

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Anni Parjanen

## ABRAHAM VAMPYRINTAPPAJA & RIKKINÄISET POJAT

Kauhugenrejen vaikutuksesta henkilöhahmojen tulkintaan Joe Hillin  
novellissa ”Abraham’s Boys”

---

Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma

Tampere 2015

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Anni Parjanen: Abraham vampyyrintappaja & rikkinäiset pojat: Kauhugenrejen vaikutuksesta henkilöhahmojen tulkintaan Joe Hillin novellissa ”Abraham’s Boys”

Pro gradu -tutkielma, 89 s.

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriohjelma

Marraskuu 2015

---

Tutkielmassa analysoidaan amerikkalaisen kauhukirjailija Joe Hillin novellin ”Abraham’s Boys” (2004) henkilöhahmoja eri kauhugenreistä käsin. Pääasiassa hyödynnetään goottilaista kirjallista genreä sekä slasher-elokuvagenreä. Hillin novelli on uudelleenkirjoitus ja jatko-osa Bram Stokerin romaanille *Dracula* (1897), minkä lisäksi se liittyy yleisesti hirviönmetsästyskertomuksiin angloamerikkalaisessa populaarikulttuurissa. Tutkielmassa selvitetään, miksi Stokerin romaanin sankarista, Van Helsingistä, on Hillin novellissa tehty poikiaan pahoinpitelevä psykoottikko ja miksi toinen hänen pojistaan päätyy jatkamaan hänen perintöään tappajana mutta toinen ei.

Goottilaisen ja slasher-genren piirteiden kautta tutkielmassa analysoidaan ”Abraham’s Boys” -novellin henkilöhahmoja tarkastellen kertomusta uudelleenkirjoituksen, freudilaisen psykoanalyysin hyödyntämisen ja Joe Hillin muun tuotannon yhteydessä. Novellin goottilaisia piirteitä ja niiden aiheuttamaa muutosta lukijan käsityksissä novellin henkilöhahmoista analysoidaan apuna käytetään Tzvetan Todorovin fantastisen epäröinnin käsitettä ja James Phelanin teoretisointia kertomuksen progressiosta. Uudelleenkirjoitusta taas analysoidaan pitkälti Gérard Genetten hypertextuaalisuuden alakäsitteitä hyödyntäen, ja freudilaista psykoanalyysia käsitellään pikemminkin goottilaisena konventiona kuin hyödynnetään tutkimusmetodina. Hirviönmetsästäjähahmon ja hänen takaa-ajamansa hirviön populaarikulttuurissa kokema muutos on myös tärkeässä osassa, kun Hillin novellin Van Helsing -hahmo nähdään tämän muutoksen kautta. Yhteytenä nykyaikaiseen kauhukirjallisuuteen toimii Stephen King teoksineen, ja läpi tutkielman novellin vertailukohtina käytetään paitsi goottilaista kirjallisuutta 1790-luvulta lähtien myös uudempia kaunokirjallisia teoksia ja elokuvia.

”Abraham’s Boys” -novelli on teemoiltaan tyypillinen Joe Hillille, minkä lisäksi se toimii kauhufiktion kritiikkinä. Kauhugenrejen muuttuminen, sekoittuminen ja vaihtuminen ovat keinoja, joilla lukijan käsityksiin paitsi novellin henkilöhahmoista myös *Draculasta* ja populaarikulttuurin hirviönmetsästäjistä pyritään vaikuttamaan. Novelli esittää niin kutsutut kovat, patriarkaaliset arvot julmina ja epäsovinnaisina amerikkalaiseen kulttuuriin sekoittamalla henkilöhahmoissaan goottilaista perinnettä, slasher-elokuvia ja freudilaisen psykoanalyysin kuvastoa ja yhdistämällä tätä *Draculaa* kohtaan esitettyyn kritiikkiin koskien kaksinaismoralismia ja naisten asemaa. Tutkielmassa analysoidaan myös kahtiajakautuneisuutta Hillin novellissa goottilaisen kaksoisolennon kautta. Lopulta päädytään näkemään novelli Hillin tuotannossa jatkuvasti esiintyvien huonojen isä-poika-suhteiden ja miessukupuolen ahdistuksen ilmentäjänä.

---

Asiasanat: genret, gotiikka, kauhuelokuvat, kauhukirjallisuus, mukaelmat, psykoanalyysi, Joe Hill, Bram Stoker, Stephen King

## Sisältö

1.	Johdanto .....	1
1.1	Kohdeteos ja tutkimuskysymys.....	1
1.2	Teoreettisia lähtökohtia .....	2
1.2.1	Genretutkimuksesta ja novelligenrestä .....	2
1.2.2	Gotiikka, slasher ja King.....	6
1.2.3	Todorovin fantastinen sekä kertomuksen progressio.....	11
1.3	Tutkielman eteneminen .....	13
2.	Goottilainen perhe ja sankarittaret sekä slasher-tappajat ”Abraham’s Boys” -novellissa .....	16
2.1	Oletetun ihmeellinen maailma – goottilaiset piirteet ja Van Helsingin perhe .....	16
2.2	Slasher: Van Helsing & poika.....	23
2.3	Rudy ja ahdistetut goottilaiset sankarittaret .....	28
3.	”Abraham’s Boys” <i>Draculan</i> ja vampyyrinmetsästyksen jatkajana.....	33
3.1	Jatkettu ja uusittu Van Helsing – uudelleenkirjoitus ja jatko-osat .....	33
3.2	Hirviönmetsästäjät ja hirviöt .....	41
4.	Kaksoisolentoja ja psykoanalyysia .....	50
4.1	Goottilainen kaksoisolento .....	50
4.2	Abraham Van Helsing kaksoisolentona .....	54
4.3	Isänmurha ja kammottavuuden tuntemus.....	63
5.	Patriarkka ja Hillin pojat .....	67
5.1	Abraham Van Helsingin perintö.....	67
5.2	Joe Hill ja ahdistunut miessukupuoli.....	74
6.	Lopuksi.....	81
	Lähteet.....	84

# 1. Johdanto

## 1.1 Kohdeteos ja tutkimuskysymys

Käsittelen tässä tutkielmassa eri kauhugenrejen sekä niiden muuttumisen, sekoittumisen ja vaihtumisen vaikutusta henkilöhahmojen tulkintaan yhdysvaltalaisen kauhukirjailija Joe Hillin novellissa ”Abraham’s Boys”. Novelli sekoittaa useita eri genrejä saaden niiden kautta lukijan käsityksen muun muassa sen henkilöhahmoista muuttumaan. Tämä tekee siitä genrejen käsittelyn kannalta mielenkiintoisen tutkimuskohteen, minkä vuoksi olen valinnut sen kohdeteoksekseni. Käsittelen novellista versiota, joka sisältyy Hillin aiemmin eri lehdissä ja antologioissa julkaistuja novelleja kokoavaan novellikokoelmaan *20th Century Ghosts* (2007). Alun perin tämä versio ”Abraham’s Boys” -novellista julkaistiin antologiassa *The Many Faces of Van Helsing* (2004). *20th Century Ghosts* asettaa kuitenkin tutkielmani kannalta mielenkiintoisemman kontekstin novellille, sillä käsittelen myös Hillin tuotannolle tyypillistä tematiikkaa ”Abraham’s Boys” -novellissa. Kohdeteoksessani tämä tematiikka nousee erittäin korostetusti esille, mikä tekee siitä myös Hillin tuotannon kontekstissa kiinnostavan kohteen tutkimukselle.

”Abraham’s Boys” kertoo Maximilian Van Helsingistä ja tämän veljestä Rudolfista, joiden isä paljastuu lukijalle Bram Stokerin *Draculasta* (1897) ja siitä tehdyistä lukuisista elokuvasovituksista tutuksi vampyyrinmetsästäjä Abraham Van Helsingiksi. Novellin edetessä lukija saa kuitenkin aihetta epäillä, ettei tavallisimpien Dracula-kertomusten tapaan vampyyreja olisikaan olemassa novellin maailmassa, vaan ne olisivat Abraham Van Helsingin psykoottista kuvitelmaa. Tarina kerrotaan Maxin näkökulmasta kolmannessa persoonassa, eikä vampyyreita varsinaisesti kohdata missään vaiheessa. Van Helsing on väkivaltainen poikiaan kohtaan, ja kun hän vielä aikoo opettaa pojilleen vampyyritapontaidon hyödyntämällä syöpään kuolleen naapurinrouvan ruumista, päättävät pojat karata. Maximilian kuitenkin omaksuu isänsä roolin tappajana ja surmaa hänet vaarnalla.

Ei ole täysin selvää, osoittautuvatko novellin lopussa vampyyrit Van Helsingin kuvitelmaksiksi vai osoittautuuko Van Helsing itse vampyyriksi. Riippumatta tulkinnasta on kuitenkin kiistatonta, että Abraham on jättänyt jälkeläisilleen hirvittävän ja väkivaltaisen perinnön. Pyrinkin tutkielmassani selvittämään, miksi Stokerin *Draculan* isällisestä sankarista on Hillin novellissa tullut tällainen hirviömäisen perinnön välittäjä. Tässä tärkeimpiin osatekijöihin kuuluvat tutkielmassani kaksinaismoralismi, torjuttu seksuaalisuus ja kaksoisolennot sekä genren konventioiden painolasti.

Analysoin Van Helsingin ja hänen poikiensa hahmoja novellissa lähinnä kahdesta kauhugenrestä käsin: goottilaisesta genrestä ja slasher-kauhuelokuvista. Vertailukohtina tutkielmassani toimivat Stokerin *Dracula* ja muutamat merkittävimmät siitä tehdyt elokuvasovitukset sekä useat goottilaiset ja kauhukertomukset. Slasher-elokuvien kohdalla keskityn lähinnä genren tärkeimpiin piirteisiin nostaten yksittäisiä elokuvia esille pikemminkin esimerkkeinä kuin analysoitavina vertailukohtina kohdeteokselleni. Käsittelen myös Hillin tuotannon suhdetta Stephen Kingin, nykyisenlaisen kauhukirjallisuuden uranuurtajan fiktion.

Tulee ottaa huomioon, että genrejen vaikutus henkilöhahmoihin on kahdenlaista: ensinnäkin ovat tekijän tekstissä käyttämät genret, toisekseen on geneerisiä kehyksiä, joihin itse asetan novellin tutkimusentekijänä. Kuten tässä johdannossa käy ilmi, kuuluu ”Abraham’s Boys” erittäin selvästi kauhukirjallisuuden genreen. Muutkin kuin valitsemani goottilainen ja slasher-genre ovat mahdollisia näkökulmia. Olen kuitenkin valinnut nämä kaksi genreä, sillä ne tarjoavat tilaisuuden mielenkiintoisille huomioille, minkä lisäksi teksti itse viittaa niihin suhteellisen selvästi. Tätä ja kohdetekstini suhdetta Stephen Kingille tyypilliseen kauhuun käsittelen luvussa 1.2. En laske Stephen Kingille tyypillistä kauhua miksiäkään omaksi genrekseen, sillä sitä ei tutkimuksessa sellaisena nähdä. Stephen King on kuitenkin kiistatta aikamme tunnetuin kauhukirjailija, ja tutkijat pitävät Kingille tyypillistä kauhua erityisenä (esim. Strengell 2005; Magistrale 1988). Kingin nimeä voi verrata amerikkalaisessa kulttuurissa jopa brändiin (Magistrale 1998, 14). Hill on tyyllillisesti ja temaattisesti niin lähellä Kingiä, että hän selvästi jatkaa Kingin lanseeraamaa kauhuperinnettä. Lisäksi taustana tutkielmalleni toimii hirviönmetsästäjien ja hirviöiden roolien kehittyminen länsimaalaisessa populaarikulttuurissa.

## **1.2 Teoreettisia lähtökohtia**

### **1.2.1 Genretutkimuksesta ja novelligenrestä**

Koska genret ovat keskeisessä osassa tutkielmaani, on hyvä aluksi kartoittaa hieman sitä, mitä termillä ”genre” tutkimuksessa tarkoitetaan. Tämä myös selkiyttää sitä, miten käsittelen valitsemiani genrejä tässä tutkielmassa. Nojaan tässä luvussa paljolti Alastair Fowlerin (1985) käsitykseen genrestä hänen teoksessaan *Kinds of Literature*, vaikka sitä onkin kritisoitu osittain vanhanaikaiseksi (esim. Nieminen 1996, 36). Siinä esiintyvä käsitys genretutkimuksesta tulkitsevana pikemminkin kuin luokittelevana toimintana (Fowler 1985, 37) on tämän lyhyen alustukseni kannalta tärkein aspekti genretutkimuksessa. Lisäksi Fowlerin teorialla on ollut suuri vaikutus suomalaiseen genretutkimukseen, ja suurin osa Suomessa tehtävästä genretutkimuksesta juontaakin juurensa vahvasti tähän teoriaan (Juntunen 2012, 535).

Genretutkimusta hallitsi yllättävän pitkään kangistuminen myötäilemään antiikin Kreikasta juontuvaa kolmijakoa epiikka-draama-lyriikka, mikä näkyy vielä esimerkiksi Northrop Fryen (2000) vuonna 1957 ilmestyneessä esseekokoelmassa *Anatomy of Criticism*. Hänkin kuitenkin huomasi jo sen, ettei genretutkimuksen tarkoitus ole luokitella (emt., 247). Sen sijaan Fryen mukaan tarkoitus on selvittää perinteitä ja samankaltaisuuksia. Tällöin syntyy konteksteja, joita ei olisi muuten huomattu. (Emt., 247–248.)

Fowler toteaa genrejen olevan luokkien sijasta pikemminkin tyyppejä (Fowler 1985, 37). Myöskään hänestä genretutkimus ei ole ainoastaan genrejen ja piirteiden tunnistamista, vaan se tarjoaa mahdollisuuden vertailla samankaltaisuuksia teosten välillä ja kertoo meille, miten teokset vaikuttavat kyseessä olevaan genreen (emt., 34). Fowler ei näekään teosten suhdetta genreensä passiivisena jäsenyytenä, vaan aktiivisena muuntamisena (emt., 20). Jopa tiukimmin genren konventioissa pysyttelevä teos muuttaa genreä esimerkiksi vahvistamalla genren tiettyjä piirteitä (emt., 23). Genret muuttuvatkin ajan kuluessa, minkä vuoksi on mahdotonta määrittellä genrelle pysyvää joukkoa piirteitä (emt., 38). Fred Bottingin (1996, 14–15) huomauttaa goottilaisen genren yhteydessä, että sen yli kaksisataavuotisen historian ajalta on mahdoton määrittellä sille pysyvää joukkoa piirteitä.

Frye sanoo genren olevan kirjoittajan aikomus tuottaa tietynlainen verbaalinen rakenne (Frye 2000, 246). Fowler kritisoi hänen genrekäsitystään sen keskeneräisyydestä, sillä se nojaa pysyviin genreihin, jotka eivät kata kaikkea ja joiden olemassaolo on muutenkin problemaattinen kysymys (Fowler 1985, 242–243). Fowler itse puolestaan määrittelee genren kommunikaatiojärjestelmäksi kirjailijoille kirjoittamisessa sekä lukijoille ja tutkijoille lukemisessa ja tulkitsemisessa (emt., 256). Hänen mielestään Fryen ja muiden yritykset määrittää genrejä erilaisten karttojen avulla eivät voi onnistua, sillä ne nojaavat genrejen määrittämiseen yhden tai kahden määrittävän tekijän pohjalta (emt., 246). Fowler itse soveltaakin Wittgensteinin käsitettä perheyhtäläisyydestä, sillä se mahdollistaa eri teosten tutkimisen samaan genreen kuuluvina, vaikka niillä ei olisi mitään yhtä yhteistä piirrettä. Silti ne ovat yhteydessä toisiinsa monin tavoin. (Emt., 41.) Fowlerin mukaan onkin mahdollista eritellä genren teoksista usein löytyviä piirteitä, vaikka ei olekaan mahdollista eritellä piirteitä, jotka olisivat paikalla aina (emt., 40). Genreille mahdollisten samankaltaisuuksien joukkoa Fowler kutsuu geneeriseksi repertoariksi (emt., 55). Saija Isomaa (2010, 123) kritisoi Fowleria kuitenkin siitä, ettei tämä kiinnitä huomiota Wittgensteinin perheyhtäläisyyden filosofiseen taustaan. Isomaa itse ehdottaakin nominalistista lähestymistapaa genreihin (emt., 124). Hän seuraa muuten Fowlerin käsitystä genreistä, mutta hänestä nominalistinen eli antiessentialistinen lähestymistapa sallii paremmin historiallisen muutoksen näkemisen jättäen kuitenkin tilaa teosten yksilöllisyydelle (emt., 133). Tämän tutkielman alustuksen puitteissa

Fowlerin lähestymistapa on kuitenkin mielestäni riittävä. Lähestyn myös itse genrejä pikemminkin tulkinnan kuin luokittelun välineenä. En pyri antamaan määritelmiä niistä, vaan hyödynnän aiemman tutkimuksen esille nostamia piirteitä eräänlaisen repertoarin tavoin.

Koska monet tässä tutkielmassa esillä olevista kaunokirjallisista teoksista ovat vuosikymmeniä tai -satoja vanhoja, on myös historialliseen kontekstiin kiinnitettävä huomiota genrekonventioiden yhteydessä. Vera Nünning (2010) painottaa genreen kuuluvien teosten tulkitsemista myös aikalaism kontekstissaan. Hänen mukaansa genrekonventioiden tulkitsemisessä tärkeä osa on sen huomioimisella, mitä teoksen aikalaiset kyseessä olevalla maantieteellisellä alueella pitivät ”todellisena” (emt., 69–70). Genrejen ja kulttuurien muutoksen vuoksi tämä tulee ottaa huomioon, sillä muuten Nünningista päädytään hylkäämään tai ymmärtämään jotkin teokset väärin (emt., 75). Olen kuitenkin enemmän samaa mieltä goottilaista kirjallisuutta tutkivan Timothy G. Jonesin (2009, 128) kanssa, joka on sitä mieltä, ettei ”autenttinen” lukutapa välttämättä ole nykynäkemyksistä ponnistavaa tulkintaa arvokkaampi. Hänestä kuitenkin on tärkeää ymmärtää ja tunnistaa näiden kahden ero. Omasta mielestäni Nünningin käsitys genrekonventioiden historiallisesta kontekstualisoinnista on problemaattinen myös siltä kannalta, että se tuntuisi liian vahvasti oletettavan teoksen aikalaislukijoiden tulkinneen sitä samalla tavalla. Lisäksi monien teosten kohdalla olisi hankala määrittää oikeaa maantieteellistä aluetta tai edes oikeaa historiallista ajankohtaa. Jos teos on esimerkiksi julkaistu vuosia kirjoittamisajankohdansa jälkeen, tuleeko sitä tulkita kirjoittamis- vai julkaisuajankohdasta käsin?

Vielä on mainittava, että vaikka viitteinäni toimiva kirjallisuus keskittyikin genrejen tutkimukseen kirjallisuudessa, on se silti sovellettavissa oman tutkimukseni puitteissa myös elokuvagenreihin. Jotkut elokuvatutkijat kokevat problemaattisena sen, kuka määrittää elokuvagenret, erityisesti kun elokuvateollisuudella on tässä suuri merkitys (Laine 2012, 477–478). En kuitenkaan koe tarpeelliseksi pohtia tätä tutkielmassani, erityisesti koska keskityn ainoastaan yhteen kauhuelokuvan alalajiin, slasheriin, joka vielä kaiken lisäksi on erittäin geneerinen.

Koska nimitän kohdeteostani novelliksi ja puhun genreistä, on paikallaan myös tehdä lyhyt katsaus novelligenreen kirjallisuudentutkimuksessa. Viorica Patea (2012, 3) määrittää perinteisen käsityksen novellista olevan, että se on muodoltaan tiivistetty, yhtenäinen ja juonellinen. Novelleja tutkivien teoreetikoiden hän havainnoi käsittelevän usein esimerkiksi kokonaisvaltaisuutta, lyhyyttä, intensiivisyyttä, kuinka ne vihjaavat enemmän kuin sanovat suoraan, vaikutelman yhtenäisyyttä, lopetusta ja muotoilua. Patea huomioi myös, että novelligenren määrittely on osoittautunut ongelmalliseksi (emt., 8). Koska novelligenren käsittelyni on tarkoitus olla lyhyt katsaus, keskityn teoreetikoihin, joiden näkemykset jaan.

Yleisesti suuri osa teoreetikoista on sitä mieltä, että yksi novellia (engl. *short story*) määrittävistä tekijöistä on lyhyys. Samat teoreetikot ovat myös sitä mieltä, että lyhyys on suhteellisuutensa vuoksi hankala määre. (Esim. Friedman 1989, 15; Beevers 2008, 14–16; Wright 1989, 50.) Omasta mielestäni tarpeeksi hyvän tavan määrittää novelli tarjoaa Austin M. Wright (1989). Aluksi Wright (emt., 47) viittaa Tzvetan Todorovin teoreettisiin ja historiallisiin genreihin. Todorov jakaa genret historiallisiin ja teoreettisiin, eli ”kirjallisen todellisuuden tarkkailusta” ja teoreettisesta päättelystä juontuviin genreihin (Todorov 1973, 13–14). Wright (1989, 47) ilmoittaa käsittelevänsä novelligenreä historiallisen genren näkökulmasta, eli hän tarkastelee jo olemassa olevaa joukkoa teoksia. Hänen genrekäsityksessään on huomattavia yhteyksiä Fowlerin käsitykseen, vaikka hän ei tämän tutkimukseen viittaakaan. Hän esimerkiksi näkee genren pikemminkin erilaisten piirteiden joukkona kuin teosten kategoriana (emt.). Fowlerin tavoin hän huomioi myös, että kaikki nämä piirteet eivät esiinny kaikissa genren teoksissa (emt., 49).

Wright (1989, 49–50) kuitenkin määrittelee, että tästä huolimatta kaikkia novelleja määrittävät tietyt reunaehdot. Nämä reunaehdot hän asettaa Norman Friedmanin (1989, 15) määrittelyn pohjalta: ”narrative fiction in prose which is short”. Argumentaation kannalta tällainen reunaehtoien asettaminen lakkaa olemasta ristiriidassa genret piirteiden joukkona näkemisen kanssa, mikäli se liitetään Fowlerin alalajin käsitteeseen. Fowler (1985, 56) määrittelee genreen sisältyvän alalajin tarkentavan genren sisältöä lisäämällä pakollisen osarepertoarin, joka olisi tavallisesti genressä vaihtoehtoinen. Jos siis novellin nähtäisiin olevan proosan alalaji, olisi Friedmanin määritelmä pakollinen osarepertoari.

Friedman (1989) kritisoi vahvasti aiempia teoreetikoita heidän tavastaan määritellä novelli. Hänen mukaansa monet kriitikot sekoittavat eri kategoriat keskenään. He olettavat novellilla olevan sille ominaisia aiheita, jotka tuottavat tietynlaisen rakenteen, tai päinvastoin. (Emt., 19.) Tällöin nämä teoreetikot sortuvat Friedmanin mielestä näkemään taipumukset ehdottomina piirteinä (emt., 18). Myös Wright (1989, 49) korostaa, että reunaehtoja lukuun ottamatta muut genren piirteet olisivat taipumuksia. Määriteltyään novelligenren reunaehdot (tai Fowlerin termein, pakollisen osarepertoarin) Wright (emt., 51) listaa teoretisoinnissa paljon esille nousevia novellin tärkeitä taipumuksia. Hänen mukaansa novellit esimerkiksi ovat usein päällisin puolin yksinkertaisia. Tällä hän tarkoittaa sitä, että niissä ei esimerkiksi useinkaan ole sivujuonia. Sanoessaan novellien olevan *päällisin puolin* yksinkertaisia, Wright tarkoittaa, että ne voivat kuitenkin olla esimerkiksi tulkinnallisesti monimutkaisia. Myös ”Abraham’s Boys” -novelli koostuu päällisin puolin kolmesta kohtauksesta. Lukija kuitenkin lukee sen taustalle muut Dracula-kertomukset, erityisesti Stokerin romaanin. Lisäksi, kuten tässä tutkielmassa käy ilmi, Hillin novelli kommentoi sekä *Draculaa* että hirviönmetsästyksen liittyvää populaarikulttuuria.



Novellit myös usein jättävät asioita lukijan pääteltäviksi (Wright 1989 52), tai kuten jo Pateaan (2012, 3) viittasin, ne usein vihjaavat suoraan sanomisen sijaan. ”Abraham’s Boys” -novellikaan ei ole yksitulkintainen, ja lukijan täytyy itse päätellä, mikä Van Helsing lopulta on. Friedman (1989, 25, 29) huomioi myös, että lyhyiden vuoksi novelleissa yksityiskohdilla on usein enemmän painoarvoa kuin romaaneissa.

Wright (1989, 47) huomioi Friedmanin lähestymistavasta novelliin, että se vastaa Todorovin historiallisia genrejä, kun taas Friedmanin kritisoimien teoreetikkojen lähestymistapa vastaa Todorovin teoreettisia genrejä. Tämä selittää myös sitä, miksi esittelen juuri Wrightin ja Friedmanin käsityksiä. Käsittelen muita genrejä tässä tutkielmassa historiallisina genreinä, jolloin tuntuisi ristiriitaiselta käsitellä novelligenreä teoreettisena, tutkijoiden luomana genrenä. Tämän teen siksi, että kauhu siihen liittyvine genreineen on populaarigenre ja nojaa paljon lukijoiden ja katsojien käsityksiin siitä, vaikka tietysti tähän vaikuttavat myös esimerkiksi tekijät ja kriitikot. Ei siis tuntuisi loogiselta puhua novelligenrestä erityisesti kauhunovellien yhteydessä lukijoiden intuition ohittavalla tavalla. Kuten myöhemmin käy ilmi, en käsittele Todorovin fantastistakaan genrenä, sillä sellaisena se on teoreettinen genre.

Vaikuttaako novelligenre sitten henkilöhahmojen tulkintaan ”Abraham’s Boys” -novellissa? Varmastikin. Olen kuitenkin määritellyt käsitteleväni kauhugenrejen ”muuttumisen, sekoittumisen ja vaihtumisen” vaikutusta henkilöhahmojen tulkintaan kohdeteoksessani, enkä näe, että novelligenren kanssa tapahtuisi tällaista liikettä Hillin novellissa valitsemieni aihealueiden puitteissa. Genrejä tietyssä novellissa käsittelevä tutkielma ei kuitenkaan voi ohittaa novelligenreä täysin. Palaan siihen lyhyesti luvussa neljä, mutta muuten novelligenren käsittelyni rajoittuu tähän lyhyeen katsaukseen. Mielestäni James Phelanin malli kertomuksen progressiosta soveltuu oman tutkimusongelmani kannalta novelligenreä paremmin välineeksi ”Abraham’s Boys” -novellin tarkasteluun, sillä siinä keskeisessä osassa on juurikin kertomuksen edetessä tapahtuvat muutokset. Esittelen Phelanin mallin luvussa 1.2.3.

### **1.2.2 Gotiikka, slasher ja King**

Ensimmäiseksi goottilaiseksi teokseksi mainitaan usein Horace Walpolen *Otranton linna* (*The Castle of Otranto*, 1764), jonka toinen painos (1765) oli alaotsikoitu ”Goottilainen kertomus” (”A Gothic Story”). Suosionsa huipulle goottilainen kirjallisuus nousi kuitenkin 1790-luvulla, jolloin suosituimpiin kirjailijoihin kuuluivat Ann Radcliffe useilla romaaneillaan sekä M. G. Lewis romaanillaan *Munkki* (*The Monk*, 1796). Vaikka kaikki ajan goottilaiset kertomukset hyödynsivätkin *Otranton linnassa* esiintyviä goottilaisia konventioita, näkyy niissä myös aikaisten goottilaisten kirjailijoiden Clara Reeven ja Sophia Leen vaikutus: vaikka kertomukset sijoittuvatkin

kaukaiseen menneisyyteen, ovat niiden käsitykset moraalista ja rationaalisuudesta peräisin kirjoittajiensa aikakaudelta (Botting 1996, 62–63). Goottilaisten romanssien geneerisyys ja moraalisten opetusten puute saivat useat kriitikot huolestumaan ja irvailemaan. Kuuluisassa vuoden 1798 lehtikritiikissä ”Terrorist Novel Writing” anonymi kirjoittaja summaa kriitikoiden tunnot:

Can a young lady be taught nothing more necessary in life, than to sleep in a dungeon with venomous reptiles, walk through a ward with assassins, and carry bloody daggers in their pockets, instead of pin-cushions and needle-books? [...] In the mean time, should any of your female readers be desirous of catching the season of terrors, she may compose two or three very pretty volumes from the following recipe:

*Take* – An old castle, half of it ruinous.

A long gallery, with a great many doors, some secret ones.

Three murdered bodies, quite fresh.

As many skeletons, in chests and presses.

An old woman hanging by the neck; with her throat cut.

Assassins and desperadoes, *quant. suff.*

Noises, whispers, and groans, threescore at least.

Mix them together, in the form of three volumes, to be taken at any of the watering places, before going to bed. (Anonymi 2006, 602.)

Myöhemmin linnat vaihtuivat vanhoihin taloihin, joissa kummittelivat milloin mitkään pelot tarinan historiallisesta ajankohdasta riippuen (Botting 1996, 3). 1800-luvun lopulla viktoriaanisena aikana goottilainen kirjallisuus palasi jälleen. Tänä aikana ilmestyivät monet klassikoiksi nousseet goottilaiset romaanit kun Stokerin *Dracula* ja Robert Louis Stevensonin pienoisromaani *Tohtori Jekyll ja Herra Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886). Vaikka ajan goottilainen kirjallisuus kurottikin takaisin romantiikkaan, miljöö oli viktoriaaninen samoin kuin kertomuksissa esiintyvät sosiaalista ja tieteellistä kehitystä koskevat huolet. (Botting 1996, 135–136.) *Dracula* ei ollut suinkaan ensimmäinen goottilainen vampyyrikertomus, vaan se sai vaikutteita muun muassa John Polidorin kertomuksesta ”Vampyyri” (”The Vampyre”, 1818) sekä Sheridan Le Fanun ”Carmillasta” (1874) (Botting 1996, 145). Se sai kuitenkin niitä suuremman suosion ja jäi elämään populaarikulttuuriin.

Gotiikalle, niin kuin muillekaan genreille, ei ole mahdollista hahmottaa mitään yhtä yhtenäistä joukkoa geneerisiä piirteitä. Silti Fred Botting (1996, 2) näkee, että gotiikan viehtymys liiallisuuksiin (*excess*) ja rikkomuksiin (*transgressions*) ovat säilyneet. Steven Bruhmin (2002, 259) mukaan monet klassisen gotiikan piirteistä ovat edelleen nähtävissä nykygotiikassa. Esimerkkeinä hän mainitsee muun muassa järjen ja intohimon rajat sekä perheen ongelmat.

Hyödynnän tässä tutkielmassa goottilaista kirjallisuusperinnettä ”Abraham’s Boys” -novellin analyysissäni tarkoitukseni tarkastella Abraham Van Helsingin ja tämän poikien hahmoja. Vaikka goottilainen genre on erittäin selvästi läsnä ”Abraham’s Boys” -novellissa ja moni piirre tähän genreen viittaa, ei se kuitenkaan ole novellin ainoa tai välttämättä edes pääasiallinen genre. Asetan

siis itse novellin vahvemmin goottilaisen kirjallisuusperinteen kontekstiin. Tekstistä itsestään löytyy piirteitä, jotka viittaavat suoraan gotiikkaan, mutta osa piirteistä näyttäytyy goottilaisina tähän kontekstiin asettamisen vuoksi, ja voisivat siis potentiaalisesti toisessa kontekstissa tuottaa toisenlaisia tulkintojakin.

”Abraham’s Boys” ohjaa lukijaansa kohti goottilaista kontekstia kuitenkin selvimmin viittauksellaan Stokerin *Draculaan*. Vertailenkin kohdeteostani ja *Draculaa* sekä joitain siitä tehtyjä elokuvasovituksia keskenään. Tämä ei kuitenkaan tapahdu ainoastaan goottilaisessa kontekstissa, vaan huomaa myös sen, kuinka ”Abraham’s Boys” pyrkii ujuttamaan slasher-kontekstin *Draculan* tulkintaansa. Tässä tutkielmassa esille tuleva intertekstuaalisuus on intertekstuaalisuutta hyvin laajassa mielessä. Koska en myöskään pyri ensisijaisesti tulkitsemaan kohdeteostani esimerkiksi yksittäisten allusioiden kautta, en n koe tarpeelliseksi viitata intertekstuaalisuutta koskevaan tutkimukseen.

Toisesta käsittelemästäni kauhugenrestä, slasherista, on huomattavasti tulkinnanvaraisempaa sanaa, viittaako ”Abraham’s Boys” siihen suoraan. Novelli viittaa selvästi kauhukirjallisuuden ja -elokuvan sarjamurhaajahahmoihin, mutta slasher-tappaja ei ole näistä ainoa. Olenkin valinnut slasherin yhdeksi kohdteokseni konteksteista novellista löytyvien, slasherista muistuttavien piirteiden vuoksi. Kuten myöhemmin käy ilmi, valintaani vaikuttavat myös Stokerin *Draculasta* tehdyt tulkinnat, jotka usein painottavat viktoriaanisen ajan arvoja vapaamman seksuaalisuuden torjumista ja sitä vastaan hyökkäämistä.

Slasher on kauhuelokuvan alalaji. Carol J. Cloverin mukaan slasher-elokuvat ovat Alfred Hitchcockin *Psykosta* (*Psycho*, 1960) suuresti vaikutteita ottaneita elokuvia, joissa psykoottinen sarjamurhaaja, jonka vaikuttimet ovat usein ainakin jossain määrin seksuaaliset, tappaa (”slashes to death”) liudan enimmäkseen naispuolisia uhreja, kunnes hänet kukistetaan (Clover 1992, 21, 24). Väittäisin kuitenkin, että slasherin lisäämä, Fowlerin alalaji määritelmään kuuluva pakollinen osarepertoari sisältää vain sarjamurhaajan, joka tappaa uhrinsa tietyllä tapaa<sup>1</sup>. Tapon on tapahduttava jollakin muulla välineellä kuin tuliaseella, mutta kohtauksessa tarvitaan verta, jolloin esimerkiksi kuristaminen tai tukahduttaminen ei sovi kuvaan. Slasher-tappajan aseena toimiikin usein teräase. Toisaalta jotkut katsojat erottelevat slasher-elokuvista splatter-elokuvat, mikä tarkoittaa vielä murhan tekotapaa. Cloverin laajempi käsitys slasher-elokuvista palvelee kuitenkin paremmin oman tutkielmani tarkoituksia.

---

<sup>1</sup> *To slash* ei taivu kovin hyvin kyseessä olevaa tekotapaa vastaavaan suomennokseen. Toisaalta alkukielinenkään sana ei välttämättä vastaa aina täydellisesti tekotapaa kaikissa slashereiksi mielletyissä elokuvissa, kuten esimerkiksi *Teksasin moottorisahamurhissa* (*Texas Chainsaw Massacre*, 1974).

Hyvä esimerkki slasher-elokuvasta on John Carpenterin *Halloween: Naamioiden yö* (*Halloween*, 1978). Elokuvan alussa kuusivuotias Michael Myers tappaa keittiöveitsellä sisarensa, joka on juuri harrastanut seksiä poikaystävänsä kanssa. Useita vuosia myöhemmin psykiatrisesta sairaalasta paennut aikuinen Michael palaa kotikaupunkiinsa pyhäinpäivän yönä ja alkaa väijyä ja tappaa teini-ikäisen Laurien ystäviä päätyen ajamaan takaa myös Laurieta, joka lopulta onnistuu kukistamaan Michaelin hänen peräänsä lähteneen psykiatri Sam Loomisin avulla. Michael ei kuitenkaan kuole, vaan slasher-tappajalle tyypillisesti palaa aina vain yhä uusissa jatko-osissa.

Hyödynnän tutkielmassani myös goottilaisen kirjallisuuden tutkimuksen feminististä ja psykoanalyttistä tutkimushaaraa. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole itse soveltaa psykoanalyttistä ja feminististä kirjallisuudentutkimusta, vaan pikemminkin tarkastella sitä, miten näissä suuntauksissa on goottilaista kirjallisuutta tulkittu. Tämän teen siitä syystä, että nämä tulkinnat ovat vaikuttaneet siihen, miten goottilaista kirjallisuutta on myös populaarikulttuurissa tulkittu. Tämä taas vaikuttaa suoraan siihen, millainen esimerkiksi Abraham Van Helsingin hahmo ”Abraham’s Boys” -novellissa on.

Feministiseltä kannalta vampyyrintappo Stokerin *Draculassa* on usein tulkittu misogynistisenä (ks. Jones 2009, 128). Kelly Hurley (2002, 201) viittaa yleiseen tulkintaan, jonka mukaan *Draculassa* naisvampyyrit ovat seksuaalisesti vapaita naisia eli uhkakuvia siitä, millaisia 1800-luvun lopulla päätään nostava feministinen liike naisista tekisi. Esimerkiksi Timothy G. Jones (2009, 128, 130) kuitenkin kritisoi tätä lukutapaa siitä, että siinä unohdetaan ero nykyisen ja aikalaiskontekstin välillä. Feminististä tulkintaa sivuten psykoanalyttisessä kirjallisuudentutkimuksessa vampyyrit ja Dracula usein liitetään kiinteästi seksuaalisuuteen (ks. Hughes 2012, 199, 201).

Analysoidessani Rudolfin hahmoa ”Abraham’s Boys” -novellissa viittaan myös 1790-luvun goottilaiseen kirjallisuuteen, jossa keskeisessä osassa ovat miesten ahdistamat ja vangitsevat naiset. Tärkeimpinä teoksina tämän tyyppisessä gotiikassa pidetään yleisesti muun muassa Ann Radcliffen romaaneja sekä M. G. Lewisin romaania *Munkki*. Kuten analyysini tulee osoittamaan, voi Rudolfin yhdistää 1790-luvun gotiikan sankarittariin hänen äitinsä Wilhelminan kautta, jonka *Draculan* lukijat tuntevat paremmin Mina Harkerina. Rudolf rinnastetaan tekstissä äitiinsä erittäin vahvasti siinä missä Maximilian rinnastetaan isäänsä, mutta 1790-luvun sankarittarien gotiikan konteksti on itse asettamani ja juontaa jo käytössä olevasta yleisestä goottilaisesta kontekstista. Lisäksi minulla on tietysti muitakin syitä nostaa 1790-luvun gotiikan konteksti esille, mutta tämä tulee ilmi analyysini yhteydessä.

Stephen Bruhmin (2002, 262) mukaan nykypäivän gotiikka käyttää tietoisesti hyväkseen freudilaista retoriikkaa. Jo ennen Freudia goottilaisessa kirjallisuudessa on nähtävissä piirteitä, jotka

myöhemmin tulkittaisiin freudilaisiksi. Goottilaisen kirjallisuuden usein katsotaankin olleen Freudille yksi psykoanalyttisen kuvaston lähteistä (emt., 261). Yksi merkittävimmistä psykoanalyttista kuvastoa tietoisesti hyödyntävistä goottilaisista nykykirjailijoista on Stephen King (Bruhm 2002, 263; Strengel 2005, 21), joka on tässä tutkielmassa usein esillä. Torjuttu seksuaalisuus nousee esille tutkielmassani useaan otteeseen niin gotiikan kuin slasherinkin yhteydessä, joten on loogista tarkastella sitä, miten ”Abraham’s Boys” hyödyntää psykoanalyttista retoriikkaa. Tarkastelen sitä kohdeteokseni yhteydessä lähinnä goottilaisena konventiona, joskin tiedostettuna sellaisena. Käsittelen myös Freudin käsitteen *das Unheimliche* (suom. kammottava, engl. *uncanny*) yhteyttä Todorovin outoon (engl. *uncanny*), josta puhun hieman seuraavassa alaluvussa. Tarkoitukseni on tarkastella jonkin verran sitä, missä mielessä ”Abraham’s Boys” voisi olla *unheimlich*.

Kuten olen jo maininnut, en käsittele Stephen Kingille tyypillistä kauhua varsinaisesti genrenä. Tarkoitukseni on nostaa King esille sopivissa kohdissa, kuten gotiikan ja genrejen sekoittamisen yhteydessä, ja korostaa hänen asemaansa yhtenä merkittävimmistä yksittäisistä nykykauhukirjallisuuteen vaikuttaneista kirjailijoista sekä yhtenä merkittävimmistä nykyisistä kauhukirjailijoista. Monet hänen tuotannossaan tyypilliset piirteet ovat läsnä myös Hillin tuotannossa ja ”Abraham’s Boys” -novellissa. Näitä ovat esimerkiksi koreilematon kieli, hahmojen sijoittaminen työväenluokkaan ylempien luokkien sijasta (Magistrale 1988, 13; Magistrale 2010, 3) ja vaikutteiden ottaminen useista genreistä, joista goottilainen on yksi merkittävimmistä (esim. Magistrale 1988; Russell 2002; Strengell 2005, 22). Itse asiassa Kingin fiktion nähdään usein ottaneen vaikutteita monen muunkinlaisesta kirjallisuudesta kuin vain gotiikasta, vaikka esimerkiksi Heidi Strengellin mukaan gotiikka luo Kingin fiktiolle pohjan (Strengell 2005, 22). Lisäksi Kingin teoksissa nähdään vaikutteita muun muassa myyteistä ja saduista sekä kirjallisesta naturalismista (emt.), jännityskirjallisuudesta, tieteisfiktiosta sekä fantasiasta (Russell 2002, 29–32).

Käytän Kingin teoksia linkkinä nykykauhukirjallisuuden ja gotiikan välillä analysoidessani ”Abraham’s Boys” -novellia. Lähinnä keskityn *Hohtoon* (*The Shining*, 1977) ja *Painajaiseen* (*Salem’s Lot*, 1975). Hillin teoksista ei löydy kirjallisuustieteellistä tutkimusta, minkä vuoksi perustan hänen yhteytensä Stephen Kingiin omaan analyysiini. En voi väittää olevani ainoa tämän yhteyden näkevä. Myös Internetin keskustelupalstoilla ja blogeissa vallitsee yksimielisyys siitä, että Hillin teokset muistuttavat Stephen Kingistä. Usein näitä yhtäläisyyksiä päädytään pohtimaan Hillin ja Kingin sukulaisuussuhteen vuoksi Joe Hillin, oikealta nimeltään Joseph Hilstrom King, ollessa Stephen Kingin poika.

Yhtenä taustana tutkielmalleni toimii myös kauhukirjallisuudessa ja -elokuvassa tapahtunut hirviöiden ja heidän takaa-ajajiensa roolien kehitys. Tämä kehitys on mielestäni yksi

keskeisimmistä syistä sille, miksi vampyyrinmetsästäjä Abraham Van Helsing esitetään ”Abraham’s Boys” -novellissa psykoottisena sarjamurhaajana. Keskityn lähinnä vampyyreihin ja heidän metsästäjiinsä, mutta muutkaan hirviöt eivät ole täysin poissuljettuja. Koska tätä tapahtunutta kehitystä ei ole juurikaan tutkittu hirviönmetsästäjän näkökulmasta, on tärkein lähteeni tässä Heather L. Dudan *The Monster Hunter in Modern Popular Culture* (2008), vaikka tämä teos jääkin vielä hieman pintaraapaisuksi.

### 1.2.3 Todorovin fantastinen sekä kertomuksen progressio

Sovellan tutkielmani toisessa luvussa Todorovin fantastisen käsitettä tuodakseni selvemmin esille sitä, kuinka lukija joutuu ”Abraham’s Boys” -novellia lukiessaan punnitsemaan eri kauhugenrejen mukanaan tuomia tulkintamahdollisuuksia. Käytän fantastisen epäröinnin käsitettä työkaluna luvussa kaksi, joten päätin antaa sille johdannosta oman alalukunsa selkeyden vuoksi. Sisällytän tähän lukuun myös jonkin verran Todorovin fantastisen kritiikkiä ja mainitsen kahdesta ongelmasta, joita sen soveltaminen ”Abraham’s Boys” -novelliin sisältää. Todorovin fantastista kohdeteokseni tulkinnassa soveltaessani käytän hyväkseni myös James Phelanin (2007) hahmottelemaa mallia kertomuksen progressiosta, sillä se tarjoaa hyvän työkalun lukijan kertomuksen edetessä muuttuvien käsitysten jäsentämiseen.

Fantastinen on Todorovin teoreettisten ja historiallisten genrejen jaottelussa teoreettinen genre. Kaikki Todorovia seuranneet tutkijat eivät kuitenkaan laske fantastista genreksi. Esimerkiksi Rosemary Jackson (1981, 32) luokittelee fantastisen moodiksi (*mode*), joka sijaitsee kahden muun moodin, ihmeellisen ja mimeettisen välillä. Fantastinen syntyy näiden kahden moodin yhdistelystä. Itse tässä tutkielmassa kuitenkin näen fantastisen Christine Brooke-Rosen (1981, 64) tavoin elementtinä. Käsittelen fantastista, outoa ja ihmeellistä kertomusten ominaisuuksina, enkä näe syytä muodostaa niistä genrejä.

Todorovin (1973, 25) mukaan fantastinen on epäröintiä luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä yliluonnolliselta vaikuttavan tapahtuman kohdatessa tarinan henkilöahmoja ja lukijaa. Fantastinen kestää ainoastaan niin kauan kuin tämä epäröintikin, jonka kokee vain luonnonlait tunteva henkilö kohdatessaan tämän yliluonnolliselta vaikuttavan tapahtuman. Tullessa jonkinlaiseen lopputulokseen tulkinnan suhteen siirrytään jompaankumpaan fantastista ympäröivistä genreistä, outoon (*l'étrange*, engl. *the uncanny*) tai ihmeelliseen (*le merveilleux*, engl. *the marvelous*). Lukijan tulee myös tulla siihen tulokseen, ettei yliluonnollisuus johdu ainoastaan allegoriasta tai runollisista keinoista (emt., 33).

Outoon päättyvässä tarinassa Todorov erittelee kaksi selitysmahdollisuutta. Ensimmäinen perustuu vastakkainasetteluun todellinen/kuviteltu. Tässä tapauksessa yliluonnollisilta vaikuttavia

tapahtumia on vaikuttanut tapahtuneen, mutta todellisuudessa ei ole tapahtunutkaan yhtään mitään. Kyse on järkkyneen mielen kuvitteluista, eli esimerkiksi unista, hulluudesta tai päihteiden vaikutuksista. Toisessa ryhmässä vastakkainasettelu on todellisen ja illuusion välillä. Yliluonnolliset tapahtumat tapahtuivat, mutta ne on mahdollista selittää järjellä, eli kyse voi olla esimerkiksi yhteensattumasta, tempusta, huijauksesta tai illuusiosta. (Todorov 1973, 45.)

Todorovin fantastisen epäröinnin soveltamisessa ”Abraham’s Boys” -novelliin on kuitenkin kaksi ongelmaa. Ensimmäinen koskee luonnonlakeja. Todorovin fantastisen määritelmässä oletetaan, että lukijan ja tarinan henkilöahmojen käsitykset luonnonlaeista ovat yhtenevät ja että nämä lait ovat samat kuin todellista maailmaamme koskevat luonnonlait. ”Abraham’s Boys” -novellissa kuitenkin henkilöahmoilla on erilaisia käsityksiä yliluonnollisen olemassaolosta, ja lukija todellisesta maailmasta poiketen uskoo aluksi yliluonnollisen olevan kiinteä osa ”Abraham’s Boys” -novellin maailmaa. Toiseksi Todorovin mukaan fantastisen epäröinnin käynnistää yliluonnolliselta vaikuttava tapahtuma, mutta ”Abraham’s Boys” -novellissa mitään yliluonnolliselta vaikuttavaa ei tapahdu. Silti lukijan käsitys yliluonnollisen mahdollisuudesta novellin maailmassa muuttuu, mikäli päädytään siihen tulokseen, että vampyyrit ovat Van Helsingin kuvitelmaa. Tutkielmani toisen luvun analyysin yhteydessä kiinnitän huomiota näihin kahteen ongelmaan. Ne osaltaan selventävät myös ”Abraham’s Boys” -novellin suhdetta goottilaiseen ja slasher-genreen.

James Phelan hahmottelee teoksessaan *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative* (2007) mallin kertomuksen progressiosta. Vaikka oman tutkielmani pääasiallinen metodi ei olekaan kirjallisuuden retorinen tutkimus, on fantastisen epäilyn syntymistä ja kehittymistä ”Abraham’s Boys” -novellissa helpompi hahmottaa muutamien Phelanin käsitteiden kautta. Hänen mukaansa kertomuksissa pitää ottaa tapahtumien progression lisäksi huomioon yleisön responssien progressio (emt., 7). Toisin sanoen kyse on kahdenlaisesta muutoksesta: henkilöahmojen kokemasta muutoksesta ja yleisön henkilöahmojen muutoksiin kohdistuvien responssien kokemasta muutoksesta (emt.).

Phelan (2007, 17–21) jakaa kertomuksen alkuun, keskivaiheeseen ja loppuun, joista jokainen koostuu neljästä aspektista. Näistä aspekteista aina kaksi ensimmäistä liittyy tekstuaaliseen dynamiikkaan ja kaksi viimeistä lukijadynamiikkaan. Ensimmäinen aspekti jokaisessa kertomuksen vaiheessa on esittely (*exposition*), jossa lukijalle annetaan tietoa kertomuksesta sekä sen henkilöahmoista, asetelmasta ja tapahtumista.

Kertomuksen alun muut aspektit ovat liikkeellelähtö (*launch*), alullepano (*initiation*) ja sisäänastuminen (*entrance*). Liikkeellelähdössä kertomuksen ensimmäiset sen kokonaan kattavat epävakaisuudet ja jännitteet tulevat ilmi. Kertomus ei vielä tässä vaiheessa ole ottanut selvää

suuntaa, joten liikkeellelähdön tunnistaminen on vielä kokeilevaa. Alullepanossa on kyse implisiittisen tekijän ja kertojan sekä todellisen yleisön ja tekijänyleisön<sup>2</sup> välisistä suhteista. Koska en kuitenkaan käsittele tässä tutkielmassa kertojia tai erilaisia yleisöjä, jätän omassa analyysissäni nämä kertomuksen vaiheiden kolmannet aspektit huomiotta. Sisäänastuminen puolestaan sisältää todellisen lukijan itsensä asemoimisen jollekin paikalle tekijänyleisössä. Sisäänastumisen lopuksi tekijänyleisö on muodostanut hypoteesin kertomuksen suunnasta ja tarkoituksesta eli sen konfiguraatiosta (*configuration*). Tämä hypoteesi saattaa kokea muutoksia kertomuksen edetessä. (Phelan 2007, 18–19.)

Esittelyn lisäksi kertomuksen keskivaiheen muut aspektit ovat matka (*voyage*), kanssakäynti (*interaction*) ja välivaiheen konfiguraatio (*intermediate configuration*). Matka tarkoittaa koko kertomuksen kattavien epävakaisuuksien ja jännitteiden kehittymistä. Kanssakäynti taas on implisiittisen tekijän, kertojan ja yleisön välistä. Välivaiheen konfiguraatiossa on puolestaan kyse tekijänyleisön kertomuksen kehittymistä koskevien responsien muuttumisesta. Tässä vaiheessa konfiguraatiota koskeva hypoteesi kehittyy täydelliseksi, vaikka sisäänastumisessa tehty hypoteesi saattaakin saada vahvistusta tai joutua kyseenalaiseksi. (Phelan 2007, 19–20.)

Kertomuksen lopussa esittelyn (tai päätöksen, *conclusion*) lisäksi muita aspekteja ovat saapuminen (*arrival*), hyvästit (*farewell*) ja loppuunsaattaminen (*completion*). Saapuminen on koko kertomuksen kattavien epävakaisuuksien ja jännitteiden ratkeamista kokonaan tai osittain. Hyvästit lopettavat implisiittisen tekijän, kertojan ja yleisön välisen kanssakäynnin. Loppuunsaattamisessa taas saatetaan loppuun lukijan kertomusta koskevien responsien kehitys. Lopulta nämä responsit käsittävät niin eettiset kuin esteettiset arviotkin (*judgments*). (Phelan 2007, 20–21.) Koska toisen luvun ”Abraham’s Boys” -novellin tulkinnassani on tärkeää, miten ja missä vaiheessa kertomuksen henkilöhahmojen ja lukijan tulkinnat ja fantastinen epäröinti rakentuvat, on Phelanin mallin soveltaminen hyödyllistä. Novelligenreen verrattuna Phelanin malli tarjoaa analyysilleni rakenteellisesti selkeän lähestymistavan, jonka saa myös limitettyä hyvin Todorovin fantastisen analyysiin.

### 1.3 Tutkielman eteneminen

Määriteltyäni tutkimusongelmani ja teoreettiset lähtökohtani tässä luvussa siirryn analysoimaan goottilaisen ja slasher-genren osuutta ”Abraham’s Boys” -novellissa. Kuten mainittu, käytän tässä apunani Todorovin fantastisen käsitettä. Aluksi tarkastelen novellia goottilaisen perheen näkökulmasta. Keskityn tässä siihen, miten lukijan odotuksia vampyyrikertomuksesta tuetaan ensin

---

<sup>2</sup> *Authorial audience*, jolla Phelan (2007, 4) viittaa tekijän ideaaliin lukijaan eli implisiittiseen lukijaan.



tietyntylaisilla goottilaisen kertomuksen piirteillä ja viitteillä, mutta kuinka huomion keskion siirtyminen toisenlaisiin, edelleen goottilaisiin piirteisiin saa lukijan muuttamaan käsitystään kertomuksen ja sen henkilöhahmojen luonteesta. Tästä pääsen jouhevasti slasher-elokuvaan, joille tyypilliseen asetelmaan viittaaminen edelleen muokkaa lukijan käsityksiä novellista. Slasheriin keskittyvässä alaluvussa 2.3 analysoin slasher-tappajina sekä ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingiä että Maxia. Kiinnitän myös huomiota naisen rooliin slasher-elokuvissa analysoidessani ainoaa novellissa esille tulevaa vampyyria.

Tästä taas pääsen siirtymään Rudyn osaan novellissa linkittäen hänet 1790-luvun gotiikan pakeneviin sankaritariin. ”Abraham’s Boys” yhdistää Rudyn kiinteästi hänen äitiinsä ja feminiinisyyteen. Lisäksi väkivallan ja vangituksi tuleminen pelot ovat syitä, joiden vuoksi novellin tarkastelemisen 1790-luvun naisgotiikan valossa on mielekäästä.

Luvussa kolme keskityn enemmän Van Helsingiin tarkastelemalla sitä, miten hirviöiden ja hirviönmetsästäjien, erityisesti vampyyrien ja vampyyrinmetsästäjien roolit populaarikulttuurissa ovat muuttuneet sitten Stokerin *Draculan*. Analysoin ensin ”Abraham’s Boys” -novellia uudelleenkirjoituksena ja vertailen sitä kahden muun *Draculaa* uudelleenkirjoittavan teoksen, Kim Newmanin *Anno Draculan* (1992) ja Stephen Kingin *Painajaisen*, kanssa. Asettaessani ”Abraham’s Boys” -novellin populaarikulttuurin hirviönmetsästäjähahmon yhteyteen käytän vertailukohtina paitsi Stokerin *Draculasta* tehtyjä adaptaatioita, myös useita muita viime vuosikymmenien suosittuja hirviönmetsästyselokuvia, kuten *Blade* -trilogia (1998–2004) ja Stephen Sommersin *Van Helsing* (2004), sekä *Batman*-sarjakuvaa. Näiden esimerkkien kautta käsittelen ”Abraham’s Boys” -novellin käsitystä oikeutetun väkivallan kysymyksestä populaarikulttuurin hirviöiden ja sankarien välisissä kohtaamisissa. Kaksinaismoralismia käsitellessäni argumentoin, että jatkaessaan näennäisesti Stokerin *Draculan* kaksinaismoralismin kommentointia ”Abraham’s Boys” pyrkiikin lisäksi tuomaan esille kaksinaismoralismia amerikkalaisessa populaarikulttuurissa.

Luvussa neljä siirryn analysoimaan Van Helsingin hahmon jakautuneisuutta goottilaisen kaksoisolennon hahmon kautta. Jakautuneisuus näkyy Van Helsingin hahmossa paitsi hänen kaksinaismoralismissaan myös hänen suhteessaan *Draculaan* ja sen hahmoihin. Vertailen ”Abraham’s Boys” -novellin ja *Draculan* Van Helsing -hahmoja ja hahmottelen novellin Van Helsingistä kuvan romaanin Van Helsingin pahana kaksoisolentona, omana kaksoisolentonaan sekä *Draculan* kaksoisolentona. Torjunnan kautta kaksoisolentohahmo ja novellin Van Helsing liittyvät myös freudilaiseen psykoanalyyysiin, jota analysoin goottilaisena konventiona Van Helsingien perhesuhteissa. Nostan novellista esille torjunnan lisäksi perheen sisäisiin suhteisiin vaikuttavat freudilaiset aspektit, lähinnä oidipuskompleksin. Tarkastelen myös Freudin käsitettä *das Unheimliche* sekä sitä, ketä tämä tuntemus ”Abraham’s Boys” -novellin yhteydessä koskettaa.

Lopulta summaan tutkielmani antia luvussa viisi, jossa käsittelen ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin pojilleen välittämää perintöä. Analysoin Van Helsingiä patriarkaatin edustajana käsitellen hänen eurooppalaisia juuriaan sekä hänen suhdettaan poikiinsa ja Stokerin *Draculaan*. Tarkastelen myös miehen kriisiä kohdeteoksessani liittäen sen osaksi Hillin muuta tuotantoa ja erityisesti *20th Century Ghosts* -kokoelmaa. Analysoin poikia ja miehiä Hillin tuotannossa yhteydessä ”Abraham’s Boys” -novelliin sekä Stephen Kingin lapsihahmoihin. Näin pääsen lopulta siihen, miksi vampyyrinmetsästäjä nimeltä Abraham Van Helsing esitetään kohdeteoksessani kauhistuttavan perinnön välittävänä hirviönä.

## 2. Goottilainen perhe ja sankarittaret sekä slasher-tappajat ”Abraham’s Boys” -novellissa

”Madness were easy to bear compared with truth like this.”  
(Stoker 2012, 198.)

### 2.1 Oletetun ihmeellinen maailma – goottilaiset piirteet ja Van Helsingin perhe

Tarina ”Abraham’s Boys” -novellissa lähtee liikkeelle arkisesta kuurupiiloleikistä, jonka kautta Maxia ja Rudyä esitellään. Arkinen tunnelma kuitenkin vaihtuu jo heti kertomuksen toisella sivulla rouva Kutchnerin kysyessä: ”Are you doctorin’ me, Max Van Helsing? You don’t think I get enough of that from your Daddy?” (AB, 114.) Tieto siitä, että Maxin isä onkin tohtori Van Helsing, saa heti lukijan yhdistämään novellin Dracula-kertomuksiin ja vampyyreihin. Valkosipulit ja vaarnat vahvistavat yhteyttä vampyyrikertomusten kuvastoon yleisesti. Mutta erityisesti ”Abraham’s Boys” viittaa *Draculaan*.

Bram Stokerin *Dracula* on sovitettu elokuvaksi yhä uudelleen ja uudelleen, minkä lisäksi siitä on tehty muun muassa näytelmiä ja sarjakuvia. Versioita on siis useita, ja niiden ”uskollisuus” alkuperäisteokselle vaihtelee. Lisäksi kreivi Draculan hahmo on esiintynyt elokuvista aina muropakkauksiin asti. Kun siis puhun tässä tutkielmassa ”Dracula-kertomuksista”, viittaan kertomuksiin, jotka hyödyntävät Stokerin *Draculasta* asetelmaa, jossa joukko miehiä, varsin usein professori Van Helsingin johdolla, jahtaa Dracula-nimistä vampyyria (joskin joissain versioissa Dracula saattaa omaksua toisen nimen, esimerkiksi Alucard on varsin suosittu). Tällaisten kertomusten pohjalta lukija lähtee tulkitsemaan ”Abraham’s Boys” -novellia saatuaan tietää, että sen päähenkilön Maximilianin isä on tohtori nimeltä Abraham Van Helsing. Tämä tieto sijoittuu novellin alussa esittelyssä ennen liikkeellelähtöä, minkä lisäksi pitkin kertomuksen keskivaihetta on viittauksia Stokerin *Draculaan* ja vampyyrinmetsästyksen. Van Helsingin englantti on sivistynyttä mutta kangertelevaa, oven karmista roikkuu valkosipuleita ja työhuoneesta löytyy vaarvoja, Van Helsingin edesmenneen vaimon Minan edellisiksi aviomieheksi mainitaan nimeltä Jonathan Harker ja perheen ”loppuun kulutetuksi kaakiksi” luonnehditun tamman nimi on Rice, viittauksena vampyyrikirjailija Anne Riceen.

Pelkästään jo alun esittelyssä Van Helsingin nimi liittyy ”Abraham’s Boys” -novellin Stokerin *Draculaan*. Kun novellin alussa hahmot kutsuvat Van Helsingiä taikauskoiseksi ja epäilevät hänen mielenterveyttään, tekee lukija hypoteesinsa kertomuksen konfiguraatiosta tyypillisten Dracula-kertomusten tapaan: novellin hahmot tekevät kohtalokkaan erehdyksen, kun eivät usko Van Helsingin väitteitä vampyyrien olemassaolosta. Lukijan arvioon vaikuttaa myös *20th Century*

*Ghosts* -kokoelman pääasiallinen genre, kauhu. Kauhun ”Abraham’s Boys” -novellissa olettaa aluksi syntyvän siitä, että muut hahmot huomaisivat liian myöhään Van Helsingin olevan oikeassa. Ennen fantastisen epäröinnin alkamista lukija olettaa kyseenalaistamatta novellin maailman olevan ihmeellinen.

”Abraham’s Boys” sijoittuu aikaan *Draculan* tapahtumien jälkeen, mikä tulee selväksi viitattaessa Abrahamin menneisyyteen, johon kuuluu vampyyreita vastaan taisteleva muun muassa Jonathan Harkerin kanssa, edesmenneen Harkerin lesken Minan naiminen, skandaalin saattama pako Euroopasta ja Minan kuolema. Kaikki tämä ei kuitenkaan käy ilmi aivan novellin alussa, vaan lukija pääsee ensin vertailemaan ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin yhtäläisyyksiä ja eroja *Draculan* Van Helsingin kanssa. ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin erikoinen englantti yhdistää hänet heti Stokerin *Draculaan*, mutta *Draculan* ystävällisestä ja isällisestä hahmosta poiketen Van Helsing on väkivaltainen vampyyrien lisäksi omia poikiaan kohtaan satuttaen näitä niin fyysisesti kuin henkisestikin. Tämän ei kuitenkaan tarvitse vielä merkitä sitä, ettei vampyyreja olisi olemassa. Näin ollen lukija olettaa kertomuksen liikkeellelähden keskittyvän auringonlaskun mukanaan tuomaan vampyyrien uhkaan ja Van Helsingin yrityksiin saada poikansa ottamaan tämä uhka vakavasti.

Fantastista epäröintiä yliluonnollisen ja luonnollisen selitysmallin välillä aletaan kylvää lukijan mieleen varsin suorasukaisesti kertomuksen keskivaiheessa Maxin ja Rudyn käymällä keskustelulla.

‘Do you believe in vampires, Max?’ [...]  
Max was briefly silent. ‘Mother was attacked. Her blood was never the same after. Her illness.’  
‘Did *she* ever say she was attacked, or did he [Van Helsing]?’  
‘She died when I was six. She would not confide in a child about such a thing.’  
‘But... do you think we’re in danger?’ [...]  
‘I would not discount possibility. However unlikely.’ [...]  
‘Well I think it’s all bullshit. *Bulllll*-shit.’ Singing a little. (AB, 124.)

Minalla kerrotaan olleen krooninen veren infektio, joka aiheutti hänelle mustelmia pienestään kosketuksesta. Vaikkei tämä kaikista tyypillisimmältä seuraukselta vampyyrin hyökkäyksestä vaikutakaan, on variaatioita monia. Siispä tämä keskustelu ei vielä saa lukijaa muuttamaan käsitystään vampyyrien olemassaolosta, onhan Rudykin vain ajattelematon kymmenvuotias. Epäröintiä kuitenkin ruokkivat Maxin ajatukset Rudyn kanssa käydyn keskustelun jälkeen.

Max almost *needed* it to be true, for vampires to be real, because the other possibility – that their father was, and always had been, in the grip of a psychotic fantasy – was too awful, too overwhelming. (AB, 125.)

Lukijan sisäänastumisen yhteydessä tekemä hypoteesi kertomuksen konfiguraatiosta alkaa muokkautua. ”Abraham’s Boys” -novelli alkaa vaikuttaa toisenlaiselta goottilaiselta kertomukselta. 1800-luvun puolivälissä erityisesti amerikkalaisessa gotiikassa kertomuksista tuli realistisempia niiden keskittyessä yliluonnollisen sijaan mielen arvoituksiin. Tähän liittyi keskeisesti toden ja epätoden sekoittuminen sekä porvarisperheen menneisyyden ja salattujen rikkomusten paljastuminen. (Botting 1996, 113–114.) Charles Brockden Brownin romaanilla *Wieland; or the Transformation, an American Tale* (1798) oli merkittävä vaikutus tämän myöhemmin laajasti käsitellyn aihepiirin hyödyntämiseen gotiikassa (Botting 1996, 115–116). *Wieland* on kertomus perheen isästä, Wielandista, joka murhaa perheensä kuviteltuaan saaneensa Jumalalta käskyn tehdä niin. 1800-luvun gotiikassa korostui myös, kuinka isiensä väkivaltaisista synneistä kärsineet lapset huomaavat toistavansa pakonomaisesti mennyttä (Savoy 2002, 172). *Wielandissa* Wielandin isän syvä uskonnollinen vakaumus on merkittävästi yhteydessä hänen tapaturmaiseen kuolemaansa, ja Wielandin uskonnollisuuden mainitaan useasti muistuttavan hänen isästään.

Myös Stephen King jatkaa edelleen isien syntien toistamisen käsittelyä (Strengell 2005, 87). Esimerkiksi *Hohdossa* Jack Torrance toistaa isänsä harjoittamaa perheväkivaltaa joutuessaan oman tahtonsa omaavan Overlook-hotellin valtaan. Vaikka *Hohdossa* juonittelee yliluonnollinen hotelli, hyödyntää romaani kauhuissaan menneitä, ei-yliluonnollisia asioita kuten Jackin alkoholismia ja siitä seurannutta hänen poikansa Dannyn pahoinpitelyä sekä edellisten aiheuttamaa epävarmuutta perheen sisäisissä suhteissa. *Hohdon* jatko-osassa, *Tohtori Unessa (Doctor Sleep)*, (2013) Danny taas on edesmenneen isänsä tavoin sairastunut alkoholismiin. Isien synnit jatkavat siirtymistään sukupolvelta toiselle.

”Abraham’s Boys” -novellissa Maxin roolia isänsä syntien toistajana ennakoidaan monella ulkoisella seikalla. Hän esimerkiksi muistuttaa isäänsä jyrkältä ruumiinrakenteeltaan vastapainona heidän hennompa äitiään muistuttavalle veljelleen. Myös Maxin kömpelö englantti on kopio hänen isänsä käyttämästä kielestä, vaikka hänen äitinsä olikin syntyperäinen englantilainen. Kuten Max inhoaa aksenttiaan ja ulkonäköään, hän inhoaa myös sitä, miten hänen isänsä ”kurkistelee” hänen sisältään. Tätä ilmaisua käytetään, kun Max huomaa toistaneensa veljelleen täsmälleen saman lauseen, jota heidän isänsä käyttää aiemmin novellissa kuritettuaan Rudya: ”You see what you make me do” (AB, 120, 122). Varsinaisesti Max kuitenkin astuu tähän rooliin isänsä toistajana vasta novellin lopussa.

Yliluonnollisten vampyyrien uhan sijasta ”Abraham’s Boys” -novellin keskivaiheessa Van Helsing alkaa vaikuttaa kertomuksen suurimmalta uhalta ja erittäin luonnolliselta sellaiselta. Viiltävän ironian ja raakojen kurinpitomenetelmien (”[...] the sounds of shrieking, and of the quirt striking at flesh, fat and bone.” [AB, 119]) lisäksi Abrahamia kuvaillaan jännitys- ja kauhuelokuvat

mieleen tuovin keinoin: hänen lähestyessään kuvaillaan useampaan kertaan hänen jalkojensa liikettä ja lattialautojen natinaa, ja useampaan kertaan hänen ilmestyessään paikalle Maxin on katsottava häntä ylöspäin, minkä lisäksi hänestä poikansa ylle lankeama varjo viestii elokuvamaisesti uhasta.

Vaikka perheväkivalta onkin suuressa osassa novellia luuhun asti kaivautuvine ratsupiiskan iskuineen, ei sen vielä tarvitse tarkoittaa, että lukijan olisi muutettava käsitystään yliluonnollisen olemassaolosta novellin maailmassa. Toisaalta tarina muistuttaa painotuksensa vuoksi yhä vähemmän yliluonnollista vampyyrikertomusta. Silti ennakkokäsitykset pitävät lukijaa otteessaan, eivätkä vampyyrit loista täysin poissaoloaan novellissa. Vaikka niitä ei missään vaiheessa päästäkään tapaamaan, kuhisee novelli valkosipulien ja vaarjoiden lisäksi kummallisia viittauksia vampyyritarinoihin. Rudy ei pidä kosteista ja ikkunattomista paikoista, jotka haisevat lepakoilta (ei, näissä paikoissa ei novellissa asusta vampyyreita), rikkoutuneet lasinsirpaleet ovat torahampaista (*fangs*), ja hevosen nimi on Rice. Max myös löytää isänsä työhuoneesta kuvan sänkyyn seivästetystä naisesta, jonka hän luonnollisestikin ajattelee olevan vampyyri. Kuitenkin kuvassa on jotain viialla, kuten luvussa 2.2 käy ilmi, eikä se ole ainoastaan Maxin tekemä huomio kulmahampaista. Syöpään kuolleen naapurinrouvan ruumiilla suoritettujen vampyyrintappoharjoitusten jälkeen Maxin mieleen nousee kysymys:

‘Where were her fangs?’ Max said.

‘*Hm?* Whose? What?’ his father said.

‘In the photograph of the one you kill,’ Max said, turning his head and looking into his father’s face. ‘She didn’t have fangs.’

His father stared at him, his eyes blank, uncomprehending. Then he said, ‘They disappear after the vampire die. *Poof.*’ (AB, 133.)

Stokerin *Draculassa* vampyyrien terävät kulmahampaat katoavat vampyyrin kuoltua, mutta samalla ruumis palaa entisensä näköiseksi kaikki kärsimys kasvoilta kaikonneena, mitä ei ”Abraham’s Boys” -novellin vampyyrin tapauksessa ole tapahtunut. Toisaalta monissa vampyyrielokuvissa vampyyrimaiset piirteet katoavat ruumiista, mutta kärsimyksen jäljet jäävät näkyville. Siltikään edellisen tekstipätkän Van Helsingin selitys ei kuulosta uskottavalta. Kun hänen mielenterveytensä ja vampyyrien olemassaolo on kyseenalaistettu aiemmin, vahvistaa hänen reaktionsa Maxin kysymykseen tätä epäilyä. Van Helsing käyttäytyy, kuin ei ymmärtäisi mistä on kysymys, kuin sanottu sotisi hänen käsityksiään vastaan. Näin hänen *poofilla* varustettu selityksensä kuulostaa keksityltä, pikaisesti tehdyltä paikkaukselta hänen maailmankuvassaan ilmenneeseen heikkoon kohtaan. Lukijan sisäänastumisessa tekemä hypoteesi kyseenalaistuu vahvasti.

Novellin lopetus ei ole yksiselitteinen, mutta tässä tutkielmassa hyödyntämäni tulkinta päättää epäroinnin novellin lopussa luonnollisen pikemminkin kuin yliluonnollisen selityksen hyväksi. Lopetus toistaa Van Helsingin aiempia ohjeita vampyyrin surmaamiseen: ”In an actual case, the

first blow will be followed by wailing, profanity, a frantic struggle to escape. The accursed never go easily. [...] It will be over soon enough.” (AB, 132.) Novellin lopussa Max iskee isäänsä vaarnalla: ”It turned out it was all true, what the old man had told him in the basement. There was wailing and profanity and a frantic struggle to get away, but it was over soon enough.” (AB, 136.) Van Helsingin kuvailema reaktio on ollut täysin tavallisen ihmisen reaktio, kun hänet on yhtäkkiä yritetty seivästä. Näin lukija tekee loppuunsaattamisessa tulkinnan koko novellista: Van Helsing on psykoottinen tappaja, eikä vampyyreita ole olemassa. Fantastinen epäröinti päättyy outoon.

Toisaalta on mahdollista tulkita, että Van Helsing olisi itse vampyyri ja valehdellut vampyyrien kammosta auringonvaloon. Kuitenkin tulkinta Van Helsingin hulluudesta vaikuttaa todennäköisemmältä tässä luvussa käsitellyn goottilaisen perhettä ja isien syntejä käsittelevän tradition valossa. Erityisesti tukea tämä tulkinta saa Maxin novellissa kokemasta muutoksesta. Kertomuksen lopun ainoa järkytys ei ole Van Helsingin hulluuden lopullinen paljastuminen, vaan myös Maxin suorittama veriteko ja hänen sille antamansa oikeutus. Häntä ei enää häiritse isänsä toistaminen, sillä hän huomaa nyt omaavansa vaistot tappamiseen ja olevansa mahdollisesti jopa syntynyt tappamaan. Maxin isänsä muistuttamiseen on viitattu niin usein ja niin selvästi novellin aikana, että ei tuntuisi alkuunkaan loogiselta olla näkemättä häntä isänsä työn jatkajana. Erona isään on kuitenkin veriteoille annettu oikeutus. Kun Van Helsingin tavoitteena on pelastaa ihmiskunta vampyyreilta, on Maxin teolleen antama oikeutus se, että hän on syntynyt tappamaan.

Lukijan käsitykset siitä, mikä ”Abraham’s Boys” -novellin maailmassa on mahdollista, perustuvat hänen aiempiin kokemuksiinsa Stokerin *Draculan* ja siitä tehtyjen elokuvasovitusten parissa. Näin kun fantastinen epäröinti luonnollisen ja yliluonnollisen selitysmallin välillä alkaa kehittyä, ei ole kyse samanlaisesta luonnonlakien kyseenalaistamisesta kuin Todorovin (1975, 25, 33) määritelmässä, jossa fantastista epäröintiä kokee ainoastaan luonnonlait tunteva henkilö, vähintäänkin lukija ja mahdollisesti myös tarinan henkilöhahmo. Vaikka Todorov ei tätä erikseen mainitsekaan, hänen taustaolettamuksenaan toimii koko ajan, että lukijan ja tarinan hahmojen käsitykset luonnonlaeista ovat samanlaiset. Nämä luonnonlait ovat ne, jotka ovat voimassa omassa todellisessa maailmassamme. Muun muassa Rosemary Jackson (1981, 3031) huomauttaa, ettei Todorov käsittele fantastiseen epäröintiin liittyviä havaitsemisen ja tietämisen ongelmia historiallisesta näkökulmasta. Ihmisten käsityksen heitä ympäröivästä maailmasta kun ovat vaihdelleet historian mittaan jonkun verran. Matt Hills (2005, 38) pohtii, missä määrin samana historiallisena aikana elävien lukijoiden (tai Hillsin elokuvia käsittelevässä tutkimuksessa katsojien) erilaiset maailmankatsomukset vaikuttavat tarinoiden tapahtumien näkemiseen luonnollisina tai yliluonnollisina. Kysymys sinänsä on hyvä, mutta Hillsin esimerkki voisi olla parempikin: hän miettii, kokeeko vakaumuksellinen katolilainen fantastista epäröintiä katsoessaan *Manaajaa* (*The*

*Exorcist*, 1973) (emt.). Väittäisin kuitenkin, että tässä paljon riippuu siitä, millainen lukija tai katsoja olettaa tekijöiden maailmankuvan olevan. Vakaumuksellinen katolilainen tietäisi joka tapauksessa katsovansa fiktiivistä elokuvaa ja voisi samaistua melko suuressa määrin elokuvan (sekularistisen länsimaalaiseen) maailmaan. Asia olisi toinen, jos elokuvan katsoja ei tietäisi, että luonnonlakeja koskevat taustaoletukset länsimaalaisessa yhteiskunnassa ovat sekularistiset. Tämän henkilön ei edes tarvitsisi itse uskoa Jumalaan tai Paholaiseen ollakseen tuntematta fantastista epäröintiä. Toisaalta taas asiaa muuttaa, jos tapahtumien yliluonnollisuus on havaittavissa tarinan henkilöhahmojen käytöksestä, kuten usein on asianlaita. Tästä yhteen kooten totean, että fantastiseen epäröintiin vaikuttaa mielestäni enemmän se, millaisena lukija/katsoja näkee seuraamansa fiktiivisen maailman ”luonnonlait”, kuin se millaiset ne hänestä ovat todellisessa maailmassa. Lienee tarpeetonta nostaa tässä esille esimerkkinä fantasiakirjallisuutta tai tieteisfiktiota.

Hills miettii myös mahdollisuuksia muille alagenreille kuin fantastis-outr ja fantastis-ihmeellinen. Hän huomauttaa, että Todorovin malli unohtaa kertomukset, joissa fantastinen epäröinti nousee esille vasta tarinan lopussa, kuten elokuvissa *Perjantai 13. (Friday the 13th)*, 1980 ja *Halloween – naamioiden yö (Halloween)*, 1978). Näiden kertomusten tapauksessa olisi kyse outo-fantastisesta. Näin ollen loogisesti ajateltuna myös ihmeellis-fantastinen voisi olla mahdollinen vaihtoehto Hillsin mielestä. Ihmeellis-fantastisessa juonikuviossa yliluonnollinen olisi tarinan hahmoille jokapäiväistä. (Hills 2005, 36.) ”Abraham’s Boys” -novellissa sellaisen yliluonnollisen kuin vampyyrit olemassa oloon uskovat kuitenkin vain Van Helsing ja lukija. Tämä ei kuitenkaan ole kovin ongelmallista. Esimerkiksi fantastis-ihmeelliseksi laskettavassa Stokerin *Draculassa*, jossa lukijan on periaatteessa mahdollista tuntea fantastista epäröintiä Jonathan Harkerin muassa kreivi Draculan linnassa, ei vampyyrien olemassaolo paljastu sen suuremmalle kansanosalle kuin Van Helsingille ja hänen pienelle joukolleen vampyyrinmetsästäjiä. Kysymys onkin edelleen enemmän lukijan käsityksistä lukemansa kertomuksen maailmasta.

Tämä maailma taas välittyy ”Abraham’s Boys” -novellissa lukijalle Maxin kautta. Kerronta tapahtuu kolmannessa persoonassa, mutta näkökulma<sup>3</sup> on vahvasti Maxin. Hän on myös kertomuksen fantastisen epäröinnin kokija, ja hänen kauttaan lukija alkaa kokea epäröintiä. Van Helsing vaikuttaa täysin varmalta omasta, vampyyrit sisältävästä maailmankuvastaan. Hänen mielensä on kuitenkin suljettu lukijalta. Kun lukija huomaa Maxin ja Rudyn edellä lainatun keskustelun ja sitä seuraavan Maxin ajatusten ja tuntojen epäsuoran esittämisen myötä, ettei

---

<sup>3</sup> Koska kerronnallisten keinojen analysointi on hyvin pienessä osassa tutkielmassani, en ota kantaa fokalisaation käsitteeseen. Sen sijaan puhun esimerkiksi kerronnan suodattumisesta Maxin näkökulman kautta ja Maxin sisäisyyden kuvaamisesta.



päähenkilökään ole varma maailmansa lainalaisuuksista, alkaa epäröinti. Epäröinnin vahvistuminen taas tapahtuu Maxin tietoisuuden lukijalta sulkemisen kautta. Kun Max kysyy isältään valokuvan vampyyrin hampaista, on se selvästi kyseenalaistamista. Hänen ja Van Helsingin dialogissa on tauko, jonka aikana kuvaillaan Van Helsingin hämmentyneisyyttä: ”His father stared at him, his eyes blank, uncomprehending.” (AB, 133.) Van Helsingin annettua vastauksensa siirrytään kerronnassa kuitenkin eteenpäin, kuin mitään ei olisi tapahtunut. Maxin suhtautumisesta isänsä antamaan vastaukseen ei anneta minkäänlaista kuvaa. Suhtautuminen Van Helsingin kommenttiin jätetään auki, koska vastaus itsessään ei ole tärkeä. Se on vastaus, jonka kuka tahansa Stokerin *Draculan* lukenut osaisi kertoa. Vampyyrien hampaat katoavat, kun ne kuolevat lopullisesti. Tärkeäksi nousee Van Helsingin tyhjä, kysymystä ymmärtämätön katse. Novellin lopussa taas Maxin sisäisyyden esittämisen kautta yhdistetään Van Helsingin surmaaminen hänen kuvailemaansa vampyyrintappoon. Lukijan täytyy kuitenkin itse vetää johtopäätökset tästä yhdistämisestä. Kuten tässä luvussa on käynyt ilmi, tehdään nämä johtopäätökset goottilaisen genren konventioiden valossa. Ne rakentavat pitkälti lukijan käsitystä ”Abraham’s Boys” -novellin maailmasta, mutta suunnanvaihdos tässä käsityksessä tapahtuu Maxin sisäisyyden esittämisen vuoksi.

Todorovin käsityksestä poikkeavat luonnonlait eivät kuitenkaan tarkoita sitä, ettei Todorovin fantastista epäröintiä voisi soveltaa ”Abraham’s Boys” -novellin analyysiin. Lukija ja Max epäröivät joka tapauksessa yliluonnollisen ja luonnollisen selitysmallin, eli vampyyrien olemassaolon ja Van Helsingin hulluuden välillä. Todorovin fantastisen kannalta novellissa on kuitenkin vielä toinen ongelma: toisin kuin Todorovin teoriassa, ei ”Abraham’s Boys” -novellissa tapahdu mitään yliluonnolliselta vaikuttavaa, joka laukaisisi fantastisen epäröinnin. Novellin lukija kuitenkin olettaa sen maailman olevan ihmeellinen, jolloin yliluonnollinen tapahtuma joko vahvistaisi lukijan käsityksiä tai korkeintaan kyseenalaistaisi sen, millä tavalla kertomuksen maailma olisi yliluonnollinen (jos esimerkiksi vampyyrien sijasta sitä asuttaisivatkin haltiat). Lisäksi kuten Todorov (1973, 27) esittää, ei välttämättä vielä yksittäinen tapahtuma laukaise fantastista epäröintiä, vaan näiden tapahtumien yhteen kasautuminen. Näillä huomioilla Todorovin fantastinen epäröinti on siis käytettävissä työkaluna analysoitaessa ”Abraham’s Boys” -novellia goottilaisena kertomuksena. Hillsin spekulointeja hyödyntäen sanoisinkin novellin olevan ihmeellis-fantastis-outo, mikäli päädytään tulkintaan Van Helsingistä hulluna. Lukijan Dracula-kertomusten pohjalta syntyneiden ennakko-oletusten mukaan novelli alkaa ihmeellisenä, mutta kertomuksen keskivaiheessa alkavan fantastisen epäröinnin kautta päädytään luonnolliseen selitysmalliin ja outoon.

En aio sivuuttaa vampyyrikertomusten osaa ja niihin viittaamista ”Abraham’s Boys” -novellissa, vaan palaan niihin myöhemmissä luvuissa. Niissä en myöskään hylkää täysin tulkintaa Abrahamista vampyyrina, vaikka käsittelen häntä lähinnä vampyyrin kaksoisolentona enkä niinkään tosiasiallisena vampyyrina. Nyt kuitenkin siirryn tulkitsemaan häntä ja hänen vanhinta poikaansa sarjamurhaajina.

## 2.2 Slasher: Van Helsing & poika

Kuten mainittu Carol J. Clover (1992, 21) luonnehtii slasher-elokuvia elokuviksi, joissa psykoottinen tappaja sivaltaa kuoliaaksi liudan enimmäkseen naispuolisia uhreja, kunnes hänet kukistetaan. Esikuvana näille elokuville toimivasta Hitchcockin *Psykosta* on Cloverin (emt., 24, 42) mukaan säilynyt useita piirteitä, kuten tappaja ja hänen uhrinsa tyyppinä: tappaja on useimmiten mies, sairaan perheen psykoottinen kasvatti ja uhrin ovat suurimmaksi osaksi seksuaalisesti vapaita naisia, aina nuoria ja kauniita. Erityisesti *Psykon* tappajan motiivien ja toiminnan seksualisointi on toiminut innoituksena monille slasher-elokuville.

Tappajan seksuaalisiin motiiveihin keskittyvissä slasher-elokuvissa seksi ja väkivalta eivät seuraa toisiaan, vaan ovat toistensa korvikkeita (Clover 1992, 29). Seksuaalisuudestaan hämillään olevat tappajat päätyvätkin näissä elokuvissa surmaamaan halunsa kohteet (emt., 27). *Psykon* lisäksi esimerkkinä tästä toimii myös Brian de Palman elokuva *Tappava tunnustus* (*Dressed to Kill*, 1980).

Seksuaalisen häiriintymisen tai hämillään olemisen sijasta tappajan käytöstä saatetaan selittää myös hänen lapsuudellaan ja sairaalla perheellä. Esimerkkinä Clover mainitsee muun muassa *Texasin moottorisahamurhat*, jossa ainoastaan miehistä ja isoäidin säilötystä ruumiista koostuvan perheen aikuiset pojat ovat lapsekkaita murhaajia. (Clover 1992, 27.) Myös *Psykossa* Norman Batesin entisistä perheoloista annetaan epätasapainoinen kuva. Peter Hutchings (1996, 92) kuitenkin huomauttaa merkittävästä erosta *Psykon* Norman Batesin ja elokuvasta vaikutteita saaneiden slasher-tappajien välillä: siinä missä Batesia kohtaan on mahdollista tuntea sympatiaa hänen psykologisen syvyytensä vuoksi, slasher-tappaja puolestaan esitetään tuntemattomana, vähemmän yksilöitynä hahmona, jonka kasvot (ja mieli) peitetään naamiolla.

Kuten usein kauhulla yleisesti, myös slasherilla on yhteytensä gotiikkaan. Kaunis, nuori nainen uhrina ei missään nimessä ole slasherien yksinoikeus, vaan on ollut myös gotiikassa Walpolen *Otranton linnasta* lähtien. Uhri tai ei, Edgar Allan Poen sanoin: ”the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (Poe 1945a, 557). Myös sairaan perheen vaikutus jälkikasvuunsa tuo elävästi mieleen edellisen alaluvun isien syntien toistamisen. Erona kuitenkin on se, että kun goottilaisen kertomuksen henkilöhahmo huomaa

kauhistikukseen toistavansa isänsä salattuja tekoja, ei slasher-tappaja välttämättä toista vanhempiaan, vaan häiriintyneet perheolosuhteet toimivat psykologisena selityksenä kauheille teoille. Hutchings myös nimeää yhdeksi merkittävistä gotiikkaa ja slasheria yhdistäväksi tekijäksi arkipäivää uhkaavan, alkukantaisena voimana esitetyn menneisyyden (Hutchings 1996, 94). Samalla hän kuitenkin huomauttaa slasher-tappajan ja goottilaisten hirviöiden huomattavasta erosta. Hän lainaa David Punteria (1980, 120), jonka mukaan goottilaisia hirviöitä yhdistävät heidän sosiaalisesti tyydyttymättömissä olevat intohimonsa, jotka johtaisivat sosiaaliseen kaaokseen sekä luonnollisen, inhimillisen ja jumalallisen rajojen rikkomiseen. Sen sijaan slasher-tappajan hahmossa tällaista intohimoa ja ylipäättään tunnetta ei näy (Hutchings 1996, 94). Vaikka väkivalta voikin toimia slasher-tappajalle seksin korvikkeena, ei mitään goottilaisesta kirjallisuudesta tuttua intohimoa tosiaanakaan ole havaittavissa tappajan käydessä uhriensa kimppuun. Sen sijaan en sanoisi, että tunteet ylipäänsä loistaisivat poissaolollaan slasher-tappajan hahmossa. Vaikka tappajan naamioidut kasvot eivät paljastaisikaan tunteita, voi kokonaisuudesta silti saada kuvan pinnan alla tapahtuvista myllerryksistä seksuaalisen ahdistuksen yhdistyessä kuvaan.

Misha Kavka (2002, 226) mainitsee vielä muutaman gotiikkaa ja slasheria yhdistävän piirteen: tutun ja turvallisen muuttaminen oudoksi ja käsittämättömäksi (”domestic made uncanny”) sekä mahdollisesti yliluonnollisen hirviön odottaminen vainoharhaisena pimeässä ja labyrinttimäisessä paikassa. Slasher-elokuvan ja hahmottelemansa goottilaisen elokuvan merkittävimpana erona Kavka pitää näyttämisen ja kauhun tunteen synnyttämisen suhdetta: slasherissa kauhua pyritään tuottamaan sillä, mitä katsojalle näytetään, kun taas goottilaisessa elokuvassa kauhua herättää se, mikä jää näkemättä (emt., 227). Tämä ei tietenkään ole selvärajainen jako, mutta kertoo paljon slasherin lähestymistavasta kauhuun.

”Abraham’s Boys” -novellissa kauhua pyritään synnyttämään paitsi lukijan kertomuksen lopussa tekemien päätelmien myös yksityiskohtaisten väkivaltakuvausten avulla. Huomattavaa kuitenkin on, ettei päähenkilö Max novellissa varsinaisesti näe isänsä väkivallantekoja, lähinnä vain niiden tuloksen, kuten vertatihkuvan ratsupiiskan tai valokuvan sänkyyn seivästetystä naisesta. Abrahamin väkivalta esitetään etäännytetymmin. Hänen kurittaessaan Rudy Max vain kuulee kurituksen äänet: ”[Max] pressed his wrists against his ears, trying vainly to block out the sounds of shrieking, and of the quirt striking at flesh, fat and bone.” (AB, 119.) Näiden äänien kuvailu on kuitenkin väritynyt Maxin näkökulman vuoksi, se tapahtuu suuressa määrin hänen tietoisuutensa kautta. Ei nähdä todisteita siitä, ulottuvatko ratsupiiskan iskut todella luuhun asti. Tämä on pikemminkin Maxin oma vaikutelma, jonka kertoja välittää. Abrahamin väkivalta on näin lähempänä goottilaista lähestymistapaa ja jonkinlaisen verhon vetämistä kauhun kohteen ja näköhavainnon välille. Sen sijaan Maxin väkivalta on suuremmin esitettyä ja yhdistää hänet

”mauttomampana” pidettyyn kauhun haaraan, johon slasherkin kuuluu. Max suorittaa isänsä seivästämisen suoraan lukijan ”silmien edessä”. Hänen surmatessa isänsä väkivalta tuodaan lähemmäs, mutta samalla Maxin sisäisyyden esittäminen etäännyy: ”Max caught him [Van Helsing] across the jaw, a blow that connected with a bony clunk, and enough force to drive a shivering feeling up into his elbow. His father sagged to one knee, but Max had to hit him again to sprawl him on his back. [...] He put the tip of the stake where his father had showed him and struck the hilt with the mallet.” (AB, 135–136.) Nämäkin tapahtumat kuvataan selvästi Maxin näkökulmasta, mistä kertoo esimerkiksi ilmaus ”shivering feeling”. Verrattuna Van Helsingin Rudyn rankaisemiseen tässä kohtauksessa kuitenkin kuvaillaan enemmän toimintaa, jota myös väritetään vähemmän Maxin näkökulman kautta. Toimintaa kyllä motivoidaan Maxin kautta, esimerkiksi ”Max *had to* hit him again” sen sijaan, että sanottaisiin ”Max hit him again”. Silti lähinnä toiminnan kuvaus vaikutelmien sijasta tuo väkivallan lähemmäs ja antaa vuorostaan vaikutelman suhteellisesti objektiivisemmasta, ulkopuolisemmasta kuvauksesta.

Väkivalta ja sairaiden kasvuolosuhteiden vaikutus eivät kuitenkaan vielä ole riittäviä syitä tässä luvussa tekemääni Van Helsingin ja Maxin rinnastukseen slasher-tappajiin. Syyni kumpuaa pikemminkin Cloverinkin slashereille tyypilliseksi määrittelemästä asetelmasta: psykoottinen mies tappaa halua hänessä herättävät naiset väkivallalla mässäilevällä tavalla. Palaan mainitsemaani novellin kohtaukseen, jossa Max löytää valokuvan tapetusta vampyyrista, ja siihen, mikä valokuvassa on vialla.

He looked back at the secret photograph. The woman in it was dead. She was also naked from the waist up, her gown torn open and yanked to the curve of her waist. She was sprawled in a four-poster bed – pinned there by ropes wound around her throat, and pulling her arms over her head. She was young and maybe had been beautiful, it was hard to tell; one eye was shut, the other open in a slit that showed the unnatural glaze on the eyeball beneath. Her mouth was forced open, stuffed with an obscene misshapen white ball. She was actually biting down on it, her upper lip drawn back to show the small, even row of her upper palate. The side of her face was discoloured with bruises. Between the milky, heavy curves of her breasts was a spoke of white wood. Her left rib-cage was painted with blood. (AB, 126.)

Aivan kuvan laidassa Max näkee sumean hahmon, jonka tunnistaa kirvestä ja lääkärinlaukkua käsissään pitäväksi isäkseen.

Vampyyrintappokohtaukset Stokerin *Draculassa* ja monissa siihen pohjaavissa elokuvissa eivät ole kovin väkivallattomia nekään, mutta niihin verrattuna ”Abraham’s Boys” -novellin tapetussa vampyyrissa on silti jotain häiritsevää. Vaarna ja valkosipuli ovat paikallaan, ja kummallisiltakin tuntuvat yksityiskohdat ovat perusteltavissa (ehkä vampyyri on ollut helpointa sitoa paikalleen – joskin miten mahdollisesti yli-inhimilliset voimat omaavalle olenolle on niin

onnistuttu tekemään, on arvoitus). Viallinen osa kuvauksessa onkin kokonaisuus. Vaikka Van Helsingiä ei vielä pitäisi psykoottisena murhaajana, puuttuu kuvauksesta silti jotain, mikä kielisi teon oikeutuksesta. Lisäksi Dracula-kertomuksissa tavallisesti kiinnitetään huomiota vampyyrintappoon varustautumiseen, jossa kaikella siihen liittyvällä on jokin oma tarkoituksensa, niin vaarnalla, valkosipulilla kuin pään irti sahaamisellakin. ”Abraham’s Boys” -novellin vampyyrintappo kuitenkin tuntuu mielivaltaiselta. Miksi repiä vampyyrin puku auki aina vyötärölle asti? Miksi repiä sitä auki ollenkaan, jos käytössä on ihon ja lihaksen läpäisemään kykenevä vaarna? Jos vampyyrintappojoukolla on ollut voimia saada vampyyri sidotuksi hankalaan asentoon, miksi heillä ei olisi ollut voimia vain pidellä vampyyristä kiinni, jolloin homma olisi hoitunut luultavasti nopeammin? Ja ennen kaikkea: miksi vampyyri on sängyssä eikä ruumisarkussa? Yhdistettynä tämä kaikki tuntuu liioittelulta.

Novellissa kerronta suodattuu koko kertomuksen ajan enemmän tai vähemmän Maxin näkökulman läpi. Kuolleen naisen valokuvan kuvauksessa tämä näkökulma kuitenkin hetkellisesti etääntyy ainakin näennäisesti. Maxin tuntemuksia valokuvan suhteen kuvaillaan niukasti tekstikappaleen aikana (lähinnä ”it was hard to tell”), minkä vuoksi valokuvan kuvailu vaikuttaa vähemmän Maxin omiin tuntemuksiin perustuvalta. Tekstikappale kuitenkin alkaa lauseella: ”He looked back at the secret photograph.” Näin valokuvan kuvailu suodattuu Maxin näkökulman kautta, jolloin kuvan naisen kokema kärsimys tulee esille. Sävyn eroa voi verrata valokuvan kuvailusta merkittävästi eroavaan *Draculan* Lucy-vampyyrin tuhoamiseen.

The Thing in the coffin writhed; and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered in wild contortions; the sharp white teeth champed together till the lips were cut and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurting up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it; the sight of it gave us courage [...] There in the coffin lay no longer the foul Thing [...], but Lucy as we had seen her in her life, with her face of unequalled sweetness and purity. (Stoker 2012, 220–221.)

Kohtaus on väkivaltainen ja vampyyrin kuvailu silppuituvine huulineen inhottava. Kauhu kohtauksessa kuitenkin tulee pikemminkin siitä, mitä miehet joutuvat todistamaan kuin siitä, mitä vampyyri joutuu kokemaan. Kaikista kauheuksista huolimatta Arthur Holmwoodin on suoritettava tehtävänsä urhoollisen jumalsankarin tavoin palauttaakseen Lucyille jälleen tämän puhtauden ja kunniallisuuden. Kertoja tässä kohtauksessa on tohtori Seward, yksi vampyyrintappajista. Huomattavassa määrin tätä kohtausta muistuttaa myös Stephen Kingin oman vampyyrikertomuksen, *Painajaisen*, päähenkilön Ben Mearsin vampyyriksi muuttuneen

tyttöystävän tuhoamiskohtaus, joka on tarkoituksellisesti muotoiltu viittaukseksi *Draculan* vastaavaan kohtaukseen, jossa tapahtumia myös kuvataan vampyyrintappajien näkökulmasta.

”Abraham’s Boys” -novellin asetelma puolestaan saadaan vaikuttamaan toisenlaisen näkökulman kautta enemmän nöyryytykseltä ja häpäisyltä. Kuvan naisen seksuaalissävyytteinen kuvailu (”the milky, heavy curves of her breasts”) ja auki revitty mekko tuovat mieleen jopa raiskauksen, vaikka sellaista tuskin on tosiasiasa tapahtunut. Tämä tuo mieleen Cloverin (1992, 29) toteamuksen siitä, kuinka slasher-elokuvissa raiskausta ei koskaan tapahdu, vaan väkivalta on seksin korvike.

Huomiota ”Abraham’s Boys” -novellissa kiinnittävät myös Van Helsingin pronominalinnat hänen ohjeistaessaan poikiaan vampyyrintapossa:

The accursed never go easily. Bear down. Do not desist from your work until you have impale *her* and *she* has give up *her* struggle against you. It will be over soon enough. (AB, 132, oma kursiivini.)

Miksi ihmeessä vampyyreista vain yleisellä tasolla puhuva Van Helsing valitsee juuri pronominin *she*? Esimerkiksi Tod Browningin ohjaaman *Draculan* (1931) Van Helsing toteaa: ”The strength of the vampire is that people will not believe in him.” (Browning 1931, 0:43:38.) Englannin kielessä useammin on päädytty käyttämään pronominia *he*, mikäli viittauksen kohteen sukupuoli ei ole tiedossa. Vampyyrien tapauksessa jopa *it* kävisi, mutta pronominin *she* käyttö viittaa ehdottomasti naisiin, mikä paljastaa ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin tappamien vampyyrien yleisimmän tai ehkä jopa ainoan sukupuolen. Kun päädytään novellin lopussa siihen tulkintaan, että vampyyrit ovat Van Helsingin psykoottisen mielen tuotteita, ovat hänen uhriensa siis olleet epäkuolleiden sijasta eläviä naisia.

Kelly Hurleyn mukaan naishirviöiden ja -paholaisten esittäminen 1800-luvun lopun gotiikassa heijasteli kasvavan feministisen liikkeen taholta koettua uhkaa. Erityisesti feministien vaatimus avoimesta keskustelusta seksuaalisuutta koskien aiheutti hämminkiä, mistä viestivät Stokerin *Draculankin* naisvampyyrit, jotka esitetään seksuaalisesti hyökkäävinä. (Hurley 2002, 200–201.) Useat slasher-elokuvia tutkivat kiinnittävät huomiota siihen, kuinka tappajien uhreiksi päätyvät naiset ovat synnintekijöitä rikkoessaan yhteiskunnan asettamia rajoituksia naisten seksuaalisuudelle, minkä vuoksi he tuhoutuvat väkivaltaisesti (Clover 1992, 33; Kavka 2002, 225–226; Salovaara 1992, 250–251). Tämän rinnastuksen pohjalta on luontevaa ajatella ”Abraham’s Boys” -novellin valokuvan seksuaalisessa valossa esitetyn naisen, kuten muidenkin Van Helsingin naispuolisten uhrien, olleen tämän halun kohde, joka on pitänyt raivata pois tieltä. Väitän kuitenkin, että vaikka yhteys slasher-elokuvaan ja novellin tapetun naisen kuvaus liittävätkin itse tappoon jonkinlaista perverssiä mielihyvää, on kuvauksessa myös jotain slasher-elokuvat ylittävää vihamielisyyttä.

Nainen on sidottu kiinni sänkyyn käsistään ja kaulastaan ja valkosipuli on tungettu hänen suuhunsa hampaiden siihen pureutumisesta päätellen ilmeisesti hänen ollessa vielä elossa. Slasherista ei tällaisia sitomisleikkejä usein löydä, vaan uhrin joko kuolevat saman tien paikalleen tai lähtevät kiljuen juoksemaan karkuun. Matti Savolainen (1992, 11) mainitsee goottilaista erotiikkaa ruokkivan vihan ja väkivallan: ”Erotiikka ja seksuaalisuus näyttäytyvät siinä [goottikassa] pahan ja paholaisen alueena, jota rationaalisuus ja järjestäytynyt yhteiskunta eivät pysty kontrolloimaan.” ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsing onkin tässä valossa enemmän goottilainen hahmo, kuten hän on goottilainen harjoittamassaan väkivallassakin.

Jos Abrahamissa onkin vain slasher-tappajan piirteitä eikä hän kokonaisuudessaan sellainen ole, niin Max sitä vastoin erittäin selvästi on. Monet slasher-tappajat eivät sopeudu yhteiskuntaan ja ovat ulkopuolisia (Clover 1992, 30), kuten itseään suullisesti ilmaisemaan kykenemätön Maxkin. Kerronnassa korostuu useasti Maxin kokemusmaailma, kun hänestä alkaa tuntua siltä, kuin hänen henkitorvensa sulkeutuisi hänen yrittäessään ilmaista tunteitaan sanoin. Kuolleen äidilleen kirjoittamassaan kirjeessä Max pystyy kertomaan yksinäisyydestään: ”*you were the only one I knew how to talk to*”, ”*I am sometimes so lonely*” (AB, 123). Hänen ahdistuksensa kykenemättömyydestä ilmaista itseään hellittää lopulta novellin lopussa hänen löytäessään itselleen ominaisen tavan käsitellä asioita:

His father opened his mouth to say something, but Max had heard enough, was through talking, had never been much when it came to talk anyway. What mattered now was the work of his hands; work he had a natural instinct for, had maybe been born to. (AB, 136.)

Slasher-tappajan tavoin Max suorittaa surman tyyneesti ilman sen suurempia intohimoja, missä hän eroaa isästään, johon on muuten tullut niin monessa suhteessa. Perheolosuhteet ovat olleet suorastaan ihanteelliset kasvavalle slasher-tappajalle ja toimivat tekojen selityksenä seksuaalisen hämmentyneisyyden sijasta. Kuten aiemmin mainittu, myös kuvauksessaan Maxin väkivalta muistuttaa isänsä väkivaltaa enemmän slasher-elokuvia. Ainoa puuttuva tekijä on naisuhrin, mutta Maxin ura tappajana onkin vasta alkanut. Kun Abraham on kehittänyt psykoottisessa mielessään oikeutuksen tappaa naisuhrinsa – he ovat vampyyreina uhka koko ihmiskunnalle – on Maxin oikeutus teolleen ainoastaan se, että hän on syntynyt tappamaan.

### **2.3 Rudy ja ahdistetut goottilaiset sankarittaret**

”Abraham’s Boys” esittää veljekset Maxin ja Rudyn toistensa vastakohtina. Kun Max tuntee olevansa kykenemätön ilmaisemaan itseään suullisesti, Rudy on vilkas ja sanavalmis. Max aksentteineen on eurooppalainen, Rudy amerikkalainen. Silmäänpistävää on myös se, miten Max ja

Rudy asetetaan vastakkain feminiinisinä ja maskuliinisina mielletävien piirteiden kautta. Maxia kuvaillaan harteikkaaksi kuten hänen isänsä ja hänen ruumiinrakennettaan ja liikkumistaan verrataan muun muassa vesipuhveliin ja skandinaaviseen maatyöläiseen. Rudyn taas kuvaillaan olevan ulkomuodoltaan kuin äitiinsä, hentorakenteinen ja posliinihipiäinen.

[...] he [Max] was built along the same lines as his father, with the rough dimensions of a water buffalo taught to walk on its back legs.

Rudy, by contrast, had their mother's delicate build, to go with her porcelain complexion. (AB, 120.)

Siinä missä Max yhdistetään erittäin voimakkaasti isäänsä, vertautuu Rudy samassa määrin äitiinsä.

Lukittuaan Rudyn kellariin tämän kieltäytyttyä katkaisemasta rouva Kutchnerin ruumiilta päättää Van Helsing toteaa: "Your mother was also so, just as unbending and hysterical, just as in need of firm instruction. I tried, I –" (AB, 135.) Rudy on tietysti vain kymmenvuotias lapsi, eikä lasten fyysinen rankaiseminen ollut viime vuosisadan alkupuolella mitenkään tavatonta aivan tavallisissakaan perheissä. Rudyn yhteyttä äitiinsä ja hänen feminiinisiä piirteitään korostetaan kuitenkin huomattavassa määrin, jolloin kyse ei tunnu olevan enää vain tottelemattoman lapsen rankaisemisesta. Rudyn tilanne asettautuu laajempaan kuvaan siitä, miten Van Helsing suhtautuu Rudyn edustamiin ajatuksiin ja käyttäytymiseen. Tämä käy ilmi siitä, miten Rudyn kellariin lukitseminen valottaa Van Helsingin ja hänen edesmenneen vaimonsa suhdetta. Hänen toteamuksensa paljastaa hänen kohdelleen myös vaimoaan väkivaltaisesti, "ohjanneen" häntä. Edeltäneessä kohtauksessa lukijan sympatiat on myös ohjattu voimakkaasti Rudyn puolelle, jonka pelkoa ja haluttomuutta toteuttaa isänsä käsky ei ole millään tavalla vaikea ymmärtää. Rudyn reaktio tuntuu myös luonnolliselta kyseisessä tilanteessa. Van Helsingin tekemä rinnastus Rudyn ja tämän äidin välille saa lukijan näin tuntemaan, että myös Minan hysteerisyys on ollut samalla tavoin luonnollista pelkoa uhkaavassa tilanteessa ja haluttomuutta totella mielipuolisia käskyjä.

Kun Rudy on rinnastettu äitiinsä, hänen tilanteensa tuo myös mieleen 1790-luvun naissankarien kansoittaman gotiikan. Kertomukset noudattelivat usein samaa kaavaa kuin ajan suosikkikirjailijan, Ann Radcliffen, romaanit: tapahtumat sijoittuvat keskiajan tai renessanssin Etelä-Eurooppaan, jossa hyveellinen sankaritar kohtaa yliluonnolliselta vaikuttavia asioita, joutuu pakenemaan häikäilemättömiä miehiä ja lopulta kaikki päättyy onnellisesti avioliittoon. Kertomuksiin kuuluu usein klaustrofobisia kohtauksia, joissa sankaritar huomaa olevansa jumissa huoneessa, jota hänen miespuolinen ahdistajansa lähestyy. Rudyn pelot heijastelevat heidän pelkojaan: "Rudy never went in their basement back home if he could help it, was afraid the door would shut behind him, and he'd find himself trapped in the suffocating dark." (AB, 113.) Radcliffen teosten yhteydessä nostetaan usein esille erottelu pelko- ja kauhukertomuksien (*terror*



*narratives, horror narratives*) välillä (ks. esim. Botting 1996, 71; Ovaska 1992, 130). Pelkoon liittyy sen voittaminen sekä subjektin mielikuvituksellinen ylevöitymisen ja laajenemisen tunne, kun taas kauhuun liittyy subjektin supistumisen tunne ja pois päin kavahtaminen (Botting 1996, 9–10).

Eugenia DeLamotte toteaa, että suuri osa goottilaisista kertomuksista käsittelee naisia, jotka ”eivät vain vaikuttaisi pääsevän ulos talosta” (DeLamotte 1990, 10, oma suomennos). Miesten väkivaltainen mielettömyys vaimojaan ja lapsiaan kohtaan on ollut myös osa goottilaista kirjallisuutta Walpolen *Otranton linnasta* lähtien ja on osa sitä edelleen (Ellis 2012, 464). Yhdistettynä nämä kaksi piirrettä ovat leimallisia 1790-luvun gotiikalle. Ne näkyvät selvästi myös ”Abraham’s Boys” -novellissa. Veljeksistä Rudy on se, joka kohtaa fyysiset rangaistukset. Hän on myös se, joka huomaa tulevansa ahdistetuksi uhkaavaan, suljettuun tilaan ja hän päättää olevan aika paeta: ”‘We need to go right now.’ And Max knew he didn’t mean just get out of the basement, but get out of the house, run from the place where they had lived ten years and not come back.” (AB, 130–131.) Rudy on häntä ahdistavaan mieheen verrattuna ensin voimaton toimimaan enää tilanteessa, jossa ahdistaja on hänen ja pakoreitin välissä. Kun hän vihdoin yrittää pakoa, se epäonnistuu:

Rudy was on the stairs, three steps from the bottom. He stood pressed against the wall, his left wrist shoved into his mouth to quell his screaming. He shook his head, back and forth, frantically. [...] Rudy bolted, but slipped on the steps, falling to all fours and banging his knees. Their father grabbed him by the hair and hauled him backwards, throwing him to the floor. (AB, 134.)

Kohtausta voi verrata Radcliffen *Udolphon* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) Emily St. Aubertin ahdinkoon Udolphon linnassa hänen havahtuessaan yöllä ääniin kreivi Moranon tunkeutuessa hänen huoneeseensa.

Almost fainting with terror, she [Emily] had yet sufficient command over herself, to check the shriek, that was escaping from her lips, and [...] continued to observe in silence the motion of the mysterious form she saw. [...] [T]error, however, had now deprived her of the power of discrimination, as well as of that of utterance. [...] Morano rose, followed her to the door, through which he had entered, and caught her hand, as she reached the top of the staircase, but not before she had discovered, by the gleam of a lamp, another man half-way down the steps. She now screamed in despair, and, believing herself given up by Montoni, saw, indeed, no possibility of escape. (Radcliffe 1966, 261.)

Sekä Rudy että Emily näkevät jotakin kauhistuttavaa ja ymmärtävät olevansa uhattuina, jolloin he päättävät paeta. Kummankin pakoyritys epäonnistuu, kun heitä ahdistavat miehet saavat otteen heistä. Emily selviää omasta tilanteesta kärsimättä fyysisestä väkivaltaa, mutta esimerkiksi Matthew Lewisin *Munkissa* hyveellinen Antonia joutuu munkki Ambrosion raiskaamaksi ja murhaamaksi.

Emily on kuitenkin vieraassa paikassa vieraassa maassa, kun taas Rudy on kotonaan. Emilyn ja Antonian vainoajat ovat astuneet heidän elämäänsä vasta hiljattain, olkoonkin, että Ambrosio paljastuu Antonian vastasyntyneenä poisannetuksi veljeksi. Rudyn isä taas on ollut osa hänen elämäänsä koko sen ajan. Tämä huomioon ottaen Rudolfin tilanne onkin entistä läheisemmin yhteydessä 1700-luvun lopulla Amerikassa kehittymään alkaneseen goottilaiseen perinteeseen. Muun muassa amerikkalaisen gotiikan uranuurtaja Charles Brockden Brown vaikutti genreen sijoittamalla tapahtumat kaukaisten aikojen ja paikkojen sijasta oman päivänsä Amerikkaan (Punter 1980, 193). *Wieland* on tästä hyvä esimerkki. Vaikka romaanin kertoja ja päähenkilö, Wielandin sisar Clara, uskookin syyn veljensä tekoihin johtuvan perheen ulkopuolisesta henkilöstä, Carwinista, paljastuu lopulta pääasialliseksi syyksi Wielandin järkkynyt mielenterveys.

"Clara," he continued, advancing closer to me, "thy death must come. This minister [Carwin] is evil, but he from whom his commission was received is God. Submit then with all thy wonted resignation to a decree that cannot be reversed or resisted. Mark the clock. Three minutes are allowed to thee, in which to call up thy fortitude, and prepare thee for thy doom." [...]

Wings to bear me beyond his reach I had not. I could not vanish with a thought. The door was open, but my murderer was interposed between that and me. Of selfdefence I was incapable. The phrenzy that lately prompted me to blood was gone; my state was desperate; my rescue was impossible. (Brown 2008, 367, 368.)

Emilystä poiketen Clara olisi hetken ollut valmis jopa surmaamaan veljensä estääkseen tätä murhaamista häntä. Ahdingostaan huolimatta Emily lopulta pakenee Udolphosta ja Clara säästyy kohtaloltaan viimeminuutilla. Hyveellistä ja uskonnollista Antoniaakin odottaa kuoleman jälkeen tuonpuoleisen onni. Rudy sen sijaan jää tarinan päättyessä lukituksi kellariin. Hänen sijastaan vapaaksi pääsee Maxin tappajapuoli.

Vaikka Rudyn pelot eivät koskekaan yliluonnollisia asioita, on niissä muistutus yliluonnollisista kauhuista. Rudyn välttämien paikkojen kuvaillaan haisevan lepakoilta, mikä vampyyreihin linkittyvässä kertomuksessa on erittäin merkittävää. Tämä yhdistää luonnollisten asioiden pelon yliluonnollisiin häiritsevällä tavalla. Kellarin kauhu ei ole vampyyri, kuten esimerkiksi Stephen Kingin romaanissa *Painajainen*. Sen sijaan uhkaavan lepakoiden hajun kautta Rudyn ahdistaja Van Helsing liitetään taas kerran vampyyreihin.

"Abraham's Boys" -novellissa kaikki naiset ovat kuolleita ja heistä muistuttava Rudy lukitaan kellariin. Tarina on miesten tarina. Vaikka Rudy ei uskokaan vampyyreihin, pelkää hän novellin hahmoista eniten. Hänen pelkonsa – väkivallan pelko ja lukituksi tulemisen pelko – muistuttavat 1790-luvun goottilaisista sankaritarista, joiden seikkailuja hallitsevat samat pelot. Viehättävä ja mielettömyyksistä kieltäytyvä sankari(tar) jää kuitenkin tässä tarinassa lukkojen taakse. "Abraham's Boys" -novellista voisi oikeastaan todeta saman, mitä David Punter toteaa *Wielandista*: kauhun

pääasiallinen lähde romaanissa on hänen mukaansa järjen häviö taikauskolle ja kuvitelmalle (Punter 1980, 193). Jos sankarittaren pakoon pääseminen ja väkivaltaisen ahdistajan kukistuminen on järjen voitto, on se kaukana Hillin novellin loppuratkaisusta.

### 3. ”Abraham’s Boys” *Draculan* ja vampyyrinmetsästyksen jatkajana

”‘I know that,’ Ben said. He remembered it both from Stoker’s *Dracula* and from the Hammer films starring Christopher Lee.”  
(King 2011, 273.)

#### 3.1 Jatkettu ja uusittu *Van Helsing* – uudelleenkirjoitus ja jatko-osat

”Abraham’s Boys” on sekä jatko-osa että uudelleenkirjoitus Stokerin *Draculasta*. Uudelleenkirjoituksen määritelmä ei kuitenkaan ole aivan selvä. Teoreetikoilla on omat, toisistaan joskus paljonkin poikkeavat näkemykset uudelleenkirjoituksesta. Nojaan tässä luvussa George Letissierin (2009) ja Heta Pyrhösen (2010) määritelmien yhdistelmään, joskin teen tämän muutamien pian esille tulevin varauksin. Käsittelen tässä alaluvussa ”Abraham’s Boys” -novellia ensisijaisesti uudelleenkirjoituksena Stokerin *Draculasta*, sillä haluan aluksi tarkastella, miltä *Dracula* näyttää luettuna novellin kontekstissa. Vasta seuraavassa alaluvussa asetan novellin muiden *Dracula*-adaptaatioiden ja hirviönmetsästystarinoiden kontekstiin.

Koska Gérard Genetten (1997) hypertekstuaalisuuden transposition alakäsite on tämän luvun analyysissäni tärkeässä osassa, nojaan ensinnäkin Georges Letissierin (2009) käsitykseen uudelleenkirjoittamisesta. Hänelle uudelleenkirjoitus on yhteydessä Genetten toisen asteen tekstiin (emt., 2, 8). Genetten (1997, 5) toisen asteen teksti on jo olemassa olevasta tekstistä johdettu toinen teksti. Hän kutsuu tätä hypertekstuaalisuudeksi, millä hän tarkoittaa tekstin B (hyperteksti) tekstiin A (hypoteksti) liittyvää suhdetta. Letissier (2009, 6) kuitenkin huomauttaa uudelleenkirjoitusten mahdollisuudesta muokata lukijan tapaa nähdä hypoteksti. Tällöin hypertekstin ja hypotekstin välinen suhde, jossa toinen teksti juontuu toisesta, aikaisemmasta teoksesta, kyseenalaistuu kronologisesti. Letissier ottaa esimerkiksi Jean Rhysin romaanin *Siintää Sargassomeri* (*Wide Sargasso Sea*, 1966), joka on uudelleenkirjoitus Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaanista* (*Jane Eyre*, 1847). Rhysin romaani kertoo Brontën romaanin herra Rochesterin ensimmäisen vaimon, Berthan (jonka oikeaksi nimeksi Rhysin kertomuksessa paljastuu Antoinette) tarinan ennen *Kotiopettajattaren romaania*. Kertomus on vaikuttanut hyvin paljon siihen, miten *Kotiopettajattaren romaani* nähdään. Letissierin määritelmässä hyperteksti ei siis ainoastaan ota vaikutteita hypotekstistä, vaan lukijan tulkinnassa tämä voi toimia myös päinvastoin.

Letissier kuitenkin tarkastelee uudelleenkirjoitusta hyvin laajana intertekstuaalisena ilmiönä. Oma käsittelyäni varten tarvitsen rajatumman käsityksen uudelleenkirjoituksesta. Tämän luvun kannalta Genetten hypertekstuaalisuuden muodoista merkittävin on transpositio, siirto (emt., 212). Transpositio voi olla muodollinen, jolloin hypotekstin merkitykseen on hypertekstissä vaikutettu

tahattomasti (esimerkiksi käänkösvirhe). Transpositio voi olla myös temaattinen, jolloin hypotekstin merkitykseen on hypertekstissä vaikutettu tahallisesti ja avoimesti. (Emt., 214.) Käytän näitä Genetten termejä hyväkseni luodessani analyysillä pohjaa sille, millainen uudelleenkirjoitus ”Abraham’s Boys” on. Voitaneen jo pidemmittä puheitta sanoa, että novelli edustaa temaattista transpositiota.

Transpositiona uudelleenkirjoituksen näkee myös Heta Pyrhönen (2010, 9), joka kuitenkin Genetten sijasta pohjaa uudelleenkirjoituksen määritelmänsä Linda Hutcheonin (2006) adaptaation määritelmälle. Mielestäni se tuo hyvin esille uudelleenkirjoituksen tärkeimmät piirteet, mutta tätä käsitystä on analyysini kannalta sovellettava suuremmin varauksin. Pyrhönen (2010, 9) määrittelee käsittelevänsä tutkimuksessaan uudelleenkirjoituksia, jotka juontuvat sekä Brontën *Kotiopettajattaren romaanista* että sen uudelleenkirjoituksen kohteena olevista Siniparta-tarinoista. Hän myös määrittelee tarkastelemiensa teosten olevan adaptaatioita Hutcheonin (2006) hengessä. Hutcheon (emt., 7–8) määrittelee adaptaation kolmelta kannalta. Ensimmäkin adaptaatio on tuotos, teoksen tai teosten transpositio, johon voi liittyä esimerkiksi mediumin, genren tai kehyksen vaihto. Toiseksi adaptaatio on luomisprosessi, johon liittyy aina (uudelleen)tulkintaa ja (uudelleen)luomista. Kolmanneksi se on vastaanottoprosessi: adaptaatio on intertekstuaalisuuden muoto ja siinä toistetaan varioiden, jolloin adaptaatio koetaan muihin teoksiin liittyvien muistojen kautta. Adaptaatiolla on myös avoin ja määrittävä suhde aiempiin teksteihin, ja tämä suhde usein ilmoitetaan avoimesti (emt., 3). Mielestäni nämä ovat hyödyllisiä aspekteja myös uudelleenkirjoituksessa, joskin seuraavin varauksin.

Lähden ensin tarkastelemaan ”Abraham’s Boys” -novellia juuri Stokerin romaanin uudelleenkirjoituksena ja käytän vertailukohtina kahta muuta romaanista tehtyä uudelleenkirjoitusta, Kim Newmanin romaania *Anno Dracula* sekä Stephen Kingin *Painajaista*. ”Abraham’s Boys” -novellin ja näiden kahden muun uudelleenkirjoituksen kannalta Hutcheonin näkemyksessä on se ongelma, että se edellyttää adaptaatiolta vahvaa tukeutumista adaptoituun teokseen. ”Abraham’s Boys” -novellissa Stokerin *Dracula* on siirretty novelliin ja sitä toistetaan varioiden, mutta erilailla kuin Hutcheonin määritelmä olettaa. Kuten Hutcheonin teoksesta *A Theory of Adaptation* käy kauttaaltaan ilmi, olettaa hän periaatteessa saman tarinan tapahtumien toistumista variaatiolla. Esimerkiksi jatko- tai esiosat eivät Hutcheonin mukaan ole adaptaatioita (Hutcheon 2006, 171). Jatko-osana ”Abraham’s Boys” on kuitenkin erilainen. Hutcheonin mukaan on eri asia aina vain jatkaa tarinaa haluamatta sen koskaan loppuvan kuin kertoa sama tarina yhä uudelleen eri tavalla (emt., 9). ”Abraham’s Boys” ei vain jatka *Draculaa*. Se sisällyttää Stokerin romaanin itseensä samalla muuntaen sitä. Se tuo uuden näkökulman vanhaan tuttuun kertomukseen, jolloin mielestäni voi sanoa, että se toistaa varioiden. Sovellankin Hutcheonin näkemystä

adaptaatiosta transpositiona, luomisprosessina ja intertekstuaalisena vastaanottoprosessina löyhästi tulkiten, kuten tekee Pyrhönenkin, jonka tutkimuskohteisiin kuuluu muun muassa *Kotiopettajattaren romaanin* esiosaksi laskettava *Siintää Sargassomeri*. Käytän Hutcheonin määritelmää lähinnä taustaoletuksena jäsentämässä Genetten temaattista transpositiota. Tämän luvun analyysissäni auttavat myös Pyrhösen (2010, 7) tutkimuksensa alussa esittämät kysymykset. Hän kysyy, millainen *Kotiopettajattaren romaani* on adaptiivisena uudelleenkirjoituksena Siniparta-tarinasta? Entä miltä Siniparta näyttää luettuna *Kotiopettajattaren romaanin* kontekstissa?

Genetten käsityksestä jatko-osista on huomioitava, että se eroaa merkittävästi omasta käsityksestäni. Genette käsittelee myös jatko-osia hypertekstuaalisuuden muotona, jakaen ne alkuperäisen teoksen kirjoittajan itse kirjoittamiin (*sequel*) ja jonkun toisen henkilön kirjoittamiin (*continuation*). ”Abraham’s Boys” olisi tietysti jälkimmäisen kaltainen, mutta Genetten määritelmän mukaan kyseisenlaiseen jatko-osaan kuuluu alkuperäisen teoksen tyylin uskollinen imitoiminen sekä yhdenmukaisuus koskien muun muassa kronologiaa, paikkoja ja henkilöitä. (Genette 1997, 161.) Näin ollen Genetten termeistä ei tässä suhteessa ole hyötyä kohdeteokseni tapauksessa. Huomattavasti valaisevampi onkin Carolyn Jess-Cookin (12–13) tekemä huomio elokuvien jatko-osista. Hänen mukaansa jatko-osa on välttämättä vastaus aiempaan teokseen. Se on uudelleenluenta ja uudelleenkirjoitus ja kutsuu myös yleisön uudelleenlukemaan ja -kirjoittamaan kokemuksiaan aiemmasta teoksesta. Jatko-osat samanaikaisesti palaavat vanhaan ja jatkavat eteenpäin (emt., 70). Aivan yhtä hyvin tämä on sovellettavissa jatko-osiin myös kirjallisuudessa, mikä näkyy vahvempina vaikutuksina esimerkiksi Letissierin (2009, 6) huomautuksessa uudelleenkirjoituksen vaikutuksesta hypotekstiin.

Myös Sebastian Domsch (2012) käsittelee jatko-osia uudelleenkirjoituksina analysoidessaan Alan Mooren sarjakuvaa *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga* (*The League of Extraordinary Gentlemen*, 1999-) lisäävänä ja omaksuvana tarinamaailmana. Ensimmäisellä piirteellä hän viittaa siihen, kuinka useat tekstit voivat lisätä elementtejä yhteen tarinamaailmaan (emt., 105). Jälkimmäisellä piirteellä hän viittaa siihen, kuinka kuka tahansa lukija voi lisätä tarinamaailmaan ryhtymällä tekijäksi (emt., 105–106). *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga* -sarjakuvassa seikkailevat eri viktoriaanisten goottilaisten teosten henkilöitä, kuten Mina Murray ja tohtori Jekyll, minkä lisäksi sarjakuvat sisältävät lukuisia erilaisia viittauksia näihin teoksiin. Näin sarjakuva lisää yhden tarinamaailman sijasta useampaan.

Domschin mukaan amerikkalaisessa sarjakuvateollisuudessa on tavallista, että saman sarjakuvayhtiön eri sarjakuvien hahmot esiintyvät joskus yhdessä samoissa sarjakuvissa. Tällöin yhtiöt pitävät tarkasti huolen siitä, että yhteneväisyys eri tarinamaailmojen välillä pysyy (esimerkiksi hahmo ei voi kuolla yhdessä sarjakuvassa ja olla hengissä toisessa). *Kerrassaan*

*merkillisten herrasmiesten liiga* on jatko-osana kuitenkin erilainen. Tässä sarjakuvassa esiintyvä tarinamaailmojen yhdistäminen vaatii yhteneväisyyden säilymiseltä laajaa uudelleenkirjoitusta. On kyseenalaista, mitkä hahmojen jo olemassa olevien taustakertomusten (eli alkuperäisten teosten) faktoista pätevät yhä sarjakuvissa ja mitkä eivät. Domsch kuvailee Mooren tapaa hyödyntää aiempia teoksia sarjakuvassaan osuvasti ”invaasioksi”. (Domsch 2012, 108.) Monet *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liigan* hahmoista kuolevat alkuperäisissä teoksissaan, mutta jatkavat uudelleenkirjoituksen ansiosta elämäänsä sarjakuvassa. Tämän lisäksi Moore on uudelleenkirjoittanut monien muidenkin käyttämiensä hahmojen tarinan lopun. Esimerkiksi Mina Murray ei perustanut perhettä Jonathan Harkerin kanssa, vaan he päätyivät avioeroon. Matt Hills (2003, 440–441) puhuu samanlaisesta fiktiivisten maailmojen sekoittamisesta kutsuen sitä vaihtoehtoisfiksioksi (*counterfiction*). Hänen mukaansa vaihtoehtoisfiktio tahallisesti rakentaa uudelleen, muokkaa ja sulauttaa yhteen jo olemassa olevia fiktiivisiä maailmoja. Hän käsittelee Kim Newmanin teoksia, joissa, kuten hän mainitsee, on vaihtoehtoisfiktio kannalta paljon samaa kuin *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga* -sarjakuvassa.

Mooren sarjakuvan kanssa vastaavanlaista tarinoiden loppujen uudelleenkirjoittamista ja siitä jatkamista edustaa myös Newmanin *Anno Dracula*, jossa Stokerin *Draculaan* verrattuna on muuten samalla tarinalla erilainen loppu Draculan hajottaessa Van Helsingin vampyyrinmetsästäjäjoukon ja noustessa brittiläisen imperiumin johtoon. Päinvastoin kuin Stokerin romaanissa *Anno Draculassa* Van Helsing saa surmansa ja Dracula selviytyy. Tohtori Seward taas kärsii mielenterveysongelmista ja Arthur Holmwood on kaukana jalosta jumalsankarista.

”Abraham’s Boys” vaikuttaa myös ensin noudattavan samanlaista kaavaa, jossa se muuttaisi ensin *Draculan* loppua ja sitten jatkaisi siitä muuttaen hieman henkilöhahmojaan. Lukija olettaa edelleen tarinan kertovan vampyyreja metsästävästä Van Helsingistä. Van Helsingin psykoottisuuden tullessa tulkintavaihtoehdoksi novelli ei enää muutakaan ainoastaan sitä, mitä tapahtui, vaan sen mistä tarina kertoo. Novellin versiossa *Draculan* tapahtumista ei kyse enää olisikaan vampyyrin vaan sen metsästäjien pelkäämisestä. Analysoidakseni tarkemmin sitä, miten ”Abraham’s Boys” uudelleenkirjoittaa *Draculaa*, käytän kahta Genetten transpositioon liittyvää termiä, transmotivaatiota ja transvaluaatiota. Käytän vertailukohtina Newmanin *Anno Draculaa* ja Kingin *Painajaista*, jotka ovat myös uudelleenkirjoituksia Stokerin *Draculasta*. Näillä kahdella teoksella ja Hillin novellilla on kaikilla erilainen lähestymistapa *Draculan* uudelleenkirjoittamiseen ja näin myös *Dracula* näyttää erilaiselta kunkin niistä kontekstissa luettuna. *Anno Draculasta* mielenkiintoisen vertailukohdan Hillin novellille tekee se, että myös siinä vampyyrinmetsästäjästä on tehty sarjamurhaaja, joka pyrkii tukahduttamaan seksuaalisia halujaan uhreikseen päätyviä naisia kohtaan. Kingin teos taas on luonteva valinta luvussa kaksi tekemieni, hänen ja Hillin teosten

samankaltaisuutta koskevien huomioiden vuoksi. Tarkastelen näiden kertomusten hahmoista Van Helsingiä sekä Hillin novellissa että *Anno Draculassa*, tohtori Sewardia *Anno Draculassa* sekä Jerusalem's Lotin pientä vampyyrinmetsästäjä joukkiota *Painajaisessa*.

Transmotivaatiolla Genette tarkoittaa henkilöhahmojen motiiveihin vaikuttamista transpositiossa. Transmotivaatio voidaan jakaa kolmenlaiseen motivaatioon: positiiviseen, negatiiviseen ja korvaavaan. Positiivinen motivaatio tarkoittaa sellaisen motivaation lisäämistä hypertekstissä, jollaista ei hypotekstissä ollut. Negatiivinen motivaatio taas on hypotekstissä olleen motiivin poistamista, kun taas korvaava motivaatio on kahden edellisen yhdistelmä; hypotekstissä olleen yhdenlaisen motivaation korvaamista hypertekstissä toisenlaisella. (Genette 1997, 324-325.)

”Abraham's Boys” -novellissa lukija olettaa novellin liikkeellelähdössä Van Helsingin motiivien olevan samat kuin *Draculassa*. Novellissa on kuitenkin lopulta kyse korvaavasta motivaatiosta: *Draculan* Van Helsingin altruistiset motiivit korvataan seksuaalisilla. ”Abraham's Boys” -novellin Van Helsing elää psykoottisen kuvitelmansa vallassa uskoen toimivansa epäitsekästi ihmiskunnan parhaaksi. Hän julistaa pojilleen:

I have train others in the art of destroying the vampire, including your mother's unfortunate first husband, Jonathan Harker, Gott bless him, and so I can be held indirectly responsible for the slaughter of perhaps fifty of their filthy, infected kind. And it is now, I see, time my own boys learn how it is done. How to be sure. So you my know how to strike at those who would strike at you. (AB, 131.)

Van Helsingin todelliset seksuaaliset vaikuttimet ovat keino pyrkiä hallitsemaan seksuaalisuutta. Kuitenkin vasta transvaluaation yhteydessä ”Abraham's Boys” -novellin suhde *Draculaan* tulee selvästi esille.

Transvaluaatiolla vaikutetaan hypotekstin hahmojen toiminnalle, asenteille ja tunteille annettuun arvoon. Transmotivaation tavoin Genette jakaa sen kolmeen: positiiviseen, negatiiviseen ja kahden edellisen yhdistelmään. Positiivista valuaatiota käytettäessä henkilöhahmo esitetään hypertekstissä niin sanotusti paremmassa valossa kuin hypotekstissä, ei kasvattamalla hänen tärkeyttään hahmona vaan tekemällä hänen käytöksestään, motiiveistaan tai symbolisista konnotaatioistaan jalompia. (Genette 1997, 343–344.) Negatiivisessa valuaatiossa toimitaan toisinpäin, eli alentamalla henkilöhahmon arvostusta (emt., 354), kun taas korvaavassa valuaatiossa hypertekstissä hahmot esitetään vain toisenlaisen arvojärjestelmän kautta kuin hypotekstissä (emt., 367).

”Abraham's Boys” -novellissa korvaava motivaatio palvelee negatiivista valuaatiota. *Draculan* Van Helsingin epäitsekäät motiivit on vaihdettu itsekkäisiin. Hänestä on tehty hullu, jolloin hänen arvioidensa luotettavuus kärsii *Draculaan* verrattuna. Lukija päätyy pitämään Van Helsingiä murhaajana, kun Maxin löytämän valokuvan naisen kohtelu herättää kauhua eikä sille



anneta samaan tapaan oikeutusta kuin *Draculassa*. Stokerin romaanissa Dracula esitetään epäinhimillisenä hahmona, johon lukijan ei ole tarkoitus samaistua, kun taas Van Helsing esitetään kaikin puolin ihailtavana ja hyvänä ihmisenä. ”Abraham’s Boys” -novelli tekee Van Helsingin ihailusta ja hyvänä ihmisenä pitämisestä mahdotonta. Hänelle ei anneta omaa ääntä eikä hänen mielenterveydellisille ongelmilleen ja väkivallalleen anneta mitään tarkkaa syytä, jolloin hän ei saa lukijan sympatioita puolelleen. Kun vielä hänen vastustajansa, vampyyri, esitetään kärsivänä eikä kauhua tuottavana kuten *Draculassa*, ei Van Helsing saa lukijan tukea edes ”hyvät vs. pahat” -asetelman kautta. Päinvastoin Van Helsing on nyt paha ja Rudy ja Max hyviä.

”Abraham’s Boys” -novellin kontekstissa luettuna *Draculan* vampyyrinmetsästäjien toimet alkavat näyttää kyseenalaisilta. Novelli tekee Stokerin romaaniin invaasion samoin kuin *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga* -sarjakuvakin, mutta vie tämän invaasion vielä pidemmälle. Se ikään kuin huijaa lukijan uskomaan tapahtumiensa jatkuvan *Draculan* tapahtumista säilyttäen tapahtumat ja hahmojen vaikuttimet kuitenkin pääpiirteissään alkuperäisenlaisina. Tehdessään shokeeraavan paljastuksen Van Helsingin menneisyydestä novelli muuttaa *Draculan* tapahtumia. On kyseenalaista, tapahtuiko edes mitään *Draculan* Englantiin saapumisen ja hänen takaa-ajamisensa kaltaistakaan. Lukija ei ala lukea romaania aivan kuin Hillin novelli olisi todella osa samaa tarinamaailmaa, eli että *Draculassa* olisi todellisuudessa kyse mieleltään häiriintyneistä ihmisistä. Sen sijaan novelli pyrkii saamaan lukijan näkemään *Draculan* ja sen hahmot toisella, kyseenalaistavalla tavalla.

Hutcheon käsittelee erilaisia syitä adaptoimiseen. Adaptaatio voi esimerkiksi toimia kunnianosoituksena klassikolle tai sen tarkoitus voi olla syrjäyttää kanonisoitu auktoriteetti (Hutcheon 2006, 93). Tässä tutkielmassa käsitellyistä uudelleenkirjoituksista Stephen Kingin *Painajainen* on selkeä kunnianosoitus Stokerin *Draculalle* ja sen elokuvaversioille. Syynä adaptoimiseen voivat toimia myös taloudelliset syyt, halu vaikuttaa positiivisesti mediumin nauttimaan kulttuuriseen arvostukseen (esimerkiksi arvostetun kirjallisen teoksen adaptoiminen elokuvaksi) sekä henkilökohtaiset ja poliittiset syyt. (Emt., 86–92.) Poliittisista syistä esimerkkinä voivat toimia feministiset adaptaatiot. Tutkimuskirjallisuuden klassikoksi nousseessa teoksessaan *The Madwoman in the Attic* (2000, alk. 1979) Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar tarkastelevat kirjallisuuden kentän feminististä uudelleenkirjoitusta 1800-luvulla. Heidän mukaansa naiskirjoittajien tuli tarkastella, omaksua ja päästä yli mieskirjoittajien naisille luomista rooleista ja uudelleenkirjoittaa kirjallisuustraditiota vastaamaan paremmin naisten kokemuksia (Gilbert & Gubar 2000, 17, 220). Hutcheon mainitsee myös elokuva-adaptaatioiden hyödyntämisen opetuksessa (Hutcheon 2006, 117), niiden hyödyn yhteiskuntaluokkien välisten erojen kaventamisessa mitä tulee kirjallisuuden saavutettavuuteen (emt. 120) sekä intertekstuaalisten

suhteiden ymmärtämisestä saatavan ilon (emt. 117). Esimerkiksi Kim Newmanin romaanissa *Anno Dracula* jälkimmäinen on korostuneesti esillä, kun lukija löytää itsensä viktoriaanisten tarinoiden ja uudempien elokuvien tiheästä viittausviidakosta.

*Anno Draculassa* Van Helsing joukkoineen on epäonnistunut pysäyttämään kreivi Draculan, joka on käytännössä brittiläisen imperiumin johtaja mentyään naimisiin Englannin kuningatar Viktorian kanssa. Van Helsing, Jonathan Harker ja Quincey Morris ovat kuolleet, Arthur Holmwood muutettu vampyyriksi, ja tohtori Seward ainoana jatkaa vampyyrijahtia surmaamalla vampyyriprostituoituja Lontoon Whitechaplessa. Vampyyrielämäntavasta on tullut yleinen, eikä vampyyrien tarvitse piilotella. Romaanissa vampyyrit eivät myöskään esiinny perusluonteeltaan demonisina olentoina, jolloin mielenterveydeltään vinksahaneesta Sewardista tulee metsästäjän sijasta murhaaja, jota lehdet nimittävät Viiltäjä-Jackiksi.

Verrattaessa *Anno Draculaa* ”Abraham’s Boys” -novelliin huomataan transmotivaation ja transvaluaation olevan kummassakin hyvin samanlaatuista. Erona on se, että *Anno Draculan* Stokerin romaanin tapahtumia koskevien takaumien aikaan Sewardin vaikuttimet ovat samoja kuin *Draculassa*, samaten kuin Van Helsinginkin vaikuttimet sillä positiivisen motivaation lisäyksellä, että tohtori Sewardin mukaan Van Helsing halusi myös edistää tiedettä ja omaa uraansa. *Anno Draculan* omien tapahtumien aikaan tohtori Sewardin epäitsekkiät vaikuttimet ovat kuitenkin vaihtuneet seksuaalisiin hänen tappaessaan vampyyriprostituoituja öisessä Lontoossa. Romaanin aikana on vaikeampi analysoida tohtori Sewardin motiiveja vampyyriprostituoitujen surmaamiseen, sillä lukija saa niistä tietoa lähinnä vain Sewardin oman päiväkirjan kautta. Seward näkee itsensä yhteiskunnan hyväntekijänä: ”Now, I am a vampire killer. My duty is to cut out the corrupt heart of the city.” (Newman 2011, 174.) ”I am a surgeon, cutting away diseased tissue.” (Emt., 211.) Seward alkaa silti itsekin huomata jossain vaiheessa pettävänsä itseään ajatellessaan tekojensa olevan pääosin altruistisia. Hän ei kuitenkaan vedä yhteyttä vampyyriprostituoitujen tappamisen ja kuollutta Lucy-vampyyria kohtaan tuntemansa seksuaalisen halun välille, vaikka hänen himonsa tappaa vampyyriprostituoitu Mary Jane Kelly kasvaa huomattavasti hänen huomattuaan Mary Janen muistuttavan Lucya. Lukijalle tämä yhteys on kuitenkin selvä, ja sitä vielä painotetaan romaanin Viiltäjä-Jack -viittauksilla. Tässä kohtaa kyse on siis korvaavasta motivaatiosta, vaikka niin sanottuja *Draculan* aikaisia motiiveja ei olekaan muutettu kuten Hillin novellissa. Sewardin myöhemmin tekemien murhien kohdalla motivaatio vaihtuu altruistisesta seksuaaliseen, vaikkei hän sitä itse tiedostakaan, aivan kuin Van Helsingin tapaus on ”Abraham’s Boys” -novellissa.

*Painajaisessa* vampyyrinmetsästäjäjoukon motiivit vampyyrien tuhoamisessa eivät itse asiassa merkittävästi eroa *Draculan* vampyyrinmetsästäjien motiiveista. Romaanissa 1970-luvun amerikkalaiseen Jerusalem’s Lotin pikkukaupunkiin muuttaa vampyyri, Kurt Barlow, joka alkaa

*Draculaan* verrattuna nopeassa tahdissa muuttaa kaupungin asukkaita vampyyreiksi. Pieni miehistä koostuva joukkio ymmärtää lopulta, mistä on kysymys, mutta he eivät pysty ponnisteluistaan huolimatta estämään vampyyrikannan kasvamista. Lopulta kaksi joukon eloonjäänyttä jäsentä sytyttää koko kaupungin palamaan, mikä oletettavasti tuhoaa vampyyrit. *Painajaisen* vampyyrinmetsästäjät haluavat hekin estää vampyyreita luomasta enempää kaltaisiaan ja toisaalta vapauttaa vampyyreiksi muutettujen läheistensä sielut kuten Van Helsingin joukkio *Draculassa*. Silti *Painajaisessa* esiintyy positiivista motivaatiota. Joukon nuorin, Mark Petrie, haluaa kostaa vanhempansa surmanneelle Barlowille.

Kuten ”Abraham’s Boys” -novellissa, myös *Anno Draculassa* korvaava motivaatio palvelee negatiivista valuaatiota. Epäitsekkäiden motiivien vaihto itsekkäisiin ja hulluus muuttavat lukijan käsitystä Sewardista *Draculan* tohtorin kaltaisena sankarina. *Painajaisessa* kyse on puolestaan korvaavasta valuaatiosta. King on selvästi pyrkinyt antamaan *Draculan* yksiselitteisen hyvälle hahmoille 1970-luvun lukijan mielestä realistisempia piirteitä ja tekemään heidät näin mielenkiintoisemmiksi hahmoiksi. Kaikilla aikuisilla vampyyrinmetsästäjähahmoilla vaikuttaisi olevan jokin muukin kriisi kuin vampyyrien kaupunginvalloitus. Van Helsingiä vastaavan isä Callahanin arvostus katolista kirkkoa kohtaan on kokenut kolauksia ja hän on lähes alkoholisoitunut; Ben Mears ei ole vielääkään toipunut vaimonsa kuolemasta; ateisti Matt Burken maailmankatsomus järkkyy. *Draculan* tavoin myös Barlow on epäinhimillisenä esitetty vastustaja, jonka kohdalla lukijan ei ole tarkoitus kokea empatiaa. Tällöin vampyyrinmetsästäjien tekojen moraalinen oikeutus ei kyseenalaistu. Sitä pyritään pikemminkin tukemaan teoksen tavalla esittää vampyyrit hirviömäisinä. *Painajainen* on Kingin kunnianosoitus *Draculalle*, ja sen pyrkimys on säilyttää lukijan hyvä kuva romaanista. Tähän verrattuna ”Abraham’s Boys” vaikuttaa tavoitteiltaan varsin erilaiselta, mutta taustalla on kuitenkin samankaltaisuutta: myös Hill on valinnut uudelleenkirjoituksen kohteeksi erään länsimaalaisen populaarikulttuurin ikonisimmista teoksista ja muuntanut sitä pyrkimyksenä tehdä tarinasta nykylukijoiden näkökulmasta mielenkiintoinen. Vaikkei ”Abraham’s Boys” siis *Painajaisen* tavoin ole kunnianosoitus osallistuu se silti *Dracula*-myytin ylläpitämiseen.

*Anno Draculassa* vampyyreita yleisesti ei esitetä hirviöinä, jolloin Sewardin teoille ei ole lukijan silmissä oikeutusta vaan ne ovat murhia. Sewardin uhrien ollessa Viiltäjä-Jackin uhrien mukaan nimettyjä vahvistuu tämä käsitys entisestään. ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingiin verrattuna Sewardissa on kuitenkin se suuri ero, että hänet esitetään jossain määrin samaistuttavana hahmona, jota kohtaan on mahdollista tunkea empatiaa. Päiväkirjassaan Seward epäilee tekojensa oikeutusta, ja päiväkirjamerkintöjen loputtua ja hänen mielenterveysongelmiensa syvennyttyä lopulta psykoottiseksi tilaksi hän herättää kauhun lisäksi sääliä lukijassa. Sewardin

mielenterveydellisten ongelmien ja väkivaltaisuuden voi olettaa johtuvan hänen traumaattisista kokemuksistaan, kun taas Hillin Van Helsingin ongelmien ja väkivaltaisuuden alkuperää ei valaista mitenkään. Seward on *Draculan* Renfieldin tavoin omissa luuloissaan elävä hullu, kun taas Hillin Van Helsing on Draculan tavoin paha. Lisäksi itse Dracula on Newmanin romaanissa edelleen kiistatta paha hahmo, josta on tehty vielä entistä halveksuttavampi kutsumalla hänen vampyyriverenperintöään saastuneeksi ja esittämällä hänet romaanin lopussa verestä turvonneena hirviönä, joka ei juurikaan ihmistä muistuta. Vaikka *Anno Draculan* kontekstissa huomaakin *Draculan* henkilöahmojen olevan ihmisinä liian täydellisiä, on kuitenkin edelleen selvää, että Draculan maailmanvalloitus on pysäytettävä. Vaikka *Draculan* sankarit ovat Newmanin romaanissa alennustilassa, on sillä kuitenkin omat, paremmin 1990-luvulle sopivat sankarinsa, vakooja Charles Beauregard ja vampyyri Geneviève Dieudonné. ”Abraham’s Boys” -novelliin verrattuna myös tässä on merkittävä ero. Novelli kyseenalaistaa paitsi *Draculan* henkilöahmot ja heidän vaikuttimensa myös romaanin maailmanjärjestyksen, jossa hyvät taistelevat pahoja vastaan. Riippumatta siitä, kumpaan tulkintaan Van Helsingistä novellin lopussa päätyy, murhaavat hän ja hänen jälkeläisensä sankareiden loistaessa poissaolollaan.

Asia ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen. Kuten Hutcheon huomauttaa, usein adaptaatio ei ole adaptaatio vain jostakin tietyistä tekstistä. Hän ottaa esimerkiksi Draculasta kertovat elokuvat, jotka nähdään yhtä paljon adaptaatioina aiemmista Dracula-elokuvista kuin Stokerin romaanista. (Hutcheon 2006, 21.) Constandinides tekee saman huomion analysoidessaan *Van Helsing* -elokuvaa, jälleen uutta adaptaatiota eri Draculaa käsittelevistä kertomuksista (Constandinides 2010, 98). Pyrhönen puolestaan huomaa, että *Kotiopettajattaren romaanin* adaptoineet ovat samalla myös tiedostaen tai tiedostamatta adaptoineet sen sisältämän Sinipartatarinan (Pyrhönen 2010, 8). ”Abraham’s Boys” (tai *Anno Dracula* tai *Painajainen*) ei myöskään ole adaptoinut ainoastaan Stokerin *Draculaa* tai sen asenteita vampyyreita ja heidän takaa-ajajiaan kohtaan. Siksi on syytä tarkastella novellia muiden vampyyrinmetsästystarinoiden kontekstissa.

### **3.2 Hirviönmetsästäjät ja hirviöt**

Keskityn tässä alaluvussa pitkälti elokuvaan, sillä hirviönmetsästäjän roolia niissä on tutkittu enemmän kuin kirjallisuudessa. Lisäksi elokuvissa hirviönmetsästäjä on ollut ja on näkyvässä osassa ja näin myös hänen roolissaan tapahtuneet muutoksia on helpompi käsitellä.

Heather L. Dudan mukaan Stokerin *Dracula* on hirviönmetsästystarinoiden epitomi (Duda 2008, 8). Hirviönmetsästäjän hahmosta ei juuri ole määritelmää, sillä tutkimuksessa se on jätetty vähälle huomiolle (emt., 10). Andrew Tudor kutsuu tätä hahmoa asiantuntijaksi ja huomioi, että

vaikka asiantuntijan oma-aloitteinen kyky toimia on välttämätöntä monien kauhukertomuksien juonen liikkeelle epäjärjestyksestä takaisin järjestykseen, suodaan kauhukertomusten asiantuntijoille harvoin yhtä paljon huomiota kuin muunlaisten kertomusten sankareille (Tudor 1989, 113). Tämän tutkielman kannalta on relevantimpaa puhua Dudan tapaan hirviönmetsästäjistä, sillä monien tässä luvussa esille tulevien hirviönmetsästäjien kutsuminen asiantuntijoiksi ei tunnu luontevalta. Sen sijaan sankari saa apua asiantuntijoilta, mutta keskittyy itse pitämään huolen kertomuksen toimintapuolesta.

Duda määrittelee hirviönmetsästäjän tämän tavoitteiden kautta: hirviönmetsästäjän tehtävä on säilyttää *status quo* tuhoamalla sitä uhkaava hirviö (joka voi edustaa mitä vain tukahdutetusta seksuaalisuudesta freudilaiseen Toisen pelkoon) (Duda 2008, 10). Aikaiset hirviönmetsästäjät, kuten Stokerin Van Helsing ja tämän ystävät, ovat hyviä ja puhdassydämiä. Heidän on myös tehtävä päätös ryhtyä hirviönmetsästäjäksi, mikä tekee heistä hyviä hahmoja. (Emt., 11.) Dudan mukaan hirviön ja hirviönmetsästäjän välillä on usein myös yhteys. Selvimmillään tämä näkyy siinä, että usein sekä hirviö että sen takaa-ajaja ovat kummatkin kertomuksen muiden hahmojen näkökulmasta ulkopuolisia. Tämä antaa Dudan mukaan metsästäjälle tarpeellista ymmärrystä hirviön päihittämiseen. (Emt., 13.)

Aikaisissa *Dracula*-adaptaatioissa vampyyrinmetsästäjät ovat tavallisesti yksiselitteisen hyviä ja vampyyrit yksiselitteisen pahoja. Tod Browningin *Draculassa* Van Helsing (Edward Van Sloan) esitetään sivistyneenä ja isällisenä. Aristokraattinen Dracula (Bela Lugosi) antaa myös vaikutelman sivistyneisyydestä, mutta Van Helsingin sivistys on tieteellistä. Esimerkiksi esiintyessään ensimmäistä kertaa elokuvassa hän suorittaa kemiallista koetta ja pyytää avustajaansa toistamaan latinaksi sanelemiaan huomioita. Kuten Stokerin romaanissa myös Browningin elokuvassa Van Helsing on se, jolla on Draculan kukistamiseksi vaadittavaa ratkaisevaa tietoa.

Myös Hammer Films -yhtiön Terence Fisherin ohjaamassa *Pimeyden Prinssissä* (*The Horror of Dracula*, 1958) Van Helsing (Peter Cushing) esitetään valppaana asiantuntijana, vaikka tällä kertaa hän ottaa lisäksi toimintakohtaukset haltuunsa fyysisessä kamppailussa Draculaa (Christopher Lee) vastaan. Sekä vuoden 1931 että 1958 elokuvassa Dracula esitetään vaarallisena, ja vaikka jälkimmäisessä hänen tuloaan Englantiin motivoikin imperialististen tavoitteiden sijasta henkilökohtaisempi kosto, eivät he ole millään tavalla sympaattisia hahmoja. Vaikka elokuvista ensimmäisessä Bela Lugosin esittämä kreivi ohimennen todellisen kuoleman perään haikaileekin ("To die, to be really dead, that must be glorious." (Browning 1931, 1:11:20.)), ei ajatusta viedä elokuvassa pidemmälle eikä Dracula vaikuta olevan epäkuolleen elämästään kovasti harmissaan.

Vampyyrien alkaessa muuttua 1970-luvulla alkoi heidän metsästäjiensäkin rooli näyttäytyä erilaisessa valossa. Anne Ricen vampyyrikertomuksilla oli vampyyrien muutoksessa merkittävä

osa. Romaanissa *Veren vangit (Interview with the Vampire, 1976)* vampyyri Louis miettii vampyyrien elämäntapaan liittyviä moraalisia ongelmia ollen näin monia aiempia vampyyreita inhimillisemmän tuntuinen. Ricen romaanista lähtien vampyyreista alkaa tulla lukijoiden ja katsojien silmissä enemmän ihailtavia kuin pelättäviä hahmoja. (Duda 2008, 23–24.) Duda mainitsee mielestään kolme parhaiten vampyyrihahmon vuosien mittaan tapahtuneesta muutoksesta viestivää *Dracula*-elokuva-adaptaatiota: William Crainin *Blacula* (1972), John Badhamin *Dracula* (1979) ja Francis Ford Coppolan *Bram Stokerin Dracula (Bram Stoker's Dracula, 1992)*. Dudan mukaan muutoksen kannalta tärkein elementti näissä elokuvissa on rakkaustarinan keskeisyys. Jokaisessa näistä elokuvista vampyyri rakastuu naiseen ja rakkaudesta tulee tärkein hänen toimintaansa ohjaava motiivi. Vampyyrin esittäminen rakastamaan kykenevänä hahmona tekee hänestä samaistuttavamman. Tällöin rakastavaisten yhdessäolon estämään pyrkivät vampyyrinmetsästäjät ovatkin Dudan mukaan elokuvien ”pahiksia”. (Emt., 27.) Itse en välttämättä ilmaisisi asiaa näin jyrkästi, sillä muodollisesti he ovat edelleen elokuvien sankareita. Heidän onnistumisensa ei kuitenkaan ole katsojan silmissä enää yhtä suotavaa.

”Abraham’s Boys” -novellin kannalta tämä on merkittävää. Vampyyrinmetsästäjä ei enää 2000-luvun alussa ole kiistattoman hyvä hahmo. Kuitenkin novellia lukevalle vampyyrien oletettu olemassaolo on tekijä, jonka vuoksi Van Helsingiä voisi vielä jollain tavalla pitää ”hyvien puolella” olevana hahmona. Tämän ymmärtämiseksi on hyvä analysoida Coppolan *Bram Stokerin Draculan* Van Helsingiä (Anthony Hopkins). Hänen hahmonsa valaisee sitä, miksi lukija ei välttämättä pidä ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingiä tämän Stokerin hahmoon verrattavista poikkeuksista huolimatta automaattisesti pahana hahmona. Elokuva paitsi on merkittävä vampyyrinmetsästäjän kokeman muutoksen kannalta, myös sai aikanaan paljon huomiota pysyen vielä tänä päivänäkin yhtenä tunnetuimmista *Dracula*-adaptaatioista.

Koska Coppolan elokuvassa vampyyrinmetsästäjät näyttäytyvät huonommassa valossa suurelta osin vastustajansa, Draculan (Gary Oldman), aiemmasta muuttuneen roolin myötä, on hyvä analysoida ensin hieman tätä hahmoa. Elokuva alkaa kertomuksella siitä, kuinka kristinuskon puolesta taistelleen Draculean rakastama Elizabetha tekee itsemurhan luullessaan rakastettunsa kuolleen. Koska itsemurhan tehneellä ei ole pääsyä taivaaseen, kiroaa Draculea Jumalan, jonka kokee pettäneen hänet, muuttuen näin vampyyriksi. Draculan hahmo on hyvin synkkä ja elokuvan mittaan hän todistaa olevansa julma ja väkivaltainen. Kun hän huomaa Jonathan Harkerin kihlatun, Minan, olevan uudelleensyntynyt Elizabetha, tulee hänen imperialististen tavoitteidensa rinnalle rakkauden tavoittelu, joka saa lopulta elokuvassa suurimman roolin. Vaikka *Dracula* kohtaakin lopullisen kuolemansa, annetaan rakkauden ymmärtää pelastaneen hänet ja sovittaneen välit hänen ja Jumalan välillä.

Kuten Duda huomioi, esitetään Van Helsing elokuvassa selvästi alan asiantuntijana. Elokuvan alun Draculean tarinaa kertova voice-over-kerronta on Van Helsingin, ja kun hänet ensimmäistä kertaa näytetään katsojalle, hän luennoi opiskelijoille veren välityksellä tarttuvista taudeista. Tavattuun sairaan Lucyn (Sadie Frost) hän nopeasti tunnistaa sairauden syyn. Kuten Duda myös huomioi, alkaa Van Helsing kuitenkin tietyssä pisteessä vaikuttaa enemmän maaniselta kuin kunnioitettavalta. (Duda 2008, 41.) Vaikka jo Stokerin Van Helsingissä on Päivi Mehtosen (1992, 89) sanoin ”häivähdyt sovinnaisuuden rajoja rikkovaa hullua tiedemiestä”, menee Coppolan elokuvan Van Helsing pidemmälle. Jo Stokerin *Draculassa* Van Helsingin huumorintaju on tohtori Sewardista omalaatuinen, kun Van Helsingin on Lucyn hautajaisten jälkeen vaikea lopettaa nauramistaan vampyyriksi muuttumassa olevan Lucyn hartaissa hautajaisissa kokemansa tilanteen ristiriitaisuuden vuoksi. Coppolan elokuvassa Van Helsingin huumorintaju on kuitenkin synkempää ja yhdistyy hyvin epäsovinnaiseen kielenkäyttöön. Lucyn kuoltua ensimmäisen kerran Van Helsing ilmoittaa tämän kihlatulle Arthur Holmwoodille: ”Guard her well, or your Lucy will become a bitch of the devil. A whore of darkness!” (Coppola 1992, 2:02:12.) Lisäksi hän kasvot tyhjinä tunteista ilmoittelee suoraan sellaisia asioita, kuten että haluaa lävistää Lucyn sydämen ja leikata hänen päänsä irti, kun muilla ei ole vielä aavistustakaan Lucyn muuttumisesta vampyyriksi. Hän vaikuttaa erittäin usein elokuvassa siltä, etteivät häntä kiinnosta muiden ihmisten tunteet ja tahdikkuus. Huomiotta tuskin voidaan jättää sitäkään seikkaa, että Van Helsingin roolissa on Anthony Hopkins, joka esittää huomattavan usein synkkiä ja häiriintyneitä hahmoja. Esimerkiksi *Bram Stokerin Draculan* ilmestymistä edeltävänä vuonna hän esitti *Uhrilampaissa* (*The Silence of the Lambs*, 1991) erittäin paljon huomiota saaneen roolin psykopaatti Hannibal Lecterinä. Kaiken kaikkiaan *Bram Stokerin Draculan* Van Helsing ei näyttäyty ihailtavana vaan erittäin kyseenalaisena hahmona.

Coppolan elokuva sai paljon huomiota tullen myös Oscar-palkituksi ja vaikuttaen suuresti samalla siihen, millainen hahmo Van Helsing voisi olla. Tämän vuoksi Hillin synkkä ja väkivaltainen versio Van Helsingistä ei ole näyttäyty täysin yllättävänä. Väitän myös edelleen, että yhteyden vetäminen Coppolan elokuvan ja Hillin novellin välille ei ohjaisi lukijaa näkemään Van Helsingiä kertomuksen ”pahiksena”. Vaikka Dudan mukaan Coppolan elokuvan vampyyrinmetsästäjistä tulee vampyyrin inhimillistymisen myötä kertomuksen konnia, on tämä mielestäni Coppolan elokuvassa vielä kaukainen tulkinta. Coppolan elokuvassa Van Helsing joukkoineen on edelleen muodollisesti kertomuksen sankarin asemassa, eikä täysin ilman pohjaa. Ennen uudelleensyntyneen Elizabethansa löytämistä Draculan tavoitteet Englannin suhteen ovat imperialistisia, jolloin häntä vastaan puolustautumista ei ole hankala nähdä oikeutettuna. Lisäksi Stokerin *Draculan* monissa feministisissä tulkinnoissa Lucy-vampyyrin tuhoaminen nähdään

seksuaalisesti vapaan naisen pelkona (ks. Gelder 1994, 76–77), mutta Coppolan elokuvassa tämä ei ole enää validi tulkinta. Lucy on ollut jo eläessään flirttaileva ja suhteellisen avoimesti seksuaaliset halunsa ilmaiseva. Vampyyrina merkittävin hänessä tapahtunut muutos on verenhimoisuus. Lapsesta verta imevä Lucy on hyvin uhkaava ilmestys massiivisessa morsiuspuvussaan. Vaikka elokuvan vampyyrinmetsästäjät eivät siis varsinaisesti sankarillisia hahmoja olisikaan, eivät he näyttäyty sellaisina machoilevina roistoina jollaisiksi Duda (2008, 40) heitä luonnehtii.

Katsojien ja lukijoiden sympatioiden siirtyessä vampyyrien puolelle on nykyään vampyyrikertomusten trendinä ”vampirismien ekologia”, kuten Rohan McWilliam sitä kutsuu. Hänen mukaansa näissä kertomuksissa korostuvat vampyyriyhteiskunnan psykologiset ja rakenteelliset puolet. Erityisen suosittuja ovat olleet esimerkiksi Stephenie Meyerin *Houkutus-*romaanisarja (*Twilight*, 2005–2008) ja siihen pohjaavat elokuvat (2008–2012) sekä HBO:n televisiosarja *True Blood* (2008–2014), joka perustuu Charlaine Harrisin *Sookie Stackhouse* -romaanisarjaan (*Sookie Stackhouse novels* tai *The Southern Vampire Mysteries*, 2001–2013). Tietysti myös Newmanin *Anno Dracula* on esimerkki tällaisesta kertomuksesta. (McWilliam 2009, 110.)

Hirviönmetsästäjät eivät kuitenkaan ole kadonneet minnekään. Uudet hirviönmetsästäjät ovat tavallisimmin joko entisiä hirviöitä tai ihmisiä, joiden keinot ovat hirviömäisiä. Oman hirviömäisyytensä vuoksi he ymmärtävät hirviöitä paremmin ja pystyvät näin myös paremmin taistelemaan heitä vastaan. (Duda 2008, 28.) Tällaisia hirviönmetsästäjiä ovat esimerkiksi *Buffy* *Buffy vampyyrintappaja* -televisiosarjasta (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003), *Blade* *Blade*-elokuvatrilogiasta (1998–2004) ja Gabriel Van Helsing elokuvasta *Van Helsing* (2004). Näiden sankarien keinot päihittää vastustajansa ovat korostuneen väkivaltaisia. Vaikka väkivalta on osa hirviönmetsästyskertomusta jo Stokerin *Draculassa*, ei se ole läheskään niin korostuneessa osassa kuin esimerkiksi *Blade*-elokuvissa, joiden toimintakohtauksissa vampyyreita tulvii kaikista suunnista Bladen tuhotessa heidät nopeassa tahdissa yksi toisensa jälkeen. Toimintaelokuvavaikutteet ovatkin erittäin selvästi näkyvillä monissa uudemmissa hirviönmetsästyselokuvissa. ”Tarkoitus pyhittää keinot” -tyyppinen ajattelu korostuu, kun hirviönmetsästäjiä eivät koske samat säännöt kuin muita. On turha puhua liikenneturvallisuuden vaarantamisesta, kun *Blade* ajaa vampyyrijahdissa moottoritietä vastaan tulijan kaistalla. Elokuvat *Blade: Trinity* ja *Van Helsing* ovat mielenkiintoisia esimerkkejä uudemmissa vampyyrinmetsästyselokuvista, sillä ne tuovat esille velkansa vanhempia vampyyrinmetsästyskertomuksia kohtaan. Elokuvassa *Blade: Trinity* *Blade* ajaa takaa ikiunesta herännyttä *Draculaa*, ja ei niin kovin yllättäen myös *Van Helsingissä* *Van Helsing* ajaa takaa *Draculaa*. Yhteydet aiempiin vampyyrinmetsästyskertomuksiin tuovat hyvin selvästi esille 1990- ja



2000-luvun vampyyrinmetsästäjien eron Stokerin *Draculaan* ja 1930- ja 1940-luvun yksiselitteisen hyviin vampyyrinmetsästäjiin. Uudemmissa elokuvissa hirviömäisyys ja sääntöjen rikkominen eivät ole hirviönmetsästäjän tapauksessa ainoastaan hyväksyttyä vaan välttämätöntä vihollisen peittoamiseksi, kuten käy ilmi pienen tytön ihmetellessä Bladen tylyyttä:

Zoe: Why can't you just be nice?

Blade: Because the world isn't nice. (Goyer 2004, 0:58:23.)

Maaailman pahuutta ei pysty voittamaan tavallisesti moraalisesti hyväksyttävillä keinoilla, joten muut keinot on otettava käyttöön.

Hyvin samanlainen tapaus ovat supersankarisarjakuvat ja -elokuvat. Duda ottaa esimerkiksi Frank Millerin sarjakuvan *Batman: Yön ritari* (*Batman: The Dark Knight Returns*, 1986), jossa Batmanin hahmossa näkyvät hyvin samanlaiset piirteet kuin uudemmissa hirviönmetsästäjähahmoissa. Hän pyrkii hyvään, mutta sen saavuttaakseen hänen on käytettävä kyseenalaisia keinoja. (Duda 2008, 70.) Duda toteaa, etteivät esimerkiksi poliisit voisi yhtäkkiä alkaa käyttäytyä kuten Batman, sillä siitä seuraisi enemmän haittaa kuin hyötyä. Silti yhden oikeudenpuolustajan kohdistuessa kyseenalaiset keinonsa kaupungin pahimpiin rikollisiin nämä keinot olisivat hyväksyttäviä. (Emt., 71.) Tämä Dudan toteamus demonstroi hyvin sekä monissa supersankarisarjakuvissa että useissa uusissa hirviönmetsästyskertomuksissa vallalla olevaa ideologiaa. Laura Antola (2014) käsittelee pro gradu -tutkielmassaan väkivallan oikeuttavaa ideologiaa supersankarisarjakuvissa. Analyysinsä pohjalta hän tulee siihen tulokseen, että *Ryhmä-X*-sarjakuvan (*X-Men*, 1963–) ”sankareiden käyttämä väkivalta ei juuri eroa roistojen käyttämästä väkivallasta.” Heidän väkivaltansa oikeutetaan yhteisellä hyvällä, ja ero sankareiden ja heidän vastustajiensa väkivallassa on vain sen esitystavassa. Sama pätee myös hänen analysoimassaan *Batman*-sarjakuvassa (1939–). (Emt., 45.) Vuonna 2005 Warner Bros. käynnisti uudelleen *Batman*-elokuvasarjan, joka pohjaa Frank Millerin sarjakuvaan. Tämä sarja havainnollistaa hyvin sitä, kuinka *Bladessa* ja *Van Helsingissä* esiintyvä hirviönmetsästäjähahmon kaksinaismoralismi on voimissaan läpi 2000-luvun yleisön keskuudessa erittäin suosituissa elokuvissa, eikä ole näin vain pienen hetken trendi. Ylipäänsä *Batman*-elokuvien helppo linkittyminen uudempiin vampyyrinmetsästyselokuvaan korostaa niiden yhteyttä toimintagenreen. Vuonna 2008 ilmestyneen Christopher Nolanin elokuvan *Yön ritari* (*The Dark Knight*) poliisipäällikkö Gordon summaa Batmanin asemaa hänen poikansa kysyessä elokuvan lopulla, miksi Batman pakenee poliiseja:

Because we have to chase him. [...] Because he's the hero Gotham deserves, but not the one it needs right now. So we'll hunt him because he can take it. Because he's not our hero. He's a silent guardian, a watchful protector. A dark knight. (Nolan 2008, 2:17:49.)

Batman ei käyttäydy kuin sankarin perinteisessä mielessä kuuluisi, mutta hänen tekonsa ovat silti oikeutettuja muiden ollessa kykenemättömiä suojelemaan Gothamia.

Ei ole siis kovin yllättävää, että Constandinides linkittää analyysissään vuonna 2004 ilmestyneen *Van Helsingin* päähenkilön supersankareihin elokuvan tyyliltään sarjakuvahahmoja muistuttavien hirviöiden kautta (Constandinides 2010, 99). Stephen Sommersin ohjaama elokuva on kunnianosoitus ja silmänvinkkaus Universalin vanhoille hirviöelokuville, kuten *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931) ja *The Wolf Man* (George Waggner, 1941). Elokuvassa hahmo nimeltä Gabriel Van Helsing (Hugh Jackman) jahtaa Universalin vanhemmista elokuvista tuttuja hirviöitä. Elokuvan Van Helsing ei ole keski-ikäinen isähahmo vaan toimintasankari, jonka puvustus tuo mieleen Indiana Jonesin (emt., 98). Hän on myös Batmanin tavoin virallisten lain ja järjestyksen ylläpitäjien epäsuosiossa: elokuvan alussa kaupungin rakennusten seinää koristavat etsintäkuulutuspöytäkirjat, joissa Van Helsing esitetään Villin Lännän lainsuojattomien tapaan. Constandinides huomaa vielä elokuvan vihjaavan Van Helsingin olevan langennut arkkienkeli Gabriel. (Emt.) Jälkimmäinen seikka korostaa myös hirviömetastajissa tapahtunutta muutosta: hyveellisiä hahmoja ei nähdä enää kiinnostavina ja uskottavina. Lankeemuksestaan huolimatta Gabriel taistelee Jumalan asian puolesta (ollen lähinnä kiinnostunut sen aseilla puolustamisesta) ja vastustaa Draculaa ja muita pahan voimia, toisin kuin eräs kuuluisampi langennut enkeli. Stokerin Van Helsingin tieteellisen tiedon ja älykkyyden ovat tässä elokuvassa korvanneet fyysisen voiman ja aseiden arvostus (Duda 2008, 31–32). Elokuvan mielikuvituksellisten aseiden rakentaminen ja esittely Van Helsingille viittaa James Bond -elokuvaan, joissa yksi mies pelastaa maailman muille ylivoimaiselta rikolliselta. Näin on myös *Van Helsingissä*, jossa Van Helsing on ainoa Draculan tuhoamaan pystyvä. Gabriel Van Helsingin, joka ei alun perinkään ole hyveellinen hahmo, on muututtava kirjaimellisesti hirviöksi voidakseen voittaa pahan. Näin elokuva tuo jopa visuaalisesti esille hirviömetastuskertomuksissa piilevän kaksinaismoralismin: pahoiksi luokiteltavat teot ovat sallittuja, jos ne kohdistaa itse pahan voittamiseen.

Aiemmin lainaamiani repliikkejä elokuvista *Blade: Trinity* ja *Yön ritari* verratessa *Van Helsingissä* esiintyvään seuraavaan keskusteluun huomaa selvästi mihin suuntaan hirviömetastajasankareiden roolissa on menty:

Anna: Some say you're a murderer, Mr. Van Helsing. Others say you're a holy man. Which is it?

Van Helsing: It's a bit of both, I think. (Sommers 2004, 2:06:09.)

Sankarin pimeämpään puoleen ja moraalisesti epäilyttäviin keinoihin kiinnitetään kaikissa näissä kolmessa elokuvassa huomiota hyvin suorasukaisesti. Tämä tuo esille yhä selvemmin niiden

kaksinaismoralistista suhtautumista sankarien ja hirviöiden tai konnien harjoittamaa väkivaltaa kohtaan. Kaikissa kolmessa elokuvassa niiden päähenkilöt saavat viralliset lainvalvojat peräänsä kyseenalaisten tekojensa vuoksi. Silti heidät esitetään sankarillisina ja uhrautuvina. *Yön ritari* saattaa julistaa, ettei Batman ole sankari. Kaikista vioistaan ja epäilyttävistä keinoistaan huolimatta hänet silti esitetään sellaisena.

”Abraham’s Boys” -novellissa tämä hirviönmetsästyskertomusten kaksinaismoralismi tulee näkyville. Lukijan olettaessa vampyyrien olevan olemassa kertomuksen maailmassa seuraa myös olettaus, että kyseenalaisista teoistaan huolimatta Van Helsing olisi yhä ”hyvien puolella”. Siitä huolimatta, että hirviönmetsästyskertomusten sankareista on tullut vähemmän hyveellisiä ja enemmän kyseenalaisia, on niissä edelleen voimakas ”hyvät vs. pahat” -asetelma. Lukijoiden ollessa tottuneita populaarikulttuurissa sellaisiin vampyyrinmetsästäjiin kuin esimerkiksi *Bram Stokerin Draculan* Van Helsing ja Blade eivät moraaliselta kannalta kyseenalaiset teot välttämättä saa lukijaa laskemaan Hillin novellin Van Helsingiä pahojen puolelle. Jopa hänen poikiensa pahoinpitelyllä tuntuisi olevan jos ei nyt täyttä oikeutusta niin ainakin ymmärrettävä selitys. Van Helsing on huolestunut pojistaan, ja vampyyrinmetsästäjän elämä vaikuttaisi muuttavan synkiksi ja väkivaltaisiksi monen muunkin. Ehkä maailma ei ole kiltti, kuten Blade toteaa. Lisäksi tarinassa eletään 1900-luvun alkupuolta, jolloin käsitykset lasten fyysisistä rangaistuksista olivat erilaiset.

Muuttamalla vampyyrien statuksen olemassa olevista olemassa olemattomiksi novelli kuitenkin onnistuu näyttämään jotain olennaista populaarikulttuurin suhtautumisesta hirviönmetsästäjähahmoihin sankareina. Hillin novellin Van Helsing on edelleen sama hahmo ja hänen hirviömäiset tekonsa ovat edelleen samat. Ainoa muuttunut asia on lukijan käsitys siitä, että tuo hahmo ja hänen tekonsa eivät enää palvelekaan yhteistä hyvää. Kun vampyyreita ei olekaan, on Van Helsing hullu ja hänen tekonsa vailla oikeutusta. Muutos sankarin ja konnan välillä on pieni, ja kun se tapahtuu samassa hahmossa, muistuttaa se näihin populaarikulttuurin sankareihin (tai ”valppaisiin vartijoihin” kuten Batman) suhtautumiseen hyvien puolella olevina hahmoina liittyvästä kaksinaismoralismista.

Kaksinaismoralismista myös Stokerin *Draculassa* on keskusteltu paljon kirjallisuudentutkimuksessa. Draculan on nähty edustavan monia erilaisia kulttuurisia pelkoja, jotka Van Helsingin joukkoineen sanotaan pyrkivän tukahduttamaan (Botting 1996, 149–150). Tällaisia ovat olleet esimerkiksi ulkomaalaiset ja heidän rappeuttava vaikutuksensa kulttuurille sekä degeneraatio ja atavismi (Punter 2007, 32). Erityisesti feministiseltä kannalta *Draculaa* on kritisoitu paljon, mikä on ”Abraham’s Boys” -novellin kannalta huomattavaa, sillä siinä Van Helsingin uhrin ovat olleet naisia tai jollain tavalla yhdistetty naisiin, kuten Rudy. David Punter analysoi *Draculaa* modernismin kannalta ja huomaa, että toisaalta romaanissa naiset esitetään passiivisina uhreina ja

heikkouksina joukon varustuksessa Draculaa vastaan. Toisaalta taas heitä pitää kontrolloida, sillä (naisasialiikkeen nousun myötä) he saattaisivat äkkiä riistäytyä käsistä kokonaan. (Punter 2007, 36–37.) Van Helsing joukkoineen ei siis suojelisikaan romaanin naisia kuten he itse väittävät, vaan pyrki suojelemaan heitä alistavaa yhteiskuntaa. Ken Gelder huomioi *Draculan* naisvampyyrien tappamisen näkemisen misogynistisinä tekoina olevan feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa suosittu tulkinta (Gelder 1994, 76–77).

”Abraham’s Boys” tarttuu tähän tulkintaan tehden naisvampyyreistaan oikeita naisia. Näin se jatkaa edelleen Stokerin *Draculan* kritisoimista vanhaan tuttuun tapaan. Hirviönmetsästäjille on Stokerin romaanin jälkeen populaarikulttuurissa kuitenkin tapahtunut paljon, ja Anne Rice 1970-luvulla uusine vampyyreineenkin on 2000-luvulla jo ”vanha kaakki”. ”Abraham’s Boys” yhtä aikaa kritisoi Stokerin romaania ja nostaa esille populaarikulttuurissa yhä olevan kaksinaismoralistisen suhtautumisen hirviönmetsästäjän rooliin. Näin se hienovaraisesti viittaa, ettei muutosta oikeastaan ole tapahtunut. Oikeutettua väkivaltaa harjoittavaa sankaria ei ole olemassakaan. Sen sijaan on slasher-tappaja, joka mielettömästi surmaa ihmisiä seksuaalisia halujaan tyydyttääkseen tai hämmennystään lieventääkseen. *Draculan* ja sen adaptaatioiden uudelleenkirjoituksena ”Abraham’s Boys” julistaa, ettei populaarikulttuurissa ole erikseen sankareita ja hirviöitä. Vaikka *Dracula* on uudelleenkirjoitettu ties kuinka monesti, pysyy Van Helsing edelleen sinä hirviönä, joksi ”Abraham’s Boys” hänet ”paljastaa”. Tämän vuoksi siirryn seuraavaksi tarkastelemaan novellin kaksoisolentoja ja sen *Draculan* lisäksi yhtä suurinta esikuvaa: Freudia.

## 4. Kaksoisolentoja ja psykoanalyysia

”The pleasures which I made haste to seek in my disguise were, as I have said, undignified; I would scarce use a harder term. But in the hands of Edward Hyde, they soon began to turn towards the monstrous.”  
(Stevenson 2006, 1679.)

### 4.1 Goottilainen kaksoisolento

Kaksoisolento hahmona toi lisänsä goottilaiseen kirjallisuuteen 1800-luvulla. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että kaksoisolento edustaa kahtiajakautuneisuutta ja ihmisluonteen pahuutta. (Botting 1996, 2.) Se edustaa pääsemättömiä rajoja ja yksilön psyyken korjaamattomissa olevaa kahtiajakoa (emt., 93). Merkittävin esimerkki goottilaisesta kaksoisolennosta on tietysti Robert Louis Stevensonin pienoisromaanin *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) herra Hyden hahmo. Toinen tunnettu kaksoisolento on Edgar Allan Poen novellin ”William Wilson” nimihenkilö. Vähemmän itsestään selvinä kaksoisolentoina on tulkittu myös esimerkiksi tohtori Frankensteinia ja hänen luomaansa olentoa. 1800-luvun jälkeekin kaksoisolento on esiintynyt gotiikassa ja kauhussa tiiviiseen tahtiin. Esimerkiksi Stephen Kingin romaanissa *Pimeä puoli* (*The Dark Half*, 1989) kirjailija Thad Beaumontin rikoskirjailijapseudonyymi George Stark herää eloon kostamaan, kun Thad päättää lopullisesti lakata kirjoittamasta hänen nimellään.

1800-luvun gotiikassa näkyvät yleisesti ajan kehittyvän tieteen nostattamat pelot ihmisluontoa koskien (Botting 1996, 136). Darwinin teorit osoittivat ihmisen polveutuvan eläimistä, mikä nostatti uuden pelon: voisiko ihminen liusua evoluution tikkaita alaspäin (Punter 1980, 244)? Ajan kriminologiassa esimerkiksi Cesare Lombroso oli vakuuttunut siitä, että rikolliset olivat atavisteja. Fysiologisten piirteiden avulla pyrittiin määrittämään nämä atavistiset yksilöt. (Botting 1996, 137; Hurley 2002, 196–197; Dryden 2003, 78.) Ajan fiktiossa kasvonpiirteitä käytettiin kuvaamaan henkilöhahmojen luonnetta (Botting 1996, 137). Myös esimerkiksi Max Nordaun teorioissa fyysinen ja henkinen terveys heijastelivat moraalisuutta ja rikolliset nähtiin moraalisesti mielenvikaisina (Dryden 2003, 78).

Herra Enfieldin kuvauksessa herra Hyden hahmosta näkyvät selvästi ajan uhkakuvat atavismista ja degeneraatiosta:

He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point. He's an extraordinary looking man,

and yet I really can name nothing out of the way. No, sir; I can make no hand of it; I can't describe him. And it's not want of memory; for I declare I can see him this moment. (Stevenson 2006, 1648.)

Herra Enfield kuvaa Hydea myös sanalla *Juggernaut*, jonka *The Norton Anthology of English Literature* selittää: ”A relentless force that crushes individuals in its path.” (Greenblatt 2006, 1646.) Hydea kuvataan siis jonain epäinhimillisenä.

Viktoriaanisessa Englannissa atavistiset rikollisuuteen viittaavat piirteet yhdistettiin kuitenkin alempiin yhteiskuntaluokkiin ja alempina nähtyihin rotuihin, minkä *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* kyseenalaistaa (Dryden 2003, 78, 83). Tohtori Jekyll on arvostettu ja kunniallinen englantilainen lääkäri, mutta silti hänestä löytyy moraalittomia ja rikollisia puolia. Vaikka kaksoisolennon hahmossa onkin kyse hyvän ja pahan vastakkainasettelusta, ei herra Hyde ole tohtori Jekyllin vastakohta, vaan osa häntä (Punter 1980, 243). Tarkasteltuaan ensikertaa herra Hydea peilistä Jekyll toteaa: ”This, too, was myself.” (Stevenson 2006, 1677.) Punterin mukaan monet ajan goottilaiset kertomukset kysyvätkin, kuinka paljon voimme menettää yksilöllisesti, sosiaalisesti tai kansallisesti ja pysyä silti ihmisinä (tai miehinä, kuten englanninkielinen ilmaus kuuluu) (Punter 1980, 240). Tai kuten hän karummin saman kysymyksen asettaa: kuinka suuressa määrin voi altistua tartunnalle ja pysyä edelleen brittinä (emt.)? Brittiläinen imperialismi ei perustunut ainoastaan rodulliseen vaan myös moraaliseen ylemmyyteen alkuperäiskansoihin nähden (emt., 241). Kaupungistumisen myötä erilaiset moraaliset kaupunkielämään liittyvät pelot kasvoivat ja brittiläinen moraalinen ylemmyys näytti kyseenalaisemmalta. Ajan goottilaisissa kertomuksissa sivistynyt englantilainen saattaa taantua alkukantaisten alkuperäisasukkaiden tasolle hälyttävän nopeasti. (Hurley 2002, 194–195.) Tämän moraalisen ylemmyyden kyseenalaistaminen näkyy myös esimerkiksi Joseph Conradin *Pimeyden sydämessä* (*Heart of Darkness*, 1899), jossa kartoittamattomassa, ”pimeässä” Afrikassa seikkaillut päähenkilö sijoittaa todellisen pimeyden sydämen Lontooseen.

Kaupunkielämään ja moraaliseen degeneraatioon liittyvinä nähdyt uhat eivät olleet ainoastaan rikollisia vaan myös seksuaalisia (Botting 1996, 136). Muun muassa Linda Drydenin (2003, 82) mielestä on hyvin todennäköistä, että herra Hyden rikkomukset Stevensonin pienoisromaanissa sisältävät myös seksuaalisia rikkomuksia. Esimerkiksi lapsiprostituutio oli viktoriaanisen ajan Englannissa yleistä, ja herra Hyden talloman lapsen ja asian kuittaamisen sekillä voi nähdä englantilaisten herrasmiesten turhan yleisen tavan kritisointina (emt., 82, 98). Myös tulitikkuja myyvän naisen, jota Hyde lyö kasvoihin, voi tulkita olevan prostituoitu (emt., 93). Elaine Showalter (1992, 107) esittää myös, että *Tohtori Jekyll ja Herra Hyde* on kertomus miesten homoseksuaalisesta paniikista. Kaikenlainen homoseksuaalinen toiminta kriminalisoitiin vuonna 1886, ja viktoriaanisen Englannin keskiluokkaiset homoseksuaalit viettivät usein kaksoiselämää,

jonka ”säädyllisempään” puoleen kuului usein avioliitto ja perhe (emt., 106). *Tohtori Jekyllissä ja herra Hydessa* naisia ei ole juurikaan, vaan kyse on miesten yhteisöstä ja suhteista toisiinsa (emt., 111). Myös herra Hydea kuvailtaessa käytetty kieli viittaa Showalterin mukaan viktoriaanisena aikana homoseksuaalisuudesta käytettyyn slangiin (esimerkiksi sana *unspeakable*) (emt., 112). Dryden vie päättelyketjua eteenpäin ja ehdottaa, että Hyde olisi tohtori Jekyllin homoseksuaalisuuden ruumiillistuma (Dryden 2003, 99). Stevensonin pienoisromaanin elokuva-adaptaatioissa väkivaltaisuuden ohella seksuaalisuus onkin ollut dominoiva piirre herra Hyden hahmossa, joskin seksuaalisen halun kohteita ovat miesten sijasta naiset, joilla on elokuvissa huomattavasti näkyvämpi rooli kuin Stevensonin pienoisromaanissa.

Ei liene hämmästyttävää, että kaksoisolentoihin on kirjallisuudentutkimuksessa liitetty freudilainen torjumisen käsite (esim. Dryden 2003, 99). Muiden viktoriaanisen ajan gotiikan hirviöiden muassa kaksoisolentoa on kuvattu ”torjutun paluuksi”. Hirviö on ei-hyväksytyjen pelkojen, toiveiden ja halujen ruumiillistuma. (Esim. Hurley 2002, 197.) Freudin mukaan torjuntaprosessissa tiedostumattomassa esiintyvä yllyke aiheuttaa ahdistusta, jonka syytä ahdistunut henkilö ei ymmärrä. Tämä henkilö yhdistää ahdistuksensa korvikemielteeseen, Freudin esimerkkitapauksessa isäänsä tiedostamattaan pelännyt lapsi pelkäsi sairaalloisesti hevosia. (Freud 2005d, 137–138.) Tämä korvikkeen muodostaminen ei kuitenkaan johdu torjunnasta, vaan on yhteydessä torjutun paluuseen (Freud 2005c, 117). Goottilaisessa kirjallisuudessa hirviö olisi näin korvikemielelle ja samaan aikaan torjutun ruumiillistuma. Torjutut asiat ulkoistetaan hirviöön, mutta hirviö ei ole hevonen, jota ei todellisuudessa tarvitse pelätä.

Torjutun asian ulkoistaminen hirviöön näkyy hyvin esimerkiksi Kingin *Pimeässä puolessa*, kun Thad päättää päästä eroon pseudonyymistään. George Stark on kiinteä osa häntä (kirjaimellisesti, sillä lapsena Thadille tehdään leikkaus, jossa hänen aivoistaan poistetaan osia hänen syntymättömästä kaksosestaan), mutta Stark tekee hänestä epämiellyttävän ihmisen. Stark palaa kokonaan erillisen ja erinäköisen miehen muodossa, mutta hänellä on silti esimerkiksi Thadin sormenjäljet ja veriryhmä viestimässä heidän välisestään kiinteästä yhteydestä. Tohtori Jekyll puolestaan luo juomansa päästäkseen toteuttamaan nimeämättömiä nautintoja, jotka eivät ole sosiaalisesti hyväksytyjä. Herra Hyde paljastuu kuitenkin tohtorin luuloja pahemmaksi ja lopulta myös mahdottomaksi hallita. Jekyll ei enää edes halua nähdä Hydea osana itseään: ”He, I say – I cannot say, I. That child of Hell had nothing human; nothing lived in him but fear and hatred.” (Stevenson 2006, 1683.) Tohtori Jekyllissä on siis ollut piirteitä, joiden todellista luonnetta hän ei ole osannut edes aavistaa. Jekyll kieltää nämä piirteet ja puhuu niistä Hyden, ei hänen itsensä ominaisuuksina.

Poen ”William Wilsonissa” tilanne on mielenkiintoisesti päinvastainen kuin *Tohtori Jekyllissä ja herra Hydessa* ja *Pimeässä puolessa*. Kertoja William Wilsonin ajautuessa harkitsemaan moraalisesti kyseenalaisia tekoja ilmestyy ne estämään hänen kuiskiva kouluaikainen ystävänsä William Wilson. Lopulta ahdistunut kertoja William Wilson surmaa entisen ystävänsä William Wilsonin:

It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said:

*“You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.”* (Poe 1945b, 82.)

William Wilson on ollut jakautunut tavallisten goottilaisten kaksoisolentojen tapaan hyvään ja pahaan puoleensa, mutta poikkeuksellisesti kaksoisolento onkin ollut tuo hyvä puoli, eräänlainen omantunnon ääni. Hän ei kuitenkaan ole ollut erillinen hahmo, vaan kertomuksen lopusta käy ilmi, että kertoja William Wilson on itse tietämättään torpannut omat hankkeensa ja vain kuvitellut paikalle ulkopuolisen. Hän on goottilaisen kaksoisolennon näkökulmasta torjunut nurinkurisesti sosiaalisesti hyväksyttävämmän puolensa. Poen novellissa on silti edelleen kysymys moraaliselta kannalta kyseenalaisina nähtyjen asioiden toteuttamisesta kaksoisolennon yhteydessä.

Freudille kaksoisolento on ”taaksejääneisiin sielullisiin alkuaikoihin kuuluva muodoste, joka kaiketi oli alkujaan ystävällisempi” (Freud 2005a, 50). Se on egon osa, joka saattaa egon myöhemmissä kehitysvaiheissa kehittyä ihmisen omaksitunnoksi, joka taas vainoharhaisuudessa eriytyy egosta (emt., 49). Goottilaisten kaksoisolentojen kannalta merkittävämpää on Freudin toteamus siitä, kuinka kaksoisolentoon voidaan liittää myös esimerkiksi egon epäsuotuisten olosuhteiden vuoksi toteutumatta jääneet pyrkimykset sekä ”tukahtuneet tahdonratkaisut, joista vapaan tahdon illuusio on syntynyt” (emt., 50). Freudin kaksoisolentokäsityksellä on siis jotain samaa fiktiivisen goottilaisen kaksoisolennon kanssa niiden voidessa edustaa yksilön niitä puolia, joita hän ei ole päässyt toteuttamaan. Freudin käsitys on kuitenkin hieman epämääräinen, eikä loppujen lopuksi vastaa goottilaisen kaksoisolennon piirteitä tarpeeksi, jotta sitä kannattaisi soveltaa analyysissa.

Steven J. Schneider (2004, 110) luokittelee kauhuelokuvissa esiintyvät kaksoisolennot kahteen luokkaan, jotka mielestäni soveltuvat myös kirjallisuuden analyysiin: doppelgängereiksi, jotka ovat fyysisiä kaksoisolentoja, ja alter-egoiksi, jotka ovat psykologisia kaksoisolentoja. Doppelgänger on ulkonäöltään täydellinen kopio jostakin hahmosta. Alter-egon Schneider määrittelee Robert Rogersin (1970, 5) jakautuneen kaksoisolennon (*doubling by division*) kautta: yksi psykologinen kokonaisuus on jaettu useammaksi, toisiaan täydentäväksi mutta näennäisesti itsenäiseksi hahmoksi. Kummatkin näistä luokista jakautuvat useaan alaluokkaan.



Doppelgängereistä tämän tutkielman kannalta ainoa relevantti on yliluonnollinen kaksoisolento (*apparition* tai *supernatural replicant*), jollaiseksi Schneider laskee Poen William Wilsonin (Schneider 2004, 112).

Alter-egot Schneider jakaa skitsoihin (*schizo*), muodonmuuttajiin (*shape-shifter*), projektioihin (*projection*) ja psykoihin (*psycho*). Skitsojen tapauksessa yhdessä ruumiissa on kaksi tai useampi tietoisuus samanaikaisesti. Tähän kategoriaan kuuluvat muun muassa Norman Bates ja *Tappavan tunnustuksen* tohtori Elliott, jotka pukeutuvat erilailla riippuen vallalla olevasta tietoisuudesta. Muodonmuuttajat taas ovat kaksoisolentoja, joiden eri tietoisuuksien vaihtuminen aiheuttaa fyysisen muutoksen heidän ruumiissaan. Tämä muutos ilmentää näitä eri tietoisuuksia. Esimerkkinä muodonmuuttajasta Schneider mainitsee muun muassa tohtori Jekyllin ja herra Hyden. Myös projektoiden tapauksessa tietoisuudet ovat eri ruumiissa, mutta kyseessä ei ole muodonmuutos vaan nämä ruumiit ovat olemassa samanaikaisesti. Schneider mainitsee esimerkkeinä Kingin *Pimeään puoleen* perustuvan elokuvan sekä James Whalen *Frankensteinin*. Näihin kolmeen muuhun kategoriaan verrattuna Schneider pitää viimeistä, psykoja, kiistanalaisimpana. Tässä kategoriassa elokuvan päähenkilönä toimivan rikostutkijan, poliisin tai vastaavan ja elokuvassa hänen vastavoimanaan esiintyvän (sarjamurhaaja)sosiopaatin välille luodaan useilla tasoilla yhteyksiä, jotka korostavat yhtäläisyyksiä heidän välillään. Esimerkkinä Schneider mainitsee muun muassa *Uhrilampaiden* Clarice Starlingin ja Hannibal Lecterin. (Schneider 2004, 112–113.) Tarkoitukseni on käyttää Schneiderin luokittelua apunani hahmottamaan Van Helsingin statusta kaksoisolentona seuraavassa analyysissäni.

## 4.2 Abraham Van Helsing kaksoisolentona

Käsittelen tässä alaluvussa ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin *Draculan* Van Helsingin, itsensä ja *Draculan* kaksoisolentona. Selvin tapaus näistä on ensimmäinen. Jo Stokerin romaanin uudelleenkirjoituksena ”Abraham’s Boys” -novelli itsessään on paha kaksoisolento tarinasta, jossa on selvästi sankarit ja roistot. Novellista ei sankareita löydy, vain ahdistajia ja ahdistettuja. Rudykin, jota käsittelin toisessa luvussa goottilaisten sankarittarien kontekstissa, jää lukituksi kellariin, sillä tähän tarinaan ei sankareita päästetä.

Mina Harker kuvailee Abraham Van Helsingin *Draculassa* seuraavasti:

[...] a man of medium height, strongly built, with his shoulders set back over a broad, deep chest and a neck well balanced on the trunk as the head is on the neck. The poise of the head strikes one at once as indicative of thought and power; the head is noble, well-sized, broad, and large behind ears. [...] bushy eyebrows come down [...] Big, dark blue eyes are set widely apart, and are quick and tender or stern with the man’s moods. (Stoker 2012, 185.)

Tästä pitkästä ja yksityiskohtaisesta ulkonäön kuvauksessa Van Helsingin piirteet kuvastavat myös hänen myönteisiä henkisiä piirteitään kuten jaloutta, lempeyttä, älykkyyttä ja vaikutusvaltaisuutta. ”Abraham’s Boys” -novellissa Van Helsing linkitetään ulkonäön kautta vahvasti Stokerin *Draculan* Van Helsingiin, mutta hänen piirteensä liitetään negatiivisempiin asioihin. Hänen ruumiinrakenteestaan annetaan kömpelö kuva vertaamalla häntä takajaloillaan kävelemään opetettuun vesipuhveliin. *Draculassa* Van Helsingin kulmakarvoja kuvataan useasti sanalla *bushy*, mikä tapahtuu myös Hillin novellissa. Siinä niitä kuvataan kuitenkin uhkaavassa tilanteessa, jossa Van Helsingin silmiä ei voi nähdä niiden alta eli myös hänen mielialaansa on vaikea tulkita:

[H]is [Max’s] father was sitting on the porch waiting with the quirt. Max paused at the bottom of the steps, looking up at him. His father’s eyes were hooded, impossible to see beneath the bushy steel-wool tangles of his eyebrows. (AB, 114–115.)

Monet *Draculan* Van Helsingin piirteistä antavat hänestä myönteisellä tavalla jämäkän kuvan, mutta ”Abraham’s Boys” lisää kulmakarvojen kuvailun kautta häneen häivähdyksen villimmän sävyn, yhdistämällä ne takkuiseen teräsvillaan. Myös *Draculan* Van Helsingin tapa vetää sihisten ilmaa sisään hänen järkyttyessään on käännetty ”Abraham’s Boys” -novellissa häntä vastaan: ”Arthur did not notice it, but I could hear the deep hiss of indrawn breath which is one of Van Helsing’s ways of betraying emotion.” (Stoker 2012, 125.) ”His father sucked at the air, a sissing indraw of breath, a sound Max had learned was often a prelude to a right cross.” (AB, 117.) Novelli sisältää myös suoran lainauksen *Draculan* Van Helsingiltä: ”I have for myself thoughts at the present. Later I shall unfold to you.” (Stoker 2012, 121.) ”‘Later I shall unfold to you,’ he said [...]” (AB, 129.) Kumpikin toteamus viittaa uusien asioiden kertomiseen vampyyreista, mutta kun *Draculassa* tämän toteamuksen on tarkoitus lisätä jännitystä ja uteliaisuutta, ”Abraham’s Boys” -novellissa se on salaperäisen lisäksi uhkaava. Myös *Draculan* Van Helsingin säröistä englantia on novellissa liioiteltu, ja hänestä on tehty näin äärimmäisen tyyppillinen versio itsestään. *Draculassa* Van Helsingin puheessa menneen partisiipin *-ed*-verbipäätte ja preesensin yksikön kolmannen persoonan *-s*-verbipäätte jäävät usein pois, mutta eivät aina. ”Abraham’s Boys” -novellissa nämä muodot eivät koskaan esiinny Van Helsingin puheessa.

Tohtori Seward kuvailee enemmän Van Helsingin henkisiä ominaisuuksia ja hänen saavutuksiaan urallaan:

[...] I have written to my old friend and master, Professor Van Helsing, of Amsterdam, who knows as much about obscure disease as any one in the world. [...] So, no matter on what ground he comes, we must accept his wishes. He is a seemingly arbitrary man, but this is because he knows what he is talking about better than anyone else. He is a philosopher and a metaphysician, and one of the most advanced scientists of his day; and he has, I believe, an absolutely open mind. This, with an iron nerve, a temper of the icebrook, an indomitable resolution, self-command and toleration exalted from virtues

to blessings, and the kindest and truest heart that beats - these form his equipment for the noble work that he is doing for mankind - work both in theory and practice, for his views are as wide as his all-embracing sympathy. I tell you these facts that you may know why I have such confidence in him. (Stoker 2012, 114.)

Hillin novellissa Van Helsing ei ainoastaan vaikuta aluksi mielivaltaiselta, kuten tohtori Seward *Draculan* Van Helsingiä kuvailee, vaan hän on sitä. Novellissa on tartuttu siihen vaaraan, joka piilee sokeasti jonkun neuvojen noudattamisessa jopa niiden sotiessa omia käsityksiä vastaan. Novellin Van Helsing ei ole *Draculan* Van Helsingin tavoin hahmo, joka tietäisi parhaiten ja jonka neuvoja seuraamalla kaikki kääntyy lopulta parhain päin. Hän on kaukana suurisydämyydestä oleva isän irvikuva, joka hakkaa poikansa verille ja pyrkii kontrolloimaan heidän tekemisiään oman häiriintyneen mielensä muodostamalla perusteilla.

Tohtori Sewardin kuvaus korostaa myös sitä, kuinka Van Helsing on vaikutusvaltainen tiedeyhteisön jäsen ja edistyksellinen tutkija. ”Abraham’s Boys” -novellissa Van Helsing ei ole enää yhtä arvostettu tieteenharjoittajana. Hänelle jo luvattu paikka yliopistossa kumotaan, sillä hän on moraalisesti epäsopeva opettamaan nuorille naisille. Hän päätyy maalaislääkäriksi ja hänestä tehdään myös tutkijan irvikuva: hän pyytää rouva Kutchnerin ruumista tutkimuksiaan varten, mihin herra Kutchner suostuu, jottei kenenkään tarvitsisi enää kärsiä hänen vaimonsa tavoin. Van Helsing kuitenkin käyttää ruumista vampyyrintappoharjoituksiin, joiden tarkoitus on valmentaa tappamiseen parantamisen sijasta. Lisäksi hänen laaja tietonsa vampyyreista käännetään hätävalheiden keksimiseksi, kun Max kysyy valokuvan vampyyrin kulmahampaista. Erilaiset viittaukset Van Helsingiin tohtorina ja erityisesti hänen tohtorinlaukkuunsa yhdistyvät uhkaavuuteen ja tekevät hänestä hullun tiedemiehen kaltaisen: ”It was after dark and the doctor was in.” (AB, 119.) (Kun Van Helsing aikoo kurittaa Rudyä.) ”In one hand he held a hatchet. In the other a doctor’s bag.” (Emt., 127.) (Kun Max tunnistaa surmatun naisen valokuvassa olevan sumean hahmon.) ”Their father’s feet fell heavily on the dusty wood planks behind them. [...] He was carrying his doctor’s bag.” (Emt., 131.) (Kun Max ja Rudy huomaavat olevan jo liian myöhäistä paeta.) Tohtorinstatus ja -laukku merkitsevät väkivaltaa ja kontrollia, eivät esimerkiksi turvaa ja asiantuntemusta kuten tavallisesti voisi olettaa. Kuten on myös jo useampaan kertaan todettu, tekee ”Abraham’s Boys” Van Helsingistä vaarallisen hullun ja slasher-tappajan. Novelli liittää Van Helsinginsä kiinteästi *Draculan* Van Helsingiin pyrkien näyttämään samanlaisuuden hahmojen välillä, jotta he vaikuttaisivat saman hahmon kahdelta eri puolelta, joista viimeisiin piilee alkuperäisen pinnan alla.

Hillin novellissa rouva Kutchner toteaa Van Helsingistä: ”‘There’s plenty like him,’ she said. ‘They brung the old country with them. Although I would have thought a doctor wouldn’t be so superstitious. Educated and all.’” (AB, 114.) *Draculassa* Van Helsingiä epäillään useaan kertaan,

mutta Hillin novellissa rouva Kutchner onkin oikeassa. Van Helsingin peloissa ei ole perää. Van Helsing kuvailee rouva Kutchneria ja tämän miestä sairauden kalvamiksi ja oppimattomiksi. Novelli kuitenkin antaa heistä huomattavasti inhimillisemmän ja hyveellisemmän kuvan kuin Van Helsingistä, mihin perehdyn tarkemmin seuraavassa luvussa.

Rouva Kutchner pitää Van Helsingiä taantumuksellisena. Huomattava ero Hillin novellin ja *Draculan* välillä onkin miljöössä. *Dracula* pursuaa ajan uusia innovaatioita kuten aikataulutettu rautatieliikenne, sähkösanomat, fonografi, pikakirjoitus ynnä muut vastaavat, mikä voi David Punterin mukaan yllättää uudet lukijat (Punter 2007, 36). Tapahtumat sijoittuvat suurelta osin Lontooseen, moderniin kaupunkiin. ”Abraham’s Boys” -novellin tapahtumat sijoittuvat maaseudulle, ja ainoa moderni innovaatio siinä on perheen Ford-auto, jonka senkin kuvaillaan vinkuvan ja kolisevan. Radio mainitaan, mutta sellaista ei käytetä. *Draculan* vampyyrinmetsästäjät kuvataan myönteisesti moderneiksi, kun taas ”Abraham’s Boys” liittyy Van Helsingin taikauskoon ja modernin elämän poissaoloon.

Edellisessä luvussa totesin ”Abraham’s Boys” -novellin myös liittyvän *Draculaa* kohtaan osoitettuun feministiseen kritiikkiin tehden naisvampyyreista todellisia naisia. Sen lisäksi, että *Draculan* naisvampyyrien tappaminen nähdään usein misogynistisenä, verrataan sitä myös raiskaukseen (Gelder 1994, 76–77). Vaarna on fallinen symboli, jota käytetään naisen kontrolloimiseen, sillä naisen omat seksuaaliset halut eivät ole sallittuja (emt.). ”Abraham’s Boys” -novellin kuva surmatusta naisesta tuo seksuaalissävytteisine kuvauksineen mieleen myös raiskauksen, vaikka kyse on ollut todennäköisesti ainoastaan taposta. Mielenkiintoisesti novellissa kuvan naista ei nimitetä missään vaiheessa vampyyriksi, vaan hänestä puhutaan ainoastaan naisena, vaikka Max kysyykin isältään terävien kulmahampaiden katoamisesta.

*Draculasta* huomataan yleisesti tutkimuksessa, että 1800-luvun lopun feministisen liikkeen ja niin kutsutun modernin naisen aiheuttamaksi koettu uhka miesten ja naisten seksuaalisille ja sosiaalisille rooleille näkyy romaanissa (esim. Botting 1996, 138; Hurley 2002, 199, 201; Punter 1980, 261–263). Kelly Hurleyn (2002, 201) mukaan feministisen, modernin naisen pelko näkyy monissa viktoriaanisen ajan naishirviöissä ja -paholaisissa. Avoin keskustelu naisen seksuaalisuudesta ja naisten ”miesmäinen” käytös nähtiin uhkana. *Draculassa* hyvät naiset ovat enkelimäisen aseksuaalisia, kun taas vapaasti seksuaaliset halunsa ilmaisevat ovat hirviömäisiä vampyyreita (emt., 200–201).

Modernin naisen pelko näkyy Hurleyn mukaan muutenkin useissa kuvauksissa naishirviöistä ja -paholaisista viktoriaanisen ajan kirjallisuudessa (Hurley 2002, 201). Hän (2002) käsittelee artikkelissaan viktoriaanisenä aikana uhaksi koetun epäihmisyyden esittämistä ajan goottilaisessa kirjallisuudessa. Kaksoisolento ja atavismin ja freudilaisen Toisen pelko sekä naishirviöt ja

modernin naisen pelko kuuluivat kummatkin aiheisiin. *Draculassa* epäihmisinä esitetään modernin naisen pelosta viestivät vampyyrit, mutta ”Abraham’s Boys” kääntää tilanteen toisinpäin ja esittää kaksoisolennon kautta epäihmisinä vampyyrinmetsästäjät. Tämä on kuin jälleen yhden salaisen piirteen paljastaminen *Draculan Van Helsingistä*, joskaan se ei enää monien elokuva-adaptaatioiden ja kirjallisten uudelleenkirjoitusten jälkeen ole kovin salainen. Tähän toisaalta ”Abraham’s Boys” nojaakin olettaen lukijan tunnistavan siinä aiemman kritiikin.

Slasher-yhteyden kautta ”Abraham’s Boys” viittaa myös, että seksuaalisesti vapaan naisen pelkoon liittyisivät torjutut seksuaaliset halut tätä naista kohtaan. Slasher-elokuvissa uhreiksi joutuvat seksuaalisesti vapaat naiset (tai nuoret) (Clover 1992, 33), ja he joutuvat tapetuiksi juuri konservatiivisten arvojen rikkomisen vuoksi (emt.; Salovaara 1992, 250–251). Kuvio on sama kuin feministisen kritiikin mukaan *Draculassa*. Slasher-elokuvissa tappaja kuitenkin esitetään alunperinkin häiriintyneenä yksilönä. Van Helsingiä ei siis ”Abraham’s Boys” -novellissa ainoastaan alenneta hirviönmetsästäjästä mielenvikaiseksi sarjamurhaajaksi, vaan hänen esitetään korvaavan seksin väkivallalla (vrt. Clover 1992, 29). Slasher-tappajille tapetut naiset ovat kuitenkin (oletettavasti) edelleen vain naisia. Heidän torjuntaprosessissaan väkivallasta on tullut seksin korvikemiele, mutta Van Helsing torjuu lisäksi halunsa vahingoittaa naisia, jolloin vampyyreista tulee naisten korvikemiele.

Kuten Schneiderin kaksoisolentojen luokittelusta huomasi, esiintyy kaksoisolentoja myös slasher-elokuvissa jakautuneen persoonallisuuden muodossa. Kaksoisolento ei kuitenkaan slasher-elokuvissa tavallisesti pyri toteuttamaan torjuttuja haluja vaan kontrolloimaan niitä. Slasher-elokuvien esikuvassa *Psykossa* Norman Batesin seksuaalisten halujen herätessä hänen äitipersonansa astuu esiin ja surmaa halun kohteen. Samoin käy *Tappavan tunnustuksen* tohtori Elliotin ja hänen naispuolisen persoonansa Bobbin tapauksessa. Kaksoisolento ei näissä tapauksissa edusta torjutun paluuta vaan torjuntaa. Norman Bates ja tohtori Elliot eivät edes tiedä olevansa ahdistuneita mistään, mutta Normanin äiti ja Bobbi vievät heitä parhaansa mukaan ahdistuksen suuntaan. Lopulta he valtaavatkin näiden kahden miehen mielet ja ovat käytännössä samassa tilanteessa kuin kaksoisolennottomat slasher-tappajat: he torjuvat seksuaaliset halunsa ja pyrkivät purkamaan ahdistustaan väkivallan kautta.

Van Helsingin halujen kaksijakoisuudesta kertoo myös se, että väkivaltaisesti surmatun naisen kuva löytyy hänen edesmenneen vaimonsa kuvan takaa.

It was a sepia-toned calotype print of his [Max’s] mother, posed in the library of their townhouse in Amsterdam. She wore a white straw hat, her ebon hair fluffed in airy curls beneath it. One gloved hand was raised in an enigmatic gesture, so that she almost appeared to be waving an invisible cigarette in the air. [...] He [Max] reached up to poke the print back into place... and hesitated, frowning, feeling for a moment that his eyes

had crossed and he was seeing double. There appeared to be a second print behind the first. He tugged the photograph of his mother out of the frame, then stared without understanding at the picture that had been secreted behind it. (AB, 125–126.)

Tämän jälkeen seuraa toisessa luvussa lainaamani kohta, jossa kuvaillaan kuvan kuollutta naista. Kuollut nainen ja Mina, joka on myös kuollut, esitetään saman asian kahtena eri puolella. Katsellessaan edesmenneen Minan eleganttia kuvaa Max luulee hetken näkevänsä kahtena. Saman kehyksen kuva toisesta kuolleesta naisesta on kuitenkin salattu ja groteski. Kummatkin kuvat ovat Van Helsingin samoihin kehyksiin asettamia, puhtoinen ja rakastettava Mina päällä, mutta hänen kääntöpuolellaan vihattava seksuaalinen nainen. Van Helsing kuvailee häntä sanoilla ”diseased bitch” (AB, 131).

Kuollut vaimo edustaa Van Helsingin seksuaalisuuden täydellistä torjuntaa. Minasta ei voisi enää *Draculan* mittapuulla tulla täydellisempää naista: kuolemastaan huolimatta hän säilyy kauniina edelleen muistoissa ja kuvissa, mutta nyt hän on täysin aseksuaalinen ja fyysisesti ulottumattomissa. Kuten Williams (1995, 126) *Draculasta* huomioi: todellinen neitsyt on kuollut neitsyt. Minan kuva kätkee kuitenkin alleen toisenkin kuolleen naisen, joka on saanut toimia väkivaltaisten halujen purkautumisen kohteena.

Elisabeth Bronfen (1992, 187) asettaa vastakkain erotiikan kuoleman ilmentymänä ja erotiikan kuoleman. Erotiikka liittyy kuolemaan ollen itsen rajojen hajoamista ja hallinnan menettämistä itsen ja rakastettuun. Kuolema, seksuaalisen halun kohteena olevan naisen murhattu ruumis, tarjoaa kestävästä vakautta ja kiinnittää hänet muuttumattomaksi muistoksi. Bronfenin (emt., 315–316) mukaan Stokerin *Draculassa* vampyyrinmetsästyksellä pyritään juurikin saattamaan ruumiit vakiintuneeseen tilaan, kuolemaan, sillä erotiikan tavoin epäkuolleet edustavat kuolemaa. Kuolemaa edustavat asiat ovat levottomuutta herättäviä, mikäli ei pysty käsittelemään niiden mukanaan tuomaa epävarmuutta ja epävakautta. Todellinen kuolema tilana taas on vakaa. Bronfen (emt., 44) pohtii myös kuoleman representoimisen väkivaltaisuutta. Hän käsittelee esimerkissään maalaustaidetta, ja hänen kysymyksensä käsittelee sitä, kuinka ruumiin erottaminen materiaalisuudestaan ja historiallisesta kontekstistaan, eräänlainen fetisismi, on väkivallanteko ja aina läsnä tällaisissa kuvissa.

Nämä asiat näkyvät hyvin selvästi ”Abraham’s Boys” -novellissa. Van Helsing pyrkii hallitsemaan omaa seksuaalisuuttaan poistamalla epävakautta aiheuttavan erotiikan kuoleman kautta. Kuolleen naisen valokuvaaminen muuttaa hänet myös vakaaksi ja jättää hänestä sellaisen kuvan, kuin Van Helsing haluaa, jolloin väkivallanteko kaksinkertaistuu. Valokuvauksen kautta myös Mina vakautetaan, ja nämä kuvat asetetaan päällekkäin edustamaan ideaalia ja pahan kukistamista. Kumpikin nainen esitetään sellaisina, kuin Van Helsing heidät haluaa nähdä.

Jos pohdimme ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin asemaa *Draculan* Van Helsingin kaksoisolentona Schneiderin luokittelun kautta, huomaa asian olevan hyvin tulkinnanvarainen. Voiko kahdessa eri tekstissä ja kahdessa eri fiktiivisessä maailmassa olevia hahmoja edes pitää toistensa kaksoisolentoina? Lähden tulkinnassani siitä, että ”Abraham’s Boys” pyrkii tekemään invaasion *Draculan* maailmaan, kuten luvussa kolme totesin. ”Abraham’s Boys” ei suoraan kerro *Draculan* tapahtumia uudelleen, kuten esimerkiksi *Anno Dracula*, joka muuttaa *Draculan* tapahtumia takauman avulla. Sen sijaan ”Abraham’s Boys” laittaa lukijan olettamaan *Draculan* tapahtumat kertomuksensa taustalle. Se tarkoituksella välttää niistä puhumista ja sen sijaan yhdistää edellä käsitellyin tavoin oman Van Helsinginsä *Draculan* vampyyrinmetsästäjien johtajaan. Koska ”Abraham’s Boys” on jatko-osa eikä vain muunneltu kertomus *Draculan* tapahtumista, on lukijan Van Helsingin menneisyyden tapahtumia miettiessä pakko käyttää viitekehyksenä jotain muuta kuin itse novellia sen jättäessä hänen menneisyytensä auki.

Tässä kohtaa voi ottaa huomioon myös sen, että ”Abraham’s Boys” on novelli. Novellien suhteellisen tiiviiden vuoksi lukijaa tuskin edes ihmetyttää se, että ”Abraham’s Boys” ei kerro Van Helsingin *Draculaan* liittyvästä menneisyydestä. Esimerkiksi *Anno Dracula*, joka on useamman sadan sivun mittainen romaani, viittaa hyvin paljon suoraan *Draculan* tapahtumiin. Tämä ei tietenkään tarkoita, että *koska* toinen teoksista on romaani, se viittaa suuremmin, tai että *koska* toinen teoksista on novelli, se viittaa suorasti vähemmän ja jättää enemmän lukijan yhdisteltäväksi. Suora tapahtumiin viittaaminen ei ole asia, joka aivan välttämättä vaatisi paljon tilaa. Lyhyiden vuoksi ”Abraham’s Boys” -novellissa suoran *Draculan* tapahtumisiin viittaamisen vähyys ainoastaan herättää lukiessa vähemmän huomiota, kuin se mahdollisesti herättäisi laajemmassa teoksessa. Kun ottaa huomioon myös sen, että novellit usein enemmän vihjaavat kuin sanovat suoraan (Patea 2012, 3; Wright 1989, 52), lukijaa ei hämmennä yhteyksien itse vetäminen aktiivisemmin ”Abraham’s Boys” -novellin ja *Draculan* välille. Mutta koska lukija laitetaan itse vetämään nämä yhteydet, kertomuksen todellisen luonteen paljastuminen on hätkähdyttävämpää. Lukijalta tulkitsijana on vaadittu enemmän aktiivisuutta, mutta samalla häntä on erilaisten genrekonventioiden avulla ohjattu ikään kuin lukemaan novellia aluksi väärin. Koska lukija on myös itse yhdistänyt ”Abraham’s Boys” -novellin tiiviisti *Draculaan*, tulee hänelle vahvempi tunne kahden Van Helsingin ja heidän maailmojensa välisestä yhteydestä. Kun monet *Dracula*-adaptaatiot pyrkivät olemaan itsenäisiä teoksia ja maailmoja, joiden ymmärtämiseen ei tarvitse lukea Stokerin romaania, on Hillin novellissa tilanne toinen. Sitä on hyvin hankala ymmärtää ilman tietämystä *Draculasta* tai siitä tehdyistä adaptaatioista, minkä lisäksi se yhdistää Van Helsinginsä juuri Stokerin romaanin hahmoon ulkonäköä ja maneereja koskevilla viittauksilla.

Jos siirtyy taas Schneiderin luokitteluun, millainen kaksoisolento Hillin novellin Van Helsing sitten *Draculan* Van Helsingille olisi? Lasketaanko heidät kahdeksi erilliseksi ruumiiksi vai ovatko he kaksi tietoisuutta yhdessä ruumiissa? Tärkeää tässä on se, että hahmottaessaan *Draculan* tapahtumat ”Abraham’s Boys” -novellin taustalle lukija tuo *Draculan* osaksi sitä. Näin myös romaanin Van Helsing on osa Hillin novellia. Lukija yrittää sovittaa romaanin Van Helsingiä novellin Van Helsingiin ja näin ikään kuin mahdollistaa kaksi tietoisuutta samaan hahmoon. Fantastisen epäröinnin yhteydessä toinen, novellin luoma Van Helsing -persoonaa tulee vahvemmaksi ensin ikään kuin kilpailtuaan *Draculan* Van Helsing -persoonan kanssa. Schneiderin luokittelussa Van Helsing olisi eräänlainen skitso. Eräänlainen siksi, että kuten jo mainitsin, ei novellin Van Helsing todella ole kaksoisolento samalla tapaa kuin esimerkiksi skitsoksi lukeutuva Norman Bates ja hänen äitinsä.

”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsing on tällä tavalla oma kaksoisolentonsa, joka olisi myös skitso. Torjuessaan ajatuksen itsestään naisia omien seksuaalisten tuntemustensa vuoksi vihaavana miehenä hän rakentaa itselleen persoonan vampyyrintappajana. Hänen torjuntansa on slasher-tappajien torjuntaa mutkikkaampaa: hän on rakentanut mielessään todellisuuden, jossa hän ei ole seksuaalisuudestaan ahdistunut murhaaja vaan yhteisen hyvän puolesta taisteleva jalo sankari. Tämä kaksoisolento ei kuitenkaan edusta slasher-elokuvien jakautuneen persoonan tavoin torjuntaa tai goottilaisen hirviön tavoin torjutun paluuta. Se on seurausta torjutun paluusta: Van Helsing ei ole kestänyt totuutta, joten hän on luonut omansa. Freudin (2005b, 79) mukaan torjuntaprosessi liittyy siihen, kuinka todellisuutta kestämaton neurootikko kääntyy pois todellisuudesta, mistä voi seurata esimerkiksi hallusinatorinen psykoosi.

Toisaalta tulkinta Van Helsingistä vampyyrina mahdollistaisi myös toisenlaisen tulkinnan hänestä omana kaksoisolentonaan. Van Helsing ei hyväksyisi itseään vampyyrina, vaan loisi itselleen ihmispersoonan. Koska hän torjui ajatuksen itsestään vampyyrina, muut vampyyrit aiheuttaisivat hänessä selittämätöntä ahdistusta, mikä saisi hänet leimaamaan heidät pahoiksi. Tämän vuoksi Van Helsing suhtautuisi vampyyreihin vihamielisesti ja pyrki tuhoamaan heidät, jotta hänen oma vampyyripuolensa pysyisi torjuttuna. Kuten myös luvussa kaksi totesin, liitetään Van Helsing Rudyn ahdistajana kellarissa olevan lepakoiden hajun kautta vampyyreihin, mikä myös tukisi tulkintaa Van Helsingistä tosiasiallisena vampyyrina.

”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin yhteydet vampyyreihin tukevat myös tulkintaa hänestä *Draculan* kaksoisolentona. Stokerin *Draculassa* vampyyrikreiviä on tulkittu häntä takaa-ajavien miesten pahana kaksoisolentona. Varjoton ja peilikuvatton Dracula on itse viktoriaanisen maskuliinisuuden varjo ja peilikuva, miesten halujen hirviömäinen ruumiillistuma. (Botting 1996, 149.) *Draculan* Van Helsingin hahmossa korostuvat järjestys ja pidättäytyminen, jotka ovat



freudilaisen egon niitä puolia, jotka pitävät kurissa taipumuksen kaaosta ja libidinaalista täyttymystä kohti pyrkimistä. Dracula puolestaan edustaa tiedostumattoman halua tyydytykseen, kuolematonta intohimoa, joka täytyy torjua. (Punter 1980, 259–260.) Schneiderin luokittelussa tällainen kaksoisolento on projektio. Heather L. Duda (2008, 16–17) huomioi, että Browningin vuoden 1931 *Draculassa* Van Helsing ja Dracula ovat toistensa kaksoisolentoja. He ovat kummatkin ulkopuolisia englantilaisessa kulttuurissa, heidän vahvalla aksentilla varustetun puheensa rytmi on huomattavan samanlainen ja kumpaakin kuvattaessa annetaan elokuvallisin keinoin vaikutelma vaikutusvallasta. Myös Mehtonen (1992, 88–89) huomioi Stokerin *Draculan* tapauksessa Van Helsingin ja Draculan muistuttavan toisiaan ulkopuolisuutensa vuoksi. Browningin elokuvan tapauksessa voisi puhua projektioista, mutta Dudan tapa analysoida Van Helsingin ja Draculan välistä yhteyttä tekisi tästä kaksoisolennotta pikemminkin psykon. He ovat myös toistensa vastustajia, joiden välille vedetään yhteyksiä monella tasolla, kuten Dudan analyysi osoittaa.

”Abraham’s Boys” -novellissa ei ole Draculaa, joka hiipisi öisin naisten makuuhuoneisiin, vaan tämän puolen hoitaa Van Helsing. Dracula edustaa myös mennyttä ja takertumista menneeseen *Draculan* korostuneen modernissa maailmassa (Punter 2007, 37). ”Abraham’s Boys” -novellissa Van Helsing edustaa pimeää eurooppalaista menneisyyttä (”They bring the old country with them. Although I would have thought a doctor wouldn’t be so superstitious.” (AB, 114.)) ottaen myös tältä kannalta Draculan roolin. Lisäksi Van Helsing on ottanut Draculan paikan kertomuksen hirviönä. Näin hän olisi myös projektio.

Mielestäni on huomattavasti vähemmän kyseenalaista, voisiko ”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsing olla Draculan kaksoisolento kuin voisiko hän olla *Draculan* Van Helsingin kaksoisolento. Tämä johtuu siitä, että tämä Dracula ei ole Stokerin romaanin hahmo vaan Dracula-myytti, joka välttämättä on mukana myös Hillin novellissa. Draculasta voi puhua ilman miellelyhtymää Van Helsingiin, mutta Van Helsingistä ei voi puhua ilman miellelyhtymää Draculaan. Vaikka Dracula ei siis ole olemassa ”Abraham’s Boys” -novellissa fyysisenä hahmona eikä häntä mainita kertaakaan, on mahdotonta olla yhdistämättä häntä tarinaan. Toisaalta voisi sanoa, ettei novellin Van Helsing ole Draculan kaksoisolento. Jos Dracula on *Draculan* vampyyrinmetsästäjien projektio, eli saman psykologisen kokonaisuuden osat olisivat eri ruumiissa, niin Hillin Van Helsingin voisi sanoa olevan yksinkertaisesti tuo psykologinen kokonaisuus jakamattomana.

Strengell huomioi Kingin kertomuksissa esiintyvistä kaksoisolennoista, että Punterin viktoriaanisen gotiikan kysymys: ”kuinka paljon voimme menettää yksilöllisesti, sosiaalisesti tai kansallisesti ja pysyä silti ihmisinä?” on edelleen ajankohtainen Kingin kaksoisolennoissa. Saman kysymyksen kysymistä jatkaa myös ”Abraham’s Boys”. Jaloimmallakin sankarilla on pimeät

puolensa. Mitä vaaditaan, että tämäkin sankari alkaa lipsua ihmisyyden rajan yli? Vastaukseni kysymykseen on Freud.

### 4.3 Isänmurha ja kammottavuuden tuntemus

Steven Bruhm (2002, 262) pitää nykygotiikalle tyypillisenä sitä, ettei freudilaisuus vain piile siinä pinnan alla, vaan se tiedostaa itseensä liittyvän freudilaisen retoriikan sekä kuvailemansa kaipuun ja pelot. Freudilainen retoriikka ei ole enää vain keino, se on nykygoottilaisen tarinan aihe. Yhtenä selvimmän tätä esille tuovana teoksena Bruhm käsittelee Stephen Kingin *Hohtoa* (emt., 263). Kertomuksen oidipaalin asetelma on ilmeinen: isä, äiti ja poika, isästä tulee uhka äidille ja pojalle (emt.). Bruhm (emt.) toteaa vielä ilmeisemmän tapauksesta tekevän sen, että King laittaa Jack Torrancan toteamaan vaimolleen Wendyille: ”Freud said that the subconscious never speaks to us in literal language. Only in symbols.” (King 2012, 389.) Jack viittaa tällä Dannyn hohtamiseen, joka on eräänlaista näkyjen näkemistä. Näihin näkyihin kuuluu hänen vanhempiansa seksin harrastaminen. Bruhm (2002, 264) mukaan tämä vastaa Freudin kantanäkyä eli hetkeä, jolloin lapsi näkee vanhempiansa harrastavan seksiä.

Bruhm (2002, 265) nostaa esille myös Freudin totemismin yhteydessä esille nostaman isäntapon. Hän huomioi, että Danny samaistuu suuressa määrin isäänsä. Freudin (1989, 166–168) mukaan totemismiuskonnoissa, joissa syömällä toteemieläin omaksutaan sen ominaisuuksia, toteemieläin on todellisuudessa isän korvike. Hänen mukaansa totemismin perusta on kapinallisissa pojissa, jotka tappoivat heidän valtaan ja naisiin käsiksi pääsyn estävän isänsä. Kannibalisina ”villeinä” he söivät isänsä ja sulauttivat näin hänet itseensä. Vaikka he pelkäsivät ja vihasivat isäänsä, he silti myös rakastivat häntä. Freud vetää tästä yhteyden oidipuskompleksiin ja siihen, kuinka isäänsä pelkäävä ja hänet kilpailijana äitiin kohdistuvissa seksuaalisissa pyrkimyksissä näkevä poikalapsi saattaa korvata isän vihamielisten tuntemusten ja pelon kohteena jollakin eläimellä (emt., 154–155). Lopulta Freud toteaa, että uskonnon, etiikan, yhteiskunnan ja taiteiden kaikkien alku on oidipuskompleksissa, joka on myös kaikkien neuroosien ytimessä (emt., 182).

Oli tämä sitten totta tosielämässä tai ei, on se suuressa määrin maailman perusta paitsi Stephen Kingin kertomuksissa myös Hillin ”Abraham’s Boys” -novellissa. Äiti oli Maxille ainoa häntä ymmärtänyt ihminen. Max syyttää isäänsä äitinsä kuolemasta, joka vei häneltä hänen ainoan lohtunsa. Max samaistuu isäänsä tahtomattaankin, ja lopulta hänestä tulee isänsä, kun hän tappaa tämän. Kun tähän liitetään Van Helsingin psykoosiin johtanut torjunta, näyttäytyy ”Abraham’s Boys” -novellin maailmankuva freudilaiselta hyvin häiritsevällä ja goottilaisella tavalla.

Botting (1996, 153) huomioi *Draculan* lähestyvän myyttejä siltä kannalta, että tarinassa ei oikeastaan ole perheitä tai vanhempia. Lucyn äiti ja Arthurin isä kuolevat. Sen sijaan Van Helsing ja Mina Harker ovat tarinan isä- ja äitihahmot. Kun tämä siirretään ”Abraham’s Boys” -novellin kontekstiin, asetelman vastaavuus on ilmeinen: isä Abraham ja äiti Mina kasvattavat tulevien vampyyrinmetsästäjien perhettä. Kun freudilaisesta retoriikasta tulee tarinan aihe, ei Van Helsingin kaltaiselle myyttistä lähestyvälle isähahmolle jäävästä roolista ole paljon arvuuttelua. Isän on oltava pojalle uhka, ja koska kyse on gotiikasta, tulee hänestä hirviömäinen.

”Abraham’s Boys” -novellin maailmaan voi helposti liittää myös Freudin käsitteen *das Unheimliche*, jonka Markus Lång suomentaa Freudin aihetta käsittelevässä esseessä ”kammottavaksi”. Kammottava on ”sellaista kauhua, joka juontuu ammoiin tutusta, muinoin mukavasta” ja liittyy ”pelottavaan, ahdistavaan ja kauhistuttavaan” (Freud 2005a, 29, 31). Saksankielinen *unheimlich* on kotoisaa, tuttua ja mukavaa tarkoittavan, sanasta *Heim*, koti, johdetun sanan *heimlich* vastakohta. Freud kuitenkin huomauttaa, ettei tämän tarvitse merkitä *unheimlichen* olevan jotain uutta, eiväthän vain uudet asiat ole pelottavia. (Emt., 31.) Freud pitää mahdollisena, että kammottava olisi yhdenlainen torjutun paluu, sillä kammottava on torjuntaprosessin johdosta muuttunut vieraaksi (emt., 55).

Tzvetan Todorov myöntää hahmottelemallaan oudolla (*l'étrange*) olevan yhteys Freudin kammottavaan (ransk. *l'inquiétante étrangeté*) (Todorov 1973, 47). Hän ei juurikaan perustele tätä, mutta yhteyden voisi sanoa tulevan sekä outoon että kammottavaan liittyvästä häiritsevyydestä, joka seuraa tunnistamisen vaikeudesta. Oudossa yliluonnollisilta vaikuttavat tapahtumat pitää tunnistaa luonnollisiksi päinvastaisesta vaikutelmasta huolimatta ja kammottavassa vaikeus on kammottavan asian tunnistamisessa vanhaksi, torjutuksi asiaksi. Analysoidessaan fiktiossa esiintyvää kammottavaa Freud toteaa, että kirjailija voi luoda kammottavuuden tunnetta pidättämällä tietoa siitä, mikä tarinan maailmassa on mahdollista ja mahdotonta, luonnollista ja yliluonnollista (Freud 2005a, 65–66). Tämä keino vastaa pikemminkin Todorovin fantastisen epäröinnin hyödyntämistä kuin outoa.

Freud tekee eron fiktiossa ja tosielämässä koettavan kammottavan välille. Hänen määritelmänsä mukaan tosielämässä pelottavasta kammottavaa tekevät ”animismi, magia ja taikuus, ajatusten kaikkivoipuus, suhtautuminen kuolemaan, tahaton toistuminen ja kastaatiokompleksi” (Freud 2005a, 57). Fiktio kohdalla hän kuitenkin huomaa, etteivät nämä samat kriteerit päde. Kirjailija voi luoda maailman, jossa esimerkiksi taikuus on luonnollista, eikä näin aiheuta kammottavan tunnetta. (Emt., 64–65.) Freud kuitenkin toteaa, että torjuttuihin komplekseihin liittyvä kammottava säilyy fiktiossakin, sillä se on vastustuskykyisempää (emt., 66). Ilmeisesti Freudille yksi näistä komplekseista olisi kastaatiokompleksi, jota hän analysoi esseessään E. T. A.

Hoffmannin ”Nukuttajaa” (”Der Sandmann”, 1816) (Freud 2005a, 41–48). Hänen mukaansa novellin kammottavuus tulee silmien puhkaisun uhasta, joka rinnastuu kastraatioahdistukseen (emt., 46).

Kuten tämän tutkielman luvussa kaksi huomattiin, päättyy ”Abraham’s Boys” fantastisen epäröinnin kautta outoon. Tähän ratkaisuun päättyy kuitenkin vain lukija. Maxia, novellin fantastisen epäröinnin kokijaa, ei kertomuksen lopussa vaikuttaisi enää vampyyrien olemassaolo tai olemassaolemattomuus kiinnostavan. Van Helsinginkään ei kuvata kokevan minkäänlaista maailmankuvaansa järisyttävää oivallusta, jonka vuoksi hän yhtäkkiä hyväksyisi torjumansa totuuden vampyyreista.

Kun siirrytään tarkastelemaan kammottavaa novellissa, huomataankin heti jotain ratkaisevaa. Novellin henkilöhahmot eivät koe kammottavan tuntemusta. Maxille ja Rudylle heidän jyrkkä ja pahoinpitelevä isänsä on pelottava, mutta hän näin on ollut heidän elämässään kaikesta päätellen aina. Abrahamin väkivaltaisuus ei lopulta ole kuten Wielandin tapauksessa. Wieland ei ole aiemmin ollut väkivaltainen, mutta hänen edesmenneeseen isänsä liittyvä ärsyke laukaisee fanaattisen käytöksen. Abrahamista annetaan kuva, että hän on ollut psykoottinen ja väkivaltainen aina.

Tämä onkin merkittävä huomio. Nimittäin vaikka Maxille ja Rudylle Van Helsing on ollut aina sellainen kuin hän ”Abraham’s Boys” -novellissa on, näin ei ole lukijan tapauksessa. Lukijalle Van Helsing on ollut aina tarinan sankari, joskus ehkä kyseenalainen sellainen, mutta enimmäkseen hänen tekonsa kuitenkin ovat olleet tavalla tai toisella oikeutettuja. Kammottavuuden tunne syntyykin siitä, kuinka novelli tekee Van Helsingistä väkivaltaisen hullun, mutta samalla ikään kuin osoittaa, että sitä hän jo oikeastaan on ollut Stokerin *Draculasta* lähtien. Kuten kaksoisolentojen käsittelyn yhteydessä totesin, kääntää ”Abraham’s Boys” monet Stokerin Van Helsingin piirteet häntä itseään vastaan. Hän vaikuttaa mielivaltaiselta, mutta taustalta ei paljastukaan mitään järkevää ja kaikkia hyödyttävää syytä hänen teoilleen. Hän on isähahmo, mutta goottilaistyyllisen freudilaisuuden käsittelyn kautta hän on paha isähahmo. *Draculasta* peräisin oleville Van Helsingin tavoille ja sanoille annetaan uudet merkitykset. Terävä henkäys ei merkitsekään järkytystä vaan suuttumista.

Tämä tapa uudelleenkirjoittaa *Dracula* on jopa suuremmassa määrin invaasio kuin Alan Mooren sarjakuvassa *Kerrassaan merkillisten herrasmiesten liiga*. ”Abraham’s Boys” ikään kuin ehdottaa, että lukija olisi *Draculaa* lukiessaan torjunut ajatuksen Van Helsingin hulluudesta, joka tekee tyhjäksi hänen harjoittamansa väkivallan oikeutuksen. Novellin Van Helsing olisikin lukijalle kammottava torjutun paluu, jotakin vanhastaan tuttua mutta vieraaksi muuttunutta. Novelli pyrkii vetämään lukijansa osaksi freudilaista maailmaansa osoittamalla lukijaa ja toteamalla, että sinä se tässä et pysty hyväksymään totuutta. Jos ”Abraham’s Boys” ei liittäisi Van Helsingiä niin vahvasti

*Draculaan* ja kääntäisi mainitulla tavalla hänen tekojaan ja sanojaan häntä vastaan, ei tilanne olisi lukijan kannalta sama. Yllättävä käänne tarinassa paljastaisi lukijan ennakko-oletusten Van Helsingistä olevan tämän kertomuksen kohdalla väärä, mutta Van Helsingin voisi nähdä *Draculan* Van Helsingistä erillisenä hahmona. Esimerkiksi Coppolan *Bram Stokerin Draculan* Van Helsing on merkittäväällä tavalla erilainen kuin Stokerin *Draculan* hahmo ja saa varmasti lukijan näkemään romaanin Van Helsingin erilaisessa valossa. Vaikka elokuva nimensä puolesta julistaa kertovansa alkuperäisen *Draculan* uudestaan, ei katsojalle kuitenkaan tule minkäänlaista kammottavaan verrattavaa tuntemusta.

”Abraham’s Boys” nojaa siihen, että lukija tuntee *Dracula*-kertomuksia tarpeeksi hyvin. Se ensin varmistaa, että lukija tunnistaa Van Helsingin ja näyttää *Draculan* paremmin tunteville, että yhteys juuri Stokerin romaaniin on vahva. Se ei selitä juurikaan tarinansa taustoja, ja *Dracula*-kertomuksia tuntemattomalle se varmasti onkin hämmentävä lukukokemus. Uudelleenkirjoittamalla Stokerin *Draculan* ”Abraham’s Boys” uudelleenkirjoittaa myös muut siitä tehdyt adaptaatiot ja vaikuttaa yleisesti lukijan kuvaan hirviönmetsästäjän hahmosta.

Riippumatta siitä, mitä mieltä lukija on Freudista ja hänen teorioistaan, ”Abraham’s Boys” pyrkii sisällyttämään lukijan kammottavan kautta freudilaisen maailmansa piiriin. Lukijasta tulee ikään kuin todistajahahmo tarinassa, joka pyrkii vuodattamaan goottilais-freudilaisen todellisuutensa lukijan todellisuuteen. Joe Hillin kirjalliset todellisuudet tekee lukijalle hämmentäväksi jo se, että kaksi saman genren valinnutta, psykoanalyysia tietoisesti hyödyntävää kirjailijaa, King ja Hill, ovat isä ja poika. Seuraavassa luvussa lähdenkin tutkailemaan paitsi Van Helsingin välittämää perintöä, myös Hillin töissä näkyvää Stephen Kingin perintöä.

## 5. Patriarkka ja Hillin pojat

”The memory of that day in the dump made him a little sentimental for his father – they had had some good times together, and Buddy had made a decent meal in the end. Really what else could you ask from a parent?”  
(Hill 2007b, 106.)

### 5.1 Abraham Van Helsingin perintö

Olen puhunut tässä tutkielmassa goottilaisesta isien perinnöstä ja slasher-tappajan perheolosuhteista, freudilaisen psykoanalyysin pojan isäksi muuttumisesta sekä uudelleenkirjoituksista ja jatko-osista. Asioiden jatkaminen ja niiden periminen ovat erittäin huomattavassa osassa ”Abraham’s Boys” -novellissa. Mikä siis on Van Helsingin perintö pojilleen? Entä miten tämä näkyy Joe Hillin tuotannossa yleisemmin?

Amerikkalaisten oman kirjallisuuden kehittyessä 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alkupuolella gotiikka oli merkittävä osa sitä. Gotiikan rooli oli kuitenkin paradoksaalinen: valistuksen periaatteelle ja historian järjettömyyksiä hylkäämiselle perustetun maan kirjallisuudessa menneisyys eli itsepintaisesti ja surun kauneutta juhlistettiin. (Savoy 2002, 167.) Eurooppalainen menneisyys ei jätä uutta maailmaa rauhaan, vaan on esteenä edistykselle (Punter 1980, 212). David Punterin (emt., 211–212) mukaan tämä näkyy ajan kolmen merkittävimmän amerikkalaisen goottilaisen kirjailijan teoksissa. Charles Brockden Brownin kertomusten konnat tulevat usein Euroopasta; Nathaniel Hawthornen teoksissa hahmoja vainoava syyllisyys johtuu eurooppalaisen suvaitsemattomuuden tarttumisesta; Edgar Allan Poe loi keinotekoisia eurooppalaisia ympäristöjä, ja Punterin mielestä hänen voidaan sanoa kirjoittaneen amerikkalaisesta pakkomiellestä, mikäli Eurooppa yleisesti sellaiseksi lasketaan. Lisäksi Punterin (emt., 189–190) mukaan 1800-luvun amerikkalainen goottilainen kirjallisuus oli kiinteästi liitoksissa englantilaiseen gotiikkaan. Kun englantilaiset kuitenkin pystyivät kirjoittamaan suoraan eurooppalaisesta menneisyydestä, kirjoittivat amerikkalaiset jonkinlaisesta välitulasta menneen ja nykyisyyden välissä, eli Euroopasta, usein myyttiseksi muuttuneesta ”vanhasta maailmasta”.

Myös ”Abraham’s Boys” -novellissa on hyödynnetty eurooppalaisen menneisyyden tunkeutumista Amerikkaan. Selvimmin tämä tulee esille rouva Kutchnerin jo esillä olleessa toteamuksessa: ”‘There’s plenty like him [Van Helsing],’ she said. ‘They brung the old country with them. Although I would have thought a doctor wouldn’t be so superstitious. Educated and all.’” (AB, 114.) Vanha maailma näyttäytyy pimeänä menneisyytenä, jonka Van Helsing on tuonut tullessaan. Vaikka Kutchneridenkin juuret ovat heidän nimestään päätellen Euroopassa, ovat he

pystyneet jättämään sen taakseen. Vanha maailma synkkyyksineen ei kuitenkaan kuole Van Helsingin mukana, vaan se siirtyy perintönä Maxille, joka goottilaisen perinteen mukaan ottaa isänsä roolin. Tässä suhteessa ”Abraham’s Boys” muistuttaa enemmän Hawthornen kuin Brownin tuotannosta: Punterin (1980, 212) mukaan Brownin teoksissa eurooppalaisen menneisyyden ongelmat on mahdollista käsitellä rationaalisesti sosiaalisen kehityksen yhteydessä. Hawthornelle taas eurooppalaisen menneisyyden ongelmat ovat ainainen tahra amerikkalaisessa yhteiskunnassa.

Myöhempää amerikkalaista goottilaista kirjallisuutta käsittelevät tutkijat eivät kuitenkaan enää puhu amerikkalaisen gotiikan yhteydestä tai suhtautumisesta Eurooppaan, vaikka erityisesti Brownia ja Hawthornea käsiteltäessä aiheesta puhutaan paljon. Silti pahat eurooppalaiset ovat suuressa osassa esimerkiksi Hollywood-elokuvissa yhä tänä päivänä. Muun muassa natsit esiintyvät elokuvissa yhä uudelleen ja uudelleen. Lester D. Friedmanin (2003, 261) mukaan amerikkalaisten kiinnostus natseihin voi johtua siitä, että natsit nousivat valtaan yhdessä Euroopan sivistyneimpinä pidetyistä valtioista. Japanilaisia, pohjoiskorealaisia ja pohjoisvietnamilaisia olisi helppo väheksyä ulkomaalaisina, ei-valkoisina ja ei-kristittyinä fanaatikkoina, kun taas saksalainen kulttuuriperintö koetaan myös amerikkalaisena kulttuuriperintönä. Jos natsit pääsivät valtaan Saksassa, miksei jotain yhtä hirvää voisi tapahtua myös Amerikassa?

”Abraham’s Boys” -novellissa eurooppalainen perintö näkyy jo siinä, että uudelleenkirjoituksen kohteeksi on valittu yksi eurooppalaisen populaarikirjallisuuden tunnetuimmista teoksista, *Dracula*. *Dracula* on kuitenkin adaptoitu elokuvaksi Hollywoodissa jo lukemattomia kertoja, ja kreivi Draculan hahmo on huomattavasti tunnetumpi kuin itse tarina. ”Abraham’s Boys” -novellissa onkin kysymys paitsi perinnön jatkamisesta myös sen juurien hukkumisesta. Van Helsingillä on teoilleen oikeutus, vaikka tuo oikeutus onkin peräisin hänen psykoottisesta mielestään. Kuitenkin hän on tietoisella tasolla pyrkinyt edistämään hirviömäisillä teoillaan ihmiskunnan yhteistä hyvää. Maxin kohdalla tämä oikeutus hukkuu; hän jatkaa isänsä perintöä tehden veritekoja ainoastaan niiden itsensä vuoksi. Toisaalta tämä on kannanotto: hirviömäiset teot ovat hirviömäisiä, oli niille sitten asetettu jonkinlainen oikeutus tai ei. Toisaalta se on myös hyvin pessimistinen lopetus tarinalle: hirvittävien tekojen tekemistä jatketaan edelleen, vaikka niille ei ole enää minkäänlaista muuta syytä kuin niiden tekeminen. Pahinta on kuitenkin rouva Kutchnerin toteamuksen alkuosa: ”There’s plenty like him” (AB, 114). Van Helsing ei yksin ole tuonut pimeää eurooppalaista menneisyyttä Yhdysvaltoihin. Hän ei varmasti ole myöskään ainoa, joka on siirtänyt perintöään eteenpäin lapsilleen. Kysymyksessä on laajamittainen ilmiö.

Van Helsing edustaa siis ulkopuolista invaasiota amerikkalaiseen kulttuuriin. Hänen osansa on sama kuin kreivi Draculan Stokerin *Draculassa*. *Dracula* edustaa ulkomaalaisen, vieraan kulttuurin uhkaa, joka vetää takaisin menneeseen pois päin edistyksestä (Punter 2007, 35). Tämä on

tietysti ristiriidassa sen kanssa, että eurooppalainen kulttuuriperintö olisi myös amerikkalaisten kulttuuriperintöä, erityisesti Hillin tuotannossa esiintyvän Amerikan ollessa suhteellisen valkoinen Amerikka. Stokerin *Draculassa* Draculan edustama kulttuurihan esitetään englantilaiseen kulttuuriin verrattuna barbaarisena. ”Abraham’s Boys” -novellissa Van Helsing kuitenkin tulee pikemminkin myyttisestä vanhasta maailmasta kuin siitä Euroopasta, jossa Kutchnerien juuret ovat. Ovathan Van Helsing ja vampyyrinmetsästäjä jo hahmoinakin myyttisiä.

Novellissa juuri Kutchnerit esitetään hyvinä hahmoina. Van Helsing luonnehtii heitä kouluttamattomiksi ja sairauden kalvamiksi moukiksi (*peasant*), mutta novellissa he silti edustavat normaalia ja rakastavaa perhe-elämää, hyveellistä oman kärsimyksen kätkemistä sekä tiede- ja edistysuskoa. Ennen sairauttaan rouva Kutchnerin kuvaillaan olleen sopivasti pyöreä, posket helottaen keittiön kuumuudesta. Oikeana malliäitinä hän pyrkii olemaan näyttämättä sairauttaan ja osoittaa huolensa Maxista sen sijaan. Van Helsingin taikauskoisuutta hän ihmettelee, ja herra Kutchner taas luovuttaa vaimonsa ruumiin Van Helsingille uskoessaan tieteelliseen edistykseen. Itse asiassa nämä hyveet ovat samoja kuin *Draculassa*, jossa Draculan hyökkäyksen kohteiksi joutuneet Lucy ja Mina pyrkivät jatkuvasti olemaan oireistaan huolimatta mahdollisimman vähänä vaivana muille. Romaanissa paljon painoa saava modernius on jo aiemmin ollut esillä, minkä lisäksi viktoriaaniselle ajalle tyypillisesti *Draculassa* perheen tärkeyttä korostetaan.

Kun *Draculassa* aristokraattinen Dracula on edistyksen vastavoima, on ”Abraham’s Boys” -novellissa ylempää keskiluokkaa edustavalla Van Helsingillä sama osa. Punterin (1980, 201) mukaan Hawthornen romaanissa *Seitsenpäätyinen talo* (*The House of the Seven Gables*, 1851) englantilainen keskiluokan myytti aristokratiasta on vaihtunut alemman keskiluokan myyttiin liian voimakkaasta ylemmästä keskiluokasta. Tämän näkyminen myös ”Abraham’s Boys” -novellissa ei ole yllättävää, kun amerikanruotsalaisen ammattiyhdistysaktiivi ja lauluntekijä Joe Hillin (Joseph Hillström) mukaan ristitty kirjailija päättää käyttää ristimänimeään myös kirjailijanimenään.

Kutchnerit eivät kuitenkaan ole novellin ainoat amerikkalaiset. Myös Rudy on korostuneesti amerikkalainen toisin kuin isänsä ja veljensä. Van Helsing toteaa Maxille: ”Rudolf I expect not to learn. He is American, here they believe the child should teach the parent. I see how he look at me when I talk. How he try not to laugh. This is bad.” (AB, 117.) Van Helsingille amerikkalainen kulttuuri on liian liberaalia ja rappiollista. Rudyyn ja samalla amerikkalaisuuteen liitetään kuitenkin positiivisia piirteitä. Max kadehtii Rudyn taitoa esiintyä ja hänen ”itsevarmaa amerikkalaista ääntämystään” (AB, 113). Vaikka novellissa muuten ei käytetä *Draculan* tapaan runsaasti uusia laitteita ja keksintöjä, liitetään Rudyyn kuitenkin vivahdus modernia Amerikkaa Maxin ajatellessa hänen sopivan hyvin lapsitähdeksi radioon. Rudyn kautta amerikkalaisuuteen liitetään eloisuus, avoimuus ja modernius.



Rudy vertautuu myös äitiinsä, eurooppalaiseen, joka ei kuitenkaan sopeutunut Van Helsingin vanhan maailman arvoihin vaan oli ”hysterinen” ja Van Helsingin määrätietoisien ohjauksen tarpeessa. Monet seikat novellissa korostavat Van Helsingin roolia taipumattomana patriarkkana. Jo novellin nimessä tehty valinta käyttää etunimeä Abraham viittaa raamatulliseen kantaisään. Van Helsing on ehdoton isä ja aviomies, joka ei vitsaa säästä, mikä sanonnan mukaan tarkoittaa hänen rakastavan lapsiaan. Van Helsingin asemasta patriarkkana kertoo myös Rudyn anelu hänen isänsä yrittäessä saada hänet leikkaamaan rouva Kutchnerin pään irti: ”‘Please!’ he screamed. ‘Please don’t! Please Father don’t make me.’” (AB, 134.) Tämä on ainoa kerta novellissa, kun sana *father* aloitetaan isolla kirjaimella. Sen esiintyminen Rudyn epätoivoisessa anelussa tekee Van Helsingistä entistä suuremman auktoriteetin, jopa Jumalan kaltaisen. Jo *Raamatussa* Abrahamin ja hänen ainoan poikansa Iisakin tarina käsittelee ehdotonta tottelevaisuutta, ja Stokerin *Draculassa* tohtori Seward ohjeistaa Arthur Holmwoodia tekemään, mitä Van Helsing sitten pyytääkin, vaikka tämä vaikuttaisi mielivaltaiselta. Van Helsing on vampyyrinmetsästäjäjoukkion isä, jota viktoriaanisen ajan tapaan tulee totella kyseenalaistamatta. Myös ”Abraham’s Boys” -novellissa Van Helsing vaatii itselleen tällaista kyseenalaistamatonta tottelevaisuutta ja näkee tehtävänänsä saada perheensä kunnioittamaan itseään.

Novellin oidipaalisien asetelmien kautta Van Helsing vertautuu myös freudilaiseen alkuisään, jonka hänen poikansa tappavat ja syövät lopettaen hänen patriarkkaalisen yksinvaltiutensa mutta samalla myös tullen isäkseen (Freud 1989, 167). ”Abraham’s Boys” -novellin asetelmassa on kuitenkin se viialla, että äiti on kuollut. Itse asiassa kaikki tarinan naiset ovat kuolleita tai kuolevat. Tarina on miesten, tai poikien, tarina. Oxford Advanced Learner’s Dictionary antaa sanalle *boy* miespuolisen lapsen tai jonkun miespuolisen jälkeläisen lisäksi muun muassa seuraavat määritelmät: ”THE BOYS [pl.] (*informal*) a group of male friends who often go out together”, ”OUR BOYS [pl.] a way of talking with affection about your country’s soldiers” (Turnbull 2010, 172). Novellin nimi viittaa paitsi Abrahamin poikiin hänen jälkeläisinään myös ylipäänsä hänen johtamaansa miesjoukkoon sotilaallisella ja nationalistisellä vivahteella. Novellin nimi korostaa siis Van Helsingin patriarkkaalisen aseman lisäksi hänen maailmalle jättämänsä väkivaltaista ja ”me ja ne” -ajattelua vahvistavaa perintöä.

Novellin Van Helsingin konservatiivisten arvojen vuoksi ei voi jättää myöskään huomiotta sanontaa ”boys will be boys” (”you should not be surprised when boys or men behave in a noisy or rough way as this is part of typical male behaviour” (Turnbull 2010, 172)). Sanonta tukee ajatusmaailmaa, jossa todellisia miehiä ja poikia ovat ne, jotka käyttäytyvät tietyllä miehille sallitulla ja heiltä vaaditulla tavalla. ”Abraham’s Boys” -novellissa Van Helsingin kummatkin jälkeläiset epäonnistuvat käyttäytymään tavalla, jonka hän hyväksyisi. Max on selkärangan ja

Rudy kuriton eikä osoita isälleen vaadittavaa kunnioitusta. Kertomuksen lopulla Max saa isänsä hyväksynnän käyttäytyessään vihdoinkin oikein, kun taas Rudy katoaa äitinsä tavoin kertomuksen tapahtumista. Vampyyrinmetsästys rinnastuu novellissa patriarkaatin vaalimiseen kuten usein *Draculaan* kohdistetussa feministisessä kritiikissäkin (ks. esim. Williams 1995, 125). Koska novellissa ihanteellisiksi asetetut hahmot pitävät vampyyrinmetsästystä vanhan maailman taikauskona, tulee myös patriarkaattista menneiden aikojen taikauskoa, jolla ei pitäisi olla sijaa modernissa Amerikassa.

Kun ”Abraham’s Boys” toistaa *Draculaa* kohtaan esitettyä kritiikkiä naisten asemaan liittyen, yhdistää se patriarkaaliset arvot johonkin ei-amerikkalaiseen. Amerikkalaisuutta edustava Rudy ei ole ollenkaan isänsä mieleen, ja Van Helsing itse määrittelee itsensä joksikin muuksi kuin amerikkalaiseksi pitämällä maailmaansa amerikkalaisesta ajattelutavasta eroavana. Patriarkaalinen ajatusmaailma esitetään siis novellissa jonain ulkopuolelta, myyttisestä menneisyydestä tuotuna. Koska Rudy edustaa myös menneisyydestä irtipääsemistä ja moderniuutta, rinnastuvat nämä asiat myös naisiin, joihin Rudy vertautuu. Novelli siis ehdottaa, että modernin ja toimivan amerikkalaisen kulttuurin kuuluisi olla feminiininen, mihin liittyvät myös niin kutsutut pehmeät arvot. Kuten luvussa kolme huomattiin, nostaa ”Abraham’s Boys” esille amerikkalaisessa populaarikulttuurissa vallitsevaa kaksinaismoralismia ja kovia arvoja. Kovat arvot esiintyvät novellissa hirviömäisinä, kun sankarillinen ja ikuisesti populaarikulttuurissa kukoistava vampyyrinmetsästäjä esitetään kaksinaismoralistisena ja hänen keinonsa tähdätä yhteiseen hyvään julmina ja epäonnistuvina, ovathan hänen vastustamansa kauhut todellisuudessa kuvitteellisia. Nimen Abraham käyttö novellin nimessä ei myöskään viittaa ainoastaan Van Helsingiin, vaan myös Abraham ”Bram” Stokeriin ja tämän *Draculan* kautta populaarikulttuurille jättämään perintöön, jonka vuoksi vampyyrinmetsästys ja siihen liittyvä patriarkaatin vaaliminen ovat säilyneet.

Novellin lopetus on silti pessimistinen. Tavoiteltavan kaltaista amerikkalaisuutta edustavat naiset kuolevat ja Rudy jää lukituksi kellariin, kun Max jatkaa Van Helsingin hirviömäistä perintöä. Pessimistisyyttä lisää Rudyn yhteys goottilaisiin sankarittariin. Sankarittaren tehtävä ei ole ainoastaan paeta linnasta, vaan myös lunastaa takaisin maallinen perintönsä ja perinnöllinen asemansa, jotka kertomuksen konnana toimiva mies on yrittänyt häneltä viedä (Ellis 2012, 463). Jos Maxin isältään saama perintö ovat patriarkaaliset ja kovat arvot, ovat pehmeät arvot Rudyn perintö. Mutta samaten kuin Rudy ei pääse pakenemaan, ei hän myöskään pääse vaatimaan perintöään.

Vaikka Max on Rudyn puolella, ei hän pysty tekemään mitään auttaakseen tätä Van Helsingin lukitessa kellarin oven:

Max stood in the kitchen. His ears were ringing. He wanted to say stop it, open the door, but couldn’t get the words out, felt his throat closing. His arms hung at his sides, his

hands heavy, as if cast from lead. No – not lead. They were heavy from the things in them. The mallet. The stakes. (AB, 135.)

Max ei kykene ilmaisemaan itseään eikä siten puolustamaan sitä, mikä hänestä olisi oikein. Hänen painavina ja passiivisina roikkuvat kätensä ilmaisevat osaltaan hänen jähmettymistään paikalleen, kyvyttömyyttään toimia. Käsien painavuus kuitenkin johtuu nuijasta ja vaarnoista, hänen isänsä hänelle välittämästä perinnöstä, joka hänen huomaamattaan on jäänyt häneen kiinni. Halvaantumisen tilastaan Max pääsee isänsä hänelle viitoittamaa tietä. Hän tarttuu helppoon, hänelle valmiina tarjottuun ratkaisuun ja hylkää yritykset ilmaista itseään sanallisesti. Aiemmin hän on pystynyt ilmaisemaan itseään sanallisesti äitinsä seurassa, mutta äidin kuoltua sanallisesta ilmaisusta tulee hänelle huomattavan vaikeaa.

Van Helsingin lukittua Rudyn kellariin Maxilla on kaksi mahdollisuutta ratkaista konflikti. Ensimmäinen vaihtoehto on puhuminen, asian sanallinen ratkaisu, joka esitetään feminiinisenä ja pehmeänä keinona Maxin äitinsä kanssa keskustelun kautta. Toinen vaihtoehto on väkivalta, joka esitetään maskuliinisenä ja kovana keinona Maxin isän kautta. Äidin poistuttua Max on hitaasti luisunut hänestä pois päin, ja voimattomuuden ja itseinhon tunteet saavat Maxin tarttumaan hänelle helpoimmalta tuntuvaan ratkaisuun, onhan isä sekä tämän edustamat väkivalta ja kovat keinot enemmän läsnä kuin äiti ja pehmeät keinot. Patriarkaatti säilyy, koska se on helpompi ratkaisu. Mikään ei muutu.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että Hill haluaisi sanoa, ettei todellisuudessakaan mikään muutu. Kysymyksessä on kauhugenre, joka maalailee uhkakuvia. Vaikka hyvä voittaa kauhussakin useimmiten, ei ole ollenkaan tavatonta, että paha vie lopulta voiton tai pääsee ihmisten huomaamatta pakenemaan (Carroll 1990, 103). Hillin esittämät uhkakuvat ovat kovien arvojen ja niiden amerikkalaisessa populaarikulttuurissa esittämisen kritiikkiä, mutta eivät ennustus siitä, miten maailmassa tulee käymään.

Hill hyödyntää ”Abraham’s Boys” -novellissa samanlaista tematiikkaa kuin jo viktoriaanisen ajan goottilainen kirjallisuus. Kuten Stokerin *Draculassa*, on myös Hillin novellissa kyse jonkin ulkopuolisen pyrkimyksestä tartuttaa sivistynyt kulttuuri. Toisaalta kuten Stevensonin *Tohtori Jekyllissä ja herra Hydessa*, on tuo ulkopuoliselta vaikuttava uhka sittenkin osa hyökkäyksen kohteena olevaa kulttuuria, pitäähän rouva Kutchner Van Helsingin vanhasta maailmasta tuotua ajattelutapaa laajalle levinneenä Amerikan asukkaiden keskuudessa. Jos Stephen Kingin teokset kysyvät viktoriaanisen gotiikan tapaan, kuinka paljon voimme menettää ja pysyä yhä ihmisinä, tai englanniksi miehinä, (Strengell 2005, 72) kysyy Hill samaa novellissaan. Erotuksena on kuitenkin se, että novellin mukaan ei tulisikaan pysyä miehinä. Novelli puhuu pehmeiden, feministisinä

miellettyjen arvojen puolesta esittäen patriarkaatin mukaisen miehisyyden ongelmallisena modernille amerikkalaiselle kulttuurille.

Silti novelli säilyttää perheen aseman keskeisimpänä instituutiona yhteiskunnassa. Kertomuksen naiset ovat äitejä, ja tähän osaan heidät pääasiassa liitetään, äidin tai vaimon rooliin. Rudynkin yhdistäminen 1700-luvun goottilaisiin sankaritarin yhdistää hänet kertomuksiin, jotka päättyvät aina onnellisesti avioliittoon. Hillin kertomuksissa perheet tai isä-poika-suhteet ovat usein keskeisessä osassa, mutta suurimmaksi osaksi nämä perheet ja suhteet ovat onnettomia ja rikkinäisiä. Näissä kertomuksissa, kuten myös ”Abraham’s Boys” -novellissa, isät esiintyvät usein (avioero)perhettä rikkirepivinä hahmoina (esim. ”You Will Hear the Locust Sing” (*20th Century Ghosts*), *Sydämen muotoinen rasia (Heart-Shaped Box*, 2007)). Kun ”Abraham’s Boys” -novellin naiset ovat kaikki äitejä, mutta myös miehet kaikki isiä, ehdottaa novelli myyttisen isähahmon korvaamista äitihahmolla, eli patriarkaattiin liitettyjen kovien arvojen korvaamista perhe-elämässä pehmeillä arvoilla. Näin välttyttäisiin myös oidipaaliselta isä-poika-taistelulta, joka on lähtöisin patriarkaatin joustamattomista säännöistä.

Hillin tuotannosta ei vielä ainakaan toistaiseksi löydy kovin montaa esimerkkiä päähenkilöistä, jotka onnistuisivat menestyksekkäästi irrottautumaan heitä ympäröivän perheen tai yhteiskunnan kovista arvoista. Yksi näistä hahmoista kuitenkin löytyy Hillin toisesta romaanista *Sarvet (Horns*, 2010). Kertomuksen päähenkilöä, Igiä, on jo vuosia epäilty tyttöystävänsä Merrinin raiskausmurhasta. Tietenkään Ig ei ole kyseiseen tekoon syyllistynyt, eikä hänen syyllisyyttään ole pystytty todistamaan. Tyttöystävän kuoleman jälkeen Igiä ei ole kiinnostanut juuri mikään, eivät edes opinnot, joiden avulla hän pääsisi pois häntä murhaajana paheksuvasta yhteisöstä. Eräänä aamuna Ig herää päässään sarvet, joiden vuoksi hänen kohtaamansa ihmiset alkavat tunnustaa hänelle salaisuuksiaan. Hämmennyksestä päästyään Ig päättää sarvien avulla selvittää tyttöystävänsä todellisen murhaajan. Prosessissa hänelle muun muassa selviää, etteivät hänen vanhempansa ole koskaan todella rakastaneet häntä. Isänsä mielestä Ig ei ole koskaan yltänyt hänen pojaltaan vaadittaviin standardeihin, toisin kuin Igin jazz-muusikkona ja tv-tähtenä menestynyt veli, Terry. Igin äiti taas ei osaa ajatella pojastaan juuri muuta, kuin että tämä pilasi hänen muotonsa. Kaikki muutkin Igin kotikaupungissa asuvat tuntuisivat olleen aina sitä mieltä, että Ig, josta annetaan lukijalle kuva kaikesta huolimatta suhteellisen pidettävänä ja kunnollisena ihmisenä, on jollakin tavoin epäonnistunut. Moni myös kertoo hänelle, ettei ollut yllättynyt saadessaan kuulla hänen raiskanneen ja murhanneen tyttöystävänsä, mikä lukijasta tuntuu erityisesti Igin teinivuosien liittyvien takaumien valossa käsittämättömältä. Ig ymmärtää, ettei hänen tyttöystävänsä murhaajan selvittäminen muuttaisi hänen asemaansa kotikaupungissaan, joten hän päättää selvittää asian vain itselleen.

Romaanin myötä Ig saa sarvien lisäksi muitakin aina vain paholaismaisempia piirteitä. Hänelle kasvaa häntä ja pukin sorkat, hänen ihonsa muuttuu punaiseksi ja hän kykenee hallitsemaan käärmeitä. Kuitenkaan hänestä ei tule luonteeltaan paholaismainen, vaan hänen rakkautensa Merriniin korostuu. Lopulta Ig saa Merrinin murhaajan selvitettyä, ja heidän välisensä kamppailun aikana Igin paholaismainen ulkonäkö ja kyvyt tulevat täydellisiksi. Päihitettyään murhaajan Ig siirtyy jonkinlaiseen helvettiin muistuttavaan tuonpuoleiseen, jossa Merrin odottaa häntä ja he voivat vihdoinkin olla onnellisia yhdessä. Loppu on onnellinen, mutta ei tavalla, jonka Igiä hylkivä yhteisö hyväksyisi. Ig pääsee murtautumaan pois suhteellisen patriarkaalisesta ja korruptoituneesta yhteisöstä hyväksymällä itsensä. Ig muuttuu ulkoisesti demoniksi, jollaisena hänen yhteisönsä on häntä pitänyt. Sisältä hän ei kuitenkaan ole demoninen, minkä viittaa siihen, että yhteisö torjui demonisina poikkeavat asiat antamatta niille mahdollisuutta. Hyväksyessään poikkeavuutensa Ig voi lopulta olla onnellinen rakastamansa ihmisen kanssa.

## 5.2 Joe Hill ja ahdistunut miessukupuoli

Kuten tämän tutkielman luvussa kaksi tuli ilmi, on Joe Hillin tuotannolla monia yhteneväisyyksiä Stephen Kingin tuotannon kanssa. Näistä yksi merkittävimmistä, tähän perintöä käsittelevään lukuun liittyvä tekijä ovat lapset ja lapsuus. Kingin tuotannosta löytyy suuri määrä teoksia, joissa päähenkilöinä toimivat lapset tai teini-ikäiset joutuvat kohtaamaan jonkin yliluonnollisen pahan (Koskela 1992, 200). Lisäksi he joutuvat kärsimään aikuisten teoista, kuten vanhempiensa avioerosta tai valtion virhearvioista, joihin heillä itsellään ei ole ollut osaa eikä arpaa mutta joiden kanssa heidän on silti pystyttävä elämään (Magistrale 1988, 73). Aikuisten moraalisten virheiden vuoksi nämä nuoret joutuvat uhraamaan viattomuutensa, ja aikuistuesssa heidän elämäänsä hallitsee tragedia, joka usein päättyy heidän omaan kuolemaansa (emt., 89). Lisäksi Kingin teoksissa merkittävää on se, että lapset eivät ole aikuisten tapaan vielä oppineet olemaan skeptisiä, minkä vuoksi aikuistenkin on tehtävä paluu lapsuuteensa selviytyäkseen heitä kohtaavista kauhuista (Russell 2002, 28).

Joe Hillin tuotannossa näkyvät selvästi nämä samat tekijät. Lapset ja lapsuus tai teini-ikä ovat merkittävässä osassa yli puolessa *20th Century Ghosts* -kokoelman novelleista, Hillin romaaneissa sekä hänen kirjoittamissaan *Locke & Key* -sarjakuvakirjoissa (2008–2013). Hillin aikuisten päähenkilöiden tapauksessa heidän lapsuutensa toimii usein selityksenä joko tarinan tapahtumille tai sille, millainen aikuinen päähenkilöstä on kasvanut. Hillin tuotannossa lapsuus on myös aikaa, jolloin ihminen pystyy vielä voittamaan pahan. Erityisesti tämä näkyy *Locke & Key* -sarjassa, jossa

aikuisiksi kasvettuaan hahmot unohtavat maagiset avaimet ja niiden mukanaan tuomat edut ja erityisesti uhat.

Magistrale (1988, 73) vertaa Kingin teosten lapsipäähenkilöitä Ann Radcliffen sankarittariin sanoen molempien olevan uhreja. Koskela (1992, 183) määrittelee lasten kohtaavan Kingin teoksissa yliluonnollisen pahan käynnistäessään sen itse, taistellessaan sitä vastaan tai joutuessaan sen uhreiksi. Kingin lapsipäähenkilöt aiheuttavatkin yliluonnollisten kykyjensä vuoksi usein tuhoa ja kuolemaa (Magistrale 1988, 75). Magistralen (emt.) mielestä lukija kuitenkin suhtautuu näihinkin lapsiin myönteisesti, kuten koulunsa tuleen sytyttävään ja äitinsä surmaavaan Carrie Whiteen, sillä he ovat aikuisten alistamia ja manipuloimia.

Tarkasteltaessa *20th Century Ghosts* -kokoelman lapsia ja heidän suhdettaan yliluonnolliseen huomaa merkittävän eron Koskelan ja Magistralen luonnehdintoihin Kingin lapsipäähenkilöistä. *20th Century Ghosts* -kokoelmassa yliluonnollinen ei nimittäin suurimmassa osassa sitä käsitteleviä novelleja ole jokin paha, jota vastaan kertomuksessa taisteltaisiin. Ainoastaan yhdessä kokoelman novelleista, ”You Will Hear the Locust Sing”, teini-ikäinen poika toimii pahan käynnistäjänä, mutta tässä kertomuksessa hänen muuttumisensa heinäsiirkaksi ei ole yliluonnollista, vaan johtuu valtion suorittamista ydinasekokeiluista. Lapset eivät novelleissa myöskään joudu yliluonnollisen uhreiksi. Yliluonnollinen ylipäänsä ei suurimmassa osassa sitä käsittelevistä novelleista esiinny pahana.

Osittain tämä johtuu siitä, että kaikki kokoelman yliluonnollista käsittelevät novellit eivät ole kauhua. Esimerkiksi ”20th Century Ghost” -novellin Rosebud-elokuvateatterissa kummitteleva tyttö ei esiinny pahana tai pelottavana, vaan ohjaa monet myöhemmin suurta menestystä saavuttavat elokuvissakävijät elokuva-alalle. Muutenkin uhka tulee suurimmassa osassa kertomuksista joltakin muulta kuin yliluonnolliselta taholta. Tämän vuoksi ”Abraham’s Boys” -novellia on mielenkiintoista lukea *20th Century Ghosts* -kokoelman kontekstissa. Novellissa paha ei lukijan ennako-odotusten mukaan olekaan yliluonnollinen vaan luonnollinen. Paha on Van Helsing ja hänen Amerikkaan tuomansa ja Maxille välittämänsä perintö. Novellissa ”The Black Phone” uhkaavalta vaikuttava musta puhelin, jolla kuolleet lapset soittavat kertomuksen päähenkilölle, kidnapatulle 13-vuotiaalle Finneyle, osoittautuukin Finneyn mahdollisuudeksi päihittää vangitsijansa. Novellikokoelman todelliset uhat eivät tavallisesti ole yliluonnollisia. Lapset joutuvat useammin kasvokkain elämän realiteettien ja maailman epäoikeudenmukaisuuden kanssa. Novellin ”In the Rundown” päähenkilön Wyattin lupaavalta vaikuttava elämä lähtee laskuun vasta lukioikäisenä, kun hänellä todetaan lukihäiriö. Novellissa ”Pop Art” kaksitoistavuotias päähenkilö on niin isänsä kuin yhteiskunnankin kolhima, mikä heijastuu hänen suhteessaan hänen ainoaan ystäväänsä, harvinaisesta oireyhtymästä kärsivään ilmalla täytettävään Artiin. Novellikokoelman kontekstissa ”Abraham’s Boys” tuo siis näkyvästi esille sitä, kuinka luonnollinen voi olla

yliluonnollista kauheampaa. Van Helsingin hulluus on Maxista kauhistuttavampi vaihtoehto kuin vampyyrien olemassaolo.

Vaikka *20th Century Ghosts* onkin koottu Hillin eri aikoina ja eri julkaisuissa ilmestyneistä novelleista, hahmottuu siinä maailma, jossa yliluonnollinen on pikemminkin mahdollisuus kuin uhka. Näin myös ”Abraham’s Boys” asettuu osaksi kokonaisuutta, joka osoittaa mahdollisten asioiden voivan olla vähintäänkin yhtä kauhua herättäviä kuin mahdottomienkin. Tämä liittyy kauhufiktio-kritiikkiin, jota Hill myös esittää novelleissaan. Kokoelma alkaa novellilla, joka vaikuttaisi muotoilevan Hillin oman kauhukäsityksen. Se myös asettaa raamit sille, mitä myöhemmin kokoelmassa tuleman pitää. Novellissa ”Best New Horror” *America’s Best New Horror* -antologian toimittaja Eddie Carroll on vuosien pituisen uransa aikana kyllästynyt kauhufiktioon täysin:

He didn’t finish most of the stories he started any more, couldn’t bear to. He felt weak at the thought of reading another story about vampires having sex with other vampires. He tried to struggle through Lovecraft pastiches, but at the first painfully serious reference to the Elder Gods, he felt some important part of him going numb inside, the way a foot or a hand will go to sleep when the circulation is cut off. He feared the part of him being numbed was his soul. (Hill 2007a, 3.)

Sitten Carroll saa postissa novellin, joka onnistuu tekemään häneen suuren vaikutuksen:

Although the ending was more John Carpenter than John Updike, Carroll hadn’t come across anything like it in any of the horror magazines, either, not lately. It was, for twenty-five pages, the almost completely naturalistic story of a woman being destroyed a little at a time by the steady wear of survivor’s guilt. It concerned itself with tortured family relationships, shitty jobs, the struggle for money. Carroll had forgotten what it was like to come across the bread of everyday life in a short story. Most horror fiction didn’t bother with anything except rare bleeding meat. (Hill 2007a, 10.)

Näissä lainauksissa vastakkain asetetaan yliluonnollinen ja luonnollinen. Carrollin huonoina pitämistä tarinoista otetut esimerkit liittyvät yliluonnolliseen kauhuun, kun taas hänen juuri lukemansa novelli ”Button Boy” ei käsittele yliluonnollisia asioita, vaikkakin vahva kohtaloa kohti menemisen tunne siinä on. Silti ”Best New Horror” ei pidä realismia fantasiaa parempana vaihtoehtona. Carroll päätyy novellissa tapahtumaan, jossa häntä pyydetään puhumaan.

He had been drawn to horror fiction, he said, because it took the most basic elements of literature and pushed them to their extremes. All fiction was make-believe, which made fantasy more valid (and honest) than realism. (Hill 2007a, 18–19.)

Novelli haluaa osoittaa kauhukirjallisuuden olevan edelleen elinvoimaista. Se toimii julistuksena siitä, millaista kauhukirjallisuuden tulisi olla. Tärkeässä osassa ovat perhesuhteet ja arkielämän vastoinkäymiset. Toisin sanoen tämä on hyvin paljon sitä, minkä voi nähdä olevan Stephen Kingin perintö kauhukirjallisuudelle. Jo useamman vuosikymmenen ajan merkittävimpänä nykyajan

kauhukirjailijana pysytellyt King käsittelee kaikesta tarinoissa esiintyvistä yliluonnollisista huolimatta juuri näitä asioita: ihmissuhteita ja tavallisten ihmisten arjessaan selviytymistä. Tämä toteutuu myös läpi Hillin tuotannon. Jopa paljon fantasiaelementtejä sisältävässä *Locke & Key* -sarjassa tärkeässä osassa ovat ihmissuhteet ja perhe-elämä.

Myös ”Best New Horror” -novellin lopetus kuvastaa *20th Century Ghosts* -kokoelmaa hyvin. Eddie Carroll on päättänyt etsiä käsiinsä lukemansa novellin kirjoittajan, jotta voisi julkaista sen antologiassaan. Lopulta hän löytää Peter Kilruen, joka asuu syrjäisellä maatilalla veljiensä kanssa. Kauhukseen Carroll huomaa perheen ja miljöön olevan kuin suoraan *Teksasin moottorisahamurhista* ja vastaavanlaisista kertomuksista ja pakenee metsään. Takanaan hän kuulee jonkun vetävän moottorisahan käyntiin.

He [Carroll] knew this forest, this darkness, this night. He knew his chances: not good. He knew what was after him. It had been after him all his life. He knew where he was - in a story about to unfold an ending. He knew how these stories went better than anyone, and if anyone could find their way out of these woods, it was him. (Hill 2007a, 28.)

Itsetiedostavuus nousee useasti esille *20th Century Ghosts* -kokoelmassa. Koska kauhukuvastoa on kierrätetty populaarikulttuurissa kuluneisuuteen asti, eivät Hillin novellien hahmot voi olla tunnistamatta ennemmin tai myöhemmin tilanteita, joihin ovat joutuneet. Saman voi nähdä kauhukirjallisuudessa monissa Stephen Kingin teoksissa kuten esimerkiksi *Painajaisessa*, jossa päähenkilöillä on elokuvien ja kirjallisuuden kautta jo valmiiksi huomattavasti tietoa vampyyrin tuhoamisesta toisin kuin Stokerin *Draculan* päähenkilöillä.

*20th Century Ghosts* -kokoelmassa populaarikulttuuri ja kirjallisuus ovat kaikin puolin suuressa osassa. ”Abraham’s Boys” ei ole kokoelman ainoa uudelleenkirjoitus, vaan esimerkiksi myös ”You Will Hear the Locust Sing”, jonka päähenkilö on nimeltään Francis Kay, uudelleenkirjoittaa Franz Kafkan *Muodonmuutoksen* (*Die Verwandlung*, 1915) turhautuneen, B-kauhuelokuvia katsovan teinipojan näkökulmasta. Luonnollisestikin jättiläisötököä aiheuttaa Hillin novellissa kuolemaa ja kaaosta. ”The Cape” taas on kieroutunut versio supersankareiden syntytarinoista, ja kokoelman ”Acknowledgments”-osioon kätketyn ”Scheherazade’s Typewriter”-kertomuksen viittauskohdetta tuskin tarvitsee mainita. Kokoelman nimi kertoo jo olennaisen: nämä novellit käsittelevät 1900-luvun aaveita, olivat ne sitten populaarikulttuurissa tiuhaan kierrätettyjä hahmoja, kulttielokuvia tai lehdissä leviäviä tarinoita lapsia kidnappaavista murhaajista. ”Abraham’s Boys” -novellin lukeminen *20th Century Ghosts* -kokoelman kontekstissa siis vain vahvistaa luvussa kolme tekemiäni huomioita sen suhtautumisesta populaarikulttuurin hirviönmetsästäjähahmoihin.



Nämä 1900-luvun aaveet ovat osaltaan yhteydessä myös erääseen toiseen novellikokoelman tärkeään teemaan: miehen kriisiin. Lyhyttä ”Scheherazade’s Typewriter” -kertomusta ja hakatuista metsistä kertovaa ”Dead-Wood”-novellia lukuun ottamatta kokoelman kaikki päähenkilöt ovat miehiä tai poikia. Kaikilla heistä on elämässään jonkinlainen kriisi, joka on alkanut jo kauan ennen heidän tarinoidensa alkua.

Jotkut näistä kriiseistä ovat yhteydessä kauhukertomusten konventioiden painoon hahmojen olkapäillä. ”Best New Horror” -novelissa tämä tulee varsin itsetiedostavasti ja alleviivatusti esille, kun liian konventionaaliset kahunovellit ovat paitsi vieneet Carrollilta mielekkyyden hänen työstään myös ajaneet hänen avioliittonsa karille. ”Abraham’s Boys” -novellissa kauhukonventioiden paino tulee myös selvästi esille heijastellen koko kokoelmaa: Maxin kyvyttömyys auttaa Rudyä ja hänen isänsä viitoittaman tien valitseminen eivät johdu ainoastaan patriarkaatin valta-asemasta. Gotiikan ja kahun konventioiden paino on liian suuri, jotta Max pystyisi tekemään itsenäisiä päätöksiä. Hän on osa populaarikulttuuria ja goottilaista genreä. Kate Ferguson Ellisin mukaan miesten väkivaltainen mielettömyys, ”men on the rampage”, on ollut osa goottilaista kirjallisuutta aina *Otranton linnasta* lähtien. Lisäksi esimerkiksi *Munkissa* viattoman Antonian himonsa kourissa murhaava Ambrosio voidaan nähdä myöhempien slasher-tappajien esi-isänä. (Ellis 2012, 464–465.) Kun ”Abraham’s Boys” yhdistetään sekä goottilaiseen että slasher-perinteeseen, jää Maxille totisesti vähän vaihtoehtoja. Samaten Francis Kayn muuttuminen jättimäiseksi heinäsiirkaksi johtaa todennäköisimmin hyökkäykseen julkiselle paikalle ja armeijan paikalle hälyttämiseen, kuten novellissa lopulta käykin.

Francisin hirviökauhuelokuvien tuntemus ei silti tee hänen pelastumisestaan mahdollista, toisin kuin Carrollin tapauksessa. Francisin, samaten kuin Maxin, ongelma piilee hänen lapsuudessaan. Kurja lapsuus huonon isän kanssa kiinnittää molemmat pojat kurjuuteen, josta ei Hillin kertomuksissa noin vain pääse irti. Carrollin kriisi johtuu hänen uskonsa kauhukirjallisuuteen hiipumisesta. Kun hänen uskonsa alkaa palautua, on hänen myös mahdollista pelastaa itsensä. Francisin ja Maxin elämän kurjuus liitetään heidän isiinsä sekä heidän asemaansa valtavirtaan sopeutumattomina. Molemmat aloittavat tappajanuransa isästään, joka kummankin tapauksessa on esteenä heidän eteenpäin pääsemiselleen. Kumpikaan ei kuitenkaan isänsä tapettuaan saa minkäänlaista onnellista loppua. Hillin novelleissa lapsena saaduista huonoista lähtökohdista on vaikea ponnistaa ja useissa tarinoissa kauhugenren konventiot painavat päälle kohtalon tavoin.

Miessukupuolen kipuilu ei ole aiheena ainoastaan *20th Century Ghosts* -kokoelman kauhukertomuksissa, vaan ylittää sen muihinkin novelleihin. Esimerkiksi ”Pop Art” -novellissa päähenkilön suhde isäänsä on hyvin ongelmallinen. Novellissa ”Better Than Home” kehitysvammaisella päähenkilöllä on yllättäen hyvä suhde isäänsä, joka kuitenkin viihtyy parhaiten

jossain muualla kuin kotona. Novellikokoelman monien avioeroperheiden tapauksessa poika asuu vakituisesti isänsä luona, mikä herättää huomiota avioerolasten asuessa Yhdysvalloissa tavallisimmin äitinsä luona. ”Abraham’s Boys” ei ole ainoa miesten tarina kokoelmassa. Kokoelman lähes joka ikinen novelli on miesten tarina, eivätkä isät ja pojat useinkaan näyttäisi osaavan elää sovussa keskenään. Tämä näkyy myös kahdessa Hillin kolmesta romaanista, *Sydämen muotoisessa rasiassa* ja *Sarvissa*. *Sydämen muotoisen rasian* päähenkilön Juden isä on monien *20th Century Ghosts* -kokoelman isien tavoin alemman keskiluokan edustaja ja väkivaltainen. *Sarvien* päähenkilön Igin lapsuuden perhe on yhteiskunnallisesti paremmassa asemassa ja Igin lapsuusmuistot hyviä, mutta aikuinen Ig saa tietää, ettei hänen isänsä ole koskaan todella pitänyt hänestä.

Aiemmin tässä luvussa puhuin ”Abraham’s Boys” -novellissa olevan kyse englantilaisen keskiluokan myytin aristokratiasta korvaamisesta amerikkalaisella alemman keskiluokan myytillä ylemmästä keskiluokasta. Hillin muun tuotannon yhteydessä luettuna vaikuttaisi kuitenkin siltä, ettei kauhu lopulta piittaa yhteiskuntaluokasta. Vaikka Hillin kertomusten lasten on vaikea päästä yhteiskunnallisista lähtökohdistaan, eivät ne sanele sitä, joutuvatko nämä lapset kohtaamaan kauhuja vai eivät. Isät ovat piittaamattomia lapsistaan yhteiskuntaluokkaan katsomatta ja yliluonnolliset mullistukset voivat sattua kenen tahansa kohdalle. Hill luo tuotannossaan kokonaisen yhteiskunnan, jossa pojat ovat pettymyksiä omavaltaisille isilleen eivätkä muutenkaan sovi yhteiskunnan heille asettamaan malliin. Kun ”Abraham’s Boys” -novellissa patriarkaalinen ajattelutapa asettaa Maxille ja Rudyille muotin, johon he eivät sovi, näin on muutenkin Hillin tuotannossa. Ahdistus tähän muottiin sopimisesta ei tee ainoastaan Maxista slasher-tappajaa, vaan saa myös Francisin hyökkäämään jopa ainoa ystäväänsä vastaan, Wyattin olemaan vihamielinen muita ihmisiä kohtaan ja ”The Cape” -novellin päähenkilön Ericin kostamaan tyttöystävälleen raa’alla tavalla.

Van Helsing ja Max ovat Hillille hyvin tyypillinen isä-poika -hahmopari, huono isä ja lähtökohdistaan pääsemätön poika. Heidän vuokseen tarina ei voi saada onnellista loppua. Rudy taas on elämänmyönteinen ja rajoja rikkova vaikkakin ajattelematon. Hänen kaltaisensa hahmot menestyvät Hillin tuotannossa hyvin esimerkiksi *Locke & Key* -sarjassa, joka päättyy lopulta onnellisesti. Rudynkin karkaamisaikeineen voi katsoa edustavan mahdollisuutta onnelliseen loppuun. ”Abraham’s Boys” -novelli päättyy kuitenkin päähenkilönsä Maxin ehdoilla. Hän on goottilaisen isän perinnön saaja ja uraansa aloitteleva slasher-tappaja. Hän on freudilaisen isähahmon surmaaja ja hän on Hillin ahdistuneen miessukupuolen edustaja. Naisiin ja goottilaisiin sankaritariin yhdistyvä Rudy ei voi menestyä tarinassa, joka kerää miehistä ahdistusta niin gotiikan, slasher-elokuvien kuin freudilaisen psykoanalyysin alueelta. Van Helsing on välittänyt

hänelle perintönsä, josta irtipääsemisen vaikeus toimii uudelleenkirjoituksen kautta Stokerin *Draculan* ja populaarikulttuurin kritiikkinä. Samalla kuitenkin Rudyn hahmo mahdollistaa novellissa korostetusti esille nousevalle patriarkaatille vaihtoehdoisen perhemallin.

## 6. Lopuksi

Tarkastelin tässä tutkielmassa Joe Hillin novellin ”Abraham’s Boys” Van Helsingin, Maxin ja Rudyn hahmoja erilaisista genreistä ja niiden konventioista käsin. Goottilaiset konventiot määrittävät perhettä tehden Van Helsingistä mielettömyyksiin taipuvan isän ja Maxista hänen perintönsä jatkajan. Toisaalta 1790-luvun goottilaisiin sankarittariin yhdistyvä Rudy jää vangiksi tarinan toimiessa sen miesten, Van Helsingin ja Maxin ehdoilla.

Muiden hirviönmetsästyskertomusten kontekstissa Hillin Van Helsingin hahmo nostaa esille *Draculassa* ja muissa hirviönmetsästyskertomuksissa esiintyvää kaksinaismoralismia. Se toisaalta yhdistyy vanhaan keskusteluun Stokerin vampyyrinmetsästäjistä ja toisaalta laajentaa kritiikkiään koskemaan hirviönmetsästyskertomuksia laajemmin. Myös Hillin muun tuotannon yhteydessä kauhufiktion kritiikki nousee esille. Stokerin *Draculan* uudelleenkirjoituksena ”Abraham’s Boys” taas pyrkii ujuttamaan luentansa romaanista osaksi sen maailmaa esittäen sen hahmot ja heidän toimensa kyseenalaisina. Novelli hajottaa *Draculan* selkeän jaon hyviin sankareihin ja pahoihin vampyyreihin ja esittää omassa kertomuksessaan ainoastaan vainoajia ja vainottuja.

”Abraham’s Boys” -novellin Van Helsingin analysoiminen goottilaisen kaksoisolennon hahmon kautta toi esille hänen hahmonsa jakautuneisuutta. Van Helsing on ottanut novellissa *Draculan* paikan hirviönä ja kääntää Stokerin sankarin hyveelliset piirteet häntä itseään vastaan. Van Helsingin pimeällä puolella seksuaalisten halujen torjunta johtaa äärimmäiseen väkivaltaan. Goottilaisen kaksoisolennon hahmo myös edustaa lipsumista ihmisyyden rajan yli, ja Van Helsingin tapauksessa tämä rajan yli lipsuminen johtuu pitkälti freudilaisen psykoanalyysin kuvastosta goottilaisena konventiona. Freudilaisena isähahmona Van Helsing on tuomittu tulemaan poikansa kukistamaksi, mutta samalla tuo poika, Max, välttämättä sulauttaa isänsä itseensä. Novelli myös hyödyntää Freudin kammottavaa pyrkien sisällyttämään lukijan freudilaiseen maailmaansa.

Goottilais-freudilaiset konventiot yhdistettynä Stephen Kingin tapaan käsitellä lapsia ja lapsuutta aiheuttavat paitsi ”Abraham’s Boys” -novellissa myös Hillin koko tuotannossa miessukupuolelle ahdistusta, kun patriarkaalisten arvojen mukaan toimiva yhteisö ei hyväksy heidän poikkeavuuttaan. Van Helsingin hirviömäinen perintö korostaa kovia arvoja, kun taas pehmeät arvot esitetään suotavina. ”Abraham’s Boys” -novellissa kuitenkin patriarkaalinen ajatusmaailma sekä naisten että miesten hyväksytystä käytöksestä voittaa. Ahdistunut Max jatkaa isänsä viitoittamalla tiellä.

Eri kauhugenrejen erilaiset konventiot kasaavat Van Helsingin väkivaltaisista isistä ja patriarkoista, kahtiajakautuneista hirviöistä ja torjutusta seksuaalisuudesta sekä Hillille tyypillisistä hahmoista. Max rakentuu isänsä jäänteistä, joissa hatarakin oikeutus väkivallanteoille hukkuu.

Onnellisen lopun mahdollisuutta edustava Rudy on voimaton Hillin ahdistuneiden miesten ja korostuneiden genrekonventioiden alla. Perintö on siirtynyt eteenpäin ja Maxista on tullut uusi hirviö.

Novellin käsitteleminen pääasiassa goottilaisen ja slasher-genren kautta osoittautui tuotteliaaksi lähestymistavaksi. Erityisesti goottilainen genre yhdisti kohdeteokseni moniin analyysin kannalta hyödyllisiin tekijöihin, kuten kaksoisolentoihin, freudilaisen kuvaston tarkasteluun sekä Rudyn yhdistämiseen aikaisiin goottilaisiin sankarittariin. Slasher-konteksti puolestaan toi hyvin esille kauhun väkivaltaisempia puolia. Toisaalta kauhugenren ottaminen laajemmin mukaan analyysiin olisi varmasti nostanut esille monia kiinnostavia näkökohtia. Tämän tutkielman puitteissa näin laaja käsittely olisi kuitenkin ollut hankalaa. Slasherin kautta pohdin kuitenkin hieman kauhun ja gotiikan suhdetta erityisesti väkivaltaan. Käsittelyssäni yhdistyivät siis gotiikan ja kauhun tutkimus, jotka usein tutkimuksessa muutenkin yhdistyvät. Yhdyin näin tutkijoihin, jotka näkevät gotiikan edelleen jatkuvana genrenä. Vaikka psykoanalyttisen lähestymistavan soveltaminen onkin gotiikan tutkimuksessa yleistä, en kuitenkaan itse käyttänyt sitä metodina. Toisaalta monien tutkijoiden tapaan en sivuuttanut psykoanalyttisen kuvaston tärkeyttä nykygotiikassa.

Tzvetan Todorovin fantastisen ja James Phelanin kertomuksen progression soveltaminen limittyivät sujuvasti toisiinsa, mikä fantastisen ja novelligenren käsittelyn yhteydessä olisi ollut hankalampaa. Fantastisen soveltaminen toi myös hyvin esille erilaisten goottilaisten piirteiden korostumista. Toinen mahdollisuus olisi ollut lähestyä kohdeteostani enemmän ontologian kannalta. Toisaalta Todorovin epistemologisempi lähestymistapa sopi luontevasti kertomukseen, jossa lukija vertailee tietämystään eri genreistä. Uudelleenkirjoituksen määritelmä taas ei ollut ideaali, mutta tutkielman puitteissa kuitenkin käytännöllinen. ”Abraham’s Boys” -novellin tarkasteleminen ylipäättään uudelleenkirjoituksena ja vampyyrinmetsästyskertomusten jatkajana antoi perspektiiviä paitsi novellin tapaan hyödyntää aiempia tekstejä myös sen itsensä asemoimiseen populaarikulttuurissa. Tämä nousi selvemmin esille viimeisessä analyysiluvussa Hillin novellien itsetiedostavuuden yhteydessä. Lisäksi ”Abraham’s Boys” -novellin tarkastelu Hillin muun tuotannon yhteydessä hahmotti hyvin ensinnäkin sen temaattista yhteyttä merkittävän kauhuvaikuttajan, Stephen Kingin kertomuksiin. Toisekseen Hill-tutkimuksen puuttuessa se loi sille pohjaa kartoittaen merkittäviä tuotantoa yhdistäviä piirteitä.

”Abraham’s Boys” -novelli yhdistää erilaisia kauhugenrejä muokaten lukijan käsitystä paitsi novellin maailmasta myös Stokerin *Draculan* sankareista. Tämän lisäksi se nostaa esille moraalisia epäkohtia angloamerikkalaisen populaarikulttuurin sankarihahmoissa. Novelli jatkaa Stephen Kingin perintöä kauhukirjallisuudelle, mutta samalla se kommentoi Joe Hillin muun tuotannon

tavoin miehiin ja erityisesti poikiin kohdistuvia paineita amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Kauhukirjallisena teoksena se synnyttää kauhua sekä suuremmin kuvaamalla järkyttäviä asioita että epäsuoremmin laittamalla lukijan huomaamaan, kuinka hän on ymmärtänyt väärin niin novellin tilanteen kuin *Draculan* olemuksenkin. Novelli pyrkii valtaamaan lukijan aiemmat luennat Dracula-kertomuksista.

## Lähteet

### Kohdeteos

AB = HILL, JOE 2007: ”Abraham’s Boys” teoksessa *20th Century Ghosts*. Gollanz. Lontoo. 111–136. Alkuperäinen novelli ilmestynyt 2004.

### Tutkimuskirjallisuus

ANONYMI 2006: ”Terrorist Novel Writing” teoksessa Greenblatt 2006, 601–602. Alkuteos ilmestynyt 1798.

ANTOLA, LAURA 2014: *Yhteinen hyvä vai yksilön ylistys? Väkivallan oikeuttaminen ja uusliberalismi supersankarisarjakuvassa*. Turun yliopisto. Turku.

BEEVERS, JOHN 2008: ”The Short Story: What Is It Exactly, What Do We Want to Do With It, and How Do We Intend to Do It?” teoksessa *The Short Story* (toim. Ailsa Cox). Cambridge Scholars Publishing. Newcastle. 11–26.

BOTTING, FRED 1996: *The Gothic*. Routledge. Lontoo.

BRONFEN, ELISABETH 1992: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press. Manchester.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE 1981: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge University Press. Cambridge.

BRUHM, STEVEN 2002: ”The Contemporary Gothic: Why We Need It” teoksessa Hogle 2002, 259–276.

CARROL, NOËL 1990: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge. New York.

CLOVER, CAROL J. 1992: *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. British Film Institute. Lontoo.

CONSTANDINIDES, COSTAS 2010: *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation : Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters Across Old and New Media*. Continuum International Publishing. Lontoo.

DELAMOTTE, EUGENIA C. 1990: *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford University Press. New York.

DOMSCH, SEBASTIAN 2012: ”Monsters against Empire: The Politics and Poetics of Neo-Victorian Metafiction in *The League of Extraordinary Gentlemen*” teoksessa *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century* (toim. Marie-Luise Kohlke & Christian Gutleben). Rodopi. Amsterdam & New York. 97–122.

DRYDEN, LINDA 2003: *Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Palgrave Macmillan. Gordonsville.

- DUDA, HEATHER L. 2008: *The Monster Hunter in Modern Popular Culture*. MacFarland & Company Inc. North Carolina.
- ELLIS, KATE FERGUSON 2012: ”Can You Forgive Her? The Gothic Heroine and Her Critics” teoksessa *A New Companion to the Gothic* (toim. David Punter). Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts. 197–210.
- FOWLER, ALASTAIR 1985: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Clarendon Press. Oxford. Alkuteos ilmestynyt 1982.
- FREUD, SIGMUND 1989: *Toteemi ja tabu: Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neurootikkojen sielunelämässä* (käänt. Mirja Rutanen). Love Kirjat. Helsinki. Alkuteos *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* ilmestynyt 1913.
- FREUD, SIGMUND 2005a: ”Das Unheimliche – epämukavuuden elämyksestä” teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia* (käänt. Markus Lång). Vastapaino. Tampere. 29–68. Alkuteos ”Das Unheimliche” ilmestynyt 1919.
- FREUD, SIGMUND 2005b: ”Määritelmiä psyykkisen tapahtumisen kahdelle periaatteelle” teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia* (käänt. Markus Lång). Vastapaino. Tampere. 79–86. Alkuteos ”Formulierungen über die zwei Prinzipien des Psychischen Geschehens” ilmestynyt 1911.
- FREUD, SIGMUND 2005c: ”Torjunta” teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia* (käänt. Markus Lång). Vastapaino. Tampere. 109–121. Alkuteos ”Die Verdrängung” ilmestynyt 1915.
- FREUD, SIGMUND 2005d: ”Tiedostumaton” teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia* (käänt. Markus Lång). Vastapaino. Tampere. 122–157. Alkuteos ”Das Unbewußte” ilmestynyt 1915.
- FRIEDMAN, LESTER D. 2003: ”Darkness Visible: Images of Nazis in American Film” teoksessa *Bad: Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen* (toim. Murray Pomerance). State University of New York Press. Albany. 255–271.
- FRIEDMAN, NORMAN 1989: ”Recent Short Story Theories: Problems in Definition” teoksessa *Short Story Theory at a Crossroads* (toim. Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey). Louisiana State University Press. Baton Rouge & Lontoo. 23–31.
- FRYE, NORTHROP 2000: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press. Princeton. Alkuteos ilmestynyt 1957.
- GELDER, KEN 1994: *Reading the Vampire*. Routledge. Lontoo.
- GENETTE, GÉRARD 1997: *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky). The University of Nebraska Press. Lincoln.
- GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 2000: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale Nota Bene. New Haven. Alkuteos ilmestynyt 1979.
- GREENBLATT, STEPHEN (toim.) 2006: *The Norton Anthology of English Literature, Eighth Edition, Volume 2*. W.W. Norton & Company. New York.



- HILLS, MATT 2003: "Counterfiction in the Work of Kim Newman: Rewriting Gothic SF as 'Alternative-Story Stories'". *Science Fiction Studies* 30:3. 436–455.
- HILLS, MATT 2005: *The Pleasures of Horror*. Continuum. Lontoo.
- HOGLE, JERROLD E. (toim.) 2002: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press. Cambridge.
- HUGHES, WILLIAM 2012: "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries" teoksessa *A New Companion to the Gothic* (toim. David Punter). Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts. 197–210.
- HURLEY, KELLY 2002: "British Gothic Fiction, 1885-1930" teoksessa Hogle 2002, 189–207.
- HUTCHEON, LINDA 2006: *A Theory of Adaptation*. Routledge. New York.
- HUTCHINGS, PETER 1996: "Tearing Your Soul Apart: Horror's New Monsters" teoksessa *Modern Gothic. A Reader* (toim. Victor Sage & Allan Lloyd Smith). Manchester University Press. Manchester. 89–103.
- ISOMAA, SAIJA 2010: "Genre Theory after the Linguistic Turn: An Anti-Essentialist, Hermeneutic Approach to Literary Genres" teoksessa *Genre and Interpretation* (toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala). Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki & The Finnish Graduate School of Literary Studies. Helsinki. 122–139.
- JACKSON, ROSEMARY 1981: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen. Lontoo.
- JESS-COOKE, CAROLYN 2009: *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh University Press. Edinburgh.
- JONES, TIMOTHY G. 2009: "The Canniness of the Gothic. Genre as Practice". *Gothic Studies* 11:1. 124–133.
- JUNTUNEN, TUOMAS 2012: "Kirjallisuudentutkimus" teoksessa *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* (toim. Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä & Mikko Lounela). Gaudeamus. Helsinki. 528–536.
- KAVKA, MISHA 2002: "Gothic on Screen" teoksessa Hogle 2002, 209–228.
- KOSKELA, VIRPI 1992: "Danny Torrance, 5 vuotta. Stephen King lasten hyväksikäyttäjänä" teoksessa Savolainen & Mehtonen 1992, 183–206.
- LAINEN, KIMMO 2012: "Elokuvatutkimus" teoksessa *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja* (toim. Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä & Mikko Lounela). Gaudeamus. Helsinki. 474–478.
- LETISSIER, GEORGES 2009: "Introduction" teoksessa *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities* (toim. Georges Letissier). Cambridge Scholars Publishing. Newcastle. 1–20.
- MAGISTRALE, TONY 1988: *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic*. Bowling Green State University Popular Press. Bowling Green.

- MAGISTRALE, TONY 2010: *Stephen King: America's Storyteller*. ABC-CLIO. Kalifornia.
- MCWILLIAM, ROHAN 2009: "Victorian Sensations, Neo-Victorian Romances: Response". *Victorian Studies* 52:1, 106–118.
- MEHTONEN, PÄIVI 1992: "Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen? Suljetun ja avoimen mielen menetelmät Bram Stokerin *Draculassa*" teoksessa Savolainen & Mehtonen 1992, 69–94.
- NIEMINEN, TOMMI 1996: *Kohti lukijan genrejä. Johdatus semioottiseen lajiteoriaan*. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Julkaisuja 30. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos. Tampere.
- NÜNNING, VERA 2010: "The Relevance of Generic Frames for the Interpretation of Novels" teoksessa *Genre and Interpretation* (toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala). Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki & The Finnish Graduate School of Literary Studies. Helsinki. 66–89.
- PATEA, VIORICA 2012: "The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre" teoksessa *Short Story Theories: A Twenty-first-century Perspective* (toim. Viorica Patea). Rodopi. Amsterdam & New York. 1–24.
- PHELAN, JAMES 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. The Ohio State University Press. Columbus.
- PUNTER, DAVID 1980: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman. Lontoo.
- PUNTER, DAVID 2007: "Bram Stoker's *Dracula*: Tradition, Technology, Modernity" teoksessa *Post/modern Dracula. From Victorian Themes to Postmodern Praxis* (toim. John S. Bak). Cambridge Scholars Publishing. Newcastle. 31–41.
- PYRHÖNEN, HETA 2010: *Bluebeard Gothic. Jane Eyre and Its Progeny*. University of Toronto Press. Toronto.
- ROGERS, ROBERT 1970: *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Wayne State University Press. Detroit, Michigan.
- RUSSELL, SHARON A. 2002: *Revisiting Stephen King: a Critical Companion*. Greenwood Press. Westport.
- SALOVAARA, SARI 1992: "Brian de Palma ja seksuaalinen ahdistus. Tulkintaa elokuvasta *Tappava tunnus*" teoksessa Savolainen & Mehtonen 1992, 245–357.
- SAVOLAINEN, MATTI 1992: "Gotiikka eilen ja tänään. Johdannoksi" teoksessa Savolainen & Mehtonen 1992, 9–39.
- SAVOLAINEN, MATTI & MEHTONEN, PÄIVI (toim.) 1992: *Haamulinnan perillisiä*. Kirjastopalvelu Oy. Helsinki.
- SAVOY, ERIC 2002: "The Rise of American Gothic" teoksessa Hogle 2002, 167–188.

SCHNEIDER, STEVEN JAY 2004: "Manifestations of the Literary Double in Modern Horror Cinema" teoksessa *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare* (toim. Steven Jay Schneider). Cambridge University Press. Cambridge.

SHOWALTER, ELAINE 1992: *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Virago Press. Lontoo. Alkuteos ilmestynyt 1991.

STRENGELL, HEIDI 2005: *Dissecting Stephen King: From the Gothic to Literary Naturalism*. University of Wisconsin Press. Madison.

TODOROV, TZVETAN 1973: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (käänt. Richard Howard). The Press of Case Western Reserve University. Cleveland. Alkuteos *Introduction à la littérature fantastique* ilmestynyt 1970.

TUDOR, ANDREW 1989: *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Blackwell. Oxford.

TURNBULL, JOANNA 2010: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, 8th edition*. Oxford University Press. Oxford.

WILLIAMS, ANNE 1995: *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago University Press. Chicago.

WRIGHT, AUSTIN M. 1989: "On Defining the Short Story: The Genre Question" teoksessa *Short Story Theory at a Crossroads* (toim. Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey). Louisiana State University Press. Baton Rouge & Lontoo.

### **Kaunokirjallisuus ja elokuvat**

BROWN, CHARLES BROCKDEN 2008: *Wieland, or, the Transformation, an American Tale*. The Floating Press. Auckland. Alkuteos ilmestynyt 1798.

BROWNING, TOD 1931: *Dracula*. Universal Pictures.

COPPOLA, FRANCIS FORD 1992: *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Pictures.

GOYER, DAVID S. 2004: *Blade: Trinity*. New Line Cinema.

HILL, JOE 2007a: "Best New Horror" teoksessa *20th Century Ghosts*. Gollanz. Lontoo. 1–28. Alkuperäinen novelli ilmestynyt 2005.

HILL, JOE 2007b: "You Will Hear the Locust Sing" teoksessa *20th Century Ghosts*. Gollanz. Lontoo. 83–109. Alkuperäinen novelli ilmestynyt 2004.

KING, STEPHEN 2011: *'Salem's Lot*. Anchor Books. New York. Alkuteos ilmestynyt 1975.

KING, STEPHEN 2012: *The Shining*. Anchor Books. New York. Alkuteos ilmestynyt 1977

NEWMAN, KIM 2011: *Anno Dracula*. Titan Books. Lontoo. Alkuteos ilmestynyt 1992.

NOLAN, CHRISTOPHER 2008: *The Dark Knight*. Warner Bros.

POE, EDGAR ALLAN 1945a: ”The Philosophy of Composition” teoksessa *Edgar Allan Poe. Tales and Poems*. The Viking Press. New York. Alkuteos ilmestynyt 1846.

POE, EDGAR ALLAN 1945b: ”William Wilson” teoksessa *Edgar Allan Poe. Tales and Poems*. The Viking Press. New York. Alkuteos ilmestynyt 1839.

RADCLIFFE, ANN 1966: *The Mysteries of Udolfo*. Oxford University Press. Oxford. Alkuteos ilmestynyt 1794.

SOMMERS, STEPHEN 2004: *Van Helsing*. Universal Pictures.

STEVENSON, ROBERT LOUIS 2006: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* teoksessa Greenblatt 2006, 1645–1685. Alkuteos ilmestynyt 1886.

STOKER, BRAM 2012: *Dracula*. Constable. Lontoo. Alkuteos ilmestynyt 1897.