

VARGA RITA:

„A VÁMPÍR METAMORFÓZISA”

A VÁMPÍR FILMES REPREZENTÁCIÓINAK PSZICHOANALITIKUS
MEGKÖZELÍTÉSEI

A következőkben arra vállalkozom, hogy bemutassam a vámpír filmes reprezentációjának történeti változásait és annak lélektanát. Céloom többek között arra is választ kapni, hogy a filmes vámpír-ábrázolás módosulásainak milyen társadalomtörténeti mozgatórugói lehetnek. Szeretném felvázolni elképzelésem arról, miként változott a majd százéves filmes múlttal rendelkező karakter jellege a filmtörténetben. Elemzésemben bemutatom a vámpírfilmekről keletkezett elméleteket, és kitérek hozni eddig kevésbé vizsgált összefüggésekre is. Nem céloom egy új, átfogó teóriát kialakítani: megközelitésem újdonsága a filmek társadalmi vetületének bevonásában rejlik. Abból a feltételezésből indulok ki, hogy a vámpírfilmek fejlődésében bekövetkezett változásnak társadalmi gyökerei vannak – így azt remélem, a folyamat felvázolásával a társadalmi változásokról is képet kaphatunk.

Charles Derry szerint a horrorfilmek általában a kiirtástól, a nihilizmustól és a természetfelettitől való félelmekre alapoznak. David J. Skal pedig ennek a három paranoiának a forrását négy archetípusban jelöli meg: a vámpírban, Frankensteinben, a Dr. Jekyll és Mr. Hyde kettősében és a torzszülöttben. (McGee 2006, 22.) Az alábbiakban tehát az egyik ilyen félelem forrását kívánom elemezni.

A vámpírfilmek történetében a későbbiekben három korszakot különböztetek meg, melyeket megpróbálok úgy is bemutatni, mint a freudi én struktúra három egységének a reprezentánsait. Elemzésem során kitérek arra is, hogy a vámpír megjelenése és életvitele milyen metaforáknak ad táptalajt, illetve hogy a három periódusban mikor melyik metafora került előtérbe vagy épp milyen új metaforával bővült a paletta. Kiemelt figyelmet szentelek a vámpír karakter és a kirekesztés jelensége közötti kapcsolatnak.

A vámpírfilmeket a szakirodalom legtöbbször a horrorfilmek alműfajaként említi. Jelen tanulmányban minden filmet, amelyben vámpírok szerepelnek vagy összefüggésbe hozható az ábrázolt cselekmény a vámpírizmussal, vámpírfilmnek tekintek. Ezzel kizárom annak a lehetőségét, hogy a változások a műfaji sajátosságokkal vagy a műfajok keveredésével váljanak magyarázhatóvá. Mivel a vámpír metaforájának vizsgálata is

beletartozik jelen kérdéskörbe, ezért először fontos megvizsgálni a vámpír-mítosz gyökereit.

A vámpír folklorisztikus eredetét szinte lehetetlen rekonstruálni. Léteznek olyan teóriák, melyek szerint az emberevés tabusításából magyarázható a vámpír megjelenése (Bíró, 1981, 34.). Ahogy Gérard Lenne fogalmaz: a vámpír mítosza „igazi folklór helyett inkább irodalmi hagyományokon alapszik, de legfőképp filmművészeti hagyományokon”. (Lenne 1994 [1970] 227.) Ennek ellenére célszerűnek tűnik néhány pillantást vetnünk a jelenség feltételezhető gyökereire.

A legkorábbi források egyike a görög mitológia és az antik görög irodalom, melyben már szerepeltek olyan lények, melyeket ma a vámpírral hoznak összefüggésbe. Ilyen lény/lények az Empusa/Empusák és a Lamia/Lamiák. Jellemző rájuk, hogy különböző alakokat öltve csábították el az utazókat – előnyben részesítve a fiatal férfiakat, és kiszívták vérüket, sőt, akár meg is ették áldozatukat. Az Empusa általában valamiféle torz lényként jelenik meg, míg a Lamia buja és vonzó nő álcájával babonázza meg a férfiakat. A későbbiekben összefüggésbe hozzák ezeket a mitológiai lényeket a vámpírokkal és a succubusokkal (Empousai & Lamiai, <http://www.theoi.com/Phasma/Empousai.html>). Bizonyos szövegek említik, hogy Lamia eredetileg királynő volt, akivel Zeusz gyermekeket nemzett, s akiket később Héra féltékenységében elpusztított. Lamia ezt követően megcsúnyult, és a mitológia szerint irigységből mások gyermekeit rabolta el. Ismert volt arról, hogy a szemét ki tudta szedni, hogy az akkor is lásson, amikor ő alszik (Kerényi 1951/1958 [1977]).

Kezdetben úgy tartották, hogy azok válnak vámpírrá, akiknek halála vagy temetése körül fellép valamilyen akadály, ami meggátolja, hogy a halott lelke a megszokott folyamatot követve lépjen át a túlvilágba, ehelyett a két világ között rekednek (Vö. Ipolyi 1929). Ahogy Le Fanu novellájában olvasható:

„Miképpen kezdődik a dolog, és hogyan sokszorozza meg magát? (...) Egy többé-kevésbé gonosz ember véget vet az életének. Az öngyilkosokból bizonyos körülmények között vámpír lesz. Mint kísértet álmukban látogat meg élő embereket, ezek meghalnak, és sírjukban csaknem minden esetben vámpírrá alakulnak át.” (Le Fanu 1872 [2006, 115.])

A vámpír élet és halál között van félúton: Noël Carroll a horrorfilmekben feltűnő lényeket kategorizálva a vámpírt a fúzió által létrejövő szörnyek közé sorolja, amiben összeolvadnak olyan egymásnak ellentmondó kategóriák, mint élő és halott. Ebben a besorolásban egy csoportba kerül a vámpír és például a zombi (Carroll 1990 [2004]).

Carroll párhuzamot von a fúziós alak és a Freud által leírt sűrítés között. A sűrítés során a manifeszt álmot tartalomban több dimenzió olvad össze egyetlen gyűjtőszemélyben (Freud 1900 [1985, 210.]), hasonlóan ahhoz, ahogy a fúziós alakban is egymással gyakran teljesen ellentétes elemek keverednek (Carroll 1990 [2004]). A későbbiekben szeretném bemutatni azt az elképzelést, miszerint a vámpírfilmek fejlődéstörténete felfogható kvázi „teremtéstörténetnek”, ahol a halott, vagy nem-élő vámpírból – aki státuszát tekintve még a halottság kategóriájához áll közelebb – idővel az élők közé tartozó karakter lesz. Ennek a jelenségnek a bővebb kifejtéséhez később visszatérek.

Michael Foucault szerint a nyugati kultúra alapvető „Janus-arcúsággal” tekint a szexualitásra. A kettősség tulajdonképpen abban nyilvánul meg, hogy míg az egyén saját vágyait megtagadja, addig a társadalmi szinten a *sur-savoir* (többlet-tudás) túlcsondulása észlelhető. Ennek oka az lehet, hogy

„...az egyén szintjén, a szubjektumban a szexualitás megtagadása zajlott le. Sőt, egyenesen azért született ez a gyakran téves, irracionális, érzelgős és mitologikus diskurzusokban megnyilvánuló társadalmi tudás, hogy az egyének továbbra se ismerjék fel és el szexualitásukat és saját vágyaikat.” (Foucault 1994 [1999, 273.])

A filmek, amelyek e regények hatására születtek, erotikusan túlfűtöttek, és a szexualitás különböző megnyilvánulási formáit sorakoztatják fel.

A vámpírfilmek, túl a mitológiai hagyományokon és népi hiedelmeken, irodalmi művekből is merítenek ötletet. Már az 1700-as évek végéről is maradtak fenn művek, amelyekben az általunk is ismert vámpírok szerepelnek, például Goethe *A korinthusi menyasszony* című balladáját 1797-ben írta, az első vámpírregények pedig a viktoriánus korszakban születtek. Az irodalmi művek határozzák meg leginkább a filmekben szereplő vámpírok külsejét és jellemét. A teljesség igénye nélkül emelek ki néhány művet, amelyek erős hatással voltak a vámpír filmes adaptációira. Tévesen az első vámpírokat szerepeltető irodalmi alkotásnak többen John William Polidori *A vámpír* című 1819-es novelláját tartják. A novellában szereplő Lord Ruthven szürke arcú, hideg tekintetű, ám udvarias nemesember, aki képes a hölgyek érdeklődését felkelteni. A vámpír itt megjelenített külseje és bizonyos tulajdonságai a későbbi ábrázolás alapját jelentik. A történet során kiderül róla, hogy kétes hírű helyekre járt, és hazardírozott, ami nem nyerte el a londoni társasági elit tetszését. E novella cselekményéből öröklődik tovább az a momentum, hogy a vámpír úgy lepleződik le a társaság előtt, hogy az egyik közelében lévő embernek tudomására jutnak olyan babonák, melyek a vámpírok létezésével

kapcsolatosak (Lásd Polidori 1819 [2006]). A vámpírirodalom másik kulcsnovellája Joseph Sheridan Le Fanu *Carmilla* című 1872-es műve. Itt jelenik meg a női vámpír, továbbá az a mozzanat, hogy a vámpír kerüli a nappalt – a címszereplőt is csak a délutáni óráktól lehet látni. A novella az erotikával és a csábítással bővíti a vámpírokról szóló elbeszéléseket, de ezek a jellemzők már Lamia történetében is megjelentek. Míg Polidorinál a vámpírt nem győzték le, addig Le Fanunál már megsemmisítik a később elhíresült módszerekkel (Lásd Le Fanu 1872 [2006]). Bram Stoker 1897-ben publikálta *Drakula gróf válogatott rémtettei* című regényét. Stoker vámpírfigurája más-más alakban képes megjelenni; a vámpír-univerzum pedig a vámpíroló tudós karakterével, Van Helsinggel egészül ki. A vámpírfilmek irodalmi hátteréhez olyan könyvek is hozzátartoznak, mint például Richard Matheson *Legenda vagyok* című 1954-ben megjelent regénye. Itt a vámpír és az ember közötti határ kezd elmosódni, kevésbé éles a dichotómia a jó és rossz, vagyis az emberek és a vámpírok között. Stephen King 1975-ben kiadott, *Borzalmak városa* című regényében a vámpír egyre emberibb, folyamatosan távolodik a korai, egyértelműen negatív vámpírbrázolástól. Így a kezdeti horror regényektől eljutunk a melodráma műfajáig. Megjelennek azok a történetek, ahol már nem a vámpírt körülvevő rémtettek állnak a középpontban, hanem a vámpírok szenvedéstörténete. Az ember és vámpír közötti határ végleg eltűnni látszik: korábban a vámpír mind külsejét, mind jellemét és viselkedését tekintve élesen különbözött az embertől, mostanra csupán az határolja el, hogy időközönként emberi vérré van szüksége. 1976-ban jelent meg Anne Rice *Interjú a vámpírral* című regénye, amely az egyik legismertebb vámpír-melodráma. Ebbe a sorba illeszkedhet Stephenie Meyer *Alkonyat* című regényfolyama is: itt már előtérbe kerül a vámpírok azon vágya, hogy alkalmazkodjanak az emberi társadalomhoz; az asszimiláció érdekében pedig a vámpírok egy csoportja még arról is lemond, hogy emberek vérével táplálkozzon, és inkább állatok vérére fordul. (Bővebben lásd Vajdovich, 2009, 19-30.)

Az irodalmi művek rövid bemutatásáról most áttérek a filmes adaptációk tárgyalására, melyek véleményem szerint gyorsabban reagálnak a kollektív átalakulásokra, így a társadalmi folyamatokban bekövetkezett változások hatásai is inkább itt tükröződhetnek. Paul Wells úgy fogalmaz, hogy a horrorfilmek ugyanúgy működnek, mint a népmesék vagy a tündérmesék. Míg ez utóbbiak az archaikus társadalmak félelmeit reprezentálják, addig a horrorfilmek az „új” világ fóbiáit jelenítik meg (Wells, 2000, 3.).

Koncepciómban a vámpírok filmes történetében három fő korszakot különböztetek meg, illetve a harmadik korszakban további három alkategóriát különíték el. Az első időszak, a pre-drakuliánus korszak az 1920-as évek végéig terjed, és például ide sorolható Murnau

Nosferatu – eine Symphonie des Grauens (1922) című némafilmje. Ebben a korszakban, mint ahogy erre korábban utaltam, olyan vámpírok szerepelnek, „amik” még sokkal inkább hulla-szerűek, például az ezredfordulón megjelenő vámpírokhoz képest. Az említett filmben Orlok gróf egy olyan furcsa, groteszk, nem evilági lényként jelenik meg, aki kevés antropomorf tulajdonsággal rendelkezik. Hosszú, karomszerű ujjai vannak, hegyes fülei, és koporsóban alszik, amit időként patkányokkal oszt meg. Orlok gróf az abszolút idegen; furcsa, torz külseje miatt embernek se nagyon tekinthető, és taszító megjelenése horrorisztikus hatást kölcsönöz a filmnek. Bíró Gyula a film egyik erényének tartja, hogy Murnau a vámpírt a természet részeként ábrázolja, nem pedig valamiféle „természetfeletti sorscsapásnak” (Bíró, 1981, 41.). Már ebben a filmben is feltűnik a vámpír fiatal lányok irányában mutatott szexuális vonzalma, ez azonban itt még nem bír olyan kiemelt szereppel, mint a későbbiekben.

A hagyomány a vámpír két jellegzetes ábrázolási módját különíti el. Az egyik típusnak az imént bemutatott reprezentáció tekinthető, amelynek gyökere a Murnau-filmből eredeztethető. Ez a megjelenítési forma a vámpírnak azokat a tulajdonságait emeli ki, amelyek a nem-emberivel hozzák összefüggésbe, ilyenkor inkább tekinthető szörnynek, mint embernek. A későbbiekben a vámpírnak ez a típusú ábrázolása kevésbé lesz jellemző (Varga, 2009). Ha tágabb kontextusban szeretnénk elhelyezni a korszakhoz kapcsolódó filmeket, akkor elsősorban a német expresszionizmussal érdemes kapcsolatba hozni a jelenséget. Ez a filmtörténeti stílusirányzat az 1910-es és 1920-as évekre tehető.

„A húszas évek német filmje híven tükrözte azt, ami később oly sokszorosan beigazolódott: a válságévek jobban kedveznek a művészi tevékenységnek, mint a konszolidáció és biztonság időszaka. A német filmművészet fellendülése és hanyatlása nyomon követi a gazdasági, társadalmi és politikai fejlődést.” (Gregor és Patalas 1962 [1966, 59.]

Sok szerző úgy tekint a német expresszionizmusra, mint a vesztes Németország negatív lelkiállapotának a kivetülésére, a hitleri korszak előhírnökére.

„Az a fél évtized, amelyben az elvesztett háború következményeit a legsúlyosabban érezte Németország, amelyben lázadások és puccsok, katonai intervenciók, infláció és éhínség rázkódtatták meg – ez az öt év, 1919-1924 között, a német film művészetileg legtermékenyebb korszaka.” (Gregor és Patalas 1962 [1966, 61.]

Az irányzat képviselői a végletekig vitt torzításokkal akarták kifejezni az érzelmeiket. A stílus jellemzően háttérbe helyezi a realisztikus ábrázolásmódot a túlzó stilizálás javára.

Többek között ez is az oka annak, hogy általában műtermekben forgatták ezeket a filmeket. A *Nosferatu* azonban kivételt képez ez alól, mert eredeti helyszínén vették fel. Bíró is kiemeli, hogy a filmben használt természeti képek mintegy előre vetítik az eseményeket, illetve növelik a feszültséget (Bíró 1981). A német expresszionizmusnak a snitt elrendezéséből eredtek a legfőbb sajátosságai. Az expresszionista beállítás egyik jellegzetessége, hogy az egymáshoz hasonló formákat egymás mellett jeleníti meg. Az általam tárgyalt filmben például *Nosferatu* koporsójához hasonló boltív alapvető motívuma volt a filmnek. A színészek a vásznon nem természetes módon mozogtak, szaggatott mozdulataik hol megmerevedtek, hol nagy gesztusokat alkalmaztak. A fény és árnyék használata fokozta a torz megjelenítést, de a jellemábrázolásra is hatással volt (Thompson és Bordwell 1994 [2007]).

„A tudathasadás élménye a német filmek rögeszméjévé vált: a hőst láthatatlan hatalmak elcsábítják, s hatásukra olyan cselekményeket követ el, amelyekért nem érzi magát felelősnek. A tükörkép és az árnyék, ezek ennek a »másik énnel«, a saját lelkünkben tanyázó »rossznak«, esetleg a tudatalatti »őnnel« legszembeesőbb megnyilvánulásai.” (Gregor és Patalas 1962 [1966,61])

Egyes szerzők kiemelik, hogy a befogadóban keltett félelemérzet a határáthágásból ered, a normális és az abnormális, az ismert és az ismeretlen közötti mezőt lépik át ezekben az alkotásokban. „Ennek a határnak az átlépése lehetővé teszi, hogy a két világ egymásba csússzon, és egy új, torz és ijesztő valóság jöjjön létre – rémálom.” (Rathgeb 1991 [2000, 89.]). Ahogy Bergstrom fogalmaz a *Nosferatu* kapcsán, ebben a filmben „a természetellenes behatol a hétköznapi világba” (Bergstrom 1996 [2004, 150.]). Rathgeb utal rá, hogy bizonyos horrorfilmekben – freudi fogalmakkal élve – az id győzedelmeskedik a szuperego felett (Rathgeb 1991 [2000, 89.]). Siegfried Kracauer ezzel ellentétes dolgot állít, amikor a *Nosferatu*-t a zsarnok-filmek közé sorolja, ugyanis ezzel a vámpír alakját implicit módon a felettes énnel azonosítja (Kracauer 1974 [1993]).

A németek a film készítésének idején még ugyan nem élnek zsarnokság alatt, de a kérdéssel kapcsolatban nem kergetnek hamis illúziókat, hanem ezekben az alkotásokban teljesen alámerülnek a jelenség elemzésébe és ábrázolásába. Fontos kiemelni, hogy a *Nosferatu* végén a vámpír, a „gonosz” végül megsemmisül, így derűsebb világképet ábrázol, ellentétben például Werner Herzog változatával (Bíró 1981).

Kracauer (1974 [1993]) megemlíti, hogy Murnau már korai filmjeiben is mesterien lépi át a reális és irreális közötti határt, továbbá hogy a filmben alkalmazott képi és technikai

megoldásai is a félelemkeltést fokozzák. Balázs Béla is kiemeli azt a különös hatást, hogy a hétköznapi dolgok hogyan válnak ebben a filmben félelmetessé:

„A nyomasztóan sötét hegyi tájak és a viharos tenger képeibe lázalom és lidércnyomás, éjszakai árnyak suhanása és halálfélelem borzalma, örület és kísértetjárás szövődött ebben a filmben. Az erdőben vágatató, kísérteties kocsi képe nem volt önmagában sem természetellenes, sem ijesztő. De ott kísértett a túlvilág hangulata. Viharos felhők takarják el a holdat, elhagyott várrom sötétlik az éjszakában, egy árnyék suhan át az üres udvaron, pók kúszik végig egy emberi arcon, egy hajó fekete vitorlával, fedélzete kihalt, így siklik be a csatornába, farkasok üvöltenek éjszaka az erdőben, lovak riadnak meg, és nem tudjuk, mitől – ezek itt mind a természet képei. De a túlvilág jeges lehelete csap meg bennünket belőlük. Bizonyos, hogy az írott és mondott költészet nem fejezheti ki a kísérteties, démoni, természetfölötti jelenségeket olyan erővel, mint a film. Mert a beszéd az emberi értelem alkotása, még a rejtelmes varázsigék titokzatos, orphikus szövege sem »természetfölötti«, legfeljebb érthetetlen. Tehát az emberi szó érthetlenné válik, mihelyt felfoghatatlan. ez a lényegéhez tartozik. Az emberi értelem önvédelme ez. De a látvány akkor is érthető és világos lehet, hogyha felfoghatatlan. És ez az, amitől a hajunk szála is égnek áll.” (Balázs 1924 [2005, 61.]

A legtöbb filmben, de az irodalmi művekben is előbb-utóbb a pestissel, dögvésszel magyarázzák a vámpír által okozott haláleseteket. Kracauer teszi fel a kérdést:

„Valóban a dögvészt testesíti meg, vagy a dögvészt azért idézik fel, hogy a vámpírt jellemezzék? Ha csupán a romboló természet megtestesülése volna, akkor Nina beavatkozása a tevékenységébe nem lenne semmi más, mint mágia, ami ebben az összefüggésben értelmetlen. De Nosferatu, mint Attila »Isten ostora«, és csak ebben a minőségében azonosítható a dögvésszel. Vérszomjas, vérszívó zsarnok-figura, aki azokban a régiókban ködlik fel, ahol mítoszok és tündérmesék találkoznak.” (Kracauer 1974 [1993, 73.]

Vajdovich megemlíti, hogy a *Nosferatuban* és a hozzá hasonló korai filmekben még egy általános gonoszság képpel van dolgunk, „mely felfogható a világban terjedő, bennünk gyökerező gonoszként” (2009, 18.). Ez a gonoszság később elsősorban a szexuális abúzusokban összpontosul.

A második periódus, a drakuliánus korszak Browning *Dracula* (1931) című filmje köré szerveződik. Ekkorra a vámpír korábbi féregszerű jellegét elhagyva, előnyös megjelenésével és udvarias modorával hálózza be áldozatait. Ahogy azt már korábban

említettem, két ábrázolási módot különítenek el a filmes hagyományban: az egyik Orlok gróf, a másik a Lugosi Béla által alakított Dracula (Varga, 2009). A karakter arculatának változásával nagy hangsúly helyeződik az erotikára és a csábításra. Többen is megemlítik, hogy a vámpírok jellegzetes hegyes foga (Janion 2002 [2006]) illetve körme (Bíró 1981) fallikus szimbólumoknak tekinthetőek. Ez a vérszívás, harapás jelenségével kapcsolódik össze, amely a koitusz szublimált metaforájaként jelenhet meg (Freud 1905 [1995]). Foucault hangsúlyozza, hogy a kereszténység hatására lett a szexualitás egyetlen funkciója a szaporodás, ugyanakkor azt is leszögezi, hogy nem ez tehető a változás egyedüli felelőségévé (Foucault 1994 [1999]). Egy vámpír számára a szexualitásnak pusztán élvezeti funkciói lehetnek, tekintve, hogy a szaporodás ez esetben elvileg teljes mértékben kizárható. Így Dracula esetében csak elítélendő szexuális kapcsolatokról lehet beszélni. „Dracula, a testet öltött féktelen érzékiség, magához vonzza áldozatait, kiszívja vérüket, és arra kárhóztatja őket, hogy ők is vámpírrá változzanak.” (Wright 1986 [2000, 82.]) Felvetődik a homoszexualitás kérdése is:

„... a huszas és harmincas évek szörnyetegei jószerivel testet öltött idek voltak – a legjobb példa a dekadens Drakula gróf: nyíltan szexuális, észrevehetően biszexuális, kannibalisztikus, démonikus –, kaotikus erők, amelyek a civilizáció lényegének aláásásával fenyegettek.” (McGee 2006, 18.)

A poszt-drakuliánus korszak egyik filmjénél majd láthatjuk, hogy a homoszexualitás jelensége még további összehasonlításokra is okot adhat.

A vámpírok elítélése a többség által erkölcsileg vitatható szexualitásuk következménye, melyben fontos szerepe lehet a homoszexualitással kapcsolatos ellenérzéseknek is. A vámpír ebben a periódusban a gyakorlati cél nélküli szexualitás reprezentánsa lesz: „A vámpirizmus győzelme a libido felszabadulását, a tabuk megszegését jelenti (...).” (Lenne 1970 [1994, 230.]

A vámpír életvitele nagyúri körülményeket követel, ami egyszerre jelenti a luxust és a törvényfelettséget:

„Dracula, a magányos arisztokrata, akit mindenhova elkísér szolgája, az újdonság iránti olthatatlan szomjától hajtva hódítást hódításra halmoz, s közben a társadalmi és vallási törvényeket is megszegi. Így tehát a kicsapongó nagyurak közé tartozik, de nem hiányzik belőle Sade kegyetlensége sem (...).” (Lenne 1970 [1994, 228.]

Az élvezet imperatívuszának kizárólagossága, illetve az önkényeskedés lehetősége az arisztokratikus életformából nyílik meg: ez okozza a vámpír sajátos társadalmi elszigeteltségét is. Ez a periférikus szerep a vámpír társadalomba való integrálhatóságának lehetőségét vetíti előre:

„... a borzalom terén a vámpír a par excellence tragikus hős. A legközelebb áll hozzánk, mert mindenki szörnyűséggel vádolja, holott ő csak természete szerint viselkedik. Megvetik, üldözik, magányosságra ítélik, holott ő soha nem akart szörnyű lenni: az elnyomó intézmények kiáltották ki azzá. (...) ő maga csak igazi élet nélküli visszatükröződés, akit ösztöne hajt, hogy kétségbeesetten megkapaszkodjon abban a világban, amely eltaszítja magától. Nem vagyunk-e mindnyájan vámpírok?” (Lenne 1970 [1994, 233.])

Furcsa módon a vámpírok esetében etnikai jellegű kizártsággal is számolhatunk. Már Nosferatu esetében is felmerül, hogy esetleg összefüggés van a karakter és a zsidóság között: „máig kérdéses, hogy Murnau vajon nem kora antiszemita hecclapjainak szégyenletes karikatúráiból merített-e az ihletet hozzá.” (Greff 2009, 192.) Ez pedig csak tovább fokozódik a 30-as években:

„Drakula például összes manifesztációjával – nem csupán a sokféle állattal, amivé át tud alakulni, hanem a számos, papíron és vásznon megjelent verziójával – együtt egy jóból és rosszból, fényből és sötétségből álló, kvázi manicheus kettős világ sötét oldaláról származó, végletesen vérszomjas gonosz karikatúráját jeleníti meg. Bill McBride egyenesen azt állítja, hogy Drakula kimondottan szemita figura, és hogy a jó oldal erői, melyek az elpusztítására törnek, észrevehetően keresztények és nyíltan antiszemiták.” (McGee 2006, 22.)

A drakuliánus korszak vámpírja jellemzően a társadalom periferiáján élő, elszigetelt lény: a kirekesztettség azt feltételezi, hogy már részei valaminek. Ennek főbb megnyilvánulási formái a szexuális kicsapongás okozta izoláció, az elkülönülő arisztokratizmus és az etnikai alapú metaforizáltság. A zsidósághoz való hasonlítás a történeti kor legadekvátabb kirekesztési mozzanatát adja. A vámpír ellen folyó harc tehát a kereszt jegyében zajlik. Bíró Gyula is utal rá, hogy a vámpír mítoszában egyes jelenségek a keresztény kultúrkörhöz kapcsolódhatnak, mint például a keresztől való félelem (Bíró 1981, 34.). E logika szerint Van Helsing mintegy profán papként üldözi a vámpírt:

„Dr. Van Helsing, amint felismeri, hogy az orvostudomány már nem segíthet a gróf áldozatain, kutatásokba kezd, és amikor megtalálja azokat a hagyományos eszközöket,

amelyek beváltak Drakula ellen (lefejezés, fokhagyma, a szív átdöfése), inkább ezeket alkalmazza. (...) Van Helsing a hívő elkötelezettségével tér meg a hagyományhoz, ahogy mindenki, akinek sikerül legyőznie a gonoszt. Az üzenet világos: nem nézhetjük tétlen, hogy a tudomány a hagyományos értékek és meggyőződések helyébe lépjen.” (Wright 1986 [2000, 83-84.]

A drakuliánus korszak annyiban hasonlít az azt megelőző korszakhoz, hogy filmjeiben nagyon fogékony a társadalmi átalakulásokra.

„Elődjéhez, a német expresszionista horrorfilmhez hasonlóan – az első, egyben legjobb generációjával a kora harmincas években színre lépő – amerikai horror is a gazdasági és társadalmi felfordulásra adott válasznak tekinthető – mintegy beismerő vallomás: vissza kell térni az életvitel régi módszereihez.” (Wright 1986 [2000, 84.]

A harmincas években éledő fasizmus és nácizmus problematikája leképeződik a vámpírfilmekben is. A társadalmi kérdések azonban mindig a szexualitás és az erőszak kontextusában artikulálódnak, attól sohasem szakadnak el teljesen. A drakuliánus korszak lényegét Greff szavaival így összegezhetnénk: „A Drakula-filmek jellegzetes horrortémákat járnak körül: félelem a vértől, a szexualitástól és a haláltól.” (Greff 2009, 193.) Az emberi közösségek kérdései a későbbiekben egyre erőteljesebben jelennek meg.

A poszt-drakuliánus korszak filmjeiben a 60-as és 70-es évek politikai és társadalmi konfliktusaihoz hasonló jelenséget figyelhetünk meg. A periódust három különböző tendencia uralja. Az első törekvés a nézői azonosulás: ennek tudható be az ember és vámpír közötti határvonal folyamatos elhalványulása is. A filmek a néző együttérzésére építenek: a vámpír továbbra is a társadalomból kizárt egyén, azonban már nem az agresszív tömegek felől látjuk őt, hanem a megértő, szolidaritást vállaló rétegek szemszögéből. A vámpírfilmek követik az egyenjogúsító mozgalmakat: az emancipáció mozzanata bekerül a narratívába. A vámpír többé nem lesz idegenebb a néző számára, mint bármelyik egzotikus népcsoport, amelyet közvetlen környezetében érzékelhet. Ettől kezdve helyet kap az elbeszélésben a vámpír lelkiismerete is, amely nem bírja el a gyilkosságok terhét, bár azokra szükség lenne az életben maradáshoz. A történetmesélés középpontjába a vámpír szenvedése kerül. Ide sorolható például Neil Jordan az *Interjú a vámpírral* (1994) című filmje, ahol Louis próbál küzdeni önnön természetével, lelkiismereti kérdést csinál a gyilkolásból. Már vámpírrá válásának kezdetén megpróbál más túlélési mód után kutatni, mint az emberi vér. Ahogy az már korábban is említésre került, sokszor hozzák összefüggésbe a vámpírokat a homoszexualitással, ez a film pedig

újabb párhuzamot von a kettő között: ahogyan a homoszexuális egyének küzdenek a másságukkal, úgy gyötrődik a film főszereplője saját vámpír-léte miatt. A filmben már nyilvánvalóvá válik a morális probléma, ami a vámpír és életmódja között feszül.

A film vámpírbrázolása már tárgyakapcsolati dimenziót is tartalmaz: míg korábban a vámpírok a társadalomtól elszigetelten, magányosan éltek (csupán a szolgálk vették körül őket), most megjelenik az igény a társas kapcsolatokra is. Ezért keres társat Lestat vagy Armand Louis személyében, illetve ugyanez a motiváció fedezhető fel Claudia esetében is.

A második tendenciát az integrációs vámpírfilm képviseli, amelyben a vámpírok felelősséget éreznek a környezetükben élő emberek iránt. Asszimilálódni szeretnének, és ezért képesek akár még arról is lemondani, ami lényegi tulajdonságuk: a vérivás. Ebben a korszakban továbbléptünk a vámpírok feltételezett emancipációs narratívájában: az integráció ugyan akadályoztatott a vámpírok különös természete miatt (lételemük az embereknek való ártás), azonban a karakter egyre több emberi vonással rendelkezik, szinte teljesen emberiként jelenik meg. Jellegzetessége ennek a típusnak, hogy a vámpírok és emberek ellentéte itt ideológiai-erkölcsi eltéréseket – például szabad-embert ölni – felvonultató vámpírcsoportok oppozíciójává válik. Erre tipikus példa az *Alkonyat*-széria, ahol az ember védelme érdekében a vámpír akár vámpírra is támadhat. Itt van annak a folyamatnak a tetőpontja, ami nagyjából az *Interjú a vámpírral* című filmmel kezdődött. Egy kiforrott családszerkezetet láthatunk, továbbá egy olyan vámpírközösséget, ahol az egyének mindegyike arra törekszik, hogy a körülményekhez képest minél jobban beilleszkedhessen az emberi társadalomba. A többségi társadalom szabályait kell követniük, így a film paradox fogalmával élve „vegetáriánus” életmódot folytatnak, azaz nem emberi vért fogyasztanak, hanem állatokat ölnek meg a túlélésért. Ezekben a filmekben a vámpír olykor szinte azonosul a freudi értelemben vett felettes énnel, hiszen magára vállalja az emberek feletti gondoskodás szerepét, sőt a szexualitás kérdésében egyenesen a tradicionális erkölcs önmegtartóztató álláspontját képviseli. Így ez a filmes alak története során az ösztön éntől eljutott a szuper ego státuszáig. Míg Nosferatu esetében a vámpír tevékenységét teljességgel az örömelv uralja (szexuális vágyait kihasználva okozza majd Nina a vesztét), addig például az *Interjú a vámpírral* Louis-ja próbálja kontrollálni örömelvének kielégítését, igyekszik beilleszkedni a társadalomba. Az *Alkonyat*-filmek pozitív vámpír-hősei pedig már az énídeál felől közelítenek a mű által felvetett kérdésekhez.

Nehéz lenne ezt a változást konkrét társadalmi körülményekkel magyarázni, azonban a „gonosz vámpír” alakjából ki lehet olvasni a terrorista támadások rejtőzködő ellenségképét, a „jó vámpír” karakteréből pedig az egyre növekvő jelentőségű feminin megközelítések egy lehetséges vágyképét.

A harmadik tendencia egyfajta ironikus vagy perverz utópia, mely a vámpírok és az emberek harmonikus és békés együttélését vetíti előre. Eszerint úgy tudnak már a társadalom tagjai lenni, hogy nem kell önmagukat megtagadniuk. Erre a típusra egy ironikus példát hozhatunk fel: a *Macskafogó* című rajzfilmben a vámpírszerű attribútumokkal felruházott denevérek együtt zenélnek („Los Vampiros” a neve az együttesnek), mulatnak az egerekkel. Létezik ennek a típusnak egy disztópikus változata is, amelyben a vámpír mint az elnyomott réteg tagja, lerázza igáját, és átveszi az uralmat a világunk felett (vagy legalábbis annak többsége felett), mintegy mindenkit vámpírrá téve (például *A pap – Háború a vámpírok ellen*, 2011). Ez a kiforgatott, pervertált marxi narratíva többnyire természetesen negatív színben tünteti fel a változásokat, hiszen az analógiát kihasználva azt mondhatjuk, hogy az elbukott „burzsoá” felől szemlélteti az eseményeket. Mindez összhangban áll a horrorisztikus filmek általános „reakciós” jellegével, miszerint a változások ismert, kényelmes világunkat veszélyeztetik. A vámpírfilmek története során tehát az archaikus félelmet felváltja az ismeretlen újtól való rettegés.

A vámpír filmes reprezentációjának itt felvázolt fejlődése teremtestörténetnek is tekinthető: az ismeretlen nem-emberiből egyre inkább emberi lény lesz a vámpír. A *Nosferatutól* az *Alkonyatig* nyomon követhetjük, hogyan válik a társadalomból kirekesztett féregszerű szörny a társadalom egy elfogadott, beilleszkedett tagjává. A társadalmi változások tehát egy testi-lelki humanizálást generálnak (így ér össze a vámpír- és a Frankenstein-filmek mondandója), ahogyan az *Interjú a vámpírral* című filmben is elhangzik Louis-val kapcsolatban: „Vámpír, akiben emberi lélek lakik”. Azonban ezzel a jelenséggel párhuzamosan egyfajta feminista történetet is kiolvashatunk az alkotásokból, amivel együtt jár a kasztráció is. A kasztráció ebben az esetben a jellegzetes szemfogak eltűnésével jelenik meg, az *Alkonyat* filmekben már nem rendelkeznek a vámpírok a rájuk jellemző fogakkal, még akkor sem, amikor épp megharapnak valakit. Ahogy Hirsch Tibor fogalmaz: „[n]ők dolgoztak egy olyan női utópián, ami a legkorszerűbb igények szerint fogyaszthatóvá teszi a férfit”. (2009, 20.) A vámpírfilmek történetük során egyre inkább hatástalanítják a karakter maszkulin delejező-erejét, és a tetszetősség olyan formáját hozzák létre, amelyben egyértelműen a nők dominanciája érvényesül. Nem a

szexuális vonzerőt iktatják ki, hanem csak megváltoztatják a nemek közötti erőviszonyokat, így a vámpírfilmek történetéből a női néző emancipációját is kiolvashatjuk. Érdekes lenne azonban megvizsgálni, hogy nem csap-e vissza ez a fajta utópia a nőkre. Tekintve, hogy az *Alkonyat*-filmekben a néző annak lehet szemtanúja, hogy a Nő, ha módjában állna, szinte erőszakot követne el a Férfin, hogy létrejöhessen a koitusz. Mivel azonban ez nem lehetséges, marad az a megalázó helyzet, hogy esedezik annak bekövetkeztéért. Ennek a kényszerű állapotnak az elhárításaként szerepelnek az ezredforduló filmes termésében a vérfarkasok, akik ugyan a mű perifériájára szorulva, de képviselik a maskulin attitűdöt, mintegy a női tetszés tartalék-garanciáját alkotva.

A vámpírfilmek történetéből, mivel azok rendkívül fogékonyan reagálnak a társadalmi változásokra, többféle narratívát is kiolvashatunk. Egyrészt leképezik a kirekesztett rétegek iránti, a 20. században hullámzó tendenciájú társadalmi tolerancia alakulását, másrészt megjelenítik a nők fokozatos kulturális-szociális térnyerését. Nem utolsó sorban magának a filmnek az emancipációját is leképezi a vámpírfilmek története: a korai, vásári mutatványosság számba menő, borzongató rémfilmektől eljutottunk a nagyon is hétköznapi életünk ábrázolásáig.

Irodalomjegyzék

- Balázs B. (1924). A látható ember. In (Uő): *A látható ember – A film szelleme*. Budapest: Palatinus, 2005, 7–92.
- Bergstrom, J. Friedrich Wilhelm Murnau. In: *Új Oxford Film Enciklopédia – A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest: Glória Kiadó, 2004, 150–151.
- Bíró Gy. (1981). Vámpírok újjászületése – F.W. Murnau: Nosferatu, Werner Herzog: Nosferatu. *Filmkultúra*, XVII (1): 34–42.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 2004.
- Foucault, M. (1994). Szexualitás és hatalom. In: Sutyák Tibor (szerk.) *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 1999, 271–285.
- Freud, S. (1900). *Álomfejtés*. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.
- Freud, S. (1905). A gyermeki szexualitás. In (Uő): *Három értekezés a szexualitásról* Nyíregyháza: Kötet Kiadó, 1995, 49–79.
- Greff A. (2009). A tinihorror. In: Böszörményi Gábor & Kárpáti György (szerk.) *Zsánerben*. Budapest: Mozinet–könyvek, 191–208.
- Gregor, U. & Patalas, E. (1962). *A film világtörténete*. Budapest: Gondolat, 1966.
- Hirsch T. (2009). A megszelídített dúvad. *Filmvilág*, LII(3):20–23.

- Ipolyi A. (1854). *Magyar mythológia. I.* Budapest: Zajti Ferencz, 1929.
- Janion, M. (2002). *A vámpír – Szimbolikus biográfia.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- Kerényi K. (1951/1958). *Görög mitológia.* Budapest: Gondolat, 1977.
- Kracauer, S. (1974). *Caligariól Hitlerig – A német film pszichológiai története.* Budapest: Magyar Filmintézet, 1993.
- Le Fanu, J. S. (1872). *Carmilla.* Budapest: József Műhely Kiadó, 2006.
- Lenne, G. (1970). Drakula, a síron túli Don Juan és a vámpirizmus. In: Balogh Gyöngyi (szerk.) *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III. (Tömegfilm).* Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 227–234.
- McGee, C. (2006). A borzalmas test olvasása – A horrorfilm kontextusai. *Metropolis*, X (1): 10–31.
- Polidori, J. (1819). A vámpír. In: M. Janion, *A vámpír – Szimbolikus biográfia.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006, 230–247.
- Rathgeb, D. L. (1991). Az ösztön-én szörnyei – Rémálom és valóság a Halloween és a Rémálom az Elm utcában című filmekben. In: Nagy Zsolt (szerk.) *Tarantino előtt – Tömegfilm a nyolcvanas években.* Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000, 89–105.
- Theoi Greek Mythology – Exploring Mythology in Classical Literature & Art*
<http://www.theoi.com/Phasma/Empousai.html> [Letöltés: 2012.10.16.]
- Thompson, K. – Bordwell, D. (1994.) *A film története.* Budapest: Palatinus, 2007.
- Vajdovich Gy. (2009). A vámpírmítosz az irodalomban. In: Vajdovich Györgyi & Varga Zoltán (szerk.) *A vámpírfilm alakváltozatai.* Budapest: Áron Kiadó – Meridián Kiadó, 2009, 19–30.
- Varga Z. (2009). A vámpírfilm. In: Vajdovich Györgyi & Varga Zoltán (szerk.) *A vámpírfilm alakváltozatai.* Budapest: Áron Kiadó – Meridián Kiadó, 2009, 30–37.
- Wells, P. (2000.) *The Horror Genre – From Beelzebub to Blair Witch.* London: Wallflower Press, 2000.
- Wright, J. H. (1986). A zsánerfilmek és a status quo. In: Nagy Zsolt (szerk.) *Tarantino előtt – Tömegfilm a nyolcvanas években.* Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000, 76–88.