



Near Dark

Aldrig ræd for mørkets magt

Den kvindelige vampyr som seksuel rebel

Af Jonas Varsted Kirkegaard

En kvindes krop erindrer os om selve livets mysterium.”
William Paul, *Laughing, Screaming*.

Vampyrer er hverken umennesker, ikke-mennesker eller overmennesker; de er slet og ret bare mere i live end de burde være.
Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*.

I den populære forståelse af vampyrlegenden er det utvivlsomt de mandlige medlemmer af denne arkaiske orden, som ligger forrest i bevidstheden. Trods det faktum, at kvindelige vampyrer allerede fra 1910, bl.a. i skikkelse af verdens første 'vamp', den mørke og mystiske skuespil-

lerinde Theda Bara, nød stor succes på lærredet, har også de mest populære filmske repræsentationer af blodsugeren været stilfulde og sofistikerede mænd, mens deres ofre typisk var unge, attraktive kvinder i nedringede munderinger (skønt en rullekravesweater ville være et stærkt sup-

plement til hvidløgstranken og krucifikset).

Som vi skal se, byder fortællingerne om de udøde blodsugere på sex og vold i rigt mål og ofte af ekstrem karakter. Præsenteret i en realistisk kontekst var sådanne udskejelser sandsynligvis blevet søndercensurerede, men fortællinger, som ikke udspiller sig i en genkendelig virkelighed og/eller benytter sig af overnaturlige hovedpersoner er ofte blevet tolket som af samme årsager ikke omhandlende aktuelle forhold og derfor tilladt længere snor. Set fra den litterære og filmiske verdens dydsvogteres perspektiv er dette ikke særlig kløgtigt: Vampyrerne forsøger nemlig i høj grad at fortælle os noget om os selv, snarere end om dem selv, ganske ligesom science fiction-genren handler om menneskeheden og nutiden, snarere end om rumvæsener og fremtiden.

Nærværende artikel vil forsøge at kaste lys over den kvindelige vampyr, vampyrinden, og hendes seksualitet med hendes samtids tro, love og konventioner som baggrund. Gennem tiderne har vampyrlegenden fungeret som en refleksion af menneskets tanker om etik og moral, herunder ikke mindst seksualmoral. Tiderne skifter som bekendt, og med dem seksualmoralen, men vampyren har dygtigt trodset tidens tand, og indtager stadig en fremtrædende plads i vort populærkulturelle rædselskabinet.

At vampyren skulle gå til filmen virker, dens fotogene ydre som vi kender det i dag taget i betragtning, overordentlig oplagt, men forskellen mellem den folkloristiske, centraleuropæiske vampyr, og den, man senere kunne møde på tryk og biografælderet, er ganske betragtelig. En række ændringer blev foretaget for at fremme dens visuelle appel: Således havde vampyren egentlig kun sine lange hugtæn-

der ved fuldmåne, og dens lange, slanke krop og blege kulør er ligeledes revisioner – faktisk var vampyren fra overleveringerne oftest både opsvulmet og rødmosset! Denne forskønnelsesproces fremelskede dog en farlig sex appeal i vampyren af begge køn, som sikrede den status af sejlivet og slagkraftigt seksuelt ikon.

Mytologisk baggrund. Ifølge *Den Store Danske Encyclopædi* er nyere folkloristiske studier kommet til den konklusion, at den nutidige vampyr er en relativt sent opstået blanding af følgende fem væsener fra folketroen: Gengangeren, maren, den blodsugende fugl Strix fra antikken, varulven og heksen, som kunne terrorisere menneskene selv fra det hinsides. Men i andre skikkelser kan vampyren spores årtusinder tilbage. Den første kvindelige vampyr er figuren 'Lilit' eller 'Lilith', som blandt andet findes i jødisk mytologi. Hun skulle have været Adams første hustru, men hendes bemærkelsesværdigt progressive ideer om sex og samliv skaffede først hende selv, og derefter hendes modstandere, store problemer på halsen. Liliths despekt for den traditionelle magtfordeling manifesterede sig eksempelvis i hendes krav om at være øverst under seksualakten. På grund af sådanne radikale ytringer blev hun bortvist fra Edens have, hvilket ansporede hende til et omfattende hævntogt mod menneskeheden. I skikkelse af en succubus (en kvindelig dæmon, som parrer sig med sovende mænd) opsøgte hun sine mandlige modstandere, som hun kunne forbande med impotens, ligesom det stod i hendes magt at manipulere med offerets kropsfunktioner. Hendes værste straf var dog at berøve forældrene deres nyfødte, hvorfor også vuggedødsfænomenet er blevet tilskrevet hendes mørke magi.

Der ses her en markant maskulin angst for ikke blot seksuelt og kropsligt kontroltab, men også for en forskydning af magtbalancen kønnene imellem. Et brud på det mandlige monopol på udfarende seksualitet, kunne man sige. Liliths hævn tog kan betragtes som et klassisk tilfælde af 'det fortrængtes genkomst', hvor det ubearbejdede traume vender tilbage og forårsager problemer, som langt overstiger de oprindelige, netop fordi man skød det fra sig. Undertrykkelse er overhovedet et nøgleord i denne sammenhæng.

To sider af samme sag? Helt grundlæggende ses altså et modsætningsforhold mellem vampyrlegenden og kristendommen. Ved første øjekast kan de synes som nat og dag, men lighederne mellem dem er mange og markante. For eksempel:

Jesus kan ændre form, til f.eks. en fisk eller et stykke brød. Vampyren har samme egenskab, omend præferencen her er flagermusens skikkelse. Kristne forsøger at omvende andre mennesker til deres livsstil, det samme gælder for vampyrer. De deler nemlig også en modvilje mod det jordiske liv, som de opfatter som værende underordnet det evige. Ved indtagelse af 'Kristi blod og legeme' (i form af henh. vin og oblat) loves den troende opstandelse samt dette evige liv – vampyren drikker menneskets blod for at sikre sig udødelighed, og forestillingen om genopstandelse fra graven findes i begge kulturer. Der er også klare ligheder mellem Jesu korsfæstelse og måden, hvorpå man dræber en vampyr – begge involverer at penetrere kroppen med spidse genstande, det være sig søm, sværd eller pæle, for at forvise sig om ejermandens endeligt. David Pirie bemærker ligefrem, at 'Dracula er Jesus med omvendt fortegn'.

"Jeg drikker aldrig ... vin." I hjertet af begge kulturer finder vi blodet og dets væld af tilknyttede betydninger. I flere religioner ses en kobling mellem blod og identitet; blodet er bærer af sjælen og livets essens, hvilket jo forklarer det forhold, at vampyrens bid kan ændre ikke blot offerets fysiske fremtoning, men også dets psykologiske gestalt.

Særlig prægnant er dog forholdet mellem kvinden og blodet:

i Kristendommen er blod et fetischistisk objekt, som skal tilbedes. Denne praksis daterer sig tilbage til oldtiden, hvor kvinder udøvede magt gennem deres mystiske og livgivende blødning. Kvinden er den første udøde, den første vampyr. (Dixon, *Christian Blood Lust*)

Kvindens dengang uforklarlige menstruationscyklus, og den ærefrygt, den udløste hos mænd, kan altså meget vel være den egentlige årsag til, at vampyrlegenden overhovedet opstod. To fremtrædende mytologiske figurer, månen og slangen, betragtedes som med kvinden beslægtede størrelser. Månen, fordi den ligeledes følger en cyklus (og desuden symboliserer jomfruelighed), og slangen, fordi den jævnligt foretager hamskifte – også en form for cyklus. Her har vi sandsynligvis forklaringen på vampyrens hugtænder og de to små slangebid-lignende mærker, de efterlader på offerets hals.

Især den kvindelige vampyr og slangens symbolske betydninger synes sammensnøede: I gammeltestamentlig betydning er slangen et udspekuleret og ondskabsfuldt dyr, ofte udstyret med et kvindehoved, hvilket refererer til Eva, som jo lod sig friste af slangen og derefter konsoliderede sin rolle som fristerinde ved at give æblet videre til Adam. Læg hertil, at slangen også er et fallisk symbol, og vi har altså en seksuelt tvetydig, udspekuleret, fristende og hugtandet figur.

Truslen fra 'det Andet'. Julia Kristeva taler i *Powers of Horror* (1982) om 'det abjekte', som hun definerer som det, der ikke "respekterer grænser, positioner, regler" og det, der "forstyrrer identitet, system og orden." Alle de ovenstående bestemmes af den herskende, falliske diskurs, "den symbolske orden". Et vigtigt punkt i denne orden er, at menneskekroppen betragtes som værende afskåret fra dens oprindelige naturlighed og derfor 'perfekt', hvorfor enhver påmindelse herom opfattes som en trussel mod den symbolske orden.

Netop horror-genren kan ses som én stor påmindelse om vores animalistiske oprindelse – her er kroppen nemlig ikke 'perfekt' særlig længe, idet den lækker allehånde væsker, og en essentiel del af vampyrens undergravende potentiale er da også netop, at den minder os om, at vi måske nok er færdige med fortiden, men at fortiden så langt fra er færdig med os.

Vampyren bibringer sit offer, og i særdeleshed hvis dette offer er af hunkøn, frelse og udfrielse fra nutidens plage – den (lyst)undertrykkende, patriarkalske diskurs, som især i den victorianske æra fastlåste kvindens identitet i en række rigide roller, som udgjorde en stor del af samfundets ideologiske fundament.

A Walk on the Night Side. I centrum af vampyrlegenden er altså spørgsmål om identitet og ikke mindst seksuel og kønslig identitet – vores såvel som deres. At vampyrerne intet spejlbillede har, tillader jeg mig at 'se' som en indikation heraf. På film varsler spejle eller spejlinger næsten altid identitetstematikker, og ofte er implikationen, at den spejlede person gennemlever en form for identitetsmæssig splittelse. Men i vampyrernes kroppe udspiller sig netop ikke, som i vores, et tovtrækkeri mellem ånd og materie, vidtløftigt ideal

og rå realitet, kristendommens flammende formaninger og drifternes evige uregerlighed. Vampyren hviler i sin stilfulde dekadence, og sidder derfor i psykologisk forstand mere sikkert i sadlen (helt så simpelt er det nu ikke, men det vender vi tilbage til).

Et forhold, som underbygger teorien om vampyren som anti-krist er dens stærke aversion mod dagslys. I et religiøst perspektiv kan man sige, at lyset repræsenterer guddommeligt klarsyn, og da vampyrer trods de før omtalte mange ligheder med Jesus så absolut definerer sig i modsætning til den kristne tro og vice versa, skyr de logisk nok solens stråler. I et mere prosaisk perspektiv vidner denne deres omvendte døgnrytme igen om deres lystbetonede livsstil: Deres virke begynder der, hvor gudfrygtige mennesker går til ro for at lade op til endnu en arbejdsom dag. Vampyrer står ikke til ansvar over for arbejdsgivere og deres lejlighedsvis tilknytning til højere, eller måske snarere nedre, magter, djævelen, synes interessant nok mindre frygtsom end menneskenes forhold til Gud. De kan indfri deres egne behov og følge deres lyster straks de opstår, hvilket går durk mod den kristne forestilling om at optjene goodwill gennem flid og afsavn for først i sidste ende at blive belønnet. Vampyrer har masser af tid, men ingen sådan tålmodighed.

Mange rovdyr er desuden nattevæsener, hvilket forlener vampyren med et vist slægtskab med disse skabninger. Derfor også dens hyppige association med ulven, et af mennesket frygtet, kødædende dyr med både brutal råstyrke og næsten atletisk ynde. I den kristne tradition er ulven desuden lammets modsætning og dermed et væsen med diabolske konnotationer. Vampyrens to hugtænder bærer vidnesbyrd om dens animalistiske natur, som

dog kontrasteres af en oftest særdeles kultiveret fremtoning - det er vampyrens seksualdrift, der er dens primære dyriske træk.

Mørket klæder ligeledes vampyrens seksuelle tvetydighed og tolerance; i dagslys er alting umiddelbart identificerbart, men i natten udviskes konturene og med dem også de skarpt definerede kønsroller, som ikke mindst den victorianske samfundssorden var funderet på. I fraværet af kristendommens klare, vejledende lys og moralske absolutter blomstrer menneskesindets dybt rodfæstede kompleksitet op.

In Your Dreams, Baby. Vampyrerne trives, når vores rationelle intellekt slår fra til fordel for en anderledes abstrakt drømmeverden, som unddrager sig den logik, vores vågne tilværelse følger, og som vi derfor ikke selv er herrer over. Følgeligt hænger mareridt eller underlige drømme og natlige vampyrvisitter da også uløseligt sammen; offeret drømmer om overgrebet (typisk ses her en dyrisk metafor, ofte en sort kat), men konstaterer næste morgen, at det var andet end en drøm - for drømme kan jo ikke afsætte bidmærker på hal-sen. Vampyren kan altså invadere vores bevidsthed, og synes generelt at have en ekstremt veludviklet forståelse for menneskets psykologiske liv med alle dets dulgte lyster og længsler. Måske fordi den engang var som os.

En teori om drømme er jo, at de kan give udtryk for lyster og længsler, vi ikke i vågen tilstand vil kendes ved. Ikke tilfældigt forekommer overgrebet på kvinderne ofte i deres sovekammer, hvorved en vis tvetydighed mellem offerets og overgrebsmandens rolle opstår. For er det ikke den seksuelt uindfriede kvinde, som selv, ved tankens eller underbevidsthedens kraft, sætter sin omvendelse i scene? Der ses

desuden en tendens til at dvæle ved overgrebet på kvinden, som oftest omvendes, mens de mandlige ofre har en tendens til end ikke at overleve mødet. Kvinder er altså tilsyneladende mere modtagelige for vampyrens visdom.

I 1890'erne og årene omkring 1970 nød vampyrfiktion med høj frekvens af feminine figurer stor popularitet. Begge disse perioder var tumultariske og havde brændfarlige emner som kvindefrigørelse og homoseksualitet på den offentlige dagsorden. Kønspolitiske nybrud gøder jorden for vampyrlitteratur og -film, fordi disse tekster formår at udtrykke såvel aktuel nervøsitet som fremtidsangstelse.

Draculas fader. Som det vil være mange bekendt, var det den irske forfatter Bram Stoker (1847-1912), som destillerede vampyrlegenden ned i et udødeligt populærkulturelt ikon. I hjertet af det Britiske Imperium, London, skrev han romanen *Dracula*, som udkom i maj 1897, og af mange læses som et subtilt oprør mod den da herskende tanke, at kvinden var lige så fuld af moderlig omsorg, som hun var blottet for seksualdrift. Ifølge David Pirie kan *Dracula*

på et symbolsk plan ses som Victoria-æraens undertrykte seksualdrift, som nu bryder ud for at straffe dens undertrykkere - det repressive samfund; en af de mere sympatiske ting, som *Dracula* gør ved sine fjenders lidet attråværdige koner ... er, at gøre dem sensuelle. (s. 84)

Dog skal det siges, at Stokers roman af andre læses som en systembevarende lektion i, hvilke fortrædeligheder løbske lyster og alternativ seksualitet kan medføre. Bram Dijkstra kalder således i *Idols of Perversity* (1986) *Dracula* anti semitisk og den i det følgende omtalte novelle *Carmilla* for voldsomt kvindefjendsk.

Faktisk giver denne forvirring god mening, idet både Stoker selv – som var en boheme-skikkelse af konservativ slægt – og 1890'erne som årti var splittet mellem nostalgi for en traditionstung fortid og en accelererende nutid, som både betød nye opfindelser en masse (herunder jo filmmediet) og revision af de gamle dyder (1).

Man kan roligt sige, at Stoker tillod kvinderne nye friheder på det erotiske felt, men skam også kulinarisk. Han lader eksempelvis det unge vampyr-offer Lucy fortære et spædbarn, hvilket må siges at være et radikalt opgør med kvindens vante rolle i samfundet, den opofrende og uselviske moder og hustru. Ikke tilfældigt er fem ud af romanens seks vampyrer kvinder. I Carol Senfs læsning har Lucy, i modsætning til romanens stærkeste kvindelige figur, Mina, allerede denne rebelske side i sig, hvorved Dracula blot fungerer som katalysator for allerede eksisterende lyster. En essentiel forskel, idet den antyder stærke, omend skjulte, ligheder mellem dem og os.

Da romanens hovedperson, den traditionelt tænkende Jonathan Harker, møder Draculas tre kvindelige, men ikke synderligt underdanige, med-vampyrer, kolliderer hans artige forestillinger om den feminine krop og psyke med de forhåndenværende fysiske realiteter:

Der var en bevidst svulstighed, som var både pirrende og frastødende, og da hun lagde hovedet på skrå slikkede hun faktisk sine læber som et andet dyr, til jeg i månenskinnet fik øje på spytten, som skinnede på de knaldrøde læber og på den røde tunge som den sultent slikkede de hvide, skarpe tænder...jeg lukkede mine øjne i dvask ekstase og ventede – ventede med bankende hjerte. (s. 52).

At Harker føler andet end skræk og rædsel turde være lige så åbenlyst, som at vampyr-

rinde-trioen forbryder sig mod den symbolske orden.

Tod Brownings filmatisering fra 1931 henter ikke mindst sin kraft fra titelrolleindehaveren Bela Lugosis karisma og kameratakke. Trods det faktum, at også en mand falder under hans mørke indflydelse, kan filmen ses som et langt tovtrækkeri mellem Dracula, den sexede og okkulte patriark, og hans nemesis Van Helsing, den golde og videnskabelige patriark, med kvinden Mina (Harkers forlovede) som tovværket. Foranlediget af et ulvehyl bemærker Dracula i en tidlig scene til en gæst på sit slot: "Hør nattens børn – sikke en musik, de kan lave!" Ulven er som nævnt også Draculas 'barn', på samme måde som den, han omvender, bliver det. Set fra et victoriansk synspunkt er det primitivt og usømmeligt at udstøde høje lyde i natten, men set fra Draculas er det en kunststart. Ingen lystfornægtende og instinktundertrykkende primitiv-sofistikeret dikotomi her!

Blodbad. En arkefortælling inden for temaet om forbudt feminin selvhævdelse er den om Elizabeth Bathory, en ungarsk grevinde, som i begyndelsen af det 16. århundrede angiveligt slagtede hundredevis af unge bondepiger (en befolkningsgruppe, som generelt trækker det korte strå i vampyrfortællingerne) for derefter at bade i deres blod, som hun tilskrev en foryngende virkning. Så voldsomt blev hendes behov, at hun vendte sig mod sin egen datter, da en lokal afmatning i forekomsten af unge piger satte ind. Dette exceptionelle familiedrama inspirerede siden flere vampyrfilm, og vedholdende rygter vil vide, at Stoker ivrigt skævede til Barthory, da han udfærdigede Dracula-figuren, hvilket forklarer dens mange feminine karaktertræk.

I dette dæmoniske vrangbillede er det altså moderen, som ikke bare suger næring fra sit afkom, men også uden skrupler giver sig hen til en grotesk egoistisk adfærd. Bruges vampyrlegenden her ikke til at udtrykke noget, som stadig idag er forbudt område? Som eksempelvis en moders misundelse på sin datters ungdom og skønhed, ja, måske endog et skjult nag over, at selvsamme datters fødsel afkortede moderens egen ungdom og reducerede hendes fysiske skønhed. Sådanne tematikker peger henimod to sejlivede tabuer, som vampyrfortællingerne til alle tider har hintet mod, nemlig kannibalisme og incest. Mere om *foul play* i familiens skød senere.

Når sådanne ekstreme og overskridende handlinger fremstilles i populærkulturen, sker det sjældent uden moralsk helgartering: De blev både forklaret (vampyrrens offer var jo ikke længere 'sig selv'), fordømt og endelig hårdt straffet, men det forhindrede ikke læsere af begge køn i diskret at gyse frydefuldt over beskrivelserne af de særdeles ukristelige begivenheder. Denne (seksual)moralske spaltning er altså kendetegnende for menneskene, men netop *ikke* for vampyrerne. De har ingen skam i hverken livet eller døden.

Slyngveninder. Ifølge professor Nina Auerbach var det 20. århundrede, som vi snart vender os mod, og dermed filmens tidsalder, lidt af en deroute for vampyrinden. I hendes vægtige værk, *Our Vampires, Ourselves* fra 1995, argumenterer hun for, at vampyrinden i det 19. århundrede først og fremmest var et kærligt væsen: "De tilbød en intimitet, en homoerotisk samhørighed, som truede de sanktionerede forholds hierarkiske distance." Et sted afskåret fra det drifternes diktatur, som den kristent-patriarkalske diskurs udgjor-

de, et helle, hvor den kvindelige lyst endelig var fri til at finde sig selv og folde sig ud. De rent praktiske forudsætninger for et sådant frirum var til stede via det faktum, at tætte, fortrolige venskaber mellem kvinder i det 19. århundrede var socialt accepterede.

Her spiller en afgørende forskel mellem vampyrer og andre figurer fra rædselskabinettet ind; vampyrrens angrebsmetode er ikke primært voldelig, men har derimod karakter af kærtegn, af omfavelse, ligesom dens bid kan siges at have karakter af et kys. Resultatet af dette ømme overgreb er da også ofte positivt skildret: Den nyudklækkede vampyrinde er nok blevet tappet, men har tillige fået tilført en mængde rå energi og (*sex*)*drive*. Denne hendes veloplagede lader sig så absolut læse som den libido, hun som menneske ikke officielt var i besiddelse af, og vampyrrens bid er da også blevet udlagt som metafor for kvindens seksuelle debut, som jo medfører blodtab såvel som 'aktivering' af hende som fuldbyrdet seksuelt væsen – omend der i Victoriatiden netop ikke var meget aktivering over det.

Et essentielt værk er her Joseph Sheridan LeFanus novelle *Carmilla* (1872), som er inspireret af Samuel Taylor Coleridges digt *Christabel* (1816). *Carmilla*, som egentlig hedder Millarca Karnstein, var ifølge Auerbach selve personificeringen af den for vampyrerne unikke seksuelle generøsitet og desuden en sjældent stærk litterær kvindeskikkelse.

Det kan ikke undre, at LeFanus novelle har fået særstatus blandt lesbiske og læsere andre med hang til seksuelt frisindede vampyrer. Forholdet mellem den 18-årige hovedperson Laura og den – tilsyneladende – jævnaldrende *Carmilla* er smukt og poetisk skildret. Dets overnaturlige (det viser sig, at kvinden, som kalder sig

Carmilla har været død i 150 år) beskaffenhed til trods, beskrives det som et dybt, selvforglemmende og endda skæbnebestemt venskab. Det skildres også som værende *deres*, idet de mandlige figurer, ikke mindst Lauras sendrægtige gamle far, synes at eksistere i en separat social sfære.

Men Carmilla og Lauras følelsesmæssigt intense forhold har, naturligvis, også en tilsvarende fysisk dimension. Her føler Laura sig splittet mellem frygt og afsky og en stærk(ere) fascination. Det er blandt andet Carmillas heftige temperament og iltre væsen generelt, som udløser denne tvetydige reaktion hos Laura: Hun er simpelthen alt for lidenskabelig til at honorere Victoriatidens dyder, og sin naturlige antipati mod den kristne tro får hun udtrykt ved at råbe ad et begravelsesop- tog! Udød som hun end måtte være, er hun, som replikanterne i Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), "more human than human", og i modsætning til samfundets støtter er hun tro mod sine lyster og sit begær – "mere i live end hun burde være". Hun benytter en falsk identitet, men er alligevel mere ægte end menneskene omkring hende. Da Laura også tydeligvis er en opvakt ung kvinde, rejser det unægtelig spørgsmålet om, hvorvidt hun vil eller bør affinde sig med tingenes forkrøb- lende tilstand. Vampyrens psykologiske beskaffenhed bliver således en nagende påmindelse om, hvor dødssygt vi menne- sker har indrettet os, hvor langt vi er fra vores fulde potentiale.

At venskabet snart helt bogstaveligt tærer på Lauras ressourcer, kan selvfølgelig virke som lidt af en forbandelse, men den matte tilstand, hun befinder sig i, er ikke just blottet for positive læsninger. Vampyrens mund udgør dens seksualpoli- tiske brændpunkt: Den forvirrer kønsrol- lerne, idet den fusionerer det hårde og

aflange med det våde og bløde, hvilket vækker mindelser om Freuds fantasifulde forestilling – og gave til radikale femini- ster – om en *vagina dentata*, en skede med et skarpslebent tandsæt. Et bidsk modbil- lede på den traditionelle fremstilling af kvindens anatomi som tryk og velkom- mende, som Freud mente er en i manden naturligt indlejret rædselsvision. Et sted i disse overvejelser befinder sig en ivrigt fortrængt maskulin frygt for egen util- strækkelighed, ja, måske endog overflødig- hed, som kun forstærkes ved synet af sam- mentømrede venskaber blandt kvinder, selv, må man formode, hvis disse er strengt platoniske.

Når Carmilla sænker sine hugtænder ned i Laura, bryder hun altså på Kristevask vis det mandlige monopol på penetration, hvorved Lauras manglende energi jo kunne symbolisere postcoital døsigthed – en tilstand, de færreste vil opleve som værende ubehagelig. På et mere romantisk plan peger den fysiske afmatning tilbage mod kærlighedsforhol- dets altops(l)ugende intensitet, det lægger beslag på hele Lauras væsen. Det fører nok gradvist til hendes død, men via sit blod lever hun jo videre i Carmilla – en mor- bid-humoristisk variation over en klassisk og yderst positivt valoriseret metafor i den heteroseksuelle amourøse jargon, at 'blive et med sin elskede'. I novellens sidste linie, hvor Carmilla går igen i Lauras sødmefulde dagdrømmeri, synes denne forening på en mere fredsommelig måde at blive en realitet.

Tæger uden grænser. Vampyrinden er pri- mært karakteriseret ved sine seksuelle, ikke sine overnaturlige, kræfter, og det er således i Carmillas krop, ikke i eksterne okkulte påvirkninger, at vampyrismen befinder sig. Men særlig farlig er hun for

det etablerede, fordi hun også helt bogstaveligt har evnen til at forcere dets barrierer: Laura sover for låst dør, men det afholder ikke Carmilla fra hendes natmad. Denne hendes mobilitet håner i særdeleshed den victorianske tradition for 'Separate Spheres', kønnes adskillelse. Hvor der er lyst, er der vej, og dermed repræsenterer vampyren vor kulturs instabilitet, såvel som dens evige imperfektion.

Mod novellens slutning hører vi om, hvorledes Carmilla under et maskebal bruger sin overvældende charme til at besnære endnu en ung pige. Et maskebal er identitetsforvirring lagt i (troede offeret da) trygge rammer, men Carmilla får Lauras selv billede til at sitre på en yderst autentisk måde; da hun taler om deres forestående forening, udbryder Laura med en afslørende formulering: "I don't know myself when you look so and talk so." Senere bliver tematikken om den forbudte kærlighed kvinderne imellem endnu tydeligere: Under et af Carmillas uanmeldte natlige besøg drømmer Laura om et stort "sod-sort dyr, som lignede en monstrøs kat", som går frem og tilbage med "samme ildevarslende rastløshed som et bæst i et bur". Som læser fornemmer man klart, at når sådanne kræfter først slippes løs, kommer det ikke til at gå stille af.

Uddrivelsen. Stille af går til gengæld mændenes uundgåelige opgør med Carmilla – bemærkelsesværdigt stille, faktisk. Hun befinder sig i den for sin art karakteristiske komatøse tilstand i sin kiste, da de udfører den rituelle lemlæstelse af hende, hvilket dermed får et signifikant strejf af fejt overgreb.

Denne i vampyrgenren nærmest obligatoriske sekvens er bristefærdig af symbolik; at en gruppe mandlige samfundsstøtter efter alle forskrifterne gør det af med

en kvindelig vampyr, må siges at være en klar eksternalisering af den fremherskende seksuelle doktrins insisteren på at nægte kvinden de følelsesmæssige ekstremer, som vampyrtilstanden alt efter synspunkt forbander eller velsigner hende med.

Alternativt sætter vampyrinden sig netop til voldsom fysisk modværge, og udgør dermed også rent kropsligt en modpol til æraens sirlige feminine ideal. Den gudfrygtige vampyrjægers eneste mulighed for penetration af en lidenskabelig og seksuelt selvbevidst kvinde er således uløseligt forbundet med mord og blodsudgydelse, hvilket nok burde kunne kaste et traume eller to af sig.

Af stor symbolsk betydning er også hals-hugningsritualet, som kan tolkes som en postmortem frelse af vampyrinden: Hovedet er sjælens bo, og sjælen opfattes som den urene og syndige krops modstykke. Ved at skille de to ad, mindes vampyrjægerne således hendes identitet som dødelig, en dydig kvinde med en passiv seksualitet, som kendte og anerkendte sin plads i det patriarkalske samfund, og bortmaner samtidig mindet om den bramfri og dominerende seksualitet hendes tilværelse som vampyr tillod hende at svælge i. Den falliske pæl, som drives gennem vampyrens hjerte, symboliserer den dominerende maskuline seksuelle diskurs' totale intolerance over for anderledes tænkende og følende. Omfanget af brutaliteten vidner dog også om omfanget af frygten for de forandringer fjendens tankesæt og livsstil kan afstedkomme, hvis de får held til at besudle de kristne ditto (et stærkt beslægtet fænomen fra den virkelige verden er her de amerikanske bosætteres 'captive-rescue'-fortællinger, som afspejlede deres dybe frygt for, at indianernes 'dyriske' seksualitet kunne sætte griller i hovedet på deres kristne kvinder).

Ville en ideologi hvilende i tryk forvisning om sin egen overlegenhed gå til den slags yderligheder? (2)

Hensynet til husarerne. I store dele af den vestlige verden var de sporadiske frihedens vinde, man havde følt op gennem 1960erne ved at samle sig til den storm, som ved årtiets slutning nåede sin fulde styrke. Myten om kvindens passive seksualitet var blandt de første ofre, da intellektuelle sværvægttere som Germaine Greer - som skrev den inflydelsesrige og storsæl-gende *The Female Eunuch* (1970) om kvindeundertrykkelse i Vesten - trådte i karakter, gik til frontalangreb på den gamle gardes kønspolitik og satte sig for at udforske kvindens sande seksualitet. Vampyrfilmens (mod)reaktion lod ikke vente på sig.

Fra 1970 og fem år frem udkom, delvis som konsekvens af den nyligt slækkede filmcensur, over tyve film, som satte fokus på den kvindelige og oftest også lesbiske vampyr. Med stor iver sattes nu billeder på vampyrlitteraturens mange bizar-erotiske skildringer, og eksempelvis 'blod drivende ned ad nøgne, fyldige bryster' blev snart en kær favorit. I Freddie Francis' *Dracula Has Risen from the Grave* (1968, *Blod-sugeren Dracula*) tages skridtet fuldt ud, hvad kvindernes indstilling til deres nye tilværelse som udøde angår - de har ingen kvaler eller indvendinger, blot frydefuld forventning. Nu var sex tilsyneladende noget, man som ung kvinde uden skyldfø-else kunne give sig hen til.

Og dog: Som Auerbach anfører, er Carmilla og hendes fæller på film oftest passive aktører, fordi det næsten altid er et mandligt blik, ofte tilhørende en viden-skabsmand, vampyrjæger eller officer, som 'vækker dem til live'. De er dermed blevet til genstande for den mandlige beskuers

lyst, hvorfor deres lesbiske fællesskab da også er transformeret til en småpornogra-fisk fremstilling af kvindens seksualitet som værende primært skabt for mandens, ikke hendes egen, fornøjelses skyld. De kvindelige vampyrers utæmmede libido er altså illusorisk - tæmnet er netop, hvad den i mange tilfælde er blevet. I Roy Ward Bakers *The Vampire Lovers* (1970), som har status af filmatisering af *Carmilla* og hvis betragtelige finansielle succes resultere-rede i talrige lignende produktioner, ind-hegnes Carmillas seksuelle farlighed på en meget direkte måde, idet hun har en mystisk mandlig mentor (en ultraperifer figur i novellen), som via sit blik og blot-tede tandsæt udøver en okkult form for kontrol over hende, hvorfor det i novellen fremtrædende feminine frirum her er stærkt indskrænket, ligesom Carmilla hel-ler ikke længere handler på baggrund af sine kropslige lyster og instinkter. Bogens delikate antydninger og tænksomme for-hold de unge kvinder imellem går fløjten, ikke mindst fordi Laura knap midtvejs faktisk dør, for så at blive erstattet af Emma, en kvie-øjet og barnagtig skab-ning. Endelig danner en mandlig vampyr-jagers voice-over ramme om fortællin-gen, hvilket betyder, at vi fra allerførste færd mindes om, at Carmillas innovative seksuelle tiltag ikke vil gå ustraffet hen, at den 'naturlige' orden på voldsom vis vil blive genoprettet.

Tonen i *The Vampire Lovers* er dog hovedsagelig lummer nyfigenhed, men der findes anderledes skingre eksempler. I *Dracula's Daughter* (Lambert Hillyer, 1936) fremstilles titelfigurens seksuelle frisind som en regulær forbandelse. Hun er stadig under sin navnkundige, afdøde faders kontrol, men ønsker brændende at *slippe fri* af den og dermed sin biseksuali-tet. Et faderopgør, som dog er helt igen-

nem reaktionært, idet filmen stiller med en patriark, som kan tage over, hvis projektet skulle lykkes (hvad det ikke gør – døden bliver hendes 'redning'); en estimateret psykiater, hvis rapkæftede, men loyale, sekretær repræsenterer filmens 'sunde' feminine seksualitet. Andre yndede dæmoniseringsstrategier er en visuel sammenkædning mellem sadistisk vold og lesbisk seksualitet - Joseph Larraz' *Vampyres* (1974) er et vulgært eksempel, Roger Vadims *Et mourir de plaisir* (1960, *Blod og roser*) et mere subtilt - samt at kombinere lesbisk begær med narcissisme, hvorved dette seksuelle alternativ fremstår henholdsvis afstumpet og umodent.

Som Andrea Weiss anfører, findes den lesbiske tilskuers kattelerm netop i det faktum, at film om biseksuelle og/eller lesbiske vampyrer primært er lavet af og for mænd; de lesbiske aktører virker derfor ikke ægte, de er heteroseksuelt kodede, og kan derfor betragtes som *camp*, idet en hovedingrediens i *camp* er forlorenhed. Ved brug af denne overbærende-humoristiske optik falder filmenes forskrækkede eller direkte fjendtlige syn på fri feminin seksuel udfoldelse sammen.

Sympathy for the Devil. Gennemført reaktionære var periodens vampyrfilm dog ikke: Elizabeth Bathorys monstrøse foryngelseskur er omdrejningspunktet i *Countess Dracula* (1970), som er interessant, fordi den tematiserer en midaldrende kvindes ulykkelige kærlighed til en ung mand. Ulykkelig og umulig, fordi det håndfaste victorianske kønsrollemønster kreerer en fundamental splittelse i kvindens sind, idet hun underkastes en række rigide og gensidigt udelukkende roller, såsom Mor, Elsker og Ven. Erkendelsen af, at den socialt accepterede lyst er lokaliseret andetsteds, driver Bathory ud i hen-



Countess Dracula

des afsindige projekt. Relevante tematikker i en tid, hvor mange kvinder stræbte efter at udvide selvbilledet.

Interessant er også *Twins of Evil* (John Hough, 1971), som de smukke og i rent fysisk forstand identiske tvillingsøstre Frieda og Maria lægger legeme til. Mentalt er de dog som ild og vand, med Maria som det autoritetstro dydsmønster og Frieda som den aggressive, egenrådige og, ja, liderlige oprører (et *set-up*, som jo ligeledes lader sig læse som en og samme kvindes dybe mentale splittelse). Friedas begær får snart et mål i den karismatiske Grev Karnstein (en efterkommer af Millarca Karnstein), som er en filmhelt i en filmskurks forklædning. Hans sylespidse sarkasme, flamboyante ondskab og higen efter gennem storladent sindssyge blodritualer at 'nå hinsides kødet' og møde Satan selv gør ham til et uimodståeligt bekendtskab. Han er en lysternes ypperstepræst for en ny og mere fordomsfri generation, og typisk for sin art er Grev Karnstein indbegrebet af stilfuld sofistika-tion. Vampyren er jo tydeligvis en type, som vi mennesker under andre omstæn-



Twins of Dracula

digheder ville *aspirere* til at ligne. Grev Karnsteins følelsesmæssigt intense natur til trods udstråler han overblik og kontrol, men grundet sin foragt for autoriteter og flokdyrsmentalitet betaler han ikke samme høje pris for disse privilegier som de gudfrygtige, glædesløse mennesker. Vampyrer har lederpotentialer, hvilket da også forklarer deres tendens til at opsøge, influere og manipulere magtfulde personer, typisk adelige. Vampyrer tvivler oprigtigt på, at de sagtmodige skal arve jorden – eller for den sags skyld noget som helst.

Grev Karnstein får til slut sin straf, men det er hul formalia; filmen er på hans side, ligesom den ret åbenlyst inviterer os til at beundre Friedas frihedstrang og irriteres over Marias hyppige klynken, som har

ganske andre og kedeligere årsager end søsterens ditto. Den kristne modpol til Grev Karnstein og hans slæng er nok sjældent skildret så usympatisk som her: Maria og Friedas forældre er just omkommet, og deres nye værge, Onkel Arthur (isnende effektivt spillet af vampyrfilmveteranen Peter Cushing), er filmens egentlig sataniske skikkelse. Han og hans kristne broderskab (en klar Ku Klux Klan-allegori) rider om natten ud for at brænde 'syndere' på bålet, og, som Grev Karnstein syrligt bemærker, alle synderne er seksuelt aktive, enlige, unge kvinder (selvsagt bliver forholdet mellem Arthur og Frieda snart ganske anstrengt). Bag denne sygelige fortolkning af kristendommen identificerer filmen ganske vist en sand og kærlig tro, men *Twins of Evil* er alligevel et knæfald

for vampyrernes fyrige seksualitet.

Familiens død og genopstandelse. En forudsætning for kontrol med det kvindelige kønsliv må siges at være kernefamilien og dens traditionelle magtstruktur med patriarken tronende for bordenden. Da Frieda byder Onkel Arthur trods, sendes søstrene tidligt i seng uden aftensmad; en demonstration af hans hidsige fornægtelse af deres modenhed og dennes implikationer. Det bør derfor ikke overraske, at vampyrerne ofte søger at erodere og omstyrte denne maskuline magtbase. Det er heller ikke uden betydning, at vampyrernes ofre har for vane at opsøge deres tidligere familiemedlemmer. Det indikerer en form for hævn for noget ondt, de har påført dem i deres tilværelse som mennesker – eller måske noget rart og lystfyldt, som de ikke har tilladt dem at gøre. Nu vender bordet, idet familiemedlemmet vender tilbage for at opdrage de andre til en ny og mindre restriktiv tilværelse. Igen er vampyren altså et vidnesbyrd om såvel vores fortrængninger som vores magtstrukturers utilstrækkelighed.

I *Taste the Blood of Dracula* (1969, *Dracula får blod på tanden*) indsætter Dracula sig selv som ny autoritetsfigur for en familie, og hans påvirkning af de førhen så apatiske døtre leder en af dem til at slå sin tyranniske far, som havde forbudt hende at se sin kæreste og dermed forsøgt at inddæmme hendes sexliv, ihjel med en skovl. Rendyrket rabiater kvindeskamp er denne gestus nu ikke udtryk for, idet hun kælent underlægger sig Dracula i stedet. På samme måde ses ofte en harem lignende gruppe af unge, attraktive kvindelige vampyrer omkring en mere magtfuld mandlig af slagsen. Men vampyrordenen symboliserer en alternativ familie, som stadig tilbyder en markant op-



Taste the Blood of Dracula

lødning af det hierarki, som fandtes i f.eks. den victorianske model. Derfor var en film som *Taste the Blood of Dracula* lige i tidsånden, og den kan da også siges at ligefrem lefle for den ved at tilskrive Dracula rollen som en slags leder af ungdomsoprøret (omend tanken ikke er urimelig; hippie-bevægelsen og vampyrerne deler en antipati mod kernefamilien, er tilhængere af fri seksualitet og begejstrede for beruselse).

De udødes trængsler. At anskue vampyrer som de rene, om man så må sige, livsnydere, vil dog være forfejlet, skønt, set fra en gudfrygtig og seksuelt indestængt persons synsvinkel, deres lod kan virke attraktiv. Men deres eksistentielle grundvilkår rummer også kvaler, hvoraf en er det ironiske forhold, at de jo er absolut afhængige af os mennesker og vores blod. Uden et jævnt indtag af denne væske får de voldsomme abstinenser, hvilket bestemt sætter deres aristokratiske urørlighed i relief - og desuden etablerer en direkte lighed med en ganske betragtelig del af menneskeheden. Omvendt kan



The Hunger

man sige, at en så stærk trang vidner om deres status som lystfyldte væsener, og ethvert stærkt behov har jo en sød modpol i opfyldelsen af det. Vampyren når dermed ud i lystlivets ekstremer i langt højere grad end vi dødelige, en pointe med særlig prægnans i den victorianske æra.

Ikke mindst Christopher Lee, som inkarnerede Dracula i hele syv film, tilstræbte at forlene figuren med en stærkt tragisk dimension. Senere, som vi skal se, gik både Kathryn Bigelow og Abel Ferrara linen ud, hvad dvælen ved vampyrtilværelsens omkostningerne angår.

Vampyrinden stod i midt-70'erne i stampe: Publikum var blevet langt sværere

at chokere, og hendes nyfundne tjans som afklædt og barmfager fryd for det mandlige øje var blevet trivielt. Kedsomheden blev brudt af den kniv, hun i 1980'erne og 90'erne fik på struben.

Lad os afslutningsvis se på tre nyere film, som alle omplanter vampyrlegenden til deres samtid og alle i varierende grad er seriøse og ambitiøse værker. Som så meget andet blev vampyren i 1980'erne nemlig Big Business: Hollywood sugede figuren til sig og relancerede den som ikon for et popcornnaskende teenage publikum, ligesom dens ufrivilligt komiske konnotationer efterhånden fortrængte dens farlighed.

Alle tiders herskerinde. Tony Scotts *The Hunger* (1983) er i udpræget grad en film af sin tid: Rigere på stil end substans og mere optaget af glat æstetik end af personernes psykologiske liv. Auerbach bemærker korrekt, at vampyrernes elegante overlegenhed denne gang er materiel, snarere end kropslig, hvilket perfekt illustreres ved, at deres hugtænder er afløst af små knive gemt i smykket på deres halskæder. Stoisk sensuelle Catherine Deneuve ses i rollen som den biseksuelle, udødelige vampyr-hertuginde Miriam Blaylock, som bor i en opulent lejlighed på Manhattan. For et par århundreder siden satte hun tænderne i en ung mand, John, spillet af David Bowie, som derved opnåede ikke evigt, men dog et markant forlænget liv, ovenikøbet med den sidegevinst at ældningsprocessen er udskudt og begrænset til livets allersidste timer. Det er umiddelbart inden denne Johns udløbsdato, at filmen tager sin begyndelse, hvorved vi altså kan bevidne Bowies lynsnare forfald. For David Bowie er det selvfølgelig, ingen instruktør eller manuskriptforfatter kan neddyse de ekstraordinære metatekstuelle implikationer, der her er i spil. Ganske som vampyrerne har Bowie, eller i hvert fald Bowies persona, fra begyndelsen af sin karriere med frygtløs kompetence blandet farverne på den kønspolitiske palet, men i *The Hunger* får han for en gangs skyld ikke lov at stjæle billedet – faktisk kan man sige, at billedet stjæler ham.

Bowies figur står i taknemmelighedsgæld til Miriam, og er på alle måder den lille i forholdet, hvilket illustreres i en tidlig scene, hvor hun under bruseren i salig selvtilfredshed kører hænderne gennem sit hår, mens Bowie tænksomt betragter hende. Hans blik er så langt fra det gængst maskuline (Bowie er jo trods alt i biolo-

gisk forstand en mand) og dominerende, magtbalancen er helt i hendes favør. Ængsteligt stiller han det koncise spørgsmål: "Forever?" og, da hun ikke svarer ham første gang, "Forever and ever?" Det løfte kan hun af gode grunde ikke give. Der er forskel på folk.

The Hunger forlener den for vampyrfortællingerne klassiske styrkeprøve mellem (læge)videnskaben og vampyrordenen med små ironiske twists. Hvor man i eksempelvis Jess Francos ligefremt betitlede *Vampyros Lesbos* (1970) kan møde en psykiater med en hemmelig hang til det okkulte og en lige så hemmelig trang til at tilslutte sig vampyrerne, er det her vampyrerne, som opsøger lægevidenskaben i skikkelse af Dr. Sarah Roberts (Susan Sarandon), som forsker i tidlig ældning. Denne henvendelse kan man roligt kalde et brud med stolte traditioner, men nød bryder alle love, og John mister ethvert anstrøg af *cool*, da han står ansigt til ansigt med sit eget endeligt – han bliver med andre ord helt menneskelig igen. Miriam er heller ikke uanfægtet, men da John er borte, genvinder hun snart fatningen. For at opretholde sin egen eksistens skal hun have fat i et nyt offer, og via lige dele hypnotisk charme og telepatiske egenskaber, seksuelle og overnaturlige kræfter i et effektivt blandingsforhold, drager hun Dr. Roberts til sig. Igen ses her et ironisk forhold – forskeren i ældningsprocessen ledes til den person, som kan udskyde hendes eget fysiske forfald ganske betragteligt. Hermed accentueres atter vampyrernes basale fysiske overlegenhed; de er *built to last* og kan overbærende betragte vi menneskers forsøg på at knække den kode, som ubønhørligt leder til vores endeligt. Og vampyren alene har det i sin magt at frelse os fra denne vores indbyggede forgængelighed, omend kun for hvad der i

deres tidsregning er en stakket stund (at vores sidste hvilested, en muldbestrøet kiste, er deres sengeleje, ligner unægteligt også en latterliggørelse af den frygt for døden, som de fleste mennesker i et eller andet omfang besidder. Hver gang vampyren rejser sig fra den, signalerer det en form for fornærmelse mod menneskera-cens primære frygt).

Efter kort tid under Miriams mentale bearbejdning tropper Sarah op ved hendes hoveddør, fremsætter det ærinde, under dække af hvilket hun er kommet, for så at droppe al forstillelse og tilstå: ”I don’t know why I’m here.” Men det gør Miriam; vampyrerne har stadig det, vi mennesker mangler. Ikke blot seksuelt overskud, frihed og tiden på deres side, men også den mystik, som folk som Sarah nok arbejder målrettet på at udrydde, men også underbevidst længes efter at underlægge sig. Splittelse er menneskets lod, hvilket vampyren forstår og forstår at udnytte. Den frister os også til, som Draculas mandlige offer i filmudgaven, at slå personificeringen af vort moderne samfunds dominerende videnskabelige diskurs, Van Helsing, over nallerne og bede ham om at ”holde sine beskidte hænder for sig selv” – at holde op med at afmystificere alting. At give sig hen til en vampyr er at give sig hen til mangt og meget, herunder en erkendelse af fortidens ubegribelige indvirkning på nutiden og ens egen ultimative eksistentielle afmægtighed.

Det efterfølgende samleje mellem Deneuve og Sarandon ligner dog, som filmen overhovedet, en ambitiøs musikvideo og en hundedyr reklamefilm i kalkuleret og koreograferet kopulation. Der er ingen løssluppen liderlighed over det, og i lighed med resten af filmen brydes scenen op af en hektisk og distanceskabende klipning. Måske denne sanitære fremstilling af lyst-

livet skal ses i sammenhæng med den nervøsitet, som tidens nye plage, aids, repræsenterede? Femten år efter at frihedskampen var vundet, havde seksuel spontanitet og hengivelse fået en ny og mægtig fjende, som med grusom ironi aflivede forestillingen om blod som en livgivende væske. Denne gang runger vampyrernes implicite anklage mod menneskeheden altså noget hult, dersom den lyder på lystafmatning. Det er deres kølige stilfuldhed, som er Scotts ærinde, ikke deres varme ven-skab, hvorfor *The Hunger* ofte ligner en yuppiefantasi med vampyrer tilføjet som en slags eksotisk elskovsmiddel.

Som følge af filmens noget besynderlige klimaks kommer Miriam endelig af dage, og hendes egenskaber går i arv til Sarah. Auerbach læser dette som et typisk tilfælde af besudling af vampyrernes føromtalt homoerotiske generøsitet, til fordel for en i tidsånden fremherskende individualisme. I *The Hunger* tager tilværelsen som vampyr sig derfor, paradoksalt nok, fattigere ud end nogensinde før.

Vampyrer dør ved daggry. Kathryn Bigelows *Near Dark* (1987) er selvfølgelig særlig interessant, fordi den er blandt de uhyre få vampyrfilm, som er skrevet (dog med mandlig medforfatter) og instrueret af en kvinde. Netop derfor er det forbløffende, at Bigelow i mødet med sin samtids reaktionære strømninger vælger at blotte struben.

Filmen begynder ellers lovende med et genrebevidst glimt i begge øjne: Den brunstige bonderøv Caleb støder et sted i midtvesten på en fremmed, ispisende pige (Jenny Wright), til hvem han kækt bemærker, at han er ”dying for a bite” (af hendes is). I et tranceagtigt tonefald gentager hun ordene ”bite” og ”dying” – de vækker tydeligvis en vis ressonans, og så

ved vi nok, hvad hun er for en. Caleb, som er lidt sløvere i optrækket, får lokket hende med på en køretur, og på hendes befaling stopper de lidt uden for byen for at studere nattehimmelen. Det gør Mae, som pigen hedder, i hvert fald, Caleb har en anden og mere jordnær dagsorden. Som i resten af filmen leger Bigelow her med forskellige filmgenrers konventioner, i dette tilfælde den fra amerikanske teenage-film, som foreskriver, at pigen kysk holder den bristefærdige ungersvend hen med øm, romantisk pludren. Calebs platitide "I sure haven't met many girls like you" giver pludselig ny mening. Han har mere ret end han aner, men Mae præciserer hans udtalelse: "No, you haven't met *any* girls like me".

Vampyrrens seksuelle tvetydighed er denne gang primært udtrykt gennem Maes drengede fremtoning; hun er, i lighed med lokalbefolkningen, klædt i skjorte og jeans og har dermed ingen fysisk lighed med den klassiske, voluptuøse vampyrinde. Det er et stærkt vidnesbyrd om vampyrernes exceptionelle evne til at indynde sig hos deres menneskelige ofre, at de altid formår at falde i med omgivelserne og kun vække opsigt, når de selv vælger det – de kan altså færdes frit i menneskets indre, såvel som ydre verden.

Kort herefter vil Caleb give Mae en tur på sin hest, men det bliver der ikke noget af, idet vampyren og hesten – som symboliserer to vidt forskellige former for seksualråstyrke – frastødes som to ens magneter. Hermed er filmens centrale tema, kampen mellem subkulturens værdier og det traditionelle Amerikas ditto, slået an.

Caleb bliver bidt af Mae og ender i selskab med hendes vampyr-venner, under ledelse af en faderlig og karismatisk skikkelse (Lance Henriksen). Umiddelbart efter omvendelsen spørger Caleb Mae,

hvad de nu skal foretage sig, hvortil hun svarer: "Anything we want – to the end of time". Det lyder jo unægteligt som lyse fremtidsudsigter, men *Near Dark* bliver herefter en populærkulturel opvisning i, hvorledes Reagans Amerika svinger lassoen og svinebinder samfundets afvigere.

Inden længe føler Caleb en voldsom trang til blod, men hans modvilje mod at slå ihjel viser sig stærkere, hvorfor Mae må made ham fra sine egne vener. Når hans behov ikke dækkes, raver han rundt i en voldsom febevildelse, som datidens publikum umuligt kunne undgå at associere med aids. Denne kobling mellem sygdom og vampyrbid er dog langt fra ny: I Bram Stokers England var aviserne fulde af beretninger, som forbandt sex med kriminalitet og sygdom. Prostituerede, som fandtes i stort antal i de større byer, repræsenterede alle tre dele, ligesom de var en uafrystelig påmindelse om, at den kvindelige seksualitet rummede andet og mere end den officielle visdom lod ane. Frygten for at komme i nærkontakt med en lysten, sygdomsbærende kvinde var ingenlunde udelukkende et fiktivt anliggende.

Fuldvoksne Caleb er altså atter afhængig af en kvindes livgivende væske, ligesom Mae skal opdrage ham til hans nye liv som udød. Men i hælene på vampyrbanden er Calebs far, en resolut individualist rundet af den fede, Oklahoma'ske muld. Det kommer til voldelig konfrontation mellem ham og vampyrerne, men den egentlige kamp udspiller sig i Calebs hjerte – og til syvende og sidst kan han, på grund af sin stærke tro på kernefamiliens mange vel-signelser, ikke korrumpes. Kærligheden til hans rigtige familie får overtaget, vampyr-patriarken får et føl, men faldes i ryggen af Mae, som viser sig parat til at ofre alt for at genoprette og forsvare den lille

families liv på prærien. Kvindelig offervilje evner altså at forcere menneske-vampyr skellet, men dette skel er nu heller ikke, hvad det var; Calebs super-far er nemlig i stand til at konvertere både Caleb og Mae tilbage til mennesker igen, ved at indsprøjte sit eget, raske blod i deres årer. Hermed opstår forudsætningerne for et godt, gammeldags heteroseksuelt parforhold, og filmen ender da også med en *freeze-frame* af Caleb og Mae i øm omfavnelser i faderens lade.

Ikke at der denne gang er nogen nævneværdig seksualpolitisk opposition at spore hos vampyrerne, som udover få og vage homoerotiske antydninger abonnerer på parforholds-konceptet, som vi kender det. Det er altså primært en generel outsider-status, Mae frelses fra. Vampyrerne gebærder sig som en lovløs bande fra en western-film og deres sadistiske udskejelser, som Bigelows kamera labber i sig, udelukker enhver sympati. Med hjælp fra den retskafne patriark kan Mae genopdrages til en tilværelse som veltilpasset og æbletærtbagende *soccer mom*.

Bigelow gør altså radikalt op med forestillingen om vampyren som en med mennesket åndsbeslægtet ven. De er nu væsener, som vi definerer os i *modsatning* til. Reagans Amerika var ikke stort nok til begge.

En gang til fra begyndelsen. Med Abel Ferraras *The Addiction* (1995) sænker mørket sig for alvor over vampyren. Kathleen (Lili Taylor), en ung filosofistuderende bosat i New York, skubbes en sen aften ind i en gyde af en imponerende kvinde, som opfordrer hende til – med overbevisning i stemmen – at bede hende om at lade hende være i fred. Da Kathleen forholder sig underligt apatisk, tilføjer den fremmede kvinde hende et voldsomt bid-

sår på halsen. Ferraras vampyrer er dyrisk aggressive, ikke kælnede og kærlige, når de går til biddet. Med Kathleens blod strømmande ned ad hagen kigger kvinden hende i øjnene og siger: ”Collaborator”.

Bag denne hendes konstatering findes to betydninger: Dels underkaster Kathleen sig mere eller mindre sin overgrebskvindes vilje, hun *collaborates*, og dels refereres til filmens overordnede tema om ondskaben som den samlede menneskeheds forbandelse. *The Addiction* formelig emmer af civilisationshad, og New Yorks gader er næsten udelukkende befolket af misbrugere og særlinge. Ferraras sort-hvide billeder, tilsat en hidsigt insisterende hip-hop lydside, giver indtryk af et samfund på randen til total fortabelse, hvorfor vampyrernes bestialske jagt på menneskestruber ikke synes en egentlig afvigelse, men snarere den logiske følge af en allerede håndgribelig undergangsstemning.

I Kathleens nye tilværelse som vampyr udvikler hun snart en stærk antipati mod konventionel lærdom, ikke mindst den hendes universitet er leveringsdygtig i. Logisk nok beslutter hun at omvende sin filosofiprofessor, og han viser sig da også villig. Faktisk lader mange til at have et slet skjult ønske om at slippe den byrde, det er at være menneske. Som Kathleen føler de tilsyneladende en uafvaskelig lede ved at være del af en race med lig i lasten som jødeforfølgelserne og My Lai-massakren. Hun sammenfatter sit nye menneskesyn i følgende revision af et Søren Kierkegaard-citat: ”Kierkegaard havde ret; der er en mægtig afgrund foran os. Men om springet tog han fejl. Der er forskel på at springe og blive skubbet.” I sandhed en hård lille perle af sort poesi.

Kathleen og hendes i antal hastigt ekspanderende trosfæller forfægter det synspunkt, at vampyrismen er den højeste

form for erkendelse. Det er oplagt at antage, at den trumfer den konventionelle akademiske, netop fordi den har en markant kropslig dimension og aldrig forfalder til distanceret spekulation. Som hos David Cronenberg findes i kødet en egen form for oplysning, som kan lokkes frem ved alternativ seksuel praksis, i dette tilfælde et orgie. Filmens sort humoristiske højdepunkt indtræffer under Kathleens kandidatfest. Stående ved siden af en meget akademisk udseende ældre herre holder hun en kort tale, hvorefter det fremgår, at hun nu vil indvie gæsterne i essensen af det, hun gennem sin universitetsuddannelse har lært. Herefter går hun direkte efter sin distingverede sidemands strube, hvilket animerer de øvrige tilstedeværende vampyrer til lignende tiltag. Viden bør deles.

Lili Taylor gør en foruroligende og fængslende feminin vampyr. Hendes transformation fra smådeprim universitetsstuderende til dæmonisk dommedagsprædikant er lækkert realiseret. Men hvis vampyrtilværelsen skildres som en udfrielse fra en uheldigt destruktiv menneskehed, er det bestemt ikke en idyllisk en af slagsen. Som titlen mere end antyder, er afhængighedsaspektet denne gang i begivenhedernes centrum; Kathleen bliver snart slave af sit behov for blod, en klar parallel mellem vampyrens og det desperate storbymenneskes afhængighed. Implikationen er, som før, men på en ny måde, at afstanden mellem dem og os er papirstynd – begge lever vi en åndsforladt tilværelse afskåret fra spirituel tilfredsstillelse. Dog kun tilsyneladende, for snart indhenter Ferraras bastante katolicisme begivenhederne, og mod filmens slutning vender Kathleen sig mod den religiøse frelse. Vampyren har intet godt at tilføre menneskeheden, kun Gud kan redde os

fra os selv.

Denne pointe cementeres af Kathleens nyfundne, intimiderende mandlige mentor (spillet med vanlig patologisk autoritet af Christopher Walken), en næsten-tørlagt vampyr, som holder en moralsk opbyggelig tale om værdien af afholdenhed for Kathleen. Ved at holde sin egen blodtørst i stram snor oplever han følelsen af frihed, hvilket må siges at være en ideologisk kovending for vampyren. Fra glad og gavmild giver og hedonistisk profet er han nu reduceret til inaktiv smittebærer.

Forever and ever? Under Victoria-æraens stive tro og love var rollen som lysternes rebel anderledes taknemmelig end i dag. Vampyrerne i LeFanus novelle *Carmilla* og i Stokers roman *Dracula* spillede rollen som seksuelle frihedskæmpere og indvarslede diskret den seksuelle revolution. Bi- og homoseksualitet var en naturlig del af deres kultur, men også hele blodrus tematikken fik dem til at fremstå som væsener med stærke lyster, som de uden forlegenhed adlød og endda findyrkede. At de så samtidig fremtræder som kultiverede og dannede, er jo yderligere interessant. Befriet for kristendommens dogmer om synd, skyld og skam kan de leve som sammensatte, og derfor hele, skabninger, have ikke bare hovedet, men også kroppen med – indtil gudfrygtige mennesker med blodig bogstavelighed får held til at ændre på dette forhold.

Vampyr-legenden vidnede om det patriarkalsk-kristne samfunds stærke og stadige frygt for, at deres bolværk mod alternativ livsførsel og fri(ere) seksualitet ikke kunne holde evigt. Senere, da kvinderne som en del af ungdomsoprøret højlydt krævede øjeblikkelige forandringer på det kønspolitiske område, sås i vampyrfilmen



Dracula Has Risen from the Grave

en længsel mod dengang de forstod at holde kæft og skyde kavalergangen frem, omend også en sløret afspejling af den øgede tolerance på feltet. I det tyvende århundredes to afsluttende årtier var vampyrens rolle dog i de her omtalte film

mere fordømt fjende end vis ven, hvilket ikke mindst aids epidemiens opståen og de konservative værdiers renæssance forklarer.

Vampyrerne nyder stadig stor popularitet, men har slet ikke samme symbolske

prægnans som førhen. Den seksuelle revolution bed sig fast og sleb tænderne ned på deres undergravende potentiale: I dag er de "blot endnu et billede på seksualitet i en kultur, som i stigende grad er åben over for afbildning af enhver form for seksualitet." (Day, 5) Ja, ofte serveres de som ren gimmick eller letbenet komedie for et blasert, senmoderne publikum. Der findes dog stadig tabubelagte områder, herunder incest og kannibalisme, hvilket burde holde vampyrerne på afstand af fuldbyr-det parodi lidt endnu.

Som Day skarpt bemærker, antog man på Stokers tid, at det at være menneske hang nøje sammen med kontrol over drifterne, hvorfor vampyrhistorierne havde en betragtelig afskrækkende effekt (omend altså ligeledes efter al sandsynlighed at dømme en pirrende). Men i dag, hvor gammeltestamentlig kristendom, store ideologier og forklaringsrammer i øvrigt har lidt alvorlige tilbageslag, er vi blevet mere ydmyge over for spørgsmålet om, hvad det egentlig vil sige at være menneske. Derfor er den stik modsatte forklaring nu mindst lige så accepteret; som menneske bør man udforske og udleve sine drifter, lyster og impulser, hvorved vampyren jo bliver et eksempel til efterfølgelse.

Day kalder afslutningen på det 20. århundrede 'den store affortrylleses tid', og påpeger, at i en sådan tid, hvor tilværelsens magiske dimension er trængt helt tilbage til barndommens territorie, vil menneskenes tørst efter vampyrhistorier heldigvis langt fra være slukket. Nok har deres potens pakket, men vampyrerne vil altid om ikke andet pege tilbage mod en fjern og fascinerende feudal æra fuld af hemmelighedsfulde fællesskaber, obskure ritualer, tågeindhyllede slotte og et befriende fravær af den logik, fornuft og rationalitet, som fastholder vores virkelighed i den

funktionelle og fantasiforladte sfære. Når og hvis vampyrernes sidste rest af reel libido ryger, vil vi måske betragte deres legende som endnu et rosenrødt og aseksuelt eventyr i rækken.

Noter

1. Et argument mod en reaktionær læsning kunne være, at en god ven af Stoker, Oscar Wilde, under tilblivelsen af bogen blev retsforfulgt for sodomi. På skrift og på teater-scenen gik Wilde i rette med Victoria-tidens mange forbud og undertrykte længsler, og selv var han relativt åben omkring sin homoseksualitet. Det gjorde ham til et let offer og skulle vise sig fatalt, idet de to års tvangsarbejde, som retssagen mod ham resulterede i, knækkede hans helbred. Han døde tre år efter endt afsoning, blot 46 år gammel.
2. I gyseren *The Exorcist (Eksorcisten)* fra 1973, hvor den moderne humanistiske diskurs stiller sig i vejen for pæl-gennem-hjertet-og-af-med-hovedet metoden, udgør uddrivelses-processen over halvdelen af filmen: Pubertetspigen Regan besættes af djævelen, hvilket leder hende til at overskride samtlige kendte tabuer plus et par stykker til, verbalt såvel som fysisk. Hun fremstår dermed som en mandsdomineret (film)verdens ultimative mareridt og antitesen af feminin dyd; en ekstremt liderlig og ekstremt profan skabning, som sågar anvender egne kropsvæsker som skyts mod præsterne, som foretager uddrivelsen. Hermed kan man sige, at vampyren havde givet stafetten videre til næste generation, omend alting ender i from katolsk lyksalighed samt et dydsrestituerende hukommelsestab til vor unge hovedperson.

Litteratur:

- Auerbach, Nina (1995). *Our Vampires, Ourselves* The University of Chicago Press
- Barber, Paul (1988). *Vampires, Burial and Death* Yale University Press
- Carr-Gomm, Sarah (1995) *The Dictionary of Symbols in Western Art* New York Facts on File
- Creed, Barbara (1993). *Film, feminism, psychoanalysis* London & New York Routledge
- Day, William Patrick (2002). *Vampire Legends in*

- Contemporary American Culture* The University Press of Kentucky
- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture* Oxford University Press
- Dixon, Poppy *Christian Blood Lust and its Manifestation in Vampyre Myths*
<http://www.postfun.com/pfp/features/98/oct/bloodlust.html>
- Dundes, Alan (ed.) (1998). *The Vampire* University of Wisconsin Press
- Hogan, David J. (1986). *Dark Romance – sexuality in the horror film* McFarland & Company, Inc., Publishers
- Hutchings, Peter (1993). *Hammer and Beyond – the British horror film* Manchester University Press
- Jones, Stephen (1993). *The Illustrated Vampire Movie Guide* London Titan Books
- Keeseey, Pam (1993). *Daughters of Darkness – lesbian vampire stories* Cleis Press, Inc.
- Paul, William (1994). *Laughing, Screaming* New York, Columbia University Press
- Pirie, David (1973). *A Heritage of Horror – the English Gothic Cinema 1946-1972* London and Bedford Gordon Fraser
- Senf, Carol A. (1998). *Dracula – between tradition and modernism* New York Twayne Publishers
- Weiss, Andrea (1992). *Vampires and Violets* London Jonathan Cape
- www.rotten.com/library/cryptozoology/vampires/