

Outi Hakola

VIETTELEVÄT, SAALISTAVAT JA RAKASTUNEET VAMPYYRIT

*Kukin sukupolvi luo uudelleen omat vampyyrinsä. Tällä hetkellä etenkin nuoriso villitsevät samanaikaisesti useat vampyyrielokuvat ja -televisiosarjat, kuten *Twilight*, *Vampyyripäiväkirjat* ja *True Blood*. Katsojien suhde sarjojen vampyyreihin ei perustu niinkään pelon kokemukseen, kuten kauhun hirviöperinne antaisi odottaa, vaan ihastumiseen ja vaaran tunteen ihannoimiseen.*

Vampyyrien kuolemattomuus, avoin seksuaalisuus ja vaarallinen verenhimo ovat kiehtoneet yleisöjä jo vuosisatojen ajan. Vampyyrit ovat siirtyneet kansantarinoista romantiikan ajan kirjallisuuteen, kirjallisuudesta kauhuelokuvaan ja täältä yhä useampia genre- ja mediaraajoja ylittäväksi populaarikulttuurin hahmoiksi. Tällä hetkellä katsojia kiinnostavat ikuisesti nuorina ja verevinä pysyttelevät vampyyrikomistukset ja heidän ihmisrakastettunsa. *Twilightin*, *Vampyyripäiväkirjojen* ja *True Bloodin* lähestymistavat ja kohdeyleisöt eroavat toisistaan, mutta niitä kaikkia yhdistää ihmisen ja vampyyrin välinen rakkaustarina, jonka kautta vampyyristä muotoillaan hahmo niin rakastumista kuin samastumista varten. Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, miten kauhuperinteeseen liitetystä hirviöstä on muokkaantunut kulttuurimme ihanne.

Tuoreet vampyyrisarjat ovat osa laajaa vampyyriperinnettä, mistä hyvänä osoituksena on, ettei niistä yhtäkään ole tuotettu suoraan audiovisuaaliseen viihteeseen, vaan ne pohjautuvat enemmän tai vähemmän löyhästi vampyyrikirjallisuuteen. *Twilight* -elokuvasarja perustuu Stephanie Meyerin kirjasarjaan, jossa vampyyrit on tuotu elämään ihmisyyhteisön keskelle ja jossa ainakin osa vampyyreistä pystyy pidättäytymään ihmisveren nauttimisesta. Vuosina 2005–2008 julkaistuista kirjoista on tähän mennessä kuvattu elokuviksi *Twilight – Houkutus* (*Twilight*, USA 2008), *Twilight – Uusikuu* (*New Moon*, USA

2009) ja *Twilight – Epäily* (*Eclipse*, USA 2010). Lisäksi tuotannossa ovat viimeisen romaanin kaksi elokuva-adaptaatiota *Breaking Dawn Part 1* (2011) ja *Part 2* (2012). Teinikatsojakunnan suosiossa olevissa elokuvissa kuvataan Bella-tytön ja Edward-vampyyrin rajoja ylittävää rakkaustarinaa samalla kun maailma Bellan ympärillä alkaa paljastaa yhä enemmän ylikuonnollisia piirteitä.



Romantiikka kukkii *Twilightin* Bellan ja Edwardin välillä. Kuva MTV3.

True Blood (*True Blood*, USA 2008 –) on Alan Bellin tuottama ja HBO:lle kotiuttama televisiosarja, jonka kohdeyleisö on aikuisempi kuin muiden tällä hetkellä suosiossa olevien vampyyrisarjojen. Ohjelma pohjautuu Charlaine Harrisin *The Southern Vampire Mysteries* kirjasarjaan. Tarinan kantavana ideana on, että japanilaiset ovat onnistuneet kehittämään tekoverta, jonka ansiosta vampyyrit ovat voineet tulla ulos arkuistaan ja liittyä osaksi yhteiskuntaa. Siinä missä kirjasarja keskittyy enemmän tarjoilijatar Sookie Stackhouseen, jolla on telepaattisia kykyjä, on televisiosarjaan nostettu päärooliin pikkukaupungin asukkaat, joilla yrittävät sopeutua ja hyväksyä uudenlaisen rinnakkaiselon. Rinnakkaiselon symboliksi nousevat Sookie ja vampyyri Bill, jotka rakastuvat ja joutuvat kohtamaan erilaisuuden toistensa kautta ja kaupungin valvovan silmän alla.

Vampyyripäiväkirjat (*Vampire Diaries*, USA 2009 –) on tuorein vampyyrejä käsittelevä televisiosarja ja sekin perustuu L. J. Smithin samanimiseen kirjasarjaan. *Vampyyripäiväkirjat* perustuvat löyhästi Anne Ricen *Vampyyrikronikoihin*, joissa hyväntahtoinen Louis-vampyyri ja pahantahtoinen Lestat-vampyyri määrittelevät vampyyriyttä keskinäisen suhteensa kautta. *Vampyyripäiväkirjoissa* nämä hahmot on tuotu pikkukaupungin teinikuvioihin, kun vampyyrioveljekset hyvä Stefan ja paha Damon kamppailevat paitsi keskenään myös suhteessa ihmisiin Stefanin tyttöystävän Elenan kautta.

Kirjallisuustaustansa vuoksi näissä sarjoissa näkyy vahvana vaikutuksena vampyyrien kehityskaari kansien välissä. Vampyyrit lainattiin kirjallisuuteen kansantarinoista, joissa he olivat vertaimeviä groteskeja

hahmoja, jotka haudasta nousseina toivat kuolemaa yhteisönsä (ks. Sisättö 1999, 64–66; Barber 1988, 39–45, 57–58). Romantiikan aikana hahmo koki melkoisia muutoksia, kun se puettiin uudelleen eksentriseen ja aateliseen rakastajan tai rakastajattaren muotoon. Romantiikan ajan ensimmäisissä tuotoksissa vampyyri oli salattu seksuaalinen ystävä, jonka kautta oli mahdollista – yhteiskuntaa ja kuolemaa uhmaten – toteuttaa omaa valtanormeista poikkeavaa seksuaalisuuttaan. Tämän romanttisen perinteen mursi vasta Bram Stokerin *Dracula* (1898), jonka myötä vampyyristä tuli paha, seksuaalisesti aggressiivinen ja vallanhimoinen hahmo. (Ks. esim. Williamson 2005, 293; Auerbach 1995, 13–19, 63–66, 101–112; Hänninen & Latvanen 1992, 34–37.)

Kirjallisuuden puolella perinne uudistui jälleen 1970-luvulta alkaen. Erityisesti Anne Ricen luomia tunnontuskissaan kamppailevia vampyyrejä pidettiin pahuuteen keskittyvän vampyyrikuvaston uudistajina, vaikka hän pikemminkin palautti vampyyrin lähemmäksi romantiikan ajan intiimiä vampyyriä (ks. myös Williamson 2003, 102; Gordon & Hollinger 1997,1). Anne Ricen vaikutus on kuitenkin ollut vahva, sillä hänen vanavedessään vampyyreille on annettu itseilmaisun mahdollisuus, jonka vaikutus on nähtävissä vahvana nykyisissä vampyyrisarjoissa. Vampyyrien pään sisälle pääseminen ei ole poistanut verenhimoa ja kiehtovaa vaaran tunnetta, mutta heidän ajatustensa, toimiansa ja tunnontuskiensa ymmärtäminen on asettanut uudenlaisia haasteita hirviömäisyyden määrittelylle.

Vaikka kaikilla kolmella vampyyrisarjalla onkin kirjallinen taustansa, vaikuttaa niiden audiovisuaalisiin tulkintoihin vahvana elokuvan ja television perinne. Vampyyrien (audio)visuaalinen ulottuvuus takautuu aina elokuvan ensimmäisiin päiviin, jolloin vampyyrit esiteltiin katsojille kauhugenren kautta. He saivat palvella lajityypin tarvetta todellisen tai kuvitellun uhan olemassaololle, jotta genren tarinat odotusten mukaan pelottaisivat tai kauhistuttaisivat yleisöään. Samasta syystä elokuvateollisuus tarttui nimenomaan Bram Stokerin *Draculaan*. Romanttiset vampyyrihahmot eivät olleet riittävän hirviömäisiä, mutta *Dracula* tarjosi paitsi pahuuden arkkityypin myös kauhuelokuvakerrontaan soveltuvan hirviön jahtaamistarinan (ks. myös Saler & Ziegler 2003, 17–19).

Draculasta muotoutui siten elokuvallinen esikuva, ja vaikka jo elokuvassa ja sen jatko-osissa voi nähdä traagisen vampyyrin piirteitä, on mielikuva vampyyrin hirviömäisyydestä juurtunut vahvasti erityisesti Hollywoodin tuotantoihin ja tätä mielikuvaa alettiin avartaa vasta 1980-luvun lopulta alkaen muun muassa elokuvissa *The Lost Boys* (USA 1987), *Innocent Blood* (USA 1992), *Bram Stokerin Dracula* (*Bram Stoker's Dracula*, USA 1992) ja *Veren vangit* (*Interview with the Vampire*, USA 1994). Television puolella oli jo aiemmin tavattu sympaattisia vampyyrejä, muun muassa *Yön vampyyrit* (*Dark Shadows*, USA 1966–1971) -sarjassa ja tuoreempana versiona *Buffy, vampyyrintappajassa* (*Buffy the Vampire Slayer*, USA 1997–2003), joka pohjusti tietä tällä hetkellä pyöriville vampyyrisarjoille. Kaikki tämän hetken suosikkivampyyrit, *Twilightin* Edward, *Vampyyripäiväkirjojen* Stefan ja *True Bloodin* Bill, ammentavat romantiikan ajan rakastajasta, Anne Ricen tunnontuskissaan kiemurtelevasta verenimijästä ja jatkavat neuvottelua vampyyrin hirviömäisyyden rajojen määrittelystä.

¹ Carrollin kriitikat ovat oikeutetusti nostaneet esille, että katsoja voi samastua myös hirviöihin ja vaihdella kiinnittymiskohteitaan, lähentyä ja etäännyttä eri hahmoja eri vaiheissa tarinaa. Ks. Leffler 2000, 165–166; Leffler 2001, 55; Cohen 2001, 251; Knight & McKnight 2003, 213, 218–219. Carrollin teoriaa on kritisoitu myös sen vahvasta kognitiivisesta taustasta, kun uusin elokuvatutkimus painottaa yhä enemmän affektiivisuutta ja ruumiillista kokemusta. (Esim. Smuts 2003, 160–162.) Ruumiillisuutta etenkin suhteessa kauhu-elokuviin ovat painottaneet muun muassa Vivian Sobchack (2008, 196–197), Anna Powell (2005, 8) ja Linda Williams (1991,3). He nostavat esille, miten kauhu tarkoituksenaan pelottaa katsojia on ensisijaisesti ruumiillinen genre, joka keskittyy houkuttelemaan ruumiillisia reaktioita ja joka käyttää paljon ruumiillisia teemoja. Samoin vampyyrit muuttuvine ruumiineen ja ruumiillisine uhkineen haastavat katsojaa sekä käsitteellisellä että kokemuksellisella ruumiin tasoilla.

Jo ennen nykyisiä sarjoja sympaattiset vampyyrit haastoivat Draculan valtavirtaistamaa pahan ja hyvän akselia, murensivat hirviömyyttä ja kotoutuivat itsensä osaksi feminiinistä draaman perinnettä. Siinä missä osa tutkijoista on pitänyt muutosta vampyyrikauhun heikentäjänä, jopa tuhoajana (esim. Zanger 1997, 17; Michel 2007, 392), saman perinteen muutos nähdään myös positiivisena siirtymänä kohti arkipäiväistymistä ja samastumismahdollisuuksia (esim. Williamson 2003, 102). Näissä vastakkaisissa tulkinnoissa korostuvat vampyyrihahmon uudelleen määrittelyn tarkeys ja vampyyrin aseman nouseminen katsojalle avoimeksi samastumiskohteeksi.

Nykyiset vampyyrisarjat eivät enää revittele samastumismahdollisuudella, vaan ottavat sen lähtökohdakseen, jonka lisäksi keskiöön nostetaan naisen ja (vampyyri)miehen välinen suhde. Jokainen sarjoista alkaa pääparin tapaamisella ja rakastumisella, ja suhdetta vampyyriin luodaan paitsi katsojan suoran samastumisen myös rakastuneen naisen katseen kautta. Tässä artikkelissa tarkastelen, miten parisuhteen merkityksen korostaminen tuo myös uudenlaisen ihannoivan lähestymistavan vampyyriin: heillä kullakin on jotain enemmän annettavaa naisille kuin tavallisilla miehillä. Vampyyrimiehet ovat nousseet ideaalikumppaneiksi ja samalla sankari- ja hirviöroolien välistä rajanvetoa on hämärretty entisestään kääntämällä ne lähes ympäri.

Vampyyrien korottaminen sankariasemaan

Murray Smithin (1995, 18) mukaan katsoja astuu tarinamaailman sisälle hahmojen kautta. Kauhuelokuvatutkimuksessa näiksi hahmoiksi ovat useimmiten tulkittu niin sanotut positiiviset hahmot, joiksi lasketaan joko hirviöitä vastaan taistelevat sankarit tai uhrit. Muun muassa Noël Carrollin (1990, 16–17, 60–86) mukaan samastuminen positiivisiin hahmoihin välittää katsojalle genren vaatimia kauhun kokemuksia ja toiseuden kohtaamisia siten, että katsoja pysyy turvassa olematta itse vaarassa. Yvonne Leffler on puolestaan määritellyt positiivisuutta aristoteelisenä ideaalihahmona, joka on yhtäaikaaisesti ihannoitava ja epätäydellinen. Toisin sanoen ideaali sankari tietää, miten kussakin tilanteessa tulisi toimia, mutta hän ei kuitenkaan ole liian täydellinen, vaan hänen inhimillisyytensä tekee hänet samastuttavaksi. (Leffler 2000, 173–174, 249–258; Leffler 2001, 58–59.)

Erytisesti *Draculan* viitoittamalla tiellä ideaaliaseman ovat ottaneet vampyyrimetsästäjät aina Van Helsingistä Buffyyn. He ovat palauttaneet rauhan yhteisönsä ja hankkiutuneet hirviöistä eroon. Sympaattiset vampyyrit ovat kuitenkin osoittaneet, että vaikka Carroll ei pystynyt näkemään hirviöhahmoja samastumiskohteina, on myös niin sanotuilla hirviöillä mahdollisuus toimia katsojan kiinnittymiskohteina.¹ Sympaattisuus ei ole näissä tarinoissa vain hahmojen luonteenpiirre, vaan pikemminkin kerronnan näkökulma. Monesti kauhun konventiot – hirviöluokitus, uhkaavat efektit ja kerronnan etäisyys vampyyreistä – ovat luoneet pahuuden tunnetta. Kuten Leffler (2001, 48, 180–182) toteaa, tarinan lopussa katsoja on saattanut joutua huomaamaan, ettei hirviö ollut paha, vaan ainoastaan lajityypillinen kerronta välitti pelon ja kauhun tunnetta katsojalle. Samoin muun

muassa Jason Grant McKahan (2007, 137) huomauttaa, että sekä hirviömäisyys että sankarius ovat kerronnan valittuja näkökulmia.

Esimerkiksi *Vampyyripäivökirjoissa* useat jaksot alkavat luennalla Stefanin päiväkirjoista, joiden kautta vampyyrin oma ääni, kokemukset ja tarpeet välittyvät katsojalle. Käytäntö poikkeaa voimakkaasti audiovisuaalisten vampyyrien esikuvasta, Draculasta, jonka vuonna 1931 annettiin valkokankaalla lausua lähinnä toteamuksia – ”olen Dracula”, ”en koskaan juo viiniä” tai ”en pidä peileistä, Van Helsing selittää puolestani”. Koska muiden annettiin puhua hänen puolestaan, William Hughes (2000, 149) toteaa, että Draculalta kiellettiin itsemääritys, mikä korosti sekä fyysisesti että moraalisesti hänen toiseuttaan.

Toisin on tänään, kun Stefan, Bill ja Edward kilpaa pohtivat olemassaoloaan. Heillä on paitsi tarve myös mahdollisuus avata sisimpänsä. Hughes (2000, 151, 155) väittää, että kun kerronnassa on tultu yhä sietokykyisemmäksi hirviön näkökulmalle, joistain vampyyreistä on tullut jopa oman itsensä tulkinnan ja oman elämäntyylinsä ongelmallisuuden vankeja. Samoin Stefanin on usein vaikea hyväksyä tai nauttia olemassaolostaan millään tavalla, sillä hän kantaa syyllisyyttä hirviömäisyydestään ja vampyyrien läsnäolosta ylipäättään. Uudessa vampyyriperinteessä vampyyrit eivät siten enää vaikuta sieluttomilta hirviöiltä, vaan vampyyrien omien kokemusten priorisointi on David Punterin ja Glennis Byronin (2004, 270–271) mukaan kyseenalaistanut hyvän ja pahan ilmenemistä.

Kun hirviö ei enää olekaan hirviö sanan perinteisessä merkityksessä, ovat tarinoiden vampyyrinmetsästäjän sankariasema ja moraalinen ylemmyys kyseenalaistuneet. He ovat alkaneet vaikuttaa kapeakatseisilta oman reviirin suojelijoilta, jotka pelkäävät toiseutta pikemmin kuin puolustavat elämää. *Vampyyripäivökirjoissa* esiintyy vampyyrejä jahtaava toimikunta, jonka tavoitteena on puhdistaa pikkukaupunki Mystic Falls verenimijöistä. Sarjan hyväntahtoiset vampyyrit tekevät kuitenkin tästä toiminnasta vaikeammin hyväksyttävän. Toimikunnan periaatteet vaikuttavat vanhanaikaisilta ja ennakkoluuloisilta. Samalla kyseenalaistuvat toimikunnan käyttämät menetöt: saalistessaan vastustajiaan toimikunnan jäsenet joutuvat piilottelemaan, valehtelemaan, varastamaan ja käyttämään väkivaltaa.

Kuten Edward J. Ingebretsen toteaa, perinteinen näkemys, jossa hirviön kuolema on oikeutettu ja kaivattu ratkaisu, joka hyödyttää koko yhteisöä, on kyseenalaistunut. Sen sijaan nykyisissä hirviötarinoissa on huomattu, ettei väkivaltainen puolustautuminen ole ongelmaton asia. (Ingebretsen 2001, 43, 171–175.) Tämä kysymys nostetaan esille *True Bloodissa*, jossa kaupungin nuoret miehet hermostuvat vampyyriryhmän läsnäoloon niin paljon, että etsivät vampyyrien asuttaman talon ja polttavat sen maan tasalle. Vaikkakin tapetut vampyyrit ovat sarjan niin sanottuja pahoja vampyyrejä, tunnustetaan sarjassa silti teon laittomuus. Poliisit ryhtyvät tutkimaan tapausta ja yrittävät saattaa tekijät edesvastuuseen.

Erityisesti *True Blood* -televisiosarja esittääkin monet tavalliset ihmiset julmempina ja arvaamattomampina kuin vampyyrit. Tässä sarjassa vampyyrit ovat saaneet keinoverituotannon kautta verenhimonsa kuriin, kun taas ihmiset ovat alkaneet janota vampyyrien verta sen huumaavan vaikutuksen takia. Sarjan ensimmäisellä tuotantokaudel-

la seurataan juonikuviota, jossa Jason ja hänen tyttöystävänsä Amy kidnappaavat vampyyrin vangikseen, jotta voivat käyttää vampyyrin verta huumeena. Perinteiset asetelmat kääntyvät ylösalaisin – ihmiset saalistavat vampyyrin käyttääkseen vampyyriverta omiin tarpeisiinsa, kun taas vampyyri ylläpitää omaa elämäänsä keinoverellä. Juonikuvio osoittaa, että vampyyritarinoiden nykytulkinnoissa ihmiset ovat monesti hirviömäisempiä kuin hirviöt itse.

Kun kyse ei ole enää tunteettoman saalistajan vastustamisesta, vaan tuntevan ja monitahoisen hahmon tappamisesta, väkivallan rooli ongelmien ratkaisijana kyseenalaistuu entisestään. Angela Curran mukaan tarinat, joissa on sympaattisia hirviöitä, voivat luoda katsojalle ahdistavampia kokemuksia kuin tarinat, joissa on epäsympaattisia hahmoja. Epäsympaattisuus saa katsojan pysymään emotionaalisesti kauempana tarinasta, kun taas sympaattisuus pakottaa katsojan huomaamaan tragedian tilanteessa, jossa hahmot eivät ymmärrä toisiaan ja eivät löydä tapaa elää toistensa kanssa ja kunnioittaa toisiaan. (Curran 2003, 48, 53, 61–62.) Nämä traagiset kohtaamiset kertovat ihmisyydestä ja ihmisyyden rajallisuudesta kohdata erilaisuutta.



True Bloodin Bill ja toiseuteen kohdistuvan väkivallan uhka. Kuva: Yle TV 2.

Ihmisten ja vampyyrien välisen kohtaamisen vaikeus korostuu *True Blood* -sarjassa, jossa vampyyrit eivät enää piilottele arkuissaan, vaan vaativat tulla hyväksytyksi osana yhteiskuntaa. Ensimmäisellä tuotantokaudella isoäiti Adele kutsuu Billin vieraakseen kotiseutuyhdistyksen tapaamiseen, jotta ihmiset oppisivat paremmin tuntemaan toiseutta, ja tästä hyvästä hänet murhataan myöhemmin sarjassa. Toisella tuotantokaudella vastakkainasettelu kärjistyy entisestään, kun vampyyrejä vastustava uskonlahko ryhtyy puolimilitaristiseksi tarkoituksenaan hävittää vampyyrit. Vaikka vampyyrien keskuudesta löytyy erilaisia kannanottoja tilanteen hoitamiseksi, vampyyripoliitikot korostavat ihmishengen tärkeyttä loppuun saakka ja kieltäytyvät vastaamasta väkivaltaan väkivallalla.

Kauhututkija Gregory Waller (1986, 340, 342, 349) totesi jo parisenkymmentä vuotta sitten, että sokeasti toiseutta vastaan hyökkäävästä väkivallasta voi tulla ihmiskuntaa tuhoava voima, ei ihmiskuntaa puolustava voima. Tuoreet vampyyrisarjat hyödyntävät tätä kääntäessään ympäri asetelman hyökkäävästä ja puolustavasta väkivallasta. Vampyyrien sympaattisuus on tehnyt niistä mahdollisia samastumishahmoja, mutta heidän kieltäytyksensä väkivallasta on muuttanut samastumisen idealisoimiseen. Kun perinteisten sankariasemien haltijat ovat ryvettyneet väkivaltaisuudessaan ja aggressiivisuudessaan, ovat tilalle nousseet ihmiselämää piinallisesti suojelevat vampyyrit. *Twilightin* Cullenin vampyyriperhe ja *Vampyyripäiväkirjojen* Stefan ovat vannoutuneet suojelemaan oman reviirinsä ihmisiä erilaisilta uhkatekijöiltä, mukaan lukien omalta verenhimoltaan. Milly Williamsonin (2005, 291–293) mukaan nimenomaan itsetietoinen kieltäytyminen ihmisravinnosta ja tappamisesta jopa oman kärsimyksen kustannuksella on vampyyrien sympatisoinnin keskeisin elementti.

Eläindieetillä olevat Cullenit kutsuvat itseään jopa kasvissyöjiksi korostaakseen tekemänsä valinnan eettisiä perusteita. Tällä tavalla he pyrkivät hallitsemaan identiteettinsä ongelmallisinta elementtiä: kuoleman ja väkivallan uhkaa. Mielenkiintoisesti Sally Millerin mukaan tappajaelementistä luopuminen tekee vampyyreistä anorektisia. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kieltäytyessään juomasta ihmisverta tai tappamasta uhrejaan nämä hahmot toimivat omia biologisia tarpeita vastaan. He kokevat luonnollisen ruokansa samanaikaisesti uhkana ja jatkuvasti läsnä olevana haluna. Kieltäytyminen, joka on tuonut heidät lähemmäs kaipaamansa ihmisyyttä, on johtanut itsetuhoisuuteen ja itseinhon. (Miller 2003, 53–56.)

Edwarilla, Billillä ja Stefanilla on kaikilla myrskyinen suhde verenhimoon ja tappamiseen. Vaikka he kaikki nykyään kieltäytyvät ihmisravinnosta, on kullakin heistä verta käsissään ja he ovat joutuneet



Vampyyreista löytyy myös brutaalia seksiä ja väkivaltaa korostava puoli. Kuva: Yle TV 2.

vuosia taistelemaan omaa itseään vastaan. Syyllisyyttä korostetaan monin tavoin. Takaumat Billin hurjasteluista seksin ja veren värittäminä vuosina, Stefanin traaginen kertomus omista muutosvuosistaan ja Edwardin selitys, miten vampyyrin on lähes mahdotonta vastustaa sykkivän sydämen kutsuvaa ääntä, tuovat esille aristoteelisen ideaalihahmon vaatiman sisäisen ristiriidan. He tietävät, miten toimia oikein ja nykyään myös valitsevat näin, vaikka samaan aikaan heitä ajaa päinvastainen himo. Vampyyrin kannalta himon tukahduttaminen on osoitus itseinhosta, mutta katsojalle se on osoitus ihmiselämän arvostuksesta.

Vampyyrisankareiden itsehillintää korostetaan sillä, ettei vampyyreistä ole haluttu viedä särmää kokonaan, vaan taistelu verenhimoa vastaan jatkuu paitsi pääsankareissa itsessään, myös vampyyrien välisessä taistelussa. Kaikista sarjoista löytyy myös vampyyrien toinen puoli, joka korostaa väkivaltaisen kuoleman uhan ja perverssin seksuaalisuuden mahdollisuutta. *Twilight*-sarjassa Cullenien kasvissyöjäperhe kohtaa muita vampyyreitä, jotka eivät ole luopuneet ihmisveren nauttimisesta ja saalistamisesta. *Vampyyripäiväkirjoissa* ihmisten saalistajia alkaa nousta haudoistaan enemmän kuin Stefan ja hänen veljensä Damon ehtivät pitää kurissa ja *True Bloodissa* on vampyyrihahmoja, jotka eivät halunneet tulla arkuistaan ja alkaa elää keinoverellä. Näiden vampyyrien tehtävä on muistuttaa, että sisäsiistien kotivampyyrien taustalla on edelleen kyseenalainen menneisyys. Nämä vampyyrit korostavat oikeastaan, että mitä suurempia väkivaltaisia ongelmia vampyyreillä on, sitä ihailtavampia itsehillinnässään ovat hyvät ja sympaattiset vampyyrihahmot, jotka ovat todellakin ansainneet sankariasemansa.

Vampyyri-ideaalin monimuotoisuus

Vaikka vampyyrit on tarinankerronnassa korotettu ihannoituun sankariasemaan, ei niiden ideaalisuus ole kiiltokuvamaisuutta, vaan siinä on erilaisia säröjä ja muutoksia. Nämä säröt eivät kuitenkaan syö samastumismahdollisuuksia, vaan pikemminkin ne lisäävät niitä. Jo ennen sympaattisia vampyyrejä hirviöön kiinnittyminen on ollut osa kauhun viehätystä. Lefflerin (2000, 159) mukaan hirviöön samastuminen mahdollistaa kurkistamisen ihmisyyden primitiiviselle, uhkaavalle ja hallitsemattomalle puolelle. Daniel Shaw (2003, 11) vahvistaa tulkittaa hallitsemattoman puolen tuomasta mielihyvystä korostamalla, että mahdollisuus kiinnittyä hirviöön luo kokeilumahdollisuuksia ja vaihtelevia näkökulmia tarinaan.

Itse asiassa kaikki kolme sarjaa toimisivat pikkukaupunki- tai teinidraamoina ilman vampyyrejäkin, mutta he tuovat vaaran ja jännityksen ulottuvuuksia sekä identiteettien moninaisuuden kokeilumahdollisuuksia, joita korostaa nykyisen vampyyriviihteen sarjamuotoisuus. Pidemmässä kerrontamuodossa olennaisinta ei ole luoda selkeitä hahmokategorioita tai yksinkertaisia kerronnan kaaria alkuineen ja loppuineen. Sen sijaan monien juonikuvioiden limittyessä myös hahmoista, niin ihmishahmoista kuin vampyyreistä, paljastetaan eri piirteitä eri vaiheissa tarinaa. Tämä lisää monipuolisuutta ja mielenkiintoa

tarinaan, ja samalla vaihteleva etäännyminen ja lähentyminen hahmoinhin luo moniulotteisia kamppailuja identiteetistä ja samastumisesta.

Sarjoissa hyödynnetään erityisesti vampyyrimäisyyden kaksinaisuutta: sankarimaisten vampyyrien rinnalla esiintyy hirviömäisiä vampyyrejä. Kaksinaisuus on nähtävissä paitsi hahmojen toiminnassa, myös visuaalisissa ulottuvuuksissa ja niiden suhteessa länsimaiseen kauneusmystiikkaan. Siinä ulkomuoto on sielun peili siten, että hyvyys näyttäytyy kauneutena ja puolestaan pahuus groteskiutena (esim. Carroll 2003, 89–93, 103–104; Synnott 1993, 78–79, 90–95). *Twilightissa* kahtiajako näkyy yhtäältä Bellan kiihkeästi ihaillessa vampyyrirakastettunsa enkelimäistä kauneutta, joka ei kuvasta vain miehen ulkonäköä, vaan koko luonnetta ja persoonaa. Toisaalta hyvin ja kalliilla pukeutuneeseen Edwardiin vertautuvat tarinan uhkaavat, hirviömäiset vaeltajat, joiden huolittelemattomasta ulkoisesta olemuksesta paistaa läpi viljeys.

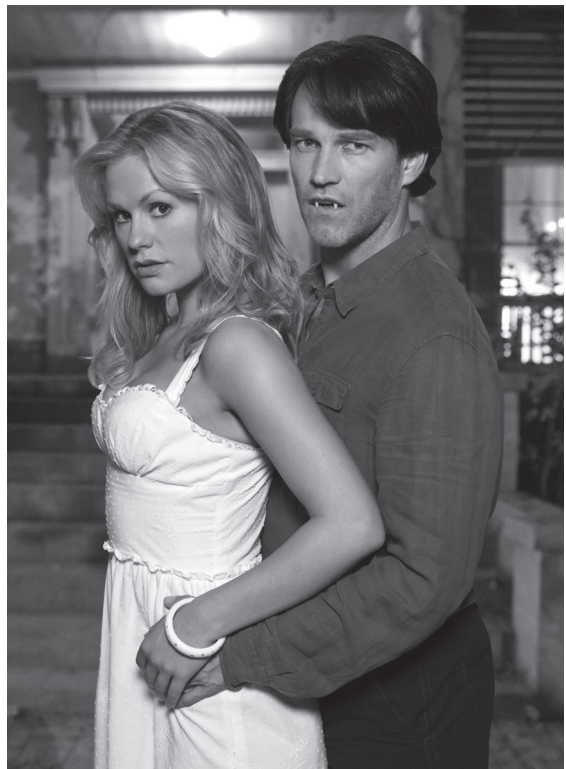
Useimmiten kauneusmystiikkaa ei kuitenkaan käytetä vampyyriperinteessä yhtä selkeästi. Aina siitä asti, kun romantiikka valjasti haudoista palaavat hahmot aateliseen ulkomuotoon, kauneus on ollut osa niiden vaarallista viettelystä. Siten vampyyrien kauneus hyväksikäyttää kauneusmystiikkaa piilottamalla niiden potentiaalia hirviömäisyyttä. Tällainen hirviöhahmo on sopeutunut hyvin kauhun ideologiseen projektiin, jossa hirviöiden ja ihmisten välistä rajaa on haluttu kyseenalaistaa. Kuten Steven Jay Schneider (2003, 176) kirjoittaa, ilman liioittelevia esteettisiä piirteitä kauhussa on yhä vaikeampi erottaa hirviöitä muista hahmoista.

Joan Grassbaugh Foryn mukaan kauneus voi näyttäytyä pelottavana, sillä visuaalinen kauneus tekee vampyyreista vähemmän uhkaavia, mutta sitäkin tuhoavampia heidän uhreilleen. Tyypillistä vampyyritarinoille on kauneuden murtuminen sillä hetkellä, kun vampyyri hyökkää, jolloin kauneus väistyy hirviömäisten piirteiden (kulmahampaat, punaiset tai keltaiset silmät jne.) tieltä. (Grassbaugh 2006, 237–238, 241, 246–247.) Groteskit piirteet ovat säilyneet myös Stefanissa, Edwardissa ja Billissä, mikä nostaa esille vampyyriluonteen kaksijakoisuuden myös samastuttavissa kohteissa. Kun he ovat joutumaisillaan viettiensä valtaan, heidän ulkonäkönsä muuttuu kulmahampaiden tullessa esiin, silmien muuttaessa väriä tai verisuonten pullistuessa. Tällä tavoin sarjoissa vihjataan myös fyysisesti pinnan alla piilevään voimaan, vaikkakin he ovat hyviä tunnistamaan nämä reaktionsa ja saamaan itsensä uudestaan kasaan ilman lopullista hyökkäystä.

Vampyyripäiväkirjoissa vampyyrien luonteen kaksinaisuus nostetaan esille myös vampyyriveljesten muodossa. Vampyyriveljeksistä kiltimpi Stefan haluaa sopeutua maailmaan ja elää normaalia elämää. Hän ei suostu syömään ihmisverta, vaikka päätös heikentää hänen vampyyrivoimiaan ja tekee hänestä vähemmän yliluonnollisen kuin veljestään. Toinen veljeksistä, Damon, on vaikeampi samastumiskohde, sillä hän tappaa ihmisiä syödäkseen, huvittelakseen tai vain osoittaakseen valtaansa. Kuitenkaan hänkään ei ole vailta viehätysvoimaa. Siinä missä Stefan on joka äidin unelmavävy, on Damon seksuaalisen energian tiivistymä. Tätä korostetaan myös pukeutumisessa ja tyyliässä, sillä hymyilevä farkkutakkinen ja t-paitainen Stefan

vertautuu nahkatakaiseen ja tiukkailmeiseen pahis-veljeensä. Näihin kahteen veljekseen pätee myös Williamsonin tekemä huomio *Buffy*-sarjan Angel- ja Spike-vampyyrien eroista. Hänen mukaansa Angel on liian konventionaalinen ja täydellinen jättääkseen riittävästi tilaa fantasioinnille, kun taas Spike on moniääninen ja hybridinen hahmo, joka jaksaa ylläpitää katsojan kiinnostusta. (Williamson 2005, 298–299.)

Vampyyripäiväkirjojen ensimmäisellä tuotantokaudella Stefanin enkelimäisyyttä ja Damonin paholaismaisuuutta luodaan tietoisesti aina asetelman huipentumiseen saakka. Damonin pahuuden kulminoituessa kerronnan näkökulmaa muutetaan ja esille nousee hänen herkkä piilotettu puolensa ja omaperäinen tapansa pitää huolta läheisistään. Tästä eteenpäin aletaan myös yhä enemmän kyseenalaistaa Stefanin kiiltokuvamaisuutta, ja näitä kahta hahmoa tuodaan yhä lähemmäs toisiaan. Sarjan loppupuolella Damon alkaa pidättäytyä ihmisten saalistamisesta ravinnoksi ja Stefan puolestaan sortuu ihmisvereen. Tämä johtaa siihen, että Stefan tulee myös laiminlyöneeksi tyttöystävänsä tanssiaisissa ja Damon ritariillisesti astuu veljensä tilalle ja säästää Elenan nöyryytykseltä. Kaksi veljestä ovat lähes vaihtaneet paikkaa keskenään haastaen tarinan alkuasetelmia. Tämä myös korostaa Elenan roolia valitsijana: Damonin viehätysvoima on aiemmin ollut seksuaalista ja Stefanin emotionaalista – vastaavasti kuin Williamson (2003, 125) on nostanut esille Buffyn rakkaussuhteen Angeliin ja seksisuhteen Spikeen. Kun veljesten roolit alkavat sekoittua, myös heidän viehätysvoimansa alkavat saada vaikutteita toisiltaan ja Elenan rooli on säilyttää tasapaino siinä, kumpi on hänen ensisijaisen rakkautensa ja ihailunsa arvoinen.



Suhdetta vampyyriin rakennetaan paitsi katsojan suoran samastumisen myös rakastuneen naisen katseen kautta.

Kuva: Yle TV 2.

Mielenkiinnon ylläpitämisen kannalta onkin tärkeää, ettei vampyyri saa olla liian hyvä tai puhtoinen, jotta hahmon monipuolisuus säilyy. Hirviöön aseointi luo nimittäin mahdollisuuksia ymmärtää ”paha” hahmoa, vaikka kuten Jonathan Cohan (2001, 252) toteaa, tämä mahdollisuus voi toisinaan synnyttää myös syyllisyyden tai pelon tunteita. Näin käy muun muassa *True Bloodin* ensimmäisen tuotantokauden jaksossa, jossa moraaliseksi osoitettu Bill joutuu kohtamaan rangaistuksensa. Bill tulee tappaneeksi toisen vampyyrin suojellakseen ihmishahmoa Sookieta. Hän joutuu rikkomuksestaan vampyyrien tuomioistuimen eteen, jossa hänelle langetetaan rangaistuksesi velvoite korvata menetetty vampyyrielämä. Siten hänet tuomitaan muuttamaan nuori tyttö vampyyriksi. Bill, joka on esitetty hyvänä ja inhimillisenä vampyyrinä, joutuu pelastaakseen itsensä ja voidakseen palata takaisin Sookien luo, tappamaan nuoren tytön, hautamaan ja herättämään hänet elävänä kuolleena. Tämä tapahtumajakso herättää katsojan sympatian vaikean valinnan edessä, ja yhdessä Billin kanssa katsoja joutuu käymään lävitse syyllisyyden ja vastuun taakkaa.

Elizabeth Cowien mukaan tällaisen epämiellyttävyyden tunteen voi kuitenkin ajatella herättävän myös mielihyvää, sillä kauhusta periytyy tapa viehättää yleisöä traumaattisten tapahtumien avulla. Siten tämä sivujuonne tarjoaa juuri sellaisia tunteita, joita ohjelmalta myös odotetaan ja joka tuo ohjelmaan tarvittavan vaaran tunteen. Kuten useimmat teoreetikot, Cowie ei siten yritä selittää negatiivista tunnetta pois tai kääntää sitä positiiviseksi tunteeksi, vaan osoittaa, että osa katsojan nautinnosta nousee nimenomaan näistä haastavista negatiivisista tunteista. (Cowie 2003, 27–34.)

Tällä tavoin jatkuvaluonteiset vampyyrisarjat haastavat järjestyksen ja kaaoksen suhteuttamista toisiinsa. Eri tarinakaarien päättyessä paha toki usein saa palkkansa, mutta samaan aikaan toinen tarinan kaari alkaa ja kyseenalaistaa jälleen hyvän ja pahan, hirviömäisyyden ja normaaliuden rajoja. Asetelma suhtautuu mielenkiintoisella tavalla yksittäisten kauhuelokuvien tarinankerrontaan. Kuten Barry Keith Grant (2007, 48) ja Rhonda J. Berenstein (1995, 231–235, 262) tuovat esille, kauhuelokuvan puolella mahdollistetaan monia erilaisia aseointeja tarinan aikana, mutta useimmiten lopussa palautetaan usko vallitsevaan sosiaaliseen järjestykseen. Tällä on selitetty myös kauhun vetoavuutta nuorisoon, sillä kauhun avulla nuori voi turvallisesti kokeilla rajojaan, mutta lopussa kuitenkin vahvistetaan hänen uskoaan yhteiskunnan luomaan moraliin (esim. Sihvonen 1989, 88–90).

Samankaltaisesti *True Bloodin* kerronta ongelmallistuu, kun Bill joutuu tappamaan viattoman tytön. Tosin heti seuraavassa jaksossa nuori tyttö osoittautuu paitsi erittäin innokkaaksi myös ärsyttäväksi ja epämiellyttäväksi vampyyrihahmoksi, jonka kohtalosta ei tarvitse kantaa syyllisyyttä tai murhetta. Samoin Stefan saadaa palautetuksi ruotuun, eikä Damonin paha poika -kuviokaan koe lopullista tappiota, vaikka hänen herkempi puolensa onkin paljastettu. Tällä tavoin kerronnassa voidaan asettaa uudelleen tasapainoa, jotta sitä voitaisiin taas seuraavassa hetkessä horjuttaa. Esimerkiksi *True Bloodin* toisella tuotantokaudella vampyyrityttö tekee parannuksen ja lankeaa kerta toisensa jälkeen, horjuttaen ja vahvistaen koko ajan omaa sympaatisuuttaan.

Tällä tavoin näistä elokuvista ja televisiosarjoista rakennetaan jatkuvaluonteinen projekti, mikä korostaa, että kutakin hahmoa on arvioitava yksilönä ja tätä arviointia on jatkuvasti muokattava. Tarinoissa on samastuttavia ja hirviömäisiä ihmisiä sekä hirviömäisiä ja samastuttavia vampyyrejä. Kuten Stefan toteaa *Vampyyripäivöäkirjoissa*: "Me valitsemme oman polkumme. Meidän arvomme ja tekomme määrittävät, keitä me olemme." Kuitenkin verrattuna kauhugenrekonventioihin ja pitkään vallinneisiin epäsympaattisen vampyyrin perinteisiin, joissa on korostettu hirviön ja normaaliuden välisen määrittelyn jatkuvuutta ja tärkeyttä (ks. esim. Wood 1984, 175–176), tuntuu normaaliutta edustavien ihmisten heikkous petturuudelta, kun taas verenhimonsa kanssa kamppailevien vampyyreiden väkivallattomat ratkaisut korostavat heidän kykyään inhimillisyyteen.

Popfeminismin ja konservatiivisten arvojen ristiaallokossa

Sympaattisten vampyyrien olemassaolo on jo itsessään tehnyt niistä potentiaalisia samastumishahmoja, mutta heidän ideaalisuuttaan korostaa tarinan kertominen rakastuneiden naisten katseiden kautta. Näkökulmansa takia *Twilight*, *Vampyyripäivöäkirjat* ja *True Blood* eroavatkin useista muista sympaattisista vampyyrejä esittelevistä kertomuksista. Toisin kuin Anne Ricen *Vampyyrikronikoissa* kertojaääninä eivät toimi vain olemassaoloaan pohtivat vampyyrit ja toisin kuin *Buffyssa* tarina ei keskity hirviöitä kurissa pitävään vampyyrimetsästäjäntäreen. Sen sijaan kerronnan keskiöön nostetaan vampyyreihin rakastuneet naiset, jotka ihailevat miehiään ja osittain toteuttavat heidän kauttaan omaa identiteettiään.

Vaikka nykyiset vampyyrisarjat ovat monessa suhteessa velkaa *Buffyn* luomalle esikuvalle, on kerronnan painottuminen pois vampyyrinmetsästäjistä olennainen pesäero. *Buffy* uudisti vampyyritarinoita vaihtamalla Van Helsingin aktiiviseen nuoreen naiseen, joka ei automaattisesti vastusta vampyyrejä, vaan hänen arviointinsa perustuu kunkin vampyyrin luomaan uhkaan. Siltikin tässä tarinassa ihannointi säilytettiin perinteisessä sankariasemassa – vampyyrinmetsästäjässä. Kun kauhu on yhä enemmän kyseenalaistanut vastaavia rooleja, eivät nämä metsästäjät tuoreissa sarjoissa enää lunasta rooliaan muiden suojelijoina, vaan heille vampyyrit ovat toiseuden uhka, jota ei osata tai haluta kohdata.

Sen sijaan sankarittaret kohtaavat vampyyrejä avoimin sylin. Seksuaalisuus on yksi keskeinen teema, jonka kautta toiseuden kohtaamista käsitellään sekä nykyisissä vampyyrisarjoissa että perinteisesti vampyyrifiktiossa. Kauhuelokuvaperinnettä hallitsi pitkään Draculan luoma perinne, jossa naisten seksuaalisuus koettiin uhkana ja naiset kuvattiin avuttomiksi pelastuskohteiksi paitsi vampyyrikreiviltä myös omalta seksuaalisuudeltaan. Tämän näkökulman mukaan vampyyrin suostuvaiset naisuhrit ansaitsivat kuoleman palkaksi synnistään ja siten vampyyrit ovat tulleet kietoutuneeksi kuoleman ja seksin loputtomaan ympyrään. Elizabeth Signorotti (1996, 622–623) kutsuu prosessia, jossa naisia rangaistiin kuolemalla vampyyrin viettelyyn antautumisesta, naisen seksuaalisuuden ja ruumiin uudelleen kesyttämiseksi.

Tämä näkökulma kuitenkin kertoo tarinan vain vampyyrimetsästäjien kannalta. Naisten kannalta vampyyrit edustavat vapautusta yhteiskunnan rajoista ja mahdollisuutta toteuttaa omaa seksuaalisuuttaan. Robin Wood tulkitsee, että vampyyrien, kuoleman ja seksin voi nähdä linkittyvän toisiinsa myös kuolemattomuuden ulottuvuuden kautta. Kuolemattomuus takaa, ettei synneistä ole enää perinteisiä seuraamuksia, vaan vampyyrit voivat tavoitella omaa mielihyväänsä ja ohittaa seksuaalisuuden säätelemiseksi kehitetyt kulttuuriset normit ja rajoitukset. (Wood 1996, 369–371, 378.) Kun nykysarjat kerrotaan naisten näkökulmasta, *Twilightin* Bella, *Vampyyripäiväkirjojen* Elena ja *True Bloodin* Sookie ovat itsenäisiä toimijoita, joita eivät yhteiskunnan auktoriteetit, miehet tai edes vampyyrit ohjaile tekemään päätöksiään. Heille antautuminen vampyyrille tai jopa vampyyriksi muuttaminen on tapa toteuttaa omaa identiteettiään ja omaa seksuaalisuuttaan. Näissä tarinoissa naiset sanelevat tahdin, tekevät aloitteet ja ovat valinneet omat tiensä seurauksineen.



Fyysinen kontakti vampyyrien kanssa ei symboloi ainoastaan seksuaalisuutta vaan myös vampyyrien edustaman toiseuden hyväksyntää. Kuva MTV3.

Yhtenä selkeänä indikaattorina tästä on vampyyreihin liittyvän pimeyden symboliikan muutos. Naiset eivät enää piilotele öisiä himojaan, vaan marssittavat ne koko kaupungin eteen. *True Bloodissa*, jossa pimeyssäännöt vielä rajoittavat Billiä, Sookie kieltäytyy päivinkin häpeämästä suhdettaan vampyyriin. Sookie vaatii kaupungin asukkaat tilille kysymällä: ”miksi te kaikki tuijotatte minua kysellen, harrastinko seksiä vampyyrin kanssa? Kyllä harrastin ja sen sijaan, että paheksuisitte, eikä teistä kukaan voisi kysyä, miltä se tuntui. Se tuntui mahtavalta!” Vielä korostuneemmin varjoissa hiiviskelyä vastaan käyvät Elena ja Stefan sekä Edward ja Bella. *Vampyyripäiväkirjoissa* Stefan voi liikkua päivänvalossa ja hän viekin rakastettunsa tanssiaisiin ja treffeille kuin kuka tahansa siippaehdokas. *Twilightissa* Edward ei kaipaa lainkaan unta, vaan on valmis miellyttämään ja suojelemaan

nuorikkoaan sekä päivänvalossa että öisessä makuukamarissa.

Kun nämä nuoret naiset eivät suostu enää peittelemään rakkauttaan ja seksuaalisuuttaan yön tunteihin, on myös seksuaalisuus noussut yhä keskeisemmäksi osaksi vampyyritarinoita. Aiemminkin vampyyrit ovat suudelleet, imeneet ja nuolleet naisiaan. Tämä kuvasto edustaa metaforisesti sukupuoliyhteyttä, jossa vampyyri ja uhri yhdistyvät toisiinsa. (Esim. Hänninen & Latvanen 1992, 58–59.) Nykyisissä tarinoissa kuvasto on avattu myös seksiakteille, kunkin sarjan kohderyhmän mukaisesti. Teini-ikäisille suunnatussa ja arvoiltaan konservatiivisimmissa *Twilightin* ensimmäisissä elokuvaosissa seksuaalinen kuvasto rajoittuu läheisyyteen. Myöhemmin tarinassa on luvassa seksikohtauksia, kun Edward ja Bella menevät naimisiin, mutta ainakin tällä hetkellä ohjaaja Bill Condon on luvannut noudattaa pidättyväisyyttä. *Vampyyripäiväkirjoissa* seksiin viitataan avoimesti ja etenkin aikuisemmalle kohdeyleisölle suunnattu *True Blood* käyttää seksikuvauksia keskeisenä osana tarinankerrontaansa.

Nuorten sankarittarien fyysinen kontakti vampyyrien kanssa ei kuitenkaan symboloi vain seksuaalisuutta vaan myös vampyyrien edustaman toiseuden ihannointia ja hyväksyntää. Elena, Sookie ja Bella kohtaavat yhteisössä muutoin marginalisoidut vampyyrit rohkeasti ja avoimesti. Margrit Shildrick (2002, 102, 117, 121, 132–133) väittää, että toiseuden kohtaaminen fyysisen kosketuksen kautta luo intiimiyttä tuntemattoman kohtaamiseen ja ymmärtämystä ihmiskunnan tai yhteisön näkökulmien laajentamiseen. Samoin Edwardin ja Bellan, Billin ja Sookien sekä Stefanin ja Elenan rakkaussuhteet luovat ymmärtämystä heidän ja meidän välille. Nämä pariskunnat toimivat siten välittäjähahmoina, jotka ylittävät toiseuden rajoja. Samalla katsojaa kannustetaan kiinnittymään näiden pariskuntien molempiin hahmoihin tavalla, joka luo symbolisesti toiseuden hyväksyntää ja affektiivisesti kosketuksen ja seksuaalisuuden kautta myös kokemuksellista rajojen ylittämistä.

Avuttomuus, seksuaalisuuden kahlitseminen tai toiseuden vierokunta eivät ole hyväksyttävä osa nykyvampyyrikuvausta. Sen sijaan tarinoiden sankarittariksi ovat nousseet voimaantuneet, itsenäiset ja seksuaaliset naiset, jotka tietävät, mitä ovat tekemässä. Aktiivinen ja rohkea naiskuva on vahvistunut muutoinkin viimeisen parinkymmenen vuoden aikana sekä elokuvissa että televisiossa (esim. Neroni 2005, ix, 84–85).

Vampyyriviihteen puolella Buffy osoitti, miten myös nainen voi suojella eläviä ja hallita vampyyrien mystistä maailmaa, vaikkakin hän teki sen vielä vampyyrinmetsästäjän näkökulmasta, toisin kuin Bella, Elena ja Sookie, jotka eivät enää kaipaa suojelijoita ja pelastajia. Buffy voimaannutti naisia korvaamalla miehisen auktoriteetin naisenergialla ja tavanomaisen seksin vampyyriseksillä. Bella, Elena ja Sookie ovat jatkaneet samaa voimaantumisen prosessia. Paitsi että miehet ovat kykenemättömiä suojelemaan näitä naisia väkivallan avulla, he ovat myös kyvyttömiä tyydyttämään heitä seksuaalisesti, joten naiset etsivät tyydytyksensä yliluonnollisesta vampyyriseksistä. Sankariaseman menetyksen myötä miehistä on näissä elokuva- ja televisiosarjoissa tullut korostuneesti impotentteja hahmoja, joiden roolin ovat varastaneet entiset uhrin ja hirviöt.

Kaikissa näissä kolmessa naihahmossa voi nähdä vaikuttavan

Suzanne Scottin esiin nostaman pop-feminismin, jossa kiteytyy nais-hahmojen aktiivisuus. Kuitenkin hahmojen välillä on merkittäviä eroja, jotka tuovat esille Scottin mainitseman voimaannuttamisen rajoitukset. Scottin esimerkki rajoituksesta on Buffyn symbolinen kastrointi, koska hän ei pysty täysin ilmaisemaan tai nauttimaan seksuaalisuudestaan. (Scott 2003, 125, 128.) Bella, Elena ja Sookie eivät sinänsä koe seksuaalisuuttaan ongelmalliseksi, mutta mielenkiintoista on, miten he päättävät käyttää populaarisesti tulkittua feminististä vapauttaan. Sen sijaan, että he hyödyntäisivät täysin vapauksiaan ja harrastaisivat emansipoidusti seksiä usean kanssa tai rajoja ylittäen, he ovat kaikki valinneet heteroseksuaalisen ja sitoutuneen parisuhteen seksuaalisuutensa ilmaisemiseen.

Williamson on mielenkiintoisesti tulkinnut vampyyriperinteen muutoksia siten, että sympaattinen vampyyri korvasi alkuaan roolin, joka oli varattu melodramaattiselle sankarille. Sympaattisissa vampyyreissä traagisuus yhdistyy vapauden ongelmallisuuteen. Periaatteessa vampyyri olisi vapautettu yhteiskunnallisista rajoituksista ja hän voisi tavoitella haluamiaan asioita, mutta samaan aikaan hän on alkanut itse rajoittaa omia mahdollisuuksiaan ja tarpeitaan. Williamson yhdistää tämän vampyyrimuotin kulttuuriin, joka toistaa jatkuvasti valinnan mahdollisuutta. Samaan aikaan monet (erityisesti nykynaiset) kokevat, että he epäonnistuvat vapauksien tai oikeuksien saavuttamisessa, kuten työelämän ja perheen yhteensovittamisessa. Empiirisissä vastaanottotutkimuksissaan Williamson totesi, että *Buffyn* naisfanit kokivatkin vampyyrit samastumisvaihtoehtoina, jotka edustivat paitsi seikkailua, myös vastakkainasettelua henkilökohtaisten ja kulttuuristen tavoitteiden välissä samoin kuin ristiriitaisten naiseuden kokemusten ja vaatimusten välissä. He kokivat vampyyrihahmon edustavan sitä ulkopuolisuuden kokemusta, kun yhteiskunnan sosiaaliset idealit eivät kohtaa omaa kokemusmaailmaa. (Williamson 2001, 99, 103–105, 109–111; Williamson 2003, 102–105; Williamson 2005, 294–296.)

Tämä on erittäin osuva tulkinta sympaattisten vampyyrien tarjoamasta samastusmahdollisuudesta, mutta nykyiset vampyyrisarjat ovat muokanneet tätä asetelmaa entisestään. Sympaattisten vampyyrien ohella sarjojen naishahmot ottavat kantaa Williamsonin esittämään feminiinisyyden ristiriitaan. He kannattavat avoimesti perhearvoja, kun taas uran ja itsensä työn tai julkisen kautta toteuttaminen saavat jäädä sivummalle. Bella menee konservatiivisissa arvoissaan pisimmälle. Hän ei juuri välitä opinnoistaan, vaan hänen tulevaisuuden suunnitelmansa pitävät sisällään miehen ja parisuhteen löytymisen. Ensimmäiset *Twilightin* osat korostavat asetelmaa entisestään Edwardin suojelevalla asenteella, johon Bella mielellään mukautuu. Tämä on kuitenkin ensisijaisesti Bellan valinta, ja sarjan edetessä hänenkin henkilökuvasa kehittyä ja hän irrottautuu suojelettavan asemasta yhä enemmän. Verrattuna kirjasarjaan, elokuvallisessa Bellassa itsenäisyyttä korostetaan selkeästi enemmän. *Epäily* -elokuvan lopussa hän pitää monologin, jota sellaisenaan ei alkuperäisestä kirjasta löydy laisinkaan. Hän vakuuttaa Edwardille, ettei hän valitse vampyyrin kohtaloa vain Edwardin ja rakkauden takia. Hän vannoo, että hänen halunsa kohdata kuolema ja muuttuminen vampyyriksi johtuu siitä, ettei hän ole koskaan kuulunut elävien maailmaan, vaan vampyyrien

maailmaan, jossa hän voi kokea itsensä eheäksi ja vahvaksi.

Elena ja Sookie ovat selkeämmin aktiivisen naishahmon edustajia, mutta kumpikin ensisijaistaa perinteisiä perhearvoja. Elenalle oman perheen kohtalon selvittäminen, historia ja suojeleminen ovat keskeinen osa tarinaa. Sookien kohdalla korostetaan perhekeskeisyyden ohella hänen tarjoilija-ammattiaan. Sarjassa hän toisinaan kommentoi sitä, että hän valitsi tarjoilijan ammatin, koska se tekee hänet onnelliseksi, eikä hän koe olevansa ”vain” tarjoilija, kuten ihmiset hänestä monesti ajattelevat. Pop-feminismin rinnalle on siten mielenkiintoisesti noussut tuoreissa sarjoissa vahva vaatimus saada itse valita oman naiseutensa ilmaisuvälineet, ja tästä keskeisenä merkinä on vampyyriparisuhteen luominen. Suhde yhtäältä korostaa uskoa ikuiseen ja romanttiseen rakkauteen, joka on koettu keskeisenä osana naisten fiktioperinnettä. Toisaalta rakkauden kohde on monimutkainen, jopa vaarallinen, mikä takaa sen, ettei kyseessä ole tyytyminen konservatiivisiin arvoihin, vaan valinta.

Itse asiassa se, että kaikki kolme vampyyritarinaa keskittyvät pikkukaupunkeihin ja niiden ihmisiin, tuovat yhden keskeisen ulottuvuuden tyytymisen kysymyksiin. Vampyyrit, jotka ovat nähneet vuosikymmeniä elämää, kokeneet erilaisia asioita ja kamppailleet itsensä löytämisessä, tarjoavat pikkukaupungin naisille sopivan moniäänisen kohteen. He pystyvät tarjoamaan tarinan naisille kiinnostavamman rakastumisen ja ihastumisen kohteen kuin pikkukaupunkien tavalliset miehet tarjoamalla kokeneisuutta, vaaran tuntua, seikkailun mahdollisuutta ja kontrolloimattomuutta. Itsensä kanssa kamppailevat hirviöt luovat täydellisen kompromissin pikkukaupungin naisille, jotka eivät halua tyytyä, mutta eivät halua luopua omasta kasvuympäristöstään nähdäkseen maailmaa. Nimenomaan tätä kautta vampyyrit nousevat naissankarittarien ideaalihahmoiksi, koska heidän kauttaan naiset voivat yhdistää sekä kapinallista ja vapautta kaipaavaa puoltaan että toteuttaa myös perinteisempiä perhekeskeisiä arvoja.

Ideaalihahmojen ideologisuus

Nykyisten vampyyrisarjojen viehätyks yhdistää voimaannuttavaa vapautta kulttuuristen odotusten vastustamiseen. Naisuus (ja miksei miehisyyskin) on siten yhtäläinen oikeus itsenäisyyteen ja konservatiivisiin arvoihin. Niinpä vaihtoehdoksi ei tarjota vain riippumattomuutta, vaan myös omasta valinnasta nousevaa yhteisöllisyyttä ja ihmissuhteita. *Twilight*, *Vampyyripäiväkirjat* ja *True Blood* korostavat hirviömaisyyden uudelleen määrittelyä ympärikäännytyssä asetelmassa, jossa perinteiset sankarit eivät ole joutuneet luopumaan vain sankariasemastaan vaan myös potentiaalistaan ihanteellisina puolisoina. Sen sijaan tilalle ovat astuneet ideaalivampyyrit, jotka yhdistävät vaaran tunnetta ihmiselämän suojelemiseen sekä rakastumista ja sitoutumista vapautuneeseen seksuaalisuuteen ja tasa-arvoiseen elämän jakamiseen.

Loppujen lopuksi Stefanin, Edwardin ja Billin edustama sankarius on poikkeuksellista vain sen suhteen, kenen annetaan edustaa sankaria. Itsessään sankariuden määrittely on heidän kohdallaan hyvinkin perinteistä: he ovat valmiita uhrauksiin suojellessaan ihmishenkiä,

eivätkä he eivät nauti hirviömäisyydestään, vaan kantavat syyllisyyttä olemassaolostaan. Sankarimaisen konservatiivisia arvoja kunnioittaen he eivät edes juhli avointa, irtonaista tai poikkeavaa seksuaalisuutta, vaan kannattavat pitkiä heterosuhteita ja uskollisuutta. Heidän vanhanaikaiset arvonsa myötäilevät menetettyä maailmaa, jossa herrasmiesmäisyydellä oli vielä viehätöksensä. Onhan Bill syntynyt itse asiassa vuonna 1840, Stefan 1847 ja nuorimpana joukosta Edward vuonna 1901. Uuden vuosituhannen perinteestä huolimatta Edwardissa viktoriaaninen seksuaalimoraali tiivistyy, kun hän kieltäytyy harjoittamasta seksiä Bellan kanssa ilman vihkivalojen tuomaa kunniallisuutta.

Sama konventionaalisuus näyttäytyy myös ongelmallisena. Carl Plantiga (1999, 253) toteaa, että elokuvien emotionaaliset vastaukset ja samastumiset liittyvät vahvasti ja suoraan tarinan ideologiseen projektiin. Näissä sarjoissa ideologinen projekti rajoittaa ideaalisuuden toisaalta heteroseksuaalisuuteen ja toisaalta valkoihoisuuteen. Vampyyrikuvastoa on pidetty avarakatseisen seksuaalisuuden ikonina: uhrien ei ole tarvinnut edustaa tiettyä sukupuolta, ikää tai kauneutta. Sen sijaan seksuaalisuus on näyttäytynyt monipuolisena: homo-, bi- ja queerseksuaalisuus ovat olleet vahvasti läsnä, samoin naisten ja lasten seksuaalisuus (ks. Wood 1996, 369–371, 378), mikä on uhanut heteronormatiivista kulttuuria (ks. Haggerty 2006, 2; Zimmerman 1996, 386). Tuoreista vampyyrisarjoista ainoastaan *True Blood* nostaa esille erilaisia seksuaalisia suuntaumuksia ja tässäkin pääosaan nousee heteropariskunnan välinen suhde. Sen sijaan *Vampyyripäivökirjoista* ja erityisesti *Twilightista* muut kuin heterosuhteet loistavat poissaolollaan.

Heteronormatiivisuuden ohella konventionaalista kuvaa kasvat-
taa sarjan päähenkilöiden valkoihoisuus. Vaikkakin kaikissa kolmessa sarjassa esiintyy useiden rotujen edustajia, on suurin osa esimerkiksi tummaihoisista vampyyreistä sijoitettu hirviömäisten vampyyrien joukkoon ja samastuttaviksi ja sympaattisiksi pääpariskunniksi on kelpuutettu valkoihoisia.



Vampyyrisarjoissa korostetaan nuoruutta, valkoihoisuutta ja heteroseksuaalisuutta normina. Kuva MTV3.

Richard Dyer (1997, 208–210) väittää rotuanalyyseissään, että vampyyrien valkoisuus korostaa valkoihhoisten ja kuoleman keskinäistä suhdetta, jossa valkoihhoisuus nousee symboliksi kuoleman tuottamisesta muille roduille. Vaikka tämä vertaus osoittaa mielenkiintoisia asioita valkoihhoisuudesta, haastavat sympaattiset vampyyrit tulkinnan yksinkertaistavuutta. Sen sijaan olennaisempaan Dyerin rotuun liittyvistä huomioista pitäisinkin hänen tunnistamaansa länsimaista ajattelutapaa, jossa valkoisuus yhdistetään tavallisuuteen ja ihmisyyteen. Muut rodut edustavat ensisijaisesti itseään, kun taas valkoinen voidaan nostaa edustamaan ihmisyyttä yleisemmin. (Dyer 1997, 223.) Juuri tähän rodun funktioon *Twilight*, *Vampyyripäiväkirjat* ja *True Blood* tuntuvat tukeutuvan, ja vaikka Edwardin, Stefanin ja Billin tarkoituksena onkin edustaa humanista ja ideaalista sankarikuva, on ideologisella tasolla ongelmallista, että valkoihhoisten annetaan edelleen edustaa yleisyyttä.

Paitsi että vampyyrien ideologisuus korostaa heteroutta ja valkoihhoisuuden normatiivisuutta, heidän ulkomuotonsa korostaa muutenkin kulttuurimme kauneuskäsityksiä. Vaikka vampyyreillä on maine kauniina hahmoina jo pidemmältä ajalta, ovat nykyvampyyrit vieneet kehityksen huippuunsa. Niistä on tullut poikkeuksellisen kauniita ja ulkonäöllisesti yliverkaisia. Nykyvampyyrien kauneusmystiikka edustaa muuttumattomuutta nyky-yhteiskunnan ideaalisimmassa muodossa: he eivät vanhene. Esimerkiksi Stefan ja Edward tulevat säilymään ikuisesti 17-vuotiaina. Tämä ikä symboloi nuoruutta parhaimmillaan sijoittamalla hahmot juuri täysi-ikäisyyden rajalle, mutta ei sen ylitse. Fyysisesti nämä vampyyrinuoret eivät joudu ikinä siirtymään elämänvaiheeseen, jossa ruumis kehittymisen sijasta alkaa rapistua. *Twilight - Uusi kuu -elokuvasa* tämä korostuu Bellan huolena siitä, että hän vanhenee ruumiillisesti Edwardia vanhemmaksi. Bellan painajaisena on nähdä itsensä ryppyisenä vanhuksena, etenkin kun Edward on haluton muuttamaan hänet vampyyriksi, mikä estäisi tämän epätoivottavan kehityksen.

Vaikka vampyyrit edustavat eläviä kuolleita, tai epäkuolleita, heidän ulkomuotonsa ei korosta kuolemaa, vaan he vastustavat kuoleman ja vanhenemisen ruumista tuhoavaa voimaa. Vampyyriruumis jatkuvasti taistelee vanhenemista vastaan ja kieltää kuoleman ja vanhenemisen vallan ruumiin yli. Tällä tavalla vampyyrien voi nähdä edustavan kulttuurimme nuoruuden ja kauneuden ihannoitua. Frann Michel huomioi samoin, että vampyyrien ruumis edustaa kuolemattomuuden fantasioita, sillä he piilottavat suhteensa kuolemaan ja tarjoavat fantasioita halusta ja vallasta, kun taas esimerkiksi toiset elävä kuollut -hahmot, zombit, edustavat mätänevissä ruumiissaan kuoleman tuomaa muutosta ja menetystä. (Michel 2007, 392.)

Siten nykyvampyyrit osallistuvat yhtäältä poliittisissa valinnoissaan kauhugenressä jo pitempään vallinneeseen projektiin, jossa hirviömaisyyden ja normaaliuden välistä rajaa kyseenalaistetaan. Muun muassa Andrew Tudor on todennut tutkimuksessaan kauhun hirviöhahmoista, että kauhun historiassa hirviöhahmot on tuotu jatkuvasti lähemmäs ihmisyyttä ja yhteiskunnan sisäisiä ongelmia. Hirviöt eivät ole enää vain marginalisoituja ja yliluonnollisia hahmoja, jotka metaforisesti heijastavat ihmisyyttä. Sen sijaan hirviöillä on yhä enemmän suoria kontakteja ihmisyyteen, esimerkiksi sarjamurhaajien ja psykopaattien

muodossa. Täten nykyään kuka tahansa on mahdollinen hirviö ja mahdollinen sankari. (Tudor 1989, 9–10, 22, 151.)

Nykyiset vampyyritarinat ovat tämän jatkumon yksi osa. Niissä korostetaan, että kunkin hahmon – perinteisen vampyyrintappajansankarin tai uudenaikaisen sympaattisen vampyyrisankarin – kohdalla on erikseen harkittava näiden hahmojen hirviömäisyyttä ja normaaliutta. Sitä mukaa, kun kauhugenressä on horjunut luottamus ihmishahmoin, ovat vampyyrit paikanneet kuluneen sankariuden perustuksia. He olisivat jopa yli-inhimillisiä, ellei heidän vampyyrimaisuutensa pitäisi sisällään mahdollisuutta pinnan alla piilevään väkivaltaan ja yhteiskunnan rajojen rikkomiseen. *Twilightissa*, *Vampyyripäivöäkirjoissa* ja *True Bloodissa* vampyyrit ovat murtautuneet perinteisestä hirviöroolistaan ja he edustavat vapautusta, kun taas auktoriteettihahmot ja kontrolliyhteiskunta on pakotettu näihin hirviöasemiin.

Toisaalta taas nykyvampyyrit monessakin mielessä ylläpitävät perinteisiä sankariajatuksia ja länsimaisia konventionaalisia ajatuksia miehestä, joka valkoisella ratsullaan saapuu pelastajana paikalle. Vampyyreistä on tullut monessa suhteessa kulttuurimme ikuisesti nuoria ideaalihahmoja. Mielenkiintoista onkin, että huolimatta näennäisestä kapinallisuudesta olemassa olevia määrittelyjä ja rajoja vastaan vampyyritrendi julkisesti ja kokemuksellisesti jopa ihanoi mahdollisuutta ylläpitää konventionaalisia arvoja ja perinteisiä sankarihahmoja, jotka ovat valmiita hinnalla millä hyvänsä pelastamaan ihmisyden – jopa silloin kun ihmisyys on ajanut itsensä sankari-aisuuden ja inhimillisyyden tuolle puolen. Samalla vampyyrien kyseenalainen maine kauhuperinteessä oikeuttaa katsojille hetkellisen paluun konservatiivisten arvojen pariin ilman, että heidän tarvitsee tunnustaa itselleen, että vampyyriin kohdistuvan pelon sijaan todellinen pelon tunne näissä sarjoissa nousee oman konservatiivisuutensa kohtaamisesta.

Kirjallisuus

Auerbach, Nina (1995) *Our Vampires, Ourselves*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Barber, Paul (1988) *Vampires, Burial, Death*. New Haven and London: Yale University Press.

Berenstein, Rhonda J. (1995) Spectatorship-as-Drag: The Act of Viewing and Classic Horror Cinema. Teoksessa Linda Williams (toim.) *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 231–269.

Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror*. New York and London: Routledge.

Carroll, Noël (2003) *Engaging the Moving Image*. New Haven and London: Yale University Press.

Cohen, Jonathan (2001) Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters. *Mass Communication & Society* 4:3, 245–264.

Cowie, Elizabeth (2003) The Lived Nightmare: Trauma, Anxiety, and the Ethical Aesthetics of Horror. Teoksessa Steven Jay Schneider and Daniel Shaw (toim.) *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press inc., 25–46.

- Curran, Angela (2003) Aristotelian Reflections on Horror and Tragedy in An American Werewolf in London and The Sixth Sense. Teoksessa Steven Jay Schneider and Daniel Shaw (toim.) *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press inc., 47–64.
- Dyer, Richard (1997) *White*. London and New York: Routledge.
- Gordon, Joan & Hollinger, Veronica (1997) Introduction. The Shape of Vampires. Teoksessa Joan Gordon and Veronica Hollinger (toim.) *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1–9.
- Grassbaugh Forry, Joan (2006) “Powerful, Beautiful, and Without Regret”: Femininity, Masculinity, and the Vampire Aesthetic. Teoksessa Richard Greene and K. Silem Mohammed (toim.) *The Undead and Philosophy: Chicken Soup for the Soulless*. Chicago, La Salle: Open Court, 237–247.
- Grant, Barry Keith (2007) *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Papers.
- Haggerty, George E. (2006) *Queer Gothic*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Hughes, William (2000) The Raw Yolky taste of life. Spirituality, Secularity and the Vampire. *Gothic Studies* 2:1, 148–156.
- Hänninen, Harto & Latvanen, Marko (1992) *Verikekkerit: Kauhun käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Ingebretsen, Edward J. (2001) *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Knight, Deborah & McKnight, George (2003) American Psycho: Horror, Satire, Aesthetics and Identification. Teoksessa Steven Jay Schneider and Daniel Shaw (toim.) *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press inc., 212–229.
- Leffler, Yvonne (2000) *Horror as Pleasure*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International.
- Leffler, Yvonne (2001) *Skräck som fiktion och underhållning*. Lund: Studentlitteratur.
- McKahan, Jason Grant (2007) The Substance Abuse Film and the Gothic: Typology, Narrative, and Hallucination. Teoksessa Caroline Joan (Kay) Picart and Cecil Greek (toim.) *Monsters in and Among Us: Toward a Gothic Criminology*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 117–141.
- Michel, Frann (2007) Life and Death and Something in Between: Reviewing Recent Horror Cinema. *Psychoanalysis, Culture & Society* 12, 390–397.
- Miller, Sally (2003) Nursery fears made flesh and sinew: Vampires, the Body and Eating Disorders: A Psychoanalytic Approach. Teoksessa Carla T. Kungl (toim.) *Vampires. Myths & Metaphors of Enduring Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 53–58.
- Neroni, Hilary (2005) *The Violent Woman. Femininity, Narrative and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Powell, Anna (2005). *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburg University Press.
- Punter, David & Byron, Glennis (2004) *The Gothic*. Malden, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing.
- Saler, Benson & Ziegler, Charles A. (2003) Dracula and Carmilla: Mythmaking and the Mind. Teoksessa Carla T. Kungl (toim.) *Vampires. Myths & Metaphors of Enduring Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 17–20.
- Schneider, Steven Jay (2003) Murder as Art/The Art of Murder: Aestheticizing Violence in Modern Cinematic Horror. Teoksessa Steven Jay Schneider and Daniel Shaw (toim.) *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press inc., 174–197.
- Scott, Suzanne (2003) All Bark and No Bite: Siring the Neutered Vampire on Buffy the Vampire Slayer. Teoksessa Carla T. Kungl (toim.) *Vampires. Myths & Metaphors of Enduring Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 124–128.

- Shaw, Daniel (2003) *The Mastery of Hannibal Lecter*. Teoksessa Steven Jay Schneider and Daniel Shaw (toim.) *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press inc., 10–24.
- Shildrick, Margrit (2002) *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage publications.
- Signorotti, Elizabeth (1996) Repossessing the Body: Transgressive Desire in "Carmilla" and Dracula. *Criticism* 38:4, 607–632.
- Sihvonen, Jukka (1989) *Liekehtivät nalleverhot. Esseitä televisio- ja elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Like kustannus Oy.
- Sisättö, Vesa (1999) Hirviö on tuhattava! Vampyyrimagian rajoituksista ja kehityksestä. Teoksessa Outi Alanko (toim.) *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*. Kirjallisuuden tutkimus Seuran vuosikirja 51, osa II. Helsinki: SKS, 64–79.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smuts, Aaron (2003) Haunting the House from Within: Disbelief Mitigation and Spatial Experience. Teoksessa Steven Jay Schneider and Daniel Shaw (toim.) *Dark Thoughts. Philosophic Reflections on Cinematic Horror*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press inc., 158–173.
- Sobchack, Vivian (2008) Embodying Transcendence: On the Literal, the Material, and the Cinematic Sublime. *Material Religion* 4:2, 194–203.
- Synnott, Anthony (1993) *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. London and New York: Routledge.
- Tudor, Andrew (1989) *Monsters and Mad Scientist: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.
- Waller, Gregory A. (1986) *The Living and the Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Williams, Linda (1991) Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly* 44:4, 2–13.
- Williamson, Milly (2001) Vampires and the Gendered Body. Teoksessa Nick Watson (toim.) *Reframing the Body*. Basingstoke, New York: Palgrave, 96–112.
- Williamson, Milly (2003) Vampire Transformations: From Gothic Demon to Domestication? Teoksessa Carla T. Kungl (toim.) *Vampires. Myths & Metaphors of Enduring Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 101–107.
- Williamson, Milly (2005) Spike, sex and subtext. Intertextual portrayals of the sympathetic vampire on cult television. *European Journal of Cultural Studies* 8:3, 289–311.
- Wood, Robin (1984). An Introduction to the American Horror Film. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., London: The Scarecrow Press Inc., 164–200.
- Wood, Robin (1996) Burying the Undead: The Use and Obsolescence of Count Dracula. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *The Dread of Difference: Gender and Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 364–378.
- Zanger, Jules (1997) Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door. Teoksessa Joan Gordon and Veronica Hollinger (toim.) *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 17–26.
- Zimmerman, Bonnie (1996). Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film. Teoksessa Grant, Barry Keith (toim.) *The Dread of Difference: Gender and Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 379–387.