

Hlavacska András

## AZ ALTERNATÍV KORTÁRS VÁMPÍRFILMEK LEHETŐSÉGEI

### *A vámpírnarratívák esztétikai megítélése*

Az önálló vámpírtörténetek – olyan narratívák, amelyekben központi szerep jut a vámpírnak – a 19. században születnek meg, a műcsoport kiindulópontjának John Polidori 1819-es *A vámpír* című rövid prózai alkotása tekinthető.<sup>1</sup> Feltűnő, hogy az elmúlt kétszáz évben a vámpírokkal foglalkozó egyetlen írás sem tett szert magas irodalmi státuszra, az irodalmi kánonok rendre mellőzik ezeket a szövegeket. A műcsoportnak ez az irodalomtudományi megítélése akkor válik igazán látványossá, ha a nyugati kultúrában a vámpírnarratívák alakulástörténetét összehasonlítjuk például a szintén a 19. század első felében születő klasszikus detektívtörténet alakulástörténetével. A klasszikus detektívtörténetek – a vámpírtörténetekhez hasonlóan – az évek során szorosan összefonódtak a populáris kultúrával, ám az irodalomtudományi elemzések a műfaj első darabjait, Edgar Allan Poe elbeszéléseit általában a magas irodalmi alkotások között tárgyalják; legkésőbb pedig a posztmodernitás korában lezajlott a műfaj megújítása, amely olyan, esztétikailag is kidolgozott alkotásokat eredményezett, mint Umberto Eco *A rózsza neve* című regénye, Paul Auster *New York trilógiája*, Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltása* vagy José Carlos Somoza *Athéni gyilkosok* című könyve. A kánonok szempontjából a vámpírfilmek helyzete részben eltér a vámpír tematikájú irodalmi alkotásokétól: a filmes kánonokban több vámpírfilmet találunk, mint vámpírregényt és vámpírelbeszélést az irodalmi kánonokban. Ám ezek mai megítélésében nagy szerepet játszik filmtörténeti helyzetük. A filmtudomány a *Nosferatut* elsősorban mint a német expresszionizmus emblematikus darabját tartja számon, Tod Browning *Drakulájának* filmtörténeti jelentőségét pedig részben az adja, hogy a korai hangosfilmek korszakában keletkezett.<sup>2</sup>

1 Polidori elbeszéléseről és a szöveg keletkezéstörténetéről lásd: ARANY Zsuzsa, *Vámpírmitosz az irodalomban = Az elbeszélés módozatai. Narratívák és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 71–89.

2 Tod Browning *Drakulájának* – és más Universal horrorfilmeknek – a kapcsolatát a korai hangosfilmes eljárásokkal Robert Spadoni elemzi részletesen. Lásd bővebben: ROBERT SPADONI, *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origin of the Horror Genre*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2007.

Stoker *Drakulájának* esztétikai megítélése voltaképpen nem különbözik más vámpírregények megítélésétől. Az 1960-as évek óta a regényre folyamatos figyelem irányul az irodalom- és kultúratudományban, azonban az elemzések túlnyomó többsége nem mint esztétikailag kidolgozott irodalmi alkotást, hanem mint kordokumentumot, mint a viktoriánus kor jellegzetes ideológiájának, politikai nézeteinek és szociokulturális helyzetének lenyomatát vizsgálja a szöveget. A regényről született elemzések nagy számát pedig részben éppen az magyarázza, hogy a *Drakulában* a megírásának korára jellemző ideológiai és politikai nézetek, szociokulturális jelenségek közül több is viszonylag explicit módon jelenik meg (gondoljunk például az „új nő” [New Woman] jelenségre,<sup>3</sup> amelyre nyíltan reflektál a szöveg; vagy a „Kelet-kérdésre” [Eastern Question],<sup>4</sup> amelyet szintén viszonylag leplezetlenül tárgyal).

Valószínűleg részben a regény esztétikai megítélésével magyarázható, hogy a magyar irodalomtudományban egyetlen elemzés sem vállalkozott a *Drakula* részletező vizsgálatára. Miközben a vámpírmítosz tágabb területe (például a vámpírperek, a vámpírral kapcsolatos népi hiedelmek vagy a vámpírfilmek) és a Drakula-mítosz egyes témái (elsősorban Vlad Ţepeş, a történelmi Drakula) részletes tudományos kutatások tárgyát képezik, addig Stoker regényét látványosan mellőzik a magyar irodalom- és kultúratudományi diskurzusok. Az esztétikai okok mellett feltehetően ez a regény történelmi és földrajzi „pontatlanságainak” is köszönhető. Így alakult ki a *Drakuláról* az a vélemény, hogy ez az írás a kelet-közép-európai térséget csak felületesen ismerő alkotó közepszerű munkája.<sup>5</sup> De még ha így is lenne, akkor is törekednünk kellene annak megismerésére, hogy a 19. század végén egy nyugati perspektívából hogyan szemlélik a kelet-közép-európai állapotokat, ez a térség hogyan reprezentálódik a századvég angol nyelvű népszerű irodalmában.

3 A kérdéstről lásd bővebben: Carol A SENF, *Dracula. Stoker's Response to the New Woman*, *Victorian Studies* 1982/1., 33–49.

4 Lásd bővebben: Matthew GIBSON, *Bram Stoker's Dracula and the Treaty of Berlin (1878)* = Uő., *Dracula and the Eastern Question*, Palgrave Macmillan, New York, 2006, 69–95.

5 Kőpeczi Béla a vámpírperekről szóló tanulmánya végén ennél is keményebben fogalmaz: „Ami Drakula »fővámpírt« illeti, ez újabb eredetű, egy silány angol író találta ki és azonosította a Drakulának elnevezett Ţepeş havasalföldi vajdával, Mátyás király pártfogoltjával.” KŐPECZI Béla, *A felvilágosodás egyik botrányköve: a magyarországi és egyéb vámpírok* = Uő., *Magyarok és franciák. XIV. Lajostól a francia forradalomig*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 352. Hasonló értékeletet fogalmaz meg Pósa Zoltán is egyik kritikájában: „Nívótlan variánsa a földöntúli szörny, az »itt ragadt lélek« tárgyú rémtörténetnek Bram Stoker 1897-ben megjelent *Drakula gróf válogatott rémtettei* című opusa, amelyet hatalmas közönségsikere ellenére az angol irodalomtörténet-írók egy része minden idők legrosszabb regényeként jegyez” – bár az, hogy mely irodalomtörténet-írókról van szó, Pósa kritikájából nem derül ki. Pósa Zoltán, *Kelemen Erzsébet: Itt ragadt lélek*, Kortárs 2016/7–8., 171.

Azok a fordítások és tudományos diskurzusok pedig, amelyek szoros párhuzamot vonnak Vlad Țepeș és a Stoker alkotta Drakula között – tehát amelyek a gróf román eredetét hangsúlyozzák –, részben ezt a megismerést hátráltatják azáltal, hogy elfedik a történet magyar vonatkozásait. Drakula székelynek vallja magát, nem pedig vajdák ivadékanak; a Kelet és Nyugat közötti szimbolikus határvonalat pedig nem a mai Románia és Magyarország közé helyezi a regény, hanem Budapestre. Stoker egy korai példáját szolgáltatja azoknak a horrortörténeteknek, amelyekben a magyar nyelv, a magyar kultúra a diabolikussal, az elemi gonosszal azonosítódik. De ez a párhuzam a kortárs populáris kultúrában is tovább él – példaként elég a *Pokolba taszítva* (*Drag Me to Hell*, 2009) és *A csodagyerek* (*The Prodigy*, 2019) című filmeket említeni, amelyekben a démonok magyarul szólalnak meg. De ide kötődik Bryan Singer 1995-ös *Közönséges bűnözők* (*The Usual Suspects*) és Neil Jordan 2018-as *Greta*<sup>6</sup> című filmje is: a magyar gyökerekkel rendelkező és magyar nyelven megszólaló szereplők mindkét alkotásban fenyegetést jelentenek a nyugati karakterekre, veszélyességüket pedig a filmek határozottan a származásukhoz kötik.

A vámpírfilmek esztétikai szempontból általában hasonló megítélés alá esnek, mint Stoker regénye. Vajdovich Györgyi és Varga Zoltán kiemelik, hogy a vámpír archetípus – és ezáltal a vámpírfilmek – „folyamatos megújulásának egyik kulcsa” a vámpír attribútumainak és a karakterhez kapcsolódó motívumoknak a variálhatósága,<sup>7</sup> ennek ellenére a vámpírfilmek ábrázolásmódjai, történetvezetési eljárásai, motívumai közül az elmúlt száz évben bizonyosak szélesebb körben elterjedtek, mint mások. A műfaj megújítására több kísérlet is történt, ám ezek sok esetben idővel ugyanolyan tendenciózussá váltak, mint azok az eljárások, amelyek átértelmezésére törekedtek. Jól példázza ezt a vámpírizmus és a kamaszkori szexualitás témájának Hódosy Annamária által elemzett összefonódása. Hódosy a „négy különböző időszakban készült, és a főszereplő nemét tekintve is megoszló film” (*Elveszett fiúk* [*The Lost Boys*, 1987], *Buffy, a vámpírok réme* [*Buffy the Vampire Slayer*, 1992], az *Alkonyat*

6 Ráadásul a *Greta* New Yorkban élő címszereplője – Stoker grófjához hasonlóan – Nyugaton eltitkolja származását, valódi identitását. Idegenségét azonban nem tudja teljesen elfedni, ezért magyar helyett franciának adja ki magát. A film ez utóbbi idegenséget vonzónak ábrázolja szemben az előbbi titokzatos fenyegetésével. Jól példázza ezt az a rövid jelenet, amelyben egy magándetektív felfedi a pszichésen zavart Greta Hideg múltját: zavartságának kialakulásáról, okairól nem tesz említést, pusztán annyit jegyez meg, hogy a nő valójában Magyarországról jött. Ezáltal azt sugallja, hogy származása elegendő magyarázatul szolgál pszichés állapotára.

7 VAJDOVICH Györgyi – VARGA Zoltán, *A vámpírfilm alakváltozatai*, Áron–Meridián, Budapest, 2009, 19.

sorozat [*The Twilight Saga*, 2008–2012] és a *Vámpírok földje* [*Stake Land*, 2010]) elemzését azzal vezeti fel, hogy mindegyik „olyan radikálisan különböző módokon aknázza ki a vámpírfigura jelentéspotenciáljait, hogy trendeket igen nehéz volna belőlük megállapítani”.<sup>8</sup> Vizsgálata viszont azt is szemlélteti, hogy míg az 1980-as évek második felében a kamaszkori szexualitás és a vámpírizmus témájának összepárosítása újszerűen hatott a korban divatos vámpírfilmekhez képest, addig a 2000-es években már ugyanez az összefonódás kevésbé számít innovatívnak – sokkal inkább értelmezhető hagyománykövetésként, mint egy örökség átértelmezéseként. Nem véletlen, hogy az *Alkonyat* befejező része (2012) után a korábbi évekhez képest nagyobb számban jelentek meg olyan vámpírfilmek, amelyek a műfaj újraértelmezésére tettek kísérletet. Ezek az alkotások sok esetben pedig éppen az *Alkonyatot* jelölték meg olyan, a populáris kultúrába mélyen beágyazódott vámpírfilmként, amelynek hagyományával szakítani kívántak. Ezeknek a kísérleteknek egy része a műfaj újraértelmezését a *Drakulához* való visszafordulásban kereste. Jó példa erre David Rühm *Vámpír a díványon* (*Der Vampir auf der Couch*, 2014), a Jemaine Clement és Taika Waititi rendezte *Hétköznapi vámpírok* (*What We Do in the Shadows*, 2014) vagy éppen az Ana Lily Amirpour rendezte *Csadoros vérszívó* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014).

Érdemes hangsúlyozni, hogy a kortárs alternatív vámpírfilmek általában nem törekednek magas művészi státusz kivívására. Esztétikai szempontú értelmezésükre többek között Charles Jencks a posztmodern műalkotásokra használt kettős kódolás elmélete tűnik alkalmasnak. Habár Jencks elsősorban az építészettel kapcsolatban dolgozta ki elméletét,<sup>9</sup> elgondolásait más művészetekkel foglalkozó tudományok is integrálták. Jencksi értelemben a kettős kódolás olyan alkotásokra jellemző, amelyek, miközben kikapcsolódást és szórakozást nyújtanak a laikusoknak, addig a beavatottaknak elsősorban intertextuális játékaikkal kínálnak intellektuális élményt. A kortárs vámpírfilmek esetében ezt az intertextuális tartalmat elsősorban Stoker *Drakulája* biztosítja, bár a filmek emellett más vámpírnarratívákat is megidéznak. Ezeket a filmeket a vámpírnarratívákban kevésbé jártas nézők is élvezhetik, a művek mélyebb megértése viszont a vámpírtörténetek, különösen pedig a *Drakula* alaposabb ismeretéhez kötött.

8 HÓDOSY Annamária, *Vámpírkultusz és a felnőtté válás nehézségei. A vérszívás szimbolikája a kamaszkort tematizáló filmekben*, Imágó Budapest 2015/4., 23.

9 A kettős kódolásról lásd: Charles JENCKS, *Postmodern and Late Modern. The Essential Definitions*, Chicago Review 1987/4., 31–58.

A kortárs alternatív vámpírfilmek kapcsán a kettős kódolást azért is érdemes hangsúlyozni, mert a kortárs magyar prózairodalom és filmművészet is ennek a szellemiségében nyit a vámpírnarratívák felé. Ahogy 2000 előtt a magyar irodalomban, úgy a magyar filmművészetben is csak elvétve találni utalást a vámpírmítoszra – kifejezetten vámpír tematikájú magyar irodalmi vagy filmes alkotás pedig egyáltalán nem maradt fenn. A kortárs magyar prózairodalomban ellenben több olyan művet is találunk, amelyben központi szerep jut a vámpírnak, vagy amelyben gyakori utalás történik a vámpírookra. Előbbire jó példa Benedek Szabolcs *Vérgróf*-trilógiája (2012–2013) és Szécsi Noémi *Finnugor vámpír* (2002) című regénye, utóbbi kategóriában pedig Cserna-Szabó András prózai munkái említhetők (például a *Puszibolt* [2008], a *Szíved helyén épül már a Halálcsillag* [2013], a *Sömmi* [2015] vagy *Az abbé a fejével játszik* [2018]), amelyek előszeretettel utalnak Vlad Ţepeşre és Stoker Drakula grófjára. Ezeknek az alkotóknak az írásai jellemzően a magas irodalom és a populáris irodalom határán helyezkednek el (bár ezeket a vonásokat eltérő mértékben vegyítik). A kortárs magyar filmművészetben elsősorban annak a Bodzsár Márknak a neve említhető, akinek már a 2013-as *Isteni műszak* című filmje is erőteljesen utalt korábbi vámpírnarratívákra, és akinek 2019-ben *Drakulics elvtárs* címmel jelent meg vámpírfilmje. Mindez pedig azt is jelzi, hogy a kortárs magyar filmművészetben és prózairodalomban a populáris és a magaskultúra határán található alkotások megértése során a vámpírmítosz és a vámpírnarratívák ismerete is nagyobb hangsúlyt kap.

### *Az újraértelmezés sarokkövei: a vámpírmetaforák*

A kortárs alternatív vámpírfilmek elemzése során érdemes kitüntetett figyelmet szentelni a vámpírmetaforának. Ahogy Stoker regényében, úgy ezekben a filmekben sem csak a vérszívás kap többletjelentést, hanem a vámpír más attribútumai is metaforikusan értelmezhetőek. Az E. Elias Merhige rendezte *A vámpír árnyéka* (2000) című filmben például a vámpír testének fényben megmutatkozó különleges anyagiséga és a filmszalag között figyelhető meg metaforikus viszony; a *Vámpír a díványon* és a *Hétköznapi vámpírok* a vérszívók tükörképtelenségét használják fel az önreflexivitás hiányának kifejezőjeként; a *Csadoros vérszívóban* pedig a vámpír tükörképének megléte a névtelen főszereplő lány öntudatosságának jelölőjeként értelmezhető. A filmek metaforikus

képzettársításai túlnyomó többségükben már Stoker regényében is tetten érhetőek: e filmek pedig éppen azért érdemelnek kitüntetett figyelmet a *Drakula*-kutatásban, mert olyan metaforikus képzettársításokra irányítják a figyelmet, amelyek a *Drakulában* rejtettebb módon vannak jelen. Ezáltal a *Drakula* poétikai jellegzetességeit újraértelmező kortárs alternatív vámpírfilmek nagymértékben hozzájárulnak a regény eddig kevésbé tárgyalt jelentésrétegeinek feltárásához. Emellett viszont a regényben megalapozott metaforikus képzettársításokat sok esetben új megvilágításba és új kontextusba is helyezik, ezáltal úgy őrzik meg a Drakula-mitosznak ezt a hagyatékát, hogy meg is újítják azt. Nemcsak arra mutatnak tehát rá, hogy bizonyos vámpírmetaforák milyen mélyen gyökereznek a *Drakulában*, hanem ezeknek az újraértelmezési lehetőségeit is reprezentálják.

Szemléletes példa erre a vámpírizmus és a droghasználat metaforikus összefonódása, amely Stoker regényében és Amirpour filmjében is megtalálható, de az 1890-es évek Angliájában egészen más jelentést hordoz, mint a 2010-es évek Iránjában. A vámpírmetafora *Drakulában* is felfedezhető jelentésrétegeinek új kontextusba történő beillesztése arra is rávilágít, hogy Stoker regénye ezeknek a jelentésrétegeknek az alakulástörténetében nem minden esetben tekinthető kiindulópontnak, sokszor ugyanolyan állomásszerepet tölt be, mint a kortárs alternatív vámpírfilmek. Jól példázza ezt a vámpírizmus metaforikus összefonódása a gazdasági kizsákmányolással: ez a képzettársítás a 18. századra vezethető vissza, s azóta a 18. századi francia gazdasági állapotok leírásában ugyanúgy előfordult, mint a kapitalizmus és a rabszolgotartás, vagy Irán Amerika által történő kizsákmányolásának kontextusában. Hódosy Annamária a kortárs vámpírfilmek szexuális konnotációi kapcsán jegyzi meg, hogy a vámpírmetaforák idővel hasonlattá válnak: „A vámpírt motiváló és az általa keltett vágy itt nem az artikulálatlan szexualitás helyett áll, hanem sokkal inkább annak transzgresszív [...] aspektusait képviseli.”<sup>10</sup> Érdemes hozzátenni: a vámpírmetafora hasonlattá válása mellett a vámpírmetafora szimbolizációja is lezajlik: a vámpír lehetséges metaforikus jelentésrétegei közül – főleg a különböző vámpírnarratíváknak köszönhetően – idővel bizonyos jelentésrétegek kidolgozottabbá, elterjedtebbé és ezáltal könnyebben hozzáférhetővé váltak, mint mások. A vámpírok előbb idézik fel a szexualitás és a gazdasági kizsákmányolás képzetét, mint az önreflexivitás és az önprezen-

10 Hódosy, I. m., 21–22.

táció területén mutatkozó problémákat. Ugyanakkor a vámpírmetafora működésmódjához ez utóbbi jelentésrétegek is szorosan hozzátartoznak, sőt nagymértékben felelősek a vámpírmetafora – közvetetten pedig a vámpírnarratívák – halhatatlanságáért. A metafora jelentésrétegeinek lehatárolatlansága új jelentésrétegek kidolgozásának a lehetőségét hordozza magában. Ez egyrészt a vámpírnarratívák folyamatos megújíthatóságához vezet(het): a kortárs alternatív vámpírfilmek kiaknázzák ezt a lehetőséget – a vámpír hagyományosnak tekinthető metaforikus jelentésrétegei mellett kísérletet tesznek új metaforikus képzettársítások kidolgozására is. Másrészt ez a határtalanság élénk érdeklődést biztosít a vámpírmetaforáknak és vámpírnarratíváknak mind a laikusok, mind pedig a különböző tudományok művelői részéről, hiszen az újonnan kidolgozott és az eddig még látens jelentésrétegek értelmezésének igényét vonja maga után.

Ha esztétikai szempontból a *Drakula* különböző aspektusai (például stílusa, narratív szerkezete,<sup>11</sup> történetvezetése stb.) kritika tárgyát képezték is, az kétségtelen, hogy a regényt metaforikus sokszínűség jellemzi. Többek között ezzel magyarázható az elmúlt hatvan évben a regényre irányuló jelentős tudományos figyelem, és az is, hogy az elemzők a legkülönbözőbb tudományos diszciplínák keretében értelmezték Stoker alkotását. A vámpírnarratívák kutatásában ezért is megkerülhetetlen a *Drakula* – mind a mai napig ez a mű tanúsítja a leglátványosabban a vámpírmetafora komplexitását.

A kortárs alternatív vámpírfilmek a vámpírnarratívák kategóriáján belül éppen a vámpírmetafora egyedi használatával tűnnek ki, amelyet egymástól eltérő irányokban bontanak ki. Befejezésként ezek közül pusztán egyetlen képzettársításhoz térnék vissza. Ronald R. Thomas *Specters of the Novel: Dracula and the Cinematic Afterlife of the Victorian Novel* című tanulmányában a vámpír és az adaptáció (mint művelet és mint produktum) közti metaforikus képzettársítást vizsgálja.<sup>12</sup> Noha Thomas ezt a képzettársítást kizárólag a klasszikusnak számító *Drakula*-adaptációk kontextusában elemzi, voltaképpen ennek a metaforának a hatóköre jóval tágabb, az adaptációk teljes tartományát lefedi. Linda

11 Stephen King például így vélekedett a regény felépítéséről: „A *Drakula* öszintén lüktető melodráma, amelyet a levéregény csúnyán nyikorgó vázán helyeztek el.” Stephen KING, *Stephen King bevezetője*, ford. SZENTMIHÁLYI SZABÓ Péter = *Három klasszikus rémtörténet. Frankenstein – Drakula gróf válogatott rémtettei – Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, Glória, Budapest, 1985, 10.

12 Ronald R. THOMAS, *Specters of the Novel. Dracula and the Cinematic Afterlife of the Victorian Novel = Victorian Afterlife*, szerk. John KUCICH – Dianne F. SADOFF, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2000, 303, 288–310.

Hutcheon *A Theory of Adaptation* című könyvében említi, hogy Virginia Woolf egyik 1926-os esszéjében elítélően nyilatkozott az irodalmi művek filmes adaptációiról, utóbbiakat parazitának bélyegezve.<sup>13</sup> Woolf ezzel feltehetőleg arra utalt, hogy az adaptációk az adaptált művek kárára használják ki azok népszerűségét. Ezt a képzettársítást nem konkretizálta jobban, megtette viszont helyette Hutcheon, aki a könyve vége felé a következőképpen utasítja el ezt az analógiát: „az adaptáció nem vámpírszerű”, nem szipolyozza ki az adaptált művet, sőt inkább tovább éltezi azt.<sup>14</sup> A kortárs alternatív vámpírfilmek elemzése megerősítik ezt a megállapítást, hiszen ezek a filmek nem mint a Drakula-mítoszon (különösen pedig Stoker regényén) élősködő paraziták, hanem mint a *Drakula* (újra)értelmezésének fontos állomásai jelentek meg (még ha ez ahhoz a paradox kijelentéshez is vezet, hogy az elemzett vámpírfilmek nem vámpírszerűek). Másrészt érdemes hangsúlyozni, hogy ez az analógia nemcsak a vámpírmetafora újraértelmezését kínálja fel az adaptációs elméletek felől (jól példázva a metafora jelentésrétegeinek határtalanságát), hanem az adaptációs elméletek megközelítéséhez is egy új nézőpontot kínál, amelynek fókuszában éppen a vámpírnarratívák állnak. Hiszen ahhoz, hogy értelmezhesük Hutcheon állítását, először azt kell megértenünk, hogy mi a vámpír.

13 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York–London, 2006, 3.

14 *Uo.*, 176.