Dracula ja ristiriitainen seksuaalisuus

Outi Hakola
Turun yliopisto, mediatutkimus

Vampyyreihin yhdistetään loputtoman verenhimon lisäksi kielletyn ja vapaan seksuaalisuuden viehätys. Tunnetuin vampyyrihahmo sai ensimuotoilunsa Bram Stokerin romaanissa *Dracula* (1897), jolloin viimeistään vampyyrit erotettiin kansantarinoiden turvonneista ruumiista. Modernista aristokraattisesta ja salonkikelpoisesta kreivistä on nähty valkokankaillakin lukuisia versioita. Alkuperäinen tarina viktoriaanisen ajan seksuaalisine suhteineen sai uudenlaisen muodon, Francis Ford Coppolan ohjatessa tämän klassisen vampyyritarinan 1990-luvun alussa nimellä *Bram Stoker's Dracula* (1992).

Vaikka Coppolan elokuva jo nimellään viittaa Stokerin romaaniin, kyse on ennemminkin postklassisesta tai postmodernista tulkinnasta, kuin romaanin uskollisesta seuraamisesta. Elokuvan sukupuoli- ja seksuaalisuhteiden kuvaukset herättivät kahdenlaista näkemystä, kun osa kriitikoista näki *Bram Stoker's Draculan* olevan liian konservatiivinen sukupuoli- ja seksuaalisuhteiden kuvauksissa ja toisten mukaan elokuva nimenomaan nykyaikaisti nämä suhteet. Tässä artikkelissa pohdin, mistä nämä kaksi lähes päinvastaista näkemystä nousevat ja millainen kuva Draculan ristiriitaisesta seksuaalisuudesta Coppolan elokuvassa maalataan.

Rangaistava vai vapauttava seksi?

Perinteisesti vampyyrit on kuvattu seksuaalisina hirviöinä. Esimerkiksi Frann Michelin mukaan jo 1800-luvulla vampyyritarinat kertoivat seksuaalisuudesta, seksin synnillisestä asemasta ja halulle antautumisesta sielunkin menettämisen uhalla. Hänen mukaansa vampyyreihin liitetty seksuaalisuuden moralisointi näkyy erityisesti Stokerin romaanissa, jossa hirviömäinen vampyyri viettelee viattomia uhreja, ylittää väkivaltaisesti ruumiillisia rajoja, ja jonka kuvasto on vahvasti eroottista (esimerkkeinä tästä mm. pureminen, imeminen, nuoleminen ja suutelu). (Michel 2007, 391–392.)

Vampyyrin uhka kohdistuu nimenomaan ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen, liittyyhän vampyyrin väkivaltaisuus koskettamiseen ja tarttumiseen. Onkin vaikea välttää lukemasta vampyyrien suhdetta uhreihinsa muuna kuin seksuaalisen kanssakäymisen vertauskuvana, jossa vampyyrin purema vertautuu penetraatioon ja uhriin tunkeutumiseen. (Esimerkiksi Benshoff & Griffin 2006, 76). Francis Ford Coppolan eloku-

vassa tätä yhteyttä alleviivataan pureman, seksuaalisen kuvaston ja suoranaisen sukupuoliyhteyden tuomisella avoimesti yhteisiin kohtauksiin.

Vampyyrin suudelma, eli purema, johtaa useimmiten uhrin kuolemaan ja mahdollisesti myös vampyyriksi muuttumiseen. Kauhuelokuvatutkimuksen puolella tämä seksuaalisuuden ja kuoleman yhteenliittyminen tulkitaan usein rangaistuksena vapaasta ja kielletystä seksuaalisuudesta ja siten nämä elokuvat perinteisesti ymmärretään moraalisen maailmankuvan vahvistajina. Esimerkiksi brittiläinen elokuvatutkija Andrew Tudor tulkitsee seksuaalisuuden muodostavan kauhuelokuvissa uhan sosiaaliselle järjestykselle. Draculan voiman hän väittää nousevan ihmisen heikkoudesta ja halusta kokea kiellettyjä asioita sekä kuolemattomuuden kaipuuta. Siten vampyyri ainoastaan hyödyntää tukahdutettua seksuaalisuutta omassa viettelyssään. (Tudor 1989, 165–172.)

Coppolan elokuvassa tätä perinteistä seksin rangaistavuutta korostavaa näkemystä tukee 1990-luvun kiihkeä keskustelu verivälitteisten sukupuolitautien, erityisesti HIV:n, vaaroista. Vampyyrien seksuaalisuudessa kuolema välittyy nimenomaan saastuneen veren ja sen vaihtamisen kautta. Veri, tai lähinnä sen puute, on jo kansantarinoissa määrittänyt vampirismia. Vailla omaa verentuotantoa on vampyyrien etsittävä verta muista. Vampyyrin purema johtaa paitsi veren myös samalla elämän menetykseen ja siten veri liittyy tähän taitekohtaan elämän ja kuoleman välillä. (Hänninen & Latvanen 1992, 58–59.)

Veritautien ohella *Bram Stoker's Dracula* -elokuvaa on tulkittu perinteisen sosiaalisen järjestyksen vahvistajana myös sen sukupuoliasetelman takia. Muun muassa Leah M. Wyman ja George N. Dionisopoulos tulkitsevat elokuvaa stereotyyppisenä ja maskuliinisena fantasiana, jossa miesten aggressiivisen seksuaalisuuden uhreiksi joutuvat nimenomaan naishahmot. Heidän mukaansa elokuvassa esitetty naisten viettely (ja jopa seksuaalinen hyväksikäyttö) uudistaa perinteisiä sukupuolipuolirooleja. (Wyman & Dionisopoulos 1999, 36–38.)

Wymanin ja Dionisopouloksen tulkinta perustuu asetelmaan, jossa naiset pintapuolisesti näyttävät olevan heikompia vastustamaan vampyyrin viehätystä. Miesuhreista Jonathan Harker pakenee Draculan linnasta kolmen vampyyrittaren hyväilevistä kynsistä ja vampyyrin palvelijaksi alistunut Renfield kuolee lopulta fyysiseen, ei seksuaaliseen väkivaltaan. Sen sijaan naisista Lucy antautuu Draculalle ja muuttuu vampyyriksi, Minasta tulee puolestaan vampyyrin ensisijainen valloituskohde. Tältä pohjalta näyttäisi, että miehet kykenevät vastustamaan seksuaalista valtaa ja/tai viettelyä, ja että Draculan väkivaltainen seksuaalisuus kohdistuisi ensisijaisesti naisiin.

Vampyyrielokuvissa tyypillistä seksin ja kuoleman yhteyttä on kauhuelokuvatutkimuksessa selitetty pitkälti freudilaisen psykoanalyyttisen tulkintamallin mukaan. Tässä tulkinnassa kuoleman vietti (thanatos) ja elämän eli seksuaalisuuden vietti (eros) ovat yhteydessä toisiinsa ja ne, kuten Beverley Clack (2002, 64,

66, 74) kirjoittaa, identifioidaan ennen kaikkea naisiin. Seksuaalinen vietti näyttäytyy puutteena, joka tulee täyttää ja vampyyrielokuvissa vietin täyttämisen seurauksena on kuolema. Tätä vanhanaikaista psykoanalyyttistä näkemystä voi haastaa Elspeth Probynin kirjoitusten avulla. Hän toteaa deleuzeläisittäin, ettei halu ole jotain, mikä vaatii täyttämistä. Sen sijaan halu on jotain joka on ja joka avaa mahdollisuuksia. (Probyn 1996, 13.) Probynin tulkintamalli antaisi mahdollisuuden katsoa myös *Bram Stoker's Dracula* -elokuvan seksuaalisuutta ja sukupuolisuhteita jonain muuna kuin yksiselitteisenä väkivaltaisena valloittamisena, ja siten myös jonain muuna kuin rangaistuksena tai perinteisten sukupuoliroolien vahvistajina.

Esimerkiksi Carol Corbin ja Robert Campbell lähestyvät Coppolan elokuvaa tästä seksuaalisen halun näkökulmasta. Heidän mukaansa Stokerin alkuperäinen romaani kuvasi miesten suhtautumista naisiin alistavana, mutta Coppola lähestyy aihetta näkökulmasta, jossa kyse ei ole saalistajasta tai seksistä, vaan molemminpuolisesta halusta ja romanttisesta rakkaudesta. (Corbin & Campbell 1999, 42–43.)

Jos kyse on molemminpuolisesta halusta ja romanttisesta rakkaudesta, Draculan ei tarvitse pakottaa uhriaan väkivaltaisesti, vaan vampyyriseksi näyttäytyy mahdollisuutena uudenlaisiin kokemuksiin. Seksin ja kuoleman ei tarvitse olla rangaistus sosiaalisten rajojen rikkomisesta, vaan ne voidaan tulkita vapautuksena näistä rajoista, etenkin kuoleman jälkeisessä vampyyrielämässä. Kun Lucy ja Mina, Draculan naisuhrit, vietellään, he tuovat esille halukkuutensa seksuaalisiin kokemuksiin. Käsikirjoittaja James Hartin muistiinpanoista käy ilmi, että yhtenä tavoitteena oli, että Dracula mahdollistaisi alistetun seksuaalisuuden esilletuomisen ja avaisi sosiaalisesti kiellettyjä seksuaalisuden ulottuvuuksia. (Wyman & Dionisopoulos 1999, 36.) Siten seksuaalisen halun ja sosiaalisen roolin vaatimuksien ristiriitaisuudet luovat elokuvassa moniulotteisen kuvan seksuaalisuudesta ja sen mahdollisuuksista.

Draculan uhrien halukkuus ja sukupuoli

Bram Stoker's Dracula -elokuvan sukupuolirooleja on verrattu ensisijaisesti alkuperäiseen viktoriaanisen ajan romaaniin. Coppolan versiossa esimodernit sukupuoliroolit asetetaan uudenlaiseen valoon kuvaamalla klassista tarinaa ja henkilöhahmoja tavalla, joka rinnastaa esimoderneja ja moderneja sukupuolikäsityksiä. Ydinasiana pidetään siirtymistä miesnäkökulmasta naisnäkökulmaan ja tällä tavalla on onnistettu purkamaan alkuperäisen romaanin rooliasetelmia.
(McGunnigle 2005, 181; Corbin & Campbell 1999, 41.)

Viktoriaanisen ja nyky-yhteiskunnan vertailussa Christopher McGunnigle korostaa jatkuvaa kamppailua sukupuolesta. Hänen mukaansa jo Stoker korosti aktiivista naisroolia, sillä Mina on koulutettu, työssä käyvä ja älykäs nainen, jonka taidot myös miehet tunnustavat. Silti romaanissa uudistetaan perinteistä sukupuolijärjestystä, kun miehet yrittävät suojella Minaa ja sulkevat hänet ulos hirviötä koskevista tiedoista.

Siten miehet pakottavat naiset passiiviseen asemaan tappamalla Draculan, joka uhkaa heidän miehuuttaan, kotejaan ja naisiaan.

Coppolan versiossa tarinasta miehet epäonnistuvat tässä samassa tehtävässä ja ratkaisevaan rooliin nousevatkin aktiiviset naiset. Coppolan tulkinta korostaakin maskuliinisuuden kriisiä, joka vertautuu viktoriaanisen ajan muuttuvaan yhteiskuntaan, jossa työläisnaisten esiinmarssi ja teollistuminen loivat näkyviä rooleja naisille. Naisten uudet mahdollisuudet uhkasivat maskuliinisuuden perinteisiä määrittelyjä ja siten sukupuoliroolit toisaalta purkautuivat ja toisaalta laajentuivat. Näitä laajentumisen ja purkautumisen prosesseja Coppola hyödyntää elokuvansa jännitteiden luomisessa. (McGunnigle 2005, 173–176.)

Pääosin tarinan tapahtumat sijoittuvat 1800-luvulle, jolloin kunniallisten naisten seksuaalisuus oli rajoitettu avioliittoon. Corbin ja Campbell (1999, 45) tulkitsevat, että siinä missä Stokerin romaanissa naiset ovat Draculan passiivisia ja raiskattuja uhreja, heistä tulee Coppolan elokuvassa aktiivisia osapuolia melodramaattisessa rakkaustarinassa. Elokuvassa *Bram Stoker's Dracula* viitataan usein avioliiton vaatimukseen, mikä rajoittaa Minan ja Lucyn vahvoja seksuaalisia viettejä. Dracula tuntuu tarjoavan heille ennen kaikkea kanavan ilmaista seksuaalisuuttaan.

Jos lähtökohdaksi otetaan uhrien halukkuus ja oman seksuaalisuuden ja tarpeiden tutkiminen vampyyrin kanssa, on mielenkiintoista katsoa tarkemmin myös aiemmin mainittua potentiaalisten mies- ja naisuhrien asemaa toisiinsa. Uhreista muodostuu toisiinsa verrattavat parit, sillä Lucy ja Renfield vaikuttavat olevan tarinassa helposti vieteltäviä kun taas Harker ja Mina vastustelevat vampyyrielämän houkutuksia.

Se, miten Dracula lähestyy Renfieldiä, jää yleisön mielikuvituksen varaan, sillä hänen lankeamistaan ei yleisölle esitellä. Renfieldistä on tullut Draculan uskollinen palvelija, jolle on luvattu ikuinen elämä ja siihen liittyvä valta, mutta ensin hänen on ansaittava luvattu muutosprosessi. Renfield näyttää jopa nauttivan tästä välivaiheesta ja verenhimoaan hän tyydyttää hyönteisillä ja pienelämillä. Hän todistaa olevansa halukas hylkäämään perinteiset yhteiskunnan käytännöt saavuttaakseen kuolemattomuuden. Samanaikaisesti hän on traaginen uhri, joka ei ole riittävän mielenkiintoinen Draculalle. Vähitellen Renfieldin mielenterveys järkkyy, kun hän yhä toivoo kelpaavansa Draculan vampyyriperheen jäseneksi ja samaan aikaan ymmärtää tulevansa hyväksikäytetyksi. Renfield on osin aktiivisesti luovuttanut ja osin menettänyt oman autonomiansa ja identiteettinsä turhaan.

Yhtälailla Lucy osoittautuu elokuvassa helposti vieteltäväksi uhriksi. Hän kaipaa uusia, erityisesti seksuaalisia, kokemuksia. Kuten Corbin ja Campbell (1999, 43–44) kirjoittavat, elokuvan naiset vaarantavat itsensä omilla seksuaalisilla fantasioillaan, joilla he tulevat osallistuneeksi Draculan viettelypyrkimyksiin. Legendojen mukaisestihan vampyyri voi tulla ainoastaan sinne, minne hänet on kutsuttu. Kun Lucy kohtaa Draculan, hän ei pohdi seuraamuksia, vaan antautuu sosiaalisesti kielletylle halulleen.

Lucyn antautumishalukkuus tulee esiin muun muassa kohtauksessa, jossa Dracula ottaa Lucyn ensikerran omakseen. Kohtauksessa Lucy näyttäytyy helppona uhrina, joka kokeilunhaluisena täyttää Draculan fyysiset tarpeet, kuten verenhimon ja seksuaalisen himon. Lucyn viettely on väkivaltainen, jopa hyökkäyksenomainen tapahtuma, jossa vampyyri ei niinkään kysy lupaa, vaan ottaa aggressiivisesti sen, mitä hänelle tarjotaan. Kohtaus on erittäin ristiriitainen, sillä sen voi lukea yhtälailla raiskauksena, jossa nuoren naisen heräävää seksuaalisuutta käytetään hyväksi tai aktina, jossa myös Lucy on saavana osapuolena ja jossa myös hänen halujaan tyydytetään.

Eläimellisen yhdynnän jälkeen Lucy ymmärtää tekojensa seuraukset ja hän pyytää Minaa vaikenemaan asiasta. Riippuen siitä, haluaako tulkita kohtauksen raiskauksena vai antautumisena, voi myös tämän katumuksen nähdä joko henkilökohtaisena ja hävettävänä tragediana (Wyman & Dionisipoulos 1999, 37) tai oman sosiaalisen roolin ymmärtämisenä, jonka mukaan Lucy haluaa salata tekonsa ja nauttia niistä ilman yhteiskunnan moralisointia ja mahdollisia sosiaalisia rangaistuksia. Ensimmäinen tulkintavaihtoehdoista tyytyy elokuvan pintalukemiseen ja pohjautuu perinteiseen näkemykseen, jossa vampyyri on automaattisesti hirviö, joka riistää uhrejaan. Kuitenkin Coppolan tarinassa korostetaan myös vampyyrin näkökulmaa, jonka mukaan hän tarjoaa halukkaille uhreilleen elämyksiä. Siten elokuvan kokonaisuuden kannalta on todennäköisempää, että Lucy sosiaalisista rajoituksista huolimatta itse haluaa antautua vampyyrille seksuaalisten kokemusten kaipuusta.

Toisin kuin Renfield ja Lucy, Harker ja Mina eivät avoimesti toivo muuttuvansa vampyyreiksi. Sen sijaan tämä kihloissa oleva ja myöhemmin avioituva pari vakuuttelee sekä itselleen että muille, että he ovat toisiinsa sitoutuneita. Alkuasetelman mukaan vaikuttaisi siltä, että heidän seksuaalinen täyttymyksensä olisi ratkaistavissa myös sosiaalisesti hyväksytyllä tavalla, mutta tähän tasapainoiseen tilanteeseen tunkeutuu Dracula. Jonathan Harker joutuu Draculan linnassa vampyyrien vangiksi ja Draculan rakastajattaret yrittävät vietellä häntä. Harker onnistuu kuitenkin pakenemaan ja hylkäämään nämä kolme himokasta ja altista naista. Kysymys kuuluukin, onko Harker ylimoraalinen hahmo muihin verrattuna, koska hän pystyi vastustamaan houkutuksia.

Elokuvan kuluessa kuullaan myös Harkerin oma vastaus tähän kysymykseen: Hän ei niinkään vastustellut, vaan oli kyvytön toimimaan seksuaalisesti tai muutoin. Ainoa, minkä hän pystyi tekemään, oli paeta tilaisuuden tullen omaa itseään, omaa kyvyttömyyttään ja siinä sivussa myös vampyyreitä. Niinpä, verrattuna alkuperäiseen novelliin, ei Harkeria pelastanut miehisyys tai päättäväisyys vaan kyvyttömyys ja passiivisuus.

Mina, josta muotoutuu tarinan sankaritar, on aivan erityisessä asemassa Draculalle. Vampyyri näkee hänessä kuolleen vaimonsa ja niinpä hän ei halua ainoastaan valloittaa Minaa, vaan voittaa tämän rakkauden. Mina vastustelee ja muistuttaa itseään ja kreiviä kihlauksestaan ja kieltäymyksensä voimalla hän jopa nai

Harkerin. Ihastuminen on kuitenkin jo tapahtunut ja lopulta Mina antautuu tunteilleen ja aloittaa muutosprosessinsa vampyyriksi, vaikkei hän ehdikään käydä sitä loppuun asti ennen Draculan kuolemaa.

Mina antautuu Draculalle vapaasta tahdostaan ja tunteidensa takia. Coppola antaa sankarittarelleen aktiivisen aseman ja tämä näkyy muun muassa siinä, että lopulta Mina tappaa Draculan myötätunnosta, kun Stokerin alkuperäisessä tarinassa teon suorittavat kostonhimoiset miehet (McGunnigle 2005, 183). Tämä voimaannuttava feministinen hetki, lainatakseni Corbinin ja Campbellin (1999, 46) ilmausta, ilmentää paitsi Minan aktiivisuutta myös elokuvan naisnäkökulmaa, jossa nainen voi tarttua mahdollisuuteen irtautua yhteiskunnan rajoituksista ja toteuttaa itseään.

Ensi katsomalta, ja perinteisiä sukupuolirooleja korostavissa tulkinnoissa, saattaa näyttää, että naiset eivät pysty vastustamaan Draculan seksuaalista vetovoimaa, ja että juuri naiset joutuvat käymään läpi muutoksen hirviöiksi, kun taas miehet onnistuvat välttämään tämän kuolemaakin pahemman kohtalon. Tarkempi elokuvan tarkastelu kuitenkin osoittaa, että miehet haluavat sitä, mitä vampyyrillä on tarjota, mutta eivät tavoita toiveitaan voiman, vallan tai kyvykkyyden puuttuessa.

Sen sijaan naiset ovat halukkaita ja kyvykkäitä tavoittelemaan omaa onneaan tarttumalla Draculan mahdollistamaan seksuaalisuuteen ja vapautumiseen vallitsevista sosiaalisista säännöistä. Tässä suhteessa heitä ei tule tulkita helpoiksi uhreiksi, vaan heidän voi nähdä vapautuvan viktoriaanisista sosiaalisista rajoitteista. Kuten Bonnie Zimmerman väittää, Coppolan versiossa pyritään vapauttamaan (nais)yksilöt kulttuuristen koodien rajoituksista, jotka ovat määränneet, miten kunkin tulisi käyttäytyä. Siten, jos mies (Dracula) on elokuvassa rakastaja, on myös nainen avoimesti seksuaalinen eikä edes kuolema ole este tai rajoite rakkaudelle ja seksuaalisuudelle. (Zimmerman 1996, 397–398.)

Draculan ambivalentti seksuaalisuus

Vaikka tarinassa naissankarittarien näkökulma korostuu perinteisten miessankarien sijasta, korostuu elokuvassa myös hirviön (ja miehen) merkitys. Elokuvan naisuhrit ja miesuhrit kertovat muuttuneen sukupuoliasetelman ohella Draculan hahmon ulottuvuuksista. Tätä mieshirviön roolin korostuneisuutta ei tule tulkita automaattisesti maskuliinisuuden alleviivaamisena vaan kyse on rajoja rikkovasta identiteetistä.

Klassisissa Hollywood-elokuvissa Dracula tulkittiin ensisijaisesti ulkopuolisena hirviönä. Nykyisissä kauhuelokuvissa kuitenkin yhä useammin painottuu myös hirviön näkökulma. Siten vampyyri saa uusia ulottuvuuksia, ja Draculan ulkopuolisuutta tarkastellaan sekä yhteisön että vampyyrin näkökulmasta. Yhteisö näkee vampyyrin ulkopuolisena uhkana, kun puolestaan vampyyri kokee tämän ulossulkemisen yksinäisyytenä. Coppolan *Bram Stoker's Dracula* pyrkii ymmärtämään yhtälailla molempia näkökulmia. Tästä

syystä elokuva käsittelee paitsi ihmisten pelkoja, myös kuvauksia siitä, miksi hirviö syntyi ja miten hän itse kokee itsensä.

Traaginen käänne Draculan elämässä tekee hänestä vampyyrin ja Coppolan tarina ensimmäistä kertaa liittää hirviön syntymän sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja rakkauteen. Elokuva alussa hahmo liitetään Vladin prinssiin, joka oli tunnettu verisistä ristiretkistään 1400-luvulla. Coppolan tulkinnan mukaan voitokkaan taistelun jälkeen prinssi menettää vaimonsa vastustajien juonen takia. Hän kiroaa itsenä ja hänestä muodostuu epäkuollut, joka elää muiden verestä.

Epäonninen rakkaus muuttaa hänen ihmissuhteensa väkivaltaisiksi, vallanhimoisiksi ja saalistaviksi. Muun muassa hänen vampyyrirakastajattarensa valittavat, ettei hän ole kykeneväinen rakastamaan. Tästä huolimatta Dracula vielä elättelee toivoa rakastavansa jälleen. Rakkaus, sen kaipuu ja menetys muodostuvatkin elokuvan kantavaksi teemaksi ja seksi sekä kuolema ovat sidottuja tähän melodramaattiseen rakkaustarinaan Draculan, menetetyn Elisabeta-vaimon ja tätä muistuttavan Minan välillä.

Siten Coppolan elokuvassa vampyyrin seksuaalisuuden tulkinta on saanut uuden vivahteen, jossa sitä ei selitetä enää ainoastaan itsekkäänä viettien tyydytyksenä, vaan osana vampyyrin tunne-elämää. Coppola rakentaa tarinan Draculan traagisen rakkauselämän varaan, siten että hirviön seksuaaliset pyyntiretket ovat samaan aikaan itsensä ja muiden rangaistusta koetusta menetyksestä ja epätoivoista toivioretkeä uuden mahdollisuuden perässä.

Tämä ristiriitainen rangaistuksen ja kaipuun yhdistelmä heijastuu Draculan suhteissa Lucyyn ja Minaan. Kohtaukset, joissa nämä naiset antautuvat seksuaalisesti Draculalle, ovat hyvin vastakohtaisia ja korostavat kenties naisten välisiä eroja ja ennen kaikkea Draculan kahtalaisia kasvoja, joiden mukaan Dracula näyttäytyy katsojalle joko hirviönä tai traagisena hahmona, jonka seksuaalisuus on ambivalentti.

Viettelykohtaukset eroavat toisistaan vastaavalla tavalla. Lucy esitetään flirttailevana, synnillisenä ja saatavilla olevana, joka tuo Draculasta esille petomaisen saalistajan. Sen sijaan Mina esitetään neitseellisenä ja viattomana, joka herättää vampyyrissä rakkautta ja suojelunhalua. Lucya Dracula käyttää fyysisesti, kun taas Minan kanssa hän pyrkii luomaan ihmissuhteen ja jolle hän paljastaa oman olemuksensa.

Ensimmäisessä viettelykohtauksessa, joka tapahtuu myrskyisessä puutarhassa, Lucy on puettu verenpunaiseen, synnillisyyteen viittaavaan asuun ja Dracula puolestaan on ihmissuden hahmossa. Eläimellisessä hahmossa hän ottaa nuoren naisen omakseen ja koko kohtauksen alleviivattu symboliikka korostaa vampyyrin hallitsematonta, moraalitonta ja hirviömäistä puolta. Sen sijaan, kun Dracula saapuu Minan makuuhuoneeseen, on nainen puettu neitseellisen valkoiseen, viattomuutta hehkuvaan pukuun. Kreivin aiemmat lähentymisyritykset ovat saaneet Minan valmistautumaan tähän tapaamiseen ja hän on jo itse val-

mis antautumaan rakastetulleen. Toisin kuin Lucyn tapauksessa, Dracula ei käytä tätä antautumista hyväkseen, vaan haluaa itse tunnustaa oman todellisen hirviömäisen olemuksensa naiselle. Tunnustuksesta huolimatta Mina edelleen haluaa tulla vampyyriksi saavuttaakseen ikuisen rakkauden ja jakaakseen Draculan voimat.

Jo pelkästään näiden kahden kohtauksen runsas ja tarkoituksellisen vastakkainen vertauskuvallisuus muodostaa Draculasta ristiriitaisen ja moniulotteisen hahmon, jolla on eri kasvot hänet pettäneelle yhteiskunnalle ja hänen sisäiselle kaipuulleen olla se mies, joka hän oli aikoinaan. Coppolan tarina luo hirviökuvan, joka on aiempaa traditiota avoimempi keskustelulle, ymmärtämiselle ja siten myös moninaisille tulkinnoille. Draculaa ei tarvitse nähdä äärimmäisenä hirviönä, jonka seksuaalisuus on hirviömäistä, vaan yhtälailla hänet voi nähdä tuntevana oliona, jonka tarjoama seksuaalisuus voi toimia myös vapauttavana, voimaannuttavana ja jopa kadehdittavana sekä sukupuolirajoja ylittävänä.

Kuten Vesa Sisättö tulkitsee modernia vampyyriä, voi vampyyri toimia myös roolimallina kuolemattomuudelle ja seksuaaliselle vapaudelle samaan aikaan, kun hän edustaa kuolemaa ja pahuutta sekä kauhuelokuvien genreytyneitä käsityksiä normaaliudesta ja sen uhkaamisesta. (Sisättö 1998, 76–77.) Vampyyrissä ei ole enää houkuttelevaa vain se, mitä vampyyri voi tehdä, vaan se mitä vampyyri on. Tämä lisää vampyyrin vallan ulottuvuuksia ja Frann Michelin mukaan kenties juuri feminiiniseen suuntaan. (Michel 2007, 392.) Coppolan tarinassa feminiinisyys rakentuu rakkauden ja menetyksen tunteiden keskeisyytenä, ja siten se poikkeaa genren perinteisestä väkivaltaisesta miesten välisestä välien selvittelystä.

McGunniglen mukaan nimenomaan vaimon menetys on merkittävä käännekohta Draculan seksuaalisuudelle. Kun Dracula kiroaa itsensä Jumalan silmissä, hän ei aloita sotaa ainoastaan uskonnon vaan myös itsensä ja oman seksuaalisuutensa kanssa. (McGunnigle 2005, 176, 179.) Hirviöksi muuttumisen jälkeen seksuaalisuus on hänelle pitkään ainoastaan koston ja valloittamisen väline, eikä uhrien sukupuolella tai seksuaalisella suuntautumisella ole merkitystä hirviön nälän tyydyttämisen kannalta. Pat Gill (2007, 151–152) korostaa, ettei vampyyrin seksuaalisuus erottele ikä- tai sukupuoliryhmiä, vaan se on aggressiivista ja provokatiivista sekä ennen kaikkea heteronormatiivisuudesta eroavaa. Monesti Coppolan Draculaa, ja vampyyrejä laajemmin, onkin tulkittu queer-hahmoina, joille sukupuoli ei ole olennaisinta uhrin valinnassa. (Esimerkiksi Benshoff & Griffin 2006, 76.)

Coppolan elokuvassa sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta käsitellään monitasoisesti, mutta elokuvan lopetus vie hieman särmää tältä moninaisuudelta, sillä tarina päätetään heteroseksuaalisuuden rakkauden korostamiseen, Draculan ja Minan rakkauteen sekä vampyyrin sovintoon itsensä, yhteiskunnan ja kuoleman kanssa. Tällainen lopetus ei kuitenkaan ole yllättävä Hollywood-tuotannolle, sillä tyypillisesti näiden elokuvien loppuratkaisuissa vahvistetaan (amerikkalaisen) valtayleisön oletettua kaipuuta turvallisesta, säännellystä ja sosiaalisesti hyväksytystä maailmankuvasta. Hollywood-kauhussa seksuaalisuus ja hirviömäisyys

ovat toisiinsa linkittyneitä asioita. Kuten Benshoff ja Griffin (2006, 75) mainitsevat kauhugenressä heteroseksuaalisuus edustaa normaaliutta, jota uhkaa esimerkiksi vampyyrien hirviömäinen seksuaalisuus.

Seksuaalisuuden käsittely toimii siten samanaikaisesti elokuvan vahvuutena sekä heikkoutena. Elokuvan monitulkintaisuus nojautuu pitkälti näihin jännitteisiin queerin ja heteroseksuaalisen hirviön välillä, rangaistavan ja vapauttavan seksin välillä, seksuaalisten suhteiden ja rakkaussuhteiden välillä. Kenties tämä jännitteisyys on juuri se, mikä tässäkin Coppolan elokuvassa katsojia ja kriitikkoja yhä uudelleen viehättää.

Lähteet:

Benshoff, Harry M. & Griffin, Jean 2006. *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

Clack, Beverley 2002. *Sex and Death*. Cambridge: Polity Press.

Corbin, Carol C. & Campbell, Robert A. 1999. Postmodern Iconography and Perspective in Coppola's Bram Stoker's Dracula. *Journal of Popular Film and Television* 1999, 41-48.

Gill, Pat 2007. Making a Killing in the Marketplace. Incorporation as a Monstrous Process. Teoksessa Carole Joan (Kay) Picart & Cecil Greek (toim.). *Monsters in and Among Us: Toward a Gothic Criminology*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 142-163.

Hänninen, Harto ja Latvanen, Marko 1992. *Verikekkerit: Kauhun käsikirja*. Helsinki: Otava.

McGunnigle, Christopher 2005. My Own Vampire. The Metamorphosis of the Queer Monster in Francis Ford Coppola's Bram Stoker's Dracula. *Gothic Studies* 7/2, 172-184.

Michel, Frann 2007. Life and Death and Something in Between: Reviewing Recent Horror Cinema. *Psychoanalysis, Culture & Society* 12/2007, 390-397.

Probyn, Elspeth 1996. *Outside Belongins*. London: Routledge.

Sisättö, Vesa 1998. Hirviö on tuhottava! Vampyyrimagian rajoituksista ja kehityksestä. Teoksessa Alanko, Outi (toim.). *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51, osa II. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 64-79.

Tudor, Andrew 1989. *Monsters and Mad Scientist: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.

Wyman, Leah M & Dionisopoulos, George N. 1999. Primal Urges and Civilized Sensibilities. *Journal of Popular Film and Television* 1999, 32-39.

Zimmerman, Bonnie 1996. Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film. Teoksessa Grant, Barry Keith (ed.). *The Dread of Difference: Gender and Horror Film*. Austin, University of Texas Press, 379-387.

Artikkeli on julkaistu Minna-portaalissa helmikuussa 2009