

FRA DRACULA TIL TWILIGHT

Et receptionshistorisk studie af frygt gennem tematisk læsning af populærkulturelle vampyrfortællinger



Garegin Tutundjan

Mikkel Hill Larsen

Pelle Imlau-Jepesen

Jon Marius Aeppli Brogaard

Vejleder: Jakob Egholm Feldt

Antal normalsider: 37,5

Historie

Roskilde Universitet

Abstract

In this paper, an analysis of three popular vampire stories is undertaken: *Dracula* (1897), *Interview With the Vampire* (1976) and *Twilight* (2008); through the prism of three common horror themes: the gothic, the stranger and the liminal. The aim of this analysis is to uncover which general fears manifest themselves in these titles, which is then understood through the themes and the contemporary reception of the titles. The paper concludes that there is a general fear of the collapse of society and modernity in *Dracula*; which shifts to a common fear of the collapse of the nuclear family and the anxiety associated with being different in *Interview with the Vampire*; in *Twilight* it has become an existential fear as a result of battling with identity crisis in a post modern individualized society.

Indhold

Abstract	1
Indledning.....	3
Problemfelt.....	4
Problemformulering:.....	4
Historiografisk afsnit.....	4
Den produktionshistoriske udvikling af vampyr-litteraturen 1819-2014.....	4
Observationer	7
Hvorfor er vampyren spændende?	8
Hvorfor er de tre nedslag spændende?	10
Dracula.....	10
Interview with the vampire	11
Twilight	12
Hvordan ser forskningen ud på feltet?.....	13
Hvordan er vores tilgang?	15
Analyse: Fra mytisk kaos til eksistentiel angst	17
Modernitetens skrøbelige fundament	17
Kernefamiliens sammenbrud	23
Postmodernistisk individualisme.....	29
Diskuterende kommentarer om vampyrer og psykoanalysen.....	35
Konkluderende bemærkninger	37
Bibliografi	39

Indledning

Vampyren har floreret i forskellige skikkelser gennem det meste af den nyere vestlige kulturhistorie, fra tidlig middelalderlig folkløse om varulve og andre kimærer, gennem nyere repræsentationer som Bram Stokers gotiske monstrøse *Dracula* i slutningen af det 19. århundrede, Anne Rices *Interview with the Vampire* fra 1976 i kølvandet på den seksuelle revolution, og frem til den moderne domesticerede vampyr i Stephanie Meyers *Twilight*, som er udtryk for en ny type vampyrgenre, hvad kan kaldes den "overnaturlige teenage romance"-genre. Vampyren har transcenderet århundreder i forskellige forklædninger og har underholdt og skræmt den europæiske befolkning. Selve det litterære korpus om vampyrer er enormt, så det er evident, at karakteren har vakt stor interesse blandt forfattere og læsere. Dette har medført, at der er blevet forsket rigtig meget i emnet, affødt gotiske studier, studier af monstre etc., hvor forskellige aspekter af "det uhyggelige" er blevet studeret. Når man ser på forskningen, bliver det klart, at der er mange indgangsvinkler til materialet, og vampyren er blevet tolket som repræsentant for adskillige menneskelige og samfundsmæssige tendenser og sentimentaler (frygt for det fremmede, den blodsugende kapitalist, kommunist, liberalist, den grådige jøde, national selvhævdelse mv.). I mere moderne tid er karakteren blevet romantiseret, og har i nogle tilfælde indtaget rollen som følsom førsteelsker. *Dracula* er meget dragende, fordi karakteren på den ene side er meget anderledes og monstrøs, men samtidig meget familiær og identificerbar - og dette har som nævnt banet vej for en masse forskellige tolkninger; både som den frigørende helt og den blodtørstende skurk. I kraft af dette kan det umiddelbart virke forvirrende at give sig i kast med undersøgelser af vampyren, for hvor skal man begynde? Den seksuelle tolkning har især været fremtrædende og er et centralt aspekt af vampyren. Det magnetiske forhold mellem sex og død - *le petit mort* - der er både dragende og frastødende på samme tid, er sat på spidsen i karakteren. Dog er det også en simplificeret forståelsesramme, der slører andre og i visse henseende mere interessante aspekter. Da vampyren har vandret igennem århundreder og hjemmøgt næsten hvert et årti, er det interessant at se på dens forskellige udtryk. Vi går derfor ind og ser på tre forskellige værker fra tre forskellige perioder, der er repræsentative for deres samtid. Disse værker vil fungere som prisme ind i en tid, da vampyren løfter spejlet for sin samtid og lader læseren reflektere over sig selv og/eller samfundet. Vampyren kan så at sige give et indblik i de problemstillinger og frygter, der er emner i samfundsdiskursen. Ud fra de tre nedslag har vi valgt at fokusere på tre gennemgående træk ved vampyren, der bliver ledetråde gennem hele projektet: gotik, fremmedhed og liminalitet.

Problemfelt

Projektet vil gennem en tematisk analyse af de tre valgte nedslag; *Dracula* (1897), *Interview With the Vampire* (1976) og filmen *Twilight* (2008), finde frem til anvendelsen af vampyrer som udtryk for nogle frygtbegreber i deres respektive samtid. Gennem denne tematiske analyse vil projektet fokusere på tre gennemgående træk; *gotik*, *fremmedhed* og *liminalitet*, da disse træk har fulgt vampyrkarakteren siden Bram Stokers reovering af karakteren i 1897 og helt frem til de seneste inkarnationer af karakteren. Meget af forskningen i feltet har en anakronistisk tendens, og arbejder ikke med vampyrens kulturhistoriske udvikling. Dette projekt søger at belyse nogle samfundsmæssige tendenser og problemstillinger gennem disse udvalgte nedslag og deres reception i samtiden. De tre nedslag skal derved fungere som vinduer ind i deres samtid, og herigennem vil det undersøges, hvilke frygter, angster og tendenser der kommer til udtryk i værkerne og deres samtidige reception. Det er altså en antagelse for projektet, at der igennem populærkulturelle værker bliver sat forskellige samfundsmæssige problemstillinger på spidsen, hvilket derfor giver os mulighed for at gøre nogle observationer omkring forskellige perioders udtryk og frygter. Dette har ledt os til følgende problemformulering:

Problemformulering:

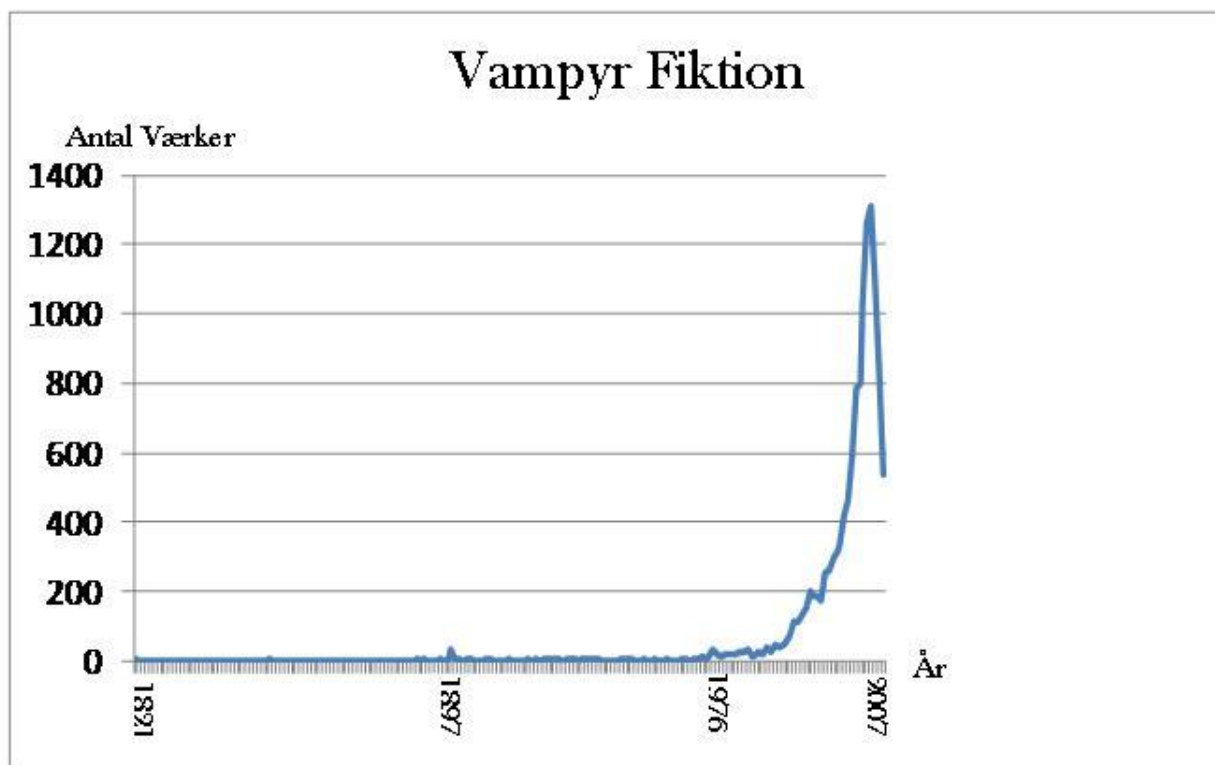
Projektet søger at kaste lys over, hvordan en generel samfundsfrygt kommer til udtryk i populærkultur gennem en tematisk analyse af de tre valgte hovedværker, *Dracula* (1897), *Interview With the Vampire* (1976) og *Twilight* (2008) og samtidens reception af disse.

Historiografisk afsnit

Den produktionshistoriske udvikling af vampyr-litteraturen 1819-2014

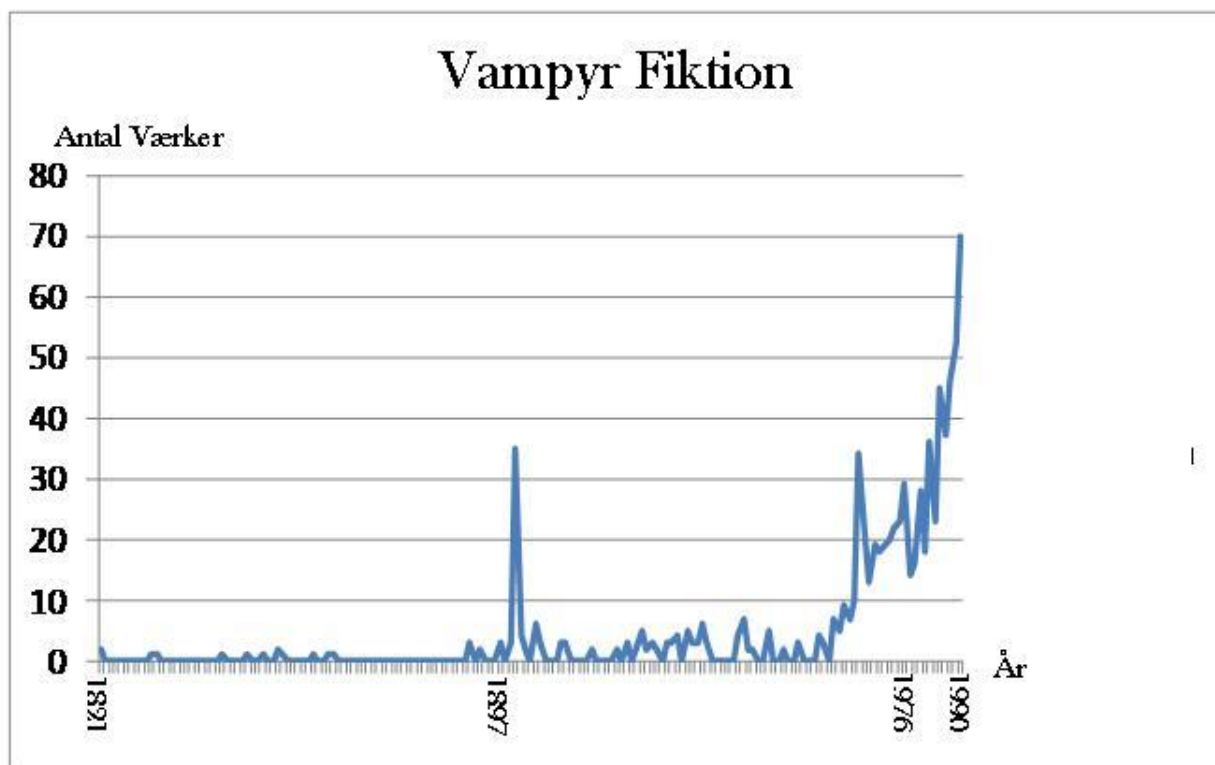
I det følgende skal vi først og fremmest kigge på nogle data over vampyrlitteraturens omfang, nærmere bestemt antallet af udgivelser omhandlende vampyrer siden starten af det 19. århundrede frem til dags dato. Prælimenært til dette afsnit er det nødvendigt med en kort uddybning af de følgende statistikkens tilblivelse: I og med at denne type statistik ikke fandtes på forhånd, skulle informationerne indsamles manuelt. Tallene, som ligger til grund for graferne, stammer fra "worldcat.org", som er en international database, hvor alle verdens bibliotekers materiale bliver kryds-refereret for at skabe et komplet billede af den litteratur, som findes (Worldcat 2014).

Statistikkerne er baseret på denne databases oversigt over engelsksproget skønlitteratur omhandlende vampyrer. Grundet statistikkernes originalitet skal der i det samlede antal udgivelser tages højde for genudgivelser, oversættelser osv. Dette forventes dog at være en så lille fejlmargin, at det ikke har reel betydning for grafernes reliabilitet.



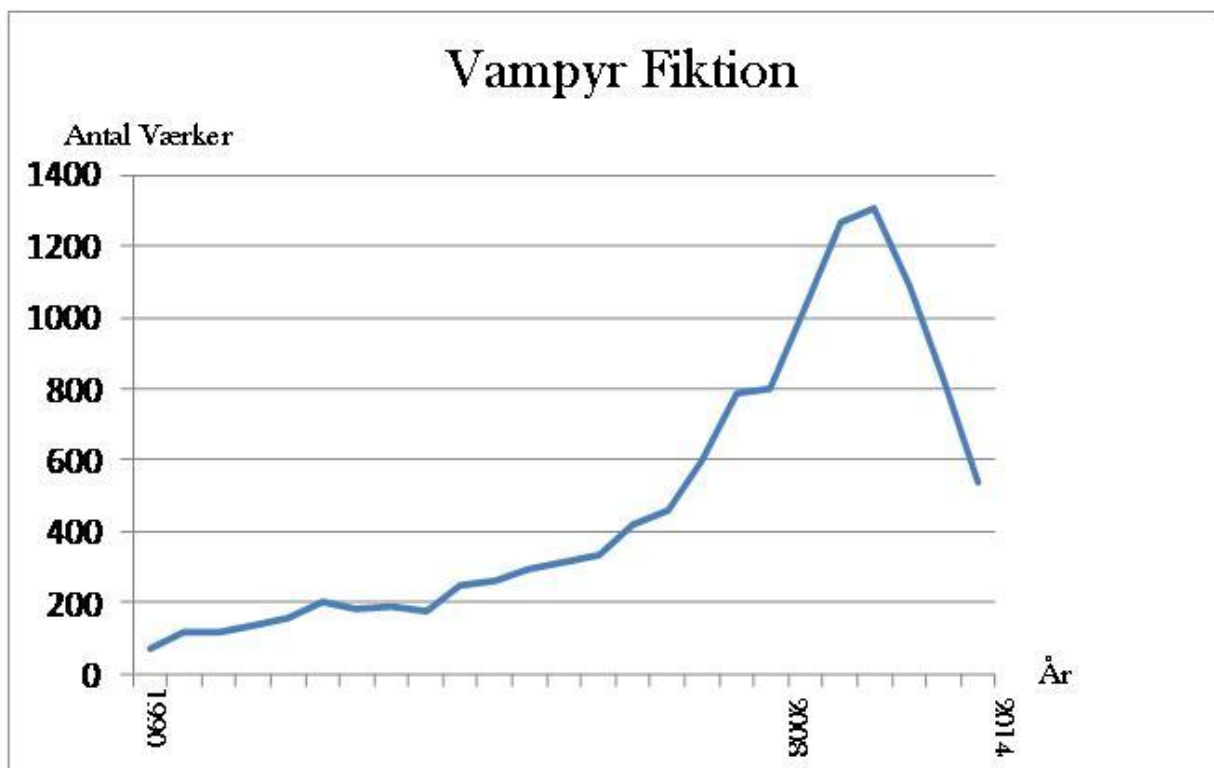
På den samlede statistik over udviklingen, er det mest åbenlyst den hidtil usete stigning i produktionen efter 1990 - en eksplosion som vokser med eksponentiel fart frem til 2011, hvorefter boomet oplever en halvering over de næste 3 år. Der kan være flere grunde til denne eksplosion. Computerens, og især internettets indtog og tilgængelighed for menigmand, har gjort verden mindre, og gjort det muligt for langt flere mennesker at få adgang til information. Dertil hører det også, at det skriftlige medie er blevet udbredt på en måde uden præcedens. Bøger findes ikke længere kun i fysisk tilstand; de er også tilgængelige elektronisk. Denne meget større mulighed for udbredelse kan have haft betydning for boomet. Ydermere kan man forestille sig, at internettet har åbnet op for et helt nyt publikum: teenagere; hvilket også ville forklare, hvorfor meget af den nye vampyrlitteratur henvender sig til de yngre generationer. Uanset grundene til det, kan man med sikkerhed konstatere, at skønlitteraturen om vampyrer ridder på en hidtil uset bølge af popularitet.

I og med at eksplosionen i mængden af litteratur er så markant efter 1990, har det derfor også været nødvendigt at statistisk afbillede hele den forudgående periode (1819-1990), for at kunne konstatere konkrete ændringer i udviklingen op til dette boom.



Som grafen giver udtryk for, har produktionen af vampyr-litteratur op til 1990 ikke været voldsom. Der er dog nogle bemærkelsesværdige 'peaks', som fortjener opmærksomhed. I år 1900 produceres der 35 skønlitterære værker om vampyrer - en bedrift der først overgås i 1984 (36). Det lader altså til, at der forudgående sker noget, som forårsager dette boom. Man kan sandsynliggøre, at Bram Stokers bog har haft en betydningsfuld indflydelse, idet man efterfølgende har kunnet konstatere, at bogen skabte stor omtale - selv i sin samtid - hvilket blandt andet kommer til udtryk i, at der har været nok materiale til at udgive en hel bog *kun* med anmeldelser af Stokers værk. En sådan interesse for *Dracula* i sin samtid kan være én af forklaringerne på de mange vampyr-fortællinger få år efter. Det andet boom, som fortjener en kort bemærkning, er den pludselige opblomstring, der sker i slutningen af 1960'erne og op gennem 70'erne. Den seksuelle frigørelse havde stor betydning for samtidens litteratur, og fordi der på forskningsområdet har været stor fokus på vampyr-karakterens seksualitet, kan man godt forestille sig, at denne kulturelle bølge har haft en væsentlig betydning for stigningen i vampyr-historier.

Det er naturligt at statistisk opstille de sidste 15 år for sig selv, da der, som tidligere nævnt, sker en stigning, som er hidtil uset.



Selvom kurven er stødt stigende, så er det især fra 2000 og frem, at den virkelige eksplosion sker. Efter årtusindskiftet stiger produktionen stødt, og især efter 2005 eksploderer den, og ikke kun litterært; film, tv-serier osv. bliver utroligt populære blandt især unge. Det er meget bemærkelsesværdigt, at faldet er så drastisk efter 2011, men grundene hertil er ikke relevante for dette projekt.

Observationer

Overordnet kan man konstatere, at det er bemærkelsesværdigt, at der efter hvert peak følger et øjeblikkeligt og meget markant fald i produktionen. Der er tale om minimum en halvering inden for en periode på kun 1-3 år. Det er desuden meget interessant at bemærke sig, at det tre efter udgivelsen af alle projektets valgte værker opleves et boom, der følges af dets øjeblikkelige fald:

Bram Stoker: *Dracula*:

1897: 3 værker -> 1900 -> 35 værker -> 1901 -> 4 værker

Anne Rice: *Interview with the vampire:*

1976: 20 værker -> 1979 -> 29 værker -> 1980: 14 værker

Catherine Hardwicke: *Twilight:*

2008: 801 værker -> 2011: 1301 værker -> 2014: 513 værker

Under den seksuelle revolution falder to peaks med et halvt årtis mellemrum. Det største boom i perioden sker i 1970, hvor den seksuelle revolution er på sit højeste. Dog er Anne Rice stadig valgt, grundet at værket lægger sig i samme litterære strøm, samt at det populærkulturelt er ét af de mest kendte værker, hvis ikke dét mest kendte værk om vampyrer fra denne periode.

Man kan, og skal *ikke* på baggrund af det statistiske materiale konkludere, at de udvalgte værker er den direkte grund til det efterfølgende boom, men i og med at der lader til at være en tendens i tiden omkring udgivelsen af alle tre værker, kan man i hvert fald sandsynliggøre, at de som en del af en bølge har været med til at sikre den stigende interesse i de følgende år. Statistikkerne er således ikke tænkt som en retfærdiggørelse af værkerne, og heller ikke et redskab til at fastlægge deres betydning i samtiden, men langt mere som et pædagogisk redskab, og som udtryk for, at der har været nogle bestemte tendenser i litteraturen på de givne tidspunkter.

Hvorfor er vampyren spændende?

Monstre har befolket klodens overflade i århundreder. De lurar i havets dyb på skibsfarende, næres af vildfarne og overmodige mennesker i skovene, og lægger hele landsbyer øde med deres overnaturlige kræfter. Næsten alle kendte kulturer kender til monstre i alle afskygninger og udformninger og kan fortælle grumme historier om møder med dem. Her i vesten er vi mest bekendte med vampyrer, zombier, drager, kraken, runvæsner og varulve, men der findes ligeledes kæmpestore børnespisende øgler, sorte ildspyende dæmoner, djævler og slanger (Gilmore 2009, s. 3). Dette mangefold af, for det meste menneskekøds-spisende, monstre er et udtryk for deres signifikans i menneskets bevidsthed. På trods af den store varians i monstrenes udtryk er der dog flere lighedspunkter. De har den specifikke egenskab af at være sammensatte væsener. De er ofte kombinationer af to eller flere dyr og egenskaber og etablerer ved kombinationen af kendte elementer en umulig helhed, som for eksempel vampyren, der er halvt menneske og besidder forskellige dyriske og overnaturlige træk. Ligeledes befinder de fleste monstre sig i udkanten af

civilisationen, i grotter, fjerne skove og bjergområder, i havets dyb og sumpe (Gilmore 2009, s. 10). De dukker op om natten, under kosmologiske forstyrrelser som storme, solformørkelser og jordskælv (ibid. s. 11). Der er ofte store ligheder i historierne. Monstret dukker op ud af ingenting til et intetanende samfund, der i første omgang ignorerer eller bortforklarer monstrets eksistens. Derpå følger død og ødelæggelse, og samfundet vækkes og anerkender derefter faren. Befolkningen samles og bekæmper monsteret, indtil det er nedkæmpet og ro og fred igen kan sænke sig over samfundet. Men monstret er aldrig helt tilintetgjort og vender tilbage på et senere tidspunkt, og denne cyklus gentager sig selv (ibid., s. 13). Nogle af de tidligste optegnelser om vampyren finder man i Mesopotamien omkring 4000-3100 før vor tidsregning (Konstantinos 2001, s. 17). Sumeriske folkefærd troede på adskillige djævløse og dæmoner, blandt disse "Uruku", der beskrives som en vampyr, der angriber mennesker (ibid., s. 19). Vampyrisme dukker også op i en sumerisk besværgelse, der beskriver syv dæmoners handlinger:

*"Demons that have no shame,
Seven are they!
Knowing no care...
Knowing no mercy,
They rage against mankind:
They spill their blood like rain,
Devouring their flesh [and] (sic) sucking their veins.
Where the images of the gods are, there they quake...
Ceaselessly devouring blood.
Invoke the ban against them,
That they no more return to this neighborhood..."*
(Konstantinos 2001, s. 19)

Andre fortællinger dukker op i Nordindien omkring 3000-2800 før vor tidsregning i form af gudinden Kali, der besejrer sin fjende, dæmonen Raktavija, ved at drikke dens blod (Konstantinos 2001, s. 23). Vampyren kan efterfølgende spores i den græske mytologi og rejser op gennem det nuværende Bulgarien og Ungarn, hvor den langsomt gør sit indtog i hjertet af Europa

(Konstantinos 2001, s. 44). Under rejsen har vampyren forandret sig mange gange, og bliver langsomt til en vampyr, der er til at genkende i den moderne fortolkning.

I den vestlige kultur har vampyren stadigvæk en fremtrædende rolle. Hvis man ser på litteraturen, er det en af de oftest portrætterede monstre med en lang og jævn publikationsrate. I det 20. århundrede begynder vampyren for alvor at indtage det litterære marked, og op igennem perioden er der en opblomstring af vampyrfortællinger. Dette er spændende set i lyset af de nye monstre, der myldrer frem i byerne og styrter ned fra himlen i 1950'erne; rumvæsnerne. På trods af dette vedbliver vampyren med at være aktuel, og dens udødelighed er endnu ikke brudt. Men de moderne vampyrer er på samme tid brudt ud af den gamle fortællings skal og er trådt ind i en ny virkelighed, hvor den er en del af samfundet. Den går i gader og stræder blandt menneskene, uopdaget. Vampyren er den latente fare, der altid er parat til at bryde ud i den gamle fortællings form og nedsænke os i kaos endnu en gang. Der er en klar tråd fra fortidens vampyrer til nutidens, og vores moderne fortællinger er en del af samme kulturhistoriske fænomen som sumerernes og indernes eposer. Ud fra vores perspektiv er der ikke forskel på, om det er de babylonske uhyrer, der stiger op af floden, eller Edward Cullen, der spiller baseball på en mark uden for en amerikansk provinsby; de er udtryk for forskellige kulturers brug af monstret, og netop dette er et omdrejningspunkt for projektet.

Hvorfor er de tre nedslag spændende?

Siden vi forsøger at spore forandringerne i vampyrens udtryk, har vi valgt tre nedslagspunkter. Disse falder ikke helt tilfældigt, og dette er af flere årsager. For det første har de alle tre det til fælles, at de i samtiden var meget populære og bredt brugte. For det andet falder de ind i perioder, hvor der har været markant flere udgivelser af vampyrromaner (se side 5-7). På den måde er de repræsentative for forskellige udtryk og udviklinger vampyren har gennemgået i de sidste 150 år.

Dracula

Bram Stoker's *Dracula* er et centralt værk, hvis ikke det mest centrale i denne udvikling. *Dracula* er ikke alene førstebevægeren for den moderne vampyrfortælling - Stokers værk er også et fast og tilbagevendende referencepunkt for stort set alle efterfølgende værker i genren. Alene i genudgivelser er der udkommet 1292 udgaver af *Dracula* på engelsk, og bogen har på mange måder været prototypen for den moderne vampyr (Goodreads 2014). Dette kan også ses i de

utallige filmatiseringer af romanen; for blot at nævne nogle få kan der fremhæves: F. W. Murnaus *Nosferatu* fra 1922, Tod Brownings *Dracula* fra 1931 og F. F. Coppolas *Dracula* fra 1992. Der er lavet i hvert fald 18, mere eller mindre direkte, adapteringer af Stokers roman alene til det store film lærred (Joslin 2006). Disse versioner spænder over et helt århundrede, og igen i 2014 udkom en ny version af fortællingen, *Dracula Untold*. Denne vedvarende interesse for Stokers værk indikerer, at romanen, og Dracula som karakter, har en fortsat appel hos mennesker. En så stor mængde filmadapteringer ud fra et enkelt værk er uden sammenligning, måske lige bortset fra Bibelen. Stoker får i *Dracula* bragt en ældgammel fortælling og karakter op i samtiden og skaber den mest gennemarbejdede vampyrfortælling i tiden. Det er en naturfølgende at inddrage Bram Stoker i ethvert projekt, der har med vampyrens udvikling at gøre. Stokers *Dracula* er begyndelsen, og fortsat grundstenen, til den efterfølgende vampyrkarakter, der forinden kun eksisterede i myter og folkløse. Værket har ikke kun haft stor betydning på den populærkulturelle scene, men er med tiden også blevet anerkendt som et litterært mesterværk, og *Dracula* er yderst velbeskrevet og analyseret i den akademiske verden.

Interview with the vampire

I løbet af 1960'erne oplevede vestlige samfund enorme sociale, politiske og kulturelle omvæltninger. Den seksuelle revolution og dertilhørende frigørelse, fik stor betydning for periodens litteratur; herunder også vampyr-genren. I slutningen af 1960'erne oplevede genren et enormt boom, som beskrevet tidligere. Anne Rices bestseller, *Interview with the Vampire*, udkom i 1976 - hvorfor den altså er et bindepunkt mellem Bram Stokers *Dracula* og filmadaptionen af Stephenie Meyers *Twilight* i projektet. Ud fra det statistiske materiale er det klart, at Anne Rices bog udkom i en periode, der oplevede et boom i vampyrlitteraturen, og *Interview with the Vampire* blev en af de mest prominente udgivelser i genren; den har således solgt over 8 millioner kopier. Godt ti år efter den første udgivelse, fortsatte Anne Rice serien med flere bøger; *The Vampire Chronicles*; som senere blev lavet til en succesrig TV-serie. Ud over succesen på TV, blev den originale bog også adapteret til det store lærred i 1994. Ikke alene den originale bogs popularitet, men også de forskellige filmatiseringer, giver en klar indikation af, at serien som helhed har været af stor betydning på den populærkulturelle scene. Udviklingen af vampyren fra Bram Stoker er meget radikal, da man følger historien fra en vampyrs synsvinkel, og vampyren ikke længere kun er noget skræmmende, dragende og helt igennem ondt - som Stokers *Dracula*.

Vampyren er nu blevet til en karakter, med langt mere menneskelige værdier som kærlighed, skyldfølelse osv. Værket berører i forlængelse af dette og nogle tabubelagte seksuelle emner som incest og homoseksualitet.

Twilight

Inden for de seneste 15 år har vampyrgenren oplevet en hidtil uset popularitet og stigning i produktionen af skønlitterære værker, som indtil videre har toppet med udgivelsen af *Twilight*-serien, der også blev omsat til det store lærred med fem film til følge. Filmatiseringen har haft enorm succes på verdensplan; på global basis har filmserien, bare i biografindtægter, indtjent omkring \$1.35 milliarder USD. *Twilight*'s popularitet kan ikke undervurderes; med et gigantisk antal fans spredt over kloden har serien været med til at forme og definere en hel generation. Den positive stemning overfor *Twilight*, som hos visse personer og grupper grænser til fanatisme, er dog ikke entydig; filmene blev sablet ned af anmeldere, og serien blev med det samme noget, som folk elsker at hade. For mange mennesker er *Twilight* blevet et af symbolerne på, hvad der er galt med nutidens generation, som den kulturradikale filmmand Mogens Rukov beskriver det i *DR2 Premiere* (Rukov 27/11 2009). Denne dobbeltsidede reaktion, som *Twilight* tilsyneladende fremkalder, lader til at være splittet imellem horderne af fans, som finder universet fascinerede og dragende, og de mere kulturradikale, der anser *Twilight* som ligegyldig populærkultur. Selvom *Twilight* i elitære kredse ikke bliver anset som kulturelt betydningsfuldt, så må man også erkende, at universets enorme tilslutning indikerer, at serien har indflydelse på en stor mængde menneskers liv. Den nye bølge af vampyr-relaterede bøger og film har ført til oprettelsen af en lang række subkulturer, der har vampyr-temaet som omdrejningspunkt. Subkulturene har fået tilnavnet 'vampyrisme'. Disse subkulturer tager mange forskellige former; fra de såkaldte 'vamp kids', som for det meste består af amerikanske highschool-elever, til de mere radikale, og kulturlignende grupperinger, hvor én af vampyrens mest grundlæggende egenskaber er blevet inkluderet: indtagelsen af menneskeblod (Vampire Website 2014). Disse nye bevægelser hører primært til i USA, men kulturen er også kommet til Danmark inden for de senere år. Der er blevet oprettet "The Danish Vampire Community", hvor 'moderne vampyrer' kan mødes interaktivt og dyrke deres vampyrisme (Danish Vampire 2014), hvilket også er udtryk for den kæmpe indflydelse, som teenage-vampyr-genren har haft på især de yngre generationer. I og med at *Twilight* har skabt så store reaktioner på et internationalt plan; hvor selv dem, der elsker at hade det, vælger at beskæftige sig med emnet, må dette være udtryk for noget i vores samfund; hvad enten det så er

positivt eller negativt. Hvad det så præcis ér, der gør, at så mange mennesker vælger at beskæftige sig med det, er sværere at udtale sig om; men man må unægtelige konstatere, at *Twilight* har formået at ramme en akkord i vores kulturdiskurs, som reasoner blandt mange mennesker.

Hvordan ser forskningen ud på feltet?

I sin lange vandring på tværs af århundreder, har vampyrkarakteren generelt, og *Dracula* specifikt, tiltrukket sig en række tolkninger, hvoriblandt den psykoanalytiske med stor interesse er blevet forfulgt. Den psykoanalytiske fortolkningsramme udgør en stor del af det samlede forskningskorpus, der berører vampyrkarakteren, grundet det erotiske aspekt, der er så dybt indlejret i karakteren og fortælleformen. I og med den psykoanalytiske vinkel så ofte benyttes i forskningen, finder vi det også relevant ganske kortfattet at give en introduktion til, hvorledes de overordnede strømninger inden for de psykoanalytiske tolkninger ser ud.

Bram Stokers udgivelse af *Dracula* faldt tilfældigvis sammen med begyndelsen af psykoanalysens fremkomst og Freuds psykoanalytiske forskning, og ud fra et psykoanalytisk standpunkt er Stokers *Dracula* da også rig på materiale. I psykoanalysen er det som bekendt den seksuelle drift, der spiller en stor rolle i det psykiske åndsliv, og en undertrykkelse af denne drift kan have neurotiske følgevirkninger. I ethvert barns udvikling gennemgår det nogle faser, og i hver fase er barnet bestemt optaget af en bestemt del af kroppen. Den *orale* fase, som er den første fase spædbarnet går igennem, er karakteriseret ved en brug af mund og tænder til at udforske verden. Barnet finder nydelse ved amningen hos moderens bryst, og når det først får tænder, prøver det at spise brystet. Den orale fase er ikke pre-seksuel men enormt seksuelt betonet. *Dracula* er i denne sammenhæng dybt afhængig af sin 'oralitet', hvilket kan anses som en regressiv infantilisme. Grundlæggende for *Dracula* ligger et fokus på sulten, den blinde mekaniske orale impuls, som alle mennesker oplever kort tid efter deres fødsel (Foster 2002, s. 484). Forholdet mellem sex og mad (spisning, indtagelse) er i det hele taget latent med sammenkoblinger. En sammenkobling der stammer fra et ubevidst ønske om at fortære sin partner. Drengbørn finder senere, ifølge Freud, en fascination med deres penis, og i denne fallos-fase gennemgår barnet Ødipus-komplekset, hvori barnets følelser for sin moder tilegnes seksuelle undertoner, med en medfølgende oplevelse af rivalisering overfor sin fader. Barnet rummer en dybtliggende frygt for 'kastration', hvilket ville fjerne barnets trussel overfor faderens plads. Ud fra psykoanalysen kan man anse *Dracula* som dybt optaget af infantil seksualitet. *Draculas* optagethed med døden er i det

hele taget, ifølge Freud, et tegn på undertrykte seksuelle instinkter. Det incestuøse aspekt af *Dracula* underbygges med brugen af familie metaforer, især i håndteringen af rivaliserende faderfigurer. Dracula selv er en åbenlys faderfigur; selv hans harem tilnærmer sig Mina i en opfordring til at tilslutte sig dem med ordene "*Come, sister. Come to us. Come!*" (Stoker 1897/2002, s. 359). Dertil fremstår Van Helsing som den sympatiske fader-figur, der med tabet af sin egen søn anser de unge mænd og kvinder omkring ham som erstatning for sit ellers mistede afkom. Man kan dertil yderligere anse de ellers biologisk urelaterede mænd i *Dracula*, slå sig sammen, ikke som fremmede, men som brødre for at bekæmpe den onde fader Dracula, der har forsøgt at holde alle kvinderne for sig selv (Leatherdale 2001, s. 176-177). Det er altså på den ene side et opgør mellem fader og sønner, og på den anden side et opgør mellem fædre, hvor Van Helsing karakteren repræsenterer den "gode" fader figur. Mr. Hawkins kan også anses som en stedfortrædende faderfigur til Jonathan Harker, og med Mr. Hawkins død, bliver der gjort plads til Van Helsing's overtagelse af det faderlige lederskab. Kulminationen af rejsen i *Dracula* ender med en metaforisk kastration af Dracula, da hans hoved afhugges af den heroiske Jonathan Harker. Ud fra Ødipusvinklen kan tilstedeværelsen af to faderfigurer, Dracula og Van Helsing, give anledning til en enorm forløsning, hvori hovedpersonerne får mulighed for at dræbe og adlyde faderen på samme tid (Astle 1979, s. 98-102). Psykoanalytiker og familiær korrespondent med Freud, Carl Gustav Jung, mener den menneskelige psyke deler "*collective universal images and motifs which come from the collective unconscious*" (Stevens 1990, s. 22). Disse arketyriske billeder stammer fra følelser der er centrale for psykologien hos alle mennesker. Det er dette, der for Jung forklarer tilstedeværelsen af de samme myter, som går igen på tværs af epoker, og vampyren er i sig selv en af hovedarketyperne (eller vampyrbilledet, ofte associeret med *skyggen* "*the Shadow*" (ibid.), hvilket er en af de mest negative arketyper), der flourerer i den menneskelige psyke, ud fra en Jungiansk forståelse. Vampyrbilledet er indlejret i den kollektive menneskelige ubevidsthed, hvilket forklarer vampyrens kontinuerlige tilstedeværelse i myter og litteratur, på tværs af kulturelle forskelle (ibid.). Jung fokuserer altså på det ahistoriske aspekt af billedlige arketyper frem for vampyrens historiske kontekst (Inoue 2011, s. 83). Denne psykoanalytiske tolkning af vampyren tillader Jung at fremstille vampyren som indbegrebet af menneskets naturligt indlejrede frygt for frarøvelse af vores livskraft, eller ligefrem vores sjæl, da blodet er symbol for livet, og livet er det arketyriske symbol for sjælen. Det er altså ikke uforståeligt, hvorfor vampyren er blevet et naturligt billede på en af menneskehedens dybeste og meste primitive frygter (Kimberly 2009, s. 39-40). Vi

har fundet det psykoanalytiske aspekt, hvad enten det cirkulerer om det seksuelle eller det ubevidste, ganske hyppigt fremtrædende i forskningslitteraturen omkring vampyrkarakteren, hvilket har ledet os til at fravige fra denne allerede veletablerede synsvinkel. Projektet vil derfor ikke analysere nærmere på dette område, men vi fandt det dog alligevel fordelagtigt at skitsere nogle generelle toneangivende stemmer. Dette er gjort for at skabe en ramme for vores egen indskrivelse i forskningslitteraturen og som en tilføjet service for den læser, der måtte finde dette interessant. Det er svært at komme udenom i enhver forskning omhandlende Dracula og vampyrer, så med dette anerkender vi det store fokus, der har været på psykoanalysen, og bevæger os nu i en anden retning.

Hvordan er vores tilgang?

Der har været adskillige forsøg på at historisere vampyrens udvikling, men som sagt har især den moderne vampyrs udvikling ligget under for psykologisk og sociologisk analyse, og dette har muligvis forvrænget dens fremtræden. Herigennem er vampyren hovedsageligt et seksuelt væsen, der udtrykker undertrykkelse af drifter, kollektive arketyper af menneskets skyggesider og så videre. Men alt dette virker stadigvæk inden for et ahistorisk paradigme, der siger, at psykologiske tilstande og udtryk er ens i alle tider (Petocz 1999, s. 168). Vores tilgang vil derfor forsøge at forkaste det ahistoriske paradigme og indskrive vampyrens udvikling i en kulturhistorisk kontekst. Det er ikke muligt at forstå disse værker ud for faste tolkningsrammer, der transcenderer den historiske kontekst (Gibson 2006, s. 173). Det vil sige, at vores fokus vil ligge på vampyrens fremtrædende karaktertræk, fordelt over tre temaer, og disse karaktertræks gennemgående tilstedeværelse eller forandring igennem de tre valgte nedslag. Vi bruger dertil receptionen af værkerne som kildemateriale, for at forstå samtidens opfattelse af vampyren, og for på den måde at se hvad det samtidige publikum har lagt specielt fokus på. Dette gør vi gennem anmeldelser, essays og også igennem hvad andre har tilføjet forskningen på feltet. Projektet forsøger altså at skabe sig et indblik i problemstillinger og tematikker, som de tre nedslag giver udtryk for, for derefter at undersøge hvorledes disse kan siges at have resonans i den samtid, hvori de eksisterer. Vi vil som udgangspunkt arbejde under den antagelse, at de problemstillinger der er fremherskende i værkerne, og som samtidig er fokusområder for værkernes publikum i de forskellige perioder, kan siges at have en form for samfundsmæssig relevans, da man ofte læser gotiske monstre metaforisk, som fantastiske forskydninger af konkrete psykologiske, videnskabelige eller sociopolitiske

traumer, der ikke bliver udforsket direkte (Briefel 2007, s. 511). Det vil sige, at projektet vil lede efter hvilke problemstillinger, der bliver sat på spidsen i de valgte værker, for derigennem at kunne sige noget om hvilke problemstillinger, der også flourerer i det samtidige samfund. Dette underbygger vi så ved at kigge på den samtidige reception af værkerne, igennem førnævnte fora. Vi mener at kunne retfærdiggøre, at når store mængder mennesker vælger at beskæftige sig med de valgte værker, hvad enten det er i ren brugsøjemed eller gennem akademiske afhandlinger, så er de problemstillinger, der kommer frem i værkerne, og deres reception, udtryk for nogle tendenser i deres samtid. Værkerne skal så at sige fungere som vinduer ind i deres samtid. Det er også hovedsageligt derfor de tre nedslag er valgt, netop fordi de kan anses som populærkultur i hver deres respektive tidsperiode. Det er populærkulturelle værker, vi har valgt, og ikke fx finkultur, fordi populærkulturen har den bredeste tilslutningsskare. Selv Bram Stokers *Dracula* ansås som populærkultur af sin samtid, selvom det ofte anses som et litterært mesterværk i dag. Vi mener altså, at populærkultur er den mest repræsentative genre at forholde sig til, hvis man vil have indsigt i nogle mere generelle tendenser af et givent udsnit af menneskets historie (Happel og Esposito 2010). Det er med andre ord hverken en litterær analyse af værkerne vi søger, ej heller en form for 'smagsdommeri' af vor valgte værker. Man kan i sit stille sind mene om værkerne hvad man vil, men det er fra vores anskuelsesvinkel irrelevant. Vi vil beskæftige os med de tematikker og problemstillinger, der kommer til udtryk og ræsonnerer i deres samtid for at kunne drage nogle paralleller ud til den virkelighed værkerne kommer fra. Der er en tendens til hovedsageligt at studere store værker af store forfattere som Shakespeare og Dickens, og mere 'mainstream' fortællinger som *Twilight* eller *Buffy The Vampire Slayer* har et dårligt omdømme, på trods af at de stadigvæk er en del af en kulturel strøm, der i kraft af dette er lige så vigtige og værdige til at blive studeret (Wilcox 2005, s. 2). Hvis man studerer Kant, Goethe eller Schiller er dette ofte retfærdiggjort i sig selv, men hvis man arbejder med, hvad der opfattes som 'lavkultur' eller populærkultur, skal der vandtætte argumenter til, før at det anerkendes. Og dette forekommer bagvendt, da "finkulturelle" værker ofte ikke er læst særlig bredt. De er ofte forbeholdt en intellektuel elite og har på den måde ikke en bred social spredning.

I vores mest samtidige nedslag, *Twilight*, har vi valgt at beskæftige os med den første af filmene, frem for den første af bøgerne i serien. Det er nemlig ikke formatet, hvorigennem stoffet medieres, der er interessant for dette projekt. Genren (ment som et værks platform) er som sådan projektets

problemstilling irrelevant, da det er de tematikker og frygter, der kommer til udtryk, der for os er omdrejningspunktet. Eksempliceret kan man sige, at havde Bram Stokers værk været en teaterforestilling fremført i 1897 i stedet med samme rækkevidde som romanen, kunne de samme tematikker og frygter stadigvæk komme til udtryk. Havde man beskæftiget sig med en decideret litterær analyse, havde genrebegrebet spillet en helt anden rolle. Men i og med det er vampyrens historiske udvikling og dets implikationer for samtidens brugere, der er vores interesseområde, er genren hvorigennem dette kommer til udtryk os mindre væsentlig - det er altså indholdet og ikke formen, som er det vigtige. I og med vi igennem vores problemstilling har udvalgt litteraturen og vores problemstilling har determineret, hvorledes værkerne skal læses, nemlig igennem de tre udvalgte temaer sammen med et udvalg af receptionsilder, må det siges at være et *funktionelt kildebegreb* der gør sig gældende for vores projekt (Kristensen 2007, s. 53).

Analyse: Fra mytisk kaos til eksistentiel angst

Modernitetens skrøbelige fundament

Da Stokers *Dracula* i 1897 udkommer, er den vestlige verden i rivende udvikling. Det er omkring denne periode, at fundamentet til den moderne verden lægges. Moderniteten er således stadig meget ny og sårbar, og ethvert møjsommeligt fremskridt i retning af det endnu mere moderne,

står hele tiden overfor og i opposition til det, der måtte true udviklingens ideal. Således kan modernitetsudviklingen ses som en direkte kontrast mellem det moderne og det traditionelle samfund (Venn og Featherstone 2006, s. 459). *Dracula* er ét af de værker, der på dette tidspunkt afspejler denne kontrast, og som fremstiller modernitetens skrøbelighed. For lige under overfladen, i de mørke gyder og gølle kældre, lurder det mystiske, det anderledes og det overnaturlige. *Dracula* er gennem sin århundrede lange eksistens, blevet tolket som et udtryk for alt lige fra marxisme, kapitalisme, anti-semitisme, men oftest har man, som berørt tidligere, læst *Dracula* psykoanalytisk med fokus på det seksuelle (Seed 1985, s. 61-62). Der er dog intet historisk belæg for at kunne pålægge *Dracula* disse, hvad synes at være a priori, teoretiske tolkninger. I den samtidige receptions litteratur er der intet belæg for at kunne påstå, at en psykoanalytisk tolkning er gyldig (Hughes 2009, s. 84).

Det der derimod kommer til udtryk i den samtidige reception, er det uhyggelige i, at Stoker bringer Dracula, denne antikke karakter, frem til samtiden, og lader greven hærge det moderne London. Der er en frygt for det gamle, der ofte går igen. En frygt for det fortidige, der kommer og hærger det moderne. Dette uhyggelige fortidige er en direkte trussel mod og fjende af samfundet, som det også kommer til udtryk i The Daily Telegraph, hvor Dracula ses som en ny udgave af varulvemyten:

“Perhaps the werewolf was in reality a metaphorical figure for the outlaw, the man who preferred a vendetta to all kinds of money composition for injuries, a man with a price set on his head as an enemy to society, whom all hazards a developing civilisation had to destroy” (The Daily Telegraph June 3, 1897, s. 34)¹

Det er en frygt for det mulige sammenbrud af den spirende civilisation, at *Dracula* indgyder samtidens læsere af bogen med. Denne frygt, som går igen næsten konsekvent i receptions litteraturen, er slet ikke uberettiget. Små 10 år forinden Draculas ‘invasion’ af London, hærgede Jack The Ripper Whitechapel District og indgød frygt blandt Londons promiskuøse glædespiger. Forinden det var det varulvemanden, og stadig før det var det endnu mere obskure skikkelser og skabninger, der udgjorde en trussel mod den fremskridtstanke, som vi tager for givet den dag i dag. Litteraturen, og især ‘horror’, har altid afspejlet vores frygter gennem deres fantastiske fremstillinger. *Dracula* er heller ingen undtagelse, og ud fra receptionen finder man en tydelig frygt for sammenbruddet af modernitetens skrøbelige fundament. I fortællingen om Dracula er kontrasten mellem moderniteten og mysticismen kridtet klart op. Denne klare kontrast, og frygten generelt, kommer til udtryk på forskellige måder, hvilket kan belyses gennem de udvalgte tematikker; gotik, fremmedhed og liminalitet.

Stokers værk er udpræget *gotisk* i sin fortællemaner og æstetiske udtryk. Gotisk fiktion fungerer som en katalysator for et sprog og en skrivemåde, der omhandler de mørke, irrationelle elementer af vores erfaringer og udforsker de mørkeste afkroge af vores sind (Murray 2013, s. 439). Et klassisk eksempel på Stokers brug af gotikkens æstetik, er da Dracula ankommer med skib til Whitby, England:

¹ Dette, og alle følgende referencer til anmeldelser af Bram Stoker er at finde i (Browning 2011)

“The wind suddenly shifted to the north-east, and the remnant of the sea-fog melted in the blast (...) The searchlight followed her [skonnerten], and a shudder ran through all who saw her, for lashed to the helm was a corpse, with drooping head, with swung horribly to and fro at each motion of the ship.” (Stoker 1897/2002, s. 99)

Skonnerten ankommer en stormfuld nat, hvor elementernes rasen har forårsaget strømsvigt i Whitby. En tæt tåge lægger sig over Whitby, og ud af tågen kommer skibet bragende ind i havnen, og uden at sænke farten går skibet voldsomt på grund på stranden. Citatet indeholder storladent billedsprog, hvilket er følelsesfremkaldende og afskyvækkende på et meget visuelt plan. Dette er et typisk gotisk træk, som gennemsyrrer hele Stokers værk. Gennem citatet og den generelle gotiske æstetik i værket formår Stoker at fremstille kontrasten mellem moderniteten og det gamle. Whitby, som udtryk for den oplyste modernitet, invaderes af skibet, og dermed det gamle; mørket lægger sig over byen, og moderniteten trues herved. (Hughes 2009, s. 84). Dette symboliseres yderligere ved den uigennemskuelige tåge, der lægger sig over byen. Modernitetens optik er det oplyste og gennemskuelige. Kontrasten er derved ganske klar, når skibet med Dracula ankommer med mørke og tåge, for da svækkes modernitetens klarsyn.

Ydermere fremhæves det farlige og afskyvækkende ved det gamle gennem den visuelle fremstilling af det lig, der er fastgjort til stævnen - med det gamle følger død og ødelæggelse.

Generelt om den æstetiske fremstilling af de forskellige lokationer i *Dracula* kan det siges, at England, og i særdeleshed London, er udtryk for det moderne, mens Transsylvanien spejler det gamle og mystiske. Frygten for det gamle ses tydeligt i beskrivelserne af grevens hjemland:

“As the evening fell it began to get very cold, and the growing twilight seemed to merge into one darkness mistines the gloom of the trees (...). Sometimes, as the road was cut through pine woods that seemed in the darkness to be closing down upon us, great masses of darkness, (...), produced a weird and solemn effect, which carried on the thoughts and grim fancies engendered earlier (...).” (Stoker 1897/2002, s. 34)

Stokers Transsylvanien er udpræget i sin brug af slotte, kister, monstre, fremmede og mystiske steder (De Bruin Molé 2010, s. 3). Mange gotiske værker benytter sig af de samme konventionelle træk igen og igen; skurken der vil fange den hjælpeløse heltinde; dystre ruiner; monastiske institutioner; drømme; visionære tilstande; spøgelse; mord; osv. (Murray 2013, s. 440). Transsylvanien er, i forhold til det oplyste London, mørkt; dets veje er snoede og snævre, der er gamle og dystre slotte; ufremkommelige skove og faren lurker om hvert et hjørne. Naturen hersker, og i naturen eksisterer ikke de samme kategorier som gør moderniteten håndgribelig. Der er ikke brostensbelagte veje i elaborate systemer, men kun snørklede stier, hvor man end ikke kan se om det næste hjørne.

Når Dracula er beskrevet af samtidige kilder, er det bemærkelsesværdigt, at det oftest fremhævede tekststed er den følgende scene:

“But my feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss, face down, with his cloak spreading out around him like great wings.” (Stoker 1897/2002, s. 58).

Dette ses også, da forsiden på den i 1901 udkomne six-penny udgave har dette som motiv (Browning 2009, s. 127). Selvom man ikke kan sige noget klart med dette, giver det et indtryk af, at Dracula i sin kimæriske og liminale form har gjort et helt essentielt indtryk på forbrugerne af bogen. I citatet ses en tydelig konjunktion mellem en afskyelig og anderledes “fremmed” og den hverdagsagtige, fornuftige verden. Harkers fornuft og erfaring siger ham, at Dracula er et menneske, men det er på ingen måde menneskeligt at kunne kravle ned af mure - således kan det fremmede og det almindelige ikke umiddelbart adskilles i gotisk fiktion, hvorfor en stor del af uhyggen ved gotiske værker opstår ved, at den fremmede ikke en gang for alle kan deles fra det familiære (Murray 2013, s. 440).

“The old man (...) saying in excellent English, but with a strange intonation (...)”, “He clearly had studied before-hand all he could get on the subject (...), for he evidently at the end knew very much more than I did.” (Stoker 1897, s. 40, s. 47)

Ud fra Harkers dagbog fremstilles Dracula som besynderligt familiær med det engelske sprog, engelsk skik og kultur, selvom Dracula så tydeligt forekommer Harker enormt anderledes og fremmed. Dracula, som fremmed, er en person, der befinder sig i ens egen kendte verden, og er en del af den. På den anden side medbringer han noget anderledes, noget hinsides ens kendte verden og er kulturelt og, eller, racielt forskellig fra den etablerede gruppe Harker og læseren identificerer sig med (Marotta 2012, s. 585). Draculas formelle position som karakter er således en syntese mellem nærhed og fjernhed: “... *distance inden for forholdet betyder, at det nære menneske er fjernt, mens fremmedhed betyder, at det fjerne menneske er nært.*” (Simmel 1998, s. 95). Denne dobbelt- eller vekselvirkning betyder altså, at Dracula er identificerbar på et almenmenneskeligt niveau, men på samme tid betyder manglen på specifikke ligheder, at han er fjern. Denne mangel på specifikke ligheder fører også naturligt til, at karakterernes forhold til greven vil have en mere abstrakt karakter, end forholdet til et allerede eksisterende medlem af deres eget samfund (Simmel 1998, s. 98). Således er Dracula nær og fjern *på samme tid*, på grund af at relationen kun bygger på en almen-menneskelig lighed (Simmel 1998, s. 100). Det er dog ikke kun på det rent interpersonelle og praktiske plan, at Dracula er fremmed og anderledes. Dracula fremmedgøres først i kraft af sin anderledeshed, men så også i kraft af hans ikke-menneskelige og overnaturlige træk, hvilket får ham til at fremstå som sammensat af normalt adskilte verdener. Denne sammensætning, hvilket man kan kalde det *liminale* træk, er et kerneområde ved vampyren, da karakteren er sammensat af to ellers ontologisk adskilte zoner. Det vil sige, at det er en karakter der kan bevæge sig inden for to almindeligvis adskilte verdener, hvad enten det er de Babylonske myter om slangemennesker, der træder op fra havet og bevæger sig rundt på landjorden, eller spøgelseset, der befinder sig på grænsen af vores fysiske verden og dødsriget, og kan bevæge sig, eller sidder fast, mellem disse to verdener. Vampyren bevæger sig ligeledes på tværs af, hvad man normalt forstår som adskilte zoner. Vampyren er en såkaldt ‘living dead’, en levende død, hvilket umiddelbart synes at være performativt selvmodsigende. Men det liminale er netop en sammensmeltning af disse til tider indbyrdes udelukkende zoner, og i deres sammensmeltning opstår deres trussel mod vores forståelse af verdenen, og derved bliver disse liminale karakterer gruopvækkende og frygtindgydende. Under vores gængse opfattelse af en verden af orden og regler, ligger uordenen og kaosset og lurder. Når først liminale karakterer overtræder vores forståelse af verden og bryder ud af ellers normalt adskilte ontologiske zoner, så falder vores

forståelsesrammer fra hinanden, og vi er henkastet til uvidenhedens mørke afgrund, hvor vi ikke længere kan læne os op af vores intellektuelle arvegods (Hennelly 2005, s. 18). Kontrasten mellem det overnaturlige og det moderne er, som nævnt, et gennemgående fikseringspunkt for mange af anmeldelserne af *Dracula*, da den udkommer i 1897. Denne kontrast kan ses som en liminal konflikt mellem den moderne verden og den gamle, mystiske og barbariske fortid. Dracula repræsenterer dette mystiske, og med sin liminalitet kan han bevæge sig fra den mystiske gamle verden og ind i den frembrusende modernitet, hvilket skaber frygt og angst blandt menneskene. Draculas liminalitet er dog begrænset, og han er ikke helt fri til at bevæge sig mellem de to verdener. Før han kan hive udefrakommende ind i sin gamle verden, repræsenteret hovedsageligt med hans gamle borg i Transsylvanien, må enhver der kommer udefra først af sin helt egen og frie vilje træde over tærsklen til hans verden. Ligeledes kan Dracula ikke overskride tærsklen til en verden anderledes fra sin egen, før en beborer af denne verden inviterer Dracula ind først. Det er en liminal præmis i *Dracula*, at det må være af fri vilje, man forener sig med en ny verden (Hennelly 2005, s. 11). Med Draculas ankomst til det (for sin tid) moderne London, udgør han ikke umiddelbart en trussel, før Lucy Westenra begiver sig ud af byen og op på en kirkegård, så at sige uden for det moderne og ind i en sårbar situation, hvor Dracula kan nå hende og hendes verden. Kirkegården har en metafysisk dimension, en gråzone mellem det levende og døde hvor disse to verdener er umådeligt tæt på hinanden (McClelland 2006, s. 54).

“(...) but it seemed to me as though something dark stood behind the seat where the white figure shone, and bent over it. What it was, whether man or beast, I could not tell (...) The town seemed as dead, for not a soul did I see (...)” (Stoker 1897/2002, s. 110)

Da Dracula gennem Lucy får adgang til den moderne tid, sammensmelter den mystiske fortid og det overnaturlige med samtidens fremskridt og rationalitet. I den liminale tilstand er man i og for sig forsvarsløs, og er afhængig af, at man accepteres i den zone, man er på vej ind i. Det er da også, når Dracula befinder sig mellem to liminale zoner, at han lider sit endelige nederlag. I sin flugt tilbage til sit hjem i Transsylvanien, når Harker og resten af slængen at fange den karavane, der transporterer Dracula i en kasse med jord. Dracula ikke i stand til at yde synderlig modstand, da han endnu ikke er trådt tilbage i sin egen verden endnu (Mazur 1997, s. 34). Dracula står gennem sin aristokratiske herkomst som antagonist, der repræsenterer det forgangne med sine

hierakiske sociale strukturer og værdier. Han er dermed i skarp kontrast til historiens protagonister; Mina, Jonathan, Arthur, Quincey, Van Helsing og Seward, som gennem samarbejde og udnyttelse af deres specifikke karakteristika i sidste ende besejrer alt, hvad Dracula er. Heltene i værket er således opdelt i kategorier med hver deres formål - ligesom modernitetens higen efter at kategorisere og forstå verden - mens Dracula, som udtryk for det gamle, er en sammenblanding af mange egenskaber og er dybt uigennemskuelig. Skrøbeligheden af moderniteten spejles yderligere i metoderne, hvormed Dracula bekæmpes. Moderne hjælpemidler er ikke tilstrækkelige til formålet, da moderniteten endnu ikke har kategoriseret, forstået eller tøjlet den gamle ordens metoder og principper. Derfor er det ikke tilstrækkeligt blot at anvende fonografer og transportable skrivemaskiner til at nedfælde indicier og formodninger, samle og strukturere dem, Winchester riflen; den moderne bagladergevær: alt sammen i samtiden tekniske vidundere, men også middelalderlig overtro og remedier som hvidløg, krucifiks, pæle gennem hjertet og sølvknive mv. må tages i brug. Man må bekæmpe "ild med ild", eller det mørke må bekæmpes med lignende mørke og mystiske kræfter.

På tærsklen til den frembrusende moderne verden er der altså meget på spil. De mange moderne fremskridt, de stadigt mere avancerede teknologiske landvindinger, den breddere og dybere forståelse for mennesket, verden mennesket befolker og verdens plads i kosmos, alle de videnskabelige udviklinger og forbedringer; hvorledes kan disse bestå, når den mørke og uoplyste fortid truer med at indtage vores sårbare verden?

Denne frygt for sammenbruddet af modernitetens skrøbelige fundament afspejles i, hvorledes forbrugerne af litteraturen i samtiden læser og tolker populærkulturelle værker; herunder *Dracula*. Receptionslitteraturen afspejler ikke nødvendigvis de intentioner, Bram Stoker havde med sit værk, men værket selv og receptionen af det giver et indblik ind i samtidens frygter; et vindue ind i samtidens optik.

Kernefamiliens sammenbrud

Fra Bram Stokers tid til 1970'erne har der været store historiske udviklinger. Frygten for modernitetens sammenfald blev indfriet - med første verdenskrig indtraf den katastrofe, som man frygtede, og frigjorde en række samfundsproblemer, der lurede under overfladen. Første verdenskrig beviste, at den civiliserede verdensorden kunne falde fra hinanden. Udover den humanitære katastrofe, som første verdenskrig var, knuser krigen også den fremskridts tro og

optimisme, der var kendetegnet ved afslutningen af 1800-tallet og 1900-tallets begyndelse. Senere bliver anden verdenskrig på mange måder verdens endelige opgør med “det onde”, og de forgangne diktatorer, kejsere eller zarere, der hører fortiden til, forsvinder stort set endegyldigt efter de to verdenskrige. Den første halvdel af det 20. århundrede fører en rivende teknologisk udvikling med sig, og dette ikke mindst på grund af krigene; som udfordrede maskiner til det yderste og flyttede grænserne for teknologiens kunnen og betydning i et hidtil uset omfang. Teknologien gennemsyrrer efter anden verdenskrig alle afkroge af vores kultur og har transformeret sig fra at være nyt og banebrydende på Bram Stokers tid, til at være fundamentet for vores tilværelse og et uundværligt element i hverdagen. Moderniteten er en virkelighed, der er kommet for at blive og konfronteres ikke af den gamle orden længere - som forsvandt med aksemagternes nederlag. Med de mange teknologiske fremskridt og en generel forhøjet levestandard for mange i den vestlige verden, bliver livet for den enkelte samfundsborger gjort lettere, og den enkelte er mere fri til at udforske og udfordre sin egen tilværelse. Dermed kommer identitet, sociale roller og strukturer på dagsorden op imod, under, og efter den seksuelle revolution, og kvindernes indtagelse af arbejdsmarkedet, opnår store dele af befolkningen i den vestlige verden stor økonomisk uafhængighed (Saggers og Sims 2005, s. 67). Dette er med til at gøre, at der eksperimenteres med fundamentet for ens eksistens; nye samværsformer dukker op og truer den klassiske familiestruktur, der forherliges i 1950'erne: kernefamilien (Adams 1971, s. 82).

I 70'erne vinder sitcoms frem på sendefloden og tiltrækker store dele af den amerikanske befolkning. Serier som *All in the Family*, *Happy Days*, *Laverne & Shirley* handlede alle om almindelige mennesker og deres mere eller mindre almindelige hverdage, med deres så genkendelige problemer, og serierne portrætterede, hvordan man levede sammen som mennesker. Det er humoristiske selvstudier i/af den amerikanske middelklasse.

Anne Rices vampyrfortællinger kommer til verden i denne tid, og afspejler på mange måder denne optagethed af det nære og familiære og har taget afsked med *fin de siècle* vampyren - “(...) [Interview with the Vampire er] *dense with the darkness that lies behind the veil of human thought.*” (St. Louis Post-Dispatch 1976, s. i). Vampyren bliver med Rice og efterfølgende vampyrhistorier i sig selv et redskab for social kommentar, hvad enten dette måtte være om anderledeshed, familierelationer, stofmisbrug, homoseksualitet, eller den generelle egoistiske og narcissistiske baby boomer generation (Benefiel 2004, s. 262). Tabet, eller udfordringen, af den

klassiske familiestruktur, fører ikke kun til afprøvelsen af nye samværsformer, men også til muligheden for udforskelsen af sin egen identitet. Denne mulighed er på samme tid befriende og udfordrende for det enkelte individ. Disse identitetskriser er et centralt omdrejningspunkt i værket: *“Interview With the Vampire; though it has its blood-and-thunder satisfactions, is a prolonged meditation on the gradual loss of human feeling and the inconveniences of immortality”* (Clemons, Newsweek, 10-5-1976, s. 108).

Der er en klar udvikling fra Stokers Dracula til Anne Rices vampyrer. Vampyren er ikke længere en ensom jæger, men antallet af blodsugere er vokset markant, og de lever nu delvist integreret i samfundet. Vampyrismen har udviklet sig, og har spredt sig fra de karpatiske højedrag i Transsylvanien, til de moderne metropoler. De har opbygget parallelsamfund med deres på mange måder velkendte regler, hierarkier og ordner. Vampyren er blevet udspændt mellem to poler; den monstrøse, mørke og morderiske, og den forbilledlige (Gordon 1988, s. 228). Anne Rices vampyrer er fordelt et sted på denne skala af yderpoler. De er sympatiske i den udstrækning, at vi kan forholde os til dem og identificere os med deres handlinger og synspunkter. Dette spektrum af det gode og det onde, hvorpå Rices vampyrer fordeler sig bredt, er i forhold til Stokers Dracula langt mere nuanceret. Stokers Dracula er i denne optik portrætteret ganske sort/hvidt. Dracula er en ren inkarnation af ondskab, hvor disse mere moderne fortællinger, som i *Interview with the Vampire* og endnu højere grad i *Twilight*, fremstiller vampyren som en karakter med flere facetter, hvoraf de menneskelige og gode facetter fremhæves. Interessant er det at notere sig, at man fx i F.F. Coppulas filmadaptionen af Stokers *Dracula*, der er fra 1992, forsøger at indgyde Dracula en emotionel dimension. I denne filmudgave udspringer Draculas ondskab fra tabet af sin elskede kone - Draculas bevæggrunde blotlægges her som værende resultatet af et blødende hjerte - det menneskelige er altså kommet i fokus.

Men vampyrerne kan ikke helt frasige sig deres herkomst og bærer stadigvæk på evighedens lod, rodfæstet i en mørk fortid. Anne Rices vampyrer kan ikke frasige sig det gotiske og udfører nærmest mere grusomme handlinger end Grev Dracula. Ingen skånes for deres glubske appetit, og især unge drenge, piger og ynglinge er foretrukne ofre, og i malende passager beskrives deres sidste øjeblikke - døden er meget visuel. Men den endeløse stribe af forfærdende drab bliver ifølge de fleste anmeldere en tand trivielt: *“Having paid “Interview With the Vampire” every compliment I can, I have to add that I found it slow going and monotonous”* (Clemons 1976, s. 108). De gotiske

elementer synes ikke at skabe genklang i samtiden, men er uløseligt forbundet med den moderne vampyr, da den i sin natur er gotisk. Men disse elementer er ikke en central del af vampyrfascinationen i samtiden, hvilket hænger sammen med fokuset i samtidens reception. Det gotiske er i *Dracula* ekstremt vigtigt, da stilen; med billedsproget og de store følelser, virker som katalysator for frygten, som portrætteres. Med frygten i 1970'erne for kernefamiliens sammenbrud og menneskets indre dæmoner, bliver fokuset i receptionen derfor lagt over på andre facetter af værket - som den fremmedgjorthed, Louis føler.

Karaktererne i bogen er yderst lidenskabelige på hver deres måde og afspejler forskellige momenter af lidenskab. Louis, som er historiens fortæller og hovedperson, har et komplekst sæt af følelser og drifter, der trækker ham i alle retninger og truer med at flå ham fra hinanden og holder ham udspændt mellem sine emotionelle poler. Han er en typisk romantisk karakter, der på sin vis minder om Goethes Werther og alle de sjælesorger, der om muligt kan tilskrives. Louis er en vampyr der på trods af sin nyvundne natur længes efter det menneskelige, og som de andre vampyrer siger, så har han en "menneskelig sjæl", der plages af skyld og længsel. *"(...) I looked around me at all the mortals that I knew and saw all life as precious, condemning all fruitless guilt and passion that would let it slip through the fingers like sand"* (Anne Rice 1976, s. 37). Selvom Louis i sin nye tilstand som vampyr i begyndelsen følte sig mere tilpas end i sin menneskelige tilstand, vender melankolien tilbage. Utilpas med hvad han er, fornægter han de mest basale træk ved vampyren og værdsætter de menneskelige, som han er dømt til at tage. Fortællingens karakterer Louis og Claudia er i en evig eksistentiel søgen, der bringer dem til Europa, hvor især Karpaterne spændende for dem, da det er vampyrenes arnested. Der finder de imidlertid ikke vampyrer, og over hele den gamle verden finder de ingen. De møder dem først i Paris, en moderne storby. Vampyren har effektivt flyttet sig fra en fortid og ind i en samtid og repræsenterer ikke mere truslen udefra. De er en inkorporeret del af samfundet og truer med sammenbrud indefra (Hallab 2009, s. 43). Hvor Stokers *Dracula* er fremmed i et samfund og er kontrasten til det, er Anne Rice's vampyrer fremmedgjorte i deres tid, og føler sig ikke hjemme nogetsteds. Hverken som menneske eller som vampyr kan Louis finde kernen i sin tilværelse, *"That whatever style or fashion or shape of existence made immortality attractive to him has been swept off the face of the earth"* (Clemons, Newsweek, 10-5-1976, s. 108). Han gennemgår forskellige faser og prøver forskellige sociale sammenhænge. Fremmedheden og liminaliteten i *Interview With The Vampire*

er langt mere en indre konflikt i vampyrkaraktererne, end det er en konfrontation med en moderne verden, som i Stokers *Dracula*. De er fremmedgjorte over for sig selv; deres eksistens er en åndelig konflikt mellem den menneskelige side og vampyrsiden (Beresford 2008, s. 148).

“I had now lived two centuries, seen the illusions of one utterly shattered by the other, been eternally young and eternally ancient, possessing no illusions, living moment to moment in a way that made me picture a silver clock ticking in a void...” (Anne Rice 1976, s. 142)

Historiens karakterer danner en form for familie. Men denne familie har sine egne helt specielle særtræk der kontrasterer den til den almene forståelse af en kernefamilie med mor, far og op til tre børn. Den består af to mandlige vampyrer og en ung vampyrpige. Deri ligger en mulighed for både kontrastering til ‘almindelige’ familier, men også en identifikation. Strukturen er vidt forskellig fra den almene kernefamilie. De lever et ganske usædvanligt liv. Deres indbyrdes forbindelser, især i erotisk sammenhæng, er mangfoldige og skifter i løbet af romanen. Louis og Lestat har et homoerotisk forhold, men ‘adopterer’ Claudia ved at gøre hende til vampyr, og danner sammen en atypisk og fremmedartet familiestruktur, hvor de indbyrdes forhold i nogen grad er plastiske.

“The inherently subversive, proximate, queer figure of the vampire acts as a catalyst for this interrogation, playing the role, in its chameleonic fashion, of any family member, from abusive father to alluring sister, or standing on the margins of human society and subtly making us compare it to ourselves.” (Greenberg 2010, s. 163).

Louis har et tæt og tydeligt erotisk forhold til Claudia, men på den anden side er der også scener, der tydeligt er inspireret af den klassiske sitcom, der indgyder den gotiske fortælling endnu et genkendeligt skær - opvæksten og udviklingen og forvandling fra barn til ung - på en nærmest komisk måde (Benefiel 2004, s. 269). *“She wanted a coffin of her [Claudia] own now, which left me more wounded than I would let her see”* (Anne Rice 1976, s. 103). Den måde som forholdene mellem vampyrene udstilles, kan til tider blive så overdrevent melodramatisk, at det tangerer til det

komiske. Flere anmeldere finder det i det hele taget problematisk, at flere scener i bogen bliver ufrivilligt komiske:

“Somehow the high minded philosophical interludes contrast too sharply with the low-brow, B-movie horror. The reader is more inclined to laugh them off than use them as guides to the metaphors possibly contained within the tale. (...) Louis the vampire narrator, relates his history with great and often unintentionally silly intensity, focusing on one bloodsucking session after another” (De Feo 1976, s. 966).

Der er stadig en åbenlys liminal kontrast i det udødelige, men kontrasten mellem det fortidige og det nye er ikke længere relevant for vampyrkarakteren hos Anne Rice. Det er en indre og liminal kontrast mellem det gode og menneskelige, og så det onde og vampyriske, som karaktererne er dømt til. De ontologisk forskellige zoner er blevet mangfoldiggjort, og vampyren kan vandre mellem tilstande som monster, samfundsborger, moder, fader, datter, elsker, subaltern og dekadent adelig. Vampyrerne vandrer gennem disse tilstande som en udforskning af dem, en identitetssøgen, og en ‘finden plads’ i et samfund hvor de har svært ved at se deres plads, hvilket er hvad, der blev anset som ét af hovedtemaerne i samtiden. *“His story spans several hundred years (...) of a Faustian search for meaning to his life-in-death existence, an existence complicated by his relationship to three other vampires”* (Parker 1976, s. 1144). På den måde bliver zonerne også mindre distinkte og flyder sammen. De muliggøres som komplementære enheder som bliver overskridelige. Rices vampyrer viser, at man sagtens kan befinde sig i flere zoner, og falder på den måde i tråd med tidens tendens til seksuel og samfundsmæssig frigørelse og ‘queerne’ ses som et muligt alternativ til kernefamilien, med de samme genkendelige problemer ‘almindelige’ mennesker genkender i deres møde med virkeligheden.

Hvor *Dracula* afspejler en frygt for sammenbruddet af den voksende modernitet på samfundsplan, er frygten i *Interview With the Vampire* rykket ned på et familiært og interpersonelt plan; man frygtede familiens sammenbrud og implikationerne herved. Den frigjorte mentalitet i perioden udfordrede den klassiske familiestruktur, satte fokus på individet, og gav den enkelte mulighed for i større grad at reflektere over sin tilværelse. Kernefamiliens opbrud betød, at man eksperimenterede med andre samværsformer. Dette medførte nogle anderledes opfattelser af,

hvordan en socialt acceptabel familie kunne se ud. Som en anmelder noterer sig: *“The desire to be an individual, different from anyone else, and simultaneously to be part of a loving, nurturing community is a basic theme in American culture”* (Braudy, New York Times 2-5-1976, s. 8). Det er dette paradoksale forhold i tilværelsen - at vi på den ene side ønsker at være anderledes, individuelle og specielle, men på den anden side har en trang til at høre til blandt andre ligesindede - som skaber trangen til at afprøve andre samværsformer. En individualiseringsproces er i gang, der dog på dette tidspunkt stadig foregår inden for nogle interpersonelle rammer.

Postmodernistisk individualisme

I tiden mellem Anne Rices værk umiddelbart efter den seksuelle revolution og Twilights tilblivelse i et postmodernistisk samfund, er der sket et markant videreudvikling af opfattelsen af individets position i samfundet. I en stigende grad bliver individet betraget som *“maker of the world we inhabit.”* (Heller og Brooke-Rose 1986, s. 1). Tiden med banebrydende samfundsomvæltninger på et globalt plan rinder ud; som minimum i den vestlige verden, og det enkelte individ indtager en stadig større plads i samfundet; individualitet er blevet en prisme, som andre aspekter af samfundet betragtes igennem (Bauman 2013, s. 140). Det store fokus på individuel frihed, mulighed og potentiale, og det vestlige slogan om, at ‘man er sin egen lykkes smed’ - alt dette har givet mulighed til den enkelte for at skabe sig det liv man ønsker. Men det har også gjort det muligt for den enkelte at fejle totalt, hvilket er en iboende frygt i især unge mennesker, der mere end nogensinde er pålagt en forventning om at klare sig bedre end deres forgående generationer. De nu uanede muligheder for at skabe sin egen unikke identitet, betyder også, at risikoen for ikke at passe ind er langt større. Dette gør sig især gældende i teenage-årene, hvor ens identitet begynder at formes; og som i forvejen er en ekstremt turbulent periode. I moderne populærkultur er der da også en tendens til at fremstille denne eksistentielle angst, især i populærkultur der henvender sig til yngre mennesker. I slut 1980'erne bliver John Cusack symbol på teenage-pigens idealiserede drømmefyr, igennem portrættingen af figuren Lloyd Dobler i Cameron Crowes film *Say Anything* fra 1989. Prinsen på den hvide hest, gjort "ægte" på det hvide lærred, der gav unge piger en skabelon på den "perfekte fyr". Godt og vel 20 år senere har Lloyd Dobler fået et andet, mere blegt ansigt. ‘Prince Charmings’ rolle er i vor tid blevet udfyldt af vampyren (Murphy 2011, s. 57). Den slags vampyr Edward Cullen er, er ikke den klassiske uhyggelige, okkulte mytefigur, men snarere en teenage-romance karakter, som Lloyd Dobler var det i '89. Vampyren bliver barometeret, hvormed man kan måle den ideelle romantiske parter,

kropsliggjort i den mandlige hovedrollefigur. Cullen har i *Twilight* ligeledes været med til at fjerne den frygt der har eksisteret omkring vampyr karakteren, og frygten er i disse moderne fortolkninger nu blevet erstattet af begær. Cullen kan ganske vist godt stadig være farlig og dystert, men den nye udvikling er, at han vil lytte til Bellas problemer, tale om følelser, og han vil, så vidt det er ham muligt, modstå fristelsen at drikke Bellas blod. Edward repræsenterer fantasien om selvopofrelse for kærlighedens skyld. Denne moderne vampyr er altså ikke en genopfindelse af de gamle myter, men snarere videreudvikling af den heteroseksuelle, mandlige, romantiske hovedrollefigur, hvilket giver den sin appel til det overvejende yngre, kvindelige publikum. En moderne Prince Charming med et udødeligt twist (ibid.). Hans overlegne hastighed, styrke og sanser, hvilket er klassiske attributter for en vampyr, gør ham i stand til at udføre de 'traditionelle' funktioner den *menneskelige* mandlige hovedrolle normalt udfører. Edwards overnaturlige maskulinitet virker, ironisk nok, indenfor rammerne af menneskelig og hegemonisk maskulinitet. Han efterligner den menneskelige mand med sin beklædning, beskyttende rolle, selvkontrol og rationalitet til trods for vampyriske natur og dertilhørende specielle evner. Han er en vampyr i menneskelig tøj, en overnaturlig macho-mand "(...) *in drag*." (Nayar 2010, s. 61).

Twilight er ofte blevet beskyldt for ikke at være andet end endnu en teenage-romance film, hvor det essentielle budskab, er vigtigheden af at have en kæreste. Der er dog tematisk nogle dybere problematikker på spil, navnlig de eksistentiel identitetskriser, og frygten for ikke at passe ind: "*So you're worried, not because you're in a house full of vampires, but because you think they won't approve you?*" (*Twilight* 2008, 1:01:40). De vampyrer, der befolker *Twilight*, er trådt ud af deres mytiske karpatiske højdedrag, og er trådt ind i det 21. århundrede. Vampyrerne er måske endda ikke rigtige vampyrer mere; eller de er i hvert fald ikke lige så farlige mere, som denne anmelder også noterer sig "*He's [Edward] a non-threatening, almost asexual vampire.*" (Lamire, Philadelphia Tribune, 21-11-2008). De er i stedet anderledes i forhold til andre mennesker. Inklusion og afholdenhed er vigtigt nutildags; og at finde sig selv til rette i denne globaliserede og individualiserede verden. Det personlige og individuelle plan er i *Twilight* det væsentlige. Bellas følelsesliv og Edwards indflydelse herpå er det centrale omdrejningspunkt for filmen og dette giver seerne mulighed for at danne en personlig identifikation med karaktererne i filmen. De samme individuelle overvejelser, skrump, tematikker og frygter kan oversættes direkte til den tilskuer, der måtte kunne identificere sig med protagonisterne i filmen. En stor del af anmeldelserne fokuserer

på temaet om seksuel afholdenhed. Det er den indre kamp mellem ens seksuelle drifter og en normativ opfattelse af, hvornår og hvordan seksuel udøvelse er legitim. *“It’s about a teenage boy trying to practice abstinence, and how, in the heat of the moment, it’s really, really hard. And about a girl who wants to go all the way with him, and doesn’t care what might happen.”* (Ebert, Rogerebert.com, 19-11-2008). Hvis ikke ens drifter kan tøjles vil det uvægerligt ende med døden for Bella, eller en uoprettelig transformation af hendes tilstand til vampyr. Dette fokus er ekstremt udtalt i filmene, hvilket til dels må tilskrives dens amerikanske rødder, hvor dette tema er et yndet omdrejningspunkt for gyser- og ungdomsfilm. De, der har sex, bliver i en lang række populærkulturelle amerikanske gyserserier prompte straffet med døden som *Friday the 13th* (2009), *Cabin in the Woods* (2012) og *A Nightmare on Elm Street* (2010), bare for at nævne nogle få eksempler.

I *Twilight* er vampyrene fremmede i det samfund de er i; i kraft af deres evner og deres natur. Men fremmedheden er noget, som kun findes i deres bevidsthed, selvom det omkringliggende samfund anser dem som ‘underlige’ og ‘anderledes’. Deres sande natur er dog de fleste indbyggere ukendt, så Cullen familien holder lav profil. Ingen kender til deres vampyriske natur, og de myrder ikke løs i byens gader, som Louis i Lestat gør i *Interview with the Vampire*. *“The Cullens stick together and their fellow high school students tend to leave them alone. They’re not ostracized, but they’re definitely not the first to get invitations for sleepovers”* (Murray, About Entertainment, 2008). Cullen familien er struktureret som en tilsyneladende almindelig familie, med Carlisle som fungerende faderfigur. Det er da også Carlisle, der viser sig at være den ‘biologiske far’ til vampyrfamilien, da det er ham der, for at redde dem fra den sikre død, forvandler de andre medlemmer i første omgang. Cullen familien minder om en mere borgerlig version af Louis, Lestat og Claudia konstellationen i *Interview with the Vampire*. Det er en heteroseksuel familie. Dog er der incestuøse islæt; selvom det ikke er reel incest, da ‘børnene’, der danner par, er ‘adopterede’, og det incestuøse element er generelt ganske ubetydeligt i filmen, og har ingen reel relevans eller indflydelse på historien. Vampyrerne portrætteres som kultiverede og kører rundt i europæiske biler (Volvo og Mercedes), lytter til klassisk musik og har kunst hængende på væggen i modsætning til alle andre i filmen. Dette trækker tråde til Stokers og Rices adelige vampyrer, med sans for åndelige adspredelser. Der er heller ikke signifikante fysiske udtryk der identificerer dem som vampyrer, bortset fra at de glitrer i sollys, hvilket er årsagen til at de aldrig er blandt

mennesker når solen skinner. Men fremmedheden er underspillet, og der er lagt højere vægt på deres normalitet og tilpasningsevne. De spiller baseball, for som de siger: *“Well, its the American passtime”* (Twilight 2008, 1:18:50). Hovedpersonen Bella derimod, føler sig fremmed og anderledes, og har svært ved at passe ind i skolen og sammen med de andre. Hun kommer fra Phoenix, Arizona og bliver nød til at flytte til den lille by, Forks, Washington, hvor klimaet er markant anderledes. Hun har kun en svag relation til hendes far, som hun skal bo hos. Hun dukker op halvvejs inde i skolens semester, hvilket gør, at hun ikke er en integreret del af ungdomskulturen i byen, hvilket også kommer til udtryk i de overfladiske vennerelationer, hun modvilligt dyrker. Hun interesserer sig ikke for prom (afslutningsballet i High School), og kan ikke identificere sig med hendes veninders optagethed af, hvem de skal afsted med, og hvilken kjole de skal vælge. Hun kan dog identificere sig med Edward. De er lige blege, lige kloge, begge kulturelt vidende og Edward er den første i filmen, der spørger ind til Bellas velbefindende, og prøver at forstå hende (Twilight 2008, 0:19:30). Omdrejningspunktet for historien er romancen mellem Bella og Edward, og hvordan to på overfladen forskellige væsner har nemmere ved at identificere sig med hinanden, end de har med dem, de er i en tættere relation eller slægtskab med. For Edward kæmper også med eksistentiel angst og har svært ved at være vampyr, da han ved, at han er farlig for Bella, og at han måske ikke kan undertrykke sine vampyriske drifter (Twilight 2008, 0:52.30). På mange måder bliver Edward portrætteret som karaktererne fra *Lost Boys* (1987); de seje, frie motorcykel vampyrer, der er så umådeligt dragende for udenforstående. Og det er lige, hvad der sker for Bella.

“But it is Bella's destiny not to be attracted to these nice, normal people and, near the movie's climax, we see her looking poignantly from the window of a speeding car at these very same nice, normal people emerging from a diner, a veritable tableau of the nice, safe normality that could have been hers.” (Bradshaw, The Guardian, 19-12-2008)

Bela søger væk fra det normale og drages af det hinsides det kedelige og grå Forks, hvor hun med Edward måske kan finde sin identitet og kernen i sit liv. Landskabet er tydeligt inspireret af Karpaterne, med de uudgrundelige skove, regnen, tågen og stormene (Erzen 2011, s. 11). De visuelle effekter er meget tydelige og gotisk-æstetiske i sine udtryk, som da en storm bryder ud og indikerer, at problemerne er under opsejling (Twilight 2008, 00:15:00). Der er også i udtrykket en

klar kontrastering mellem samfundet og naturen. De overnaturlige ting, og udforskelsen af vampyrkarakterens evner, sker alt sammen i naturen. De gotiske elementer udspiller sig langt fra civilisationen. Gotikken truer ikke en civilisation; det er en indre konflikt. Vampirisme er en følelsesmæssig tilstand. Det farlige, der findes i os selv, og som vi skal tage os i agt over for, er en indre gotisk følelse. Filmen er narrativt produceret på en måde, hvor Bellas tanker fungerer som en fortællerstemme, der på en nærmest dagbogsagtig facon indlemmer publikum i hendes tanker og følelser. Dette fortælle-mæssige udtryk er en klar tendens i gotisk fiktion, da det fungerer som katalysator for det følelsesmæssige og subjektive aspekt.

Vampyrene ser sig selv som vegetarer, da de ikke drikker menneskeblod, men jager dyr i stedet. De har kunne undtrykke deres drifter for at passe bedre ind. Dette minder på mange måder om Louis ønske om at bevare menneskeliv og spise rotter i stedet. Louis kan dog ikke lade være med at nakke en person i ny og næ. *Twilight's* vampyrer er kommet meget længere siden da, og fremstår som renhedsapostler. Driftsundertrykkelsen er i *Twilight* positiv, da de derved undgår død, hvilket igen leder tilbage til tematikken og budskabet om afholdenhed. Carlisle er en human vampyr, der kun gør folk til vampyrer hvis de ellers ville dø; han er forbilledet for hele vampyrklanen. Vampyren er ikke nær så farlig som han har været tidligere. Den kan leve side om side med mennesket uden at blive fristet, og er også udskiftelig med mennesket i samfundets roller - Carlisle arbejder som læge i byen, og bruger sin tid på at redde mennesker, i stedet for dræbe dem (Nayar 2010, s. 67). Alt hvad man almindeligvis associerer med vampyren af negative træk har de fået sublimeret, og kun filmens antagonistiske vampyrer indeholder disse træk, som så er dybt udtalte for at understrege deres roller som skurke. Vampyren i *Twilight* er paradoksal, da den repræsenterer fare, men faktisk beskytter dem, de er til fare for. Bella virker som den driftsstyrede der ikke kan modstå seksuel fristelse, mens Edward kan styre og lægge bånd på sig selv (*Twilight* 2008, 1:15:40). Vampyren er mere kontrolleret end et almindeligt menneske. Det er vampyren, der er den rationelle, og som formår at holde sine følelser i skak. Det må siges, at være en ganske modsat opstilling man finder i *Twilight* i forhold til *Dracula*. Rollerne er på det nærmeste vendt på hovedet - det er ikke længere vampyren der er den ukontrollerbare, følelsedrevende, primale naturkraft. Mennesket, eller symbolet på menneskeheden repræsenteret gennem Bella, er nu den del af ligningen, der er ude af kontrol. Det er den ultimative domesticering af vampyrkarakteren - den liminalitet, der på Stokers tid gjorde vampyren til noget hidtil uset og totalt anderledes, synes

nu at være svundet ind til det nærmeste ingenting. Filmen viser, at den anderledeshed den 'queerness', som vampyren repræsenterer er den nye normalitet. Vampyren kender og repræsenterer i sig selv faren til civilisationen og der lurer bag den stadig øjensynlig tynde fernis. Men de indeholder begge momenter; ødelæggelsen og vedligeholdelsen af status quo - og de kan balancere på den eksistentielle knivsæg. De er en form for velfriseret naturkaos. Kun de virker oprigtigt oplyste om verdens tilstand. Men vampyren er også gået fra at være symbol på sammenbrud til at være et forbillede (som Lloyd Dobler). Edward kan undertrykke sine lyster, og handler efter højere bestemmelser. Og især Carlisle er filmens største humanist, for som han siger: *"I never really thought I should kill another creature, even a sadistic one like James"* (Twilight 2008, 1:29:40).

Menneskene i fortællingen lader til at køre i ring, gentage de samme handlinger, repræsenteret gennem Bellas far og hans evindelige ritualer, samt trivialiteten i de unges samvær i den sovende by. Ideal mennesket er den der kender naturen og kan mestre den. De almindelige unge i byen er kun interesserede i prom, som hvis man har set sine amerikanske ungdomsfilm hovedsageligt går ud på kødelig udfoldelse. Vampyren er en modpol til denne tendens, som en anmelder også kommer ind på:

"When anything and everything is sexualised in the media, when women and women's bodies are obsessively presented in sexual terms, then what happens if you don't fit in? To many intelligent young people, the world of the sexually active may indeed seem like an unlovely vampiric cult. Is there any romance, any fervency, any rapture at all that has nothing to do with any of this commercially determined sexiness?" (Bradshaw, The Guardian, 19-12-2008).

På overfladen repræsenterer Edward den klassiske indelukkede, mystiske og rebelske førsteelsker eller antihelt, men indholdet ser helt anderledes ud, når attituden, læderjakken, det lækre hår og de skarpt optegnede kindben er trukket fra. Man finder en kultiveret eunuk, en dydens vogter. Dette skal dog især ses i forhold til, at det er en amerikansk film, og at Bella og Edward stadigvæk er teenagere (henholdsvis 16 og 17 år, selvom han har været 17 år i over 80 år), og derfor ville dét at vise dem have seksuelle relationer være en legitimering af samkvem mellem

mindreårige (Dette må vente til en senere film, hvor de er gamle nok). Filmen forsøger at vise, at man godt kan have lidenskabelige romantiske forhold uden alt det seksuelle.

Twilight viser, at man på trods af, at man tilhører forskellige racer og tilhører vidt forskellige verdener, sagtens kan ko-eksistere. Kærlighed kan springe over selv den dybeste 'gotiske kløft'. Kærlighedstemaet i filmen og dens udfoldelse ligner til forveksling en klassisk Disney-skabelon, hvor de frigide er lykkeligere end de frivole, og hvor vampyrismen har ikke nogen synderlig indflydelse på historien (Murphy 2011 ,s. 60). *"The vampire stuff is there only to provide a little extra eye candy, it's almost a gimmick, but the shallow romance themes in play are timeless, ageless, and they work well enough"* (Tyler, Cinema Blend, 2008)

Vampyrfortællingen i *Twilight* handler om det helt nære. Det er et individs kamp med at passe ind og finde sin identitet. Det fremmede er ikke rigtig fremmed mere; bare anderledes.

I *Twilight* er kontrasten mellem vampyrene og det omkringliggende samfund nærmest ikke tilstede. Vampyrene er en integreret del af samfundet, og gør alt hvad de kan for at skjule deres natur, ved at undlade at angribe mennesker og leve af dyr i stedet. Vampyrene er nærmest kun identitetsmæssigt forskellige fra menneskene, og kan nu gå ubesværet fra den ene tilstand til den anden; liminaliteten er brudt helt sammen. Vampyren repræsenterer muligheden for at vælge og vrage tilstande og roller. Familiens strukturer er brudt og alle konstellationer er fuldt ud mulige. Det handler om individet, og hvordan det placerer sig i forhold til de andre individer, og den eksistentielle angst, der uundgåeligt følger med denne identitets-udfordring.

Diskuterende kommentarer om vampyrer og psykoanalysen

Indledningsvis gøres der nogle bemærkninger omkring det store forskningskorpus omhandlende den psykoanalytiske anskuelsesvinkel, der ofte er blevet indtaget med henblik på analyse af vampyrkarakteren. Vi vælger indledningsvis at se bort fra dette aspekt, men understreger dog vigtigheden og omfanget af denne anskuelsesvinkel. Den psykoanalytiske (og generelt seksuelle) tolkning af vampyrfiguren er unægtelig en ganske interessant og bredt udnyttet fortolkningsramme, men er den psykoanalytiske vinkel udelukkende en a priori fortolkning, der ikke nødvendigvis resonnerer med den forståelse samtiden udleder? I receptions litteraturen på Stokers tid er den seksuelle tolkning stort set ikke-eksisterende, hvilket ikke i sig selv nødvendigvis

betyder, at Stoker ikke havde intention om at indskrive det seksuelle aspekt. Det giver dog anledning til at overveje hvorvidt den efterfølgende psykoanalytiske tolkning snarere er et resultat af en fascination af den sideløbende udvikling på det psykoanalytiske felt, der op igennem starten af det 20. århundrede vinder stort indtog blandt vestens intelligencia, end et udtryk for en latent seksualitet eksisterende i Stokers værk. En potentiel vigtig pointe i forhold til den manglende psykoanalytiske tolkning er, at psykoanalysen på Stokers tid stadig er i sin spæde ungdom. Sigmund Freud, som populært kaldes psykoanalysens fader, udgav i 1895 *Studies of Hysteria*, og herefter blev hans liv centreret omkring udviklingen af denne teori (Storr 2001, s. 6). Det er naturligvis ikke overraskende, at den psykoanalytiske fortolkning er mere eller mindre udeblivende fra Stokers samtidige reception, da psykoanalysen kun lige er begyndt at florere og komme frem på dette tidspunkt. Det forklarer dog ikke det totale fravær af seksuelle tolkninger af samtiden, hvilket ikke kræver psykoanalytiske termer for at blive fremtvunget.

Psykoanalysen får de næste mange år efter *Studies of Hysterias* udgivelse stor indflydelse på åndsforståelsen og opfattelsen af seksualiteten, og vinder som følge af dette også indpas i populærkulturen. Man kan altså argumentere for, at psykoanalysen som en kulturel forståelse muligvis har haft indflydelse på senere forfattere som Anne Rice og Stephanie Meyer og deres portrættering af vampyren, hvilket også sandsynliggøres perioderne, hvori værkerne fremkommer - Anne Rice på seksuelle revolutions bølge, og *Twilight* der udkommer i en tid, hvor vi lever i en seksualiseret verden (Attwood 2009, s. xv). I vores undersøgelse har vi i store træk valgt at se bort fra det psykoanalytiske, da receptionen har være dannende for projektets ramme, og denne ikke, i særdeleshed i *Dracula*, har kommenteret på og inddraget de mulige psykoanalytiske elementer i fortællingerne. Man kan ikke umiddelbart lave lighedstegn mellem psykoanalyse og seksuelle aspekter alene, men I receptionen af *Interview with the Vampire* og *Twilight* er der større fokus på det seksuelle i behandlingen af disse værker. Det stigende fokus på seksualitet kan muligvis tilskrives psykoanalysens stigende popularitet, men også disse to moderne fortællingers cirkulation omkring interpersonelle og intime forhold og relationer. Det er derfor knapt så overraskende, at det seksuelle spiller en større rolle - både i selve den narrative konstruktion og den efterfølgende reception.

Konkluderende bemærkninger

Igennem vores arbejde med de tre valgte nedslag er det blevet klart, at vampyrkarateren og den frygt den repræsenterer, hvad enten det kommer til udtryk på samfundsmæssigt eller individuelt plan, har ændret sig markant igennem de over 100 år karakteren har eksisteret i litteraturen og i vor sind. På Bram Stokers tid var det moderne samfund stadig i sine spirrende og unge år, og alle de stadig flere moderne tiltag og innovationer forundrede og inspirerede - den moderne verden var i fuld udfoldelse og troen på fremskridtet og rationaliteten skulle føre menneskeheden stadig længere frem. Men under overfladen lurrer frygten for, at det alt sammen kan falde fra hinanden igen, og at vi mennesker henkastes til den gamle uoplyste, barbariske verdensorden, hvor vores mange møjsommelige fremskridt tæller for ingenting. *Dracula* repræsenterer den ondskab, der potentielt kan henkaste os tilbage til den mørke uoplyste fortid, for selvom modernitetens fundament på Stokers tid lægges, så lægges dette fundament på usikker grund. I den sidste del af det 20. århundrede synes det naturgivent, at en psykoanalytisk fortolkningsramme omkring Stokers *Dracula* er på sin plads - men ud fra receptions litteraturen er der ikke noget der tyder på, at de der har beskæftiget sig med *Dracula* da den udkom i 1897 overhovedet tolkede nogle seksuelle undertoner ind i Stokers fremstilling af den mytiske figur. Om det seksuelle aspekt ganske simpelt er fløjet over hovedet på samtidens læsere er ikke til at vide, men det kan dog siges, at det er andre, og større, problematikker der kommer til udtryk, hvis man tillader en samtidig reception guide sin analyse af værket. Sammenbruddet af modernitetens skrøbelige fundament synes at være den overvejende frygt - for hvorledes kan moderniteten bestå, når den blot er en tynd fernis over den mytologiske og dunkel fortid?

Hvor det er denne overordnede samfundsfrygt, der gør sig gældende på Stokers tid, er der næppe grund til at frygte modernitetens sammenbrud, når Anne Rice udgiver sin version af vampyrfortællingen. Den moderne verden er ikke længere i skarp kontrast med en ydre urkraft, men derimod er vores indre verden blevet en kampplads for forståelse og accept. Vampyren præsenterer os med sociale strukturers opbrud og de identitetskriser det medfører når man ikke er knyttet til en distinkt gruppe i udgangspunktet. Den giver 'queerness' og det marginaliserede en stemme og mulighed til at eksistere på lige fod med det 'normale', der dog stadig udfordres i denne tid. På denne tid er frygten for fremmedgjortheden og manglen på tilhørsforhold udtrykt igennem vampyren. Men der udtrykkes også frygt for ganske hverdagsagtige og almindelige problemer, hvad enten dette måtte være frygten for, at ens familiekonstruktion falder fra hinanden,

at ens identitet er på vej ud på et sidespor, eller om man overhovedet hører til nogensteder. *Interview With the Vampire* kan i sig selv anses som en social kommentar omkring anderledes måder at leve sit liv på. Følgerne af den seksuelle revolution tillader pludselig i større grad end nogensinde før anderledes familiestrukturer, samværsformer eller alternative livsstile. Efter 'De Glade 60'ere' er der i virkeligheden mindre at være bange for end nogensinde før. Det er derfor ikke overraskende, at det er de interpersonelle forhold der er omdrejningspunktet i Rices værk, selvom det omhandler, hvad der længe ansås som samfundets største fjende; vampyren. Vampyren bliver i Rices hænder den undertrykte stemme, en katalysator for den homoseksuelle, den løsslupne samfundskritiker eller den subkulturelle bohème; minoriteterne udenfor den hegemoniske struktur. Den påbegyndte individualiseringsproces intensiveres fra perioden med Anne Rice og frem til nutiden. Fra *Dracula* til *Interview With the Vampire* til *Twilight* følger vi en udvikling eller en reducere fra det helt samfundsoverordnede til det interpersonelle og familiære for tilsidst at ende med det intime og individuelle. Når vampyren først passerer grænsen mellem det 20. og 21. århundrede har den for alvor forladt sine mørke højdedrag i Karpaterne og bevæger sig ubesværet mellem menneskene og lever nærmest som en af os. De er godt nok anderledes, men dette er ikke åbenlyst udadtil, det er en indre fremmedhed. Vampyren har mistet mange af de kendetegnende træk, og i stedet for at være de uhyggelige monstre og dræbere, som de så ofte har været før, er de i *Twilight* blevet forbilledlige for de forvirrede og følelsesdrevne mennesker - rollerne er vendt på hovedet. Det postmoderne samfund har skabt uanede muligheder for individets udfoldelse, men med mulighederne følger også en eksistentiel frygt for ikke at finde den rigtige identitet, og for ikke at passe ind. Grænserne mellem de sociale sammenhænge og relationsformer man kan indgå i er blevet udviskede, og den enkelte står derved overfor utallige valgmuligheder - og dét er skræmmende.

Bibliografi

Adams, R. N. "An Inquiry Into the Nature of the Family." In *The Family in Transition*, by A. S Skolnick and J. H. Skolnick (eds), 72-82. Boston: Little Brown, 1971.

Astle, Richard. "Dracula as Totemic Monster: Lacan, Freud, Oedipus and History." *SubStance*, Vol. 8, No. 4, Issue 25 1979: 98-105.

Attwood, Feona. *Mainstreaming Sex: The Sexualization of Western Culture*. I. B. Tauris, 2009.

Bauman, Zygmunt. *Individualized Society*. John Wiley & Sons, 2013.

Benefiel, Candace R. "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's Interview with the Vampire." *The Journal of Popular Culture*, November Volume 38, Issue 2, 2004: 261-273.

Beresford, Matthew. *From demons to Dracula: the creation of the modern vampire myth*. Reaktion Books, 2008.

Bradshaw, Peter. *The Guardian*. December 19, 2008. <http://www.theguardian.com/film/2008/dec/19/film-review-twilight-teen-vampire> (accessed December 12, 2014).

Braudy, Leo. "Interview with the Vampire." *New York Times Book Review*, September 3., 1976: 7-8.

Briefel, Aviva. "The Victorian Literature of Fear." *Literature Compass*, March Volume 4, Issue 2, 2007: 508-523.

Browning. *Bram Stoker's Dracula: The Critical Feast*. Berkeley: Apocryphile Press, 2011.

Danish Vampire. 2014. <http://www.danishvampire.dk/index.php> (accessed November 20, 2014).

de Bruin-Molé, Megen. *The Horror of Dracula: Twilight and the 21st-Century Vampire*. Bachelor Thesis, Rudolph Glitz, 2010.

De Feo, Ronald. "Interview with the Vampire." *National Review*, 1976: 966.

Ebert, Roger. *Rogebert*. November 19, 2008. <http://www.rogerebert.com/reviews/twilight-2008> (accessed December 10, 2014).

Erzen, Tanya. "The Vampire Capitol of the World: Commerce and Enchantment in Forks, Washington." In *Theorizing Twilight: Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World*, by Maggie Parke and Natalie Wilson, 11-25. McFarland and Company, 2011.

Foster, Dennis. "The little children can be bitten: A Hunger for Dracula." In *Dracula*, by Bram Stoker, 483-499. Bedford/St. Martin's, 2002.

Gibson, Matthew. *Dracula and the Eastern Question*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2006.

Gilmore, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. University of Pennsylvania Press, 2009.

Goodreads. 2014. <http://www.goodreads.com/work/editions/3165724-dracula> (accessed November 26, 2014).

Gordon, Joan. "Rehabilitating Revenants, or Sympathetic Vampires in Recent Fiction." *Extrapolation*, Volume 29, No. 3 The Kent State University Press, 1988: 227-234.

Greenberg, Louis. "Sins of the Blood: Rewriting the Family in Two Postmodern Vampire Novels." *Journal of Literary Studies*, Februar 12, 2010: 163-178.

Halleb, Mary Y. *Vampire God: The allure of the undead in western culture*. State University of New York, 2009.

Happel, Alison, and Jennifer Esposito. "Vampires, Vixens, and Feminists: An Analysis of Twilight." *Educational Studies: A Journal of the American Educational Studies Association*, 46:5 2010: 524-531.

Twilight. Directed by Catherine Hardwicke. Performed by Catherine Hardwicke. 2008.

Heller, Thomas C., and Christine Brooke-Rose. *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. Stanford University Press, 1986.

Hennelly, Mark M. Jr. "Betwixt Sunset and Sunrise: Liminality in Dracula." *Journal of Dracula Studies*, No. 7 2005.

Hughes, William. *Readers guide: Bram Stoker's Dracula*. Continuum International Publishing, 2009.

Inoue, Yoshitaka. "Contemporary Consciousness as Reflected Images of the Vampire." *Jung Journal: Culture and Psyche*, Volume 5, Number 4 2011: 83-99.

Joslin, Lyndon W. *Count Dracula Goes to the Movies*. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

Konstantinos. *Vampires: the Occult Truth*. St. Paul, MN:LLEWELLYN, 2001.

Kristensen, Bent Ega. *Historisk Metode*. København: Hans Reitzels Forlag, 2007.

Lamire, Christy. *ProQuest*. November 21, 2008.
<http://search.proquest.com.molly.ruc.dk/docview/337870463?pq-origsite=summon> (accessed December 12, 2014).

Leatherdale, Clive. *Dracula: the novel and the legend*. Desert Island Books Limited, 2001.

Marotta, Vince. "Theories of Strangers: Introduction." *Journal of Intercultural Studies*, December Vol. 33, No. 6, 2012: 585-590.

Mazur, Christine Teresa. *Gothic Fiction, liminality and popular culture: Stephen King's "grotesque" social commentary in "Salem's Lot"*. Master of Arts Thesis, Winnipeg: UMI Dissertation Publishing, 1997.

McClelland, Bruce A. *Slayers and their vampires: a cultural history of killing the dead*. University of Michigan Press, 2006.

Murphy, Collette. "Someday My Vampire Will Come? Society's (and the Media's) Lovesick Infatuation with Prince-Like Vampires." In *Theorizing Twilight : Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World*, by Maggie Parke and Natalie Wilson, 56-69. McFarland & Company, 2011.

- Murray, Christopher John. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. Routledge, 2013.
- Murray, Rebecca. *About Entertainment*. 2008. <http://movies.about.com/od/twilight/fr/twilight-review.htm> (accessed December 10, 2014).
- Nayar, Pramod. "How to Domesticate a Vampire: Gender, Blood Relations and Sexuality in Stephenie Meyer's Twilight." *Nebula*, September Vol. 7, Issue 3, 2010: 60-76.
- Parker, Julia. "Rice, Anne: Interview with the Vampire." *Library Journal*, Maj 1, 1976: 1144.
- Petocz, Agnes. *Freud, Psychoanalysis*. Cambridge University Press, 1999.
- Rice, Anne. *Interview With The Vampire*. New York: Ballantine Books, 1976.
- DR 2 Premiere*. Directed by DR 2 Premiere. Performed by Morgens Rukov. 27/11 2009.
- Saggers, Sherry, and Margaret Sims. " Diversity: Beyond the nuclear family." In *Family: Changing families, changing times*, by M. Poole (ed), 66-87. Sydney: Allen & Unwin, 2005.
- Seed, David. "The Narrative Method of Dracula." *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 40, No. 1, Juni 1985: 61-75.
- Simmel, Georg. "Ekskurs om den fremmede." In *Hvordan er samfundet muligt? Udvalgte sociologiske skrifter*, by Georg Simmel, 95-102. København: Nordisk Forlag A/S, 1998.
- Stevens, Anthony. *Archetype: A Natural History of the Self*. Routledge, 1990.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Edited by John Paul Riquelme. Bedford/St. Martin's, 2002.
- Storr, Anthony. *Freud: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press Inc., 2001.
- Tyler, Josh. *Cinema Blend*. 2008. <http://www.cinemablend.com/reviews/Twilight-3535.html> (accessed December 11, 2014).
- Vampire Website*. 2014. <http://www.vampirewebsite.net/thenewcode.html> (accessed December 16, 2014).
- Venn, Couze, and Mike Featherstone. "Modernity." *Theory, Culture & Society*, Maj Volume 23, no. 2-3, 2006: 457-465.
- Wilcox, Rhonda. *Why Buffy Matters: The Art of Buffy the Vampire Slayer*. I. B. Tauris, 2005.
- Worldcat*. 2014. <https://www.worldcat.org/search?q=vampire&fq=%28x0%3Abook+-+%28%28x0%3Abook+x4%3Adigital%29%29+-%28%28x0%3Abook+x4%3Athis%29%29+-%28%28x0%3Abook+x4%3Alargeprint%29%29+-%28%28x0%3Abook+x4%3Amic%29%29+-%28%28x0%3Abook+x4%3Abraille%29%29%29+%3E+ln%3Aeng+%3> (accessed Oktober 30, 2014).