



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Ghettoiserade Vampyrer

En studie av barnvampyrlitteratur och dess betydelse för vampyrlitteraturgenren

VT 2013

Magisteruppsats: Litteraturvetenskap, 15 hp

Författare: Peter Kostenniemi

Handledare: Anna Nordenstam

Abstract

Master's Thesis in Comparative literature

Title: Ghettoiserade Vampyrer. En studie av barnvampyrlitteratur och dess betydelse för vampyrlitteraturgenren (Ghettoized Vampires. A study of children's vampire literature and its significance for the vampire literature genre)

Writer: Peter Kostenniemi

Department of Literature, History of Ideas and Religion

Supervisor: Anna Nordenstam

Examiner: Yvonne Leffler

Key Words: Vampire literature, children's literature, *Der kleine Vampir*, *Nattens Børn*

In vampire literature research the focus usually lies on adult and, to some extent, young adult fiction. Children's vampire fiction is seldom addressed and when it is, the conclusions are that the vampire in it is kind and unharmed. To view children's literature as a category by itself is to ghettoize it from adult literature and that is what often occurs in vampire literature research; children's vampire fiction is seen as first and foremost children's literature and not vampire literature. The aim of this thesis is, in accordance to the hermeneutics of Paul Ricoeur, to *decontextualize* three works of children's vampire fiction as children's literature and *recontextualize* them as vampire literature. The three works are the series *Der kleine Vampir* (*The Little Vampire*) (1979–2008), the series *Nattens Børn* (*Children of the Night*) (2006) and *The Vampire Hunter's Handbook* (2007). With the use of Gérard Genettes categories of transtextuality the analysis views the vampire in these works as both good and evil, both harmful and unharmed. *Der kleine Vampir* also combines characteristics of the 'old vampire' from the 1900th century with a contemporary context, something that serves as a metatextual commentary to the rise of the modern vampire. The portrayal of vampires in *Der kleine Vampir* serves as an anti-thesis of vampires such as Louis in Anne Rice's *Interview with the Vampire*.

Der kleine Vampir and *Nattens Børn* is also about a love story between a human being and a vampire, but the relation is viewed differently from vampire romances such as *The Twilight Saga*. In vampire romances the vampires are represented as male objects of perfection, very much alive and eternally young. In *Der kleine Vampir* and *Nattens Børn* the female vampire is portrayed as being both dead and alive, both eternally young and aging and constitutes a connection between femininity, death and aging that is reoccurring in vampire romances.

The vampires Rüdiger and Anna in *Der kleine Vampir* transgress the borders between the vampire world and the human society and serves to develop a common genre convention in works such as *The Southern Vampire Mysteries* and the tv series *Being Human* where these borders are challenged. The conclusion of the thesis is that the children's vampire literature should not be ghettoized from the vampire literature genre, but instead integrated in it. When this is done it is possible to see that the children's vampire literature is not only influenced by the vampire literature genre but also serves to influence it.

Innehållsförteckning:

1. Inledning	s. 4
Barnlitteraturens särart? Problemformulering och syfte	s. 5
Metod och teoretiska utgångspunkter	s. 9
Gérard Genettes transtextualitet	s. 10
Material	s. 12
Forskningsläget	s. 13
Den ghettoiserande kategorin	s. 14
Den integrerande kategorin	s. 16
2. Bakgrund: Vampyrlitteraturgenren	s. 18
1700-talet och 1800-talet	s. 18
1900–1970	s. 20
1970-talet och in i 2000-talet	s. 21
3. Barnlitteraturens blodtörstiga vampyr	s. 24
Farliga och ofarliga vampyrer	s. 24
Vampyrgestalten i <i>Der kleine Vampir</i>	s. 25
Skildringen av vampyrbettet	s. 26
Från subtila referenser till explicita skildringar	s. 27
Blod och etik	s. 29
4. Barnlitteraturens vampyrer möter genrens konventioner	s. 32
Framväxten av en ny vampyr	s. 32
Nya vampyrer möter gamla vampyrer	s. 33
Explicit intertextualitet	s. 35
Mindre explicit intertextualitet	s. 38
5. Barnvampyrlitteraturens betydelse för genren	s. 39
Den moderna vampyrgestalten	s. 39
Vampyrromanser	s. 42
Perfekta och inte fullt lika perfekta vampyrer	s. 43
Död eller levande; evigt ung eller åldrande	s. 44
Femininitet, åldrande och blodtörst	s. 47
Jämlika relationer	s. 48
Den gränsöverskridande vampyren	s. 50
Människor sida vid sida med vampyrer	s. 51
Anna, Eli och Mitchell som gränsöverskridare	s. 52
Vampyrbettet på frivillig basis	s. 54
Vampyrhjälparen	s. 56
Människa eller monster	s. 58
6. Slutdiskussion	s. 61
Litteraturförteckning	s. 64

1. Inledning

Nu stod den ene af vampyrerne med munden begravet dybt i halsen på munken. Den anden vampyr slog grådigt en klo i den første og rev konkurrenten væk [...]. En blodstråle pulserede direkte ud fra broder Markus' sønderflåede hals, indtil den anden vampyr stoppede hullet med sin egen mund og grådigt begyndte at drikke.¹

Vampyrlitteratur är en genre med rötter långt tillbaka i litteraturhistorien och den växer fortfarande. Det är ingen enhetlig genre utan snarare en som ständigt utvecklas och illustrerar genrebegreppets betydelse enligt Alastair Fowlers definition; istället för att se genre som ett verktyg för klassificering framhäver han dess förmåga till förändring, ”all genres are continuously undergoing metamorphosis. This, indeed, is the principal way in which literature itself changes”.² Vampyrlitteraturen och vampyrgestalten har utvecklats på så många olika sätt att Nina Auerbach konstaterat att ”[t]here is no such creature as 'The Vampire'; there are only vampires”.³ Denna utveckling av genren sker ofta intertextuellt, verk går i dialog med tidigare verk. I Anne Rice *Interview with the Vampire* (1976) säger en karaktär redan på första sidan till Louis då denne vill tända ljuset i rummet: ”But I thought vampires didn't like light”.⁴ Genrekonventioner (vampyren som nattvarelse) utmanas och nya konstitueras. Idag är daglevande vampyrer vanliga i vampyrlitteraturgenren.

Liksom utgivningen av skönlitterära verk är forskningen på vampyrlitteratur stor och idag finns åtminstone tre omfattande uppslagsverk publicerade som tar ett helhetsgrepp på genren och dess utveckling. Dessa har gemensamt sinsemellan och med en majoritet av övrig vampyrlitteraturforskning att fokus ligger på vuxen- och på senare år även på ungdomslitteratur. Barnlitteraturens vampyrer avhandlas däremot inte alls eller i svepande beskrivningar. I *Encyclopedia of the Undead* (2011) menar Tony Fonseca att författare till barnvampyrlitteratur:

do not create either the scary, loathsome vampires of classic adult vampire fiction, nor the suave, beautiful, romantic vampires of more recent adult and much young adult vampire fiction. Rather, following the trend of generic children's monster fiction, children's vampire fiction tends to be light-hearted and comical.⁵

¹ Benni Bødker, *Dragens tegn. Nattens Børn 3* (Köpenhamn, 2006) s. 106.

² Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genre and Modes* (Oxford, 1982) s. 22f.

³ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves* (Chicago, 1995) s. 5.

⁴ Anne Rice, *Interview with the Vampire* [1976] (New York, 2009) s. 3.

⁵ Tony Fonseca, ”Children's Vampire Fiction” i *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 47.

Fonseca skiljer barnlitteraturens vampyrer från vampyrlitteraturgenren i övrigt och placerar dem i en egen kategori. J. Gordon Melton beskriver i *The Vampire Book* (2011) barnlitteraturens vampyr som:

a good person – definitely not the sinister figure of the adult novels or movies. [- - -] Placed within the context of the young person’s world, the vampire was either a lovable pet, a comic figure, or more likely, a somewhat out-of-the-ordinary classmate who can become, in spite of his differences, a close friend.⁶

Även Melton skiljer barnvampyrlitteratur från vampyrlitteraturgenren. Exemplet ”a lovable pet” är vampyrkaninen Bunnacula, en av få barnlitterära vampyrer som nämns i det tredje uppslagsverket: Matthew Bunsons *The Vampire Encyclopedia* (2000).⁷ Fonsecas och Meltons slutsatser föranleder mig att återknyta till det citat som återgavs inledningsvis. Det är hämtat ur Benni Bødkers (f. 1975) romanserie *Nattens Børn* (2006) som riktar sig till barn. Vampyren där framstår varken som god eller vänskapligt sinnad.

I och med att vampyrlitteraturforskningen under senare år börjat studera även ungdomslitteratur har den fått en plats i vampyrlitteraturgenren. Melissa Ames argumenterar exempelvis för att den ofta kritiserade genus- och sexualitetsrepresentationen i Stephanie Meyers (f. 1973) *The Twilight Saga* (2005–08) följer ”a long-standing tradition of narratives criticized for their portrayals of gender and sexuality and thus inherits similar critics”.⁸ Ungdomslitteratur skiljs från barnlitteratur inom vampyrlitteraturforskningen och det senare hålls utanför. Vad som uppstår mellan vampyrlitteraturgenren och barnvampyrlitteraturen är en sorts *intertextuell blockad*, ett problem med sina rötter i såväl det vampyrlitterära som det barnlitterära forskningsfältet.

Barnlitteraturens särart? Problemformulering och syfte

En återkommande fråga inom barnlitteraturforskningen är hur barnlitteratur ska definieras och det är vanligt att ett läsarperspektiv intas i frågan. Ulf Boëthius menar att barnlitteratur är ”en mycket speciell litterär kategori; texter som till skillnad från alla andra definieras av sin

⁶ Melton 2011, s. 394.

⁷ Matthew Bunson, *The Vampire Encyclopedia* [1993] (New York, 2000) s. 36.

⁸ Melissa Ames, ”Twilight Follows Tradition: Analyzing ‘Biting’ Critiques of Vampire Narratives for Their Portrayals of Gender and Sexuality” i *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media, & the Vampire Franchise*, red. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elisabeth Behm-Morawitz (New York, 2010) s. 50. De verk Ames jämför *The Twilight Saga* med är såväl andra ungdomsvampyrromaner som vuxenvampyrromaner.

läsekrets”.⁹ Perspektivet delas av Perry Nodelman som menar att specifika verk räknas in i barnlitteraturgenren ”by virtue of what the category implies, not so much about the text itself as about its intended audience”.¹⁰ En läsarorienterad definition av barnlitteratur har dock ifrågasatts av exempelvis Karín Lesnik-Oberstein som argumenterar för att ’barn’ och ’litteratur’ inte är bestående enheter och om barnlitteraturbegreppet erkänts vara svårdefinierat inom forskningen så är ”the idea that the ’child’ might pose equal – if not greater – problems of definition [...] strenuously resisted”.¹¹ Barnet som subjekt är svårdefinierat och riskerar reduceras till en ålderskategorisering.¹²

En specifik barnlitteraturens poetik är ett annat sätt att definiera barnlitteratur på. Nodelman argumenterar för att barnlitteratur visserligen präglas av stor spännvidd – exempelvis skiljer sig verk för äldre barn från verk för yngre – men samtidigt återfinns en ”current of sameness, a consistent sense of how young human beings differ from older ones, that underlies even apparently quite different texts”.¹³ Såväl det läsarorienterade perspektivet som fokus på barnlitteraturens poetik tenderar att definiera barnlitteratur som en egen form av litteratur, en särartslitteratur.

Om barnlitteratur är en särartslitteratur uppstår frågan hur den ska studeras? Ska verktyg från övriga litteraturvetenskapen användas eller bör barnlitteraturforskningen skapa sitt eget teoretiska fält? Maria Nikolajeva menar att ”while many marginalized literatures have successfully developed their theoretical fields – feminist theory, postcolonial theory, queer theory – children’s literature has so far not elaborated a theory of its own”.¹⁴ Frågan är dock hur en sådan teori ska vara beskaffad? En feministisk teori, liksom en postkolonial eller queer teori, fungerar som perspektiv möjliga att anlägga på vilka texter som helst (inklusive barnlitterära texter), men en barnlitterär teori definieras utifrån vilka texter som ska undersökas. Lotta Paulin argumenterar i sin avhandling *Den didaktiska fiktionen* (2012) för ett barn- och ungdomslitterärt perspektiv för läsningen. Paulin utgår ifrån Boel Westin som i

⁹ Ulf Boëthius, ”Barnlitteraturens särart. Linjer inom den moderna barn- och ungdomslitteraturforskningen” i *Fiktionens förvandlingar. En vänbok till Bo Bennich-Björkman den 6 oktober 1996*, red. Dag Hedman & Johan Svedjedal (Uppsala, 1996) s. 78.

¹⁰ Perry Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature* (Baltimore, 2008) s. 3.

¹¹ Karín Lesnik-Oberstein, ”Essentials: What is Children’s Literature? What is Childhood?” i *Understanding Children’s Literature*, red. Peter Hunt (London/New York, 1999) s. 17.

¹² Exempelvis Maria Nikolajeva definierar ’barn’ som ”i enlighet med FN:s definition, människor mellan 0 och 18 år” men medger också att ”denna definition är en grov förenkling”, *Barnbokens byggklossar* [1998] (Lund, 2004) s. 15.

¹³ Nodelman, s. 7.

¹⁴ Maria Nikolajeva, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (New York/London, 2010) s. 1.

Barnboken ställer frågan varför vi ”en gång för alla [måste] fastställa vad en barnlitterär text är” och själv intresserar sig hon hellre för hur ”växlande synen på barnlitteraturen är: som skrift, som konst, som litteratur, som didaktiskt och/eller estetiskt uttryck”.¹⁵ Paulin pekar vidare på faran med att låsa fast en definition som riskerar styra läsningen och menar att ”det barn- och ungdomslitterära perspektivet sätter textens poetik och budskap i fokus”.¹⁶ Paulins resonemang påminner om Hans-Heino Ewers som förespråkar ett läsarperspektiv där barnlitteraturens funktion studeras jämsides med dess litterära kvaliteter och de olika utgångspunkterna ska inte ses som ”rival, mutually exclusive definitions of children’s literature. On the contrary, they can be combined with one another”.¹⁷ Det finns fördelar med ett breddat läsarperspektiv, samtidigt som det föreligger en risk att ett barn- och ungdomslitterärt perspektiv leder till ytterligare en diskussion om det specifika i barnlitterära texter: barnlitteratur blir läst som barnlitteratur och det som identifieras ses som barnlitterära kvaliteter eller värden. När Fonseca och Melton beskriver barnvampyrlitteratur identifierar de just specifika värden i dessa texter. Den intertextuella blockaden mellan barnlitteratur och vuxenlitteratur förblir intakt och barnlitteraturen riskerar därmed att isoleras som ett litterärt fält för sig.

Frågan om barnlitteraturens isolering har i Sverige lyfts av bland andra Sonja Svensson och Maria Nikolajeva. Svensson behandlar ämnet ur ett litteraturhistoriografiskt perspektiv och argumenterar för vikten att låta barnlitteraturen expandera som eget fält samtidigt som ”[t]he primary risk [...] is, of course, that of isolation. A ’ghettoization’ of children’s literature should also be avoided in theoretical applications of our subject”.¹⁸ Nikolajeva summerar forskningsläget i *Barnbokens byggklossar* (1998/2004) där motsatsen till ’ghettoisering’ är en ’integrerande’ ståndpunkt som beskrivs enligt följande:

¹⁵ Boel Westin, ”Texten, traditionen och teorin: Vägar till ny forskning” i *Barnboken*, årg. 23 (2000:2) s. 7. Kursivering i original.

¹⁶ Lotta Paulin, *Den didaktiska fiktionen. Konstruktionen av förebilder ur ett barn- och ungdomslitterärt perspektiv 1400–1750*, diss. (Stockholm, 2012) s. 40.

¹⁷ Hans-Heino Ewers, *Fundamental Concepts of Children’s Literature Research. Literary and Sociological Approaches*, övers. William J. McCann (New York/London, 2009) s. 121. De fyra perspektiv Ewers nämner utgår ifrån barnlitteraturens didaktiska funktion och vidare utbildningssyften, lämplighet, litterära kvaliteter och dess koppling till ’folk literature’. Samtliga perspektiv identifierar han under 1800-talet fram till våra dagar, främst i en tysk kontext (s. 111–120).

¹⁸ Sonja Svensson, ”Equal But Different? The Incorporation of Children’s Books in National Histories of Literature” i *Aspects and Issues in the History of Children’s Literature*, red. Maria Nikolajeva (Connecticut, 1995) s. 59.

Det man kan kalla för en integrerad syn på barnboken understryker barnlitteraturens betydelse för vuxenlitteraturen, inte tvärtom. Med integrerat förhållningssätt betraktar man barnlitteraturen som en naturlig del av den litterära utvecklingen.¹⁹

Att undersöka barnlitteraturens betydelse vis-à-vis vuxenlitteraturen har gjorts av bland andra Boel Westin. I ”Vad är barnlitteraturforskning?” pekar hon på hur forskning på James Joyce (1882–1941) författarskap framhävt barnlitterära influenser.²⁰ Den intertextuella blockaden mellan barnlitteratur och vuxenlitteratur utmanas inom det barnlitterära forskningsfältet (dock inte av alla) men inom det vampyrlitterära forskningsfältet är den fortfarande intakt. Vampyrlitteraturgenren består av ungdoms- och vuxenlitteratur och barnlitterära texter ignoreras eller avhandlas för sig och ghettoiseras. Somliga forskare nedvärderar dem. Erik Butler menar exempelvis att Dracula-gestalten i vampyrlitteratur under de senaste decennierna lever kvar ”in degraded form, in the math-hungry ’Count’ of the children’s show *Sesame Street* and General Mills ’Count Chocula’ breakfast cereal”.²¹ Den ’degraderade formen’ associeras här med barnkulturella fenomen.

I denna uppsats ämnar jag utmana denna intertextuella blockad och mitt syfte är att undersöka barnvampyrlitteratur och dess förhållande till vampyrlitteraturgenren. Min tes är att de barnlitterära texterna är med och utvecklar vampyrlitteraturgenren. Mina frågeställningar är:

1. Är barnvampyrlitteraturens vampyr snäll och ofarlig?
2. Hur förhåller sig barnvampyrlitteraturen till vampyrlitteraturgenrens historiska konventioner?
3. Hur står barnvampyrlitteraturen i förbindelse med den samtida vampyrlitteraturens genrekonventioner?

Uppsatsen disponeras så att metod och teoretiska utgångspunkter presenteras i nästa avsnitt och därefter redogörs för material och forskningsläget. Kapitel två är en exposé över vampyrlitteraturgenrens utveckling och därefter följer undersökningen. I kapitel tre adresseras fråga 1, i kapitel fyra behandlas fråga 2 och i kapitel fem fokuseras fråga 3. Efteråt följer en avslutande diskussion.

¹⁹ Nikolajeva 2004, s. 32.

²⁰ Boel Westin, ”Vad är barnlitteraturforskning?” i *Litteraturvetenskap – en inledning* (Lund, 2002) s. 129.

²¹ Erik Butler, *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe 1732–1933* (New York, 2010) s. 178.

Metod och teoretiska utgångspunkter

Uppsatsens metod härrör från hermeneutikern Paul Ricoeur som tillhör en tradition där begreppet 'textens frigörelse' är centralt. Det finns, enligt Ricoeur, "ingen dold intention att söka bakom texten, men en värld som öppnar sig framför texten".²² Ricoeur ser *textens autonomi* som trefaldig, "gentemot författarens intention, gentemot den kulturella situationen och alla sociologiska betingelser vid textproduktionen och slutligen gentemot den ursprungliga mottagaren".²³ Som resultat av detta frigörs texten ifrån tanken om en ursprunglig mening (såväl hos författaren som den ursprunglige mottagaren) men också från omkringliggande sociologiska förhållanden. Det som kännetecknar ett litterärt verk är att det:

överskrider ('transcenderar') dess egna psykosociologiska tillkomstbetingelser och på så vis öppnar sig för en oändlig följd av läsningar, som i sin tur placeras i ständigt olika socio-kulturella kontexter. Kort sagt, verkets funktion är att kunna *dekontextualisera* sig – både ur sociologisk och psykologisk synvinkel – och att kunna *rekontextualisera* sig annorlunda.²⁴

Att textens betydelse skapas i ett möte med läsaren och dekontextualiseras och rekontextualiseras innebär att läsarens position blir central. Det perspektiv läsaren läser med utgör en viktig del av den nya kontexten i rekontextualiseringen. Detta innebär att faktorer utanför själva texten påverkar läsningen (oavsett om de går med eller mot). Genretillhörighet har påverkan på läsningen och här väljer jag att återknyta till hur barnlitterära texter inom vampyrlitteraturforskningen ses som i första hand barnlitteratur och hur analyserna präglas av den ståndpunkten; det som lyfts fram är vad som utmärker texterna som barnlitteratur snarare än vampyrlitteratur. Barnlitteraturbegreppet dekontextualiseras aldrig. I denna studie strävar jag efter att i min läsning dekontextualisera det material jag studerar som barnlitteratur och rekontextualisera det som vampyrlitteratur. Det innebär att närma sig materialet från en annan 'förståelsehorisont' i enlighet med Ricoeur som menar att vi inte existerar inom slutna horisonter "eftersom man kan förflytta sig till en annan utsiktspunkt".²⁵

Att inta en sådan position innebär att intressanta faktorer som möjligen kan knytas till texternas position inom det barnlitterära fältet åsidosätts. En narratologisk analys utifrån Barbara Walls modell i *The Narrators Voice* (1991) som fokuserar barnlitteraturens unika

²² Paul Ricoeur, "Hermeneutik och ideologikritik", övers. Margaretha Fatton & Bengt Kristensson i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, [1986], red. Peter Kemp och Bengt Kristensson (Lund, 1988) s. 152f.

²³ Ibid. s. 150.

²⁴ Ibid. s. 151.

²⁵ Ibid. s. 123.

tilltal²⁶ eller en motivanalys inspirerad av Perry Nodelmans modell i *The Hidden Adult* skulle förmodligen åskådliggöra intressanta aspekter i materialet, men det ligger alltså inte i fokus här.

Som jag tidigare påpekat har vampyrlitteraturgenren utvecklats i stor utsträckning genom intertextuell dialog mellan genrens olika verk. Det faller sig därför naturligt att använda en sådan utgångspunkt som teoretiskt verktyg för att studera barnvampyrlitteraturens förhållande till vampyrlitteraturgenren. Att studera intertextuella samband är att studera texter i förhållande till andra texter. Själva begreppet intertextualitet myntades av Julia Kristeva som byggde sina resonemang på Michail Bachtins teorier om texters dialogicitet. Kristeva krediterar Bachtin för att ha definierat det litterära ordet som en ”*intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings*”.²⁷ Bachtin var, enligt Kristeva, en av de första att identifiera ordet som en språklig enhet i en historisk och kulturell kontext som skapar texter som sedan läses och skrivs om.²⁸ Kristeva argumenterar utifrån detta för att varje text ”is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”.²⁹ Utgångspunkten för Kristevas studier är ett fokus på språket vilket innebär att ordens förhållande till varandra i meningsskapandet är vad som studeras. En annan linje inom det intertextuella forskningsfältet företräds av Gérard Genette.

Gérard Genettes transtextualitet

I *The Architext* (1979), *Palimpsests* (1982) och *Paratexts* (1987) definierar och utvecklar Genette fem typer av intertextuell kommunikation. Han överger dock termen intertextualitet som övergripande namn för dessa, istället använder han termen *transtextualitet* (intertextualitet kallar han en av de fem kategorierna). För att undvika förvirring används härefter transtextualitet som beskrivning av kommunikation mellan texter medan intertextualitet fortsättningsvis alltid syftar på Genettes kategori med det namnet.³⁰ Den första

²⁶ Barbara Wall, *The Narrators Voice. The Dilemma of Children's Fiction* (Hampshire/London, 1991) Wall delar in tilltalet i tre kategorier, 'single adress', 'double adress' och 'dual adress'. Den tredje ses som den främsta och författare som använder sig av den intresserar sig, enligt Wall, inte bara för barnens intressen utan också för "pride in the artist's craft, perhaps, or commitment to an idea" (s. 35).

²⁷ Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel" i *The Kristeva Reader* [1986], red. Toril Moi (Oxford, 1992) s. 36. Kursivering i original.

²⁸ Ibid. s. 36.

²⁹ Ibid. s. 37.

³⁰ Den intertextuella blockad som jag utmanar i min studie kallas härefter inter/transtextuell blockad i syfte att undvika förvirring.

formen av transtextualitet är den Genette kallar *intertextualitet* och den består i den aktiva närvaron av en text i en annan, antingen via citat, plagiat eller allusion.³¹ Genettes andra kategori är *paratextualitet* som består av:

a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords etc.; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals[.]³²

Paratexter är alltså, kort formulerat, visuella signaler utanför själva brödtexten. Paratexter är viktiga eftersom de i viss mån styr läsprocessen och Genette argumenterar för att de ingår i den 'pakt' som bildas med läsaren.³³ Genette delar upp paratexter i två underkategorier: peritext och epitext. Peritexten är de paratextuella element som är "situated in relation to the location of the text itself: around the text and either within the same volume or at a more respectful (or more prudent) distance".³⁴ Epitexten är å andra sidan element som "are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others)".³⁵

Den tredje kategorin i Genettes system är *metatextualitet* som förenar en text med en annan utan att nödvändigtvis citera eller namnge den. Metatextualitet är, enligt Genette, ett ofta kritiskt förhållningssätt mellan två texter.³⁶ Den fjärde textkategorin är *hypertextualitet*. Den förenar en text (hypertext) med en tidigare text (hypotext) som den förhåller sig till utan att för den skull kommentera det förhållandet eller ens nämna det; Genette exemplifierar med hur *Ulysses* (1922) förhåller sig till *Odysseen*.³⁷ Den femte och sista kategorin är *arketextualitet*, ett förhållande mellan två texter som är "completely silent, articulated at most only by a paratextual mention".³⁸ Genette definierar arketext som något som befinner sig överallt, "above, beneath, around the text, which spins its web only by hooking it here and there onto

³¹ Gérard Genette, *Palimpsests. Literature of the Second Degree* [1982], övers. Channa Newman & Claude Doubinsky (Lincoln/London, 1997) s. 2.

³² Ibid. s. 3.

³³ Ibid. s. 3.

³⁴ Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [1987], övers. Jane E. Lewin (Cambridge, 1997) s. 4.

³⁵ Ibid. s. 5.

³⁶ Genette 1997a, s. 4.

³⁷ Ibid. s. 5.

³⁸ Ibid. s. 4.

the network of architecture”.³⁹ Arketexten utgör ett sammanhang bestående av ”types of discourse, modes of enunciation, literary genres” ur vilket enskilda texter sedan uppstår.⁴⁰

Genettes transtextuella kategorier utgör en verktygslåda som används för att förankra de exempel på transtextualitet som tas upp i en vedertagen terminologi. Förutom hypertextualitet används samtliga kategorier, men somliga ges större plats än andra. Fördelen med Genettes kategorier med sina respektive implikationer är att de möjliggör en bred transtextuell analys, där övergripande fenomen som genrekonventioner ryms sida vid sida med illustrationer, citat och allusioner. Syftet i uppsatsen är dock inte att i första hand ringa in vilka typer av transtextualitet som förekommer utan snarare analysera hur dessa verkar och vad de gör.

Material

Ur barnvampyr-litteraturen har jag valt två romanserier att studera: den tyska författaren Angela Sommer-Bodenburgs (f. 1948) *Der kleine Vampir* (1979–2008) samt den danska författaren Benni Bødgers *Nattens Børn* som omfattar fyra titlar. Vidare kommer jag kort uppehålla mig kring ytterligare ett verk, amerikanska *The Vampire Hunter's Handbook* (2007) av Martin Howard (text) och Miles Teves (illustration) som dock enbart analyseras i kapitel 3 och 4. Beträffande *The Vampire Hunter's Handbook* studeras enbart det peritextuella varför jag inte redogör närmare för dess handling. Samtliga dessa verk kan beskrivas som riktade till mellanåldern (9–12 år), men då tjänar uteslutande epitextuella faktorer i litteratursamhället som utgångspunkt. I Svenska Barnboks-institutets katalog ELSA anges exempelvis *Nattens Børn* och *The Vampire Hunter's Handbook* (men då med svenska titlar) som mellanålderslitteratur.⁴¹

Romanserien *Der kleine Vampir*⁴² handlar om pojken Anton som blir vän med två vampyrer, Rüdiger och Anna. Tillsammans med dem upplever han ett stort antal äventyr. Han får låna en slängkappa som gör att han kan flyga tillsammans med dem. Anton får även stifta bekantskap med Rüdigers och Annas bror Lumpi och deras kusin Olga och mellan Anton och Anna uppstår en romans. Anna livnär sig inledningsvis i romanserien på mjölk men övergår så småningom till att dricka människoblod som de andra vampyrerna. Anna och Rüdiger är

³⁹ Gérard Genette, *The Architext. An Introduction* [1979], övers. Jane E. Lewin (Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1992) s. 83.

⁴⁰ Genette 1997a, s. 1.

⁴¹ Svenska barnboks-institutet: <http://www.sbi.kb.se> (5/2 2013) Sökning i katalog ELSA, sökord: Vampyrjägarens handbok, Vampyrfesten, Blod är liv, Draktecknet, Ondskans grav.

⁴² Den första titeln i serien heter *Der kleine Vampir*, men fortsättningsvis refererar jag alltid till romanserien när jag skriver *Der kleine Vampir*. Avser jag första titeln anges detta i parentes efteråt.

dock vänskapligt sinnade till Anton medan han till varje pris måste undvika att träffa deras vampyrsläktingar som är farliga. Anton måste också hålla sin vänskap med Rüdiger och Anna hemlig för sina föräldrar eftersom de inte tror på vampyrer och tillsammans måste Anton, Rüdiger och Anna akta sig för kyrkvaktmästare Geirmeier som är vampyrjägare.

Nattens Børn handlar om barnen Edvard och Agnes vars syster Marie-Louise dör. På grund av att hon blir vampyr tvingas familjen flytta till utkanten av staden där de bor. Edvard blir vän med flickan Mina som är vampyr men försöker avstå från att dricka människoblod (liksom Marie-Louise). Tillsammans kämpar Edvard, Agnes och Mina mot vampyrer som dödar människor i staden och när de får veta att vampyrerna planerar att uppväcka mörkrets furstinna och under hennes ledning härska, försöker de förhindra detta.

Forskningsläget

Mitt material rör sig inom två forskningsfält, barnlitteraturforskning och vampyrlitteraturforskning. Inom det förra studeras oftast inte vampyrmotivet i någon större bemärkelse. Gundel Mettenklott anlägger i *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945* (1989) ett sociologiskt perspektiv på *Der kleine Vampir*. Mettenklott kritiserar Sommer-Bodenburg för att inte ta upp den viktiga aspekten att Anton har få människovänner och därmed ignorera problematiken med det ensamma barnet.⁴³ Mettenklott inriktar sig på hur Anton genom sin vänskap med Rüdiger och Anna inleder ett ”Kleinkrieg” med föräldrarna som därför uppsöker en psykolog. Denne ger Antons föräldrar rådet att tillbringa mer tid med sin son, något Mettenklott kallar banalt och onyanserat.⁴⁴ I *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, 2. Auflage* (2002) nämns *Der kleine Vampir* helt kort och räknas in i kategorin berättelser som avvärnar det otäcka ”mit angstlösender Komik”.⁴⁵ Steven Ekholms artikel ”Tandlöst när vampyrerna domesticeras” inriktar sig på variationen av vampyrer i dagens utgivning av barn- och ungdomslitteratur: ”Det finns snälla vampyrer, veg-vampyrer, samvets-vampyrer, bitch-vampyrer, nörd-vampyrer och sådana som kan förvandla sig till en rosa höna”.⁴⁶ Ekholm ifrågasätter om vampyrmyten mår så bra av att bli ”Ullaredad”, fullständigt ihjälkramad av marknadskrafterna och urtvättad allt som är farligt, skrämmande

⁴³ Gundel Mettenklott, *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945* (Stuttgart, 1989) s. 157.

⁴⁴ *Ibid.* s. 156f.

⁴⁵ *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, 2. Auflage*, red. Reiner Wild et al (Stuttgart, 2002) s. 443.

⁴⁶ Steven Ekholm, ”Tandlöst när vampyrerna domesticeras” i *Opsis Barnkultur*, nr. 4 (2009) s. 14.

och som inte passar på *Bolibompa*".⁴⁷ Ekholm framhäver dock *Nattens Børn* som ett välkommet undantag bland i övrigt försnällade vampyrer i 2009 års barnboksutgivning. Bødkers romanserie lyckas, enligt Ekholm, "förena både skräck och ett stämningsfullt och läsvärt obehag".⁴⁸

Barnvampyrlitteraturens position inom vampyrlitteraturforskningen kan delas in i tre kategorier. I den första och vanligaste kommenteras den inte alls, ofta utan att någon avgränsning i det avseendet görs. Jag kallar den för den *exkluderande kategorin*. Den andra kategorin utgörs av studier som omfattar barnvampyrlitteratur men behandlar den för sig och som ett separat textcorpus. Jag kallar den för den *ghettoiserande kategorin*. I den tredje, *integrerande kategorin*, studeras barnlitterära vampyrtexter jämsides med vuxenvampyrlitteraturen. Här redogörs enbart för forskning i de två senare kategorierna.⁴⁹ Av det material som studeras här har främst *Der kleine Vampir* varit föremål för forskning. *Nattens Børn* nämns i enstaka fall och beträffande *The Vampire Hunter's Handbook* har jag inte funnit någon forskning alls.

Den ghettoiserande kategorin

Meltons syn på barnlitteraturens vampyrer återgavs inledningsvis men här följer ett längre citat som åskådliggör fler aspekter:

The young people's vampire, while borrowing from the more traditional character of horror fiction, to some extent had his (and it has almost exclusively been a male) fangs pulled. He was a good person – definitely not the sinister figure of the adult novels or movies. Absent from the youthful vampire book was any hint of horror, any factor that might lead to the young reader having nightmares. [- - -] Placed within the context of the young person's world, the vampire was either a lovable pet, a comic figure, or more likely, a somewhat out-of-the-ordinary classmate who can become, in spite of his differences, a close friend.⁵⁰

Förutom att Melton ser barnvampyrlitteraturen som homogen och 'tandlös' menar han också att dess vampyrer närmast uteslutande varit män. Vampyrgestalten har visserligen lånat av traditionen, men det rör sig inte om den sinistre gestalten från vuxenlitteratur och film.

⁴⁷ Ekholm, s. 12.

⁴⁸ Ibid. s. 14.

⁴⁹ Det innebär att jag inte tar upp en stor majoritet av den forskning som gjorts på vampyrlitteraturgenren, men den utgör en viktig grund för mitt bakgrundskapitel och också för analyserna.

⁵⁰ Melton 2011, s. 394.

Fonseca som också citerades inledningsvis frikopplar barnlitteraturens vampyrer från såväl den skrämmande som den romantiska vampyrgestalten.⁵¹

När Butler knyter degraderingen av greve Dracula till barnkulturella fenomen är han inte ensam. James B. Twitchell menar i *The Living Dead* (1981) att vampyrgestalten tidigare förbisetts i forskningen och "[p]artly this is because his current commercial popularity is almost invariably vulgar: vampire dolls, vampire teeth, vampire cartoons, vampire costumes, and 'vitamin enriched' vampire cereal (Count Chocula), to say nothing of a spate of vampire television shows, movies, and comic books, have made him more a subject of parody than of serious study".⁵² Vampyrmotivet 'urvattnas' och Twitchell knyter det till leksaker, kostymer, vampyr-serier och flingor. I *Dreadful Pleasures* (1985) kallar Twitchell vampyrens plats i populärkulturen för okonstnärlig och radar upp ett antal artiklar ("coloring books, breakfast cereals, [...] bath mittens, paint-by-number kits") och avslutar med att konstatera att "[i]f a twelve-year-old can use it, the vampire has been on it".⁵³ Det vulgära, okonstnärliga, urvattnade och degraderade sammankopplas hos Twitchell och Butler med barnkulturella fenomen. Det parodiska framhävs av Twitchell som negativt och såväl *Nattens Børn* som *Der kleine Vampir* är full av kulturkrockar mellan människor och vampyrer som bland annat är parodiska. Humor är emellertid endast en del av innehållet i dessa romanserier.

En vanlig tendens inom vampyrlitteraturforskningen är att barnlitterära texter ses ur ett sociologiskt perspektiv. Jörg Waltje utgår i kapitlet "Childhood Fears and Teenage Vampires" i *Blood Obsession* (2005) från Meltons synpunkter på barnlitteraturens vampyrer, men upphöjer ändå *Der kleine Vampir* som förmår "to dig a little deeper instead of merely providing carefree entertainment".⁵⁴ Waltje menar dock att tyngdpunkten i romanserien ligger på hur Anton lär sig hantera riktiga färor genom sitt möte med Rüdiger och slutsatsen blir att "[a]lthough there are some elements of horror hovering in the background [- - -] the key element of the narrative is Anton's coming of age, his attempts to overcome his childhood fears, and his new-found independence and self-reliance when he extricates himself from the

⁵¹ Fonseca, s. 47. Meltons 2011, Bunsons och Joshis uppslagsverk omfattar 832, 417 respektive 286 sidor och barnlitteraturen avhandlas på 7 sidor, 1 sida respektive 3 sidor. Det råder en kvantitativ obalans som gör att slutsatserna beträffande barnlitteraturen blir grunda.

⁵² James B. Twitchell, *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature* (Durham, 1981) s. 3.

⁵³ James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror* (New York, 1985) s. 140.

⁵⁴ Jörg Waltje, *Blood Obsession. Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination* (New York, 2005) s. 90.

reign his parents have over him”.⁵⁵ Waltjes slutsatser är riktiga, men Antons mognadsprocess är liksom humorn endast en aspekt av berättelsen.

Birte Richter tar upp *Der kleine Vampir* i sitt examensarbete ”Literarische Vampirmotivik als Spiegel der Moral” (2009). Studien undersöker sexualitet och avsnittet om *Der kleine Vampir* handlar främst om Lumpi. Richter framhäver att Lumpi riktar sitt intresse på Antons blod men ”oder auch auf Antons Körper als Lustobjekt gerichtet ist”.⁵⁶ *Der kleine Vampir* studeras sida vid sida med exempelvis *Interview with the Vampire*, men Richter tolkar sina slutsatser på olika sätt. När det gäller *Der kleine Vampir* anlägges ett sociologiskt perspektiv som innebär att Lumpi behandlas som en varning till läsaren för pedofiler.⁵⁷

Katarina Harrison Lindberg nämner i *Vampyrernas historia* (2011) Bødkers och Sommer-Bodenburgs romanserier och beträffande den förra pekar hon på att seriens namn alluderar på *Dracula* och beskriver kort handlingen som att ”huvudpersonerna [är] barn, som ger sig ut på vampyrjakt”.⁵⁸ Beträffande den sistnämnda ligger fokus på en adaptation för tv och utifrån den drar Harrison Lindberg slutsatsen att ”[e]ftersom det rör sig om barnkultur är vampyrerna tämligen beskedliga individer, om än något excentriska. Hotet kommer inte från vampyrfamiljen [...] utan från den nitiska och vitlökstuggande vampyrjägaren Gurrmeier”.⁵⁹ Det föreligger dock flera skillnader mellan Sommer-Bodenburgs romaner och tv-serien och barnkultur förutsätter inte beskedliga vampyrer.⁶⁰

Den integrerande kategorin

I *Encyclopedia of the Vampire* finns en separat artikel om Angela Sommer-Bodenburg skriven av Robert Butterfield. Även han framhåller humor som central i *Der kleine Vampir*, inte minst i Amelie Glienkes illustrationer, men han kallar tonen i de första titlarna för klaustrofobisk och menar att det finns ”an old world flavour” i dem.⁶¹ Han pekar också på hur adaptationer av romanserien avlägsnat ”any sense of menace or moral ambiguity” genom att

⁵⁵ Waltje. s. 92.

⁵⁶ Birte Richter, ”Lumpi” i ”Literarische Vampirmotivik als Spiegel der Moral”, examensarbete (Münster, 2009) s. 33.

⁵⁷ Ibid. s. 34.

⁵⁸ Katarina Harrison Lindberg, *Vampyrernas historia* (Stockholm, 2011) s. 252. I Stokers roman kallar greve Dracula vargarna för ”children of the night”, en replik som har alluderats på och parodierats i flera sammanhang.

⁵⁹ Ibid. s. 245.

⁶⁰ En av skillnaderna är att Rüdiger i tv-serien förklarar för Anton att människor inte dör av vampyrbettet utan bara svimmar av en stund. Vidare förklarar Rüdiger att en människa som blir vampyr får bestämma själv i vilket stadium han ska förbli. Ingen av dessa aspekter förekommer i romanserien, snarare det motsatta.

⁶¹ Robert Butterfield, ”Angela Sommer-Bodenburg” i *Encyclopedia of the Vampire. The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 308f.

låta vampyren Rüdiger livnära sig på blod från djur.⁶² Butterfields analys är intressant eftersom den förankrar *Der kleine Vampir* i vampyrlitteraturgenren, men den är kort och undersöker endast de fem första titlarna. Nicolaus Equiamicus beskriver *Der kleine Vampir* på följande sätt:

Die Figuren des Vampirs Rüdiger und seiner vampirischen Familie weisen noch viele Eigenschaften des Vampirs der Romantik auf – sie stammen aus Rumänien, können fliegen, verabscheuen Wasser und Knoblauch und schlafte in Särgen. Ihren Blutdurst können sie zumindest ihren Freunden gegenüber unterdrücken.⁶³

Liksom Butterfield integrerar Equiamicus *Der kleine Vampir* i vampyrlitteraturgenrens konventioner. Till den integrerande kategorin hör också Margareth L. Carter som i *Blood Read* (1997) undersöker vampyren som outsider och konstaterar att en serie barnvampyrlitterära verk av Mel Gilden ”foregrounds the parallel between vampires and persecuted minorities in a lighter tone”.⁶⁴ Carter ser här barnvampyrlitterära verk som föregångare, men med en lättare ton och när hon senare i *Icons of Horror and the Supernatural* (2008) kontextualiserar barnvampyrlitteratur i vampyrlitteraturgenren menar hon att ”[f]iction for children and teenagers in the past three decades has followed the precedent set by adult fiction in often portraying vampires as sympathetic characters, capable of ethical behavior”.⁶⁵ Någon transtextuell kommunikation åt andra hållet lyfter hon inte fram. Trots detta får Carter ses som en av mycket få forskare som erkänner barnvampyrlitteraturens värde som vampyrlitteratur.

⁶² Butterfield, s. 309. Den aktuella adaptationen avser en amerikansk filmatisering, *The Little Vampire* (2001).

⁶³ Nicolaus Equiamicus, *Vampire. Von damals bis(s) heute* (Diedorf, 2010) s. 226.

⁶⁴ Margareth L. Carter, ”The Vampire as Alien in Contemporary Fiction” i *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, red. Joan Gordon & Veronica Hollinger (Philadelphia, 1997) s. 35f.

⁶⁵ Ibid. s. 636.

2. Bakgrund: Vampyrlitteraturgenren

Detta bakgrundskapitel tjänar som fond mot vilken mina analyser kontextualiseras. Det är dock nödvändigt att teckna vampyrlitteraturgenren i breda penseldrag eftersom en mer detaljerad redogörelse kräver betydligt större utrymme än denna studie tillåter. Någon fullständig bibliografi eftersträvas alltså inte, istället förankras genrens utveckling i ett begränsat antal texter som på olika sätt är betydelsefulla.⁶⁶ De verk som åberopas kräver ett vidgat textbegrepp som utöver romaner också involverar filmer och tv-serier. Vampyrlitteraturgenren präglas av en stark konvergenskultur och konventioner och föreställningar korresponderar över mediala gränser.⁶⁷

Att identifiera ett specifikt årtal som startpunkt för vampyrlitteraturgenren är svårt och beror på huruvida enbart prosafiktion ingår i genren eller om även lyrik och folkloristiska myter ska tas med. De texter som tas med här utgör vad som kan beskrivas som en vampyrlitterär kanon och deras betydelse accentueras av en rad forskare på området. Det kan tyckas motsägelsefullt att mitt syfte med uppsatsen är att involvera tidigare utestängda verk i vampyrlitteraturgenren samtidigt som jag själv stänger ute en stor del av utgivningen; jag vill dock understryka än en gång att denna genreexposé enbart tjänar som bakgrund och där så är relevant i mina analyser kommer även annat material att åberopas.

Av de verk som tas med här är en majoritet engelskspråkiga. Det har dels att göra med att en stor del av genrens litteratur är från det anglosaxiska språkområdet. Det samma gäller för vampyrlitteraturforskningen som också tenderar att fokusera på engelskspråkig litteratur. Indirekt bidrar jag således till kanoniseringen av engelsk litteratur men även svenska och tyska verk förekommer och de barnlitterära verk som studeras härstammar från USA men också från Tyskland och Danmark.

1700-talet och 1800-talet

Under senare delen av 1700-talet förekom vampyren ymnigt i lyrik och var då ofta kvinna med drag av den mytologiska Lamian, en kvinnlig vampyr som skildras som attraktiv och farlig för män och/eller barn som hon dränerar på liv.⁶⁸ När vampyrlitteraturen under 1800-

⁶⁶ För en mer heltäckande bibliografi se bland annat Melton 1999, s. 816–854 (denna bibliografi täcker dock bara åren 1897–1997).

⁶⁷ Ett exempel på det är föreställningen att vampyrer dör av solljus som emellanåt härleds till romanen *Dracula* men i själva verket introducerades i filmen *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922).

⁶⁸ Bunson, s. 150. För den som önskar läsa mer om lyriken och sambandet med Lamian rekommenderas Twitchell 1981, s. 39–58.

talet övergick till prosa blev den manlige vampyren norm. Den första kända prosatexten är John Polidoris (1759–1821) ”The Vampyre” (1819) publicerad i *New Monthly Magazine*.⁶⁹ Novellens vampyr, lord Ruthven, beskrivs som blek med döda grå ögon men är trots detta populär hos kvinnorna.⁷⁰ Redan hos lord Ruthven finns flera drag som blir återkommande hos senare vampyrer: hög börd, blekhet, det skrämmande sida vid sida med det lockande och makt över kvinnor. Alltsammans utgör den så kallade ’byronske vampyren’ och flera forskare har också framhävt lord Ruthven som ett nidporträtt av poeten lord Byron.⁷¹ En annan viktig vampyr under 1800-talet är sir Varney i *Varney the Vampire, or The Feast of Blood* (1845–47) av Malcolm Rymer (1804–84). Sir Varney är av hög börd men skildras som tämligen motbjudande: ”the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth – the fearful-looking teeth – projecting like those of some wild animal, hideously glaringly white, and fang-like”.⁷² Här återfinns nya och gamla karakteristika: blekhet, tom eller död blick och huggtänder. Varney beskrivs också ha långa klor.⁷³ Grevinnan Carmilla i Sheridan Le Fanus (1814–73) novell ”Carmilla” publicerad i *In a Glass Darkly* (1872) delar sina föregångarens höga börd men till skillnad från lord Ruthven och sir Varney har hon ett komplext förhållande till sitt offer, flickan Laura. Mellan dem uppstår en intensiv vänskap med tydligt erotiska undertoner, något som Laura har dubbla känslor inför: ”I did feel [...] ’drawn towards her’, but there was also something of repulsion”.⁷⁴ Carmilla ger också uttryck för sitt eget öde som vampyr blandat med kärleksförklaringar till Laura:

’Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your heart is wounded, my wild heart bleeds with yours. In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die – die, sweetly die – into mine. I cannot help it; as I draw near to you, you, in turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty [...]’⁷⁵

I ”Carmilla” utvecklas flera genrekonventioner; offrens ambivalens mellan attraktion och repulsion inför vampyren, vampyrens beklagan över sitt öde och vampyrismen som smittsam (”as I draw near to you, you, in turn, will draw near to others”). Carmilla tas av daga på ett

⁶⁹ Melton 2011, s. 542.

⁷⁰ John Polidori, ”The Vampyre” i *Blood & Roses. The Vampire in 19th Century Literature*, red. A. Gladwell & J. Havoc (London, 1992) s. 29.

⁷¹ Se bland andra Frost, s. 38f; Williamson, s. 36; Höglund 2009, s. 78–81; Melton 2011, s. 542.

⁷² James Malcolm Rymer, *Varney the Vampire, Or The Feast of Blood* [1845–47] i *Draculas Guest. A Connoisseur’s Collection of Victorian Vampire Stories*, red. Michael Sims (New York, 2010) s. 175.

⁷³ *Ibid.* s. 175.

⁷⁴ J. Sheridan Le Fanu, ”Carmilla” i *Blood & Roses. The Vampire in 19th Century Literature*, red. A. Gladwell & J. Havoc (London, 1992) s. 175.

⁷⁵ *Ibid.* s. 177.

sätt som helt eller delvis blivit legio i vampyrlitteratugenren: först slås en påle genom hennes hjärta, därefter halshuggs liket och kvarlevorna bränns, till sist kastas askan i en flod.⁷⁶ Carmilla är en vampyrgestalt som pekar framåt i vampyrlitteraturen; hon skildras som komplex och inte odelat ond.⁷⁷

Slutet på 1800-talet kröntes med Bram Stokers (1847–1912) *Dracula* (1897) som har en särställning inom vampyrlitteratugenren. *Dracula* bygger dock i hög grad på tidigare genrekonventioner. Greve Dracula beskrivs tidigt i romanen av Jonathan Harker:

His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. [- - -] The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; [- - -] The nails were long and fine, and cut to a sharp point.⁷⁸

Greve Dracula delar hög börd med sina föregångare men framstår i beskrivningen som en kombination av lord Ruthven och sir Varney. I *Dracula* skildras vampyren som ond och som motpol framhävs professor van Helsing som blir ledargestalt för en grupp som bekämpar och så småningom oskadliggör greve Dracula. Dracula har, liksom Carmilla, förmågan att skapa andra vampyrer. I romanen fungerar kristendom och vetenskap som vapen mot vampyrerna.

1900 – 1970

Under 1900-talet fick filmmediet snabbt inflytande över genren och två tidiga filmatiseringar skildrade Dracula på olika sätt. I *Nosferatu. Ein Symphonie des Grauens* (1922) gestaltas greve Orlock (Dracula) av Max Schreck (1879–1936) som fränstötande medan Bela Lugosi gestaltade Dracula som en välartad om än demonisk gentleman i *Dracula* (1931). Utgivningen av romaner var mindre under de första decennierna men vampyren förekom i noveller och kortare berättelser.⁷⁹ Nästa centrala verk inom genren är Richard Mathesons (f. 1926) *I Am Legend* (1954). Romanen handlar om Robert Neville som är ensam överlevande människa i ett samhälle där alla andra blivit vampyrer. Varje natt bevakas hans hus av horder av vampyrer som försöker ta sig in eller locka ut honom, men han skyddar sig med bland annat vitlök. Dagarna ägnar han åt att förstärka skydden runt huset, leta upp vampyrer som inte

⁷⁶ Le Fanu, s. 215.

⁷⁷ Nina Auerbach menar att den manlige vampyren före och efter Carmilla ofta lockat med erbjudanden om vänskap och intimitet medan Carmilla faktiskt ger det till Laura (Auerbach 1997, s. 11).

⁷⁸ Bram Stoker, *Dracula* [1897] i *Case Studies in Contemporary Criticism*, red. John Paul Riquelme (Boston/New York, 2002) s. 42f.

⁷⁹ Anna Höglund, *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, diss. (Växjö, 2009) s. 278.

hunnit undan solen och blivit liggande – dessa antingen bränns eller spetsas på pålar. Matheson behandlar det mytologiska stoffet på ett nytt sätt när han låter Robert Neville identifiera en bacill som orsak till vampyrismen.⁸⁰ Även pålspetsningen ges en vetenskaplig förklaring: genom att släppa in luft i vampyrens kropp och hålla såret öppet oskadliggörs bacillen.⁸¹ Vampyrens självläkande förmåga om såret inte hålls öppet beskrivs bero på att bacillen genererar ett sorts kroppsklister som sluter tillfälliga sår.⁸² Vampyrerna i *I Am Legend* är, till skillnad från majoriteten av sina föregångare, flockdjur som påminner om zombier såsom de skildras i filmer som *Night of the Living Dead* (1968).

Under femtiotalet inleds också en serie så kallade 'Hammerfilmer' där Christopher Lee (f. 1922) gestaltar Dracula och vampyrbettets sexuella undertoner accentueras. I tv-serien *Dark Shadows* (1966–71; 1991) introducerades vampyren Barnabas Collins som genom sin popularitet lyfte seriens dalande tittarsiffror.⁸³ Collins beskrivs ofta som markerande ett paradigmskifte i vampyrlitteraturgenren där vampyren går från att ha skildrats som ett monster till att bli en ambivalent gestalt.⁸⁴ Även humor blir vanlig inom genren och ett viktigt verk i det avseendet är Roman Polanskis (f. 1933) film *Dance of the Vampires* (1967) som parodierar genrens konventioner.⁸⁵ I en scen i filmen försöker en kvinna skydda sig från en vampyr genom att hålla upp ett kors, men han skrattar, viftar bort det och säger: "Have you got the wrong vampire?"

1970-talet och in i 2000-talet

Religion är ett tema som fortsätter att förnyas under 1970-talet. I Stephen Kings (f. 1947) *'Salem's Lot* (1975) förlorar korset sin makt över vampyren om tron hos dess bärare sviktar.⁸⁶ *'Salem's Lot* har ett närmast hypertextuellt förhållande till *Dracula*; vampyren mr Barlow är aristokrat av österländsk härkomst och flera episoder alluderar på Stokers roman. Vampyrerna är onda, men detta är en genrekonvention som utmanas i stor utsträckning under 1970-talet – inte minst i Anne Rice (f. 1941) *Interview with the Vampire*.⁸⁷ Vampyren Louis för här sin

⁸⁰ Richard Matheson, *I Am Legend* [1954] (London, 2009) s. 75f.

⁸¹ Ibid. s. 134.

⁸² Ibid. s. 130.

⁸³ Melton 2011, s. 177f.

⁸⁴ Höglund 2009, s. 307–313.

⁸⁵ *Dance of the Vampires* är mer känd under sin amerikanska titel som i sin helhet lyder *The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, But your Teeth Are in My Neck*.

⁸⁶ Stephen King, *'Salem's Lot* (New York, 2011 [1975]) s. 539–542.

⁸⁷ *Interview with the Vampire* är den första delen i serien *The Vampire Chronicles* (1976–2003), men jag uppehåller mig inte närmare vid de senare delarna i denna studie.

egen talan vilket särskiljer honom från tidigare vampyrer som oftast citerats eller skildrats av andra.⁸⁸ Vampyrerna är individualister som antingen bejakar sin blodtörst (Lestat, Claudia) eller kämpar emot den (Louis). Vampyrbettets sexuella underton är mycket explicit; Louis minns när han blir gjord till vampyr av Lestat "that the movement of his [Lestats] lips raised the hair all over my body, sent a shock of sensation through my body that was not unlike the pleasure of passion".⁸⁹ I filmen *Dracula* (1979) framhävs också sexualitet; Frank Langella skildrar greve Dracula som mer sensuell och förförisk än tidigare.

Efter 1970-talet blir det svårare att urskilja separata verk som är betydelsefulla inom genren; det beror dels på att utgivningen stadigt ökar men också på att det kommer närmare i tid och det tidsavstånd saknas som är viktigt för litteraturhistorieskrivningen. Utgivningen präglas också av konventioner från 1800-talet samtidigt som dessa mer och mer utmanas och skildras på nya sätt. I *Vampire Junction* (1984) av S. P. Somtow (f. 1952) lever exempelvis vampyren Timmy Valentine som en hyllad popstjärna samtidigt som han har existensiella problem och söker hjälp hos en psykolog.⁹⁰ Timmy framställs både som förrövare och som offer. Han dödar människor och skapar nya vampyrer men har genom sitt långa liv utnyttjats på olika sätt, bland annat av sitt eget produktionsbolag. Rob Latham menar att "[t]his corporate empire may be seen as the novel's genuine master vampire".⁹¹ Under senare delen av 1980-talet blir vampyren ett vanligt inslag i ungdomskulturen. I filmen *Fright Night* (1985) inser pojken Charley att en vampyr flyttat in i huset bredvid men ingen tror honom. Vampyren Jerry Dandrige är cool, världsvan och förförisk och han tar för sig på ett sätt som Charley inte gör, bland annat genom att förföra Charleys flickvän Amy. I filmen *The Lost Boys* (1987) skildras vampyrerna som outsiders vars rotlösa tillvaro framstår som lockande för Michael, ända tills han själv blir 'smittad' och kämpar emot sitt vampyrblivande.⁹² Gemensamt för dessa båda filmer är att vampyrvarandet är knutet till en sorts övervampyr. Om denne oskadliggörs blir de andra vampyrerna mänskliga igen.

⁸⁸ I "The Vampyre" förs ordet av en man vid namn Aubrey, i *Varney the Vampire* skildras händelserna utifrån av en allvetande berättare, i "Carmilla" för Laura ordet, i *Dracula* återges berättelsen av flera personer (dock aldrig Dracula själv) och i *I Am Legend* fokaliseras handlingen för det mesta genom Robert Neville.

⁸⁹ Rice, s. 19.

⁹⁰ S. P. Somtow, *Vampire Junction* (Bangkok, 2005) s. 12.

⁹¹ Rob Latham, *Consuming Youth. Vampires, Cyborgs, and the Culture of Consumption* (Chicago/London, 2002) s. 60.

⁹² Filmens tagline lyder: "Sleep all day. Party all night. Never grow old. Never die. It's fun to be a vampire". Den mest påtagliga intertexten i denna film är dock berättelsen om Peter Pan; titeln alluderar på detta verk men också 'övervampyren' Max som är på jakt efter en modersgestalt för att kunna kontrollera sina pojkar.

År 1991 utkommer L. J. Smiths (f. 1965) *The Awakening*, första titeln i serien *The Vampire Diaries* (1991) som är en av de första så kallade vampyrromanserna.⁹³ Flickan Elena Gilbert blir förälskad i Stefan Salvatore som är vampyr och deras kärlekshistoria står i centrum. Kärlek mellan en människa och en vampyr blir en vanlig genrekonvention under 1990-talet och 2000-talet. I filmen *Bram Stoker's Dracula* (1992) förälskar sig greve Dracula och Mina i varandra och han inte är längre förrövare och hon offer. I Charlaine Harris (f. 1951) *The Southern Vampire Mysteries* (2001–) blir flickan Sookie förälskad i vampyren Bill. Romanserien är förlaga till tv-serien *True Blood* (2008–). Kulmen av vampyrromanserna nås med Stephanie Meyers (f. 1973) *The Twilight Saga* (2005–08) där flickan Bella Swan blir förälskad i vampyren Edward Cullen.

Under 2000-talet förekommer också flera vampyrer som försöker samexistera med människor. I *The Southern Vampire Mysteries* har vampyrerna 'kommit ut' och lever öppet, vilket fungerar tack vare syntetiskt blodsubstitut som föda för dem. I John Ajvide Lindqvists (f. 1968) *Låt den rätte komma in* (2004) och i tv-serien *Being Human* står vampyrerna Eli respektive John Mitchell (kallad Mitchell) i centrum. Eli blir vän med pojken Oskar och Lindqvists roman problematiserar gränserna mellan ond och god. I *Being Human* delar Mitchell bostad med George (en varulv) och Annie (ett spöke) och de försöker leva ett fredligt 'normalt' liv. Mitchells motsats är vampyren William Herrick som ser människor som mat eller viktiga allierade som ska rekryteras. Goda vampyrer ställs mot onda vampyrer, något som också förekommer i exempelvis *The Twilight Saga*. Ett återkommande tema i *Being Human* är utmaningen av gränsen mellan människor och monster. Vid upprepade tillfällen pekar varulvar eller vampyrer på människor och säger: "They are the monsters".

⁹³ Gina Wesker, "Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions" i *A New Companion to the Gothic*, red. David Punter (Malden/Oxford/Chichester, 2012) s. 235.

3. Barnlitteraturens blodtörstiga vampyr

I detta kapitel bemöts de forskare som beskriver barnlitteraturens vampyr som ofarlig och god (Melton, Waltje, Fonseca och Harrison Lindberg). *Der kleine Vampir*, *Nattens Børn* och *The Vampire Hunter's Handbook* undersöks med avseende på hur de förhåller sig till vampyrlitteraturgenrens konventioner och huruvida deras respektive vampyrer är att betrakta som farliga eller ofarliga. Analyserna kontextualiseras i såväl tidigare forskning som i bakgrundskapitlet. Den fråga som behandlas här är om barnlitteraturens vampyr är snäll och ofarlig?

Farliga och ofarliga vampyrer

De vampyrer som lever på människoblod är de som betraktas som farliga medan de som inte gör det kan beskrivas som ofarliga. Båda typer förekommer inom vampyrlitteraturgenren, även den senare (*Interview with the Vampire*, *The Vampire Diaries*, *The Southern Vampire Mysteries*, *The Twilight Saga*, *Being Human*). Ofarliga vampyrer är således ingenting specifikt för barnvampyrlitteraturen.

Mary Pharr kallar vampyrism i sig för ”a metaphor for need, the kind of need that can vary but never vanish – and that can create catastrophe if left unfulfilled”.⁹⁴ Katastrof blir dock ofta följd för människor i vampyrlitteraturen, även när begäret tillfredsställs. Under 1800-talet är vampyren som livnär sig på människoblod vanlig och till följd av detta skildras den ofta som ond och människan som god. Den onda vampyren skapar en omöjlig situation där utgångspunkten blir människan *eller* vampyren. Greve Dracula kan inte samexistera med människorna utan måste oskadliggöras och Laura kan inte överleva om inte hotet från Carmilla avlägsnas. I Aleksei Tolstoys (1817–75) novell ”The Family of the Vourdalak” (1884) överges en hel by på människor på grund av vampyrer.⁹⁵

Under 1900-talet introduceras dock alternativ till människoblod och det kan röra sig om läkemedel (*I Am Legend*) eller djurblod (*Interview with the Vampire*, *The Vampire Diaries*). Under 2000-talet fortsätter denna utveckling och de vampyrer som är beroende av människoblod försöker hitta alternativ till att ta det med våld, exempelvis genom att få det på frivillig basis (*The Southern Vampire Mysteries*, *Being Human*) eller genom att köpa det (*Låt*

⁹⁴ Mary Pharr, ”Vampiric Appetite in *I Am Legend*, ‘*Salems’s Lot*, and *The Hunger*” i *The Blood is the Life: Vampires in Literature*, red. Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (Ohio, 1999) s. 93.

⁹⁵ Aleksei Tolstoy, ”The Family of the Vourdalak” [1884] i *Draculas Guest. A Connoisseurs Collection of Victorian Vampire Stories*, red. Michael Sims (New York, 2010) s. 160.

den rätte komma in). Vampyrens farlighet är därmed ytterst varierande inom vampyrlitteraturgenren.

Vampyrgestalten i Der kleine Vampir

I *Der kleine Vampir* är vampyrerna Rüdiger och Anna fredligt sinnade gentemot Anton. Det är dock inte vampyrfamiljen von Schlottersteins övriga medlemmar som alla utgör ett potentiellt hot mot honom. Det största hotet är tante Dorothee som beskrivs av Anna som "die Schlimmste von allen ist [...]. Sie wollte sogar bei mir schon mal --- obwohl ich doch selbst Vampir bin".⁹⁶ Tante Dorothees blodtörst accentueras av kannibalistiska tendenser. I *Der kleine Vampir zieht um* (1980) är Anton nära att bli offer för henne: "Anton war vor Schreck wie gelähmt. Am ganzen Körper zitternd, sah er ihr entgegen, ohne auch nur einer Finger rühren zu können. Schon war sie so nah, dass er ihren großen Mund sehen konnte".⁹⁷ När Anton ropar nej svarar hon: "Warum nicht?".⁹⁸ Anton är oftast fokalisator i *Der kleine Vampir* och därmed skildras hotet som han upplever det och han befinner sig i en påtaglig offerroll, stel av skräck utan förmåga att fly.

Melton argumenterar för att *Der kleine Vampir* handlar om en sympatisk vampyr "with the primary elements of horror hovering in the background".⁹⁹ Waltje ställer hotet och faran i skuggan av Antons mognadsprocess som han ser som det centrala i berättelsen.¹⁰⁰ Jag ser hotet från vampyrerna som betydligt mer framträdande än Melton och Waltje gör och framför allt som ett konstant motiv genom hela romanserien. Anton utvecklas visserligen och hans mognad framträder främst i hans utmaning av föräldrarnas hierarkiska övertag. Dock förblir hans rädsla för vampyrerna konstant. Till stor del har den att göra med att han själv är rädd för att bli en vampyr. Vampyrbettet i *Der kleine Vampir* smittar och skapar nya vampyrer.¹⁰¹

Antons rädsla riktar sig emellanåt också mot Rüdiger och Anna. Han känner sig tryggare med Anna eftersom hon inledningsvis i romanserien inte dricker människoblod, men samtidigt förlitar han sig inte på att det krävs ett bett för att göra honom till vampyr. När Rüdiger ber Anton ta på sig den slängkappa, som gör att han kan flyga, fruktar Anton att det

⁹⁶ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir* [1979] (Hamburg, 2011) s. 82.

⁹⁷ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um* [1980] (Hamburg, 2011) s. 94.

⁹⁸ Ibid. s. 94.

⁹⁹ Melton 2011, s. 393.

¹⁰⁰ Waltje, s. 92.

¹⁰¹ Det ges dock olika bud hur vampyrismen smittar. I *Der kleine Vampir im Jammertal* (1986) menar Rüdiger att man själv måste vilja bli vampyr för att bli det (s. 133). Samtidigt är det centrala i det här avseendet att Anton inte vet vad som egentligen krävs för att han ska bli vampyr.

kan räcka för att transformera honom.¹⁰² Denna situation upprepas i varierad form genom hela romanserien och Antons rädsla hemsöker honom om nätterna i mardrömmar. I en av dem har Anna fört honom till sin familj för att introducera ”eine neuer Mitbruder”; i slutet på drömmen ska Anton göras till vampyr och vampyrernas monstruösa sida framhävs: ”Da sprangen die Vampire in die Höhe, und wie auf ein Zeichen begannen sie, das entsetzlichste Gebrüll auszustoßen, die Zähne zu fletschen und mit den Augen zu rollen. Langsam, ganz langsam rückten sie näher”.¹⁰³ Drömmen är en symbol för Antons tveksamhet inför Rüdiger men även Anna – i drömmen är det trots allt hon som fört honom till vampyrerna.

Vänskapen mellan Anton och Rüdiger och Anna prövas ständigt. På en fest börjar Anton blöda näsblod och Rüdiger, Anna och Olga ser det: ”Gebannt blickten sie auf das dunkelrote Blut, das aus Antons Nase floss. Wie Raubkatzen, die sich auf ihre Beute stürzen wollen!, dachte Anton”.¹⁰⁴ Vampyrerna liknas vid rovdjur beredda till attack. Anna vaknar dock upp ur det tillståndet och påminner de andra om att Anton är deras vän, något Olga kommenterar med ”Wenn es um Blut geht, hört bei mir die Freundschaft auf”.¹⁰⁵ Antons vänskap med vampyrerna ställs emot vampyrernas blodtörst och det är inte givet vilken sida som är den starkaste. Det som räddar Anton är att hans näsa slutar blöda innan Olga hinner fram till honom.¹⁰⁶

Skildringen av vampyrbettet

Vampyrerna i *Der kleine Vampir* dricker människoblod varför det bör finnas en annan förklaring till att de betraktas som ofarliga. En möjlig sådan är att det rör sig om hur vampyrernas attacker skildras. Melton menar att barnlitteraturens vampyr aldrig ses bita någon ”though there were oblique references”.¹⁰⁷ I *Der kleine Vampir* saknas länge explicita skildringar och referenserna är subtila: Rüdiger förklarar emellanåt att han ’ätit’, hans mun är rödare än vanligt, vampyrerna refererar till sin jakt. När de tillfälligt bosätter sig i en ruin intill en liten by kan Anton läsa i dess lokaltidning om ett ökat antal dödsfall och att byn drabbats av en ”Frühjahrsmüdigkeit” med ”Mattigkeit, Kopfschmerzen, Blässe und Blutarmut” som

¹⁰² Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 32.

¹⁰³ Ibid. s. 106.

¹⁰⁴ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die große Liebe* [1985] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009) s. 82.

¹⁰⁵ Ibid. s. 82.

¹⁰⁶ Ibid. s. 83.

¹⁰⁷ Melton 2011, s. 394.

symptom.¹⁰⁸ Möjligen är bristen på explicita skildringar en anledning till att vampyren i *Der kleine Vampir* beskrivs som ofarlig. Samtidigt är detta ingen ovanlighet i vampyrlitteraturgenren: i Polidoris ”The Vampyre” bevittnar Aubrey aldrig lord Ruthvens attacker utan hittar offren efteråt, i ”Carmilla” skildras bettet som en diffus dröm och i filmerna *Nosferatu. Eine symphonie des Grauens* och *Dracula* (1931) enbart antyds det. Även i ett så sent verk som *Salem’s Lot* förekommer vampyrattacker som inte skildras utan vars konsekvenser beskrivs i efterhand. Deborah Wilson Overstreet jämför i *Not Your Mother’s Vampire* (2006) en rad kända vampyrberättelser och visar att vampyrbettet ofta endast antyds eller refereras till i efterhand.¹⁰⁹ Detta är därmed ingenting unikt för *Der kleine Vampir*, eller för barnvampyrlitteratur, utan en vanlig aspekt i vampyrlitteraturgenren. Dessutom sker en förändring i de senare titlarna i *Der kleine Vampir*, framför allt i en episod när Olga biter Anton. Han har vid det tillfället svimmat och när han vaknar lutar sig Olga över honom och han knuffar bort henne: ”Sie kreischte und fauchte. Voller Entsetzen sah er, dass ihr Mund blutverschmiert war. Er fasste sich an den Hals und Spürte etwas Warmes, Klebriges. Es war Blut, sein eigenes Blut”.¹¹⁰ Olgas bett kan ses som en konsekvens av den fara som ständigt legat över Anton dessförinnan, men skildringen speglar också en förändring i barnvampyrlitteraturen under 2000-talet där våldsskildringar, och då inte enbart vampyrbettet, blivit ett vanligare inslag. Exempel på detta finns det flera av i *Nattens Børn* och framför allt i *The Vampire Hunter’s Handbook*.

Från subtila referenser till explicita skildringar

I *Vampyrfesten*, första titeln i *Nattens Børn*, berättas omgående att den utspelar sig under en tid och på en plats där vampyrer utgör ett stort problem.¹¹¹ I *Vampyrfesten* befinner sig hotet från vampyrerna länge i bakgrunden, men Edvard och Agnes konfronteras så småningom med det på en maskeradbald där alla deltagarna är vampyrer. Mina, som blivit deras vän, varnar dem och de flyr men återvänder för att spionera på vampyrerna. Mot slutet av balen förs två mänskliga tjänare in, bakbundna och försedda med munkavel, och en vampyr ropar ut att festen kan börja:

¹⁰⁸ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir im Jammertal* [1986] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010) s. 84.

¹⁰⁹ Deborah Wilson Overstreet, *Not Your Mother’s Vampire. Vampires in Young Adult Fiction* (Lanham, 2006) s. 149–156.

¹¹⁰ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung* [2008] (Hamburg, 2010) s. 102.

¹¹¹ Benni Bødker, *Vampyrfesten. Nattens Børn 1* (Köpenhamn, 2006) s. 8.

Nu var det ikke længere valse og populære melodier, de spillede, det var en begravelseshymne. Ind imellem anslog de helt dissonante toner, der gik på tværs af alting. Det var lydsporet till et mareridt. [...] Og samtidig smed alle deres forklædninger. Alle havmaskerne røg ud til siden. Nu kunne man se, hvordan de i virkeligheden så ud. Hver og en af gæsterne [...] var dødlignende blege. Ders øjne var blodskudte og kinderne infaldne. [...] Nu dansede folk ikke længere pænt opstillet på række og parvis. De dansede vildt og uregerligt. Alle tumlede in i hindanden og berørte hindanden. Det var primitivt og dystert [...]. Og inde i midten stod de to bagbundne lejetjenerne. Skrækslagne.¹¹²

Liksom i Antons dröm förvandlas vampyrerna och blir primitiva och djuriska. Edvard och Agnes upplever det de ser som en häxsabbat eller en offerritt, där kulmen är dödandet av tjänarna.¹¹³ Barnen flyr och därmed återges aldrig vad som sker med tjänarna, men skildringarna blir allt mer explicita genom romanserien. I *Blodet är liv* är Edvard själv nära att bli offer för en vampyr:

De opspilede, rødspraengte øjne, og ikke mindst de glinsende hjørnetænder, efterlod ingen tvivl om, hvem manden egentlig var. [- - -] Nu kunne han [Edvard] lugte den skarpe stank af råddenskab, der bølgede ud fram vampyrens varme mund, mens den nærmede sig hans hals.¹¹⁴

Skildringarna blir mer detaljerade och hotet mot Edvard och Agnes kommer närmare. De är själva i fara men även deras storasyster Marie-Louise råkar illa ut och återvänder som vampyr. Hon är dock av den mer ofarliga sorten och hjälper barnen men på grund av detta straffas hon av de andra vampyrerna som hugger huvudet av henne; Edvard och Agnes är de som hittar kroppen.¹¹⁵ Efterlämningar av vampyrernas attacker skildras ofta och våldsamt. *Dragens tegn* inleds med att Edvard hittar en pojke hängande från en pelare: ”Han var bundet på händer og fødder, og han hang med hovedet nedad. [- - -] Den hængende krop var helt bleg og indtørret, som om der ikke var én dråbe blod tilbage”.¹¹⁶ Det är även i *Dragens tegn* som broder Markus faller offer för vampyrerna (citatet som inledde uppsatsen).

De våldsamma skildringarna av vampyrernas attacker är än mer framträdande i *The Vampire Hunter's Handbook*. Där förekommer vad som liknar en primitiv fest som illustreras över ett uppslag. Illustrationen föreställer sju vampyrer runt ett bord; ovanför bordet hänger två människor med sina huvuden neråt, en man och en kvinna. Mannens hals är försedd med en krage från vilken en pip leder och kvinnans hals är försedd med en krage med tappkran; från pipen och tappkranen fyller två vampyrer på ett fat respektive ett vinglas med blod. En

¹¹² Bødker, *Vampyrfesten*, s. 112f.

¹¹³ Ibid. s. 113.

¹¹⁴ Benni Bødker, *Blodet er liv. Nattens Børn 2* (Köpenhamn, 2006) s. 83.

¹¹⁵ Ibid. s. 119.

¹¹⁶ Benni Bødker, *Dragens tegn. Nattens Børn 3* (Köpenhamn, 2006) s. 11.

vampyr lutar sig bakåt och dricker blod direkt ur munnen på ett avkapat kvinnohuvud.¹¹⁷ I fråga om våldsskildringar ligger *The Vampire Hunter's Handbook* i paritet med exempelvis *Vampire Junction*; det finns vissa likheter med en episod i Somtows roman där berättelsens protagonist Timmy möter den historiske massmördaren Gilles de Rais (1404–1440).¹¹⁸ Till skillnad från *Vampire Junction* förekommer dock illustrationer i *The Vampire Hunter's Handbook* och även i *Nattens Børn*.¹¹⁹ Peritexterna är viktiga i detta sammanhanget. Beskrivningen av attacken på Edvard, den döda upphängda pojken och attacken på broder Markus i *Nattens Børn* är samtliga illustrerade (av Mårdøn Smet). *The Vampire Hunter's Handbook* tangerar seriemediet; text och bild samverkar för att återge berättelsen, men våldet representeras ofta starkare i bild än i text. Utöver festen som beskrivits ovan finns exempelvis ett uppslag där en vampyr bär på en död kvinna vars hals och handled är uppfläkta och nerblodade; vampyrens mun är nersmord med blod.¹²⁰

Dessa exempel är ett urval av de skildringar av vampyrernas attacker som förekommer i *Der kleine Vampir*, *Nattens Børn* och *The Vampire Hunter's Handbook*. Det saknas således varken vampyrer som dricker människoblod eller explicita skildringar av vampyrattacker i det material jag studerat. Det finns ofarliga vampyrer i *Der kleine Vampir* och *Nattens Børn* men de är i minoritet. I *The Vampire Hunter's Handbook* skildras alla vampyrer som onda. Det är, med andra ord, den ofarliga vampyren som är ovanlig.

Blod och etik

Så länge vampyrerna livnärde sig enbart på människoblod upprätthölls dikotomierna ond respektive god. Det hände att gränserna suddades ut något även i 1800-talets vampyrlitteratur ("Carmilla") men likafullt kvarstod omöjligheten till samexistens mellan människa och vampyr. Detta förändrades när vampyren gavs andra möjligheter och vampyrlitteraturgenren förgrenade sig. Två viktiga spår kan skönjas: det ena skildrar en vampyr som inte kan välja (som måste dricka människoblod), det andra skildrar en vampyr som kan välja. Vampyrer av den andra sorten, där valmöjligheten föreligger, är den vanligaste kategorin och Mary Pharr menar att "the strength of the modern reinterpretation of the vampire is its allowance for

¹¹⁷ Martin Howard & Miles Teves, *The Vampire Hunter's Handbook* (London, 2007) s. 23f.

¹¹⁸ Somtow, s. 212.

¹¹⁹ Det förekommer även illustrationer i *Der kleine Vampir*, men i fråga om våld särskiljer den romanserien sig; våldet återges sällan i bild. I *Vampire Junction* förekommer en illustration på titelbladet.

¹²⁰ Howard & Teves, s. 12.

diversity through free will".¹²¹ Inget av spåren förutsätter dock onda vampyrer, åtminstone inte i senare tiders vampyrlitteratur. I *Vampire Junction* och *Låt den rätte komma in* lever vampyrerna på människoblod samtidigt som deras förmåga till empati understryks. Timmy måste dricka människoblod men han dödar hellre sina offer än gör dem till vampyrer och därmed dömer dem till samma plågsamma existens som han själv befinner sig i.¹²² Eli i *Låt den rätte komma in* agerar på samma sätt, han är empatisk och dödar sina offer hellre än smittar dem.¹²³ Louis i *Interview with the Vampire*, Edward Cullen i *The Twilight Saga* och Mitchell i *Being Human* är exempel på goda vampyrer som väljer att avstå ifrån människoblod, trots att det kan vara svårt.¹²⁴ Den onda vampyren är den som har möjlighet att avstå människoblod men väljer att inte göra det. Vampyrer som Claudia i *Interview with the Vampire*, James i *Twilight* och William Herrick i *Being Human* är exempel på sådana.

I *Nattens Børn* berättar Mina för Edvard att en del av vampyrerna attackerar människor och dödar dem eller förvandlar dem till vampyrer "[m]en der er også nogle, som prøver at kæmpe imod. Som ikke overfalder mennesker, og som prøver at være ligesom almindelige mennesker".¹²⁵ Djurblood anges som en möjlig alternativ föda.¹²⁶ Här representeras den goda vampyren av Mina som väljer djurblood och den onda vampyren av bland andra hennes bror Vladislav som förespråkar människoblod som föda. Han klandrar Mina: "Du skal acceptere din skæbne og ikke prøve at være som et almindeligt menneske. [- - -] Blodet er liv! Du må vise, hvilken side du er på. At du er en rigtig vampyr!"¹²⁷ Även i *Der kleine Vampir* är djurblood ett alternativ och Rüdiger och Anna har således, liksom Mina, möjlighet att välja det goda men de väljer att dricka människoblod. De väljer det som kännetecknar den onda vampyren. Rüdiger avfärdar djurblood eftersom det enbart är tjänligt som nödföda.¹²⁸ Anna ser med stolthet fram emot den dagen när hon inte längre ska leva på mjölk.¹²⁹ Rüdiger idealiserar vampyrvarandet och jämför ofta vampyrer med människor till människornas nackdel.¹³⁰ När Anna, för Antons skull, försöker fortsätta leva på mjölk klandras hon av

¹²¹ Pharr, s. 93.

¹²² Somtow, s. 62.

¹²³ John Ajvide Lindqvist, *Låt den rätte komma in* (Stockholm, 2008 [2004]) s. 73f.

¹²⁴ Louis hungrar, Edward distanserar sig från Bella och Mitchell genomgår vad som liknar en avvänjning från droger. Mitchell faller också till föga och det rejält i andra säsongen av serien.

¹²⁵ Bødker, *Blodet er liv*, s. 79.

¹²⁶ Ibid. s. 56.

¹²⁷ Ibid. s. 56f.

¹²⁸ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 40.

¹²⁹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 62.

¹³⁰ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 39.

familjen som menar att hon inte är någon riktig vampyr.¹³¹ Vladislav i *Nattens Børn* idealiserar också vampyrer, de är överordnade människor: ”[m]ennesker är svage. De kan dø. Vampyrer er udødlige. De skal herske”.¹³² Trots likheterna mellan *Der kleine Vampir* och *Nattens Børn* i detta avseendet finns en avgörande skillnad: Vladislav är en antagonist medan Rüdiger och Anna delar protagonistrollen med Anton i *Der kleine Vampir*. Rüdiger och Anna är onda vampyrer liksom Claudia, James och Herrick men de har i berättelsen samma position som goda vampyrer som Louis, Edward och Mitchell.

Barnlitteraturens vampyrer är alltså av olika slag. Enbart inom de texter jag studerar här föreligger stora skillnader. Istället för att kategorisera vampyren som en homogen grupp finns det anledning att parafasera Nina Auerbach och konstatera att det inte finns *en* barnlitterär vampyr, utan bara barnlitterära vampyrer.

¹³¹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir im Jammertal*, s. 90.

¹³² Bødker, *Blodet er liv*, s. 56.

4. Barnlitteraturens vampyrer och genrekonventioner

Melton, Waltje, Fonseca och Harrison Lindberg ghettoiserar barnvampyrlitteraturen och studerar inte barnlitteraturens vampyr i förhållande till vampyrlitteraturgenren. I detta kapitel görs detta och fråga två behandlas: Hur förhåller sig barnvampyrlitteraturen till vampyrlitteraturgenrens historiska konventioner? Fokus ligger här till största delen på *Der kleine Vampir* på grund av att den började ges ut under 1970-talet vilket var en tid då vampyrlitteraturen genomgick stora förändringar.

Framväxten av en ny vampyr

Transtextualitet förekommer i vampyrlitteraturgenren på såväl intertextuell nivå (allusioner, citat) som på en mer övergripande nivå, där somliga verk utövat så starkt inflytande över genren att de erhållit en närmast arketextuell status (*Dracula*, *I Am Legend* och *Interview with the Vampire* är några exempel). Även metatextualitet är vanligt förekommande och ofta för att utmana genrekonventioner. Ett exempel finns i *Interview with the Vampire*. Louis och Claudia har sökt sig till Östeuropa i jakt på vampyrfränder men de vampyrer de möter där beskrivs som personlighetslösa vandrande lik ”with their wagging, bovine heads, their haggard shoulders, their rotted, ragged clothing”.¹³³ Louis beskriver mötet med dem som mötet med ”the creature of the Old World. He was dead”.¹³⁴ Dödförklarandet är samtidigt en dödförklaring av äldre tiders vampyrlitteratur och Sandra Tomc betraktar denna passage som ”a generic as [well as] a narrative twist”.¹³⁵ I *Interview with the Vampire* berättar vampyren sin historia och intar centrum, vilket flyttar ut människorna i marginalerna.¹³⁶ Vampyrens egen röst gör att människan inte längre har ”monopol på själens bikt utan nu är det framförallt vampyren som lättar sitt hjärta och berättar sin historia”.¹³⁷ Från och med *Interview with the Vampire* blir vampyren oftare centralgestalt och det påverkar berättelsernas struktur och vampyrlitteraturgenrens konventioner. Rice är inte den enda som bidrar till detta men hennes

¹³³ Rice, s. 177.

¹³⁴ Ibid. s. 173.

¹³⁵ Sandra Tomc, ”Dieting and Damnation: Anne Rice’s Interview with the Vampire” i *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Literature*, red. Joan Gordon & Veronica Hollinger (Philadelphia, 1997) s. 95.

¹³⁶ Veronica Hollinger, ”Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire” i *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, red. Joan Gordon & Veronica Hollinger (Philadelphia, 1997) s. 200.

¹³⁷ Höglund 2009, s. 308.

inflytande över vampyrgestaltens utveckling är otvetydigt betydelsefull. I den frågan är åtskilliga forskare på området överens.¹³⁸

I flera av 1800-talets vampyrberättelser står en mänsklig protagonist i centrum och den narrativa strukturen består i avslöjandet (och ofta oskadliggörandet) av vampyren. I Polidoris ”The Vampyre” utgör Aubreys successiva insikt kärnan i berättelsen och inte förrän mot slutet av novellen blir han övertygad om lord Ruthvens vampyrväsen, något som bekräftas i novellens allra sista rad.¹³⁹ I Le Fanus ”Carmilla” beskriver Laura sin väninnas märkliga vanor och ett perifert dödsfall antyds tidigt, men länge svävar Laura i okunskap om Carmillas vampyrism. Även inledningen på *Dracula* fungerar på liknande sätt. Jonathan Harker noterar tidigt flera underligheter hos sin värd, men den fulla insikten nås successivt.

I *Interview with the Vampire* avslöjas att Louis är vampyr redan i första meningen (faktiskt före hans namn avslöjas) och Anton inser omedelbart vad som sitter på hans fönsterbräde i *Der kleine Vampir* (titeln).¹⁴⁰ Avslöjandet av vampyrens identitet sker direkt och i *Der kleine Vampir* flyttar den tidigare strukturen med avslöjandet i centrum över på Antons föräldrar som inte tror på vampyrer, men som mer och mer undrar över Antons besynnerliga vänner. *Der kleine Vampir* förhåller sig till de strukturella förändringar som utvecklas efter Rice men utmanar dem också.

Nya vampyrer möter gamla vampyrer

Rice gör i *Interview with the Vampire* upp med en rad genrekonventioner vilka är bra sammanfattade av Deborah Wilson Overstreet: ”Rice’s vampires are wholly unaffected by religious objects. Vampires cannot change themselves into animals or mist. Vampire are only created by a deliberate exchange of blood. They cast reflection and need no invitation into a potential victim’s home”.¹⁴¹ De religiösa objektens uteblivna verkan, vampyrernas oförmåga att byta skepnad och vampyrens förmåga att träda in oinbjuden finns också i *Der kleine Vampir*. Samtidigt finns också flera faktorer förknippade med en äldre vampyrgestalt. Equiamicus förankrar vampyrerna i *Der kleine Vampir* i en romantisk tradition och nämner

¹³⁸ Se bland annat Höglund 2009, s. 307–310; Wood s. 59–78; Wilson Overstreet s. 5ff.; Equiamicus s. 226. Rice är dock inte den första att skildra humana vampyrer, såväl Barnabas Collins i *Dark Shadows* och Carmilla betecknas ibland som sådana.

¹³⁹ Polidori, s. 43.

¹⁴⁰ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 8.

¹⁴¹ Wilson Overstreet, s. 6.

flera klassiska attribut (rädsla för vatten och vitlök och kistan som sovplats).¹⁴² *Der kleine Vampir* kombinerar därmed drag av en äldre vampyrgestalt med aspekter som utmärker en nyare. Än mer framträdande är detta i hur vampyrgestalten skildras visuellt. Louis beskrivs som ”white and smooth, as if he were sculpted from bleached bone”, utsökt klädd med svart lockigt hår och intensiva gröna ögon.¹⁴³ I förhållande till denna beskrivning framstår bilden av Rüdiger som kontrasterande:

Zwei kleine, blutunterlaufene Augen funkelten ihm aus einem kalkweißen Gesicht entgegen, zottiges Haar hing in langen Strähnen bis auf einen fleckigen, schwarzen Umhang herab. Der riesige blutrote Mund öffnete und schloss sich, und dabei stießen die Zähne, die leuchtend weiß und spits wie Dolche waren, mit einem abscheulichen Klicken aufeinander.¹⁴⁴

Rüdiger påminner med sin trasiga, fläckiga slängkappa, sina vampyrtänder och sitt stripiga hår mer om den vampyrgestalt som dödförklaras i *Interview with the Vampire* än om Louis. Butterfield sätter fingret på denna dubbelhet när han menar att det finns en ”old world flavour” i romanserien trots att den utspelar sig i ett modernt samhälle.¹⁴⁵

Denna dubbelhet gör det möjligt att läsa *Der kleine Vampir* som en metatextuell kommentar till den moderna vampyrgestaltens framväxt under 1970-talet. På samma sätt som *Interview with the Vampire* dödförklarar den ’gamla vampyren’ utmanar *Der kleine Vampir* ’den nya’ och i förhållande till Rice föreligger flera skillnader. Vampyrerna i *Der kleine Vampir* är utpräglat döda – utöver det visuella är de hänvisade till att sova i en kista. När Rüdiger måste flytta ut ur familjens krypta tar han med sig kistan som han ser som viktigast av allt.¹⁴⁶ Vampyrerna är vidare ständigt omgivna av en lukt av förruttelse, en odör som emellanåt blir nästan övermäktig för Anton att stå ut med.¹⁴⁷ Vampyrerna hos Rice är, med Equiamicus ord, ”ihren menschlichen Charakter, erhalten aber übermenschliche Fähigkeiten dazu: Die unsterblichen Vampire sind schneller als Menschen, stärker, reich und vor allem sexy”.¹⁴⁸ Vampyrerna i *Der kleine Vampir* är inte särskilt sexiga och medan Rice vampyrer

¹⁴² Beträffande rädslan för vatten ställer jag mig en smula tveksam. Det är sant att Rüdiger är nära att kvävas i en episod i *Der kleine Vampir* (titeln) när han dricker vatten (s. 122), men jag tolkar det mer som att det handlar om att han inte tål att *dricka* vatten. På samma sätt tål han inte att äta sötsaker (s. 9f.). Inte heller vitlöken är självklar, visserligen gillar vampyrerna inte vitlök men Anna försäkrar Anton att den inte skulle skydda honom från tante Dorothee utan tvärtom göra henne ännu farligare (*Der kleine Vampir zieht um*, s. 102).

¹⁴³ Rice, s. 8.

¹⁴⁴ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 8.

¹⁴⁵ Butterfield, s. 309.

¹⁴⁶ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 15f.

¹⁴⁷ Ibid. s. 44. Speciellt svår blir lukten när Anton befinner sig på en plats där närvaron av flera vampyrer framhäver förruttelselukten.

¹⁴⁸ Equiamicus, s. 224.

har övermänskliga förmågor saknar vampyrerna i *Der kleine Vampir* sådana. De kan visserligen flyga men flygförmågan är inte essentiellt knuten till vampyrvarandet utan till den slängkappa de bär.¹⁴⁹ Vampyrerna bor också annorlunda. Rice låter sina vampyrer bo i människornas samhälle och istället för ”locations emphasizing death and decay, she has set her stories in vital urban landscape”.¹⁵⁰ I *Der kleine Vampir* bor vampyrerna visserligen i närheten av människornas samhälle men på kyrkogården i en krypta vilket är en miljö som accentuerar just död och förruttnelse. På sätt och vis personifierar således vampyrerna i *Der kleine Vampir* den östeuropeiska vampyrgestalt som dödförklaras av Rice. De idealiserar det som vampyrerna i *Interview with the Vampire* förkastar. Familjen von Schlotterstein anordnar till och med dofttävlingar där den vampyr som luktar *värst* koras till vinnare.¹⁵¹ Representationen är karnevalisk, det fula och det groteska upphöjs, men däri ligger också kritiken av den nya vampyrgestalten. Där den personifierar perfektion omdefinierar vampyrerna i *Der kleine Vampir* perfektion; det perfekta är inte det sköna och mänskliga utan det fula som hör ihop död och förfall. Vampyrerna i *Der kleine Vampir* är en anti-tes till vampyrerna i *Interview with the Vampire* utan att för den skull vara identisk med 1800-talets vampyrgestalt. Snarare står den med ett ben i gamla genrekonventioner och ett ben i de nya.

Explicit intertextualitet

Genette delar upp intertextualitet i två kategorier varav en är mer explicit och definieras som ”the actual presence of one text within another”.¹⁵² Denna form av intertext är vanlig i vampyrlitteraturgenren, exempelvis finns den i *'Salem's Lot* där Ben Mears står inför uppdraget att slå en påle genom en vampyrs kropp och ”suddenly a line came to him from *Dracula*, that amusing bit of fiction that no longer amused him in the slightest”.¹⁵³

I *Der kleine Vampir* är läsande inuti fiktionen en central del av romanserien och därmed förekommer flera exempel av explicit intertextualitet. Läsande har över lag stor betydelse inom vampyrlitteraturgenren. Det kan handla om läsande för att införskaffa kunskap som ett vapen mot vampyrer (*I Am Legend*, *'Salem's Lot*). I Elizabeth Kostovas roman *The Historian* (2005) spelar läsandet en mycket stor roll eftersom det är via texternas värld som romanens

¹⁴⁹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 34.

¹⁵⁰ Martin J. Wood, ”New Life for an Old Tradition: Anne Rice and Vampire Literature” i *The Blood is the life. Vampires in Literature*, red. Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (Ohio, 1999) s. 61.

¹⁵¹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 53–56.

¹⁵² Genette 1997a, s. 2.

¹⁵³ King, s. 516. Just denna episod har fler transtextuella band med *Dracula* eftersom den alluderar på en episod i Stokers roman när Lucy Westenra ska oskadliggöras genom att få en påle genom sin kropp (Stoker, s. 222ff.).

protagonister spårar upp den historiska Dracula, Vlad Tzepes (1431–76), som lever och verkar i det fördolda. I alla dessa fall är det människorna som läser, men det kan också vara vampyrerna som gör det och då rör det sig ofta om att förstå sin egen identitet som vampyr. Claudia ägnar sig åt detta i *Interview with the Vampire*.¹⁵⁴ I *Der kleine Vampir* ligger läsandets betydelse på tre plan: som kunskapskälla, som identitetsskapande och som metatextuell kommentar till vampyrlitteraturgenrens utveckling.

Anton inhämtar sin kunskap om vampyrer ur fiktion och det är tack vare det han omedelbart igenkänner Rüdiger som en vampyr när de möts första gången.¹⁵⁵ Antons kunskap är en levnadsstrategi, han vet att vampyrer är farliga om de identifierar blod via lukt eller syn och därför vet han att dölja blodvite de gånger han skadar sig i deras sällskap.¹⁵⁶ Denna kunskap visar sig dock inte alltid vara pålitlig; Anna förklarar exempelvis för honom att det kors han bär för att skydda sig från tante Dorothee är verkningslöst.¹⁵⁷

För Rüdiger och Anna utgör läsande ett identitetsskapande. Rüdigers favoritbok är *Dracula*, Rüdiger liknar själv den monstruösa vampyren i äldre litteratur, och det är möjligt att förstå hans litterära smak som ett sätt att antingen bekräfta eller skapa sin identitet. Anna gör samma sak, hon förordar kärlekshistorier om vampyrer (*Liebesgeschichte mit Vampiren*) och nämner en novell för Anton med ett, enligt henne, lyckligt slut där den mänskliga karaktären blir vampyr och lever lycklig med en annan vampyr. Berättelsen speglar Annas egen önskan att Anton ska bli vampyr och leva tillsammans med henne, en önskan hon på ett tidigt stadium uttrycker för Anton och sedan upprepar genom hela romanserien.¹⁵⁸

Anna använder också skrivande för att skapa sin identitet. Hon författar en parafraas på sagan om Törnrosa men i hennes version är det en prins som sover i hundra år och räddaren är prinsessa och vampyr. Anna sammanfogar sitt eget vampyrvarande med en utmaning av könsstereotyper och låter också sagan sluta med att prinsen räddas och blir vampyr.¹⁵⁹ Anna skriver också en uppsats om vampyrer för Antons räkning:

¹⁵⁴ Rice, s. 110.

¹⁵⁵ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 8f.

¹⁵⁶ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 20.

¹⁵⁷ *Ibid.* s. 102.

¹⁵⁸ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 97; *Der kleine Vampir im Gefahr* s. 123; *Der kleine Vampir und der unheimliche Patient* s. 95; *Der kleine Vampir und der Lichtapparat* s. 76; *Der kleine Vampir und die grosse Verschwörung* s. 59; *Der kleine Vampir und Graf Dracula* s. 77

¹⁵⁹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 112ff. För vidare information om detta se Kostenniemi, 2011.

Ich möchte Vampir werden, weil ich glaube, dass Vampire keine von Grund auf bösen Geschöpfe sind, wie in vielen Büchern und Filmen behauptet wird, sondern dass es von ihrem Charakter abhängt (genau wie bei den Menschen), ob sie 'gut' oder 'böse' sind.¹⁶⁰

Annas uppsats är en performativ akt där hon dels ifrågasätter synen på vampyren som essentiellt ond och samtidigt konstituerar sin egen dubbelhet genom att placera frågan om ondska och godhet på en individuell nivå och argumentera för att vampyrer, liksom människor, är olika. Annas uppsats är en metatextuell kommentar till vampyrlitteraturgenrens utveckling. Den essentiellt onda vampyr hon ifrågasätter förekommer ofta i 1800-talets vampyrlitteratur och även i de berättelser Anton inledningsvis läser. Dessa verk har titlar som "Vampire – die zwölf schrecklichsten Geschichten" och "Draculas Rache".¹⁶¹ En av berättelserna handlar om en maskerad, där en man uppenbarar sig utklädd till vampyr vilket är en förklädnad som är så skicklig att den skrämmer de andra gästerna och i slutändan givetvis visar sig inte vara någon förklädnad alls.¹⁶² Berättelsen återspeglar den narrativa struktur, som jag kommenterat tidigare, där avslöjandet av vampyren utgör berättelsens drivkraft.

Även Antons läsande är en metatextuell kommentar. Hans smak förändras genom hans vänskap med Rüdiger och Anna. När Anton och Anna diskuterar vampyrberättelser är Antons favorit en berättelse som slutar med att vampyren oskadliggörs. Anna tar illa vid sig och anklagar honom för att vilja skrämma henne.¹⁶³ Deras konflikt speglar de gränserna mellan ond och god och den upplösning av dessa som präglar den moderna vampyrlitteraturen. Anton föredrar länge vampyrberättelser där vampyren är ond och människan god, medan Anna förespråkar det gränsöverskridande. Konflikten mellan ond och god finns representerad på ett diegetiskt plan i *I Am Legend*, där Robert Neville ser sig själv som företrädare för den goda sidan och vampyrerna som onda. Detta problematiseras när han träffar Ruth och hennes rasfränder som medicinerar sin vampyrism och därmed inte behöver dricka människoblod. De i sin tur fruktar Robert Neville och ser honom som den onda.¹⁶⁴ Efter att Anton konfronterats med Annas åsikter sker också gradvis en förändring i hans läsande. När han läser "Carmilla" reflekterar han över sin läsning:

¹⁶⁰ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die grosse Liebe*, s. 43.

¹⁶¹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 19.

¹⁶² Ibid. s. 20.

¹⁶³ Ibid. s. 82–85.

¹⁶⁴ Matheson, s. 154–160.

Seltsam war, dass ihm die Geschichte früher, als er Anna und Rüdiger noch nicht kannte, viel besser gefallen hatte. Vielleicht lag es an dem grausigen Schluss: Carmilla wird ein spitzer Pfahl durchs Herz getrieben... Nein, so ein entsetzliches Ende durften Anna und Rüdiger nie finden!¹⁶⁵

Anton har vid detta tillfälle kommit att bli lojal med vampyrerna och på sätt och vis speglar denna episod det paradigmskifte som skedde i vampyrlitteraturen under 1970-talet.

Mindre explicit intertextualitet

Genette beskriver mindre explicit intertextualitet som ”plagiarism [...] which is an undeclared but still literal borrowing”.¹⁶⁶ Ordet plagiat har en negativ klang men ska inte förstås så i sammanhanget utan snarare ses som ett vanligt men outtalat förhållande mellan två texter. Genette beskriver det som ett litterärt lån. I ”Carmilla” förekommer en perifer karaktär med efternamnet Rheinfeldt och i *Dracula* har en viktig biskaraktär efternamnet Renfield. *Nattens Børn* är formligen översållad av denna typ av intertexter och när Harrison Lindberg konstaterar att samlingsnamnet på Bødkers romanserie alluderar på ett citat ur *Dracula*, där titelkaraktären beskriver vargarna som ”children of the night”, skrapar hon på ytan.¹⁶⁷ Av protagonisterna heter den centrala vampyren Mina (liksom en av huvudkaraktärerna i *Dracula*). Läkaren som behandlar barnens storasyster heter dr Murnau och en professor som barnen träffar har efternamnet Herzog (F. W. Murnau regisserade filmen *Nosferatu. Eine symfoni des Grauens* 1922; Werner Herzog regisserade *Nosferatu. Phantom der Nacht* 1979). Dessa exempel är inte av direkt relevans här, de gör ingenting specifikt med berättelsen utan tjänar snarare som just implicita referenser. Likafullt vill jag nämna dem för att visa att den självreferentialitet som är central i vampyrlitteraturgenren också är närvarande i barnlitterära verk.

¹⁶⁵ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die große Liebe*, s. 27f.

¹⁶⁶ Genette 1997a, s. 2.

¹⁶⁷ Harrison Lindberg, s. 252.

5. Barnvampyrlitteraturens betydelse för genren

I det förra kapitlet argumenterade jag för att barnlitteraturens vampyr inte nödvändigtvis är ofarlig och sympatisk utan kännetecknas av liknande bredd som vampyrlitteraturgenrens vampyrer i övrigt. *Der kleine Vampir* och *Nattens Børn* förhåller sig dessutom tydligt till genrekonventioner men utmanar också dessa. I detta kapitel utvecklas detta och den tredje frågan behandlas: Hur står barnvampyrlitteraturen i förbindelse med den samtida vampyrlitteraturens genrekonventioner?

Även fortsättningsvis utgör bakgrundskapitlet en kontext, men även relevanta perspektiv från vampyrlitteraturforskningen lyfts in. Kön/genus ges stor plats i detta kapitel, men också dikotomier förknippade med vampyrgestalten såsom död–liv, evigt ung–åldrande och människa–monster. Vampyren utmanar det dualistiska i sådana motsatspar genom att kombinera det som framstår som en omöjlighet att kombinera: vampyren är död men lever, den är evigt ung men åldras och ibland är den ett tämligen mänskligt monster.

Härnäst följer ett avsnitt om den moderna vampyrgestalten såsom Anna Höglund kategoriserar den och därefter studeras transtextuella band mellan *Der kleine Vampir*, *Nattens Børn* i förhållande till två vanliga texttyper i dagens vampyrlitteratur: vampyrromansen (här representerad av *The Vampire Diaries*, *The Southern Vampire Mysteries* och *The Twilight Saga*) och texter om gränsöverskridande vampyrer (här representerade av *Låt den rätte komma in* och *Being Human*).

Den moderna vampyrgestalten

I den samtida vampyrberättelsen kvarstår onda och goda vampyrer men de onda vampyrerna står sällan i centrum.¹⁶⁸ Istället är de goda vampyrerna centralgestalter och ställs ofta mot de onda (*The Vampire Diaries*, *The Southern Vampire Mysteries*, *True Blood*, *The Twilight Saga*, *Being Human*). Höglund delar in vampyrgestalten i två kategorier, *humanvampyren* och *monstervampyren*, som hon beskriver som dikotomiska gestalter. Humanvampyren försöker kontrollera sin monstrositet medan monstervampyren är hedonist och saknar empati.¹⁶⁹ I dessa kategorier finns också implikationer som har att göra med representation av kön/genus. Liksom Twitchell argumenterar för att kön utgjort en skiljelinje i romantikens vampyrlitteratur – ”While the male vampire story was a tale of domination, the female version

¹⁶⁸ Wilson Overstreet, s. 4.

¹⁶⁹ Höglund 2009, s. 310f.

was one of seduction”¹⁷⁰ – argumenterar Höglund för att liknande skillnader kvarstår in i vår tid: ”Fram till 2000-talet var humanvampyren i stort sett alltid en man. De kvinnliga vampyrerna var monster vars huvudsakliga uppgift var att vara sexiga men skrämmande”.¹⁷¹ Detta har också gjort att den kvinnliga vampyren i större utsträckning demoniserats medan den manliga vampyren idealiserats:

Den manliga humanvampyren tar kontroll över sin blodtörst, men det händer ibland att hungern blir honom övermäktig. I jämförelse med vampyrkvinnans är emellertid toleransnivån för den manlige vampyrens otillåtna frossande hög. [- - -] De [manliga vampyrerna] får alltid ännu en chans att bättra sig och göra bot. Snarast återbördas de till det godas skara, till livet som respekterad och älskad humanvampyr. För de vampyrkvinnor som inte förmår tygla sin hunger finns det däremot inget ljus i tunneln.¹⁷²

I *Interview with the Vampire* kontrollerar Louis sin blodtörst men hemfaller ibland till att dricka människoblod. Claudia frossar utan moraliska betänkligheter och hon går under medan Louis lever vidare. Kitty Burns i *Vampire Junction* förvarar likdelar i kylskåpet och trots att Timmy livnär sig på människoblod beklagar han Kittys brist på medmänsklighet.¹⁷³ I *The Vampire Diaries* undertrycker Stefan sin blodtörst, han har till och med dåligt samvete när han dödar kaniner.¹⁷⁴ Hans motpol är Katherine som menar att man måste ta det man vill ha och tänka enbart på sig själv.¹⁷⁵ I *Being Human* försöker Mitchell hålla sig ”ren” genom att avstå från människoblod men lyckas inte alla gånger; Lauren, som blev gjord till vampyr av Mitchell, försöker avstå men misslyckas och väljer att bejaka sin blodtörst. Höglunds slutsatser är tämligen direkt applicerbara på dessa och fler verk, dock inte på *Der kleine Vampir*. Visserligen är tante Dorothee monstervampyren framför alla andra. Hennes extrema blodtörst förstärks på ett peritextuellt plan. Hon avbildas på illustrationer som betydligt tjockare än de övriga vampyrerna. Så är fallet redan i *Der kleine Vampir* (titeln) men i senare titlar som *Der kleine Vampir und die grosse Verschwörung* (2000) har hennes omfång vuxit ännu mer.¹⁷⁶ Hennes blodtörst skildras som driftsmässig; hon attackerar alkoholpåverkade män trots att hon tidigare blivit alkoholförgiftad av det.¹⁷⁷ I karaktärsintroduktionerna som

¹⁷⁰ Twitchell 1981, s. 39.

¹⁷¹ Höglund 2009, s. 311. För mer information om vad som kännetecknar humanvampyren och monstervampyren se Höglund (2000) s. 115–128; Höglund (2009) s. 310–313.

¹⁷² Ibid. s. 339.

¹⁷³ Somtow, s. 22.

¹⁷⁴ L. J. Smith, *The Vampire Diaries: The Awakening* [1991] (New York, 2010) s. 9.

¹⁷⁵ L. J. Smith, *The Vampire Diaries: The Fury* [1991] i *The Vampire Diaries. The Fury. The Reunion* (London, 2009) s. 171f.

¹⁷⁶ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die grosse Verschwörung* [1989] (Hamburg, 2012) s. 77.

¹⁷⁷ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir verreist* [1982] (Hamburg, 2011) s. 10.

från och med *Der kleine Vampir zieht um* presenterar persongalleriet befästs hennes status som ”der blutrünstigste Vampir von allen. Ihr nach Sonnenuntergang zu begegnen, kann lebensgefährlich werden”.¹⁷⁸ Monstervampyren är således kvinna men den främsta humanvampyren är dock ingen man, istället är det Anna.

Kvinnliga humanvampyrer beskrivs av Höglund som sällsynta innan 2000-talet och när de förekommer är de ofta någon form av halv vampyr.¹⁷⁹ Anna avsaknad av vampyrtänder gör henne inledningsvis till en halv vampyr och hon vill dessutom för Antons skull förbli i det tillståndet: ”Wenn ich kein richtiger Vampir werden will, brauche ich auch keine Vampirzähne! Und ausserdem versuche ich, wieder Milch zu trinken [...], allerdings verdünnte”.¹⁸⁰ Anna ägnar sig åt en form av självsvält som i slutändan dock inte fungerar och hon tvingas acceptera sin transformation till en fullvärdig vampyr.¹⁸¹

Synen på den frossande kvinnliga vampyren som monstros kontextualiserar Höglund i en konsumtionskulturell diskurs där ”disciplinering av hungern och skuld känslor för kroppsfett blivit en självklar del av kvinnans vardag. För några kvinnor är kraven så påträngande och outhärdliga att de slutar äta helt”.¹⁸² I *Der kleine Vampir* är det Annas vilja att förbli (åtminstone delvis) mänsklig som driver henne till självsvält. Tante Dorothee utgör hennes motpol och Höglund menar att den kvinnliga monstervampyrens frossande kan läsas som en reaktion mot konsumtionskulturens krav på disciplinering av hunger: ”Hon vägrar låta sig dräneras på makt, istället gör hon motstånd och kräver sin del av kakan”.¹⁸³ Tante Dorothees frosseri är ett avståndstagande från en mänsklig diskurs och dess etiska värdegrund (och estetiska ideal). Hon tillhör också de vampyrer som strängt bevakar gränsen mellan människor och vampyrer i *Der kleine Vampir*. Det är hon som avslöjar Rüdigers vänskapsband med Anton som föranleder hans kryptförbud.¹⁸⁴ Så långt inordnar sig *Der kleine Vampir* i Höglunds resonemang, men trots att Anna utvecklas till en fullvärdig vampyr behåller hon sin status som humanvampyr, en status Höglund menar endast brukar tillskrivas manliga vampyrer. Anna är en kvinnlig humanvampyr i en tid då humanvampyren i regel var man.

¹⁷⁸ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 8. Denna presentation av tante Dorothee återfinns sedan i 17 av totalt 20 titlar. I den första finns inga karaktärsbeskrivningar alls, i *Der kleine Vampir und der Lichtapparat* står det visserligen tante Hildegard, men det får ses som ett fel eftersom det är tante Dorothee som är illustrerad bredvid. I de två sista titlarna är tante Dorothee inte presenterad bland de andra karaktärerna.

¹⁷⁹ Höglund 2009, s. 312, not 915.

¹⁸⁰ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir im Jammertal*, s. 27.

¹⁸¹ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Unheimliche patient* [1989] i *Das dritte grosse Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010) s. 94f.

¹⁸² Höglund 2009, s. 351.

¹⁸³ Ibid. s. 352f.

¹⁸⁴ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 14.

Humanvampyrens allt mer befästa status har påverkat vampyrlitteraturgenren på olika sätt och en konsekvens är att gränserna mellan vampyrer och människor allt mer suddats ut. Detta framträder inte minst i vampyrromanserna. *Der kleine Vampir* är ingen utpräglad vampyrroman, men det finns transtextuella band från Sommer-Bodenburgs romanserie till *The Vampire Diaries*, *The Southern Vampire Mysteries*, *The Twilight Saga* och även till *Nattens Børn*.

Vampyrromanser

Vampyrromansen som subgenre har haft enorm genomslagskraft de senaste decennierna och i början av 2000-talet skedde en fördubbling i utgivningen av sådana verk.¹⁸⁵ Romanser mellan vampyrer och människor har emellertid rötter långt tillbaka i vampyrlitteraturgenren, men de har ofta skildrats som omöjliga. I ”Carmilla” blir Laura ensam kvar när Carmilla oskadliggörs och i ”A True Story of a Vampire” (1894) av Eric, count von Stenbock (1860–95) blir greve Vardalek förälskad i en ung man, Gabriel, och slits mellan sina känslor för honom och sin vampyrnatur. Novellen slutar med att Gabriel dör och greve Vardalek försvinner.¹⁸⁶ I den samtida vampyrromansen är kärlekshistorien kantad av problem men den är inte omöjlig. Vampyrromansen ses ofta som en ungdomslitterär genre och Joseph De Marco menar att vampyrgestalten i sin fullkomlighet förkroppsligar allt det ungdomar vill vara men inte är:

The average teenager, rife with confusion and ambiguity, filled with fear of the future, possessed by the need to find stability, a role, a purpose, sees the vampire and knows everything is possible, every goal can be reached. The vampire is suave, sophisticated, certain of himself, rooted in history, poised to take the future with neither fear nor reluctance, selfpossessed, sexual, powerful, sometimes cruel and sometimes kind, not possessed by doubts, not burdened with conscience, cool and resourceful, supremely intelligent and, best of all, immortal.¹⁸⁷

De Marcos rikliga bruk av adjektiv i beskrivningen av vampyrgestalten bekräftas av Wilson Overstreet som identifierar en rad utmärkande likheter mellan olika vampyrromanser. Hon pekar på att den centrala vampyrgestalten i dessa verk oftast är manlig, vit och heterosexuell; han förefaller leva med hög ekonomisk standard och är ”astoundingly beautiful, graceful, powerful, and seductive”.¹⁸⁸ Tilläggas kan att han är en utpräglad humanvampyr som (oftast)

¹⁸⁵ Höglund 2009, s. 311, not. 912.

¹⁸⁶ Eric, count von Stenbock, ”A True Story of a Vampire” [1894] i *Draculas Guest. A Connoisseur’s Collection of Victorian Vampire Stories*, red. Michael Sims (New York, 2010) s. 321f.

¹⁸⁷ Joseph De Marco, ”Vampire literature: Something young adults can really sink their teeth into” i *Emergency Librarian*, vol 24: 5 (1997) (opaginerad)

¹⁸⁸ Wilson Overstreet, s. 60.

kontrollerar och undertrycker sin blodtörst. Vampyrromansen har en arketextuell status i vampyrlitteraturgenren och de tre exempel jag förhåller mig till här (*The Vampire Diaries*, *The Southern Vampire Mysteries* och *The Twilight Saga*) ligger nära dessa genrekonventioner. I alla tre står en kvinnlig, mänsklig protagonist i centrum (Elena, Sookie, Bella) och de åtrår var sin manlig vampyr (Stefan, Bill, Edward).

Perfekta och inte fullt lika perfekta vampyrer

Stefan, Bill och Edward beskrivs i tämligen likartade termer. Stefan beskrivs på följande sätt: ”The dark curly hair framed features so fine that they might have been taken from an old Roman coin or medallion. High cheekbones, classical straight nose... and a mouth to keep you awake at night [...]. The upper lip was beautifully sculpted, a little sensitive, a whole lot sensual”.¹⁸⁹ Bill beskrivs som följer: ”[H]is lips were lovely, sharply sculpted, and he had arched dark brows. His nose swooped down right out that arch, like a prince’s in a Byzantine mosaic”.¹⁹⁰ Beskrivningar av Edward i *The Twilight Saga* accentuerar hans gnistrande hy, skulpterade kropp och han liknas vid ”[a] perfect statue, carved in some unknown stone, smooth like marble, glittering like crystal”.¹⁹¹ Alla liknas vid konstverk och passerar som tämligen mänskliga vilket gör att de smälter in i människornas samhällen, de skulle kunna passera som ”your next-door neighbor, and you would not know it”.¹⁹²

Kärlek mellan en människa och en vampyr utmärker vampyrromanserna och förekommer också i *Der kleine Vampir* (Anna blir kär i Anton) och i *Nattens Børn* (Edvard blir kär i Mina). Några skillnader framträder dock mellan dessa romanserier och vampyrromanserna: i *Der kleine Vampir* blir en kvinnlig vampyr förälskad i en människa och i *Nattens Børn* blir en pojke förälskad i en kvinnlig vampyr. Varken Anna eller Mina beskrivs heller på samma översvallande sätt som Stefan, Bill och Edward. Anton tycker att Anna är söt och vad hon tycker om hans utseende framgår inte, hon förkunnar bara att hon tycker mycket om honom.¹⁹³ Edward finner Mina ”ret smuk”.¹⁹⁴ Beskrivningarna är positiva men kortfattade och varken Anna, Mina eller för den delen Anton liknas vid några konstverk. Varken *Der kleine*

¹⁸⁹ Smith, *The Awakening*, s. 20.

¹⁹⁰ Charlaine Harris, *Dead Until Dark* [2001] (London, 2009) s. 2.

¹⁹¹ Stephanie Meyer, *Twilight* [2005] (New York, 2008) s. 260.

¹⁹² Wilson Overstreet, s. 62.

¹⁹³ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 78.

¹⁹⁴ Bødker, *Vampyrfesten*, s. 63.

Vampir eller *Nattens Børn* är därför att betrakta som arketextuella vampyrromanser, men det finns en viktig aspekt där likheter framträder: representation av kön/genus.

För att åskådliggöra detta används två motsatspar som utgångspunkt för vidare analys: död–liv och evigt ung–åldrande. Vampyrens förmåga att kombinera motsatser är, som konstaterats, ofta närvarande i vampyrlitteraturgenren. I *Being Human* beskriver Herrick vampyrens existens som ”a union of life and death”. Även evig ungdom och åldrande hör till motsatser som vampyrgestalten förkroppsligar, men i vampyrromanserna har förhållandet mellan vampyren och dessa dikotomier förändrats.

Död eller levande; evigt ung eller åldrande

Stefan, Bill och Edward har alla en plats i människornas samhälle. Stefan och Edward studerar och Bill lever öppet ”utkommen” som vampyr. De är alla tre unga, vackra och, får sägas, påtagligt levande. Edward beskrivs visserligen ha en hård och kall kropp men Sara Kärholm menar att detta inte ska förstås som konnotationer för död utan snarare att hans statyliknande kropp korresponderar med ”a traditional motif in Western art, where the white male, statuesque body stands for the fear of physical intimacy and sexuality”.¹⁹⁵ Hans utsida representerar den inre avhållsamhet han upprätthåller gentemot Bella.

Stefan, Bill och Edward personifierar hälften av de motsatspar som redogjordes för ovan – de hälften som kan beskrivs som positivt laddade: levande och evigt ung. Motsatserna och negationerna utgörs av död och åldrande.¹⁹⁶ I äldre vampyrlitteratur kombinerar vampyrgestalten ofta död och liv (lord Ruthven, greve Dracula, vampyrerna i *I Am Legend*) och en liknande representation finns i *Der kleine Vampir* och *Nattens Børn*, men i detta avsnitt fokuserar jag på Anna och Mina. Anna är påtagligt död: hon sover i en kista, hon residerar på en kyrkogård och hon luktar förruttnelse. När Agnes första gången möter Mina i *Nattens Børn* är hon säker på att ”hun kunne spore en svag lugt under Mines parfume. En lugt af kirkegård”.¹⁹⁷ Mina parfymmerar över sin kyrkogårdslukt och det gör även Anna (ironiskt nog med en parfym som Anton tycker luktar allt annat än gott).¹⁹⁸ Deras påtagliga död skiljer dem från vampyrer som Stefan, Bill och Edward men i och med att de har komplex för detta

¹⁹⁵ Sara Kärholm, ”Loving you is like loving the dead. Eroticization of the dead body” i *Interdisciplinary Approaches to Twilight. Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*, red. Maria Larsson & Ann Steiner (Lund, 2011) s. 51.

¹⁹⁶ Beträffande åldrande får understrykas att det inte i sig självt är en negation men i en västerländsk kontext tenderar åldrande att ses som något negativt.

¹⁹⁷ Bødker, *Vampyrfesten*, s. 87.

¹⁹⁸ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 111.

faller de heller inte in i samma kategori som lord Ruthven, greve Dracula eller vampyrerna i *I Am Legend*. Detta kan läsas som en metatextuell kommentar av den nya vampyren kontra den gamla (på samma sätt som jag argumenterade för i förra kapitlet) men det har också betydelse för representation av kön/genus, vilket även dikotomierna evigt ung–åldrande har.

En vanlig föreställning i vampyrlitteraturgenren är att vampyrer förblir i det tillstånd de var när de blev gjorda till vampyrer. Samtidigt lever de vidare och åldras därmed i en eller annan bemärkelse, men beträffande ålder är det av vikt att skilja 'age' från 'aging'. Medan det förra representerar en fast tidsskala är det senare "socially constructed by individuals and through contexts that assign meaning to the physical body".¹⁹⁹ I en analys av *The Twilight Saga* argumenterar Karin Lövgren för att åldrande som konstruktion tillskrivs normativa värden och att även om 'age' och 'aging' är länkade är de inte synonyma; dessutom samverkar de med kön/genus, klass och etnicitet.²⁰⁰ Vampyrgestalten befinner sig ofta i ett tillstånd (age) men lever också vidare (aging) och det utövar olika påverkan på de olika vampyrerna. Somliga vampyrer åldras påtagligt (*Dracula*, *Låt den rätte komma in*) medan andra inte förefaller åldras alls (*Interview with the Vampire*, *Vampire Junction*). Ibland föryngrar människoblod (*Dracula*, *Låt den rätte komma in*) och så är även fallet i *Nattens Børn*. Edvard ser förändringen inträda när en vampyr attackerar en människa: "Den gamle mand strakte kroppen. Han var ikke længre infalden som et gammelt menneske. Håret fik mere farve. Han fick kulør i ansigtet. Han... han blev yngre af blodet".²⁰¹ I *The Vampire Diaries*, *The Southern Vampire Mysteries* och *The Twilight Saga* förefaller inte vampyrerna vara beroende av människoblod för att behålla sin ungdom. Stefan och Edward livnär sig på djurblod och Bill på syntetiskt blods substitut och ingen av dem åldras i visuell mening.

Anna i *Der kleine Vampir* åldras påtagligt, hon förblir visserligen ett barn men hennes kropp angrips av de biologiska nedbrytningsprocesser som inträder post-mortem. För Mina i *Nattens Børn* tar sig åldrandet andra uttryck. I hennes hem hänger en målning av henne som Edvard ser första gången i *Vampyrfesten*. Senare har den förändrats "som om det pludselig forestillede Mine, som hun måske ville se ud som gammel".²⁰² Vladislav förebrår Mina för att inte dricka människoblod: "Jeg kan jo se på maleriet, at du kun drikker dyreblod. For hver

¹⁹⁹ Carol Rambo Ronai, "Managing Aging in Young Adulthood: The 'Aging' Table Dancer" i *Aging and Everyday Life*, red. Jaber F. Gubrium & James A. Holstein (Malden, 2000) s. 285.

²⁰⁰ Karin Lövgren, "Fear of ageing – negotiating age" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight. Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience*, red. Mariah Larsson & Ann Steiner (Lund, 2011) s. 82.

²⁰¹ Bødker, *Blodet er liv*, s. 97.

²⁰² Ibid. s. 53.

dag, der går uden menneskeblod, kan jeg se billedelt ældes endnu mere”.²⁰³ Porträttet åldras när Mina avstår ifrån människoblod och intressant i sammanhanget är att när Edvard ännu lite senare ser porträttet igen kan han bara spåra några rynkor kring ögonen vilket tyder på att Mina någon gång där emellan faktiskt druckit människoblod.²⁰⁴ Minas åldrande porträtt alluderar på Oscar Wildes (1854–1900) roman *The Picture of Dorian Gray* (1890) där titelkaraktären har ett porträtt som visar hans sanna natur.²⁰⁵ Intressant nog är det Dorian Grays onda gärningar som förvränger utseendet på hans porträtt medan det är Minas avståndstagande från onda gärningar som förändrar hennes.

Även Stefan, Bill och Edward förblir i ett och samma tillstånd men till skillnad från Anna och Mina saknas tecken på åldrande. Medan Anna bokstavligt talat ruttar och Minas porträtt åldras förblir Stefan, Bill och Edward evigt unga. Mina och Anna balanserar liv–död och evigt ung–åldrande och det är signifikant att detta, åtminstone i Annas fall, framträder på ett kroppsligt plan. Chris Shilling argumenterar i *The Body and Social Theory* (2003) för att kroppar bär med sig ett symboliskt värde i en samtida konsumtionskultur men att:

value is attached to the *living*, acting body, and old age bring with it for most social classes a decline in the symbolic value of the body. Consequently, it should not be surprising if the prospect of dying makes modern individuals particularly anxious.²⁰⁶

Den levande kroppen premieras och värderas och Stefan, Bill och Edward står som förhöjda representanter för detta: de är med sina förstärkta sinnen och övermänskliga krafter mer levande än ’vanliga dödliga’ och i och med sin eviga ungdom och sitt eviga liv befinner de sig också bortanför döden som upplösare av dessa värden.

Anna och Mina har romanser i likhet med Stefan, Bill och Edward men till skillnad från dessa är de inte bärare enbart av de positiva värdena. Istället är Anna och Mina märkta av död och åldrande som i vampyrromanserna är påtagligt negativt laddade begrepp. Detta syns framför allt i *The Twilight Saga*. I *New Moon* (2006) drömmer Bella en dröm där hon tror sig se sin mormor och hon beskriver hennes hy som ”soft and withered, bent into a thousand tiny creases that clung gently to the bone underneath. Like a dried apricot, but with a puff of thick

²⁰³ Bødker, *Blodet er liv*, s. 56.

²⁰⁴ Benni Bødker, *Mørkets fyrstinde. Nattens Børn 4* (Köpenhamn, 2006) s. 42. Dessutom verkar det som att åldrandet även påverkar Mina i någon mån. Det anges att Mina kommer förbli i samma tillstånd som hon är ”så længe hun fik det blod, hun havde brug for” (s. 20).

²⁰⁵ Anna Höglund betraktar *The Picture of Dorian Gray* som betydelsefull för vampyrlitteraturgenren och argumenterar också för att titelkaraktären har påtagligt vampyrliknande drag (Höglund 2009, s. 126ff).

²⁰⁶ Chris Shilling, *The Body and Social Theory. Second Edition* [2003] (London, 2004) s. 162. Kursivering i original.

white hair standing out in a cloud around it”.²⁰⁷ Mot slutet av drömmen inser Bella att kvinnan hon ser är hon själv. Episodens skildring av åldrande har påtagliga inslag av förfall och den tydliggör gränsen mellan Bella som i egenskap av människa åldras och Edward som förblir evigt ung.

Der kleine Vampir förvaltar och utvecklar en tradition i vampyrlitteraturgenren som sedan också representeras i stor utsträckning i vampyrromanserna: liv och evig ungdom förknippas med maskulinitet och död och åldrande med femininitet. Kopplingen död–femininitet är i det närmaste en trop i litteraturhistorien och Elisabeth Bronfen menar att ”the interstice between death, femininity and aesthetics is negotiated over the representation of a dead feminine body clearly marked as being other, as being not mine”.²⁰⁸ Femininitet och död blir det andra sett i förhållande till maskulinitet och liv som norm och tillsammans med ålder bildas ett intersektionellt kluster som konstituerar en misogyn syn på femininitet. I vampyrlitteraturgenren har detta kluster blivit en genrekonvention. I John Badhams film *Dracula* (1979) är titelkaraktären attraktiv och förförisk medan Mina [sic], sedan hon blivit gjord till vampyr, skildras som ett påtagligt förruttnat vandrande lik. Anna utgör en arketextuell föregångare till vampyrromanser eftersom hon inleder en romans med en människa och dessutom har komplex för och försöker skyla över tecken på åldrande och död som präglar henne. I *Nattens Børn* drivs denna genrekonvention längre när femininitet, död och åldrande dessutom kombineras med blodtörst.

Femininitet, åldrande och blodtörst

I *Mørkets fyrstinde* går Edvard, Agnes och Mina på en mänsklig varieté som lockar med ”*Monstrøsiteter, Fysiske Vidundere og Mirakuløse Væsener fra hele Verden*”.²⁰⁹ De tittar på världens äldsta människa, Janina, som anges vara närmare 150 år och beskrivs som ”så sammensunket og hvidhåret, at Edvard først troede, det var en mumie”.²¹⁰ Janina är också avbildad och illustrationen accentuerar det groteska med ett extremt rynkigt och utmärglat ansikte och ett hårfäste som börjar långt bak på kraniet.²¹¹ Även i detta fall förstärks det som beskrivs i texten på en peritextuell nivå.

²⁰⁷ Stephanie Meyer, *New Moon* [2006] (New York, 2009) s. 3.

²⁰⁸ Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic* (Manchester, 1992) s. xi.

²⁰⁹ Bødker, *Mørkets fyrstinde*, s. 17. Kursivering i original.

²¹⁰ *Ibid.* s. 21.

²¹¹ *Ibid.* s. 21.

I *Nattens Børn* strävar de onda vampyrerna efter att härska och deras ledare är en kvinnlig vampyr baserad på den historiska gestalten Erzsébeth Báthory (1560–1614). Det är ingen ovanlighet att historiska personer inspirerar till litterära vampyrer (Gilles de Rais, Vlad Tzepez) men Báthory förekommer oftast på film. Báthory som historisk gestalt är omgiven av en rad myter och legender och en vanlig sådan är att hon ska ha mördat 650 unga kvinnor för att bada (och eventuellt dricka) deras blod i syfte att återställa sin förlorade ungdom.²¹² Bødker väver samman legenden med intrigen i *Nattens Børn* och låter Báthory vänta i sitt slott i karpaterna i ett så försvagat tillstånd ”at det vil kræve alt blodet af en jomfru, for at hun igen kan blive vækket fuldt til live”.²¹³ När Edvard och Agnes uppsöker hennes slott hittar de henne liggande i sin kista och Edvard upplever sig aldrig ha sett något liknande:

Armen måtte tilhøre en kvinde, for bedkommende var iklædt en kjole i grønt fløjl med guldbroderet snøreliv og posede, hvide ærmer. Om halsen var en kæmpe stor krave med broderet bort, og håret var dækket med en kyse af en slags. Men ansigtet! Huden var tyk og gul. Rynkerne dybe som revner. Kinderne var indfaldne, så kondben og kæber tydeligt stak frem.²¹⁴

Gestaltens kläder beskrivs ingående som enda faktor som indikerar kvinnligt kön. Báthory pryder omslaget på *Mørkets fyrstinde* och illustrationen påminner om den av Janina. Báthorys svaghet och oförmåga till handlingar gör hennes åldrande tillstånd påtagligt negativt laddat och enda ’botemedlet’ mot det är stora mängder blod. Den mest extrema monstervampyren i *Nattens Børn* är därmed inte bara en kvinna utan också död (Báthory bidar sin tid i en kista). Det intersektionella klustret av femininitet, död och åldrande kan upphävas genom en extremt bejakad blodtörst där den kvinnliga vampyren ges möjlighet att kliva ur en trop in i en annan där båda är negativt laddade.

Jämlika relationer

Utöver tidigare exempel finns fler transtextuella band mellan *Der kleine Vampir* och vampyrromanserna. Anna har exempelvis påtagliga likheter med Bella i *The Twilight Saga*. Anna saknar essentiella övernaturliga egenskaper och är i det fall påtagligt ’mänsklig’; Bella personifierar ”the insignificantly normal person with no extraordinary qualities except her

²¹² För redogörelser om Erzsébeth Báthory som fokuserar på legenden, se bland annat McNally & Florescu, s. 129–134; Ahnland, s. 42–45; Equiamicus, s. 266f. För mer faktabaserade redogörelser se bland annat Melton 2011, s. 41–45 och Harrison Lindberg, s. 294–310.

²¹³ Bødker, *Mørkets fyrstinde*, s. 49f.

²¹⁴ Ibid. s. 108f.

imperfection as expressed in her clumsiness”.²¹⁵ Bellas ofullkomlighet kontrasteras mot fullkomligheten personifierad av Edward. I *Der kleine Vampir* kontrasteras däremot Annas ofullkomlighet inte mot någon motsats eftersom Anton i sin egenskap av människa är lika ofullkomlig som hon. Detta framhävs i karaktärernas samspel på ett sätt som avviker ifrån *The Twilight Saga* och även *The Vampire Diaries*. I dessa romanserier agerar vampyren hjälte och människan offer. Stefan räddar exempelvis Elena när hon är nära att bli utnyttjad/misshandlad av en man.²¹⁶ Bella räddas ständigt av Edward, så ofta att hon själv beklagar sig och menar att ”I can’t always be Lois Lane [...]. I want to be Superman, too”.²¹⁷ I *Der kleine Vampir* räddar Anna ofta Anton, exempelvis första gången tante Dorothee är nära att bita honom.²¹⁸ Men även Anton agerar hjälte, han räddar Rüdiger när denne hamnar i vampyrjägaren doktor Stöbermans klor.²¹⁹ I *Der kleine Vampir und die Gruselnacht* (2006) tvingas Anna och Anton med gemensamma krafter rädda några barn som hamnat i de vuxna vampyrernas klor.²²⁰ Hjälterollen blir i *Der kleine Vampir* således varken förbunden med vampyrgestalten eller de manliga karaktärerna.

För att råda bot på ojämlikheten som råder i *The Vampire Diaries* och *The Twilight Saga* krävs att Elena och Bella blir vampyrer – vilket de också så småningom blir.²²¹ Sara Kärrholm tolkar Bellas transformation till vampyr i *The Twilight Saga* som att Bella uppnår jämlikhet med Edward: ”It is the romantic dream come true, without the sacrifice of the self”.²²² Om det är jämlikhet Bella uppnår så är det jämlikhet på Edwards villkor. Visserligen vill hon själv bli vampyr, men det är fortfarande hon som måste förändras och de levnadsvillkor hon tvingas acceptera är hans. Även Elena tvingas till detta och hennes förvandling är inte frivillig i samma utsträckning som Bellas. I *Dracula* (1979) tvingas Lucy först bli vampyr innan hon kan följa med Dracula när han flyr. Även i *Bram Stoker’s Dracula* sker Minas förändring genom att hon dricker av Draculas blod och tar ställning för honom mot van Helsing. I romanser mellan vampyrer och människor är det människan, som oftast är kvinna, som måste transformeras. Anna vill först att Anton ska bli vampyr men när han säger nej strävar hon

²¹⁵ Kärrholm, s. 55.

²¹⁶ Smith, *The Awakening*, s. 125–130.

²¹⁷ Meyer, *Twilight*, s. 474.

²¹⁸ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 95f.

²¹⁹ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir auf dem Bauernhof* [1983] i *Das neue grosse Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009) s. 108–112.

²²⁰ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Gruselnacht* [2006] (Hamburg, 2010) s. 83–86.

²²¹ L. J. Smith, *The Vampire Diaries: The Struggle* [1991] (New York, 2010) s. 264, 276–279; Stephanie Meyer, *Breaking Dawn* [2008] (London, 2009) s. 320–356. Förändringen inträder gradvis i kapitel 18 och 19 och kapitel 20 börjar med raden: ”It was so CLEAR” (s. 357).

²²² Kärrholm, s. 59.

istället efter att bli mer människa, vilket påminner om Bellas vilja att bli som Edward. Det är först när Annas försök misslyckas och hon blir en fullvärdig vampyr och likafullt fortsätter sin relation med Anton som jämlikhet uppnås i *Der kleine Vampir*. I det avseendet kan *Der kleine Vampir* läsas som en metatextuell kritik av en ensidig jämlikhet som utmärker vampyrromanserna, den typ av jämlikhet Kärholm identifierar i *The Twilight Saga*.

Der kleine Vampir visar att en romans är möjlig även om människan förblir människa, något som under 2000-talet blivit vanligare i verk som *The Southern Vampire Mysteries* och *Being Human*. Sookies relation med Bill fortgår utan att hon blir vampyr.²²³ Mitchell erbjuder en kvinna han har haft en relation med, Josie, att bli vampyr men hon tackar nej. Sookie agerar dessutom, liksom Anna, både hjälte och offer. När hon första gången träffar Bill räddar hon honom från att bli tömd på blod av några så kallade 'drainers'.²²⁴ Drainers är människor som färdas i team "singling out vampires by a variety of methods and binding them with silver chains (usually in a carefully planned ambush), then draining their blood into vials".²²⁵ Även Mina sällar sig till denna rad av kvinnliga protagonister som agerar hjälte och inte enbart offer. När Edward är nära att bli tagen av vampyrer ombord på en båt är det Mina som gömmer honom i sin kista.²²⁶ *Der kleine Vampir*, *The Southern Vampire Mysteries*, *Nattens Børn* och *Being Human* utvecklar därmed en annan typ av vampyrromans än den arketextuella vampyrromans som Wilson Overstreet beskriver. Den andra formen är mer jämlik och kräver inga offer från någon sida.

Den gränsöverskridande vampyren

Den moderna vampyrgestalten är ofta gränsöverskridande, det vill säga den kännetecknas av en vilja att överträda gränserna mellan människor och vampyrer och samexistera. I *The Southern Vampire Mysteries* lever vampyrerna öppet sida vid sida med människorna och kräver i likhet med andra minoriteter att bli respekterade; i adaptationen *True Blood* är detta extra tydligt.²²⁷ I verk som *Låt den rätte komma in* och tv-serien *Being Human* lever vampyrerna bland människorna utan människornas vetskap. I *Being Human* upprätthålls

²²³ Det får sägas att Sookie inte blivit vampyr så här långt men det fortfarande utkommer nya titlar i *The Southern Vampire Mysteries* och återstår att se om det fortsätter så.

²²⁴ Harris, *Dead Until Dark*, s. 9ff.

²²⁵ Charlaine Harris, *Dead to the World* [2004] i *True Blood Omnibus II* (London, 2010) s. 75. Blodet används sedan som en drog och anses kunna inbringa stora pengar om det säljs.

²²⁶ Bødker, *Blodet er liv*, s. 91f. Denna episod alluderar på flera episoder i *Der kleine Vampir* där Anton tvingas gömma sig i Rüdigers kista för att inte bli upptäckt av de andra vampyrerna.

²²⁷ Exempelvis syns i inledningen av *True Blood* en skylt med texten "God hates fangs" vilket är en parafras på budskapet "God hates fags". Vampyrer och homosexuella som förtryckta minoriteter knyts ihop.

denna samexistens genom att människor på strategiska samhällsposter bidrar till att förhindra att vampyrernas existens röjs. I *Låt den rätte komma in* flyttar Eli från plats till plats och undviker så långt det är möjligt att jaga själv.

Även om vampyrens gränsöverskridande påbörjats i verk som *Interview with the Vampire* finns skillnader och en av dem är att vampyrer som Eli och Mitchell vill integreras i människornas samhälle och inte enbart umgås med sina egna i separata 'communities'.²²⁸ Mitchell i *Being Human* bor visserligen tillsammans med två 'icke-normativa' personer (ett spöke och en varulv) men arbetar som städare på ett sjukhus, tar ibland ett glas på puben och inleder relationer med människor. Eli bor i en lägenhet i Stockholmsförorten Blackeberg och även han blir vän med en människa: Oskar. Mitchell och Eli överträder gränserna mellan vampyrer och människor men det är inte okomplicerat eftersom båda drivs av hunger och hotas av människor och/eller vampyrer.

Ett gemensamt drag för *Låt den rätte komma in*, *Being Human* och i viss mån *The Southern Vampire Mysteries* är att dikotomierna ond–god och offer–förrövare utmanas. Det finns onda och goda vampyrer; det finns onda och goda människor. I *True Blood* har karaktären Amy ett förflutet som volontärarbetare i u-länder, men hon är likafullt en 'drainer'. I *Being Human* skiftar gränserna ständigt mellan människa och monster och vem som är vad utmanas. Denna genrekonvention finns även i *Der kleine Vampir* och det föreligger flera transtextuella band, i synnerhet till *Låt den rätte komma in* och *Being Human*.

Människor sida vid sida med vampyrer

Eli och Mitchell är komplexa humanvampyrer som dricker människoblod men ändå känner empati för sina offer. I *Låt den rätte komma in* är det inledningsvis Håkan som skaffar Eli det blod han behöver men när Håkan inte längre kan utföra detta värv jagar Eli på egen hand. Centralt i romanen är dock den vänskap som uppstår mellan Eli och Oskar och Elis status som humanvampyr blir tydlig i förhållande till honom eftersom Eli undertrycker sin blodtörst i Oskars sällskap. Mitchell har ibland relationer med mänskliga kvinnor och i deras sällskap uppmuntras ofta hans humanvampyrsida och han håller sig 'ren'. Två av dessa kvinnor är Josie och Lucy, men den senare visar sig dock vara inblandad i en komplott mot vampyrerna.

²²⁸ Hos Louis finns en påtaglig vilja att alienera sig och han söker sig regelbundet till sociala sammanhang med andra vampyrer, exempelvis Théâtre des Vampires i Paris.

Höglund beskriver hur humanvampyren står med ett ben i människornas värld och ett ben i monstrets (vampyrens) värld.²²⁹ Detta är utmärkande för Eli och Mitchell men också för Anna och i viss mån Rüdiger i *Der kleine Vampir*. Alla förmår kontrollera sin blodtörst i förhållande till de människor som står dem nära men attackerar samtidigt andra människor. Vänskapsband och/eller romanser står i centrum (att de behandlas här och inte i avsnittet om vampyrromanser beror på att de inte delar vampyrromansens arketextuella struktur) och det finns också påtagliga likheter i hur vampyrerna skildras, framför allt i *Der kleine Vampir* och *Låt den rätte komma in*, inte minst beträffande lukt.

Anton känner ständigt av odören från vampyrerna och han liknar den vid allt från lök och gammal ost till fotsvett. I *Låt den rätte komma in* associerar Oskar lukten från Eli med ett minne av en hunds infekterade tass.²³⁰ Senare, när han befinner sig närmare Eli tycker han den påminner om ”lukten när man tar bort bandaget från ett sår som blivit infekterat. [- - -] Medan han studerade flickan [sic] råkade han dra in luft genom näsan, och en kräkimpuls kittlade till i halsen”.²³¹ Vampyrernas odör skildras som annorlunda och avvikande ifrån en mänsklig diskurs; Antons mamma reagerar ofta på den i Antons rum när Anna eller Rüdiger varit där. Trots detta utvecklas relationerna mellan Anna–Anton och Oskar–Eli. Oskar slutar så småningom uppmärksamma lukten och Anton ändrar attityd till den. När han skiljs från vampyrerna i *Der kleine Vampir im gefahr* (1985) stör den honom inte längre utan är istället en påminnelse om hans vänner.²³²

Anna, Eli och Mitchell som gränsöverskridare

I *Der kleine Vampir*, *Låt den rätte komma in* och *Being Human* befinner sig vampyrgestalten i en närmast socialrealistisk ram där människornas rationella övertygelse är att vampyrer inte existerar; de människor som tror på vampyrer utgör ofta ett hot mot dem. I *Låt den rätte komma in* är det Lacke som successivt inser att Eli inte är ett barn utan ett ”den” som han ämnar oskadliggöra vilket Oskar förhindrar.²³³ I *Der kleine Vampir* tror kyrkvaktmästare Geiermeier och dr Stöberman på vampyrer och båda är hängivna vampyrjägare. Kyrkvaktmästare Geiermeier försöker infiltrera vampyrernas samhälle genom att låta en

²²⁹ Höglund 2009, s. 311.

²³⁰ Lindqvist, s. 37.

²³¹ Ibid. s. 53.

²³² Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir im gefahr* [1985] i *Das neue grosse Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2011) s. 124.

²³³ Lindqvist, s. 383f.

människa spela vampyr och uppvakta tante Dorothee. Han samarbetar med en professor Piepenschurz som dock inte vill utrota vampyrerna utan bara är vetenskapligt intresserade av dem.²³⁴ En liknande intrig finns i *Being Human* där pastor Kemp allierar sig med professor Lucy Jaggat. Hon har studerat onskans genetik och vill bota varulvar och utrota vampyrer, men medan pastor Kemp drivs av en stark övertygelse är professor Jaggat mer osäker och plågas av samvetskval.

Annas, Elis och Mitchells försök att överbrygga gränsen mellan människor och vampyrer påverkar dem också. Deras beteenden förändras och för dem närmare det mänskliga. Anna kammar håret för första gången på 75 år och Eli börjar till Håkans förvåning duscha.²³⁵ Även Eli förändras. Han blir mer som ett barn, börjar ”slänga med kroppen, använda barnsliga uttryck” och vill leka.²³⁶ Annas blyghet accentueras mer och mer i förhållande till Anton vilket får Rüdiger att reta henne för att vara en förälskad gås.²³⁷ Mitchell är den som är mest integrerad i människornas samhälle; han jobbar som städare och umgås med människor men han blir ofta anklagad av för att inte vara mänsklig nog. Av vampyrerna anklagas han för att inte bejaka sin natur.

Anna och Eli försöker tillägna sig en mänsklig diskurs genom att citera underförstått mänskliga koder, men det är inte problemfritt och misslyckas ofta – inte minst vad gäller kläder. I *Der kleine Vampir* är vampyrerna tvingade att bära en viss sorts kläder, något som plågar Anna mer än någon annan. Hon tar emellanåt därför på sig mänskliga kläder men oftast är det något fel på dem: antingen är de för stora, för gamla eller så är de malätna och trasiga. Anna klär upp sig för Antons skull men han i sin tur tycker mest hon ser konstig ut när hon har andra kläder på sig än den obligatoriska vampyrklädseln.²³⁸ När Oskar först möter Eli reflekterar han över att hans klädsel inte stämmer överens med det han förväntar sig: ”Hon hade ingen mössa och ingen jacka. Bara en tunn rosa tröja fast det var kallt”.²³⁹ Senare i romanen, när Eli berättat att han är en pojke, tar han på sig Oskars mammas klänning men ”[k]länningen var för stor, hängde som en säck över hans smala axlar och han såg ut som ett

²³⁴ Denna intrig sträcker sig över ett flertal titlar men inleds i *Der kleine Vampir und die unheimliche Patient* när Anton möter människan som utger sig för att vara vampyr och kallar sig Igno von Rant (s. 76) och avslutas i *Der kleine Vampir und die grosse Verschwörung* när Anna och Anton avslöjar planen.

²³⁵ Angela Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 78; Lindqvist, s. 61.

²³⁶ Lindqvist, s. 99.

²³⁷ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 65.

²³⁸ Se bland annat *Der kleine Vampir im Jammertal*, s. 22; *Der kleine Vampir liest vor*, s. 76ff. och *Der kleine Vampir und der Lichtapparat*, s. 110.

²³⁹ Lindqvist, s. 36.

barn som olovandes lånat sin mammas kläder”.²⁴⁰ Att Eli iklär sig en klänning, ett feminint kodat klädesplagg, efter att det avslöjats att han är pojke, kan läsas som en utmaning av normativa gränser. Det skildras dock inte som en medveten utmaning utan snarare accentueras Elis oförmåga att ikläda sig en mänsklighet. Såväl Anna som Eli förblir på grund av sina misslyckade försök särskiljda ifrån en mänsklig diskurs. I likhet med Mitchell faller Anna även utanför vampyrernas samhälle och ses som en skam för familjen när hon försöker avstå ifrån att dricka människoblod. När Anna inför Rüdiger kallar Olga för best blir han rasande och svarar: ”Du bist das Biest – du – du Milchgebiss”.²⁴¹ I likhet med Mitchell är Anna för omänsklig för att vara människa och för lite vampyr för att vara vampyr. Annas och Mitchells utanförskap är av en extrem natur och även Eli hamnar på sätt och vis i detta limbo i sin avsaknad av socialt sammanhang med andra vampyrer; det finns få av ’Elis sort’ kvar till följd av att många av dem begått självmord.²⁴²

Vampyrbettet på frivillig basis

Anna, Eli och Mitchell har alla förblivit i det tillstånd de var i när de blev gjorda till vampyrer. När Mitchell träffar sin tidigare flickvän Josie kommenterar hon hans utseende: ”Look at you. Frozen. Like a photograph”. Josie själv har blivit äldre och denna skillnad mellan vampyrer och människor skapar problem för relationerna mellan dem. Anton, Oskar, Josie och Lucy är dödliga och blir äldre och det enda sättet att stoppa den processen är för dem att bli vampyrer. Anna erbjuder denna lösning åt Anton för att inte behöva skiljas från honom i *Der kleine Vampir im gefahr*:

Sie schaute ihn voller Zärtlichkeit an. ”Willst du nicht mitkommen?”

”Mitkommen?” Befremdet wick Anton vor ihr zurück. ”Nein!”

Anna schlug die Augen nieder. ”Man sollte sich nie etwas wünschen”, sagte sie kaum hörbar. ”Dann kann man auch nicht enttäuscht werden.”

”Anna!” Sie stand so traurig und verloren da, dass es Anton Leid tat, unfreundlich und abweisend zu ihr gewesen zu sein.

”Ich wollte dir nicht wehtun, bestimmt nicht. Ich... weißt du, ich möchte eben kein Vampir werden, das ist alles. – Aber ich mag dich noch immer”, fügte er verlegen hinzu.²⁴³

När Anna erbjuder Anton att följa henne innebär det att hon erbjuder att göra honom till vampyr, men hon respekterar hans vilja att inte bli det. En liknande episod som alluderar på

²⁴⁰ Lindqvist, s. 314.

²⁴¹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die grosse Liebe*, s. 37.

²⁴² Lindqvist, s. 339.

²⁴³ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir im gefahr*, s. 123.

exemplet ovan finns i *Låt den rätte komma in*. Även Oskar och Eli ämnar skiljas åt och följande dialog utspelar sig:

Tyst. Länge. Sedan frågade Eli, försiktigt:
”Skulle du vilja... bli som jag?”
”...nej. Jag skulle vilja vara med dig, men...”
”Nej. Det är klart att du inte vill. Det förstår jag väl.”²⁴⁴

Det finns skillnader, Eli har större förståelse för Oskars beslut än Anna har för Antons, men situationerna påminner om varandra. *Der kleine Vampir* är ett tidigt exempel på den typ av vampyrlitterärt verk där vampyrbettet erbjuds på frivillig basis. I *Being Human* erbjuder Mitchell samma sak till Josie, som har dödlig lungcancer, men även hon tackar nej och svarar att ”Being human means being mortal”.

Under 1990-talet och 2000-talet har vampyrbettet på frivillig basis blivit vanligt och det har flera förklaringar. Bland annat har det återigen knutits ihop med sexualitet men utan negativa konsekvenser, snarare skildras det som ett afrodisiakum. När Bill i *The Southern Vampire Mysteries*, på Sookies egen inrådan, biter henne när de har sex känner hon smärta ”but it was a small pain, an exciting pain, and as he came inside me I felt him draw on the little wound”.²⁴⁵ I samma romanserie förekommer också så kallade ’fang-bangers’, en typ av groupies som njuter av att bli bitna.²⁴⁶ Liknande ’groupies’ förekommer i *Being Human*, framför allt i säsong tre där vampyrfamiljen Hargreaves livnär sig på sådana och sedan begraver dem i sin trädgård.²⁴⁷ Trots att vampyrbettet ges som erbjudande i *Der kleine Vampir*, *Låt den rätte komma in* och *Being Human* utövas det likafullt för det mesta som ett rent övergrepp. Anna, Eli och Mitchell jagar och åtminstone Eli och Mitchell dödar.²⁴⁸ Det som skiljer betten åt är att Anna, Eli och Mitchell erbjuder bettet till de människor de önskar ska leva vidare som vampyrer; det är således inte bettet i sig som är en kärlekshandling utan de möjligheter det ger – ett evigt liv tillsammans med dem.

Trots att Anna, Eli och Mitchell har flera likheter finns det också intressanta skillnader mellan dem. Eli och Mitchell har övernaturliga förmågor. Eli är övermänskligt stark och kan

²⁴⁴ Lindqvist, s. 391.

²⁴⁵ Ibid. s. 163.

²⁴⁶ Harris, *Dead Until Dark*, s. 24.

²⁴⁷ Denna episod har starka sexuella konnotationer och sammankopplas i stor utsträckning med bondage. Vampyrgruppen (som lyssnar till namnet ”number 7”) inser att han kommer dö i förtid på grund av blodförlust men hävdar att det är bättre att vara något i ett kort liv än att spendera ett långt liv i sökande efter mening.

²⁴⁸ Med som sker med Annas offer är en smula oklart. Det sägs i *Der kleine Vampir* att vampyrer skapar nya vampyrer men människor insjuknar och dör också till följd av vampyrbettet (*Der kleine Vampir im Jammertal*, s. 83ff).

modifiera sin kropp så att han kan klänga sig fast i träd och även flyga.²⁴⁹ Mitchell har förstärkta sinnen och övermänsklig styrka. Annas avsaknad av sådana förmågor kompenseras av att hon, i likhet med Mitchell, har ett socialt sammanhang där hon kan göra sig hörd. Familjen von Schlotterstein har familjeråd och i det pläderar Anna bland annat för rätten att klä sig som hon vill.²⁵⁰ Mitchell umgås med människor men också med vampyrer i dolda communities och när den ondskefulle Herrick dödas blir Mitchell vampyrernas nya ledare. Eli befinner sig i det avseendet i en mer utsatt position. Liksom Timmy i *Vampire Junction* är i behov av en förmyndare och låter karaktärerna Rudi och Maria agera som sådana behöver också Eli hjälp – flytten till Blackeberg ombesörjs av Håkan som också jagar för Elis behov. Rudi, Maria och Håkan representerar en arketyper (i strikt transtextuell bemärkelse) i vampyrlitteraturgenren som jag kallar vampyrhjälparen.

Vampyrhjälparen

Vampyrhjälparen har rötter tillbaka till 1800-talets vampyrlitteratur (Aubrey i ”The Vampire”; Renfield i *Dracula*) och gavs under senare delen av 1900-talet större plats i genren. I *Salem’s Lot* personifieras den av den demoniske mr Straker som förbereder vampyren Barlows ankomst. En liknande funktion har Billy Cole i *Fright Night* som dagtid beskyddar Jerry Dandrige från angrepp och i *The Lost Boys* talas det om helveteshundar som vaktar de sovande vampyrerna dagtid. I *Vampire Junction* fungerar Maria och Rudi som lite av varje för Timmy. Utöver att vara formella förmyndare besvarar de hans fan-mail och städar upp efter hans attacker. Maria ser Timmy som sitt barn, ett substitut för ett barn hon tidigare förlorat, och hon låter Timmy kalla henne mamma och dricka blod från hennes bröst – en sorts mörk version av madonnan med barnet.²⁵¹ Håkan misstas inledningsvis vara Elis pappa men är i själva verket en pedofil.

I takt med att vampyren blivit en mer accepterad del av människornas värld har också vampyrhjälparens betydelse minskat. Bill, Stefan och Edward klarar sig bra utan någon vampyrhjälpare vid sin sida. I *Being Human* är dock vampyrerna beroende av mänsklig assistans med att hålla vampyrernas existens hemlig, men det är ett bräckligt system och när det faller uppstår kaos. Vampyrhjälparna har en viktig plats i *Being Human* men är, trots det,

²⁴⁹ Lindqvist, s. 193, s. 234.

²⁵⁰ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Unheimliche Patient*, s. 55. Hon blir dock nedröstad i just den frågan (s. 103).

²⁵¹ Somtow, s. 48f.

bifigurer och även om vampyrhjälparen är en arketyper i vampyrlitteraturgenren är han/hon sällan centralgestalt. Så är emellertid fallet i *Der kleine Vampir*.

Redan i *Der kleine Vampir zieht um* blir Anton mer eller mindre hänvisad till rollen som vampyrhjälpare. Rüdiger har blivit förvisad från familjens krypta och bestämt sig för att flytta in i Antons föräldrars källare. Han upplåter åt Anton att skydda honom från att bli upptäckt.²⁵² Anton blir en bodyguard för Rüdiger liksom Straker i *'Salem's Lot* och Billy Cole i *Fright Night* men Anton blir arg över Rüdigers sätt att behandla honom. Han beklagar sig för Anna som menar att han får skylla sig själv om han låter Rüdiger utnyttja honom.²⁵³ Det rådet tar Anton fasta på och fortsättningsvis köpslår han med Rüdiger. I *Der kleine Vampir verreist* ber Anton Rüdiger följa med ut på landet men Rüdiger är tveksam varvid Anton blir mera offensiv:

”Oder sind wir keine Freunde?”

”Doch – ”

”Und hab ich dir nicht geholfen, als du Gruftverbo hattest und mit deinem Sarg auf der Straße standest? Hab ich dich etwa nicht bei mir im Keller versteckt?”

”Doch – ”

”Siehst du. Und jetzt kannst du einmal etwas für mich tun!”²⁵⁴

Anton fortsätter att agera vampyrhjälpare i *Der kleine Vampir* men avviker från såväl föregångare som efterföljare. Straker i *'Salem's Lot* tillber sin herre och får emellanåt en ynnest men hans slutgiltiga belöning blir att han dödas av den vampyr han själv tjänat. Billy Cole i *Fright Night* skickas fram att möta vampyrjägare medan Jerry Dandrige själv flyr (Billy Cole dödas). Anton väntar inte på att få, han begär och hans givande och tagande är genomgående i *Der kleine Vampir*. I det avseendet är Anton en föregångare till Håkan i *Låt den rätte komma in*, för även han vet att köpslå. När Eli ber honom att skaffa mer blod svarar Håkan ja och följande dialog utspelar sig:

”Jag gör det. Men jag vill ha nåt i gengäld. [...] En natt. Jag vill ha en natt.”

”Ja.”

”Får jag det? [...] Ligga hos dig? Röra vid dig?”

”Ja.”

”Får jag...”

”Nej. Inget mer. Men det. Ja.”²⁵⁵

²⁵² Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir zieht um*, s. 15.

²⁵³ Ibid. s. 60.

²⁵⁴ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir verreist*, s. 12.

²⁵⁵ Lindqvist, s. 100.

Liksom Anton går i Strakers fotspår men in på en ny väg går Håkan i Antons fotspår och förnyar och utvecklar vampyrhjälparens roll. Håkans sätt att köpslå är en allusion på Antons attityd gentemot Rüdiger och i *Being Human* har köpslåendet utvecklats till ett fullskaligt krig mellan vampyrer och vampyrhjälpare, där utpressning och hot blivit legio.

Något Håkan, Straker, Rudi och Maria, Billy Cole och vampyrhjälparna i *Being Human* har gemensamt är att de är utbytbara. Rudi och Maria har ersatt andra och ska en gång ersättas, Straker är en i en rad av tjänare och Billy Cole offras. I *Being Human* dödas människor som innehar viktiga positioner i systemet, men andra står på tur att ta över och Håkan blir så småningom ersatt av Oskar som i slutet av *Låt den rätte komma* reser bort och har med sig en stor koffert där Eli vilar.²⁵⁶ Även denna genrekonvention sträcker sig långt tillbaka: Aubrey i "The Vampyre" hjälper lord Ruthven och även om denne tar hand om honom när han ligger på sin sjukbädd kräver han som pris att Aubrey håller tyst om honom i ett år och en dag. Aubrey håller det löftet vilket kostar hans syster livet.²⁵⁷ Även Renfield i *Dracula* går ett sorgligt öde till mötes, han dödas av greve Dracula på ett mycket brutalt sätt.²⁵⁸ Anton, däremot, förblir den centrala gestalten i hela *Der kleine Vampir* och han behåller sin roll som vampyrhjälpare och vän till vampyrerna. Han blir aldrig utbytt och inte ens efter Olgas attack på honom förändras hans vänskapliga attityd till vampyrerna. Den sista titeln i romanserien, *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung* (2008), slutar med att han öppnar fönstret och ropar ut i natten: "Herzlich willkommen, zwielichtige Gestalten".²⁵⁹

Människa eller monster?

I *Der kleine Vampir* är gränsen mellan vampyrernas och människornas samhällen en generationsfråga. De äldre vampyrerna bevakar den, medan de yngre överskrider den och håller ihop i den frågan.²⁶⁰ Anna är den som går längst och under en lång period i *Der kleine Vampir* vill hon bli människa genom att stå emot sin vampyrnatur, men hon tvingas acceptera att det inte fungerar. Likafullt upprätthåller hon sin etiska gräns gentemot Anton och behåller således en del av sin mänsklighet. Intressant nog är det också Anna som blir utsedd till att efterträda Elisabeth die Naschhafte som vampyrklanens ledare vilket är den största äran hon

²⁵⁶ Lindqvist, s. 414f.

²⁵⁷ Polidori, s. 36–38, s. 43.

²⁵⁸ Stoker, s. 276–282.

²⁵⁹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung*, s. 142.

²⁶⁰ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 89.

kan få uppleva.²⁶¹ Anna går från att varken betraktas som människa eller vampyr till att bli vampyrklanens nya ledare. Maktskiftet i *Der kleine Vampir* är en metatextuell kommentar till vampyrlitteraturgenrens utveckling; liksom Anna tar över vampyrklanen tar de gränsöverskridande vampyrerna över genren.

Anna tillhör samma typ av vampyrgestalt som Eli och Mitchell; Eli försöker vara mänsklig och Mitchell sätter ett värde i att vara människa (det framkommer inte minst i seriens titel: *Being Human*). Vem som är människa och vem som är monster är centrala frågor i dessa verk och på olika sätt problematiseras denna fråga. Spöket Annie i *Being Human* menar att ”Humanity isn’t a species, it is a state of mind”. Anna menar att om en vampyr är ond eller god beror inte på vampyrismen som sådan utan, liksom i människornas fall, på individen.²⁶² Det är talande att en av dem som representerar människorna i *Der kleine Vampir*, kyrkvaktmästare Geiermeier, beskrivs i text och i Amelie Glienkes illustrationer som en otäck råtta, ett djur, och Anna förkunnar att ”[d]agegen sind wier Vampire richtig niedlich”.²⁶³ När Anton första gången träffar doktor Stöberman, en annan vampyrjägare, ryggar han tillbaka. Stöbermans ansikte beskrivs ha ”einen finsteren, drohenden Ausdruck”.²⁶⁴ Vampyrjägaren framställs som djurlik och skrämmande och Anton är inte längre säker på om ”Carmilla” slutar lyckligt när han läser om novellen. I *Being Human* är pastor Kemp vampyrjägaren par préférence. Han vill bota varulvar men vampyrer saknar, enligt honom, en själ att rädda: ”Beasts should be put in cages. Infections should be cauterized”. Ju längre kampen pågår desto fler människor dör för hans hand och avvisas som ”collateral damage”.

Vem är monstret: människan eller vampyren? I *Der kleine Vampir*, *Låt den rätte komma in* och *Being Human* är monstren åtminstone delvis mänskliga och människorna delvis monster. I *Nattens Børn* finns ett sällskap som jagar vampyrer, Mørkets Brigade, men när detta upplösts tar alla människor lagen i egna händer. Agnes, Edvard, deras mor och Mina blir vittne till hur en avmagrad vampyr på flykt släpas bort av ett antal män. Modern kommenterar det som avskyvärt, men en av bödlarna replikerar:

”Ville du så ikke være glad for, at vi gjorde kort proces med morderen?” fortsatte manden.
Agnes løftede hovedet og svarede, før moren kunne nå at obne munden: ”Det er jo syge mennesker!”
”De ophørte med at være mennesker, da de blev forvandlet til vampyrer! Svarede manden med hævet stemme. ”De skal udryddes!”²⁶⁵

²⁶¹ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung*, s. 133.

²⁶² Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir und die grosse Liebe*, s. 43.

²⁶³ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir*, s. 87f.

²⁶⁴ Sommer-Bodenburg, *Der kleine Vampir auf dem Bauernhof*, s. 77.

²⁶⁵ Bødker, *Mørkets fyrstinde*, s. 14f.

Mannen menar att vampyrer upphör att vara människor när de blir vampyrer, men trots det identifierar han inte Mina som en vampyr utan istället pekar han på henne och säger: ”Hvad nu hvis de havde været denne søde pige her, der blevet hans næste offer?”²⁶⁶ Mina tas för människa fast hon är en vampyr och frågan vrids och vänds i denna episod: vem är förrövare och vem är offer? Är en vampyr ond eller är en vampyr, som Agnes menar, sjuk? Liksom dikotomier som liv–död och evigt ung–åldrande ställs på huvudet ifrågasätts också föreställningar som ond–god, offer–förrövare och människa–monster. I detta avseendet är *Der kleine Vampir* och *Nattens Børn* viktiga texter och deras representation av vampyrgestalten är en del i den ständiga transtextuella dialog som pågår och utvecklar vampyrlitteraturgenren.

²⁶⁶ Bødker, *Mørkets fyrstinde*, s. 14.

6. Slutdiskussion

I denna uppsats har problemet med barnvampyrlitteraturens ghettoisering stått i centrum. Det är ett problem med sina rötter i två stora fält: barnlitteraturforskningen och vampyrlitteraturforskningen. Inom det förra har exempelvis Sonja Svensson uppmärksammat möjliga konsekvenser av ghettoisering, och jag har velat utveckla detta. Risken med en ghettoisering är inte främst att barnlitteraturen ses som en särartslitteratur utan snarare de kvalitetsimplikationer en sådan syn medför. Barnlitteratur som studeras för sig likställs inte med vuxenlitteratur och därmed konstitueras en uppfattning att vuxenlitteratur är litteratur medan barnlitteratur är just *barnlitteratur*. Rachel Falconer har studerat crossover-litteratur, ett fenomen som fått stor uppmärksamhet de senaste åren. Crossover-litteratur är en beteckning på verk som läses av såväl barn som vuxna.²⁶⁷ Falconer menar att barnlitteratur ofta erkänts som populärlitteratur men "[w]hat people were slower to recognise was that children's fiction could have a place in 'high' culture".²⁶⁸ Forskning på crossover-litteratur har bidragit till att utmana dessa gränser under 2000-talet och barnlitterära texter likställs i högre utsträckning nu än förr med vuxenlitterära texter. Det är en positiv utveckling, men samtidigt föreligger risken att de barnlitterära verk som upphöjs är just crossover-litteratur. Genom detta ifrågasätts gränserna i viss utsträckning samtidigt som de upprätthålls: 'bra' barnlitteratur som tilltalar vuxna lyfts ur den barnlitterära kategorin till något annat (bättre?), medan de barnlitterära verk som inte uppskattas av vuxna förblir barnlitteratur.

Konsekvensen av en ghettoisering syns inte minst i vampyrlitteraturforskningen. *Der kleine Vampir* och *Nattens Børn* förekommer i olika studier men ses av forskare som Melton, Fonseca, Waltje, Harrison Lindberg och, viss mån, Butterfield som en tämligen homogen kategori texter som antingen inte förhåller sig till vampyrlitteraturgenren alls eller ensidigt påverkas av den; den inter/transtextuella blockaden kvarstår således. I min studie har jag anlagt ett integrerande perspektiv på de barnlitterära texterna och studerat hur dessa texter förhåller sig till och utvecklar vampyrlitteraturgenren. Boel Westin kallar detta att bryta upp den barnlitterära autonomin, att "utforska växelspelet och relationerna mellan barnlitteratur och andra typer av litteratur (och vice versa)".²⁶⁹ Det innebär att den inter/transtextuella blockaden öppnas upp och i vampyrlitteraturgenren synliggörs nya verk som haft betydelse

²⁶⁷ Exempel på sådana texter är J. K. Rowlings (f. 1965) romanserie om Harry Potter (1997–2007) och Philip Pullmans trilogi *His Dark Materials* (1995–2000).

²⁶⁸ Rachel Falconer, *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership* (New York/London, 2009) s. 18.

²⁶⁹ Westin 2002, s. 130.

för dess utveckling. Lena Kåreland framhäver i *Modernismen i barnkammaren* (1999) att barnlitteratur ofta setts som följande vuxenlitteraturen i spåren men att ”också vuxenförfattarna ibland kan ha haft barnlitteraturen som inspirationskälla”.²⁷⁰ En integrerande syn på barnlitteratur är således en fruktbar väg att gå, men den är inte oproblematiserad. Risker med synsättet är att barnlitterära texter åläggs en bevisbörda genom att ett barnlitterärt verks betydelse blir beroende av att det påverkat ett eller annat vuxenlitterärt verk. Ett hierarkiskt förhållande mellan texterna uppstår där barnlitteraturens validitet består i det vuxenlitterära verkets status. Att påverka ett kanoniserat verk eller ett kanoniserat författarskap väger tyngre än att ha utövat inflytande på ett eller vuxenlitterärt verk av ’lägre’ litteraturhistorisk status.

Vidare föreligger risken att det barnlitterära verkets status består i att det *föregår* ett vuxenlitterärt verk. Kravet på originalitet blir avgörande och ett barnlitterärt verk måste vara först. När Eva Wahlström i sin avhandling *Fria flickor före Pippi* (2011) framhäver Ester Blenda Nordström och Karin Michaëlis som föregångare till Astrid Lindgren omfattar studien båda dessa problem: Nordströms och Michælis författarskap tillmäts värde som föregångare till Lindgren och Wahlström framhäver att Lindgren inte var först, att ”Lindgren i större utsträckning än som tidigare hävdats är just traditionalist”.²⁷¹ Fokus i studier av denna typ blir att spåra källan, något som ofta är svårt och sällan fruktbart. I vampyrlitteraturgenren är det närapå omöjligt eftersom avgränsningen av materialet är svår och utgivningen enorm.

I min studie av *Der kleine Vampir* och *Nattens Børn* har jag därför inte avsett att framhålla att någon av romanserierna nödvändigtvis var *först* med något, istället har syftet varit att visa att det som skildras i dessa serier har transtextuella trådar bakåt *och* framåt. Att kräva originalitet för att ge dem en plats i vampyrlitteraturgenren vore orimligt. *Dracula* har en otvetydig plats där utan att för den skull vara först med att skildra vampyrgestalten såsom den skildras där; *Interview with the Vampire* har hög status som förnyare men även från detta verk finns transtextuella trådar bakåt. Samtidigt ska inte möjligheten att framhålla unika kvaliteter överges, men det ska ses som unikt för varje enskilt verk. Det finns exempelvis gott om vampyrbarn i genren före *Der kleine Vampir* men *sympatiska* vampyrbarn är ovanligt.

Inom vampyrlitteraturforskningen har den inter/transtextuella blockaden det senaste decenniet flyttats. Forskningen uppmärksammar inte längre enbart vuxenlitteratur, utan inbegriper också i viss mån ungdomslitteratur. Verk som *The Vampire Diaries* och *The*

²⁷⁰ Lena Kåreland, *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal* (Stockholm, 1999) s. 9.

²⁷¹ Eva Wahlström, *Fria flickor före Pippi. Ester Blenda Nordströms och Karin Michaëlis: Astrid Lindgrens föregångare*, diss (Göteborg/Stockholm, 2011) s. 267f.

Twilight Saga har en plats i genren. I denna studie har jag strävat efter att upplösa blockaden genom att även uppmärksamma så kallad mellanålderslitteratur vilket öppnar upp för ett bredare analysmaterial. Att studera kön/genus, ålder eller gränserna mellan människa och monster i *Dracula*, *Der kleine Vampir*, *Låt den rätte komma in*, *The Twilight Saga*, *Nattens Børn* och *Being Human* låter sig göras utan att vare sig barn-, ungdoms- eller vuxenlitteraturbegreppet används som etikett på någon av texterna. Istället är det som studeras kort och gott: vampyrlitteratur.

Litteraturförteckning

Otryckta källor:

Filmer:

Film: regi

Bram Stoker's Dracula: Francis Ford Coppola (1992)

Dracula: Ted Browning (1931)

Dracula: John Badham (1979)

Fearless Vampire Killers, The: Roman Polanski (1967)

Fright Night: Tom Holland (1985)

Lost Boys, The: Joel Schumacher (1987)

Nosferatu. Eine symphonie des Grauens: F. W. Murnau (1922)

Tv-serier:

Tv-produktion: upphovsman

Being Human, säsong 1–3: Toby Whithouse (2008–11)

Little Vampire, The: René Bonnière (1986–87)

True Blood, säsong 1: Allan Ball (2008)

Uppsatser och examensarbeten:

Kostenniemi, Peter: ”Tandlösa och vasstandade vampyrer. Performativt genus i Angela Sommer-Bodenburgs berättelser om den lilla vampyren”, kandidatuppsats, Göteborgs universitet (VT, 2011)

Richter, Birte: ”Lumpi” i ”Literarische Vampirmotivik als Spiegel der Moral”, examensarbet (Münster, 2009) s. 33–35

Elektroniska källor:

Svenska barnboksinstitutet: <http://www.sbi.kb.se> (5/2 2013)

Tryckta källor:

Ames, Melissa: ”Twilight Follows Tradition: Analyzing ’biting’ critiques of Vampire Narratives for the Portrayal of Gender and Sexuality” i *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media, & The Vampire Franchise*, red. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Moravitz (New York, 2010) s. 37–53

- Ahnland, Nils: *Odöd, blek och hungrig – vampyren i bok och film* (Lund, 2009)
- Auerbach, Nina: *Our Vampires, Ourselves* (Chicago, 1995)
- Auerbach, Nina: ”My Vampire, My Friend: The Intimacy Dracula Destroyed” i *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, red. Joan Gordon & Veronica Hollinger (Philadelphia, 1997) s. 11–16
- Boëthius, Ulf: ”Barnlitteraturens särart. Linjer inom den moderna barn- och ungdomslitteraturforskningen” i *Fiktionens förvandlingar. En vänbok till Bo Bennich-Björkman den 6 oktober 1996*, red. Dag Hedman & Johan Svedjedal (Uppsala, 1996) s. 72–88
- Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic* (Manchester, 1992)
- Bunson, Matthew: *The Vampire Encyclopedia* [1993] (New York, 2000)
- Butler, Erik: *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe 1732–1933* (New York, 2010)
- Butterfield, Robert: ”Angela Sommer-Bodenburg” i *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 308–309
- Bødker, Benni: *Vampyrfesten. Nattens Børn 1* (Köpenhamn, 2006)
- Bødker, Benni: *Blod er liv. Nattens Børn 2* (Köpenhamn, 2006)
- Bødker, Benni: *Dragens tegn. Nattens Børn 3* (Köpenhamn, 2006)
- Bødker, Benni: *Mørkets fyrstinde. Nattens Børn 4* (Köpenhamn, 2006)
- Carter, Margareth L.: ”The Vampire as Alien in Contemporary Fiction” i *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, red. Joan Gordon & Veronica Hollinger (Philadelphia, 1997) s. 27–44
- Carter, Margareth L.: ”The Vampire” i *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares, vol. 2*, red. S. T. Joshi (Westport, 2007) s. 619–652
- De Marco, Joseph: ”Vampire literature: Something young adults can really sink their teeth into” i *Emergency Librarian*, vol 24: 5 (1997) (opaginerad)
- Ekholm, Steven: ”Tandlöst när vampyrerna domesticeras” i *Opsis barnkultur*, nr 4 (2009) s. 12–15
- Equiamicus, Nicolaus: *Vampire von damals bis(s) heute* (Diedorf, 2010)

- Eric, count von Stenbock: "A True Story of a Vampire" i *Dracula's Guest. A Connoisseur's Collection of Victorian Vampire Stories*, red. Michael Sims (New York, 2010) s. 314–322
- Ewers, Hans-Heino: *Fundamental Concepts of Children's Literature. Literary and Sociological Approaches*, övers. William J. McCann (New York, 2009)
- Falconer, Rachel: *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership* (New York, 2009)
- Fonseca, Tony: "Children's Vampire Fiction" i *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, red. S. T. Joshi (Santa Barbara, 2011) s. 47–48
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, 1982)
- Frost, Brian J.: *The Monster with a Thousand Faces. Guises of the Vampire in Myth and Literature* (Ohio, 1989)
- Genette, Gérard: *The Architext* [orig: *Introduction à l'architexte*, 1979], övers. Jane E. Lewin (Berkeley/Los Angeles, 1992)
- Genette, Gérard: *Palimpsests. Literature of the Second Degree* [orig: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982], övers. Channa Newman & Claude Doubinsky (Lincoln/London, 1997) [1997a]
- Genette, Gérard: *Paratexts. Thresholds of Interpretation* [orig: *Seuils*, 1987], övers. Jane E. Lewin (New York, 1997) [1997b]
- Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 2. auflage*, red. Reiner Wild et al (Stuttgart, 2002)
- Harris, Charlaine: *Dead Until Dark* [2001] (London, 2009)
- Harris, Charlaine: *Dead to the World* [2004] i *True Blood Omnibus II* (London, 2010)
- Harrison Lindberg: *Katarina, Vampyrernas historia* (Stockholm, 2011)
- Hollinger, Veronica: "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire" i *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, red. Joan Gordon & Veronica Hollinger (Philadelphia, 1997) s. 199–212
- Howard, Martin & Miles Teves: *The Vampire Hunter's Handbook* (New York, 2007)
- Höglund, Anna: "Vampyrens hunger" i *Populära Fiktioener*, red. Kjell Jonsson & Anders Öhman (Stockholm/Stehag, 2000) s. 113–128

- Höglund, Anna: *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, diss. (Växjö, 2009)
- King, Stephen: *'Salem's Lot* [1975] (New York, 2011)
- Kostova, Elizabeth: *The Historian* (London, 2005)
- Kristeva, Julia: "Word, Dialogue and Novel" i *The Kristeva Reader*, red. Toril Moi (Oxford, 1986) s. 34–61
- Kåreland, Lena: *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal* (Stockholm, 1999)
- Kärholm, Sara: "Loving you is like loving the dead. Eroticization of the dead body" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight. Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Culture Experience*, red. Mariah Larsson & Ann Steiner (Lund, 2011) s. 47–62
- Latham, Rob: *Consuming Youth. Vampires, Cyborgs, & the Culture of Consumption* (Chicago/London, 2002)
- LeFanu, Sheridan: "Carmilla" [1872] i *Blood & Roses. The Vampire in 19th Century Literature*, red. A. Gladwell & J. Havoc (London, 1992) s. 163–218
- Lesnik-Oberstein, Karin: "Essentials: What is Children's Literature? What is Childhood?" i *Understanding Children's Literature*, red. Peter Hunt (London, 1999) s. 15–29
- Lindqvist, John Ajvide: *Låt den rätte komma in* [2004] (Stockholm, 2008)
- Lövgren, Karin: "Fear of aging – negotiating age" i *Interdisciplinary Approaches to Twilight. Studies in Fiction, Media, and a Contemporary Culture Experience*, red. Mariah Larsson & Ann Steiner (Lund, 2011) s. 81–95
- Matheson, Richard: *I Am Legend* [1954] (London, 2009)
- McNally, Raymond T. & Radu Florescu, *Vem var Dracula? Verkligheten bakom myten* [orig: *In Search of Dracula*, 1972], övers. Yvonne Floyd (Stockholm, 1973)
- Melton, J. Gordon: *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead* (Detroit, 1999)
- Melton, J. Gordon: *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead. Third Edition* (Detroit, 2011)
- Mettenkloft, Gundel: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945* (Stuttgart, 1989)
- Meyer, Stephanie: *Twilight* [2005] (New York, 2008)
- Meyer, Stephanie: *New Moon* [2006] (New York, 2009)
- Meyer, Stephanie: *Breaking Dawn* [2008] (London, 2009)
- Nikolajeva, Maria: *Barnbokens byggklossar* [1998] (Lund, 2004)
- Nikolajeva, Maria: *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (New York, 2010)

- Nodelman, Perry: *The Hidden Adult. Defining Children's Literature* (Baltimore, 2008)
- Paulin, Lotta: *Den didaktiska fiktionen. Konstruktion av förebilder ur ett barn- och ungdomslitterärt perspektiv 1400–1750*, diss. (Stockholm, 2012)
- Pharr, Mary: "Vampiric Appetite in I Am Legend, 'Salem's Lot, and The Hunger" i *The Blood is the Life: Vampires in Literature*, red. Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (Ohio, 1999) s. 93–103
- Polidori, John: "The Vampyre" [1819] i *Blood & Roses. The Vampire in 19th Century Literature*, red. J. Gladwell & A. Havoc (London, 1992) s. 29–43
- Rambo Ronai, Carol: "Managing Aging in Young Adulthood: The 'Aging' Table Dancer" i *Aging and Everyday Life*, red. Jaber F. Gubrium & James A. Holstein (Malden, 2000) s. 277–287
- Rice, Anne: *Interview with the Vampire* [1976] (New York, 2009)
- Ricœur, Paul: "Hermeneutik och ideologikritik" [orig: "Herméneutique et critique des idéologies", 1973], övers. Margaretha Fatton & Bengt Kristensson i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik* [1986], red. Peter Kemp och Bengt Kristensson (Lund, 1988)
- Rymer, James Malcolm: *Varney the Vampire, or The Feast of Blood* [1845–1847] i *Dracula's Guest. A Connoisseur's Collection of Victorian Vampire Stories*, red. Michael Sims (New York, 2010) s. 170–176
- Shilling, Chris: *The Body and Social Theory. Second Edition* (London, 2004)
- Smith, L. J.: *The Vampire Diaries: The Awakening* [1991] (New York, 2010)
- Smith, L. J.: *The Vampire Diaries: The Struggle* [1991] (New York, 2010)
- Smith, L. J.: *The Vampire Diaries: The Fury* [1991] i *The Vampire Diaries. The Fury. The Reunion* (London, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir* [1979] (Hamburg, 2011 [1979])
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir zieht um* [1980] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir verreist* [1982] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir auf dem Bauernhof* [1983] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die große Liebe* [1985] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir im Gefahr* [1985] i *Das neue große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2009)

- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir im Jammertal* [1986] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir liest vor* [1988] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die unheimliche Patient* [1989] i *Das dritte große Buch vom kleinen Vampir* (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir in der Höhle des Löwen* [1989] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und der Lichtapparat* [1989] (Hamburg, 2000)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und der rätselhafte Sarg* [1989] (Hamburg, 2009)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die große Verschwörung* [1989] (Hamburg, 2012)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Klassenfahrt* [1990] (Hamburg, 2011)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir feiert Weihnachten* [1990] (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und Graf Dracula* [1993] (Hamburg, 2001)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Tanzstunde* [2001] (Hamburg, 2007)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir hat Geburtstag* [2002] (Hamburg, 2010)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Gruselnacht* (Hamburg, 2006)
- Sommer-Bodenburg, Angela: *Der kleine Vampir und die Letzte Verwandlung* [2008] (Hamburg, 2010)
- Somtow, S. P.: *Vampire Junction* [1984] (Bangkok, 2005)
- Stoker, Bram: *Dracula* [1897] i *Case Studies in Contemporary Criticism*, red. John Paul Riquelme (Boston, 2002)
- Svensson, Sonja: "Equal But Different? The Incorporation of Children's Books in National Histories of Literature" i *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, red. Maria Nikolajeva (Connecticut, 1995) s. 57–61
- Tolstoy, Aleksei: "The Family of the Vourdalak" [1884] i *Draculas Guest. A Connoisseur's Collection of Victorian Vampire Stories*, red. Michael Sims (New York, 2010) s. 137–167

- Tomc, Sandra: "Dieting and Damnation: Anne Rice's Interview with the Vampire" i *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Literature*, red. Joan Gordon & Veronica Hollinger (Philadelphia, 1997) s. 95–113
- Twitchell, James B.: *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature* (Durham, 1981)
- Twitchell, James B.: *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror* (New York, 1985)
- Wahlström, Eva: *Fria flickor före Pippi. Ester Blenda Nordström och Karin Michaëlis: Astrid Lindgrens föregångare*, diss. (Göteborg/Stockholm, 2011)
- Wall, Barbara: *The Narrators Voice. The Dilemma of Children's Fiction* (Hampshire/London, 1991)
- Waltje, Jörg: *Blood Obsession. Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination* (New York, 2005)
- Wesker, Gina: "Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions" i *A New Companion to Gothic*, red. David Punter (Chichester, 2012) s. 224–238
- Westin, Boel: "Texten, traditionen och teorin: vägar till ny forskning" i *Barnboken*, årg. 23 (2000:2) s. 5–9
- Westin, Boel: "Vad är barnlitteraturforskning?" i *Litteraturvetenskap. En inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund, 2002) s. 129–142
- Williamson, Milly: *The Lure of the Vampire. Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy* (London/New York, 2005)
- Wilson Overstreet, Deborah: *Not Your Mother's Vampire. Vampires in Young Adult Fiction* (Lanham, 2006)
- Wood, Martin J.: "New Life for an Old Tradition: Anne Rice and Vampire Literature" i *The Blood is the life. Vampires in Literature*, red. Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (Ohio, 1999) s. 59–78