjønnheten selv som plukker rosen i stykker, og som derfor igangsetter en molekylarisering av sin egen arketype. I en molekylariseringsprosess brytes molare størrelser opp i flere, mindre bestanddeler på en måte som oppløser den originale formen og dens operative evne i det molare systemet. På samme vis er ikke en rose en rose om bladene er plukket av, og rosens budskap som gave fra datter til far blir korrumpert når den er tildekket av giverens blod.

Skjønnheten reiser til Udyrets eiendom, et snødekt, goldt og øde landskap. På veien visner rosene: «And my frail roses, already faded. I opened the carriage door and tossed the defunct bouquet into the rucked, frost-stiff mud of the road. Suddenly a sharp, freezing wind arose and pelted my face with a dry rice of powdered snow».<sup>215</sup> Rosene er visnet og når hun åpner vogn døren for å kaste dem på Udyrets territorium, blåser vinden opp puddersnø som «pelted my face». «Pelt» betyr i substantivform et dyrs skinn eller pels. Som verb beskriver «to pelt» gjentakende voldsomme eller harde slag, hamring, eller selve affekten av noe som treffer hardt og kraftfullt. Ordet kan også bety hastighet, eller det å skyndte seg. Sitatet beskriver altså, at når rosene møter bakken, slår snøen imot ansiktet hennes med voldsom kraft, slik at den dekker det med et nytt lag med (dyre)skinn. De symbolske lagene og henvisningene i metaforen er mange og åpenbare, men også det materielle uttrykket og de affektive koplingene som opprettes er omsegripende. Snøen som blåser mot Skjønnheten og treffer kroppen hennes, utsetter henne for en grunnleggende annerledes affektiv nærhetsrelasjon. Man kan tolke det slik at Skjønnheten er ikke lenger står i forbindelse til rosebildet. Tvetydigheten i «pelt»-ordet utløser både en voldsom kroppslig erfaring, og igangsetter en forskjellsproduksjon. Hun får et nytt skinnlag med materialer fra Udyrets eiendom og erfarer slik en midlertidig forvandling. På «The Tiger's Brides» diskursive plan opprettes koplinger til andre deler av eventyret. Hendelsen er nemlig også et frampek, og på den måten en gryende deterritorialisering. Udyrets monstrøse materialitet, hans voldsomhet og hans dyreskinn, begynner å nærme seg Skjønnheten og forbinde seg til henne. Hendelsen i vognen og ordene som betegner den, viser at heterogene forbindelser blir gryende etablert mellom Skjønnheten som en rose og Skjønnheten som et Udyr.

Vinterrosen forsvinner fra «The Tiger's Brides» eksplisitte vokabular etter at Skjønnheten kaster den visne bukett ut av vognen. Likevel dukker metaforen materielle aspekter opp en siste gang, under eventyrets siste avkledningsscene. Skjønnheten har bestemt seg for å bli hos Udyret, i hans verden. Som en manifestering av overgangen kler hun seg

---

<sup>215</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 63.

naken ved å plukke av klesplagg for klesplagg, som en miming av plukkingen av rosebladene:

Then I took off my riding habit, left it where it lay on the floor. But, when I got down to my shift, my arms dropped to my sides. I was unaccustomed to nakedness. I was so unused to my own skin, that to take off all my clothes involved a kind of flaying. [...] I felt as much atrocious pain as if I was stripping off my own underpelt and the smiling girl stood poised in the oblivion of her balked simulation of life, watching me peel down to the cold, white meat of contract [...]<sup>216</sup>

Kreftene som settes i spill i sitatet kan beskrives som et affektivt språk på to måter samtidig. For det første ser man at avkledningen er en kjødelig, fysisk, materiell prosess: de rene affektene får utfolde seg i teksten. Skjønnheten, vinterrosen, plukker nå seg selv bokstavelig talt i stykker, og prosessen er smertefull. Hun opplever det som å bli «flådd», som å skrelle av seg sitt eget skinn helt til hun blir til et rent stykke «hvitt kjøtt». Uensartede størrelser sammenstilles slik i rosebildet, ved å inkludere forbindelser til et dyrs skinn, og flåingen eller slaktingen av det. Tvetydigheten fra rosebildet er fremdeles virkningsfullt, ettersom avkledningen både innebærer vold og død for «rosen», men også gjenfødelse og et radikalt hamskifte. Ordene betegner videre Skjønnheten på en måte som desubjektiviserer figuren: hun opererer ikke lenger i eventyret som det reddende heltinnesubjektet, men som et stykke kjøtt.

For det andre virker metaforens materielle sider som en affektiv forskjellsproduserende kraft. Metaforen er delaktig i den radikale forandringen av Skjønnheten og det viser seg rent diskursivt: Skjønnheten befinner seg nå selv i det materielle rommet i sin egen metafor og den strukturerer narrasjonen. Rosemetaforen har på den måten beveget seg fra en mer retorisk tilstedeværelse innledningsvis i eventyret, over til å inngå i en affektiv utfoldelse i diskursen mot slutten av teksten. Plukkingen av rosen, som i eventyrets innledende scene fremstod som en detalj, eller som kun en liten byggestein i «The Tiger's Bride» maskineri, har vokst seg monstrøs stor. Metaforen er nå virkningsfull i eventyret, men ikke lenger ved å innordne Skjønnheten i sin arketypiske versjon som tragisk og vakker heltinne. Rosemetaforens ødeleggelse er nå snarere direkte medvirkende i hennes økende diskursive molekylarisering og deterritorialisering inn i det monstrøse.

Udyret filtreres dobbelt gjennom Skjønnheten-figurens perspektiv, og gjennom Skjønnheten-fortellerens narrasjon. Udyrets monstrøsitet virker slik på både det diegetiske og diskursive planet som noe uhåndgripelig, mystisk, ukonkret og unnslippende. I «The Tiger's Bride» er det vinden som viser seg som et affektivt litterært bilde på disse magiske,

---

<sup>216</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 73.

uforståelige kreftene. Vind er en utemmelig og usynlig naturkraft. Den er plastisk: både sterk og mektig i form av storm og uvær, men kan også trenge gjennom små sprekker og hull. Vinden kan ikke betraktes direkte, men man kan få indirekte øye på den gjennom dens påvirkning. Den har ingen massetetthet, og kan ikke fanges eller holdes i hånden. Samtidig er vinden en sterk affektiv kraft: den kan føles på kroppen, den kan være både varm og kald, behagelig og vond, til hjelp og til hinder, både destruktiv og nyttig.

I «The Tiger's Brides» innledende scene, kortspills scenen, ser Skjønnheten Udyret for første gang. Han spiller i full menneskeforkledning og virker på Skjønnheten som uforståelig, uhyggelig og nesten komisk. Når faren har tapt Skjønnheten til Udyret, blir trekken i rommet mer intens: «The draughts came out of the walls and bit me».<sup>217</sup> Vinden trenger inn i rommet gjennom veggene og «biter» henne som et dyr. Når faren klager selvmedlidende for å ha mistet Skjønnheten, reagerer Udyret: «At that, The Beast made a sudden, dreadfull noise, halfway between a growl and a roar: the candles flared».<sup>218</sup> I sitatene jeg har trukket fra her, ser vi at vinden er koplet til Udyrets bitende og brølende pust. Slik blir vind-metaforen et kroppslig uttrykk for Udyrets styrke og fare.

Når Skjønnheten vender seg til sine barndomshistorier for å forstå Udyret, husker hun at tigermannen hadde «the Earl-King's galloper of wind»<sup>219</sup> i sin makt, som kunne fly ham rett inn i Skjønnhetens pikerom. Videre minnes hun en historie som barnepikeassistentene fortalte henne, om en utstøtt kvinne i landsbyen som fikk barn med en bjørn. Det monstrøse avkommet var dekket av hår, men ble en god og arbeidsom gjeter. «[...] although he never married, lived in a hut outside the village and could make the wind blow any way he wanted to besides being able to tell which eggs would become cocks, which hens».<sup>220</sup> I sitatene over ser man at vinden ikke bare er en kraft fra naturen, men også har tilknytninger til noe magisk og unaturlig. De to sitatene eksemplifiserer for øvrig eventyrnarrativets tvetydige forbindelse til det nære, hverdagslige (Skjønnhetens pikerom, dagligdags dyrehold) og det fremmede, magiske (vinden som et transportmiddel, og spådommen om hvilke kyllinger som ble hvilket kjønn).

Videre vil jeg nå vende tilbake til sitatet fra vognen der Skjønnheten kaster blomstene. «a sharp, freezing wind arose and pelted my face».<sup>221</sup> Det er nemlig vinden som blåser det nye «skinnet» over Skjønnhetens ansikt, og den er skarp som en tanngard. I sitatet ser man at

---

<sup>217</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 59.

<sup>218</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 60.

<sup>219</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 62.

<sup>220</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 62.

<sup>221</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 63.

vind-metaforen utfolder billedspråkets affekter, og bidrar til billedspråkets omseggripende affektive montage: Skjønnheten-figuren kuttet fra sin kopling til vinterrosen, og deterritorialiseres inn i en gryende monstrøsitet, der vinden er en produktiv, deltakende kraft i prosessen. Vinden er ikke en tilfeldig hendelse eller en vakker naturskildring, men viser seg som en virkningsfull forskjellskraft, som bevirker monstrøsitet i eventyret.

Udyrets eiendom og slott beskrives i større grad som et forlatt, dødt og tomt sted, men vinden er allestedsværende: «Gaping doors and broken windows let the wind in everywhere».<sup>222</sup> Vinden er en dynamisk og plastisk kraft, i berøring med alt. Den virker sammenkoplende på Skjønnheten og Udyret: «He [Udyret] and I and the wind were the only things stirring».<sup>223</sup> Likevel kan vinden virke skremmende og urovekkende: «The artificial masterpiece of his face appalls me. A small fire in the grate. A rushing wind rattles the shutters».<sup>224</sup>

På rideturen forbindes vinden igjen til Udyret, på en måte som påkaller historien om bjørnens sønn som kunne kontrollere vinden: «There was a scurrying wind about that seemed to go with us, as if the masked, immense one who did not speak carried it inside his cloak and let it out at his pleasure, for it stirred the horses' manes but it did not lift the lowland mists».<sup>225</sup> Sitatet viser hvordan Skjønnheten i større og større grad åpnes opp til det magiske i løpet av rideturen. Til slutt er hun ikke lenger i tvil, og knytter Udyret til andre magiske vesener som kontrollerer vinden: «[...] the one with clawed fore-paws who was in a plot with the witches who let the winds out of their knotted handkerchiefs up towards the Finnish border».<sup>226</sup> Man kan forstå det slik at siden koplingen mellom vinden på turen og den magiske vinden fra eventyrene nå forstås som den samme, har Skjønnheten gjennomgått en deterritorialisering inn i Udyrets verden sin magiske, monstrøse logikk.

Ved eventyrets slutt har vindene økt kraftig i intensitet, virkning og tilstedeværelse, og den nakne Skjønnheten må på vei til Udyrets rom beskytte seg mot «[...] the lacerating winds that raced along the corridors».<sup>227</sup> Vindens affektivitet er nå så enorm at den føles piskende på Skjønnhetens hud. «Then the wind blew the valet whirling along the passage».<sup>228</sup> Valeten hvirvler av gårde ned gangen, som om en virkningsfull orkan skulle være i utfoldelse inne i slottet.

---

<sup>222</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 63.

<sup>223</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 63.

<sup>224</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 64.

<sup>225</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 69-70.

<sup>226</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 70.

<sup>227</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 74

<sup>228</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 74.

Udyrets monstrositet virker mystisk, uåndgripelig og unnslippende, akkurat som vinden. Forholdet som etableres mellom Udyret og vinden i vind-metaforen er imidlertid ikke utelukkende en poetisk likhetsrelasjon; vinden er selve manifestasjonen av monstros forskjellskraft som virker i diskursen. Vind-bildet i «The Tiger's Bride» er grunnleggende tvetydig, der vindens kroppslige affektivitet og magiske koplinger sprer seg, og bygger en monstros montage som rekker langt utover Udyret som figur. Vinden som et monstros og magisk bilde blir i teksten en affektiv kraft utover Udyret tenkt som et subjekt, og blir snarere delaktig i konstellasjonen av den monstrose delen av sanselighetsblokken «The Tiger's Bride». På samme måte fungerer vinterrose-bildet ikke som kun et retorisk verktøy til å psykologisere Skjønnheten som subjekt, men derimot som en diskursivt materiell bevegelse der man kan spore Skjønnhetens deterritorialiseringsprosess hen mot det molekylært monstrose og magiske.

Dersom man trekker frem igjen Carters beskrivelse av eventyrets affektive billedspråk, vektla hun at figurer kan virke i eventyr som rene symbolstørrelser, idéer og begjær. Eventyrets evne til å fremheve bildets materialitet eller kroppslighet, gjør at bildene ikke først og fremst peker på eller representerer noe abstrakt eller utenforstående. Tvert imot danner metaforene en affektiv konstellasjon i seg selv, og på den måten kan man si at eventyret ikke først og fremst bestreber mimetisk representasjon. Eventyret produserer derimot en ny og egenartet erfaring, som ikke nødvendigvis skal spores tilbake til noe i den ytre virkeligheten. Litterært billedspråk blir innenfor Carters eventyrforståelse og litteratur, her tenkt som sanselighetsblokker, ikke virksomme representasjoner, men som affektive størrelser som sirkulerer og virker i teksten på en materiell, sanselig måte. Det affektive billedspråket bidrar slik til å frembringe noe nytt i seg selv, noe som ikke var der før.

### **Motivanalyse**

Hensikten med en motivanalyse av en tekst, er vanligvis å avdekke et felles tema som motivene deler, for slik å kunne si noe generelt om hva teksten «handler om».<sup>229</sup> «The Tiger's Bride», som en versjon av «Skjønnheten og Udyret», har vi sett er et eventyr som undersøker forskjeller. Etersom jeg er interessert i hvordan Udyrets monstrositet utfolder seg i teksten som en forskjell slik den erfares, vil min analyse ikke tilnærme seg motiver som noe som tematiserer forskjell gjennom en felles innholdslikhet, slik man tradisjonelt sett gjør. Jeg ønsker snarere å spore hvordan utvalgte motiver fungerer som en overflate for innskrift, der

---

<sup>229</sup> Gaasland, *Fortellerens hemmeligheter*, 116.

det menneskelige og dyriske, og det rasjonelle og magiske viser seg som henholdsvis molare og molekylære påvirkningskrefter i teksten. Motivene jeg har valgt å se nærmere på er Udyrets utseende og slott, betraktningssmotivet og forvandlingsmotivet ved eventyrets slutt.

Mitt utgangspunkt i Deleuze og Guattari vil lede meg bort fra en forståelse av det menneskelige og dyriske, og det rasjonelle og magiske som abstraherbare, statiske dikotomier. Snarere vil mitt deleuziguattariske perspektiv lede meg hen mot en forståelse av det menneskelige og det dyriske, og det rasjonelle og det magiske som ulike logikker. Disse logikkene manifesterer seg som ulike forskjellsdynamikker mellom majoriserende og minoriserende krefter i samspill. Jeg ønsker dermed ikke å utkrystallisere ett sentralt og overordnet tema som «The Tiger's Bride» «handler om» Jeg ønsker snarere å gjennom en analyse av motivene undersøke hvordan forskjellskreftene i eventyret åpner opp teksten og motvirker tematisk enhet. Jeg vil følgelig undersøke «The Tiger's Brides» motiver for å vise hvordan eventyret virker.

### **Udyrets utseende og slott**

I «The Tiger's Bride» første scene ser Skjønnheten Udyret for første gang. Forkledningen hans mimer et menneske: han har en vakkert malt menneskemaske på seg, påkostede, men gammeldagse klær, heldekkende hansker, parykk, og han spiller kort. Likevel bærer Udyrets menneskeegenskapene i seg en u håndgripelig tvetydighet: masken er uhyggelig og *for* perfekt, klærne tvinger kroppen i en stram og unaturlig positur. Parfymen, som konvensjonelt sett forbindes med noe menneskelig eller sivilisert, lukter sterkt av sibelolje. Sibelolje brukes i parfymeproduksjon og tjener for kattedyr til en markering av territorier og i tiltrekningen av maker. Når Udyret taler er stemmen hans mer som en dyrisk knurring, og han trenger lakeien til å oversette for seg. Udyret som motiv bærer i seg en iboende heterogen tvetydighet, der de menneskelige aspektene ved ham også samtidig uttrykker noe underliggende dyrisk. På en annen måte kan man si at Udyrets innledende hybride status ikke kan abstraheres til en dikotomi, men snarere må forstås som en forskjell-i-seg-selv. Udyrets monstrøsitet i kortspillscenen ligger slik ikke i hans «egentlige» tigerstatus, men i han ureduserbare, hybride tvetydighet.

Udyrets eiendom og slott fungerer som motiver som i økende grad får umenneskeligheten til å sirkulere i teksten. På samme måte som det monstrøse ved Udyret er de egenskapene som unndrar seg direkte erfaring for Skjønnheten-figuren og unndrar seg konkret benevnelse for Skjønnheten-fortelleren, preges Udyrets eiendom og slott innledningsvis av et mystisk *fravær* av menneskelighet. Når Skjønnheten fraktes til Udyrets

slott, virker territoriet som en uforståelig, uorganisk og heterogen natur; et avsidesliggende og øde sted:

We had left the city far behind us and were now traversing a wide, flat dish of snow where the mutilated stumps of the willows flourished their ciliate heads athwart frozen ditches: mist diminished the horizon, brought down the sky until it seemed no more than a few inches above us. As far as eye could see, not one thing living.<sup>230</sup>

Vognen krysser et fullstendig glatt og ustratifisert territorium, der tåken ligger så tung at horisonten er visket ut. Dette hvite rommet virker grenseløst og åpent, samtidig som det er livløst og faststivnet; Skjønnheten registrer ikke et menneskelig livstegn noe sted. Midt i dette kalde vakuumet står Udyrets enorme slott. I likhet med det snøklede landskapet er slottet dødt og ubeboelig. I motsetning til det åpne snøklede landskapet, besitter Udyrets slott en labyrintisk oppsatt struktur: «Through archways and open doors, I glimpsed suites of vaulted chambers opening one out of the another like systems of Chinese boxes into the infinite complexity of the innards of the place».<sup>231</sup> Den uoversiktelige, teksturerede og fortettede innsiden av slottet tjener som en territorial kontrast til landskapet utenfor, og fungerer slik som en randzone innenfor en randzone: en kontinuerlig de- og reterritorialisering etablerer grensen mellom slottets innside og utside: det fungerer som en «vast man-trap», en enorm menneskefelle.<sup>232</sup> Felles for slottet og eiendommen er at de er avsidesliggende, lukkede verdener som ikke viser naturlige, menneskelige tegn til liv og produksjon: «It was a world in itself but a dead one, a burned out planet».<sup>233</sup> Lakeien forklarer henne at «Nothing human lives here».<sup>234</sup> Her er det viktig å merke seg at det er nettopp «menneskelig liv», i en molar, rasjonell, maskulin, antroposentrisk definisjon, som ikke utfolder seg på Udyrets slott og eiendom.

Jo lengre Skjønnheten reiser bort fra sitt naturlige, sentrale utgangspunkt Russland, jo lenger ut i randsonen beveger hun seg. Randsonen, slik jeg gjennomgikk i teorikapittelet, er mer åpen for molekylære organiseringer og derfor mer utsatt for variasjon og forandring enn territoriers mer statiske og sementerende molare maktsentrum. Den originale, menneskelige molariteten som dominerer Skjønnheten i form av sin far blir derfor svakere og mer ustødige i randsonen.

Udyrets eiendom og slott virker som et motiv som åpner for at forskjell kan skrive seg

---

<sup>230</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 62.

<sup>231</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 63.

<sup>232</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 63.

<sup>233</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 63.

<sup>234</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 66.



inn i eventyret: Skjønnheten som figur i historien beveger seg inn i motivet og hen mot en økende monstrøsitet. I tillegg gir motivet Skjønnheten-fortelleren mulighet til å åpne eventyret opp for det monstrøse logikken motivet introduserer. Den menneskelige rasjonelle logikken viser seg i eventyret som en molar struktur, ettersom det etableres ved eventyrets begynnelse som det primære utgangspunktet og den etablerte strukturen som stratifiserer både Skjønnheten og Udyret. På slottet blir Udyrets forkledning mindre og mindre tildekkende, for eksempel når han begraver hodet sitt i de beklodde potene sine.<sup>235</sup> Ettersom Udyrets tvetydige kopling til det dyriske og magiske etableres, og virker i teksten som en kreativ forskjellskraft, kan man si at det monstrøse igangsetter og produserer tekstens molekylære deterritorialiserende bevegelse. Udyret selv og hans eiendom som motiver, mangler en menneskelig grunnlogikk. Dette fraværet av menneskelighet åpner opp den innledende stratifiseringen og gir grobunn for andre grunnleggende alternative typer livsformer og erfaringsmodi. Hvilke alternative erfaringsmodier det er snakk om, kommer vi nærmere inn på ved å undersøke betrakningsmotivet.

### **Betrakningsmotivet**

Gjennom en analyse av betrakningsmotivet i «The Tiger's Bride» mener jeg nå at man vil kunne nærmere få øye på Skjønnhetens økende deterritorialisering inn i det monstrøse. Betrakningsmotivet blir eksplisitt introdusert i «The Tiger's Bride» gjennom Udyrets forespørsel om å se Skjønnheten naken.<sup>236</sup> Innenfor den rasjonelle, menneskelige diskursen hun enda er innskrevet i, virker forslaget både som en forlengelse av farens kapitalisering av henne, og som en krenkelse av hennes jomfruelige ærbarhet.

Under rideturen reflekterer Skjønnheten eksplisitt over hvilke monstrøse forskjellskrefter hun i økende grad påvirkes av:

A profound sense of strangeness slowly began to possess me. I knew my two companions were not, in any way, as other men [...] I knew they lived according to a different logic than I had done until my father abandoned me to the wild beast by his human carelessness. This knowledge gave me a certain fearfulness still; but, I would say, not much... I was a young girl, a virgin, and therefore men denied me rationality just as they denied it to all those who were not exactly like themselves, in all their unreason. If I could see not one single soul in that wilderness of desolation all around me, then the six of us – mounts and riders, both – could boast amongst us not one soul, either, since all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tumble out. Understand, then, that

---

<sup>235</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 68.

<sup>236</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 64.

though I would not say I privately engaged in metaphysical speculation as we rode through the reedy approaches to the river, I certainly meditated on the nature of my own state, how I had been bought and sold, passed from hand to hand. That clockwork girl who powered my cheeks for me; had I not been allotted only the same kind of imitative life amongst men that the doll-maker had given her?<sup>237</sup>

Dette viktige utsnittet fra «The Tiger's Bride» skildrer Skjønnhetens overgang fra en molar stratifisering til en friere, molekylær annerledeshet. Hun forstår at Udyret og lakeien tilhører og lever etter en fundamental annerledes logikk enn den verdenen hun kjenner fra livet med sin far. Når hun selv mediterer over sin egen natur blir hun fylt av en sterk følelse av tilhørighet til og solidaritet med annerledesheten og umenneskeligheten hun er omringet av. Verken Udyret, lakeien, hestene, men heller ikke Skjønnheten selv, passer inn i det dominerende, molare systemet. De blir alle holdt nede av de mektige molare institusjonene som religion, humanismen, patriarkatet og rasjonaliteten. Det regjerende systemet er strengt og trangt, basert på en sentralisert, hegemonisk ideal, der alle vesener og livsformer som er inkompatible eller annerledes blir ekskludert. Ridefølget er slike outsiders, demonstrerer derfor en type umenneskelig, irrasjonell livsform. Skjønnheten omfavner sin annerledeshet og sitt utenforskap, og ser at de strenge stratifiseringene hun tidligere har levd innenfor har redusert også henne til et automaton: en mekanisk, ufri livsform. Som Udyret og resten av turfølget er hun blitt nektet rasjonalitet og en sjel, og realiseringen av sin egen annerledeshet deterritorialiserer henne inn i Udyrets logikk: Skjønnheten erfarer at hun selv også er monstrøs.

Under rideturen finner deretter en betraktningsscene sted. Territoriet befestes igjen som en ustabil randsoner: «I was far from home».<sup>238</sup> Udyret kler av seg menneskeforkledningen og en enorm, stripe te kattekropp avdekkes. Som vi har sett virker Udyret affektivt kraftfullt på Skjønnheten-figuren: «Jeg følte brystet mitt var som revet opp i et fantastisk sår».<sup>239</sup> Skjønnheten-fortelleren gjør samtidig bruk av det affektive språket: Udyret beskrives stor, heraldisk, med elegante muskler og flotte bevegelser. Udyrets blikk er som to store soler, og utstråler en tilintetgjørende voldsomhet. Skjønnheten utbryter: «Nothing about me reminded me of humanity».<sup>240</sup> Motivet fullføres ved at Skjønnheten viser seg avkledd for Udyret i en gjensidig gest. Betraktningssmotivet blir slik en overflate for innskrift der Skjønnheten og Udyret forbindes i deres felles monstrøsitet. Motivet kan slik også forstås som opprettelsen av

---

<sup>237</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 70.

<sup>238</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 71.

<sup>239</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 71.

<sup>240</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 71.

en kraftfull affektiv montage, ettersom den er basert på en gjensidig sympati mellom de to figurene.

Skjønnhetens erkjennelse av at «ingenting ved ham minnet meg om menneskelighet», viser at det er selve *fraværet* av menneskelighet som muliggjør den affektive montagen. Udyrets avkledning muliggjør en overskridelse av den molare kroppskomposisjonen han påtvinges gjennom kostymet, åpner opp for en molekylarisering som gjør Udyret sterkere. Det patetiske ved ham som medfølger menneskeforkledningen er borte. Nå virker han preget av ro, og som vi har sett, virker synet av ham som et kraftig affektivt bilde. Udyret besitter og utviser nå en rå og intens kraft, som muliggjøres av umenneskeligheten hans. Den affektive montagen med Skjønnheten har slik virket frigjørende for Udyret, men også for Skjønnheten. Den kvinnelige æreskodeksen innenfor den menneskelige diskursen tilsier at avkledningen er et brudd på den jomfruelige stolthet. Men Skjønnheten tiltrekkes av Udyrets monstrositet og fravær av menneskelighet, og vitner slik om at Skjønnhetens omgang med den monstrøse omverdenen i økende grad er affirmativ og aktiv. Skjønnheten-figuren har i likhet med Udyret overskredet sin molare stratifikasjon. Betraktningmontagen har hatt en frigjørende, forløsende virkning, etter den gjensidige betraktningen vandrer hun rolig langs elven og utbryter: «I felt at liberty for the first time in my life».<sup>241</sup>

Den affektive montagen som vi nå har sett ble opprettet under rideturen, viser at betraktningmotivet i «The Tiger's Bride» tjener til en manifestering av økende tilblivelseskrefter i teksten. Synet av Udyrets umenneskelighet, den gjensidige betraktningen og oppdagelsen av sin egen monstrositet, har igangsatt en radikal forandring i Skjønnheten som figur. Tilbake på slottet får Skjønnheten muligheten til å vende tilbake til sitt gamle liv, men det ønsker hun lenger ikke. Noe er forandret. Når hun ser sitt eget speilbilde kjenner hun ikke seg selv igjen, også automatonet virker fremmed. Innledningsvis ble automatonet beskrevet i tråd med rosebildet, Skjønnhetens domestiserte heltinnestereotypi, og følgelig som et ekko av Skjønnheten slik hun først presenterte seg i eventyret. Skjønnheten følte innledningsvis et sympatisk felleskap med automatonet, og kalte det «This clockwork twin of mine».<sup>242</sup> Det innledende fellesskapet mellom Skjønnheten og automatonet er nå brutt etter opprettelsen av den affektive betraktelsesmontagen. Det som koplete dem sammen ikke lenger tilstede. «[...] while my maid, whose face was no longer the spit of my own, continued bonnily to beam. I will dress her in my own clothes, wind her up, send her back to perform

---

<sup>241</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 72.

<sup>242</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 66.

the part of my father's daughter». <sup>243</sup> Skjønnheten har erfart en radikal forskjellserfaring gjennom betraktningsscenen, og kan ikke lenger leve som kvinnemenneske i farens verden. Jeg velger å forstå forandringen i Skjønnheten som en overgang fra en menneskelig, molar komposisjon over til en monstrøs molekylær komposisjon. Når hun nå har omfavnet sin egen monstrøsitet evner hun inngå i montager på en måte hun innledningsvis i eventyret ikke evnet. Automatonets blikk er mekanisk. I motsetning til Skjønnhetens nye, affektive blikk, frembringer det ikke noe i seg selv.

Betraktningssmotivet i «The Tiger's Bride» viser Skjønnhetens forskjellserfaring. Jeg mener forskjellsutfoldelsen er en tilblivelsesprosess som introduserer en fundamentalt ny og annerledes erfaringsmodi for Skjønnheten. Blikket går fra å være et ledd i kapitaliseringen og stratifiseringen av kvinnen, til å åpne for tilblivelse gjennom affektive montager.

### **Forvandlingsmotivet**

«The Tiger's Brides» siste scene virker som et tvetydig motiv. Motivets tvetydighet skyldes delvis at det fremstår som en manifestering av de ekstradiegetiske eventyrenes advarsel om at Udyret vil sluke Skjønnheten, og delvis som den vregte Udyrforvandlingen, der Skjønnheten blir forvandlet til Udyr. Stratifiseringene satt opp av den menneskelige, rasjonelle logikken virker ved eventyrets slutt ugyldige. Eksempelvis kler Skjønnheten seg i en pelskåpe, men plutselig oppløses kappen i en flott med sorte rotter. Perleøredobbene hun har fått av Udyret blir til tårer igjen. Hele slottet inngår en magi- og dyretilblivelse, der menneskelige, rasjonelle objekter: kåper og øredobber, omgjøres til sin naturlige form. Skjønnheten er naken, men nå uten den innledende skammen. Udyret, som vi har sett, travet frem og tilbake på værelset sitt uten kostymet.

Skjønnheten nærmer seg Udyret, og igjen virker hans intense blikk som en affektiv kraft: «I was now within the field of force of his golden eyes». <sup>244</sup> Han gaper opp og blottet den enorme, farlige munnen mot Skjønnheten, men betrygget av henne drar han seg nærmere og begynner plutselig å male høyt og intenst. Denne til tilnærmingen får voldsomme ringvirkninger for hele slottet. Vegger og tak rister kraftig og faller fra hverandre: «It will all fall, everything will disintegrate». <sup>245</sup> Malingen bevirker en voldsom molekylarisering, der de molare strukturene oppløses: Borgen faller fra hverandre, blikkets affekter får virke fritt, Skjønnheten har brutt med sin innledende arketyriske form. En udifferensiert, omseggripende

---

<sup>243</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 73.

<sup>244</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 75.

<sup>245</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 75.

tilblivelsesblokk av heterogene symbioser er i virkning. Innenfor den molekylariteter strømmer en multiplisitet og variasjonsmangfold som kontinuerlig forøkes av nye sammenkoplinger.

'He will lick the skin off me!' And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hair. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur.<sup>246</sup>

Dette utsnittet av eventyrets siste setninger mener jeg viser at noe nytt blir produsert. I stedet for at Udyret spiser henne opp, forvandler han henne ved å slikke av menneskehuden hennes. Plukkingen av rosen har ved eventyrets slutt nådd enda er nytt tilblivelsesnivå. «Plukkingen» handler ikke så mye om en destruering av rosebildet, men nå snarere om en produksjon av noe nytt: under huden avdekkes en skinnende vakker pels. Den siste setningen markerer avslutningen på Skjønnhetens deterritorialisering, der jeg mener hun gjennomgår en konkret tigermetamorfose. Jeg velger å lese eventyrets siste forvandling bokstavelig, som en fullstendig metamorfose. Det høye detaljnivået mener jeg vektlegger en bokstavlighet i forvandlingen, ikke en eventuell metaforisk dimensjon. Skildringen av de skinnende, nye hårene og tungen som river av huden virker insisterende på en slags håndfasthet.

Skjønnheten har nå selv kroppen til slike monstre hun fikk høre skremselshistorier om som barn. Frampeket, snøen som ble blåst på ansiktet, er også nå manifestert gjennom den blottlagte, skinnende pelsen. Videre er Skjønnhetens overgang fra å være innskrevet i menneskeheten over til å besitte en monstrøs kropp fullbyrdet på en måte som tipper vektskålen; den avsluttende setningen er preget av en sindig og rolig deltakende kropp, med et stabilt intensitetsnivå: «I shrugged the drops off my beautiful fur».

Jeg vil hevde at det siste avsnittet i så måte fungerer som en *re*territorialisering i den nye, molekylære logikken og at man følgelig ser en gjeninnføring av en ny molar orden. Skjønnhetens egen monstrøsitet får ved eventyrets slutt kople seg på det kretsløpet av heterogene forbindelser som ved eventyrets slutt er i virkning. Som forklart i teorikapitlet har tilblivelse sin egen fasthet, og kjennetegnes av forskjellens evige gjenkomst. Dette innebærer en spenning eller bevegelse innenfor et uensartet oppsett. Eventyrets utgang, der Skjønnheten rolig nyter sin nyvunnede pels, er ikke preget av samme kraftige heterogenitet som eventyret fylles av tidligere. Tilblivelsesblokken er avsluttet og en ny molar/molekylær dynamikk er opprettet: Skjønnheten og Udyret er ikke lenger en heterogen,

---

<sup>246</sup> Carter, «The Tiger's Bride», 75.

forskjellsproduserende symbiose, men nå er begge forent i en felles, homogen monstrøsitet. Sagt med andre ord, mener jeg at selve tilblivelsesblokken i «The Tiger's Bride» ikke er selve metamorfosen der Udyret slikker frem Skjønnhetens pels. Snarere er tilblivelsen selve prosessen som muliggjør at metamorfosen til slutt kan finne sted. Det er selve forandringsbevegelsen som konstituerer en tilblivelse. Eventyrets avslutning er rekonstrueringen av en ny orden, og slik munner «The Tiger's Bride» ut i en tilblivelse som er stillnet.

### **Oppsummering**

I lesningen min av «The Tiger's Bride» ønsket jeg å undersøke hvordan Udyrets monstrøsitet virket som en forskjellsproduserende kraft i eventyret. Jeg valgte å analysere eventyrets narrasjon, dets affektive billedspråk og relevante motiver. Min narrative analyse av temporale avvik viste at fortellertemmen ikke søker mimetisk suksess, og slik ikke bygger sin gyldighet på realisme. Samtidig narrasjon av historien oppretter snarere monstrøse koplinger mellom det innledende skillet mellom historie og diskurs. Modalitetsanalysen viser også tilfeller der historie og diskurs smelter sammen, og monstrøse koplinger skaper mellom figurene på historieplanet og fortelleren. Eksemplene på sterk mimetisk modalitet er også knyttet til sentrale forandringer og hendelser i eventyret, og peker slik på at monstrøse koplinger mellom historie og diskurs virker forskjellsproduserende i teksten. «The Tiger's Brides» ekstradiegetiske eventyrnarrativ fant jeg i stor grad var delaktig i å produsere narrativ flerfoldighet i teksten i tråd med Carters egen eventyrforståelse. «Eventyrene i eventyret» fungerte som en desentraliserende infiltrasjon av Skjønnhetens eget narrativ som dekodet hennes egen logikk. De heterogene koplingene som ble åpnet for, for eksempel mellom de interne eventyrene og vinden, muliggjorde en videre tilblivelsesutfoldelse i teksten. Følgelig virket de ekstradiegetiske narrative på desentraliserende og destratifiserende på diskursen. Slik diegesen ble løftet opp i diskursen gjennom avvik i temporalitet, modalitet og ekstradiegetiske narrativ, viser at eventyret ikke insisterer på å bli lest som en «sann» historie fra den ytre virkeligheten. Snarere kan «The Tiger's Bride» forstås bedre som en sanselighetsblokk, der diskursens økende grad av molekylarisering åpner opp for utfoldelsen av alternative erfaringsmodi. Fortellerhandlingen er i «The Tiger's Bride» en skapende handling, nettopp ved å spinne en virtuell fortelling og slik få den til å sirkulere i virkeligheten.

Gjennom en analyse av «The Tiger's Brides» metaforers materialitet så vi at affekter var delaktige i utfoldelsen av en monstrøse annerledeshet i teksten. Vinterrose- og vindmetaforen fungerer ikke som symbolstørrelser kun ment til å utdype Skjønnheten og Udyrets

figurpsykologi. Jeg mener at de to metaforene snarere virker som en etablering av en materiell, operativ monstrøsitet, som kan forstås som en affektiv konstellasjon i seg selv. I undersøkelsen av motivene Udyret og slottet, betraktningsscenen og den siste forvandlingsscenen, fant jeg at menneskelighet og rasjonalitet virket innenfor eventyret som molare strukturer og slik som stratifiserende og sementerende krefter. Fravær av rasjonalitet og menneskelighet åpnet derimot opp for deterritorialisering og molekylarisering av teksten, både i diskursen og på historieplanet samtidig. Den økende sirkulasjonen av det dyriske og det magiske bidrar ved eventyrets slutt til opprettelsen av en kraftig tilblivelsesblokk som ender i Skjønnhetens metamorfose. Metamorfosen som «The Tiger's Bride» avsluttes med, fungerer videre som en reterritorialisering der heterogeniteten i teksten stilner, og en ny dominerende diskurs er etablert.

Som konklusjon på min analyse av «The Tiger's Bride» vil jeg hevde at eventyret viser lekkasjer i innledende diskursive og diegetiske strukturer i teksten på en måte som bevirker en økende utfoldelse av forskjell, slik den erfares. Forskjellskreftene i «The Tiger's Bride» produserer det som kan kalles alternative erfaringsmodi på historieplanet, manifestert gjennom Skjønnhetens monstrøse tilblivelse, og på det diskursive planet gjennom affektive montager. I Carters forståelse av demytologiserings kan alternative narrativ uttrykke noe som ikke ennå finnes i virkeligheten, og Skjønnheten som en radikal ny og alternativ heltinne kan sies å fungere demytologiserende på «Skjønnheten og Udyrets» mer tradisjonelle versjoner. Monstrøsiteten eventyret skildrer blir verken ufarliggjort eller destruert. I «The Tiger's Bride» utfoldes den nettopp som en mulighet til en ny form for værensmåte, for Skjønnheten i historien, men også for leseren gjennom diskursen. «The Tiger's Bride» vil jeg likevel ikke kalle moralsk oppbyggelig for leseren, på samme måte som Mme de Beaumont versjon av eventyret er. «The Tiger's Bride» kanalisere snarere antiautoritære krefter som det er mulig å produsere innenfor et ikke-molart system, og eventyret kan derfor best forstås som noe veldig annet enn oppbyggelig. Fordi monstrøsiteten fungerer som en tilblivelseskraft, demonstrerer «The Tiger's Bride» også til syvende og sist en frigjøringsbevegelse, ettersom den bevirker en oppløsning som undergraver molare stratifiseringer. Eventyret blir slik en diegetisk og diskursiv motstandsbevegelse, hen mot en organisering som åpner opp for at det frigjørende ved monstrøsiteten får utfolde seg.

## Kapittel 5. «The Lady of the House of Love»

Vampyren er et vesen man kan finne i folkloristiske fortellinger verden over: den figurerer i fortellinger og eventyr som ulike versjoner av vandøde, blodsugende nattevandrere. Noe av vesenets kulturelle utholdenhet og popularitet kan delvis forklares ved dens allsidighet, og vampyren kan lett tilpasses ulike kulturtradisjoner og konkrete situasjoner. Et fremtredende trekk ved mytologien om vampyren er videre at det finnes en imponerende mengde «bevis» og vitneforklaringer fra mennesker som gjennom tidene har hevdet at de har møtt vampyrer i levende live.<sup>247</sup> Selve frykten for dens faktiske eksistens har slik gitt liv til en rekke ulike strategier for å forsvare seg mot, og bekjempe vampyren. Både hvitløk, sølv, vievann og krusifiks er eksempler på objekter som kan beskytte mennesker mot vampyrer. Vampyrer kan i folkloren spores langt tilbake i tid. Likevel var det på 1700- og 1800-tallet at interessen for vampyren var på sitt største, og det var da vampyren slik vi kjenner den i dag, ble utformet.<sup>248</sup> På 1700-tallet ble vampyrismen og dens potensielt faktiske eksistens heftig debattert og vitenskapelig undersøkt. I kjølvannet av den enorme offentlige interessen rundt vampyren i opplysningstidens Europa, ble det på 1800-tallet utgitt flere innflytelsesrike litterære verk om vampyrer.<sup>249</sup> Vampyrens kombinerte forbindelser både til folkloren, til «virkeligheten» og til fiksjonen vitner om vesenets sentrale stilling og dens evne til facinasjon i den vestlige kulturen.

Kilden til vampyrens befestede posisjon i vestlig kultur kan også muligens forklares gjennom den rike metaforikken som figuren generer, og dens iboende tvetydigheter, som for eksempel avhengighet og dominans, eller vold og begjær.<sup>250</sup> Vampyren er både et rovdyr og et offer for sin aggresjon og sin tørst. Vesenet dominerer begjærsubjektet sitt, men er også avhengig av det, og slik underlagt dets makt. Vampyren er forbannet av en evig tørst etter blod som aldri kan tilfredsstilles, og som alltid vender tilbake. Den er ikke tilskrevet en streng kjønns- eller legningsdefinisjon, og har blitt skildret både som mann og kvinne, som heterofil og homofil. Vampyren kjennetegnes ellers av en mørk, degenerert, destruktiv erotisme. Den vampyriske sexakten fremstår som unaturlig og monstrøs, og begjæret tilfredsstilles ikke ved hjelp av kjønnsorganene, men går via munnen. Munnes flertydighet henspiller videre på vold,

---

<sup>247</sup> Matthew Beresford, *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth* (London: Reaktion Books, 2008), 56, 7.

<sup>248</sup> Beresford, *From Demons to Dracula*, 13.

<sup>249</sup> Se for eksempel John Polidori, *Vampyren*, oversatt av Tore Aurstad (Oslo: Pantagruel Forlag, 2000); Joseph Sheridan le Fanu, *Carmella* (Maryland: Wildside Press, 2000).

<sup>250</sup> Sceats, «Oral Sex» 107.



ernæring så vel som sex. Vampyren har altså en sterk forbindelse til det orale. I tillegg til å tematisere begjær og makt som en dynamikk mellom vampyren og dens offer, reiser vampyrisme videre et spørsmål om hva som definerer liv. Figurens eksistens er som en levende død, der den både skyr og oppsøker fenomener som vanligvis blir forstått som livgivende. Vampyren lever om natten og kan utslettes av sollys; den mangler speilbilde, og huden er blek og sykelig. Samtidig kjennetegnes vampyren av en form for vitalitet. Den utviser et intenst begjær, og livnæres av blodet, den væsken som normalt også holder naturlige vesener i live. Vampyren dør ikke av alderdom og sykdom, men kan leve evig, gitt at den får nok blod. Innenfor et naturlig, organisk perspektiv blir således vampyren ansett som unaturlig og vemmelig. Det som er naturlig for et levende biologisk vesen, er at det til slutt dør.

Den vedvarende populære *Dracula* av Bram Stoker,<sup>251</sup> først publisert i 1897, står som den mest sentrale og innflytelsesrike teksten som har formet den arketypiske, vestlige vampyrskikkelsen.<sup>252</sup> Stoker tok utgangspunkt i både historiske, litterære og folkloristiske kilder når han utformet Greve Dracula.<sup>253</sup> I vesten blir Romania regnet som vampyrens hjemland, hovedsakelig takket være Stokers roman.<sup>254</sup> Fortellingen om den transilvanske Greven og hans gotiske slott innerst i de storslagne og mystiske Karpatene har siden romanens utgivelse blitt stående som et arketypisk vampyrmotiv.<sup>255</sup> I den lokale transilvanske folkloren er imidlertid ikke vampyrer blodsugende, onde vesener, men rampete ånder som stjeler fra bøndene og plager dyrene.<sup>256</sup> Bram Stokers vampyr derimot, er en rik, dannet, velkledd og menneskelignende aristokrat. Det spekuleres i om Stoker delvis tok utgangspunkt i den sadistiske før-rumenske kongen Vlad Tepes, kalt «Dracul», men i likhet med flere av Stokers kilder er ikke forbindelsen bekreftet med bevis.<sup>257</sup>

«The Lady of The House of Love» var opprinnelig et hørespill Angela Carter lagde for

---

<sup>251</sup> Bram Stoker, *Dracula* (London: Penguin Popular Classics, 1994).

<sup>252</sup> Beresford, *From Demons to Dracula*, 128.

<sup>253</sup> Beresford, *From Demons to Dracula*, 139.

<sup>254</sup> Beresford, *From Demons to Dracula*, 8.

<sup>255</sup> Selv om Stoker anses som skaperen av den moderne vestlige vampyren, var det imidlertid de Hollywoodproduserte storfilmene fra 30- og 40-tallet som for alvor populariserte vampyren for massemarkedet, eksempelvis *Dracula* med Bela Lugosi fra 1931. Den kjente *Nosferatu* fra så tidlig som 1922, er en av utallige uoffisielle filmadapsjoner av Stokers vampyrfortelling. Vampyren, mer eller mindre lik Stokers *Dracula*, har siden vist seg som en gjenganger i populærkulturen. Figuren har vært utgangspunktet for flere suksessfulle og inntjenende bøker, filmer og tv-serier. Ann Rices bokserie *The Vampire Chronicles*, også de filmatisert, Francis Ford Coppolas filmadapsjon *Bram Stoker's Dracula*, ungdomsserien *Buffy the Vampire Slayer*, og den nærtstående bok- og filmssuksessen *Twilight* er alle eksempler på vampyrens allsidighet og utholdenhet i vestlig massekultur. Bram Stoker, Hamilton Dean. *Dracula*. Spillefilm. Regissert av Todd Browning. USA: Universal Pictures, 1931.

<sup>256</sup> Beresford, *From Demons to Dracula*, 55.

<sup>257</sup> Beresford, *From Demons to Dracula*, 133.

radio i 1976, kalt *Vampirella*.<sup>258</sup> Som hørespillet, tar den skrevne versjonen av fortellingen i *The Bloody Chamber* på eksplisitt vis utgangspunkt i vampyrismen i Stokers tapning. Eventyret skildrer en ensom Grevinne i et transilvansk slott. Hennes vampyreksistens skyldes en forbannelse hennes far, vampyrkongen Nosferatu, kastet over henne, i det samme øyeblikket han selv ble spiddet og drept av en prest. Nosferatu og alle hans etterkommere lever slik videre gjennom Grevinnen, som følgelig opplever vampyrismen som et kvelende fangenskap. Carters omskrivning av den typiske vampyrmyten innebærer slik blant annet at det i «The Lady of the House of Love» dreier seg om en motvillig vampyr. Grevinnen i Carters eventyr drømmer og lengter ikke etter blod alene. Hennes største begjær retter seg mot kjærligheten og en mannlig elsker, og slik et liv frigjort fra Nosferatus forbannelse.

«The Lady of the House of Love» utforsker videre en alternativ versjon av det typiske vampyriske forvandlingstoposet. Til Grevinnens store glede finner en ung soldat veien til slottet og idet hun skal gi etter for sine vampyriske drapsinstinkter, kutter Grevinnen seg på fingeren. Soldaten gir såret et omsorgsfullt kyss, en handling som fungerer som et reversert vampyrbitt som omgjør Grevinnen til menneske igjen.

I likhet med «The Tiger's Bride», er man i «The Lady of the House of Love» allerede innenfor et alternativt scenario. Carter tar utgangspunkt i vampyrmotivet for å undersøke en alternativ begjæringsdynamikk innenfor en kjønnrelasjon. Maktfordelingen mellom Grevinnen og soldaten er utradisjonell og tvetydig: Grevinnens forsøk på å undertrykke og unnsnippe sine vampyrbegjær og -krefter, samt hennes dyrking av den menneskelige kjærligheten, gjør henne til en figur som videre utvider og dermed demytologiserer den tradisjonelle feminine vampyrarketyper. Den unge soldaten figurerer som eventyrets helt, som i sin jomfruelighet og rasjonalitet virker immun mot de monstrøse kreftene som venter på ham i borgen. Samtidig er heller ikke soldaten som arketyrisk figur fullstendig beskyttet. Etter at han har reddet Grevinnen, setter han selv kursen mot desillusjon og korrumpasjon i første verdenskrigs skyttergraver.

### **Analysens siktemål**

Carter forklarer i et intervju med Anna Kastavos fra *The Review of Contemporary Fiction* at «The Lady of the House of Love» delvis ble inspirert av spørsmålet om hvorvidt grunnleggende forandring i det hele tatt er mulig:

“Can a bird sing only the song it knows, or can it learn a new song?” Have we got the capacity at all of singing new songs? It's very important that if we

---

<sup>258</sup> Angela Carter, *Vampirella*. Hørespill. BBC Radio 3, London, 13 juli, 1976.

haven't, we might as well stop now. Can the marionette in that story behave in a way that she's not programmed to behave? Is it possible?<sup>259</sup>

Carters sitat fungerer som en treffende sats til denne lesningen av «The Lady of the House of Love», ved å fremheve viktigheten av å ha muligheten til kunne overskride sin gitte værensmåte. Carters vampyreventyr tangerer denne oppgavens problemstillinger ved å eksplisitt undersøke verdien av forskjell slik den er erfart. Jeg ønsker at dette analysekapittelet skal fungere som en fortsettelse av forrige kapitels lesning. I likhet med min lesning av «The Tiger's Bride», vil jeg undersøke forskjell og monstrøsitet slik den manifesterer seg i «The Lady of the House of Loves» diskurs. Monstrøsiteten konstitueres i «The Lady of the House of Love» av en annen logikk enn i «The Tiger's Bride». I den forrige eventyranalysen så vi at Udyret figurerte som den monstrøse andre, og at monstrøsiteten viste seg i det eventyret som en frigjørende kraft. Grevinnen i «The Lady of the House of Love» er fanget av den stadig tilbakevendende blodtørsten, som enten dreper offeret, eller omforvandler det til en ny blodtørstig vampyr. Jeg vil på bakgrunn av de repetitive kvalitetene ved vampyskikkelsen undersøke hvordan eventyret kan sies å tenke monstrøsitet som et usunt *fravær* av forskjell. Fokuset mitt vil videre ligge på de tekstlige elementene som eventuelt skaper brudd i teksten, hovedsaklig soldatens møte med Grevinnen og den omvendte vampyrforvandlingen. På bakgrunn av funnene mine fra en narratologisk, billedspråklig og motivisk analyse vil jeg vurdere hvorvidt teksten kan sies å være demytologiserende.

### **Narratologisk analyse av «The Lady of the House of Love»**

I denne narratologiske analysen av «The Lady of the House of Love», vil jeg undersøke eventyrets temporalitet, eventyrets interne narrativ, og narrativ underordning og delegering. I motsetning til i «The Tiger's Bride», fortelles eventyret om Grevinnen hovedsakelig av en utenforstående tredjepersonsforteller. Følgelig vil forholdet mellom historie og diskurs være relevant på en annen måte enn i forrige analysekapittel. Den allvitende fortelleren har større frihet enn en førstepersonsforteller. Derfor vil ikke narrative avvik, slik jeg identifiserte dem hos «The Tiger's Bride» bære samme avgjørende betydning. Jeg ønsker snarere å undersøke forholdet mellom diskursen og diegesen, og dynamikken mellom Grevinnen i møte med soldaten. Hvordan manifesterer Grevinnens repetitive vampymonstrøsitet seg narrativt? På hvilken måte er narrasjonen delaktig i å både blokkere for, eller eventuelt åpne for produksjon av forskjell?

---

<sup>259</sup> Angela Carter i intervju med Anna Kastavos.

Fortelleren i «The Lady of the House of Love» er i all hovedsak en anonym tredjepersonsforteller. Den narrative situasjonen ikke er spesifisert, og fortelleren fungerer som en utenforstående instans som likevel har full tilgang til de ulike figurenes indre tanker og følelser: «Sometimes the Countess will wake [ the lark ] for a brief cadenza by strumming the bars of its cage; she likes to hear it announce how it cannot escape».<sup>260</sup> Det dreier seg altså ikke om en ren auctorial forteller, men det man i narratologien kaller en allvitende forteller, som viser seg for eksempel ved å vite at «Grevinnen liker å høre at fuglen er fanget». Fortellerens synsvinkel er overveiende ekstern, men delegeres tidvis og med varierende distanse til enten Grevinnen eller soldaten. Sansesystemet forankres da som en intern synsvinkel i en av figurene på fortellingens historieplan. Videre bedriver fortelleren i «The Lady of the House of Love» det man kan kalle narrativ underordning. Gjennom narrativ underordning delegeres fortellerstemmen i korte deler av eventyret nedover til enten Grevinnen eller soldaten. I tillegg til å bære en intern synsvinkel, figurerer da figurene i diskursen som et «jeg». Før vi går nærmere inn på fortellerens narrative underordning og delegering, vil jeg undersøke temporaliteten.

### **Fortellerens temporale plassering**

Fortellerens temporale plassering er varierende gjennom eventyret, og veksler mellom både etterstilt, samtidig og foranstilt narrasjon. «The Lady of the House of Love» innledes slik:

At last the revenants became so troublesome the peasants abandoned the village and it fell solely into the possession of subtle and vindictive inhabitants who manifest their presences by shadows that fall almost imperceptibly awry, too many shadows, even at midday, shadows that have no source in anything visible; by the sound, sometimes of sobbing in a derelict bedroom where a cracked mirror suspended from a wall does not reflect a presence; by a sense of unease that will afflict the traveller unwise enough to pause to drink from the fountain in the square that still gushes spring water from a faucet stuck in a stone lion's mouth.<sup>261</sup>

Eventyrets første setning er lang, snirklete, og utfordrende å tidfeste rent logisk. Innenfor denne ene setningen finnes både etterstilt, samtidig og foranstilt narrasjon. «bøndene forlot landsbyen» tjener således til å beskrive historiens fortid, og utgjør bakteppet for eventyret leseren nå skal høre; landsbyen, som engang var levende og huset innbyggere, er nå helt forlatt. «[...] et knust speil henger på veggen, men reflekterer ikke et nærvær» beskriver historiens nåtid; det høres en gråting i borgen, men fra noen som ikke kan reflekteres i speilet.

---

<sup>260</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 108.

<sup>261</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 107.

Utsagnet «en følelse av uro som vil ramme den reisende som er uklok nok til å stoppe ved vannfontenen» beskriver et scenario som vil komme til å skje i fremtiden. Kombinasjonen av de ulike tidene i samme setning etablerer en følelse av tidløs evighet og en kausal uunngåelighet, og markerer slik en følelse av stratifiserende stillstand og monotoni. Grevinnens verden manifesteres som et lukket territorium utenfor den konvensjonelle tidsregningen, der tiden har stoppet opp og det samme scenarioet utfoldes igjen og igjen. Setningens lengde og store mengde leddsetninger bygger opp under den seige, monotone stemningen. Den foranstilte narrasjonen skaper en fornemmelse av uunngåelig repetisjon av et forhåndsbestemt scenario, og gjør eventyrets diegese og dens diskurs, til et urovekkende, klaustrofobisk rom. Jeg mener dette eksempelet på foranstilt narrasjon stratifiserer historiens fremtid på en måte som reterritorialisere den i vampyrens lukkede, uendelige kretsløp. Fortellerens foranstilte narrasjon inkluderes slik i det jeg mener er eventyrets totalitære tid. Grevinnens tilværelse i borgen skildres videre av fortelleren i nåtidsform. Historiens nåtid blir likevel ikke skildret som enkeltstående, konkrete nåtidshendelser, men som et slags evigvarende tidløst nå:

Wearing an antique bridal gown, the beautiful queen of the vampires sits all alone in her dark, high house under the eyes of the portraits of her demented and atrocious ancestors, each one of whom, through her, projects a baleful posthumous existence; she counts out the Tarot cards, ceaselessly construing a constellation of possibilities as if the random fall of the cards on the red plush tablecloth before her could precipitate her from her chill, shuttered room into a country of perpetual summer and obliterate the perennial sadness of a girl who is both death and the maiden.<sup>262</sup>

På bakgrunn av sitatet mener jeg man kan hevde at Grevinnen sitter alene i mørket ikke i et bestemt, enkelt nåtidstilfelle, men i en evig klaustrofobisk nåtid, som aldri utvikles eller varieres. De lange, snirklete setningene bidrar likeledes til å skape en diskursiv fornemmelse av total tid. Verbendingene «*Wearing*» beskriver en vedvarende aktivitet uten klar begynnelse eller slutt, og er slik delaktig i manifestasjonen av den totale tiden.<sup>263</sup> Tarotkortene er også forbundet med en forutbestemt og sjebnesvanger type tid, ettersom de kan spå i fremtiden. Fortelleren gjør videre bruk av tidsbetegnende ord som «nå» og «når» i de innledende skildringene av Grevinnen: «Now she possesses all the haunted forests [...]»,<sup>264</sup> «When the

---

<sup>262</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 107.

<sup>263</sup> Deleuze studerte Henri Bergsons tenkning om tid. Berson undersøkte en umatematisk, subjektiv erfaring av rom-tid som kan betegnet som *durée*, som Deleuze videreførte. Han beskrev *durée* som en ustratifisert intensitet eller som et glatt rom. Gilles Deleuze, *Bergsonism*, oversatt av Hugh Tomlinson og Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1991).

<sup>264</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 109.

back door opens, the Countess will sniff the air and howl».<sup>265</sup> Nå'et fungerer som et totalt nå, ikke som et konkret, bestemt nå som skiller seg fra andre. Når'et viser både til en repeterende nåtidsstruktur («hver gang *når*») og derfor også til en uunngåelig kausalitetsrekke som Grevinnen er dømt til å følge.

Lengre partier med foranstilt narrasjon opptrer også litt lengre ute i eventyret, der vannfontenesenarioet fra eventyrets første setning gjentas og utvides:

Nevertheless, if an unwise adventurer pauses in the square of the deserted village to refresh himself at the fountain, a crone in a black dress and white apron presently emerges from a house. She will invite you with smiles and gestures; you will follow her. The Countess wants fresh meat.<sup>266</sup>

Partiet med foranstilt narrasjon skildrer hva som vil skje «hvis» det dukker opp en ung mann som stanser ved slottet. Grevinnen vil be ham på kaffe og kaker, og selv om hun lengter etter å kjærtegne den besøkende, vil hun til slutt sette tennene i ham og drepe ham. Sitatet er relevant av to grunner. For det første er det et misforhold mellom det potensielle «hvis» og det påfølgende scenarioet som skildres. «Hvis» beskriver et tenkt utgangspunkt som står som et fiktivt premiss, som videre altså setter rammer for noe som enda ikke virkelig har skjedd. Den påfølgende utbroderingen av det som vil skje i fremtiden hvis *sånn og sånn*, skaper imidlertid også en fornemmelse av at scenarioet utfolder seg akkurat i dette øyeblikket. Fortellerens foranstilte temporalitet er slik ikke i logisk overenstemmelse med det fortalte, men skaper heller en usikkerhet. Vil det skje? Skjer det nå?

Å tilnærme seg «The Lady of the House of Love» som en sanselighetsblokk mener jeg innebærer at diskursens materialitet sidestilles med diegesen. Partiet med foranstilt narrasjon er teoretisk sett i diegesen kun et potensielt framtidsscenario som ennå ikke har skjedd. Likevel fører den diskursive utfoldelsen av scenarioet til at leseren erfarer det i diskursens nåtid. Framtidsscenarioet blir skildret svært detaljert og gis stor plass i teksten. Virkningen av partiet med foranstilt narrasjon blir slik en narrativ manifestasjonen av vampyrløkkens totalitære tendens: Også historiens fremtid blir assimilert i vampyrenes repeterende, monotone kausalitetsrekke. Slik kan ikke eventyrets diegetiske, hypotetiske fremtid åpnes opp for mulige variasjoner, ettersom den allerede er assimilert i diskursen materielle nåtid. Den foranstilte narrasjonens virkning er videre at det etableres en urovekkende, illevarslende stemning, og en stratifisering av hendelsen systematisering og kausalitet. Fortelleren overholder mangelen på konvensjonell, konsekvent tidslogikk, slik vi så i eventyrets første

---

<sup>265</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 110.

<sup>266</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 110.

setning. For det andre er sitatet relevant fordi fortelleren taler til et «du». Leseren blir satt i offerets posisjon: «Du kommer til å følge henne», og slik blir selv innlemmet i eventyret ved at heller ikke «du» kan unnslippe grevinnens vampyriske mønster.

Fortelleren skifter til etterstilt narrasjon idet soldaten entrer eventyret og nærmer seg Grevinnens borg:

One hot, ripe summer in the pubescent years of the present century, a young officer in the British army, blond, blue-eyed, heavy-muscled, visiting friends in Vienna, decided to spend the remainder of his furlough exploring the little-known uplands of Romania.<sup>267</sup>

Soldaten kommer «En sommer ...», én spesifikk sommer som ved ett bestemt, enkelt tilfelle. Soldaten «bestemte seg for å tilbringe resten av permisjonen sin i Romania», også dette en bestemmelse som ble tatt i fortiden, *én gang, den gangen*. Videre repeteres igjen vannfontenes scenen fra eventyrets innledning, men denne gangen i fortid: «When he raised his dripping, gratified head from the lion's mouth, he saw, silently arrived beside him in the square, an old woman [...]».<sup>268</sup> I sitatet ser vi at soldaten initieres inn i Grevinnens vampyriske verden på en måte som både bryter den opp, men som samtidig også skaper en kopling mellom den utenforstående soldaten og Grevinnens lukkede territorium. Den temporale endringen fra en uspesifisert nåtid til en spesifikk fortid bryter opp den vampyriske tidløsheten og det repeterende kretsløpet som vampyrlogikken konstitueres av. Samtidig kan man hevde at soldaten har begynt en initiering inn til Grevinnens vampyriske territorium: nå figurerer han selv i det sedvanlige scenarioet ved vannfontenen, og både leseren og Grevinnen vet hva som venter ham. Soldaten, i kraft av å skildres i en bestemt fortid, blir likevel ikke fullstendig fanget opp av den totale nåtidige temporaliteten.

Fortellingen om den unge soldatens møte med Grevinnen fortelles hovedsakelig i etterstilt narrasjon, men skifter til samstilt narrasjon når han befinner seg nærmere Grevinnen «[...] he would like to take her into his arms and protect her from the ancestors who leer down from the walls».<sup>269</sup> Skiftet fra etterstilt narrasjon over til samstilt narrasjon leser jeg som en progressiv reterritorialisering inn i Grevinnens magiske, monstrøse, evige nåtidsdiskurs. Retritorialisering beskriver en bevegelsesprosess over i sentralistiske, autoritære strukturer, for eksempel Nosferatus vampyrterritorium. I motsetning til deterritorialiseringsprosesser, tilbyr ikke initieringen i vampyrens vampykausaltitet større frihet for soldaten, men fastlåser

---

<sup>267</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 111-112.

<sup>268</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 113.

<sup>269</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 122.

han i en autoritær struktur, som vil ende i hans død. Når Grevinnen dør, og bruddet med vampyrforbannelsen har funnet sted, snur diskursens temporalitet tilbake til etterstilt narrasjon: «He was awakened by larksong».<sup>270</sup> I likhet med «The Tiger's Bride» forstår jeg ikke den samstilte narrasjonen som dramatisk presens. Ved eventyrets begynnelse blir den samtidige narrasjonen brukt for å etablere et usunt monstrøst territorium, der de konvensjonelle tidsstrukturene ikke har gyldighet. Når soldaten selv figurerer i eventyret gjennom samstilt narrasjon, er det nærliggende å ikke tenke på det som et retorisk grep for å høyne spenningsnivået, men som en diskursiv manifestasjon av soldatens begynnende reterritorialisering i det monstrøse territoriet som ble etablert ved tekstens begynnelse.

Jeg velger å forstå den skiftende temporaliteten i eventyret, verken som en mimetisk-logisk relasjon til den ytre virkeligheten, som en historie om noe som «skjedde en gang», ei heller som rene retoriske grep. En retorisk tilnærming til litteratur opprettholdes en sterk bevissthet omkring tekstens språklige strukturer. I forståelsen av litteratur som sanselighetsblokker er man mindre interessert i språkets lingvistiske aspekter, og mer opptatt av de rent «sanselige» eller de materielle uttrykkssidene ved det litterære språket. Temporaliteten, slik vi har sett dem i «The Lady of the House of Love», forstår jeg derfor som manifesteringen av to ulike diskursive territorier som sirkulerer innenfor sanselighetsblokken. Skiftene av temporaliteten blir slik en manifestasjonen av møtet mellom disse diskursive territoriene, tenkt som affektive montager. En affektiv montage forstås av Deleuze og Guattari som en kopleing mellom heterogene soner, på en måte som produserer forskjell og tilblivelse. Grevinnens vampyrdiskurs fungerer som et fullstendig stratifisert territorium, og følgelig som en usunn monstrøsitet. I motsetning til monstrøsiteten, slik den manifesterte seg som en deterritorialiserende bevegelse i «The Tiger's Brides» diskurs, fungerer vampyrens diskurs på motsatt vis i «The Lady of the House of Love». I dette eventyret fungerer vampyrmonstrøsiteten reterritorialisende ved å forsøke å assimilere den utenforstående soldaten i sitt system. Montagene som opprettes i eventyret så langt, innebærer slik ikke en desentralisering eller en åpning av diskursen, men derimot en reterritorialisering: Følgelig har utfoldelsen av forskjell ikke ennå har vist seg mulig.

### **Interne narrativ**

Når vi nå går over til å undersøke de små innskutte rimene som opptrer i eventyret, mener jeg vi igjen kan lokalisere flere indikatorer på de to diskursive territoriene som teksten består av.

---

<sup>270</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 123.



Videre vil vi se hvordan det vampyriske, repeterende kretsløpet i stadig økende grad reterritorialiserer soldaten på det diegetiske nivået, og slik i økende grad siver inn i det narrative nivået og teksten slik den fremstår for leseren.

Rett etter fremtidsscenen opptrer, brytes teksten opp: «// Fee fie fo fum / I smell the blood of an Englishman. // One hot, ripe summer [...]»<sup>271</sup> Verselinjene står alene i diskursen, som et eget avsnitt og med mindre font enn resten av teksten. Rimet virker derfor å befinne seg på et narrativt nivå over diegesen. Hvem utsier verselinjene? Fortellerstemmen i linjene er fullstendig anonym og virker også adskilt fra den allvitende fortelleren. Sitatets enkeltstående plassering i diskursen indikerer at det ikke er Grevinnen selv som utsier rimet. Tidligere i eventyret har vi blitt fortalt at Grevinnens vampyrforfedre lever gjennom Grevinnen som en hvisken: «Her voice is filled with distant sonorities, like reverberations in a cave: now you are at the place of annihilation, now you are at the place of annihilation. And she is herself a cave full of echoes [...]».<sup>272</sup> Man kan på bakgrunn av den forminskede fonten forstå det slik at det er det kollektive koret av den døde Nosferatu selv og de vampyriske forfedrene, som taler i teksten gjennom en diskursiv hvisken. Verselinjen har en intertekstuell kopling til et annet eventyr utenfor «The Lady of the House of Love», nemlig «Jack og Bønnestengelen»,<sup>273</sup> og påkaller slik en slags eventyrdiskursiv allmennhet: soldaten er nå på vei inn i de monstrøse eventyrs magiske territorium.

Sitatet viser videre at direkte etter rimet, introduseres den unge soldaten i eventyret. Rimet kan slik tenkes som at de vampyriske kreftene fornemmer soldatens inntog i teksten. Rimet opptrer først, og deretter dukker soldaten opp som om rimet videre maner han frem. Det har en truende, urovekkende og intensiverende virkning. I likhet med at verset utsies i «Jack og bønnestengelen» når kjempen har fått ferten av Jack, er det nærliggende å forstå rimet som et varsel om en videre integrering av soldaten i Grevinnens vampyrverden. Videre fortsetter rimet, som opptrer igjen etter Grevinnen for første gang har delt tarotkortet «de elskende»: «A single kiss woke up Sleeping Beauty in the Wood. [ ... ] the lovely cartomancer has, this time, the first time, dealt herself a hand of love and death. // Be he alive or be he dead / I'll grind his bones to make my bread».<sup>274</sup> Grevinnen spår i tarotkort som alltid, men «... denne gangen, den første gangen ...» trekker hun et helt nytt kort. Den samme urovekkende og illevarslende fornemmelsen etableres. Her ser vi igjen at verslinjene har en direkte kopling

---

<sup>271</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 111.

<sup>272</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 107-108.

<sup>273</sup> Den mest leste versjonen av «Jack and the Beanstalk» kan man finne i Joseph Jacobs *English Fairy Tales*, (New York: Dover Publications, 1967).

<sup>274</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 112.

til et brudd med Grevinnens repeterende kretsløp. Aldri før har hun trukket det spesifikke tarotkortet «de elskende», og aldri før har hun fått besøk av en ung mann. Følgelig fungerer igjen soldaten som noe bestemt og konkret, som gjennom et enkelttilfelle skaper et diskursivt brudd med Grevinnens langsomme, evige repeterende logikk. Likevel er det allerede i eventyret etablert at «hvis» en soldat er uklok nok til å stoppe ved fonten, vil han bli ført til slottet og bitt. Soldatens introduksjon i eventyret virker slik tvetydig. Han er både innenfor videreføring av den vampydiskursen, men samtidig indikerer han en mulighet for at en variasjon kan finne sted.

Lenger ut i eventyret skifter rimet: «Vous serez ma proie. // You have such a fine throat, m'sieu, like a column of marble».<sup>275</sup> Nå står rimet på fransk og lyder «Du vil bli mitt bytte». Tidligere i teksten nevnes det at Grevinnen og aristokratiet i Romania har tilegnet seg det franske språket.<sup>276</sup> Følgelig blir det nærliggende å forstå språkskiftet som en videre intensivert manifestasjon av det vampyriske. Bittsøyeblikket kommer nærmere og nærmere, og det innskutte sitatet viser at vampyrdiskursen i stadig økende grad har infiltrert tekstens diskurs, og i økende grad påvirker den narrative drivkraften. Nosferatus tilstedeværelse og den vampyriske forbannelsen tar i økende grad overhånd som en reterritorialisering av tekstens diskurs og av Grevinnen som figur i historien.

Rimet gjentas en da en gang, også denne gangen på fransk. Når rimet opptrer igjen for siste gang, står det fremdeles på fransk og lyder «følg meg»: «Suivez-moi. // 'Suivez-moi!'<sup>277</sup> Man ser fra sitatet at nå lyder de innskutte verselinjene og Grevinnen utsigelse helt identisk, og noe som tilsier at Grevinnens vampyrforbannelse har overkodet både det diegetiske og det diskursive nivået. Utfallet virker uunngåelig, og det spådde scenarioet som er skildret tidligere, står nå som slutten på det som virker som en ufravikelig kausalitetsrekke.

Etter en analyse av de innskutte rimene slik de materialiserte seg og fungerte i «The Lady of the House of Love», har vi sett at de indikerer og videre bidrar til diskursens økende infiltrering av det vampyriske. Den vampyriske forbannelsen manifesterer seg som Nosferatu og det kollektive korets hvisken, som materialiseres i diskursen i form av en mindre font. Eventyrets diskurs utøver følgelig en makt og påvirkning på diegesen, på en måte som trekker den mot det forutbestemte, tilsynelatende uunngåelige utfallet: Grevinnes bitt og soldatens død. Koplingen mellom eventyrets diskurs og diegese fungerer slik som en montage, men i dette eventyrets fortelling fører monstrøsitetens montage ikke til deterritorialisering, men

---

<sup>275</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 119.

<sup>276</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 116.

<sup>277</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 121.

fungerer snarere assimilerende eller reterritorialiserende.

### Narrativ delegering og underordning

Før jeg konkluderer den narratologiske analysen, vil jeg også undersøke fortellerens narrative delegering og underordning. De to diskursene som sirkulerer i «The Lady of the House of Love», tilknyttet henholdsvis Grevinnen og soldaten, markeres gjennom den vekslende narrative prioriteringen og etablerer to ulike perspektiver. I denne delen av den narratologiske analysen mener jeg å kunne avdekke noe av måten soldaten motsetter seg det vampyriske diskursive territorium på.

I likhet med Skjønnheten i «The Tiger's Bride», får soldaten assosiasjoner mellom Grevinnens ukjente, underlig borg, og eventyr han fikk høre i barndommen. Han minnes hvordan spøkelseshistoriene skremte ham, og hvordan lyset var tent som trøst hele natten gjennom. I motsetning til Skjønnhetens økende tiltro til eventyrenes magiske logikk, rister Soldaten assosiasjonen raskt av deg, og den nevnes ikke igjen:

[...] he knew it was too late to turn back and brusquely reminded himself he was no child, now, to be frightened of his own fancies [...] But, in for a penny, in for a pound – in his youth and strength and blond beauty, in the invisible, even unacknowledged pentacle of his virginity, the young man stepped over the threshold of Nosferatu's castle and did not shiver in the blast of cold air [...].<sup>278</sup>

Soldaten er ikke redd, men går frimodig inn i slottet. Han fornemmer en uforklarlig underlighet, men er ikke bekymret. Snarere strammer han seg opp «[...] he sharply reprimanded himself for his own childish lack of enthusiasm for the eerie silence, the clammy chill of the place».<sup>279</sup> Når han kikker seg rundt i borgen legger han merke til hvor møllspist, muggent og råttent interiøret er, også det en hverdagslig, konkret observasjon som han heller ikke kopler til noe monstrøst eller farlig.<sup>280</sup> I soldatens møte med Grevinnen ser han ikke et blodtørstig, farlig, monstrøst rovdyr, men snarer en stakkarlig, svak og sykelig ung pike. Hun beskrives av soldaten som «[...] a girl with the fragility of the skeleton of a moth, so thin, so frail [...]».<sup>281</sup> Tarotkortene er for ham kun «leker» og ikke delaktige i sin egen døds spådom: «What a grisly picture of a capering skeleton! He covered it up with a happier one - one of two young lovers, smiling at one another, and put her toys back [...]».<sup>282</sup> Når Grevinnen inviterer ham nærmere blir han ikke mistenksom, men utviser snarere en ektefølt omsorg for

---

<sup>278</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 114.

<sup>279</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 115.

<sup>280</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 115.

<sup>281</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 116.

<sup>282</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 117.

henne: «So delicate and damned, poor thing. Quite damned».<sup>283</sup> Selv ikke etter den omvendte forvandlingen har funnet sted og Grevinnen allerede er et dødt menneske, forstår soldaten hvem han har besøkt og hvor nære han var døden:

We shall take her to Zurich, to a clinic; she will be treated for nervous hysteria. Then to an eye specialist, for her photophobia, and to a dentist to put her teeth into better shape. Any competent manicurist will deal with her claws. We shall turn her into the lovely girl that she is.<sup>284</sup>

Sitatene viser at fra soldatens synsvinkel fremtoner Grevinnen og hennes tilværelse seg svært annerledes enn slik den skildres tidligere i eventyret. Blikket hans registrerer ikke noe overnaturlig, skremmende eller faretruende. Hans øyne er rasjonelle, og istedenfor å registrere det monstrøse ved Grevinnen, fremstår hun snarere som hjelpeløs, syk og stakkarslig for ham. Det rasjonelle og uskyldsrene perspektivet beskytter ham fra Grevinnens monstrositet. Han registrerer den simplethen ikke. I motsetning til Skjønnheten som i økende grad i «The Tiger's Bride» deterritorialiseres inn i Udyrets magiske monstrøse verden, viser soldaten seg tilnærmet immun. I motiv- og bildeanalysen vil jeg se nærmere på hvilke krefter og affekter ved soldaten som underbygger hans beskyttende renhet. For øyeblikket vil jeg fokusere på implikasjonene den narrative manifestasjonen av soldatens blick har. Når den allvitende fortelleren prioriterer synsvinkelen og delegerer fortellerstemmen til soldaten, tar hans rasjonelle logikk overhånd i tekstens diskurs. Slik blir vampyrens autoritet og territorium midlertidig dekodet, og slik forbannelsens oppfyllelse blokkert for.

I Grevinnens tilfelle forholder det seg litt annerledes. Grevinnen er både en del av det vampyriske, autoritære territoriet, samtidig som hun er et offer for Nosferatus forbannelse og lengter etter å bli befridd fra den. Fortelleren holder seg forholdsvis distansert til Grevinnen i eventyrets første del, der hun beskrives på avstand i sitt stratifiserende repetisjonsmønster. Når soldaten er nær ved å bli bitt, trenger Grevinnens stemme likevel frem i diskursen:

You have such a fine throat m'sieu, like a column of marble. [...] I do not mean to hurt you. I shall wait for you in my bride's dress in the dark. [...] I will be very gentle. (And could love free me from the shadows? Can a bird sing only the song it knows, or can it learn a new song?) [...] See, how I'm ready for you. I've always been ready for you; I've been waiting for you in my wedding dress, why have you delayed for so long... it will all be over very quickly. You will feel no pain my darling.<sup>285</sup>

Grevinnens monolog kan tjene som beskrivelse både av et kjærlighetsforhold og en erotisk

---

<sup>283</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 122.

<sup>284</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 123-124.

<sup>285</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 119.

møte, men også av en voldshandling. Man kan høre både en elskendes forførelse og et rovdyrsløkkende ord. Grevinnen beskrives videre som «[...] a haunted house. She does not possess herself [...] The beastly forebears on the walls condemn her to a perpetual repetitions of their passions».<sup>286</sup> I Grevinnen bor både Nosferatu, de andre vampyrforgjengerne og henne selv, og denne flerstemtheten kan man også lese ut av sitatet. I parantesen presenteres spørsmålet vi kjenner igjen fra eventyrets begynnelse, men denne gangen med en variasjon: «Kan kjærligheten redde meg fra skyggene?». Det er nærliggende å forstå sitatet innenfor parantesen som Grevinnens helt egen kjærlighetslengsel. Likevel må hun gi etter, den vampyriske tørsten er sterkest: «[...] however hard she tries to think of any other, she only know of one kind of consummation».<sup>287</sup> Igjen etableres Grevinnens tvetydige tale: «consummation» kan beskrive både en fullbyrdet seksualakt og en fullbyrdet voldshandling. Når eventyrets narrasjon delegeres til Grevinnen, medfører det som vi har sett at Grevinnens tvetydige begjær både etter blod og kjærlighet, etter vold og etter sex, uttrykkes innenfor en og samme stemme.

Etter en nærmere undersøkelse av den narrative prioriteringen og den narrative delegeringen av fortellerstemmen til både soldaten og Grevinnen, har vi på ny sett at det sirkulerer to logikker i teksten. Denne delen av den narratologiske analysen har imidlertid gitt større innsikt i hvordan den vampyriske kausaliteten brytes. Soldatens rasjonelle, uskyldsrone perspektiv registrerer ikke de unaturlige og farlige ved Grevinnens diskursive territorium. Grevinnens stemme bærer i seg en den vampyriske tvetydigheten som søker to svært ulike relasjoner med soldaten på to svært ulike måter: vampyrenes hvisken vil spise ham opp og Grevinnen vil elske med ham og bli elsket av ham.

Gjennom en narratologisk analyse av «The Lady of the House of Love» er det blitt avdekket ulike konkurrerende narrative trekk som konstituerer to diskursive territorier som sirkulerer i eventyret: Grevinnens repetitive, monotone, lukkede og assimilerende vampyrdiskurs manifesteres gjennom en total nåtid og sirkulerer i teksten med en økende reterritorialisierende kraft. Soldaten bryter med vampyrlogikkens temporalitet gjennom sin tidspesifikke temporalitet. Gjennom en undersøkelse av den narrative delegeringen og underordningen, avdekkes det at soldatens perspektiv ikke registrerer det monstrøse og truende han står ovenfor. Slik motstår han den vampyriske logikkens reterritorialisering.

I analysen av «The Tiger's Bride», fungerer de stadig økende lekkasjene mellom diskursen, diegesen og det ekstradiegetiske nivået som opprettelsen av affektive montage i

---

<sup>286</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 119.

<sup>287</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 120.

teksten, noe som jeg hevder innebærer at eventyret utgjør en «diskursiv motstand mot innelukkning». I tilfellet «The Lady of the House of Love», vil jeg si at sammenkøplingene mellom de ulike narrative nivåene fungerer på en annerledes måte. At fortelleren veksler på å «følge» en eller flere figurer, er vanlig i tekster der fortelleren opererer i tredjeperson, og er derfor ikke i seg selv et tegn på produksjon av montager i teksten.<sup>288</sup> At fortellerstemmen varierer og veksler i «The Lady of the House of Love», har derfor ikke nødvendigvis samme merkverdige virkning som i «The Tiger's Bride», ettersom førstepersonsfortelleren der i utgangspunktet var tilskrevet kun én konkret figurs subjektive synsvinkel.

I «The Tiger's Bride» hvilte narrasjonen videre innledningsvis på en pretensjon av et skille mellom historiens fortidige singularitet, og narrasjonens iscenesatte, nåtidige situasjon. I de innledende sidene i «The Lady of the House of Love» forholder det seg annerledes. Variasjonen og sammenblandingen av de ulike temporalitetene, og temporalitetens manglende logikk viser at fortelleren på ingen måte insisterer på realiteten til det fortalte, slik tilfellet var i begynnelsen av «The Tiger's Bride». Tvert imot presenteres Grevinnen og hennes verden som et irrasjonelt, magisk og uforståelig eventyrterritorium, der mangelen på variasjon og forskjell konstituerer det monstrøse. Fortelleren i «The Lady of the House of Love» trekker videre leseren inn i dette rommet på en mindre forklarende og eksplisitt måte enn det vi så i «The Tiger's Bride». Der fortelleren i «The Tiger's Bride» var pedagogisk og forklarende, introduseres fortelleren i «The Lady of the House of Love» som både delaktig i konstitueringen av Grevinnens vampyrdiskurs og av soldatens rasjonelle diskurs. Den allvitende fortelleren i «The Lady of the House of Love» virker i større grad som den muntlige og «anvendelige» eventyrfortelleren, som lett lar seg infiltrere av ulike typer bevisstheter og logikker. Som vi har sett beveger fortelleren seg lett fra den ene logikken til den andre, og utviser slik i større grad eventyrfortellerens iboende multiplisitet, plastisitet og infiltrerbarhet. På bakgrunn av denne diskursive multiplisiteten, som narrasjonen i «The Lady of the House of Love» åpner opp for, kan man konkludere med at også eventyret om Grevinnen kan betegnes som en diskursiv motstand mot innelukkning.

### **«The Lady of the House of Loves» affektive billedpråk**

«The Lady of the House of Love» er et bildetungt eventyr. Metaforer, similer og gotiske symboler fyller teksten på en fortettet og barokk måte. Bildene utgjør en kvalitet ved teksten som sådan, som en slags tekstur eller materialitet ved selve diskursen. I analysen av bildenes

---

<sup>288</sup> Gaasland, *Fortellerens hemmeligheter*, 29.

affektivitet som kan sies å være virksomme i «The Lady of the House of Love», har jeg valgt ut to metaforer som jeg vil undersøke nærmere. Først vil jeg undersøke automaton-metaforen som et bilde på Grevinnens repetitive vampyrlogikk. Videre har jeg valgt å nærmere undersøke solly-metaforen, som et bilde på soldatens jomfruelige heltefigur. I likhet med analysen av «The Tiger's Brides» affektive billedspråk, ønsker jeg ikke å avdekke metaforens poetiske innhold alene, men vil undersøke hvorvidt bildets materielle sider virker innenfor tekstens på en måte som kan hevdes å være affektiv. Med andre ord vil jeg i tråd med Deleuze og Guattaris tenkning bygge analysen, ikke på en tolkning av metaforene, men snarere via en undersøkelse av hvordan bildene kan sies å produsere eller frembringe sanselige koplinger i teksten.

Grevinnen blir introdusert i eventyret som «[...] a cave full of echoes, she is a system of repetitions, she is a closed circuit».<sup>289</sup> og når hun drar neglene på fugleburet høres «[...] a plangent twang like that of the plucked heartstrings of a woman of metal».<sup>290</sup> Hennes tilværelse beskrives som «[...] a habitual tormented somnambulism, her life or imitation of life».<sup>291</sup> Når soldaten møter henne fremstår hun som «a ghost in a machine».<sup>292</sup> Han legger merke til at

[...] her voice is curiously disembodied; she is like a doll, he thought, a ventriloquist's doll, or, more like a great, ingenious piece of clockwork. For she seemed inadequately powered by some slow energy of which she was not in control; as if she had been wound up years ago, when she was born, and now the mechanism was inexorably running down and would leave her lifeless. This idea that she might be an automaton, made of white velvet and black fur, that could not move of its own accord, never quite deserted him; indeed, it deeply moved his heart.<sup>293</sup>

Summen av disse egenskapene hos Grevinnen gjør henne til et automaton: hun styrer ikke bevegelsene sine selv, de er fastlagt av det ufravikelige vampyriske bevegelsesmønsteret nedlagt av Nosferatu. Grevinnens automatonbilde innebærer hovedsakelig to viktige aspekter: For det første manifesteres Grevinnens kropp som noe mekanisk og automatisk. Det er umulig for Grevinnen å bryte sin egen automatikk, og slik frembringer hun ikke noe nytt i seg selv. Ikke ulikt automatonet vi husker fra «The Tiger's Bride», omgår Grevinnen omverdenen på en ikke-spontan, ikke-kreativ måte. Hun sirkulerer i det samme mekaniske kretsløpet, uten evnen til å produsere variasjoner eller forskjell. Følgelig evner ikke Grevinnens kropp å være

---

<sup>289</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 108.

<sup>290</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 108.

<sup>291</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 110.

<sup>292</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 116.

<sup>293</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 118.

affektiv eller etablere affektive koplinger. I teorikapittelet så vi at når Deleuze og Guattari tilnærmet seg kropper, var det med utgangspunkt i spørsmålet «Hva kan en kropp gjøre?». Kroppers måte å virke på i verden er mer interessant og relevant å undersøke, enn hvordan den er organisert eller hvilke system den kan sorteres inn i. Hva kan Grevinnens kropp gjøre? Den kan i utgangspunktet bare følge sin førprogrammerte, mekaniske rutine, og kan følgelig ikke produsere affekter eller inngå i kreative montager.

For det andre knyttes denne mekaniske automatonkroppen til livløshet, eller til en slags «imitasjon av liv». Jeg mener man i eventyret «The Lady of the House of Love» kan trekke ut en forståelse av liv som bygger på en kropps (i vid forstand) evne til å etablere produktive koplinger med andre kropper, på en måte som produserer variasjon eller «bryter kretsløpet». Grevinnen evner ikke innledningsvis å opprette slike affektive montager, og følgelig evner hun heller ikke å inngå i tilblivelse. Dette gjør henne livløs.

Automatonmetaforen viser seg i «The Lady of the House of Love» ikke kun i diegesen, gjennom soldatens beskrivelser, men den er også virksom på eventyrets diskursive nivå. Som vi har sett preges narrasjonen i eventyrets første del, før forvandlingen, også av en monoton og en repeterende struktur. De samme scenarioene resirkuleres og trekkes frem igjen og igjen, eksempelvis Grevinnens utrettelige legging av tarotkortene, og vannfontenesenarioet. Selve narrasjonen av Grevinnen, slik hun fremstår i eventyrets første del, bærer slik også preg av mekanisk automatikk og leserens initieres i det lukkede, repetitive, mekaniske territoriet hvor hun er fanget.

Jeg vil nå gå over til å undersøke hvordan automaton-bildet er virksomt i forvandlingsscenen, der den omvendte vampyrforvandlingen finner sted. Grevinnen har ført soldaten inn til soverommet sitt, og så langt i eventyret har hendelsene utfoldet seg etter den forutbestemte kausaliteten, der det er forventet at soldaten vil bli bitt og spist. Grevinnen skjelver voldsomt «[...] as if her limbs were not efficiently joined together, as if she might shake into pieces».<sup>294</sup> Intensitetsnivået har nådd et høydepunkt: fortellingens finale, og forbannelsens ultimate endepunkt er i ferd med å utfoldes. Grevinnens skjelving truer imidlertid med å få henne til å falle fra hverandre, som i en molekylær oppløsning. Alle delene av automatonets mekanikk er i ferd med å miste den molare komposisjonen, og man kan ane at noe uventet er i ferd med å skje:

She cant' take off her mother's wedding dress unless she takes off her dark glasses; she has fumbled the ritual, it is no longer inexorable. The mechanism within her fails her, now, when she needs it the most. When she takes off her

---

<sup>294</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 122.



dark glasses, they slip from her fingers and smash into pieces on the tiled floor. There is no room in her drama for improvisation; and this unexpected, mundane noise of breaking glass breaks the wicked spell in the room entirely.<sup>295</sup>

Vi har nå kommet til øyeblikket i teksten der Grevinnens vampyrlogikk dekodes, der det forutbestemte kretsløpet brytes, og repetisjonsmønsteret sporer av. Fra sitatet over kan man se at det ikke er snakk om en storslagen, kraftig eller villet hendelse som bryter mønsteret. Det er således ikke snakk om en molar maktovertakelse, snarere er det en fluktlinje som skyter fart. Det er det noe umerkelig og lite som skjer, som ved et uhell. Hun kan ikke ta av seg bryllupskjolen uten å fjerne brillene først. «Hun har rotet med ritualet», som på slump. En minimal, tilsynelatende uviktig variasjon har funnet sted, men den velter hele systemet. Ritualet er ikke lenger ubønhørlig. Når hun kutter seg på glasset, blodet renner og soldaten kysser såret, blir hun bli utsatt for soldatens kraft, og den tvinger henne ut av det vampyriske mønsteret. Den forutbestemte kausalitetsrekken blir umulig. Variasjonen er i utfoldelse, og produksjonen av forskjell er igangsatt. Automatonets mekaniske system har en svakhet, nemlig å bli utsatt for improvisasjon. Når hun kutter seg og soldaten kysser såret, skjer det uten en forutbestemt plan, og er slik en tilfeldig hendelse som er frembrakt av seg selv. Fluktlinjen er spontan, den har ingen kilde eller et bestemt, bevisst mål, den bare skjer gjennom å være sitt eget aggregat.

Blodet og soldatens kys åpner muligheten for at den reverserte forvandlingen kan finne sted. Grevinnen er ikke lenger virksom i teksten som et automatonbilde. Det mekaniske i henne er borte, og hun står nå i fritt fall, blottet og åpen for å etablere nye koplinger og montager. Avslutningsvis kan man derfor hevde at automaton-metaforen er virksom i teksten som noe som blokkerer for tilblivelse, og stratifiserer Grevinnen i et lukket, repetitivt mønster. Bildet fastlåser henne i et affektivt vakuum, og først når automatikken i henne er brutt, og metaforen ikke lenger samsvarer med figuren, kan nye forbindelser etableres. Munn-motivet vil jeg undersøke nærmere i den kommende motiviske analysen, men først vil jeg undersøke lysmetaforen i tilknytning til soldaten.

Soldaten introduseres i eventyret som en figur preget av jomfruelighet og rasjonalitet. Jomfrueligheten ligger som en kraftig potensialitet i ham som resultat av hans uskyld, og bygges snarere på en uvitenhet enn ignoranse. Rasjonaliteten hans knyttes til sykkelen som han reiser med: «To ride a bicycle is in itself some protection against superstitious fears, since

---

<sup>295</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 122.

the bicycle is the product of pure reason applied to motion».<sup>296</sup> Definisjonen av sykkelen illustrer det vitenskapelige, logiske perspektivet soldaten er bærer av. Soldaten beskrives altså som en sterk og ren figur, svært tett opp til den arketypiske helten man kan kjenne igjen fra eventyrsjangeren. Hans jomfruelighet gjør ham åpen og frimodig, og hans mangel på erfaring gjør ham uskyldig, men som et tegn på styrke. I tillegg virker han innenfor en rasjonell diskurs, noe som gir ham beskyttelse mot vampyrenes magiske monstrøsitet. Som vi har sett i analysen av narrativ delegering og vekslende synsvinkel, er soldaten i en så stor grad forankret innenfor sin jomfruelige, rasjonelle logikk, at den beskytter ham mot mørket og setter ham i nær tilknytning til solen: «[...] he himself is immune to shadow, due to his virginity – he does not yet know what there is to be afraid of – and due to his heroism, which makes him like the sun [...]».<sup>297</sup>

For vampyrer er sollyset livstruende. Grevinnen lever om natten og store gardiner holder sollyset ute av borgen. I møte med soldaten forklarer Grevinnen når hun tar på seg de mørke brillene: «And the light. I must apologize for the lack of light... a hereditary affliction of the eyes [...]».<sup>298</sup> Videre forklares det at, dersom han så på ansiktet hennes direkte, uten brillene, ville han «[...] dazzle her like the sun she is forbidden to look at because it would shrivel her up at once [...]».<sup>299</sup> De to diskursive territoriene jeg mener Grevinnen og soldaten i eventyret forbindes med, knyttes henholdsvis til mørke og lys. Innenfor soldatens verden er solen den ultimate livgivende kraften og lyset forbindes med renhet, jomfruelighet og rasjonalitet. Innenfor Grevinnens vampyrlogikk forholder det seg helt motsatt: sollyset vil utslette henne. Grevinnen er imidlertid ingen arketypisk vampyr, og i hennes iboende tvetydighet både skyr hun lyset og dets destruktivitet, samtidig som hun lengter etter muligheten til å erfare lysets livgivende kraft:

When you came through the door retaining about you all the golden light of the summer's day of which I know nothing, nothing, the card called 'Les Amoureux' had just emerged from the tumbling chaos of imagery before me; it seemed to me you had stepped off the card into my darkness and, for a moment i thought, perhaps, you might irradiate it.<sup>300</sup>

Sol-metaforen tar opp i seg flere av de dynamikkene som virker innenfor «The Lady of the House of Love», krefter som både blokkerer for, og som genererer forskjell. Ikke bare fungerer sollyset som et poetisk bilde på soldatens rasjonelle og jomfruelige heroisme.

---

<sup>296</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 112.

<sup>297</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 120.

<sup>298</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 118.

<sup>299</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 119.

<sup>300</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 119.

Sollyset er i tillegg selve den rene affektiviteten som soldaten bringer med seg i møte med Grevinnen, som innenfor Grevinnens tvetydighet både kan drepe henne og vekke henne til live igjen. Hun begjærer erfaringen av sollysets affektivitet og soldatens billedlige sol-affektivitet. Når den gamle damen lyser på Grevinnen ansikt, faller hun om, fullstendig slått ut,<sup>301</sup> men ved soldatens berøring «våkner hun til live igjen»,<sup>302</sup> og forklarer «I rarely receive visitors and that's a misfortune since nothing animates me half as much as the presence of a stranger [...]».<sup>303</sup> Utsagnet kan forstås ironisk, på en slik måte at en fremmed vekker Grevinnen til live fordi hun jo livnærer seg av blod. Men utsagnet kan også koples til sollysmetaforen, nemlig ved at soldaten som en jomfruelig, potensiell elsker vekker til liv Grevinnens kjærlighetsbegjær. Soldatens billedlige sollys er også slik sett bokstavelig talt virksomt innenfor eventyret og fungerer som et aggregat for Grevinnens forvandling. Grevinnens tvetydige opplevelse av sollys-bildet gjør at hun både blir befridd fra vampyrforbannelsen og samtidig nyter sollysets livgivende kraft. I samme vending dør hun imidlertid; møtet med soldaten har også vist seg å være fatalt for henne.

Som en konklusjon på analysen av de to metaforene, vil jeg hevde at automaton-bildet blokkerer for affektive montager i teksten og at sollysbildet på soldatens heltefigur er medvirkende til å påvirke og åpne opp Grevinnens automatiserte kropp. Følgelig kan man si at automaton-bildet hemmer forskjellsproduksjon i teksten, og sollys-metaforen igangsetter den. Videre er det selve dynamikken mellom de to bildene som muliggjør en produksjon av variasjon i teksten. Automaton-metaforen er ikke bare et poetisk bilde på Grevinnens livløshet, men en diskursiv manifestasjon av det som teksten materialiserer av livløshet, nemlig en mekanisk kropp som ikke produserer affekter, og som derfor ikke evner å inngå i forskjellproduserende koplinger. På samme vis kan man hevde at sollys-metaforen ikke tjener til et poetisk bilde på soldatens heltegenskaper alene, men muliggjør for soldaten å virke innenfor teksten som en livgivende kraft i selve koplingen med Grevinnen.

### **Motivanalyse**

Jeg vil nå gå over til å undersøke «The Lady of the House of Love» med fokus på tekstens motiver. Mitt utgangspunkt i Deleuze og Guattari leder meg til å forstå en teksts motiv som åpne, potensielt affektive felt. Innenfor en forståelse av litteratur som sanselighetsblokker kan motiv produsere affekter ved å fungere som ulike materielle overflater som kommer i berøring

---

<sup>301</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 117.

<sup>302</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 117.

<sup>303</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 118.

med hverandre. Jeg vil begrenser meg til å undersøke munnen som motiv og de motivene munnen videre kommer i berøring med.

Når soldaten beskriver Grevinnen under deres første møte, stikker munnen hennes seg ut som det eneste motbydelige ved henne: «Yet he was disturbed, almost repelled, by her extraordinarily fleshy mouth, a mouth with wide, full, prominent lips of a vibrant purplish-crimson, a morbid mouth. Even – but he put the thought away from him immediatley – a whore’s mouth».<sup>304</sup> Den fulle, mørkerøde munnen hennes koples til kjødelighet («fleshy»), og til en intens, korrumpert og eksessiv seksualitet, og slik til en slags voldsom vitalitet. Munnen byr den jomfruelige helten imot. Den flertydige munnen kan tale, kysse, men også bite, og drikke blodet som strømmer ut av offerets hals. For vampyren er blodet det ultimate begjærsubjektet, og selve bittet kan slik samtidig forstås som et kyss. Munnen knyttes til spørsmålet om død og liv, helt bokstavelig, da vampyrens bitt på en og samme tid er en livgivende og dødbringende hendelse.

Rosene i hagen blir beskrevet med samme voldsomme, eksessive, erotiske monstrøsitet som munnen hennes: «[...] the flowers themselves were almost too luxuriant, their huge congregations of plush petals somehow obscene in their excess, their whorled, tightly budded cores outrageous in the implications».<sup>305</sup> Blomstene dufter intenst og svimlende av en «korrumpert sødme».<sup>306</sup> Her ser vi at rosene virker affektivt kraftfullt på soldaten; de er kvalmende, svimlende, og har et eksessivt sanselig uttrykk som overmanner omgivelsene. Videre etableres en forbindelse mellom rosene i hagen og Grevinnens munn: «Her voice, issuing from those red lips like the obese roses in her garden [...]».<sup>307</sup>

Jeg vil legge kopligen mellom munnen og rosene til side et lite øyeblikk, og nå undersøke forvandlingen av Grevinnen. I «The Lady of the House of Loves» forvandlingsscene er også munnen virksom som et flertydig motiv. Grevinnen har kuttet seg i fingeren sin på glasskårene fra de knuste brillene, og sitter fjetret av synet av sitt eget blod. Ransonene i Grevinnens og soldatens ulike territorier forbindes igjen, og denne gangen overkoder soldatens jomfruelige heltelogikk den vampyriske forutbestemte bittsakten: «Into this vile and murderous room, the handsome bicyclist brings the innocent remedies of the nursery; in himself, by his presence, he is an exorcism».<sup>308</sup> Innenfor disse vampyriske omgivelsene blir soldatens renhet medvirkende til Grevinnens forvandling. I stedet for at

---

<sup>304</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 116-117.

<sup>305</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 114.

<sup>306</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 113.

<sup>307</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 118.

<sup>308</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 123.

Grevinnen biter soldaten til blods, kysser snarere soldaten Grevinnens sår ømt og omsorgsfullt for å stoppe blødningen. Kuttet og kysset igangsetter Grevinnens menneskeforvandling:

«How can she bear the pain of becoming human? The end of exile is the end of being».<sup>309</sup>

Når jeg nå skal tilnærmer meg forvandlingsscenen, vil jeg gjøre det med utgangspunkt i det spinozistiske spørsmålet «Hva kan en kropp gjøre»?<sup>310</sup> Grevinnens munn har flertydige koplinger, men selv om den lengter etter et kjærlighetens kyss, vil vampyrens kyss alltid manifestere seg som et voldelig, smittebærende bitt. Bittet er det eneste en vampyrs munn kan gjøre. Soldaten derimot, har en kropp som er underlagt en grunnleggende annerledes komposisjon. I sin jomfruelige renhet evner han å gi Grevinnen sitt etterlengtede kyss, men også soldatens materialisering av munn-motivet utviser en flertydig forbindelse. Munnen hans mot Grevinnens finger er ulikt et forløsende, forenende kyss, slik det tradisjonelt sett beskrives i eventyr. Soldaten har ingen erotisk motivasjon bak handlingen, og «kysset» forbindes mer til en forelders omsorg for et barn. I stedet for at Grevinnen drikker soldatens blod, er det snarere soldaten som drikker Grevinnens blod. Og i stedet for at bittet blir en voldshandling, er det snarere snakk om en kjærlighetshandling. Videre kan man også argumentere for at kyssets konsekvens, nærmere bestemt Grevinnens død, nettopp også gjør soldatens kyss til en voldshandling, og følgelig også knytter soldatens munn til vold.

Etter at Grevinnen er forvandlet til menneske og dør, dukker imidlertid koplingen mellom munnen og rosen opp igjen. Grevinnens stemme taler etter sin død i eventyrets diskurs: «I will vanish in the morning light, I was just an invention of darkness. And I leave you as a souvenir the dark, fanged rose I plucked from between my thighs, like a flower laid on a grave. On a grave».<sup>311</sup> Grevinnen gir soldaten er rose som er «plukket mellom beina», en beskrivelse som etablerer forbindelser mellom rosen og både det mannlige og kvinnelige kjønnsorganet. En rose på en stilk kan forstås som et fallossymbol. En roseblomst kopling til det kvinnelige kjønnsorganet er en etablert poetisk trope, men er i «The Lady of the House of Love» forsterket gjennom den tidligere nevnte forbindelsen mellom rosene og Grevinnens munn. Grevinnens røde, fyldige lepper kan samtidig forstås som beskrivelsen av det kvinnelige kjønnsorganets kjønnslepper. Innenfor dette eventyrets monstrøse vampyrverden blir også rosen som en metafor for det kvinnelige kjønnsorganet korrumpert. Tradisjonelt sett er blomstermetaforen en eufemisme, men i «The Lady of the House of Love» fungerer ikke bildet forskjønnende, tvert imot bidrar forbindelsen etablert mellom rosen og det kvinnelige

---

<sup>309</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 123.

<sup>310</sup> Se denne oppgavens teorikapittel.

<sup>311</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 124.

kjønnsorganet til å gjøre begge motivene skremmende og konfronterende. Rosen blir kjødelig og eksessiv, og har følgelig større affektiv kraft.

Soldaten finner igjen den halvvisne blomsten. Rosens torner er som hoggtenner og soldaten setter den i tannglasset sitt, noe som markerer to nye forbindelser mellom rosen og det orale. Forsøket på å gjenopplive rosen fungerer: «[...] his spartan quarters brimmed with the reeling odour of a glowing, velvet, monstrous flower whose petals had regained all their former bloom and elasticity, their corrupt, brilliant, balefull splendour».<sup>312</sup> Rosene beskrives i same ordelag som når soldaten så dem for første gang, mens nå, mot eventyrets slutt, inkluderes også rosene i flertydige forbindelser. Jeg mener at Grevinnen lever videre i rosen, gjennom de motiviske, affektive koplingene rosen impliserer. Man kan også finne produktive koplinger mellom munn-motivet, rosene og sollyset som metafor på soldatens helteegenskaper. Sollyset er ikke bare en metafor for soldatens reddende renhet, eller noe som bokstavelig talt kan ta livet av vampyrer. Sollyset er også et absolutt livsgrunnlag for tilnærmet alt biologisk liv i verden, inkludert roseblomster. Rosen og soldatens sollys-metafor får slik en helt egen forbindelse, og slik kan man si at Grevinnen lever videre i rosen, livnæret av heltens sollys i sin nye blomster-form.

Munnens flertydighet åpner for at motivet kan produsere flere ulike affektive koplinger til andre motiviske overflater i teksten, for eksempel munnens flertydige forbindelser til blomsten, eller munnens flertydige virkning i forvandlingsscenen. Munnen som motiv er slik ikke en entydig konkretisering som kan kokes ned til et generelt, sentralt abstrahert tema, slik motiv konvensjonelt sett behandles. I «The Lady of the House of Love» bevirker munn-motivet en økende produksjon av multiplisitet i teksten, dvs. en økende flertydighet som snarere desentraliserer eventyret og får det til å bre seg utover, ikke til å snøre seg sammen til en overordnet essensiell grunnbetydning.

Jeg vil derfor hevde at munnen som motiv er direkte delaktig i å gjøre «The Lady of the House of Love» til en litterær diskurs som motvirker innelukking og stratifisering. Ved å spore munn-motivets mange affektive forbindelser til andre motiviske overflater, har vi nå sett hvordan eventyret avsluttes som en diskursiv multiplisitet som skyter fluktklinjer i mange retninger. Slik har motivet blitt desentralisert og har frigjort seg fra sine innledende stratifiserte blokkeringer. Motivenes multiplisitet er derfor også en materialisering eventyrets produksjon av nye værensformer.

---

<sup>312</sup> Carter, «The Lady of the House of Love», 124-125.

## Oppsummering

I denne analysen av «The Lady of the House of Love» har jeg undersøkt hvilke tekstlige elementer som blokkerer for forskjellsproduksjon, og hvilke tekstlige element som åpner for og igangsetter forskjellsproduksjon. Vi så at Grevinnens vampyriske diskursive territorium innledningsvis er stratifisert i en fastlagt, monoton repetisjon, som manifesterer seg narrativt og billedlig som et fravær av forskjell. Den vampyriske logikkens møte med soldatens jomfruelige heltelogikk igangsetter imidlertid en ny dynamikk. En fluktlinje skytter fart, noe som muliggjør at en omvendt vampyrforvandling utfolder seg. Bruddet viste seg ikke på en fullstendig, eller entydig måte, siden den vampyriske monstrøsiteten lever videre som affekter i blomstergaven fra Grevinnen. I den avkuttete rosen bor det en tvetydighet mellom vold og sex, død og kjærlighet som gir Grevinnen et nytt, liv men i en annen form.

«The lady of the House of Loves» tilblivelse er sterkt forbundet med den litterære diskursen den opptrer gjennom. Eventyrets varierende fortellerstemmer er delaktig i å gjøre eventyret til en diskursiv motstand mot innelukking, ettersom det skaper den narrative multiplisiteten som kjennetegner eventyrsjangerens kollektive og muntlige opphav. Eventyrets skiftende temporalitet og fantastiske billedbruk viser at «The Lady of the House of Love» ikke bestreber seg på å være realistisk, men snarere søker seg hen mot de affektive og materielle ressursene i litteraturen. Slik mimer ikke bare eventyret en allerede eksisterende værensmåte, men produserer nye modi for erfaring ved å deterritorialisere de innledende totaliserende strukturene. Tekstens forandres på radikalt vis, der selve grunnlaget som konstituerer den innledende værenformen blir brutt opp i stadig mindre deler, og åpner for en stadig økende flertydighet. Den innledende totaliteten brytes opp i en rhizomatisk tilblivelse.

Grevinnens begjær etter den menneskelige kjærligheten undersøkes innenfor en problematisering av liv som produksjon av noe nytt, og formulerer slik en begjærforståelse som er affirmativ og koplingsrettet. En vampyr er videre i prinsippet udødelig. Men selve fraværet av dødserfaringen og monotonien som denne mangelen impliserer, har vi sett er nettopp det som gjør vampyren til et livløst vesen. Bruddet på denne automatikken gjennom Grevinnens forvandling og død, mener jeg impliserer at teksten skildrer liv i tråd med Deleuze og Guattaris begrep om tilblivelse. Liv kjennetegnes ikke kun av variasjonsinnholdet, dvs. overgangen fra en «levende» til en død tilstand. Snarere karakteriseres liv av selve den heterogene sammenkoplingen og forskjellsproduksjonen som overgangen innebærer. Slik jeg leser eventyret, er bruddet med monotonien og opprettelsen av affektive forbindelser en manifestering av liv nettopp fordi det er en tilblivelseshendelse. Derfor er dødsfallet den ultimate forskjells erfaringen, og slik paradoksalt nok det ultimate uttrykket for liv.

## Konklusjon og avslutning

Mitt prosjekt i denne masteroppgaven har vært å undersøke hvordan det som kan kalles demytologiserende trekk ved «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» manifesterte seg som en spesifikk litterær strategi i de to eventyrene. I min lesning av Carters demytologiserende estetikk, fant jeg hovedsakelig to sjangertrekk jeg valgte å analysere: eventyrets narrative multiplisitet og de litterære bildenes materielle virkemåter. Ved å anvende en deleuzoguattarisk tilnærming til de to eventyrtekstene fokuserte jeg på hvordan nye værensmåter ble skrevet frem gjennom oppløsningen og desentraliseringen av overgripende maktstrukturer og helhetsorganiseringer i teksten.

I «The Tiger's Bride» fant jeg at Skjønnheten gjennomgikk en overgang fra en molar struktur stratifisert etter menneskelige rasjonelle prinsipper, over til en molekylær værensmåte, konstituert av monstrøsitetens frie utfoldelse og gjennom etableringen av uensartede forbindelser. Eventyrets innledende molare strukturering viste seg narrativt, gjennom et avgrenset temporalt og modalt skille mellom diskurs og diegese. Udyret introduserte en påvirkningskraft på dette etablerte skillet, og manifesterte seg som økende lekkasjer eller forbindelser mellom de to tekstlige nivåene. Dette «magiske» hadde sitt utspring i «The Tiger's Bride» interne eventyrnarrativ. De interne eventyrnarrativene demonstrerte en radikalt annerledes form for logikk, der irrasjonelle symbioser viste seg mulig, for eksempel mellom Udyrets mystiske vindkraft og eventyrverdenens magiske vind. Disse «eventyrene i eventyret» overkodet slik tekstens overnevnte innledende strukturering.

Analysen av «The Tiger's Brides» litterære bilder avdekket hvordan metaforenes materielle kvaliteter har en affektiv funksjon som medvirker til tekstens tilblivelse. Ved å følge vinterrose-metaforen kunne jeg spore en økende oppløsning av det innledende metaforinnholdet, og en økende diskursiv effekt av metaforens materielle krefter. Vinterrosemetaforen viste seg slik som sanselige affekter i teksten, for eksempel i scenen der Skjønnheten plukker seg selv i stykker. Vindmetaforen utviste på samme vis en materielt manifestert påvirkningskraft på «The Tiger's Brides» tekstoverflate, ved å etablere affektive forbindelser på tvers av de innledende molare skillelinjene eventyret etablerte. De antiautoritære kreftene kan sies å virke i teksten både gjennom oppløsning av hegemoniske strukturer, konstituert av det rasjonelle og patriarkalske verdensbildet, og videre opprettelsen av heterogene forbindelser, for eksempel mellom Skjønnheten og det monstrøse. Disse funnene



ledet meg til å konkludere med at det i «The Tiger's Bride» utfoldet seg en sunn og frigjørende monstrøsitet.

I min analyse av «The Lady of the House of Love» fant jeg en innledende molar stratifisering, konstituert av vampyrenes repetitive og monotone værensmåte. Denne usunne monstrøsiteten manifesterte seg narrativt på et temporalt nivå, ved å innlemme fortid, samtid og fremtid i en total, lukket tid. Grevinnen fungerte både som en forlengelse av, og som et offer for denne autoritære strukturen. Soldatens introduksjon i eventyret innledet en begynnende deterritorialisering, primært ved å bryte opp den totale tiden ved å introdusere en singular temporalitet. Soldatens påvirkning på den innledende overgripende tekstkomposisjonen viste seg slik som en produksjon av forskjell som bryter opp repetisjonen og monotonien. Videre infiltrerte soldatens synsvinkel diskursen, som bidro slik til blokkeringen av vampyrlogikken. Den narrative multiplisiteten medvirket således til en oppløsning av vampyrenes totalitet. Den vampyriske logikken etablerte det som innledningsvis fremstod som en ufravikelig kausalitet, men den viste seg sårbar for improvisasjon. Grevinnens kutt i fingeren og soldaten kyss på såret var en variasjon som oppstod av seg selv. Denne fluktlinjen åpnet for at teksten kunne utfolde seg i nye og uventede retninger, og konstituerer slik tekstens tilblivelse.

I en analyse av automaton-metaforen og sollyset-metaforen, fant jeg at bildenes materielle egenskaper bevirket henholdsvis en blokkering og produksjon av tilblivelse. Automaton-metaforen opprettholdt det monotone repetisjonssystemet ved å umuliggjøre kreative forbindelser, mens sollyset-metaforen var en utløsende faktor i tekstens utfoldelse av forskjell gjennom å fungere som en variasjon. Jeg fant at automaton-metaforen bidro til økt automatikk i teksten og at sollyset-metaforen fungerte som en livgivende kraft. Ved å spore hvordan sollyset-bildet bidro til å dra teksten i retning av økende oppløsning og etableringen av nye montager, viste sollyset-metaforen hvordan dets affektivitet fungerte molekylariserende og deterritorialiserende. Vampyren som skikkelse impliserer en komplisert flertydighet, og denne ble mot eventyrets slutt også innlemmet i tekstens tilblivelse. Den økende oppløsningen av teksten i mindre bruddstykker frigjorde også den vampyriske flertydigheten, og muliggjorde slik komposisjonen av en ny Grevinne-værensform i den plukkede rosen.

Jeg fant at både Skjønnheten og Grevinnen er delaktige i en større tilblivelsesblokk. For begge figurene fungerte bevegelsen som en prosess som frigjorde dem fra totalitære strukturer og førte dem inn i en radikalt annerledes kroppslighet og i en ny form for samspill med omverdenen. Tilblivelsen viste seg som en tosidig prosess både i «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love». Tosidigheten innebærer at teksten både ble brutt opp i mindre bestanddeler, og videre at disse løsrevne komponentene på nye og kreative vis etablerte

produktive forbindelser som forbandt uensartede soner og elementer. Slik kan man si at eventyrene gjennomgikk en rekomposisjon, der tekstenes nye oppsett åpnet for at andre affektive konstellasjoner ble satt sammen. Denne kreative produksjonen fant jeg var tekstens fremstilling av alternative erfaringsmodi. Jeg mener også kan hevde at leseren selv blir innlemmet i tekstens tilblivelse og fremstilling av nye værensmåter.

Virkingen av den narrative multiplisiteten og affektiviteten i «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» ligger i at illusjonen om sannhet aldri blir etablert som et premiss: eventyrene som fortelles gjør ikke krav på realisme. De to eventyrene er fortellinger, men hvorvidt fortelleren har troverdighet eller hvorvidt historien er sann eller ikke, er på siden av saken i eventyrsjangeren, ettersom eventyret ikke etterligner noe i den ytre virkeligheten. «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» er derimot en aktualisering av det virtuelle, eventyrlige «Det var en gang... ». Carters tekster beskriver således ikke en konkret, historisk hendelse, men fungerer derimot som en del av eventyrsjangerens evige sirkulasjonsprosess, en «hver gang når». De to eventyrene er således kun virtualiteter, men som samtidig virker og deltar i virkeligheten som sanselighetsblokker. Slik kan man også konkludere med at den grunnleggende mulighetsbetingelsen for disse eventyrenes virkelige produksjon av nye erfaringsmodi er selve fraværet av analogirelasjonen til den ytre virkeligheten.

Mitt valg av Deleuze og Guattari som teoretisk grunnlag for undersøkelsen av «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» både komplementerte og åpnet opp eventyrene på en måte som andre teorier ikke ville muliggjort. Affektbegrepet la grunnlaget for både å forstå eventyrene ut i fra Carters egen sjangerforståelse, men viste seg også svært nyttig i selve analyseforløpet. Deleuze og Guattaris forståelse av litteratur som sanselighetsblokker gjorde det videre mulig for meg å spore de litterære bildenes materielle aspekter og sammenkoplende virkemåter i teksten.

Begrepene om tilblivelse og deterritorialisering favner over flere aspekter ved de to eventyrenes demytologiserende trekk, fremfor alt ved å sette fokus på de litterære elementene som kan sies å fungere minoriserende. De to begrepene betegner derfor elementer og prosesser jeg fant var virksomme i eventyrene via en dobbel bevegelse, ved at tilblivelse og deterritorialisering både tar opp i seg oppløsningen av det værende, samtidig som den etablerer nye koplinger av uensartede elementer. Denne dobbeltheten mener jeg er selve kjernen i det som kan forstås som det radikalt antiautoritære i «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love». Tekstene er demytologiserende, ikke ved å utforme en ny, alternativ mytologi. Snarere ved å sirkulere innenfor de overgripende helhetsstrukturene, langs hemmelige og

uhindrede fluktveier, etablerer eventyret med letthet uventede og heterogene allianser som fungerer som rhizomer. Slik blir mytene destabilisert og oppsmuldret fra molekylære posisjoner som den mytiske strukturen verken kan få tilgang på, eller kan regulere.

Eventyrsjangeren består av utallige fortellingsfragment, som kontinuerlig løses opp og settes sammen igjen på nye vis. Dersom man utvider perspektivet fra det konkrete eventyret «The Tiger's Bride» for eksempel, ser man at dette eventyret er en del av den mangfoldigheten av eventyr om «Skjønnheten og Udyret» som har blitt skrevet frem, eller aktualisert, i løpet av den europeiske eventyrhistorien. Sagt med andre ord, kan man forstå Carters konkrete eventyr som «Skjønnheten og Udyret»-flokkens anomal: en aktualisert utkantsposisjon iforhold til en mangfoldighet. Carters utradisjonelle omskrivning kan derfor sies å fungere som en deterritorialiserings-spydspiss, som ikke bare viser seg internt i teksten, men som også gjør seg gjeldende iforhold den multiplisiteten av eventyr om jomfuren og mannedyret som sirkulerer i litteraturen. Følgelig vil jeg hevde at Deleuze og Guattaris begreper ikke bare fungerte godt i tekstanalysen av eventyrenes interne virkemåter, men videre at de to filosofenes vokabular og tenkning utgjorde et fruktbart teoretisk rammeverk i mitt forsøk på å vise hvordan Carters eventyrlitteratur som sådan, kan leses politisk.

Deleuze og Guattaris tenkning om litteratur er ikke utformet eller innarbeidet som en konvensjonell litteraturvitenskapelig analysemetode. Jeg valgte å holde meg svært tekstnært i analysene, og jeg mener oppgaven har demonstrert at de deleuzoguattariske begrepene likevel kan benyttes innenfor en litteraturvitenskapelig oppgave, uten at de etablerte faglige analysebegrepene må settes til side. Videre mener jeg derfor at mitt teoretiske perspektiv utdypet de litterære tekstene, samtidig som Carters eventyr har utvidet Deleuze og Guattaris tenkning innenfor en litteraturfaglig kontekst.

Min undersøkelse av den litterære diskursens åpninger og desentraliseringer medførte at jeg holdt fokuset på eruptive elementer og diskursive avvik. Man kan derfor argumentere for at deler av teksten ble forsømt i analysen. Likevel vil jeg hevde at med mitt teoretiske rammeverk er det nettopp avvikene som er relevante, og ikke tekstens molare komposisjon. Videre vil enhver tekstlesning måtte utelukke andre tilnærminger, følgelig er en uttømmende analyse av en tekst ikke mulig.

Denne oppgaven mener jeg med bidrar til forskningen på Angela Carter ved å flytte fokuset fra fortolkning av meningsbærende elementer, hen mot en undersøkelse av tekstens overflate, nemlig den litterære diskursen, og dens virkemåter. Et slikt fokus på «The Tiger's Bride» og «The Lady of the House of Love» har vist hvordan de to eventyrene fungerer og hva de bevirker, ikke hva de tematiserer. Jeg vil også hevde at det teoretiske utgangspunktet i

Deleuze og Guattari gjorde det mulig å sammenkople konkrete litterære observasjoner med Carters større litterære prosjekt. Slik bidrar denne oppgaven til en økt forståelse av Carters demytologiseringsprosjekt som en spesifikk litterær strategi og av hennes poetiske grunnholdning.

Jeg håper denne oppgaven vil tjene som utgangspunkt for nye undersøkelser av Carters eventyr og deres radikale antiautoritære virkemåter. Videre håper jeg også at denne oppgaven kan tjene som et eksempel på det deleuzoguattariske perspektivets muligheter, ikke bare som en tenkning om litteratur, men samtidig som en fruktbar måte å lese litteratur på i en litteraturvitenskapelig sammenheng.

## Litteraturliste

- Aarseth, Asbjørn. *Episke Strukturer*. Norge: Universitetsforlaget, 1976).
- Andersen, Hans Christian. *HC Andersens Nye Eventyr og Historier*. København: Reitzel, 1871.
- Asbjørnsen, Peter Christen og Jørgen Moe. *Samlede Eventyr*. Oslo: De Norske Bokklubbene, 2001.
- Bacchilega, Christina. *Postmodern Fairy Tales*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Bacchilega, Christina og Danielle M. Roemer (red.). *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Oversatt av Anette Lavers. New York: The Noonday Press, 1972.
- Beaumont, Jeanne-Marie Leprince de. «La Belle et la Bete». I *Le Magasin des enfants* Paris: Delarue, 1859.
- Benson, Stephen. «Angela Carter and the Literary Märchen». I *Angela Carter and the Fairy Tale* Christina Bacchilega og Danielle Roemer. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Beresford, Matthew. *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books, 2008.
- Blake, William. «The Tyger». I *Songs of Innocence and Experience*. Oxford: Oxford University Classics, 1967.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameronen*. Oversatt av Henrik Rytter. Oslo: Nasjonalforlaget, 1934.
- Bryant, Sylvia. «Re-Constructing Oedipus Through «Beauty and the Beast». I *Criticism* 31, nr. 4 (Høsten 1989): 439-453.
- Carter, Angela. «Appendix. Afterword to Fireworks». I *Burning Your Boats: The Complete Short Stories*. New York: Henry Holt and Company, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Bloody Chamber*. 2. utg. London: Vintage, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. 2. utg. London: Penguin Classics, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Fireworks*. 3. utg. London: Virago Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Infernal Desire-Machines of Doctor Hoffmann*. London: Penguin, 1972.
- \_\_\_\_\_. «Notes from the Front Line». I *Gender and Writing*, redigert av Michelene Wandor. London: Pandora Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The Passion of the New Eve*. London: Virago, 1982.
- \_\_\_\_\_. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. London: Virago Press, 2013.
- \_\_\_\_\_. *The Second Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Vampirella*. Hørespill. BBC Radio 3. London, 13 juli, 1976.
- \_\_\_\_\_. *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago Press, 1990.

- Carter, Angela. Anna Kastavos. «A Conversation with Angela Carter By Anna Katsavos». *The Review of Contemporary Fiction* 14, nr. 3 (høst 1994). <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-ngela-carter-by-anna-katsavos/> (05.01.16).
- Castenada, Carlos. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. New York: Washington Square Press, 1998.
- Clark, Robert. «Angela Carters Desire Machines». *Womens Studies* 14, nr. 2 (1987): 147-161.
- Felicity J. Colman. «Affect». I *The Deleuze Dictionary*. Redigert av Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Oversatt av Hugh Tomlinson og Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Difference and Repetition*. Oversatt av Paul Patton. London: Athlone Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Essays Critical and Clinical*. Oversatt av Daniel W. Smith og Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Foucault*. Oversatt av Seán Hand London: Continuum, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Spinoza: Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, 2. utg. London: Penguin Classics, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Tusind Plateauer: Kapitalisme og Skizofreni*. Oversatt av Niels Lyngsø. Danmark: Det Kongelige Danske Kunsakademis Billedkunstskoler, 2005.
- \_\_\_\_\_. *What is Philosophy?*. Oversatt av Graham Burchell og Hugh Tomlinson. New York: Columbia University Press, 2011.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari og Vittori Marchetti. «Capitalism and Schizophrenia». I *Desert Islands and Other Texts* av Gilles Deleuze, redigert av David Lapoujade og oversatt av Michael Taormina. London: Semiotext(e) Foreign Agent Series, 2004.
- Deleuze, Gilles og Claire Parnet. *Dialogues 2*. Oversatt av Eliot Ross Albert. London: Continuum, 2002.
- Deleuze, Gilles, Claire Parnet. «J as in Joy». I *Gilles Deleuze from A to Z*. Serie laget for fjernsyn. Regissert av Pierre-André Boutang og oversatt av Charles J Stivale. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.
- Derrida, Jacques, «Différance» i *Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg*. Oversatt av Karin Gundersen. Oslo: Spartacus Forlag, 2006.
- Duncker, Patricia, «Re-Imagening the Fairy Tale: Angela Carter's Bloody Chambers», *Literature and History* 10, nr. 1 (Våren 1984).
- Fanu, Joseph Sheridan le. *Carmella*. Maryland: Wildside Press, 2000.
- Filimon, Eliza Claudia. *Heterotopia in Angela Carters Fiction: Worlds in Collision*. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2014.

- Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: vol 10: Two Case Stories: («Little Hans» and the «Rat Man»)*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1955.
- Gaasland, Rolf. *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Gregg, Melissa og Gregory J Seigworth, red.. *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press, 2010.
- Grimm, Jacob og Wilhelm Grimm. *Grimm's Fairy Tales*. Oversatt av Edgar Taylor og Marion Edwardes. USA: ReadaClassic.com, 2010.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarseth. *Verdenslitteratur: Den Vestlige Tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.
- Hahn, Don, Linda Woolverton, Paige O'Hara, Robby Benson, Richard White. *Beauty and the Beast*. Animasjonsfilm. Regissert av Trousdale, Gary, Kirk Wise. Burbank. CA: Walt Disney Studios Home Entertainment, 1991.
- «Jack and the Beanstalk». I *English Fairy Tales*. Regisert og oversatt av Joseph Jacobs. New York: Dover Publications, 1967.
- Jegerstedt, Kari. *Angela Carter leser Freud: Allegorien og parodien som kritiske lesestrategier i The Passion of the New Eve*. Avhandling til dr. artes-grad. Universitet i Bergen. 2007.
- Jordan, Elaine. «The Dangers of Angela Carter». I *New feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*, redigert av Isobel Armstrong. London: Routledge, 1992.
- Lacan, Jacques. «The Direction of the Treatment and the Principles of Its Power» og «The mirror stage as formative of the function of the I». I *Écrits: A Selection*. Oversatt av Alan Sheridan. New York: W. W. Norton and Company, 1977.
- Laskoski, Sara Minette. *Morphing Myths and Shedding Skins: Interconnectivity and the Subversion of the Isolated Female Self in Angela Carter's «The Tiger's Bride» and Margaret Atwood's Surfacing*. Masteroppgave, University of Montana. 2013.
- Lie, Jonas. *Eventyr*. Kristiania: Gyldendal, 1909.
- Makinen, Merja. «Angela Carter's «The Bloody Chamber» and the Decolonization of Feminine Sexuality». *Feminist Review* 42 (Høst 1992): 2-15.
- Manley, Kathleen E.B.. «The Woman in Process in Angela Carter's «The Bloody Chamber»». I *Angela Carter and the Fairy Tale*, redigert av Christina Bacchilega og Danielle M. Roemer. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Massumi, Brian. *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. London: Penguin Popular Classics, 1994.
- O'Sullivan, Simon. «Fold». I *The Deleuze Dictionary*. Redigert av Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Adrian Parr. «Deterritorialization/reterritorialisation». I *The Deleuze Dictionary*. Redigert av Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Platon. *Staten*. Oversatt av Otto Foss. København: Museum Tusculanum, 1985.

- \_\_\_\_\_. *Gjestebodet*. Oversatt av Arnfinn Stigen. Oslo: Samlaget, 1972.
- Polidori, John. *Vampyren*. Oversatt av Tore Aurstad. Oslo: Pantagruel Forlag, 2000.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folk Tale*. Oversatt av Lawrence Scott, revidert av Louis A. Wagner. Austin: University of Texas Press, 1968.
- Perrault, Charles. *The tales of Mother Goose*. Oversatt av Charles Welsh. Boston: D.C. Heath & Co, 1901.
- Renfro, Cheryl. «Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's «The Bloody Chamber»». I *Angela Carter and the Fairy Tale*, redigert av Christina Bacchilega og Danielle Roemer. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Rushdie, Salman. «Introduction». I *Burning Your Boats: The Complete Short Stories*, av Angela Carter. New York: Henry Holt and Company, 1995.
- Sade, Marquis de. *The Complete Justine, Philosophy in the Bedroom and other writings*, Oversatt av Richard Seaver og Austryn Wainhouse. New York: Grove Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Juliette*. Oversatt av Richard Seaver og Austryn Wainhouse. New York: Grove Press, 1968.
- Sage, Lorna. «Introduction». I *The Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, redigert av Lorna Sage. London: Vigaro Press, 1994.
- Sceats, Sarah. «Oral Sex: Vampiric Transgression and the Writing of Angela Carter». *Tulsa Studies in Women's Literature* 20, nr.1 (Vår 2001): 107-121.
- Spinoza, Baruch de. *Etikk – Bevist på geometrisk vis*. Oversatt av Ragnar Hertzberg Næss. Oslo: De norske bokklubbene, 2002.
- Stagoll, Cliff. «Difference». I *The Deleuze Dictionary*. Redigert av Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. «Becoming». I *The Deleuze Dictionary*. Redigert av Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Stoker, Bram. *Dracula*. London: Penguin Popular Classics, 1994.
- Stoker, Bram, Hamilton Dean. *Dracula*. Spillefilm. Regissert av Todd Browning. USA: Universal Pictures, 1931.
- Swyt, Wendy. «Wolfings: Angela Carters Becoming-Narrative». *Studies in Short Fiction* 33, nr. 3 (Sommer 1996): 315-23.
- Vanrig, Anny Crunelle, «The Logic of the Same and Différance: «The Courtship of Mr Lyon»». I *Angela Carter and the Fairy Tale*, redigert av Christina Bacchilega og Danielle Roemer. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. London: Vintage, 1995.
- Wiel, Raymond van de, *The Infernal Desire Machines of Deleuze and Guattari: Angela Carter's Piqueresque Search for a Feminine Subjectivity*. Masteroppgave. Utrecht University. 1999.



## Engelsk sammendrag

This thesis is an examination of the fairy tales “The Tiger’s Bride” and “The Lady of the House of Love” from *The Bloody Chamber* (1979) by Angela Carter. Gilles Deleuze and Félix Guattaris philosophy, mainly *Mille Plateaux* (1980), serves as the theoretical framework. The thesis is divided into two sections: Firstly, Angela Carters is introduced, and her understanding of the fairy tale as a genre is elaborated, examining its demythologizing qualities. The philosophy of Deleuze and Guattari is also introduced, with their theories about the anti-authoritarian aspects of literature being discussed. Through this exploration, three of their concepts are expanded upon: “becoming”, “deterritorialization”, and “affect”. Secondly, a deleuzoguattarian analysis of Carter’s two fairy tales is conducted. I chose to concentrate on a narratological analysis, and specific literary images and motifs. Through my reading, textual elements are disclosed that opens and decentralizes the texts discourse through a double movement. The stratifying hegemonic structures are dissolved as new affective assemblages emerge between heterogeneous elements simultaneously. The fairy tales are demythologizing, but not by establishing an alternative mythology. By establishing lines of flight within the overarching dominant structure, myths are destabilized and crumble from molecular positions that the authoritarian arrangement can neither get access to, or regulate.