

# Tilnærmet lik

*Om endringene i fremstillingen av vampyrer fra Bram Stokers  
Dracula til Charlaine Harris' Dead until Dark og Stephenie Meyers  
Twilight*

Renate Gulbrandsen



*Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk*

*Det humanistiske fakultet*

*Veiledet av Christian Refsum*

*LIT4390*

*UNIVERSITETET I OSLO*

*November 2012*

# Takksigelser

Jeg vil gjerne takke min veileder, førsteamanuensis Christian Refsum for hjelp og støtte under skrivingen av denne oppgaven, og for rettelser, innspill og kommentarer.

Jeg vil også takke moren min, som har lært meg å elske bøker, og som har holdt ut med meg under skriveprosessen.

Til slutt vil jeg takke venner og kollegaer som har latt meg skravle om vampyrer, Freud og lombrosianske kriminelle med atavistiske trekk i et helt år uten å jage meg bort med fakler og høygafler.

## Innholdsfortegnelse

Innledning .....	1
Hva er en vampyr? .....	2
Valg av materiale og oppgavens struktur .....	2
Teoretisk kontekst .....	3
1 Vampyrens opphav og vesen .....	6
1.1 Mennesker versus rovdyr .....	7
1.1.1 Menneskets ukrenkelighet .....	7
1.1.2 Hellig blod .....	8
1.1.3 Artsbestemmelse og diett .....	9
1.1.4 Rovtenner .....	10
1.1.5 Overgriperen .....	11
1.2 Sjarmerende avvikere .....	12
1.2.1 Vampyren får en personlighet .....	13
1.2.2 Kjærlighet? .....	16
2 <i>Dracula</i> .....	21
2.1 Bakgrunn og kontekst .....	21
2.2 Stokers vampyrer og deres roller og betydning .....	22
2.3 Den kriminelle mann: <i>Dracula</i> i menneskeøyne .....	26
2.4 Det svake kjønn som en trussel: mangesidige vampyrinner .....	29
2.5 Appell og avsky: kvinner og vampyrer i menns bilde .....	33
2.6 De faderløse sønner: autoriteter og ødipale konflikter .....	40
2.7 Arven etter <i>Dracula</i> .....	44
2.8 Oppsummering .....	50
3 <i>Dead until Dark</i> .....	51
3.1 Bakgrunn og kontekst .....	51
3.2 Vampyren som samfunnsborger .....	52
3.2.1 Vilddyret .....	53
3.2.2 Levende lik .....	57
3.3 Stigmatiserende merker .....	64
3.4 Status og fordommer: Fang-bangers .....	70
3.5 Oppsummering .....	76
4 <i>Twilight</i> .....	78
4.1 Bakgrunn og kontekst .....	78
4.2 Naturvampyren .....	79

---

4.2.1 I de dype skoger: Forks' arts mangfold.....	79
4.2.2 Jakten på kjærligheten: vampyrenes våpenarsenal .....	82
4.3 Det farlige idealet Edward .....	83
4.3.1 Lyst: blod og sølibat.....	84
4.3.2 Frelser og fristerinne .....	86
4.3.3 Den manglende jevnbyrdigheten.....	87
4.4 Oppsummering.....	91
5 Sammenligning.....	93
5.1 Vampyren.....	93
5.1.1 Instinkt eller iboende ondskap .....	94
5.1.2 Natur og kultur: om guder og kveg .....	96
5.2 Mennesket .....	99
5.2.1 Fra offer til aktør .....	99
5.2.2 Porselensdukker og slanger i paradiset .....	101
5.2.3 Harmoniens fiende .....	104
6 Konklusjon .....	106
Bibliografi.....	108

# Innledning



Vampyren er en omskiftelig figur, og har, gjennom sine utallige opptredener i film og litteratur, forandret seg mye siden den ble en del av den vestlige bevissthet i første halvdel av det attende århundre. Den hadde vært et fordømt, familiefortærende skrømt i Lord Byrons «The Giaour» (1813), en upålitelig omgangsvenn i James Malcolm Rymers *Varney the Vampire: or the Feast of Blood* (1845–7) og en forførende venninne i Joseph Sheridan Le Fanus *Carmilla* (1872) før den ble låst fast i grev Draculas skikkelse i Bram Stokers roman (1897). Siden den gang har mange alternative tolkninger dukket opp, både i form av filmatiseringer av Stokers roman og som selvstendige verk hvis vampyrer har lite til felles med sine litterære forfedre, men det klassiske bildet av Dracula i Bela Lugosis skikkelse fra filmatiseringen i 1931 synes å ha hatt et så sterkt grep om fenomenet at alle etterfølgerne er kommet til kort.

For syv år siden fikk imidlertid det innarbeidede bildet av den litterære vampyr konkurranse fra uventet hold, da Stephenie Meyer gjorde suksess med ungdomsromanen *Twilight*, hvis vandøde glitret i sollyset og var alt en pike kunne drømme om. Meyers totalt fire bøker (og filmatiseringen av disse) om tenårings Bella og vampyren Edward har gjort vampyrer interessant for ungjenter som egentlig ikke er interessert i vampyrer, og har fått en rekke mennesker som allerede var overbevist til å skyte rygg. Samtidig har også en annen vampyrspekkelig serie bøker gjort suksess, nemlig Charlaine Harris' *Southern Vampire Mysteries*, hvis 13. og siste bok vil utkomme til neste år, og TV-serien «True Blood», som er basert på Harris' bøker. Disse henvender seg mot et noe eldre publikum, og har en mer tradisjonell tilnærming til den litterære vampyr.

Jeg finner vampyrens utvikling og dens fleksibilitet som overnaturlig skikkelse svært interessant, særlig ettersom de fleste monstre fra film og litteratur, som mumier, zombier og hekser, er statiske og flate, og vampyren selv har vært en slik figur i perioder. I denne masteroppgaven ønsker jeg derfor å undersøke hvilken rolle vampyren spiller i romanene *Dracula*, *Dead until Dark*, og *Twilight*, og sammenligne fremstillingen av forholdet mellom menneske og monster for å se hvordan sistnevnte har utviklet seg fra Stokers tid til idag, og spørre om *Twilight* er et uttrykk for det dagens mennesker trenger fra vampyren, slik Nina

Auerbach beskrev i *Our Vampires, Ourselves*,<sup>1</sup> eller om Meyers bøker har gitt et udødelig vesen nådestøtet.

### ***Hva er en vampyr?***

Det er vanskelig å si en gang for alle hva en vampyr er, for enhver innskrenking vil utelukke flere manifestasjoner som mange mener er vampyrer, og en utvidelse vil omfatte mye som av de færreste ville blitt stemplet som vampyrer.

Eksempelvis vil en definisjon basert på flere av de typiske karaktertrekkene som vampyren tillegges, så som hugtenner, bloddrikking og udødelighet føre til at mange vampyrskikkelser utelates, henholdsvis *Twilight*-vampyrenes menneskelige tannsett, såkalte psykiske vampyrer, som suger til seg energi, livslyst eller kreativitet, og de dødelige, men svært langlivede vampyrene i Darren Shans *Cirque du Freak* (2000).

På samme måte er det store forskjeller mellom ulike forfatteres beskrivelse av vampyrens tilblivelse, mulighet til å «smitte» mennesker, svakheter og utseende. Denne evige omskifteligheten skiller vampyren fra andre monstre; ta fra spøkelset dets transparente uhandgripelighet, og du har ikke lenger et spøkelse. Ta fra varulven den skremmende transformeringen fra mann til ulv, og du har ingen varulv. Vampyren kan fratas så godt som alle kjennetegn, og vil fremdeles fremstå som nettopp en vampyr.

Slik jeg ser det, er årsaken bak denne enorme versatiliteten at vampyren, i motsetning til sine medmonstre er en avspeiling av oss mennesker, og dens ytre, dens egenskaper og dens ønsker kan forandre seg i takt med hvordan samfunnet og menneskene forandrer seg.

### ***Valg av materiale og oppgavens struktur***

Den litterære vampyren har vært både helt og skurk i en enorm rekke romaner, tegneserier, filmer og tv-serier siden den først så dagens lys for nesten 200 år siden, og ideelt sett ville jeg tatt med et langt bredere spekter av vampyrfremstillinger i min sammenligning, men ettersom både tid og plass er begrenset, har jeg valgt å forholde meg til den første boken i hver av de to nevnte seriene.

Jeg utelater altså en stor mengde litterære tekster fra det forrige århundre som har bidratt til å utvikle og utvide vampyren som konsept, deriblant Stephen Kings *Salem's Lot* (1975) og Anne Rices *Interview with the Vampire* (1976) og antologien som fulgte. I tillegg

---

<sup>1</sup> Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 145.

har filmmediet hatt en enorm påvirkningskraft på den allmenne oppfatning av hvordan en vampyr ser ut, som *Nosferatu, eine Symphonie des Graues* (1922), *The Hunger* (1983), *The Lost Boys* (1987), *Near Dark* (1987), *Blade* (1998), *Underworld* (2003), det store antallet filmer basert på *Dracula*, samt tv-serier som *Dark Shadows* (1866–71) og *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003). Filmmediet er naturligvis vanskelig å behandle litteraturvitenskapelig, selv om man skulle forholde seg til manuskript og ikke det visuelle sluttproduktet, men jeg har forsøkt å yte det rettferdighet ved å la utvalgte titler tale vampyrens sak i gjennomgangen av vampyrens utvikling i oppgavens del 1. Jeg kommenterer også *Buffy the Vampire Slayer* i denne delen, og tar den opp igjen i drøftingen av *Dead until Dark*, da det må kunne antas at det er en god overlapping av tilhengere mellom kultserien fra århundreskiftet og Harris' bøker, og fordi serien behandlet flere av problemstillingene som blir tatt opp i Harris' og Meyers romaner.

Jeg har valgt å dele inn oppgavens hoveddel i fem seksjoner. Den første tar for seg vampyrens utvikling med fokus på hvordan den kan bli sett på som et rovdyr og hvordan en tiltagende grad av romantisering har funnet sted gjennom det forrige århundre, mens de tre påfølgende drøfter utvalgte sider ved hver av de tre bøkene. Jeg har lagt vekt på ulike temaer som jeg mener tjener til å belyse forholdet mellom menneske og vampyr, og fremstillingen av dem. Deretter følger en sammenligning basert på likheter og ulikheter tekstene imellom.

### ***Teoretisk kontekst***

Der *Dracula* har blitt diskutert og analysert av et stort antall kritikere siden utgivelsen for 115 år siden, er kritikken av Harris' og Meyers bøker langt mindre i omfang. Dette kan nok både skyldes bøkene litterære kvalitet og det at de fremdeles er for nye å regne. I tillegg er hverken Harris' antologi eller *True Blood*, tv-serien basert på bøkene avsluttet, mens det siste kapittelet i filmatiseringen av Meyers fjerde bok, *Breaking Dawn*, ennå ikke har nådd kinosalene, så den endelige effekten disse to forfatterne vil ha på den litterære vampyr er fremdeles ikke kjent.

Ettersom vampyren er et så fleksibelt fenomen, er den også knyttet opp til flere fagdisipliner, tidvis med mer eller mindre heldig overlapping. Den mytologiske vampyr er naturlig nok først og fremst av interesse for folklorister, mens litteraturens og filmens vampyrer hører hjemme innenfor ulike mediefag, med avstikkere til blant annet teologi og sosiologi. Samtidig er det gjort arbeider som søker å forbinde Stokers greve med den

valakiske voivoden Vlad III Drăculea, også kjent som Vlad Țepeș.<sup>1</sup> De ivrigste talsmennene for denne tolkningen er Radu Florescu og Raymond McNally, som i *Prince of Many Faces* (1990) og *In Search of Dracula* (1994) forsøkte å «bevise» at Stoker baserte sin vampyr på den historiske Dracula. Nina Auerbach, en av de mest prominente vampyrkritikerne, påpeker i *Our Vampires, Ourselves* at den historiske Draculas bedrifter minnet mer om noe man kunne forvente fra en vampyrjeger enn en vampyr.<sup>2</sup> Det er heller ikke noe som tyder på at Stoker kjente til voivodens bedrifter – i sine notater til *Dracula* skrev han ned at «DRACULA in Wallachian language means DEVIL. Wallachians were accustomed to give it as a surname to any person who rendered himself conspicuous by courage, cruel actions or cunning», og gjenga en redegjørelse av Vlad III's militære kontakt med Ungarn og det osmanske rike, begge fra William Wilkinsons *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* (1820).<sup>3</sup> Det er imidlertid intet som taler for at Stoker visste noe mer enn dette om sin vampyrs navne. Likevel har McNally og Florescus bøker skapt unødvendig usikkerhet rundt grevens identitet og den rumenske prinsens status som vampyr, og trukket den litterære vampyr inn i en fortid den aldri har tilhørt.

Heldigvis synes samtlige av vampyrkritikerne jeg har forholdt meg til å ta avstand fra eller ignorere McNally og Florescu, og konsentrere seg om den litterære vampyrs utvikling istedenfor. David J. Skal, som sammen med Nina Auerbach var redaktør for den tekstkritiske utgaven av *Dracula* jeg har brukt i denne oppgaven, synes å dele tronen som ekspert på litterære vampyrer med nettopp Auerbach. Skal synes imidlertid å ha sitt hjerte først og fremst i filmverdenen med utgivelser som *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen* (1990) og *Romancing the Vampire: From Past to Present* (2009), en interesse han synes å dele med Tim Kane, forfatteren av *The Changing Vampire of Film and Television: A Critical Study of the Growth of a Genre* (2006). Auerbach er som nevnt forfatteren bak *Our Vampires, Ourselves* (1997), som følger vampyren i litteratur og film fra 1800-tallet frem til tidlig nittital.

Også James B. Twitchell og Ken Gelder har, med henholdsvis *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature* (1981) og *Reading the Vampire* (1994) har gitt

---

<sup>1</sup> «Țepeș» betyr «spidderen». Vlad III ble gitt dette tilnavnet fordi han hadde for vane å torturere og drepe sine fiender ved å sette dem på trestaker

<sup>2</sup> Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, 133-5.

<sup>3</sup> Robert Eighteen-Bisang og Elizabeth Miller (red.), *Bram Stoker's Notes for Dracula: A Facsimile Edition* (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008), 244-5. Se også 285-6 for diskusjon av Stokers navngiving



omfattende bidrag til vampyrkritikken, førstnevnte gjennom sin drøfting av vampyrens rolle i primært britisk litteratur frem til publiseringen av *Dracula*.

Etter Auerbach har det gått relativt rolig for seg innenfor publiseringen av større undersøkelser av vampyrens betydning i vårt samfunn, og de fleste utgivelser synes å ha vært relatert utelukkende til film eller konkrete verk, som for eksempel de mange studiene av *Buffy the Vampire Slayer*, deriblant *Sex and the Slayer: a Gender Studies Primer for the Buffy Fan* av Lorna Jowett (2005) og Rhonda Wilcox' *Why Buffy Matters: The Art of Buffy the Vampire Slayer* (2005) og forlaget Blackwells serie med populærvitenskapelige utgivelser som parer filosofi og blant annet *Twilight* (William Irwin, Rebecca Housel og J. Jeremy Wisniewski, 2009) og *True Blood* (William Irwin, George A. Dunn og Rebecca Housel, 2010). I 2011 utkom imidlertid Susannah Clements' *The Vampire Defanged: How the Embodiment of Evil Became a Romantic Hero*, som tar for seg både *Dracula*, Rices *The Vampire Chronicles*, *Buffy the Vampire Slayer* og Harris' og Meyers bøker. Clements' analyse er gjort ut fra et kristent perspektiv, og med fokus på synd og tilgivelse og hvordan de omtalte vampyrfortellingene formidler dette, så selv om hun har behandlet de samme verkene som jeg gjør her, er vårt mål og våre midler ulike.

# 1 Vampyrens opphav og vesen

«The strength of the vampire is that people will not believe in him»

(Van Helsing)<sup>1</sup>



Vi skiller mellom to vampyrtyper – den mytologiske og den litterære. Den mytologiske finnes i mange kulturer over hele Verden, og er på nippet til å dø ut, mens den litterære har sitt opphav på de britiske øyer, og lever i beste velgående.

Den litterære vampyr slik vi kjenner den idag bærer fremdeles på mange av egenskapene som ble etablert med 1800-tallets store vampyrskikkelser; lord Ruthven, Varney, Carmilla og grev Dracula, og disse var igjen en blanding av skrømt og nettopp mytologiske vampyrer, hvis «herjinger» var bragt til England i form av rapporter om vampyrismeepidemier på Balkan. Både der, i Midtøsten og i Sibir florerte vampyrlignende skapninger i folketroen, og gjennom Lord Byrons «The Giaour» og rapportene fra Serbia, skapte forfatterne bak de nevnte karakterene sine monstre.

Likhetene mellom grev Dracula og et oppblåst lik er likevel få, og takket være en rekke filmatiseringer av Stokers roman som har vært langt fra teksttro, har avstanden mellom dem økt ytterligere. Det var nok også disse, og ikke Stokers roman, som lå til grunn for mange av vampyrskikkelsene som så dagens lys i det tyvende århundre, og som igjen har inspirert dagens vampyrer. Dermed er gapet mellom den mytologiske vampyr, de tidlige litterære vampyrene og de vakre og elegante skikkelsene som florerer i ungdomsbøker og tv-serier idag enormt, og tilsynelatende voksende.

Som nevnt i innledningen, er vampyrens fremste styrke dens omskiftelighet. Vampyren blir det samfunnet ønsker av et monster – en fremmed, en syndebukk, en smittebærer eller en helt, og forfattere og filmskapere har nok til nå brutt enhver regel som deres forgjengere satte som ukrenkelige betingelser. Vampyrers forhold til speil, hvitløk, kors,

---

<sup>1</sup> Tod Browning, *Dracula* (Universal City: Universal Studios, 2002), film.

sollys, kapper, huggtenner og mennesker er i konstant forandring, og det eneste som gjenstår som konstant, det eneste som lar en leser eller seer stemple en skikkelse som vampyr, er at skikkelsen er menneskelig eller menneskelignende, og at den har menneskeblod som en del av sin naturlige diett. Psykiske vampyrer faller utenfor den gjengse oppfatningen av vampyrisme, og blodsugende skapninger som ikke er menneskelignende, er *noe annet* – de er rovdyr – i en eller annen form.

## ***1.1 Mennesker versus rovdyr***

Mye av vampyrens appell og potensial som skrekkinngytende monster, ligger nettopp i blodsugingen. Dette skyldes fem ting som jeg skal gjennomgå her. Først og fremst gjelder det menneskets ukrenkelighet, deretter blod som næringsmiddel, etterfulgt av kvasikannibalisme, huggtenner, og avslutningsvis overgrep. Graden av krenkelse som ligger i vampyrens bloddriking skyldes kombinasjonen av disse, og alle tabuene som dermed brytes.

### **1.1.1 Menneskets ukrenkelighet**

Mennesket anser seg selv for å være ukrenkelig – drap regnes som en stor synd i alle kulturer, foruten under omstendigheter der offeret er blitt dehumanisert for samfunnet, og drapet derfor ikke karakteriseres som mord. Slike omstendigheter kan være krig, der motstanderens soldater ofte, men ikke alltid, reduseres til dyr for å rettferdiggjøre krigshandlinger og handlinger begått av offeret som er så umenneskelige at vedkommende sees på som et monster. I tillegg kan drap aksepteres dersom det tjener et større gode, i form av ofring – enten i den forstand at et menneske ofres til en guddom for å sikre gode avlinger eller regn, eller ved at representanter for en slekt dreper et familiemedlem som har krenket familiens ære, slik at de ved å ofre synderen gjenoppretter æren. Utenom slike spesielle situasjoner, er manndrap en stor synd, og det må kunne antas å henge sammen med at mennesker, som er i stand til å føle hat og hevngjerrighet, vil ta igjen dersom deres egne blir skadet, og at ethvert samfunn må ha en form for regulering av dette for å unngå å utslette seg selv, enten i form av blodhevn, som gjerne er preventivt fordi trusselen om gjengjeldelse eller innkreving av bøter vil virke avskrekkende, eller gjennom en rettsstat som straffeforfølger og fengsler sine mordere. Å drepe skapninger som ikke er menneskelige, derimot, faller jevnt over ikke mennesker for tungt for hjertet, fordi dyr ikke har den samme ukrenkeligheten som vi har; at rovdyr forsyner seg av bytte lengre ned på næringskjeden, regnes som naturlig, og vi har plassert oss selv på

toppen, til tross for åpenbare fysiske svakheter; vi vet at vi er sjanseløse dersom vi ubevæpnet møter på et sultent og fryktløst rovdyr ute i villmarken, og mennesker som møter sitt endelikt i et villdyr eller monsters mage er et velbrukt motiv innenfor skrekkgenren. Det er heller ikke noe underlig over det – naturen, representert ved dyrene, kan brått retaliere kulturens, representert ved menneskene, gjentatte overgrep, og vi kan, om vi mangler de våpen våre overlegne hjerner har latt oss utvikle, igjen bli redusert til byttedyr i en verden vi ikke totalt behersker.

### 1.1.2 Hellig blod

Videre er det noe spesielt skremmende i at blodet vårt blir et næringsmiddel. Blod symboliserer liv i jødisk-kristen tradisjon, og er derfor forbudt å innta – i 3. Mosebok står det for eksempel å lese at

«... en skapnings liv er i blodet, og jeg har gitt dere blodet på alteret til soning for livet deres. Blodet soner fordi livet er i det. Derfor har jeg sagt til israelittene: Ingen av dere må spise blod; heller ikke innflytterne som bor hos dere, må spise blod. ... Dere må ikke spise blodet av noen skapning, for blodet er livet i hver skapning. Den som spiser det, skal støtes ut.»<sup>1</sup>

og i 5. Mosebok gjentas forbudet: «Pass bare på at du ikke spiser blodet! For blodet er livet, og du skal ikke spise livet sammen med kjøttet. Du skal ikke spise blodet. Hell det ut på jorden som vann.»<sup>2</sup> Koranen oppgir også blod som *haram*,<sup>3</sup> selv om det der ikke settes i forbindelse med at blod bærer innehaverens liv. Selv om blodbasert mat som blodpølse, blodsuppe og blodpudding er, eller i det minste var, utbredt i mange kristne land, forblir likevel blod et tabu når det er ubehandlet – ingen av de blodbaserte rettene minner om blod når de serveres, og det drikkes ikke i sin råform i den vestlige verden. Dette kan også henge sammen med assosiasjoner man får av blod; blod er dramatisk død. Blod er likene på slagmarken. At noen, eller noe, skulle drikke menneskeblod, blir dermed absurd og skremmende.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> 3 *Bibelen*, (Oslo: Det norske bibelselskap, 1985). Mos 17,11–4.

<sup>2</sup> *Ibid.* 5 Mos 12,23–4.

<sup>3</sup> Islam.no, «Koranen på norsk», [http://www.islam.no/ny/hent\\_fravers\\_tilvers\\_norsk.asp?Snr=5&Frav=3&Antallv=1&Submit=Hent](http://www.islam.no/ny/hent_fravers_tilvers_norsk.asp?Snr=5&Frav=3&Antallv=1&Submit=Hent). (oppført 31. oktober 2012), sura 5, vers 3.

<sup>4</sup> Jeg regner her ikke med blodigler, mygg, flått og andre blodsugende parasitter, da deres blodsuging ikke gjør merkbar skade på et menneske, og heller ikke kan regnes som truende rovdyr.

### 1.1.3 Artsbestemmelse og diett

Er vampyren en kannibal? En kannibal eter sine artsfrender, enten fiender (eksokannibalisme) eller flokkmedlemmer (endokannibalisme), og innenfor menneskeheten har begge deler forekommet, og forekommer fremdeles noen steder, både som sedvane, som ritual og som en nødvendighet for å overleve under vanskelige omstendigheter. I alle kulturer hvor dette ikke forekommer, regnes kannibalisme som et stort tabu, normalt regnet som verre enn manndrap, kanskje fordi man ved å fortære sin neste kan sies å sette seg over denne, og dermed redusere menneskeheten til et byttedyr? Vampyren er her vanskelig å plassere – avhengig av hvilke vampyrfortellinger man forholder seg til, kan vampyrer både være et levende lik, et besatt lik og en annen art.<sup>1</sup> Alle disse tre kategoriene har det til felles at de er noe annet enn oss – de to første gruppene, som er de vanligste, ser åpenbart menneskelige ut, men er likevel blitt forvandlet, og er dermed ikke en del av vår verden – det er ikke en artsgrense som krysses, men en «livsgrense»; slik en slaktet gris er et svin og et dødt menneske et lik, er vampyren adskilt fra menneskeheten gjennom sin mangel på liv.

I tv-serien *Buffy the Vampire Slayer* fremstilles vampyrer som hybrider mellom menneske og demon – demonen er i vampyrens blod, og når denne vil omgjøre et menneske til en av sine, må mennesket være nær døden og drikke vampyrens blod, slik at sjelen og livet fortrenses av demonen, og mennesket blir vampyr. Den ferske vampyren bevarer sine minner fra tiden som levende, men styres av demonen som har besatt kroppen, og er derfor ikke menneskelig under overflaten. De har ikke huggtenner, og er ikke blekere enn et vanlig menneske som holder seg unna solen. Det er først når de angriper mennesker eller opplever smerte eller sinne at de viser sitt sanne jeg – da forvrenges ansiktstrekkene, pannen blir bulkete, øynene gule og huggtennene kommer frem. Dermed avslører vampyren seg som ikke-menneskelig, og fremstår umiddelbart som dyrisk – den blir et rovdyr i menneskeham.

Selv om vampyrer jevnt over fremstilles som humanoide innenfor film og litteratur, og med bare noen få, uhyggelige avvik som lar spesielt observante mennesker oppdage at noe er «feil», utgjør de en skremmende blanding av menneske og beist – de fremstår som våre medmennesker, men har en annen natur som vi vanskelig kan avsløre, og blir dermed en snikende fare som kan sjarmere seg inn i vår verden og våre liv uten egentlig å høre til. Når disse skapningene bruker mennesker som næringskilde, blir effekten like problematisk som kilden; tolket som menneske er vampyren en kannibal, men som ikke-menneske er den et

---

<sup>1</sup> Det siste er tilfelle i *The Hunger* av Whitley Strieber. Dette kommer imidlertid ikke frem i filmatiseringen av boken.

rovdyr. Nettopp denne doble naturen gjør vampyren genial og vond å definere – et monster er generelt en blanding av et dyr og noe uvirkelig – kraken er en overdimensjonert blekksprut, Godzilla en dinosaur av episke proporsjoner, og demonskikkelser er onde vanskapninger. De fremstår ikke som menneskelige selv om de kan ha menneskelige trekk, og uansett hvor skremmende de er, er de skremmende på dyrets premisser – de kan identifiseres og, forhåpentligvis, elimineres. Varulven, som er vampyrens fjerne slektning fra gammelt av, har noe av den samme dualiteten i seg – den er både mann og beist, men i motsetning til vampyren, har den ikke to naturer i ett – den er til enhver tid *enten* ulv/ulvemann *eller* menneske, og er dermed ikke menneskelig når den er en trussel. Vampyren, derimot, er grunnleggende menneskelig i sin fremtoning, til tross for sine avvikende egenskaper, og fremstår dermed som en av oss. Dette er svært problematisk, fordi den fremstår som en symbiose av medmenneske og naturlig fiende, og dermed også har potensial som venn, fiende eller partner. Dette gjør også at vampyrisme føles som en form for kannibalisme, til tross for at vampyren, uansett hva den er, ikke er som oss – som tidligere nevnt, står vampyrisme enten i kontrast til mennesket som art, eller mennesket som levende, men dødelig. Den er *lik* oss, men ikke *som* oss, og den kjenner og forstår oss slik et medmenneske gjør, men ser fremdeles på oss som et bytte.

#### 1.1.4 Rovtenner

Huggtennene er imidlertid det endelige bevis på at vampyren ikke er menneskelig, og de er, ved siden av bloddriking, vandødhet og sårbarhet for sollys, hvitløk og kors, blant de få egenskapene som en forfatter eller regissør vanskelig kan utelate fra en vampyrskikkelse uten å forklare dette for sitt publikum.<sup>1</sup> Lange, skarpe hjørnetenner er vampyrens varemerke, og det samme gjelder de karakteristiske merkene de etterlater på offerets hals, men som i tilfellet med vampyrene i *Buffy the Vampire Slayer*, kan vampyrtenner noen ganger være fleksible, og bare komme frem når vampyren har til hensikt å bite. Dette er også tilfellet i Charlaine Harris' bøker, som tv-serien *True Blood* er basert på, og i sistnevnte er det endatil de bakre fortennene, og ikke hjørnetennene, som er skarpe.<sup>2</sup> Det er noe uhyggelig over vampyrens huggtenner – mangelen på tennene som våre forfedre brukte, og dagens altetende og

---

<sup>1</sup> Det har imidlertid vært produsert flere filmer, bl.a. *The Hunger* (1983) og *Near Dark* (1987), hvor huggtenner aldri *vises*.

<sup>2</sup> Dette kan være av estetiske hensyn, fordi hjørnetennene er mer synlige og for å gjøre det enklere for skuespillerne å snakke rent med de falske tennene.

kjøttetende dyr bruker, til å angripe og holde fast sitt bytte, er blant de få tingene som visuelt setter oss i en særstilling i dyreriket – følelsen av slektskap til en bonobo eller sjimpanse avtar gjerne idet den blottet de skarpe tennene i et gjesp, fordi de har bevart noe vi ikke lenger trenger: våpen.

Huggtennene i en vampyrs munn blir slik en tydelig referanse til vår arts fortid, og virker svært malplasserte – mennesker har ikke huggtenner, og det som har huggtenner, er ikke menneskelig. Når den antropomorfe vampyrskikkelsen avslører sitt fremste våpen i et smil, gjennom latter eller i et snerr, blir uhyggen maksimal – i de to første situasjonene blottstiller grunnleggende menneskelige og imøtekommende grimaser et umenneskelig indre, og i det siste kombineres en ukontrollert og aggressiv grimase med et passende tannsett som forsterker effekten av det dyriske. Og hvor er vel villdyrets tenner, blodtørstighet og aggresjon mer skremmende enn hos en av våre egne?

### 1.1.5 Overgriperen

Det siste som gjør vampyrisme til en skremmende affære, er overgrepselementet. Gjennom sin generelt menneskelige fremtoning blir vampyren mer lik en overgriper enn et rovdyr, og den ignorerer våre personlige grenser og invaderer vår intimsone på jakt etter blod. Den ligner mer på mennesker som voldtar, mishandler eller manipulerer uten å drepe, enn mordere – de fremstilles gjerne som ondskapsfulle skapninger som forlenger sine ofres lidelse, eller de kommer tilbake til det samme offeret ved flere anledninger, ofte uten dets viten. De stiller dermed i en annen klasse enn morderne ved at lidelsen og krenkelsen de volder er varig, og at offeret ikke blir «fri» fra overgrepet etter at det er utført, men bærer med seg et synlig merke i form av arr på halsen som en evig påminnelse om vampyrens innhugg i vedkommendes liv.

I motsetning til ville dyr og andre monstre som i den virkelige verden eller i et fiktivt univers utgjør en trussel for mennesker, er vampyren en sjarmør – det er ikke først og fremst fart eller kraft som lar vampyren innhente sitt bytte etter en jakt, men snarere manipulering og sjarm som får et menneske til å vise tillit og senke garden lenge nok til at vampyren kan misbruke tilliten. Alternativt kan den angripe uten offerets viten, slik tilfellet er i *Dracula*, og overgrepet blir på et vis verre når offeret oppdager hva som har hendt. I begge tilfeller vil det være naturlig for offeret å føle skyldfølelse, enten for å ha vært godtroende eller for å ha vært i en sårbar posisjon, og det vil naturligvis forsterke overgrepets styrke. Når vampyren i tillegg vanligvis er en form for vandød skapning som går etter det som skiller liv fra død – blodet som blir pumpet ut fra et hjerte som slår, blir handlingene den utfører mer frastøtende enn de

ville vært om det var et villdyr som angrep – den nødvendige nærheten som bittet krever og tyveriet som ikke bare gjør vampyren en anelse mer levende, men også lar litt av dens død smitte av på offeret, og lar sin skikkelse, tilstand og handling hviske til det livskraftige menneske at også det en gang vil dø, blir i tillegg bittet en tilsmussing av offerets menneskelighet.

Det blir dermed tydelig at det er blodsugingen som gjør vampyren skremmende, og at det skremmer på et annet nivå enn ordinær predasjon, både fordi blod symboliserer liv, og fordi vampyren er så lik oss at den synes å bryte mot tabuet mot drap og kannibalisme, uten at den egentlig kan sies å gjøre det. Den iboende dualiteten i vampyren som skikkelse – blandingen av menneske og rovdyr, gjør den vanskelig å håndtere, og dens metoder er, til tross for en viss variasjon, svært skremmende og ydmykende fordi den villeder og utnytter mennesket på en menneskelig måte. Dens nesten konsekvente status som vandød krenker i tillegg livet, og truer mennesket på en unik måte.

## ***1.2 Sjarmerende avvikere***

Til tross for sine svært skremmende egenskaper, er vampyren likevel i større og større grad blitt en sjarmør fremfor en trussel. Det var sannsynligvis *The Vampire Chronicles*, Anne Rices bøker om vampyrene Louis og Lestat, som for alvor menneskeliggjorde vampyren – disse vampyrene er i bunn og grunn drevet av de samme driftene og ønskene som mennesker – kjærlighet, tilhørighet og aksept, men opplever at omgivelsene er kalde, avvisende og rigide. Dette åpnet for alvor opp for en tolkning av vampyren som et tragisk, misforstått offer, tvunget til samfunnets ytterkant og for evig avskåret fra å oppleve sann lykke. Det er ikke dermed sagt at den tidligere vampyren ble absorbert av den nye, figuren ble istedenfor utviklet og utvidet, og var dermed rede for en ny samtid.

Over de neste sidene skal jeg drøfte vampyrens utvikling gjennom det forrige århundres siste 30 år, da forfattere og filmskapere gikk nye veier for å gjøre en etterhvert sliten Dracula som mal for sine vampyrer, og vise hvilke forandringer som for alvor endret vampyren slik at den omsider kunne ende opp slik vi kjenner den fra de siste årenes bøker, filmer og tv-serier.



### 1.2.1 Vampyren får en personlighet

Etter *Dracula* (1897) og den tyske regissøren F.W. Murnaus uautoriserte filmatisering, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) begynte vampyrskikkelsen i det store og hele å nærme seg sin predraculiske form, og brukte sjarm fremfor overnaturlige krefter til å tiltrekke seg sitt bytte, og det forutsatte tiltalende vampyrer. Disse nygamle vampyrene kom ikke inn på intetanende kvinners soverom, og utvidet heller ikke territoriet sitt til nye land. Istedenfor fant de sine ofre blant dem som ikke passet inn, som villfarne ungdommer og lettferdige kvinner. Selv om mange utskudd møtte sitt endelikt etter å ha latt seg sjarmere av disse vampyrene, var det også noen som ble omgjort, og dette gjorde relasjonen mellom vampyr og menneske og vampyr og leser mer innviklet. Vi skal se litt nærmere på hva dette betød i praksis, relasjon for relasjon.

Først og fremst viste det nye valget av ofre at samfunnet hadde endret seg siden grev Draculas dager. Det var ikke lenger forpurringen av det uskyldige som var skremmende, men ungdommelig opprør og utagerende adferd; vampyren ble et symbol på det som truer dem som viker fra den smale sti, og hvilken skjebne som ventet dem som ikke tilpasset seg samfunnets normer. Den nye vampyren beveget seg selv i disse kretsene, og hadde oppgitt titler og slott for å passe inn. Innimellom ville den invitere sitt offer til å dele dens skjebne, og dermed var også en ny type vampyr skapt: leseren (eller seeren) ble presentert for et menneske som med viten og vilje krysset grensen mellom liv og vandød, og denne overgangen gjorde både vampyr og menneske langt mer interessant. Vampyren som brakte et menneske over til sin egen side hadde nå en personlig motivasjon for å velge akkurat dette mennesket – vedkommende var den utvalgte blant et utall kandidater. Det å gjøres om til en av de vandøde ble nærmest et hederstegn gitt til dem som skilte seg ut, slik tilfellet var for Sarah i *The Hunger*. For at dette skulle bli overbevisende, måtte også vampyrens holdning til sitt bytte endres – de fleste mennesker var fremdeles bare mat, men noen appellerte til noe menneskelig i vampyrskikkelsen, og den tok dermed et stort skritt mot menneskelighet, og dermed også mot kannibalisme. Den nye vampyrens evne og vilje til å engasjere seg i sin fremtidige kompanjong strakte seg dessuten ut på tvers av, og tidvis uavhengig av, kjønn, og det å søke og finne selskap, krevde en mer menneskelig vampyr som både hadde personlighet og følelser.

På 80-tallet utkom tre filmer som håndterte vampyren på en måte som avvek fra den normen filmatiseringene av *Dracula* hadde satt. Den første, *The Hunger* (1983),<sup>1</sup> handlet om Miriam, en eldgammel vampyrinne som valgte seg en partner som hun omgjorde og lovte evig liv, men som likevel visnet hen etter noen århundrer, dog uten å dø, for så å bli lagt i en kiste på loftet sammen med et etterhvert stort antall kasserte kjære. I løpet av filmen følger seeren Miriam og den raskt svinnende Johns siste dager sammen i et luksuriøst hjem i New York før hun erstatter ham med legen Sarah, og selv om filmen fremstiller vampyrene som hensynsløse utbyttere, evner de også å vise omtanke, kjærlighet og sorg, noe som kommer frem da en desperat John angriper og dreper den unge jenta som er deres eneste venn. Det er imidlertid ikke noe bestialsk over Johns handlinger; han handler i desperasjon og sliter med samvittighetskvaler, noe som kommer frem både da han utfører selve drapet og da han senere forteller Miriam hva han har gjort. Miriam viser på sin side omsorg når hun bærer den hjelpeløse John opp til loftet hvor hennes forgangne kjære ligger side om side i sine kister, og selv om det å lagre urørlige men fremdeles sansende partnere på et loft synes absurd og inhuman, og selv om det å love noen at de skal leve sammen for alltid uten å opplyse om at det kun er to eller tre århundrer av evigheten som vil bli tilbragt som ung og lykkelig, mens resten av tiden vil tilbringes alene i en boks, virker både egoistisk og ondskapsfullt, elsker Miriam alle sine kjære på sin egen måte, og hennes behov for å ha noen å elske, viser at hun, til tross for sin status som vampyr, har menneskelige trekk.

De to andre filmene som endret vampyrens ansikt i dette årtiet var *The Lost Boys* og *Near Dark*, begge fra 1987. De har svært mye til felles – begge handler om unge menn som blir sjarmert av kvinner tilhørende vampyrgjenger, men som ikke ønsker å myrde, og som finner en vei tilbake til livet. I *Near Dark* blir den unge mannen Caleb bitt av Mae, en jente han har lagt an på, og blir en vampyr. Maes «vampyrfamilie» redder ham inn i bobilen de disponerer, men er mest innstilt på å drepe nykomlingen, men gir ham en sjanse til å bli en av dem. Forutsetningen er at han dreper et menneske, noe han ikke klarer å gjøre, og mens hans nye familie tar blodtørstighet til et nytt nivå, vender Caleb seg til Mae for å få blod, noe som også svekker henne. Calebs far klarer etterhvert å spore opp sønnens kidnappere, og tar ham med seg hjem. Der renser han Calebs infiserte blod, og gjør sin sønn menneskelig igjen. Etter et andre møte med vampyrene risikerer Mae livet for å redde Calebs lillesøster fra deres klør,

---

<sup>1</sup> Basert på Whitley Striebers roman fra 1981 ved samme navn.

og Caleb gjentar prosessen faren utførte på ham på Mae, og fratrar henne dermed en frihet og en udødelighet hun verdsatte høyt.<sup>1</sup>

I *The Lost Boys*, som har en langt lettere tone enn *Near Dark*, begynner hovedpersonen Michael å omgås en gjeng forvorpne vampyrbøller for å komme nærmere innpå drømmejenta Star, og lures av gjengens leder til å drikke dennes blod. Dette gjør ham til en «halvvampyr» og også her kreves det at han finner et bytte og dreper det før han blir en akseptert del av gruppen og en fullverdig vampyr. Takket være lillebroren og historiens kanskje mest håpløse vampyrjegere klarer Michael å stanse vampyrene og rense seg selv, Star og Laddie fra vampyrismen.

Begge disse filmene omhandler altså naive unge menn som lar seg lure av vakre kvinner som ikke vil dem noe vondt, men som likevel, nærmest som et resultat av skjødesløshet, leder dem inn i klørne på malisiøse, hedonistiske vampyrer, og både de unge mennene og kvinnene de forelsker seg i kommer helskinnede og fullt menneskelige ut av det hele. I motsetning til *Draculas* Mina, som ble reddet før hun ble en vandød, må disse krysse grensen tilbake til livet igjen. Vampyrene de frir seg fra, er heller ikke ute etter sjeler eller makt, de synes å være mer interessert i å mette tørsten sin og ha det moro uten å tenke på konsekvensene. Det er intet elegant eller sofistikert over dem, noe som står i sterk kontrast til både Miriam fra *The Hunger* og alle Grev Draculas filmansikter, som har plukket med seg ett og annet i form av tilpasningsdyktighet og håndfaste verdier gjennom sine århundrer som vandøde. I stedet for er disse vampyrene upolerte og grove, uten planer for morgendagen eller minner fra gårdsdagen, og tilsynelatende uten noe forhold til tid. De lever etter sine egne regler, og fremstår som svært frigjorte der de beveger seg i grenselandet mellom sivilisasjon og anarki. Det er heller ikke det å miste sjelen sin eller å bli udødelig som skremmer hovedpersonene – at vampyrene er evig unge og udødelige bloddrikkere, synes ikke å oppta dem, og det virker heller ikke som om det er dette aspektet ved den ufrivillig påførte «tilstanden» som plager dem. Både *Near Darks* Caleb og *The Lost Boys*' Michael vil beskytte familien sin og motsetter seg de andre vampyrenes krav om at de jakter på og dreper mennesker.

I disse fremstillingene kan vampyrene lett sees som metaforer for onde eller villedede mennesker som kun tenker på seg selv og sin egen nytelse, uten å tenke over at det de gjør skader andre, og de har et iboende potensial for å «smitte» gode mennesker med sin livsstil og

---

<sup>1</sup> Maes skjebne diskuteres i Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, 190-1.

sine holdninger, og omgjøre dem til samfunnsfiender.<sup>1</sup> Det blir bedrevitende gode menneskers plikt å beskytte de utsatte mot den skadelige påvirkningskraften de onde kan ha, og å redde dem som uforvarende har forlatt den rette sti. Slik tjener begge disse filmene som advarsler om hvilke menneskelige farer som lurder der ute til foreldre og barn, mens bortkommen ungdom kan finne trøst i at det alltid er en vei tilbake.

Likevel er det først og fremst en ny vampyrs komme som viser seg i disse filmene. En vampyr som hører til blant oss, som ser ut som oss og som snakker som oss. En fleksibel og mobil skapning som kan ta for seg i et samfunn som kjenner til den, men som likevel ikke kan gjenkjenne den. Samtidig er denne nye vampyren mindre monstrøs enn Dracula og hans harem; det er blitt rom for individuelle forskjeller mellom vampyrene, de er blitt gitt personlighet og potensial til å reflektere over sin egen posisjon i verden. Dermed var også muligheten for kjærlighet mellom levende og vandød kommet, og den nylig endrede vampyren sto snart foran atter en omsmelting.

### 1.2.2 Kjærlighet?

Selv om *The Vampire Chronicles* fremstilte vampyren som en skapning med det samme følelsesspekteret og mange av de samme ønskene og problemene som mennesket, og dermed satte et «tilnærmet lik» mellom de to, var kløften mellom levende og vandød fremdeles stor. Det var ikke rom for relasjoner mellom det overlegne rovdyr og dets underlegne bytte med mindre byttet skiftet side. Dette ser vi både i de tidligere diskuterte filmene, der Sarah i *The Hunger* bryter Miriams overlegne makt over seg ved å begå selvmord når hun selv blir vampyr mens både Mae fra *Near Dark* og Star fra *The Lost Boys* returnerer til menneskeheten med sine utvalgte, og i de nyere filmatiseringene av *Dracula*, som Badhams versjon fra 1979 og Coppolas fra 1992, hvor Dracula søker en ny brud. Et lignende motiv synes den opprinnelige greven fra Stokers bok å ha hatt da han sa til Mina at «...you, their best beloved one, are now to me, flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin; my bontiful wine-press for a while; and shall be later on my companion and my helper»,<sup>2</sup> men her var det ingen romanse eller forventning om erobring av en svunnen hustru dobbeltgjenger, og Mina blir hverken lovet kjærlighet eller en særstilling i hans harem. Vampyren kan åpenbart se

<sup>1</sup> Begge filmenes titler gjenspeiler denne tematikken; *The Lost Boys* handler nettopp om fortapte gutter, mens *Near Dark* handler om å nærme seg mørket, men snu før det er for sent.

<sup>2</sup> Bram Stoker, Nina Auerbach og David J. Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*, 1. ed. (New York: W. W. Norton & Company, 1996). 525.

potensial i mennesket og ønske å dele tilværelsen med det, men omgjøringen er en forutsetning for at dette skulle fungere.

Så skjedde det noe: I 1997 ble *Buffy the Vampire Slayer* en del av mange amerikaneres hverdag, og serien, som gikk over syv sesonger, gjorde vampyrskikkelsen og samspillet med mennesker langt mer komplekst enn det tidligere hadde vært.

Serien handler om tittelpersonen, en populær, men almindelig 15-årig jente fra California som er blitt utvalgt – hun er «the Slayer», den siste i en rekke som strekker seg tilbake til en uspesifisert urtid. Når en *Slayer* dør, får en ny kallet, og får umenneskelig styrke og evnen til å heles raskt etter å ha blitt skadet. *Slayeren* er alltid en kvinne, og hun trenes opp og veiledes av en vokter, som igjen er en del av vokterrådet som ivaretar all kunnskapen som forskjellige voktere har opparbeidet gjennom tidene. *Slayerens* jobb er å holde Verdens vampyrbestand på et minimum, og samtidig håndtere andre uønskede skapninger som måtte dukke opp, og Buffy blir sendt til Sunnydale, som er et ondskapens kraftsenter som tiltrekker seg enorme mengder monstre.

Vampyrene i *Buffy the Vampire Slayer* er nok de best forklarte vampyrene – allerede i seriens andre episode, «The Harvest», forklares deres plass i seriens virkelighet:

«The books tell that the last Demon to leave this reality fed off a human, mixed their blood. He was a human form possessed – infected – by the Demon's soul. He bit another, and another... and so they walk the earth, feeding. Killing some, mixing their blood with others to make more of their kind. Waiting for the animals to die out, and the Old Ones to return»<sup>1</sup>

Når disse blodtørstige, vandøde demonhybridene går over i «demonmodus», for eksempel i forbindelse med jakt, blir ansiktstrekkene deres umenneskelige, og de kan minne om hårløse varulver. Denne fremstillingen er svært lik den vi ser i *The Lost Boys*, men vampyrene Buffy må håndtere, er mer ekstreme. Det er imidlertid ikke den jevne vampyr Buffy slår en trestake gjennom som er mest interessant i denne konteksten, men forholdet hun i løpet av seriens syv sesonger utvikler til to av vampyrene, nemlig Angel og Spike.

Angel er en vampyr som er blitt forbannet med en sjel, og har derfor samvittighet, noe som er helt fremmed for hans artsfrender. Hans viten om den ulykke og ødeleggelse han har voldt uskyldige mennesker i alle årene før han ble utsatt for forbannelsen, gjør ham til en angrende og plaget figur som går sammen med Buffy i kampen mot hennes fiender og hans egne. Spike, derimot, entrer først serien som en antagonist, men blir senere utsatt for et medisinsk eksperiment hvor et implantat i hodet påfører ham sterke smerter når han angriper

<sup>1</sup> Joss Whedon, «The Harvest», sesong 1, episode 2, *Buffy the Vampire Slayer* (Los Angeles: 20th Century Fox, 2002), TV-serie.

mennesker. Dette gjør ham sårbar, da han hverken kan skaffe seg føde eller forsvare seg mot Buffy, og han legger derfor inn årene og ber om nåde. Han aksepteres etter hvert som en del av Buffys «gjeng», bestående av hennes få venner (som, i motsetning til hennes familie og resten av verden, vet hvem hun er og hva hun gjør) og vokteren Giles, og utvikler etter en tid følelser for henne, og de innleder et intimt, men fra Buffys side kjærlighetsløst, forhold.

Det er imidlertid tre ting som skiller romansene mellom menneske og vampyr for Buffys vedkommende fra de tidligere diskuterte tilfellene; for det første er hun ikke et ordinært menneske, for det andre har hun få menneskelige alternativer, og for det tredje er ikke vampyrene hun innleder forhold til, normale vampyrer. I motsetning til sine medmennesker (og andre mennesker fremstilt i fortellinger eller filmer om vampyrer), er ikke Buffy vampyrene underlegen. Hun kan med letthet eliminere de fleste av dem, og hun kjenner deres styrker, evner og svakheter. I motsetning til Mina Harker og de nyeste skuddene på treet, Sookie Stackhouse og Bella Swan, har Buffy heller ikke noen menn rundt seg som forsøker å hegne om henne<sup>1</sup> – hun har en fraværende far og en uvitende mor, og inngripen fra autoritetspersoner blir i serien noe latterlig man rister på hodet over – ironien er tydelig når en husarrest kan føre til at helvete bryter løs på jord og når den ultimate misforståtte tenåring redder verden i all hemmelighet mens rektor kun ser et destruktivt problembarn som må tøyles. Buffy er en typisk tenåring i den forstand at hun føler seg fremmedgjort, misforstått og undervurdert, men i motsetning til sine jevnaldrende, har hun unike grunner til å føle som hun gjør. Ansvar og evnene som er blitt henne til del, fratrar henne muligheten til å være som alle andre, og det pålagte hemmelighetskremeriet gjør det umulig for henne å være åpen og ærlig med potensielle kjærester. Dette, kombinert med risikoen enhver som betyr noe for henne løper for å bli tatt som gissel av den konstante strømmen av antagonister, gjør menneskegutter til elendig kjærestemateriale for Buffy. Hun er på et vis så nær overnaturlig at vampyrer er mer egnede kandidater.

Fordelen med vampyrer for Buffys del er at de er mer likeverdige når det gjelder evner og styrke, og at hennes lodd i livet er allmennkunnskap blant dem. Ulempen er selvfølgelig at de er avskyelige, ondskapsfulle monstre som, gjennom sin «smittespredning» og forkjærlighet for kloakken og mørke minner mer om skadedyr enn noe annet. Det er derfor en uomtvistelig betingelse at de to som blir allierte og fortrolige istedenfor angrepsmål, tar avstand fra vampyrisme.

---

<sup>1</sup> Mina har sin mann og professor Van Helsing, Sookie har hamløperen Sam og Bella har varulven Jacob Black.

Buffyuniversets vampyrer drives av blodtørstighet, maktsyke og destruktivitet, men også tidvis en form for kjærlighet, særlig mellom vampyr og skaper. De fleste fremstår som primitive skapninger – de holder gjerne sammen i skitne, forfalne reir, jakter i nabolaget og dreper når de er sultne. Deres mer avanserte og sadistiske artsfrender var mer tilbøyelige til å reise, kreve en høyere boligstandard og torturere gjerne sine ofre. I *Buffy the Vampire Slayer* er det den siste gruppen som byr på mest problemer – disse vampyrene er mer erfarne, sterkere og mer intelligente enn de andre, og de har gjerne eksistert lenge nok til å ha erfaring med *slayer* fra tidligere. De to vampyrene som ender opp med å bli viktige støttespillere og partnere for Buffy, kommer begge fra denne gruppen, og fra samme blodslinje, og de tidligere beskrevne adferdsendrende «uhellene» de har vært igjennom, gjør dem ute av stand til å jakte på mennesker – Angel fordi hans samvittighet holder ham fra det og Spike fordi implantatet påfører ham grusomme hodepiner. De utgjør derfor ingen trussel, hverken for vanlige mennesker eller Buffy, og hun har dermed ingen reell grunn til å drepe dem. Begge to har imidlertid den samme blodtørstigheten som før, de er bare blitt fratatt muligheten til å tilfredsstille den.

I Angel, og til en viss grad Spike, finner Buffy en tilnærmet jevnbyrdig som kjenner hemmeligheten hennes, forstår henne og ikke fordømmer voldsbruk og underlig oppførsel, og på flere måter har hun mer til felles med dem enn hva hun har med andre mennesker – en *Slayer* blir sjelden gammel – før eller siden vil hun stå ansikt til ansikt med en fiende som er for sterk, og hun står alltid utenfor samfunnet på grunn av sine evner og plikter. Buffy vet at hun sannsynligvis vil dø ung, at hun aldri vil få en egen familie og at hun sannsynligvis ikke vil kunne fungere i en normal jobb, og hennes tilværelse blir dermed ikke så ulik vampyrenes; de er for evig forhindret fra å være som oss, og selv om dette ikke synes å plage dem nevneverdig, forstår de likevel Buffys situasjon.

Ved å med åpne øyne gå inn i forhold med vampyrer gjorde Buffy noe som ikke var blitt gjort av noen før henne, men som er blitt gjentatt med stor suksess i ettertid. Ved å akseptere vandøde halvdemoner med hundrevis av liv på samvittigheten som allierte, fortrolige og partnere, forfektet Buffy en imponerende toleranse og fleksibilitet – så lenge vampyrene hennes holdt seg unna sin naturlige næringskilde og sto på hennes side i kampen mot det onde, lot hun fortid være fortid. Det var imidlertid også noe annet som gjorde Buffys vampyrrelasjoner unike, og det var at forholdene gikk sin gang uten at det var aktuelt for henne å bli vampyr. En ofte gjentatt vittighet går ut på at en kvinne går inn i et forhold med håp om å endre mannen, mens mannen håper at kvinnen vil forbli uendret, og at de begge

skuffes. I en menneske–vampyrrelasjon er det også slik at den ene parten forandrer seg, mens den andre står på stedet hvil, og dette vil selvfølgelig på sikt føre til at mennesket er eldgammelt og skrøpelig mens vampyren forblir like ung utad. Det eneste «botemiddelet» mot den uunngåelige aldringen hos mennesket vil være at også det blir en vampyr. I Buffyuniverset er imidlertid ikke noen forvandling et alternativ for Buffy – det er intet gloriøst over vampyrisme i hennes virkelighet, og det som appellerer til henne ved Angel, er nettopp menneskeligheten som er blitt ham til del gjennom den gjenopprettede sjelen. Han er, som nevnt, henne heller ikke overlegen hva styrke angår, så det finnes ikke noe behov for å skape en balanse i forholdet deres, slik tilfellet var i bl.a. *The Hunger* og *Interview with the Vampire*.

Med *Buffy the Vampire Slayer* kom vampyrene inn i det nye årtusenet. De var mer monstrøse, men også mer sammensatte, enn før, og den sympatiske og plagede Angel hadde nok gjort sitt for å bane vei for de omgjengelige og sjarmerende artsfriendene hans som har kommet til, mens Spike i større grad pekte bakover mot *The Lost Boys* med sin upolerte stil og forkjærlighet for blodbad. Buffy var glad i dem begge, om enn på forskjellige måter, men hun var sterk nok til å akseptere at dødelig og udødelig ikke hører sammen i lengden, og sterk nok til å forbli menneske istedenfor å vurdere alternativene.

Disse forandringene i vampyren intraff selvfølgelig lenge etter at Stoker skrev sin roman, og gjør det lettere å forstå hvilke vampyrskikkelser som hadde bidratt til å skape en ny vampyrtype lenge før Harris og Meyer skrev sine romaner, som vi kommer til senere. Før den tid gjør vi imidlertid et langt hopp bakover i tid, og ser hva vampyren var før grev Dracula gikk til filmen og Buffy julte opp demonbesatte lik, dog lenge etter at skikkelsen først ble kjent. Vi skal tilbake til verket som sier «vampyr» med klarere røst enn noe annet.



# 2 *Dracula*



## 2.1 *Bakgrunn og kontekst*

Dracula var ikke den første vampyren som trollbandt den vestlige verden, men han var den som etterlot seg permanente merker i vår bevissthet, og det var han som for alvor befestet vårt bilde av vampyren. Likhetene mellom Stokers Dracula og den skikkelsen som har lusket rundt på filmlerretet på hans vegne siden 30-tallet, er likevel små, og vårt bilde av den transilvanske greven er dermed i stor grad blitt basert på regissørers og skuespilleres kunstneriske friheter fremfor den faktiske teksten. Stokers Dracula er ikke vakker, kjekk, teatralisk eller ulykkelig forelsket. Han har derimot hårete håndflater, stinkende ånde, sammenvokste øyenbryn og despotiske tendenser, og blir slik et slags bindeledd mellom vampyrens grunnleggende frastøtende opphav som vandrende lik og dens moderne, glamorøse arvtager.

*Dracula* er bygget opp kronologisk av et stort antall brev og dagboknotater, og fremstilles som en sann historie, fortalt gjennom dagbøkene til Jonathan Harker, Mina Murray (senere Harker) og Lucy Westenra, fonografopptakene og nedtegnelsene fra doktor Seward, samt memoranda fra professor Van Helsing, avisutklipp og brev og telegram til og fra bokens personer. I korte trekk går handlingen ut på at vampyren Dracula, hjulpet av Jonathan Harker og hans podagrarridde arbeidsgiver, kommer seg til England fra Transilvania. I England angriper han Lucy Westenra, som etter sin død blir som ham, og hennes forlovede, Arthur Holmwood (som på dette tidspunkt har overtatt sin avdøde fars tittel og blitt Lord Godalming), hans kumpaner, amerikaneren Quincey Morris og doktor John Seward, samt sistnevntes mentor, polyhistoren professor Abraham Van Helsing, setter en stopper for vampyren Lucys nattlige aktiviteter, og alliert med Harker og hans kone Mina, som var en venninne av Lucy, setter de igang jakten på greven. Mens de er opptatt med å oppspore alle de 50 boksene med vigslet, rumensk jord som Dracula bragte med seg og er avhengig av for å hvile, slipper Swards pasient, den sinnssyke zoofagusen<sup>1</sup> Renfield, greven inn i asylet som ligger under Swards bolig, hvor Mina oppholder seg, og når heltene oppdager ham, har han allerede næret seg på henne flere ganger, hvilket ifølge Van Helsing betyr at hun vil bli en

---

<sup>1</sup> Han var besatt av å få liv gjennom å fortære andre livsformer.

vampyr etter sin død uansett når den skulle inntreffe, dersom de ikke stopper greven. Han unnslipper i siste liten på et skip på vei til Varna med sin siste boks med hjemlig jord. Mina og hennes redningsmenn setter etter ham, og klarer så vidt å stoppe ham før han når slottet sitt, og med vampyrens død reddes Mina.

I denne delen av oppgaven vil jeg drøfte ulike sider av romanen i lys av dens egen samtid, og fokusere på menneskesyn, da særlig kjønnsroller, idealer og kilder til frykt. Jeg ønsker dermed å illustrere hvordan relasjonen mellom menneske og vampyr ble fremstilt av Stoker og hva vampyrene representerte i hans samtid. I prosessen vil jeg primært støtte meg på Cesare Lombrosos verk om kriminelle og noen av Sigmund Freuds mest kjente bidrag til tolkningen av menneskesinnet. Selv om sistnevntes bidrag ble skrevet etter utgivelsen av *Dracula*, var den verdenen Stoker beskriver lik Freuds virkelighet, og selv om Stoker var ni år eldre enn Freud og de levde i hvert sitt land, var de begge barn av samme epoke, og del av den samme vesteuropeiske intelligentsiaen.

## ***2.2 Stokers vampyrer og deres roller og betydning***

Over de neste sidene vil jeg forsøke å tegne et så presist bilde som mulig av de egenskaper Stoker tildelte sine vampyrer og hvordan romanens mennesker og vampyrer forholdt seg til hverandre.

I *Dracula* møter vi fem vampyrer – greven selv, hans tre konkubiner<sup>1</sup> og Lucy Westenra. Relasjonen mellom Dracula og de tre vampyrinnene blir ikke forklart, men de opptrer samlet der han opptrer alene, og når de viser seg for den halvampyriserte Mina, tiltaler de henne som søster, men om dette er fordi Dracula var skyld i deres vampyrisme, og dermed ble en slags far for en søskenflokk, eller fordi de ser på henne som en artsfrende og alliert, blir ikke forklart.

Et annet viktig skille mellom Dracula og de kvinnelige vampyrene, er hvordan de behandler sitt bytte, og hvordan menneskene ser på dem; Dracula er en grusomt utseende hersker som ser ned på alt og alle, og han blir av fortellingens helter sett på som en blanding av et kriminelt undermenneske, neste trinn på utviklingsstigen (en merkelig selvmotsigelse i teksten) og en fordømt demon, mens han til gjengjeld behandler sine ofre som rene næringskilder. Dette står i sterk kontrast til de kvinnelige vampyrene, som beskrives som yppige, vakre og forførende, om enn farlige. De må, lik Dracula, ødelegges av fortellingens

---

<sup>1</sup> Van Helsing omtaler dem som søstre, men to ligner greven og én har et mer germansk utseende, så et reelt slektskap (annet et vampyrisk blodsband) synes usannsynlig.

helter, men hverken Lucy eller de andre tre utviser noen egentlig aggresjon (ihvertfall ikke mer enn man kan forvente seg av noen som blir trengt opp i et hjørne), og de fremstilles mer som en trist og ukvinnelig vederstyggelighet enn monstre.

Stokers vampyrer er tydelig inspirert av eldre britiske vampyrtekster, rumensk folketro og Stokers egen fantasi, og mye av vampyrens mysterium forblir mørklagt gjennom fortellingen. Dracula forteller Harker om sin praktfulle familiehistorie, og plasserer Dracula-slekten innenfor en Romaniabasert ungarsk folkegruppe, szeklerne, og påberoper seg samtidig et vidt arsenal av både aner og fiender av så vel selvmotsigende, overnaturlig og realistisk art.<sup>1</sup> Han nevner selvfølgelig ikke vampyrismen for Jonathan, men befester sin stilling som en representant for noe gammelt og mektig. Van Helsing opplyser etterhvert om at Dracula er svært gammel, og at han, i likhet med vampyrflaggermus, drikker blod. Van Helsing forteller at det over hele verden eksisterer fortellinger om hans like, men hvor de kommer fra, og om Dracula er som resten av disse skapningene, blir ikke nevnt, og midlene Van Helsing bruker som beskyttelse og våpen mot vampyrene fremstår dermed som noe vilkårlige – hvitløk og staker tilhører den tradisjonelle vampyrovertroen, mens vievann, krusifikser og nattverdsoblater som våpen representerer kristendommen og det hellige i en kamp mellom det gode og det onde.

Vampyrenes stilling som fordømte står sentralt i fortellingen, og det dominerende aspektet ved deres anderledeshet og deres rolle som fiender er i stor grad knyttet til deres ukristelighet. Dracula blir behandlet som et slags smittebærende skadedyr som, istedenfor å spre sykdom, sprer evig fortapelse for sine ofre, og etter at Mina blir bitt, blir kampen mot ham enda viktigere, ettersom alle som blir bitt av ham, ifølge Van Helsing, vil bli som ham etter sin død, uansett når den måtte inntreffe, så lenge han ikke er blitt stoppet. Dette gjør vampyrismen til et tosidig problem; på den ene siden er vampyrene en trussel mot alt levende gjennom sin blodtørstighet, mens de på den andre siden er fortapte sjeler fanget i en ond kropp styrt av drifter. Dette svarer godt til en dualistisk teologi der mennesket består av sjel og legeme, og sjelen innehar både personligheten og moralen, mens kroppen er et primitivt redskap som, lik Freuds *id*, utelukkende befatter seg med ønsker, drifter og impulser. For fullt ut å forstå effekten av denne kroppsligheten i romanens samtid, må vi se på viktoriaidens renhetsideologi: det var en utbredt oppfatning hos den engelske middelklassen at det å være ren, både i tanker, handlinger og bekledning, signaliserte at man var et godt menneske, en tankegang som hadde den bonus at de lavere samfunnsklasser, kriminelle og gale uten

---

<sup>1</sup> Henholdsvis keltiske islendinger (aner), varulver og tyrkere (fiender).

problemer kunne kategoriseres som annenrangs mennesker – gruve- og fabrikkarbeidere, som utgjorde en hurtigvoksende del av befolkningen gjennom andre halvdel av 1800-tallet, ble skitne gjennom arbeidet, de fattige manglet kunnskap og muligheter til å holde seg hele og pene i tøyet, de kriminelle var skitne i sine handlinger og de gale var ute av stand til å forstå konseptet renhet. Den opplyste middelklassen var arnestedet til viktariatidens moralske ideer, og de påvirket både arbeiderklassen og adelen.<sup>1</sup> Umoral, i form av prostitusjon og alkohol- og opiumsmisbruk, var utbredt blant adelens menn, som hadde tid og midlene som skulle til for å leve både det livet de ønsket og det livet de ble forventet å føre. Ironisk nok førte dermed slagkraften i middelklassens moralske agenda til hykleri og umoral hos mange av aristokratiets menn, og markedet som skulle mette deres upassende behov fant man i underklassen, som dermed ble pervertert av overklassen.<sup>2</sup>

Renhetstanken grep altså om seg i alle retninger, og dirigerte folks adferd i en tid hvor Darwins evolusjonsbiologi var begynt å viske ut skillet mellom mennesker og dyr, og god hygiene og bedre kloakksystemer beviste at skitt og møkk førte til flere dødsfall. Den som var ren og pen og oppførte seg anstendig og elegant, utviste langt større kontroll over impulser og omgivelsene enn den som hadde sørgerender under neglene og et uvørent språk, og var dermed et bedre menneske.<sup>3</sup> På den ene siden rettfærdiggjorde denne tankegangen en nedlatende og distansert holdning til de lavere klassene (noe som kommer tydelig frem i *Dracula*, der greven assisteres med kisteflyttingen av arbeidsfolk som fremstilles som alkoholisererte, umælende dyr – deres troskap kan kjøpes for småpenger eller alkohol, og de uttrykker seg på noe bokens helter knapt gjenkjenner som engelsk), og samtidig sørget den for at den som var velstelt og elskverdig i sin fremtreden ble regnet for å være et godt og menneske.

En evig trussel lå imidlertid på lur hvor enn det rene vendte seg; moralsk forfall (primært prostitusjon), skitne mennesker, hedonisme og fremmede folkeslag (for eksempel fra koloniene) kunne på hvert sitt vis forkvakle og besudle den edle, rene engelskmann ved å friste eller besnære ham slik Djevelen frister gudfryktige mennesker, og endelig føre ham inn i fortapelsen. Det var imidlertid ikke mannen som løp den største risikoen, men kvinnen. Viktariatidens over- og middelklassekvinner skulle være svake, milde og dydige. Inntil de

---

<sup>1</sup> Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas: A companion for the modern reader of Victorian Literature* (New York og London: W. W. Norton & Co, 1973). 28–9.

<sup>2</sup> Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870* (New Haven og London: Yale University Press, 1985). 366.

<sup>3</sup> Altick, *Victorian People and Ideas: A companion for the modern reader of Victorian Literature*. 175.

giftet seg skulle de, avhengig av familiens økonomi og sosiale posisjon, erverve seg de kunnskaper de ville trenge for å styre et hjem og delta i selskapslivet. Kvinnen hadde ingen plass i arbeidslivet, ettersom man mente det uforenlig med oppgaven det var å være husmor, hustru og oppdrager. I *Dracula* kommer det frem at Mina arbeidet som veileder eller lærer for Lucy før hun ble forlovet med Jonathan, og selv om hun gjennom sin store entusiasme for nyttig teknologi som stenografi og skrivemaskiner fremstår som moderne og selvstendig, gjør hun det tidlig i sin dagbokførsel klart at det primære mål med disse ferdighetene er å kunne hjelpe Jonathan i hans arbeid, og hun har dermed påtatt seg den tradisjonelle rollen som oppofrende hustru. Kunnskapene hennes gir henne imidlertid en evne til overlevelse som ville gjort det mulig for henne å gå tilbake til en tilværelse som «herreløs», og hun blir dermed langt mer selvstendig enn Lucy, som *de facto* er gjort arveløs av sin avdøde far, som i sitt testamente overlot sine verdier til Lucys fremtidige ektemann, og som dermed ikke har noe å «falle tilbake på» dersom hun skulle ende opp ugift. Lucy løper heldigvis ingen risiko for å ende opp som en gammel peppermø, ettersom hun tidlig i beretningen blir tilbudt ekteskap av tre menn som alle ville kunne sørget godt for henne, og som tilber hennes engleaktige fremtreden. De to mennene hvis frieri hun må avslå, sverger likevel henne sin troskap. De samme mennene lover Mina å være hennes venner og beskyttere, men i begge tilfeller viser Dracula seg som en skremmende og uforutsigbar fiende; de to kvinnene hvis tilværelse var beskyttet etter alle kunstens regler blir begge ofre for den verste parasitten av alle.

Og Stokers vampyr er virkelig den ultimate parasitt. Han beveger seg ubemerket fra vert til vert og tærer på dem uten at de selv merker det. Han tar kontrollen over dem, og fortrenger sjelen fra kroppene deres for å gjøre plass til sitt eget parasittavkom inni menneskeskallet, tilsynelatende for sørge for at vampyrene skal «Vær[e] fruktbare, bli mange og fyll[e] jorden!». <sup>1</sup> Gjennom sin evne og vilje til å ta menneskeliv, og gjennom sin antropomorfe fremtoning overskrider samtidig vampyren parasittrollen, og trer inn på rovdirenes domene som en monstrøs blanding av mann, villdyr og demon som slår mennesket ned fra sin pidestall som apekspredator.

Dracula er imidlertid, lik hydra, et vesen med mange ansikter, og hans flertydighet manifesterer seg både i hans posisjon i forhold til menneskeheten og i hans polymorfe skikkelse; han er som nevnt et rovdyr og en parasitt, men også en mann. Når Van Helsing har identifisert ham, kommer det frem at han er eldgammel og har overvunnet døden. Han kontrollerer elementene, kan skifte form og har umenneskelig styrke, og er dermed

---

<sup>1</sup> *Bibelen*, 1 Mos 9,1.

ekstrahuman. Av Van Helsing omtales han som både overmenneske og en kriminell med en barnehjerne, og han er dermed både over, utenfor og under oss. Som skikkelse er han både ung og gammel, seg selv og andre, hundedyr og tåke. Med så mange og til dels motstridende roller fremtoninger blir han både uhåndgripelig og uforutsigbar, og, som Herakles mot nettopp hydra slår romanens helter om seg mot en stadig voksende fiende før de finner motstanderens svakhet og kan sette inn nådestøtet.

Maktforholdet mellom Dracula og de fire kvinnelige vampyrene er svært skjevt, og deres forhold til mennesker står i forhold dette; greven har autoritet, makt, penger og store krefter, og hans siktemål er å kue sin nye beitemark, som utelukkende synes å være unge kvinner.<sup>1</sup> Hverken Lucy eller Draculas konkubiner fremstår som spesielt mektige, og foruten evnen til å bli til en slags tåke, viser ikke konkubinene noen tegn på overmenneskelige evner. Deres foretrukne byttedyr synes å være menn og småbarn, og der Dracula er en offensiv jeger som tar det han vil ha, bruker hans kvinnelige motparter kvinnelist og tiltrekker seg sitt bytte med sin skjønnhet og vulgære tiltrekningskraft. Deres virkning på de gode herrene Harker, Van Helsing og Holmwood skildres som en nærmest kvalmende appell, og mennene reagerer på tiltrekningskraften deres som noe demonisk og skremmende.

Samtidig representerer alle Stokers vampyrer skitne kropper, og blir dermed inkarnasjonen av samtidens største fobier.

### ***2.3 Den kriminelle mann: Dracula i menneskeøyne***

Selv om vi alle har lært at vi ikke skal dømme andre ut fra hvordan de ser ut, er det vanskelig å la være, og i de fleste litterære tekster har karakterenes utseende en eller annen relevans for hvordan de er eller hvordan omverdenen forholder seg til dem. På Stokers tid hadde dette en langt mer reell verdi enn idag, ettersom man mente at menneskers personlighet og evner kunne leses i ansikt og hodeskalle, og forskning viste at kriminelle kunne gjenkjennes ved sitt avvikende utseende. I dette kapitlet undersøker jeg derfor hva grev Draculas fysikk forteller oss om hvordan hans samtid ville tolke ham.

«Dracula ... [had]... a very marked physiognomy ... His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a

---

<sup>1</sup> Foruten Lucy og Mina viser han interesse for en ung kvinne når herr og fru Harker ser ham i London.

man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.»<sup>1</sup>

Slik beskriver Harker greven etter deres første møte i slottet. Foruten tilstedeværelsen av huggtenner, er det intet ved Harkers beskrivelse som tyder på vampyrisme eller noe umenneskelig – Dracula er først og fremst en spesielt utseende mann.

Da *Dracula* ble skrevet, hadde Cesare Lombrosos teorier om kriminelle som atavistiske ekko fra menneskehetens primitive opphav fått gjennomslag i store deler av den vestlige verden, og Stoker lar endatil Van Helsing referere til Lombroso i sin beskrivelse av greven mot slutten av romanen. Lombroso argumenterte i de totalt fem utgavene av sitt livsverk *L'Uomo delinquente*<sup>2</sup> for et syn på kriminelle som baserer seg på den tanke at de fleste kriminelle har visse atavistiske trekk, blant annet utstående ører, vek hake, ørnenese og markerte kinnben,<sup>3</sup> og at disse speilet en primitiv personlighet dominert av forfengelighet, dårlig impuls kontroll og lav moral. Om vi sammenligner Harkers skildring av greven med Lombrosos beskrivelse av den typiske vanemorder, ser vi store likheter:

«... the nose is often hawklike and always large; the jaw is strong, the cheekbones broad; and their hair is dark, abundant and crisply textured. Their beards are scanty, their canine teeth very developed, and their lips thin. Often their faces contract, exposing the teeth.»<sup>4</sup>

Både skarpe hjørnetenner og ørnenese er ifølge Lombroso typiske likhetstrekk mellom atavistiske mennesker og rovdyr og -fugler,<sup>5</sup> og disse trekkene, som både vanemorderen og greven deler, henspiller på at det ligger naturlig for dem som har disse fysiske egenskapene å drive jakt og drepe sitt bytte. Referansene til Draculas rovdyrutseende blir enda sterkere når Mina ser ham for første gang, og beskriver ham som

«... a tall, thin man, with a beaky nose and black moustache and pointed beard ... His face was not a good face. It was hard, and cruel, and sensual, and big white teeth, that looked all the whiter because his lips were so red, were pointed like an animal's.»<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*. 23–4.

<sup>2</sup> Den engelske oversettelsen, *Criminal Man*, inneholder teksten fra alle de fem utgavene.

<sup>3</sup> Lombroso fremholder at de klart atavistiske trekkene er vanlige hos australske aboriginer, mongolske folk og sorte afrikanere, og beskriver disse folkeslagene som mer primitive, både i levesett, utseende og moral, enn vesteuropeere. Et sydlig eller østlig utseende i Vesten ble dermed inkriminerende og et tegn på underlegenhet.

<sup>4</sup> Cesare Lombroso, *Criminal Man*, overs. Nicole Hahn Rafter og Mary Gibson (Durham: Duke University Press, 2006). 51.

<sup>5</sup> *Ibid.* 172–173.

<sup>6</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*. 155.

Den Dracula hun og Jonathan ser i London, er langt yngre enn den som ønsket Jonathan velkommen til sin dystre borg, og barten Jonathan beskrev som hvit,<sup>1</sup> er nå blitt sort,<sup>2</sup> og supplert med et spisst skjegg, og dermed oppfylles ytterligere to av Lombrosos forbrytertrekk: beskjeden skjeggvekst og rikelig med mørkt hodehår. Det vites ikke om greven faktisk hadde en begrenset evne til å gro et fullskjegg, som skal ha vært det mest vanlige blant de herrer som foretrakk skjegg overhodet, og når både Mina Harker og Thomas Bilder, dyrepasserer i Londons zoologiske hage, nevner Draculas spisse skjegg,<sup>3</sup> virker det desto mer naturlig å anta at det spisse bukkeskjegget er et noe uvanlig syn i Londons gater; både i virkeligheten og i *Draculas* verden er det det ekstraordinære man legger merke til og vektlegger ved andre personer – ellers ville man ikke kunne gjenkjenne, identifisere eller beskrive dem for andre, og ellers i beskrivelsene som gis av greven, vektlegges utelukkende de ting som får ham til å skille seg ut. Valget av bukkeskjegg gir dessuten Dracula enda en kobling til dyreriket og til ondskap: alt som hører geitebukken til, er en direkte referanse til Djevelen, som lenge har blitt avbildet som halvt geit.

Også røde øyne, eller snarere blodfylte øyehuler nevnes av Lombroso som typisk for rovfugler,<sup>4</sup> og selv om Harker ikke nevner grevens øyne mens han oppholder seg i Transilvania, blir deres røde farge stadig omtalt etter at Dracula har ankommet England, og de bidrar til å koble ham opp mot noe dyrisk og umenneskelig, noe grunnleggende feil.

Videre nevner Mina at ansiktet hans var hardt, grusomt og sensuelt, og at han stirret intenst på en ung kvinne. Alt dette vitner om manglende selvkontroll; selv om Dracula kler seg som en engelskmann og snakker korrekt engelsk,<sup>5</sup> klarer han ikke å legge ansiktet i passende folder, og han viser uten blygsel en høyst upassende interesse for en fremmed, ung kvinne. Dermed posisjonerer han seg igjen som en jeger og et rovdyr, og bekrefter enda en av Lombrosos teorier, nemlig at kriminelle mangler impuls kontroll.<sup>6</sup>

Sammenlignet med Lombrosos teorier om den kriminelle type er altså Dracula et prydeksempel som utviser de fleste av vanemorderens trekk, i tillegg til å dele en rekke karakteristika med rovvilt. Dette understreker hans posisjon som undermenneske og fare. Det

---

<sup>1</sup> Ibid. 22.

<sup>2</sup> Ibid. 53: Da Harker oppsøker den sovende greven, er hår og bart blitt stålgrått.

<sup>3</sup> Ibid. 83, 126.

<sup>4</sup> Lombroso, *Criminal Man*. 172–173.

<sup>5</sup> Ingen av dem som ser ham i England bemerker hans bekledding eller engelsk, og følgelig må det kunne antas at denne delen av «forkledningen» fungerer utmerket.

<sup>6</sup> Lombroso, *Criminal Man*. 192.



faktum at ingen av menneskene han møter på sin vei er i stand til å gjenkjenne hans atavistiske trekk, gjør ham enda farligere – Mina kjenner åpenbart til Lombrosos verk,<sup>1</sup> selv om hun kun nevner det i forbindelse med grevens ufullkomne barnehjerne da Van Helsing oppmuntrer henne til å resonnerer over Draculas adferd, og det blir hennes resonnement og professorens vidstrakte kompetanse som lar dem klemme ut planen som til slutt feller Dracula.

## 2.4 Det svake kjønn som en trussel: mangesidige vampyrinner

*«He guards the woman from all this; within his house, as ruled by her, unless she herself has sought it, need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence.»<sup>2</sup>*

I dette kapittelet vil jeg vise hvordan viktariatidens bilde av den gode kvinne og mor ble truet av Dracula og hans evne til å forvandle gode kvinner til «noe annet». Jeg vil i prosessen vise hva Lombroso sa om kvinner og prostitusjon, og forklare hvordan Lucy gjennom sitt kjønn ble en mer effektiv trussel mot det engelske samfunn enn Dracula selv.

Både mennesker og vampyrer er i *Dracula* representert av begge kjønn, og vampyrene nærer seg tilsynelatende utelukkende på mennesker av det motsatte kjønn. Dermed utgjør greven primært en trussel mot Englands kvinner, mens vampyrinnene han skaper, har makt til å knuse deres menn. Vampyrinnene blir dermed en indre trussel som gjøres betydelig verre ved at kontrasten mellom kvinnelighet og vampyrisme sett med viktorianske øyne var større enn den mellom menn og vampyrisme; mennesker har ingen naturlige fiender, og vårt fiendebilde domineres derfor av artsfrender – for viktariatidens middel- og overklassekvinner var det verste som kunne skje at de tydde til upassende eller umoralske aktiviteter, eller at ryktet deres ble ødelagt av en mann (som følgelig ikke var en herremann), og en rekke regler var fastsatt for å beskytte ugifte kvinner, i tillegg til at mannlige slektninger, og senere ektemannen, hadde det som en av sine fremste oppgaver å vokte over dem.

Når en naturlig fiende dukker opp i *Dracula*, er Lucy et spesielt lett offer, ettersom hun er ugift og bor sammen med sin sykelige mor. Når Mina noen tid senere kommer på Draculas meny, er alle mennene som har sverget henne sin troskap for opptatte av å jakte på greven til å huske sin plikt overfor henne, noe de bitterlig får merke konsekvensene av. Men det er altså likevel ikke den grusomme kvinneforurreren Dracula som er den groveste

<sup>1</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*. 296.

<sup>2</sup> Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. 350. Sitat fra «Of Queens' Gardens» av John Ruskin.

forvrengningen av det menneskelige – slik det var den prostituerte kvinne som var samfunnsproblemet, og ikke mannen som tok æren hennes.<sup>1</sup> Nei, det virkelige monsteret er den dydige kvinnen som blir en vampyrinne, noe jeg nå skal illustrere ved en gjennomgang av viktoriaidens kvinnesyn.

Idealkvinnen på *Draculas* tid var «husengelen» (*the Angel in the House*), et dydsmønster som var en god mor og en god kone. Hun sørget for å holde hjemmet i orden, slik at *pater familias* kunne komme hjem etter en stressende og krevende arbeidsdag og slippe av i husets harmoni, og var mild og god.<sup>2</sup> Mannen, på sin side, skulle betrakte sin kone som noe engleaktig og rent som hverken skulle eller kunne tilsmusses, og denne vennlige ærefrykten skulle han nære overfor alle kvinner.<sup>3</sup> Det var imidlertid to kvinnekategorier som ødela dette idealiserte samspillet: «den nye kvinne» ønsket ikke å passes på av menn, og krevde selvstendighet, stemmerett og muligheter i arbeidslivet, mens den prostituerte fristet menn, og truet med å forkvakle kvinne- og kjærlighetsideene de var forventet å ha.

I *Dracula* møter vi fire vampyrinner, og greven nærer seg på minst to engelske kvinner, altså Lucy Westenra og Mina Harker, som begge er dydige og ordentlige kvinner, men når Lucy gjenoppstår som vampyr, er husengelen borte, og i hennes plass finner vi en grotesk krysning av den kriminelle manns feminine motpart – i lombrosiansk forstand en prostituert, og den fryktede «nye kvinne», en figur som både ble latterliggjort og sett ned på av både menn og kvinner, noe leseren blir vitne til gjennom Minas penn – selv om hun er selvstendig, utdannet og vel bevandret i de teknologiske nyvinnings verden, er hun en tradisjonell, viktoriansk kvinne i hjertet, og hun forstår ikke kvinner som velger en karriere fremfor familie. Den nye kvinnen forkastet hjemmet og tradisjonelle kjønnsroller og kjempet for selvrealisering, frihet og stemmerett, og i mange tilfeller førte det til et liv uten en fast partner og uten barn. Når vampyren Lucy stjeler småbarn og biter dem, river hun midlertidig mor og barn fra hverandre, og snur samtidig opp-ned på det tradisjonelle bildet av kvinnen som gir barnet næring i det hun nærer seg på deres blod. I dette korte avhengighetsforholdet ligger også en speiling av den ene konkubinens ord til greven om at han ikke elsker noen, mens han fremholder at han har elsket i fortiden – vampyren Lucy har ingen varig råderett over eller interesse for de små barna. De er der for henne i et kort øyeblikk, blir brukt og

---

<sup>1</sup> Ibid., 356.

<sup>2</sup> Ibid., 341–3.

<sup>3</sup> Ibid., 354–5.

kastet, i motsetning til det langvarige båndet og tette forholdet man finner hos en mor og hennes barn.

Da Lucy blir utfordret av Seward og Van Helsing, kaster hun barnet hun har i armene fra seg som om det var en epleskrott, og hun bryter øyeblikkelig illusjonen om barnets verdi – Lucy har i sin nye tilværelse kun øyne for seg selv og sine behov, noe som kan tjene som en allegori for den nye kvinnes krav om selvstendighet fremfor avhengighet.

Også Draculas konkubiner nærer seg på småbarn, noe Harker indirekte er vitne til når greven byr dem en bylt med et klynkende barn, etterfulgt av en desperat mors bønn om å få barnet sitt tilbake. Dracula sender ulvene på den desperate kvinnen, og barnet blir sannsynligvis fortært at de tre søstrene, og sammen gjør dermed de fire erfarne vampyrene det Lucy som fersk og ensom vampyr ikke klarer; der hun må finne ubevoktede barn og «låne dem», er Dracula så mektig at han kan forsyne seg som han vil, og både mor og barn kan fortæres av henholdsvis vampyrer og ulver, slik at båndet dem imellom brutalt blir revet istykker. Slik speiler de mektige rumenske vampyrene hvilke krefter Lucy og hennes like kan bygge opp, og hvilken trussel de kan utgjøre.

Om vi beveger oss videre til prostitusjonsdelen, ser vi at den er todelt; Lombroso registrerte at det var svært få kriminelle kvinner i forhold til menn, men han regnet de prostituerte blant de kriminelle kvinnene, noe som ga en nesten jevn fordeling mellom kjønnene, selv om prostitusjon *per se* ikke var ulovlig, hverken i Italia eller England. Den prostituerte kvinne er dermed koblet til en kriminell tilbøyelighet som Lombroso mener kan sette inn dersom kvinnen, som av natur har

«... many traits in common with children; that they are deficient in the moral sense; and that they are vengeful, jealous, and inclined to refined cruelty when they take revenge. Usually these defects are neutralized by their piety, maternity, sexual coldness, physical weakness, and undeveloped intelligence...»<sup>1</sup>

dersom «... piety and maternal feelings are replaced by strong passions and intense eroticism, muscular strength and superior intelligence, then the innocuous semicriminal who is always present in the normal woman is transformed into a born criminal more terrible than any male counterpart.»<sup>2</sup>

Kort sagt mener Lombroso at det eneste som skiller den normale og den kriminelle kvinne fra hverandre, er førstnevntes underlegenhet overfor menn. Når Lucy blir en vampyr,

<sup>1</sup> Cesare Lombroso og Guglielmo Ferrero, *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, overs. Nicole Hahn Rafter og Mary Gibson (Durham og London: Duke University Press, 2004). 183.

<sup>2</sup> Ibid. 183.

mister hun sin kvinnelige svakhet, og blir fri fra feminine følelser, og går istedenfor over til å bli en hedonist som tilsynelatende kun trakter etter blod og fysisk kontakt med sin forlovede.

Men prostituert? Lucy mister i sin vampyrform alle moralske forestillinger, og det eneste som da er igjen, er urskapningen og undermennesket Lombroso beskriver. Hun blir en fordømt kropp styrt av et umettelig *id*, og påtar seg rollen som vulgær fristerinne i møte med sin forlovede, slik Draculas konkubiner møtte Harker, og senere møter Van Helsing. Samtidig ser vi at de gode herrer møter vampyrinnene anderledes enn de møter Dracula; han er frastøtende, fremmed og farlig, mens de først og fremst vekker avsky fordi de oppfører seg ukvinnelig og flørtende. Lombroso forklarer den fødte kriminelle kvinnes til tider vakre utseende med at

«... it is less brutal than the pure male born criminal. Very often in women the criminal type is disguised by youth; the lack of wrinkles and plumpness of youth mask the size of the jaw and cheekbones, softening the virile and savage aspects of the features. When the hair is abundant and black and the eyes are bright, these criminals can even present a pleasant appearance. Moreover, sex appeal may affect our judgment, encouraging us to think erotically and making the offender seem more beautiful and free of degenerative traits than she really is»,<sup>1</sup>

noe som også kan illustrere vampyrinnenens fatale sjarm. Samtidig forfekter Lombrosos teorier at kriminalitet og prostitusjon ligger latent i et antall kvinner som er predisponert for å ende opp blant samfunnets løse fugler, og her møter vampyrene et problem: betyr det at latent prostituerte er de eneste som kan bli vampyrer (og dermed at latente mordere av det motsatte kjønn er de eneste kandidatene til å bli bitt av dem igjen), eller tilfører vampyren noe nytt i cocktailen? Tatt i betraktning at Lombroso også beskriver den normale kvinne som en potensiell lovbrøyer, og at Mina, som virkelig er den inkarnerte husengel, er like ved å ende opp som Lucy (det er tross alt bare de gode herrers nyervervede kompetanse og utholdenhet som redder henne), må det snarere være slik fatt, dersom Lombrosos teorier også skal omfatte Stokers vampyrinner, at selv den edleste kan korrumpes av Dracula, hvilket også gjør husengelen til en skjør konstruksjon.

Så, når man ser for seg frykten prostitusjon og generell umoral genererte i datidens England, er det lett å forstå hvor skremmende Lucy og hennes tre medsøstre er: selv den mest uskyldsrene pike som lever en beskyttet tilværelse kan korrumpes av en kraft som vanskelig kan bekjempes, og deretter vende seg mot sine gamle allierte med vellystig entusiasme, forvrengt av umoral, hedonisme og en selvstendighet som, interessant nok, endelig vil la henne vandre som hun vil, når hun vil.

---

<sup>1</sup> Ibid. 140.

## 2.5 Appell og avsky: kvinner og vampyrer i menns bilde

Kvinnesyntet i Stokers England var ikke bare styrt av frykt for korrumperting av det rene og nye idealer. I tillegg forholdt man seg til et kjønnsrollemønster der kvinnen var polarisert, enten som god eller dårlig. Stokers vampyrinner er tydelige eksempler på dårlige kvinner, og gjennom Harkers reaksjoner på dem får vi innsyn i det han fryktet hos det motsatte kjønn. I dette kapittelet vil jeg benytte meg av en artikkel av Cyndy Hendershot som drøfter Harkers forhold til kjønn, og samtidig trekke inn kastraksjonsangst.

Som jeg tidligere har nevnt, var det i viktoriatiden forventet at både menn og kvinner kontrollerte sin seksualitet, og strenge regler regulerte hvordan menn og kvinner skulle omgås hverandre. Omgangen mellom kjønnene og mellom individer av samme kjønn skulle domineres av respekt, distanse og høflighet. Både kvinner og menn som brøt med de uskrevne omgangsreglene ble uglesett, selv om toleransen i praksis var større for menns overtramp enn kvinners. Ellers ærbare menn som hadde usunne drifter kunne få rensert rørsystemet sitt hos en prostituert, og returnere til sin engleaktige hustru uten å risikere å forpurre henne med sine kjønnslige laster. Kvinner ble dermed automatisk inndelt i to kategorier; de ærbare og rene som skulle hylles og beskyttes, som mor, søstre og hustru, og de skitne og fornedrede prostituerte. I hverdagen så den respektable mannen de gode kvinnene han gladelig ville ofre livet for, men i sine mørke stunder søkte han den falne kvinne som tok imot det sjelelige mørke han skjulte for de gode kvinnene. Dermed ble hustruen et alter og den prostituerte et kombinert avløp og avgudsbilde som både ble foraktet, fryktet og forgudet fordi mannen så sitt mørke forsvinne i henne, samtidig som han ble påminnet om at dette mørket ikke skulle vært der, og at alle som kom i kontakt med det, ble forurenset av det.

Denne holdningen var neppe et bevisst valg, men snarere en naturlig følge av tidens bilde av kjønn, seksualitet og renhet, og faren for korporlig tilsmussing av sjelen. Den farlige, nedrige kvinne og kontrasten mellom husengelen og henne kommer tydelig frem i *Dracula*, hvor Mina og den menneskelige Lucy som nevnt er gode kvinner mens vampyrinnene ligger nærmere prostituerte og promiskuøse kvinner.

Alle *Draculas* menn ser på Lucy og Mina som passive, engleaktige vesener som først og fremst må beskyttes, og dette kontrasteres av *Draculas* konkubiner, som Harker under sitt første møte med dem opplever som aktive, farlige og fristende. Når han først møter dem, har han så vidt våknet, og later som om han fortsatt sover mens han observerer de tre:

«In the moonlight opposite me were three young women, ladies by their dress and manner. I thought at the time that I must be dreaming when I saw them, for, though the moonlight was behind them, they threw no shadow on the floor. They came close to me and looked at me for some time, and then whispered together. Two were dark, and had high aquiline noses, like the Count, and great dark, piercing eyes, that seemed to be almost red when contrasted with the pale yellow moon. The other was fair, as fair can be, with great, wavy masses of golden hair and eyes like pale sapphires. I seemed somehow to know her face, and to know it in connection with some dreamy fear, but I could not recollect at the moment how or where.<sup>1</sup> All three had brilliant white teeth, that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips.»<sup>2</sup>

Harkers syn på vampyrinnene er her tydelig todelt; på den ene siden ser han kvinnene som høyvelbårne og elegante og vakre, men på den andre ser han dem som harde fristerinner. Dette gjør ham ukomfortabel, og siden bent frem sint.

Cyndy Hendershot skriver i «Vampire and Replicant: The One-Sex Body in a Two-Sex World»<sup>3</sup> at Harker i dette avsnittet gir uttrykk for at han ønsker å penetreres av vampyrinnenes tenner, og dermed emaskuleres.<sup>4</sup> Hun hevder også, med en henvisning til Christopher Craft, at munnen er vampyrenes eneste kjønnsorgan, uten at det kommer tydelig frem om hun viser til Stokers vampyrer eller litterære vampyrer generelt.<sup>5</sup> Men er vampyrens munn et kjønnsorgan? På et vis kan man kanhende kalle det det, for både i *Dracula* og ettertidens fortellinger om litterære vampyrer skaper vampyrer nye vampyrer nettopp ved hjelp av munnen. I så måte er de, som Hendershot hevder, enkjønnede og grunnleggende anderledes. Men handler ikke vampyrismen mer om næring og «smitte» enn om formering? Og viser ikke særlig nyere vampyrfiksjon vampyrer som både aktivt bruker sine menneskelige kjønnsorganer som ren adspredelse, og tilfeller av vampyrer som formerer seg i klassisk, menneskelig forstand?<sup>6</sup> Vi må heller ikke glemme at vampyren, slik den presenteres både hos

<sup>1</sup> Harkers gjenkjennelse av den blonde vampyrinnen er fjernet fra nyere utgaver av romanen, og er sannsynligvis en henvisning til det utelatte, innledende kapittelet som senere ble utgitt som «Dracula's Guest». I denne fortellingen møter vi Harker i München, hvor han er på sightseeing med kusken Johann på Valborgsnatt, og forviller seg inn på en kirkegård hvor han snubler inn i mausoleet til grevinne Dolingen av Graz, som ble søkt og funnet i Steiermark (på den andre siden av Alpene, og 30 mil fra München). Harker ser det «ferske» liket komme til live etter et kraftig lynnedslag, men reddes så av letemannskaper sendt ut av vertshuseieren på grev Draculas befaling. Grevinnens utseende beskrives ikke i detalj, og fortellingen passer ikke inn i romanen, men dette er den eneste sannsynlige grunnen til at hun virker kjent.

<sup>2</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*. 41–2.

<sup>3</sup> Cyndy Hendershot, «Vampire and Replicant: The One-Sex Body in a Two-Sex World», *Science Fiction Studies* 22, no. 3 (november) (1995), <http://www.jstor.org/stable/4240458>.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 381.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 379.

<sup>6</sup> Eksempler på det første er Anne Rices bøker, *Interview with the Vampire* og *The Vampire Lestat*, tv-serien *Buffy the Vampire Slayer* og Charlaine Harris' bøker om Sookie Stackhouse. Som eksempler på det siste kan nevnes TV-serien *Angel*, hvor tittelkarakteren, en vampyr, gjør sin gamlekjæreste og

Stoker og i nyere vampyrklassikere, i bunn og grunn er et menneske som har blitt forvandlet ved at «noe» har tatt bolig i kroppen og overtatt den etter at menneskets sjel har vandret heden. I motsetning til varulver, som antar en ny form ved fullmåne, er vampyren en vampyr på fulltid, og den har ingen ham å gå ut eller inn av. Uansett hva som «styrer» vampyren, er kroppen grunnleggende menneskelig, med de samme vedhengene og hulrommene som et levende menneske har, og det samme behovet for å ta til seg næring med det samme verktøyet mennesker bruker, nemlig munnen.

Hendershot hevder videre at vampyrene fremstilles som klart avkjønnede gjennom utstrakt bruk av «it» og «the thing» når menneskene omtaler vampyrene.<sup>1</sup> Pronomenet *it* viser imidlertid ikke nødvendigvis til noe ukjønnnet, det kan like gjerne vise til noe der kjønn er ukjent, eller der det regnes som irrelevant. *He* og *she* er, lik sine norske motparter, gjerne reservert det nære, kjente og navngitte – selv om vi vet at alle kuer er hunndyr, er det intet galt i å si «kua kikket ned mot veien før den kom luntende». Det er først når ikke-menneskelige skapninger navngis og dermed menneskeliggjøres (slik man gjør med kjæledyr) at det blir unaturlig å omtale dem som «den». I det øyeblikk greven, Lucy eller de tre konkubinene opphører å være menn og kvinner i Harker og de andres øyne, og før de kan «artsbestemmes» og identifiseres på nytt, er de forvist til en tilstand som «it» og som «the thing», ikke fordi de er avkjønnnet, men fordi de er noe fremmed, ukjent og anderledes. Når kapteinen på «Demeter» omtaler skapningen som hjem søker skipet hans og sørger for at medlemmene av besetningen forsvinner, en etter en, som «it», er det nettopp fordi han ikke vet hva han står overfor, og når Mina beskriver å ha sett «a livid, white face» i drømme uten å kjønnsbestemme det, er det likeens mer naturlig å anta at det skyldes at hun har sett «noe», heller enn «noen» - ingen av de andre av bokens personer synes å være i tvil om grevens status som hannkjønn og mann når de ser ham i våken tilstand. Man kan også se for seg at Dracula nettopp i disse to situasjonene har vært på sitt mest animalske – observert når han ikke selv velger å observeres, i forbindelse med jakt og supering, og at han dermed fremstår som umenneskelig, og ikke bare underlig. Uansett synes Hendershots ukjønnethetslutning å være noe malplassert og underlig.

Men om vi går videre til Harker og hans påståtte kjønnsforvirring, ser vi at Hendershot fremmer tre påstander om dette: først hevder hun at han er orientalisert og kvinneliggjort i

---

vampyrskaper, Darla gravid, samt *Breaking Dawn*, den siste boken i *Twilight*-serien, hvor Edward, en vampyr, gjør sin menneskelige kone, Bella, gravid.

<sup>1</sup> Hendershot, «Vampire and Replicant: The One-Sex Body in a Two-Sex World», 379–80.

Draculas harem, deretter at han ønsker å penetreres av vampyrinnene, og til slutt at han heller vil dø enn å miste mandigheten sin.

Hendershot trekker flere interessante paralleller mellom Harker og andre gotiske fortellingskvinnelige ofre, fanget i despotiske menns borger, og går deretter videre til å hevde at:

«he is part of Dracula's harem, masculinity reduced to a ghost of itself. Jonathan comes to perceive that he is one of Dracula's 'women' when he states, 'I saw in [Dracula's] eyes something of that gathering wrath which was manifest when he hurled that fair woman from him' (§3:55). Dracula claims that Jonathan is his – 'this man belongs to me!' (§3:53) – and expresses his love for Jonathan, the new member of his harem: 'yes, I too can love; you yourselves can tell it from the past. Is it not so?' (§3:53). Dracula then promises to pass Jonathan as possession from his own use to the use of the women: 'I promise you that when I am done with him, you shall kiss him at your will' (§3:53).»<sup>1</sup>

Min lesning av den episoden Hendershot refererer til, er vesentlig ulik hennes. I mine øyne handler ikke Draculas potente revirmarkering om kjærlighet eller bytter, men om hierarki og ressurskontroll; hvor forkvaklede vampyrene enn er i menneskelige øyne, har de i det minste en «sunn», viktoriansk rangordning: mannen står over kvinnen. Dracula er slottets herre, og bestemmer bruksområdet for menneskene som frivillig eller ufrivillig entrer hans domene. Vampyrinnenenes trossing av hans bestemmelser blir dermed nærmest for mytteri å regne – de forsøker å tilrane seg noe han ikke har gitt dem til disposisjon (det samme gjelder øyeblikket da Dracula ber Jonathan skrive brev, og grevens oppsyn forteller ham at det er meget lite klokt å protestere – Harker er underordnet, og ingenlunde i noen posisjon til å forhandle). Videre er Stokers vampyrer utelukkende heterofage – de nærer seg på mennesker av det motsatte kjønn, så for konkubinene er det utelukket å nære seg på kvinner, mens Jonathan ikke står på Draculas meny. Slik jeg ser det, handler hele denne situasjonen om at Dracula har bruk for Jonathan, og at det derfor er uaktuelt at de får forsyne seg av blodet hans. Om han skulle hatt planer om å gjøre noe mer ut av Harkers besøk for sin egen del, ville han vel neppe ha lovet dem å få disponere ham ved en senere anledning?

Når det gjelder Draculas ord om at han også kan elske, og at vampyrinnene vet at han har elsket i fortiden, ser jeg to mulige betydninger: enten er ordbruken en forlengelse av kyssemetaforen – for de snakker tross alt om å bite ham og drikke blodet hans, der det å elske i virkeligheten handler om å omgjøre et menneske til vampyr (noe han da ikke kan ha gjort på lang tid), eller så handler det om at vampyrer ikke kan elske hverandre, og at greven enten ikke har elsket siden han selv var menneskelig (hvilket forutsetter at de var hans samtidige, noe som blir problematisk med tanke på at den blonde vampyrinnen, om hun virkelig er grevinne

<sup>1</sup> Ibid. 381.



Dolingen av Graz (se tidligere fotnote om «Dracula's Guest»), «konverterte» århundrer etter Dracula), eller at han ikke har elsket siden han sist gjorde en kvinne til en av sine egne, men at kjærligheten sluknet i det øyeblikk hun ble som ham. Et tredje alternativ er at han kan ha elsket noen for lenge, lenge siden. Jeg finner de to første mest aktuelle, gjerne i kombinasjon, der det å skape en ny vampyr, det å «gi av seg selv», blir det nærmeste vampyrene kommer kjærlighet, og at denne «kjærligheten» slukner når blodutvekslingen opphører, hvilket også kan forklare den manglende interessen Dracula viser for Lucys skjebne.

Om vi så går videre til påstanden om at Harker ønsker å penetreres, og dermed kvinneliggjøres, av tve- eller ukjønnete vampyrinner, møter vi noe som fremstår som en forhastet konklusjon hos Hendershot; hun beskriver Harkers ønske om å bli penetrert av vampyrkvinnenes tenner,<sup>1</sup> men på tidspunktet for møtet mellom dem, vet han fremdeles ikke at kvinnene (eller greven) er vampyrer, at de drikker blod, eller at de skarpe tennene brukes til å bite mennesker med. Han uttrykker heller ikke noe ønske om å bites – han innrømmer at han lengter etter deres kyss, og det er tydelig at dette er noe han *egentlig* ikke ønsker å formulere (eventuelt at det er noe han ikke ønsker å gi uttrykk av å ønske å formulere);

«There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. It is not good to note this down, lest some day it should meet Mina's eyes and cause her pain; but it is the truth.»

Til tross for reservasjonene han har mot å beskrive hva som hendte, beskriver han møtet med vampyrinnene i detalj. Det er åpenbart at det hele er lystbetont for ham – dagboken fører han selvfølgelig i ettertid, og minnene fra møtet er svært detaljerte og tilsynelatende ærlige;

«... I lay quiet, looking out under my eyelashes in an agony of delightful anticipation. The fair girl advanced and bent over me till I could feel the movement of her breath upon me. Sweet it was in one sense, honey-sweet, and sent the same tingling through the nerves as her voice, but with a bitter underlying the sweet, a bitter offensiveness, as one smells in blood. ... The fair girl went on her knees, and bent over me, fairly gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal ... Lower and lower went her head as the lips went below the range of my mouth and chin and seemed to fasten on my throat. ... I could feel the soft, shivering touch of the lips on the supersensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited – waited with beating heart.»<sup>2</sup>

Det er tydelig at han ønsker at hun skal «forgripe seg» på ham, og at han finner situasjonen svært opphissende, men samtidig lyser den mannlige ambivalens mot kvinnekjønn mot

<sup>1</sup> Ibid., 381.

<sup>2</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*. 42–3.

leseren; de skarpe tennene og måten hun slikker seg om munnen på fremstår som dyriske (jf. Lombrosos fremstilling av prostituerte som laverestående skapninger og den hardføre ideen om at kvinner har mindre selvkontroll, og dermed er nærmere den ville naturen, enn menn), og selv den søte pusten hennes har en ubehagelig bitterhet under det søte, som en påminnelse om at det ligger noe frastøtende bak all skjønnhet - kvinnen er upålitelig og falsk. I tilfellet med vampyrinnene skyldes naturligvis den ubehagelige lukten som minner om blod nettopp blod, men dette vet ikke Harker, og for ham blir det bare et eksempel på at pågående kvinner er attraktive, men at de skjuler noe hardt og umenneskelig bak den vakre fasaden.

Hardheten og den milde eimen av motbydelighet utgjør forøvrig et element av uhyggelighet i Freuds forståelse av ordet; selv om to av kvinnene minner ham om greven, er den mest pågående av vampyrinnene lys og hjemlig i sin fremtoning, og hun fremstår i det store og det hele som en overklassekvinne av britisk kaliber. Likevel gjør de skarpe tennene, det harde i stemmen og det ubehagelige i ånden hennes, samt hele hennes adferd etter at hun begynner å nærme seg ham, henne gjennomført uhyggelig, ettersom disse elementene, som er det som definerer henne som vampyr, kontrasterer det hun som kvinne er ment å være. Denne effekten blir langt sterkere og klarere hos henne enn hos Dracula selv, fordi hun fremstår som en av Harkers egne, men med en mystisk «feil», heller enn en fremmed som er mer skremmende anderledes enn først antatt.

Kanhende er det noe i falne kvinner og vampyrinner som tiltaler menn, utenom at de er tilsynelatende frigjorte og overfladisk tiltrekkende – et iboende *noe* som lar dem tiltrekke seg intetanende menn lik en sort enke- og knelerhunner skaffer seg maker, for så å drepe og spise ham? Selv om løse kvinner ikke bokstavelig talt ble anklaget for å spise menn i Viktoriatiden, var de, som nevnt tidligere, en trussel mot kjønnsrollemønsteret og mot mannens mandighet, og kunne slik sett drepe den viktorianske kjernekares manndom. Og her er vi ved et sentralt punkt ved møtet mellom Harker og vampyrinnene, nemlig kastraksjonsangst. Ifølge Freud er dette noe som plager enhver gutt som frykter at far skal avsløre hans ønsker om å besitte mor, og at straffen skal være å miste det som i ytre forstand gjør ham til en mann *in spe*, slik at han blir jente, og den freudianske delen skal jeg drøfte i neste kapittel. For øyeblikket skal vi istedenfor se på avkjønning i seg selv. Det er blitt hevdet, blant annet av Desmond Morris i *The Naked Ape* (1967), at menneskets lepper, som er svært ulike dem man finner hos andre primater, både i fasong og farge, er blitt som de er blitt gjennom seksuell seleksjon, og at fyldige, røde lepper hos en kvinne skal bringe en manns

tanker henimot de nedre regioner og vitne om at hun er ung og fruktbar.<sup>1</sup> Med denne allusjonen i tankene blir vampyrinnenens svulmende og overmåte røde lepper en kraftig indikator på at de er tilgjengelige og eksplisitt kjønnede vesener, i tillegg til å antyde at de er promiskuøse, og de skarpe tennene som åpenbarer seg når de åpner gapet, blir en tydelig referanse til *vagina dentata*.<sup>2</sup> Myter om kvinner med tenner nedentil som effektivt kastrerer enhver mann som prøver å kontrollere henne, finnes visstnok i flere deler av verden. Utstyrt med skarpe tenner bak røde lepper gjør de det klart at det bak den forførende kvinneligheten skjuler seg noe som virkelig kan bite fra seg.

Nå er det selvfølgelig intet som indikerer at Harker frykter for å bli kastret av kvinnene, men det er liten tvil om at de rokker ved etablerte kjønnsrollemønstre når de opptrer pågående i møte med ham – de påtar seg erobrerens rolle, og fratar ham råderetten over sin egen kropp – han innrømmer å ønske den lyse vampyrinnens tilnærmelser velkomne, men skulle ønske at han ikke var så svak. Jeg er uenig med Hendershot i at vampyrene feminiserer Harker, for det er intet kvinnelig ved ham eller mandig ved vampyrinnene, men de omkalfatrer maktbalansen mellom kjønnene, og avvæpner ham, ikke egentlig som hannkjønn, men som hersker. I et samfunn hvor kjønn er ugjenkallelig knyttet til makt, er likevel resultatet av vampyrinnenens evne til å frata mannen hans sverd synonymt med emaskulasjon.

Det tredje feminiseringsargumentet Hendershot presenterer, går ut på at Harkers siste ord i dagboken hvor han, bevisst sine potensielt suicidale handlinger, skriver at «God's mercy is better than that of these monsters, and the precipice is steep and high. At its foot a man may sleep – as a man»<sup>3</sup> før han rømmer slottet på samme vis som Dracula har gått til og fra, kravlende nedover muren som en øgle. For Hendershot er dette et bevis på at vampyrisme står i et motsetningsforhold til hans manndom,<sup>4</sup> men jeg må atter en gang si meg uenig; det engelske «man» kan, avhengig av kontekst, bety både menneske som art, person av uspesifisert kjønn, mannsperson, husbond og ektemann, og i utdraget fra *Dracula* settes «man» mot «monster» og «God». Gud og monstre sidestilles ved at de begge både kan vise nåde og straffe, og de er overordnet ham som mann. Både en gud og et monster er grunnleggende vesensforskjellige fra et menneske, og i møte med skapninger (eller

---

<sup>1</sup> Desmond Morris, *The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal* (New York: McGraw-Hill, 1967), 74-6.

<sup>2</sup> Myten om *vagina dentata* beskrives i detalj i Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London og New York: Routledge, 1993), 105-21.

<sup>3</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*, 55.

<sup>4</sup> Hendershot, «Vampire and Replicant: The One-Sex Body in a Two-Sex World», 382.

gudsforestillinger) som ikke er våre artsfrender, er det naturlig å legge fokus på artstilhørighet fremfor kjønn (slik jeg nevnte under diskusjonen av bruken av intetkjønnspronomen i omtalen av greven), og Harker har altså redusert vampyrinnene fra kvinner til monstre, og dermed effektivt avkjønnet dem – de appellerer ikke lenger til ham, fordi de er blitt noe annet, og motsetningen mellom dem er ikke lenger mann–kvinne, men menneske–monster, slik det naturlige motsetningsforholdet mellom ham og Gud er menneske–gud. Det blir dermed åpenlyst at Harkers ord om å sove ved foten av stupet som en mann handler om å dø som menneske – å være fri fra overnaturlige fenomener, monstre og diabolske skapningers kontroll.

Vampyrinnene representerer altså den frigjorte kvinne som har et liv uavhengig av hjem og familie. De utgjør en trussel mot den etablerte samfunnsorden gjennom sin ringeakt for kutyme og etikette, og frister det etablerte samfunns menn, representert ved Harker, til å gi etter. De er ikke mannhaftige eller avkjønnede, men de har noe hardt og ukvinnelig i seg som har en uhyggelig effekt, og dette truer med omkalfatring av det regjerende kjønnsrollemønsteret – ikke ved å av- eller omkjønne kvinner eller menn, men ved å redefinere hva kvinner og menn gjør, og hva deres plass i samfunnet er.

## ***2.6 De faderløse sønner: autoriteter og ødipale konflikter***

*Dracula* er en fortelling med et flatt makthierarki. Greven og hans konkubiner har ingen erklært relasjon, og intet sies om vampyrinnenens rang. Hverken Jonathan, Quincey, Van Helsing eller Dr. Seward synes å ha nær familie i live, Mina er foreldreløs og Lucy og Arthur mister henholdsvis mor og far tidlig i handlingen,<sup>1</sup> og både Lucy og Arthur er enebarn.<sup>2</sup> Likevel skapes det en morsfigur og to farsfigurer i romanen, og jeg vil over de neste sidene vise at Jonathans forhold til sin hustru og grev Dracula fremstår som klassiske eksempler på to av Freuds mest kjente forstyrrelser, nemlig hore/madonna- og ødipuskomplekset.

Selv om handlingen utspiller seg i en periode da middelklassen sto sterkt og utvidet seg raskt, tilhører likevel personene en tid da de gamle var eldst og intet kunne utkonkurrere en god stamtavle, og med sine manglende eller fraværende foreldre og ennå ikke påbegynte barneflokker, fremstår de som isolerte fra omverdenen og fortiden, noe som både byr på stor frihet og liten rettledning. Gruppens eneste adelige, Arthur, oppnår først sin tittel ved sin fars

<sup>1</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*, 143.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 72. – Mina nevner ingen søstre.

død etter Draculas komme, og fremstår ikke som noen respektinngytende autoritet. I stedet for insisterer han på å tiltales som nettopp Arthur, og ikke Lord Godalming,<sup>1</sup> og hans status og velstand brukes kun for å imponere eiendomsmeglere, bestikke Draculas «hjelpere» og skaffe til veie utstyr til ekspedisjonen de til slutt legger ut på.<sup>2</sup> Lederen blir dermed professor Van Helsing, som påtar seg en faderlig formynderrolle, mens Mina fremstår som en omsorgsfull mor som trøster en fortvilet Arthur og som tidligere hadde pleiet en alvorlig syk Jonathan tilbake til livet.

Omstendighetene gjør altså Mina til en omsorgsperson fremfor en ektefelle for Jonathan, og deres hengivenhet for hverandre gjengis som inderlig, men samtidig nøktern – god, Viktoriansk kjærlighet, med andre ord. Det er ingen romantikk å spore i forholdet mellom herr og fru Harker, og hun synes i hans øyne å inneha rollen som en Madonna der vampyrinnene han med entusiasme lot seg forføre av i Draculas slott fremsto som løse kvinner. Dette bringer naturligvis tankene henimot Freuds hore/madonna-dikotomi, som beskriver menn som stempler kvinnene de møter som enten horer de kan være intime med men aldri elske, eller som madonnaer de kan elske men aldri være intime med.<sup>3</sup> For Freud var dette innsnevrede kvinnesynet et resultat av at disse mennene ikke hadde vokst fra Ødipuskomplekset, men snarere brakt det med seg inn i voksenlivet. Underveis hadde de lært hvordan barn ble til, og sett frem til å bli menn med hjelp fra «profesjonelle» kvinner. Iblandet denne fascinasjonen var imidlertid også en manglende aksept for at den høyt elskede morsfiguren ikke var så ulik disse kvinnene, og skammen knyttet til de incestuøse ønskene og behovet for å skille mellom «god» kjærlighet og «skitten» kjærlighet manifesterte seg i voksen alder som en preferanse for kvinner de oppfatter som potensielt falne; ved å forbli deres beskyttere, sørger disse mennene i egne øyne for at deres utkårede ikke mister sin verdi og sin aktverdighet og henfaller til prostitusjon. Freud trekker også frem behovet disse mennene har for en såret tredjepart – en erstatning for farsfiguren de fra barndommen har ønsket å fortrenge og erstatte.<sup>4</sup>

Selv etter at Harker har dehumanisert vampyrinnene og blitt viet til Mina, forblir forholdet deres behersket og preget av gjensidig omsorg fremfor lyst. Gjennom sin stilling

---

<sup>1</sup> Ibid., 153.

<sup>2</sup> Ibid., 233 og 63.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, «On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love» i *The Freud Reader*, Peter Gay (red.) (New York: W. W. Norton & Company, 1989), 397.

<sup>4</sup> ———, «A Special Type of Choice of Object Made by Men» i *The Freud Reader*, Peter Gay (red.) (New York: W. W. Norton & Company, 1989), 388, 90–2.

som mor blir Mina roten til Jonathans ødipale konflikt; hans biologiske foreldre nevnes ikke i *Dracula*, men Mr. Hawkins, hans arbeidsgiver og mentor blir av Mina oppgitt å ha vært som en far for ham.<sup>1</sup> Når denne farsfiguren sender ham av sted til Romania, er det greven som provisorisk overtar rollen som farsfigur, før Van Helsing som tidligere nevnt stepper inn en kort stund etter Harkers hjemkomst. Ifølge Freud vil enhver gutt oppleve å begjære sin mor og misunne, hate og ønske livet av sin far, og samtidig frykte å bli kastret av faren på grunn av sitt begjær, og for Harker gjør dette seg gjeldende i forholdet til hans forlovede og greven. Dracula er ikke eksplisitt faderlig, men han uttrykker seg som en patriark og bevarer av slektshistorie når han skildrer sin Draculaenes bedrifter, og når han utspør Jonathan om livet i England, kan det minne om en far som spør sin hjemkomne sønn om skoledagens begivenheter. Ved siden av dette er Dracula en autoritetsfigur fordi han er av nobel byrd, har høy alder og til- og omtales med tittel fremfor fornavn av Jonathan – slik en far alltid er «far» for sine barn. I tillegg sørger han for Harker mens han bor i slottet, gir ham «husarrest» og viser tydelig at han er en autoritet, blant annet ved å bestemme når Harker skal stå opp og legge seg gjennom å snu døgnet. Alt i alt kan dermed Dracula sees på som en farsfigur, og når han gjennomfører Minas «bloddåp» med Jonathan sovende som et barn ved hennes side, fullendes bildet av Mina som en mor og grevens «kone»; det eksplisitt skildrede ritualet hvor Dracula tvinger henne til å drikke hans blod, er langt mer intimt enn samlivet med Jonathan synes, og hennes egentlige ektemann reduseres til et barn i sine foreldres seng hvor han ikke egentlig har noen plass.<sup>2</sup>

Harkers sinne mot greven og intense følelser vekkes nettopp når han innser at han gjør krav på Mina, som han selv vil besitte, og samtidig blir hans agenda mot Dracula en personlig vendetta og ikke bare en edel kamp mot det onde; omsider ser han sin hustru som en potensielt fallen kvinne som er blitt knyttet til en annen mann, og endelig kan man se at han «våkner» – Mina er endelig blitt noe mer enn en kvinne han verdsetter og bor sammen med, og den normalt nøkterne Jonathan blir straks mer intens og omsorgsfull. Dracula har, ved å ta kontroll over kvinnen Harker anser som sin, også bevist at kvinner er omskiftelige – selv den skjønneste engel kan falle dersom hennes mann ikke vokter over henne, og greven sender dermed et klart signal om at Harker ikke er mann nok til å ta vare på sin hustru, slik enhver mann er forpliktet til å gjøre. «Bloddåpen» blir dermed en trippelkonflikt; Dracula gjør krav på Harkers «eiendom» og reduserer ham til et barn, han avslører Harkers utilstrekkelighet

---

<sup>1</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*, 143.

<sup>2</sup> Ibid. 246–7.

som beskytter og forpakter av Minas moral og renhet, og han tvinger Harker til å se at den moderlige Mina ikke er så langt unna de monstrøse vampyrinnene som han ville ønske å tro ved å gjøre henne uren.<sup>1</sup> Harkers reaksjon på dette, foruten den nye intensiteten, kommer til syne gjennom den plutselige aldringen han gjennomgår og en hang til å fikle med skjefet på kniven sin.

De innsunkne kinn og det plutselig hvite hår er åpenbart først og fremst et symbol på den enorme påkjeningen Draculas handlinger mot Mina har hatt på ham, men sammen med observasjonene fra de andre medlemmene av gruppen av at Harkes griper om skjefet på khukhuri-kniven han i etterkant har ved sin side,<sup>2</sup> tegner de et bilde av en mann som reposisjonerer seg som mann og far; det hvite håret gjør ham gammel – som en patriark, og hans status i følget endres; frem til dette har han, trass advokatyrket, vært mannen med lavest sosial status – han er relativt nyutdannet, og arver sin mentors praksis da denne dør midtveis i fortellingen, og er dermed Dr. Seward, som er ansvarlig for et helt sinnssykehus, underlegen. Likeens er hans status lavere enn Van Helsings og Arthurs, sistnevnte fordi han er av nobel byrd, og usammenlignbar med Quincey Morris', som er amerikaner og tilsynelatende en form for eventyrer. Med den akutte elden får Harker autoritet, og opphører å være en yngling i forhold til greven, og han tar for alvor opp jakten på sin farsfigur.

Knivfiklingen bidrar også til å gjøre ham til en mer potent mann – kniven er et velkjent fallossymbol, og når Harker griper om kukhuri-knivens skjefte, tar han også et godt tak i sin egen manndom og demonstrerer sin makt, sin evne og sin vilje til å ta tilbake den moderlige Mina og likvidere og emaskulere den faderlige Dracula.

Da Harker og Quincey Morris nær fortellingens slutt fullfører oppdraget og utsletter Dracula, blir Mina sitt gamle jeg takket være ektemannens seier over den korrupperende kraften greven utgjorde, og ved deres sønns fødsel, faller alle bitene på plass for Harker; han har overvunnet sin far, restituert Minas posisjon som husengel, mor og Madonna-figur, fullført sin plikt som ektemann og blitt en ekte patriark med sin rettmessige plass ved morsfigurens side i kraft av selv å ha blitt far.

---

<sup>1</sup> Ibid.258–9.

<sup>2</sup> Ibid. 266, 291, 293.

## 2.7 Arven etter Dracula

Hva er så Stokers budskap til sine lesere? I dette siste kapittelet om *Dracula* viser jeg hvordan de noble herrers møte med grevens verden tvinger dem til å revurdere sine holdninger til verden og oppfatning av virkeligheten, og hvordan det først er da klarer å slå fienden tilbake. Jeg vil også vise hvordan Lucy representerer en utdatert kvinnetype som står for fall, mens Mina, med sin blanding av moderne evner og tradisjonelle verdier er legemliggjøringen av Stokers nye idealkvinne.

*Dracula* er en kontrastenes fortelling der handlingen kontinuerlig trekker dens personer mellom godt og ondt, nært og fjernt, gammelt og nytt og kjærlighet og hat. Til syvende og sist er det ikke vampyren Dracula eller detaljene rundt ham og hans tilstand som er tema for beretningen, og mye forblir liggende i mørke. Slik må det kanskje også være i slike historier – det er ikke antagonistens dystre fortid som er interessant, men snarere de godes kamp mot de onde. Resultatet er at denne store fienden, større enn et menneske, men mer menneskelig enn de fleste monstre, menneskehetens svøpe og temmer av elementene, forblir like uhåndgripelig for leseren som han er for bokens personer idet han gjør seg om til dis. Dette er et elegant grep fra Stokers side, for med en fiende hvis evner, makt, rikdom og historie bare er antydnet, står heltene overfor en potensielt umulig oppgave; Draculas kapasitet kan være uendelig mye større enn det den lille gruppen kan parere, og det blir dermed ikke snakk om David mot Goliat, men snarere David mot Goliat<sup>x</sup>. Dette etterlater leseren med to mulige inntrykk; enten overvinnet det gode det onde, eller så *tror* det gode at det har overvunnet det onde. Van Helsing har hevdet at Draculas yngel dør med ham, men ettersom ingen av heltene, og heller ikke leseren, vet hvordan greven ble en vampyr, vet de heller ikke om han var den eneste, den ypperste og den mektigste av sitt slag, eller om en tilsvarende, eller større, fare truer i det fjerne. Som med epidemier, hjelper det lite å utrydde én forekomst når ti andre kan ligge på lur. *Draculas* personer viser imidlertid ingen tegn til frykt for potensielle farer som lurar i horisonten, og det er naturligvis viktigere å vektlegge det som faktisk skjer i boken enn det leseren kan forestille seg, foruten den beskrevne usikkerheten. *Dracula* ender dermed opp med å ikke primært være en tekst om vampyrer, men snarere en tekst om mennesker hvis mot og styrke kan overvinne det meste.

Selv om vitenskap og teknologi spiller en svært viktig rolle i heltenes kamp mot vampyrene, blir det tidlig klart at moderne fremskritt ikke kan besvare alle spørsmål eller løse alle problemer, og de må, innimellom stenografi, skrivemaskiner og telegrammer, ty til både gudstro og folketro for å forstå og bekjempe vampyrene, som tilhører den delen av



virkeligheten som vitenskapen hverken kan forklare eller forstå. Gjennom dette anes bekymrede formaninger til leseren fra Stoker; vi kan aldri fjerne oss helt fra naturen, og heller aldri helt beherske eller forstå den. De nøkterne og fornuftsdrøvne herrene som møter Verden med tro på teknologiske fremskritt og menneskets vellykkede kamp for å tvinge den ville naturen i kne, og er i utgangspunktet blinde for den kunnskapen og den virkelighetsoppfatningen som preger befolkningen i Draculas hjemtrakter. Når Harker reiser gjennom det østlige Europa på vei mot sin oppdragsgiver, observerer han lokalbefolkningens bekymring over både valg av reisedag (Jørgensdagen) og målet for reisen, men tar det som overtro, og selv om han synes å verdsette engasjementet de viser og gavene de gir ham som beskyttelse, tar han ikke deres advarsler til etterretning.<sup>1</sup> I det utelatte kapittelet av *Dracula* som ble utgitt som en fragmentarisk fortelling av Stokers enke, «*Dracula's Guest*», ytrer Harker seg på et vis som ypperlig illustrerer den noe uheldige holdningen han som brite har til lokalbefolkningens ideer: kusken Johann advarer ham mot å være for eventyrlysten på Valborgsnatten, men Harker svarer kjekt at «*Walpugisnacht doesn't concern Englishmen*».<sup>2</sup> Selv om dette ikke ble en del av den ferdige romanen, oppsummerer det elegant hvilken holdning Harker forfekter på sin vei gjennom fremmede land; det engelske er fasiten alle andre kulturer skal bedømmes etter, og det som ikke er stuerent i England, blir avfeid som tøvete. Dette kommer også til syne i Harkers ytringer om transilvansk folketro før han får personlig erfaring med den: «*I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some imaginative whirlpool ...*».<sup>3</sup> Som en moderne mann er selvfølgelig Harker fri for overtro og fantasi, men om han hadde lyttet og hatt et åpent sinn, ville han og de andre heltene blitt spart for mye lidelse.

Karpatene er i det hele tatt et forunderlig sted for *Draculas* helter, noe som kommer tydelig frem ved begge turene som blir foretatt til Draculas hjemland – togene mellom Galați og Tihuțapasset<sup>4</sup> går sjelden og er langt fra presise (Minas inngående kjennskap til både engelske og rumenske rutetidene demonstrerer både en imponerende vilje og evne til å ha oversikt over sin egen hverdag, og et forsøk på å beherske og dechiffrere en fremmed virkelighet gjennom tidfesting),<sup>5</sup> og allerede ved første besøk bemerker Harker at togene

---

<sup>1</sup> Ibid. 12, 16.

<sup>2</sup> Ibid. 351, 353.

<sup>3</sup> Ibid. 10.

<sup>4</sup> «*The Borgo Pass*».

<sup>5</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*. 293.

synes å gå mindre presist dess lengre øst han kommer.<sup>1</sup> Dette står i sterk kontrast til det generelt punktlig England, og gjør Transilvania utemmelig og ubegripelig. Effekten forsterkes ytterligere ved den generelle mangelen på oversikt heltene er i stand til å skaffe seg over landskapet; mens de oppholder seg i England, har de landemerker og adresser å forholde seg til, og den britiske ekvivalenten til statens kartverk, Ordnance Survey, hadde på det daværende tidspunkt stålkontroll over veinett, bygninger, åser og elver i Storbritannia, og eksistensen av, og detaljnivået på, kart, muliggjorde både et velutviklet byråkrati, avansert infrastruktur og vellykket kolonialisering av fjerne land. I Transilvania, derimot, er det kun småbyer og utemmet natur. Selv grevens store slott er usynlig på kartene Harker har fått tak i,<sup>2</sup> og dette bidrar til ytterligere å gjøre området fremmedartet og potensielt farlig. Ikke minst understreker det Dracula og hans domene som noe eldgammelt hyllet inn i et mystisk slør som man ikke riktig kan sette fingeren på.

Dette gjør *Dracula* til en skremmende beretning om det som er fremmed. Istedenfor å være fascinerende, lærerikt og inviterende, er det farlig, hemmeligholdt og uoversiktlig. I tillegg kommer dette fremmede og truende til England for å forsyne seg av befolkningen der, og ved hjelp av de ukristelige og uforklarlige krefter som kun det fremmede kan inneha, forpures uskyldige kvinner. Arbeiderklassens menn kan ikke stoppe dette fremmede – tvert imot møter Harker og kompani den ene arbeidskaren etter den andre som har hjulpet greven slik Harker selv gjorde i begynnelsen, og ingen kvinne er trygg.

Det er imidlertid håp, og det håpet ligger i barske, intelligente menn med syn for både fortid og fremtid, religion og vitenskap, og kvinner som er intelligente og pragmatiske uten å glemme å være kvinnelige; der mennene må minnes på at folketro, religion og mystikk ikke kan erstattes av vitenskapelige og teknologiske fremskritt før de kan knekke Dracula, må Mina dyrke en mer tilbakeholden rolle i følget; hun har mange av de samme kvalitetene som mennene – hun utviser stort mot allerede da hun reiser til Ungarn alene for å hjelpe sin forlovede, og hun involverer seg tidlig i mennenes jakt i egenskap av å nedskrive og renskrive fonografsylindere og papirnotater underveis. Hun trer dermed inn på et svært ukvinnelig territorium, og det ukvinnelige arbeidet og engasjementet gir henne søvnproblemer som igjen gjør henne mer mottagelig for greven. Til tross for sine evner som maskinskriver og stenograf, distanserer Mina seg bevisst fra «den nye kvinnen» tidlig i handlingen,<sup>3</sup> og

---

<sup>1</sup> Ibid. 11.

<sup>2</sup> Ibid. 10.

<sup>3</sup> Ibid. 86–7.

gjennom sine analytiske evner og mot distanserer hun seg på samme måte fra den skrøpelige og innskrenkede idealkvinnen. I stedet blir hun en slags hybrid mellom de to – myk, kvinnelig, oppofrende og sårbar på den ene siden, og sterk, deltagende og intelligent på den andre. Takket være den kombinasjonen av egenskaper, blir Mina en verdifull bidragsyter i jakten på greven, og kunnskapen og innsikten hun har, gjør henne langt bedre rustet enn Lucy var for å takle Draculas overgrep.

Frøken Westenra har tidvis blitt beskrevet som et umoralsk vesen og Minas rake motsetning, blant annet av Richard A. Kaye, som skriver:

«The female protagonists – the flirtatious Lucy and her upright friend Mina, who has the virginal strength to ward off Dracula’s advances – represent the poles of female sexuality in the late-Victorian period. Lucy’s flirtatiousness (she is toying with three suitors at the novel’s onset) suggests an uncontainable eroticism, so she becomes vulnerable to vampiric assault.»<sup>1</sup>

Denne lesningen har jeg vondt for å akseptere og forstå – leseren får gjennom brevvekslingen mellom Lucy og Mina innsyn i førstnevntes følelser og opplevelse av de tre frieriene, og her er intet umoralsk eller frivolt å spore; i det første brevet til Mina som er gjengitt i *Dracula*, forteller Lucy kun om Arthur fordi Mina spurte om hvem den høye mannen med krøllene, som hun hadde hørt rykter om, var, og det kommer samtidig frem at Arthur er blitt introdusert for hennes mor, og at alt foregår i sømmelige former. Videre er det Arthur som introduserer henne for Seward, og Lucy viser ingen interesse for ham – snarere tvert om; hun påpeker at han ville vært et utmerket valg for Mina, dersom hun ikke hadde vært forlovet.<sup>2</sup> Allerede i dette brevet betror hun Mina at hun er forelsket i Arthur, og da hun i neste brev forteller om de tre frieriene, er det ingen tegn til hovering eller glede over det, men snarere en kombinasjon av overraskelse og sorg fordi hun må avvise to sympatiske karer.<sup>3</sup> Kaye omtaler hennes omgang med disse tre som en lek, men det er lite lekenhet eller glede å spore i brevet hun sender Mina; hun er glad for at Arthur har fridd, men uttrykker stor frustrasjon og sorg over det å knuse hjerter. Det er intet som tyder på at hun bevisst har forsøkt å sjarmere dr. Seward eller Morris, og hun har aldri blitt fridd til tidligere, så hun har åpenbart ikke for vane å lede det sterke kjønn inn i fristelse, og det snevet av triumf hun vedgår å ha følt ved det andre frieriet, er hun langt fra stolt over, og går ut fra at Mina vil se på henne som en forferdelig flørt. Om noe, viser dette at hun er en veloppdragen pike som opplever mye uvant

<sup>1</sup> Richard A. Kaye, «Sexual identity at the fin de siècle» i *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007). 59.

<sup>2</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*. 56.

<sup>3</sup> Ibid. 57–61.

på én dag, og har mange følelser å fordøye – ville man stemplet en middelmådig elev som streber dersom han uttrykte glede over å ha danket ut klassens beste elev to ganger, noe han aldri før hadde gjort, på én dag? Nei, for i slike situasjoner er det ikke premien som gir den største gleden, men overraskelsen, og i Lucys tilfelle gjøres det endatil klart at hun skammet seg over triumffølelsen; hadde hun vært en moralsk fordervet flørt, ville hun aldri skriftet til venninnen om sitt indre overtramp, og når selv et så lite feiltrinn krever tilståelse, blir det åpenbart hvor uskyldig hun er.

I sitt tårevåte brev spør Lucy seg om «Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble»,<sup>1</sup> men heller ikke dette bør leses som et tegn på lav moral; slik det er formulert, er det absolutt ikke snakk om et ønske om polyandri eller et umettelig begjær etter menn, men snarere et ønske om å slippe å såre følelsene til de to hun måtte avvise – hun ønsker ikke å ekte så mange *hun* vil, men så mange som vil ekte *henne*. Samtidig er hun svært trofast, både mot Arthur og mot følelsene sine; en kvinne som aldri har blitt fridd til, og som opplever at en verdig kandidat kommer hennes utkårede i forkjøpet, ville, om hun hadde sin fremtidige sikkerhet i tankene, gi den første sitt ja, men Lucy ønsker seg kun Arthur. Å stemple en så uskyldig, trofast og sart skapning som sjelelig tilsmusset, blir derfor feil i mine øyne. Det gjør imidlertid ikke kontrasten mellom Mina og Lucy mindre interessant, eller relasjonen de har til Dracula.

I det tidligere gjengitte sitatet fra Kaye, sammenlignes Lucys flørtighet med Minas jomfruelige styrke, men Lucy er etter alt å dømme like jomfruelig som Mina da Dracula ankommer Whitby. Det er da heller ikke moral som skiller de to, men en generell holdning til virkeligheten; Lucy lever en beskyttet tilværelse med sin mor, kommer fra en familie med penger og skal overleveres til en ny familie med en mann som skal sørge for henne, og språket hun bruker i sine brev, vitner om et menneske som er svært ungt til sinns – både utsagnet om å ekte så mange menn som skulle ønske å ekte henne, fascinasjon for slang, viljen til å tilpasse seg Arthur og en generell spontanitet som får brevene til å fremstå som deler av en samtale, og ikke brev, som er diakrone ytringer der hver part kan moderere seg, omformulere seg og perfeksjonere sitt budskap før det formidles til motparten. Alt dette gjør at Lucy fremstår som langt mindre moden enn Mina, selv om de sannsynligvis er omtrent jevngamle,<sup>2</sup> og det er den barnlige sårbarheten, søvngjengeriet og åpenheten som gjør henne til et lett offer for greven. Vi bør heller ikke glemme at Mina også ble angrepet, og at Dracula

---

<sup>1</sup> Ibid. 60.

<sup>2</sup> Ibid. 57.

næret seg på henne ved et ukjent antall anledninger. Mina klarte riktignok brasene, men med en enorm fordel som ikke var venninnen til del; Dracula var avslørt, hans metoder, mål og makt var kjent. Hadde ikke mennene kommet stormende inn på soverommet og avbrutt Mina og grevens blodutveksling, ville hun vært like uvitende om hva som hadde foregått som Lucy var, og hun ville sannsynligvis møtt samme skjebne som henne. Det er med andre ord arbeidet som allerede er, og etter «bloddåpen» blir, nedlagt som redder Mina, ikke hennes jomfruelige styrke, og det er manglende kunnskap hos samtlige impliserte som blir Lucys svøpe.

Samtidig kan man ikke stikke under stol at Lucy og Mina er to svært ulike kvinner, og at, dersom Dracula hadde forsynt seg av en av deres felles venninner, og det hadde vært hennes død, og ikke Lucys, som hadde igangsatt etterforskningen og jakten, Lucy sannsynligvis ville bidratt med langt mindre som en del av teamet enn hva Mina fikk muligheten til å gjøre, nettopp fordi hun fremstår som et uselvstendig barn. Dermed er ikke Lucy noe ideal for Stoker, men et utgått fossil fra en tid som da *Dracula* ble skrevet, var forbi. Lucy og kvinneidealet hun representerte var imidlertid ikke en negativ eller destruktiv seksualisert kraft, men noe svakt med lav nytteverdi – Lucy er søt, snill og naiv, og kan hverken forsvare seg mot Draculas angrep eller forstå hva som skjer med henne, og hun er dermed like sårbar som alle de landsens ungjentene som søkte lykken i britiske storbyer i *Draculas* samtid, og som endte opp som bytte for menneskelige rovdyr som ledet dem inn i prostitusjon og elendighet. Der Mina er moderne uten å være ukvinnelig, er Lucy utdatert og uegnet for de oppgaver morgendagen vil by på, og hun er heller ikke motstandsdyktig mot fremmede, korrupperende farer, ettersom hun innerst inne er et lite barn som krever beskyttelse av en alltid nærværende verge.

Vi har nå sett hvordan Stoker bruker *Draculas* personer som et tablå over den nye tids idealer der det gamle aristokratiet, representert ved Arthurs far, må vike til fordel for en ny type egalitær aristokrat som sammen med sine middelklassebrødre står fjellstøtt på tvers av Atlanterhavet i kampen om ære, moral og det moderne samfunn mot en arkaisk, uforståelig kraft fra fjerne himmelstrøk, væpnet med vitenskap, teknologi og en gjenvunnen tillit til tradisjon og gudstro. Disse gode menn er mer enn villige til å beskytte sine kvinner, men for å klare seg, må kvinnene endre seg, tilegne seg kunnskap om moderne teknologi og bli selvstendige, dog uten å avsverge sin femininitet og moderlighet.

## ***2.8 Oppsummering***

Grev Dracula først og fremst er en svært skremmende forpurrer av kvinner, og at det beste middelet mot hans makt er vitenskap og tro. Han gir ikke kvinnene han nærer seg på noe valg, og er slik sett mer en voldtektsmann enn en frigjører, og heller ikke den rollen han fører dem inn i gir noen egentlig frihet, og fjerner dem istedenfor fra alt de holder kjært. Den opprinnelige Dracula er ingen romantisk og forførende helt, men en skitten, atavistisk parasitt som, i likhet med sine konkubiner, minner Jonathan Harker om hans svakheter og tvinger ham til å ta kontroll over virkeligheten, livet sitt og sin familie, og skape en fremtid tuftet på likhet, vennskap og samarbeid. Dermed blir greven en katalysator for samfunnsmessige spenninger, en fiende hvis komme tvinger folket til å sette problemene under debatt og finne løsninger som, selv om de kan koste mye og sette spørsmålstegn ved etablerte sannheter, skaper en bedre fremtid.

Draculas arvinger har i mindre grad brutt ny mark for sitt slag, men som vi skal se, var de ansvarlige for store forandringer også i Charlaine Harris' bøker.

# 3 *Dead until Dark*



## 3.1 Bakgrunn og kontekst

*Dead until Dark* er den første av totalt 13 bøker om Sookie Stackhouse, en tankeleser fra Bon Temps, et lite sted på landsbygda i Louisiana. Sookies verden er identisk med den virkelige verden, foruten at vampyrer er virkelige.

De har stått frem etter at et japansk selskap klarte å fremstille syntetisk blod som, ved siden av sin tiltenkte funksjon (å eliminere behovet for blodgivere), for vampyrene utgjorde et akseptabelt alternativ til å drikke menneskeblod to år før handlingen i *Dead until Dark* begynner. Forskjellige land og grupperinger har reagert svært ulikt på vampyrenes avsløringer, og selv om amerikanske myndigheter og befolkningen generelt har vært tolerante, møter vampyrene og de som støtter dem motbør, særlig fra en del kristne. Det er også knyttet stor usikkerhet til hva vampyrisme skyldes, og hva det egentlig medfører, og verdens vampyrer er til dels svært tilbakeholdne med informasjon som kan gi mennesker en grunn til å frykte eller hate dem.

Handlingen i *Dead until Dark* er sentrert rundt Sookies møte med vampyren Bill Compton og forholdet som etterhvert utvikler seg mellom dem, mens den sekundære handlingen er en rekke drap av unge, lavtlønnede kvinner med diskutabel moral og sans for vampyrer, en kategori Sookie underveis faller innunder, og det hele kulminerer i morderens mislykkede forsøk på å drepe henne, og hennes avsløring av hans identitet.

Serien har blitt enormt populær, og fremstår som en blanding av krim, fantasy og «oppgradert kiosklitteratur» rettet mot et primært kvinnelig publikum. Serien har sterke bånd til Sørstatene og det amerikanske bibelbeltets rykte for å være rasistisk, fordømmende og moralistisk er et viktig tema i både tekst og film, med vampyrer og vampyrsympatisører som offer for fordommer og sterke kontraster mellom hvilke holdninger lokale autoriteter fremmer og hvordan de egentlig oppfører seg. Slik er Harris' bokunivers og Alan Balls serie like mye samfunnscommentar som vampyrfortelling, men oppgavens tema tatt i betraktning blir naturligvis mine tolkninger fokusert rundt det sistnevnte.

I denne delen av min masteroppgave ønsker jeg å se på hvordan vampyren Bills to naturer kommer frem, hvordan hans status som levende lik påvirker Sookie og deres relasjon,

hva bitemerkene på halsen hennes formidler, og hva Harris' fremstilling av de såkalte *fangbangers* og Sookies forhold til dem sier om hvordan hun synes å ville posisjonere sin heltinne i forhold til leseren. Slik vil jeg forsøke å skape et så godt bilde som oppgavens omfang tillater av relasjonen mellom menneske og vampyr i romanen. Jeg vil underveis benytte meg av Freuds *Totem and Taboo*, første gang utgitt i 1913, og dens fremstilling av primitive religioners syn på det som ikke bør berøres av alle, trekke inn overbevisninger fra hekseprosessene og sammenligne med en episode fra *Buffy the Vampire Slayer*.

### 3.2 Vampyren som samfunnsborger

Vampyrene i *Dead until Dark* har mye til felles med Dracula og hans tidlige etterkommere – de sover i kister, i jord eller på andre vis nedsenket i mørke, og ligger som døde så lenge solen er oppe. Skulle de bli eksponert for sollys, tar de fyr og brenner raskt opp. Sølv brenner og lammer dem, de misliker hvitløk, og kan ikke innta annen næring enn menneskeblod. Kun tre ting oppgis å kunne drepe dem: en stake gjennom hjertet, tilstrekkelig lang eksponering for sollys til at de brenner opp og tømming av kroppen for blod.<sup>1</sup> Det eneste som skiller dem fra levende mennesker rent utseendemessig, er hugtennene som kommer frem når de er sultne eller opphissede, og en slags glød som mennesker (utenom Sookie) ikke kan se.

Innledningsvis redegjør Sookie, som er romanens forteller, for menneskenes respons på «den store avsløringen» - mangfoldige medieoppslag med til dels sprikende opplysninger, samt vampyrbesøk på *Oprah* og *Sally*, forsøkte å forklare vampyrisme og døyve folkets informasjonstørst,<sup>2</sup> men selv om mange reagerte med nysgjerrighet og aksept, var det også mange som fordømte vampyrene og mislikte dem som åpne deltagere i samfunnslivet. Gjennom hele romanen er det tydelig at menneskene vet langt mindre om vampyrene enn de tror, og at den manglende kunnskapen gir vampyrene en klar fordel – de kan sette seg selv i en offerrolle som syke mennesker infisert av et mystisk virus, mens de samtidig har den samme muligheten til å kontrollere mennesker som de alltid har hatt – gjennom en form for hypnotisering (kalt *glamor* i bøkene. Jeg vil i fremtiden benytte meg av «trollbinding» når jeg omtaler denne evnen) som blant annet lar vampyren overbevise et offer om at de er i et romantisk forhold, eller få det til å glemme hva det har sett og opplevd. Dette skaper en kunstig trygghet for menneskene, som ledes til å tro at vampyrene har blottstilt seg som ikke-

<sup>1</sup> Charlaine Harris, *Dead until Dark* (New York: Ace books, 2008). 205–6, 2.

<sup>2</sup> Ibid. 19, 22.



overnaturlige skapninger som kun ønsker aksept og integrering. Over de neste sidene vil jeg drøfte tre sider ved Harris' vampyrer som Sookie er vitne til gjennom sitt forhold til Bill, og hvordan de bidrar til å sette et klart skille mellom menneske og vampyr.

### 3.2.1 Vilddyret

Slik Sookie gjengir samfunnets respons på vampyrenes inntog i det offentlige, er det deres diett og fremmedartethet, og ikke fortiden som drapsmenn og utnytttere, som vekker de sterkeste motforestillingene hos USAs befolkning. Når de er blitt gitt muligheten til å være en del av samfunnet, og deres behov kan bli mettet gjennom konsumering av det syntetiske menneskeblodet av merket TruBlood, som selges i vanlige barer, eller ved å drikke mindre kvanta fra villige givere eller spesielle prostituerte,<sup>1</sup> elimineres behovet for å jakte og bedra, men Bill, som synes overraskende direkte og ærlig overfor Sookie, gjør likevel stadig et poeng av at han er farlig og umenneskelig fordi han er vampyr. Det er imidlertid ikke truslene som viser hva som lurar under overflaten, men hans handlinger når den menneskelige fernissen slår sprekker. Kontrasten mellom Bills advarsler og handlinger viser at uavhengig av personlighet, er Harris' vampyrer først og fremst dyriske. Det som gjør Bill og de andre vampyrene uhyggelige er ikke hva de mener seg å være i stand til å gjøre mot mennesker, uavhengig av relasjonene de har til dem, men avstanden mellom hva et sivilisert menneske anser for å være sin naturlige adferd, og hva som i praksis er naturlig for vampyren. Sookie er indirekte inne på dette mens hun snakker med Bill etter at hun reddet ham fra Rattray-paret som forsøkte å tømme ham for blod like etter at de først møttes:

«'Aren't you afraid to be alone with a hungry vampire?' he asked, something arch and yet dangerous running beneath the words. 'Nope.' 'Are you assuming that since you came to my rescue that you're safe, that I harbor an ounce of sentimental feeling after all these years? Vampires often turn on those who trust them. We don't have human values, you know.' 'A lot of humans turn on those who trust them,' I pointed out. I can be practical. 'I'm not a total fool.' I held out my arm and turned my neck. While he'd been recovering, I'd been wrapping the Rats' chains around my neck and arms.»<sup>2</sup>

Bills ord står i kontrast til vampyrenes offentlige offerrolle – han gjør seg selv til noe skremmende ved å, uten eksplisitt å hevde at han er farlig (hans påstander er utformet som antagelser om hva Sookie tenker), gjøre det klart at vampyrer er rovdyr uten omtanke for sitt foretrukne bytte. Sookie setter imidlertid likhetstegn mellom Bills trussel – at han kan angripe henne selv om hun nettopp reddet livet hans, og menneskers velutviklede evne til å svikte

<sup>1</sup> Ibid. 49.

<sup>2</sup> Ibid. 12–13.

dem som viser dem tillit. Slik kategoriserer hun et potensielt angrep som en moralsk mindreverdig handling som han som vampyr kan *velge* å utføre, og fratrar ham dermed muligheten til å rettfærdiggjøre det som en instinktiv og moralsk uklanderlig reaksjon.

Etterhvert som forholdet deres utvikler seg, viser Bill flere ganger til sin vampyrnatur for å rettfærdiggjøre manglende evne eller vilje til spontant å reagere eller tenke som et menneske, men disse forklaringene går ikke først og fremst ut på at han er umenneskelig, men snarere at han har kommet ut av trening, eller at andre egenskaper og evner har fortrent de gamle, på samme måte som et sympatisk barn kan bli en real lømmel dersom det behandles dårlig eller blir belønnet for klanderverdig adferd, uten at de gode egenskapene er blitt utslettet, men snarere gjemt under et tilsynelatende ugjennomtrengelig lag av smuss.<sup>1</sup>

Men Bill har noe umenneskelig i seg, og det er langt mer skremmende enn evnen til å trollbinde eller utnytte mennesker. Ved to anledninger er Sookie vitne til at Bill glemmer menneskeligheten sin fullstendig, og går over i et slags primærmodus. Den første gangen dette skjer, er etter at en gruppe mennesker brenner ned et hus hvor tre vampyrer Bill ikke synes å være særlig begeistret for, samt en nykommer han ikke har noen avklart relasjon til, oppholder seg, og Sookie frykter at Bill var blant de omkomne vampyrene. Hun ser ham grave seg ut fra sitt underjordiske gjemmested på kirkegården, naken og dekket av våt, rød jord, og da hun har fortalt ham om brannen, overmannes han av et voldsomt raseri:

«I could feel his anger. I could feel his cruelty. I could feel his hunger. He had never been more completely vampire. There wasn't anything human in him. He turned his face to the sky and howled. I thought he might kill someone, the rage rolling off him was so great. And the nearest person was me.»<sup>2</sup>

Sookie har her krenket Bills grenser ved å oppsøke ham idet han står opp. Dette er indirekte blitt markert som en grenseovertredelse i begynnelsen av deres bekjentskap, da Bill gjør det klart at han ikke ønsker å diskutere sitt hvilested med Sookie, og opplyser om at plasseringen av en vampyrs hvilested er en godt bevoktet hemmelighet.<sup>3</sup> Ikke bare er han svært sårbar når han ligger som død gjennom dagen, hvilket gjør det svært risikabelt å la mennesker vite hvor han befinner seg, men det faktum at han tilbringer halvparten av hvert døgn liggende som død i et *de facto* gravkammer, bekrefter hans status som anderledes. Der mennesker blir født og dør en eneste gang, og samler hele sin eksistens mellom disse to ytterpunktene, tilbringer vampyren evigheten i en kontinuerlig sirkel av gjenfødelse og død uten virkelig liv, og uten

---

<sup>1</sup> Ibid.56, 72 og 92.

<sup>2</sup> Ibid.179–80.

<sup>3</sup> Ibid.54–5.

virkelig død. I sitt nesten-liv er vampyren, om enn malplassert, en del av menneskenes verden, og i sin nesten-død er den en av de døde, men i skjæringspunktet mellom død og liv, er vampyren på sitt mest uvirkelige; den gjentar sin opprinnelige gjenfødelse fra den menneskelige død til det vampyriske liv når den gjenoppstår fra de døde, og begår atter en gang sin forbrytelse mot Tingenes Orden og menneskehetens ufravikelige begrensninger.

Når Bill stiger opp fra jordens muld, understrekes gjenfødselen av hans møysommelige ferd ut av en vernende moder jord og den nakne kroppen dekket av regnvann og rød jord som like gjerne kunne vært fostervann og blod på et nyfødt spedbarn, og hylet mot himmelen kan sees som spedbarnets første skrik. I motsetning til nyfødte barn er imidlertid ikke vampyren Bill belemret med uskyld eller svakhet, og hylet mot himmelen vekker også assosiasjoner til (var-)ulver, og dette harmonerer godt med Sookies ord om at det ikke var noe menneskelig over ham.

Hva som er menneskelig og hva som er umenneskelig, er naturligvis vanskelig å avgjøre, og jeg vil mene at mye av det vi i dagligtalen vil bedømme som umenneskelige handlinger i praksis er ukultiverte eller usympatiske, men unektelig menneskelige – selv om det er store forskjeller mellom hva som regnes for uakseptabel adferd innen forskjellige kulturer, synes det å ligge et grunnleggende krav om kontroll i bunnen av all menneskelig, offentlig adferd. Vår evne til å kontrollere vår adferd uavhengig av instinkter er blant tingene som skiller oss fra andre dyr, og det primære området vi underlegger slik kontroll, er følelseslivet vårt. Den som ikke klarer å beherske emosjonelle utbrudd i de situasjoner hvor det er påkrevd, enten de er et resultat av sinne, opphisselse, glede eller sorg, fremstår som ustabil og mindre pålitelig enn den som alltid har stålkontroll, og dermed blir det som ligger vår natur nærmest noe fremmedgjørende og umenneskelig. Når Bill gir sin ukontrollerte respons på budskapet om hans sambygdingers drap på hans artsfrender, er den imidlertid anderledes enn ukontrollert menneskelig sinne. Selve reaksjonen virker irrasjonell – han hadde ikke vist tegn på å nære noen positive følelser for de tre vampyrene hvis herjinger hadde forårsaket den overilte og drastiske reaksjonen fra deler av Bon Temps' befolkning, og synes først og fremst rettet mot menneskenes evne til å være hatefulle og morderiske mot hans art. Hvis vi går tilbake til den fødselslignende oppvåkningen og primitiviteten ved Bills fremtoning og adferd, kan vi kanhende se på hver natt som en komplett livssyklus – Bill våkner opp som et spedbarn med et enormt id og en uraffinert og vampyrisk personlighet, og utvikler seg til et sivilisert vesen i løpet av relativt kort tid.

Sookie innser at hun er i stor fare med en Bill som ikke har kontakt med sin egen menneskelighet, og tilbyr ham med hell næring og kjærlighet for å stagge det enorme sinnet hans, ikke ulikt hvordan en mor vil håndtere et krakilsk spedbarn, dog i en annen form. Hun utviser en svært høy toleranse for en type adferd hun ikke tidligere har vært vitne til, og den samme toleransen kommer til syne etter at hun har hjulpet Eric, eieren av vampyrbaren Fangtasia, med å avsløre bartenderen Long Shadow som skyldig i et større underslag. Synderen angriper Sookie, men blir staket av Eric før han får gjort særlig skade. Blodsutgytelsen opphisser samtlige av de tilstedeværende vampyrene, og i bilen hjemover mister Bill kontrollen:

«... after a second his tongue began licking the blood from my face. I was really scared. I was also really angry. I grabbed his ears and pulled his head away from mine using every ounce of strength I possessed, which happened to be more than I thought I had. His eyes were still like caves with ghosts dwelling in their depths. 'Bill!' I shrieked. I shook him. 'Snap out of it!' Slowly, his personality seeped back into his eyes.»<sup>1</sup>

Nok en gang er hun vitne til at Bills primærnatur fortrenge menneskeligheten hans og utgjør en trussel mot henne – både i den forstand at han kan komme til å drepe henne ut fra manglende kontroll over blodtørsten, og fordi primærnaturen hans ikke er innstilt på å respektere hennes ønsker eller grenser (hun er generelt positivt innstilt til at han drikker blodet hennes). Selv om hun kan bruke fysisk makt for å holde ham på avstand, bidrar det ikke til å fortrenge primærnaturen, og hun må skrike og riste i ham for å få ham tilbake. Ved å dra hodet hans unna med makt, utviser hun ingen medfølelse, men snarere selvoppholdelse og et forsøk på korrigerende av uønsket adferd, mens skrikningen og ristingen fremstår som desperate og emosjonelle reaksjoner som i større grad synes rettet mot et ønske om å få menneskeligheten hans tilbake i kroppen enn å beskytte seg selv, og det er også denne adferden som omsider når frem.

I etterkant påpeker Sookie at selv om Bill ikke trengte å unnskyldes oppførselen sin, og heller ikke gjorde det, ville hun verdsatt det om han gjorde det.<sup>2</sup> Igjen demonstrerer hun en enorm toleranse for instinktene hans, men også et ønske om at Bill skal vise større hensyn. Problemet er at man kan beklage både effekten av en handling og selve handlingen, førstnevnte for å vise forståelse for den andre partens reaksjon og sistnevnte for å anerkjenne at handlingen var upassende, og at Bill ikke beklager noen av delene. Ved ikke å beklage å ha skremt Sookie, unnlater han å vise hensyn, og ved ikke å beklage adferden sin fordi det ligger

<sup>1</sup> Ibid., 208.

<sup>2</sup> Ibid.

i hans natur å bli som besatt ved synet av blod, underkjenner han både Sookies menneskelighets validitet (hans natur har forrang over hennes) og sin kontroll over primærnaturen. Hans natur kan ikke temmes, og det er intet klanderverdig over det han måtte finne på å gjøre, så lenge det har rot i hva han er. Slik bekrefter den manglende unnskyldningen hans utbrudd: vampyrens indre villdyr våkner ved riktig stimulans, og den øver ingen kontroll over handlingene som utføres mens primærnaturen står ved roret.

Slektskapet til varulven i egenskap av å ha to naturer der den primitive og ville i varierende grad kan påvirke den siviliserte, mens den siviliserte skyves til side av den primitive når denne utsettes for de nødvendige stimuli (blod eller aggresjonsvekkende opplevelser for vampyrens del og fullmånens lys for varulvens), er tydelig, og gjør det klart at vampyren er en langt farligere samfunnsborger enn den gir seg ut for å være, ikke bare på grunn av de personlige egenskapene de kan true med eller de overnaturlige evnene, men gjennom villskapen som lurder under overflaten.

### 3.2.2 Levende lik

*«Girls like you deserve to die»<sup>1</sup>*

Vampyrene skjuler ikke bare sin natur for omverdenen, men også det faktum at de er levende døde. Det uforklarlige ved deres eksistens blir bortforklart som resultatet av et mystisk virus, og i dette kapitlet vil jeg diskutere hvorfor det er nødvendig å opprettholde denne illusjonen for Harris' vampyrer med utgangspunkt i Freuds redegjørelser av tabuer knyttet til døden og de døde, og bruke forholdet mellom Sookie og Bill som eksempel, samt gi en tolkning av drapene Rene Lenier utfører i boken, og hvorfor han ikke kunne drepe Sookie.

«Tabu» er et polynesiske begrep uten et egentlig sidestykke i norsk (eller engelsk), som både beskriver det hellige og det forbudne.<sup>2</sup> Denne tilsynelatende selvmotsigelsen henger sammen med at det som er hellig eller opphøyet er forbudt område for den som står utenfor. Det kreves en høy grad av kraft («mana») for å kunne takle de iboende kreftene i noe som var tabu, og en lokal prest har eksempelvis større kraft enn en bonde, og kan derfor håndtere objekter som er tabu for bonden, uten å møtes med de represaliene bonden ville blitt møtt

---

<sup>1</sup> Ibid. 278.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, Routledge Classics (London: Routledge, 2001). 21.

med.<sup>1</sup> De iboende, demoniske kreftene i tabuobjektet ville, om de ble utfordret av en person uten tilstrekkelig sterk «mana», skade, sykeliggjøre eller drepe den som brøt tabuet, og overtrederen ville i sin tur absorbere tabuets demoniske kraft, og selv bli tabu. Disse reglene bidro dermed til å sørge for at befolkningen holdt seg unna det forbudne, og avsto fra å befatte seg med objekter eller ritualer reservert for høvdingen eller prestene.

Selv om vi i dagens opplyste samfunn ikke tror på iboende demoniske krefter i objekter, bør ikke tabuets symbolikk klinge fremmed i våre ører; brudd på kulturelle tabu, som for eksempel incest eller tyveri, skitner til den skyldige i omgivelsenes øyne, fordi den har krenket henholdsvis familiens og annenmanns eiendom som hellige. Jeg mener derfor det er relevant å studere forholdet mellom Sookie og Bill ut fra Freuds beskrivelse av de døde som fryktede og tabubelagte, og samfunnets behov for å straffe den som bryter tabuet om omgang med lik.

Sookie virker usikker på hvorvidt Bill faktisk er et levende lik eller et sykdomsoffer, og den første gangen hun ser ham, redegjør hun for de to alternativene:

«He was pale, of course; hey, he was dead, if you believed the old tales. The politically correct theory, the one the vamps themselves publicly backed, had it that this guy was the victim of a virus that left him apparently dead for a couple of days and thereafter allergic to sunlight, silver and garlic.»<sup>2</sup>

Hun setter altså tradisjonelle oppfatninger opp mot politisk korrekthet, og viser dermed at hun er fullt innforstått med at Bill muligens er et vandrende lik. Likeens tyder ordbruken – «politisk korrekt» benyttes normalt i situasjoner hvor det andre alternativet er mer brutalt, men også mer sannferdig, ihvertfall i den talendes øyne, på at Sookie har mest tro på at Bill per definisjon er en død mann. Dette støttes ytterligere da hun noen tid senere innrømmer at «... he was a *polite* dead man»,<sup>3</sup> selv om det, etter en forsnakkelse, direkte avvises av Bill.<sup>4</sup> Sookie reagerer likevel med kvalme og avsky da Sam konfronterer henne med sannheten:

«'Bill hasn't got a virus at all. Being a vampire, it really can't be explained by an allergy to silver or garlic or sunlight ... that's just so much bullshit the vampires are spreading around, propaganda, you might say ... so they can be more easily accepted, as sufferers from a terrible disease. But really they're... they're really...' I dashed into the bathroom and threw up. Luckily, I made it to the toilet. 'Yeah,' Sam said from the doorway, his voice sad. 'I'm sorry Sookie. But Bill doesn't just have a virus. He's really, really dead.'»<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid. 24.

<sup>2</sup> Harris, *Dead until Dark*. 2.

<sup>3</sup> Ibid., 46.

<sup>4</sup> Ibid., 49.

<sup>5</sup> Ibid., 252.

Kanhende er det denne eksterne bekreftelsen fra Sam som omsider sørger for at det fulle omfanget av Bills anderledeshet synker inn hos Sookie, kanhende skyldes reaksjonen at hun innser hvordan livet hun lever må synes for omgivelsene. Uansett er det det faktum at Bill er et levende lik som er kilden til kvalmen – hun konfronteres med sitt brudd på et viktig tabu.

Døden og de døde tilhører en annen verden enn vår, uavhengig av om man tror på en himmel, en ånde verden, et parallelt univers eller en stor intethet. Etter at et menneske har trukket sitt siste åndedrett, fjernes liket normalt fra våre omgivelser inntil begravelsen, og blir deretter senket i jorden og for godt fjernet fra vår virkelighet. Med en økende bevissthet om lik som smittekilde og et mer upersonlig forhold til de døde, blant annet på grunn av langt lavere barnedødelighet og generelt økt levealder, har lik blitt et fysisk og ubehagelig *memento mori* for et Vesten som jakter på evig ungdom og forneker sin dødelighet. Dette ubehaget er først og fremst knyttet til det urørlige liket, og ikke ånden som i de fleste kulturer og religioner synes å bli ansett for å være den halvdelen av et menneske hvis fravær skaper et lik. Freud beskriver imidlertid en frykt for de døde hos «primitive folkeslag»<sup>1</sup> som flere forskere har funnet å være nær sagt allmenngyldige, og som primært er rettet mot den dødes ånd. Han viser blant annet til Wilhelm Wundt, som i *Mythus und Religion* (1906) skildret overbevisningen innen primitive religioner om at sjelen i dødsøyeblikket blir en demon som kun ønsker å volde sine kjære ulykke.<sup>2</sup> Dette, skriver Freud, skyldes at man i alle primitive samfunn (og dermed sannsynligvis over hele verden hvis man går tilstrekkelig langt tilbake i tid) mente at de døde sjelene misunte de levende livet, og at de ønsket å frarøve dem dette. Dette, skriver han, var opphavet til både frykten for de døde og vampyrovertro.<sup>3</sup>

Freud forklarer videre at behovet for å se på lik som tabu kan skyldes at de pårørende, til tross for sin genuine og dype sorg, gjerne ubevisst bærer på negative følelser rettet mot den avdøde, og at frykten for at disse fortrenge følelsene kunne få fritt spillerom etter at den de var rettet mot lå død og forsvarsløs, tidlig i menneskehetens historie skapte et behov for å markere at liket for de gjenlevendes skyld ikke skulle krenkes.<sup>4</sup> Kanhende var dette det første tabu? Den livløse kropp, omgitt av eller innsatt med demoniske krefter som lå på lur, klare til å gripe fatt i den som brøt tabuet, berørte eller omtalte liket eller på andre måter påkalte den

<sup>1</sup> jeg bruker «primitiv» for å nå over de samme gruppene som Freud og hans kilder omtaler som «savages», da jeg ikke finner noe mindre belastende eller på andre vis bedre uttrykk som samtidig ikke blir for vage eller generelle.

<sup>2</sup> Freud, *Totem and Taboo*, 67–8.

<sup>3</sup> Ibid., 69. parafrasering av Rudolf Kleinpaul, *Die Lebendigen und die Toten in Volksglauben, Religion und Sage* (Leipzig: 1898).

<sup>4</sup> Ibid., 72–4.

døde, og nærmest besette vedkommende. Likhetene til de sørslaviske vampyrmytene er store – liket, eller noe som kommer fra liket, «smitter» en levende, og vil etter kort tid ta livet av vedkommende, som igjen utgjør den samme faren for resten av lokalsamfunnet.

Det er imidlertid en stor forskjell mellom de tabuene Freud beskriver og både den mytologiske og litterære vampyren: Der de primitive folkegruppene fryktet en kraft, er vampyren, til tross for sin store fleksibilitet, alltid en menneskelig skikkelse. Det er ikke sjelen eller et malisiøst sjelesubstitutt som volder skade, men en fysisk kropp som krever fysisk nærhet, og som er offensivt – vampyren venter ikke på at en slektning skal innfinne seg ved dens grav eller nevne dens navn, den går til angrep.

Her byr den moderne fiksjons vampyrvennlige mennesker, og kanskje spesielt Sookie Stackhouse, på en interessant vri, for i motsetning til *Draculas* Mina og Lucy, blir hun ikke forfulgt eller angrepet av et vandrende lik, hun søker dets selskap. Med den endrede holdningen til lik og død har vampyren som et lik blant de levende blitt et sterkere bilde av dødens inngripen i, og endelige makt over, livet, og det nevnte bildet av lik som en kilde til sykdom og urenhet tar i større grad over rollen de demoniske kreftene en gang hadde, og effekten er så godt som uendret; hvis du rører ved eller håndterer et ikke helt ferskt lik uten å ha den tilstrekkelige *mana* (som for eksempel en lege, begravelsesagent eller kirkegårdsgraver), har du besudlet deg selv, og må renses, gjerne både gjennom vask og samtale.<sup>1</sup>

Samtidig er ikke vampyrer ordinære lik – de beveger seg, snakker, tenker og føler, og Sookies intime omgang med Bill kan derfor ikke sidestilles med nekrofilii, som det ville vært om Bill hadde vært et ordinært lik. Men Bill er et levende lik, et oksymoron som motsetter seg kategorisering av enhver art. Dermed er det ikke automatisk tanken på langvarig kontakt med et lik som volder Sookie ubehag, men snarere kontakt med den inkarnerte død.

I *Encyclopedia of Death and Dying* oppføring om renselse, står følgende:

«The spiritual state of purity from sin is compared with the ritual states of purity from death. This is because when the soul leaves the body nothing remains of significance, yet without spirituality the body represents vanity, all our physical urges and ambitions. Coming into contact with the dead body transmits a degree of spiritual impurity»<sup>2</sup>

Slik jeg leser det, tegner denne skildringen av lik også et utmerket bilde av det som gjør vampyren umenneskelig, og hvorfor den forurenser; den er i bunn og grunn et skall av

<sup>1</sup> Se f.eks. Glennys Howarth og Oliver Leaman (red.), *Encyclopedia of Death and Dying* (London: Routledge, 2001). s.v. «corpse», 119.

<sup>2</sup> Ibid. s.v. «purification», 372.



forfengelighet fylt til randen av begjær, enten det er for blod, rikdom eller kjønnslig omgang, og når Sookie er intim med en sådan, smitter noe av urenheten hans over på henne.<sup>1</sup>

Etter å ha drukket Bills blod to ganger og ved et uhell svelget noe av Long Shadows, observerer Sookie at hun har begynt å forandre seg:

«I was ready to remind myself I was human. The trouble was, I had to notice that I was a changed human. ... The next morning, looking in the mirror, my teeth were whiter and sharper. My hair looked lighter and livelier, and my eyes were brighter. I looked like a poster girl for good hygiene, or some healthy cause like taking vitamins or drinking milk. ... I wasn't turning into a vampire. Maybe I was sort of an enhanced human?»<sup>2</sup>

Forandringene hun beskriver, er alle knyttet til skjønnhet, og anerkjennelsen av, og tilfredsheten over, at alt ved henne virker bedre enn før, understreker en tiltagende forfengelighet, og et hint av Bills uforgjengelige ungdom, begge eksempler på «forurensning» fra hans vampyrisme.

Men hva har egentlig dette å si for Sookie i tabu-sammenheng? Kvalmen kan sees som en biologisk respons på de verifiserte mistankene hennes – hennes eget fordøyelsessystem, den delen av oss som ikke bare har ansvar at vi får i oss riktig næring på den riktige måten (kontra vampyrenes blodsuging), men som også har det hele og fulle ansvar for bortimot alt menneskekroppen gjør som kan vekke vemmelse i Vesten; det produserer avføring, flatulens, raping, smatting og, som Sookie demonstrerer, oppkast. Det er en konstant påminner om at ikke alt ved mennesket kan kontrolleres og forskjønnnes, og en klar påminnelse til Sookie om at hun er levende. Samtidig kan det sees som et forsøk fra kroppen hennes på å kvitte seg med den unaturlige næringen Bill sørget for å gi kroppen hennes, altså en form for renselse.

Hvis vampyrene hadde vært fullverdige, aksepterte medlemmer av samfunnet, ville ikke Sookies omgang med Bill vært tabu, men ettersom skepsisen hun møter i lokalsamfunnet er uttalt, er det tydelig at de vurderer hennes nære forbindelser med disse utenforstående blir sett på med megen misbilligelse fra mange, og ufrivillig nysgjerrig fordømmelse fra andre, fordi hun bryter et viktig tabu.

Freud skriver at den som bryter et tabu selv blir tabu, ved at den demoniske kraften fra tabuet smitter over på overtrederen,<sup>3</sup> hvilket vi har fastsatt at er skjedd med Sookie, og som blir tydeligere ved at «hennes egne» begynner å behandle henne som en utenforstående etterhvert som forholdet med Bill blir mer seriøst. Freud forklarer videre viktigheten av at

<sup>1</sup> Eksempel på Bills manglende «intuitive godhet» kan sees i Harris, *Dead until Dark*. 92.

<sup>2</sup> Ibid.210–1.

<sup>3</sup> Freud, *Totem and Taboo*. 25–6.

overtrederen blir unngått – det må gjøres tydelig at vedkommende har gjort noe galt, og at den utførte forbrytelse ikke tilgis eller aksepteres uten videre, hvilket også tjener til å avverge at flere begynner å begjære den forbudne frukt og følger forbryterens eksempel.<sup>1</sup> Det forventes også at de demoniske kreftene i det som er tabu vil volde den skyldige sykdom eller død, og om straffen ikke kommer av seg selv, vil stammens medlemmer selv gjøre det av med vedkommende for å sørge for at tabuets kraft ikke betviles.<sup>2</sup> En lignende holdning er tydelig i *Bon Temps* – Rene Lenier, en tilsynelatende sympatisk kar som har klare meninger om rett og galt, og som for eksempel sørger for at folk respekterer de uskrevne reglene i Sams bar om ikke å klå på betjeningen,<sup>3</sup> tar loven i egne hender og dreper de av stedets kvinner som har vært intime med vampyrer, en etter en, inntil han mislykkes med Sookie.

Harris legger opp til at leseren skal ha sympati med Sookie, mens Renes øvrige ofre, Maudette Pickens, Dawn Green og Amy Burley, i større grad synes å ha fått som fortjent, gjennom Sookies syn på sin bror Jasons mange kvinnebekjenskaper og «fang-bangere» (se «3.4 Status og fordommer: Fang-bangers») generelt, og selv om ingen direkte uttaler at de uheldige jentene fikk som fortjent, er det tydelig at de ikke blir sett på som uskyldige, vilkårlige ofre, men snarere individer som hadde veket fra den rette sti, og måtte tåle konsekvensene. Renes motivasjon er utelukkende knyttet til kvinnes omgang med vampyrer; de tre vellykkede drapene han utfører i *Bon Temps* er av kvinner som, i likhet med hans «favorittekskone», Arlene, alle har vært svært tilgjengelige for det motsatte kjønn, men dette synes ikke å plage eller interessere ham, og det er også derfor Sookie, som er langt fra løsaktig, blir satt i bås med Maudette, Dawn og Amy.<sup>4</sup>

I Renes sinn er det å ha kjønnslig omgang med vampyrer det mest motbydelige et menneske kan finne på, og han synes å være svært plaget av at vampyrene legger beslag på tilgjengelige kvinner. Det virker som om det at han etter å ha fullbyrdet straffen for å bryte tabuet om kontakt med de døde, voldtar sine ofre for å bringe dem tilbake til sine egne, slik en som faller i et slag i et fremmed land fortrinnsvis begraves i sin hjemlige jord – han tar dem, på en pervertert og morbid måte, med hjem dit de hører til. Han anerkjenner indirekte at han, ved å forgripe seg på si vampyrvennlige søsters lik, gjør noe galt – at incestuøs likskjending

---

<sup>1</sup> Ibid. 38.

<sup>2</sup> Ibid. 83.

<sup>3</sup> Harris, *Dead until Dark*. 42–3.

<sup>4</sup> Ibid., 277.

ikke er riktig, men han mener at det uansett er bedre enn hennes omgang med vampyrer.<sup>1</sup> Som en syk og forvorten kristusfigur tar han på seg sine ofres synder ved selv å bryte disse tabuene, rensar dem for deres synder og gjeninnsetter seg selv som de falne kvinnes frelser og mester.<sup>2</sup>

Og det er nettopp på grunn av renselsen at han ikke kan vinne over Sookie. Hans tidligere ofre var svake etter å ha blitt bitt gjentatte ganger av vampyrer, og bildene Sookie plukker opp fra Renes hukommelse, viser tryglende og forsvarsløse kvinner.<sup>3</sup> Sookie, derimot, er sterk etter å ha drukket vampyrblod, og har, i motsetning til Dawn, intet ønske om å dø.<sup>4</sup> Sookie er heller ikke et passende offer for Rene, ettersom hun allerede gjennomgikk sin katarsis da hun kastet opp, istedenfor å anerkjenne sitt brudd på tabuet, er kommet styrket ut av det, både fysisk og psykisk.<sup>5</sup> Det viser at Sookie har mer *mana* enn Renes øvrige ofre, og faktisk også mer enn Rene selv – hun er sterk nok til å takle de demoniske kreftene i Bill, men også for sterk for menneskene rundt seg; til syvende og sist er det ikke Bill som gjør henne til tabu via smitte, men hennes egne, sterke *mana* som gjør henne til tabu for vanlige mennesker – forholdet til Bill demonstrerer bare kraften hennes for omgivelsene.<sup>6</sup>

Vi har altså sett at Bill og hans artsfrender virkelig er levende lik, og at det gjennom alle tider har vært klare tabuer knyttet til de døde, selv om de synes å ha forandret seg etter at vi forsto at lik kunne være smittebærere og død ble noe de fleste i vår del av verden i langt mindre grad enn før ble nødt til å forholde seg til. Tabuene synes å ha utviklet seg noe, men den evig ambigøse vampyrskikkelsen er forblitt koblet til døden, og henter mye av sin evne til å skremme og frastøte fra denne forbindelsen.

Vampyreens stilling som tabu gjør bokens vampyrvennlige kvinner til tabu, og Rene, bokens antagonist, sørger for at de straffes til skrekk og advarsel for andre som skulle være nysgjerrige på de levende likene. Han klarer imidlertid ikke å knekke Sookie, som har tilstrekkelig stor kraft fra naturens side til å kunne omgås vampyrer uten at deres demonkrefter kan skade henne, så snart hun har anerkjent hva Bill egentlig er, og renses seg.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Navnet hans peker også i retning av en kristustolkning, ettersom René er den franske formen av det latinske «Renatus», som betyr gjenfødt, som igjen ikke er langt fra å være gjenoppstått.

<sup>3</sup> Harris, *Dead until Dark*, 275.

<sup>4</sup> Ibid., 103.

<sup>5</sup> Hun gjennomfører en lignende renselse når hun tar en «fastende» pause fra forholdet til Bill og gjør menneskelige og normale ting tidligere i boken (ibid. 168–9).

<sup>6</sup> I *From Dead to Worse* (2008), den åttende boken i *Southern Vampire Mysteries*-serien, kommer det frem at Sookie har feblod, og at det er derfor hun hører tanker og tiltrekkes seg vampyrer. Dette forklarer også hvorfor hun er så anderledes.

### 3.3 Stigmatiserende merker

«*‘She doesn’t have any puncture marks on her neck,’ the girl observed, acknowledging my presence with a contemptuous look.*»<sup>1</sup>

I dette kapittelet vil jeg drøfte ulike sider ved bitemerkene Bill har etterlatt på Sookies hals – hva betyr de for Bill og Sookie, og hva betyr de for deres respektive samfunn? Jeg vil i prosessen diskutere brennmerking, kroppsmodifikasjoner og hekseforfølgelsene i Europa med vekt på heksemerker og djevelamming.

Selv om Harris’ vampyrer kan drikke syntetisk blod, foretrekker de ferskt blod fra et menneske. Dette blodet kan de få fra spesielle prostituerte eller fra såkalte «fang-bangere», og om en vampyr ønsker eksklusiv tilgang på blodet fra et bestemt menneske, kan den erklære mennesket for sitt overfor andre vampyrer.<sup>2</sup> Bill etablerer at Sookie er hans lenge før det blir aktuelt for ham å drikke av henne,<sup>3</sup> tilsynelatende for å beskytte henne fra sine glupske artsfrender, og bekrefter forbindelsen for Bon Temps’ befolkning ved senere å etterlate bitemerker på halsen hennes. Sookie forsøker å skjule disse for kollegaene sine, og selv om hun insisterer på at hun ikke skammer seg over dem, blir hun svært vred da Sam bretter ned kraven hennes og avslører merkene.<sup>4</sup> Dette indikerer at hun ser på merkene som noe privat, noe som ikke er ment for andres øyne, og reaksjonen hun får fra kollegaene, viser at hun gjorde rett i å skjule dem.

I vår del av verden er lytefri hud et tegn på god helse og mental sunnhet. Arr deformerer, lager rifter i et rent lerret, og vitner om at mennesket som bærer dem har en fortid med en viss grad av turbulens (eksempelvis sykdom, selvskading, ulykker eller slåssing), mens tatoveringer og andre former for kroppspynt inntil nylig var forbeholdt stammefolk, sosiale utskudd, kriminelle, prostituerte og sjømenn.<sup>5</sup> Selv om mange kan ha positive forhold til arr som fungerer som påminnelser om skjellsettende hendelser, og selv om spesielle arr kan gi et ellers ubesudlet ansikt karakter, er og blir de permanente merker etter smerte, og kan vanskelig sees som udelt positive. Og selv om den allmenne holdningen til tatoveringer,

<sup>1</sup> Harris, *Dead until Dark*. 104.

<sup>2</sup> Ibid. 109.

<sup>3</sup> Ibid. 66, 107.

<sup>4</sup> Ibid., 147–9.

<sup>5</sup> Se forøvrig Cesare Lombrosos *Criminal Man* (2006) og *Criminal Woman, the Prostitute and the Normal Woman* (2004) for dennes studie av bruk av tatoveringer hos kriminelle og prostituerte.

ihvertfall blant yngre mennesker, er i ferd med å bli mer liberal, er det fremdeles mange som ser på praksisen som primitiv, antisosial og skjemmende. Stigmaet er med andre ord ikke forsvunnet ennå, og kanhende vil også appellen forsvinne dersom stigmaet gjør det? Ved å la seg tatovere, markerer man tilhørighet, både til de tatoverte som gruppe og til det man får tatovert, og man skiller seg dermed visuelt fra dem som ikke føler like sterkt, eller ikke på samme måte som en selv. Man har brennmerket seg selv for all fremtid (dog er det blitt utviklet laserprosedyrer som muliggjør en kostbar, smertefull og langtekkelig fjerning av uønskede tatoveringer, men også dette etterlater arr, og disse arrene formidler anger eller svik, og blir dermed tilnærmet like symboltunge som merket som er blitt fjernet) og gitt avkall på en del antagelser omgivelsene sannsynligvis har hatt om en, og samtidig sørget for at disse er blitt erstattet av nye.

Sookie opplever noe lignende da hun møter opp på arbeidsplassen med Bills bitemerker. Hun vet at de vil endre kollegaenes oppfatning av henne, noe hun ikke ønsker, og skjuler dem for å slippe å falle utenfor. Hun skammer seg ikke for å fortelle om forholdet, men det fysiske beviset på at hun er et «medlem» av vampyrenes sirkel, det som taler for henne gjennom sin tydelige symbolverdi, vil hun holde for seg selv. Deres reaksjon, som er en blanding av skeptisk nysgjerrighet og fordømmelse, er en naturlig følge av det hennes ord og bitemerkene formidler; hun har sider de ikke har sett før, og hun har distansert seg fra dem gjennom å la disse sidene komme til syne. Vi kan samtidig se for oss at reaksjonen fra hennes nærmeste ville vært langt mer negativ om hun ikke hadde skjult merkene, da en holdning risset inn i huden får en voldsom styrke gjennom sin permanens. Ved først å få opplysningene om at Sookie er i et nyetablert, monogamt forhold til en vampyr de alle kjenner, for deretter å få bevis på at forholdet er fullbyrdet, kan kollegaene hennes ta de eskalerende overraskelsene i små porsjoner, ett skritt av gangen, mens de, om de hadde sett merkene først, ville fått et større sjokk som deretter måtte blitt forklart, ettersom deres generelle symbolverdi skulle tilsi at hun hadde flere tilsvarende merker andre steder på kroppen, at hun hadde lang erfaring med diverse vampyrer, og at hun var så komfortabel med det hele at hun ikke hadde noen motforestillinger mot å la all verden se merkene. En slik avsløring ville nok gjort adskillig større skade.

Samtidig er det ikke bare Sookie som har en rolle i merkene – Bill laget dem, og i motsetning til en tatovør, som merker sin kunde med det denne ønsker å merkes med, satte han *sitt* merke på Sookies hals. Bitemerkene kan da tjene som en form for brennmerking, lik kvegeiere setter sine initialer på sine kyr, eller slik amerikanske slaveeiere merket sine slaver.

I begge disse tilfellene er legitimeringen brennmerkeren har for å svi inn sitt merke i skinn at han står over den brennmerkede, at han anser denne for sin eiendom, at han frykter at den skal rømme eller bli stjålet, at den brennmerkede er en av mange ansiktsløse skapninger som ikke har noen verdi utenom den den får gjennom å være en del av brennmerkerens eiendom og at han vil skape et synlig skille mellom det han kontrollerer og det som er fritt. Sett i dette perspektivet formidler bitemerkene noe mer enn Sookies nye sympatier, de formidler like sterkt at hun er Bills eiendom.

Dette budskapet er naturligvis ikke ment for vanlige mennesker, men for andre vampyrer og deres kohorter; Bill demonstrerer at han eier Sookie, og at han benytter henne. Mangelen av merking blir indirekte latterliggjort den første gangen de besøker Fangtasia, en vampyrbar i Shreveport, da en *fang-banger* underkjenner Sookies gyldighet som Bills følge fordi hun ikke har bitemerker på halsen,<sup>1</sup> mens Sookie ved neste besøk, da hun er usikker på eieren Erics intensjoner, velger å ikle seg en utringet t-skjorte for å markere Bills «eierskap» over henne.<sup>2</sup> Dette skillet er interessant – reaksjonen hun ble møtt med under sitt første besøk, vitnet om at hun ble sett på som en utenforstående fordi hun manglet gruppens kjennemerke, men når hun først har fått dette kjennemerket, søker hun likevel å skille seg ut gjennom utelukkende å vise det for å demonstrere at hun står under Bills beskyttelse.

Man kan kanhende se Bills valg av halsen som bitested som et tegn på nøkternhet fra hans side; det har vært det foretrukne stedet for litterære vampyrer siden Draculas dager, og ved siden av å være effektivt som revirmarkering gjennom sin synlighet, er det lett tilgjengelig og forutsetter ingen intim kontakt, selv om det åpenbart heller ikke utelukker det. Dette gjør dermed merkene mindre personlige og potensielt «forretningsmessige», ettersom de får et klarere budskap som eiendomsmarkering enn for eksempel lyskebitt, som Maudette Pickens viste seg å ha;<sup>3</sup> hennes merker handlet ikke om eiendomsmarkering, kanhende fordi ingen vampyrer anså henne for å være verdt å gjøre krav på, men fritok henne dermed også fra å bli stigmatisert av naboer og kollegaer. Sookies merker, derimot, markerer sterkere at hun er en vampyrs næringskilde enn at hun er en vampyrs kjæreste, samtidig som de, gjennom sin avstand fra intimsfæren, reduserer belastningen på hennes ærbarhet fra hans artsfrenders side. I møte med andre mennesker er det likevel hennes merker som utgjør det største stigmaet og som gjør henne til en av de andre.

---

<sup>1</sup> Harris, *Dead until Dark*, 104.

<sup>2</sup> Ibid., 198.

<sup>3</sup> Ibid., 21.

Sookie beskriver seg selv som svært attraktiv, men likevel isolert, takket være at hun leser tanker. Denne evnen, som hun ikke kan kontrollere, fører til at hun oppfører seg litt underlig rundt andre mennesker, og dette har ledet til at hun blir sett på som en galning av resten av Bon Temps. Hvis vi tar en tiltalende men samtidig skremmende anderledes ung kvinne med krefter omgivelsene ikke kan forstå, legger til at hun bor med en klok, gammel kone i et relativt avsidesliggende hus, og at de eneste levende mannspersonene i familien er en ond gammel mann og en selvforherligende og tidvis voldelig kvinnebedærer av en bror, og prøver å plassere henne i en tid der disse egenskapene og betingelsene ville føre til den sterkeste konflikten med lokalsamfunnet, ville hun sannsynligvis havnet et sted i overgangen mellom senmiddelalder og opplysningstid, og risikert å bli dømt for å være heks.

Jeg vil derfor forsøke å lese Sookie og hennes relasjon til Bill, særlig i forhold til bloddrikkingen og bitemerkene, ut fra de ideene som tilsynelatende rådet omkring kvinner og deres tilbøyelighet til å tilbe djevelen. Det synes her nødvendig å understreke skillet mellom hva som faktisk foregikk under hekseprosessene, og hva som har blitt en del av folks oppfatning av perioden. Både dødstall og kjønnsfordeling har vært overdrevet og forvrengt, men til tross for viktigheten av å forholde seg til fakta, mener jeg at det i sammenligninger som denne er mer relevant å forholde seg til hvordan perioden oppfattes enn hvordan det var.

Selv om Harris' univers etterhvert befolkes av langt flere overnaturlige skapninger enn vampyrer, og hekser introduseres i *Dead to the World* (bok 4), er disse av en ganske annen art enn den våre forfedre fryktet og forfulgte, og minner mer om virkelighetens wiccatilhengere. Det er derfor uproblematisk å se Sookie som en annen form for heks – ikke en pentagrambærende gudinnetilbeder, men en isolert, mistenkeliggjort skapning med forbindelser man ikke forstår og en hemmelighet man frykter.

Jeg har tidligere diskutert Sookies *mana*, og hvordan hun, gjennom sin genetiske forbindelse med det overnaturlige er bedre rustet til å forholde seg til ting som ikke finnes enn andre i Bon Temps, og det kommer flere ganger frem at det er en kløft mellom henne og dem. Denne kløften går mellom viten og blindhet; de vet at Sookie er anderledes og at noe ved henne er hinsides det som er mulig, men ettersom det umulige er skremmende og vanskelig å forholde seg til, avviser de henne som gal. Denne galskapen var imidlertid ikke mer skremmende før Bill kom inn i bildet enn at hun, med visse begrensninger, som å unngå å lete etter en passende partner, kunne leve et ordinært liv. Etter vampyrenes ankomst i det offentlige og Bills komme, blir også Sookie mer skremmende, og omgivelsenes behov for å kontrollere henne tiltar etterhvert som forholdet til Bill blir mer intimt og offentliggjøres.

Det er tydelige paralleller til hvordan vi ser for oss at en uskyldig kvinne med gode krefter blir beskyldt for å stå i ledtog med en djevel man inntil nylig ikke trodde på som annet enn en del av prekenen og en halvkomisk figur fra eventyr og sagn, og deretter sørge for at hun blir mistenkeliggjort og utstøtt, og deretter brent for sine forbrytelser. I Sookies tilfelle er selvfølgelig Bill den forledende djevel som gir henne kraften (blodet) hun trenger for bedre å kunne kontrollere og utnytte kreftene sine,<sup>1</sup> mens Rene er inkvisitoren som kjenner henne skyldig, men blir overlistet fordi hun, i motsetning til hans tidligere ofre, faktisk *har* krefter. Dermed blir Maudette, Dawn, Amy og Cindy representanter for alle kvinnene som ble dømt for hekseri uten å ha krefter eller evner utenom det vanlige. De ga riktignok sitt blod på samme måte som Sookie, men ettersom de ikke fikk noe igjen, ble ikke utfallet fortjeneste for deres vedkommende, men utnytting.

Det er imidlertid ikke forfølgelse som skal være tema for dette kapittelet, men bitemerkene og utvekslingen av blod. For det var en kjent sak at heksene hadde et heksemerke, et sted på kroppen som var ufølsomt, slik at om en stakk det med en nål ville hun ikke føle smerte. Heksemerket kunne være en føflekk, et arr, et fødselsmerke, en tredje brystvorte eller et hvilket som helst annet avvik, og det var ofte godt gjemt, for eksempel i lyskeområdet eller i armhulen, men det kunne i prinsippet være hvor som helst på kroppen, og skulle visstnok være et resultat av at Djevelen, enten med tennene eller klørne, hadde merket heksen som en av sine egne.<sup>2,3</sup> Noen steder skilles det mellom heksemerke/djevelmerke og heksevorte, men kildene er ikke samstemte, kanhende fordi autoritetene på heksejakt heller ikke var enige om hva de så etter og hva bruksområdet for merket var. Det synes å være en generell enighet om at merket – eller merkene, var Djevelens verk, og delvis var satt der for å identifisere bæreren, og delvis for å amme heksedyret, et diabolsk dyr som utførte onde gjerninger på heksens befaling i bytte mot å få drikke blodet hennes,<sup>4</sup> eller djevelen selv, gjerne i forbindelse med at han besov henne.

Vi kan altså se bitemerkene på Sookies hals som hennes heksemerke, et fysisk bevis på at hun har byttet side. Bills gjentatte proklamering av at hun er hans, blir da Djevelens triumf over å ha ervervet seg nok en tjener på Jorden, og deres nattlige aktiviteter møter den

---

<sup>1</sup> Ibid., 195.

<sup>2</sup> M.A. Murray, «The Devil's Mark», *Man* 18, no. oktober (1918), <http://www.jstor.org/stable/2788131>. 148.

<sup>3</sup> Rune Blix Hagen, *Hekser: Fra forfølgelse til fortryllelse* (Oslo: Humanist forlag, 2003), 179-81.

<sup>4</sup> M.A. Murray, «Witches' Familiars in England», *Man* 18, no. juli (1918), <http://www.jstor.org/stable/2787283>, 103-4. Murrays artikkel gir en god oppsummering av dokumentasjon av heksedyr («familiar» eller «imp» på engelsk)



samme blandingen av avsky og fascinasjon hos Arlene som ryktene om hva heksene og Djevelen tok seg til gjorde hos presteskap og verdslige autoriteter under hekseprosessene.

Selv om kopulering og andre arrangementer med Djevelen var vederstyggelig og skremmende, var det mest perverse med heksens relasjon til ham og eventuelle heksedyr at hun ga dem blod. Prosessen var en karikatur av den nærende, gode morsfiguren, der det uskyldsrene spedbarnet var erstattet av den inkarnerte ondskap eller unaturlige dyr, og der morsmelken var erstattet med blod. Det samme bildet ser vi i Bills bloddriking – en voksen «mann» som, lik et spedbarn, er avhengig av å drikke en bestemt substans fra et voksent menneske, og som hverken kan overleve uten denne væsken eller få den erstattet av annet enn syntetiske substitutter, henholdsvis TruBlood og morsmelkerstatning. Slik det er unaturlig å ikke eldes, er det selvfølgelig unaturlig å være avhengig av å gis næring av andre etter at man har nådd en viss alder, ettersom man har sluttet å vokse, og kan skaffe seg mat på egenhånd. Det absurde og svært ubehagelige i nettopp en mor som ammer en voksen mann, ble gjort til underholdning i *Little Britains* sketsjer om Harvey Pincher, den voksne overklassemannen som fremdeles insisterer på å ammes, og ikke lar seg affisere av at hans forlovede eller hans fremtidige svigerforeldre ser på. Disse sketsjene er først og fremst høyst absurde, og dernest ubehagelige, fordi mannen vi ser ikke er et uskyldig lite barn, men en voksen person som snart skal gifte seg, og som etter normale konvensjoner burde ha endret sitt syn på kvinnekroppen fra å være noe næringsgivende til å bli noe opphissende. Nærheten til moren blir dermed pervers, lik forholdet mellom Djevel og heks og vampyr og menneske; kopulering, tilhørende voksne, og amming, tilhørende forelder og barn, blandes sammen, og noe som skulle vært rent og vakkert, nemlig forholdet mellom mor og barn, blir tilsmusset.

Et annet element ved djevelske eller vampyriske skapninger som dier et menneske er væsken de trekker ut av henne. Der melk er hvitt, en farge assosiert med renhet og fred, er blod rødt, og forbindes med begjær og sinne. Dermed gir en ammende mor sitt barn av sin egen renhet og fred, mens en heks eller «vampyramme» gir av sitt begjær og sinne, og bidrar til å styrke en farlig kraft i samfunnet, og gjør seg til det ondes hjelper. For den som etterforsket en hekserisak, var derfor et fysisk «bevis» på at den mistenkte hadde utvekslet tjenester med Djevelen minst like viktig som skadeverk på mennesker og budskap, og en tilstrekkelig bekreftelse på at hun hadde byttet side.

Bitmerkene på Sookies hals er altså svært symboltunge. De markerer at hun har sympatier og interesser innenfor en subkultur hennes nærmeste finner skremmende, og gjør henne derfor anderledes og skremmende. Samtidig markerer de at hun er Bills eiendom, og

kombinert med hans verbale presisering av eierskapet når de omgås hans likemenn, setter de Sookie i en særstilling som en verdifull og omhegnet ressurs, mens de samtidig understreker hennes stilling som den underlegne part i forholdet. I tillegg viser «blodgivingen», som både stempler henne som omsorgsperson, partner og næringsmiddel, at hun har en reell verdi, men for alle som ikke er vampyrsympatisører, blir både dette og merkene et tegn på at hun ofrer seg selv og sin menneskelighet på et demonisk alter. *Summa summarum* sørger de for at Sookie får et visuelt kjennetegn som skiller henne ut som en slags melkeku for Bill som, lik påstått forheksede kyr, melket blod istedenfor melk.

### 3.4 Status og fordommer: Fang-bangers

*«They're children with stories of friendly vampires to comfort themselves in the dark»<sup>1</sup> (Angel)*

I Harris' univers finnes det en spesiell gruppe vampyrsympatisører som, ut fra omtalen de får i bøkene hennes, må være relativt stor. De omtales som *fang-bangers* av utenforstående, og Sookie beskriver dem som vampyr-groupier, altså menn og kvinner som elsker vampyrer fordi de er vampyrer, og utsletter seg selv i et forsøk på å tilfredsstille vampyrene som vier dem oppmerksomhet, i noe som fremstår som et håp om å bli sett på som unike. Sookie gjør det allerede fra handlingens begynnelse klart at hun ikke tilhører denne gruppen, og at hun i det store og hele betrakter dem som bedrøvelige og patetiske figurer. I dette kapittelet vil jeg vise hvordan Sookie distanserer seg fra *fang-bangerne* gjennom sine beskrivelser, og drøfte hva Harris med dette formidler til sine lesere. Jeg vil i den forbindelse sammenligne fremstillingen av *fang-bangerne* med en gruppe vampyrentusiaster fra «Lie to Me», en episode av *Buffy the Vampire Slayer*.

Sookie har stiftet bekjentskap med flere *fang-bangere* før handlingen i *Dead until Dark* tar til, men hun har vært uvitende om deres sympatier. Den første gangen hun blir gjort oppmerksom på at noen hun kjenner tilhører denne subkulturen er etter at Maudette, en gammel medelev, er blitt drept. Det er ikke først og fremst Maudettes tilbøyeligheter som sjokkerer henne, men kontrasten mellom Maudettes firskårne og lite elegante fremtoning og typiske *fang-bangerantrekk*; « I felt queasy, imagining slow, chunky Maudette draped in the exotic black dresses *fang-bangers* affected». <sup>2</sup> Hun fremstår som malplassert og ufrivillig

<sup>1</sup> Joss Whedon, «Lie to Me», sesong 2, episode 7, *Buffy the Vampire Slayer* (Los Angeles: 20th Century Fox, 2009), TV-serie.

<sup>2</sup> Harris, *Dead until Dark*. 21–2.

komisk heller enn forførende, og de påfølgende *fang-bangers*kildringene vitner om at dette er normen heller enn unntaket. Sookie møter senere igjen Janella Lennox, en tidligere kollega, som hun beskriver som «blond and plump, thirty-five or older. She was wearing maybe a pound too much makeup. She looked as worn as an old boot»,<sup>1</sup> før hun skildrer hvordan Janella uten blygsel, og til Sookies store overraskelse og avsky, er svært intim med vampyren Liam, for så, etter at han er fornøyd, bli føyet vekk.<sup>2</sup> Igjen er det tydelig at *fang-bangere* står lavt på rangstigen – de er patetiske og ynkelige, og har mistet all verdighet på sin vei inn i sin nye livsstil. Dette bekreftes da Bill og Sookie besøker Fangtasia for å søke informasjon om Dawn og Maudettes aktiviteter, og en rekke *fang-bangere* byr seg frem for Bill. Sookie beskriver dem og klesstilen deres som ekstraordinært patetisk,<sup>3</sup> og de er påtrengende, ignorerer normal kutyme og fremstår jevnt over som vulgære.<sup>4</sup> I tillegg takler de avvisning dårlig, og synes å stille seg uforstående til at noen kan avvise dem, en tendens som understrekes til det absurde da Eric, eieren av Fangtasia, sender Bill en gave i form av en *fang-banger* som sammenligner blodet sitt med en årgangsvin og egler seg innpå en uvillig Bill, lik en overentusiastisk skjøge.<sup>5</sup>

Det er dermed tydelig at *fang-bangere* i Sookies øyne er ynkelige skapninger, og at det i alle fall primært er utstøtte individer som ender opp blant dem. At flere av dem kjenner Jason, Sookies bror og Bon Temps store casanova, sier sitt om hvor hinsides dydighet de er, og det synes logisk at flesteparten av disse menneskene er blitt avvist som potensielle partnere og medmennesker på grunn av middelmådig utseende, sære tilbøyeligheter eller diskutabel moral, og at de har funnet sin plass blant samfunnets nye pariaer, hvor utseende og fortid spiller en underordnet rolle i forhold til næringsverdi. Dette kan forklare hvorfor de reagerer så sterkt på Bills avvisning, mens Sookies eksplisitte avsmak preller av, og hvorfor de gjemmer seg bak «kostymer»; de oppgir seg selv og forsøker å speile dem de tilber, og blir likt sitt ideal, sannsynligvis med et håp om at andre skal se dem slik de ser vampyrene de frivillig gir næring. Beklageligvis for dem, kan intet avansement innenfor deres egen subkultur gi dem oppreisning blant deres egne.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid.65.

<sup>2</sup> Ibid.67 og 71.

<sup>3</sup> Ibid.102.

<sup>4</sup> Ibid.104–5.

<sup>5</sup> Ibid.219–21.

<sup>6</sup> Ibid. 214.

Sookie beskriver forøvrig to mannlige *fang-bangere* – Jerry, den vakre, latinamerikanske unggutten som kun byr seg frem for vampyrer for å smitte dem med den fiktive formen for AIDS han er rammet av, og som er den eneste sykdommen som kan hemme en vampyr, og en ikke navngitt mann i førtiårene som blir avvist av Bill på Fangtasia. De er begge feminiserte menn ved at de tilbyr sine tjenester til mannlige vampyrer, og ved at de utviser hvert sitt feminine avvik: Jerry bruker sminke, mens den navnløse mannen begynner å gråte da han avvises. Dette viser at de ikke passer inn i en tradisjonell, vestlig mannsrolle, og at de tilhører samfunnets ytterkanter. Jerry er riktignok ingen tilhenger av de vandøde, og søker utelukkende å skade dem han tjener, men gjennom sin fremtoning og adferd er han likevel en *de facto fang-banger*. Den godt voksne mannen har ingen historie, og er neppe endt opp som *fang-banger* på grunn av promiskuitet, ettersom det først og fremst blir ansett for å være en last når det kobles til kvinner. Han forblir derfor en gåte, i likhet med de andre navnløse, og deres mangel på navn og historie understreker hvor ubetydelige de er for enhver som står utenfor deres egen subkultur.

Ved sitt andre, ufrivillige besøk på Fangtasia, møter Sookie ytterligere to *fang-bangere* som er ansatt hos Eric. De beskrives som venner, men fremstilles ellers svært ulikt; den første, Ginger, søker å fremstå som attraktiv, men oppleves istedenfor som ynkelig og dum, og hennes ukritiske holdning til vampyrene hun arbeider for har ført til at hun er blitt utsatt for så mye trollbinding at hukommelsen hennes er full av gapende hull.<sup>1</sup> Belinda, derimot, skiller seg ut fra de tidligere beskrevne *fang-bangerne* ved at hun, i Sookies øyne, faktisk *er* attraktiv, og at hun er selvsikker og likefrem, både i den forstand at hun ikke ser noe poeng i å skjule det faktum at hun bruker briller (noe den første som gjorde tilnærmelser mot Bill gjorde), og at hun snakker til sine overordnede som medmennesker, og ikke herskere.<sup>2</sup> Belinda viser at ikke alle *fang-bangere* er desperate og patetiske, men hun forblir likevel en del av en stigmatisert gruppe. I motsetning til de andre synes hun imidlertid å ha gått inn i denne rollen vel vitende om hvordan hun ville bli stemplet, og hun er tilfreds med sin situasjon. Dermed er heller ikke Sookies beskrivelser spydige, og Belinda forblir den eneste *fang-bangeren* som respekteres av Sookie.

Sookies skildring av *fang-bangerne* er som sagt preget av en blanding av forakt og overbærenhet, og der mindre vampyrvennlige mennesker vil se henne, *fang-bangerne* og vampyrvennlige prostituerte under ett fordi de lar vampyrer drikke blodet deres, er det uhyre

---

1 Ibid. 203–4.

2 Ibid. 204–5.

viktig for henne å markere at det er forskjeller mellom dem, primært fordi hun tilhører den lille gruppen som fortjener mest respekt; hun lever i et monogamt forhold, mens *fang-bangerne* fremstår som desperate og altetende, og de prostituerte (åpenbart) tar penger for sine tjenester. Sagt på en annen måte: *fang-bangere* liker vampyrer fordi de er vampyrer, vampyrvennlige prostituerte tolererer vampyrer på tross av at de er vampyrer, mens Sookie elsker Bill uavhengig av at han er en vampyr, og denne forskjellen er nødvendig for at hun skal fremstå som ubesudlet, edel og unik.

Men hvorfor er dette skillet så viktig for forfatteren? Burde ikke Harris omfavne vampyrfantastene i sine egne bøker når de fleste som leser bøkene hennes i en eller annen grad er vampyrfantaster selv? For å finne ut av dette vil jeg sammenligne skildringen av *fang-bangerne* i *Dead until Dark* med deler av handlingen i episoden «Lie to Me» fra 2. sesong av *Buffy the Vampire Slayer*, hvor en gruppe mennesker ikledd goth-mote og til dels latterlige kostymer inspirert av filmatiseringer av *Dracula* og Anne Rices vampyrer tror de vil bli innrømmet evig liv av vampyren Spike, mens de i virkeligheten er blitt lurt inn i en felle.<sup>1, 2</sup>

Både *Dead until Dark* og *Buffy the Vampire Slayer* tar med seg pene, tilsynelatende normale unge kvinner fra en solfylt og ufarlig virkelighet og introduserer dem i en mørk og potensielt farlig verden hvor de ikke synes å høre til, men hvor de viser seg å gjøre braksuksess.<sup>3</sup> De realiserer dermed et ønske som deres tilhengere bærer på – et ønske om å være anderledes, unik, sterk, men uten å falle inn i en ny sosial kategori med sine egne regler og idealer, i dette tilfellet goth-kulturen. Derfor tror jeg både Harris og Joss Whedon, skaperen av *Buffy the Vampire Slayer*, har behov for å sette en ugjennomtrengelig mur mellom hovedpersonen og goth-ekvivalentene i sine respektive universer, slik at ingen vil tro at henholdsvis Sookie og Buffy fant seg en ny identitet istedenfor å skape sin egen.<sup>4</sup>

Vampyrfantastene i både *Dead until Dark* og «Lie to Me» har, foruten klesstilen, det til felles at de glorifiserer og romantiserer vampyrer. Selv om Whedons villfarne ungdommer mangler *fang-bangernes* promiskuitet, er de like villige til å by seg frem for vampyrer når de tror de vil bli gitt den ypperste gave: evig ungdom.

---

1 Goth er en subkultur hvis medlemmer kjennetegnes av en dramatisk, ofte androgyn eller burlesk klesstil, intens sminke og hår farget i mørke farger. Både deres personlige stil og musikksmak er preget av middelalderen, gotikken og moderne fantasy-litteratur, ofte med fokus på okkultisme, folkloristiske elementer, død, skrekklitteratur og -film. Navnet er hentet fra eng. gothic, og de som hører til subkulturen omtales som goths.

2 Whedon, «Lie to Me».

<sup>3</sup> Buffy bor i det solrike California mens Sookie er solbrun (Harris, *Dead until Dark*, 97. ).

<sup>4</sup> Harris knytter ikke *fang-bangerne* eksplisitt til goth-kulturen, men klesstilen deres plasserer dem definitivt innenfor dette miljøet.

Både klesdraktene de to gruppene bærer, og inntrykket de synes å ha av vampyrene, er direkte kommentarer til 1900-tallets romantiserende filmatiseringer av *Dracula* og Anne Rices ulykkelige og frustrerte vampyrskikkelser. Disses livstrøtthet og høyverdighet står imidlertid i sterk kontrast til de ofte brutale rovdynene i Harris' og Whedons univers, og blir et komisk og potensielt fatalt sleivspark til dem som tror de forstår essensen av vampyrisme, og som kjenner seg igjen i denne. Hos Harris understrekes *fang-bangernes* ønske om å være som sine idealer gjennom klesdrakt, falske huggtenner og påmalte bloddråper, og gjennom melodramatisk gestikulering,<sup>1</sup> mens det uttrykkes mer eksplisitt hos Whedon, der Chanterelle, en av de mest ivrige, entusiastisk forklarer Xander, Willow og Angel, Buffys venner og vampyrkjæreste, at «... the lonely ones ... they who walk with the night are not interested in harming anyone. They are creatures above us, exalted.»<sup>2</sup> og fremstiller dermed skapningene som seriens seere har lært å se på som morderiske, lunefulle og generelt nedrige monstre som nesten guddommelige. Gjennom sitt uttalte ønske om å bli en av dem, og sitt forsøk på å komme så nærme dette idealet som mulig i sitt menneskelige liv, hever hun og hennes likesinnede seg også over sine artsfrender, som blir ansett for å være uvitende og fordomsfulle, og forråder sine egne til fordel for noe de ikke forstår. Ford, som er en del av gruppen, men som kler seg normalt og i virkeligheten planlegger å ofre de andre for selv å bli gjort til vampyr, uttrykker foraktelig, men med innsikt, at «These people are sheep. They wanna become vampires because they're lonely, miserable, or bored.»<sup>3</sup> og han setter dermed fingeren på noe viktig; både Harris' *fang-bangere* og Whedons pseudovampyrer er misfornøyde med å være vanlige mennesker, og mislykkede i den forstand at de ikke klarer å trives med det et vanlig liv har å tilby. Istedenfor å omfavne sin anderledeshet eller akseptere sitt nederlag, søker de derfor andre idealer, og prøver dermed å undergrave storsamfunnets stilling som «mal», slik enhver tilhenger av en subkultur i praksis gjør. Det er ikke nødvendigvis noe galt i å finne nye idealer, men Harris og Whedon, som begge henvender seg til mennesker i skjæringspunktet mellom majoritet og minoritet når det gjelder «vampyrtoleranse», understreker risikoen ved en slik handling; både Sookie og Buffy er mer anderledes enn det noen *fang-banger* eller pseudovampyr kan aspirere til å bli, men de lærer å omfavne sin anderledeshet mens de forsøker å fungere i et samfunn som er modellert etter et ideal de ikke kan møte. De er dermed langt sterkere enn de uttalte avvikerne, og løper en langt

---

<sup>1</sup> Harris, *Dead until Dark*, 101–2 og 203.

<sup>2</sup> Whedon, «Lie to Me».

<sup>3</sup> Ibid.

mindre risiko for å bli utnyttet av «sterke menn», spirituelle ledere eller, i disse konkrete fortellingenes tilfelle, overnaturlige skapninger som hverken er noble eller høyverdige, og som gir en god dag i både livshistorie og personlighet, fordi de bare tørster etter det alle mennesker, uansett hvor spesielle eller almindelige de er, har cirka 5 liter av – altså blod.

Milly Williamsons intervjuer av selverklærte vampyrfantaster gir et interessant innblikk i en gruppering hvis bilde av vampyren i stor grad synes å være farget av den byronske vampyr og Anne Rices Louis og Lestat fra *The Vampire Chronicles*, altså isolerte, mystiske og destruktive skapninger med sansen for det dekadente. Disse tilhengerne identifiserer seg, ifølge Williamson, ikke med vampyrenes ofre, men med vampyrene selv,<sup>1</sup> og deler av miljøet dyrker en separat vampyridentitet; de har en hverdagspersonlighet som motstridende tilpasser seg samfunnets krav, mens de i fritiden ikler seg spesielt sorte kostymer, fargede linser, «vampyrsminke» og huggetenner for å markere sin avstand fra etablerte normer for skjønnhet og femininitet.<sup>2</sup>

Williamsons skildring av disse menneskene minner sterkt om Sookies beskrivelse av *fang-bangerne* hun møter – selv er hun uttalt feminin, og hennes skarpeste kritikk rettes mot kvinner som ikke kler seg passende i forhold til alder og fasong eller som oppfører seg lite feminint. Når vi også trekker inn Williamsons påpekning av at «So Strong is the sympathetic aspect of the vampire's appeal that fans will often read it into texts lacking overtly sympathetic vampires»,<sup>3</sup> passer beskrivelsen enda bedre, for er ikke den jevne *fang-bangers* hovedproblem at de glorifiserer vampyrene de lar seg utnytte av, og at de oppfatter dem som høyerestående skapninger? Beskrivelsen av de dramatisk antrukne som identifiserer seg med glorifiserte vampyrer i «Lie to Me» passer også godt til Williamsons beskrivelse av virkeligheten, og det er derfor tydelig at både Harris' og Whedons universer betrakter denne grupperingen slik den virkelige verden gjør det.

Vi har altså sett at Sookie distanserer seg fra *fang-bangerne* gjennom å latterliggjøre dem og fremheve hvor malplasserte de virker i sine spesielle gevanter og med sine påtatte gester. Hun viser at *fang-bangerne* først og fremst er avvikere som ser ut til å ha endt opp i denne kategorien fordi de ikke passer inn andre steder, og hun setter en tydelig grense mellom seg selv og dem, selv om hun også anerkjenner at hennes egne kanhende ikke ser forskjellen på hva de holder på med.

---

<sup>1</sup> Milly Williamson, *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy* (New York: Columbia University Press, 2005), 57.

<sup>2</sup> Ibid., 148–54.

<sup>3</sup> Ibid., 66.

Det virker som om denne distansen er svært viktig for forfatteren, både fordi den setter Sookies handlinger i et perspektiv, og fordi den bidrar til å fremheve hennes styrke og ensomhet ved å vise at det finnes fellesskap på begge sider av hennes posisjon, men at hun ikke hører til noen av stedene. Dette finner vi igjen i *Buffy the Vampire Slayer*, og i den omtalte episoden ser vi hvordan naivitet og ønsket om å være anderledes kan bli fatalt. I begge disse fortellingene fremheves personer som er spesielle, men som ønsker å være en del av et normalt samfunn som dem leser og seer skal sympatisere med, og det virker naturlig at introduksjonen av «svakere avvikere» er et resultat av at både Harris og Whedon har sett sitt publikum som en gruppe som, trass sitt globalt sett store omfang, gjerne oppfatter seg som begrenset fordi den ligger mellom dem som ikke liker vampyrer og dem som, fra majoritetens synspunkt, liker vampyrer litt for godt, og på andre premisser enn målgruppen. Dermed distanserer begge seg fra Rices vampyrer for at nye generasjoner vampyrentusiaster skal føle seg trygt separert fra sistnevnte, og sørger for å marginalisere disse, og skape en stor og solfylt tumleplass for sine målgrupper der de kan verdsette en vampyrfylt virkelighet uten å føle at de risikerer å krysse storsamfunnets grenser.

### **3.5 Oppsummering**

Sookie skiller seg ut i lokalsamfunnet, og har evner som gjør henne mer motstandsdyktig mot vampyrkrefter. Dette lar henne inngå et forhold til Bill uten at å være selvdestruktiv, men forsterker samtidig omgivelsenes inntrykk av henne som anderledes, og øker dermed risikoen for fordømmelse. Det er dermed viktig for Sookie å være anderledes enn flertallet av dem som søker vampyrers selskap, både fordi hun må bekrefte for leseren at hun ikke er et begredelig vesen, men snarere elevert – hun må takle store farer i møte med vampyrenes verden, men hun henter samtidig styrke fra sitt forhold til Bill, og kommer seirende ut fra det – hun var allerede utenfor før han kom inn i livet hennes, og med stigmatiserende bitemerker og et småfrynsete rykte er hun i det minste lykkeligere enn før.

Harris' vampyrer står ikke så langt fra Stokers, men de er tilstrekkelig menneskelige til å appellere til en del mennesker. De er fremdeles forbundet med død, og de som søker deres selskap blir stigmatisert og sett på som annenrangs mennesker av omverdenen, noe som viser at de har den samme evnen til å forpurre som Dracula, men i mindre monn. Fremstillingen av Bill viser i tillegg at vampyrer i Harris' verden er mer sammensatte enn i Stokers, og Sookies motstandsdyktighet mot vampyrenes trollbinding gjør henne langt sterkere enn Mina og Lucy,



ettersom vampyrer ikke kan manipulere henne eller tvinge henne for så å få henne til å glemme. Hun er dermed ikke noe offer, men en aktør.

# 4 *Twilight*



## 4.1 Bakgrunn og kontekst

*Twilight* er den første av fire bøker om Bella Swan, en syttenårig jente fra Phoenix i Arizona som flytter til sin far i den lille byen Forks i Washington for å la moren stå fritt til å flytte rundt med sin baseballspillende nye ektemann.<sup>1</sup> I Forks opplever Bella, som tidligere har vært et sosialt utskudd, at hun straks får flere venninner, og at flere av guttene har et godt øye til henne. Selv lar hun seg kun fascinere av Edward Cullen, et av de fem bleke og usannsynlig vakre adoptivbarna til en ung og like vakker sykehuslege. De fem ungdommene holder seg for seg selv, og Edward synes først å finne Bella motbydelig, men etter at han har reddet livet hennes ved to anledninger og de har småkranglet over hans gåtefulle utsagn, tilsynelatende spydige karakteristikk av henne, for så å bli en form for venner, bekrefter han mistankene quileuteindianeren Jacob Black, sønnen til farens kamerat, har plantet hos henne ved å fortelle henne gamle fortellinger om «de kalde». Han vedgår å være en tankelesende vampyr som, i likheten med resten av sin familie, utelukkende nærer seg på dyreblod, men at hennes blod lukter så godt at han har vansker med å kontrollere blodtørsten sin. Likevel innleder de to et forhold, og Edwards omsorg for Bella fører til at James, en gjennomreisende, sadistisk vampyr, bestemmer seg for å drepe henne for utfordringens skyld.<sup>2</sup> Han lykkes nesten, men Edward og familien hans redder henne, og Edward tvinges til å suge James' gift ut av Bellas blodomløp, og finner styrken til å stoppe i tide, og oppnår dermed omsider kontroll over lystene sine. Boken avsluttes med opptakten til «konflikten» mellom de to som i større grad blir tema over de påfølgende bøkene; Edwards behov for å beskytte henne som eskalerer til ideen om å forlate henne, og Bellas ønske om å være sammen med ham, som eskalerer til ønsket om å bli vampyr.

<sup>1</sup> Stephenie Meyer, *Twilight* (London: Little Brown Young Readers, 2005), 49.

<sup>2</sup> Ibid., 447.

Meyers romantiske ungdomsromaner er, med mer enn 125 millioner solgte bøker,<sup>1</sup> blitt en enorm suksess, både for sin egentlige målgruppe og målgruppens mødre, men har også høstet mye kritikk for fremstillingen av Edward som godt kjærestemateriale. Mye av denne kritikken synes i hovedsak å være rettet mot serien i sin helhet og mot hans behov for å kontrollere Bella i *Eclipse*, den tredje boken, og tenåringsekteskap og -graviditet og abortmotstand i *Breaking Dawn*, men jeg ønsker å se på hvordan Meyer beskriver forholdet i den innledende fasen for å finne ut hvordan relasjonen mellom menneske og vampyr fremstilles. Dette vil jeg primært gjøre ved å trekke paralleller mellom Meyers vampyrer og Forks natur, og ved å vise hvordan Edward fremstilles som tilnærmet guddommelig, både gjennom nærlesing og referanser til kristendommen.

## 4.2 Naturvampyren

*Twilight* gjorde vampyren tilgjengelig for langt flere mennesker ved å ribbe den for mye av dens mørke og overnaturlige kraft, og ved å gjøre den til noe engleaktig og vakkert som glitrer i sollys, gjorde Meyer den stueren, også i kretser hvor levende lik med indre demoner ikke tidligere hadde fått fotfeste. Men hva er det som gjør Meyers vampyrer så anderledes, og hva har det å si for Bellas aksept av Edward og leserens aksept av deres forhold? Over de neste sidene vil jeg diskutere vampyrenes plass i naturen, forbindelsen mellom dem og de enorme og intense skogene som omgir Forks, vampyrenes spesielle egenskaper og problemer knyttet til deres makt over mennesker.

### 4.2.1 I de dype skoger: Forks' artsmangfold

Da Bella flytter til Forks, forlater hun en metropol til fordel for en småby midt i et enormt skoglandskap, og må i mye større grad forholde seg til naturen som en intens kraft som har makt til å påvirke henne og hennes liv. I det solfylte Phoenix hadde ikke klimaets krefter evnet å påvirke hennes bleke oppsyn,<sup>2</sup> men i Forks må hun forholde seg regn, snøfall og isdekte veier som viser at naturen kan bringe både ubehag og fare. I første omgang er det imidlertid fraværet av solskinn fra skyfri himmel og den «allestedsnærværende, dystre

---

<sup>1</sup> Alain Silver og James Ursini, *The Vampire Film: from Nosferatu to True Blood*, 4. ed. (Milwaukee: Limelight Editions, 2011), 306.

<sup>2</sup> Meyer, *Twilight*, 10.

skyggen som lå over byen» som plager Bella,<sup>1</sup> og den vakre og frodige skogen der både trestammer og bakken var dekket av mose og bregner slik at det hele ble *for* grønt, og nærmest utenomjordisk.<sup>2</sup>

I dette mildt menneskefiendtlige miljøet hører Edward Cullen og hans «familie» hjemme, ikke som overnaturlige skapninger, men snarere som håndfaste bevis på kryptozoologiske påstander. For Meyer gjør en god jobb når hun forsøker å avmystifisere og rasjonalisere sine vampyrer, delvis ved å bortforklare og omskrive noen av vampyrens mest innarbeidede egenskaper, og delvis ved å koble sine vampyrer mot naturen.

Det er en rekke ting ved vampyrer som gjør dem eksplisitt unaturlige, som bygger på religiøse overbevisninger eller som på andre måter gjør det svært usannsynlig at det skulle kunne finnes vampyrer i den virkelige verden. Meyer synes å ville disse egenskapene til livs, og har skapt en vampyr som ikke har hugttenner, som ikke kan omskape seg til tåke eller dyr, som ikke kan trollbinde, som ikke sover under jorden og som hverken reagerer på hvitløk, sølv, kors, trestaker eller sollys, og som forklarer myten om det siste med at huden dens glitrer som diamanter når den utsettes for sollys, og at de derfor ikke kan vise seg ute om dagen hvis det ikke er overskyet.<sup>3</sup> Selv om hun ikke gjør noen forsøk på å forklare hvor vampyrene kommer fra, eller hva de egentlig er (annet enn mennesker som har blitt bitt av vampyrer), gjør hun det klart at de først og fremst er rovdyr, spesialtilpasset sitt foretrukne bytte – mennesker. De synes å høre hjemme i den tempererte regnskogen som omgir Forks, som bevis på at verdens regnskoger fremdeles kan romme skapninger som aldri er blitt sett av mennesker, og Bellas beskrivelse av Edward etter at han har demonstrert hvor vill og destruktiv han kan være, er preget av redsel og ærefrykt: «I sat without moving, more frightened of him than I had ever been. I'd never seen him so completely freed of that carefully cultivated façade. He'd never been less human ... or more beautiful.»<sup>4</sup> Når Bella her setter likhetstegn mellom Edwards skjønnhet og hans umenneskelige og naturlige adferd, høres det mer ut som en skildring fra et naturprogram om ville dyr som har blitt gjeninnført i sitt naturlige habitat, og som viser en glede og en balstyrighet som er en sjeldenhet i

---

<sup>1</sup> Ibid., 1. Min oversettelse. Merk at «gloomy», uttrykket Meyer bruker, i utgangspunktet betyr «utilstrekkelig opplyst», men at det bærer konnotasjoner til ting som skjuler seg i mørket, og effekten halvmørke har på ting, med det resultat at det også kan oversettes til dystert, truende eller skummelt, og da med en ekstra brodd.

<sup>2</sup> Ibid., 8.

<sup>3</sup> Ibid., 260.

<sup>4</sup> Ibid., 264.

fangenskap, enn en beskrivelse av en potensiell partner, og det blir også tydelig at villskapen og risikoen den medfører for henne, er noe av det som gjør ham så henrivende i hennes øyne.

Forbindelsen mellom Forks' vampyrer og skogen som omgir dem går forøvrig dypere enn muligheten den gir dem til å utfolde seg. På mange måter blir skogens innvirkning på byens innbyggere lik vampyrfamiliens; begge er deler av innbyggernes virkelighet, og begge byr på utenomjordisk skjønnhet.<sup>1</sup> Lik skogen er vampyrene innbydende, men kan skjule farer innbyggerne ikke forutser, og når en av dem viker fra stien slik Bella gjør med Edward, kan det få uante konsekvenser. Denne koblingen mellom skog og vampyrer kommer spesielt tydelig frem ved to anledninger hvor Bella er i skogen uten Edward, først ved utflukten til en strand i det lokale indianereservatet som fører til en skogtur, og deretter ved en tur Bella tar alene i skogen ved sitt eget hjem. Ved det første tilfellet påpeker hun, mens hun fåfengt forsøker å holde tritt med de andre uten å komme til skade, at: «The green light of the forest was strangely at odds with the adolescent laughter, too murky and ominous to be in harmony with the light banter around me»,<sup>2</sup> og skogen fremstår nærmest som en forlenging av Edward, en gammel og uhandgripelig tilstedeværelse som ikke helt hører hjemme sammen med ungdom og menneskelighet. På et vis fungerer dette som et dystert frempek mot hennes egen fremtid som en av dem som ikke hører hjemme blant menneskene, og en påminnelse om at hun allerede er under Edwards påvirkning.

Ved det andre tilfellet sitter hun alene i skogen og tenker på Edward, og prøver å forholde seg til hans «tilstand» og hva det hadde å si for henne. Skogens lyder og mørke gjør de dystre tankene skremmende, og hun tar til på hjemveien. På dette tidspunkt er hun altså hos Edward mentalt, men våger ikke å overgi seg fullstendig til hans verden, og søker tilbake til menneskeligheten. Hun er i begynnelsen redd for å ikke finne stien hun hadde fulgt, og frykter deretter å ha løpt i feil retning – altså dypere inn i Edwards verden. Hun opplever så lettelse over å høre bildur, en lovnad om sivilisasjon forut, og innser hun er fri, med husets gressplen foran seg og utsikter til varme og tørre klær.<sup>3</sup> I skogen opplever hun en verden hun ikke behersker, og som hun ikke kan forstå utstrekningen av, svært lik den virkeligheten forholdet til Edward fører henne inn i. I likhet med den delen av ham hun er forelsket i, og som er forelsket i henne, har ikke skogen i seg selv noe ønske om å skade henne, men den rommer samtidig, i likhet med Edward, elementer som både kan skade henne og som ønsker å skade

---

<sup>1</sup> Ibid., 8.

<sup>2</sup> Ibid., 116.

<sup>3</sup> Ibid., 139–40.

henne. Slik knyttes vampyrer og natur – både i form av skog og et individs natur, enda sterkere sammen, og familien Cullen fjernes fra sin arts tradisjonelt demoniske natur, og gjøres til en del av et svært mangfoldig økosystem.

#### 4.2.2 Jakten på kjærligheten: vampyrenes våpenarsenal

Meyers vampyrer har altså ikke huggetenner, men de er langt fra hjelpeløse. I stedet for å kunne fly, omskape seg til tåke eller noe annet som hører hjemme innenfor det overnaturlige, er de istedenfor utstyrt med et imponerende spekter av våpen som gjør dem optimalt tilpasset jakten på sitt foretrukne bytte, og samtlige opptrer, om enn ikke i like stor grad eller i samme utstrekning, i den virkelige verden. Alice og Edward, nevner styrke, fart og skjerpede sanser (noen av dem har endatil ekstrasanser, som tankelesing eller clairvoyance) kombinert med lammende gift og tiltrekningskraft (i form av vakkert utseende, velduftende ånde og en velklingende stemme), samtlige i svært rikt monn, som deres naturlige fortrinn,<sup>1</sup> og i løpet av *Twilight's* handlingsforløp blir Bella utsatt for samtlige av dem.

I tillegg til å fastsette vampyrene som de ultimate rovdyr, umulige å unnsnippe når de først har bestemt seg for å nedlegge sitt bytte og spesialtilpasset til å forlede og friste, viser dette at Bella står overfor en kraft hinsides henne selv, og her ligger relasjonens første problem. Hun og Edward sammenligner seg selv med henholdsvis et dumt lam og en syk, masochistisk løve,<sup>2</sup> og det er nå en gang slik at rovdyr og bytte ikke egner seg som kjærester. Fredelig sameksistens med Forks' innbyggere fungerer for familien Cullen fordi de fortrengrer sin natur og avstår fra å drepe mennesker, men det forutsetter også en viss distanse mellom dem, slik det var da Bella flyttet til byen. Vampyrene har ingen interesse av å la seg besnære av et bytte de på moralsk grunnlag har valgt bort, og sørger for å være mett på dyreblod når de omgås mennesker. De unngår å knyte bånd til omgivelsene, og lever, så langt skole og jobb tillater det, på siden av samfunnet. Ved å engasjere seg i Bella, bryter Edward avstandsreglene, og setter henne i fare, noe hun ikke synes å ha noe imot, nettopp fordi han bruker evnene sine på henne. Dette gjør deres relasjon svært problematisk – hans forelskelse skyldes i utgangspunktet lukten av blodet hennes, mens hennes skyldes hans utenomjordiske skjønnhet. Hennes appell demonstrerer at han er omvendt, heller enn avvendt, og når han bestemmer seg for å bli en del av livet hennes, har hun i praksis ikke noe valg; Bella er, som

---

<sup>1</sup> Ibid., 264–5, 413.

<sup>2</sup> Ibid., 274.

hun i et øyeblikk av klarsyn uttrykker, som en fugl fanget i en slanges blikk,<sup>1</sup> for besatt av hans berusende ånde, vakre stemme og guddommelige skjønnhet til å kunne innrømmes noen form for selvinnsikt eller selvbestemmelse. Hun har ganske enkelt ingen mulighet til å ønske seg vekk fra Edward, fordi han allerede har sirklet henne inn, og hans metoder får henne til å føle at hun gjør et bevisst valg.

Edward er åpenbart sine evner bevisst – han demonstrerer sine krefter for henne, og gjør det klinkende klart at han kan ødelegge henne i vanvare,<sup>2</sup> men det har ingen effekt, nettopp fordi han allerede har henne i sin hule hånd. Dette betyr ikke nødvendigvis at han manipulerer henne når han erklærer sin kjærlighet eller redder henne fra biler eller menn ondt i sinne, men han er fysisk ute av stand til å gi henne et valg. Dette er den meyerske vampyrens tragedie – den er så ugjenkallelig knyttet til sin natur at den er forhindret fra å dyrke dypere relasjoner med mennesker uten å kontrollere dem.

### ***4.3 Det farlige idealet Edward***

Edward Cullen har en solid fanbase. Over fire millioner mennesker har erklært at de er tilhengere av ham på facebook, og det er nok store «mørketall». Men det er kanskje ikke så rart, ettersom han fremstilles som en ubeskrivelig vakker og evig ung skytsengel? Det er imidlertid flere sider ved Edward som burde ekskludere ham som ideal, og som gjør det nødvendig å spørre om fortellingen om ham og Bella egentlig er så romantisk, og hva slags holdninger den formidler.

*Twilight* henvender seg til tenåringsjenter, og Bella treffer nok de fleste i denne gruppen; hun føler at hun skiller seg ut fysisk, vantrivdes ved skolen hun gikk på i Phoenix, anser seg selv for å være svært moden for alderen og er forferdelig klønete. Hun har ingen hobbyer, ingen holdninger og ingen spesielle egenskaper. Hun får en ny start etter å ha ofret seg selv for at morens liv skal bli enklere, får venninner, blir forgudet av samtlige av guttene som nevnes i romanen og ender opp med et evig ungt skjønnhetsideal som kjæreste, fordi hun er helt unik i hans øyne. Det er den perfekte historien om en stygg andunge som blir en svane, og den er endatil så tekkelig at man kan lese den uten å rødme. Samtidig bærer *Twilight* på et svært tungt budskap om avholdenhet, fristelser og kontroll, og det er disse som er tema for de neste sidene.

---

<sup>1</sup> Ibid., 264.

<sup>2</sup> Ibid. 263–4, 307–10.

### 4.3.1 Lyst: blod og sølibat

Bella og Edward er i en alder da hormonene stormer i kroppen, og da majoriteten av amerikanske ungdommer har tilbakelagt, eller er nær ved å ha, sin seksuelle debut.<sup>1</sup> De to er også drevet av nyoppdaget lystenhet, dog av ulik art; Edward har aldri følt så sterkt for å drikke noens blod før, og Bella legger for dagen en overveldende fascinasjon for hans fysiske fremtoning. Denne «oppvåkningen» er imidlertid et problem for dem, og ikke noe som i særlig grad utforskes eller fremstilles som noe positivt. Istedenfor er den et naturlig problem som oppstår, og som må kontrolleres til Bellas beste; hvis Edward ikke klarer å beherske seg, vil han enten drepe eller omgjøre henne (og dermed uansett frarøve henne et normalt livsløp<sup>2</sup>), og om de forsøker å fullbyrde sitt forhold, vil samtidig risikoen for at han vil kunne drepe henne i vanvare være overhengende.<sup>3</sup> Derfor blir samspillet dem imellom dominert av Bellas forsiktige forsøk på nærhet og hans tilbaketrekning, supplert med hennes skam over å gjøre det vanskelig for ham og hans formaninger om risikoen de løper ved å være nær hverandre.

Bloddriking fungerer langt bedre som metafor for seksuelt samkvem i *Twilight* enn i for eksempel *Dead until Dark*, og dette mener jeg skyldes at Edwards vampyrisme overtar rollen et menneskelig libido ville hatt i et forhold som tilsvarte hans og Bellas dersom de begge hadde vært menneskelige (eller vampyrer). Etersom blodtørsten er så sterk at den overdøver hans libido (dog uten å drukne det), kan de ikke sidestilles og begge være rettet mot Bella, i motsetning til Bills blodtørst og libido som lar ham kopulere med Sookie og drikke av henne samtidig. I *Dead until Dark*s tilfelle er altså både libido og tørste klart representerte hos vampyrene, mens den ene utelukker den andre i *Twilight*, kanskje fordi Harris' vampyrer kan drikke litt av sitt offer mens Meyers giftige versjon uansett bringer død eller forvandling etter første gang.

Med dette som utgangspunkt, er det lett å se hvordan Edward, vampyren som kommer fra en familie som mener at menneskeblod er forbuden frukt, kjenner en sterk draging mot

---

<sup>1</sup> 63,9 % av de spurte blant 10 208 amerikanske gutter og jenter i alderen 15–19 hadde hatt en eller annen form for intim omgang, se William D. Mosher, Anjani Chandra og Jo Jones, «Sexual Behaviour and Selected Health Measures: Men and Women 15–44 Years of Age, United States, 2002», *Advance Data: From Vital and Health Statistics* 362, no. 15. september 2005 (2005), <http://www.cdc.gov/nchs/data/ad/ad362.pdf>. 25 (tabell 7).

<sup>2</sup> Meyer, *Twilight*, 474–5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 309–10.



Bellas blod som fører til en kamp for å motstå fristelsen som vil ødelegge den han elsker og stor frustrasjon over hennes vilje til å overgi seg som en metafor for en ung mann fra en kristenkonservativ familie som ønsker å være intim med den han elsker, selv om det står stikk i strid med alt han tror på, og på tross av at det, ifølge hans trossystem, vil forpurre henne og ødelegge fremtiden hennes om han lar seg styre av sine drifter, og som samtidig må håndtere at kjæresten ikke ønsker å vente.

Dette er Bellas drømmemann, og i et samfunn der mange unge jenter føler seg presset av kjærester og venner til å debutere tidligere enn de selv ønsker, tilbyr Edwards tilbakeholdenhet en trygghet og soberhet som utvilsomt har en sterk appell. Han krever ingenting av Bella, og forventer ingen gjentjenester for å elske henne. Hans kjærlighet er ridderlig og ren, men viser samtidig at han har følelser og lyster, men at han setter henne høyere enn sine egne behov.

Det som imidlertid gjør dette problematisk, er måten Edward posisjonerer seg som en autoritet i forhold til Bella og deres forhold. Den reelle faren for at han kan skade eller drepe henne fordi han mister kontrollen over blodtørsten sin i møte med den intense fristelsen, kan sees som en parallell til en frykt for å utføre en brutal voldtekt, og Edwards ord om hva som skjedde da Emmett ved to anledninger møtte noen hvis blod fristet ham mer enn han kunne motstå, fremstår mer som et forsvar av overgrep trigget av en fristende fremtoning enn et tilfelle av dårlig impuls kontroll.<sup>1</sup> Det fremstilles som edelt av Edward å holde avstand og unngå slike overilte handlinger, men det er ikke sin egen vampyriske jomfruelighet han beskytter, men Bellas, og etterhvert som hun får vite hva det å bli bitt og gjort til vampyr innebærer (noen dagers intens smerte etterfulgt av resten av evigheten i et jevnbyrdig forhold), begynner hun å ønske at Edward skal forvandle henne.<sup>2,3</sup> Hun er villig til å gjennomgå noen dager med lidelse for å kunne tilbringe resten av evigheten med ham, noe som også vil medføre muligheten for en intim fullbyrdelse av deres forhold. Han fortsetter imidlertid å hegne om hennes jomfruelighet og avfeie innvendingene hun har, og fratrar henne i praksis muligheten til å ta sine egne valg, fordi han mener han vet best. Med dette fratrar han henne råderetten over sitt eget liv og sin egen fremtid, og nekter henne likeverd og selvstendighet.

---

<sup>1</sup> Ibid., 268–9.

<sup>2</sup> Ibid., 473–4.

<sup>3</sup> Edward er tilsynelatende jomfru i ordets normale betydning, men har bitt og drept mennesker og selv blitt bitt og omgjort, så i den forstand er han den erfarne part. Hva som hindrer ethvert vampyroffer fra å gjenoppstå blir ikke forklart i *Twilight*.

Disse holdningene gjør det i beste fall vanskelig å akseptere Edward som den perfekte gentleman og hensynsfulle kjæreste, i det minste om man forventer selvbestemmelsesrett og frihet hos begge parter som naturlige ingredienser i en idealisert relasjon.

### 4.3.2 Frelser og fristerinne

I dette kapittelet skal jeg argumentere for hvordan Edward kan sees på som en Jesus-skikkelse, og hvordan Bella påtar seg rollen som skjøge og nonne.

Edward fremstilles som en kristusfigur på tre ulike vis i *Twilight*: Disse er Bellas fremstilling av ham, hans fysikk og hans udødelighet. Gjennom Bellas beskrivelser av ham som overjordisk vakker, ufeilbarlig, god og overvinner av drifter, ser vi en ung mann som gjør alt rett, som er for god for sin tilbeder og som likevel elsker henne uforbeholdent.

Beskrivelsene hun gir av hans ytre, maner ikke bare frem et idol, men en ung mann ikke ulik vestlige fremstillinger av Jesus; hvis man ser bort fra frisyren, kunne Bellas indre beskrivelse av Edward den første gangen hun så ham, «lanky, less bulky, with untidy, bronze-colored hair», like gjerne vært en beskrivelse av Warner Sallmans «The Head of Christ» (1941), og måten huden hans glitrer i sollyset tilsvarer glorien eller gløden Jesus gjerne har på bilder. Likheten mellom de to bekreftes ytterligere gjennom Edwards marmorhud og stillhet – Bella ser ham som en statue, og tilber ham slik en troende tilber sin frelser. Den harde, kalde, hvite overflaten har ikke liv, men er evig, og hele hans fremtoning kobles mot verdifulle mineraler og metaller – håret er som bronse, øynene som onyks eller topas og huden som marmor ispedd krystaller. Kombinert med hans perfekte skjønnhet, representerer dette det vakre og uvurderlige som er skapt av kristne til ære for deres gud og hans sønn.

Omsider har vi hans udødelighet. Lik Jesus døde Edward en smertefull død, og gjenoppsto til evig liv, mektigere enn enhver levende, og både fryktinngytende og forbløffende. Dermed står han utenfor menneskeheten, tronende som en motsetning til alt vi vet om virkeligheten, skinnende, utrolig, og gjennomorglet av en ubegripelig herlighet som tiltrekker seg dem som *ser* ham, elsker ham og frykter ham.

Bella er, i hvert fall i *Twilight*, hans fremste disippel, og det er i samspeilet dem imellom at Edward mest ligner en kristusfigur, mens Bella begynner som skjøge, blir tilgitt og vier seg til ham som en nonne. Bellas «synder» består ikke først og fremst av hva hun gjør, men hva hun vekker hos Edward. Både gjennom å forføre ham med blodet sitt og ved å komme ham for nær, blir hun en fristerinne, eller med Edwards ord, «some kind of demon,

summoned straight from my own personal hell to ruin me».<sup>1</sup> Samtalen mellom dem der han blottstiller seg for henne ute i lysningen og viser henne sin brutale storslagenhet og makt, blir hennes oppvåkning, og forståelsen av hva hun står overfor, og hva hun risikerer, synker inn. Samtidig blir hun klar over hvilke destruktive krefter hennes handlinger kan utløse, og parallellen til Jesu gjenoppstandelse og ytringen av «noli me tangere» til Maria Magdalena, som ser beviset på hans overmenneskelighet, er tydelig, da berøring problematiseres i en situasjon hvor behovet for å ha en fysisk forbindelse til det utrolige man opplever, må antas å være overveldende.

Den første forandringen i forholdet deres synes imidlertid å komme allerede da Edward viser henne velvilje etter først å ha signalisert avsky over hva hun gjorde med ham. Plaget av de motstridende følelsene, sinnet og den sterke dragningen hun føler, møter hun først hans uutgrunnelighet med sinne, men etter at han to ganger har reddet livet hennes, den siste gangen fra helt konkret synd, åpner hun seg for ham, og blir hans følger. Overgangen til nonneposisjonen kommer etter at han har overvunnet dragningen mot henne, og forholdet deres blir rent, og gjennom resten av fortellingen forblir hun i denne posisjonen; hans underordnede tilbeder, adskilt fra sine egne med blikket vendt mot ham og den himmel evigheten ved hans side representerer.

Dette er noe av det som gjør forholdet deres, og særlig Edwards status som vampyr, mest problematisk. Bellas naturlige og svært menneskelige følelser blir noe negativt, og selv om Meyers fremstilling av famlende og livsfarlig kjærlighet mellom menneske og vampyr kan fungere som et bilde på hvor vanskelig det kan være å gjøre seg sårbar for et annet menneske, er hverken frykt eller usikkerhet uttalt nok hos Bella til at effekten blir videre god. I stedet fremstår den usannsynlige kjærlighetshistorien som ubalansert, forgudende og selvutslettende, og Bella er dermed nærmere en tilbeder ved sin frelsers føtter enn en ungjente fanget i sin første forelskelse.

### 4.3.3 Den manglende jevnbyrdigheten

Romansen mellom Bella og Edward er tuftet på deres gjensidige fascinasjon av den andres anderledeshet, heller enn deres likheter. Det er heller ikke mange likheter å snakke om – den eneste tingen Meyer lar Bella fortelle at de har til felles, er en forkjærlighet for Debussys

---

<sup>1</sup> Meyer, *Twilight*, 269.

«Clair de lune» og et ikke navngitt band som lager bråkete musikk.<sup>1</sup> Disse to tilfellene av musikkfascinasjon fra Bellas side er heller ikke selvstendige valg, men noe henholdsvis hennes mor og stefar har eksponert henne for. Musikk er noe som gjerne skaper tilhørighet blant ungdommer, og avvikende musikksmak sørger fort for at man blir utenfor. Ved å foretrekke et stykke av Debussy, demonstrerer Bella sin distanse fra sine jevnaldrende og skaper en felles plattform med Edward, som teoretisk sett kunne vokst opp med Debussy som, om enn ikke et popikon, så ihvertfall en samtidskomponist.<sup>2</sup> Likevel er denne plattformen basert på et formidlende mellomledd, noe som gjør at den overlappende musikkmaken deres likevel skaper distanse.

Distansen mellom de to er tydelig gjennom hele romanen, og vekslingen mellom patroniserende og tidvis nedlatende adferd og øm, ungdommelig kjærlighet fra Edwards side skaper en uklarhet i forholdet deres. Det kan her virke som om Meyer forsøker å problematisere aldersforskjellen mellom dem, i den forstand at Edward er gammel nok til å være Bellas oldefar, men samtidig hennes jevnaldrende. Dette kommer primært til uttrykk gjennom dialogen mellom de to, der Edward ofte korrigerer Bellas adferd, betviler hennes evner til å ta egne beslutninger og spotter henne, gjerne møtt med furing fra Bellas side, hvilket ytterligere forsterker at de ikke er jevnaldrende.

Jeg vil nå ta for meg en scene fra kapittelet «The Game», der Edward er kommet hjem til Bella for å ta henne med ut for å spille baseball med familien sin. Han er blitt introdusert for, og akseptert av, Bellas far, og idet de skal gå, formaner sistnevnte:

- 1 «'Not too late, Bell.'
- 2 'Don't worry, Charlie, I'll have her home early,' Edward promised.
- 3 'You take care of my girl, all right?'
- 4 I groaned, but they ignored me.
- 5 'She'll be safe with me, I promise, sir.'
- 6 Charlie couldn't doubt Edward's sincerity, it rang in every word.
- 7 I stalked out. They both laughed, and Edward followed me.
- 8 I stopped dead on the porch. There, behind my truck, was a monster Jeep. Its tires were higher than my waist. There were metal guards over the headlights and taillights, and four large spotlights attached to the crash bar. The hardtop was shiny red.
- 9 Charlie let out a low whistle.
- 10 'Wear your seat belts,' he choked out.
- 11 Edward followed me around to my side and opened the door. I gauged the distance to the seat and prepared to jump for it. He sighed, and then lifted me in with one hand. I hoped Charlie didn't notice.
- 12 As he went around to the driver's side, at a normal, human pace, I tried to put on my seat belt. But there were too many buckles.
- 13 'What's all this?' I asked when he opened the door.

<sup>1</sup> Ibid., 105 og 29–30. Bella omtaler musikken deres som full av trommer og hyling.

<sup>2</sup> *Suite bergamasque*, som «Clair de lune» er en del av, ble utgitt i 1905, da den menneskelige Edward, som døde under spanskesyken i en alder av 17, ville vært 3 år.

- 18 'It's an off-roading harness.'  
 19 'Uh-oh.'  
 20 I tried to find the right places for all the buckles to fit, but it wasn't going too quickly. He sighed again  
 21 and reach over to help me.»<sup>1</sup>

Dette utdraget kan deles inn i tre situasjoner; først samtalen innendørs (linje1–7), så Bellas møte med det enorme kjøretøyet (8–12), og til slutt Edwards håndtering av Bella og den (13–21). I løpet av samtalen inne i huset bygger Edward og Charlie opp tilliten dem seg imellom, mens de samtidig overser Bella. Dette begynner da Edward (2) besvarer Charlies formaning til Bella (1), og Charlie følger opp med å snakke til ham istedenfor henne (3). Bella reagerer på sin side som et furtent barn som føler seg ignorert av de voksne ved å forlate huset, og demonstrerer sin isolasjon ved å påpeke at faren og Edward lo sammen (7), noe som ellers burde vært en positiv ting – en far og en kjæreste som kommer overens og kommuniserer godt var ingen selvfølge om man skal bedømme Charlies første respons på at Bella hadde funnet seg en kavalier.<sup>2</sup> Istedenfor blir latteren deres noe hun ikke kan ta del i, noe som både markeres ved at den finner sted etter at hun har lusket ut, og at hun ikke nevner hvorfor de ler. Dette viser at hun enten ikke vet, eller ikke bryr seg om hva de ler av – er det en overbærende latter forårsaket av at hun går sin vei eller Edwards lovnad om å holde Bella trygg (5), noe de begge vet er lettere sagt enn gjort, hennes overdrevne klossethet tatt i betraktning? Bellas enkle konstatering sier intet om årsaken, eller hva hun føler, og understreker kun at hennes far og kjæreste kommuniserer på en måte hun er ekskludert fra.

I den neste delen ser hun den enorme Jeepen Edward har lånt av sin bror (8). Hun sammenligner det gedigne kjøretøyet med blankt, rødt karosseri med sin egen, alderdommelige Chevrolet, som er en dverg i forhold (8–10), og som leseren tidligere er blitt informert om at også er rød, men matt og falmet i lakken.<sup>3</sup> Begge bilene er hardføre doninger, men Edwards lånte Jeep utklasser Bellas antikvariske sliter, både i størrelse, utstyr, utseende og kraft. Den understreker Edwards egen styrke og overlegenhet, og påpeker Bellas manglende evne til å holde tritt. Dette bekreftes ytterligere ved at hun merker seg at hjulene på Jeepen når henne til midjen (8–9). Bellas konkrete sammenligning understreker hvor enormt kjøretøyet er, og gjør det tydelig at det ikke er skapt for henne, eller hun for det. Samtidig setter det henne i situasjonen til et lite barn i møte med de voksnes høye stoler, store

---

<sup>1</sup> Meyer, *Twilight*, 359–60.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 356–7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 6–8.

sykler og generelt uoverkommelig store bruksgjenstander, og dette viser tilbake til hennes egen bil, som fremstår som et patetisk leketøy ved siden av Jeepen.

Charlies plystring (11) viser at han først og fremst er imponert over Edwards kjøretøy. For ham representerer den ingen utfordring, og hans primærreaksjon er dermed anerkjennelse av den mektige bilen. Til sammenligning gjør ikke Bella tegn til å ville anerkjenne eller rose den – hun beskriver den kun for leseren, uten egentlig å gi uttrykk for noen følelser. De innser imidlertid begge inkompatibiliteten mellom bilen og henne, Bella som nevnt gjennom å sammenligne de enorme dekkene med sin egen høyde og Charlie ved halvkvalt å oppfordre til bruk av setebelte (12). Det engelske språk dølger hvem som er det intenderte målet for Charlies oppfordring – uttrykker han en generell bekymring for de to ungdommenes bruk av en så formidabel bil (*you* som «dere»), eller er bekymringen rettet mot hans evig klønete datter som åpenbart ikke er skapt for et slikt monsterkjøretøy (*you* som «du»)? Både leseren og Bella vet imidlertid at det ikke er så farlig med Edward, og ettersom Bellas sikkerhet av naturlige årsaker er det som ligger Charlies hjerte nærmest, virker det naturlig å gå ut fra at det er henne ordene er rettet mot. I en slik lesning viser ordene faderlig omtanke, men de viser også at han ikke stoler på at Bella har kontroll; foreldre vil normalt ikke føle behov for å minne sine halv vokste barn på selvfølgeligheter som å huske setebelte dersom de tar det som den største selvfølgelighet at de vil huske det, og ethvert selvstendig og bevisst (halv)voksent menneske *bør* kunne antas å feste setebeltet når de setter seg i bilen som en ren refleks.

Den siste delen av utdraget omhandler Bellas entring av bilen. Edward er galant og åpner døren for henne (13), men lar henne ikke håndtere utfordringen med å komme seg opp og inn, og løfter henne opp med et sukk (13–4). Sukket kan både være rettet mot hennes manglende evne til å takle utfordringene han presenterer for henne slik en vampyr ville gjort, og mot hennes vilje til å prøve å håndtere disse utfordringene, men i begge tilfeller viser det at han ikke klarer å forholde seg til hennes menneskelighet; han lar henne ikke prøve seg frem, tilsynelatende i en blanding av oppgitthet over hennes manglende mestring av ting han tar med den største letthet og hennes manglende vilje til å la ham ordne alt for henne. Hans overlegne mestring av situasjonen understrekes av at han løfter henne opp med en hånd, og Bella reduseres nok en gang til et barn som lempes på plass.

Hele situasjonen forsterker fremstillingen av Bella som en underlegen part som ikke mestrer et element Edward bringer inn i hennes virkelighet, og som for ytterligere å spotte henne, møter Bella nok en utfordring i det hun skal forsøke å feste setebeltet (15–6), slik Charlie hadde bedt henne gjøre. Også her møter Bella noe helt ukjent i form av et avansert

fastspenningssystem, og nok en gang møtes hun med overbærende oppgitthet av Edward, som istedenfor å la henne få prøve seg frem, sukker og lener seg frem for å hjelpe (20–1), slik en forelder hjelper barnet som ikke finner riktig motpart til bilbeltespenningen.

Det jeg synes gjør dette korte utdraget interessant, er at det demonstrerer avstanden mellom Bella og Edward, Edwards evne til å kommunisere med Charlie som en jevnaldrende, og slik ekskludere Bella, og Bellas manglende evne til å takle utfordringene Edward utsetter henne for. Alt ved kjøretøyet han har tatt med er ekstremt, og Bellas problemer med å entre bilen og spenne seg fast er ikke nødvendigvis verre enn hva enhver annen person ville oppleve. Likevel blir effekten av kontrasten mellom hennes normale, menneskelige vaner og Edwards krav, overkjøring og oppgitthet lik den man ser hos en utålmodig forelder og et barn som ikke får håndtere sine utfordringer i eget tempo, og dette understreker parets største problem: Edwards mestringsnivå er hinsides det Bella kan drømme om, og det reduserer henne til en svært underlegen og ynkelig part, noe som burde gjøre den andre uaktuell som partner fra begges synsvinkel – de er like langt fra hverandre som en liten jente og en voksen mann, og selv om han har førstehånds erfaring med den typen følelser hun utvikler for ham, og på et vis gjengjelder dem overfor denne høyst upassende, «underkvalifiserte» motparten.

#### **4.4 Oppsummering**

Spenningen mellom Edward og Bella er altså primært bygget opp rundt lyst og selvkontroll, der Edward må kontrollere blodtørsten sin for ikke å drepe Bella, og samtidig holde andre lyster i sjakk for ikke å knuse henne i vanvare. Maktforholdet er dermed i kraftig ubalanse, og Bellas eneste kraft ligger i at hun kan velge å forlate ham, og at hun ved at hun kan la være å friste ham. Hennes frihet er likevel begrenset, ettersom Edwards innbydende ytre har en nærmest lammende effekt på henne, og hun blir dermed et bytte som med stor entusiasme har latt seg fange av en jeger som ikke helt vet om den vil spise byttet eller ikke.

Edward er tilsynelatende ingen villig forfører, og fremstår i Bellas øyne som et offer for en tilstand han ikke kan kontrollere. Samtidig er hans edelhet diskutabel, for som analysen i siste kapittel viser, behandler han henne som et lite barn, og hennes idolisering av ham hører ikke hjemme i en jevnbyrdig relasjon. Bella står dermed i større grad på linje med *Draculas* kvinner enn Sookie, ettersom hun er underlagt Edwards kontroll, men gjennom sine noble hensikter skiller likevel Edward seg sterkt fra Stokers greve. Han er også av et helt annet kaliber enn Dracula og Bill, ettersom alt som er potensielt frastøtende eller problematisk ved

vampyrisme er forsvunnet i Bill, og det eneste som gjenstår er det Susannah Clements beskriver som «... little more than glorified humans or generic superheroes».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Susannah Clements, *The Vampire Defanged: How the Embodiment of Evil Became a Romantic Hero* (Grand Rapids, Minnesota: Brazos Press, 2011), 104.



# 5 Sammenligning



I denne delen vil jeg drøfte likheter og forskjeller mellom fremstillingen av vampyrer og deres forhold til mennesker i de tre bøkene. Denne delen vil befatte seg med temaer jeg mener best blir belyst via direkte sammenligning, og selv om det blir noen gjentakelser fra de bokspesifikke kapitlene, ønsker jeg her å få frem utviklingen fra Stoker til idag, fremfor å se på den enkelte forfatters kreasjoner.

## 5.1 Vampyren

Synsvinkelen ligger sjelden hos den litterære vampyr når den samhandler med mennesker, og uavhengig av om den er venn eller fiende, forblir den normalt «den andre», en uåndgripelig skikkelse som er for lik oss til å være umenneskelig, men for ulik til å være en av oss. Vi kan si at ondskap, som en gang trumfet alle andre egenskaper og motivasjoner en vampyrfigur måtte ha, og gjorde alt annet irrelevant for dennes rolle i fortellingen, ble erstattet med uklarheter og usikkerhet. Dette krevde at vampyren måtte bli noe *mer* i nyere fortellinger. Likhetstegnet som var fjernet mellom draculisk vampyr og antagonist tvang forfatterne til å gi sine vampyrer, uansett om de var gode eller onde, en motivasjon, noe Dracula i sin litterære form aldri trengte. Stoker trengte ikke å gi sin greve taletid for å rettferdiggjøre eller rasjonalisere sin ferd over havet for å forvandle britiske kvinner til diabolske vandøde, fordi han var ond, og ondskap uten menneskelighet ikke trenger å rettferdiggjøres. Vi ser i dette kontrasten mellom Dracula og menneskelige skurker. Hadde Stoker skrevet om en gal vitenskapsmann som ønsket å injisere et nyoppdaget toksin inn i uskyldige menneskers blodomløp for å starte en epidemi, ville han samtidig vært tvunget til å forklare leseren hvordan et vanlig menneske kunne finne på noe slikt, på samme måte som mennesker som står overfor en kriminell persons grusomme handlinger vil insistere på å vite hvorfor vedkommende begikk en slik handling. Vampyren, derimot, er ikke som oss. Han er ikke menneskelig, han er bare ondskap.

Ved den ikke automatisk onde vampyrens fødsel ble imidlertid vampyrskikkelsen strippet for sin grunnleggende ondskap, og måtte, om den ønsket å handle ondt, forklare det for leseren.

### 5.1.1 Instinkt eller iboende ondskap

*«It was like suddenly being plunged into a pit of snakes, cold snakes, lethal snakes. It was only a flash, a slice of his mind, sort of, but it left me facing a whole new reality.»<sup>1</sup>*

Vampyren er en grunnleggende problematisk oppfinnelse. Gjennom sin menneskelige fremtoning, sin deltagelse i samfunnet og (som oftest) fortid som menneske, ilegger vi den menneskelige egenskaper, og dens evne til å skremme og forbløffe ligger til syvende og sist i at den er så lik oss, men likevel anderledes. Noe av det mest forstyrrende ved vampyren, er at den nærer seg på mennesker. Som nevnt i «1.1.3 Artsbestemmelse og diett», fremstår bruken av mennesker som næringskilde som kannibalistisk, men ettersom menneskeblod normalt fremstilles som det eneste fullgode diettalternativet for en vampyr, bør drap foretatt av vampyrer sidestilles med en gepards nedlegging av en impala. Det er likevel vanskelig å se det slik, ettersom vampyren fremstår som menneskelig. Jeg mener derfor at vampyrens forhold til sitt bytte avgjør hvor humanisert den er, og hvorvidt den kan stilles moralsk ansvarlig for drap.

Bram Stoker gir som sagt ikke sin greve anledning til å ytre seg om sin opplevelse av å måtte drepe for å leve, og det gjøres heller ikke klart om han egentlig må drepe for å holde seg igang, eller om han kan greie seg med å være en parasitt som er til ubehag, og kun dreper av sadistiske grunner. Dracula er unyansert, og leseren og romanens helter tvinges til å akseptere ham uten å forstå. Den mystiske tilstanden han befinner seg i gjør greven til et vanskelig tilfelle, og hans likegyldighet over å sørge for at en mor og hennes barn må bøte med livet harmonerer dårlig med ønsket om å skaffe seg flere kompanjonger gjennom å utarme Lucy og Mina, ettersom han her synes å se potensial i de samme skapningene hvis død han volder med avmålt nonchalanse. *Summa summarum* fremstår dermed Dracula som mer drevet av utsikter til personlig vinning og velbehag enn et instinkt han ikke kan kontrollere, og han bekrefter derfor sin posisjon som en egen arketype: Dracula er vampyr, og han er ond.

---

<sup>1</sup> Harris, *Dead until Dark*, 202.

Både Charlaine Harris' og Stephenie Meyers vampyrer synes imidlertid å være av et ganske annet slag enn Dracula. I deres bøker er det gjort klart at vampyrer *kan* klare seg uten å skade mennesker, gjennom å drikke henholdsvis syntetisk (eller donert) blod og dyreblood, og at de kan lære å kontrollere behovet sitt. Instinktene deres er likevel til stede, og særlig Meyers Edward sliter med å forbli avholdende når han utsettes for stor fristelse. Mens de sitter ute i lysningen i skogen, forteller han Bella hvordan han opplevde og taklet fristelsen lukten av blodet hennes hadde utgjort:

«In that one hour, I thought of a hundred different ways to lure you from the room with me, to get you alone. And I fought them each back, thinking of my family, what I could do to them. I had to run out, to get away before I could speak the words that would make you follow. ... I forced myself *not* to wait for you, *not* to follow you from the school»<sup>1</sup>

Det er tydelig at det voldte ham stort ubehag å kjempe mot sin natur, og vi ser også at hans primære motivasjon for å la Bella leve ikke var hensynet til familien sin og ikke respekten for Bellas liv.

Harris' Bill slipper å avstå fra menneskeblod, ettersom både Sookie og andre er frivillige donorer, og hans bitt, i motsetning til Edwards, ikke er giftig, smertefullt eller dødbringende. Dog har han tydeligvis ikke muligheten til å overleve på dyreblood, og kunne dermed ikke velge å ikke benytte seg av mennesker som næringskilde. Han viser likevel at han ikke har en morderisk natur da han forteller Sookie at:

«when I was younger – a few times – I killed by accident. I was never sure when I'd get to eat again, you understand? We were always hunted, naturally, and there was no such thing as artificial blood. And there were not as many people then. But I had been a good man when I was alive – I mean, before I caught the virus. So I tried to be civilized about it, select bad people as my victims, never feed on children. I managed never to kill a child, at least».<sup>2</sup>

Dette indikerer at han bevarte noe av sin menneskelighet inn i sin nye eksistens, og at han, i likhet med Edward, tok et bevisst og potensielt ubeleilig valg om å ikke volde unødvendig skade. Det er likevel tydelig at Bill, i likhet med Edward, sliter med å kontrollere blodtørstigheten sin, noe leseren blir vitne til da han mister kontrollen sammen med Sookie etter at hun har fått Long Shadows blod over seg.<sup>3</sup> Dette tilfellet, samt blottstillingen av tennene hans da Jerry byr seg frem for ham,<sup>4</sup> viser at kontrollen hans er skjør og dyrekjøpt.

---

<sup>1</sup> Meyer, *Twilight*, 270.

<sup>2</sup> Harris, *Dead until Dark*, 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 208.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 68.

Vi ser altså at begge disse forfatterne, i motsetning til Stoker, lot sine primære vampyrskikkelser foreta et bevisst valg om å undertrykke en av de, fra et menneskelig perspektiv, mest frastøtende sidene ved sin tilstand, og si nei til unødige grusomheter. Samtidig med at dette gjør det enklere å akseptere dem som noe annet enn skurker, og kvinnene som elsker dem som noe annet enn «artssvikere», setter det deres mindre menneskevennlige artsfrender i et langt dårligere lys enn Dracula. Edward Cullen og Bill Compton representerer begge vampyrtyper som går mot sin egen natur, tilsynelatende i en form for solidaritet med sine tidligere artsfrender, og viser at deres respektive medvampyrer har valgt å følge en menneskefiendtlig vei. Dermed blir Meyers antagonist, James, et råttent individ fra et menneskelig perspektiv, ikke fordi han er en vampyr, men fordi han har valgt å føye sin natur. Dette understrekes ytterligere ved at hans forfølgelse av Bella ligner langt mer på noe man ville forbinde med en menneskelig skurkeskikkelse enn et overnaturlig monster; han drives ikke av blodshunger, hat mot menneskeheten eller altoppslukende hat, men av hevngjerrighet. James velger å jakte på mennesker og å forfølge Bella fordi han kan og fordi han ønsker det.

### 5.1.2 Natur og kultur: om guder og kveg

Mens en god vampyr er en umulighet i Stokers univers, er det en nødvendighet i de to andres. Når jeg skriver at de er gode, mener jeg ikke «god» i betydningen «sivilisert», «snill» eller «koselig». Den gode vampyr trosser sin natur fordi den mener det er galt å drepe mennesker, men anerkjenner samtidig at det naturlige for den ville vært å gi etter for instinktene sine. Vi kan se på disse litterære kreasjonene som eksempler på forholdet mellom natur og kultur: det er vampyrens natur å nærme seg på mennesker, mens det er dens kultur som avgjør i hvilken grad de gjør det. Naturen er den samme i både Dracula, familien Cullen, James, Bill Compton, Long Shadow og det usiviliserte trekløveret fra Monroe, mens forfatterens idéer om kultur og variasjon innad i den avgjør hvordan dens vampyrer samhandler med mennesker.

Uavhengig av kultur står uansett vampyrene over menneskene på næringskjeden, og er utenfor menneskehetens moralske jurisdiksjon. Som et ekko av det latinske ordtaket «quod licet Iovi, non licet bovi»,<sup>1</sup> må vi erkjenne at de kan tillate seg å følge enhver kultur forfatteren skaper i sitt bilde, og at deres handlinger og valg kun kan dømmes ut fra tilstedeværelsen av andre vampyrer med andre kulturer. Jevnbyrdige motsetninger gjør det da

---

<sup>1</sup> «Det som er tillatt for Jupiter er ikke (nødvendigvis) tillatt for oxen.»

mulig å sette deres valg i et riktig perspektiv, ubesudlet av de bedømmelsene bøkens menneskelige karakterer gjør.

Vi har sett at Dracula er ond fra et menneskelig perspektiv, men gjennom mangelen på alternative, kontrasterende vampyrkulturer i romanen, kan han likevel ikke dømmes som ond på generell basis. Istedenfor synes han å være en skapning fri for kultur, hvilket harmonerer godt med Van Helsing og Minas beskrivelser av ham som et primitivt vesen av en infantil/kriminell type uten de store evnene for langsiktig planlegging.<sup>1</sup> Dette gjør Stokers vampyrer til laverestående skapninger, og deres makt viser seg også å være sårbar når den står overfor menneskelig godhet, intelligens og samarbeidsvilje. Igjen skiller de to moderne vampyrskikkelsene seg ut med sine uttalte alternativer og valgfrihet. Både Cullen-familien og Bill Compton tar selvstendige valg om å gjøre sitt ytterste for å leve nær mennesker og være mer menneskelige, og markerer dermed både avstand til sin natur og fordømmelse av dem som følger den dominerende kulturen. Det gjøres også klart i romanene at tilhengerne av den mer brutale kulturen misliker, eller i det minste stiller seg uforstående til, valget om å fortrenge disse sidene, som for eksempel da Malcolm, den ene av vampyrene fra Monroe i *Dead until Dark* oppsummerer sitt syn på Bills valg av livsstil slik: «Some of us don't want to go to – baseball – games and ... barbecues! We are Vampire!».<sup>2</sup> Vampyrene i *Twilight* lever isolert, og de artsfrendene de kommer over, reagerer med vantro heller enn negativitet på valget familien har tatt.<sup>3</sup> I begge bøkene gir det harmoniske forholdet til lokalbefolkningen de «gode» vampyrene en mulighet til å bli akseptert og komme tilbake til noe som lignet deres liv som mennesker, mens de mindre siviliserte vampyrene lever i grupper utenfor samfunnet som isolerte hedonister. Når disse utenforstående skapningene så forsøker å trenge seg inn i bøkens harmoniske menneskesamfunn, stiller de lokale vampyrene opp for sine medborgere, og eliminerer sine artsfrender, og demonstrerer dermed kulturens makt over naturen.<sup>4,5</sup>

I *Dracula* er det som sagt ingen «gode» vampyrer som kan spille på lag med menneskeheten, men gjennom den manglende kulturelle dualiteten i Stokers vampyrer blir kampen mellom kultur og natur istedenfor noe som står mellom menneske og monster, der det menneskelige må være godt og det monstrøse ondt, og der den gode kultur fortrenger den onde natur. De menneskene som støtter Dracula er enten gale eller, fra heltens synsvinkel,

<sup>1</sup> Stoker, Auerbach og Skal, *Dracula: A Norton Critical Edition*, 296.

<sup>2</sup> Harris, *Dead until Dark*, 152.

<sup>3</sup> Meyer, *Twilight*, 340–1 og 79.

<sup>4</sup> Harris, *Dead until Dark*, 169–3

<sup>5</sup> Meyer, *Twilight*, 161–2.

usiviliserte, og er dermed fjernet fra kulturen de som mennesker burde tilhøre, og er samtidig naturlige medløpere til greven og den onde naturen. Dermed tilbyr *Dracula* et enkelt verdenssyn; det som er ukultivert er ondt, det som er avvikende er ukultivert og det som er kultivert er godt, og sinnsfriske, vestlige mennesker er dermed i verste fall uvitende, og denne uvitenheten gir seg gjerne til kjenne gjennom alkoholisme og et uforståelig kaudervelsk som erstatning for dannet talespråk, noe som nærmest gjør dem til en form for buskap; de ligger nærmere en usivilisert natur enn de dannede klasser, er svært anderledes, dog godlynte, og faller raskt for visiterende rovvilt.

I de to andre romanene er det ikke bare vampyrene som har fått velge sine veier, også menneskene er blitt innrømmet denne muligheten. I *Twilight* er det gruppen med menn som tilsynelatende planlegger å voldta Bella som utgjør en reell fare for henne, mens Sookie i *Dead until Dark* minnes grandonkelens ønsker om og forsøk på å forgripe seg på henne i barndommen, mens Rene er nær ved å ta livet av henne. Disse hendelsene speiler, både i art og omfang, truslene fra ondsinnede vampyrer de to møter – lystbaserte overgrep må kunne regnes for det nærmeste et menneske vil kunne komme vampyrenes bloddriking; begge handler om reifisering av en svakere skapning etterfulgt av forlystelse med det ufrivillige offeret, primært for å mette et behov, og i mindre grad for å volde skade, gjerne etterfulgt av skamfølelse, redsel og andre plager hos offeret.<sup>1</sup> Samtidig er det tydelig i *Dead until Dark* og *Twilight* at de gjerningene de onde menneskene truer med å utsette dem for, ville vært velkomne fra en fritt valgt partner. I Bellas tilfelle speiles trusselen om voldtekt fra de ondsinnede mennene av vampyren James' bitt, og begge deler speiles igjen av hennes ønske om intimitet med Edward, og senere et ønske om at han skal omgjøre henne, uavhengig av smertene det vil medføre. For Sookies del speiles truslene om biting fra vampyren Diane av den menneskelige grandonkelens overgrep, og disse speiles igjen av forholdet til Bill. I alle disse tilfellene er det også menneskets vampyrkjæreste som opptrer som ridder i skinnende rustning, og dermed tjener som et forsvar mot både reelle trusler som finnes i virkeligheten og sine fiktive artsfrender som, som sagt, gir ham muligheten til å være god.

Vi kan altså si at vampyrskikkelsen har blitt mer kompleks siden *Draculas* tid, og at grensene mellom godt og ondt ikke lenger går mellom menneske og monster. I stedet har den litterære vampyr fått mulighet til å være på det godes side, og kjempe for menneskeheten i kampen mot både morderiske artsfrender og ondsinnede mennesker. Det er dermed naturlig å se på den moderne litterære vampyr som en representant for et samfunn i endring – med en

---

<sup>1</sup> Jf. Lucy og Minas respons på Draculas overgrep.

bredere toleranse for dem som er anderledes og en økende bevissthet om at vi ikke kan velge vårt utgangspunkt eller hvordan vi ender opp, men at vi kan styre hvordan vi vil møte verden.

## **5.2 Mennesket**

Over de påfølgende sidene vil jeg diskutere utviklingen i hvordan kvinnene som tiltrekker seg «primærvampyrens» oppmerksomhet fremstilles i de tre romanene, hvilke holdninger de står for og hvordan de forholder seg til oppmerksomheten fra de vandøde.

### **5.2.1 Fra offer til aktør**

Den fremste forskjellen mellom Draculas overgrep på Lucy og Mina og Edward og Bills forhold til henholdsvis Bella og Sookie, er nettopp at grevens handlinger var overgrep. Han kommer til dem om nettene, trollbinder dem og utnytter dem uten at de vet hva som skjer. Forholdet mellom offer og overgriper er høyst upersonlig, og Dracula fremstår som drevet av maktbegjær og sult, uten rom for andre følelser. Med sin manglende kjennskap til det som foregår og uten noen effektive forsvarsmidler mot ham, er de to kvinnene fratatt enhver kontroll over sin egen kropp og sitt eget liv, og Lucy får ikke muligheten til å bli noe mer enn et offer, ettersom hun ikke vet hva skapningen som tapper henne for liv er. Mina er heldigere, og gjennom beskrivelsene de andre gir av grevens siste overgrep, får leseren innsyn i hennes oppdagelse av hva som skjer, etterfulgt av avsky, selvforakt og behov for tilgivelse. Dermed får hun danne seg en forståelse av hva hun har blitt utsatt for, og hva det betyr for henne. Etter dette har hun, foruten under Van Helsing's hypnotisering av henne, ingen kontakt med greven, og han blir derfor ikke mer enn en overgriper og en smittekilde.

Kontrasten er derfor stor mellom disse to kvinnene og Harris' og Meyers heltinner. Selv om alle fire er unge kvinner som står på terskelen til voksenlivet, er deres rolle i fortellingen og forhold til vampyrer svært forskjellige. Dette er først og fremst fordi Bill og Edward ikke fremstilles som monstre, men som helter smittet med den «sykdommen» Dracula er inkarnasjonen av. De tvinger seg ikke på, ber ikke direkte om noe fra sine utvalgte og er, som tidligere nevnt, ikke onde.

Både Sookie og Bella har i tillegg den fordel at de har en naturlig immunitet mot en side ved sin respektive vampyrs overnaturlige krefter, henholdsvis Bills trollbinding og Edwards tankelesing. Dette gjør dem mindre almindelige og mer spennende, og tjener som forklaring på hvorfor disse skapningene valgte nettopp dem, og sørger også for at de stiller

sterkere enn sine medmennesker. Dette naturlige forsvaret gjør dem mindre mottagelige for vampyrenes krefter, men det gjøres samtidig klart at de begge er svært sårbare, og i praksis lever på sine kjæresters nåde, noe både Bill og Edward understreker tidlig i bekjentskapet.

Valget Sookie og Bella tar om å satse på et forhold med en vandød kar med overnaturlige evner, gir samtidig forholdet et skjær av styrke som vanskelig kan trumfes av en relasjon mellom to mennesker; de velger en kjærlighet som burde skremme dem, og som er potensielt dødelig for dem. Til tross for en overhengende risiko for å ende opp som næring for en partner som ikke stikker under stol at han kan miste kontrollen over blodtørsten sin, og at forholdet fører til økt eksponering for malisiøse vampyrer, velger de to å følge en svært tolerant kjærlighet til en skapning de, ut fra evner og naturlig diett, burde frykte og rømme bort fra, og som de aldri kan få et normalt liv med.

Selv om en lignende relasjon mellom menneske og vampyr ville vært en umulighet i *Dracula*, var ikke romanens samtidspublikum fremmed for fortellinger om kvinner som trosset fornuft og sosial stand for å få en mann de ikke burde ønske seg (se for eksempel Charlotte Brontës *Jane Eyre*), og som, om de skulle oppnå varig og likeverdig lykke, måtte heve seg til hans nivå. Grev Dracula er imidlertid ikke noe Lucy eller Mina trakter etter – de har funnet kjærligheten med hver sin mann, og vampyrismen han representerer er ingen eksotisk særhet, tragisk skjebne eller attraktiv egenskap, men ondskap, fortapelse og tomhet. For at en av *Draculas* kvinner skulle ta imot grevens forbannelse med åpne armer, måtte hun være et moralsk fordervet uvesen, og hverken ærbar eller intelligent. Det gis riktignok ingen klare indikatorer på Lucys intelligens, men som diskutert i «2.7 Arven etter Dracula», er det intet i romanteksten som fremmer at hun skal ha vært forkvaklet på noe vis, og Minas adferd og reaksjon på Draculas overgrep gjør det klart at det ikke er noe klanderverdig ved hennes moral eller intelligens. Dermed står ikke bøkens kvinner så langt fra hverandre likevel – Bella er faglig sterk, og Sookie kompensere for manglende akademiske prestasjoner med gode menneskekunnskaper, og de har begge valgt å vente på den rette, noe de høster en viss anerkjennelse for av henholdsvis Edward og Bill. I tillegg viser deres avsky for vampyrer med et anderledes livsstilsvalg enn deres utvalgte at også de forakter *Draculas* moderne ekvivalenter.

Vi kan derfor konkludere med at de moderne heltinnene ikke er så ulike *Draculas* ofre dersom man ser bort fra endringer i tidsånden. Ettersom *Dracula* har et utelukkende negativt og demonisk syn på vampyrisme, kan ikke Bellas ønske om å bli som Edward sammenlignes med Minas frykt for å bli som Dracula, og vi står igjen med fire unge kvinner som kjemper



for kjærligheten i møte med en ondskapsfull skapning som søker å frata dem lykken som er blitt dem til del.

## 5.2.2 Porselensdukker og slanger i paradiset

*«Bare det nå ikke strekker hånden ut og tar av livstreet også og spiser og lever evig!»<sup>1</sup>*

Noe av det som gjør kontrasten mellom vampyr og menneske mest intens i disse tre romanene, er hvordan kvinnene fremstår som idealiserte avvik fra en gitt norm. Alle fire synes å eksistere i et slags limbus mellom barnlig uskyld og voksen viten der vampyrens inntreden forstyrrer naturens gang. Der Sookies ufrivillige og Bellas selvpålagte sølibat fremstår som anakronistiske, men samtidig, fra manges perspektiv, misunnelsesverdige avvik fra normen, er Lucys og Minas avhold helt i tråd med tidsånden. Likevel skiller de seg ut, Lucy med sine nyoppdagede, men tilsynelatende kyske følelser for Arthur, og Mina med sin modenhet og selvoppofrelse. Dermed befinner de seg alle i skjæringspunktet mellom oppvåkning og realisering, og det er nettopp her vampyrene entrer deres liv. Dracula kommer inn og, i Lucys tilfelle, stjeler sjelen hennes før den kan forenes med Arthurs, mens han i Minas tilfelle kommer etter at hun er blitt gift med Jonathan, men før omstendighetene gjør det klart at de har fullbyrdet sitt ekteskap. Han truer dermed med å tilsmusse dem med kjennskap til en virkelighet de skulle vært forskånet fra å kjenne til, og ønsker å bringe dem med seg inn i denne virkeligheten, hvilket han også lykkes med i Lucys tilfelle. Dette gjør det mulig å lese hans angrep som en analogi til syndefallet i Bibelen der greven, hvis navn betyr «den lille djevel/drage»,<sup>2</sup> representerer slangen som trekker kvinnen bort fra det som er riktig og godt, og frister henne til å forlate sin virkelighet og smake på den forbudne frukt, i *Draculas* tilfelle, menneskeblod. Som Eva forsøker også den forledede Lucy å friste sin make til å ta del i synden, og som straff blir hun fratatt sitt evige liv. Mina blir også utsatt for slangens søte ord, men beskyttelsen fra gruppen menn blir istedenfor en speiling av de

---

<sup>1</sup> Bibelen, 1 Mos 3,22.

<sup>2</sup> «Drăculea», tilnavnet Vlad Țepeș hadde arvet i diminutivform etter sin fars «Dracul», som var et tegn på hans tilhørighet i drageordenen, ble i sin anglifiserte form brukt av Stoker på tittelkarakteren i romanen. Jeg mener dette kan fungere som en tydelig referanse til slangen i Paradiset – koblingen fra slanger til «små drager» er tydelig i alle europeiske fremstillinger av drager, og da spesielt når det gjelder den enten benløse eller tobente, bevingede wyvern/linnorm. Samtidig spiller denne slangen rollen som den ikke ennå oppfunne Lucifers lakei, og dermed er den også en «liten djevel».

påfølgende årtusenens syn på kvinnen som noe som må beskyttes fra en ondskap hun så mye lettere faller for, slik at hun i sin tur ikke blir i stand til å smitte menn.

Også i *Dead until Dark* og *Twilight* spiller vampyrene rollen som slange overfor unge kvinner som står uten effektive mannlige beskyttere (Bellas far klarer ikke å fungere som en beskyttende myndighetsperson overfor datteren), og frister de to ut på en sti de ikke burde følge. Ved å gi dem innsyn i sin verden, lar Bill og Edward Sookie og Bella spise av kunnskapens tre, og tilbyr dem et alternativ til livet de hadde regnet med å leve. Ved å velge vampyrer fremfor de mindre fabelaktige, menneskelige kandidatene, henholdsvis JB du Rone og Mike Newton og kompani, følger dermed Sookie og Bella «slangens» råd.

I likhet med Lucy mangler de den erfaringen med voksenlivet som Mina allerede har i rikt monn ved *Draculas* begynnelse, og både Bellas alder og Sookies tilhold på pikerommet i bestemorens hus, understreker deres uselvstendighet og uerfarenhet. De to tvinges imidlertid til å ta roret da Sookies bestemor blir drept og Bella må rømme fra sin far for å beskytte ham fra en skjebne lik Sookies bestemors, og forholdet til henholdsvis Bill og Edward intensiveres etter disse hendelsene. De to unge kvinnenes gradvise oppvåkning illustreres blant annet av bevissthet rundt, og endring av, valg av nattøy,<sup>1,2</sup> og de begynner begge å forholde seg til mulighetene for, og utsiktene til, kjønnslig omgang med sine utvalgte. Her, og i Lucys tilfelle, tjener vampyrskikkelsen som en metafor for en skremmende kraft de ikke tidligere har opplevd, og som de ikke klarer å kontrollere, og mens de to moderne heltinnene finner seg selv, bukker Lucy under fordi samfunnet rundt henne ikke kan akseptere det hun uforvarende er blitt.

Selv om Sookie og Bella opplever en økt grad av selvstendighet og får flere nye erfaringer i tiden rundt møtet med deres respektive kjærester som gjør dem mer voksne, fører ujevnheten mellom dem og deres utvalgte til at de flyttes over i en ny rolle som i praksis er langt mer umyndiggjørende enn limbustilstanden de har lagt bak seg. Sookie påpeker på et tidspunkt at «Every now and then I felt like I was Bill's doll»,<sup>3</sup> og ved å ta avgjørelser på hennes vegne og ta seg til rette, reduserer Bill henne til et leketøy. Dette er, for Sookies del, et uheldig faktum, og viser at Bill, til tross for sitt forsøk på å leve omtrent som et menneske, ikke føler at de er hans likemenn. Som diskutert i «4.3.3 Den manglende jevnbyrdigheten», er Edwards dominans også et problem for Bella, som blir latterliggjort, dirigert rundt og slengt

---

<sup>1</sup> Harris, *Dead until Dark*, 17, 141, 254.

<sup>2</sup> Meyer, *Twilight*, 298.

<sup>3</sup> Harris, *Dead until Dark*, 192.

omkring som en skjør filledukke, og som aldri går lengre enn til å furte over behandlingen hun får.

Sammenlignet med Joss Whedons Buffy Summers kommer de begge til kort, og det er noe betenkelig at de to største «heltinnene» som har vunnet hver sin drømmevampyrers hjerte siden *Buffy the Vampire Slayer* forlot tv-skjermene har vært så mye svakere enn sine utkårede. Som Bella påpeker til Edward da hun ligger på sykehuset etter James' angrep: «... it just seems logical ... a man and woman have to be somewhat equal ... as in, one of them can't always be swooping in and saving the other one. They have to save each other *equally*».<sup>1</sup> For henne er den eneste veien ut av underlegenheten å bli som ham, og selv om Meyer her har skrevet både innsikt og en moderne tankegang inn i sin hovedpersons resonnement, må Bella like fullt *be* den overlegne part om å innrømmes den eleverende gave vampyrisme fremstilles som. Selv om også Sookie er underlegen Bill i styrke, trenger hun ikke å reddes. Snarere tvert imot – det første som skjer i *Dead until Dark* er at *hun* redder Bill, og hans påfølgende inngripen da herr og fru Rattray kom tilbake for å retaliere det de oppfattet som hennes ubetimelige innblanding, er dermed først og fremst en gjentjeneste. For der Bella er svak, klønete og tilsynelatende forfulgt av uflaks, er Sookie sterk – ikke på samme måte som Bill, men sterk nok til å takle motgang. Hun ber endatil Bill om ikke å lynsje dem som gjør henne fortred etter at han hadde sørget for at hennes pedofile grandonkel forsvant «or so» fordi hun ikke vil behandles som en jomfru i nød, men takle problemene sine på egenhånd.<sup>2</sup> Til sammenligning var Buffy Angel jevnbyrdig hva styrke og evner angikk, så selv om hun var like sårbar for svik, harde ord og kjærlighetssorg som et ordinært menneske, var hun ikke låst fast i en rolle som potensielt offer. Hun er dermed en klarere heltinne og en sterkere karakter enn sine arvtagere, som er avhengige av å stole på at deres utkårede prioriterer kjærlighet fremfor blodtørstighet.

Slik jeg ser det, fungerer de kontrollerende elementene ved Bills og Edwards personligheter som en illustrasjon av svakheter ved fremstillingen av drømmemannen. Både Harris og Meyer skaper en idealpartner for sine heltinner, men de egenskapene de to mennene som er hentet fra henholdsvis 1865 og 1918 har å vise til, er primært knyttet til et utdatert mannsideal som harmonerer dårlig med den moderne kvinne. Dermed blir det en kulturkollisjon mellom de to partene, ikke bare fordi den ene er menneske og den andre vampyr, men fordi de tilhører hver sin epoke. Når forfatterne lar sine heltinner påta seg

<sup>1</sup> Meyer, *Twilight*. 473–4

<sup>2</sup> Harris, *Dead until Dark*, 166.

ansvaret for å håndtere ulempene knyttet til forskjellene og uenighetene, balanserer de på grensen mellom tilpasningsdyktig og selvutslettende, og av disse to heltinnene, er Bella den som er nærmest å bikke over på feil side.

### 5.2.3 Harmoniens fiende

Enten vampyren tjener som en metafor for sykdom, synd, oppvåkning eller udødelighet, forteller den de menneskelige karakterene at deres verden rommer det umulige, skapninger som ikke er underlagt naturlovene. I *Dracula* vekker denne innsikten frykt og sinne, og hverken Lucy eller Mina kan beskyldes for å ønske greven velkommen – de er harmoniske, og svært tilfredse med sine liv, og foruten å true livene og vennene deres, setter han spørsmålsteget ved det de oppfatter som absolutt. Vi ser noe lignende i *Dead until Dark*, men ikke fra hovedpersonen Sookie. Skepsisen mot og frykten for vampyrer i hennes verden kommer primært fra mennesker med et behov for å holde fast ved sin egen virkelighetsoppfatning eller selvutnevnte monopol på å fastsette grensene mellom det mulige og umulige. I romanen representeres disse gruppene av den katolske kirke, det lokale politiet og mennesker som er fornøyde med livet og sin plass i samfunnet. De ønsker ikke vampyrene velkomne, og møter dem med en blanding av frykt og forakt som harmonerer godt med synet Stokers karakterer har på *Dracula*.

De som tolererer vampyrene, derimot, er de utilpasse, de som har fått føle hvordan det er å ikke aksepteres i samfunnet. Lafayette, den åpent homofile kokken på Merlotte's, møter Sookies valg av partner med velvilje, og de mest uttalte støttespillerne den nyoppdagede minoriteten har, *fang-bangerne*, står også på utsiden av storsamfunnet. Dette gjelder selvfølgelig også Sookie, hvis evner gjør det umulig for henne å være seg selv rundt andre, og som samtidig tjener som en ubehagelig påminnelse for resten av Bon Temps om at det finnes ting i verden de ikke kan forstå.

Selv om Bella er den eneste menneskelige karakteren i *Twilight* som kjenner til Cullen-familiens hemmelighet, blir dens medlemmer møtt med en form for spontan skepsis i Forks fordi de ikke passer inn. Bella selv er imidlertid en fremmed, og selv om hennes nye klassekamerater ikke vet hva godt de kan gjøre for henne, føler hun seg utenfor og isolert, tilsynelatende av gammel vane. Selv om hun mangler Sookies overnaturlige krefter, er hun langt fra harmonisk og veltilpasset, og dermed er også hun et mer vellykket emne som vampyrvennlig heltinne.

Foruten den påpekte selvfølgelighet at den veltilpassede ikke vil ønske seg noe fremmed inn i livet sitt, men at den utilpasse lettere vil ønske det velkomment, tjener også Harris' og Meyers valg av heltinner som gode bindemidler mellom leser og tekst. Som nevnt i «3.4 Status og fordommer: *Fang-bangers*», synes det viktig for Harris å fremstille Sookie som svært normal, men litt spesiell – med positivt fortegn. Denne anderledesheten, som også er Bella til del, vil sannsynligvis appellere til det store flertall, ettersom alle føler at de er unike. Både Sookie og Bella lyser opp som enestående, plagede og uovertruffent hardføre karakterer i en grå og unyansert masse av naboer, og treffer dermed sine lesere midt i hjertet. For hvem har vel ikke følt seg fremmedgjort, anderledes eller misforstått, og hvem har vel ikke i sitt indre vært overbevist om at de har et uforløst potensial? De to får dermed representere det ethvert gjennomsnittlig unikt menneske som ikke føler seg tilstrekkelig verdsatt for sitt særpreg, mens deres utvalgte representerer den umulige og uoppnåelige kjærligheten som er verdt mer enn noe annet, og som varer til døden skiller dem ad, og vel så det.

# 6 Konklusjon

«I couldn't care less about the current generation of vampires: personally I find them rude, boring, and hopelessly adolescent»<sup>1</sup>



Den litterære vampyr er en svært fleksibel oppfinnelse, og selv om det er store forskjeller mellom Stokers eldgamle, parasittiske ondskap og Meyers engleaktige idol, forblir de forbundet gjennom sin status som vandrende lik som i utgangspunktet lever av menneskeblod. Forfattere og filmskapere har imidlertid sett et enormt spillerom med denne skapningen, og der Stoker bruker vampyrisme for å forsterke fremmedgjøringen av sin antagonist, blir dette redusert til en attraktiv egenskap med mildt frastøtende og skremmende undertoner hos Harris og Meyer. Vampyrens vei mot *status quo* begynte imidlertid allerede ved de tidligste filmatiseringene av *Dracula*, og selv om Harris og Meyer setter vampyren i omtrent samme posisjon i forhold til sine protagonister, har sistnevntes Edward blitt møtt med både kritikk, latterliggjøring og sinne i store mengder av mennesker som misliker måten Meyer fremstiller deres foretrukne monster på. Hadde sinnet vært rettet mot intimiteten mellom vampyr og menneske og den dertilhørende oppmykningen av vampyren som en skremmende skapning, ville sannsynligvis en lignende vrede blitt rettet mot Harris' bøker, noe som ikke har skjedd. Jeg tror derfor at smertegrensen for mange er nådd ved *Twilight*, og at tilstedeværelsen av onde vampyrer i både bøker og filmatiseringer av Meyers og Harris' bøker vil sørge for at lesernes syn på vampyrskikkelsen er blitt utvidet, heller enn forvridt. For selv om Edward Cullen gjerne oppfattes som den beste kjæresten en jente kan ha, og Bill Compton er galant og omsorgsfull mesteparten av tiden, gjør forfatterne det tydelig at de tilhører et mindretall i deres verdener, og at det er flust med aspirerende monstre som lurere i skyggene.

Samtidig har kvinnene som tiltrekker seg vampyrens oppmerksomhet gått fra å være ofre til å bli partnere, og Minas dyd er byttet ut med underlige former for medfødt forsvar i form av motstandsdyktighet mot trollbinding eller tankelesing. De forblir likevel prisgitt vampyrens ønske om å holde dem i live, og utgjør dermed et skritt tilbake fra *Buffy the*

---

<sup>1</sup> James B. Twitchell, *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1981), ix.

*Vampire Slayer* og jevnbyrdigheten hennes romanser med vampyrer bød på. Det er vanskelig å si om dette i praksis vil ha noen effekt på dagens og morgendagens vampyrfortellinger, ettersom ulike generasjoner ikke bare, slik Auerbach påpeker,<sup>1</sup> har hver sin vampyrtype, men også kan veksle mellom å identifisere seg med vampyr og menneske.<sup>2</sup>

Grev Dracula har i det store og hele sluttet å skremme, fordi den virkeligheten han ble skrevet inn i, for lengst er forbi. Høyteknologiske stenografer, moteriktig fysiognomi, Lombrosos forståelse av kriminalitet og viktoriatidens kjønnsrollemønstre er passé, og vår forståelse av verden rundt oss gjør greven til et fossil, for lengst tvunget bort fra sin skrekkens trone og forvist til romantiserende filminnspillinger og karikerende tegninger. For vampyrmytens del håper jeg at det er noe som ligner Harris' vampyrtype, og ikke Meyers, som i det lange løp overtar tronen som så lenge har vært attrådd av et bredt spekter av pretendenter, for selv om vampyren er uhyre fleksibel, vil den unektelig miste noe av seg selv dersom den glemmer blod, avslørende bitemerker, trestaker, stigmatisering og bokstavelig lysskyhet, og erstatter det med glitrende uoppnåelighet.

Samtidig kan det ikke utelukkes at også disse to tolkningene av den litterære vampyr snart vil være utdatert og erstattet av noe annet - vampyren har ingen egen essens, og er kun et skall som kan fylles med en tidsånd eller tendens. Dens personlighet, følelser og ønsker, foruten blodshungeren, er et resultat av det som animerer liket, og ikke liket i seg selv. Det tjener kun som et nesten-menneskelig bindeledd mellom oss og tidsånden, og når den endres, endres vampyren med oss. Derfor er vampyren det som til enhver tid tiltrekker, skremmer eller fascinerer oss, ironisk nok kapslet inn i et skall av udødelighet. I motsetning til sine mer statiske medmonstre er den derfor mer effektiv på sitt beste, men også mer sårbar, for når dens tid er ute, blir vi ute av stand til å se dens skremselsappell slik den en gang var, og den blir stående tannløs tilbake.

---

<sup>1</sup> Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, 145.

<sup>2</sup> Williamson, *The Lure of the Vampire*, 57.

## Bibliografi

- Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas: A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*. New York og London: W. W. Norton & Co, 1973.
- Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Bibelen. Oslo: Det norske bibelselskap, 1985.
- Browning, Tod. *Dracula*. (Første gang vist i 1931). DVD. Regissert av Tod Browning. Universal City: Universal Studios, 2002.
- Clements, Susannah. *The Vampire Defanged: How the Embodiment of Evil Became a Romantic Hero*. Grand Rapids, Minnesota: Brazos Press, 2011.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London og New York: Routledge, 1993.
- Eighteen-Bisang, Robert og Elizabeth Miller (red.). *Bram Stoker's Notes for Dracula: A Facsimile Edition*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.
- Freud, Sigmund. «On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love.» i *The Freud Reader*, redigert av Peter Gay, 394–9. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- . «A Special Type of Choice of Object Made by Men.» i *The Freud Reader*, redigert av Peter Gay, 387–93. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- . *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. Routledge Classics. London: Routledge, 2001.
- Hagen, Rune Blix. *Hekser: Fra Forfølgelse Til Fortryllelse*. Oslo: Humanist forlag, 2003.
- Harris, Charlaine. *Dead until Dark*. New York: Ace books, 2008.
- Hendershot, Cyndy. «Vampire and Replicant: The One-Sex Body in a Two-Sex World.» i *Science Fiction Studies*, nr. 22 (1995): 373–98. <http://www.jstor.org/stable/4240458> (oppsøkt 8. januar 2012).
- Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven og London: Yale University Press, 1985.
- Howarth, Glennys og Oliver Leaman (red.). *Encyclopedia of Death and Dying*. London: Routledge, 2001.
- Islam.no. «Koranen På Norsk.» [http://www.islam.no/ny/hent\\_fravers\\_tilvers\\_norsk.asp?Snr=5&Frav=3&Antallv=1&Submit=Hent](http://www.islam.no/ny/hent_fravers_tilvers_norsk.asp?Snr=5&Frav=3&Antallv=1&Submit=Hent).
- Kaye, Richard A. «Sexual Identity at the Fin De Siècle.» i *The Cambridge Companion to the Fin De Siècle*, 53–72. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Lombroso, Cesare. *Criminal Man*. Oversatt av Nicole Hahn Rafter og Mary Gibson. Durham: Duke University Press, 2006.
- Lombroso, Cesare og Guglielmo Ferrero. *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*. Oversatt av Nicole Hahn Rafter og Mary Gibson. Durham og London: Duke University Press, 2004.
- Meyer, Stephenie. *Twilight*. London: Little Brown Young Readers, 2005.
- Morris, Desmond. *The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal*. New York: McGraw-Hill, 1967.
- Mosher, William D., Anjani Chandra og Jo Jones. «Sexual Behaviour and Selected Health Measures: Men and Women 15–44 Years of Age, United States, 2002.» i *Advance Data: From Vital and Health Statistics*, nr. 362 (2005). <http://www.cdc.gov/nchs/data/ad/ad362.pdf> (oppsøkt 15. oktober 2012).
- Murray, M.A. «The Devil's Mark.» i *Man*, nr. 18 (1918): 148–53. <http://www.jstor.org/stable/2788131> (oppsøkt 2. oktober 2012).



- 
- . «Witches' Familiars in England.» i *Man*, nr. 18 (1918): 101–4.  
<http://www.jstor.org/stable/2787283> (oppsøkt 4. oktober 2012).
- Silver, Alain og James Ursini. *The Vampire Film: From Nosferatu to True Blood*. 4. utg. Milwaukee: Limelight Editions, 2011.
- Stoker, Bram, Nina Auerbach og David J. Skal. *Dracula: A Norton Critical Edition*. 1. utg. New York: W. W. Norton & Company, 1996.
- Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1981.
- Whedon, Joss. «The Harvest.» *Buffy the Vampire Slayer* sesong 1, episode 2. (Første gang vist 10. mars 1997). DVD. Regissert av Joss Whedon. Los Angeles: 20th Century Fox, 2002.
- . «Lie to Me.» *Buffy the Vampire Slayer* sesong 2, episode 7. (Første gang vist 3. november 1997). DVD. Regissert av Joss Whedon. Los Angeles: 20th Century Fox, 2009.
- Williamson, Milly. *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. New York: Columbia University Press, 2005.