

Marthe Emilie Skarsvåg

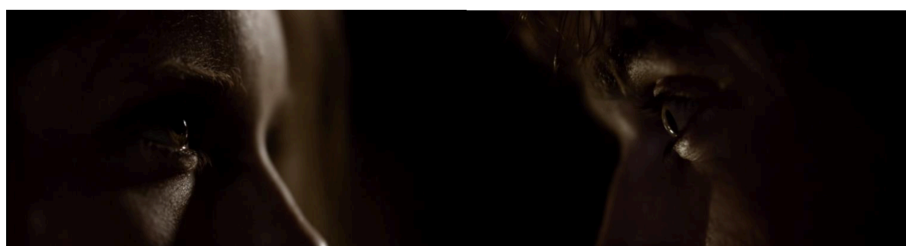
Kjønnede arketyper i *The Vampire Diaries*

En tematisk og kognitiv analyse av Bad-boy og Lolita i vampyrens univers

Masteroppgave i Film og medievitenskap

Veileder: Anne Marit Myrstad

August 2022



Marthe Emilie Skarsvåg

Kjønnede arketyper i *The Vampire Diaries*

En tematisk og kognitiv analyse av Bad-boy og Lolita i vampyrens univers

Masteroppgave i Film og medievitenskap
Veileder: Anne Marit Myrstad
August 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	4
2. Teori og metode	8
2.1 <i>Vampyr og kjønn</i>	8
2.1.1 Den mannlige vampyren og hans kvinner	8
2.2 <i>Bad-boy og Lolita</i>	16
2.2.1 Bad-boy	16
2.2.1.1 Bad-boyen i historien	18
2.2.1.2 Bad boyen i massemediene	20
2.2.1.3 Maskulinitet.....	21
2.1.1 Lolita.....	24
2.2.2.1 Den sexye ungdomsjenta.....	26
2.2.2.2 Voksen dame, ung karakter.....	29
2.2.3 Bad-boy og Lolita	31
2.2 <i>Kognitiv filmteori</i>	31
2.3.1 Stemningstilnærmelsen	32
3. Analyse	35
3.1 <i>Synopsis</i>	35
3.2 <i>Bad boy og Lolita i The Vampire Diaries</i>	37
3.2.1 Primære sider	39
3.2.1.1 Tortur.....	39
3.2.1.2 Voldtekt.....	47
3.2.1.3 Mord	54
3.2.2. Sekundære sider	58
3.2.2.4 Seksuelt attraktiv	59
4. Avslutning	63
4.1 <i>Oppsummering</i>	63
4.2 <i>Konklusjon</i>	74
4.3 <i>Videre forskning</i>	76
5. Referanseliste	77

1. Innledning

Jeg har alltid vært en person som fascineres av ukonvensjonelle, problematiske eller ekstreme karakterer i bøker, filmer og tv-serier, der vampyr historier har vært spesielt populære. Før jeg studerte filmvitenskap, så hadde jeg nok aldri tenkt på mange av disse karakterene som problematiske eller hvorfor jeg faktisk ble fascinert av dem. Var det min tidligere ignoranse eller var det kanskje den daværende alderen som utgjorde forskjellen?

Etter å tidligere ha tatt i bruk feministisk og postfeministisk filmteori i min bacheloroppgave, fikk jeg på en side satt ord på mange tanker og meninger jeg identifiserer meg med, og på en annen side åpnet det for videre refleksjon over egne verdier. Da jeg i sommeren 2020 oppdaget bakgrunnsbildet på telefonen til min 14 år gamle kusine, fikk jeg en annen reaksjon enn jeg ville ha hatt noen år tidligere. På skjermen var en avbildning av Ian Somerhalder som karakteren Damon fra *The Vampire Diaries* (Plec & Williamson 2009-2017), og min 14 år gamle kusine og hennes søster på 17 forklarte at de synes han var «utrolig deilig». Da serien kom ut i 2009 var jeg selv en tenåring, og venninnene mine og jeg var også enige i mine kusiners påstander om denne tv-serie karakteren, og når det kom nye episoder av serien hver uke kunne vi nærmest samles for å sammenlikne notater om hva som hadde skjedd i ukens episode. Det kan nok påstås at jeg også er et vanemenneske, da jeg har hatt gjensyn med blant annet denne serien flere ganger gjennom årene, men sist gang jeg valgte å se gjennom alle de 171 episodene var det noe som endret seg. Jeg opplevde at jeg var mer kritisk til karakterenes oppførsel, karakterens forhold til hverandre, og hvordan de ble fremstilt. På bakgrunn av mine erfaringer og holdninger når det kommer til filmvitenskap og feminisme, og mest sannsynlig en liten dose alder, satt kusunene mine og jeg med forskjellige oppfatninger av karakterene i denne serien. Jeg følte på det tidspunktet at jeg var nødt til å forklare de hvorfor jeg anså Damon som en problematisk karakter, og responsen jeg fikk var at de aldri hadde tenkt over de samme tingene som meg, noe som var forståelig men samtidig skremmende i vår tidsalder, der vi alle har blitt mer våkne og kritiske til fremstilling av kjønn, sex og alder i populærkultur.

Når jeg bruker termen «problematiske karakterer», så kan jo dette tolkes forskjellig fra person til person. Derfor har jeg valgt å snevre dette inn til å fokusere på karakterer som jeg mener oppfyller kravene til å være en «bad boy» eller «Lolita», to beskrivende arketyper som har kommet frem i søkelyset i populærkulturen gjennom årene. Ahir Gopaldas og Susanna Molander beskriver i sin artikkel «The bad boy archetype as a morally ambiguous complex of juvenile masculinities: the conceptual anatomy of a marketplace icon» en konseptuell modell

de mener beskriver dagens bad boys tvetydige karaktertrekk. De legger frem en teori om at en bad-boy må inne ha en eller flere karakteristiske trekk, som de velger å dele opp i tre primære og dominante trekk, som gjerne er hans «dårlige» side, og tre sekundære trekk som kan anses som appellerende.

Dolores eller Lolita var navnet/kallenavnet på hovedkarakteren i en bok ved samme navn fra 1955, skrevet av Vladimir Nabakov i dagbok-form, som omhandler en voksen manns forelskelse og begjær for unge jenter og da spesielt Lolita en ung syvende-klassing (Nabakov, 1955, 85). Som Ira Wells trekker frem i sin artikkel «Forgetting Lolita: How Nabakov's Victim Became an American Fantasy» fra 2015, har Lolita blitt til en arketype, et ikon for ungdommelig begjær (Wells, 2015) eller som *Oxford Learner's Dictionaries* forklarer «substantivet» Lolita: «*a young girl who behaves in a more sexually developed way than is usual for her age*» (Oxford University Press, 26.10.2021). På bakgrunn av flere forskjellige kilder som omtaler dette fenomenet, vil jeg legge frem min teori om at det finnes tre typer Lolitaer:

1. Barnet.
2. Den sexy ungdomsjenta.
3. Voksen dame, ung karakter.

Disse to arketyperne er så innebygd i populærkulturen at man i mange år ikke enset den en gang, og dens påvirkningskraft har vært med på å forme verdier, holdninger og kritikk gjennom flere tiår. Det kan fremstå som at disse to arketyperne er en del av en større oppskrift, på noe som har fungert veldig godt for massemediene i mange år. Dette er det jeg kaller for Hollywoods Lolita og bad boy kompleks. Jeg kommer til å komme tilbake til disse begrepene i et eget kapittel senere, der jeg vil utdype mer om historien bak disse arketyperne, hvorfor andre mener de er så appellerende og hvordan de har blitt portrettert gjennom årene.

På bakgrunn av dette har jeg valgt ut tv-serien *The Vampire Diaries* (Plec og Williamson 2009) som mitt analyseobjekt. Her treffer vi den foreldreløse high school eleven Elena Gilbert som havner i et evig trekantdrama mellom to brødre Stefan og Damon Salvatore. Stefan og Damon er opprinnelig fra samme by som Elena, der de døde for over 100år siden og har senere kommet tilbake som vampyrer. I min mening tar denne serien bad-boy og Lolita arketyperne til et nytt nivå, da bakgrunnen for fremstillingen av blant annet voldelige hendelser eller umoralske valg er unnskyldt i den forstand at flere av karakterene er vampyrer. Aldersforskjellen er også noe jeg vil diskutere da vampyrene er frosset i tid, samtidig som at de er flere år eldre enn flere av de kvinnelige karakterene i serien. Jeg har

valgt å fokusere primært på karakteren Damon som min bad-boy, og Caroline Forbes, Vicki Donovan og Lexi Branson som mine Lolitaer.

Jeg har valgt å strukturere analysen min rundt Gopaldas og Molanders modell, da jeg opplever at bad-boyen er den sentrale og dominante pågangsdriveren for de narrative situasjonene jeg har valgt å analysere. Jentene i disse situasjonene er på samme måte som hans «appellerende sider» sekundære, men likevel vil jeg argumentere for at de er Lolitaer og at aldersforskjellene som vampyr-universet åpner for, tar dette til det ekstreme. Jeg har også valgt å bruke Smiths «Stemmingstilnærmelse» for å nær-analysere scener jeg mener er representative for oppfattelsen av karakterene jeg skal se nærmere på. Vil klipp, lys, lyd, mis-én-scène også videre ha en innvirkning på hvordan de fremstår? Oppfattelse er selvfølgelig subjektivt, og oppgaven vil nok gjenspeile de holdningene jeg har tatt med meg gjennom årenes løp, likevel finnes det filmatiske byggesteiner som bidrar til vinklingen av en karakter.

Så på bakgrunn av dette vil forskningsspørsmålene for denne oppgaven være; Hva er Lolita og bad-boy komplekset? Finnes det en gjennomgående rød tråd mellom disse to arketyperne? Finnes det en oppskrift for å bygge opp karakterer som kan plasseres innenfor disse termene? Hvilke filmatiske elementer blir brukt for å forsterke disse arketyperne i handlingsforløpet? Hvordan reflekterer vampyrene i *The Vampire Diaries* samtidens frykter? Og hvorfor fremstår disse arketyperne som ekstreme i vampyr-narrativet?

For å kunne besvare disse spørsmålene har jeg valgt ut litteratur som tar for seg vampyr og kjønn, bad-boy og Lolita, og til slutt kognitiv filmteori. For å redegjøre for vampyren (som vil være relevant i henhold til mitt utvalgte analyseobjekt) har jeg valgt ut samleboken *Gender in the Vampire Narrative* (Anyjwo og Hobson 2016). Boken tar for seg representasjon av kjønn og kjønnsroller som både er heteronormative og «ukonvensjonelle» gjennom vampyrfilm og tv-serier fra hovedsakelig moderne tid. Boken er sammensatt av flere forfattere som har skrevet hvert sitt «klasseroms-klare essay», som de velger og kalle det. Formålet til disse tekstene er å peke på og diskutere problemene med seksuell objektivering, og som tidligere nevnt, kjønnsroller, gjennom den vampyriske linsen for å kunne undersøke måtene normer blir utfordret og forsterket gjennom populærkultur (Anyjwo og Hobson 2016, 4). Fra denne boken har jeg valgt ut Kristina DuRochers kapittel «Men That Suck: Gender Anxieties and the Evolution of Vampire Men» der hun tar for seg de skiftende historiske rollene til mannlige vampyrer. Her skriver hun om utviklingen av den mannlige vampyren, fra monster til en romantisk helt, samtidig som hun knytter dette opp mot den kulturelle angsten rundt den kvinnelige kroppen. Her argumenterer hun for at selv om disse karakterene på

overflaten ser ut til å utvikle seg, ligger fortsatt formålet og fokuset på den patriarkalske bekymringen om en kvinnes «rette» plass (DuRocher 2016).

I redegjørelsen av bad-boyen har jeg lagt fokuset på Gopaldas og Molanders forskningsartikkel «The bad boy archetype as a morally ambiguous complex of juvenile masculinities: the conceptual anatomy of a marketplace icon» I *Consumption, markets and culture* (2018), som legger frem sin tidligere nevnte modell i tillegg til å redegjøre for bad-boyen historiske utvikling og hvordan han forekommer i dagens massemedier. Jeg har i tillegg valgt å ta med Andrea Walings artikkel «Problematising 'Toxic' and 'Healthy' Masculinity for Addressing Gender Inequalities» fra 2019 i *Australian Feminist Studies*, for å redegjøre for giftig maskulinitet.

Når det kommer til å redegjøre Lolitaen har jeg måttet ty til en rekke kilder, for å kunne redegjøre for hennes historiske plassering, men også hvordan hun fremtrer i populærkulturen. De mest sentrale tekstene jeg har valgt å bruke er Ira Wellss artikkel «Forgetting Lolita: How Nabokov's Victim Became an American Fantasy» (2015), Fleur Gabriels «Presumed Innocent: The Paradox of 'Coming of Age' and the Problem of Youth Sexuality in *Lolita* and *Thirteen*» I *Journal of Media and Communication* (2009) og Meenakshi Gigi Durhams bok *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It* (2008).

Helt til sist vil jeg redegjøre for Greg M. Smiths stemningstilnærmeelse, hentet fra hans kapittel «Local Emotions, Global Moods, and Film Structure» fra boken *Passionate Views – Film, Cognition, And Emotion* (1999).

På bakgrunn av dette vil problemstillingen for denne masteroppgaven være: Hvordan kan de utvalgte hovedkarakterene i tv-serien *The Vampire Diaries* sies å trekke på stereotyper som bad-boy og Lolita og hvordan forsterkes oppfattelsen av disse karakterene?

2. Teori og metode

Dette første kapittelet har jeg valgt å dele opp i tre underkapitler, der jeg først skal ta for meg kjønnsdiskusjonen rundt vampyren i populærkulturen, for så å se nærmere på to sentrale kjønnebegreper som også er to ikoniske arketyper i populærkulturen; Bad-boy og Lolita, for så til slutt å gå gjennom den kognitive metoden/tilnærmingen jeg vil ha når det kommer til analysen av empirien jeg har valgt ut.

2.1 Vampyr og kjønn

Vampyren har alltid vært et fascinerende vesen opp gjennom historien. Den blir alltid beskrevet som et vesen med en uimotståelig tiltrekningskraft, uavhengig av utseende. Den trekker sine ofre inn på samme måte som den også trekker oss inn. Inn i det mørke, inn i volden, inn i seksualiteten, inn i det dyriske i mennesket. I dette kapittelet vil jeg redegjøre for persepsjonen av vampyren opp gjennom tidene, med fokus på den mannlige vampyrens forhold til kvinner, ved bruk av en forskningsartikkel fra samleboken *Gender in the Vampire Narrative* (Anyiwo og Hobson 2016). Boken *Gender in the Vampire Narrative* av Anyiwo og Hobson, et.al fra 2016, tar for seg representasjon av kjønn og kjønnsroller som både er heteronormative og «ukonvensjonelle» gjennom vampyrfilm og tv-serier fra hovedsakelig moderne tid, men også med et blikk tilbake i historien. Boken er sammensatt av flere forfattere som har skrevet hvert sitt «klasseroms-klare essay», som de velger å kalle det. De to artiklene jeg vil gå gjennom her er «Men That Suck: Gender Anxieties and the Evolution of Vampire Men» (DuRocher 2016).

2.1.1 Den mannlige vampyren og hans kvinner

«American vampire culture has grown to new heights of popularity with a dominating presence in film, television, and books. Scholar Nina Auerbach (1995) noted that every generation creates its own vampires, meaning that each re-invention of the undead reflects the dominant fears of its creators and consumers» (DuRocher 2016).

Kristina DuRocher skrev i 2016 en analyse av mannlige vampyrer og deres forhold til kvinner gjennom historien, da hun mener at dette subjektet er et ideelt sted for å se nærmere på kulturelle spenninger i tiden. Hun mener at vampyrens rolle er å reflektere sosiale frykter, men han er også en refleksjon av kulturelle oppfattelser av kjønn og sex. Uavhengig av den

mannlige vampyrens utviklede utseende gjennom historien, har det DuRocher kaller for «angsten» rundt mannlige vampyrer og den hvite kvinnelige kroppen, fortsatt å være et gjennomgående tema (DuRocher 2016, 45).

Hun starter på begynnelsen med det hun kaller for en av tidenes mest utholdende (enduring) historier noensinne, klassikeren *Dracula* (1897) av Bram Stoker. Dracula er i følge DuRocher selve symbolet på monstrøs overtredelse, en karakter som representerer en slags «annen» innenfor kulturell angst. Han er en utledning som representerer den tidens Victorianske Englands fremmedfrykt, han er en hyper-maskulin mann som er seksuelt tiltrukket til hvite kvinner, og hans evige liv har gitt han muligheten til å kunne opparbeide seg rikdom og makt, noe som gjør han til en evigvarende kapitalist. Siden dette er en av de første verkene som finnes om den mannlige vampyren, har han satt scenen for hvordan de kulturelle bildene av mannlige vampyrer er frem til dags dato. Det er vanskelig å komme unna temaene; makt og maskulinitet, når man leser *Dracula*. DuRocher trekker også frem at akademikere som Demetrakopoulos, Pikula og Stevenson, gjerne fokuserer sitt arbeid rundt Grev Draculas uimotståelige seksualitet, som han bruker til å lure til seg unge, hvite, uskyldige kvinner, villig til sin side. Økningen av kapitalisme og tilstrømmingen av innvandrere til England, skapte frykt om at hvite kvinner kom til å velge rike, mektige og eksotiske sex partnere, noe som ville forurense de rene Engelske blodlinjene. Denne angsten er et sentralt og gjennomgående tema når det kommer til Greven, da han som mannlig vampyr fremstår som en seksuell utfordrer mot den hvite Viktorianske mann, på bakgrunn av han forførende evner. DuRocher hevder at på bakgrunn av dette, vil drapet av Dracula bety mer enn kun å drepe et monster, men at det heller handler om gjeninnføringen av hvitt mannlig overherredømme, og vil sikre den seksuelle tilgangen til hvite kvinner (DuRocher 2016, 45–46).

Dracula blir først introdusert til leseren gjennom advokaten Jonathan Harkers dagbok, der DuRocher mener at Harker beskriver Greven som dyrisk, uhygienisk og skummel. På tross av hans ubehagelige fremtoning og skumle utseende, lar Stoker leseren aldri glemme at Dracula også innehar en rå seksuell og maskulin makt. Dette kommer tidlig frem i boken, gjennom Grevens kontroll over de tre kvinnelige vampyrene som bor i slottet hans, bedre kjent som Draculas bruder. På et senere tidspunkt klarer han også å forføre de hvite Engelske kvinnene Lucy Westenra og Mina Harker. Harker, som er en hvit engelskmann, har ingen seksuell makt i forhold til Dracula. Kontrasten mellom disse karakterenes maskulinitet kommer tydelig frem når Harker møter Draculas bruder. DuRocher mener her at dette møtet resulterer i en reversering av kjønn, der Harker blir til en hjelpeløs seksuell underdanig, når

brudene overfaller og forfører han. Dracula kommer så stormende inn i rommet og kaster en av vampyrene i veggen, mens han kjefter på brudene sine. I denne scenen tar Dracula raskt og kraftfullt maskulin kontroll over kvinnene i husholdningen sin, og siden Dracula redder Harker fra kvinnens forføriske omfavn, reduserer Stoker den Engelske advokaten til et feminint objekt som må reddes. Dette skaper i følge DuRocher, frykt i den viktorianske leseren. Likevel ender det hele med Draculas nedgang ved hjelp av flere hvite menn, med Harker i spissen som en av de som gir Dracula hans dødelige stikk. Harkers manndom er tatt tilbake, og i epilogen i boken blir fødselen til Harkers sønn nevnt. Med dette ender en gotisk skrekk historiske om den udøde Greven, med både gjeninnføringen og forsikringen av det hvite patriarkatet gjennom fødselen av en mannlig arvtaker. Dette demonstrerer og engelskmennenes beskyttede maskulinitet og deres triumf over den utenlandske faren som var Greven (DuRocher 2016, 46–48).

Da vampyrene kom til det store lerretet, trengte man ikke lenger å forestille seg hvordan de så ut. Siden 1930 har over 30 filmer fortalt historien til Grev Dracula, og en av de mest ikoniske versjonene av Greven er fra *Dracula* (Browning og Freund 1931). Hollywood ga den Ungarske Bela Lugosi rollen som den beryktede Greven, og med fremhevende teatersminke og øynene rettet inn i kameraet, penetrerte blikket hans tilskuerne. Denne kombinasjonen, sett sammen med Lugosis overveldende maskulinitet og utenlandske seksualitet, førte til at kinoer reklamerte for at det ville være helsepersonell til stede, da publikum kunne bli litt overivrige i salene. Denne tanken om at dette monsterets maskulinitet overveldig tilskuerne, er i følge DuRocher skremmende likt de samme fryktene om utenlandsk seksualitet, som man kunne finne flere tiår tidligere i Stokers bok. I Usa i 1931 var også «The Great Depression», økende innvandring og dalende økonomiske muligheter, en stor del av angsten over «utledninger» i Amerika. Denne sammenhengen som tilskuerne dro mellom den eksotiske maskuliniteten og den fiendtlige overtredelsen til Lugosi, reflekterte det Amerikanske publikummets frykt for det ukjente, eller «den andre» (DuRocher 2016, 48).

På samme måte som at samfunnets angst endret seg med årene, endret også den mannlige vampyren sine manierismer, utseende og ideologi. DuRocher trekker frem Anne Rices populære bokserie *The Vampire Chronicles*, som en bidragsyter til en av disse kulturelle skiftene rundt beskrivelsen av den mannlige vampyren. Rice ser ikke på vampyren som en farlig utlending, men heller så fokuserer hun på attraktive hvite urbane vampyrer, som truer samfunnet fra innsiden av dets sosiale struktur. Hennes første bok i serien fra 1976, som senere ble adaptert til lerretet i 1994, - *Interview with the Vampire*, fremstilte de mannlige vampyrene som seksuelt attraktive vesener, i tillegg til at de var overveldende Europeiske.

Louis de Pointe du Lac beskrevet som en med så hvit hud som bleket bein, med grønne øyne og svart bølgete hår, mens Lestat de Lioncourt blir beskrevet med grå øyne og masse blondt hår. Disse mannlige vampyrene og deres fysiske tiltrekningskraft, ble forsterket da Brad Pitt og Tom Cruise spilte karakterene på lerretet. To menn som ble på den tiden ansett som kjekke sex symboler i Hollywood (DuRocher 2016, 48–49).

Rices kjekke mannlige vampyrer var ikke bare et nytt alternativ til den tidligere eksotiske og dyriske Dracula, men disse nye vampyrene var ikke kun ute etter hvite kvinnelige ofre. Flere av vampyrene i hennes noveller innledet homofile forhold, et eksempel som DuRocher velger å bruke er Louis i *Interview with the Vampire*, som innledet et forhold til en annen mannlig vampyr kalt Armand. Det er også andre homoerotiske tendenser mellom karakterene Louis og Lestat, og hun påpeker at på tross av deres flytende seksualitet, er de alltid fysisk dominante ovenfor den menneskelige mannen (DuRocher 2016, 49). Det kan antas at denne påstanden er på bakgrunn av vampyrenes overnaturlige krefter, men kan kanskje også tolkes som om at disse mannlige vampyrene er de menneskelige mennenes overmenn. DuRocher trekker frem en påstand filmkritiker Roger Ebert la frem i 1999 om vampyrer, der han sammenlikner selve akten ved å drikke noens blod med voldtekt, på tross av at ofrene gjerne blir forført til overgivelse. Å inneha evnen til å kunne ta livet en underordnet, menneske eller ikke, er den ultimate kraften til et uimotsagt patriarkat. Draculas voldelige utbrudd mot den kvinnelige vampyren i den tidligere nevnte scenen, avslører i følge DuRocher, Grevens bestialske natur. Grunnen til dette utbruddet er trusselen mot hans patriarkalske makt, som han slår hardt ned på ovenfor sine underordnede. Rices hvite mannlige vampyrer, tar også del i liknende sysler som Dracula, ved å ta i bruk autoriteten som er det hvite mannlige patriarkatet, som så lar de utnytte de som kommer under de i det sosiale hierarkiet. Når Louis konfronterer Lestat med at han ser ut til å ta menneskeliv uten grunn, i tillegg til å nyte dette, ser han seg enig og forklarer at dette er vampyrenes natur. Her kan man igjen skille mellom Dracula og Rices vampyrer. Førstnevntes unaturlige utseende og spesielle manierismer, fungerte som en forskygge til hans forferdelige natur, mens Rices vampyrer ser og opptrer menneskelig, men her er det deres handlinger som avslører deres hensynsløse natur. I Rices bok er det flere skildringer av Lestats mange fæle handlinger, der det gjennomgående temaet er tortur og mord av kvinner. DuRocher mener at denne volden mot det kvinnelige kjønn som gjennomgående tema, knytter hvit maskulinitet og makt, opp mot de tidligere inkarnasjonene av mannlige vampyrer (DuRocher 2016, 49-50).

Den moderne mannlige vampyren kombinerer Draculas voldelige natur og maskuline makt, med den konvensjonelle attraktiviteten til Rices vampyrer. I tillegg til dette, er disse

vampyrene som regel en del av et heteroseksuelt par med menneskelige kvinner (DuRocher 2016, 50). DuRocher trekker frem tre eksempler hun bruker for å undersøke vampyrenes representasjoner i populærkulturen, men jeg vil kun fokusere videre på det ene eksempelet, der hun tar for seg *The Vampire Diaries* (både bokserien og tv-serien), da dette vil være relevant for min empiri.

I *TVD (The Vampire Diaries)* treffer vi karakteren Stefan Salvatore, en 165-år gammel vampyr som er kjæreste med en High School jente kalt Elena Gilbert. Stefan blir beskrevet med mørkt krøllete hår som rammer inn ansiktstrekkene hans som er så vakre som om han kommer rett fra en gresk mynt. Han har høye kinnbein, en klassisk rett nese og en munn som kan holde deg våken om nettene. Overleppen hans er visst så vakkert formet at den fremstår som litt sensitiv, men også veldig sensuell. Denne beskrivelsen står i strek kontrast til Stokers Dracula, som blir beskrevet som en gammel mann. Stefans fysiske beskrivelse ligger mer i tråd med Rices karakter Lestat, på tross av denne sammenlikningen finner ikke denne attraktive protagonisten noen glede i å torturere eller å drepe mennesker, men ønsker heller å leve et fredfullt liv i tråd med samfunnet, mens han undertrykker sin lyst for menneskeblod. DuRocher mener at dette skiftet vekk fra tanken om at den mannlige vampyren er farlig for samfunnet, er nødvendig for at han skal være en passende kjærlighetsinteresse for menneskelige kvinner. Denne narrative oppbygningen flytter nå det kjente bildet av den hedonistiske vampyren, slik som Lestat, som heller rake motsetninger til protagonisten (DuRocher 2016, 51). Et eksempel på dette som jeg skal ta for meg senere i denne oppgaven er Stefans bror, Damon Salvatore som elsker sin vampyriske natur, som innebærer blant annet å drepe for gøy (DuRocher 2016, 51).

Uavhengig av disse vampyrens intensjoner, har de moderne vampyrene flere de samme overnaturlige kreftene som deres forgjengere. Stokers Dracula var udødelig, immun mot de fleste våpen, sterk, kunne se i mørket, lake tåke eller skifte form til en flaggermus eller ulv. Disse kreftene var sjangerkonvensjoner frem til Rices bøker, der hun valgte å fordele noen av de forskjellige kreftene blant vampyrene. Alle vampyrene i hennes univers er udødelige, og de har overnaturlige evner i form av super-styrke, syn, hørsel og fart, men det er kun noen vampyrer som kan utvikle evnene til å kunne fly, pyrokinese eller tankekontroll. De moderne vampyrene innehar for øyeblikket de samme grunnleggende evnene som overnaturlige sanser, styrke og udødelighet som sine forgjengere. Disse forhøyede sansene blir gjerne grunnlaget for en konflikt gjennom vampyrenes samhandlinger med de menneskelige kvinnene. I begynnelsen av hvert forhold, må den kvinnelige kjærlighetsinteressen konfrontere den mannlige vampyrens overnaturlige krefter, som gjerne

fører til frykt for deres egen sikkerhet. Elena beskriver at hun føler genuin frykt som får hårene på armen hennes til å reise seg i et tidlig møte med Stefan.

Ulikt de tidligere versjonene av den mannlige vampyren, har den nye «snille» mannlige vampyren skapt en ny sosial rolle for seg selv. Denne typen vampyr spiller på selve kjernen til gammeldags maskulinitet, gjennom å beskytte deres menneskelige elskere. Som Stefan uttrykker om Elena, at han vil holde henne for alltid og beskytte henne mot alt vondt. På denne måten overtar denne vampyren rollen som tidligere kun var tillatt for den menneskelige helten å tidligere inneha i tidligere skildringer av vampyrer. På tross av denne lovnaden, bryter gjerne den sjelløse vampyren løftene sine gjennom å ta del i kaldblodig vold. Selv om den mannlige vampyren baseres på det patriarkalske idealet om å beskytte sin kvinne, klarer de likevel ikke å motstå sin overnaturlige natur. DuRocher påpeker at de fortsetter å bruke ekstrem brutalitet, noe som forteller publikum at på tross av hans romantiske side, er han fortsatt en overskridende og monstrøs «annen». Den mannlige vampyrens overnaturlige evner, gir han kapasitet til å utgjøre stor skade, en fare som er rotet i kunnskapen om at dette vesenet ikke kan bli tøylet av menneskelige lover eller moral. Når den mannlige vampyren på et uunngåelig tidspunkt følger sine overnaturlige impulser, har han gjerne en «god» grunn for det. DuRocher mener at den umenneskelige vampyren her misbruker det privilegiet han innehar som hvit mann, og rettferdiggjør handlingene hans som akseptable for dets impuls, ikke dets utfall. Dermed viser han sitt indre hensynsløse seg, og at dette finnes også i en romantisk vampyr protagonist, rett under overflaten. Disse brutale handlingene har en avslørende funksjon, ikke ulikt deres kulturelle forgjengere, å vise monsteret bak masken (DuRocher 2016, 51-53). «*The cliché of “all men are beasts” is unequivocally true for these characters*» (DuRocher 2016, 53). Gjennom disse brutale glimtene påminnes publikumet om at den mannlige vampyren har på seg en maske, en maske av en attraktiv, romantisk, ung menneskelig mann. En fasade som skjuler deres dominante, bestialske og mektige natur. I første sesong av *TVD* forsøker Stefan å forgifte sin bror gjennom å «dope» ned en jente som Damon så spiser av, og senere gir han etter for sine lyster og begynner igjen å livnære seg av menneskeblod. Slike ekstremt voldelige handlinger av den mannlige vampyren, viser oss at disse handlingene er verken beskyttende eller handlinger som kan forsvares, men heller uoppfordret brutalitet i samsvar med deres umenneskelige natur (DuRocher 2016, 54).

DuRocher trekker frem at historiske oppfatninger av maskulin beskyttelse var gjensidig. Med det menes at det var forventet av kvinner at de skulle være underdanig til mannen, og med det motta trygghet. Når den mannlige vampyren påberoper seg denne

historiske oppfattelsen av patriarkalsk beskyttelse, vil publikum enkelt se hvordan dette utspiller seg for kvinnene involvert. Hver eneste unge kvinne blir mer og mer passiv, og gir etter hvert etter for deres vampyr-elskers ønsker. Den mannlige vampyrens sosiale identitet og makt, avhenger av opprettholdelsen av kontroll over sine mindreverdige, og dette maskuline makt hierarkiet reduserer kvinnene til objekter. På bakgrunn av dette mener DuRocher at den mannlige vampyren tar på seg den historiske rollen som beskytter, i bytte mot kvinnens underdanighet. Farene ved det historiske patriarkatet for kvinner, som blir tydelig gjeninført av den mannlige vampyren, er godt synlige i oppløsningen av kvinnelig autonomi innenfor disse narrativene. Når publikum blir introdusert til kvinnene i disse fortellingene, har de gjerne en egen og uavhengig historie, likevel blir deres identitet fort subsumert i deres forhold med den mannlige vampyren. Kvinnenes uavhengighet blir ofte til et problem, og setter gjerne de selv eller noen de bryr seg om i fare. Dette fungerer gjerne som et plot der den mannlige vampyr-elskeren må komme å redde dem. I denne kvinnens overgang til en mer avhengig versjon av den tidligere seg, må hun også møte konsekvensene som kommer med den mannlige vampyrens makt i livet deres. Ofte blir de ofre for psykisk og fysisk skade, fra deres vampyriske beskyttere. Elena som starter som en karakter som alle så opp til, begynner å tvile på sin egen verdi når hun uttrykker at hun skulle ønske at hun verdig nok for Stefan, og at hun skulle ønske han elsket henne like mye som hun elsket han (DuRocher 2016, 54–55).

Dette karakterforholdet kan på mange måter skape bekymringer om at de kulturelle bildene av kontrollerende og brutale menn, kan blir normalisert og romantisert av kvinnelige publikummere, men utfallet av forhold som dette kan foreslå noe annet i følge DuRocher. Romansen som serien starter med, fortsetter ikke på samme måte som den startet. Elena ender opp med å slå opp med Stefan og gir seg heller hen til hans slemme bror Damon. Frykten for det udøde som ligger i vår kultur, utelukker ikke publikum fra å være fascinert over monstre, og selv om det finnes mange fan-sider som diskuterer appellen til denne dominante mannen og hans fysiske attributter, så mener DuRocher at det er tydelig at vampyrisk kjærlighet ikke innehar de kvalitetene som er ønsket for et langvarig, «virkelig livs» forhold. Moralen i dette, både på arket og på skjermen, er at på tross av deres romantiske overhalinger, er mannlige vampyrer monstre. Disse dominante mennene i deres attraktive innpakning, påminner publikum om hvor farlig det er å stole kun på utseendet. Damon Salvatores røde Ferrari er ikke bare en luksuriøs metode å komme seg fra a til å på, men fungerer også som en advarsel om at de mest attraktive figurene, kan også være de mest skumle. Disse vampyr-narrativene lar publikum møte frykten for, og gir muligheten til å avvise patriarkalske, eie syke og aggressive versjoner av maskulinitet, på en trygg måte (DuRocher 2016, 56–57).

Stokers Dracula satt baren for skildringene av den mannlige vampyren, som utvilking reflekterer hver generasjons underliggende frykter. I disse dager, sett fra et kulturelt standpunkt, kan Stokers vampyr fremstå som kun en ekkel gammel mann som er ute etter unge kvinner for å tilfredsstille både sin seksuelle og blodige appetitt. Denne gamle mannen med dårlig ånde og hårete henger, er langt fra de unge, kjekke og seksuelt attraktive karakterene som vi ser i dag. Likevel er den mannlige vampyren farlig, fordi han kan true alt som vår kultur anser som normalt, inkludert sosiale, økonomiske og kjønnete roller. Dracula, en utenforstående innvandrer, ønsker å erobre hvite kvinner for å forsterke sin egen maskulinitet, og selv om den moderne mannlige vampyren ikke lenger er representert som utenforstående innvandrere, finnes det likevel en sentral sammenheng mellom makt, maskulinitet og kvinnekroppen. Vampyr narrativet er med på å representere kollektive frykter. På denne måten forteller det oss hva samfunnet ser på som normalt, riktig og akseptabelt, samtidig som det diskuterer de underliggende «angstene» om «annenhet». Ved å undersøke de skiftende representasjonene av mannlige vampyrer, kan vi i følge DuRocher se den nåværende kjønnete bekymringen rundt forhold. Den patriarkalske, voldelige og kontrollerende mannen fra fortiden blir avslørt som en monstrøs «annen», og den kvinnelige hovedrollen som mister sin kraft og autonomi er problematisk, mens deres kjærlighet til hverandre kan ikke fortsette om de ønsker å beholde det mest verdifulle de har – deres liv. Derfor kan historien om den mannlige moderne vampyren fortsette å ha samme funksjon som den har hatt gjennom generasjoner: for den er, i den kjerne, en monster historie. For selv om den moderne mannlige vampyren har utviklet seg til torturerte helter som ønsker å være snille, har de til syvende og sist de samme attributtene som deres forgjengere: de er mektige, voldelige og farlige umenneskelige fiender, uavhengig om de forfører unge Engelske jenter i 1897 eller high school jenter i 2014 (DuRocher 2016, 57).

Å reflektere over selve tiden man er i er kanskje umulig, da vi har så mange frykter i disse dager som ikke virket relevante før. Digitalisering og at vi hele tiden vet hva som skjer til en hver tid på nesten hele jordkloden, har gitt oss mer å være redde over enn før smart telefonenes tid. Likevel består vampyren, og likevel ser det ut til å være et likt symbol som alltid har gjort oss redde, nemlig oss selv, menneskene. Selvom vampyren er umenneskelig, vil jeg også påstå at den er veldig menneskelig, kanskje det mest menneskelige i oss. Det dyriske i oss, som tar det en vil og lever i en naturlov fremfor det kapitalistiske, patriarkalske, fæle samfunnet vi lever i. Det å bryte med de kulturelle normene skremmer oss, samtidig som det er noe vi alle higer etter hver dag, bare i det små.

2.2 Bad-boy og Lolita

I denne delen av masteroppgaven skal jeg redegjøre for to sentrale arketyper jeg, som jeg vil basere store deler av analysen i denne masteroppgaven på; «bad-boy» og «Lolita», både historisk, andres definisjoner og hvordan jeg tolker disse to begrepene. Jeg mener at det finnes en rød tråd mellom disse to arketyperiske karakterene, som har ført til at de begge har fått ikonisk status i dagens populærkultur, både alene og sammen. Bad-boy kapittelet er for det meste basert på Gopaldas og Molanders artikkel «The bad boy archetype as a morally ambiguous complex of juvenile masculinities: the conceptual anatomy of a marketplace icon» (2018), som tar nøye for seg begrepets bakgrunn og vekst gjennom historien. Jeg vil også bruke en del her til å redegjøre for begrepene rundt «maskulinitet» ved hjelp av Andrea Walings tekst «Problematising ‘Toxic’ and ‘Healthy’ Masculinity for Addressing Gender Inequalities» (2019). I Lolita kapittelet har jeg måttet finne mange egne referanser for å sette sammen en oversiktlig gjennomgang av arketyper og hennes ikonografi opp gjennom populærkulturen, men her vil Ira Wellses artikkel «Forgetting Lolita: How Nabakov’s Victim Became an American Fantasy» (2015) og Meenakshi Gigi Durhams bok *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It* (2008), være sentrale medhjelpere.

2.2.1 Bad-boy

Det beskrivende begrepet «bad-boy» har hatt forskjellig betydning gjennom tidene, men det har alltid vært et begrep som beskriver en type mannlig karakter med komplekse og tvetydige karaktertrekk. Denne sammensetningen av tvetydighet har ført til at bad-boyen har blitt til et ikon og et slags ideal eller sjangerkonvensjon for å skape spenning i en mannlig karakter, spesielt i populærkulturen slik vi kjenner den i dag, men hva er egentlig en bad-boy?

Gopaldas og Molander har laget en konseptuell modell de mener beskriver dagens bad boys tvetydige karaktertrekk i deres artikkel «The bad boy archetype as a morally ambiguous complex of juvenile masculinities: the conceptual anatomy of a marketplace icon» fra *Consumption, markets and culture*. Den moderne bad boy-arketyper består av en eller flere dominante karaktertrekk som hyperseksualitet, aggresjon og rebelsk natur, noe de koker ned i det de kaller «*juvenile masculinities*», eller det jeg vil oversette som: ungdomslig maskulinitet. Uten en av disse «dårlige» karaktertrekkene, kan man i følge Gopaldas og Molander ikke kalle bad boyen for «bad». De trekker få frem flere beskrivende kommentarer på hvordan disse trekkene kan opptre i denne karakteren, som at bad boyen er en mann som er

skapt for å sloss, han er både fysisk og verbalt aggressiv, han er konkurranseinnstilt, han er en tikkende bombe. Han kan også være en uavhengig frigjort rebell, en karakter som går mot normen, kjemper mot autoriteter og bryter loven. Dette er en karakter som gjør som han selv vil. Bad boyen er også ofte en «player», eller hjerteknuser og legger ikke skjul på sin seksuelle appetitt. En typisk bad boy vil nok kunne snakke jenter i sen(g)k for og så behandle de dårlig dagen der på. Disse karaktertrekkene beskriver et testosteron-fylt manne-barn som ikke skyr vekk fra vold, masokisme og tilfeldig sex (Gopaldas og Molander 2018, 2–3)

I tillegg til disse karaktertrekkene har bad boyen også en eller flere «gode» karaktertrekk som sensitivitet, karisma eller robusthet, dette koker de ned i det de anser som appellerende kvaliteter. Dette er ifølge Gopaldas og Molander sekundære karaktertrekk, på grunnlag av at de gjerne blir omtalt som noe karakteren er i tillegg til å være «bad». Så beskrivelser med positive konnotasjoner kommer gjerne sekundært til de «dårlige» karaktertrekkene, som f.eks.: Han er veldig slem, men han er også veldig pen. Jeg vet han har gjort mange dårlige ting, men jeg vet han har et godt hjerte der inne et sted.

De tre tidligere nevnte gode og appellerende kvalitetene til bad boyen, kan også forstås som hans sosiale (karismatisk), fysiske (robusthet) og emosjonelle (sensitivitet) appell. Bad boyens robusthet kommer gjerne i form av hans attraktive utseende, gjennom en muskulær kropp, definert kjeve og uanstrengt klesstil. Dette blir trukket frem som den mest universelle representasjonen av bad boyen i mediene. Hans sensitivitet er en kvalitet som gjerne kommer frem gjennom hans sporadiske medfølelse eller romantisering. Dette er sider som gjerne er godt begravet under hans aggresjon, noe som får han til å fremstå som emosjonelt intens eller at han sliter med en indre konflikt, mens bad boyens karisma kan vises gjennom vittighet eller en smart utstråling. Sensitivitet og karisma er de to kvalitetene som varierer mest når det kommer til representasjon i mediebildet. Gopaldas og Molander deler den karismatiske representasjonen opp i tre deler, karismatisk ekstrovert, sensitiv introvert eller bipolar ambivert. (Gopaldas og Molander 2018, 3–4)

Et annet aspekt de trekker frem er arketypens moralske uklarheter. Dette er ikke nødvendigvis konseptuelle elementer, men heller spenning som kan tolkes mellom, og på tvers av disse seks nevnte karaktertrekkene. De deler kildene til disse moralske uklarhetene opp i tre (Gopaldas og Molander 2018, 3).

I den første delen tar de for seg det at de seks fundamentale karaktertrekkene til bad boyen, oppleves som forvirrende. Hans dominante «dårlige» karaktertrekk, aggresjon, rebelske natur og hyperseksualitet kan portretteres som relativt positive ungdomslige maskuliniteter, her trekker de frem eksempler som: fryktløs, uavhengig og viril. Disse

karaktertrekkene kan også fremstiller som negative giftige maskuliniteter som for eksempel, kriminell, utskudd eller kvinnebedårer. Denne duale fremstillingen fremkommer også i portrettering av bad boyens sekundære «gode» karaktertrekk; karisma, robusthet og sensitivitet. Positive appellerende fremstillinger kan være at han er selvsikker, attraktiv og kreativ, og på den andre siden har vi negative manipulerende kvaliteter som at han for eksempel er en mobber, narsissist og løgner (Gopaldas og Molander 2018, 4).

Den andre delen av hans moralske uklarhet er den mest generelle og gjerne den første man tenker på, og det er det at bad boyen har en dårlig, men også god side.

Den tredje og siste kilden tar for seg hvordan den massive kumuleringen av populærkulturens representasjoner også har ført til hans moralske uklarhet. De trekker frem en psykolog blogg som både omtaler bad boyen som en med gode gener i en post, mens en annen post omhandler hvordan bad boyen ikke er en drømmepriks. Gopaldas og Molander mener at disse tre grunnleggende kildene til moralsk uklarhet, vil forklare og bedre forståelsen til hvorfor denne arketypens moralske karakter hverken er god, eller ond, men heller ubestemt (Gopaldas og Molander 2018, 4–5).

2.1.1.1 Bad-boyen i historien

Hvis vi ser nærmere på hvordan dette begrepet har blitt brukt gjennom historien, kan man se en tydelig utvikling og da spesielt med tanke på hvilken aldersgruppe denne karakteren har befunnet seg i rent fysisk. Bad-boy konseptet ble først presentert gjennom barnebøker på slutten av 1800-tallet og utviklet seg til å bli en svært populær trope i tidlig 1900-talls litteratur. Gopaldas og Molander trekker frem Thomas Bailey Aldrichs bok *The Story of a Bad Boy* (1870), som den første boken som tar for seg denne nye typen karakter, som førte til en helt ny sjanger innenfor barnelitteratur. I disse bøkene var bad-boyen en rampete ung gutt, gjerne mellom alderen 8-14 år, som gjorde typiske rampete ting som barn ofte kan gjøre. Handlingene til denne nye typen karakter var i sterk kontrast mot tidligere litteratur som gjerne omhandlet «snille barn». De typiske kontrastene her kunne være at bad-boyen kunne for eksempel finne på å bruke lommepengene sine på godteri fremfor å donere de til et veldeilig formål. Dette kan jo oppfattes som uskyldig i disse dager, men dette var jo et produkt av sin tid. Denne unge gutten (bad boyen) var fremstilt som en antagonist mot sine foreldre og barnepiker, men på tross av hans rampete oppførsel ble man også minnet om at han var en god gutt innerst inne (Gopaldas og Molander 2018, 5).

På veien inn i det 19-århundret, ble bad-boy diskursen utviklet til å bli et begrep som omtalte småkriminelle tenåringsgutter. Denne typen tenåring ble fikk også fra enkelte sympati, og ble ofte omtalt som en misforstått gutt. Da den store depresjonen også kalt «de harde trettiåra» rammet USA, førte økt arbeidsledighet til en økt bekymring for ungdomskriminalitet. Dette var et tema som ble høyt diskutert av regjering, religiøse institusjoner og utdannings systemene i landet, samt at dette ble en populær diskurs innenfor den tids Hollywood filmer. På grunnlag av tematikken og presset fra de nevnte institusjonene, ble disse filmene ofte strukturert som moralske fortellinger rettet mot ungdom, der den småkriminelle tenåringen alltid ble straffet på slutten av filmen. Bad boyen som ble presentert i disse filmene kom gjerne fra fattige eller arbeiderklasse-familier, noe som da impliserer at deres handlinger er et resultat av deres sosioøkonomiske status. Hvis bad boyene lyver, stjeler eller sloss, så gjør de dette for å overleve. De har alle forutsetninger for å kunne bli kriminelle voksne og, men det finnes fortsatt en mulighet der til å kunne «redde» de.

I etterkrigstidens USA kunne man se et skifte innenfor Hollywood i denne type moralske diskurs. De gikk bort fra den sosioøkonomiske «unnskyldningen» og produserte nå heller filmer der bad boyen kom fra middel- til over klasse familier, der bakgrunnen for tenåringsguttenes handlinger heller var basert på det psykologiske. Dette kunne i følge Gopaldas og Molander være i form av dårlig oppdragelse, frustrasjon og misforståelser.

På tross av at karakterene i filmene gjerne var satt til en alder av 15-19 år, ble disse karakterene ofte portrettert av menn i 20-årene, som gjerne også speilet mye av karaktertrekkene til karakterene de spilte i den virkelige verden, som for eksempel; James Dean. Dette førte til at bad boy konseptet/begrepet i populærkulturen ble endret til noe som heller omtalte en viril ung voksen.

Grunnlaget for oppbygningen av den voksne bad boy-arketypen i Hollywood filmer siteres ofte tilbake til Marlon Brandos portrettering av karakteren Stanley Kowalski i filmen *A Streetcar Named Desire* (1951), i følge Gopaldas og Molander. De trekker frem karakterens kones utsagn om at hennes mann er som et dyr, og at man aldri vet om han vil slå henne eller kysse henne. Her påpekes det at han er en primitiv mann, men at han også er en karakter som er arbeiderklasse-kjekk, og viet til sin kone, og at grunnlag av dette har hans karakter blitt til en velsett karakter i populærkulturens historie. Gopaldas og Molander, trekker frem flere eksempler på den ikoniske voksne bad boyen som blant annet Han Solo (Harrison Ford) i *Star Wars: Episode IV-A New Hope* (1977) og Mike Lowrey (Will Smith) fra *Bad Boys* franchisen (1995-dd). Disse seksuelt modne bad boy karakterene er ikke lenger i puberteten. Det er fra sent i tenårene til tjuårene, til tretti årene også videre. På tross av karakterenes alder fysisk,

varierer de i hvor vidt de er emosjonelt modne. Noen av disse bad boyene kan oppfattes som ganske fæle før de til slutt viser seg å være gode, mens andre bad boyer kan oppfattes som veldig sjarmerende før de til slutt viser seg å være slemme. Oppbygningen av disse representasjonene opprettholder de moralske tvetydighetene til bad boy-arketypen (Gopaldas og Molander 2018, 5–6).

2.2.1.2 Bad boyen i massemediene

Gopaldas og Molander argumenterer for at man må se på hvorfor bad boyen blir brukt så ofte i massemediene gjennom å se på formålet i tillegg til de forskjellige fremstillingene. Bad boy konseptet er en kulturell ramme for polariserende, rampete og moralske uklare maskuliniteter. Populærkulturens fremstillinger går ofte igjen i utkanten av hva som anses som akseptabel mannlig oppførsel på tvers av konteksten han blir brukt i. Denne tråden kan likevel variere når det kommer til alder, situasjon, kultur og tid, i tillegg til andre kontekstuelle faktorer.

Eksemplene på dette kan være hvordan han har utviklet seg gjennom tidene, fra et rampete barn til en voksen karakter. På grunnlag av dette må man forstå de forskjellige fremstillingene av bad boy konseptet i hver sin unike kontekst, og se lenger enn kun barnebøker og film.

Arketypen er også bredt brukt i alt fra musikk til reklame (Gopaldas og Molander 2018, 6–7).

Bad boyen dukker ofte opp i reklame sammenheng og i kontrast til de «vanlige» mannlige modellene som gjerne har perfekt hud, tonet kropp, er stilet slik at uttrykket ser «ryddig» ut og gjerne kan ha et varmt smil, vil bad boy-modeller gjerne være stikk motsatt. Denne typen modell vil mest sannsynlig ha tatoveringer, skjegg, være løsere og «uryddig» stilet, med gjerne et strengere blick eller arrogant flir. Denne typen modell blir gjerne oppstilt med rekvisitter som motorsykler eller skateboard, og stilet i hullete jeans og skinnjakker. Det er vanligvis slik at merker bruker denne maskuline arketypen for å gi mannlige konsumere mulighet til å uttrykke seg på en maskulin måte. På grunnlag av dette argumenterer de for at for eksempel produkter som en skinnjakke, lar den mannlige konsumenten kanalisere sine aggressive, rebelske og hyperseksuelle energier. Denne typen markedsføringsstrategi er tilstede på tvers av det mannlige markedet, noe som kan tilsa at bad boyens maskulinitet resonerer på tvers av faktorer som økonomi, rase og seksuell legning (Gopaldas og Molander 2018, 7).

Bad boyen er også en populær arketype innenfor erotisk litteratur rettet mot heteroseksuelle kvinner. Her trekkes det frem en narrativ formel som ofte blir brukt i slik litteratur, som går ut på: en snill jente møter en bad boy, han fyller hennes seksuelle behov, og

hun leger hans psykologiske sår. Med andre ord, han endrer henne på en måte og samtidig endrer hun han. For å treffe et bredt marked blir denne formelen brukt uavhengig av alder, rase og klasse. Denne typen litteratur har tidligere vært for spesielt interesserte, men E. L. Jameses *Fifty Shades* (2011-2012) trilogi som senere ble adaptert til skjermen, brakte denne typen litteratur inn i populærkulturen. Christian Grey har blitt et navn som de fleste kjenner til, og som mange bad boy protagonister før han, er han en mektig men uberegnelig mann, med seksuelle preferanser som muligens er noe utenfor normen. Gopaldas og Molander argumenterer for at det er mange mulige grunner for hvorfor individuelle konsumere av kvinnelige erotikk foretrekker en protagonist som passer innenfor deres bad boy format: han er sterk, kjekk, frigjort, selvsikker, og flink i senga, i tillegg til at han har akkurat nok sårbarhet til at det kan utvikles en romantisk relasjon (Gopaldas og Molander 2018, 7–8).

Innenfor musikk kan man finne bad boy arketyper i titler på sanger, i sangtekster og i musikkvideoer, noe som gjerne vil variere utfra hvilket kjønn artisten er. Sanger laget av mannlige artister pleier ofte å feire ungdomslige maskuline fantasier på en ubeskjeden måte i følge Gopaldas og Molander. Disse fantasiene kan være for eksempel seksuell promiskuitet, fysisk dominans og eksklusive livsstiler. De kan også fremstå som en advarsel mot denne ungdomslige maskuliniteten, og der trekker de frem Inner Circles «Bad Boys» (1987) som et eksempel, der de i teksten bokstavelig spør om hva du som bad boy skal gjøre, når de kommer for å ta deg. Dette er i tillegg en sang som ofte blir brukt i action filmer, og som i følge Gopaldas og Molander, har ført til at den er blitt den mest ikoniske sangen med bad boy tematikk gjennom tidene (Gopaldas og Molander 2018, 8).

2.2.1.3 Maskulinitet

Tar man et raskt søk på internett vil man nå kunne finne endeløse artikler som omhandler temaet «Toxic Masculinity», noe jeg velger å oversette direkte til «giftig maskulinitet» i min tekst. Dette utbredte negative begrepet er nå anerkjent i både offentlige og akademiske diskurser, men nylig kom det et slags «mot begrep» inn kalt «Healthy Masculinity», som jeg da også velger å oversette direkte til «sunn maskulinitet». Da Andrea Waling kom over dette nye begrepet, opplevde hun det som både frustrerende og lite innsiktsfullt, da dette bare blir et par tillegg til tidligere anerkjente typer for maskulinitet som for eksempel; hegemonisk maskulinitet, ortodoks maskulinitet og det lite brukte men likevel kjente begrepet tradisjonell maskulinitet. Hun mener at om man fortsetter å bruke begreper som «giftig» maskulinitet, plasserer man menn i en slags vag offer-rolle, istedenfor å se på det som et reproduserende

problem. Det samme blir påpekt med begrepet «sunn» maskulinitet, da man fortsetter å legge vekt på at maskuliniteten er den eneste formen en kan uttrykke sitt kjønn på, og at man da indirekte mener at femininitet er mindre verdt. På grunnlag av dette er disse formene for maskulinitet noe som blir tatt i bruk igjen og igjen, fremfor det å sette lys på likestilling eller det å støtte opp under kampen mot de antatte heteronormative kjønnsrollene (Waling 2019).

Bakgrunnen for Walings tekst er en kritikk til den utviklende men lite fruktbare begrepstradisjonen, sett fra hennes perspektiv. Dette er ikke en diskusjon som er relevant for denne avhandlingen, men jeg har likevel valgt å bruke henne som kilde, da hun har en god gjennomgang og forklaring på hva betydningen bak disse begrepene er, som jeg senere vil bruke i min analyse. Derfor har jeg plukket ut de relevante begrepsavklaringene som er relevante for meg.

I samtidskulturen har ordet «giftig» fått en noe nyere mening enn den har hatt tidligere. I dagliglivet bruker nok allmennheten ordet mer i sosial sammenheng enn i ordets opprinnelige betydning. I begrepene «giftige forhold», «giftig arbeidsplass» og «giftige vennskap» brukes «giftig» som en måte å beskrive en rekke negative karaktertrekk en person eller gruppe har. Waling bruker eksempelet «giftige forhold», som noe som blir beskrevet der en eller fler partnere utøver psykologiske, seksuelle, finansielle og/eller fysiske praksiser for overgrep, som kan lede til en rekke negative og skadelige utfall for den som opplever «giftigheten» (Waling 2019).

Giftig maskulinitet i academia blir også noen ganger referert til som hegemonisk, usunn, ortodoks eller tradisjonell, og brukes av noen akademikere for å forklare «giftige praksiser» innenfor maskulinitet som har ført til undertrykkelse av menn, kvinner, trans og ikke binære menneskers opplevelser. Giftig maskulinitet antas å være ansvarlig for aggressive og ekstremt utnyttende heteroseksuell oppførsel som har resultert i overgrep i og utenfor hjemmet av menn; undertrykkelsen av menns følelser som har ført til mentale helseproblemer som angst og depresjon; forverringen av menns fysiske helse; menns involvering i fysisk og politisk vold; menns involvering i homofobiske praksiser og menns involvering med maskulinitet og menns rettighetsaktivisme. Waling legger til at det er viktig notere seg at begrepet giftig maskulinitet ikke er et begrep brukt av akademikere innenfor kritisk menn og maskulinitets studier. Det har heller i følge henne sprunget ut av en misforståelse av Connells arbeid rundt giftige praksiser av maskulinitet i adskilte felt, som for eksempel innenfor helse og kriminologi studier (Waling 2019).

På internett brukes begrepet for å omtale problemer menn opplever i dag, og er i følge Waling spesielt vanlig innenfor samtidens diskusjon av kjønn. Her brukes begrepet i diskurser

som omtaler alt fra skylden bak massakren i Orlando i 2016, at maskulinitet skaper ekstreme traumer hos menn til at det står bak epidemien med seksuell vold mot kvinner. Giftig maskulinitet har blitt et paraplybegrep en bruker når forferdelige hendelser er gjort av, eller blir opplevd av menn. Det er flere nettsider og artikler dedikert til disse temaene, der de greier ut om betydning av begrepet og som ber menn om å løsrive seg fra sirkelen. Flere programmer og forsknings studier rettet mot likestilling av kjønn bruker konseptet som en måte på å forklare hvor farlig det er for gutter og menn. Den Amerikanske Psykologiske Assosiasjonen (APA) utviklet i 2018 retningslinjer for å jobbe med menn og gutter mot en løsrivelse av giftig maskulinitet gjennom individuell terapi (Waling 2019).

Sunn maskulinitet er derimot gjerne kjent som noe positivt, eller progressivt. Det er et begrep som har fremkommet nylig som en måte å lære menn og gutter hvilke ansvar de har som menn og maskuline. Sunn maskulinitet tematikken kan anses som å være et utspring fra den feministiske tankegangens reisning, en form for aktivisme som søker å gjøre folk mer våkne på personlige, sosiale og politiske problemer. Innenfor disse rammene må menn rasjonelt og bevisst avvise undertrykkende regimer innenfor manndom og maskulinitet, for å kunne støtte opp under kampen mot ulik kjønnete maktforhold. Her er menn nødt til å ta ansvar for sin egen maskulinitet. Denne populære ansvars-diskursen har i følge Waling blitt rammet inn på en slik måte at gutter og menn blir sett på som noen som har fått «gaven» maskulinitet, og den er de ansvarlige for. En slik gave er noe de kanskje vil ha, eller ikke ha, eller er noe de vet hva de kan gjøre med. Dermed er maskulinitet allerede tilegnet en makt utenfor sosial påvirkning, der gutter og menn alltid må ha i bakhodet hvilket ansvar de har, på grunnlag av deres mektige «gave». Her kan menn unngå maskulinitetens giftige natur, hvis de tar de rette forhåndsreglene, men de kan kun gjøre dette om de tar ansvar for den giftige delen av maskulinitet (Waling 2019).

Sunn maskulinitet er mer fokusert rundt at menn skal være mer i kontakt med sine følelser, fremfor å fremstå stoiske i møte med emosjonelle hendelser. Den krever at menn skal være mer involvert i sine emosjonelle og seksuelle forhold med partnere, og samtidig opprettholde spirituelle og emosjonelle forhold med andre. Det går også ut på å stå imot giftig maskulinitet, sånn som å føle at de må ta del i oppførsel som kan være skadelig mot andre. Gutter og menn blir oppfordret til å utøve sunn maskulinitet for å bedre seg selv, og slikt engasjement vil i følge noen være med på å skape mindre kjønnete forskjeller. Programmer som jobber mot dette er som de tidligere nevnte retningslinjene til APA fra 2018 (Waling 2019).

Waling erkjenner at det finnes verdi i begrepene «giftig» og «sunn» - maskulinitet. Disse termene har belyst og anerkjent åpenhet om hvorfor mange gutter og menn ikke engasjerer seg i selv-hjelp, spesielt når det kommer til mental og sosial helse. Å bruke disse begrepene kan også være et viktig og signifikant første steg mot å støtte gutter og menn i å jobbe med følelser og sårbarhet. I tillegg til de tingene nevnt over her, har dette også belyst viktigheten ved å skape trygge steder for gutter og menn, der de kan kjenne på sårbarhet. Så, etterdønningen av fremtredelsen av begrepet «giftig maskulinitet» har vært veldig viktig i å sette søkelys på hvordan deler av maskulinitet og maskuline kulturer kan være ganske problematiske og skadelige, sånn som produksjon og vedlikehold av voldtekts kultur, vold mot kvinner og på å finne en måte på å få menn til å jobbe med og å adressere dette for å da igjen kunne støtte oppunder kvinner og andre legninger (Waling 2019).

2.1.1 Lolita

The sexy girl fascinates us and repels us; she haunts our imagery and our imaginations, and we know her by a nickname that evokes meanings far beyond their literary origin: she is Lolita.

(Durham 2008)

Gjennom de siste 60 årene har Lolita gått fra å være en karakter i en bok til å bli et substantiv, en arketype som beskriver en type jente, et symbol for kvinnelig ungdomslig seksualitet, der bruken av ordet «kvinnelig» kanskje ikke er passende, da dette gjerne gjelder jenter i et stadie mellom barndom og voksenlivet. En jentekropp i utvikling, som beskrevet godt av Britney Spears i sin sang med samme tittel: «*I'm not a girl, not yet a woman*» (Spears 2001).

I Nabakovs *Lolita* fra 1955 blir leseren sidestilt med den voksne mannen Humbert, som blir forelsket i en tolv år gammel jente. Leseren blir tvunget med på Humberts reise, ensidige syn og innvendige argumentasjon for hvorfor hans kjærlighet eller begjær er riktig. Denne historien har hatt mange adaptasjoner opp gjennom årene i form av to filmer, forskjellige sceneuttrykk som musikaler, teateroppsetninger, ballett og en russisk opera, samt spin-off noveller. Det har også utviklet seg til sub-kulturer innenfor mote og salg av ikoniske samleobjekter fra de to filmene i form av f.eks. hjerteformede solbriller. Som Ira Wells påpeker i sin artikkel «*Forgetting Lolita: How Nabakov's Victim Became an American Fantasy*» fra 2015, så har tematikken og ikonografien til Lolita blødd gjennom til populærkulturen. (Wells 2015).

Så, hvem eller hva er Lolita? Ifølge Meenakshi Gigi Durham, professor i journalistikk og massekommunikasjon ved universitetet i Iowa, («Meenakshi Gigi Durham» 2022) og forfatteren bak boken *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It* (2008) har begrepet Lolita blitt et hverdags-ord, en kort kulturell referanse til en prematur, uanstendig, seksuell liten jente – altså en jente som i følge loven ikke kan defineres som en voksen enda, og dermed heller ikke lovlig seksuelt aktiv. På grunn av dette lovlige og kulturelle tabuet, blir hun ansett som feil, slem og som en som viljefullt skaper provoserende seksuelle tanker. Vår tids Lolitaer blir definerte som bevisste seksuelle provokatører som får voksne til å tenke på sex, og som dermed blir lurt inn i fordervelse. De trækker på både våre moralske og legale grenser. Alt som har med denne Lolitaen er uakseptabelt, i dette ligger både hennes appell men også hennes skam (Durham 2008).

Den originale Lolita karakteren, tolv år gamle Dolores Haze fra Vladimir Nabakovs bok fra 1955 var en annen jente enn beskrevet over her. Durham trekker frem en annen feministisk akademiker Alyssa Haradses beskrivelse, om at denne arketypen er en spesiell type jente som forfører uten å vite det, hun har en underbevisst og til tider uviljet sjarm, som tiltrekker uten å nødvendigvis være attraktiv. Durham skriver videre at det kommer klart frem i boken at Dolores/Lolita er et maktløst offer av hennes overgripende stefar, Humbert Humbert. Nabakovs Lolita er en nyansert karakter med en kompleks seksualitet, slik som mange prepubertale jenter er. Hun er seksuelt nysgjerrig, men hun har ingen kontroll over det manipulerende og misbrukende forholdet til sin stefar. Likevel mener Durham at den kjærlige måten Nabakov presenterer henne, og hans vektlegging på Humberts perversitet, har i årene siden blitt oversett. Det er som om Lolitaens seksualitet, den offentlige erkjennelsen at en prepubertal jente kan være seksuell, og det store fokuset på det incestuøse forholdet mellom en jente og en voksen mann, har gjort henne til en fantasifigur. En avbildning av Humberts projeksjon, fremfor den seksuelt misbrukte figuren i fortellingen (Durham 2008).

Det er den fantastiske Lolitaen som har entret vår kultur som en overtalende metafor. Hun blir ofte brukt i media som et tegn på hvor løsslupne unge jenter kan være. Durham trekker frem nyhetsartikler som blant annet fra Londons *Daily Telegraph* med tittelen «Bring back school uniforms for little Lolitas!», som var en kritikk mot sexy skolejente mote, eller omtalen av 16-år gamle Amy Fisher som ble kalt for «The Long Island Lolita» og «Home Wrecker» i mediene. Det er tydelig gjennom disse, og mange fler eksempler, at Lolita har blitt en favoritt metafor som en: *child wixen, a knowing coquette with and out-of-control libido, a baby nymphomaniac* (Durham 2008). Denne skapningen utfyller fantasien prosjektet av Humbert, men hun er likevel langt fra den originale Lolitaen, som aldri tok noe initiativ til

eller provoserte frem det samtykksløse forholdet med Humbert. Hun var seksuell, det er sant, men det er så og si alle mennesker, men hun fikk ikke oppdage eller oppleve sin seksualitet på en trygg eller valgfri måte. Hennes appell ble pålagt henne av hennes overgriper på en måte som passet hans behov og lyst. Sannheten er at hun var et voldtektsoffer, og på grunnlag av dette mistet hun sin barndom (Durham 2008).

Innledningsvis her så hevder jeg at Lolitaen har endret og utviklet seg gjennom tidene. Nabakovs karakter har blitt til et substantiv som nå brukes på andre og flere måter, som nevnt av både Durham og Wells over her. På bakgrunn av dette vil jeg påstå at det finnes tre typer Lolitaer. Jeg har valgt å kategorisere disse tre på bakgrunn av aldersgrupper.

1. Barnet.
2. Den sexy ungdomsjenta.
3. Voksen dame, ung karakter.

I den førstnevnte kategorien er Lolita beskrevet som i Nabakovs bok, et nærmest usjarmerende og snørrete barn. Et offer av sin fangede virkelighet, et voldtekts offer som beskrevet over her. Det finnes ingen tvil om at det finnes mange små jenter som Dolores der ute, men hun vil ikke være relevant for denne oppgaven. Jeg vil først og fremst fokusere på de to andre kategoriene, og vil gå gjennom hva de er, samt deres relevans i de to neste underkapitlene.

2.2.2.1 Den sexy ungdomsjenta

I kategori 2, er Lolitaen fremtredende i flere populærkulturelle narrativer. Den sexy ungdomsjenta, sprang ut fra Stanley Kubricks filmadapsjon *Lolita* (Kubrick 1962) av Nabakovs bok. Her treffer vi 14 år gamle Dolores portrettert av 16 år gamle Sue Lyon som en ung, men ikke barnlig fristerinne. I films første møte med henne, panorerer kameraet over hele kroppen hennes i sakte film mens hun ligger på siden, støttet opp på en arm, i bikini, med hjerteformede solbriller og en solhatt. Som seere blir man tvunget med på dette «gaset». Dette kalles gjerne for starten på den Lolitaen vi kjenner til i dag. I dette underkapittelet vil jeg gå gjennom seksualiseringen, fordømmelsen og hyllesten av unge jenter i forskjellige kulturelle scenarier.

Fleur Gabriel uttrykker i sin artikkel «Presumed Innocent: The Paradox of 'Coming of Age' and the Problem of Youth Sexuality in *Lolita* and *Thirteen*» en bekymring for

representasjonen av ung kvinnelig seksualitet i media, gjennom analysen av filmene *Lolita* fra 1997 og *Thirteen* fra 2003. Hun argumenterer for at denne type diskurs bruker en slags selvmotsigende logikk som igjen skaper et selvmotsigende formål: et ønske om å beholde uskylden til ungdommen samtidig som en forventning om at de skal «vokse opp». Hun mener at om man kan kjenne igjen at disse selvmotsigelsene i «coming of age» diskursen og det at disse fremmer et visst tankesett, vil det bli mulig å kunne gi et tilsvarende svar til trusselen disse medierepresentasjonene av sex og seksualitet blant ungdom utgjør (Gabriel 2009).

I mai 2008 startet fotografen Bill Henson en stor diskusjon da hans utstilling på 20 bilder ble hentet av politi i Sydney, Australia, etter klager fra publikum om at de portretterte barneporno. Medienes dekning av denne saken er i følge Gabriel et godt eksempel på hvordan kontroversen rundt fremstilling av mindreårige på seksualiserte måter blir fremstilt. Her ble det tatt frem spørsmål om Hensons verk var pornografisk eller om det var kunst. Det ble også diskutert om dette var utnyttelse av hans unge objekter. På tross av at Henson ikke ble dømt i denne saken og hans verk ble ikke ansett som pornografiske av The NSW Director of Public Prosecutions, fortsatte debatten om utnyttelse av barn under 16 år. Den ene siden av debatten fokuserte seg rundt kunstnerisk frihet og den unike kraften kunst har til å kunne uttrykke vanskelige menneskelige følelser og erfaringer. Larissa Dubecki, en spaltist for *The Age* argumenterte at Hensons verk viste selvmotsigelsene i tenårings erfaringer og at de portretterte tenåring årenes stormende indre. Den andre siden av debatten uttrykte bekymring over de sosiale og psykologiske følgene dette ville ha for barnemodellene. Barnepsykolog Steve Biddulph, hevdet at slike avbildninger av barndom som Henson fremstilte, tar bort barnas makt og privatliv vekk, og slipper hele verden inn. I denne forstand mente han at handlingen å fange uskyldhet, kan paradoksalt være enden på uskylden. Prematur seksualisering av barn kan tvinge de til å måtte håndtere situasjoner som de mentalt ikke er klare for å takle, og forstyrre den naturlige utviklingsprosessen når det kommer til seksualitet i følge Biddulphs perspektiv (Gabriel 2009, 48–49).

En anerkjent Hollywood personlighet som har kjempet sin egen kamp over liknende bilder er modellen og skuespilleren Brooke Shields. Da hun var ti år gammel ble hun avbildet av fotografen Garry Gross fullt sminket, avkledd i et badekar i provoserende stillinger. Etter avtalen skulle disse bildene brukes i boken *Sugar and Spice* utgitt av Playboy Press, men Shields familien mente at Gross brøt denne avtalen. Dette førte til et søksmål i 1981 om at disse bildene ikke skulle brukes av fotografen til kommersielt bruk, da Shieldses mor var bekymret for hvordan de kunne påvirke karrieren hennes i fremtiden. Søksmålet ble avvist, men anket av familien, under denne prosessen ble det utsendt en ordre om at bildene ikke

kunne brukes kommersielt. På tross av dommerens (Høyesterettsdommer Edward Greenfield, New York) kjennelse om at bildene ikke permanent skulle forhindres i å bli distribuert, ble det bestemt at Gross ikke kunne lisensiere bruken av disse bildene for pornografiske magasiner, eller til de hvis appell er av overveiende interesse. Dommeren i denne saken trakk frem at Shieldses mor har i denne saken vært moderlig beskyttende, men også utnyttende på en og samme tid. Hun er åpenbart en bekymret mor som lever for sitt barn, men hun lever også gjennom sitt barn, og i denne saken handler da i virkeligheten om illusjon og virkelighet og misforståelsene som oppstår når disse kommer i konflikt (Gambardello 1981). Flere kommentarer og argumenter fra denne rettsaken blir trukket frem i en *The Guardian* artikkel fra 2009. Der blir det hevdet at Grosses advokater argumenterte for at hans bilder ikke kan skade Shieldses rykte, da hun siden den tid hadde skapt seg en karriere som en ung vamp og hore, en erfaren seksuell veteran, et provoserende kvinnebarn, et erotisk og sensuelt sexsymbol, og som hennes generasjons Lolita. Noe dommeren hadde sagt seg enig i, samtidig som han skrøt av bildene og sa at de hadde en trykkende sensuell appell, samtidig som at han la frem i sin kjennelse at bildene ikke har noen erotisk appell, sett bort fra de med perverse tanker (Turner 2009).

Da familien anket saken på nytt, ble det innsatt en permanent kjennelse som blokkerte videre salg av bildene tatt av Gross, som Gross anket da han mente at dette var brudd på kontrakten som var signert av Shieldses mor i 1975. I 1983 sidet fire mot tre i The Court of Appeals med Gross, og lot han dermed fortsette salget av bildene, men de valgte å legge ved samme stipulering som ble utgreid av Greenfield i 1981. Dommer Matthew J. Jasen, som var på mindretall siden i denne saken uttalte seg om at han ikke kunne se noen grunn for at et barn skulle måtte fortsette å bære byrdene lagt på henne av en mors dårlige dømmekraft (*The New York Times* 1983, 4).

I Wellses tidligere nevnte artikkel trekker han frem Britney Spears som en Lolita, en person jeg personlig mener er en god representasjon av denne andre typen. Det finnes flere eksempler på hvorfor Britney faller under denne kategori 2. Et av Wellses eksempler er blant annet musikkvideoen til *Baby One More Time* (Spears 1998) der 17-år gamle Britney danser i et miniskjørt med en kort knytt opp hvit skjorte slik at magen hennes vises, med en grå jakke over, liknende en katolsk skoleuniform bare med mye mindre stoff, samt fluffy hårpynt i to musefletter på hodet. Dette antrekket som har blitt et ikonisk kostyme, er en åpenbar seksualisering av en tradisjonell barnedrakt (typisk katolsk skoleuniform). Året etter stilte hun opp på forsiden av Rolling Stone, der man kan se henne liggende på rosa sateng, iført en svart bh, en hvit, en svart prikkete truse med en sløyfe og en åpen hvit skjorte, mens hun holder en

Tinky Winky Teletubbies bamse i den ene armen og en telefon i den andre hånden.

Teletubbies var et barneprogram som her i Norge gikk tidlig om morgenen, rettet mot de aller yngste i familien. I følge Teletubbies.com er Teletubbies designet for å hjelpe unge barn med å utvikle sine fysiske, psykiske og kognitive ferdigheter, i et varmt, kjærlig og lekent miljø. Det handler om å utforske, eksperimentere, oppleve og å ha det gøy i livet («Teletubbies - Developmental Benefits» u.å.). Teksten på forsiden av bladet lyder som følger: *Britney Spears – Inside the Heart, Mind & Bedroom Of a Teen Dream* (Rolling Stone 2008). Her har vi store kontraster mellom den jenta som ligger spredd i undertøy på en dyne av sateng, til den jenta som har en liten lilla Teletubbies bamse. Her treffer barnsligheten-voksenlivet, det uskyldige treffer det sexye, denne provoserende sidestillingen kan oppleves som forvirrende. Dette var Britneys første forsidebilde i Rolling Stone, men her var hun likevel 18-år og ansett som «voksen». Britney kan derfor på dette tidspunktet, kategoriseres i Lolita 2 og 3.

Det er ikke uvanlig at man krysser noe mellom kategori 2 og 3, da jentene i mediebildet også etter hvert blir eldre. Wells trekker frem suksessen som flere barnestjerner fra Disney har hatt i voksen alder (som blant annet Britney). Her vil jeg også legge til et nyere eksempel i form av *Stranger Things* (Duffer og Duffer 2016) stjernen, Millie Bobbi Brown. Han mener at den erotiske fasinasjonen av disse damene kommer av at publikum har et klart bilde av hvordan de så ut som barn, noe Humbert ville kalt for et «*nymphic echo*» (Wells 2015).

2.2.2.2 Voksen dame, ung karakter

Den tredje og siste typen jeg også vil klassifisere som en type Lolita, er blant annet de skuespillerne i 20-årene som blir castet til ungdomsroller. Dette ser ut til i disse dager, å være en metode som er mye brukt i Hollywood for å kunne komme unna med mer sex, drama og vold i tenåringsdramaer på skjermen. Eksempler på dette er Blake Livelys karakter Serena Van der Woodsen i (*Gossip Girl* 2007), der hun startet serien som en 20-åring som spiller en High School jente i New York, og har både én sex scene og blir forsøkt voldtatt i første episode. Hun blir også omtalt av seriens fortellerstemme som også er New Yorks største sladreside (*Gossip Girl*), som en «hottie» og «bad girl» (*PlanetClaire* 2007).

Ira Wells legger frem en teori om at man gjennom det jeg kaller for den tredje typen Lolita – tar del i en form for «*imaginative pedophilia*» (Wells 2015). For noen år siden ble det kontrovers rundt en GQ bildeartikkel kalt «*Glee Gone Wild*» (Wells 2015). Her stilte tre av skuespillerne fra tenårings tv-serien *Glee* (Brennan, Falchuk, og Murphy 2009) som

omhandler medlemmer av en High School Glee-klubb, som vi i Norge ville kalt et ungdomsskole-kor,- opp i forskjellige avkledde bilder satt til en skolebakgrunn. Denne bildekompileasjonen ble omtalt av blant annet Katie Couric på CBS, der hun sa at bildene var et svik mot seriens unge seerskare. «The Parents Television Council» (PTC) hadde også uttalt seg, og mente at GQ seksualiserte skuespillerinner som spiller karakterer i high school-alder på *Glee* og at dette er på kanten til pedofili. De tre skuespillerne som stilte opp i dette bladet var i alderne 24-28 år gamle, så derfor kan man ikke kalle disse bildene for direkte pedofilsk materiale, men det er her Wells at man deltar i denne pedo-fantasien. Han mener at på grunn av at vi vet at skuespillerne er myndige, kan vi tillate oss selv å bli med i fantasien om at de er mindreårige. Her trekker han da også frem Britneys tidligere nevnte Rolling Stone forside som et eksempel: «*Once again, an explicit recognition that the star is of consenting age licenses the viewer's imaginative erotic enjoyment of her as a child*» (Wells 2015). Han mener at denne invitasjonen til fantasi-pedofili er akkurat den samme ubehagelige reaksjonen man har fått som leser av Nabakovs bok. For vi vet at Dolores Haze er en fiksjonell karakter og at ingen ekte jenter faktisk har blitt voldtatt i skapelsen av boken *Lolita*, men likevel er det forstyrrende at Humbert insisterer på at du som leser skal ta del i voldtekten av et barn (Wells 2015).

«*Glee Gone Wild*» bildene er et eksempel på det Wells vil kalle for «*polite pedophilia*» (Wells 2015), som stammer fra den Amerikanske seksuelle fantasien. Historisk sett, spilte gjerne eldre skuespillere barneroller for å skåne barn fra teateret og dets dårlige rykte. I disse dager belønner populærkulturen voksne kvinner som oppfører seg som barn, *for the collective erotic enjoyment that will not speak its name* (Wells 2015). Her trekkes det også frem et par eksempler til, som artistene Katy Perry og Melanie Martinez, der sistnevntes estetikk går ut på å kle seg i barneklær med blant annet smekke og smokk, samt en kåpe laget av kosedyr. Katy Perry spiller ifølge Wells på sitt over-feminine utseende med nærmest parodiske proporsjoner, men det er likevel hennes barnslighet som er hennes hemmelighet til suksess. I to utdrag fra hennes sang «*Teenage Dream*» synger hun «*Got a motel and/ Built a fort out of sheets...*» og «*Let's go all the way tonight*» (Perry 2010), i en sang som «*appeals to very young girls and to dirty old men*» (Wells 2015). Hennes fundamentale barnslighet, avslører i følge Wells at det ikke finnes noe som engasjerer oss like mye som de uskarpe blandede linjene som omhandler barnlig seksualitet (Wells 2015).

Man kan gjennom dette, tydelig gjenkjenne det glorifiserte amerikaniserte haget etter ungdommelighet. Et pedosentrisk skjønnhetsideal som pålegges damer i flere aldersgrupper. Jo yngre man fremstår, jo mer blest vil det bli.

2.2.3 Bad-boy og Lolita

Som man tydelig kan se i denne begreps gjennomgangen, er bad-boyen og Lolitaen to provoserende og engasjerende arketyper, som skiller seg ut fra mengden og tar gjerne forsetet på flere medieplattformer. De er begge gjenkjennbare og spiller på hver sin oppskrift som ikke er så ulik fra hverandre når man tar en nærmere titt. De baserer seg begge på en form for «ulovlig» hyperseksualitet, et hig om ungdommelighet som tillater barnslighet og skaper en uskarp moralitet hos tilskuer/lytter/seer. De har begge en liknende historisk begrepsvekst i henhold til aldersforløp, der de begge var begreper som først ble brukt til å omtale en barnekarakter, som så til en slags rebelsk eller sexy ungdom, og til slutt til en arketypisk ungdomslig karakter spilt eller utøvd av voksne personer. Jeg mener at disse to arketyper er blitt til et kompleks som brukes igjen og igjen i populærkulturen, slik at de nærmest har blitt nødvendige stereotyper for å skape spenning.

Som tidligere nevnt i begge kapitlene over her så finnes det flere argumenter for å koke ned de to arketyper til gjenkjennbare, nærmest objektive karaktertrekk. Jeg kommer videre til å bruke og belyse disse argumentene i min analyse, som vil vise hvordan de kommer frem i en av verdens mest populære tenåringsdramaer, *The Vampire Diaries* (Plec og Williamson 2009). Jeg har valgt å fokusere på denne tv-serien, da jeg mener at serien tar dette nevnte komplekset til et nytt nivå, og at det i denne serien finnes ekstreme versjoner av både bad-boy og Lolita-karakterer som spilles opp mot hverandre, noe som vil komme frem i analysen.

2.2 Kognitiv filmteori

I denne masteroppgaven skal jeg bruke kognitiv filmteori som et analytisk verktøy for å se nærmere på hvilke grep serieskaperne har tatt for å skape appellerende karakterer. Jeg vil ta i bruk Smith stemningstilnærme (1999). Ved bruk av stemningstilnærmelsen vil jeg se nærmere på om mis-en-scéner og de filmatiske virkemidlene i scenene er med på å forsterke et inntrykk og oppfatninger av visse karakterer. Vil lyd, lyssettingen eller klippemetode har noe å si for hvordan karakterene oppfattes? På tross av at Smith mener at dette ikke er en ren metode, gir den likevel noe metodiske fremgangsmåter for analysen, spesielt ved å se på følelses signaler og markører i næranalyse av spesifikke scener.

2.3.1 Stemningstilnærmelsen

I Greg M. Smiths kapittel «Local Emotions, Global Moods, and Film Structure» i boken *Passionate Views - Film, Cognition, And Emotion* fra 1999, tar han for seg sammenhengen mellom hvordan stemning og følelser blir oppnådd gjennom bruken av filmatiske virkemidler i audiovisuelle medier. Strukturen av disse filmatiske elementene og hvordan de spiller på hverandre for å skape et helhetlig bilde, er det vi kaller for filmstil (Smith 1999, 103–26). Smith mener at det er behov for en fleksibel, men også stabil modell som viser hvordan stimuli og respons er bundet sammen. Han hevder at man kan kalle følelser for multi-dimensjonale respons syndromer, og at en gruppe responser vil være knuttet til flere mulige fremkallings systemer, inkludert blant annet uttrykk og handlinger. Følelser skiller seg fra reflekser, da disse kan uttrykkes gjennom forskjellige reaksjoner basert på personens livssituasjon, kulturelle bakgrunn og mottakelighet. Man kan for eksempel anta en persons reaksjon i en emosjonell situasjon, men man kan ikke være helt sikker, likevel kan man anta en rekke responser i den antatte situasjonen. Følelser kan skape en rekke responser, men følelses systemet kan også motta reaksjoner fra en rekke mulige delsystemer. Smith trekker frem seks delsystemer som antas av psykologer som å være viktige for å både skape og uttrykke følelser. Disse seks er, det autonome nervesystemet, ansiktsnerver, muskler, stemmebruk, muskler, positur, bevisst kognisjon og den ubevisste prosessen i nervesystemet. Disse delsystemene kan ikke skape følelser på egenhånd, bortsett fra det limbiske systemet som har vist seg å være helt nødvendig for å skape følelser, dette befinner seg i det ubevisste nervesystemet. Det limbiske systemet produserer reaksjoner basert på mottatt stimuli fra de andre delsystemene. Det limbiske systemet fungerer som selve kjernen til følelses systemet. På bakgrunn av at ingen av disse delsystemene er nok til å kunne skape en følelse alene, foreslår Smith en assosiativ modell som består av en sammenslåing av det limbiske systemet og følelses systemet, da han mener at modellen må åpne for en felles årsakssammenheng. Modellen vil fokusere på komponentene i følelses systemet som er koblet til de assosiative lenkene. For å forklare denne tankegangen, bruker han frykt som et eksempel. Når man tenker på denne tilstanden, vil man muligens assosiere dette med for eksempel, en tidligere hendelse der man har skadet seg, løping, økt hjerterytme, vid åpne øyne eller skjelvende stemme. Hvis kun ett av de seks delsystemene reagerer på disse assosiasjonene, vil man kanskje ikke få noen særlig reaksjon, men om to av delsystemene reagerer, vil det muligens utløses en form for følelses reaksjon. Når fler av systemene blir aktivert samtidig, gjennom det Smith kaller for følelses signaler, er det mer sannsynlig at man uttrykker eller opplever en følelse. Denne

tankeganger viser til et fleksibelt system, som ikke er knyttet til én spesifikk input, men viser heller til at man kan motta følelses signaler fra flere forskjellige kilder. Hver eneste dag vil man møte på situasjoner som er fulle av følelses signaler, og disse overlappende signalene vil som regel fortelle oss hvilken følelse som er riktig for oss, til en hver situasjon (G. M. Smith 1999, 107–109).

Vi tolker miljøet rundt oss på bakgrunn av hvordan vårt indre følelsesliv opptrer. En sint dame og en forelsket gutt, vil nok se og oppfatte en solfylt dag på to vidt forskjellige måter. Disse forskjellige følelsestilstandene kan oppsummeres til et felles begrep; stemning. Stemning er en tilstand der man i følge Smith, søker mulighet til å uttrykke én eller fler følelser. Stemning er en oppfordring, eller forventning til at man skal kunne føle en spesifikk følelse, at man kommer til å oppfatte følelses signaler som kan utløse visse typer følelser. Stemningen i en gitt situasjon, vil påvirke ens oppfattelse av et miljø som er fylt med følelses signaler. Stemningen leder oppmerksomheten til følelses systemet mot en viss type stimuli. Forventingene som skapes i en stemning, er i seg selv svake rent emosjonelt sett, derfor varer de også lenger en rene følelser. Denne tilstanden har som funksjon å lede oss på vei mot å kunne uttrykke en spesifikk gruppe med følelser. For eksempel kan man i en situasjon med skummel stemning, være mer oppmerksom på sine omgivelser og lete etter flere potensielle skremmende ting, men om det ikke dukker opp noe skummelt, vil den skumle stemningen forsvinne. Uten hyppige emosjonelle reaksjoner, dør stemningen ut (G. M. Smith 1999, 113–114).

Smith påpeker i sin tekst at hans assosiative modell er skapt som en tilnærming og ikke en metode, for å kunne sette ord på kinematografiske virkemidler som påvirker tilskuers følelser. Denne tilnærmingen har han valgt å kalle for stemningstilnærmelsen. Han argumenterer for at den grunnleggende emosjonelle effekten til film, er å skape stemning. Strukturen på de filmatiske grunnelementene er viktig for å lede tilskuer mot en ønsket oppfatning av handlingen. Stemningen forbereder oss på hvordan man skal oppleve eller uttrykke følelser, og for å opprettholde denne stemningen er det viktig med korte emosjonelle øyeblikk. Derfor mener Smith at følelser og stemning opprettholder hverandre. Stemningen viser veien, mens følelses øyeblikkene oppfordrer oss til å forbli i stemningen. Ved bruk av korrekt struktur av elementene kan filmen sende ut en rekke følelses signaler, som da vil øke sjansene for å sende tilskuer mot den ønskede emosjonelle reaksjonen. Signaler som musikk, lys, mis-én-scène, ansiktsuttrykk og narrativ situasjon, samarbeider om å skape rett emosjonell stemning. Som tilskuer trenger man ikke å fokusere for å oppfatte disse virkemidlene, da det assosiative nettverket vil oppfatte disse signalene automatisk, og på

bakgrunn av dette skape en svak emosjonell reaksjon. Han argumenterer for at narrativ overflod, vil holde tilskuerens oppmerksomhet på en varierende måte, mens en emosjonell overflod i film, eksisterer for at følelses systemet alltid vil reagere gjennom de assosiative kanalene (G. M. Smith 1999, 115–116).

Han legger til at hele poenget med denne tilnærmingen, er å rette kritikerens oppmerksomhet mot de små følelses signalene og hvordan disse er koordinert. Følelses signaler er filmenes byggesteiner, som blir brukt til å skape større narrative strukturer som appellerer til følelsene. Han mener at om hans antakelser om denne tilnærmingen stemmer, kan man redusere film ned til kun de viktige narrative elementene, altså handling som hindrer eller fremmer karakterenes målsetning. Siden det finnes få tekster som bare baserer seg på viktige narrative øyeblikk for å opprettholde stemning, burde man kunne finne velkoordinerte utbrudd av følelses signaler som har liten eller stor virkning på karakterenes målsetninger (G. M. Smith 1999, 116–117).

Etter at han selv tok i bruk sin selvskevne stemningstilnærmelse for å analysere filmer, oppdaget han at det oppsto flere utbrudd av følelses signaler, som han kaller for følelses markører. Følelses markører er tydelig synlige koordinerte signaler, som har som funksjon å skape øyeblikk med følelser. Markørene hjelper tilskueren på narrativets planlagte vei, og fører til et kort emosjonelt øyeblikk. Disse øyeblikkene forsterker og oppfordrer stemningen til å fortsette. Han påpeker også at disse markørene ikke kun er til stede for å fremme handlingsmotivet i filmen. Følelsesmarkører er verken noe som skal gi oss mer informasjon eller detaljer om en situasjon i handlingen, eller en narrativ kommentar på interpretasjonen. Følelses markørens grunnleggende funksjon er å skape et kort utbrudd av følelse. Smith argumenterer for at hans konsept med følelses markører, avslører at det er et behov for strukturerte tilnærminger til følelser, som overgår den funksjonelle informasjonen som er organisert i filmens narrative handlinger og mål (Smith 1999, 118 & 120).

3. Analyse

3.1 Synopsis

Tv-serien *The Vampire Diaries* ble adaptert til skjermen av Julie Plec og Kevin Williamson og er basert på en bokserie med samme navn av L. J. Smith. Serien følger 17 år gamle, foreldreløse jenta, Elena Gilbert (Nina Dobrev) som i løpet av seriens forløp forelsker seg i to 100 år gamle vampyrbrødre, Stefan (Paul Wesley) og Damon (Ian Somerhalder) Salvatore. På grunn av dette blir Elena og hennes nærmeste dratt inn i Mystic Fallses overnaturlige verden med vampyrer, varulver, hekser, dobbeltgjengere og originale vampyrer. De får gjennom serien flere fiender som Mikaelson familien (de originale vampyrene), Katerina Petrova også kalt Kathrine, Elenas dobbeltgjenger og formor, «The Travelers», dobbeltgjengeren Silas og trollmannen Kai fra The Gemini Coven. Serien fokuserer også på livene til Elenas familie, venner og de andre innbyggerne i Mystic Falls.

Jeg vil i denne analysen fokusere på første sesong i serien, der vi blir introdusert til Elena og hennes 15 år gamle bror Jeremy (Steven R. McQueen), fire måneder etter deres foreldres uventede død. De bor nå hos deres unge tante Jenna (Sara Canning), som prøver å gjøre sitt beste som surrogatmor for de begge. Elena klarer på mange måter å finne trøst i sin vennekrets, bestående av hennes beste venn Bonnie (Katerina Graham), hennes «frenemy» Caroline (Candice Accola) og tidligere barndomskjæreste Matt (Zach Roerig), mens Jeremy heller tyr til dop for å håndtere følelsene sine. Han sliter også med å forstå sitt forhold til Matts søster Vicki (Kayla Ewell) som sender han miksede signaler, spesielt når hun også begynner å henge med Jeremys rival, Tyler Lockwood (Michael Trevino). På Mystic Falls High School har det dukket opp en ny elev som Elena raskt føler seg trukket mot, Stefan Salvatore. Han er nyinnflyttet og bor på Salvatore herregården utenfor byen med sin onkel Zach. Det Elena enda ikke vet er at Stefan på dette tidspunktet er en 161 år gammel vampyr. Etter at Vicki blir funnet halvdød med et bitemerke på halsen etter en fest mistenker Stefan at det er enda en vampyr i Mystic Falls, noe som viser seg å være rett da hans bror Damon også har ankommet byen. Vi får vite at Damon spiser mennesker, mens Stefan lever av dyreblod, da han mener det er feil å spise mennesker, noe som gjør at han er langt svakere enn sin menneskespisende storebror. Stefan vil at Damon skal holde seg unna Elena, etter at Damon oppdaget at Elena er slående lik Stefans eks kjæreste Kathrine, Damon forteller og at han lovet sin lillebror en evighet med elendighet.

I løpet av sesongen blir Elena og Stefan kjærester, og hun finner ut om byens overnaturlige historie. Damon misbruker Caroline for å plage sin bror og stilne sine seksuelle og appetittlige lyster. Hun blir også brukt til å gjøre forskjellige ærend for han som å slippe han ut når Stefan stenger han inne i kjelleren eller for å stjele et smykke fra Bonnie. Bonnie finner ut at hun kommer fra en lang rekke med hekser, og blir brukt av Damon for å prøve å slippe Kathrine, vampyren som forvandlet begge brødrene og var deres første og største kjærlighet, ut av en krypt under byen. Der viser det seg at hun ikke er, men er heller full av andre vampyrer som nå kommer seg ut i byen. Byens grunnleggerfamilier har funnet ut at vampyrer har kommet tilbake til byen og gjør det de kan for å prøve å finne de og beskytte byens innbyggere, en del av dette er gjennom onkels Zachs lager med jernurt, en urt som er giftig for vampyrer. De tar også i bruk flere gamle oppfinnelser som Elenas forfar laget for å kjempe mot vampyrer for over 100 år siden. Matts søster Vicki er i et trekant drama med ordførerens sønn Tyler og Elenas lillebror Jeremy, samtidig som hun sliter med rus. Hun blir derfor et enkelt offer i Damons lille lek for å irritere sin bror, og på et tidspunkt forvandler han henne til en vampyr. Jeremy sliter også med rus, men etter at Vicki blir drept av Stefan fordi hun holdt på å drepe Jeremy, sletter Damon minnene hans om vampyrer og alt vondt ved bruk av tankekontroll, noe som forandrer personligheten hans. Han blir etterhvert kjent med en ny vampyr som heter Anna (Malese Jow), som han etterhvert lærer hemmeligheten om byens overnaturlige vesner av likevel. Matt prøver å beskytte vennene og søsteren sin gjennom sesongen og innleder etterhvert et mer romantisk forhold med Caroline. Vi blir også introdusert til Jeremys nye lærer Alaric Saltzman (Matthew Davis), som eier en udødelighetsring og er kommet til byen for å finne ut hvem som myrdet hans kone. Han innleder et forhold med Jeremy og Elenas tante Jenna, og finner ut at hans kone Isobel (Mia Kirshner) ikke er død, men blitt forvandlet til en vampyr av Damon. Det skal også vise seg at Isobel også er Elenas biologiske mor, og at hennes biologiske far er hennes onkel John (David Anders). Sesongen ender med at John starter et apparat som slår ut alle overnaturlige vesener i byen, slik at politiet kan samle de opp og brenne de i en kjeller. I kjelleren ender Damon, Anna og ordfører Loockwood opp, men Stefan klarer å redde Damon. Samtidig klarer Tyler å krasje bilen sin med Matt og Caroline i, og Caroline ender opp på sykehus. Elena kysser Damon før hun går hjem og bruker en kniv for å kutte av Johns fingre, der han også har en udødelighetsring og så stikker hun han flere ganger i magen. Sekunder etterpå kommer den faktiske Elena hjem og det viser seg at det var Kathrine som utga seg for å være Elena.

3.2 Bad boy og Lolita i *The Vampire Diaries*

I dette kapittelet vil jeg ta for meg hvordan bad-boy og Lolita arketyper trer frem i *The Vampire Diaries* (Plec og Williamson 2009). Jeg har valgt ut én karakter jeg kommer til å se nærmere på når det kommer til bad-boy delen av analysen, og flere kvinnelige karakterer når det kommer til Lolita. Jeg vil argumentere for at vampyrsjangeren tar bad-boy og Lolita et steg videre, og at vold, mord og voldtekt unnskyldes den mannlige vampyren da, «det ligger i vampyrens natur», og at aldersforskjeller og fremstillingen av de unge kvinnelige karakterene bygger opp under et problematisk narrativ. Jeg vil bruke Smiths stemningstilnærmeelse for å se nærmere på hvordan de filmatiske elementene er bygget opp for å fremme spesifikke holdninger og inntrykk av de forskjellige karakterene. Hvilke signaler og markører som er strukturert rundt en karakter er en stor del av oppfattelsen av denne karakteren, samt serieskapernes motiver. Gjennom å undersøke spesifikke narrative hendelser og deres filmatiske struktur, vil man kunne gjøre seg en oppfatning om hvordan karakteren er ment til å bli oppfattet. Selv om dette muligens kan argumenteres som subjektiv oppfattelse, vil jeg påstå at det finnes mye velkjent ikonografi som er kulturelt gjenkjennbare for de aller fleste som har kjennskap til vestlig populærkultur. Hvilke byggesteiner som er med på å skape disse inntrykkene vil jeg se nærmere på gjennom å analysere scener jeg mener er representative for å kunne argumentere for at de utvalgte karakterene blir ansett som Bad-boyer eller Lolitaer. På bakgrunn av dette har jeg valgt en del av scenene fra den første sesongen, da dette er det aller første møtet publikum har med karakterene, og serieskapernes første sjanse til å skape et inntrykk på hvordan man skal kunne oppfatte karakterene. Man kan aldri endre et førsteinntrykk.

Karakteren jeg ønsker å se nærmere på er Damon Salvatore, da jeg mener han er mest representativ for arketyperen jeg er ute etter å undersøke. Damon er den eldste av Salvatore brødrene, og fremstår som en klassisk bad-boy på mange mulige måter, da han innehar en rekke av de primære og sekundære trekkene som Gopaldas og Molander trekker frem i sin artikkel. Han er voldelig, men sjarmerende. Han er sjalu, men lojal. Han hater hardt, men elsker høyt. Han er aggressiv og impulsiv, men veldig sexy. Han er en morder og voldtektsmann, men han er også en vampyr. Denne duale spenningen mellom det som anses som gode og dårlige kvaliteter tatt til det ekstreme, gjør Damon Salvatore til en veldig bad-boy.

I første episode i første sesong blir vi introdusert til karakteren Damon Salvatore. I en slåsskamp mellom han og hans bror Stefan kommer det frem at de begge er vampyrer og at Damon livnærer seg av blodet til mennesker, og har ingen problemer med å drepe. På

grunnlag av hans matvaner er han også mye sterkere enn sin bror, og er overlegen i denne slåsskampen, noe han beviser ved å ta Stefans dagslysring, dette er en ring som gjør det mulig for vampyrer å overleve i dagslys. De har begge kommet tilbake til deres hjemby Mystic Falls, og Damons motiver er uklare. Han hevder at han er tilbake for å gjøre livet til Stefan vanskelig, noe han forteller at han hadde lovet han skulle gjøre mange år tidligere. Dermed begynner han å blande seg inn i Stefans liv, på flere grusomme måter.

I denne analysen kunne jeg godt også skrevet om hans bror Stefan, som tar den litt alternative moralske ruten, men det har jeg vært noe inne på tidligere i DuRocher sin tekst. Jeg kunne også selvfølgelig skrevet om Klaus Mikealson, som kan argumenteres for å være tusen ganger så «bad» som Damon, da han har levd tusen år lengre enn de andre karakterene og derfor hatt mer tid til å gjøre «ugang», samtidig som han også har en myk side og liker å tegne hester til sitt livs kjærlighet Caroline Forbes, på tross av at følelsene hennes ikke nødvendigvis er helt gjengjeldte. Jeg kunne skrevet mer om Elenas lillebror Jeremys bad-boy utvikling fra deprimert rusavhengig tenårings gutt til vampyr jeger, eller Tyler Lockwood den rike sønnen av byens ordfører som passer alle stereotypene til den High School atlet, helt til han finner ut at han er en varulv. Det er mye man kan ta tak i her, men strukturen rundt Damons karakterutvikling er den mest tydelige og fremtredende i serien. Jeg har valgt ut fire egenskaper som denne karakteren viser at han er i stand til å gjøre, for å passe inn i Gopaldas og Molanders beskrivelse av en bad-boy. Tre primære «onde» sider, og en sekundær «god» side. Jeg har på grunnlag av dette valgt å strukturere hele analysen min rundt disse fire sidene av Damon, da jeg mener at scenene jeg har valgt ut vil bevise argumentet mitt om at bad-boyen og Lolitaen er gjennomgående i denne serien og at de spiller på og av hverandre i disse scenene. Grunnen til at bad-boyen fremstår hovedkarakteren i denne analysen, er at han er den største pådriveren for narrativet, og har i denne serien flest problematiske situasjoner med det motsatte kjønn. Damons karakterutvikling spiller på mange måter opp under både «negative» og «positive» heteronormative kjønnsroller. Siden han er hovedkarakter i eget univers, noe som kommer tydelig frem i serien, vil de kvinnelige karakterene han møter på veien alltid være sekundære og underordnede han selv. Som DuRocher påpekte tidligere, så er det gjerne slik i det moderne vampyr-narrativet at når publikum blir introdusert til kvinnene i disse fortellingene, har de gjerne en egen og uavhengig historie, likevel blir deres identitet fort subsumert i deres forhold med den mannlige vampyren. Scenene jeg har valgt ut som representative for hans primære bad-boy sider omhandler hans tortur av Vicki Donovan, hans voldtekt av Caroline Forbes, og hans mord på hans brors bestevenninne Lexi Branson. Her vil jeg også argumentere for at alle disse jentene blir fremstilt som Lolitaer. Gjennom disse tre

hendelsesforløpene, reduseres disse kvinnelige karakterene ned til objekter for Damons agenda, mens de i tillegg blir fremstilt på en provoserende måte.

I den sekundære delen av analysen vil jeg ta for meg en scene med Damon og Vicki, som jeg mener kun har som funksjon å skape en form for seksuell spenning og for å lede tilskuerne mot Damons attraktive fysikk. Derfor har jeg valgt å kalle det underkapittelet for «Seksuelt attraktiv», der fokuset ligger som alltid på Damon men også her på seksualiseringen av Vicki.

3.2.1 Primære sider

Som tidligere nevnt her, vil jeg bygge opp det analytiske rammeverket mitt rundt Gopaldas og Molanders teori om bad-boyens primære og sekundære sider. I denne delen vil jeg ta for meg tre hendelsesforløp med tematikk som jeg mener er representative for Damons primære sider, som også anses som de sidene som gjør han «bad». Gopaldas og Molander mener at den bad-boy må inneha ett eller tre dominante karaktertrekk som; hyperseksualitet, aggresjon og rebelsk natur (Gopaldas og Molander 2018, 2). Disse tre dominante karaktertrekkene mener jeg finnes i Damon og at de utarter på bekostning av tre kvinnelige karakterer. Beskrivelsene av disse trekkene blekner i forhold til hvor «bad» Damon egentlig er.

3.2.1.1 Tortur

Gjennom alle de åtte sesongene med *The Vampire Diaries*, finner Damon seg i situasjoner der han bruker tortur som et virkemiddel mot andre karakterer for å oppnå et gjerne personlig mål. Amnesty international beskriver tortur slik:

«Tortur er bevisst påføring av fysisk eller psykisk smerte eller lidelse for å oppnå et bestemt mål, utført av en offentlig tjenestemann eller en annen som handler med statlig aksept» («Tortur» 2019).

I *The Vampire Diaries* kan man ikke direkte si at Damon er en offentlig tjenestemann eller at han er en som handler med statlig aksept, det han derimot er, er for det første mann, for det andre hvit, for det tredje rik, for det fjerde er han fra en av byens grunnlegger-familier, for det femte er han etterhvert en del av byens hemmelige grunnlegger-råd («The founders council»), og sist men ikke minst han er en vampyr, et overnaturlig vesen eller et «overmenneske». Derfor vil jeg påstå at han er en karakter med like stor makt i dette universet, om ikke mer, enn hva en offentlig tjenestemann eller en annen som handler med

statlig aksept i den virkelige verden. I dette underkapittelet skal jeg ta for meg Damons fysiske og psykiske tortur av en kvinnelig karakter i sesong 1.

I første sesong kommer Damon over karakteren Vicki Donovan (Kayla Ewell), som liv er helt ubetydelig for Damon, men som likevel viser seg å være både gøy å leke med, men også en ting han kan holde over hodene til de andre karakterene. Ja, jeg vil kalle henne en ting, og ikke lenger en person, for det er slik Damon ser henne, og på mange måter slik hun blir fremstilt for oss og, som et objekt som er lite verdt. Vicki er en ung vakker jente, hun er storesøsteren til Matt som er Elenas barndomskjæreste, og hun har et hemmelig flørtende forhold med Jeremy (Elenas bror) i tillegg til et relativt hemmelig av og på forhold med Tyler Lockwood, sønnen til ordføreren i byen, i hvertfall for hans foreldre. Vicki og Matts far vet vi ingenting om, og vi får vite at moren er ganske fraværende, så de to tenåringene må til vanlig klare seg selv. I det sosiale hierarkiet i byen er Donovan familien ansett som de på det lavere siktet. Det kan antas at dette er en av grunnene til at Vicki gjerne tyr til rusmidler i hverdagen, noe hun og Jeremy har knyttet et bånd over etter han mistet sine foreldre. Hun er på mange måter i en sårbar situasjon, og ganske alene her i verden, noe som gjør henne et lett bytte for Damon, og som også fører til at hun ikke blir trodd av de rundt henne etter alt Damon utsetter henne for.

I S1E1 blir Vicki angrepet for første gang. Etter å ha sagt nei til å ha sex med Taylor opp mot i skogen flere ganger, til det punktet hun skriker at hun får vondt mens han fortsetter å presse seg på, kommer Jeremy og avbryter det hele. Sint sier Taylor at det er vel første gang Vicki har sagt nei, før han stormer av gårde. Vicki blir sint på Jeremy og mener at hun ikke trengte noe hjelp, og løper opprørt av gårde etter å ha sagt at Jeremy og bare er ute etter å ha sex med henne. Mens hun går alene gjennom skogen kommer det et tykt teppe med tåke langs skoggulvet, og hun snur seg og spør om det er Jeremy som følger etter henne, da hun åpenbart føler seg forfulgt. Når ingen svarer fortsetter hun å gå innover i skogen, mens tåken omhyller beinene hennes. Lydene i det diegetiske rommet blir forsterket, og lyden av vind og sirisser har like høyt volum som hennes stemme. Den ikke diegetiske lyden av høy pitched strykere blir mer intense mens hun går mot kameraet/innover i skogen. Med ett tar hun et skritt som går litt mer mot venstre, slik at vi kan se at det står en mannsskikkelse rett bak henne i tåken, samtidig som det går av en ikke diegetisk slymbal, som får å skape en jump scare. Hun ser bak seg igjen og roper igjen på Jeremy, mens kameravinkelen viser hennes ansikt på venstre side, med åpen bakgrunn fylt av tåke på venstre side. Med ett kan vi se konturene av en mann veldig uklart i tåken, før hun snur seg tilbake den veien hun var på vei, som også er den veien mannen nå står. Ikke diegetisk lyd av flere strykere forsterkes og går nå raskere for å bygge

opp til at noe skal skje, og før skjermen går svar hører vi Vicki skrike mens hun ser ut til å falle bakover. Vi hører også her en slags knasende lyd. Når Jeremy og Elena senere finner Vicki, har hun to bitemerker i halsen, men hun er fortsatt i live. På dette tidspunktet har vi enda ikke møtt Damon, men her får vi vite at det er enda en vampyr i byen, da vi gjennom kontinuitetsklipping har fått med oss at Stefan hele tiden har vært på festen i skogen med Elena. Vi kan ikke se hvem angriperen er, da han alltid er uklart i bildet, men gjennom bruken strykere, tåke og hurtige bilder som viser en mann som forfølger en jente i mørke, blir alle disse signalene om at det er noe farlig på gang, kulminert i et følelsesutbrudd der Vicki blir angrepet. Det at vi ikke kan identifisere denne karakteren enda gjør det hele også skumlere, men Damon tar snart på seg æren for angrepet og påpeker at det at hun overlevde, kan ende opp med å bli et problem. For Stefan. Og det er nå det jeg vil klassifisere som torturen av Vicki Donovan begynner.

Når Stefan overhører Matt fortelle Elena at Vicki hadde fortalt på sykehuset at hun ble angrepet av en Vampyr i S1E2, noe de ikke tar seriøst og Matt snakker det bort og forteller at han bare tror Vicki var full, finner Stefan ut at han må prøve å fjerne minnene til Vicki for sin egen sikkerhets skyld. Han drar derfor på sykehuset, noe Matt også har bestemt seg for å gjøre, og mens Stefan gjemmer seg i gangen går Matt inn på rommet til Vicki. Hun står helt katatonisk rett opp og ned, og når Matt tar på henne bryter hun helt sammen og begynner å skrike og slå rundt seg. Matt løper ut for å finne en sykepleier, mens Stefan løper inn og bruker tankekontroll på Vicki. Han forteller henne at hun ble angrepet av et dyr, at det svartnet for henne og at det er alt hun husker. Når Matt kommer tilbake til rommet, sover hun i sengen sin igjen. Senere på dagen kan ikke Vicki huske å ha skreket tidligere, og forteller Matt at hun føler seg fin. Hun sitter smilende i sengen og ser lett og glad ut, i sterk kontrast mot den traumatiserte jenta vi så tidligere samme dag. Når Matt spør henne om hva som angrep henne i skogen, tar hun et øyeblikk og tenker seg om. Man kan se på ansiktet hennes at hun virker forvirret, før hun svarer at det var et dyr, det kan jo ikke ha vært noe annet. Senere i episoden ser det ut til å ha blitt natt og Vicki vrir seg i sykehussengen som om hun har et mareritt. Hun våkner og ser Matt liggende på stolen ved siden av sengen hennes, før hun går inn på badet. Vi får noe som ser ut til et subjektivt bilde av at hun vasker hendene sine mens hun ser ned, når hun ser opp er kan vi se ansiktet hennes i speilet mens det står en mørk skikkelse bak henne, hun skvetter til og når hun snur seg så står det ingen der. Hun går ut for å vekke Matt, men blir igjen angrepet av det vi nå ser er Damon og med ett våkner hun. Det hele var et mareritt. Bildene av omgivelsene fra Vickis drøm ser ut til å være relativt like som det vi kan se i hennes våkne tilstand. Det er mørkt og skyggefullt, høyere kontraster, som

igjen kan være et tegn på at det er natt, men denne lyssettingen kan også ha en annen funksjon. Alt tilsier at det er natt, men konnotasjonene jeg opplever fra bildene er at det er noe skummelt med mørket. Selv på badet som gjerne er godt opplyst på et sykehus, oppleves rommet som mørkt, sterilt og med et grønnskjær over det hele. I det Vicki skvetter av speilbildet etter at hun vasket hendene sine, kommer det i tillegg en skarp trommelyd, sammen med lyden av skarpe fioliner. Mørket, kontrastene og grønnskjæret er følelses signaler som er med på å skape en ubehagelig stemning, som fører til en følelses markør i form av en jump scare, når Vicki ser opp i speilet. Her er man allerede noe skremt, men når man ser at hennes ansiktsuttrykk endrer seg når hun oppdager at det faktisk ikke står noen bak henne, og hun roer seg ned, sendes det signaler om at det kanskje ikke er noen fare der likevel. Og i det hun tar på Matts arm for å vekke han kommer et smash cut til Damons vampyransikt før enda et raskt smash cut til at Vicki våkner i sengen igjen. I løpet av smashcuttene kommer også denne skarpe trommelyden etterfulgt av skrikende strykere. Disse klippene fungerer også som det jeg opplever som jump scares og er tydelige markører der serieskaperne er ute etter å skape følelses utbrudd, og følelsen jeg antar at de ønsker å oppnå er; frykt. Spesielt med tanke på at vi får tre slike klipp på rad innenfor et tidsrom på ca 30 sekunder, og at det er Vickis opplevelse vi følger i dette tidsrommet.

En del av vampyrenes tankekontroll i dette universet er at de også kan plante bilder eller drømmer i hodene til sine ofre, også på avstand. Siden Stefan ikke livnærer seg av menneskeblod, er han heller ikke i best mulig form, dermed er ikke tankekontrollen like jerntett som om han hadde drukket menneskeblod.

Når Vicki igjen treffer på Damon i det virkelige liv, sitter han ved baren på Mystic Grill, som også er arbeidsplassen til Vicki. Vi kan først se Damon i venstre hjørnet av bildet i full fokus, før fokuset går over til Vicki i bakgrunn av bildet som nå er i full fokus, mens vi kan se utsnittet av et hode i forgrunnen helt ute av fokus, som nå vet er Damon. Hun henvender seg så til skikkelsen og sier at hun kjenner igjen personen som sitter der, og så klippes det over til den andre siden av baren, slik at det oppleves som et nærmest subjektivt bilde fra Vicki, som nå fokuserer kun på ansiktet til Damon. Han svarer henne med at det er synd for henne. Mens Vicki er fullt opplyst, slik at vi kan se alle detaljer av hennes ansikt og overkropp, selv med bakgrunnslys fra det som ser ut til å være et annet opplyst rom, er halve ansiktet til Damon skyggelagt, selv om han nå vender ansiktet mot den opplyste Vicki.

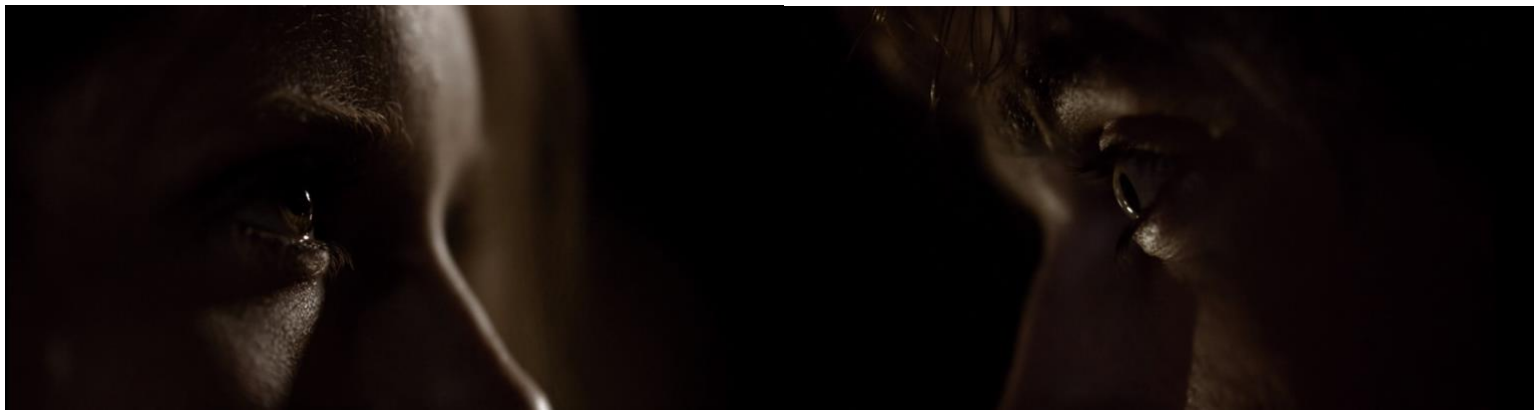


Denne mørkleggingen av ansiktet tar nærmest inspirasjon fra film noir, der høye kontraster bidrar til å sette fokus på hva som faktisk er lyssatt, mens mørket er med på å skape mystikk. Denne ulogiske lyssettingen, da han definitivt ville hatt et mer opplyst ansikt når han vendte det mot en lyskilde, kan bare antas å være en del av Damons overnaturlige side. Et virkemiddel for å forsterke mystikken og det jeg oppfatter som hans mørke side. Samtidig lyses han opp på en slik måte at halvparten av ansiktstrekkene hans blir tydelig fremhevet, og hans konvensjonelle attraktive ansiktsform blir tydelig forsterket. I tillegg til dette er det en lav ikke diegetisk klingende mørk lyd, som er med på å skape et mystisk inntrykk. Denne mystikken vil jeg si baserer seg på usikkerhet. Vicki prøver å plassere mannen ved baren og hvor hun har han fra, men i tillegg har man som tilskuer kun sett Damon i en nærmest dyrisk tilstand frem til dette. Hvorfor er han der? Hvorfor er han så rolig? Hvorfor angriper han ikke? Hva kommer han til å gjøre nå? Det hele er i dette øyeblikket; usikkert. Det er usikkert fordi han i dette øyeblikket oppfører seg i sterk kontrast mot slik vi har sett han tidligere, noe som gjør han uforutsigbar. Jeg sitter igjen med følelsen om at dette kan ikke være alt, spesielt etter de hyppige markørene fra sykehus scenen. Derfor sitter jeg igjen med både en bekymring men også en spenning over hva Damon kommer til å gjøre nå. Dette lille møtet kan også tolkes som at Damon tester Vicki, for å se hvordan hun vil reagere når hun ser han. Denne oppførselen viser også til et kontrollbehov i Damon, han ønsker å være den overordnede i enhver situasjon. Jeg mener at dette er en del av Damons psykiske tortur over Vicki, først gjennom å skape forferdelige mareritt i hodet hennes, som igjen skaper en følelse av utrygghet for henne, for så å sjekke inn med henne i det virkelige liv. For å påminne underbevissthets om at hun aldri vil være trygg rundt han.

«FNs Spesialrapportør for tortur (Nowak & McArthur, 2006) har påpekt at det springende punkt for å avgjøre om en handling utgjør tortur eller ikke, er i hvilken grad offeret er under kontroll av overgriperen. Mishandling der overgriperen har full kontroll over offeret, som ved fengsling, konstituerer tortur. Denne forståelsen er i samsvar med empirisk

forskning som viser at det ikke er grad av smerte, men grad av ukontrollerbarhet, som er avgjørende for om overleverne utvikler psykiske lidelser som følge av torturen» (Øveraas Halvorsen og Sveaass 2009).

Bare øyeblikk senere setter Damon inn støtet og fortsetter torturen sin bare nå med en blanding av fysisk og psykisk. I froskeperspektiv kan vi se Vicki og Damon stående på taket av baren de nettopp var inne i. Han holder tak i den ene armen hennes mens han dytter henne over kanten til taket for så og dra henne inn igjen. Vi kan tydelig høre at Vicki gråter mens Damon erter henne og sier at han skal ikke slippe henne mens han fortsetter sin lille lek på kanten av taket. Perspektivet fra bakken oppfattes som et subjektivt bilde fra Stefan sine øyne, som ser opp på de før han med ett er på taket med de. Damon holder Vicki fortsatt fast på kanten, men nå holder han også over munnen hennes, som for å stilne gråten. Når Stefan ber Damon om å slippe taket på Vicki svarer han okei, og holder henne igjen over kanten mens hun skriker ut i frykt. Han kaster henne så inn på taket og ber alle om å roe seg ned, men at det kanskje er best for Stefan om hun faktisk hadde dødd. Så spør han Vicki som ligger gråtende på taket om hva som angrep henne i skogen. Først svarer hun at hun ikke vet, at det var et dyr, men etter press fra Damon svarer hun til slutt at det var en vampyr, og når Damon spør hvem som gjorde dette mot henne så svarer hun at det var deg, det var du som gjorde dette mot meg. Damon svarer avkrefte og sier at det var Stefan som angrep henne, noe vi alle vet ikke er sant. Han drar henne opp fra takgulvet og Vicki ser nå tydelig forvirret ut. Vi kan nå se Damon og Vicki fra bak skulderen til Stefan. Han griper fast i ansiktet hennes, og sier intenst at «Stefan Salvatore gjorde dette». Lyden av stemmen hans går i en lydbro og det klippes over til et ultra nærbilde av øynene til Vicki. Bildet er mørkt, men et bakgrunnslys lyser ansiktet hennes godt nok opp til at vi kan se konturene av nesen hennes og det høyre øyet, resten er mørklagt. Hun gjentar hva han sier, før det klippes over til et ultra nærbilde av de intense øynene til Damon mens vi kan høre stemmen hans så sakte, men tydelig at Stefan er en vampyr. Mens Vickis øyne og mimikk ser ut til å være ganske flat men konsentrert, da hun verken hever noen bryn, rynker på panne eller nese, gråter eller viker blikket vekk fra Damon. Bildet av Damon er også relativt skyggelagt, og her lyses kun det venstre øyet og litt av den øvre delen av nesebeinet opp. I motsetning til Vicki ser Damons mimikk mer anstrengt ut. Han hever brynet, stirrer så intenst at øyelokkene ser noe anstrengte ut, i tillegg til at hans pupiller er større enn Vickis.



Det klippes så tilbake til nærbildet av Vicki mens vi kan høre Damon smøre på tjukt om hvor forferdelig monster Stefan er, mens Vicki bryter øyekontakten. Så klippes det over til et nærbilde munnen til Damon, med en lydbro som nå viser han snakke mens vi nå også kan se munnen bevege seg med ordene. Det at man kommer såpass tett på begge karakterene skaper en intens følelse, i bakgrunnen kan man høre ikke diegetisk spenningsmusikk og vi forstår gjennom Vickis endrede mimikk og gjentakelse av ord, at Damon nå har bruk tankekontroll evnene sine på henne. Denne nærheten skaper ikke bare en intens følelse, men også et ubehag, ikke at de ikke nødvendigvis kan gå hånd i hånd. Alt vi ser er denne nærmest intime nærkontakten, og alt vi kan høre er Damons stemme i det diegetiske universet, ingen fugler, ingen vind og ingen biler. Dette er med på å skape en enda «tettere» stemning, og disse ti sekundene er så fylte av følelses signaler at man kan nærmest kjenne at hjertet banker. Spenningen som skapes i mellom de to karakterene i tillegg til ordene som blir sagt, er med på å skape enda mer frykt om hva Damon vil finne på å gjøre nå. Motivet hans er åpenbart å ødelegge for sin bror, men hvorfor?

Vi kan nå se Damon og Vickis halvfigurer igjen, og vi kan se at han holder henne fast mens hun begynner å gråte igjen. Han river så plasteret hun har på halsen som dekket til bittet han tidligere ga henne i skogen, mens hun skriker av smerte. Det klippes til et nærbilde av halsen hennes og vi nå opplyst se at såret på halsen hennes har åpnet seg da hun blør og fortsetter å gråte av smerte. Damon dytter henne i armene på Stefan mens hun fortsetter å gråte, og avslører at han vil at Stefan skal drikke av henne, men Stefan skyver henne vekk. Han legger frem to valg, at enten må han drikke menneskeblod og få tilbake styrken sin, eller så må han la henne gå rundt snakkende om vampyrer. Etter litt broderlig krangel går Damon over til Vicki som igjen ligger på takgulvet og gråter. Han løfter henne opp og sier at det kommer til å gå bra, mens hun fortsatt er helt ute av seg. Det klippes til et nærbilde der vi kan se Vickis ansikt opplyst, mens hun tar opp rundt 2/3 av bildet, mens 1/3 er bakhodet til Damon som vi kan høre hvisker noe i øret hennes. Vi klarer ikke å høre hva han sier, kun en diegetisk suse-lyd, mens en illevarslende rolig og enkel piano tone går i den ikke diegetiske bakgrunnen. Gjennom dette utsnittet kan vi nå tydelig se Vickis ansiktstrekk og hvordan mimikken hennes endrer seg mens Damon fortsette å hviske. Hun går fra å se livredd ut, til

mer avslappet og noe forvirret. Når Damon slipper henne, spør hun forvirrende om hva som har skjedd mens hun ser rundt seg og spør igjen om hvor hun er. I dette øyeblikket er det tydelig at alt som nettopp skjedde, er nå visket vekk. Hun tror selv hun er forvirret fordi hun hadde tatt noen smertestillende tidligere, men vi vet at det ikke er grunnen til at hun er på taket, eller hvorfor stingene på halsen hennes har revnet.

Damons har åpenbart et motiv for handlingene sine, samtidig som de ikke virker så viktige likevel. Motivet er kanskje bare å skape kaos i Stefans liv, på bekostningen av hvem som helst rundt han. Det at han angriper Vicki flere ganger fysisk, fortsetter å infiltrere sinnet hennes selv når han ikke er tilstede, har kontrollerende innsjekker og i tillegg kontrollerer sinnet hennes, kan definitivt regnes som tortur. Kontrollen over Vickis kropp, sinn og liv ligger ikke lenger i hennes egne hender, men i et mektig overnaturlig monster sine hender. Scenene som er bygd opp rundt dette narrative har flere intertekstuelle klisjeer fra tidligere vampyrfilmer. Med dette mener jeg slik som at Damon skapte tåke i skogen, og lyssettingen av øynene deres, som kan minne om en mer moderne vri på den ikoniske lyssettingen av Bela Lugosi som Dracula fra filmen *Dracula* (1931). Enda en overnaturlig karakter, som ikke hadde noe problem med å utøve vold mot kvinner.

Lolitaen i denne historien er åpenbart stakkars Vicki. Det er ikke nødvendigvis slik at det er Damon som seksualiserer denne jenta i denne delen av fortellingen, heller alle andre rundt henne. Tematikken rundt hennes sex-liv er gjennomsyrende i denne episoden og påvirker hvordan de andre karakterene i serien behandler henne, fra hvordan Tyler blir sint når hun ikke vil ha sex i skogen, da Vicki Donovan han selv, aldri sier nei, eller det kommer frem at hun også har et seksuelt forhold til Jeremy. På grunn av hennes seksualitet blir hun ikke tatt seriøst, spesielt av de mannlige karakterene, noe som også forsterkes av dop bruket hennes. Selv om Damon ikke seksualiserer henne på samme måte som de andre, reduserer han henne likevel til et objekt, et objekt han kan bruke på bakgrunn av hennes egen bakgrunn. Det er klinkende klart at denne løsslupne, neddopete outsideren, ikke har noen som bryr seg. Det finnes en slags forventning om at Vicki ikke har noen verdi. Når hun ved et senere tidspunkt blir forvandlet av Damon til en vampyr (S1E6) for så å bli drept av Stefan (S1E7), blir det sluppet en falsk historie om at hun har rømt fra byen. Den eneste som ser ut til å bry seg om dette og vil lete etter henne er hennes bror, så lite betydde denne jenta for denne byen. Vickis tragiske liv er ikke langt, og man får inntrykk av at hun har blitt brukt og utnyttet store deler av det. I denne serien blir hun brukt som et seksualisert spenningsmoment, med innslag av ekstrem kontroll og tortur. Bare enda en jente uten eierskap til egen kropp eller eget liv.

3.2.1.2 Voldtekt

I slutten av episode to i sesong en (S1E1), treffer Caroline på Damon utenfor alles stamsted «Mystic Grill». Man kan høre lyden av vinden som beveger seg raskt, i korte, høye, ulende lyder, og man kan tydelig se at Caroline blir engstelig, og kameraet er plassert et stykke unna i en lavere høyde, slik at det fremstår som et subjektivt bilde. Hun blir iakttatt av kameraet på en måte som om det er noen som ser på henne i det spatio-temporale universet. Caroline skynder seg mot bilen sin. Hun mister bilnøkklene på bakken og når hun reiser seg står Damon der. Caroline er her ikledd en gul kort kjole sommerkjole med en grå cardigan, og hennes blonde hår er utslått med krøller. Hun fremstår som ung og leken med tanke på fargevalg på kjolen, mens cardiganen gir henne en litt mer konservativ fremtoning. Damon derimot er kledd i svarte bukser, svart skjorte og svart skinnjakke, typisk bad-boy ikonografi, som også står til stor kontrast mot Carolines antrekk og fremtoning.

Hun blir beroliget av å se han, og han sier at han ikke mente å skremme henne. Lydene fra vinden har stoppet, men Caroline vet ikke at det er fordi Damon står stille. I episode en i sesong en lærte vi at disse lydene kommer når vampyrer løper, da de kan bevege seg med lysets hastighet, dermed blir disse lydene kjent for tilskueren som noe illevarslende. I neste scene med Caroline og Damon i episode to i sesong en, ligger Caroline i en seng, og så vidt vi kan se kun iført en bh da Damon titter opp mellom beinene hennes, og kysser henne på magen. Så bytter det til et nærbilde av Carolines ansikt som stønner høylydt, noe som tilsier at de to er midt i en seksuell akt. Når det klippes tilbake til et nærbilde av øynene til Damon, kan man se ansiktet hans skifte fra hans menneskelige utseende til hans vampyransikt. Han har blodskutte øyne, satt i mørkende øyehuler med ormende blodårer som pulserer rundt dem, mens de intense blå i øynene hans lyser opp. Det klippes tilbake til et nærbilde av Carolines ansikt som gisper av sjokk, før det hurtig klippes til et nærbilde av hele ansiktet til Damon som nå også viser at han har vampyrtennene ute, før han raskt biter Caroline. Det klippes til et bilde av Caroline med Damon liggende oppe på henne mens hun skriker, før det så klippes til seriens logo med hennes skrik i bakgrunnen og høy skrikende stryker musikk, med en bakgrunn av raske trommer. Alt dette skjer i på under 30 sekunder, helt på slutten av episoden, noe som virkelig setter grunnlaget for hvordan tilskueren skal forholde seg til Damon som karakter. Den hurtige klippingen sender ut følelses signaler, som kan oppfattes som at her skjer det noe snart, og man kan kjenne spenningen på kroppen. Og til slutt en markør, med et følelsesutbrudd der vi som tilskuere, vet vi med sikkerhet på dette tidspunktet, at Damon har angrepet Caroline. Avslutningsscenen med logoen og musikken og skrikende

hennes, fjerner oss fra det spatio-temporale rommet, og nå er det kun fantasien som kan fylle hullene frem til neste episode. Vi vet ikke om Caroline lever, eller er død, vi vet ikke hvordan Elena eller Stefan kommer til å regaere på dette, vi vet heller ikke hva det neste forferdelige Damon kommer til å gjøre er. Som tilskuer kan man oppleve stress og frykt i denne situasjonen, noe som også på en og samme tid kan være spenning. Dette trekker oss inn og vi vil finne ut hva, hvorfor og hvordan ting vil utspille seg etter denne hendelsen.

Episode tre i sesong en (S1E3), starter med et ufokusert bilde av et vindu med gjentrukne gardiner, man kan se at det er dagslys utenfor,- som går over i kanten på en seng. Kameraet panorerer over kroppen til en jente som vi kjenner igjen om Caroline. Hun ligger på ryggen med øynene igjen, med et stort bitt i halsen, med blodflekker på puten ved siden av henne. Det blurrye bildet kan indikere noe drømmende, med også noe berusende, det at det er uskarpt fremstår som et signal om at vi som tilskuere ikke vet hva som skjer, samtidig som at det oppleves som et subjektivt bilde. Som om det er en i rommet, eller oss selv, som har åpnet øynene og de ikke klarer å fokusere på detaljene rundt en med det første. Kameraet fokuserer så på Caroline, fordi de vil at vi som tilskuere skal fokusere på henne. Det at hun ligger der, helt urørlig, får oss til å stille spørsmål ved om hun er død eller levende, men så åpner hun øynene med et høyt gisp mens hun kaster seg opp i sengen. En liten markør av lettelse, før vi og hun innser at hun ikke er alene i sengen. Hun kan se refleksjonen av seg selv i speilet på andre siden av rommet, og tar seg til nakken med et skremt uttrykk i ansiktet. Det er en glippe i gardinene som lyser opp den høyre siden på kroppen til Caroline, den siden hun er blitt bitt på, mens resten av rommet ligger i skygge. Spesielt fremtredende i lyset, er armene hennes som hun strekker opp mot bittet på halsen hennes. Denne lyssettingen brukes for å fremheve skaden hun fikk i angrepet. Det klippes over til Damon liggende i sengen ved siden av henne i bar overkropp, mens han tilsynelatende fortsatt sover. Vi får så et nærbilde av Caroline fra skuldrene opp, som ser engstelig ut. Øyenbrynene hennes er hevet mens hun biter negler og lener rygg og skuldre fremover. Hun tar et dypt pust, før hun stille snur seg med ryggen mot Damon og setter en fot forsiktig på gulvet. Hun setter andre foten på gulvet og ser engstelig mot døren, før vi får nærbilder av føttene hennes som lister seg på tå over gulvet, der hun så trækker på et knirkende punkt. Det klippes raskt til et bilde av speilet som viser Damon liggende sovende i sengen, før kameraet så går opp til Carolines ansikt som også undersøker om han våknet av lyden. Hun fortsetter mot det vi får se er døren, gjennom et nærbilde av dørhåndtaket, noe som får oss til å føle at hun er nærme en utvei. Det klippes så til Carolines ansikt som nærmest holder pusten, før det klippes tilbake til at hun har hånden på dørhåndtaket, som hun vrir om før hun en siste gang ser mot sengen som nå er tom. Hele

denne scenen har ikke diegetisk bakgrunnsmusikk i form av en form for blåseinstrument som spiller de samme to tonene om og om igjen i samme tempo. Mens hun ser mot sengen hører hun «God morgen» bak seg, og snur hodet raskt den veien som så klipper til et nærbilde av Damon stående mellom henne og døren. I det hun snur seg endres bakgrunnsmusikken til en skarp tromme med skrikende strykere, som til sammen er en sterk følelsesmarkør som skal utløse et følelses utbrudd for tilskuer. Både den skarpe lyden og raske klippingen, samt den narrative intense situasjonens følelses signaler er bygget opp slik for å skremme oss. Skaperne ønsker her at vi som tilskuere skal se på Damon som en farlig karakter. Etter å ha tatt Caroline på fersken, prøver hun først å kjempe i mot han ved å kaste ting og ber han om la henne være, før hun løper mot døren, men Damon kaster henne på sengen og endrer igjen ansikt og kaster seg så over henne. Det klipper så over til svart skjerm der seriens logo igjen dukker opp. Som enda en påminnelse om at dette er *The Vampire Diaries* med understrekning på Vampire.



Neste gang vi ser Caroline, ser vi henne sittende i Damons kabriolet med taket nede, kjørende til cheerleading trening. Hun ser blid og fornøyd ut og gir Damon et kyss før hun hopper ut av bilen. På seg har hun en kort shorts, topp og solbriller. Siden det er sol og de skal trene ute kan man anta at det er varmt. Som et ekstra tillegg til antrekket har hun nå også på seg et skjerf. Som tilskuer sitter vi nå på mer informasjon enn de andre karakterene i serien, som både gir oss svar men også store spørsmål. Hun har åpenbart på seg skjerf for å skjule bittene på halsen, men hvorfor er hun ikke redd for Damon lenger? I det hun går ut av Damons bil fremstår hun heller som stolt over å ha kapret den eldre broren som uttrykker til Bonnie og Elena.

I S1E1 Blir vi introdusert til en evne vampyrer i dette universet innehar, som de kaller «mind control», som direkte oversettes til tanke kontroll, som en form for hjernevasking, noe vi har snakket om tidligere nå det kom til Vicki. Som tidligere nevnt kan de fjerne eller legge til minner, drømmer, tanker og følelser, men også kontrollere handlingene til offeret. Så når

de har fått klørne i et offer, kan man trygt si at de nå styrer hele livet til dette offeret, om de måtte ønske. Den eneste logiske grunnen til at Caroline går fra å kjempe imot, til å være ekstra medgjørlig, er at Damon nå kontrollerer henne. Senere samme dag bestemmer Damon seg for å kræsje en middag Elena har arrangert for Bonnie og Stefan hjemme hos henne, og på armen har han med seg Caroline. Hun er blid og fornøyd, går rett inn i gangen og melder til selskapet at hun har tatt med dessert, denne kvelden har hun et nytt skjerf rundt halsen. Damon blir stående i døren og når Caroline spør han hva han venter på, forteller han at han venter på at Elena skal invitere han inn. I dette vampyruniverset som i mange andre vampyrunivers, som for eksempel den svenske filmadapsjonen *Låt den rätte komma in* (Alfredson 2008), der filmens tittel (har også blitt brukt som tittel på episode 17 i sesong 1 av *The Vampire Diaries*) er et pek til denne tradisjonen om at vampyrer ikke kan gå inn i et bebodd hjem med mindre de er invitert inn. Dette kan jo fremstå som en slags trygghet, der man har valget om å holde hjemmet sitt lukket for visse type personer. Elena er på dette tidspunktet ikke klar over at brødrene er vampyrer og hvilken trussel Damon faktisk er, og velger på tross av Stefans protester å invitere Damon inn, noe som da tilsier at Damon nå har tilgang til Elena så og si når og hvor han vil. Damon og Caroline tar plass ved siden av hverandre i en lenestol, der han har armen rundt henne mens hun har den ene hånden godt plassert på låret hans. De tar del i samtalen om at Stefan har kommet med på fotball laget og at Elena slet på cheerleading trening tidligere, Caroline legger til at Elena var mye morsommere før foreldrene hennes døde, og forstår etter blikkene hun får fra rommet at det kanskje ikke var den rette tingen å si i det øyeblikket. Damon legger ut en hjertefølt kommentar om at han vet hvordan Elena har det, da han og Stefan også har mistet nesten alle de har vært glade i tidligere. Mens Damon hjelper Elena med oppvasken på kjøkkenet, blir Stefan og Caroline sittende igjen i stuen, der Stefan bemerker skjerfet hennes. Han spør om han kan se på det, og Caroline svarer at hun ikke kan ta det av, når Stefan spør hvorfor hun ikke kan ta det av, ser hun forvirret ut, og svarer at alt hun vet er at hun ikke kan ta det av. Damon avbryter de så og spør hva de snakker om, Stefan svarer at de snakker om skjerfet hennes, så Damon setter seg ned på stolarmen der Caroline sitter og insinuerer til henne at hun burde gå ut på kjøkkenet å hjelpe de andre jentene med oppvasken. Caroline svarer så med et spørsmål om hun ser ut som en person som tar oppvasken? Damon spør igjen om hun kan være så snill å gjøre det for han, og Caroline svarer at hun tror ikke det. Det klippes så til ansiktet til Damon som ser irritert ut, før han stirrer intenst ned på Caroline, før neste klipp som er et nærbilde av Carolines øyne som stirrer opp og rett tilbake i hans retning, med et svært våkent blick. Det klippes tilbake til et nærbilde av øynene til Damon, som gjentar at hun

burde gå ut å se om Elena trenger hjelp på kjøkkenet, mens pupillene hans går fra store til små, til normal størrelse. I neste øyeblikk ser vi et bilde av hele Carolines ansikt, som er blid og fornøyd mens hun foreslår at hun skal ta en tur på kjøkkenet for å se om Elena trenger noe hjelp. Det klippes tilbake til Damon som smiler og sier at det er supert. Han holder på smilet og ler lett med munnen igjen mens hun går forbi han. Stefan konfronterer så broren sin: «They are people, Damon. She's not a puppet. She doesn't exist for your amusement for you to feed on whenever you want.» Damon svarer med: «Sure she does, they all do. They're whatever I want them to be. They're mine for the taking.» (Plec og Williamson 2009, S1E1). Stefan sier at det er nok nå, han har brukt Caroline for å komme seg inn på han og Elena og nå er det på tide at han drar. Dette er ikke noe problem i følge Damon, da han har blitt invitert inn. Her ser vi flere måter Damon nå har brukt Caroline. Først og fremst valgte han henne fordi hun blir portrettert av serieskaperne som en karakter som er lett å manipulere seg inn på. Hun har en fraværende far, en mor som jobber for mye, et stort ønske om å bli likt, men samtidig sliter med et stort kontrollbehov, hun vet hun kan si feil ting til tider, og kan ofte være veldig defensiv, hun synes litt synd på seg selv og føler hun fortjener bedre. Så, når Damon første gang kommer over Caroline etter at hun har drukket for mye og avvist av Stefan, er hun på et sårbart sted som det er enkelt å komme inn på. Hennes ønske om å bli likt og å være populær lar henne lett overbevises til å tilbringe natten med henne når de møtes igjen på parkeringsplassen senere. Hun er også en inngang til Elena, både bokstavlig inn i hennes hjem, men på grunn av Caroline kan han nå også tillate seg å være rundt Elena oftere på en måte som ikke virker unaturlig for henne. Det at Caroline ofte kan si ting på en skarp eller upassende måte, gir han en vei inn til å si noe som isteden kan fremstå som sympatisk, i kontrast mot hennes utsagn. Og det mest åpenbare bruksområdet til Caroline for Damon er som matkilde.

Neste gang vi ser Caroline og Damon i S1E4, ligger han på en seng i et rom som man kan anta er hennes, da hun prøver på kjoler fra et klesskap. Hun går rundt i undertøy og man kan tydelig se bitemerker på halsen hennes, samt store sirkulære merker på venstre skulder, under høyre skulderblad og på magen. Når hun snur skulderen mot speilet for å se nærmere på merket hun har der, kan vi også tydeligere se at dette er bitemerker med blåmerker rundt. I denne scenen bruker Damon igjen tankekontroll for å overtale Caroline til å ta han med på kveldens grunnlegger-fest, og han prøver å bestemme hva hun skal ha på seg. De har en leken samtale om vampyrer, der Damon gjør narr av Twilight, og slenger Caroline ned på sengen. Ikke på en voldelig måte denne gangen, men heller kjærlig mens de ler og kysser. Hun sier til han at han kan være skjønn når han vil, noe han bekrefter. Før hun helt uten å endre mimikk,

som da rent visuelt ikke sender noen følelses signaler til tilskuerne, man aner fred og ingen fare før hun spør Damon om han kommer til å drepe henne. Noe igjen bekrefter, men forklarer at han ikke skal gjøre det enda, da han trenger en tjeneste fra henne først. Hun svarer smilende med en myk stemme at hun vil gjøre hva som helst, mens han stryker hånden lett over kinnet hennes og de fortsetter å kysse. Signalene som blir sendt ut her viser heller konnotasjoner til et forelsket par som hygger seg i sengen, men på bakgrunn av alt vi som tilskuere sitter med av informasjon om dette forholdet fra, i tillegg til den verbale dialogen de imellom, sitter man igjen med en ubekvem smak i munnen. Jenta som kjempet for livet tidligere, ligger nå i samme seng og kysse og ler med den personen som angrep henne og som sier at han kommer til å drepe henne. Det at hun ikke ser ut til å være redd lenger, selv om vi i bakhodet vet at hun ikke kontrollerer seg selv, manipulerer også tilskuer til å forholde seg roligere, som om man glemmer litt at det ikke er hun som har kontrollen, på tross av at hun ikke har noen reaksjon på en livstruende situasjon. Kroppen hennes har skrudd av «fight or flight» modusen og ser ut til å heller ha gitt opp, mens hennes smilende ansikt blir kontrollert av en helt annen enn henne selv. Vi vet nå at de har hatt en seksuell relasjon tidligere med samtykke i andre episode, og denne scenen der hun går rundt i undertøy før Damon kaster henne på sengen, legger seg oppå henne og kysser henne,- gir oss konnotasjoner til at de fortsatt har et seksuelt forhold, uten at de direkte viser det på skjermen. Vi kan anta, men ikke vite sikkert, likevel vil det være høyst sannsynlig. Damon har jo allerede gjort det klart at han tar det han vil ha. Dette er det vi i både Norge og USA vil kalle for voldtekt. Her har vi først et utsnitt fra hva som betegnes som en voldtekt ifølge Lovdata.no.

«§ 291.Voldtekt

Med fengsel inntil 10 år straffes den som

- a. skaffer seg seksuell omgang ved vold eller truende atferd,*
- b. har seksuell omgang med noen som er bevisstløs eller av andre grunner ute av stand til å motsette seg handlingen, eller*
- c. ved vold eller truende atferd får noen til å ha seksuell omgang med en annen, eller til å utføre handlinger som svarer til seksuell omgang med seg selv.»*

(«Seksuallovbrudd» 2009).

Også har vi utsnitt fra en artikkel skrevet av forsvarsadvokaten Marina Medvin fra Virginia, USA, stedet der handlingen i serien er satt til, som forklarer hva som betegnes som voldtekt der.

«In order to prove force sufficient to support a rape conviction, force must be used to overcome the victim's will. There must be evidence of some array or show of force in a form sufficient to overcome resistance. As used in the statute, threat means the expression of an intention to do bodily harm. Intimidation may occur without threats. Intimidation, as used in the statute, means putting a victim on fear of bodily harm by exercising such domination and control of her to overcome her mind and overbear her will. Intimidation may be caused by the imposition of psychological pressure on one who, under the circumstances, is vulnerable and susceptible to such pressure. This fear of bodily harm must derive from some conduct or statement of the accused. The accused must put the victim in fear of bodily harm, by exercising such domination and control of her to overcome her mind and overbear her.»
(Medvin 2022)

Caroline er åpenbart i en posisjon der hun er ute av stand til å motsette seg handlingen. Damon har tydelig forklart at han skal drepe henne, og han fortsetter å mishandle/spise av henne, noe som setter han i en posisjon der han dominerer henne, i tillegg til tankekontrollen, som gjør at han *«to overcome her mind and overbear her will»* (Medvin 2022). Alt dette gjennom en form for psykologisk press. I Norge ville han muligens fått inntil 10 år med straff («Seksuallovbrudd» 2009), mens i Virginia, USA, ville han fått minimum 5 år i fengsel, med et maksimum på livstid (Medvin 2022). I tillegg til dette, vil denne situasjonen også regnes som voldtekt av en mindreårig, i den staten der seriens by fiksjonelt befinner seg. Derfor kan nok Caroline anses om den mest tydelige Lolitaen i denne analysen. Dette er noe som forsterkes ekstremt av vampyr-narrativet. For det første var Damon 25 år gammel da han døde, noe som gjør at han blir frosset i denne alderen for alltid, dette vil i det virkelige livs USA anses som «statutory rape», for det andre så er Damons faktiske alder 178 år, som i dette tilfelle ville gjort han til en pedofil i tillegg. Denne ekstreme aldersforskjellen som vampyr-universet tillater, kan i teorien gjøre alle vampyrer som har seksuelle forhold med jenter under 18, til pedofile. Denne tanken forsterkes også at kostymevalget for den første seksuelle interaksjonen deres, da Caroline har på seg en undertøys overdel som kalles for en «baby-doll». Damon bekrefter også dette narrative ved flere anledninger som i S1E3 når han forteller Elena at Caroline er veldig ung, noe Elena svarer med at Caroline er ikke mye yngre enn Damon, noe han fnyser arrogant over, mens han smiler lurt og svarer bekræftende, fordi Elena på dette tidspunktet ikke vet hvor gammel han faktisk er. I S1E7 blir han også

konfrontert av ordførerens kone om å være Carolines kjæreste, noe han da avkrefter for og så forklare at det bare var hun som hadde en liten «skolejente» forelskelse.

3.2.1.3 Mord

Som Anne Gjelsvik skriver i boken *Vondt og Vakkert – Vold i audiovisuelle medier* fra 2007, så er de vondeste temaene de som på ubehagelig vis kan kobles til den virkelige fysiske verdenen. Det er vanskelig å distansere seg fra de fordi de føles så kroppslig nære, noe som bidrar til en form for nærhet eller realisme til hendelsene. Temaer der dette kombineres er i følge Gjelsvik de aller verste, som nettopp voldtekt og tortur (2007, 140). Derfor kan det virke noe tamt å gå over til noe som er så naturlig som døden, eller rettere sagt mord. For å beholde sin styrke og makt må vampyrene i dette universet spise, slik som alle oss andre, dietten er kanskje bare noe forskjellig. Det å drepe for å overleve er en lang tradisjon blant mennesker og dyr, men det å ta liv av andre grunner oppleves i vår kultur som mer unaturlig. Vampyrene i dette universet _må ikke drepe mennesker for å overleve, men noen gjør det likevel, enten ved uhell, eller for gøy. Damon ser ut til å være av den sistnevnte typen når vi blir kjent med han i første sesong, da han utfører 16 drap på skjermen i løpet av dette tidsrommet. Noen av ofrene er mat, men som man ser gjennom de forskjellige sesongene, er Damon en tikkende bombe med lite til overs for andres liv, spesielt i emosjonelle situasjoner. Jeg kunne godt tatt for meg drapet og forvandlingen av Vicki i S1E7 eller når han dreper Jeremy (den første gangen) i S2E1 fordi Elena avviser han, men disse handlingene og deres motiver er ikke relevante her og nå. Det er heller ikke drapet av et menneske jeg skal ta for meg i denne delen av analysen, men drapet på en annen vampyr. Hennes navn er Lexi Branson (Arielle Kebble).

I anledning Stefans 162års dag, ankommer hans bestevenninne i over hundre år Lexi, Mystic Falls. Samme kveld blir det også arrangert en stor fest på den lokale møteplassen Mystic Grill, noe Damon foreslår at de alle skal dra på. På dette tidspunktet har Elena uttrykt at hun ikke kan være med Stefan siden hun har funnet ut at han er en vampyr. Likevel velger hun å kjøre bort til han etter en hjertefølt samtale med sin bestevenninne Bonnie. I huset har Lexi akkurat kommet ut av dusjen, og sprader rundt i bare et håndkle. Hun har en vennlig samtale med Stefan, der hun overbeviser han om å bli med på kveldens festligheter, og sender han i dusjen med et vennlig slag på rumpa. Nå Elena ankommer huset blir hun møtt i gangen av Lexi fortsatt kun iført et håndkle, og når Lexi ser henne, blir hun sjokkert av det vi vet at er Elenas slående likhet Kathrine, noe Elena ikke vet enda. Elena spør om hvor Stefan er, og Lexi svarer at han er i dusjen og hun bare må vente på han om hun vil, tydelig opprørt takker

Elena nei og drar derfra. Denne interaksjonen impliserer at det er noe seksuelt mellom Lexi og Stefan, og at Lexis sjokkerte fjes var at det var Elena som i Stefans kjærlighetsinteresse, som sto der, selv om vi vet at det ikke er tilfelle, ser det ut til at det er slik Elena har oppfattet det.

Før kveldens fest planlegger Damon en egen situasjon. Han har på dette tidspunktet klart å infiltrere byens hemmelige grunnlegger råd, som består av alle de grunnleggende familiene i byen. Deres oppgave er å beskytte byen mot det overnaturlige, og Damon har forsynt rådet med et lager med jernurt, en urt som er giftig for vampyrer. Likevel er han ikke et fullverdig medlem, enda.

Etter en lang dag med mimring og introdusering av venner og kjærester, hygger hele gjengen seg på festen på utestedet. Damon forlater festen alene for så å komme over et par som har lurt seg unna til smuget bak utestedet for litt «alene tid». Damon angriper mannen i paret, for så å tak ta i halsen til kvinnen som står skrikende ved siden av. Scenen er igjen lyssatt på en måte med høye kontraster, der kun et lite bakgrunnslys som kommer halvveis ovenfra lyser opp konturene til Damon og denne kvinnen. Resten av kroppene som deres som vi ser fra siden er mørklagte mens konturene har en lys glød. Vi kan derfor ikke tydelig se ting som mimikk, eller det klassiske nærbildet av øynene til Damon når han skal til å gjøre noe, som for eksempel å bruke tankekontroll eller å angripe. Alt vi ser er at han holder armen sin rett ut og fast i halsen på kvinnen mens hun skriker, og den gjenkjennbare ikke diegetiske lyden av høy pitchedde strykere går kjapt i bakgrunnen, for scenen går over i helt svart skjerm. Igjen kommer følelsen av spenning, hva er det Damon gjør nå? I neste scene er han tilbake på festen, mens politiet kommer over liket i smuget. Ved siden av sitter kvinnen, fortsatt levende og bekreftende ovenfor sheriffen at hun så hvem som gjorde dette. Her antar jeg at Damon lot kvinnen leve, fordi hun hadde større verdi levende enn død, og han ville aldri latt henne overlevd for og så kunne identifisere han i tillegg.

Inne i baren sitter han nå og blir konfrontert av Lexi, hun lurte på hva han gjør i byen og lar seg ikke rynke på nesen av de unnvikende svarene hans. Utsnittet av Damon når han prater er denne gangen også et nærbilde, men nå er ansiktet hans helt opplyst, som om det forskygges til at han nå kommer til å tre mer frem i lyset fremfor å jobbe mot sin agenda i skyggene. Han forteller at han har en djevlesk mesterplan, i et tonefall som jeg oppfatter som nærmest ironisk, som blir forsterket av at brynet hans rykker til i det han sier det. Når hun Lexi spør om hva planen er, svarer han lite uventet at det kan han ikke si. Under hele denne interaksjonen har utsnittet av Lexi vært fra brysthøyde til toppen av hodet hennes, men i det Damon svarer henne angående planen får vi også et nærbilde av kun ansiktet hennes. Vi blir

tatt med tett inn på henne, og denne endringen fungerer som et subtilt skifte i samtalens tone. Når hun var lenger unna bildet, virket samtalen mer avslappet og nærmest leken på bakgrunn av Damons svar, men med Damons siste ord og det endrede utsnittet, sitter jeg igjen med følelsen av at det nå er alvor. Den ironiske kommentaren var kanskje ikke så ironisk, og dette nære utsnittet av ansiktet til Lexi viser til at hun i dette øyeblikket, også innser dette. Samtidig kan vi høre diegetiske stemmer av det som kjennes igjen som sheriffen som ber det vi kan anta er kvinnen fra smuget om å se seg rundt inne på utestedet. Det klippes så til sheriffen med kvinnen stående i døren på utstedet, før det så klippes over til et subjektivt bilde av det jeg bare kan anta er kvinnens blick som ufokusert ser rundt i mengden av mennesker som er der inne. Blikket går noe frem og tilbake før det stopper og fokuserer på barområdet helt innerst i rommet. Bildet zoomer så inn på to personer i baren, Damon og Lexi, før det klippes tilbake til et nærbilde av kvinnens ansikt som løfter opp en hånd foran ansiktet og peker mot det jeg antar er de to karakterene som nettopp var fokusert i bildet. Her vet vi at Damon var tilstede under angrepet på mannen i smuget og at kvinnen har tydelig sett han og vært i kontakt med han, så når hun peker mot de to som sitter i baren, kan det virke sjokkerende at politiet nå går etter Lexi og ikke Damon. Her blir det sendt ut ganske mange denotative signaler om at det er Damon som står bak angrepet og som burde bli tatt av politiet, men som jeg tidligere nevnte, så kjenner vi karakteren såpass at han aldri ville latt et vitne gå. I tillegg til dette har han en tendens til å bruke andre, og her blir drapet på mannen og kvinnen i smuget brukt for å trekke politiets oppmerksomhet mot Lexi og ikke han. Sheriffen bruker en sprøyte og injiserer Lexi med jernurt, slik at hun faller om og hun blir svak nok til at de kan bære henne ut derfra, i samme øyeblikk hopper Damon opp fra stolen sin og later som om han blir sjokkert, mens sheriffen takker Damon for jernurt-lageret. I det politiet og den utslåtte Lexi kommer utenfor utestedet, våkner hun til og skifter ansikt fra sitt menneskelige seg til sitt vampyriske seg. Hun bruker sin overnaturlige styrke på å kaste de to politimennene som bar henne vekk, mens hun skriker aggressivt. Sheriffen tar ut pistolen sin og begynner å skyte Lexi, som ser ut til å bli lettere irritert av skuddene mens hun går selvsikkert mot sheriff Forbes. Etter det tredje skuddet er Lexi kun er armlengde unna sheriffen og starter et sint brøl som blir avbrutt av at Damon kommer hoppende foran henne med en stake han setter rett i brystet hennes. I utsnittet ser vi Lexi fra torso og opp, på skrått forfra i fokus, og med ryggen til kan man se bakhodet og halvparten av overkroppen til Damon, også litt på skrått, slik at vi også kan se at hendene som holder staken er i brystområdet hennes. Klippet med ansiktet til Damon som hopper frem er så kort at om man som tilskuer i dette øyeblikket blunker, vil man ikke vite hundre prosent sikkert hvem det er som staker Lexi, men man kan anta på bakgrunn

av trekkene man kan se at det er Damon. Det klippes så til et vidvinkel bilde fra lenger unna, der Stefan og Elena nå står. I dette utsnittet er karakterene mørklagte med bakgrunnslys som gir konturene av kroppene deres nok glød til å kunne gjenkjenne noe med de forskjellige fasongene, likevel kan man fra denne vinkelen ikke være helt sikker på hvem som staker Lexi, da personens trekk er helt mørklagte. Siden dette bildet er fra Stefan og Elenas synspunkt, betyr dette at det er de som ikke helt klarer å se hva som skjer eller hvem det er som står lenger borte.



Denne mørkleggingen med høye kontraster og bakgrunns belysning, går igjen i scenene til Damon som er ekstra emosjonelle, jeg vil derfor argumentere for at dette er ikke bare et intertekstuel valg da det kommer til konnotasjoner om vampyrer og mørket, men også et filmatisk grep som er tatt for å fortsette å skape usikkerhet rundt karakteren. Hans handlinger blir mørklagt eller klippet bort fra for å nærmest skjule hva han driver med.

Det klippes så tilbake til et nærbilde av Lexi som gråtkvalt spør om hvorfor, før det klippes til et lenger klipp av ansiktet til Damon som svarer at dette er en del av planen hans.

Jeg vil også argumentere for at den kvinnelige unge vampyren kan åpne for en fjerde type Lolita, som en kulminering av den andre og tredje typen, bare at hennes ungdommelighet er evigvarende. Nabakovs «nymphic echo» finnes ikke her, da hun aldri vil bli eldre, hun vil alltid være i en perfekt tilstand. Uansett om hun er hundre eller tusen år gammel, vil fysikken hennes være frosset i tiden, noe som forsterker hignet etter evig ungdom.

3.2.2. Sekundære sider

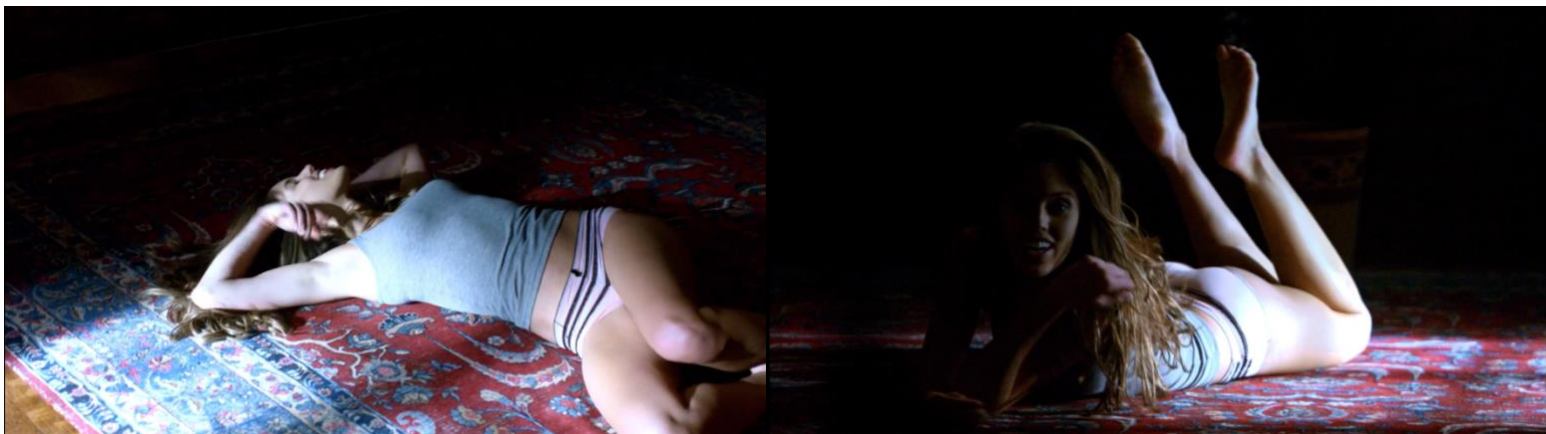
Analysen av Damons sekundære sider var noe vanskeligere å trekke frem, da det finnes langt fler negative sider ved denne karakteren enn positive. Derfor vil jeg ikke dele opp i hendelsesforløp denne gangen, men heller peke på spesifikke forskjellige scener. Gopaldas og Molanders legger frem tre sekundære karakter kvaliteter, som man heller kan kalle for appellerende kvaliteter fremfor positive kvaliteter. Dette er karakterens sensitivitet (emosjonelle), karisma (sosiale) eller robusthet (fysiske kvaliteter) (Gopaldas og Molander 2018, 3). Disse er som sagt sekundære og er kun tilleggs-kvaliteter til karakterens personlighet. Man kan anta at Damon har sosiopatiske tendenser på bakgrunn av hans tidligere analyserte handlinger, likevel kan man ikke legge skjul på at han er en ekstremt emosjonell karakter, noe som også er mye av drivkraften til hans handlinger, noe som likevel ikke er noen unnskyldning for de. I tillegg til dette anses han som en konvensjonell attraktiv karakter. Han kan også på visse tidspunkt være vittig, og ekstremt sjarmerende, men dette trekket er kun mulig på bakgrunn av hans fysiske utseende, ellers hadde han nok blitt oppfattet som upassende. På bakgrunn av dette klarer Damon å overliste de fleste kvinnene i Mystic Falls, der den eneste som klarer å motstå han i hele fem sesonger, er Bonnie Bennett. Likevel blir hun også overbevist til slutt. Damons største drivkraft som viser hans emosjonelle side og som er med på å romantisere denne karakteren er hans kjærlighet, først for Kathrine også for Kathrines identiske etterkommer, Elena. Da Kathrine ser ut til å være den dominante i deres forhold, så vil jeg argumentere for at dette kommer av at Damon var menneskelig og hun var vampyr da de møttes, og at siden hun var den som forvandlet han, kan han ha vært påvirket av et overnaturlig bånd de kaller for «the sire-bond» i dette universet, noe som virker sannsynlig da han har lett etter henne i over hundre år og ikke hatt noen relevante forhold til andre kvinner i mellomtiden. Jeg kunne godt tatt for meg Damon og Elenas forhold i denne analysen, og hvordan hun totalt mister sin egne identitet som hun prøver å finne igjen ved å skru av følelsene sine når hun er blitt vampyr. At deres frem og tilbake, fiender til elskere - romanse er viktig for Damons karakterutvikling er unektelig, men det blir et noe bredt tema for innsnevring i denne oppgaven. Derfor har jeg valgt å gjøre en næranalyse av en scene jeg mener er representativ for en av Damons sekundære sider, nemlig hans attraktivitet. Denne scenen inneholder også en overseksualisering av karakteren Vicki, som jeg tidligere har diskutert i tortur-kapittelet. Jeg mener at denne scenen er satt inn kun for å skape seksuell spenning og for å virkelig påvirke blikket til tilskuerne når det kommer til hvor attraktiv serieskaperne vil at vi skal synes at Damon er.

3.2.2.4 Seksuelt attraktiv

Som tidligere nevnt i tortur-delen, så var ikke Damon helt ferdig med Vicki Donovan etter hans lek på taket. Etter et uheldig møte i skogen i S1E5-E6, angriper Damon Vicki og vennene hennes, men når Vicki overlever angrepet bestemmer han seg for å ta henne med seg hjem til herskapshuset sitt. Siden Stefan har tatt dagslysringen hans fra han, kan han ikke gå ut på dagtid, og den halvdøde Vicki som ligger på sofaen vil jo ikke være noe morsom om hun dør. Derfor gir han henne litt av blodet sitt, som har helende krefter. I neste scene kan vi se at Vicki har kviknet til, og har tilsynelatende tatt seg en dusj. Vi kan se at hun tørker håret sitt med et håndkle, mens hun ser seg i et speil i det som ser ut til å være en gang, iført kun truse og en singlet. I samme utsnitt kan vi se de ufokuserte konturene av sideprofilen til Damon i høyre hjørnet. Vicki er forvirret og lurert på hva Damon har gitt henne og han svarer med at hun fikk blod og at hun elsket det. Når hun begynner å stille flere spørsmål, klippes det mellom nærbilder av øynene til Damon og Vicki, mens vi kan høre han forklare at han har drept alle vennene hennes og at de nå skal feste til solen går ned. I bakgrunnen kan man høre ikke diegetiske lave spenningslyder som blir mer intense, til de blir avbrutt av Vicki som oppgivet svarer okei, men kan jeg få en slurk til først? (Disse utsnittene av øynene, bakgrunnslyden og reaksjonen til Vicki på hva som blir sagt, kjenner vi nå igjen som tankekontroll.) Med dette referer hun til mer blod, noe Damon svarer bekreftende til så lenge han også kan få litt. Denne interaksjonen består av klipp mellom nærbilder av ansiktene til begge karakterene, før klippes til et utsnitt av begge halvfigurer mens de står oppreist og «spiser» på hver av hverandres arm. Det å dele blod i dette universet og andre vampyrunivers er noe av det mest intime og personlige man kan gjøre. Dette blir bekreftet av Damon i S4E2, når han ikke vil at Elena skal fortelle Stefan om at hun drikker blodet hans, da dette anses som veldig personlig, og som skaper stor konflikt når Stefan får vite om det.



I neste scene har festen startet da vi kan høre et cover av Depeche Modes – Enjoy The Silence (Reinterpreted) (2004) i bakgrunnen, og se Vicki løpe vilt rundt i rommet iført fortsatt kun truse og singlet, mens Damon som nå har kneppet opp skjorten sin helt, iakttar henne mens han drikker noe som ser ut til å være whisky rett fra flasken. Musikken oppfattes som å være diegetisk, på tross av at lyden ikke har noen romklang. Kameraet følger Vicki fra en posisjon som oppfattes som et subjektivt bilde fra Damon, mens hun løper og snurrer og hopper, og prater høyt om kjærlighetslivet hennes og hvordan hun dras mellom Tyler og Jeremy. På et tidspunkt kaster hun seg ned på gulvet mens hun ruller rundt. Mens hun ruller rundt på gulvet, klippes det til en ny vinkel der kameraet panorerer sakte ned mot henne. Hun ligger med beina mot kameraet og strekker hendene gjennom håret og oppover hodet. Lyset fra vinduet lyser kun opp kroppen hennes, mens resten rundt ligger i skygger, da alle de andre gardinene er trukket for (Damons manglende dagslysring). Hun ruller seg på magen i sollyset og det klippes igjen til en vinkel som oppfattes til å være fra Damon, slik at lyset nå kun treffer baksiden hennes, mens ansiktet er mer skyggelagt. Denne lyssettingen trekker først blikket over kroppen hennes, da hun drar hendene sine over den, noe som absolutt trekker oppmerksomhet, for så å trekke blikket vårt mot den trusekleddede rumpa hennes.



Vicki hopper så opp fra gulvet og beveger seg mot Damon mens hun spør han om hvorfor han ikke har kjæreste, siden han er så kul og så kjekk, om han ikke vil ha kjærlighet i livet. De begynner å danse sammen og Damon svarer at han har prøvd kjærlighet, det var ikke noe for han (noe som spiller opp under hans «player» side) og at det nå skal være mindre prat og mer dans mens han kaster henne rundt i en omfavnelse. Det klippes til et bilde av taklampen i stuen, mens vi kan høre at musikken nå er blitt høyere, og ser ut til å ha tatt over hele lydbildet i det diegetiske universet. Det klippes frem og tilbake mellom Damon og Vicki som nå danser hver for seg, før det klippes til Damon som bruker sin supervampyr-fart og kraft for

å hoppe opp på utsiden av balkongen i andre etasje. Fra froskeperspektiv kan vi se han se ned på Vicki, som om han sjekker om hun fikk med seg det kule trikset hans, før han lukker øynene og fortsetter å danse med hendene over hodet mens han beveger underlivet frem og tilbake i en rytmisk jukking. Lyset treffer han nedenifra, slik at de stramme magemusklene hans får ekstra høy kontrast og dermed også fremheves ekstra mye.



Det klippes så ned til Vicki som er vendt mot Damon mens hun vrikker sensuelt på rumpa og drar hendene gjennom håret sitt, før det klippes tilbake til Damon som nå peker ned på Vicki før han snur hånden og bruker fingeren i en «kom hit» bevegelse, som om han vil ha henne nærmere seg. Det klippes så ned til Vicki som gjør den samme håndbevegelsen tilbake, noe som ser ut til å ha fungert, da de i neste klipp danser sammen nedover gangene og opp trappen i huset. Som vi tidligere har fått vite er det kun soverom i andre etasje, noe som er med på å skape en forventning om at de nå skal ha sex. De går så inn på et soverom som gjenkjennes som Stefan sitt, der Vicki begynner å hoppe i sengen mens Damon begynner å ødelegge ting. Hurtige klipp skaper en kaotisk scene med blanding av ødeleggelse og seksuelle konnotasjoner, som for eksempel at Damon knuser en lykt mens Vicki kaster seg rundt en stolpe i rommet som om hun sto på en strippestang. Denne forventningen om sex, kommer av alle signalene som blir sendt i oppbygningen til dette punktet, de har begge lite klær, snakker om sex, lyssettes slik at de delene av kroppene deres som er konvensjonelt sett på som sexye blir ekstra uthevet, samt Vickis mye omtalte og fordømte seksuelle historie. Vi vet i tillegg fra Damons relasjon med Caroline, at han heller ikke er jomfruelig. Det klippes så til et bilde der vi kan se Vicki hoppe på sengen i bakgrunnen av Damon som finner et fotografi av Kathrine på pulten til Stefan. I et nærbilde av ansiktet hans kan vi nå se gjennom mimikken som gikk fra å være glad og oppspilt, til mer alvorlig og trist. Det ser ut til at dette funnet ødela hele stemningen for han, noe som blir forsterket av at musikken nå fader ut. Scenen fader inn i et ufokusert bilde av Vicki og Damon som omfavner hverandre mens Green Days «21 Guns»

(2009) spilles av i bakgrunnen. Det danser stille i armene til hverandre mens Vicki gråter og de prater om hvor fælt livet hennes er. Her har alle signalene som er blitt sendt, spesielt med den hurtige klippingen på slutten av forrige scene, ledet opp mot et ønske i meg om å få et følelsesutbrudd, at det er skuffende at markøren her skal kun være at hele tempoet og den seksuelle spenningen har gått ned. Her blir man sittende igjen i kanskje et lite øyeblikk med skuffelse, men også forvirrelse, for hvorfor er Damon med ett så snill? Og er dette virkelig alt som kommer til å skje etter alt dette? Neida, Damon knekker nakken til Vicki. Med Damons blod i årene vil Vicki våkne igjen, og denne gangen som en vampyr. Når hun på et senere tidspunkt spør Damon fortvilet om hvorfor, så svarer han at det var fordi han kjedet seg. Her kom endelig utløpet jeg var på utkikk etter, en ikke helt uforutsigbar handling fra Damon, da vil til nå har lært at hans karakter er utilregnelig, men likevel så uforventet i øyeblikket. Hvis dette var planen hans hele tiden, så vet vi jo at han liker å leke med folk, men likevel kunne han ha forvandlet henne i det han tok henne med hjem. Derfor mener jeg at hele forløpet jeg har gjort rede for her, fungerer kun for å skape en seksuell spenning, og for at vi som Vicki skal se på Damon som «kul og kjekk», i tillegg til å se Vicki i denne seksualiserte versjonen av seg selv, som står i kontrast til de tidligere scenene der hun har vært fremstilt som et offer. Hun fremstilles som frigjort og medgjørlig, men vi må ikke glemme at Damon har brukt tankekontroll på henne, og styrer med dette hele narrativet.

Jeg har valgt disse scenene for å vise til en sekundær side av Damon som er ganske relevant for hvordan han skal oppfattes som karakter. Hvordan dette hendelsesforløpet utspiller seg er ikke nødvendigvis i hans positive favør om man skal diskutere moral, men han blir portrettert her på en måte som man kan argumentere for at er appellerende. I skrivende sekund har google søket «Damon dancing on railing» (her trengte jeg ikke å skrive mer enn «Damon dancing», før resten kom opp som første forslag), 1 780 000 resultater i løpet av 34 sekunder, noe som da også vil vise til at det ikke kun er jeg som mener at dette er scener av betydning for karakteren.

Igjen er det Damon som er hovedkarakteren, og som hans appellerende sider er den kvinnelige karakteren sekundær til han. Han er i en situasjon der han har kontroll og makten til å kunne gjøre hva han vil med henne. Måten kameraet iakttar henne, enten det er Damons subjektive bilder eller ikke, spiller opp under det som kan oppleves som hele karakterens funksjon, en utagerende seksualisert tenåringsjente som igjen og igjen blir offeret til en voldelig manns handlinger. Siden Damon kom til byen har hun vært hans lille leke, noe hun også er for andre mannlige karakterer i serien, og her sitter jeg og blir skuffet når jeg trodde at alt som kom til å skje med henne var en rolig-dans med litt gråting. Hun fortjener bedre.

4. Avslutning

4.1 Oppsummering

I denne oppgavens teori og metode-del, har jeg tatt for meg vampyren, bad-boyen og Lolitaen gjennom historien i populærkulturen, for så å gå gjennom Smiths stemningstilnærkelse.

Vampyr og kjønn

I det første underkapittelet gjorde jeg rede for Kristina DuRochers analyse av mannlige vampyrer og deres forhold til kvinner. Hun mener at vampyrens rolle er å reflektere samfunnets sosiale frykter, i tillegg til at han også er en refleksjon av kulturelle oppfatninger av sex og kjønn. Hun velger å starte sin analyse på begynnelsen med å ta for seg Bram Stokers *Dracula* fra 1897. Hun mener at karakteren Dracula er selve symbolet på monstrøs overtredelse, og en karakter som representerer en slags «annen», innenfor den kulturelle angsten. Han innvandrerbakgrunn representerer den tids fremmedfrykt, hans udødelighet gir han muligheten til å bli værende en evigvarende kapitalist og han er i tillegg en hypermaskulin mann som er seksuelt tiltrukket til kvinner. Disse karaktertrekkene er senere brukt igjen og igjen for å bygge opp karakteren av den mannlige vampyren i populærkulturen. Den tids Dracula ble beskrevet som dyrisk, skummel og uhygienisk, men på tross av dette har han også en rå maskulin og seksuell makt. DuRocher går inn på maktbalansen mellom Grev Dracula og Harker, der hun mener at Dracula er den maskuline overmannen og at Harker blir redusert til et feminint objekt som må reddes fra Draculas bruder. For å utjevne denne maktbalansen er det Harker som til slutt dreper Greven, og historien ender i en epilog som forteller om fødselen til Harkers sønn. Dette blir tolket som en forsikring og gjeninnføring av patriarkatet, gjennom fødselen av en mannlig arvtaker. I tillegg til dette er engelskmennenes maskulinitet beskyttet mot den utenlandske faren.

Videre i historien trekker hun frem ungarske Bela Lugosis portrettering av Dracula på lerretet i 1931. Igjen var Dracula fremstilt som en mann med overveldende maskulinitet og utenlandsk seksualitet. Hun mener at denne karakteren spilte på mange av de samme fryktene som tidligere, nemlig publikums frykt for det ukjente, eller «den andre». Dette kom av økende innvandring og dårlige økonomi under USAs «Great Depression», som førte til angst rundt «utledninger».

Med årene er det ikke unaturlig at samfunnets angst, eller frykter, endrer seg, og i tråd med dette endrer også vampyren sitt utseende, manierismer og ideologi. Anne Rices vampyrbokserie har mye skyld i det kulturelle skiftet rundt hvordan vi oppfatter den mannlige vampyren. Han er ikke lenger en farlig utlending, men heller nå hvite attraktive urbane

vampyrer, som truer samfunnet fra innsiden av dets sosiale struktur. Hennes beskrivelser av disse attraktive mannlige vampyrene ble adaptert til lerretet gjennom Tom Cruise og Brad Pitts (to menn som blir ansett som spesielt attraktive) portrettering av Louis og Lestat i *Interview with the Vampire*. En del av det nye skiftet var ikke bare deres appellerende fysiske attributter, men disse vampyrene har også en mer flytende seksualitet og er ikke kun ute etter hvite kvinner å erobre. Uavhengig av kjønn til deres ofre, argumenteres det likevel for at vampyren alltid vil være den menneskelige mannens overmann. I tillegg til dette nyter disse mannlige vampyrene godene av å være hvite menn som tar del i patriarkatet, noe som gir de gode posisjoner i det sosiale hierarkiet. En annen side av disse vampyrene er at de også er dyriske mordere, som blir skjult bak vakre masker, noe som blir forklart gjennom Lestats mange fæle handlinger, der de gjennomgående temaene er mord og tortur av kvinner. Denne tematikken knytter disse vampyrene opp mot de tidligere inkarnasjonene av karakteren.

Den moderne mannlige vampyren innehar en kombinasjon av Draculas voldelige natur og maskuline makt, med Rices attraktive vampyrer. I tillegg til dette, er de nesten alltid i heteroseksuelle forhold med menneskelige kvinner. DuRocher trekker frem tre bok og tv-serier, der jeg har valgt å fokusere på hennes ene eksempel, da dette også er en del av min egne empiri *The Vampire Diaries*. Her har hun valgt å fokusere på forholdet mellom Stefan Salvatore en 165-år gammel vampyr, og den menneskelige High School eleven Elena Gilbert. Han blir beskrevet som attraktiv, noe som er i kontrast med Draculas tidligere beskrivelser, så derfor sammenlikner DuRocher han heller med Rices Lestat. Der stopper sammenlikningen, da Stefan skiller seg fra andre vampyrer da han ikke ønsker å leve av menneskeblod, og vil heller leve et fredfullt liv i tråd med resten av samfunnet. Hun mener at dette skiftet vekk fra at vampyren er farlig for samfunnet, er nødvendig for at han skal kunne innlede romantiske forhold til menneskelige kvinner. Som sine forgjengere har vampyrene i den moderne tid også overnaturlige krefter, som gjerne skaper en form for konflikt med deres menneskelige kjærlighetsinteresser. I begynnelsen av forholdet må den menneskelige kvinnen på et tidspunkt konfrontere den mannlige vampyrens overnaturlige krefter, som gjerne er en kilde for frykt for egen sikkerhet, noe Elena også opplever i møte med Stefan.

Den nye «snille» vampyren har ulikt de tidligere versjonene av karakteren, utviklet en ny sosial rolle for seg selv. DuRocher mener at denne typen vampyr spiller på selve kjernen av gammeldags maskulinitet, gjennom å beskytte kvinnene sine, noe som tidligere kun har vært forbeholdt den menneskelige helten i denne typen historier. Selv om den mannlige vampyren baseres på det patriarkalske idealet om å beskytte sin kvinne, klarer de likevel ikke å motstå sin overnaturlige natur, noe han gjerne mener han har en god grunn for. På tross av denne

typens romantiske side, er han fortsatt en monstrøs overskridende «annen». Her vises monsteret bak masken. Historiske oppfatningen av maskulin beskyttelse var gjensidig. Det var forventet at kvinnen skulle være underdanig mannen, og med det motta trygghet. Når den mannlige vampyren påberoper seg denne patriarkalske formen for beskyttelse, vil kvinnen i historien bli mer og mer passiv og gi mer etter for den mannlige vampyrens ønsker. Den mannlige vampyrens sosiale identitet og makt, avhenger av opprettholdelsen av kontroll over sine mindreverdige, og dette maskuline makt hierarkiet reduserer kvinnene til objekter. I starten av de moderne fortellingene, har kvinnen gjerne en egen identitet og uavhengig historie, likevel blir deres identitet fort subsumert i deres forhold med den mannlige vampyren. Denne uavhengigheten blir ofte til et problem i narrativet, og setter gjerne kvinnen eller de rundt henne i en form for fare, som da fører til at den mannlige vampyren må redde henne.

DuRocher mener at på tross av at denne typen karakterforhold, kan skape bekymring rundt romantiseringen og normaliseringen av brutale og kontrollerende menn, så er ikke disse forholdene varige. Disse forholdene innehar ikke de kvalitetene man ønsker for et forhold i det virkelige liv. På tross av vampyrens romantiske overhaling, glemmer man ikke at de også er monstre. Den attraktive innpakningen til disse dominante mennene, minne publikum på hvor farlig det å kun stole på utseendet. Derfor mener hun at disse narrative er en trygg måte å møte frykten for aggressive versjoner av maskulinitet, i tillegg til å gi de muligheten til å avvise disse.

Vampyr narrativet er med på å representere kollektive frykter. På denne måten forteller det oss hva samfunnet ser på som riktig, normalt og akseptabelt, samtidig som det diskuterer de underliggende «angstene» om «annenhet». Ved å undersøke de skiftende representasjonene av mannlige vampyrer, kan vi i følge DuRocher se den nåværende kjønnede bekymringen rundt forhold.

Bad-boy og lolita

Denne delen av oppgaven er en gjennomgang av de to arketyper jeg har basert analysen min på, bad-boy og Lolita. To arketyper som har fått ikonisk status i dagens populærkultur. Jeg tar for meg deres historiske opphav, andres definisjoner av de og hvordan jeg tolker disse to begrepene.

Bad-boy

Det beskrivende begrepet «bad-boy» har hatt forskjellig betydning gjennom tidene, men det har alltid vært et begrep som beskriver en type mannlige karakter med komplekse og tvetydige karaktertrekk. Denne sammensetningen av tvetydighet har ført til at bad-boyen har blitt til et

ikon og et slags ideal eller sjangerkonvensjon for å skape spenning i en mannlig karakter, spesielt i populærkulturen slik vi kjenner den i dag. Gopaldas og Molander har laget en konseptuell modell, som de mener beskriver bad-boyen og hans tvetydige karaktertrekk. Denne modellen går ut på at den bad-boy må inneha inntil tre «dårlige» primære karaktertrekk, og inntil tre «appelerende» sekundære karaktertrekk. De primære dominante trekkene deles opp i aggresjon, hyperseksualitet og rebelsk natur, som de har valgt å kalle ungdomslig maskulinitet. For å forklare mer utdypende hvordan disse tre trekkene oppstår eller gjennomføres, vil de beskrive bad-boyen som en mann som er skapt for å sloss, han er konkurranseinnstilt, han er fysisk og psykisk aggressiv, han er en tikkende bombe. Han er også ofte en lovbrøyer eller rebell, i tillegg til å være en hjerteknuser eller «player». De tre sekundære karaktertrekkene, som kan anses som «gode», er sensitivitet, karisma eller robusthet. Disse er sekundære da dette gjerne noe karakteren er i tillegg til «bad». Disse tre trekkene kan forstås som hans sosiale (karismatisk), fysiske (robusthet) og emosjonelle (sensitivitet) appell. Den fysiske robustheten kommer gjerne i form av hans muskulære og attraktive utseende, mens hans sensitive side er gjerne noe som kommer sporadisk frem for å skape medfølelse eller romantisering, og hans karisma kan vises gjennom hans vittighet eller smarte utstråling. De to sistnevnte er de kvalitetene som varierer mest i mediebildet.

Gopaldas og Molander trekker frem enda et aspekt som er bad-boyens moralske uklarheter, som kan tolkes som spenningen mellom de seks nevnte karaktertrekkene. De deler kildene til disse moralske uklarhetene opp i tre.

Den første delen tar for seg at de seks fundamentale karaktertrekkene kan oppleves som forvirrende. Han dominante primære karaktertrekk som kan anses som dårlige, kan også fremstilles på en positiv måte, som uavhengig, viril og fryktløs. De kan også fremstilles som giftige maskuliniteter som utskudd, kvinnebedårer og kriminell. Denne dualiteten kommer også frem i de sekundære trekkene, der han kan fremstilles som selvsikker, attraktiv og kreativ. På den andre siden av dette finnes også de negative manipulerende kvalitetene som for eksempel at han er narsissistisk, en løgner eller en mobber.

Den andre delen er enkelt og greit at hans moralske uklarhet er den mest generelle og den første man tenker på, altså at han har først og fremst en dårlig side, _men også en god.

Den tredje og siste går på hvordan den brede representasjonen av bad-boyen i populærkulturen har først til hans moralske uklarhet. Gopaldas og Molander mener at denne karakteren kan oppfattes som hver god, eller ond, men heller ubestemt.

Hvis vi ser nærmere på hvordan bad-boyen har utviklet seg gjennom historien, kan man se store endringer spesielt med tanke på aldersgruppe. Bad-boyen kom først til live

gjennom barnebøker på slutten av 1800-tallet, og ble i løpet av tidlig 1900-tall en svært populær litterær trope. Når bad-boyen først dukket opp, var han kun en rampete gutt i alderen 8-14 år. Denne karakteren skapte en helt ny sjanger og var i stor kontrast til andre litterære verk på den tiden som gjerne omhandlet snille barn. Bad-boyen ble fremstilt som en antagonist mot sine foreldre og barnepiker, men på tross av hans rampete oppførsel, var han en god gutt innerst inne.

På 1900-tallet ble begrepet skiftet fra å bli brukt om yngre gutter, til småkriminelle tenåringsgutter. Denne typen tenåring ble ofte omtalt som en misforstått gutt, som var med på å skape sympati for karakteren. På denne tiden ble han også tatt med inn i filmens verden, der filmene gjerne var strukturert som moralske fortellinger rettet mot ungdom, på bakgrunn av den økte bekymringen rundt ungdomskriminalitet under den store depresjonen. Bad-boyen ble gjerne presentert som en gutt fra fattige eller arbeiderklasse kår, noe som tilsier at deres handlinger kom av deres sosioøkonomiske status. Hvis han lyver, stjeler eller sloss, er dette for å overleve. Disse guttene hadde alle forutsetninger for å fortsette den kriminelle livsstilen inn i det voksne liv, men det var alltid en mulighet for å redde de.

I USAs etterkrigstid, endret den moralske diskursen seg. De gikk vekk fra det sosioøkonomiske narrativet og bad-boyen kom nå fra middel- til overklasse familier. Bakgrunnen for deres handlinger var nå heller gjerne av psykologiske grunner, som gjerne ble vist gjennom dårlig oppdragelse, frustrasjon og misforståelser. Alderen på denne typen bad-boy var 15-19 år, men ble gjerne portrettert av menn i 20-årene. Skuespillerne gjenspeilet også ofte sine karakterer i det virkelige liv, som for eksempel James Dean. Dermed endret begrepet mening og ble nå brukt for å omtale en viril ung voksen.

I moderne tid har den voksne bad-boy arketypen vært en sentral karakter i Hollywood. Disse seksuelt modne bad-boyene er ikke lenger i puberteten, men heller fra sent tenårene, til tjuetretti årene. På tross av karakterenes fysiske alder, varierer det gjerne hvor emosjonelt modne karakterene er.

I populærkulturen brukes denne arketypen i flere forskjellige medier av flere forskjellige grunner. Han blir ofte brukt i reklamesammenheng, som en kontrast mot den «perfekte» modellen. Denne typen bad-boy har gjerne tatoveringer, skjedd, løsere og mer uryddig stilet, med et strengt blick eller arrogant smil. Han blir gjerne fremstilt med rekvisitter som motorsykler eller skateboard, og stilet med revne bukser og skinnjakker. Denne typen markedsføring blir brukt på tvers av markedet, noe Godpaldas og Molander mener kan tilsi at bad-boyens maskulinitet resonerer på tvers av faktorer som rase, økonomi og seksuell legning.

Han er også en populær arketype innenfor erotisk litteratur, rettet mot heteroseksuelle kvinner. Her trekkes det frem en narrativ formel som ofte blir brukt i slik litteratur, som går ut på: en snill jente møter en bad boy, han fyller hennes seksuelle behov, og hun leger hans psykologiske sår. Denne formelen blir brukt uavhengig av rase, klasse og alder. Gopaldas og Molander argumenterer for at det er mange mulige grunner for hvorfor individuelle konsumere av kvinnelige erotikk foretrekker en protagonist som passer innenfor deres bad boy format: han er kjekk, frigjort, sterk, selvsikker, og flink i senga, i tillegg til at han har akkurat nok sårbarhet til at det kan utvikles en romantisk relasjon.

Innenfor musikk kan man finne bad boy arketyper i titler på sanger, i sangtekster og i musikkvideoer, noe som gjerne vil variere utfra hvilket kjønn artisten er. Sanger laget av mannlige artister pleier ofte å feire ungdomslige maskuline fantasier på en ubeskjeden måte. Disse fantasiene kan for eksempel være fysisk dominans, eksklusive livsstiler eller seksuell promiskuitet.

Maskulinitet

Andrea Waling tar for seg begrepene sunn og giftig maskulinitet. Hun opplevde den førstnevnte som lite innsiktsfullt og frustrerende, da dette bare blir enda et tillegg til «maskulinitetene». Hun mener at «sunn maskulinitet» forsterker tanken om at maskulinitet er den eneste formen en kan uttrykke sitt kjønn på, og at begrepet «giftig maskulinitet» har som funksjon å sette menn i en vag «offer-rolle», istedenfor å se på det som et reproduserende problem. Ordet «giftig» har fått nye konnotasjoner i samtiden, og blir i disse dager brukt for blant annet beskrive en rekke negative karaktertrekk en gruppe eller en person kan ha, som for eksempel ekstremt usunne forhold som «giftige forhold», «giftig vennskap» også videre. I akademia blir den samme typen maskulinitet gjerne omtalt som usunn, ortodoks, hegemonisk eller tradisjonell maskulinitet, når det kommer til giftige undertrykkende praksiser. Giftig maskulinitet antas å være ansvarlig for aggressive og ekstremt utnyttende heteroseksuell oppførsel som har resultert i overgrep i og utenfor hjemmet av menn; undertrykkelsen av menns følelser som har ført til mentale helseproblemer som angst og depresjon; forverringen av menns fysiske helse; menns involvering i fysisk og politisk vold; menns involvering i homofobiske praksiser og menns involvering med maskulinisme og menns rettighetsaktivisme.

Begrepet blir gjerne brukt på internett for å omtale problemer som menn opplever idag. Det har blitt til et paraplybegrep en bruker når forferdelige hendelser er gjort av, eller blir opplevd av menn, som for eksempel massakren i Orlando i 2016. Det finnes flere

nettsider og grupper som jobber mot likestilling av kjønn, som bruker dette for å forklare hvor farlig det er for gutter og menn.

Sunn maskulinitet derimot, blir ansett som progressivt eller positivt. Det er et relativt nytt begrep som skal lære gutter og menn hvilke ansvar de har som maskuline menn. Her er menn nødt til å ta ansvar for sin egen maskulinitet. Denne populære ansvars-diskursen har i følge Waling blitt rammet inn på en slik måte at gutter og menn blir sett på som noen som har fått «gaven» maskulinitet, og den er de ansvarlige for. Sunn maskulinitet fokuserer mer på at menn skal være i kontakt med sine følelser. Den krever at menn skal være mer involverte i sine seksuelle og emosjonelle forhold med partnere, og samtidig opprettholde emosjonelle og spirituelle forhold med andre. Det går også ut på å stå opp imot giftig maskulinitet. Gjennom å utøve denne formen for maskulinitet vil man i følge noen være med på å skape mindre kjønnete forskjeller.

Waling erkjenner at det finnes verdi i begge disse begrepene, da de har satt mye søkelys på mental helse for menn. Det har også vært med på å belyse viktigheten av å skape trygge steder for menn, der de kan utøve følelser på en trygg måte.

Lolita

I underkapittelet om Lolita, tok jeg for meg hennes historiske utvikling, samt min teori om de tre forskjellige typene. I Nabakovs Lolita møter vi den tolv år gamle Dolores, sett gjennom hennes stefar og overgriperes øyne. Dette verket har så blitt adaptert til to filmer, som ikonografi har blødd gjennom til populærkulturen. Igjennom de siste 60 årene har Lolitaen gått fra å være et barneoffer i en bok til et symbol for ung «kvinnelig» seksualitet. Begrepet Lolita har blitt til et hverdags-ord, en kulturell referanse til en uanstendig, prematur, seksuell liten jente. På bakgrunn av dette tabuet blir Lolita ansett som slem, feil eller en som skaper seksuelle provoserende tanker med vilje. Vår tids Lolitaer blir definerte som bevisste seksuelle provokatører som får voksne til å tenke på sex og lurer de dermed inn i fordervelse. Den originale Lolitaen var beskrevet i sterk kontrast med dette, da hun kan bli ansett som en jente som forfører uten å vite det, en som tiltrekker uten å nødvendigvis være tiltrekkende. Durham mener at Nabakovs kjærlige presentasjon av Lolita og vektleggingen på Humberts perversitet, har siden blitt oversett. Det er som om erkjennelsen av at den ung jente kan være seksuelt nysgjerrig, har gjort henne til en fantasifigur. En avbildning av Humberts projeksjon, fremfor det faktiske offeret Lolita er.

Ifølge Durham er Lolitaen som har entret vår kultur, blitt brukt som en overtalende metafor, da hun ofte blir brukt for å omtale løsslupne unge jenter i mediebildet, som for eksempel i omtalen av 16-år gamle Amy Fisher også kjent som «The Long Island Lolita».

I teksten påstår jeg som tidligere nevnt at finnes tre typer Lolitaer. Jeg har valgt å kategorisere disse tre på bakgrunn av aldersgrupper.

1. Barnet.
2. Den sexy ungdomsjenta.
3. Voksen dame, ung karakter.

Den førstnevnte har jeg vært inne på når det kommer til Nabakovs Lolita, og jeg benekter ikke at det finnes mange av de her i verden, men Barnet vil ikke være relevant i denne oppgaven, derfor har jeg utdypet mer om hva jeg mener om de to andre kategoriene.

Stanley Kubricks adaptasjon i 1962, har mye av skylden for narrativet i kategori 2, med hans panorering av kroppen hennes og hennes hjerteformede solbriller. Fleur Gabriel argumenterer for at denne typen fremstilling er en slags selvmotsigende logikk, som igjen skaper et selvmotsigende formål: et ønske om å beholde uskyld, samtidig som man har en forventning om at de skal «vokse opp».

Videre tar jeg for meg Bill Hensons kontroversielle foto utstilling som ble anklaget for å være barneporno og utnyttelse av barn under 16, og Brooke Shieldses rettslige gang for å få rettigheter over egne bilder tatt av henne som barn, og holdningene som ble fremmet rundt henne i disse rettsakene. Da Hensons bilder ikke ble ansett som pornografiske av The NSW Director of Public Prosecutions, var bildene i av Shields tatt av henne som ti-åring for å bli publisert og utgitt av Playboy Press. Hennes sak gikk ut på å få tilbake rettighetene til bildene, noe som ble en lang kamp. Hennes side mente at bildene kunne påvirke hennes karriere i fremtiden, mens advokatene til fotografen mente at bildene ikke ville skade ryktet hennes, da hun hadde gjort karriere på å være en ung vamp, hore, seksuell, veteran, et provoserende kvinnebarn, et sensuelt og erotisk sexsymbol og som hennes generasjons Lolita. Noe dommeren også sa seg enig i. Det hele endte etter to rettsaker og flere års kamp i fotografens favør.

Ira Wells bruker Britney Spears som et eksempel på en Lolita, som jeg har plassert i denne andre kategorien. Han trekker frem hennes antrekk i musikkvideoen til *Baby One More Time* (Spears 1998), der hun har på seg det som kan likne en katolsk skolejente kostyme, bare mye kortere og med skjorten knyttet opp. Jeg velger også trekke inn henne Rolling Stones forside fra 1999, der hun ligger spredt på en seng iført kun bh og truse med en teletubbie på armen. På dette tidspunktet er hun fylt 18 år, og derfor vil jeg kategorisere henne i både kategori 2 og 3, noe som ikke er uvanlig, da det er flere barnestjerner som har vokst opp i

mediebildet. Ira Wells mener at den erotiske fasinasjonen av disse damene kommer av at publikum har et klart bilde av hvordan de så ut som barn, noe Nbakovs Humbert ville kalt for et «nymphich echo».

I den tredje og siste kategorien tar jeg for meg de skuespillerne i 20-årene som blir castet til ungdomsroller. Dette er noe jeg argumenterer for at Hollywood bruker som en strategi for å kunne komme unna med mer drama, sex og vold i tenåringsdramaer. Ira Wells legger frem en teori om at man gjennom det jeg kaller for den tredje typen Lolita, tar del i en form for fantasi pedofili. Eksempler på dette er karakteren Serena Van der Woodsen i *Gossip Girl* eller jentene i serien *Glee*, som stilte opp i provoserende antrekk i et blad. Disse jentene er i 20-års alderen og derfor kan man ikke kalle for eksempel disse bildene for pedofilsk materiale, men dette er det som menes med pedo-fantasien. Ira Wells mener at fordi vi vet at jentene er myndige i virkeligheten, tillater vi oss selv å bli med på fantasien om at de er mindreårige. Dette kaller han også for «polite pedophilia», noe som stammer fra den Amerikanske seksuelle fantasien, da eldre skuespillere har gjennom hele historien tatt rollen til barn for å skåne barna fra teateret og dets dårlige rykte. I disse dager bli voksne kvinner som oppfører seg som barn belønt av populærkulturen, og her trekkes Katy Perry og Melanie Martinez frem som eksempler. To kvinner som spiller på sex og barnslighet.

På bakgrunn av mine gjennomganger av de to arketyperne argumenterer jeg for at de ikke er så ulike når man har tatt en nærmere kikk. De baserer seg begge på en form for «ulovlig» hyperseksualitet, et hig om ungdommelighet som tillater barnslighet og skaper en uskarp moralitet hos tilskuer/lytter/seer, og har en relativt lik historisk vekst.

Stemmingstilnærmelsen

Smith mente at det var nødvendig å skape en modell som binder sammen respons og stimuli på en fleksibel, men også stabil måte. Smith hevder av følelser er en gruppe responser som er knyttet til forskjellige fremkallings systemer, som inkluderer handlinger og uttrykk. Følelser kan skape en rekke forskjellige responser, men følelses systemet kan også reagere fra seks forskjellige delsystemer. Disse delsystemene er likevel ikke nok for å kunne skape en følelse helt alene, her må flere reaksjoner til og den eneste delen som har vist seg å være helt nødvendig for å skape en følelse ligger i det ubevisste nervesystemet, kalt det limbiske systemet. Det er det limbiske systemet som evaluerer tilsendte signaler og skaper reaksjoner. Smith mener derfor at dette er selve kjernen til følelses systemet, han skapte derfor en assosiativ modell som fokuserer på det limbiske systemet og følelses systemet. Koblingen mellom følelser, hvordan disse assosieres med tidligere minner og hvordan kroppen reagerer på disse. Emosjonelle minner indikerer at følelser kan være langvarige, men mennesker

husker sjeldent hvilke forskjellige følelser man opplevde i et spesifikt minne, da følelsesuttrykk gjerne endrer seg ofte under en emosjonell episode. Smith oppsummerer følelsestilstandene man tidligere har opplevd i et minne, til ordet stemning. Han mener at stemning er en tilstand der man søker en mulighet til å uttrykke følelser. Stemning er også en forventning til en spesifikk følelse, og at man kommer til å oppfatte følelessignaler som vil utløse en viss reaksjon. Stemning er en tilstand som varer lengre enn korte følelser, og oppleves som svakere, men skal likevel føre oss mot en spesifikk type følelse.

Smith mener at den grunnleggende emosjonelle effekten til film er å skape stemning, og på grunnlag av dette skapte han noe han kalte for stemningstilnærmelsen. Det er viktig for Smith og presisere at dette skal være en tilnærmelse til å analysere film, og ikke en metode. De filmatiske grunnelementenes struktur er viktige for å sette tonen for hvordan man oppfatter handlingen, da det er vanskelig å skape følelsesutbrudd uten et grunnlag for hvordan man faktisk skal føle. Stemningen forbedrer publikum på hva man skal føle, og for å opprettholde denne stemningen er det viktig å ha korte emosjonelle øyeblikk. På grunnlag av dette er det viktig at stemningen og følelsene opprettholder hverandre. Filmen burde i følge Smith sende ut en mange følelser signaler, for å sende tilskuer mot ønsket emosjonell reaksjon.

Følelessignalene som kan oppstå i den narrative situasjonen, er det man ser eller hører i bildet, som for eksempel mis-én-scène, kroppsspråk, musikk, også videre. Smith også at det ikke er nok å kun basere seg på narrative øyeblikk, for å opprettholde stemning. Det er også utbrudd av følelessignaler som påvirker karakterens målsetning. Disse utbruddene av følelser kaller han for følelsemarkører. Dette er koordinerte tydelige signaler som skal skape korte øyeblikk med følelse. Dette forsterker stemningen og hjelper den med å holde stemningen i filmen gående. Følelsemarkørene er satt inn for å skape korte følelsesutbrudd, og er ikke der for å gi oss mer informasjon om handlingsforløpet.

Analyse

I analysen tok jeg for meg hvordan bad-boy og Lolita trer frem i *The Vampire Diaries*. Jeg valgte å se nærmere på karakteren Damon Salvatore når det kom til bad-boy og Caroline Forbes, Vicki Donovan og Lexi når det kom til Lolita. Jeg valgte å strukturere analysen min rundt Gopaldas og Molanders teori om tre dominante primære og tre sekundære karaktertrekk ved bad-boyen, der jeg valgte å gå for tre primære og en sekundær. Jeg valgte denne strukturelle oppbygningen fordi jeg mener at de scenene jeg har valgt ut er gode representasjoner av arketyperne jeg ønsker å undersøke, og at Damon er fellesnevneren her, da han er den største pådriveren for dette narrative. Siden han er hovedkarakter i eget univers, noe som kommer tydelig frem i serien, vil de kvinnelige karakterene han møter på veien alltid

være sekundære og underordnede han selv. De fire kvalitetene jeg valgte å se nærmere på var de primære: tortur, voldtekt, mord og den sekundære: seksuelt attraktiv. For å undersøke hvordan disse handlingsforløpene har jeg brukt Smiths stemningstilnærkelse for å nær analysere de utvalgte scenene.

I underkapittelet «Tortur», gjorde jeg en næranalyse av tre forskjellige hendelser, der jeg mener at Damon torturerer karakteren Vicki. I den første scenen blir hun angrepet av han i skogen, i den andre scenen går han igjen i drømmene (marerittet) hennes, i den tredje scenen truer han med å kaste henne ned fra et tak og bruker tankekontroll for å forvirre/leke med henne. Her mener jeg også at Vicki blir redusert til et objekt.

I det neste underkapittelet «Voldtekt», tar jeg for meg Damons misbruk av karakteren Caroline. Her næranalyserer jeg også for meg tre hendelsesforløp. Det første er Damon og Carolines flørtende kveldsmøte, der Damon ender opp i en seng med den mindreårige Caroline i noe som ser ut til å være en seksuell aktivitet, før han angriper henne, for så å angripe henne igjen dagen der på. Den neste scenen er Damon og Caroline på uinvitert middagsbesøk hos Elena og den siste er av Damon liggende på en seng mens Caroline står i undertøy foran speilet for å prøve klær, før han kaster henne på sengen og forteller om at han kommer til å drepe henne, bare ikke enda. Her legger jeg også frem min teori om at vampyrnarrativet tillater ekstreme aldersforskjeller, som i teorien kan gjøre alle vampyrer som har forhold med unge jenter til pedofile, noe jeg mener Damon er i denne situasjonen.

I det siste underkapittelet på den primære siden, har jeg tatt for meg mordet på Stefans bestevenninne Lexi. Her har jeg næranalysert denne enkelte hendelsen og forløpet opp til denne med drapet utenfor festen, vitneutsagnet og Damons staking av Lexi. Her presenterer jeg også muligheten for en fjerde type Lolita, som kommer av vampyrens udødelighet.

Når det kom til Damons sekundære sider ble det vanskelig å finne noe passende og representativt. Jeg skisserte flere mulige scenarier jeg kunne valgt og hvorfor det ikke ble de, men heller det at jeg valgte å fokusere på serieskapernes portrettering av Damons seksuelle attraktivitet, og overseksualisering av Vicki. Her valgte jeg ut et scenario jeg mener kun er satt inn for å skape seksuell spenning og for å belyse karakterenes fysikk. I dette hendelsesforløpet deler Damon og Vicki blod, noe som er veldig intimt i vampyrenes univers. De danser rundt i stuen avkledd, før de går opp på Stefans soverom der Vicki hopper rundt i sengen mens Damon ødelegger ting. Dette ender med at Damon dreper og forvanlder Vicki til en vampyr.

4.2 Konklusjon

Så, hvordan kan de utvalgte hovedkarakterene i tv-serien *The Vampire Diaries* sies å trekke på stereotyper som bad-boy og Lolita og hvordan forsterkes oppfattelsen av disse karakterene?

Grunnen til at jeg valgte tortur, voldtekt og mord som beskrivende for Damons primære og dominante «dårlige» side, er at de alle tre har noe til felles, alle hans ofre er kvinner. Misforstå meg rett, han plager broren sin og dreper noen menn også på veien, men det er ingen han ser ut til å plage mer enn kvinner. Som DuRocher ville sagt, så sier jeg meg enig i at dette symboliserer en form for patriarkalsk dominans. Damon osrer giftig maskulinitet, og fortsetter her et narrativ om at kvinner er og må være det svakere kjønn, ved å dytte de så langt ned han får til. På grunnlag av dette tar denne karakteren del i den giftige og farlige antatte heteronormative forestillingen om kjønnsroller. At maskulinitet baserer seg på styrke og makt, og at mannen vil alltid være overordnet kvinnen, og hvis man som kvinne kjemper imot, bruker han sine overnaturlige krefter til å få de til å få mareritt, få de til å glemme, få de til å gjøre som han vil, eller rett og slett bare drepe de. Ingen er verdt mer enn han selv, eller hans agenda. Utfra Gopaldas og Molanders undersøkelser om bad-boy, kan vi krysse av alle boksene for bad-boyens dårlige side. Damons overnaturlige krefter gjør at han er skapt for å sloss, han er fysisk og verbalt aggressiv, han ser ut til å inneha en form for konkurranseinstinkt, da dette kommer ut gjennom at han har et ukjent mål og nå, og lar ingen stoppe han på veien. Han er så absolutt en tikkende bombe, som nevnt flere ganger tidligere, klippes det ofte midt i en handling han utfører som er med på å skape et informasjonsunderskudd, som skaper en spennende stemning på bakgrunn av at vi aldri helt vet hva han kommer til å gjøre. Hans rebelske natur kan nok også knyttes opp mot at han er en lovbryter, for lover, normer, regler, - de betyr ingenting for han og hans ego, han gjør det han vil når han vil. Til sist har vi «player», og måten han kontrollerer, voldtar og skjemmer ut Caroline på i løpet av første sesong, vil jeg si er en ekstrem form for player. Hun er bare en av jentene som blir kun brukt når han trenger henne, og han legger ikke skjul på at hun ikke er noe spesielt for han. I løpet av analysen av disse hendelsesforløpene, har jeg funnet gjenkjennbare filmatiske strukturer som forsterker oppfattelsen av Damons primære side. Nærbilder av øynene hans i sammenheng med nærbilder av øynene til en annen karakter har som funksjon for å vise oss når han bruker tankekontroll. Han blir ofte fremstilt i mørke scenarioer med bakgrunnslys og høye kontraster, som er med på å skjule handlingene eller intensjonene hans, som for å minne om at han er et barn av mørket. Hurtig klipping og jump

scares er med på å skape en intens og skummel stemning rundt han som karakter, i tillegg til den tidligere nevnte klippingen til svart i scener han gjør noe fælt for å hele tiden skape spørsmål om hva han har funnet på å gjøre nå. Det ikke diegetiske lydbildet tilfører også et ekstra element av frykt eller spenning. Det finnes ingen tvil om at Damon blir bygget opp til å være den store antagonisten i disse første episodene av serien. Likevel er hans sekundære side så fremtredende at det er vanskelig å komme utenom. Det finnes få forløsende kvaliteter ved Damon i seriens første sesong, derfor er den uforanderlige og stadige seksuelle appellen hans det som gir hans karakter en sekundær side. Hadde han ikke vært konvensjonelt attraktiv, ville nok handlingene hans blitt sett på som mer grusomme, sett utenfra. Gjennom lyssetting som denne gangen fremhever fysiske attributter fremfor å skjule de, leder serieskapernes oss mot å se Damon i et nytt lys, han er ikke bare et monster men han er også sexy. På bakgrunn av dette vil jeg påstå at jeg har bevist at Damon Salvatore er en bad-boy, og hvordan filmtekniske grep bidrar til å forsterke denne arketypen.

Når det kommer til Lolitaene i fortellingen, har de dessverre blitt utsatt for grusomme overtrampelser, noe som DuRocher påpeker at ikke er uvanlig i vampyr-historier.

Vicki blir gjennom tortur redusert til et objekt i både den primære og sekundære delen. Hun fremstilles som en leke som ikke har noen verdi med mindre hun kan tilby kroppen sin. En ung jente uten eierskap til egen kropp eller eget liv. Caroline er den mest tydelige Lolitaen av de tre jentene som trekkes frem i analysen. Hun blir utsatt for voldtekt og kontroll til et punkt der hun mister all kroppslig autonomi. Det er spesielt i hennes situasjon jeg vil argumentere for at vampyr-narrativet åpner for en ekstrem versjon av Lolitaen, gjennom den overveldende aldersforskjellen mellom 17 år gamle Caroline og 178 år gamle Damon. Denne problematikken blir også bekreftet av Damon ved flere anledninger, noe som ikke ser ut til å brye han stort. Ved å plassere en karakter som i denne staten er under seksuell lavalder, i disse seksuelt eksplisitte scenarioene, blir man som tilskuer tvunget med på fantasi pedofili som tidligere redegjort av Ira Wells. Jeg mener at forholdene mellom unge menneskelige jenter og vampyrer som ser unge ut, men som kan være hundre til tusenvis av år gamle, er en form for pedofili. Lexi symboliserer den evige ungdommen som Lolitaen higer etter, og derfor mener jeg at den kvinnelige unge vampyren åpner for en fjerde type Lolita, den udødelige Lolitaen. Hun vil for alltid være frosset i tiden og for alltid være ung, for alltid være en Lolita.

4.3 Videre forskning

Når det kommer til tematikken jeg har forsøkt å belyse i denne analysen, finnes det langt fler metoder og empiri som kan utforskes. I utgangspunktet ønsket jeg å også se nærmere på to tv-serier til som jeg mener forsterker disse problematiske arketyperes popularitet i massemediene, og det er *Gossip Girl* (2007) og *Pretty Little Liars* (2010). Her kunne man sett videre på hvilken påvirkningskraft disse arketyperne har i disse tre seriene ved bruk av fenomenologiske studier, eller spørreundersøkelser basert mer på det kognitive. Det kunne også gjort nøyere analyser ved bruk av Murray Smiths sympatistruktur, da det ville vært passende når det kommer til disse to arketyperne, i tillegg til Margrethe Bruun Vaages neste ledd som omhandler empati. Disse tv-seriene kan virke utdaterte i disse dager, men er likevel de mest sette tenårings seriene noen sinne og er alle tre tilgjengelige på strømmeplassformer. Selv om vi nå ser tendenser til sunnere kjønnede roller i tv-serier rettet mot ungdom, som for eksempel den britiske Netflix serien *Sex Education* (2019-dd) eller *Never Have I Ever* (2020-2023), brukes fortsatt disse arketyperne i nyere serier som *Riverdale* (2017-dd). Bad-boy og Lolita komplekset er fortsatt en relevant diskurs, da vi ikke må glemme hvor problematiske disse kjønnede fremstillingene har vært og fortsetter å være.

5. Referanseliste

- Aguirre-Sacasa, Roberto. 2017. *Riverdale*. Netflix.
- Alfredson, Tomas. 2008. *Låt den rätte komma in*. Sandrew Metronome.
- Anyjwo, Melissa, og Amanda Hobson. 2016. *Gender in the Vampire Narrative*. 1. utg. Rotterdam: SensePublishers.
- Brennan, Ian, Brad Falchuk, og Ryan Murphy. 2009. *Glee*.
- Browning, Tod, og Karl Freund. 1931. *Dracula*.
- Depeche Mode. 2004. *Enjoy The Silence (Reinterpreted)*. Remixes 81-04. Mute Records.
- Duffer, Matt, og Ross Duffer. 2016. *Stranger Things*. Netflix.
- Durham, Meenakshi Gigi. 2008. *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It*. New York: Abrams Press.
- DuRocher, Kristina. 2016. «Men That Suck: Gender Anxieties and the Evolution of Vampire Men». I *Gender in the Vampire Narrative*, 45–59. Rotterdam: SensePublishers.
- Fisher, Lang, og Mindy Kaling. 2020. *Never Have i Ever*. Netflix.
- Gabriel, Fleur. 2009. «Presumed Innocent: The Paradox of ‘Coming of Age’ and the Problem of Youth Sexuality in Lolita and Thirteen». I *Journal of Media and Communication*. Bd. 1. Australia: : Creativ Commons Attribution 2.5 Australia licence.
- Gambardello, Joseph. 1981. «Brooke loses court suit over nude pictures». UPI Archives. 10. november 1981. <https://www.upi.com/Archives/1981/11/10/Brooke-loses-court-suit-over-nude-pictures/6605374216400/>.
- Gjelsvik, Anne. 2007. *Vondt og vakkert - Vold i audiovisuelle medier*. Norge: Høyskoleforlaget.
- Gopaldas, Ahir, og Susanna Molander. 2018. «The bad boy archetype as a morally ambiguous complex of juvenile masculinities: the conceptual anatomy of a marketplace icon». I *Consumption, markets and culture*. Bd. 23. London: Routledge.
- Gossip Girl*. 2007. CW.
- Green Day. 2009. *21 Guns*. 21st Century Breakdown. Reprise.
- I. King, Marlene. 2010. *Pretty Little Liars*. ABC.
- Inner Circle. 1987. *Bad Boys*. One Way. Island.
- James, E. L. 2011. *Fifty shades of grey trilogy*. United Kingdom.
- Kubrick, Stanley. 1962. *Lolita*. MGM.

- Medvin, Marina. 2022. «Virginia Rape Laws and Defenses Explained by Criminal Defense Lawyer». Medvin Law. 16. mai 2022. <https://medvinlaw.com/virginia-rape-laws-and-defenses-explained-by-criminal-defense-lawyer/>.
- «Meenakshi Gigi Durham». 2022. Iowa, College of Liberal Arts and Sciences. 16. februar 2022. <https://clas.uiowa.edu/gwss/people/meenakshi-gigi-durham>.
- Nunn, Laurie. 2019. *Sex Education*. Netflix.
- Perry, Katy. 2010. *Teenage Dream*. Capitol.
- PlanetClaire. 2007. «Gossip Girl, Season 1, Pilot». PlanetClaire. 19. september 2007. <https://www.planetclaire.tv/quotes/gossipgirl/season-one/pilot/>.
- Plec, Julie, og Kevin Williamson. 2009. *The Vampire Diaries*.
- Rolling Stone. 2008. «Britney Spears: The Rolling Stone Covers, From her first-ever magazine cover in 1999 to her 2008 comeback shot». Rolling Stone. 25. november 2008. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/britney-spears-the-rolling-stone-covers-207308/>.
- «Seksuallovbrudd». 2009. Lovdata. 19. juni 2009. https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-05-20-28/KAPITTEL_2-11#%C2%A7293.
- Smith, Greg M. 1999. «Local Emotions, Global Moods and Film Structure». I *Passionate Views – Film, Cognition, And Emotion*. Bd. 1. Maryland: Johns Hopkins Univeristy Press.
- Spears, Britney. 1998. *Baby One More Time*.Baby One More Time. Stockholm: Cheiron.
- . 2001. *I'm not a girl, not yet a woman*. Britney. Stockholm: Maratone Studios.
- Stoker, Bram. 1897. *Dracula*. United Kingdom: Archibald Constable and Company (UK).
- «Teletubbies - Developmental Benefits». u.å. Teletubbies. Åpnet 6. april 2022.
- The New York Times*. 1983. «Brooke Shields Loses Court Case», 30. mars 1983, paragr. B.
- «Tortur». 2019. Amnesty International. 16. mai 2019. <https://amnesty.no/tortur-0>.
- Turner, Christopher. 2009. «Sugar and Spice and all things not so nice - Garry Gross, Richard Prince and the story behind the Brooke Shields photograph». The Guradian. 3. oktober 2009. <https://www.theguardian.com/theguardian/2009/oct/03/brooke-shields-nude-child-photograph>.
- Waling, Andrea. 2019. «Problematising 'Toxic' and 'Healthy' Masculinity for Addressing Gender Inequalities». I *Australian Femenist Studies*. Bd. 34. <https://doi.org/10.1080/08164649.2019.1679021>.
- Wells, Ira. 2015. «Lolita as Cultural Icon | The New Republic». 28. mai 2015.

<https://newrepublic.com/article/121908/lolita-cultural-icon>.

Øveraas Halvorsen, Joar, og Nora Sveaass. 2009. «Psykologi og tortur: Faglige og etiske utfordringer for psykologer sett i lys av FNs torturkonvensjon», Tidsskrift for Norsk psykologforening, 46 (12).

<https://psykologtidsskriftet.no/fagartikkel/2009/12/psykologi-og-tortur-faglige-og-etiske-utfordringer-psykologer-sett-i-lys-av-fns>.

