



UPPSALA  
UNIVERSITET

# Psykopatfabriken

Maskulinitetskonstruktioner i Iain Banks *The Wasp Factory*  
och Bret Easton Ellis *American Psycho*

*Jim Andersson*

Ämne: Litteraturvetenskap

Nivå: C

Poäng: 15 hp

Ventilerad: VT 2016

Handledare: Margaretha Fahlgren

Examinator: Annie Mattsson

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsatser inom litteraturvetenskap

# Innehållsförteckning

1. Inledning .....	3
1.1 Syfte .....	4
1.2 Metod .....	4
1.3 Teori och tidigare forskning .....	5
1.3.1 Teori .....	5
1.3.2 Tidigare forskning .....	6
1.4 Synopsis .....	7
1.4.1 The Wasp Factory .....	7
1.4.2 American Psycho .....	9
2. Analys .....	11
2.1 The Wasp Factory .....	11
2.1.1 <i>Kroppen</i> .....	11
2.1.2 <i>Relationen till kvinnor och män</i> .....	12
2.1.3 <i>Våld</i> .....	14
2.1.4 <i>Miljö och omgivning</i> .....	16
2.2 American Psycho .....	17
2.2.1 <i>Kroppen</i> .....	17
2.2.2 <i>Relationen till kvinnor och män</i> .....	19
2.2.3 <i>Våld</i> .....	21
2.2.4 <i>Miljö och omgivning</i> .....	23
3. Diskussion .....	27
4. Sammanfattning .....	30
5. Källförteckning .....	31

## 1. Inledning

*What's he building in there?*

*What the hell is he building*

*In there?*

– Tom Waits

Män observerar varandra för att ta reda på vad det innebär att vara man. Tillsammans kan de sammanställa ritningar för att bygga det hus som utgör det manliga kollektivet. Däri kan de inreda sina egna rum och skapa en egen personlighet och individualitet – inom gruppens ramar. En måste förstå den inre dynamiken, förhålla sig till de sociala koderna. Så, var får psykopaten plats i det manliga kollektivet?

Psykopaten har en särskild plats inom fiktionen. Ofta framställd som den obarmhärtige skurken eller den charmige antihjälten. Strategisk, oberäknelig, hänsynslös, empatilös. Den mest kända skildringen av en psykopat är troligtvis Hannibal Lecter, kannibal-psykiatern från Thomas Harris böcker, sedermera odödliggjord på vita duken av den Oscarsbelönade skådespelaren Anthony Hopkins.

Psykopaten är skrämmande just för att han kan befinna sig var som helst, mitt bland oss, utan att göra sig sedd, ett monster med en mans ansikte. På arbetsplatsen, på gatan, på restaurangen – i ditt hem.

Sigmund Freud myntade begreppet ”das unheimliche”, som beskriver den olustiga känslan när hemmet eller det familjära visar sig vara någonting annat än det man trodde. Inom det så kallade ”manliga kollektivet” kan en säga att psykopaten har fått representera *das unheimliche*, han som går sedd, men osedd, genom korridorerna. Och detsamma gäller psykopatens framställning inom flera litterära verk. Men frågan är hur psykopatin samspekar med manligheten, eller maskuliniteten?

I denna uppsats kommer jag att undersöka två kända litterära psykopater: Frank Cauldhame från Iain Banks debutroman *The Wasp Factory* (1984), och Patrick Bateman från Bret Easton Elliss *American Psycho* (1991), för att se vilken betydelse psykopatin har för karaktärernas maskulinitetskonstruktion. Vi kommer att jämföra hur karaktärerna går till väga för att skapa sina manliga identiteter, hur de förhåller sig till den hegemoniska maskuliniteten, se vilken roll deras patologiska personligheter spelar i framställningen, och vad för plats de har i det manliga kollektivet.

## 1.1 Syfte

Denna uppsats har som syfte att genom en komparativ analys av de två romanerna *The Wasp Factory* och *American Psycho* utröna likheter och skillnader i de respektive protagonisternas maskulinitetskonstruktioner.

Protagonisterna delar liknande patologisk mentala, psykopatiska personligheter, men härstammar från olika geografiska och klassmässiga förhållanden, för att inte tala om författarnas uttryckta mål med att skriva sina respektive berättelser. Men karaktärernas utgångspunkter är snarlika i det att de i ett empatilöst tillstånd försöker anpassa sig till sin omgivning genom sin maskulinitet och vilja för manligt uttryck. Som människor utan en utvecklad förmåga att relatera till omgivningen lämnas de att dra slutsatser från observationer av de runtomkring dem, och på så vis utveckla sina (manliga) identiteter.

Utifrån denna basis är det intressant att analysera hur maskuliniteter kan utvecklas och konstrueras i samspel med emotionellt utanförskap, psykopati, och strävan att passa in.

## 1.2 Metod

För att genomföra en ingående komparativ analys av *The Wasp Factory*s och *American Psychos* maskulinitetskonstruktioner gör jag en närläsning av de respektive romanerna. För att fokusera undersökningen har jag valt att avgränsa analysen till fyra områden som jag menar bäst kan bidra till att belysa hur karaktärernas maskuliniteter kommer till uttryck. Dessa områden är: *kroppen, relationen till kvinnor och män, våld, samt miljö och omgivning*

Anledningen till att jag har valt att fokusera analysen på just dessa områden är för att

- (1) de är centrala och omfattande teman som behandlas i båda romanerna,
- (2) de är vanligt förekommande undersökningsområden inom maskulinitets- och genusforskningen, och
- (3) analysen skulle bli alltför bred för att komma till några meningsfulla slutsatser om jag vidgade undersökningen till ytterligare områden.

Genom att se på karaktärernas relation till dessa områden kan jag sedan belysa hur deras maskuliniteter liknar eller skiljer sig från varandra, och ur detta dra slutsatser kring de avgörande faktorerna som lett till dessa uttryck.

### 1.3 Teori och tidigare forskning

I detta avsnitt följer en redogörelse för analysens teoretiska utgångspunkter och de medföljande begrepp som har utnyttjats för att stödja uppsatsens syfte. Sedan följer en redogörelse för den tidigare forskning som har bedrivits kring *The Wasp Factory* och *American Psycho* och hur uppsatsen förhåller sig till den.

#### 1.3.1 Teori

##### R.W. Connell och hegemonisk maskulinitet

För att uppfylla syftet att analysera och jämföra maskulinitetskonstruktionerna i det behandlade materialet, krävs att vi etablerar en definition för en allmänrådande och normativ maskulinitet till vilken de båda verken kan knytas. Jag har därför valt att främst luta mig mot sociologen och maskulinitetsforskaren R.W. Connell och hennes banbrytande forskning kring maskuliniteter samt begreppet ”hegemonisk maskulinitet”, som myntades av henne, och redogjordes för i hennes bok *Masculinities* (1995).

Konceptet ”hegemoni” hänvisar till den kulturella dynamik genom vilken en grupp gör anspråk på och upprätthåller den ledande positionen inom det sociala livet. Den hegemoniska maskuliniteten innefattar alltså de metoder som inom varje enskild tidsperiod garanterar männens överordnade position gentemot kvinnor. Denna hegemoni är troligast att etableras när kulturella ideal och institutionell makt korresponderar, det vill säga skapar grunden för ett patriarkat.<sup>1</sup> Detta betyder också att en särskild hierarki upprättas, vilken de flesta måste förhålla sig till, och, oundvikligen, kommer att indelas i av resten av samhället. Hegemonin förespråkar den maskulina normen och prioriterar den framför andra genusuttryck, varför kvinnor, och män som uppfattas som feminina (exempelvis homosexuella män), förtrycks. Den hegemoniska maskuliniteten är således en typ av maskulinitet som manifesteras i attribut, handlingar och uttryck som skapar fördelar för parten som utövar den, och (i teorin) resulterar i en maktposition gentemot underordnade grupper.

##### Judith Butler, genus och genusparodi

För att utföra en fördjupad analys i de delarna av uppsatsen som behandlar karaktären Franks (*The Wasp Factory*) kropp använder jag mig av genusforskaren och retorikprofessorn Judith Butlers begrepp ”genusparodi”.

Genusparodin är en subversiv akt under premissen att genus är performativt, som Butler påvisar i *Gender Trouble* (1990). Butlers teori om genus som en ständigt pågående handling – en performativitet – undergräver idén om könsroller som knutna till kroppen och människans biologi,

<sup>1</sup> R. W. Connell, *Masculinities*, Berkeley: University of California Press 1995, s. 77.

och påvisar istället att genus är en social konstruktion som skapas genom människans handlingar.<sup>2</sup> Genusparodi blir alltså subversivt eftersom det i form av exempelvis *drag performance* förflyttar könsstereotypa attribut och handlingar till en kropp som inte svarar mot de rådande könsnormerna, och påvisar absurditeten i att knyta specifika handlingar till specifika biologiska kroppar.<sup>3</sup>

### 1.3.2 Tidigare forskning

*The Wasp Factory* och *American Psycho* är båda romaner som orsakat kontrovers och samtidigt är vida ansedda som litteraturklassiker, varför det också bedrivits ett flertal studier kring dem inom flera forskningsfält (detta gäller särskilt *American Psycho*, som uppnått en form av kultstatus sedan filmatiseringen år 2000). Jag har därför särskilt inriktat mig mot den forskning som i högre mån tittar på romanerna och deras respektive protagonister utifrån perspektiv som svarar mot analysens avgränsade områden (se Metod) för att göra överblicken mer fokuserad.

Flera av texterna genomför någon form av genusanalys på romanerna, men fokuserar i större utsträckning på vissa enskilda perifera inslag som relateras till maskulinitet och maskulinitetsteori. Jag har dragit nytta av och införlivat de delar av forskningen som är relevanta för min egen analys för att på så vis fördjupa den genom att applicera dem på romanernas och de respektive protagonisternas maskulinitetskonstruktioner.

Nedan redogör jag kort för de texter som jag refererar till i min egen text.

#### *American Psycho*

Endast en text, ”Serial Masculinity: Psychopathology and Oedipal Violence in Bret Easton Ellis’s *American Psycho*” av Berthold Schoene, diskuterar explicit sammanhanget mellan psykopati och hegemoniska maskuliniteter, men med utgångspunkt i dess samband med Aspergers syndrom och högfungerande autism.

James Richard Giles diskuterar istället dynamiken mellan våld–rum i sin bok *The Spaces of Violence*, och relaterar det sedan till ett kontinuum mellan mytologisk och naturalistisk skildring, ett utrymme han kallar ”fourthspace”.

Amy Bride gör i artikeln ”Byronic Bateman: the Commodity Vampire, Surplus Value, and the Hyper-Gothic in *American Psycho* (1991)” en gotisk läsning av verket, och menar att det finns påtagliga länkar mellan *American Psycho* och klassisk gotisk litteratur. En sen-kapitalistisk kontext skapar effektivt gotiska figurer, och hon kallar denna typ av undergenre ”late-capitalist hyper-gothic”.

---

<sup>2</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990, s. 24-25.

<sup>3</sup> Butler 1990, 134-141.

## *The Wasp Factory*

*The Wasp Factory* faller ofta in i facket för modern gotisk litteratur, varför mycket forskning enbart fokuserar på den aspekten av berättelsen. Romanens huvudkaraktär, Frank, refereras mycket mer sällan till som psykopatisk än *American Psychos* Patrick Bateman (kanske för att Ellis romantitel är mer explicit och inbjudande för en sådan läsning). Få läsningar av romanen fokuserar alltså på protagonistens patologiska tillstånd, och i större utsträckning på hans ambivalenta kön.

Berthold Schoene-Harwood, som även skrev ”Serial Masculinity”, gör en psykodynamisk maskulinitetsanalys av Frank och relaterar hans könsroll till kontemporär skottsk kultur för en särskild kontextuell förståelse av den lokala mansrollen.

Även Kirsty A. Macdonald i artikeln ”’The Desolate and Appaling Landscape’: the journey north in contemporary Scottish gothic” sätter *The Wasp Factory* i sin skottska kontext, men analyserar den ur en förståelse av relationen mellan kulturen och högländerna, vars geografi haft inverkan på både litteratur och kultur.

## 1.4 Synopsis

### 1.4.1 The Wasp Factory

*The Wasp Factory* (sv. *Getingfabriken*) är Iain Banks debutroman och publicerades år 1984 av det brittiska bokförlaget Macmillan Publishers. Efter att Banks hade fått tre science-fiction-romaner refuserade under perioden 1974-1979, bestämde han sig för att skriva en ”vanlig, tråkig roman” i hopp om att ett förlag skulle visa mer intresse för hans litteratur.<sup>4</sup> Banks skriver:

[...] [*The Wasp Factory*] was supposed to be a pro-feminist, anti-militarist work, satirising religion and commenting on the way we're shaped by our surroundings and upbringing and the usually skewed information we're presented with by those powers. Frank is supposed to stand for all of us, in some ways; deceived, misled, harking back to something that never existed, vengeful for no good reason and trying too hard to live up to some oversold ideal that is of no real relevance anyway.<sup>5</sup>

Romanen blev en storsäljare men bemöttes av blandad kritik, varav de negativa rösterna ofta hänvisade till verkets brutala våldsskildringar. The Irish Times kritiker skrev exempelvis ”It's a sick, sick world when the confidence and investments of an astute firm of publishers is justified by a work of unparalleled depravity”<sup>6</sup>, medan kritiker såsom The Daily Telegraphs Selina Hastings uttryckte mer

<sup>4</sup> Iain Banks, ”Preface”, *The Wasp Factory*, London: Abacus 2009, s. x (Förordet publicerades först i samband med romanens tjugofemårsjubileum).

<sup>5</sup> Ibid, s. xi.

<sup>6</sup> Patrick Freyne, ”Iain Banks: 'In the end we'll be smiling'”, *The Irish Times* 6/4 2013, <http://www.irishtimes.com/culture/books/iain-banks-in-the-end-we-ll-be-smiling-1.1350434> (2016-05-12).

entusiasm: "Iain Banks has written one of the most brilliant first novels I have come across for some time."<sup>7</sup>

## Synopsis

Frank Cauldhame är sjutton år gammal och bor tillsammans med sin far, Angus, på en liten ö utanför Skottlands kust. Frank har ingen födelseattest, varför han på sin fars begäran berättar för de som frågar att han är Angus brorson, och inte hans son.

Frank har också en bror, Eric, som efter en traumatisk händelse under sin tid som läkarstudent blev galen och sedermera inlagd på mentalsjukhus. I romanens inledning får Franks far en rapport från den lokala poliskonstapeln om att Eric har rymt från sjukhuset och troligtvis är på väg hemåt.

Den mesta av sin tid spenderar Frank ensam. Han patrullerar ön, konstruerar hemgjorda vapen och attrapper, bygger dammar av sand vid havet, och utför ritualer han själv hittat på. Ritualerna involverar ofta mord eller tortyr av djur, bland annat genom hans allra största uppfinning, *getingfabriken*, som förutspår framtiden genom getingoffer, vars varierande dödsfall symboliserar kommande händelser. Eftersom Frank får hemundervisning av sin far träffar han inte ofta personer i samma ålder, förutom sin vän Jaime, en dvärg från fastlandet, som han ibland dricker öl med på puben.

En stor del av romanen skildrar Franks barndom, återberättad av honom själv genom hans tankar. Frank har svårt för de flesta människor omkring honom, särskilt kvinnor, på grund av sin "åkomma", resultatet av en hund som bet av hans könsorgan när han var liten, som hans far beskrev det. Under berättelsens gång får vi också veta att Frank dödat tre av sina släktingar, två kusiner och en halvbror, en hemlighet han håller för sig själv.

Frank tar emot flera telefonsamtal från Eric, som tycks mer sinnesrubbad än någonsin, där han berättar om sin stundande ankomst till hemön. Mot romanens slut anländer Eric till sist, och försöker i ett raseriutbrott att förstöra barndomshemmet genom att sätta eld på källaren full av sprängämnen, men misslyckas.

Det är också mot berättelsens slut som Frank får reda på sin verkliga identitet och sanningen om hans barndom. Hans "åkomma" är egentligen bara en historia påhittad av hans far. I själva verket heter han Frances, är född kvinna, och har i hela sitt liv i hemlighet av sin far blivit matad med hormoner och uppfostrad som man. Hennes sönderslitna manliga könsorgan är egentligen ett kvinnligt, helt, könsorgan. Frances accepterar sitt "nya" förflutna och kan nu se på världen ur ett annat perspektiv, men förstår också att hon fortfarande är samma person som hon var förut.

---

<sup>7</sup> Selina Hastings, "Recent Fiction", *The Daily Telegraph* 17/2 1984.



### 1.4.2 American Psycho

*American Psycho* (1991) är Bret Easton Ellis tredje roman. Bokförlaget Simon & Schuster hade planer på att publicera verket och hade redan påbörjat annonskampanjer, PR och författarturné, när Time och Spy magazine publicerade kontroversiella utdrag från det ännu ej färdigredigerade manuskriptet. Förlaget fick skarp kritik och valde att bryta kontraktet med Ellis och inte publicera boken. 48 timmar senare köpte Random House rättigheterna och publicerade den sedan i sin Vintage Series. NOW Magazine hävdade att "the publication of *American Psycho* is socially irresponsible and legitimizes inhuman and savage violence masquerading as sexuality" och uppmanade allmänheten att bojkotta Random House.<sup>8</sup> Även efter publiceringen fick romanen motta kritik. Bland annat kritiserades den för att vara ytlig, både stilistiskt/estetiskt, och i karaktärsporträtten.<sup>9</sup>

#### Synopsis

*American Psycho* utspelar sig på Manhattan under det sena 80-talet. Patrick Bateman är tjugosex år gammal, studerade på Harvard, och har en hög position på samma företag som hans far är delägare i, Pierce & Pierce. I berättelsen, uppdelad i episodiska kapitel, får vi följa Patricks vardag från hans perspektiv, där han skildrar sina rutiner, relationer, otaliga besök på nattklubbar och restauranger, och dåden han utför; våldtäkter, misshandel, tortyr och mord.

Patrick är en del av Manhattans sociala elit och följer hängivet de senaste trenderna inom musik, mat, klubbar, mode, teknik osv, och genom hans tankar får vi läsa långa, utdragna, ingående monologer om vad hans bekanta bär för märkeskläder, vilken stereoanläggning han har, hur hans morgonrutin ser ut och vilka produkter han använder, vilka övningar han gör på gymmet.

Trots att han är extremt trendmedveten känner han sig i underläge mot Paul Owen, en medarbetare på Pierce & Pierce, som inte bara har minst lika bra smak som honom, utan också förvaltar det högt eftertraktade Fischer-kontot.

Alla yuppies i romanen, inklusive Patrick, har svårt att hålla reda på vem som är vem. Paul Owen misstar rutinmässigt Patrick för en Marcus Halberstam, vilket Patrick utnyttjar för att lura iväg Paul på middag. Efter att Paul blivit tillräckligt berusad på Absolut martini mördar Patrick honom i Pauls lägenhet. En tid senare får Patrick besök av en privatdetektiv vid namn Donald Kimball, som undersöker Pauls försvinnande. Kimball säger att Paul tros ha blivit sedd i London.

Patricks blodtörst blir allt större och dåden han utför värre. Han får psykotiska anfall, hallucinerar, och tappar stundtals greppet om verkligheten. Efter en, enligt Patrick själv, osannolik

---

<sup>8</sup> Carla Freccero, "Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of 'American Psycho'", *Diacritics* vol. 27, 1997:2, s. 48.

<sup>9</sup> Freccero, s. 51.

skottväxling med polisen som slutar i flera döda, ringer han sin advokats telefonsvarare och erkänner alla sina tidigare mord.

Inga påföljder uppstår efter vare sig skottväxlingen eller bekännelsen. Patrick återvänder till Paul Owens lägenhet, som han använt som mord- och tortyrkammare under en period, och upptäcker att den är renstädad. Just när han anländer visar en kvinnlig mäklare ett ungt par runt i bostaden, och hon ber honom bestämt att inte orsaka några problem och att lämna lägenheten.

En tid senare träffar Patrick sin advokat, Carnes, och konfronterar honom om sitt erkännande. Carnes misstar Patrick för en annan kollega, Davis, och säger att telefonsvararskämtet var lustigt, men att Patrick Bateman är alldeles för mesig för att ha mördat någon. Patrick insisterar, men Carnes säger att det inte kan ha hänt, för han åt middag med Paul Owen i London – två gånger.

Patrick ger upp, och inser att hans erkännanden inte har betytt någonting.

## 2. Analys

### 2.1 The Wasp Factory

#### 2.1.1 Kroppen

Roten till Franks osäkerhet och illvilja gentemot omgivningen och människorna kring honom börjar i hans misslyckande att uppfylla de mest grundläggande maskulina kraven: hans kropp är inte en mans kropp. Genomgående i romanen reflekterar Frank över sitt förhållande till kroppen och hur den inte svarar mot hans inre manlighet:

I'm too fat. It isn't that bad, and it isn't my fault – but, all the same, I don't look the way I'd like to look. Chubby, that's me. Strong and fit, but still too plump. I want to look dark and menacing; the way I ought to look, the way I should look, the way I might have looked if I hadn't had my little accident. Looking at me, you'd never guess I'd killed three people. It isn't fair.<sup>10</sup>

Det externa motsvarar inte det interna. Diskrepansen som uppstår leder alltså till en djup frustration över hans kroppsliga existens. Berthold Schoene-Harwood reflekterar över Banks ironiska berättarteknik och menar att den parodiska skildringen av Frank som en ovetande ”biologisk” kvinna som hatar kvinnor har en underminerande funktion av den hegemoniska konnotationen genus–kön som givet faktum.<sup>11</sup>

Banks skildring av Frank speglar Judith Butlers idé om genusparodi. Frank överdriver sin maskulinitet genom våldsamma handlingar för att kompensera de saknade manliga kroppsliga attributen. Han upprepar ett flertal gånger sin tro på en könsessentialistisk uppdelning av människan: ”We – I consider myself an honorary man – are the harder sex. [...] I can feel it in my bones, in my uncastrated genes.”<sup>12</sup> Butler skriver:

The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is *of* the very notion of an original; just as the psychoanalytic notion of gender identification is constituted by a fantasy of a fantasy, the transfiguration of an Other who is always already a ”figure” in that double sense, so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin.<sup>13</sup>

Genusparodin fullbordas i romanens slutskede där det avslöjas att Frank i hemlighet har blivit matad med hormoner och uppfostrad som en pojke av sin far. Alla Franks hypermaskulina utspel – mordet,

<sup>10</sup> Iain Banks, *The Wasp Factory*, 2013 års upplaga, London: Abacus 1990 (orig.utg. 1984).

<sup>11</sup> Berthold Schoene-Harwood, *Writing Men: Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2000, s. 104.

<sup>12</sup> Banks 1984, s. 154-155.

<sup>13</sup> Butler 1990, s. 138.

djurplågeriet, kvinnohatet – har grundats på idén om honom som en naturgiven man. I samma avsnitt som refererats till ovan, talar Butler om *drag*<sup>14</sup> som en subversiv akt som belyser den arbiträra essensen i könade handlingar och attribut. Medan Frank inte utför något slags *drag performance* i sig, så kan vi se Banks ironiska avslöjande om Franks identitet, tillsammans med hans hypermaskulina handlingar i strävan efter en manlig identitet, som en akt av *drag performance*: en subversiv akt, som effektivt underminerar läsarens förutfattade meningar kring kön. Även om Frank fungerar som ett ovetande subjekt så fyller hans handlingar samma funktion som det genusparodiska *drag*.

Vid ett tillfälle i romanen berättar Frank vilka som är hans två största fiender: kvinnor och havet. Kvinnor för att de är dumma och svaga och lever i skuggan av män. Havet för att "it has always frustrated me, destroying what I built, washing away what I have left, wiping clean the marks I have made."<sup>15</sup> Här refererar han till de komplexa dammarna han bygger av sand på havsstranden och hur de alltid blir raserade av vågor och vatten i slutändan. Frank erkänner att vattnet alltid vinner i slutändan, och det enda en kan göra är att undvika och blockera det så länge som möjligt.<sup>16</sup> Parallellt med Butlers konsekventa användning av en särskild metaforik får Franks bild av havet en särskilt betydande form. Lennart Hellspong kommenterar Butlers gränsupplösande retorik:

Hon försöker få oss att se det flytande och osäkra i det som verkar stadigt och fast. Det gör hon genom att skapa en vokabulär som frammanar bilder av en upplösning, uppmjukning, uppbrytning, överklighet, sprängning, brott, diskontinuitet, söndrad enhet, och som underminerar ordningsskapande ord genom att förse dem med epitet som "flytande" (gränser) eller "bedrägligt" (stabila genus).<sup>17</sup>

Hellspong menar att denna metaforik fungerar för att upplösa vad som tidigare har framstått som "en beständig naturlig ordning". I *The Wasp Factory*s fall är det ironiskt nog naturen som upplöser de konstruerade dammarna. Frank kan bara hopplöst försöka resa sina murar av sand, sin hypermaskulina fantasi, till dess att havet – det flytande, sprängande, uppbrytande – oundvikligen raserar dem; en förebådande symbol inför det omvälvande avslöjandet.

### 2.1.2 Relationen till kvinnor och män

*The Wasp Factory* innehåller mycket få kvinnliga karaktärer, och endast två stycken som Frank interagerar med. Den ena är en kvinna som Frank och Jamie möter på en bar. Frank är berusad och Jamie är den som håller i samtalet. Den andra är Mrs Clamp, som kommer hem till Frank och hans far varje lördag för att leverera varor, städa deras hus och laga middag. Om henne säger Frank: "She's

<sup>14</sup> Som i "drag queen".

<sup>15</sup> Banks 1984, s. 50.

<sup>16</sup> Banks 1984, s. 25.

<sup>17</sup> Lennart Hellspong, "Judith Butler: En genusteoretisk metaforanalys", *Rhetorica Scandinavica* 2003:26, s. 73.

ancient, and sexless the way the very old and the very young are, but she's still *been* a woman, and I resent that, for my own good reason.”<sup>18</sup> Bara det faktum att hon, enligt hans resonemang, har *varit* en kvinna är tillräckligt för att han ska tycka illa om henne.

Den mesta informationen kring Franks förhållande till kvinnor får vi alltså genom hans inre monologer och inte genom skildrade möten. Men hans avsky gentemot dem är explicit och genomgående. Desto viktigare att understryka, dock, är att hatet inte exklusivt är riktat mot kvinnor, utan också mot *kvinnlighet*. Michael S. Kimmel menar att konstruktionen av manlighet genom historien – oavsett etnicitet, klass, ålder etc. – har baserats på en idé kring anti-femininitet: ”This notion of anti-femininity lies at the heart of contemporary and historical conceptions of manhood, so that masculinity is defined more by what one is not rather than who one is.”<sup>19</sup> Eric, Franks bror, hamnar utanför Franks idé om manlighet genom sin ”femininitet”. Eric är empatisk och har inga problem att uttrycka sina känslor. Vidare tycks han, skriver Schoene-Harwood, dras mer åt den omhändertagande aspekten av läkarrollen snarare än den vetenskapliga. Frank observerar särskilda kvinnliga kvaliteter hos Eric som ”kastrerar” honom och gör honom svagare.<sup>20</sup> Erics personlighet står alltför nära Franks föreställning av en kvinna. Detta är också anledningen till att Frank anser att Eric är galen, men inte han själv, trots att de båda tycks sakna särskilda empatiska förmågor, och att de har en förkärlek till att plåga och döda djur; han kallar Erics dragning mot att döda hundar för ”nonsens”. Schoene-Harwood menar att detta beror på att Franks beteende har patriarkala anspråk, medan Erics inte har det, eftersom Erics galenskap är resultatet av ett emotionellt trauma.<sup>21</sup> Frank funderar:

Whatever it was that disintegrated in Eric then, it was a weakness, a fundamental flaw that a *real man* (min kursiv.) should not have. [...] I suspect that Eric was the victim of a self with just a little too much of the woman in it.<sup>22</sup>

Erics galenskap, hans ”hysteri” om man så vill, är uttryck för en alltför feminin typ av känslighet, och, kastrerad av sina kvinnliga egenskaper, tar han till synes godtyckligt ut den på hundar (”*man's best friend*”), medan Frank, bokstavligen kastrerad av en hund (åtminstone så är det vad han tror), tar ut sin frustration på andra varelser för att etablera sin position inom ett slags makthierarkisk ordning, och således under den socialt accepterade patriarkala ordningen. Mordet på hans lilla kusin Esmeralda var, exempelvis, bokstavligen ett försök av honom att skapa ordning: ”I killed little Esmeralda

<sup>18</sup> Banks 1984, s. 51.

<sup>19</sup> Michael S. Kimmel, ”Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”, *Men and Masculinity: a text reader*, Theodor F. Cohen (red.), Belmont, CA: Wadsworth Thomson Learning 2001, s. 32.

<sup>20</sup> Schoene-Harwood 2000, s. 108.

<sup>21</sup> Schoene-Harwood 2000, s. 107.

<sup>22</sup> Banks 1984, s. 195.

because I felt I owed it to myself and to the world in general. I had, after all, accounted for two male children and thus done womankind something of a statistical favour.”<sup>23</sup> Här finns alltså inget annat motiv mer än att Frank känner att det är rätt sak att göra, och Esmeralda är ett godtyckligt offer för hans idéer kring ordning: [...] I had to get rid of *some* woman, tip the scales back in the other direction.”<sup>24</sup> Med alltför många kvinnor i världen riskerar patriarkatet att fallera.

### 2.1.3 Våld

Bortsett från djuren som Frank rutinmässigt dödar för sina ritualers skull, så mördar Frank tre gånger i sitt liv: Blyth, hans äldre kusin; Paul, hans yngre bror; och Esmeralda, hans yngre kusin. De tre morderna begår han av olika anledningar, men vad de har gemensamt är att de går i linje med Franks patriarkala föreställningar. Vad mer, är det tydligt att morderna inte hade någon särskild känslomässig inverkan på honom:

That's my score to date. Three. I haven't killed anybody for years, and don't intend to ever again.

It was just a stage I was going through.<sup>25</sup>

Mordet på den äldre kusinen Blyth motiveras inte av något behov att dominera över en manlig rival. Detta trots att Blyth brukade utöva ett våld och en destruktivitet som påminner om Franks eget: när de lekte tillsammans ville Blyth se vad som hände om de kastade Paul i vattnet; han ville fälla ett träd över en tågräls; och han hade tidigare tävlat i ”chicken race” mot en annan pojke, vilket resulterade i pojkens död (och ett amputerat ben för Blyth). Nej, vad som motiverar Frank att döda Blyth, är när Blyth sätter eld på Erics och Franks kaniner. Att han dödar kaninerna var dock inte den avgörande faktorn, utan ett behov av att skydda och hämnas Eric:

Eric in particular was very upset. He cried like a girl. I wanted to kill Blyth there and then; the hiding he got from his father, my dad's brother James, was not enough as far as I was concerned, not for what he'd done to Eric, *my brother*.<sup>26</sup>

Som jag visade i avsnittet ovan så baseras den avsmak som Frank känner inför Eric på en uppfattning av att Eric representerar det kvinnliga, att han har ”lite för mycket kvinna i sig”. Hans synliga emotionella utbrott, sentimentalitet och mottaglighet för känslomässiga trauman förminskar i Franks ögon hans manlighet och gör honom effektivt till ett slags kvinna. Trots att Frank är den yngre

---

<sup>23</sup> Banks 1984, s. 111.

<sup>24</sup> Banks 1984, s. 113.

<sup>25</sup> Banks 1984, s. 49.

<sup>26</sup> Banks 1984, s. 43.

brodern känner han därför också en skyldighet att skydda sin bror, liksom vore han en kvinna. I detta avseende är det givetvis tvivelaktigt om Frank i andra fall skulle skydda en kvinna enbart baserat på hennes könstillhörighet, med tanke på hans misogyni, men eftersom Eric ändå "naturgivet" tillhör det manliga könet – och har privilegiet att vara Franks bror – så förtjänar han också Franks beskydd.

I ljuset av detta är det intressant när Schoene-Harwood gör en poäng av Franks maskulinitetskonstruktion, när hon påpekar att den inom en hegemonisk kontext inte alls är ett slags "monstruös villfarelse": "Despite the fact that Frank does undoubtedly go too far, his actions are never deviant or subversive but follow the normative guidelines of masculine propriety."<sup>27</sup> I detta fall går det alltså att argumentera för att han agerar i enlighet med de förväntade normerna, och hämnas sin upprörda bror genom att lägga en huggorm i Blyths benprotes. De giftiga huggen visar sig dödliga, och Blyth går bort utan att någon misstänker Frank.

Enligt Franks fars, Angus, utsago, så fick Frank sitt kön sönderslitet av en hund samma dag som Franks mor skulle föda Paul. Angus avlivade omedelbart hunden, Old Saul, och begravde den. Efteråt hade Frank en känsla av att Old Sauls ande hade förflyttats från hunden till Paul och återfötts i hans nyfödda lillebror.<sup>28</sup>

Motivet bakom mordet på sin lillebror är att utöva hämnd på Old Saul, och att underminera några som helst möjliga framtida attacker. Franks falliska komplex kristalliseras i Paul – den som tog hans kön ifrån honom – och genom att döda Paul kan Frank återta makten över det emaskulerande hotet. Butler kommenterar relationen mellan individens könande och dess mänsklighet:

The mark of gender appears to "qualify" bodies as human bodies[...] Those bodily figures who do not fit into either gender fall outside the human, indeed, constitute the domain of the dehumanized and the abject against which the human itself is constituted.<sup>29</sup>

Franks "avköning" tar ifrån honom hans mänsklighet, hans identitet. Mordet på Paul blir en symbolisk handling som gör motstånd mot den avhumaniserade makten, och en akt av hypermaskulin kompensation för hans till synes saknade manlighet.

Mordet är alltså inte personligt eller ens riktat mot Paul i sig. Frank tycker om sin bror, men tar tillfället i akt när han får möjlighet att göra sig av med honom. Så, en dag när de går på stranden hittar de en bomb från Andra Världskriget uppspolad. Frank övertygar Paul att det är en gammal kyrkklocka, och han vill se om "det finns något ljud kvar i den", så han ber Paul slå så hårt kan han på den med en sten när Frank signalerar. Frank tar skydd på en sanddyn långt bort, signalerar Paul, och

---

<sup>27</sup> Schoene-Harwood 2000, s. 107.

<sup>28</sup> Banks 1984, s. 140.

<sup>29</sup> Butler 1990, s. 111.

Paul omkommer i explosionen.

#### 2.1.4 Miljö och omgivning

I had the Skull, I had the Factory, and I had the vicarious feeling of manly satisfaction in the brilliant performance of Eric on the outside as, for my part, I slowly made myself unchallenged lord of the island and the lands about it.<sup>30</sup>

En konsekvens av Franks olyckliga öde, saknande både födelseattest och ett helt könsorgan, är att han är bunden till sitt barndomshem på den lilla ön utanför Skottlands kust. Utan möjlighet att avslöja sin verkliga identitet för sina medmänniskor eller knyta nya kontakter så gör Frank allt i sin makt för att ta kontroll över sin omgivning på de sätt han kan. Den något överbeskyddande fadern Angus (en bokstavig patriark i detta fall) tar till de medel han kan för att behålla makten över Frank: genom lögn och hemligheter om Franks verkliga identitet och genom att bedriva hemskolning och vara Franks enda källa till kunskap så cementerar han sin plats överst i den hierarkiska ordningen – Frank kan aldrig vara säker på om det hans far lär honom är sanningen. Men Frank är fri att ströva omkring markerna på deras ö, och kan genom den friheten utöva den makt som gjorts honom tillgänglig, nämligen att bemästra naturen.

Således representerar Eric och Frank två slags maskulina uttryck för mästrande av omgivningen. Innan traumat och institutionaliseringen hade Eric lyckats övervinna det enkla småstadslivets lockelser, och tagit sig ut i den stora världen för att söka en mer urban livsstil i Glasgow, under tiden som han studerade till att bli läkare (ett klassiskt prestigefyllt yrke). Skillnaden mellan de två är dock att det urbana, det andra, enligt Frank, har en dekadent kraft som i slutändan leder till Erics undergång. Den skottiska södern är i Franks ögon en plats av barbari och galenskap, menar litteraturvetaren Kirsty A. Macdonald, och Erics öde blir en paradigmatiske representation av utsidans elakartade influenser.<sup>31</sup>

Fast på sin ö börjar Frank att falla in i en jakt på en mer rural maskulinitet. ”Rural” innebär en plats någonstans emellan natur och kultur, en plats utanför staden men inte mitt i vildmarken – den rurale mannen lever *nära* naturen. Hillevi Ganetz menar att ett vanligt tema inom den rurala maskuliniteten är en förmåga att överleva i, att bemästra och behärska den vilda naturen:

I socialantropologen Lissa Nordins studie (2007) talar informanterna om sitt naturintresse som framför allt yttrar sig i skotterturer, (älg)jakt och fiske. Detta naturintresse tolkar Nordin som ett inte alla gånger djupt känt intresse utan som en representation av hur landsbygds mannen bör vara. En sådan form av rural maskulinitet

<sup>30</sup> Banks 1984, s. 183.

<sup>31</sup> Kirsty A. Macdonald, ”’The Desolate and Appaling Landscape’: the journey north in contemporary Scottish gothic”, *Gothic Studies* 2011:13(2), s. 38-39.



speglar den hegemoniska maskuliniteten på ett mycket tydligt sätt.<sup>32</sup>

Jakten är särskilt betydelsefull för Frank. Genom jakten kan han samla djuroffer till sin magiska troféksamling som alla har ett särskilt förhållande till hans ritualer. Den är också ett sätt för honom att bevisa sin mänskliga överlägsenhet. Vid ett tillfälle ger Frank sig ut på kaninjakt och upptäcker en särskilt stor hankanin. Efter att ha skjutit och missat anfaller plötsligt den enorma kaninen honom, och efter en kort strid lyckas han döda den, men Franks slangbella blir förstörd i tumultet. Som hämnd spränger han de närliggande kaninhålen och sätter eld på resten av kaninflocken.<sup>33</sup> Franks hämnd är motiverad av hans behov av att vara överst i näringskedjan, visa naturen vem som bestämmer: "The catapult was avenged, the buck [...] soiled and degraded, taught a hard lesson, and I felt *good*."<sup>34</sup>

Efter händelsen döper han platsen för kaninslakten till "Black Destroyer Hill". Detta är bara en av många platser på ön som Frank namnger efter särskilda episoder: Skull Grounds, begravningsplatsen för Old Saul; Kite Pyre Dell, efter Esmeraldas död; the Bomb Circle, efter Pauls död, osv. En stor del av hans maskulinitetskonstruktion är baserad på erövringen av territorier, att genom våld göra anspråk på vad som efter en kraftmätning rätteligen är hans. R.W. Connell skriver att västvärlden länge definierat rationalitet som en av de bärande maskulina attributen. Och från ett perspektiv där västvärlden är den rationella ljusbringaren för "lägre stående" civilisationer legitimeras således patriarkala anspråk på dem, vilket i sin tur legitimerar imperialism.<sup>35</sup> Franks territoriella erövringar blir för honom symboliska markörer som förstärker hans manlighet; när han besegrar naturen, tar kontroll över den, och sedan fullbordar den mikroimperialistiska fantasin genom att namnge sina nya territorier.

## 2.2 American Psycho

### 2.2.1 Kroppen

"I was writing about a society in which the surface became the only thing. Everything was surface – food, clothes – that is what defined people."<sup>36</sup> (Bret Easton Ellis, intervju med New York Times)

Världen som Patrick Bateman lever i definieras av yta. Det är via ytan som den mest vitala kommunikationen sker, åtminstone från Batemans perspektiv, och även han ifrågasätter om det ens existerar någonting under den: "God is not alive. Love cannot be trusted. Surface, surface, surface

---

<sup>32</sup> Hillevi Ganetz, *Naturlikt: människor, djur och växter i SVT:s naturmagasin*, Möklinta: Gidlund 2012, s. 35.

<sup>33</sup> Banks 1984, s. 32-40.

<sup>34</sup> Banks 1984, s. 41.

<sup>35</sup> Connell 1995, s. 186f.

<sup>36</sup> Roger Cohen, "Bret Easton Ellis Answers Critics of 'American Psycho.'", New York Times 6/3 1991.

was all that anyone found meaning in...”<sup>37</sup>

Kroppen blir en av Batemans viktigaste symbolbärare för maskulinitet och status. Hans besatthet av träning tycks dock grundas mindre på en strävan efter att förbättra sin hälsa, och mer på att etablera sin manliga identitet hos människorna han rör sig bland, som när han vid ett tillfälle ligger på massagebänken i väntan på en ansiktsbehandling: ”I want Helga to check my body out, notice my chest, see how fucking *buff* my abdominals have gotten since the last time I was here,”<sup>38</sup> trots att han aldrig skulle ligga med henne eftersom hon, 35 år, är för gammal.

Den manliga kroppen, menar Connell, har nästan alltid setts som kärlet från vilket sann maskulinitet kommer; de manliga drifterna och attributen, mentala styrkor och tillkortakommanden.<sup>39</sup> Bateman behöver inte bevisa för någon att han *är* en man, men däremot vill han bevisa att han är *bättre än* andra män, och bedömer andra män efter sig själv. Under en middag med Evelyn, Batemans flickvän, blir han svartsjuk på en man som flirtat med henne. Efteråt kallar han mannen dvärg, fet, och otränad. Evelyn svarar att ”alla gillar inte att lyfta vikter som du,” en kommentar som klart sårar Bateman och undergräver hans försök att överglänsa mannen. Istället förolämpar han mannens kostym.<sup>40</sup>

Medan kroppen, som Bateman skulpterar och gärna visar upp, är viktig för hans identitet, så får plaggen han bär en nästan ännu större betydelse. Kläderna, accessoarerna, och produkterna som Bateman och andra personer använder beskrivs i närmast manisk detalj i långa interna monologer vid bokstavligen varje möte med andra karaktärer (men också när Bateman är ensam). Men han lägger ingen särskild vikt vid strikt estetiska detaljer som fångar hans uppmärksamhet, utan *vad* eller *vem* som de bär – vilka märken, företag eller designers som blir representerade. Amy Bride skriver:

In this way, Bateman's public identity, constructed of and defined by the empty symbols of late-capitalist brand fetishism, is reflective of his surrounding culture and therefore, a performance or masquerade of the emptiness of late capitalism. The desirable surface of Bateman's character is thus a front constructed from superficial branding assumed for the benefit of others.<sup>41</sup>

På motsvarande vis menar Bride att Bateman med sin ”konsumentblick” riktar sin uppmärksamhet på det betecknande, signifikanten, snarare än det betecknade, signifikatet.<sup>42</sup> Kläderna som karaktärerna bär är arbiträra i relation till symbolerna de representerar, eftersom symbolen i sig är viktigare än ett

<sup>37</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, New York: Vintage Books 1991, s. 360.

<sup>38</sup> Ellis 1991, 110.

<sup>39</sup> Connell 1995, s. 45.

<sup>40</sup> Ellis 1991, s. 320.

<sup>41</sup> Amy Bride, ”Byronic Bateman: the Commodity Vampire, Surplus Value, and the Hyper-Gothic in *American Psycho* (1991)”, *The Irish Journal of Gothic and Horror Stories* 2015:14, s. 9.

<sup>42</sup> Bride 2015, s. 10.

särskilt estetiskt eller personligt uttryck. För Bateman handlar inte plaggen om att reflektera hans identitet, vem han är inuti, utan om att med kroppen som annonspelare signalera de statussymboler som effektivast illustrerar hans maktposition i den kontemporära, hyperkapitalistiska kontext som han befinner sig i. Utan statussymbolerna tynar Bateman och alla andra yuppies i hans omgivning bort, eftersom det inte finns någonting under ytan. Men samtidigt förvandlas alla karaktärer till exakta kopior av varandra, vilket speglas i romanens dialoger där männen konstant förväxlar varandra med någon annan (Paul Owen tror exempelvis att Bateman är Marcus Halberstam). Utan en urskiljbar identitet så blir kroppen och de produkter man bär ett säkert tecken för att hävda sin manlighet och status.

### 2.2.2 Relationen till kvinnor och män

”I know, I know.” I smile.

”There *are* no girls with good personalities,” we all say in unison, laughing, giving each other high-five. ”A good personality,” Reeves begins, ”consists of a chick who has a little hardbody and who will satisfy all sexual demands without being too slutty about things and who will essentially keep her dumb fucking mouth shut.”<sup>43</sup>

Mänskligheten är tudelad för Bateman och hans manliga bekanta: den består av män och kvinnor, två fullständigt olika varelser. Män har man för vänskapligt umgänge, och kvinnor för sexuellt umgänge. I romanen uppstår det en klar ironi i detta sätt att se på relationer kvinnor och män emellan, eftersom Bateman och hans vänner inte har något särskilt utbyte av varandra överhuvudtaget. Majoriteten av tiden de spenderar tillsammans består av att försöka bestämma vilken restaurang de ska äta på, vilken klubb de ska gå till, eller ta reda på var de kan köpa droger. Ofta talar de förbi varandra, uttrycker känslor eller åsikter som ingen lyssnar på. De träffas ofta, men *umgås* sällan, och när riktiga utbyten väl sker förvandlas samtalet ofta till en maktkamp där de försöker sätta varandra på plats. Vid ett tillfälle visar Bateman upp sitt nya visitkort för sina kollegor, någonting som snabbt förvandlas till en tävling där de andra jämför sina kort med varandra. Under ett ögonblick av ångest förlorar Bateman nästan kontakten med verkligheten när han inser att Price har ett mer smakfullt visitkort än han.<sup>44</sup> Den bildliga armbrytningen med andra män drivs till sin spets när Batemans avundsjuka gentemot Paul Owens ställning resulterar i Pauls död (se avsnittet *Våld*).

Medan männen bedöms efter smak, pengar, och social ställning, så är är Batemans enda kriterium för att vara med en kvinna att hon är snygg. Vänner, partners, och servicepersonal kritiseras och recenseras efter utseende – ju snyggare, desto högre värde. Bride skriver: ”Alongside the branded items he relentlessly catalogues, Bateman treats women as purchasable goods, leaving a barmaid a

---

<sup>43</sup> Ellis 1991, s. 87f.

<sup>44</sup> Ellis 1991, s. 43.

'big tip' purely because she is 'hot-looking', and buying services of escorts and prostitutes [...]"<sup>45</sup> Förhållandet till kvinnor reduceras till en affärstransaktion som stärker Batemans position. Målet med sexet är inte njutning, utan en uppvisning av hans maktposition. Detta kommer till uttryck när Bateman har en affär med Luis flickvän, Courtney, och han mitt i sexakten (felaktigt) tror sig höra att hon talar illa om honom: "[...] spurred on by her disgust for her wimp boyfriend, I start moving faster, my climax approaching."<sup>46</sup> Den dominerande aspekten av affären blir en stor källa till maskulin tillfredsställelse och cementerar hans dominans över Luis, någonting som lättar hans rädsla över att själv bli dominerad av andra män. Kimmel menar att denna typ av maskulina aktiviteter fungerar i egenskap av murar som skyddar män från att andra ska kunna upptäcka att de är "bedragare": "Our real fear 'is not fear of women but of being ashamed or humiliated in front of other men, or being dominated by stronger men."<sup>47</sup>

En kvinna som står ut från de andra i Batemans värld är hans före detta flickvän, Bethany, som han av en händelse stöter på på Manhattans gator, varpå de stämmer träff och ses över lunch. Bethany är den enda kvinnan i *American Psycho* som genuint gör Bateman nervös och utgör någon form av hot mot hans identitet. Bateman och Bethany var tillsammans under deras tid på Harvard, vilket ger henne en inblick i hans liv innan han konstruerade sin persona som finansman på Wall Street. Eftersom Bethany har både en utbildning och ett välbetalt arbete är hon också en av de få kvinnor som han inte kan köpa. På grund av hennes status som självständig kvinna är det omöjligt för Bateman att reflektera sina maskulina osäkerheter på henne och han kan inte använda henne för att förstärka sitt ego. Bethany skärskådar Batemans höga position på Pierce & Pierce och underminerar effektivt statusen den ger honom genom att påpeka att hans familj äger företaget, och ifrågasätter således implicit ifall han faktiskt förtjänar sin ställning eller har drivkraften och kompetensen att få anställning någon annanstans.<sup>48</sup> Dessutom är hon tillsammans med Robert Hall, en av Batemans före detta vänner från Harvard, som han är övertygad om är homosexuell. Efter att ha bjudit upp Bethany till sin lägenhet så dödar han henne, vilket ger honom tillbaka kontrollen som han förlorat, och samtidigt tar henne ifrån mannen som inte förtjänar att vara i en relation med henne.

Homosexualitet dyker upp som ett löpande motiv genom romanen, och Bateman konfronteras flera gånger med homosexuella män på olika vis, varpå han svarar med antingen skällsord (som att kalla andra män "faggot") eller våld. Det har föreslagits att Ellis ville porträttera Bateman som en man som undertrycker sin homosexualitet genom homofobi – en vanlig teori inom Freud-baserad litteratur.<sup>49</sup> Batemans osäkra – okarakteristiska – svar när Bethany vägrar tro att hennes

<sup>45</sup> Bride 2015, s. 11f.

<sup>46</sup> Ellis 1991, s. 99.

<sup>47</sup> Kimmel 2001, s. 35.

<sup>48</sup> Ellis 1991, s. 227.

<sup>49</sup> Connell 1995, s. 40.

pojkvän är homosexuell skulle kunna tyda på det:

”Why are you so positive [that he is gay]?” she asks, not amused.

”Because, he used to let frat guys – not the ones in my house – like, you know, gang bang him at parties and tie him up and stuff. At least, you know, that's what I've heard.”<sup>50</sup>

Förödmjukad erkänner han sedan att Robert också erbjudit honom oralsex vid ett tillfälle. Connell beskriver homofobi inom den hegemoniska maskuliniteten:

Oppression positions homosexual masculinities at the bottom of a gender hierarchy among men. Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity [...] Hence, from the point of view of hegemonic masculinity, gayness is easily assimilated to femininity. And hence – in the view of some gay theorists – the ferocity of homophobic attacks.<sup>51</sup>

Homosexualitet är alltför subversivt i den patriarkala och maskulina kontexten, och det skulle helt förstöra Batemans anseende och maktposition, varför han också måste ta starkt avstånd från det genom homofobi.

Luis Carruthers, vars flickvän Bateman har en affär med, orsakar också tvetydiga spänningar. Bateman bestämmer sig för att döda Luis – för att Courtney ska ha mer tid för honom, för att se om hon bara ligger med honom för att det är spännande att vara otrogen, eller av någon annan anledning? Han vet inte svaret själv. Men just som Bateman ska till att strypa Luis på en herrtoalett så uppstår ett missförstånd, Luis bekänner sin kärlek inför Bateman och tror samtidigt att Bateman är kär i honom. Bateman avstår från att döda honom, och går därifrån.<sup>52</sup> Med tanke på att han inte ens från början hade några klara motiv för att göra sig av med Luis, kan man fråga sig varför han inte fullföljde mordet efter att det visat sig att Luis är homo- eller bisexuell, eller varför han inte heller gör det vid ett senare tillfälle när Luis åter igen bekänner sin kärlek. Istället låter han Luis gå: ”I whisper under my breath, 'Listen to me, Luis. Are you listening to me? I usually don't warn people, Luis. So-be-thankful-I-am-warning-you.’”<sup>53</sup>

### 2.2.3 Våld

De extremt grafiska våldsskildringarna i *American Psycho* orsakade en enorm våg av kritik, vilken – som nämndes i introduktionen till detta avsnitt – nästan blev orsaken till att romanen inte gavs ut.

---

<sup>50</sup> Ellis 1991 s. 231.

<sup>51</sup> Connell 1995, s. 78.

<sup>52</sup> Ellis 1991, s. 152-154.

<sup>53</sup> Ellis 1991, s. 284.

Några av dåden som Bateman utför i boken inkluderar, men är inte begränsade till: våldtäkt, tortyr, mord av kvinnor, män, barn och hemlösa, nekrofil och kannibalism. Idag, tjugofem år senare, är *American Psycho* fortfarande kontroversiell, och på flera ställen i världen finns det begränsningar och regler som styr hur bokhandlare får sälja verket. Exempelvis blev en butik i Adelaide (Australien) tvungna att ta bort ett antal exemplar från sina hyllor när polisen blev varse att de såldes utan skyddande plastomslag.<sup>54</sup>

James Richard Giles menar att *American Psychos* starka intryck på läsaren är ett resultat av det omedierade förstapersonsperspektivet: "There is thus no external 'normal' vision in the text, almost no recognition that such a rational and controlled norm exists."<sup>55</sup> Berättelsen skildras alltså helt ur Batemans perspektiv och genom hans tankar. Den interna fokaliseringen utesluter då också en berättarröst som kan bidra med kontextualisering, fokusering eller någon form av extern information. På ett ytligt plan reducerar detta moraliserande effekter som försäkrar läsaren att protagonistens tankar och handlingar är fel. Men, detta gör också Bateman till en opålitlig berättare.

Det finns flera tecken i *American Psycho* som pekar på att mordet som Bateman begår inte har skett, åtminstone en del av dem. Eftersom Bateman är en opålitlig berättare så går det inte att lägga fram några fasta bevis, men de indicier som existerar inom romanen gör hypotesen tillräckligt trovärdig för att övervägas, och det finns två händelser som är särskilt intressanta. Den ena är när Batemans psykotiska tillstånd når sin kulmen och han börjar mörda människor på öppen gata, till synes helt slumpmässigt. En ovanligt actionladdad skottväxling mellan honom och polisen uppstår, en polisbil exploderar. Kapitlet avslutas med att Bateman lyckas fly till sitt kontor, ringer till sin advokat, och bekänner alla våldsbrott som han begått på telefonsvararen. Han blir varken gripen eller ens kontaktad av polisen efteråt.<sup>56</sup>

Den andra händelsen är kopplad till Batemans bekännelse. När han till sist får tag på sin advokat – som misstar honom för en annan klient vid namn Davis – och frågar vad han tycker om meddelandet han lämnade på telefonsvararen, så svarar advokaten att det var underhållande, förutom att premissen var för osannolik:

"Davis," he sighs, as if patiently trying to explain something to a child. "I am not one to bad-mouth anyone, your joke *was* amusing. But come on, man, you had one fatal flaw: Bateman's such a bloody ass-kisser, such a brown-nosing goody-goody, that I couldn't fully appreciate it."<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Malcolm Sutton, "Police ask for new edition of American Psycho to be kept from Adelaide bookshelves", *ABC News* 17/7 2015, <http://www.abc.net.au/news/2015-07-17/american-psycho-removed-from-adelaide-bookshelves/6628846> (2016-05-20).

<sup>55</sup> James Richard Giles. *The Spaces of Violence*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 2006, s. 161.

<sup>56</sup> Ellis 1991, s. 333-339.

<sup>57</sup> Ellis 1991, s. 372.

Bateman försöker övertyga honom att han *är* Patrick Bateman, och att han mördade Paul Owen. Advokaten blir irriterad och svarar att Paul Owen inte är död, eftersom han åt middag med honom i London.

Vad som gör situationen så oklar är att ingen tycks kunna hålla reda på vem som är vem på Wall Street, och advokaten, som kallar Bateman vid fel namn två gånger under samtalet, skulle sannolikt ha kunnat tagit miste på vem han åt middag tillsammans med i London. Ledtrådarna i romanen öppnar upp för tre möjligheter kring mordens omständigheter, vilka är att Bateman begick (1) alla, (2) några, eller (3) inga av morderna. Alternativ (2) och (3) är till synes de mest troliga, men det går inte att bekräfta.

Vare sig Batemans våldsmakeri är fantasi eller ej så går det att tolka som en akt av maskulin självhävdelse, allra helst i samband med att hans omgivning tycks se honom som en vek figur. Detta kan också förklara varför han öppet bekänner dåden och sin blodtörst, vilket han gör inte bara inför sin advokat, utan även ett flertal gånger medan han samtalar med sina bekanta. Men ingen hör honom eftersom de är för självcentrerade för att lyssna; en konsekvens av den senkapitalistiska normen som uppmuntrar individen att prioritera sig själv framför alla andra. Bateman vill bli fruktad, och ser sig själv som ett rovdjur bland folket: "[...] all of them having one thing in common: they are *prey* [...]"<sup>58</sup>

Bateman vill konstruera och demonstrera sin maskulinitet genom våldet, men även, som konsument, sin identitet. Att han köper, stympar och även äter kvinnor är en del av kommodifieringen av deras kroppar, menar Bride:

Not satisfied by merely using women as purchasable objects, Bateman is compelled to commodify further the already commodified body, in an attempt to assert a personal dominance over the items that define his identity.<sup>59</sup>

Bateman blir passande nog "consumer" enligt det engelska begreppets hela definitionsomfång: den som köper; den som förbrukar; den som äter.

#### 2.2.4 Miljö och omgivning

Var än Bateman rör sig på Manhattan så ser han tiggare och hemlösa. Han rör sig mellan de exklusiva platserna – klubb till klubb, restaurang till restaurang, lyx till lyx – men blir, så att säga, konfronterad av människorna på samhällets botten. Batemans berättelse är inramad av stadens dekadens, som vi redan i första kapitlet får skåda när Timothy Price läser tidningen:

---

<sup>58</sup> Ellis 1991, s. 334.

<sup>59</sup> Bride 2015, s. 14.

”In one issue – in *one* issue – let's see here... strangled models, babies thrown from tenement rooftops, kids killed in the subway, a Communist rally, Mafia boss wiped out, Nazis” – he flips through the pages excitedly – ”baseball players with AIDS, more Mafia shit, gridlock, the homeless, various maniacs, faggots dropping like flies in the street [...]”<sup>60</sup>

Batemans resor och promenader genom staden och mötena med de ekonomiskt och socialt utsatta medborgarna påminner honom, som Giles skriver, om det kapitalistiska systemets växlingar och nyckfullhet, och även hans egen dödlighet, och således försöker han kontrollera sitt öde och sin dödlighet genom att mörda kvinnor och de fattiga: ”The affluent social class to which he belongs lives off the blood of the economically oppressed. It is thus appropriate that the first murder he commits is of a homeless man.”<sup>61</sup> Innan Bateman mördar mannen, Al, frågar han honom hur han blev hemlös, varför han inte bara skaffar sig ett jobb. Giles menar att den här scenen är viktig eftersom den visar hur Bateman försöker distansera sig själv från mannen, påvisa hur stora skillnader det är dem emellan<sup>62</sup>: ”Al... I'm sorry. It's just that... I don't know. I don't have anything in common with you.”<sup>63</sup>

Våldet mot de förtryckta blir både en aktiv handling och en symbol i strävan för att upprätthålla den hegemoniska maskuliniteten, patriarkatet, och de ekonomiska klyftorna: i och med att Bateman utövar sitt förtryck försäkrar han sig om att han kan behålla kontrollen över sin omgivning. Som Connell skriver: ”A structure of inequality on this scale, involving a massive dispossession of social resources, is hard to imagine without violence.”<sup>64</sup> Det är männen som äger medlen för våld, och särskilt, i detta fall, vita män från medel- och överklassen. Våldet kastar ljus på männens rädsla att lämna plats, eftersom ett system som kräver våld för att upprätthålla dominans i vad förtryckarna (männen) upplever som en legitim hierarki, inte skulle kräva skrämmande och våldsamma strategier.<sup>65</sup> Batemans försök att distansera sig från Al grundas alltså på hans tro (eller förhoppning) på en sådan legitimitet.

Ängslan över den fluktuerande ekonomin och Batemans deliriska flanerande på Manhattans gator har vissa intressanta paralleller med det sena 1800-talets dekadenslitteratur. I Britt Andersens läsning av Knut Hamsuns roman *Sult* (1890) gör hon en nytolkning av romanen, som länge ansetts vara ett universellt porträtt av mänsklighetens psyke.<sup>66</sup> Andersen menar istället att protagonistens ängslan inför kvinnor, och hans förfall, är uttrycket för en maskulin osäkerhet som uppstod i en tid då

---

<sup>60</sup> Ellis 1991, s. 4.

<sup>61</sup> Giles 2006, s. 163.

<sup>62</sup> Giles 2006, s. 162.

<sup>63</sup> Ellis 1991, s. 126.

<sup>64</sup> Connell 1995, s. 83.

<sup>65</sup> Connell 1995, s. 84.

<sup>66</sup> Britt Andersen, ”Sårbar og stridbar. Den mannlige outsideren i Knut Hamsuns litterære gjennombrudd”, *Kjønnsforhandlinger. Studier i kunst, film og litteratur* (red. Geir Uvsløkk & Anne Birgitte Rønning), Oslo: Pax 2013, s. 233.



kvinnor fick mer utrymme och självständighet. *Sult*-hjälten vandrar längs Kristianias gator och de enda kvinnor han ser är prostituerade, i en stad som blir allt mer dekadent.<sup>67</sup> Bateman kan inte låta bli att lägga märke till alla tecken på det kapitalistiska systemets sårbarhet i de hemlösa och tiggarna, och han kan ej heller värja sig mot självständiga kvinnor (som exflickvännen Bethany), som trotsar patriarkala strukturer, och hans sista försvarsbarriär blir att försöka dominera med våld.

Berthold Schoene gör en träffande beskrivning av Bateman som representant för den hegemoniska maskuliniteten, hur en man sprungen ur hans socio-historiska kontext reagerar på sociala och ekonomiska förändringar i samhället:

In *Nerves and Narratives* Peter Logan argues that "within each nervous body lies the story of the social conditions that created it, and having created it, compel it to act out its nervous fit." This is definitely the case in *American Psycho* where existential insecurity and nervous agitation, caused by a massive epistemological paradigm shift, result in the lethal death throes of a formerly hegemonic order of gender-specific subjectivity. Patrick is a dangerous anachronism, the impersonation of an old order, and, in this respect, his name may in itself be a telling cipher: Patrick, representing "patriarchy."<sup>68</sup>

Detta beskriver hur Bateman försöker behålla sin dominans på ett större, mer övergripande plan. Men vad konstituerar kontroll inom de rum som han och hans yuppie-vänner rör sig?

Den sociala eliten på Manhattan i *American Psycho* rör sig helst i rum som utesluter alla som de bedömer som individer av lägre social klass. Att kunna röra sig var som helst, när som helst, är en uppvisning i status. Det är därför Bateman nästan börjar gråta vid ett tillfälle när han inte är säker på att de fått en bra reservation på restaurangen Pastels.<sup>69</sup> Hans eviga besatthet av bordsreservationer beror inte på att han vill vara säker på att få äta, utan på de skamkänslor som följer av att få ett dåligt bord, eller på att få behöva vänta tills ett bord blir ledigt. En reservation vid rätt bord på rätt restaurang betyder att man är betydelsefull eller har makt och status. New Yorks hetaste restaurang, Dorsia, är ett återkommande motiv i romanen, och ett representativt objekt för Batemans ångest över att kunna få tillgång till exklusiva rum. Han försöker flera gånger få tag på ett bord där, men kötiden är flera månader lång. Senare i romanen träffar Bateman motvilligt sin yngre bror Sean för samtala över middag: "Sean calls at five from the Racquet Club and tells me to meet him at Dorsia tonight. He just talked to Brin, the owner, and reserved a table at nine. My mind is a mess."<sup>70</sup>

Sean besegrar utan problem Bateman vad gäller social framgång, och undergräver med sin blotta närvaro hans manlighet: en kvinna på Dorsia som Bateman beskriver som "close enough to

<sup>67</sup> Andersen 2013, s. 238.

<sup>68</sup> Berthold Schoene, "Serial Masculinity: Psychopathology and Oedipal Violence in Bret Easton Ellis's *American Psycho*", *Modern Fiction Studies* 2008:54(2), s. 381.

<sup>69</sup> Ellis 1991, s. 37.

<sup>70</sup> Ellis 1991, s. 216.

physical perfection” flirtar med Sean, men han nonchalerar henne; han äter inte av maten de blir serverade; han bjuder inte med Bateman till en extremt exklusiv nattklubb som han ska till senare. Seans kompetens inom det sociala spelet är mycket högre än Batemans, som desperat måste ljuga om att han känner Donald Trump för att skydda sig från skammen.

Tillgången till exklusiva sociala rum är – liksom märkeskläderna han bär på kroppen – enbart ett tecken på status, där rummens *funktioner* inte är lika viktiga som *vad* de symboliserar, det vill säga makt. Åtkomsten till dem blir detsamma som erövringar, och den som erövrar mest är den mest dominante.

### 3. Diskussion

Vi har nu gått igenom fyra områden – *Kropp, Relationen till män och kvinnor, Våld och Miljö och omgivning* – och sett hur de respektive protagonisterna Frank (*The Wasp Factory*) och Bateman (*American Psycho*) konstruerar sina maskuliniteter inom dessa områden.

En av de första uppenbara skillnaderna mellan protagonisterna är deras utgångspunkter. Frank, sjutton år gammal, kommer från en medelklassbakgrund på den skotska landsbygden, medan Bateman, tjugosex år gammal, tillhör New Yorks överklass och bor på centrala Manhattan. De har olika bakgrunder, sysselsättningar, mål och ambitioner. Men i strävan att forma sina identiteter börjar deras metoder sammansmälta, och liknande tankar och motiv blir synliga. Frank och Bateman vill visa – bevisa – att de betyder något, att de är värdiga, att de är *män*.

Det är inte underligt att båda protagonisterna är besatta av sina kroppar. Maskulinitet anses ofta härstamma från kroppen, som då är den drivande kraften bakom mäns beteende.<sup>71</sup> Om så är fallet ter det sig naturligt att andra bedömer mäns kroppar för att avgöra hur maskulina de är. Vad vi förstår av Batemans narrativ så har han uppnått ett manligt kroppsideal, vilket leder till hans besatthet av att visa upp sin den för andra – han vill att de ska se hans manlighet förkroppsligad, de hårda vältränade musklerna. Annat är det för Frank, som inte kommer i närheten av den manliga idealkroppen. Detta blir problematiskt för honom eftersom hans genus, och i förlängningen hans manlighet, kan komma att ifrågasättas av andra.

Connell tar i *Masculinities* upp frågan kring mäns reaktioner på handikapp som de ådragit sig, och hänvisar till en amerikansk studie av Thomas Gerschick och Adam Miller. En av de vanligaste reaktionerna var att, likt Frank, omformulera sin definition av maskulinitet för att föra den närmare vad som är möjligt att prestera för mannen ifråga.<sup>72</sup> Att ha en penis torde falla in under ett av de grundläggande kraven för att få kalla sig för man inom den hegemoniska maskuliniteten, men Frank – som tror sig ha mist sitt könsorgan i en olycka – hänvisar istället till sina ”okastrerade gener”, och kan på så vis upprätthålla ett slags manlig värdighet. Värt att notera är hur Frank accepterar sin kropp som genusmarkör när det avslöjas att hans sönderslitna manliga kön egentligen är ett kvinnligt. Så till viss del behåller han sina könsessentialistiska idéer även efter upptäckten, eftersom han plötsligt slutar känna ett tvång att leva upp till sin kropp och dess inskrivna ideal.

Vad vi finner är att både Frank och Bateman upplever att de måste förhålla sig till sina kroppar och vad de symboliserar inför omgivningen, att de har en längtan efter att vara tillräckligt maskulina. De vill att deras kroppar ska reflektera insidan, deras potential, och deras makt.

Följden av den syn på kroppar som protagonisterna delar är en världsåskådning som

---

<sup>71</sup> Connell 1995, s. 45.

<sup>72</sup> Connell 1995, s. 54-55.

uppmuntrar parollen ”män ska vara män, och kvinnor ska vara kvinnor.” Om en manlig kropp signifierar det naturligt dominerande och en kvinnlig kropp det naturligt undergivna så befinner sig inte misogynin långt borta, och varken Frank eller Bateman har särskilt höga tankar om kvinnor. På grund av karaktärernas disposition går det inte att göra en särskilt uttömmande analys av likheterna eller skillnaderna i behandlingen av kvinnor i deras närhet. Frank träffar knappt några kvinnor överhuvudtaget på grund av sin isolering från omvärlden, medan Bateman träffar dem varje dag. En annan skillnad är att Batemans sexuella lust är närmast outtömlig och han är konstant på jakt efter nästa kvinna, men Frank kan inte beskrivas som någonting annat än helt asexuell, eftersom han inte uttrycker något sådant behov under hela berättelsen. Bateman kan reflektera sin maskulinitet i sina erövringar för att visa att han är åtråvärd, och allra helst när han ligger med kvinnor som redan befinner sig i andra förhållanden, såsom Luis flickvän Courtney.

Men, vad varken Frank eller Bateman kan tolerera är personer som bryter mot de konventionella normerna. Luis och Eric är subversiva eftersom de representerar män som inte strävar efter en hegemonisk maskulinitet. Frank och Bateman äcklas av manlig femininitet och homosexualitet eftersom det omkullkastar den naturliga ordningen och öppnar upp för en rubbning av (o)balansen som konstituerar patriarkatet. Alla som representerar femininitet, kvinnor som män, måste därför hållas nere om den sociala hierarkin ska bibehållas. Frank tycks väldigt klar över den idén eftersom han dödar Esmeralda enbart för att återupprätta balansen igen. Att den patriarkala strukturen reflekterar det sen-kapitalistiska systemet, där det i praktiken måste finnas en del förlorare och en del vinnare, kristalliseras i Batemans kommodifiering och konsumtion av kvinnor, där även han håller dem nere för att kunna sitta längst upp på den hierarkiska stegen.

Våldet utgör alltså ett verktyg för kontroll, och i förlängningen makt. De mest framträdande morderna i *The Wasp Factory* och *American Psycho* är akter som tjänar till att undergräva motståndarnas maktpositioner så att protagonisterna ska kunna säkra sina egna. Frank dödar Paul för att han tror att hans gamla antagonist Old Saul bor inuti honom, och han dödar Esmeralda för att återställa den rubbade könsmaktsordningen – det får inte finnas för många kvinnor i världen. Bateman mördar Paul Owen för att höja sin egen status. Paul har ett utsökt sinne för trender, god social kompetens, och kontroll över det mystiska Fischer-kontot som alla tycks vilja ha. I relation till Paul ser Bateman sämre ut, vilket motiverar dådet.

Behovet av kontroll sträcker sig även ut bortom de rum där protagonisterna rör sig. Det finns likheter mellan Frank och Bateman i deras vilja att bemästra omgivningen de lever i, men de får olika uttryck. Franks rurala maskulinitet berör hans hems geografiska områden, där han i imperialistisk anda tar över territorier och markerar dem som sitt eget, och gör sig själv till en erövrare och kung över ön han bor på. I kontrast till det strävar Bateman efter att erövra de urbana, exklusiva, sociala

områdena, som symboliserar hans status bland den sociala eliten. Rummen fyller inga rent praktiska funktioner för protagonisterna, utan fungerar som bevis för att de lever upp till de respektive maskulinitetskonstruktionerna som de siktar på att uppfylla – Frank, den rurala; Bateman, den urbana.

Alla dessa uttryck, handlingarna som utgör grunden för Franks och Batemans maskulinitetskonstruktioner, härstammar från vissa idéer om maskulinitet som karaktärerna vill uppfylla. Valen de gör och dåden de utför är inramade av karaktärernas psykopatiska personlighetsdrag som frántar dem förmågan att till fullo hysa medkänsla till omgivningen och offren som får lida för deras handlingar. På ytan kan det tyckas som att psykopatin är drivkraften bakom karaktärernas extrema beteenden, men ser vi på dem utifrån ett perspektiv där handlingarnas mål är att konstruera identiteter, och således maskuliniteter, så ter det sig snarare tvärtom. De patologiska symptomen som Frank och Bateman ger uttryck för går i linje med en hegemonisk maskulinitet, och är på så vis normativa istället för avvikande. Berthold-Schoene skriver, angående Franks karaktär:

Despite the fact that Frank does undoubtedly go too far, his actions are never deviant or subversive but follow the normative guidelines of masculine propriety. Actually, considering the unremitting circulation of idealised images of a violent, domineering masculinity within contemporary society, it seems quite astonishing that Frank's behavior strikes us as exceptional at all.<sup>73</sup>

Enligt denna slutsats vore det felaktigt att se Franks och Batemans extrema maskulina handlingar som ett resultat av psykopatin, utan snarare att deras psykopatiska handlingar är resultaten av att de till fullo eftersträvar att uppfylla de hegemoniska maskulina attributen.

Som karaktärer är de identitetssökare, och ser i sin omgivning efter ledtrådar till hur de kan passa in i samhället. Frank känner onekligen ängslan inför att passera som man, och gör vad han kan för att kompensera sina ”saknade” genitalier, och Bateman redogör för sin agenda i en enda ångestladdad replik: ”I... Want... To... Fit... In...”<sup>74</sup> *The Wasp Factory* och *American Psycho* illustrerar alltså med sina protagonister hur den hegemoniska maskuliniteten, dragen till sin spets, inte bara är ett uttryck för, men också skaparen av, Franks och Batemans karaktärsgrundande psykopati.

---

<sup>73</sup> Berthold-Schoene 2000, s. 197.

<sup>74</sup> Ellis 1991, s. 228.

#### 4. Sammanfattning

Denna uppsats har som syfte att analysera Iain Banks *The Wasp Factory* och Bret Easton Ellis *American Psycho*, och genom en komparativ närläsning undersöka hur romanerna och deras respektive protagonister konstruerar maskulinitet, jämföra likheter och skillnader, och sedan se vilka samband som går att finna mellan maskulinitetskonstruktionerna och protagonisternas psykopatiska personligheter.

Analysen utgår från R.W. Connells teori kring hegemonisk maskulinitet för att knyta karaktärernas maskuliniteter till en patriarkalisk struktur, vilket gör att vi kan observera maktdynamiken i deras handlingar. Vidare används också Judith Butlers teori om genusperformativitet och genusparodi, samt tidigare forskning som behandlar genus och maskulinitet inom *The Wasp Factory* och *American Psycho*. Analysen fokuserar på fyra områden för att utröna maskulinitetskonstruktionerna: *Kroppen*, *Relationen till kvinnor och män*, *Våld*, och *Miljö och omgivning*.

Analysen påvisar vilka dynamiker inom de respektive romanerna som utgör grunderna för protagonisternas maskulinitetskonstruktioner, och att de i hög grad är motiverade av en maktsträvan som faller inom definitionen för den hegemoniska maskulinitetsnormen. Trots att protagonisterna inte delar samma slags bakgrund vad gäller ålder, samhällsklass, eller härkomst, så drivs de av samma slags ambition att dominera över sin omgivning.

Analysen visar också att deras psykopatiska personligheter kan läsas som endast ett symptom av den hegemoniska maskuliniteten, snarare än att deras hegemoniska maskuliniteter är ett symptom av psykopati.

## 5. Källförteckning

Andersen, Britt, ”Sårbar og stridbar. Den mannlige outsideren i Knut Hamsuns litterære gjennombrudd”, *Kjønnsforhandlinger. Studier i kunst, film og litteratur* (red. Geir Uvsløkk & Anne Birgitte Rønning), Oslo: Pax 2013, s. 231-249.

Banks, Iain, ”Preface”, *The Wasp Factory*, London: Abacus 2009-2013.

Banks, Iain, *The Wasp Factory*, London: Abacus 1984

Bride, Amy, ”Byronic Bateman: the Commodity Vampire, Surplus Value, and the Hyper-Gothic in *American Psycho* (1991)”, *The Irish Journal of Gothic and Horror Stories* 2015:14, s. 3-18.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990.

Cohen, Roger, ”Bret Easton Ellis Answers Critics of 'American Psycho.'”, *New York Times* 6/3 1991.

Connell, R.W., *Masculinities*, Berkeley: University of California Press 1995.

Ellis, Easton Bret, *American Psycho*, New York: Vintage Books 1991.

Freccero, Carla, ”Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of 'American Psycho'”, *Diacritics* vol. 27, 1997:2, s. 44-58.

Freyne, Patrick, ”Iain Banks: 'In the end we'll be smiling'”, *The Irish Times* 6/4 2013, <http://www.irishtimes.com/culture/books/iain-banks-in-the-end-we-ll-be-smiling-1.1350434> (2016-05-12).

Ganetz, Hillevi, *Naturlikt: människor, djur och växter i SVT:s naturmagasin*, Möklinta: Gidlund 2012.

Giles, James Richard, *The Spaces of Violence*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 2006.

Hastings, Selina, "Recent Fiction", *The Daily Telegraph* 17/2 1984.

Hellspong, Lennart, "Judith Butler: En genusteoretisk metaforanalys", *Rhetorica Scandinavica* 2003:26, s. 68-81.

Kimmel, Michael S., "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity", *Men and Masculinity: a text reader*, Theodor F. Cohen (red.), Belmont, CA: Wadsworth Thomson Learning 2001, s. 29-41.

Macdonald, Kirsty A., "'The Desolate and Appaling Landscape': the journey north in contemporary Scottish gothic", *Gothic Studies* 2011:13(2), s. 37-48.

Schoene, Berthold, "Serial Masculinity: Psychopathology and Oedipal Violence in Bret Easton Ellis's *American Psycho*", *Modern Fiction Studies* 2008:54(2), s. 378-397.

Schoene-Harwood, Berthold, *Writing Men: Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2000.

Sutton, Malcolm, "Police ask for new edition of *American Psycho* to be kept from Adelaide bookshelves", *ABC News* 17/7 2015, <http://www.abc.net.au/news/2015-07-17/american-psycho-removed-from-adelaide-bookshelves/6628846> (2016-05-20).