

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Irena Perpar

Mentor: doc. dr. Peter Stanković

**VAMPIR: LITERARNI IN FILMSKI OTROK, BITKA MED
SPOLOMA NA STIČIŠČU
EROTIKE IN GROZLJIVEGA**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2006

KAZALO

1. UVOD.....	4.
2. ZGODOVINSKI KONTEKST KOT VIR NAVDIHA ZA MIT.....	8.
2.1. Mitologija.....	8.
2.2. Vlad Tepeš (Drakula), Gilles de Rais, grofica Bathory.....	17.
2.3. Epidemije.....	20.
2.4. Krščanstvo.....	22.
2.5. <i>The Other</i> : vampirizacija in kolonizacija manjšin.....	26.
3. ŽANRSKA UVRSTITEV VAMPIRJA.....	30.
3.1. Literarno izročilo.....	30.
3.2. Grozljivke in srhljivke kot filmski žanr in razvoj vampirizma.....	39.
3.2.1. Filmska podoba vampirja.....	41.
4. BITKA MED SPOLOMA ALI VAMPIRJI: ŽENSKAM VSTOP V KLUB PREPOVEDAN?.....	49.
5. PSIHOANALIZA; GROZA IN SEKSUALNOST.....	54.
5.1. Freud in <i>Das Unheimliche</i>	55.
5.2. Julia Kristeva.....	58.
5.3. Psihoanaliza in vampirji.....	59.
5.4. <i>Queerness</i> ali izhod iz heteroseksualnosti.....	62.
6. VAMPIR KOT ALTER EGO SODOBNEGA ČLOVEKA.....	68.
6.1. Vampirizem kot zločin.....	68.
6.2. Vampir in kapital.....	71.
6.3. Vampir na spletu in vampirska subkultura.....	72.
7. ZAKLJUČEK.....	74.
8. LITERATURA IN DRUGI VIRI.....	80.

8.1. Knjige in zborniki.....	80.
8.2. Viri z medmrežja.....	82.
8.3. Seznam filmov.....	86.
9. PRILOGE.....	89.
Priloga A: Vampir v umetnosti.....	89.
Priloga B: Razvoj filmske podobe vampirja.....	90.
Priloga C: Vampir in kapital.....	93.

1. UVOD

»Dobrodošli! Izvolite vstopiti!« Harkerja in istočasno bralca prijazno vabi Drakula. Da se za prijaznostjo skriva nekaj več kot le čista gostoljubnost, sicer kmalu postane jasno, a je takrat že prepozno. Vljudnost in živalska narava, šarm in zverinski čekani, nesmrtnost in morilski nagon vampirja delajo uspešnega lovca in hkrati nerazumljenega odpadnika družbe. Med dvema poloma razdvojena vampirjeva osebnost pa se je kljub tej shizofreni naravi izkazala kot učinkovita pri premagovanju časa in pripadajočih sprememb. Še več, izkazala se je kot pogoj za uspešno upiranje konkurenci na trgu popularne kulture.

Pri popularni kulturi in širši umetnosti se rado uporablja netočno metaforo ogledala. In čeprav med družbo in tako imenovanim ogledalom stoji cel set nasprotujočih si in tekmujočih kulturnih, subkulturnih, industrijskih in institucionalnih determinant, ta vseeno skozi sebi specifične medije do neke mere odseva pričakovanja, vrednote in tudi strahove določene kulture. (Turner, 1993: 130)

V svetu, kjer se pojmovanje posameznika in njegovih funkcij v družbi nenehno spreminja, se skladno spreminjajo tudi našti pojmi. Kljub spremenljivosti pa se znotraj družbe lahko opazijo določeni tokovi, ki jim kot posledico pripisujemo uveljavitev oznake *potrošniška družba*. Oznaka se je oprijela predvsem zaradi tako uveljavljenega materializma in težnje po menjavi in konzumaciji vedno novih proizvodov.

Spremenljive identitete in neobvezujoče vloge, vezane na spol, starost ali sloj, potegnejo za seboj redukcijo reda in predvidljivosti v družbi, pri čemer se večja stopnja negotovosti in odtujenosti med posamezniki. Strahovi, poprej vezani na odstopanja od družbenih norm in ločevanje na naše in tuje, dobro in zlo, se ob brisanju meja začno prenašati na pripadnike te iste družbe oziroma posameznika. Razdvojenost, povzročena ob navidez neomejeni izbiri delovanja in vlog, si je tako logično utrla pot tudi v popularno kulturo.

Izdelki popularne kulture združujejo fascinacijo in istočasno nelagodje nad materialnim, videzom in potrošnjo. Vse našteto se utelesi v sodobnem liku vampirja, ki je kljub svoji burni zgodovini preživel do danes. Za preživetje se ima verjetno zahvaliti ravno nelagodju določenih posameznikov nad prevladujočim materializmom in sekularizacijo družbe, kar je botrovalo nastanku množice novih religijskih gibanj in močni zastopanosti fantazijske tematike v umetnosti.

Drug močan razlog pa se skriva v njegovih lastnostih, med katerimi je nesmrtnost gotovo v ospredju. Kajti smrt je od nekdanj fascinirala človeka, saj pomeni njegov konec, prenehanje fizičnega obstoja, kot taka pa je nekaj povsem nedoumljivega in abstraktnega. Posledično pa je zanimivo in zastrašujoče tudi vse, kar je z njo povezano, jo povzroča ali napoveduje. Eno glavnih vprašanj, ki zaposluje človeštvo, je gotovo smisel življenja, s tem pa tudi smrti in možnosti obstoja po njej. Najtežje je sprejeti konec brez alternative posmrtnega življenja, pa čeprav le v breztelesni obliki.

Tudi sodobni človek, vsej svoji spremenljivi identiteti navkljub, nima lažjega dela pri sprejemanju svoje umrljivosti. Kot pravi Freud, o tej temi še vedno razmišljamo kot *divjaki*, pri čemer je strah pred smrtjo in mrtvimi vedno tik pod površjem in že pri najmanjši provokaciji pripravljen priti na plan. (Freud 1994: 27)

Domišljija in grozljivi žanr, ki se z likom vampirja povezuje, zakorakata v umetnost v 18. stoletju in od takrat dalje služita kot eden od načinov za sproščanje prikrite agresije in zavrite spolnosti ter hkrati kot pobeg od uniformirane in, z določenimi pravili, omejene resničnosti. Tudi vampir, kot eno od mitoloških bitij, ki najde drugi dom v umetnosti, postane sredstvo zabave in pripravno orodje za premestitev strahov in frustracij v določenih zgodovinskih situacijah. Hkrati postane vir zla in orodje za kaznovanje, kadar pripadniki družbe ne spoštujejo pravil ali svojih vlog, pri čemer v literaturi in filmskih začetnikih žanra prevladujejo tiste, vezane na spol in spolnost. Nespremenljivost vlog in funkcij pa je v sodobni družbi seveda bolj obrobne pomena, zato tudi vampir izgublja svojo moralno poslanstvo.

Osrednja tema konflikta med vampirji in navadnimi smrtniki se načeloma ne spreminja, bo pa naloga osredotočena na prikaz spremenljive vampirjeve podobe, ki se vse bolj približuje podobi *modernega* odtujenega individuuma, ki ga ironično ravno njegove moči delajo tudi ranljivega in negotovega. Pri tem je vprašljiva predvsem smer odgovornosti- je to odgovornost do ostalih vampirjev kot vrste, odgovornost do človeka kot potencialne žrtve ali odgovornost vampirja do samega sebe kot posameznika z individualnimi potrebami in potenciali? Nerazrešeno vprašanje onemogoča nekdanji črno-beli prikaz trojice likov: junakov, žrtev in pošasti. Ko pošast preneha biti pošast in se začne prikazovati tudi s stališča posameznika, s svojimi tegobami in vprašanji, je otežena tudi avtomatična identifikacija gledalca z ljudmi kot nosilci *človeškosti* in *normalnosti*.

Poleg modernosti vampirja v njegovi razcepljenosti, se naslednji razlog za

prepoznavnost in priljubljenost lika skriva v podobi, ki v tem trenutku združuje skoraj vse sodobne ideale: lepoto, moč, nesmrtnost in celo potrošništvo. Pomemben vidik vampirjev je tudi njihova seksualna, delno sadistično obarvana, aktivnost in manipulativnost. Našteto je opazno predvsem pri filmu in literaturi, ki sta ob popularnih zvrsteh glasbe paradna konja današnje popularne kulture. Poleg tega vampir šele z njima dobi svojo vsesplošno prepoznavnost.

Omenjeno in pregled določenih filmov in literature na to temo je pripomoglo k oblikovanju naslednjih tez:

1. *Podoba vampirja se v popularni kulturi s časom spreminja.*
2. *Vampir (kot mesto prehoda erotike v grozljivo) je občutljiv na obstoječe odnose med spoloma, spremembe v družbi in odraža trenutno hierarhijo vrednot.*
3. *Predvsem filmska različica vampirja v sodobni potrošniški družbi ne predstavlja več pošasti, pač pa ideal.*

Zaradi kompleksnosti fenomena je naloga strukturirana v poglavja, ki pa se v zaporedju in naslovih ne nanašajo neposredno na teze. Struktura je oblikovana tako, da v celoti vsaj v grobem predstavi najpomembnejše poteze lika, razvoj in družbeni kontekst. Vsako poglavje se delno ali v celoti dotika vsaj ene od tez, ki so tako lahko obravnavane večkrat z različnih vidikov. Glavno orodje utemeljevanja tez je v tej teoretski nalogi analiza teksta, predvsem filmov, literature in akademskih člankov ter razprav. V zadnjem poglavju in pri filmskih podatkih in novicah pa medmrežje predstavlja dragoceno pomoč, saj je med drugim najbolj zastopan medij pri širjenju in utrjevanju vampirske subkulture.

V prvem poglavju se soočimo z zgodovinskim kontekstom nastanka popularnih krvososov, z mitologijo, folkloro, osebnostmi, dogodki ali pojavi, ki so pripomogli k oblikovanju sodobnega mita in vampirjeve podobe. Poglavje na hitro ošine razmerje med spoloma v zgodovinskih koreninah, njegov vpliv na vampirsko umetnost in predstavi prevladujoč odnos do lika med ljudstvom in v religioznih sferah. Nakaže tudi glavne prelome in spremembe v vampirski podobi, kot se kažejo v različnih obdobjih.

Naslednje poglavje se dotakne grozljivega žanra, ki je pogosto puščeno kar v angleški obliki *horror*. Tako lahko namreč enačimo grozljivi žanr tako v literaturi kot

filmu, hkrati pa je pojem tudi sopomenka groze. Istočasno *horror* za razliko od *terrorja*, ki bi se v slovenščini enako prevajal kot groza, po Anne Radcliffe vključuje telesen odziv in je bolj primeren za označevanje vampirskih tekstov. (Williams 1995: 73) Žanrska umestitev je za vampirje pomembna, ker delno določa poteze likov in narekuje njihovo akcijo. Ob rahljanju vezi z grozljivim žanrom predvidevamo tudi spremembe v vampirjevih lastnostih. Zanimivo je na primer razmerje med spoloma, ki je v grozljivem žanru večinoma izredno stereotipno. Temelji predvsem na podrejanju žensk, tako da z odmikom pričakujemo tudi spremembe v reprezentaciji spolov.

Temu je v celoti namenjeno naslednje poglavje s pomenljivim naslovom, saj se v njem lotevamo le prikazovanja žensk v vampirskem okviru. Prikaz je med drugim odvisen tudi od akademskih razprav, ki so vampirsko umetnost že zgodaj neločljivo povezale s psihoanalizo. Napadi s seksualno-sadističnimi potezami so hvaležno gradivo za vse psihoanalitike, ki jim je posvečeno predzadnje poglavje. V navezavi na seksualnost in psihoanalizo nas bo zanimala tudi homoseksualnost oziroma *queerness* kot način bivanja, ki poleg izhoda iz heteroseksualnosti pomeni preseganje normalnosti na večih ravneh.

Zadnje poglavje pa je namenjeno vsem odjemalcem vampirske tematike in izkoriščanju vampirja v tržne namene, kar je glavna podpora tezi o prehodu pošasti v ideal sodobne popularne kulture. Oglaševanje je namreč osredotočeno predvsem na prikaz močnih in lepih likov, poleg tega pa se v dobi izbiranja identitet in podobe veliko denarja namenja proizvodnji izdelkov, ki so namenjeni določeni ciljni skupini potrošnikov. In v primeru vampirskih ljubiteljev, lahko le-ti posežejo po dolgi vrsti izdelkov z vampirsko podobo ali namenjenih ustvarjanju vampirskega imidža, pri čemer lik sodeč po priljubljenosti že dolgo ni več na seznamu negativcev.

Sledi seveda zaključek, v katerem bodo obnovljena poglavja glede na zastavljene teze. Naloga, ki temelji na arbitrarni izbiri tekstov s tovrstno tematiko, pri čemer bom sicer skušala biti čimbolj temeljita, ob nenehni produkciji novega materiala ne more dati nekih univerzalnih ali stalnih odgovorov. Že teze same predvidevajo ravno spremenljivost v reprezentaciji kot stranski učinek širšega družbenega konteksta. Zaradi obsežnosti tematike bodo žal popolnoma izpuščeni nekateri vidiki, kot na primer prisotnost vampirske metafore v današnjem političnem in drugih diskurzih. Nekatero druge teme pa bodo obravnavane bolj površno, kot bi si morda želeli, saj se bo največ pozornosti namenilo analizi filma in literature, ki sta za to nalogo ključnega pomena

2. ZGODOVINSKI KONTEKST KOT VIR NAVDIHA ZA MIT

Vampiriska mitologija se močno naslanja na zgodovinske dogodke in osebnosti, ki so prispevale svoj del k oblikovanju lika in njegovih sposobnosti. Zgodovinski kontekst omogoči tudi boljše razumevanje, zakaj se je mit razvijal kot se je, in zakaj vampir kmalu in za dolga leta postane nosilec seksualne deviacije in odpadnik-metafora za vse marginalizirane skupine.

2.1. Mitologija

Kljub institucionaliziranim oblikam verovanj ima vsaka kultura tudi svojo mitologijo, ne nujno skladno s prevladujočo religijo. Običajno se obe medsebojno prepletata in vključujeta poleg pravil za življenje tudi pojasnitve določenih, drugače nerazložljivih, pojavov in izvor oziroma manifestacijo zla. Ta je namreč destruktivni element, udejanjanje vseh možnih kršitev postave in morale, ki ga mora družba nekako opravičiti. Kajti noben član družbe ni vedno *dober*, se pravi, da ne izpolnjuje vedno njenih zahtev v celoti. Nekateri pripadniki se kljub socializacijskim procesom celo popolnoma odrečejo družbenim pravilom in kot taki postanejo *zli* odpadniki. Ne glede na resnične razloge za te pojave, se zanje pogosto najde vzrok izven posameznika.

Tako pozna vsaka religija arhetipsko razdelitev na dobro in zlo, svetlobo in temo. Ta razdelitev običajno pomeni tudi dve skupini (nad)bitij, bogov ali polbogov, ki nadzorujejo in upravljajo dva diametralno nasprotna svetova. Naš svet se pogosto nahaja med njima in je stična točka, meja med tema svetovoma, hkrati pa tudi *bojišče* nasprotnih si sil dobrega in zlega.

Večina mitologij v svoje zgodbe uvršča zbirko likov, ki pripadajo eni ali drugi strani ali so celo mešanci med ljudmi in drugimi bitji. V evropskem oziroma krščanskem prostoru so tako najpogostejši sli med svetovi angeli (božji glasniki) in demoni oziroma Satanovi služabniki, ki iščejo žrtve za pekel. Variacije in mešanja s poganskimi verovanji so dodala še vrsto pravljичnih oziroma mitoloških bitij, ki so živela v starih vražah in pripovedkah. Najbolj znana taka bitja so čaravnice, volkodlaki, pasjeglavci, velikani, vampirji ...

V tem poglavju bom na kratko predstavila vampirsko mitologijo, ki predhaja literarno in filmsko upodabljanje lika, je pa za njiju pomembna, saj omogoča bogat vir navdiha. Tako lahko med njimi potegnemo mnoge vzporednice v razvoju podobe

vampirja, pa tudi v odnosih do spolnosti in med spoloma. Enako ali pa še bolj pomembni pa so tudi prelomi v ikonografiji ali upodabljanju, saj kažejo na razlike v odnosu do vampirjev in preneseno do nadnaravnega oziroma nerazložljivega.

Sodobni izraz vampir (vampire, vampyre) izhaja iz madžarske besede vampir (oupir, t.i. krvoses), čeprav naj bi bila prvotno slovanskega izvora in imela enako obliko tako v ruskem, češkem, poljskem in ostalih slovanskih jezikih. Ta izraz je včasih predstavljal sinonim za volkodlaka, medtem ko so beseda *vrykolakas* in njene različice označevale vampirsko bitje. Le pri Srbih¹ naj bi izraz *od nekdanj* pomenil današnjo interpretacijo pojma. Vendar je tudi v tem primeru obstajala povezava z volkodlaki. Po starih vražah naj bi namreč pokojni volkodlak prešel v stanje vampirja, tako da sta termina močno prepletena. Drugo verovanje pa ponuja kot možnost nastanka vampirja tudi uživanje ovčjega mesa, če je ovco ubil volk. Po tej inačici naj bi se jedec mesa po smrti preobrazil v vampirja. Kljub prepletenosti pojmov pa je očitna razlika v tem, da je vampir po definiciji *oživljen* mrtvec oziroma *nemrtvi* in ne le pod določenimi pogoji preobražen človek. (Summers 1928)

To mešanje vampirske in volkodlaške tradicije je še danes prisotno na filmu in v literaturi, saj volkovi in netopirji v kombinaciji s polno luno predstavljajo pomemben spremljevalni del *žanra*. Pri tem se v misli najprej prikradejo tuleči transilvanski volkovi iz Drakule, ki so ubogemu Harkerju in v okolici gradu živečim prebivalcem naganjali strah v kosti, grofu pa predstavljali domače ljubljence. Druga asociacija pa je malce novejšega datuma, in sicer ameriški filmski izdelek *Podzemlje* (*Underworld*, 2003), kjer nastopata klana vampirjev in volkodlakov, ki bijeta medsebojni boj za prevlado in obstanek, začinjen z dvema temačnima verzijama romance o Romeu in Juliji.

Izraz vampir se danes uporablja vsakodnevno, tudi kot metafora v najrazličnejših sferah kot na primer politiki. Vampirja se redkeje poimenuje *nosferatu* oziroma *nemrtvi* (filma Murnaua in Herzoga) ali pa kar *drakula*, kjer ime plemiča izgubi funkcijo lastnega imena in postane sopomenka za vampirja.

Kar preseneča večino avtorjev, ki so se ali se še ukvarjajo s tem fenomenom, je razširjenost verovanj o vampirskih bitjih po celem svetu. Predstavlja neko vrsto medkulturne univerzalije, seveda z ozirom na to, da ga označimo z najširšo definicijo:

¹ Predvidevam, da je imel izraz enako obliko tudi pri ostalih južnoslovanskih sosedah (Hrvaški, Sloveniji ...).

kot bitje, ki se hrani z življenjsko energijo drugih bitij.

Ena redkih izjem v tem oziru je Dom Augustin Calmet, ki v svoji razpravi iz leta 1759 z naslovom *Vampires oh Hungary, Bohemia, Moravia, and Silesia* izrecno izpostavlja, da se fenomena *živih mrtvecev*, tako popularnega v osemnajstem stoletju na omenjenem območju, nikakor ne da enačiti ali primerjati z antiko. Po njegovih besedah se temu fenomenu v zgodovini Hebrejcev, Egipčanov, Grkov in Rimljanov nič ne more približati. Priznava sicer določene vplive na te vraže iz zgodovine, vendar po njegovem mnenju primeri ljudi, ki po smrti s pitjem krvi ali drugače izčrpavajo okolico, nikjer prej niso bili tako pogosti ali običajni. (Calmet 1976: 80)

S tem se očitno ne strinjata avtorja knjige *Mysterious Monsters*, Hall in Parson, ki sta Lamijo iz antične grške in rimske mitologije mirno označila kot tip ženskega vampirja, ki je zapeljeval moške žrtve v želji po krvi. (Hall, Parson 1978: 17) Različne mitologije poznajo veliko zapeljivih ženskih demonov s slo po krvi. Grke pa poleg Lamije straši še vampir *vrukalakos*. Ta je po svojih značilnostih in delovanjih že povsem sodoben, saj je bitje z zmožnostjo oživljanja mrtvecev, ki se nato hranijo z ljudmi. Kar morda najbolj oporeka Calmetu, je razširjenost verovanja v vampirje na otoku Santorini, kar naj bi botrovalo celo nastanku reka »pošlji vampirja na Santorini«. (Hall, Parson 1978: 17) Poleg tega sta avtorja navedla še besede znanega francoskega botanika Josephe de Tourneforta iz leta 1717: »Na vsem Arhipelagu ni enega ortodoksnega Grka, ki ne bi trdno verjel, da je hudič zmožen reenergizirati in oživiti mrtvecev.«

Mnenje *modernih* Grkov, da telesa izobčencev po smrti lahko vstanejo iz groba in nadlegujejo okolico, je Calmet označil kot izmislek shizme grške cerkve, ki naj bi s tem dosegla avtoriteto in podporo pri uporabi zoper katoliško skupnost. Njegova teza je, da ta pojav nikakor ne more imeti podlage ali kontinuitete v zgodovini, grški filozofiji in mitologiji. Tako naj bi primitivna cerkev poprej pojmovala proces nerazgradnje telesa pokojnika popolnoma nasprotno, in sicer kot znamenje svetosti, posebne pozornosti božje previdnosti itd. (Calmet 1976: 81)

Ostali avtorji (Summers, Marigny, Florescu...) pa vampirju običajno vseeno že uvodoma namenijo multinacionalni karakter oziroma ga proglasijo² kar za »državljana sveta«³. Svetovljansko podobo v romantičnem slogu nadgradi Byron, prevzame

² Opazi tudi Gelder (1994: 25).

³ Fraza, ki jo Summers prevzame po Goldsmithu.

Polidori in malce zamaje Stoker z Drakulovim transilvanskim poreklom. Kljub vsesplošnemu (napačnemu) priznavanju Transilvanije kot vampirjeve domovine in ameriški posvojitvi, ki je s svojo filmsko industrijo izdelala vampirjevo podobo in priskrbela potrebno publiciteto, vampir tudi danes nima obstanka na enem kraju in se mu soglasno vsaj v teoriji dodeljuje neko nadnacionalno in nadrasno poreklo. V praksi popularne kulture pa je že dolgo časa pravi Američan.

Pri povedanem je pomembno izpostaviti popularnost mita še pred preskokom v umetnost, saj očitno poseduje neke univerzalno fascinantne lastnosti, ki ljudem ne pustijo spati. Vendar s to razliko, da folklorni vampir načeloma ni predstavljal ničesar pozitivnega in je bila tudi nesmrtnost, po kateri danes tako hlepimo, včasih dojemana kot kazen za pretekle grehe.

Vsaj pogojna nesmrtnost je zajeta v večini definicij vampirja in v različnih mitologijah. Uničenje je možno le pod točno določenimi pogoji in z ritualnimi postopki, določeni so pogoji za nastanek (odvisno ali je bitje človeškega izvora ali demon ...) in znaki, preko katerih se vampirja lahko prepozna in diagnosticira njegov napad na živali ali ljudi. Napad se običajno vrši ponoči, v okrilju teme, od koder sledi priljubljena fraza *otroci noči*. Žrtev pa zaradi posledic napadov največkrat podleže poškodbam in pomanjkanju življenjske moči.

Današnje podoba je mešanica literarnih in filmskih izboljšav lika ter starih vraž. Filmske lastnosti izhajajo v veliki meri iz *balkanskih* verovanj oziroma slovanske mitologije, vendar podobna bitja poznajo tudi Kitajci (Ch'lang shih, ki mori s strupenim zadahom in nato izpije kri), Irci (Dearg-Duesi, ki ne morejo spreminjati oblike), Škoti (Baobhan sith kot vila, ki se lahko spremeni v prelepo mladenko in s plesom izčrpa moškega, nato pa se z njim hrani) ...⁴

Prva otipljiva sled vampirskega bitja naj bi bila prazgodovinska Perzijska vaza z risbo boja med človekom in pošastjo, ki mu poskuša izsesati kri. Zgodnja izročila o napadalnih živih mrtvecih segajo na Kitajsko in njihove legende, Indijo, Polinezijo, Južno Ameriko ... Ne glede na to, pa današnja podoba literarnega in filmskega vampirja izvira predvsem iz mešanja evropske in ameriške dediščine ter antičnega in židovsko-krščanskega izročila. (Marigny 1995: 14, 15)

Pri večini narodov in kultur ima kri kot življenjska tekočina poseben, tudi ritualen pomen. To je opazno pri religioznih in magijskih obredih žrtvovanja, kjer

⁴ Vrste vampirjev. <http://www.gmjaya.org/sola/tim2001/miti/vampirji5.html> (19. 2. 2006)

darovanje krvi v obliki polivanja ali škropljenja oltarjev oziroma svetinj ni nič neobičajnega, pogosto pa se pojavlja tudi ritualno uživanje te tekočine.

Azteki so s krvjo pojili svoje idole, v Indiji so Radže uživali kri iz odsekanih glav, v stari Grčiji pa naj bi s krvjo klicali tudi duhove, tako kot Odisej v Homerjevi *Odiseji* ... Strah, da bi kri vrnila moč dušam umrlih, poznajo po trditvah Summersa tudi v afriških ljudeh. Pripadniki ljudstva Bantu so po njegovih besedah skrbno pokrivali in ritualno čistili vsako kapljico krvi, ki je padla na tla ali umazala obleko ali drug predmet. V grški mitologiji naj kri ne bi le vračala moči že od telesa ločenim dušam, pač pa tudi navadnim smrtnikom, in sicer kot nekak napitek mladosti. Tako naj bi čarovnica Medeja po Senekovih besedah za pomladitev Jazona žrtvovala lastnega brata. Vračanje moči skozi krvavo dieto⁵ je dokaj popularen recept skozi zgodovino do danes. Tudi krščanstvo, judaizem, hinduizem in ostale sodobne religije krvi še vedno pripisujejo poseben pomen. (Hall, Parson 1975: 17, Marigny 1995: 14, 15,⁶)

Hebrejci imajo zapleten odnos do krvi, saj naj bi bila obenem simbol življenja, kot duša telesa, hkrati pa tudi nečistosti, povezane s pregonom iz raja. Tako naj bi menstruacija predstavljala nečisto rano kot božjo kazen za vse Evine hčere. Ker je menstrualna kri lahko povod za mnoga prekletstva in tabuizirana, je ženska v teh dneh podvržena mnogim omejitvam. To se kot dediščina, pri čemer je pomembno tudi sklicevanje na antične avtoritete, skoraj v popolnosti prenese na krščanstvo. Dolga stoletja je prisotno prepričanje o strupenosti menstrualne krvi, ki med drugim povzroča bolezni, kot so gobavost, epilepsija in obsedenost s hudičem pri, v času cikla spočetih, otrocih (Marigny 1993: 16, 17, Ranke-Heinemann 1992: 20, 21)

Kljub tej dedovani fobiji pred žensko krvjo, pa je odnos do krvi na splošno v krščanstvu vseeno drugačen. Nedotakljivi tabu Mojzesovega zakona, ki prepoveduje pitje krvi živih bitij, zaradi česar je bila Lilith v očeh Hebrejcev še prav posebej velika grešnica, v krščanstvu ni prisoten. Ta religija je namreč enega svojih osrednjih obredov povezala prav z obrednim pitjem *Kristusove krvi* v obliki posvečenega vina in uživanja njegovega telesa skozi hostije, kar naj bi simboliziralo združitev vernika z bogom oziroma Kristusom (in posledično cerkvijo). (Marigny 1993: 16, 17, 21)

Čeprav danes različne definicije vampirja navajajo tudi psihološke ali astralne

⁵ Uživanje krvi lastnih otrok Babilonske skupnosti Lilitu in primer madžarske grofice Bathori iz sedemnajstega stoletja, slavne po pitju in kopanju v krvi stotin tlačanskih devic iz okolice.

⁶ Some Vampiric History. <http://www.geocities.com/utherworld/seasons/vampires.html> (5.3.06)

vampirje, pa je za film in literaturo kri neizogibna. Kljub temu, da teza o spreminjanju vampirjeve podobe nakazuje tudi zmanjševanje pomena grozljivosti v vampirski naraciji, pa vampirja pitje krvi še vedno dela predatorja in drugačnega, s čimer se gledalec ali bralec ne more povsem poistovetiti. Poleg tega pa je perverzija krščanskega pojmovanja krvi idealna za posledično krščansko izganjanje.

Fascinacija nad krvjo seveda ni zadosten pogoj za nastanek vampirskega mita oziroma verovanja. Bolj kot dejstvo, da se vampir hrani s krvjo, je z mojega stališča pomemben obstoj vampirja v *kolektivni zavesti*. Telo, ki bi po vseh naravnih zakonih moralo trohneti v zemlji, je zaradi različnih vzrokov reanimirano in zaseda prostor na zemlji. Kri daje moč telesu, ki ga je duša že zapustila. Vsekakor pa je vampir možen le v primeru dualističnega gledanja na telo in *dušo* kot dve ločeni entiteti.

Kot ugotavlja Summers v svoji slavni razpravi *Vampir, njegovi prijatelji in sorodniki (Vampire: his kith and kin)* iz leta 1928, vampirja ne moremo šteti niti med demone, kljub njegovi demonski sli po krvi, niti med duhove ali fantome, ravno zaradi njegove telesnosti, ki jo s krvjo ohranja. Tako vampir »ni niti mrtev niti živ; pač pa živeč v smrti. Je abnormalnost/.../Kako strašna je usoda vampirja, ki ne pozna počitka v grobu, pač pa je njegovo prekletstvo v napadu in prežanju na še žive.« (Summers 1928)

Ta poetična oznaka je očitno služila tudi kot izhodišče danes, poleg Stokerja, verjetno najslavnejši avtorici vampirske literature, Anne Rice. Njeni vampirji so nenehno v boju s samimi seboj in nesrečni zaradi svoje eksistencialistične obsojenosti na svobodo in moč oziroma svoj vampirski obstanek. Pri njih prvotno fascinacijo nad prejetimi močmi in povečano senzualnostjo skoraj obvezno nasledita melanholija in občutek ujetosti. To pa se ironično ne prenese na bralca, gledalca ali celo običajne smrtnike znotraj njenih knjig- vsi bi namreč z veseljem delili *nesrečno* vampirsko usodo.

Pri Rice vampirji do neke mere ohranijo svojo človeško dušo oziroma svoje karakterne lastnosti, kar je ravno vir vseh njihovih tegob in jih razlikuje od folklore. Njihova človečnost oziroma ohranjanje duše znotraj telesa po vampirski preobrazbi ni značilna za mitologijo ali prve literarne upodobitve vampirja. V literaturi je pogost nek glavni vampir z močno osebnostjo, ki pa ni ostanek človeške narave. Je nad moralo ali očitno *zloben* po človeških merilih in vir nadaljnje reprodukcije vrste.

Nasprotno pri folklornih vampirjih živalska narava prevlada nad ostanki človečnosti, saj od človeka ostane le njegovo, po krvi lačno, telo. Vse, kar ga veže na

človeško preteklost, so neki nezavedni spomini, ki ga privedejo nazaj do še živečih svojcev ali prijateljev. Vendar pa čustvena navezanost s smrtjo preneha oziroma se sprevrže, tako da so preživeli sedaj le še vir tako potrebne krvi.

Prva literarna omemba besede vampir po Summersu datira v leto 1734, kjer v *The Travels of Three English Gentlemen* omenijo Ljubljano (Laubach) in našega Barona Valvasorja. Le-ta naj bi vampirje oziroma med ljudmi »naših krajev« živo verovanje opisal kot telesa pokojnikov, ki jih naseljujejo zlobni duhovi, zaradi česar v nočnem času prilezejo iz grobov in napadajo in pijejo kri še živečim. (Summers 1928) Ta oznaka pa je natanko najbolj razširjena današnja različica vampirske definicije in skoraj do besedice enako zapisana v knjigi *Mysterious monsters* (Hall, Parson 1978: 10) Prve zametke dualnosti telesa in duše gre po Summersu iskati že pri *primitivnem* človeku. Ta naj bi prišel do takih zaključkov na podlagi opazovanja spanja, sanjanja, fenomena nezavesti in kasneje smrti, ko se je od telesa ločilo nekaj, kar ga je poprej očitno oživljalo. Freud v navezavi na Otta Ranka v *Das Unheimliche* izpelje ugotovitev, da je bila verjetno »'nesmrtna' duša prvi dvojnik telesa«, ki je pomenil zavarovanje pred uničenjem *Jaza*. (Freud 1994: 20)

Dualnost s pridom izkoristi večina religij, ki, na podlagi neupoštevanja človeških oziroma družbenih ali *božjih* zakonov, napovedujejo sankcije na *drugem svetu*. Kajti neholistično pojmovanje telesa in duše predpostavlja tudi nesmrtnost oziroma neuničljivost poslednje. Duša tako po uničenju svojega tuzemskega domovanja le preide v drugo stanje ali na drug kraj. Od religije pa je potem odvisno, ali se ta drug kraj nahaja se vedno na zemlji v drugem telesu ali pa duša odplava k božanstvom kot pri veliki večini mitologij⁷.

Nastanek folklornih vampirjev je včasih racionalno utemeljen kot vrnitev pokojnika v želji po maščevanju, zaradi njegovih neizpoljenih želja ali kot kazen za grehe. Pogosto pa je vampirska usoda določena že kar v zibki na podlagi določenih znakov novorojenčka. Obstaja tudi možnost malomarnosti pri varovanju trupla pred pokopom, kar ima lahko usodne posledice.

Tako so Grki verovali, da vsak rdečelasec (navezava na Judo), otrok z materinim znamenjem, modrimi očmi, rojen na Božični dan, sedmi otrok istega spola, oziroma vsak, ki nekoliko izstopa od povprečja, po smrti lahko postane vampir. (Hall, Parson 1978: 17)

⁷ Grška, rimska, skandinavska, krščanska ...

Slovani in Romi so nastanek vampirja pripisovali neizpolnjenim željam mrtveca, ki jim niso dale miru niti po smrti, malomarnosti pred pokopom, kadar je truplo preskočila določena žival (kača, pes, kokoš, vol) ali pa zaradi posebej zločinskega življenja umrlega, zaradi česar zemlja mrtveca ni želela sprejeti. Enaka vraža je prisotna pri kristjanih na splošno, še najbolj v ortodoksnih krogih (izobčenci cerkve so posebej primerni kandidati za vampirje). (Vukanović 1976: 209)

Summers ugotavlja, da je nemoralnost in sprijenost najbolj razširjen recept za nastanek vampirja. Tudi prakticiranje črne magije v času življenja lahko pripelje do nemira po smrti, saj sile uničenja in groze, ki jih je človek zbudil ali priklical s svojim delovanjem, ne pustijo pokoja. Do posmrtno preobrazbe je zagotovo vodil tudi s krščanstvom prepovedan samomor. Prepoved krščanskega pokopa je pokojniku skoraj obvezno zagotovila posmrtno tavanje. Malce bolj redka pa so verovanja, da so vampirji potomci zveze čarovnice s hudičem, kar ima za posledico, da so tako *čarovnice* kot trupla osumljenih vampirjev pogosto zažigali. (Summers 1928)

Kar bode v oči pri tej bogati folklorni preteklosti, je omejenost literarnega in filmskega nasledništva. Pot na papir ali platno je našlo le omejeno število atributov in napotkov, povezanih z vampirjevo podobo, lastnostmi ali pogoji za nastanek in uničenje. Tako se je predvsem v filmski tradiciji vzpostavila neka opazna samoreferenčnost, kjer večina ikonografije sloni na začetnikih žanra. Prvi vampirski filmi oziroma Drakule so postavili trend tako s samo podobo vampirja kot tudi z vso sledečo ikonografijo in stranskimi karakterji. Variacije na temo so bile številne, vendar le z minimalnimi odstopanji v pogledu zajemanja iz folklorne zakladnice.

Istočasno se skoraj ni mogoče ogniti občutku, da so avtorji vampirske literature in filma uporabili proces racionalizacije in izločili vse, kar je bilo med seboj preveč nepovezanega ali celo poganskega. Koherentnost zgodbe je pri literarnem in filmskem ustvarjanju namreč bolj pomembna kot v mitologiji, zato se poskuša nastanek vampirja in njegovo zgodovino utemeljiti. Sočasno prihaja do umetniškega načina pokristjanjevanja, kjer poganskega vampirja preganjajo krščanski rituali ali relikvije. Ob prehodu v umetnost močno prevladuje krščanska simbolika, vampirje se odganja s pomočjo blagoslovljene vode in križi, od različne folklore pa ostaja še alergija na česen in srebro, občasna obsesivna kompulzivnost in obvezen kol skozi srce. Te poteze se začno spreminjati z odnosom do religije, saj so krščanski atributi kot *repelenti* vse manj učinkoviti.

Kljub množičnim variacijam nastanka v folklori, v umetnosti prevladujejo

zopet v krščanskem krogu nesprejemljivi samomor⁸ ali pa rekrutacija skozi ugriz, pri čemer je izvor vampirizma neznan ali sega v daljno preteklost (do Lilith, Jude ali grofa Drakule v številnih variacijah na literarnega predhodnika).

Literarni začetniki žanra so tako rekoč izvedli malo revolucijo, ko so vampirja počlovečili, ga naredili za odpadnika ali zlobnega izobčenca in mu ustvarili zgodovino. Osebna zgodovina je občasno priskrbela tudi legitimacijo za obstoječe stanje in storjene zločine. Največ pa so za priljubljenost lika naredili pripisana mu karizma, privlačnost in sposobnost manipulacije, predvsem z nasprotnim spolom, kjer je očiten prelom z mitologijo.

S filmom sta vedno bolj potencirani lepota in večna mladost, kot tako promovirana ideala v današnjem svetu. Pri tem je odstopanje od folklore najbolj opazno. Tam so vampirji običajno nagnusna in pošastna bitja, razen ko se v lovu na žrtev preobrazijo⁹ in nikakor prelepi mladeniči ali mladenke, ki v prostem času kontemplirajo o pomenu življenja in estetiki ...

Vampir torej postane bolj človeški, krvoločnost pa se ohranja, čeprav v vedno manjši meri. Ohranja se, vsaj na začetku, tudi tradicionalna morala, ki zahteva kazen za zločine oziroma prestopke. Ti so lahko tako na ravni odstopanja od pripisanih vlog, kot na ravni religioznih prestopkov ali kršenja zakonov. Prehod iz mitologije na literarno in filmsko naracijo je na tej točki manj linearen in preprost, kot se zdi na prvi pogled.

Pri folklornem vampirju so stvari jasne. Krivec oziroma zločinec je vedno vampir. Človek lahko postane vampir po svoji *krivdi* le v točno določenih primerih, kot so samomor, druženje s hudičem, res zločinsko življenje. Druge možnosti vključujejo naključja, malomarnost pri pokopu ali vampirsko *okužbo*. Nikjer pa nisem zasledila, da je žrtev vampirja na nek način sama kriva za napad z njegove strani in svojo posledično preobrazbo, kot je to pogosto implicitno nakazano pri filmu ali literaturi. Žrtve so pri folklornih vampirjih pogosto izbrane naključno ali po sorodstvenih vezeh, medtem ko so žrtve filmskih ali literarnih pogosto izbrane na podlagi določenih vedenjskih vzorcev, ki odstopajo od povprečja. Še posebej je to očitno pri ženskem delu literarnih in filmskih likov, saj je odstop od vedenjskih ali moralnih norm po pravilu kaznovan. Vampir je kaznovani in kaznovalec obenem, žrtev pa je v tem kompleksnem sistemu kaznovana dvakrat oziroma celo trikrat. Najprej z napadom,

⁸ Juda v filmu *Dracula 2000* po izdaji stori samomor in nato postane Drakula.

⁹ Primer vile Baobhan ali antične Lamije.

potem bolečo preobrazbo in v nekaterih primerih s tem povezanimi težavami s sprejemanjem svoje nove identitete, nato pa še s preganjanjem in potencialno ponovno smrtjo.

2.2. Vlad Tepeš (Drakula), Gilles de Rais, grofica Bathory

Primarno mesto, mesto vrhovnega in najbolj slavnega med vampirji, ki pogosto pomeni kar njihov sinonim, od literarne uspešnice Brama Stokerja dalje zaseda Drakula. Stoker se je v svoji pripovedi za glavni lik negativca izbral resnično zgodovinsko osebnost, vlaškega grofa Vlada Tepeša. Ta je v petnajstem stoletju slovel po svoji krutosti in posledični uspešnosti v boju proti Turkom, kasneje pa utonil v pozabo. Tako je konec devetnajstega stoletja literarno reinkarnacijo Drakule le redko kdo prepoznal kot tako in ne le domišljijiski lik. Šele z izjemno uspešnostjo romana in z literarnimi kritikami je v ospredje prišlo tudi zgodovinsko ozadje. Nabijalec na kole (Tepeš, Cepeš), kot so grofu naredi ljubkovalni vzdevek romunski zgodovinarji, je dobil svoje slavno ime Drakula po zaslugi očeta. Le-ta je bil leta 1431 povzdignjen v viteški red Zmaja, pol vojaško, pol redovniško organizacijo, ustanovljeno za boj proti Turkom. Drakul namreč v romunskem jeziku pomeni hudiča ali zmaja, pripona -a pa »sin od«. Drakula tako v dobesednem prevodu pomeni sin zmaja oziroma hudiča, pri čemer naj bi si tudi oče svoje ime pošteno prislužil in sinu priskrbel pomemben zgled. (Florescu, McNally 1988: 28, 29, 31, 39)

Sploh ne čudi, da je bil, kljub zgodovinskim tekmečem v sadizmu (Cezare Borgia, Katarina de Medici ...), *Sin hudiča* v kombinaciji z divjo, Angležem in Ircem tako tujo Transilvansko pokrajino, Stokerjeva prva izbira. Kajti Stoker se je svojega vampirskega podviga lotil na akademski način in najprej podrobno proučil zgodovinske vire, potem pa še turistične vodiče s slikovitimi opisi krajev, ki jih ni sam nikoli obiskal. Pri tem si je privoščil tudi nekaj umetniške svobode in zgodbo umestil v napačni konec Transilvanije. Ruševine gradu poleg Bistrice, ki so verjetno služile za model Drakulovega gotskega dvorca, so grofa po nekaterih računih obdajale le pet let v obdobju od 1451-56. (Florescu, McNally 1988: 31, 34, Dresser 1990: 113)

Ob vseh grozljivih dejanjih, ki jih je knez za časa življenja zagrešil in jih je potrebno delno pripisati duhu časa in razmeram¹⁰, delno pa inovativni kreativnosti, je

¹⁰ Po besedah Florescuja in McNallija je v zaporih in ujetništvu prebil več časa kot pa na prestolu.

literarna upodobitev Drakule prava pravljica za otroke. Sadizem, po katerem je knez slovel tako med turškimi neverniki kot med lokalnim prebivalstvom in s katerim je po svoje skrbel za moralnost v svojem *kraljestvu*¹¹, se je pri literarnem liku skoraj popolnoma izgubila.

Vampirski grof si skoraj ne zasluži primerjave s svojim zgodovinskim dvojnikom. Kajti smrt, ki jo je in jo še vampir v romanu in filmskih različicah trosi naokoli, je po pravilu hitra oziroma vsaj neboleča v obliki hiranja. Metode vampirskega zapeljevanja so bolj rafinirane od surove sile in vloge so pri zabadanju in prebadanju različnih delov telesa obrnjene. Van Helsing in njegovi pomočniki v romanu prikažejo več morilskih tehnik kot vampirji. Zelo verjetno bi v spopadu vampirja in zgodovinskega Drakule zmagal slednji, če bi do njega sploh prišlo in se ne bi elegantni plemiški vampir raje umaknil *barbarskemu* knezu.

Kot pri mitologiji si je tudi tu presenetljivo malo snovi iz zgodovinskih virov utrlo pot v literaturo. Stoker si je sicer res sposodil nekaj dejavnikov iz življenja transilvanskega kneza, kot na primer samo transilvansko scenografijo, plemiško ozadje, nasilno zgodovino, delno celo vizualno podobo in pa podobo netopirja, ki po romunskih vražah prinaša nesrečo. (Marigny 1995: 27) Kljub temu pa je krvoločnost lika zreducirana na minimum. Tudi seksualni pridih vampirskih napadov, ki ga dela tako priljubljenega pri bralcih in gledalcih, je v realnosti kazal veliko deviantnejšo podobo.

Drakulin sadizem na seksualnem področju nikakor ni bil zanemarljiv. Znan je bil po neverjetnih zločinih, pri čemer je bilo rezanje spolnih organov še najmanj, kar je nesrečna žrtev, ki se je v očeh postave pregrešila s prešuštvom, predzakonsko izgubo nedolžnosti ali potencialno nemarljivostjo, lahko pričakovala. Prisiljen kanibalizem med zakonci, mesarjenje in razkazovanje odrtih kož na mestnih trgih si še danes, ob vsej vaječnosti prizorov nasilja, tudi na filmu težko predstavljamo. (Florescu, McNally 1988: 110, 185)

Branje izvlečkov kronik tistega časa je bolj grozljivo kot večina romanov z vampirsko tematiko. Vendar pa sadistični Drakula ni bil edini primer iz očitno surovega petnajstega stoletja. To je namreč poleg njega postreglo še z Gillesom de Raisem. Zgodovinski spremljevalec Ivane Orleanske se je po vojaških pohodih

¹¹ Številne anekdote o prijemih, ki jih je Drakula uporabljal za ohranjanje in promoviranje poštenosti, marljivosti, zakonske zvestobe... Glej Florescu, McNally 1988: 165- 190

umaknil na svoja posestva in se posvetil alkimiji. To pa je, po malce sprevrženem pojmovanju krvi kot glavne substance poskusov, vodilo k mučenju in umoru kakih tristotih otrok. Številka mu je priskrbela literarno vlogo v romanu J. K. Huysmana *Tam spodaj* (1891) in ga zapisala med zgodovinske vampirje. (Marigny 1995: 26, 27)

Da ne bo govora le o neenakosti med spoloma ali kakem dokazovanju ženske nežnosti in materinske narave, je nujno v zbirko vključiti še madžarsko grofico Erzsebet Bathory iz 17. stoletja. (Marigny 1995: 34) Kar je že skoraj ironično, je stereotipna delitev vzrokov za nasilje. Kajti kljub očitnemu sadističnemu uživanju vseh treh plemičev v trpljenju žrtev, je bil dodaten motiv pri vsakem izmed njih drugačen. Oba moška sta kot izgovor uporabila tipično *racionalne* razloge. Drakula je po nasilju posegal kot po glavni *vzgojni tehniki*, Gilles de Rais zaradi razvoja znanosti, grofica Bathory pa- zaradi lepote! Ženska nečimrnost brez meja je v njenem primeru zahtevala življenje več sto deklet iz okolice.

Poleg užitkov ob mučenju je bilo pri grofici prisotno še resnično vampirsko poželenje po krvi. Tekočina, ki je de Raisu pomenila potencialni dostop do nesmrtnosti, je grofici predstavljala nekaj podobnega, le da na bolj vizualni ravni. Ob odkritju, da ji kapljica krvi njene služabnice na koži zagotavlja prijeten, skoraj pomlajajoč občutek, je začela prakticirati črno magijo in kopeli v krvi kot kozmetični pripomoček za večno, ali pa vsaj čim daljšo, mladost. Vse to si je v večjem obsegu lahko dovolila šele po smrti soproga. A kljub njeni plemiški naravi je visoko število žrtev konec koncev terjalo zadoščenje. Kot plemkinja in pripadnica ene najstarejših madžarskih rodbin zločinov ni plačala z življenjem kot vsi njeni sosterilci. Je pa bila za kazen živa zazidana v svojo sobo, kjer tudi njena lepota ni imela več občudovalcev. (Marigny 1995: 34, 35, Florescu, McNally 1988: 134, 135)

Grofica, sloveča po svoji lepoti, dolgih vranječrnih kodrih, mlečni polti in jantarjevih očeh, je bila očiten navdih za Geraldine v *Christabel* in *Carmillo*.¹² Vendar pa se tudi tu prelepi vampirki z lezbičnimi nagnjenji nista mogli kosati z njeno krvoločnostjo. Vprašanje, zakaj so avtorji čutili potrebo po taki cenzuri zgodovinskega materiala in pri svojih vampirskih likih omilili sadistično naravo, na tem mestu ostaja odprto. Morda viktorijanska bralna publika le ni bila pripravljena na tak eksces ali pa so sami avtorji čutili odpor do rojstva tako pošastnih likov. Vsekakor večina vampirske

¹² *Vampires Then and Now, Elizabeth Bathory: Blood Countes*,
<http://gothlupin.tripod.com/vbathory.html>, (15. 4. 2006)

literature, od začetkov do danes, bolj kot na eksplicitnem opisovanju nasilja sloni na sugestiji in slikanju tesnobnih občutkov.

Resnične osebnosti so dale pomemben pečat vampirski umetnosti in do neke mere začrtale nadaljnji razvoj literarnih in filmskih likov. Tako Drakula utrdi povezavo vampirja s tujci, ki prinašajo propad, Erzsebet pa vampirke trdno zveže s senzualnostjo, lepoto, biseksualnostjo in sprevrženostjo, lastnostmi, ki so najbolj trdovratne pri ohranjanju skozi čas. Če je pri moškem delu lepota še vedno do neke mere poljubna, pa si poskušajte zamisliti grdo ali vsaj vizualno povprečno vampirko!

Zanimivo je tudi aristokratsko poreklo večine literarnih vampirjev. V zgodovinskih kronikah je plemiška krutost logična- le oni so si jo namreč lahko odkrito in v taki meri privoščili. Da pa se je to tako vztrajno ohranilo tudi na papirju in filmu, je le delno posledica zgodovinskih inspiracij. Plemiški vampirji, oplemeniteni z elegantno opravo in plemiškim¹³ ali tujim¹⁴ naglasom, so verjetno prevzeli del *kolektivne krivde* plemstva, ki je bilo tako pogosto predstavljeno kot razred krvoseso, z novimi časi in razvojem znanosti obsojen na izumrtje.

2.3. Epidemije

Vampirizem je od nekdaj povezan z boleznimi in epidemijami. Že samo pojmovanje prenosa vampirskosti skozi ugriz je podobno prenašanju virusa. V zgodovini se je verovanje v vampirje najbolj razmahnilo ravno v času epidemij kužnih bolezni, za kar obstaja več možnih vzrokov. Prvi naj bi bil povečan nivo anksioznosti med ljudstvom in prelaganje odgovornosti za visoko število umrlih na nadnaravne sile. Tako so epidemične bolezni v srednjem veku mnogokrat obveljale za hudičevo delo. Drugi je povezan z dejstvom, da so v času kuge le redko preverjali, ali so *mrtveci* res mrtvi. Ni bi bilo tako malo primerov, ko so se v skupnih grobiščih med kupi teles znašli tudi še živi ljudje, ki so se poskušali prebiti na prosto. Včasih je bil grozljivi trud poplačan le s tem, da so jih prestrašeni očividci po hitrem postopku *znova* pokončali. Poleg tega so v srednjem veku povezovali smrad razpadajočih teles s kugo in vzročno/posledično z vampirizmom. Primer vampirja z gradu Alnwick, ki ga je leta 1196 opisal zgodovinar William of Newburgh, pripoveduje o tavajočem vampirju, ki naj bi s

¹³ Drakule Christopherja Leeja.

¹⁴ Grof Bele Lugosija.

svojim smradom povzročil obsežno epidemijo kuge. Epidemija naj bi se končala šele po ločitvi glave od telesa in zažigom trupla. (Marigny 1995: 24, 25, Grixti 1989: 16, Hall, Parson 1978: 24)

Poleg kuge vampirizem povezujejo še s steklino, podhranjenostjo in v zadnjih dvajsetih letih s porphyrio, kar pa je med poznavalci bolezni in njenimi žrtvami povzročilo mnogo nezadovoljstva. Steklina povzroči hudo vročino, izgubo apetita, slabost, v kasnejših fazah pa preobčutljivost na svetlobo in odseve, kar pri bolnikih lahko povzroči tudi nasilne izpade. Obrazne spazme in, v nekaterih oblikah bolezni, povečana spolna želja ali celo bruhanje krvi so primerni simptomi za povezavo z vampirizmom, poleg tega pa je bolezen še skrajno nalezljiva. Podhranjenost je po drugi strani vodila do očitnih sprememb telesa po smrti. Prej morda vitko telo se je po smrti lahko pod vplivom plinov ob gnitju napihnilo, zaradi česar je bilo videti polno krvi. To pa je ob morebitnem odprtju grobnice vodilo do neprijetnega odkritja. Z medicino povezana primera, ki sta lahko prispevala k širjenju vampirskega mita, sta še epilepsija in katalepsija. Ti motnji sta povzročali težave pri ocenah o smrti in vodili tudi do dokumentiranih prezgodnjih pokopov. Tako je odprtje grobov takih nesrečnikov postreglo s podobami okrvavljenih nohtov in rok, razgrizenih ustnic in spremenjene lege telesa. (Hall, Parson 1978: 28, 33, ¹⁵)

Danes tako slavna porphyria nasprotno od stekline in ostalih kužnih bolezni ni nalezljiva, pač pa redka in neozdravljiva genetska bolezen. Z vampirizmom jo je povezal doktor kemije David Dolphin, ko je 30. maja 1985 predaval Ameriškemu združenju za napredek znanosti na University of British Columbia. Simptomi, odvisno od oblike bolezni, lahko zajemajo občutljivost na sonce, rdeče oči in zobe, umik dlesni, pri čemer se zobje vizualno podaljšajo, in močnejšo poraščenost. Dolphinova teza se je glasila, da so si bolniki v srednjem veku zaradi nezmožnosti zdravljenja bolezni z odmerki heme, kot to poteka danes, stanje lajšali s pitjem krvi. Teza, namenjena kritiki akademskih kolegov, je takoj treščila v javnost in postala vsesplošen medijski hit. Vampiriska bolezen, kot so jo poimenovali, je kljub mnogim kritikam iz zdravniških vrst in krogov samih bolnikov, ki so poudarjale redkost omenjenih simptomov in poenostavljenost predstavitve, zasedla naslovnice časopisov in se še danes omenja kot eden od možnih dejavnikov za zgodovinska poročila o vampirizmu. To pa je imelo za posledico takojšnjo stigmatizacijo bolnikov, ki so po teh poročanjih doživljali mešane

¹⁵ Vampires Tomb. <http://www.vampirestomb.com/about.php>, (10. 3. 2006)

odzive s strani znancev in družine. Tako so poročali o nelagodju in strahu s strani enih, pri čemer so se tudi nekateri bolniki sami zbal potencialne preobrazbe v vampirja, in zbadljivih ali humornih pripombah s strani drugih. Za bolnike in raziskovalce te še vedno skrivnostne bolezni, ki izbruhne nenadoma in povsem nepričakovano, je ta medijska razvpatost seveda še dodatno psihično breme. (Dresser 1990: 171- 187)

Je pa po drugi strani to pričanje o veliki prepoznavnosti mita v današnji (v tem primeru ameriški) družbi in še vedno visoki stopnji vraževerja v ironični povezavi z znanostjo. Poleg tega je v filmih kot *Nosferatu* še vedno prisotno povezovanje vampirizma z boleznijo ali virusi, res pa se ta dimenzija istočasno s izboljševanjem podobe ali celo idealizacijo vampirja v sodobni popularni kulturi izgublja. Tako so vampirji le še redko obtoženi prenašanja kakih drugih nevarnih klic, razen seveda vampirskih. Pozitivna podoba zagotavlja odmik od negativnih dejavnikov v družbi, tudi bolezni.

So se pa naenkrat tudi sami vampirji znašli v ogroženi kategoriji. Najbolj aktualna bolezen v sodobnem času je poleg raka prav gotovo AIDS. Kuga 20. stoletja je nevarna tudi za običajno odporne vampirje in je prenesla strah vsaj v njihovo subkulturo, če ne tudi na film in v literaturo. Bolezen, ki so jo še nedolgo nazaj razglašali za kazen za homoseksualnost, je očitno kazen za vsakršno seksualno deviantnost, tudi vampirizem.

2.4. Krščanstvo

Da se je vampirski mit s poganskimi koreninami obdržal skozi stoletja, ima nekaj zaslug tudi krščanstvo. In to ne le pri velikodušnem zalaganju lovcev na vampirje s potrebnimi uničevalnimi rekviziti, pač pa tudi s samim oblikovanjem vere v otroke noči. Da sta se vera in cerkev kot institucija obdržali skozi stoletja, je bila potrebna tudi pomoč od zgoraj. Oziroma spodaj. Vse, kar je lahko služilo za legitimacijo določenih cerkvenih ritualov in dogem, je bilo konec koncev dobrodošlo na dolgi rok.

Tako so bili preko ovinkov in stranpoti ter ob obvezni povezavi s hudičem dobrodošli tudi vampirji. Vampirji naj bi bili s peklom v sorodstveni zvezi preko čarovnic, ki so si drznile občevati s Satanom ali volkodlaki. Če niso nastali po tej poti, pa je zadoščalo tudi izobčenje človeka s strani katoliške ali pravoslavne cerkve, pokop v neposvečeni zemlji ali kar prekletstvo s strani lastnih staršev. Slabi odnosi s

krščanskimi avtoritetami so torej kaj lahko pomenili neurejeno in stresno posmrtno življenje, še pred koncem v vročih zubljih pekla. (Afanas'ev 1976: 160)

Vampirji so bili uporabljeni celo kot *zdravilo* proti ateizmu, vsaj v razpravi *An antidote to Atheism* iz leta 1653, kjer je Henry More opisal dva domnevna vampirska primera iz Šlezije. Do reanimacije trupel naj bi prišlo, ker je bil omogočen krščanski pokop dvema grešnikoma. Enemu samomorilcu in enemu hipokritičnemu grešniku, ki si tega po takratnih zapovedih nista zaslužila. Nadlegovanje svojcev in ostalih prebivalcev naj bi se končalo šele po odkopu njunih trupel in običajnem postopku razkosanja in zažiga. Ta *očitna* dokaza nadnaravne obsodbe nevernikov, bi po Morovem mnenju morala ateiste učinkovito prepričati v obstoj višjih sil. (Grixti 1989: 15, 16)

Ateisti ali ne, vsi z vsaj kančkom zdrave pameti so se po prepričanju cerkvenih avtoritet dolžni bati Satana in njegovih pomočnikov. Vojska iz pekla namreč prevzema vse možne oblike in povzroča vrsto nevšečnosti navadnim smrtnikom.

Tako Tomaž Akvinski v 13. stoletju odločno nastopi proti vsem dvomljivcem v moč demonov in njim vdanim čarovnicam: »Katoliška vera nas uči, da demoni imajo svoj pomen, da škodujejo človeku in da lahko tudi ovirajo spolne odnose.« (Akvinski v Ranke-Heineman 1992: 230) Ideja o motnjah spolnosti zaradi urokov je zabeležena že v 9. stoletju v pismu nadškofa Hinkmarja iz Reimsa, vendar pa vrh vraževerje doseže ravno v 13. stoletju, ki velja kar za »zlato dobo teologije«. Frančiškanski teolog iz istega stoletja, Bonaventura, dejstvo, da ima hudič tako veliko vlogo na področju spolnosti, pripiše temu, da »je spolni akt (zaradi izvirnega greha) postal nečisto in nekako smrdljivo dejanje in ker so ljudje pri njem največkrat preveč pohotni.« (Bonaventura v Ranke-Heineman 1992: 231)

Leta 1484 papež Inocenc VIII. v papeški »Čarovniški buli« zaradi poročanj o razširjenem delovanju čarovnic v večih nemških škofijah določi dva glavna inkvizitorja, nemškega Dominikanca Jakoba Sprengerja in Heinricha Institoris, ter za vse vrste sterilizacijskega in impotenčnega čarovništva določi smrtno kazen. Tako je bila vera v čarovništvo in uroke očitno usmerjana od najvišjih cerkvenih avtoritet in naperjena proti vsem skeptikom, trditev, da čarovnice ne obstajajo, pa so celo izenačili s krivoverstvom. (Kieckhefer, 2000: 181, 182, Ranke-Heinemann, 1992: 231- 233)

Če je krščanstvo spodbujalo vraževerje, je posredno spodbujalo tudi vampirsko mitologijo. Istočasno pa je s svojim negativnim pojmovanjem spolnosti pomembno prispevalo k oblikovanju demonov, ki na človeka prežijo ravno na tem področju. Odtod tudi tako razširjeno verovanje v moške »incube« ali *zgoraj ležeče* in ženske »succube« oziroma *spodaj ležeče* demone, ki so zapeljevali in zaplojevali svoje žrtve in na ta način večali demonsko vojsko. (Ranke Heinemann 1992: 238, 239, ¹⁶)

Ženske so prestopu na drugo stran v smislu prakticiranja čarovništva in občevanja s hudičem bolj podvržene, predvsem zaradi svoje prirojene nestanovitnosti in nagnjenosti h grešnosti. Ali kot avtorja *Čarovniškega kladiva* (*Malleus Malleficarum* 1487) Sprenger in Institoris navajata Krizostoma (+407): »Kaj je žena drugega kot sovražnica prijateljstva, neizbežna kazen, neizogibno zlo, naravna skušnjava, nezaželena nesreča, hišna nevarnost, škodljiva zabava, pomanjkljivost narave, pobarvana z lepo barvo.« (Ranke-Heinemann 1992: 240) Iz večih svetopisemskih in antičnih virov nato izpeljeta trditev, da so ženske »glede vseh sposobnosti, tako duše kot telesa, pomankljive«. (Ranke-Heinemann 1992: 240)

V drugi polovici 16. stoletja so vampirstvu podlegli tudi verski reformatorji. O primerih vampirskega zlega delovanja na daljavo je bil v času kug obveščen tudi sam Luther. V Švici sta Kalvin in Lois Lavater, zaradi zavračanja teze o vicah, vrnitev umrlih razlagala s čarovnijo. Tako Lavater v razpravi o duhovih in prikaznih iz leta 1581 zagovarja trditev, da so duhovi demoni, ki so prevzeli videz že umrlih. (Marigny 1995: 32, 33)

Vampirstvu je bila najbolj naklonjena ortodoksna smer krščanstva, saj po njihovem verovanju duša zapusti telo šele štirideset dni po pokopu. Ponekod je bilo celo v navadi, da so trupla redno, tri do sedem dni po pokopu, odkopavali in pregledovali, če kažejo znamenja razgradnje. V nasprotnem primeru so skozi srce preventivno zabili količek.¹⁷

Po ortodoksnem prepričanju je imela moč škofov kot naslednikov apostolov tudi povsem materialne razsežnosti. Z izobčenjem iz cerkve je prekletstvo prešlo tudi na telo izobčenca, ki po smrti ni razpadlo. Telo ni bilo osvobojeno tako dolgo, dokler

¹⁶ Vampires Then and Now. <http://gothlupin.tripod.com/vvampearly.html>, (5. 3. 2006)

¹⁷ Vampires Tomb. <http://www.vampirestomb.com/about.php>, (10. 3. 2006)

škof ni prebral odveze. Seveda pa je prišlo do težav, kadar je telo izobčenca kljub dogmi razpadlo v prah. Težavo je razrešila konklava teologov, ki so po dolgotrajnih razpravljanih dognali, da je grešnik v tem primeru onstran odrešitve in za vedno obsojen na pekel. (Summers 1928)

V tem kontekstu so zabeleženi mnogi primeri iz ortodoksnih območij, kjer naj bi bili odkriti dokazi o fizični razsežnosti ekskomunikacije. Tako je Leone Allaci v *De Graecorum hodie quorundam opinionibus* (1645) zabeležil poročanja Imbroškega škofa Athanasiusa, ki je po lastnih besedah na željo prebivalcev Thasosa prebral več odvez nad trupli takih grešnikov, ki so po tem obredu pred njegovimi očmi razpadla v prah.¹⁸

Seveda pa so se tudi v cerkvenih krogih našli skeptiki, ki so napadali vraževerje. Najbolj znana razprava, ki je pod drobnogled vzela prav vampirski mit, je bila *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Demons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires* (1746) že omenjanega Dom Augustina Calmeta. (Summers 1928)

Le-ta je, čeprav se mu očita precejšnja neselektivnost, naštel mnogo primerov domnevnega vampirizma, pri čemer malce satirična nota in tudi očitno nesmiselna pričevanja dajejo slutiti, da se sam ne uvršča v krog *vernikov* v vampirje. Ima pa njegova objava še vedno velik vpliv na vse, ki se ukvarjajo s tem fenomenom, in je pogosto citiran. Tudi s strani Summersa, ki se je mita lotil prav tako na široko in pri čemer se mu očita isto kot Calmetu- neselektivnost pri izbiri virov in na trenutke naivno mešanje folklorne in realnosti.

Krščanstvo je torej samo namerno ali nenamerno pripomoglo k razvoju in ohranjanju vampirske mitologije, kar se je preneslo tudi v umetnost. Poleg tega s svojim negativnim pojmovanjem ženske delno še vedno sodeluje pri izbiri in karakterizaciji ženskih likov. Je pa s sekularizacijo družbe opazna tudi redukcija pomembnosti krščanskih motivov v umetnosti, posledično tudi tisti, povezani z vampirji. Tako vampirji na čudno nehvaležen način vračajo krščanstvu uslugo za ohranitev, saj sami nasprotno s prstom kažejo na razpoke v religioznosti sodobne družbe.

Na filmskem platnu je opazen očitni upad krščanske ikonografije, pri čemer, v stilu samoreference na vampirske filmske predhodnike in mitologijo,

¹⁸ Glej opombo 16

vampirji sami (*Intervju z vampirjem, Rezilo*) izpostavljajo razlike in nesmiselnost povečevanja krščanskih atributov. Vampir Louis tako v prvem od omenjenih filmov novinarju zatrdi, da ga razpela prav nič ne motijo, celo uživa ob pogledu na njih ...

Sodobni filmski in literarni vampirji nasprotno od starega svetnika v Nietzschejevem *Tako je govoril Zaratustra* (1892) dobro vedo, da je bog v današnji družbi mrtev. (Nietzsche 1999: 11) Poleg tega pa so načeloma tudi povsem voljni *ubiti* človeka, tako na simbolni kot materialni ravni, in ga preseči brez obžalovanja. Čeprav bi po mojem mnenju vampirji, kot sta Louis ali Lestat, kljub svoji moči, amoralni in očitnem zavedanju telesnosti, »sedanjosti« in »tustranskosti«, Nietzscheju vseeno povzročali sive lase. Kajti vampirji so večni in vsaj večinoma tudi samozadovoljni, pri čemer odpade možnost notranje diktiranega *razvoja*.

2.5. *The Other*: vampirizacija in kolonizacija manjšin

Vampirji so bili nekoč očitna nadloga. Kuga, ki se je širila po svetu in mu kazala grozljivi obraz. Nekaj iracionalnega, v nasprotju z zakoni narave, boga in človeka. Nekaj, kar je bilo zaradi svoje nenaravnosti grdo. Smrdeče. Gnijoče. Kazen za grehe. Kazen za odstopanje od povprečja ali norm. In zaradi vsega naštetega so na prehodu v literaturo in film služili kot odlična metafora za vse nezaželene ali disfunkcionalne dejavnike v družbi.

Stoker ustoliči za domovino vampirjev Transilvanijo. Kraj sam po sebi pomeni »na drugi strani gozda«. Ali malce prirejeno- tam čez, na drugi strani. Na drugi strani meje s *civilizacijo*.

Ken Gelder začne svojo knjigo *Reading the Vampire* (1994) s podatkom, da je 1830. leta Thomas Cook pri objavi prvega zemljevida področje današnje Tasmanije, gozdnato in gorato, nenaseljeno in še ne kolonizirano območje poimenoval Transilvanija. (Gelder 1994: 1) Po njegovem mnenju naj bi beseda Transilvanija operirala na način prenosa pomena besede na druge kraje, ki so šele v fazi zamisljivosti in v tem trenutku še niso kolonizirani. Obe Transilvaniji, opaza Gelder (1994: 1), predstavljata mejo med znanim, civiliziranim in divjim, skrivnostnim. Evropska je meja med zahodno Evropo in daljnim vzhodom, Tasmanija pa med osrednjo Avstralijo in daljnim jugom.

Seveda je glavni razlog Stokerjeve izbire v tem, da je bila pokrajina dejansko domovina zgodovinskega Drakule. Vendar pa Vlad Tepeš nikakor ni bil pisateljeva edina možna izbira. Vsekakor je Stokerju pomenil eksotiko. Idealno mešanico tujosti in grožnje obenem. Iracionalnost vzhoda, ki potencialno grozi racionalnemu zahodu.

Isto ugotavljata tudi Florescu in McNally. Slednji je odkril, da je Stokerja močno navdušila knjiga Emily Gerard *The Land Beyond*, še posebej pa poglavje *Superstitions from Transylvania*. In to do te mere, da jo je delno kar vključil v svojo zgodbo. (Dresser 1990: 113) Vsekakor pa je pisatelj s svojim izborom pokrajine njeno ime za vedno povezal z vampirji.

Tega se *nejevoljno* zaveda tudi Domnica Radulescu v razpravi *Amazons, Wretches, and Vampirettes: Essentialism and Beyond in the Representation of East European Women*, ki služi kot uvod zborniku *Vampirettes, Wretches, and Amazons: Western Representations of East European Women* (2004). V članku Radulescu ugotavlja, da je vampirska podoba močno povezana z zahodno reprezentacijo predvsem ženskega dela vzhodne Evrope. Po njenem mnenju naj bi v zbirki lutk, označenimi z nacionalnimi stereotipi, vzhodno Evropo zastopali predvsem »Lina, Transilvanska vampirka« in »Nadja, Ruska zapeljivka«. Vampirizacija močnih žensk tega območja in pa oznaka Rusinj kot nevarnih zapeljivk, naj bi tako predstavljala glavna načina, kako zahodno esencialistično mišljenje obravnava ženske vzhodne Evrope. Pri tem se pokaže kombinacija dveh esencialističnih pogledov, in sicer bistvo *ženskosti* in pojmovanje Vzhodnoevropejcev kot nečesa esencialno *Drugega* glede na zahod. (Radulescu 2004: 28)

Vzhodna Evropa in ženski spol nikakor nista edini kategoriji, ki sta bili v vampirskem mitu izpostavljeni kot *Drugo* in kot taki grozeči oziroma potencialno nevarni obstoječemu družbenemu redu. Racionalni element, na katerem naj bi temeljila zahodna civilizacija, manjka po prepričanju patriarhalne družbe kar celotnemu ženskemu *šibkemu* spolu. Pomanjkanje pa se kaže tudi pri določenih etničnih manjšinah, kot so Romi, ki v Drakuli nastopijo kot njegovi pomočniki, in Židje. V poštev za stigmatizacijo pridejo tudi bolniki, učinkovito pa se lahko metaforo vampirstva uporabi na osovraženem razredu kapitalistov, ki delavcem simbolno pijejo kri in jih izžemajo, plemstvu, pri katerem je poleg naštetega v igri še zaostalost za prihajajočo modernostjo, ali celo komunistih, kot je to ugotovila ameriška filmska

produkcija.

Omenjene skupine in njihova stigmatizacija se v vampirski mitologiji, literaturi in na filmu pojavljajo na različne načine in v mnogih povezavah. Tako lahko kritika večih skupin nastopa kar v eni osebi kot v primeru slavnega Drakule.

Ken Gelder v tem kontekstu obravnava Julesa Zangerja in njegov članek *A Symphatetic Vibration: Dracula and the Jews*. V članku je podrobneje predstavljena povezava lika vampirja s popularnim stereotipnim videnjem Žida. Tako je Drakula sicer res plemiškega rodu, ima pa dobro finančno zaledje in bogastvo skrito na večih koncih, kar močno spominja na Žide in stereotype kopičenja bogastva. Skriti kapital zalaga Drakulo s sredstvi za mobilnost in preseganje nacionalnih meja. Poleg tega je grof povezan z živalmi, kot so volkovi in netopirji, kar zopet evocira njihovo sliko. Njegov fizični opis iz Londona naj bi po Zangerju nosil tudi tipične židovske karakteristike, saj ga je Stoker opisal kot visokega, suhega, z orlovskim nosom, črnimi brki in prišiljeno brado. Vse te reprezentacije pa Zanger umesti v kontekst židovske imigracije v Anglijo v devetdesetih letih 19. stoletja in hitro naraščajoči antisemitizem. (Gelder 1994: 13, 14)

Poleg Zangerja Gelder v poglavju *Vampires and Anti-semitism* omeni tudi študijo Daniela Picka *Faces of Degeneration* (1989). V njej avtor postavi Drakulo v kontekst mnogih vplivnih diskurzov o degeneraciji, ki naj bi prevladovali konec 19. stoletja. Tako so aktualni diskurzi o boleznih, posebej sifilisu, prenaseljenosti, kriminalu, upadajočem vplivu aristokracije in celo prvih oblikah feminizma. Pick bere Drakulo v tem pluraliziranem kontekstu diskurzov, pri čemer ne prezre tudi očitne zaskrbljenosti ob povečanem dotoku Židov iz vzhodne Evrope. To so nekateri pojmovali kar kot invazijo tujcev oziroma Židov, ki so se »hranili na« ali »zastrupljali« prebivalce Londona. (Gelder 1994: 14, 15)

Na filmu je bila židovska tematika najbolj izpostavljena v filmskem prvencu vampirizma, nemškemu ekspresionističnemu *Nosferatu: simfonija groze* (*Nosferatu: Eine Symphony des Grauens*, 1922), kjer grof Orlok in Hutterjev delodajalec Renfield reprezentirata okužbo, ki se s trgovino z »nemškim ozemljem« širi nad tipično nemško mesto Bremen. Film je, kljub obtožbam o plagiatorstvu in uničevanju kopij na podlagi neplačanih avtorskih pravic, zasedel kultni status v filmski zgodovini, predvsem po zaslugi impresivne vloge Maxa Schrecka v vlogi grofa Orloka in za tisti čas genialnih režiserskih prijemov. Prizor grofove sence na zidu si je v mnogih različicah utrl pot tudi v filmske naslednike. (Gelder 1994: 96)

Ne glede na to, ali se vampirska metafora nanaša na Žide, ženske, kugo ali ekscesno različico kapitalizma (Moretti v Gelder 1994: 19), povsod je povezana z razkrojem oziroma grožnjo obstoječemu redu. Oziroma je bila v takratnem duhu časa v 19. in začetku 20. stoletja.

S spreminjanjem družbe, popularne kulture in posledično tudi vampirskega mita, je vampirizem po mojem mnenju zgubil svoje zobe. Ironično pravzaprav, saj so vampirji postali lepši in močnejši, hkrati pa jim s sekularizacijo krščanstvo ne pride več do živega. Kar se tiče stigmatizacije določenih skupin, je ta še vedno prisotna, a so očitne spremembe. Tako antisemitizem v tem trenutku ni posebej aktualna tema, feminizem je že dolgo uveljavljen diskurz, pri čemer se ga v javnosti še vedno raje ignorira kot pa izpostavlja, invalidi in bolniki so *zaščiteni* pred stigmatizacijo z (neuspešnim) uvajanjem politično korektnega jezika, kapitalizem je nadnacionalen in zakamufliran in s tem tudi nad kritiko, komunizem pa zahodu ne predstavlja več nobene realne grožnje. Ostanejo sicer še Romi, ki pa za Američane, kot trenutno glavne proizvajalce vampirske naracije, niso tako aktualni.

Kljub temu obstajajo izjeme, ki se še vedno trudijo nadeti vampirju tujo podobo in ohraniti njegovo funkcijo krivca za vse. Najnovejši dosežek tega je verjetno *Rezilo: trojica* (2004), ki skladno z ameriško tradicijo postavi sovražnike v okolje, s katerim je Amerika takrat v konfliktu (Rusija, Jugoslavija ...), Drakulovo oziroma Drakovo grobnico postavi kar v Irak. Brez argumentacije ali kakršnegakoli pojasnila. Logična izbira pač.

V večini pa vampirji iz prispodobe moralnega in fizičnega propada prehajajo v metaforo celotne sodobne konzumacijske družbe, pri čemer se negativna konotacija izgublja. Namesto kazni za *grehe* v času življenja, vampirstvo sedaj pomeni večno življenje in mladost, torej ideal kozmetične in modne industrije.

Kavzalno posledična povezava človek- žrtev- vampir se v literaturi in filmu izgublja. Identitete vampirjev, žrtev in lovcev se brišejo in prehajajo ena v drugo, pri čemer mešanci *ras* v skladu s procesi globalizacije niso več nekaj posebnega. Blade, Katin izvoljenec Michael Corvin v *Podzemlju* in Mary v *Drakuli 2000* delijo človeške, vampirske in celo volkodlaške lastnosti. Globalizacija in prestop meja na vsej ravni počasi onemogočata tudi identifikacijo z eno samo raso in povzročata relativizacijo vrednot in morale. Drakula, ki naj bi bil po Morettijevem mnenju še nekaka kritika pretiranega kapitalizma, je danes v navezavi s prevladujočo globalno kapitalistično ekonomijo skoraj njegov vzor.

Vampirji so močni, lepi in brez krščanske morale, vzamejo tisto kar hočejo in to takoj. V nasprotnem primeru so izločeni znotraj svoje rase in nerazumljeni s strani človeške, kot je to izkusil Louis v *Intervjuju z vampirjem*. V Jordanovem filmu najstarejši vampir Armand utemelji svojo brezbržnost ob smrti večine svojih vampirskih tovarišev z besedami: »Bili so prekleti. Ujeti v dekadentni čas. In pozabili so na prvo pravilo: da moramo biti močni, lepi in brez obžalovanja.«

Je pa pri tem vseeno potrebno upoštevati, da metafora vampirizma deluje različno glede na uporabljen diskurz. Tako se v umetnosti in na področju medijev in oglaševanja podoba vampirja pozitivizira, v politiki, medicini in novinarski stroki pa vztrajno zadržuje svojo negativno konotacijo.

3. ŽANRSKA UVRSTITEV VAMPIRJA

3.1. Literarno izročilo

Literatura kot fikcija oziroma pripovedovanje zgodb ima dolgo zgodovino, ta pa korenine v še zgodnejšim mitih. Mitologija, ki odraža in narekuje kulturne obrazce, prejemnika seznanja s pravili, strahovi in načinom gledanja na svet. Ločevanja na naše in tuje, kulturo in naravo in vse ostale binarne opozicije so potemtakem izhodišče za vsako mitološko naracijo, hkrati pa po mnenju antropologov in zgodnjih sociologov predstavljajo ene prvih in tudi ključnih razmejitev v konstrukciji določene družbe oziroma kulture.

Skupaj z nekaterimi mitološkimi motivi je književnost nadaljevala tudi s slikanjem družbenih pogledov in norm, pri tem pa so se glede na aktualne razmere spreminjali slog, tipični junaki in zapleti.

Razvoj žanra, ki temelji prav na grozljivosti in opisih določenih psihičnih stanj, ki nenavadne dogodke spremljajo, se začne v osemnajstem stoletju. Gotsko literaturo, kot to literarno zvrst poimenujejo, ustoliči angleški pisatelj Horace Walpole z romanom *Otrantski grad* s podnaslovom »*A Gothic Story*« (1764). Izraz *gothic*, kot sprva etnično oznako germanskega plemena, so v času renesanse povezovali z razdiralnim besom, ki je botrovalo uničenju Rima in antične kulture po Italiji. Najprej so izraz povezali s srednjeveško arhitekturo¹⁹. Tekom 16., 17. in 18. stoletja tako izraz

¹⁹ Giorgio Vasari v *Le Vite* (1550) in Henry Wotton v *The Elements of Architecture* (1624), kjer prišiljene loke opisuje kot ostanek barbarstva.

spremlja negativna konotacija, ki vrednoti srednji vek kot primitivno, nerazsvetljeno dobo, kar se spremeni šele v poznem 18. stoletju. (Bogataj-Gradišnik, 1991: 5, 6)

Za prevrednotenje gotike nosijo zasluge predvsem Richard Hurd, Lacurne de Saint Palaya in škof Percy s svojimi razpravami o krščanskem srednjeveškem pesništvu in odkrivanju njegove poetične vrednosti in zmožnosti prvinskih čustev in strasti. Izraz ima v tem času že tri pomenske ravni, in sicer staronordijsko, germansko in srednjeveško. V zadnjem pomenu so ga uporabljali pisatelji gotske literature in opremljali svoja dela z raznimi podnaslovi v stilu »A Gothic Story« in »A Gothic Tale«. Čeprav je gotika konsenzualno sprejeta kot predhodnica današnjega grozljivega žanra, pa so se nasilni in grozljivi prizori v literaturi pojavljali že prej- Shakespeare, Marlowe ... Sprememba, ki je pomembna za sam žanr, je po Punterju pogled na srednjeveško, primitivno in divje, ki tedaj postanejo pozitivne vrednote in zaželeno same zase. Posledično se promovira in proizvaja vrsta umetnosti, ki vključuje in spodbuja fascinacijo z ekscesi in pretiravanjem. (Bogataj-Gradišnik, 1991: 6, 7, Grixti 1989: 17)

Šele 19. stoletje je prineslo spremembe v žanru in tudi manj nevtralen naslov »Tale of Horror«. V istem obdobju se je gotski roman izrodil v množično produkcijo cenenega blaga in na literarni ravni sta za oznako tovrstne literature prevladala izraza zgodba o duhovih (ghost story) in zgodba o skrivnostih (mystery story). (Bogataj-Gradišnik, 1991: 6, 7)

Žanr je doživljal spremembe tudi v prevladujočih glavnih likih. Tako so se lepe a krepostne ženske in sprevrženi antagonisti iz 18. stoletja prelevili v idealizirane zločince »newgatskega« romana iz srede 19. stoletja, senzacijski roman konec 19. stoletja pa je v ospredje spet pripeljal povprečnega človeka ali pa iznajdljivega duha policijskega inšpektorja. Na tem mestu je pomembno predvsem 19. stoletje, saj tja datira tudi začetek večje popularnosti vampirskega lika v literaturi. S Polidorijem in njegovo novelo *The Vampyre* (1819) vampir *zaživi* kot skoraj tipični gotski negativec v podobi ciničnega lorda Ruthvena, ki je v družbenih krogih dokaj priljubljen kljub svoji prikriti demonski naravi. Elegantni vampir brez milosti srka kri mladim dekletom, istočasno pa se poslužuje tudi psihološkega vampirizma, ko ljudem iz visoke družbe sesa voljo in jih pahne v moralno in gmotno uničenje²⁰. (Bogataj-Gradišnik, 1991: 35)

²⁰ Na tem mestu lahko potegnemo vzporednice z uvodnimi sekvencami Lestata in Louisa v salonih visoke družbe v *Intervju z vampirjem*.

V 18. in 19. stoletju je zaslediti vampirsko tematiko širom celotne Evrope. V Nemčiji vstopi v literaturo z Goethejevo pesnitvijo *Korintska nevesta* (*Die Braut von Korinth* (1797)), kasneje, 1826. leta, pa Carl Spindler napiše povest *Vampirjeva nevesta* (*Der Vampyr und seine Braut*). (Bogataj-Gradišnik, 1991: 78)

Anglijo je, kot že omenjeno, zastopal Polidori, in sicer navdihnjen z likom vampirja svojega dolgoletnega prijatelja in pacienta Byrona. Slednji je liku vampirja iz svoje pesnitve *The Giaour* (1813) dodal do tedaj nepojmljivo romantično avro in ga proglasil za »državljana sveta« v slogu romantičnih junakov. V istem stoletju nastanejo še notorični trivialni vampirski roman *Varney the Vampyre* (1848) Th. P. Presta, Coleridgova pesnitev *Christabel* (1816) in slednji tematsko podobna Le Fanujeva *Carmilla* (1872). Ta po mnenju mnogih predstavlja vrh tovrstne literature, s svojimi dokaj očitnimi lezbičnimi namigovanji pa vir fascinacij za razprave. Poleg tega je Le Fanu s svojimi opisi vampirskega zapeljevanja očitno vplival tudi na najslavnejši vampirski izdelek- Stokerjevo *Drakulo*. (Bogataj-Gradišnik, 1991: 78, Gelder 1994: 26, ²¹)

Vrh ali zlata doba literarnega vampirizma tako nastopi v viktorijanski dobi, konec 19. stoletja, ko se je prvotni gotski roman že iztekel. Bram Stoker z *Drakulo* (1897) postavi mejnik v vampirski literaturi. Stoker je za *junaka* svojega romana izbral zgodovinsko osebnost plemiča Vlada Tepeša oziroma *Drakulo*, kjer že ime obljublja nadnaravne lastnosti²². Ta je bil do 19. stoletja kljub svoji zloglasnosti že skoraj pozabljen, tako da je le malo bralcev poznalo zgodovinski izvor. Vsekakor pa je bil krvoločni plemič, gotski grad in divja transilvanska pokrajina v kombinaciji stika s *sodobnostjo* in spremenljivim načinom naracije, očitno uspešna formula za rojstvo legende. (Bogataj-Gradišnik, 1991: 35, Florescu, McNally, 1988: 31)

Tako *Vampir* kot *Drakula* v skladu s časom nastanka vsebujeta nekaj s spolom povezanih stereotipov, ki ženske označujejo kot šibke, potrebne moške zaščite, in očitno nezmožne upirati se vampirskemu zapeljevanju. *Drakula* pa istočasno kaže tudi izrazito fascinacijo nad znanostjo upodobljeno v vlogi doktorja Van Helsinga in njegove lige. Ob tem navdušenju nad znanostjo in tehničnimi dosežki modernosti so okoreli družbeni obrazci le še bolj opazni.

²¹ Paco Quilis-Gómez: *Joseph Sheridan Le Fanu's*

Carmilla, <http://mural.uv.es/franqui/engcar.html>, (27. 3. 2006)

²² Sin zmaja oziroma hudiča.

Na spol vezani stereotipi nikakor niso spremljevalci le vampirskega podžanra, pač pa kar gotike ali *horrorja* nasploh. Mnogi raziskovalci gotske literarne tradicije tako ugotavljajo pojav dveh tokov znotraj te zvrsti, ki jih glede na tematiko in izbiro narativne tehnike uvrščajo v »moško« oziroma »žensko« gotiko. Vsak tok implicira svojo naracijo, razlike pa se pojavljajo tudi v modusu, oziroma jakostni stopnji doživljanja vzvišenega. V ženski gotiki naj bi tako prevladoval »terror«, ki ga je avtorica gotske literature iz 19. stoletja, Anne Radcliffe, opredelila kot način, ki dušo razširi in odpre za sprejem vzvišenega. »Horror«, kot spremljevalec moške gotike, bralca nasprotno omrtvi z uresničenjem najglobljih strahov, kar se precej razlikuje od v realnosti neuresničenih zlih slutenj ženske naracije. (Bogataj-Gradišnik, 1991: 51, Williams, 1995: 99)

Anne Williams v svoji knjigi *Art of Darkness, a Poetics of Gothics* (1995), ločevanje med moško in žensko gotiko primerja kar z dvema paradigama s specifičnimi konvencijami. Tako naj bi moška vključevala principe Očeta, hiše, označevalca, simbolike, zavesti, horrorja, kulture ..., ženska pa njim nasprotno Mater, skrito sobo, označevano, semiotiko, nezavedno, terror, naravo ... Po njenem mnenju naj bi gotske konvencije odkrivala patriarhalne obrazce, ki očitno preferirajo moški princip in ga postavljajo v centralno pozicijo. Enako mnenje deli tudi Linda Badley v *Writing Horror and The Body* (1996). Tam opaza, da žensko v grozljivem žanru na primeru telesnosti določujejo »seks, meso (nasproti Besedi) in rana, ki se nikoli na zaceli«. (Badley 1996: 9, Williams, 1995: 99- 101)

Popularni ameriški pisatelj grozljivih zgodb Clive Barker je opazil in istočasno obračal in polemiziral s stereotipi in latentno moralo v horrorju. Tako popularne »slasher« filme je označil kar kot »zadnje pribežališče šovinizma, ki lahko povzroči strašne stvari ženskam na platnu«. (Badley 1996: 9)

Enačenje gotske naracije z »mitom o moški moči« je prisotno tudi pri Elaine Showalter, še podrobneje pa je tematiko razdelala slavna Julia Kristeva v *Pouvoirs de l'horreur* (*Moč groze*, 1980). V Franciji delujoča bolgarska ne-samooklicana feministka, ki jo uvrščajo med akademike postrukturalizma, je prilagodila koncepte Freuda, Lacana in Sartra in horrorju pripisala lastnosti temeljnega refleksa upora proti »arhaični materi«. ²³ Njen koncept »l'abjection« ali odrekanja, izločanja, se primarno nanaša na odrekanje materi oziroma materinskemu telesu, kar je potrebno in zaželeno

²³ Več v poglavju 5.2. Julia Kristeva na strani 59.

znotraj patriarhalne družbe. Posledica pa je *nujni*²⁴ (simbolni) matricid. (Badley 1996: 9, Oliver 1998)

Če se vrnem k ločitvi ženske in moške gotike, naj bi se med seboj razlikovali tako v narativni tehniki kot tudi v drži do nadnaravnega in samih zapletov. Zorni kot junakinje (skupaj z njenimi zmotnimi sklepi in napačnimi zaznavami) v moški gotiki nadomesti širši spekter pogledov. Glavnega junaka oziroma junakinjo se bolj opazuje in proučuje, empatija se zmanjša. Napačna interpretacija razložljivih pojavov ženske tradicije se izgubi in nadnaravno postane dejstvo, iz česar sledi tudi običajno tragičen razplet. Ženska formula naj bi zahtevala srečen konec v obliki poroke glavne junakinje, kar naj bi slavilo združenje uma in narave, medtem ko v moški gotiki protagonisti navadno propadejo in umrejo, konec pa ostane odprt. Moška tradicija se osredotoča na horror v obliki krvi, trupel, groze in pogostega trpljenja žensk, pri čemer se bralca in gledalca spremeni v *voyeurja*, ki sicer lahko simpatizira s trpljenjem žrtve, lahko pa v njem celo uživa. Tovrstne situacije Williamsova povezuje z užitkom v seksualni perverziji in bližini pornografskega. Zgodnja gotika to izkoristi v obliki grožnje ženski kreposti, pri čemer se žrtev implicitno dolži za njen propad. Moška gotika po Williamsovi predpostavlja, da je ženska krepost njena edina odlika, ki jo mora varovati za vsako ceno, in zato se jo postavlja v situacije, kjer je ogrožena. (Williams, 1995: 103, 104, 105)

Po teh karakteristikah se vampirska literatura in filmi brez dvoma uvrstijo v moško tradicijo. Vampirji so *dejstvo*, že po definiciji so neumrljivi, kar daje velik maneverski prostor glede konca, poleg tega pa so žrtve izpostavljene *voyeurskemu* pogledu, kjer je prisoten močan seksualen aspekt. Napad vsakič poleg mere sadizma in gole potrebe po prehranjevanju vsebuje tudi značilnosti seksualnega akta.

Ironija pripadnosti moški formuli se skriva v ikonografiji, ki vampirskemu žanru daje *ženske* oziroma feminilne značilnosti. Po Williamsovi interpretaciji: »Drakula, grozljiva očetovska figura, reprezentira 'žensko' v kulturi skozi kri, temo, smrt in pošastno, neizgovorljivo, neposvečeno reprodukcijo.« (Williams 1995: 22)

Binarni obrazci dobro/ zlo, moški/ ženska, lepotica/ pošast, ki so tako značilni za grozljivi žanr, so prisotni že vse od njegovih začetkov v 18. stoletju, ki ga Les Daniels v svoji knjigi *Fear: a History of Horror in the Mass Media* (1977) povezuje s koncem vraževerja oziroma vere v nadnaravno. Tako ugotavlja, da se je Walpole,

²⁴ Nujen za zahodno kulturo.

začetnik tega žanra, rodil v istem letu, kot se je končal zadnji čarovniški proces, in sicer leta 1717. Grozljive zgodbe naj bi se torej začele v tistem hipu, ko se je pojavila tudi sama ideja fikcije, torej zgodbe, ki je v celoti izmišljena in je ljudje niso jemali kot dejstvo. Se pa zato v njih odražajo stereotipi in družbene vloge, ki jih dojemamo še kako resno. (Grixti 1989: 17)

V vampirsko literaturo pa ne uvrščamo le gotskih romanov in zgodb. Kot že omenjeno, so pomemben del k žanru prispevale pesnitve Keatsa (*Neusmiljena lepotica* (*Le Belle Dame sans Merci*, 1818) in *Lamia* (1920)), Coleridga and Baudelaira, večina iz časa romantike ali dekadence. V teh delih so lepotice skupaj z užitek prinašale tudi smrt, v kar so žrtve same privolile. A vampirska tematika brez proze, gledališča in končno filma, ne bi nikoli dosegla današnje priljubljenosti. Poezija s fantastično vsebino se je v sodobnem svetu preselila predvsem v območje popularne glasbe, kjer so glasbeni žanri kot rock, metal in njune podvrste hvaležno vzeli grozljivo, nerealno in temačno pod svoje okrilje in mu dali glasbeno spremljavo. Ne glede na to, kakšno umetniško vrednost pripisujemo tovrstni glasbi, je vampirska literatura vedno tavalala na meji med *visoko* in *popularno* kulturo.

Tako Byronu, njegovemu delu *The Giaour* ter slavnemu izseku romana običajno še priznavajo literarno vrednost, medtem ko se jo Polidoriju večinoma odreka, češ da gre za feminizacijo teme in posledično preskok na masovno populistično literaturo. Gelder to *podrejenost* naveže na Andreasa Huysseena in njegov esej *Mass Culture as Woman: Modernism's Other* (1986), kjer avtor razpravlja o Flaubertu in njegovem odnosu do svojega literarnega lika gospe Bovary. Po mnenju Gelderja se Byrona in Polidorija običajno obravnava v teh okvirih, s čimer pa se sam ne strinja. Mnogo kritikov (Patricia Skarda, Judith Barbour ...) Polidoriju očita plagiatstvo in neizvirnost. Gelder pa opaza, da kljub podobnim zapletom in pokrajini²⁵ zgodbi odražata drugačne poglede na svet. Istočasno pripisuje Polidoriju veliko mero ironije in občutka za igrivost, saj v literarnem liku Lorda Ruthvena opaza veliko potez slavnega Byrona, kar se ne sklada s tezo o slepi vdanosti in neinovativnosti Polidorija. (Gelder 1994: 26, 31, 32) Na tem mestu je torej Polidori zavestno uporabil lik vampirja kot sredstvo kritike Byronovega vedenja in osebnosti, metaforo vampirja pa se v te namene v medijih in politiki uporablja še danes.

Slavni Byronov *The Giaour, A Fragment of a Turkish Tale*, je postavljen v

²⁵ V obeh primerih Grčija.

Grčijo in je očitno polisemično literarno delo. Med drugim ga je mogoče brati tudi kot maščevanje Turčiji za zasedbo Aten. Tako naj bi Grčijo utelešala Leila, ki je obljubljena Turku Hassanu, a pobegne z Giaourjem. Le-ta je tipičen Byronov junak in neke vrste avtorjev avtoportret. Hassan Leilo ubije, Giaour se mu maščuje, a se po smrti vseeno vrne v obliki vampirja in naprej tava po svetu. (Gelder 1994: 27- 29)

Tudi Baudelairu in njegovim *Vampirskim Metamorfozam* se ni nikoli očitalo pomanjkanje literarne vrednosti, pač pa v svojem času moralne. Delo, ki opisuje posteljni prizor z zapeljivo vampirko, je bilo zato cenzurirano in črtano iz *Rož zla* (1857). (Marigny 1995: 123) Če so avtorji na začetku vampirskega udejstvovanja še izrabljali krvosese kot način provokacije in izpraševanja družbenih norm, pa so prav kmalu ugotovili tudi njihovo povsem tržno vrednost.

868 strani dolg *Varney the Vampire* (1847), je bil najdaljši takratni roman na to temo in je izhajal v obliki »penny dreadfuls«, cenениh zvezkov, ki so viktorijanskim bralcem omogočali pobeg iz »zlagano krepostne viktorijanske družbe«. (Marigny 1995: 78) Vampirski literatura je v tistih časih preživela izključno zaradi svojega še dovoljenega namigovanja na spolnost, ob strogi cenzuri zakamufliranega v mitski boj dobrega proti zlu, pri čemer je moralnost na koncu obvezno zmagala.

V današnjem času se je ohranila predvsem komercialna dimenzija vampirske tematike, za kar sta zaslužna tudi najslavnejši pisec horrorja Stephen King in Anne Rice. King je s svojim *postliterarnim pristopom*, idealnim za filmsko ekranizacijo, poskrbel, da je grozljivi žanr stopil v novo obdobje, sebi pa je priboril oznako *kralja groze*. Pisateljski samooklicani ekvivalent McDonalda je v učinkoviti mešanici mitskih obrazcev, podzavestnih strahov in nazornega opisa, ki knjigo spremeni v skoraj vizualni medij, odkril učinkovito formulo za uspeh. (Badley, 1996: 15, 16)

Gelder ga skupaj z Danom Simmonsom, Brianom Aldissom in S. P. Somtowom uvršča v skupino piscev »vampirskih blockbusterjev«. Pod njihovimi rokami so tako nastali Kingov *Salem's lot* (1975), Somtowov *Vampire junction* (1984), Simmonsov *Carrion Comfort* (1989)²⁶ ... Romanom je skupna nenehna akcija, osredotočenost predvsem na mlajše (moške) najstniške karakterje in izpostavljanje popularne kulture kot vira znanja. Kajti v posmeh ločevanju na visoko in nizko kulturo, je v teh knjigah poznavanje folklore in popularne kulture ključno za uspešen boj z vampirji in preživetje. Poudarjen je tudi odnos lokalno/ globalno, pri čemer je center ali lokalno

²⁶ S svojimi skoraj 1000 stranmi je prevzel Varneyu primat v dolžini.

običajno majhno ameriško mesto. (Gelder 1994: 35, 124) Tu se najbolj očitno kaže prehod iz folklornega vampirja v vampirja popularne kulture. Kajti le-ta je, po literarni evropski domovini, na filmu in v populistični literaturi počasi zamenjal svoje (vzhodno)evropsko državljanstvo za ameriškega.

Najbolj zanimiva pri trenutni podobi vampirja je tako ravno njegova *ameriškost*. Norine Dresser je vampirja označila za »The All-American Guy«. Pri tem je izpostavila običajno redukcijo smrtonosnosti glede na evropske sorodnike, kar naj bi omogočilo lažje simpatiziranje z vampirji. Pomembna je tudi povezava vampirskega lika s humorjem in dolgo izročilo ameriškega individualizma. Ne nazadnje pa tudi prevlada ameriške filmske produkcije na temo, ki je začela vampirja sčasoma uvrščati predvsem v ameriški kulturni prostor. (Dresser 1990: 200, 201)

Ena redkih avtoric, ki so zares uspele v žanru grozljive literature, je Anne Rice, ki je v črno zadela ravno s svojo specializacijo na vampirski podžanr. Prehod iz antagonista v junaka s svojimi (človeškimi) lastnostmi, slabostmi in strahovi, je z ekranizacijo njenih del postal zaščitni znak filmskih platen v devetdesetih. Trend, ki pošastim nadene človeški obraz in bralca oziroma gledalca prisili v empatijo, je ločevanje med dobrim in zlim, kot osnovno dihotomijo v grozljivkah, naredil za manj enostavno. (Badley 1996: 74, 103) Tako nosi pisateljica velik del odgovornosti za to, da se je vampir danes znašel na vmesni medžanrski točki in doživlja krizo identitete.

1976. leta Rice izda Intervju z vampirjem, ki postane izhodišče za nastanek Vampirskih kronik. To leto napove očiten razmah vampirizma, saj je King s svojim vampirskim romanom *Salem's Lot* nominiran za World Fantasy Award in ljubitelji serije *Dark Shadows* organizirajo prvo konvencijo Shadowcon.²⁷

Kot že omenjeno, je Riceova svojo pozornost usmerila v pretežno moško paleto likov (Louis, Lestat, Armand), med katerimi je le peščica žensk (Claudia, Akasha). Te so pomembne le glede sorodstvenih vezi do moških likov in zaradi svoje *ženske vloge* v psihoanalizi. Tako je Claudia Louisova in Lestatova hčerka, ki se spremeni v *morilko očeta*, Akasha pa je *arhaična mati*, ki vse naokrog seje uničenje in mora zato na koncu umreti.

S tem se je oddaljila od tipične ženske gotike, ki se osredotoča na glavno junakinjo in njene boje z (namišljenimi) strahovi. Njeni junaki so na začetku odsevali njen pogled na eksistencialistično filozofijo Sartra, Camusa, Kirkegaarda ter

²⁷ Some Vampiric History. <http://www.geocities.com/utherworld/seasons/vampires.html>, (5.3. 2006)

Nietzscheja, saj so bili njeni prvi vampirji obsojeni na svoj vampirski obstoj, ubijanje za življenje in na razreševanje paradoksa enačenja življenja s smrtjo. Kasneje se je v Lestatu oprijela samozadovoljnega individuuma, ki ljubi *življenje*, ekshibicionizem in adrenalin. V vampirjih pa je odkrila tudi odlični medij za odkrivanje medčloveških odnosov in strahov postmodernega 20. stoletja. Vampirizem je izenačila z načinom patološke konzumacije. Opredelila ga je kot odlično izhodišče za igranje seksualnih vlog, vživljanje v drug spol kot odkrivanje svojega animusa v ženski in anime v moškem in občasno slavljenje homoseksualnosti v dobi bojev za enakopravnost. Njeni vampirji so seksualnost prenesli iz genitalne na oralno raven, s tem pa so se odprle možnosti za eksperimentiranje in prenehanje tipičnih spolnih vlog ter ločevanja moških in žensk glede njihovega seksualnega potenciala. (Badley 1996: 103, 104, 107- 113)

Literatura je s filmsko pomočjo vampirja počasi oddaljila od njegovih evropskih korenin in mu za razliko od mitologij večinoma namenila *človeško* usodo s svojim deležem skrbi in težav. Kljub vsemu pa je ohranila potrebne attribute, kot so nesmrtnost, določena mera krvoločnosti in moč oziroma zmožnost manipulacije, ki ga še vedno delajo privlačnega pri odjemalcih.

Skladno z odmikom od folklore se vampirju dodeli tudi *spol*. Kajti mitološki vampir je ali le enega spola²⁸ ali pa spol ni pomemben, saj so žrtve izbrane naključno ali po sorodniških vezeh. Z literarnim vampirjem pa s spolom v ospredje pridejo tudi nanj stereotipno vezane vloge. Te so ena najbolj trdoživih *stalnic* v vampirskem žanru.

Seksualnost se sicer ohranja, vendar še zdaleč ni več glavno gonilo vampirske naracije, saj v javnosti ni več tak tabu in se o njej stalno govori. Vampirizem je še vedno deviacija, vendar ne več z izrazito negativno konotacijo. Vse v duhu promoviranja individualizma in ustvarjanja lastne identitete. Kar se tiče podobe, pa ta večinoma vodi k urejenim, celo ženstvenim vampirjem. Vsaj v romanih Anne Rice, pri Kingu in ostalih moških piscih vampirji namreč ostajajo pošasti, označene za *odstrel*. Ne glede na moške literate pa v zadnjih petnajstih letih na filmskih platnih prevladujejo večinoma vampirji, kjer je očiten njen vizualni vpliv. In ravno film je tisti, ki mu vampir največ dolguje za svojo slavo.²⁹

²⁸ Ženski demoni z zmožnostjo spreminjanja oblik.

²⁹ Poglavje je na nekaterih mestih delno povzeto po seminarski nalogi Perpar, Irena (2005) Ženski lik v grozljivkah

3.2. Grozljivke in srhljivke kot filmski žanr in razvoj vampirizma

Filmski žanr grozljivk in srhljivk temelji enako kot literarni horror predvsem na telesnem in čustvenem odzivu gledalca. Strah in groza sta odziva, ki morata biti prisotna, če se želi nek film uvrstiti v žanr. Vse ostalo je poljubno. Ta poljubnost sicer ob pregledu večjega števila tovrstnih filmov izgine, saj je očitno, da v žanru prevladujejo stereotipna zasedba likov, njihova še bolj stereotipna karakterizacija ter obvezno pomanjkanje zgodbe.

Tomaž Horvat v navezavi na Vladimirja Petrića žanr grozljivk opiše kot »normalnost, ki jo ogroža Pošast različnih izvorov. Formula je preprosta in vsebuje tri sestavine: normalnost, Pošast in odnos med njima.« (Horvat 2005: 223)

Rigidnost grozljivk na nekem nivoju pa po drugi strani omogoča razvoj na drugih. Medtem, ko formula ostaja ista, se pošasti in normalno stanje spreminjajo, pri čemer se ne strinjam s Horvatom in njegovim videnjem nespremenljive normalnosti. (Horvat 2005: 224) Kajti današnja normalnost bi pred sedemdesetimi leti na filmu verjetno že predstavljala začetek apokalipse. Spreminjajo se konci in spreminjajo se pričakovanja gledalcev. In sicer ne glede ravni šoka, ki mora biti prisotna, pač pa glede ravni krvi in bolečine, ki ta učinek zagotavljata. In vampirji že dolgo niso več zadosti krvoločni, da bi se še uvrščali v žanr grozljivk. Zato običajno končajo pri oznakah s kombinacijami besed thriller, horror, komedija, spektakel. Ob vsakem povprečnem (filmskem) serijskem morilcu namreč izpadejo povsem nenevarni.

V literaturi in filmu se prevladujoče teme in zapleti vedno spreminjajo v času. Kaj je za grozljivke aktualno, je odvisno tako od očitnih zgodovinskih dogodkov, kot tudi od prikritih tokov znotraj različnih diskurzov v družbi. Najbolj znani odzivi filmskih grozljivk na zgodovinske situacije so gotovo ekranizacije vesoljskih in drugih invazij³⁰ v petdesetih letih 20. stoletja, ko je obdobje hladne vojne diktiralo strah »pred potencialno invazijo ali infiltracijo temnih sil, ki naj bi prišle izza kar je kasneje postalo znano kot 'Železna zavesa'.« (Grixti 1989: 25)

Enako je pojav vampirskega filma v tridesetih pomenil več kot le sodobno moralno predstavo. John L. Flynn v svojem članku *Introduction to Cinematic Vampires v Draculi* (1931) in ostalih zgodnjih vampirskih filmih opaža enačenje poželenja po krvi z nekrofilskimi strastmi, kjer naj bi demon ponoči prežal na *spečo*

³⁰ Filmi kot sta *Tatovi teles* (1956) in *I Married a Monster from Outer Space* (1958)

nedolžnost. V času pred II. svetovno vojno naj bi se »ZDA same pojmovale kot speča nedolžnost, na katero prežijo nadloge revščine, nepravilnosti in vojne.« (Flynn 1992) Vampir, ki je predstavljal vse naštetu, je torej prežal na Ameriko samo. Šele v petdesetih in šestdesetih letih s filmi, kot so *The Horror of Dracula* (1958) in *The Vampire Lovers* (1970), vampirja zares obda sadizem in erotični senzacionalizem, skladno s spremembami v družbi in spreminjajočo se držo do svobodne spolnosti, drog, študentskih gibanj in Vietnama.

Sedemdeseta in osemdeseta zaznamuje očitna sekularizacija in popularizacija znanosti, kar vampirju doda dimenzijo maničnega psihotika, ki od žrtev ne zahteva le krvi, pač pa po Flynovem mnenju tudi dušo. Primera za to naj bi bila filma *Martin* (1978), o osemnajstletniku, obsedenem z uživanjem krvi, in *The Keep* (1983), ki združi nacizem, Žide in vampirizem v neki srednjeveški romunski trdnjavi. Flynn istočasno podvomi v to, kar se meni zdi zares opazno šele v devetdesetih. In sicer v uvrstitev vampirja znotraj filmskega žanra grozljivk ali med pošasti. Ta žanr naj bi po definiciji namreč »sugeriral intenziven, boleč občutek odpora ali zavračanja«, medtem ko naj bi »pošast združevala podobe napadalne grotesknosti, ki izvaja sprevržena dejanja naključnega nasilja«. (Flynn 1992) Sam bi vampirje uvrstil med »cinefantastique ali kinematografijo fantastičnega, ki kombinira literaturo imaginacije z mističnostjo filmske tehnologije«. (Flynn 1992)

Definicija pošasti, ki naj bi izvajala le naključno nasilje, je očitno sporna, saj obstaja mnogo grozljivk, kjer izbira žrtve ni niti najmanj naključna, pa tudi nasilna dejanja so pogosto premišljena vnaprej. Je pa očitno, da je vampir že nekaj časa brezdomec v žanrskem smislu, vendar so korenine gotovo v horrorju. Filmi kot sta Browningow *Dracula* ali *Nosferatu* Murnaua se morda res že dolgo ne zdijo več grozljivi, vendar po drugi strani tudi vlak bratov Lumiere danes ne bi ganil nikogar več.

Gelder navaja, da je bilo do izida njegove knjige, torej dvanajst let nazaj, posnetih okoli 3000 filmov z vampirsko vsebino, pri čemer z dodano dekada lahko številki mirno prištejemo še kakih sto filmov. (Gelder 1994: 86) Kar se mu zdi pri tem presenetljivo, so razlike znotraj *vampirskega žanra*. Filmi, ki vsaj uradno temeljijo na istih literarnih predlogah, najpogosteje Drakuli ali Carmilli, se razhajajo na mnogih točkah. Tako pri vizualni podobi vampirja, ki je svoje tako prepoznavne poteze dobil šele z Lugosijem in Leejem, kot življenjskih slogih, vampirskih žrtvah in sovražnikih. Vsak nov film je ravno zaradi prepoznavnosti lika in vampirskih zgodb prisiljen v

ideološko in kulturno prenovu oziroma ponovno vzpostavitev svoje identitete. Pri tem se je naslonil na študijo Bennetta in Woollacotta o filmih Jamesa Bonda, ki sta enako ugotavljala procese kulturne remodelacije v času in odražanje spreminjanja odnosov v družbi, nacionalni identiteti in med spoloma na platnu. (Gelder 1994: 92, 93)

3.2.1. Filmska podoba vampirja

Medtem ko so pisatelji in pesniki orali ledino in folklorne in zgodovinske vampirje spreminjali v svojevrstne literarne antijunake s specifičnimi karakternimi lastnostmi, osebnimi zgodovinami in paleto spremljevalnih likov, so filmi raje inovirali pri tehniki kot zgodbi. Prvi vampirski filmi so bili po pravilu posneti po predlogi Drakule z določenimi odstopanji, pri čemer se je večino pozornosti posvečalo podobi vampirja, kostumografiji in scenografiji.

Navidezna formulaičnost vampirskega filma in njegovih karakterjev v smislu krvi, količkov, česna, sončne svetlobe, podočnikov in spektakularnega vrhunca, se še poveča ob tendencah nadaljevanj oziroma osredotočenosti na enega centralnega igralca ali igralsko zasedbo in ob stalni produkcijski hiši. Najbolj očitni primeri naštetega so ameriški filmi iz tridesetih let z Belo Lugosijem na čelu in izpod okrilja Universal Pictures, angleški Hammer Studios filmi s Christopherjem Leejem iz petdesetih, v novejšem času pa lahko opazimo določene naštete lastnosti tudi pri trilogiji *Rezilo* in trenutno dveh delih *Podzemlja*.³¹ Vendar pa so kljub navidezni stalnosti razlike in napredovanja (ali celo nazadovanja) opazna že znotraj ene serije filmov, primerjava med njimi pa sploh pokaže razlike. Pregled filmov bo podprl vse tri teze, saj kaže tako spreminjanje podobe, odvisnost od družbenega konteksta in prehod iz grozljivih pošasti v zvezde kostumskih ali akcijskih spektaklov.

Če začnemo lepo na začetku, prvi vampirski film *The Secrets of House No. 5* posnamejo v Veliki Britaniji leta 1912. 1920. so Rusi posneli svojo inačico Drakule, leto za njimi pa še Madžari (*Dracula halala*), a se nobena kopija ni ohranila.³²

Tako je prvi vampirski film, ki preživi do danes, *Nosferatu, simfonija groze* (*Nosferatu, eine Symphony des Grauens*, 1922) F. W. Murnaua. Film je postregel z

³¹ *Rezilo* (1998), *Rezilo 2* (2002), *Rezilo: trojica* (2004), *Podzemlje* (2003) in *Podzemlje: evolucija* (2006)

³² Some Vampiric History, <http://www.geocities.com/utherworld/seasons/vampires.html>, (5.3. 2006)

Maxom Schreckom³³ v vlogi grofa Orloka. Majhen, plešast vampir z zašiljenimi ušesi in podganjim obrazom in zobmi je pravo nasprotje elegantnega grofa Drakule. V knjigi ima namreč Drakula »pravi orlovski profil: visoko, vzboklo čelo, ne sencih redke lase, ki pa so mu sicer bujno rasli na glavi./ ... / zobje, bleščeče beli, so bili nenavadno koničasti;«. (Stoker 1969: 36) Poleg tega je bil literarni vampir »visok starec, gladko obrit- razen dolgih, belih brkov. Oblečen je bil od nog do glave v črno; nikjer ni bilo videti na njem nobene druge barve.«

Grof Orlok predstavlja grožnjo civilizaciji in pri tem, tako kot literarni Drakula, spominja na Žide, ki grozijo z zastrupitvijo mesta Bremen. Stranski liki so enako kot podoba grofa podvrženi spremembam, pri čemer Mina postane Ellen, prava junakinja filma, kar je še danes redkost. Ellen se po napotkih knjige o vampirjih, ki jo Hutter prinese nazaj s potovanja, žrtvuje grofu. Kajti grof ob njej pozabi na čas, tako da ga ujame jutranja zarja, dekle pa nekaj trenutkov zatem umre v naročju ljubljenega.

Kljub vsem tem spremembam v zgodbi, pa Stokerjeva vdova Florence ni imela težkega dela, ko je na sodišču zahtevala prepoved prikazovanja filma na podlagi neplačanih avtorskih pravic. Tako je že prvi izdelek studia Prana pokončal njegovo prihodnost. Kljub zaukazanem uničenju kopij se je nekaj filmskih kolutov le ohranilo in film si je sčasoma ustvaril kulten status. Predvsem ekspresionističen prizor z grofovo senco na steni stopnišča, ko se vzpenja do Ellenine sobe, si je zagotovil mesto v filmski zgodovini. Okrog glavnega igralca Schrecka so se začele spletati celo legende, predvsem glede njegovega imena in domnevne dvojne identitete.³⁴

Leta 2000 je E. Elias Merhige posnel film *Vampirjeva senca* (*Shadow of the Vampire*). Vlogo fanatičnega režiserja Murnaua, ki je v imenu umetnosti pripravljen žrtvovati polovico ekipe vključno z glavno igralko, je zaigral John Malkovich. Njegovo muzo, vampirja Schrecka, ki se je na platnu tako realistično vživel v svojo vampirsko vlogo, pa je upodobil William Dafoe. Odlična igralca sta tematiko menjave identitet in begajočega odnosa med realnostjo in igranim uspela do konca izkoristiti, in nastala je mešanica komedije, drame in grozljivke, ki je, posneta v črno-beli tehniki, drugačna od večine višjeproračunskih filmov s podobno tematiko.

V poklon Murnau in njegovi filmski mojstrovini je Werner Herzog leta 1979 posnel *Nosferatu: Phantom der Nacht*, kjer vlogo Drakule prevzame Klaus Kinski.

³³ V nemškem jeziku groza, strah.

³⁴ Wikipedia, free encyclopedia, Max Schreck, http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Schreck, (5. 5. 2006)

Enako kot Schreck je tudi Kinski skrit pod belo masko, plešast, z dolgimi krempljastimi prsti in s seboj prinaša kugo in smrt. Vendar pa tu vampir že ni več zadovoljen s svojo usodo in si želi biti ljubljjen, vsaj s strani prelepe Isabele Adjani. Adjani je zaigrala Lucy, ki naj bi bila po tej filmski interpretaciji izvoljenka Harkerja.

Mešanje imen karakterjev iz Stokerjeve *Drakule* je dokaj značilno za filmske upodobitve, pa čeprav zamenjave niso argumentirane ali smiselne. Začele so se istočasno z ameriško serijo Drakulovih filmov v tridesetih. Prvi zares prikazovani³⁵ vampirski Drakula je bil Browningov film iz leta 1931. Začetnik žanra je skupaj s filmsko podobo vampirja, ki se je močno razlikovala od literarnega lika, med zvezde žanra izstrelil igralca madžarskega rodu Bela Lugosija. Le-ta je odrske deske zamenjal za platno, ki pa ga je poleg zvezde naredil tudi za ujetnika svoje vloge.

Šlo je celo daleč, da so studii med premierami filmov Lugosija silili k prihodu v krsti, igralec pa je kariero na tej točki dejansko zaključil. Filmi so se izrojevali v vedno slabše parodije začetka, igralec pa je vlogo Drakule igral dobesedno do konca. (Prisilna) identifikacija z vlogo je vodila do pogreba igralca v filmskem kostumu vampirja. David J. Skal v *Hollywood Gothic* (1990) Lugosijevo usodo enači s tragedijo Marilyn Monroe. Oba sta bila ujetnika arhetipske podobe v Hollywoodskih filmih. (Gelder 1994: 91)

Morda film ni naredil veliko za Lugosija, je pa ta naredil veliko za prepoznavnost svojega lika. S svojim madžarskim naglasom je za vedno utrdil stereotip vzhodnoevropskega vampirja in celo predstavo o tujcu za vse ameriške obiskovalce kinematografov. Grof v smokingu, črnem dolgem plašču in z nevarnim nasmehom, pri katerem se prvič pokažejo podočniki, je v tridesetih, času, ko je Amerika pričela izgubljati občutek ekonomske in socialne varnosti, utelešal popolnega tujca. Tujca, ki so ga na filmu sicer izganjali, pa se je vseeno kar naprej vztrajno vračal.³⁶

Do konca II. svetovne vojne so ti filmi spodbudili »nastanek cele vrste književnih del za široke množice, v katerih so Drakula in podobni liki, / ... / v ameriški kolektivni zavesti poosebljali boljše vize in nacizem ter tako prispevali k

³⁵ Težave pri prikazovanju *Nosferatuja* zaradi tožbe.

³⁶ Murphy, Kathleen: *With the arrival of 'Underworld: Evolution,' we fondly remember our favorite vampires on DVD*, LOVE BYTES; Msn's DVD guide, <http://movies.msn.com/movies/dvd/vampire?GT1=7538>, (21. 1. 2006)

nenavadnemu zasuku od izvirne legende.« (Marigny 1995: 92) V petdesetih je ameriška kultura že prodrla v večino držav zunaj komunističnega bloka in razširila legendo o grofu, ki je »sodila k ameriškemu načinu življenja«. (Marigny 1995: 92) Tako so filme o Drakuli začeli snemati v Italiji (*I Vampiri*, 1957), Španiji, Turčiji (*Drakula Istanbula*, 1953), Mehiki (*El Vampiro*, 1957) in celo na Filipinih in Koreji (1961).³⁷

Najbolj slavna grofova reinkarnacija je bil v tem času Christopher Lee v Angliji. Za razliko od Lugosija se je Lee v zasebnosti ironično distanciral od vampirskega lika. Oddaljil se je tudi od *tujskosti* vampirja, saj ni želel igrati naglasa. Je pa ohranil in še poudaril koničaste podočnike in, enako kot Lugosi, na filmu ostajal zvest liku, kot ga je upodobil že prvič. Igralec se je celo pritoževal nad scenarističnim oddaljevanjem od začetnega lika. Eleganten in visok, z govorico višjih slojev, izrazito privlačen vampir s temnimi lasmi in kontrastno krvavo rdečimi očmi,³⁸ se je enako kot Lugosijev lik zapisal v zgodovino in postal točka navdiha za kasnejše upodobitve. (Gelder 1994: 91, 92)

Lee je zaigral v kakih desetih vampirskih filmih različnih režiserjev (Fisherjevem *Horror of Dracula* (1958), v *Taste the Blood of Dracula* (1970) Petra Sasdya, *Dracula Has Risen from the Grave* (1968) Freddyja Francisa ...) Tako v njegovih kot Lugosijevih filmih se je vzpostavila močna samoreferenčnost, ki so jo nato prevzeli vsi filmski nasledniki.

Herzog, kot že omenjeno, pomeni povratak k filmskemu izvoru in demonski, grozljivi podobi vampirja, *Drakula* (1979) Johna Badhama pa vampirja spremeni v mladega zapeljivca v podobi Franka Langelle. (Marigny 1995: 92) Leto 1979 označi veliki povratak vampirjev, saj poleg omenjenih filmov nastanejo še televizijska ekranizacija *Salem's Lot*, televizijski pilot *Vampire*, vampirska romantična komedija *Love at First Bite* (1979) in grozljivka o vampirskih netopirjih *Nightwing* (1979). Izven ZDA posnamejo avstralski *Thirst* (1979) in belgijsko horror komedijo *Mamma Dracula* (1980). (Scheib 2002)

Poleg Stokerjevega romana je bila za platno velikokrat prirejena tudi Carmilla. Morda najbolj znana filmska upodobitev je francoski film *In umreti od užitka* (*Et mourir de Plaisir*, 1960) Rogerja Vadima, posneli pa so tudi *Vampyr* (1932), *Blood*

³⁷ Some Vampiric History. <http://www.geocities.com/utherworld/seasons/vampires.html>, (5.3. 2006)

³⁸ Krvavo rdeča je postala nekakšna zaščitna znamka filmov iz Hammer Studios.

and Roses (1960), *Terror in the Crypt* (1963), *Carmilla* (1987), *Countess Dracula* in Hammerjev *The Vampire Lovers* (oba 1970) z Ingrid Pitt v glavni vlogi, izrazito seksualen *Twins of Evil* (1972) in celo japonsko animo *Vampire Hunter D: Bloodlust* (2000). (Marigny 1995: 95, Scheib 1999)

Kar je skupno skoraj vsem naštetim filmom, je popolno neupoštevanje literarne predloge, po kateri se večinoma ohrani le namigovanje na lezbično usmeritev in ime glavne vampirke. Nasprotno od literarne najstniške Carmille, ki je po Bathorijeви podedovala dolge črne lase, jo na filmu običajno igrajo bujne, ne ravno mladostne plavolaske.

Hollywood je kar nekaj časa prisegal na plavolaske kot predmet poželenja in strahu, vendar pa se v zadnjih filmih pojavljajo predvsem temnolase vampirke. Lep primer je temnolasa, v črno usnje oblečena Kate Beckinsale iz obeh delov *Podzemlja*. Resna in odločna vampirska bojevnica Selene sicer deluje manj ženstveno od ostalih (svetlolasih) vampirk v klanu, ki so brez vojaških funkcij, vendar je vseeno izzivalno napravljena. Očitno temna barva las in krajša frizura v tem primeru simbolizirata resnost in odločnost, ki jo delno približata moškim kolegom, oprijet lateksov kostim, filmska ljubezenska zgodba in hčerinska navezanost na glavnega vampirja pa blažijo *moško* podobo. Presenetljiva vampirka s pozitivno vlogo morda le napoveduje počasen preobrat v reprezentaciji ženske v vampirskih filmih.

Čeprav res le počasen, saj leto kasneje Beckinsale nastopi tudi v vampirski akcijski komediji *Van Helsing* (2004), kjer se v kvazi-romunski noši z globokim dekoltejem družno z Van Helsingom bori proti Drakuli. Nekarizmatičen, skoraj patetični Drakula v tej različici skuša skupaj z vampirskimi družicami poseliti svet s svojimi potomci, pri tem pa so ženske zopet namenjene le razplojevanju in razkazovanju svojih oblin. Van Helsing je le ena izmed komičnih parodij vampirskega žanra, saj se le-te pojavljajo že od petdesetih let dalje.

Najbolj znane vampirske komedije so *Ples vampirjev* (*The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*, 1967) Romana Polanskega, *Billy the Kid vs. Dracula* (1966) Williama Beaudina, *Vampire's Kiss* (1989) in celo *Vampir iz Brooklyna* (*Vampire in Brooklyn*, 1995) z Eddyjem Murphyjem v glavni vlogi in pod režijsko taktirko Wesa Cravena, leto pozneje zasluženega za *Krik* (*Scream*), najslavnejšo grozljivko devetdesetih.

Da se je temnopolti igralec prvič pojavil v vlogi vampirja, je afroameriška publika čakala do leta 1972. V tej zgodbi Manuwalde, afriški princ iz 18. stoletja,

zaprosi Drakulo za pomoč pri ustavitvi trgovine s sužnji, kar pa se konča z njegovo preobrazbo v *Blacula*. Leto kasneje pride na platna še nadaljevanje *Scream, Blacula, scream* (1973). Filma sta tipična primera *blaxploitation* filmov, ki so se v sedemdesetih začeli snemati s črnskimi igralci in za črnsko publiko. Filmi, kritizirani s strani borcev za človekove pravice zaradi množice uporabljenih stereotipov, pa so podkrepjeni s funk in soul glasbo pri temnopoltih gledalcih doživljali velike uspehe.^{39 40}

Nekje vmes so se začeli pojavljati tudi bolj neobičajni vampirji, brez očitnih navezav na literarno klasiko. Pozornost se je ob napredku tehnologije usmerila tudi v nebo in leta 1942 je A. E. Van Vought napisal *Asylum*, prvo zgodbo o vesoljskih vampirjih. 1957. leta so posneli prvi vampirski znanstvenofantastični film *Not of This Earth*. V filmu vampirji iz oddaljenega planeta Davana zaradi nuklearnih medgalaktičnih vojn izumirajo in si preko agentov iščejo nov planet. Zemlja se pokaže kot primeren vir krvi, vendar se medicinska sestra, ki je vampirju pod krinko ekscentričnega milijonarja dodeljena za pomoč pri transfuziji, zave nevarnosti in skupaj s prijatelji upre invaziji. Film je bil ponovno in z istim imenom posnet leta 1988, vendar spet v B-produkciji in brez vidnejših uspehov.⁴¹

Film je združil strahove pred nuklearnim orožjem, nezemljani, krvosesi in ekscentriki, remake iz leta 1988 pa je vse skupaj začinil še s tem, da je v vlogo medicinske sestre postavil bivšo pornografsko igralko. Da so vampirji z drugih planetov, so med drugimi predpostavili še *Demon Planet* (1965), *Queen of Blood* (1966) in *Life Force-The Space Vampires* (1985).

Če se nekateri vampirji uspejo izogniti stereotipnim podočnikom in črnemu plašču, pa se Scottova egipčanska vampirka Miriam uspe delno ogniti celo predatorstvu. Tako uvede blagovno menjavo: podaljšana mladost za kri in ljubezen, ki jo delno še danes reproducirajo pripadniki vampirskih subkultur. V izrazito erotičnem filmu *Lakota (Hunger, 1983)* je okolje že popolnoma urbano, dogajanje pa se vrši v vili in nočnih klubih, kamor vampirka in njeni ljubimci zahajajo. Catherine Deneuve v vlogi Miriam izkorišča ljudi kot priležnike in darovalce krvi in s tem podaljšuje svoje

³⁹ Amazon.com, *Blacula*. <http://www.amazon.com/gp/product/B000035P6X/103-0757108-3251832?v=glance&n=404272>, (3. 5. 2006)

⁴⁰ Wikipedia, free encyclopedia, *Blaxploitations*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Blaxploitation>, (3. 5. 2006)

⁴¹ IMDb, Earth's Biggest Movie Database, *Not of This Earth*. <http://www.imdb.com/title/tt0095756/>, (8. 5. 2006)

življenje in njihovo mladost. Glavni temi sta torej strah pred staranjem v sodobni, z mladostjo in lepoto obsedeni družbi, in eksperimentiranje v spolnosti s sado-mazohizmom, biseksualnostjo in pogosto menjavo partnerjev. Film je torej idealen primer tega, v katero smer plujejo vampirski filmi od sedemdesetih in osemdesetih dalje, in podpira tezo, da vampirji v nekaterih aspektih postajajo ideal potrošniške družbe.

V sedemdesetih so postali vampirji izrazito seksualno aktivni, skladno s *free-love* tendencami in gibanji za enakopravnost homoseksualcev. Počasna opustitev ameriške produkcijske kode, ko so filmu leta 1952 spet priznane pravice prvega amandmaja o svobodi govora, vzete leta 1915, je pomenila prevzem novega sistema oznak, ki obveščajo o primernosti filma za določene starostne skupine. To pa je pomenilo večanje avtonomnosti filmske produkcije, kar se je seveda poznalo tudi v bolj eksplicitnih seksualnih prizorih na platnu. (Ruokonen 2000)

Sedemdeseta so za svoj povratak s serijo nizkopračunskih horror filmov izkoristili britanski Hammer Studios. Ti so izkoristili spreminjajočo se moralo in vpeljali sugestivno mehko pornografijo s homoseksualnimi podtoni in goloto v kombinaciji z živimi barvami in gotkim horrorjem. Kot zvezdnice *The Vampire Lovers* (1970), *Countess Dracula* (1971), *Dr. Jekyll and Sister Hyde* (1971) in *The Satanic Rites of Dracula* (1974) so se uveljavile že omenjena Ingrid Pitt, Joanna Lumley in Martine Beswick. (Dirks 1996- 2006)

Vampirizem se takrat (logično) razmahne tudi v pornografski industriji. Vsi s fetišem krvi tako lahko tudi danes uživajo v seksi vampirkah in vampirjih, ki so tako ali drugače usmerjeni, odvisno od okusa gledalca. Še posebej pa so seveda zastopane lezbijke in geji, glede na stalno prisotno vampirsko homoseksualno konotacijo. Humor oziroma zabavna samoironija, značilna za vampirski filmski žanr, se zanimivo prenese tudi na to področje. Filmi se tako pogosto ponašajo z malce prirejenimi naslovi vampirskih klasik: *Dragula*, *Gayracula*, *Buffy*, *the Vampire Layer* itd.⁴²

Drugo skrajnost pomeni pojav lika Drakule v otroških oddajah in serijah. Prvič se je grof pojavil v otroški oddaji *The Hilarious House of Frightenstein* (1974), sedaj pa je otrokom znan predvsem prijazni Count von Count iz poučne otroške oddaje *Sesame Street*. Popularni lik vampirja že prej in tudi kasneje nastopa v risankah

⁴² Queer Vampires, *Vampires in Queer Porn*, <http://www.queerhorror.com/Qvamp/articles/porn.html>, (7. 5. 2006)

(*Transylvania 6-5000* (1963), ena zadnjih kinematografskih prikazovanih risank Bugs Bunnya), v otroških knjigah (*Bunnacula*, vampirski zajec) in stripih. Najbolj znan in najdalj izdajan vampirski strip je *Vampirella* (1969-), ki pa je pisan predvsem za odraslo publiko.⁴³

Film ob otrocih odkrije tudi potencial najstniške publike in mladih odraslih. V osemdesetih, še več pa v devetdesetih, snemajo filme z mlado igralsko zasedbo, ki v kombinaciji s popularno glasbo apelirajo predvsem na mlade gledalce. *Izgubljeni fantje* (*The Lost Boys*, 1987) Joela Schumacherja promovira naslednji življenjski stil: »Spi cel dan. Zabavaj se celo noč. Nikoli se ne postaraj. Nikoli ne umri. Zabavno je biti vampir!«⁴⁴

Film podobno kot Kingov *Salem's lot* povečuje popularno kulturo tudi kot vir znanja. Tako deček Sam na podlagi stripov ugotovi, da so brata vampirji zapeljali v članstvo v lokalni, z Jim Morissonom obsedeni, najstniški tolpi, ki terorizira lokalne prebivalce. Vampirji so sicer negativci, vendar tako kot tolpe nasploh privlačni za najstnike z željo po pripadnosti in adrenalinu. Poleg tega vampirje v filmu odlikuje izdelan rokersko-pankovski imidž v kombinaciji z dolgimi podočniki in zelenimi očmi. *Izgubljeni fantje* je film, ki z asociacijami na Petra Pana uteleša želje najstnikov, ki nočejo odrasti in sprejeti odgovornosti, in strahove njihovih staršev. Najstniki namreč za odrasle že dolgo predstavljajo grozljivo kategorijo.

S podobnim kombiniranjem vampirjev, mladih in *sodobne* Amerike se odlikuje tudi *Near Dark* (1987). Vampirski družina kroži po Ameriki in zaradi lepe hčerke se jim, ne povsem prostovoljno, pridruži nov mlad član. V devetdesetih so po zaslugi najstniške televizijske serije *Buffy, the Vampire Slayer*, lepe zvezdniške zasedbe v Coppolovi *Drakuli* (*Dracula*, 1992) in Jordanovem *Intervju z vampirjem* (*Interview with the Vampire*, 1994), akcijskega *Rezila* (*Blade*, 1998), Tarantinovega scenarija za *Od mraka do zore* (*From Dusk till Dawn*, 1996) in Carpenterjevega *Vampirji* (*Vampires*, 1998) vampirji na vrhuncu popularnosti.

Da pa vampir zares postane zvezda, poskrbi kdo drug kot Anne Rice. Njena druga knjiga Vampirskih kronik, *Vampir Lestat* (*Vampire Lestat*, 1985), je Lestatu namenila vlogo rockovskega zvezdnika. Na filmu se je knjiga pojavila leta 2002 v

⁴³ Some Vampiric History, <http://www.geocities.com/utherworld/seasons/vampires.html>, (5. 3. 2006)

⁴⁴ IMDb, Earth's Biggest Movie Database, *The Lost Boys*, <http://www.imdb.com/title/tt0093437/>, (8. 5. 2006)

kombinaciji s knjižno naslednico *Kraljica prekletih* (*Queen of the Damned*, 1993) pod istoimenskim naslovom. Lestat je po obdobju mirovanja namreč ugotovil, da je prišel čas, ko so ljudje lepši, močnejši in odločnejši in torej pripravljeni na njegov nastop.

Film kljub gostovanju tragično preminule pevke Aaliyah v vlogi kraljice Akashe ni dosegel uspeha Jordanovega predhodnika, vendar pa predstavlja vampirja tako, kot se kaže v moderni družbi: kot ikono popularne kulture.

4. BITKA MED SPOLOMA ALI VAMPIRJI: ŽENSKAM VSTOP V KLUB PREPOVEDAN?

Kljub nenehnemu vračanju na tematiko neenakopravnega položaja spolov na področju vampirske mitologije, bo celotno poglavje posvečeno tej temi. Dejstvo, da se zapeljivost in seksualni aspekt v mitologiji in folklori skoraj izrecno nanašata na vampirska bitja ženskega spola, se namreč delno prenese tudi v literaturo in na poznejše filmske interpretacije. Le delno zato, ker se zapeljevalska tehnika prenese na vampirje obeh spolov. Šarm in hipnotični pogled sta orožji večine vampirjev. Je pa kljub vsemu opazna razlika. Kajti tudi vampirski klani poznajo hierarhijo. In ta pozna oziroma ohranja patriarhalne vzorce.

Ti vzorci se namreč v zahodni družbi kljub očitnim premikom še vedno kažejo, res pa na bolj subtilne načine. V primeru grozljivega žanra ali prav vampirskega podžanra pride patriarhalni odnos do izraza predvsem kot kaznovanje tistih žensk, ki niso podložne oziroma zveste moškim ali se jih upajo celo izkoriščati v seksualne namene. Resda so občasno ženske v vlogi žrtve tudi brez pretirane seksualne aktivnosti, vendar je v tem primeru potrebno nemoč glavnih protagonistk nasproti vampirjem opazovati v luči odnosa celotnega grozljivega žanra do žensk. Kot ugotavlja Ranković v svoji knjigi *Seksualnost na filmu i pornografija* (1982), osnovni princip grozljivk izhaja ravno iz boja med grozljivim ali grdim in lepim, med bolnim in zdravim. V tem žanru se ta dihotomija načrtno potencira v obliki *ogabnih*, nasilnih pošasti, ki posiljujejo ali izvajajo drugo nasilje nad nemočnimi lepoticami. To početje naj bi v gledalcu dvignilo doživetje na raven šoka, vse skupaj pa poudarjalo simboliko absolutne zmage »satanizma nad moralo, spačenega nad normalnim, grdega nad lepim«. (Ranković 1982: 179)

Lepota je ob šibkosti očitno ženska lastnost, skupaj s pomanjkanjem racionalnosti. To jo postavlja v podrejeno vlogo, pri čemer tradicija poslušnosti v

evropskem in ameriškem kulturnem prostoru izhaja predvsem iz židovsko-krščanske dediščine. Tudi če pustimo ob strani krščanske pridige o zaželeni pokornosti žene do moža in Evo, ki je nasploh zaslužna za vse stiske in nadloge človeštva, že eden od nekanoniziranih delov stare zaveze omenja Adamovo prvo ženo Lilith.

Lilith ali Lilitu naj bi imela premočan spolni apetit in se ni hotela ukloniti partnerjevim poveljem in svoji dodeljeni vlogi prvega pomočnika, za kar je bila kaznovana s pregonom iz Raja in pa po nekaterih različicah s tem, da je postala kraljica demonov oziroma prva *nemrtva* vampirka.⁴⁵

S svojim Babilonskim poreklom in Talmudsko legendo, je bila Lilith tako rekoč prva feministka, ki se je zavzemala za enakopravnost spolov. Zaradi stvarjenja neposredno iz zemlje istočasno z Adamom, je namreč zahtevala tudi enakovreden položaj, zaradi česar je bila (v poduk naslednjim generacijam) resno kaznovana. Kot nočni demon se je nato v okrilju noči napajala s krvjo novorojenčkov in otrok in povzročala erotične sanje, ki so nekoč za moške pomenile grozljivo izgubo semena.⁴⁶

Kljub zametku vampirstva s strani ženske v vlogi nekake arhaične matere vsega zla, pa ženske tudi v tem *klubu* niso enakopravno prikazane. To je verjetno posledica dejstva, da je večina vampirske literature in filma sproducirane z moške strani, delno pa tudi tipičnega branja tematike skozi prizmo psihoanalize.

Kjer se bere ali piše glede na obrazce Ojdipovega kompleksa, ne more biti govora o enakopravnosti. Ko je ženska zvedena na seksualni objekt oziroma objekt poželenja (ne glede na to ali od očetovske ali sinovske podobe) ali kot nekaj esencialno drugega glede na moškega, je izpostavljena predvsem njena pasivna vloga. Seveda se tudi psihoanaliza, in posledično na njej temelječa filmska ali literarna kritika, spreminja. Pa vendar je rezultat konec koncev enak, ne glede na to, v katero fazo se postavi začetek formacije osebnosti⁴⁷. Ženske in moški se po pogledih psihoanalize razvijajo drugače, iz česar sledi nujnost drugačnosti razvitih subjektov. In če se (ne)hote poudarja še večja zaželenost (simbolnega) falusa, postane čisto vseeno, ali se povodi za to drugačnost razvoja skrivajo v biologiji ali kulturi, ki to spodbuja. (Lechte 2003: 10, 175)

⁴⁵ Terriza, Alejandro Arturo González: *Isis, Lilith, Gello: Three Ladies of Darkness*, <http://ccat.sas.upenn.edu/~hummm/Topics/Lilith/>, (5. 3. 2006)

⁴⁶ Vampires Then and Now, <http://gothlupin.tripod.com/vvampearly.html>, (5.3. 2006)

⁴⁷ Predojdipska (premirror stage) pri Kristevi, ojdipska pri Freudu.

Pri vsakem branju je odjemalec teksta do neke mere ideološko oziroma kulturno določen, tako da res ni smiselno za obstoječe stanje žensk v horrorju kriviti izključno psihoanalizo. Se je pa danes dejansko nemogoče povsem odmakniti od psihoanalitskih konceptov, zato je včasih težko ugotoviti, ali je avtor pisal oziroma proizvajal tekst namerno v psihoanalitski tradiciji⁴⁸ ali pa bralec teksta vanj sam projicira svoje kategorije. Tako pri literarni kot filmski kritiki grozljivega izročila še vedno prevladujejo psihoanalitiki (Doane, Jones, Jackson ...), kar pa nikakor ne zagotavlja univerzalne veljavnosti njihovih analiz.

Psihoanaliza je včasih lahko uporabljena tudi kot orodje satire ali žanrske samoironije. Tako na nekaj mestih z duhovitimi dialogi na temo preseneti že omenjen, izrazito komercialen holivudski izdelek *Rezilo: trojica* (2004). Film sicer skladno s pravili žanra prikazuje ženske v točno treh vlogah- v vlogi hčerke kot lepe bojevnice, požrtvovalne matere in vlogi zapeljive in uničevalne vampirske voditeljice. Vendar v prizoru, ko glavna vampirka Danica Talos zaslišuje ujetnika, in se le-ta in njena dva vampirska pomočnika obkladajo z žaljivkami v stilu »Suck my dick«, voditeljica nenadoma izbruhne z besedami, ki so očitna navezava na Freuda: »In da mi nihče več ne omenja 'tiča'. Bom postala še ljubosumna!«

Tipično ločevanje na moške in ženske kulturno določene lastnosti je izhodišče za specifična pravila horrorja v večini, vampirski žanr pa je na njih še posebno občutljiv. Vse povedano sloni na glavni karakteristiki vampirjev, in sicer dejstvu, da sesajo kri kot življenjsko tekočino iz žrtev. Ta akt je mnogokrat bran kot seksualni napad, pri čemer je seksualnost očitno *sprevržena*, oziroma po proto-freudovski interpretaciji ostaja na ravni fiksacije na oralni fazi. Ravno zaradi te povezave je kri tudi nepogrešljiva na filmu in se fizične vampirskosti skoraj nikoli ne zamenja s psihološko ali astralno. »Kri je življenje«, Lugosi kot Drakula parafrazira Biblijo.

Psiholog Ernest Jones je v zvezi s sadistično-erotično naravo tega *poljuba* dejal: »Akt sesanja ima seksualen pomen od zgodnjega otroštva dalje, to pa se ohranja skozi življenje v obliki poljubljanja.« (Hall, Parson 1978: 35) V *On the Nightmare* (1929), zgodnjem vplivnem psihoanalitskem branju vampirske seksualnosti, opredeli vampirski mit kot fantazijski povratek k infantilnim strahovom. Ojdipsko združenje

⁴⁸ Primer popularne pisateljice vampirskega žanra Anne Rice, ki se je v svojih kronikah poigravala s psihoanalitskimi koncepti in begala od Freuda k postfreudovskim vodam. (Doane, Janice L. in Hodges, Devon, 1991: 158, 159)

sovraštva in poželenja, kjer sesanje kot izraz ljubezni preide v ugriz sovraštva, Jones omeji zgolj na heteroseksualno zvezo vampirja in žrtve. (Gelder 1994: 67)

Perverzija v spolnosti glede na splošno sprejete norme in prakse je eden glavnih motivov vampirskega žanra. Še bolj očitno se je to kazalo v literarnih in filmskih začetkih, saj danes, ob dostopnosti pornografije in nasilja tako v tiskani kot video obliki, aspekt ni več tako pomemben. Izgublja namreč na svoji šokantnosti ali privlačnosti kot (po Badley) oblika prestavljene in zato »dovoljene pornografije«.

Spolnost in njene deviacije pa so še vedno primerno polje za proučevanje odnosov med spoloma. Kajti tako žrtve kot vampirji so obeh spolov, le pri izganjalcih ali lovcih na vampirje je rekrutacija pretežno iz moških vrst (Drakula in Van Helsingova Liga luči, filmi *Forsaken* (2001) J.S. Cardonea, *Vampires* (1998) Johna Carpenterja ...). Očitna posledica aktivnosti in fizičnih naporov, ki za ženske še vedno niso primerne, razen redkih izjem (*Buffy, izganjalca vampirjev* (*Buffy, the Vampire Slayer*, 1992), *Rezilo: trojica* (2004)).

Ženski so v družbi in posledično v umetnosti pripisane predvsem štiri vloge, vezane na njihov odnos do moških. In sicer vloge matere, hčerke, žene/ljubice in svetnice/device.

Po Williamsovi naj bi bila ženska identiteta tako neločljivo povezana z vlogo seksualnega subjekta ali objekta, da po zaslugi moških konvencij v horrorju središče zanimanja sploh ni ženska na splošno, pač pa njen seksualni aspekt. Preko njega pa seveda tudi manifestacija ženske v vlogi *Matere*, kar se pokriva s psihoanalizo in moško percepcijo ženske kot nečesa esencialno *Drugega* oziroma tujega, ki grozi z uničenjem moškega protagonista. (Williams 1995: 105, 106)

Po tej definiciji se že mit o Lilith lepo uvrsti v žanr grozljivk in izvor podobe o uničevalni in maščevalni ljubici oziroma materi, saj naj bi že tolikokrat omenjana kraljica demonov po svoji preobrazbi, tako kot Lamije in Strige iz grško-rimske mitologije, dojenčkom maščevalno srkala kri in izčrpavala mladeniče med spanjem. (Marigny 1995: 16, 17)

V filmskih žanrih je prikaz praviloma vezan na določen tip ženske. Za uničevalni uspeh negativk pride vsakič v poštev neka stereotipna lastnost. Najbolj izpostavljene značilnosti so pri vampirkah (ali celo pri ženskem delu vampirskih žrtev) zmožnost zapeljevanja (Carmilla, Lucy, Danica Talos), igranje na karto nedolžnosti in šibkosti (Claudia), hkrati pa tudi ženski prirojena zloba in nagnjenost k maščevalnosti. Glavni uničevalni atributi so lepota in ostali ženski čari, ki so za moškega že od nekdaj

vir pogube. O tem priča tudi slavni prizor treh zapeljivih vampirk iz Drakule, mnogokrat ovekovečen na filmu.

Iz vampirske literature z zapeljivimi pošastmi izhaja tudi izraz *vamp ženska*, skovan za Thedo Baro v filmu iz leta 1915 *A Fool there was*, pri čemer je za scenarij služila pesem Rudyarda Kiplinga *Vampir*. Nastopila je tudi v *Kiss of the Vampire* (1916), kjer se je zopet predstavila v značilni vlogi pogubne lepotice. (Hall, Parson 1978: 36)

Theda, ki si ji za ime izbrala anagram besedne zveze *arab death* in se pustila slikati z lobanjami in kostmi kot prikazom svojih žrtev, je v dvajsetih letih poosebljala podobo *vampirске* zapeljivke, ki je moške materialno in drugače osušila. Vampirke se tako reproducirajo v skoraj vsaki obliki *femme fatale*. (Copper 1990: 32)

Vampirске fatalke za seboj potegnejo še eno lastnost, in sicer očitno osredotočenost na perverzijo v seksualnosti. Kljub temu, da je le-ta prisotna v vseh filmih (in literaturi) tega žanra, pa je ob glavnih vlogah ženskih krvososov še posebej očitna integriteta moralnih moških karakterjev, ki ostane trdna kljub njihovi potencialni preobrazbi (*Vamp* (1986), *Once bitten* (1985)). Do sprememb v reprezentaciji spolov začne počasi prihajati šele v osemdesetih letih s porastom ženskih in lezbičnih gibanj, ki so imela vpliv tudi na tokove znotraj popularne kulture.

Tako v *Lakoti* iz leta 1983 kraljica Miriam predstavlja močan ženski lik, ki kljub svoji vampirski naravi ne predstavlja pošasti. Kar je morda grozljivo, je delna neumrljivost njenih ljubimcev, ki se na neki točki začno pospešeno starati, a vseeno ne umrejo. Vampirka pa kljub svoji nesmrtnosti ne pozabi svojih ljubezni, tako da vodi njihove ostanke pri selitvah vedno s seboj.

Kar se lahko izlušči iz vsega povedanega, je še vedno obstoječa dvolična narava povprečne *moške* pripovedi na vampirsko temo. Kljub pomembni vlogi dežurnega krivca in glavne žrtve, pri kateri šteje le njena krepost⁴⁹, pa je zastopanost ženske v tem žanru presenetljivo nizka. Ni redko, da imajo vampirski filmi podobo vesterna ali akcijskega filma, kjer se fantje igrajo *kdo bo koga*. Ko so ženske prisotne, so (vsaj na filmu) nujno bolj ali manj razgaljena dekoracija, kar pa je tako ali tako očitek celotnemu grozljivemu žanru.

Še bolj kot pri žrtvah je reprezentacija ženske, kot že omenjeno, zapletena pri vampirkah, visoko potencirani (negativni) podobi ženske v družbi in umetnosti.

⁴⁹ Primer Mary iz *Dracula 2000*, ki jo pred očetom Draculo varuje le njena pobožnost in nedolžnost.

Značilnosti, ki so tipično ženske po uradnih družbenih interpretacijah in kotirajo nižje na lestvici zaželenosti ali odobravanja, se pri napadalkah močno izrazijo. Tako so bolj krvoločne od moških sodelavcev, več igrajo na karto zapeljivosti in zahrbtnosti, so bolj maščevalne in nevarne. A kljub temu še vedno ostajajo ženske, kar pomeni, da razumski nivo ne pride do izraza in nimajo pravih lastnosti vodje. Te vodstvene položaje v vampirskih klanih, tako kot v realnem življenju, skoraj po pravilu zasedajo moški. Seveda so izjeme kot Danica Talos v *Rezilu* ali ena od treh vodij vampirske združbe v *Podzemlju*, ki pa nato izredno hitro konča pod zobmi volkodlakov. Tudi pri Danici vodilno vlogo kmalu prevzame starodavni Drake, prvi vampir.

Ironično jih ženske lastnosti tudi pri izrazito *ženski* vrsti pošasti, vampirju, delajo neenakovredne. Vampirski klani so bolj ali manj posnetek človeških institucij in kot tak zopet izmislek literarnega in filmskega izročila, ki pri folklori zaradi nečloveške narave vampirja ni imela prostora.

Žensko se v vampirskem žanru torej istočasno brani pred napadalci in razgalja. Tako v dobesednem kot prenesenem pomenu- kot žensko. Žensko v vsem ženskem principu, določenem predvsem z dvojnostjo in spremenljivostjo njene narave.

5. PSIHOANALIZA; GROZA IN SEKSUALNOST

Velik faktor vampirjeve uspešnosti (tako pri žrtvah kot bralcih oziroma gledalcih) se skriva v njegovi zmožnosti zapeljevanja. Grozljiva pošast iz folklore je na platnu in papirju prevzela prijetnejšo podobo. Svoj pošastni obraz razkrije le na trenutke ob napadih na že zapeljane žrtve ali v primeru preteče nevarnosti.

Zapeljevanje in seksualni napad sta pomemben del vampirske mitologije, hkrati pa je seksualni aspekt pomemben kar za celoten grozljivi žanr. Zatirana spolnost in deviacije v njej so naredili horror za polje, kjer raziskovalci še posebej radi posežejo po orodju psihoanalize. Žanr, grajen na stereotipih in binarnih opozicijah, je rigid, hkrati pa ravno zaradi tega idealen pokazatelj odnosov in prevladujočih obrazcev znotraj družbe.

Film je na stereotipe sicer še bolj občutljiv kot literatura, saj manjši manevrski prostor ne omogoča tolikšnega psihološkega uvida v glavne junake. Običajno prevladuje zgodba, akcija, pri čemer si dogodki (in žrtve) hitro sledijo. Kljub temu pa so že literarni kritiki ugotovili prevladujoč spolni obrazec, ki ženskam odreja nižje mesto na hierarhični lestvici družbene pomembnosti. (Williams, 1995: 19)

Freudovi in Jungovi koncepti *Drugega, anime, nezavednega* in *Ojdipovega kompleksa* se že kar zastrašujoče dobro prilegajo temu žanru. Občasno povprečna grozljivka deluje kar kot aplikacija Freudove teorije na filmsko platno. Koliko je to posledica današnje prepoznavnosti psihoanalize in koliko dejanska potrditev obstoja teh konceptov v realnosti, je nemogoče reči.

Tako psihoanaliza kot grozljivi žanr delujeta na principu posploševanja in pretiravanja, kar je morda eden od vzrokov, da tako usklajeno delujeta. Vampir kot predstavnik temnih sil, ki svoje žrtve napada v izrazito seksualni obliki in pokonča s *poljubom* smrti, je s svojo fiksacijo na sesanje in skoraj vedno prisotno podobo vampirskega *očeta*, popoln kandidat za različne psihoanalitske interpretacije, hkrati pa tudi idealen pokazatelj prevladujočih odnosov med spoloma in v seksualnosti.

5.1. Freud in *Das Unheimliche*

Orodje psihoanalize še vedno ostaja nepogrešljivo in najbolj uporabljeno pri literarni in filmski kritiki vampirske tematike. Že omenjeni Freudov esej *Das Unheimliche* je postal izhodišče za razprave o gotiki in grozljivem, saj po Davidu Morrisu ne predstavlja le teorije o sublimnem, ampak istočasno tudi teorijo o strahu oziroma grozi. (Morris 1985)

Ta strah ne izhaja iz nečesa zunanjega, tujega in eksotičnega, kar bi omogočilo našo distanco, pač pa nasprotno iz nečesa čudno znanega. To *poznano*, ki povzroča neprijetne in grozljive občutke, pa je posledica odtujitve nečesa zdavnaj domačega skozi proces potlačitve. Freud posveča kar štiri strani (9- 13) lingvistični analizi, ki v nemški besedi »das Heimliche« odkrije združitev dveh nasprotujočih si pojmov. Domače, prijetno preide v prikrito, sveto. Tako lahko v določenih kontekstih oba pojma »das Unheimliche« in »das Heimliche« pomenita nekaj grozljivega, ki povzroča tesnobo in nelagodje. (Freud 1994: 9- 13)

Freud se je tega področja estetike oziroma kvalitete občutenja po lastnih besedah lotil zaradi analitske zapostavljenosti le-tega. Za prikaz glavnih konceptov v svojem eseju med drugim obravnava zgodbo *The Sand-man (Peskar)* E. T. A. Hoffmanna. Delno se nanaša tudi na predhodno literarno kritiko Jentscha, kasneje pa še na delo Otta Ranka. Jentsch se je pri analizi teksta osredotočil predvsem na lutko Olympio, ki naj bi utelešala izvor negotovosti oziroma grozljivosti. Olympia je na las podobna resnični živi osebi, zaradi česar se glavni protagonist zgodbe, študent

Nathaniel, vanjo zaljubi. Kot izvor groze je predstavljena neločljivost med človekom in avtomatom, nejasna meja med realnostjo in iluzijo. Vendar pa se samemu Freudu zdi v zgodbi bolj kot brisanje meja med ljudmi in avtomatom pomemben osrednji motiv strahu pred izgubo oči. Ta strah po Freudu pomeni le prestavljeno obliko strahu pred kastracijo. Kajti po njegovih opažanjih naj bi prvotno zavedanje svojega organa pri dečkih in dejstvo, da ga nasprotni spol ne premore, povzročilo hudo tesnobo. Ta tesnoba pa se nato prenese tudi na misel o izgubi drugih telesnih delov. (Freud 1994: 1, 14- 19)

To tezo dokazuje na primeru zgodbe s tem, da se očeta⁵⁰ nadomesti s Peskarjem. Le-ta naj bi nagajivim otrokom iztaknil oči, pri čemer je torej motiv kastracije premeščen dvakrat. Tezo po Freudovem prepričanju podpirajo očetova smrt in pojav Peskarja, očetove zle podvojitve, kot razdiralca vseh Nathanielovih ljubezni. (Freud 1994: 18)

Motiv kastracije, ki je pri Ojdipovemu kompleksu gonilo in ena najbolj obravnavanih tem pri Freudu, je pri eseju dopolnjen še s pojavom dvojnika in vplivom naključij na subjekt. Tako naj bi bila ena od pomembnih tem zgodbe, ki zagotavljajo nivo tesnobe in groze za bralca, podvajanje oziroma dvojnost v obliki podobnosti karakterjev ali identifikacije določenega karakterja z drugim. Temo dvojnosti/dvojništva je pred njim podrobno obravnaval že Otto Rank (1914), ki je upošteval pomene zrcalne podobe in sence⁵¹, vero v dušo in umrljivo telo. Dvojnik naj bi prvotno pomenil neko zavarovanje pred smrtjo in uničenjem ega. To je možno pri neomejeni ljubezni do samega sebe oziroma primarnem narcizmu otrok in, po Freudu, »primitivnega« človeka. S prevlado te faze pa se »spremeni dvojnikov predznak, iz zagotavljanja preživetja se spremeni v 'grozljivega' glasnika smrti.« (Freud 1994: 21)

Vse naštete momente, ki izzivajo občutke nelagodja, je Freud obrazložil še z enega kota. Stvari so namreč poljubno grozljive ali razumljive in naravne odvisno od *realnosti*, ki jih obdaja. Kajti v pravljичnem svetu živa stvar deluje razumljivo, čisto drugače pa bi nanjo odreagirali v kontekstu resničnosti. Za učinek grozljivosti mora pisatelj spretno manipulirati s kombinacijo realnega in fantazijskega in z že

⁵⁰ Nosilec potencialne kastracije v *realnosti*, s čimer se otroka odvrne od matere.

⁵¹ Zelo pomembno pri literarni tradiciji. Dolar pravi, da so vampirji brez odseva in sence, ker so sami sence. (Dolar 1994: 91) V folklori odsotnost odseva pomeni odsotnost duše- vampir je le oživljeno telo. Tu pomemben prelom pri Intervjuju z vampirjem, saj se vampirji vidijo v ogledalu, kar predstavlja oporo trditvam, da so ohranili svojo človeško dušo v vampirskem telesu.

omenjenimi psihološkimi prijemi ponavljanja in izkoriščanja splošnega strahu pred kastracijo. (Freud 1994: 29)

Podobne teme odvisnosti odziva glede na izbiro nadnaravne ali le nenavadne realnosti se je v svoji razpravi *Introduction à la littérature fantastique* (1970) lotil Tzvetan Todorov. Dimenzijo fantastičnega po Todorovih definicijah Mladen Dolar sorodstveno poveže z das Unheimliche Freuda. Fantastično se namreč po Todorovu umešča v čas negotovosti in preneha v trenutku, ko se opazovalec dogodka odloči, da je nekaj ali proizvod domišljije, iluzija, ali pa gre za realen dogodek, ki za seboj potegne spremenjeno dojemanje resničnosti. Dolar v njegovi teoriji najde koherentnost in eleganco, ki ju pri Freudovem eseju pogreša. Poleg prednosti dobro zamejenega objekta in enostavnosti teorije, vidi pozitivno stran tudi v skladnosti »z lacanovsko postavko, da se Realnega nikoli ne da zajeti direktno, naravnost,/ ... / Čim ga skušamo ujeti direktno, ga zakoličiti in definirati, se razblini.« (Dolar 1994: 113) Kritizira pa hkrati preveliko in premajhno pokrivnost teorije. (Dolar 1994: 111- 113)

Pri Freudovem eseju ga najbolj moti pomanjkanje »zanesljive rdeče niti«, ki bi izbrane primere in teoretske refleksije povezala v koherentno celoto. Sam najde »manjkajoči košček« v Lacanovem pojmu objekta *a*. V svoji teoriji zrcalnega stadija Lacan kot objekt *a* označi tisti del subjektove biti, ki ga ni mogoče videti v ogledalu. Pri dvojniku je nasprotno ta objekt prisoten, kar mu zagotovi lastno eksistenco in pri subjektu sproži tesnobne občutke. Lacanova teorija tesnobe se tako močno razlikuje od drugih, saj občutka ne povzroči manko, izguba ali negotovost. Tesnoba je namreč »tesnoba pred preveliko bližino objekta« oziroma »manko opore v manku«. (Dolar 1994: 93)

Od naštetih alternativ, ki so predstavljene kot vir občutkov groze ali tesnobe, se pri vampirski tematiki verjetno najpogosteje pojavlja zabrisana meja med živim in neživim, ki jo je pod drobnogled prvi vzel E. Jentsch. Groza pred neživim ali mrtvim se ohranja le v dvoumnosti, ko v vmesnem območju mrtvi »še niso docela mrtvi in kjer se smrt zajeda v življenje«. (Dolar 1994: 77) Vampirji so torej še pred svojim napadalnim obnašanjem grozljivi, ker so mrtvi in živi obenem. Občutek groze, ki ga povzročajo v svojih žrtvah, je torej enak učinku kakega zombija, le da se tu groza podvaja ob pričakovanju napada. To velja predvsem za folklornega vampirja, saj filmski in literarni vampirji žrtvi le redko zgodaj izdajo svoje *podzemno* poreklo. Pa še takrat je pozornost usmerjena bolj na njegovo preobraženo *zverinsko* podobo in ne na dejstvo, da so živi mrtveci.

Med literarno-filmskimi vampirskimi lastnostmi je izrazito opazna moč hipnotičnega pogleda, ki uroči žrtev. »Der böse Blick« (zli pogled) o katerem govori Freud, čeprav v drugačnem kontekstu, je eno od močnejših orožij vampirja. (Dolar 1994: 79) Zagotovi mu voljnost žrtve v sprevrženi obliki samožrtvovanja, ko mu žrtev sama pride naproti⁵². Kot sredstvo zagotavljanja strahu v tej umetnosti služijo tudi ločeni telesni udi, ki jih v tem žanru, ob uveljavljenem razsekavanju vampirskih trupel, ni malo. V tem primeru so vloge seveda večinoma obrnjene, saj so nosilci *drugotne* kastracije ljudje.

Čeprav je Freud grozljivemu posvetil cel esej in se vampirji očitno naslanjajo na to kategorijo, pa je v literarni in filmski kritiki ob omenjanju psihoanalize mišljen predvsem njegov prispevek na področju seksualnosti. Uporabljeni so koncepti Ojdipovega kompleksa, incestuozne želje, simbolna kastracija, iskanje očetovske podobe in tri razmerja do ženske, ki so »za moškega neogibna: roditeljica, družica in uničevalka.« (Freud v Dolar 1994: 87)

5.2. Julia Kristeva

V tem poglavju se bomo na kratko posvetili Juliji Kristevi, ki se je v svojem akademskem delu psihoanalize lotila z ženskega zornega kota. Čeprav ni svoje delo nikoli opredelila kot feministično, so njene razprave pogosto uporabljene kot referenca ali vir navdiha za nadaljnje debate in raziskave v feministični teoriji. Feministi so se osredotočili predvsem na tri elemente njenega dela: na prizadevanje za ponovno uvajanje telesa v diskurze humanističnih ved, na pomen materinskega in predojdipske faze v formaciji osebnosti in na pojem »l'abjection« (izločanja, preziranja, zavračanja, abjekcije⁵³), kot razlago za zatiranje in diskriminacijo v družbi. (Oliver 1998)

Za nalogo je pomemben predvsem njen prispevek v *Pouvoirs de l'horreur* (*Moči groze*, 1980), kjer se tako kot Freud loti analize grozljivih občutij. V tem delu opredeli pojem abjekcije kot delovanje psihe, ki konstituira subjektive ali skupinske meje na način *izločanja* vsega, kar bi te meje lahko ogrozilo. Subjekt je nenehno v fazi izgradnje in določanja svoje izmuzljive identitete, pri procesu pa ga najbolj ogroža

⁵² Pogost motiv- Dracula in Lucy, prizor na odru v Intervjuju z vampirjem, kjer Armand popolnoma prevzame razgaljeno mladenko ...

⁵³ V nadaljevanju bo večinoma uporabljena zadnja oblika.

odvisnost od materinskega telesa. Zato je tudi abjekcija primarno vezana na materinske funkcije. V *Soleil Noir: Depression et Mélancholie* (Črno sonce (1987)) izpelje življenjsko nujnost *matricida*. Znotraj patriarhalne družbe mora vsak subjekt, ki se hoče kot tak osamosvojiti in opredeliti, zavreči materinsko telo. Ker pri obeh spolih to ni mogoče na enak način, saj se mora ženska s tem telesom tudi poistovetiti, ženske razvijejo »depresivno seksualnost«. (Oliver 1998)

Vsak objekt, ki grozi bistvu subjekta, mu je postavljen nasproti in ga sili tja, kjer bo smisel propadel, je cilj abjekcije. Vendar pa ta izločen objekt ni nikoli zares ločen od *gospodarja*, vedno ga opozarja in zbuja gnus, strah. Kot najbolj elementaren primer tega procesa Kristeva izpostavi občutek gnusa ob neki hrani, predvsem materinem mleku. Skozi krče in bljuvanje se otrok osamosvaja od staršev, ki mu hrano nudita, in hkrati od samega sebe, ki je s hrano določen in enačen. Tako *rojstvo* kot smrt subjekta sta povezana z nelagodnimi občutki. Še bolj kot sama smrt pa naj bi ljudi z grozo in slabostjo navdajalo truplo, človeška lupina s svojimi sokovi in ranami. Naenkrat se izločeni objekti izenačijo z izločevalcem, od katerega ostane le truplo. »Nisem več jaz tisti, ki izločam.'Jaz' je izločen«. (Kristeva 1989: 10) Problematična je smrt, ki prehaja v življenje, in vse, kar je zavračano, a ne zares razmejeno in česar se ne moremo obraniti. Z zavračanjem se tako odziva na vse, kar ogroža identiteto, meje, odnose in pravila. (Kristeva 1989: 7- 10)

Ob povedanem verjetno ni potrebno posebej utemeljevati, v katero kategorijo⁵⁴ bi se uvrstili vampirji, ki združujejo tako nejasno mejo med mrtvim in živim, sprevrženo prehranjevanje in rušenje moralnega in naravnega reda.

5.3. Psihoanaliza in vampirji

Grozljivo in psihoanaliza sta v dobrih odnosih, enako kot vampirji in erotika. Vsi skupaj so »ena velika, srečna družina!«, če si izposodim Lestatov stavek ob vampirskem parodiranju nuklearne družine.

Isti psihoanalitski koncepti pa v različnih rokah ponujajo mnogo različnih dognanj. Odvisno od tega, s katerega kota se lotevajo analize, so v igri klasična freudovska interpretacija, lacanovci⁵⁵, postfreudovske feministične študije ...

⁵⁴ Subjekt/ abjekt

⁵⁵ Joan Copjec, Slavoj Žižek, Mladen Dolar ...

Mladen Dolar, tako kot Slavoj Žižek pripadnik slovenske lacanovske scene, je vampirja in gotsko pošastnost nasprotno od Freuda pripisal modernosti. Tako freudovski ostanki primitivne preteklosti Dolarju predstavljajo produkt modernosti. Vampir naj bi bil eksces, presežek v drugače koherentnem sistemu identifikacij. Po obdobju razsvetljenstva, ko se vsem stvarjem skuša pripisati nek smisel v procesu racionalizacije sveta, se tudi vampirju pripiše več pomenov in različnih interpretacij, ki so vse po vrsti *pravilne*. Pošast je pogosto metafora za vse, kar kultura potlači: seksualnost, proletariat, alternativne oblike življenja, Drugo. Lacanovski pogled ta aspekt sicer dopušča, vendar mu ne dodeljuje konstitutivnega pomena za zbujanje tesnobe ali grozljivega. Če sta pri Freudu znano in neznano že združena, se tu izpostavlja predvsem težnja izrazito represivne in izključujoče ideologije, da bi neznano spremenila v znano, domače. (Gelder 1994: 52)

Po Gelderjevem mnenju Žižek v svoji *The Sublime Object of Ideology* (1989) ohranja Lacanovo strukturo, v kateri je Realno presežek simboličnega, vendar pa ju manj polarizira kot Dolar, saj je zanj realnost že ideološka in po svoje iluzija. Na vampirsko fikcijo se naveže v *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor* (1991), kjer se osredotoči na razlikovanje »Jaz mislim« in »Stvar misli«, katerih enačenje ima katastrofalne razsežnosti. In ravno to se zgodi v grozljivem žanru, saj pošast oživi, stvar misli. Poleg tega so vampirji za Žižka paradoks. So namreč res le »živi mrtveci«, ampak hkrati tudi veliko bolj živi od ljudi, ujetih v mrežo simboličnega. Za Žižka so »povratek resničnega«, kar pa naj se ne bi veliko razlikovalo od klasičnega freudovskega branja, v katerem Robin Woods označi filmske pošasti kot »povratek potlačenega«. (Gelder 1994: 55- 57)

Najbolj zanimiva je zmožnost skoraj diametralno nasprotnih si interpretacij najbolj znanega vampirskega dela Drakule. Glavni ženski liki, Van Helsingova Liga svetlobe in sam grof ponujajo tako reafirmacijo patriarhalnih obrazcev, povečevanje normalne spolnosti, obenem pa tudi prebujanje ženske spolnosti hkrati z deviacijo od viktorijanske morale in *očitno* homoseksualnost. In vse to v imenu psihoanalize.

Na Freudu temelječe analize v Drakulovem ugrizu vidijo seksualen napad, saj Drakulovi zobje predstavljajo očetov ud, kamor se usmeri sovraštvo. Grof je očetovska figura, ženska pa v vlogi žrtve udejani svojo hčerinsko incestuozno željo. Kazen za to plača s svojim življenjem. (Dresser 1990: 151) V tem kontekstu roman bereta tudi James Twitchell in Rosemary Jackson. Prvi v Drakuli prepozna »zlobnega očeta«, ki s sinovi bije bitko za telo matere, za Jackson pa vsak vampirski mit pomeni ponovitev

uboja primarnega očeta, ki je želel obdržati vse ženske zase. (Gelder 1994: 68) S to analizo se seveda ne strinjajo vsi. Phyllis A. Roth v članku *Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's Dracula* (1977) sicer deli mnenje, da se v romanu odvija ojdipsko rivalstvo med očetom in sinovom, vendar se ji zdi bolj pomembno izraženo sovrašтво do matere. Roman naj bi v bralcu spodbudil identifikacijo z napadalci in upravičil viktimizacijo žensk. Želja po umoru matere naj bi vodila dogajanje bolj od želje po očetomoru. (Gelder 1994: 69) Njen članek lahko očitno navežemo na Kristevo in njene koncepte.

Tako kot Kristeva se je tudi Elaine Showalter distancirala od Freuda in definiranja grozljivega žanra v kontekstu potlačene seksualnosti. V današnjem času se ji zdi bolj pomemben strah kot posledica nezaščitene, nevarne spolnosti, in ne seksualnost sama. V *Sexual Anarchy* (1990) se osredotoči na mešanico pravil, prepovedi, groženj in alternativ, ki jih proizvaja današnji *seksualno spolitiziran svet*. Horror se trenutno napaja iz širšega spektra strahov glede spolov, umrljivosti in nadzora, kot pa je predvidel Freud. (Badley 1996: 5, 6)

Freud je razširil pojmovanje seksualnosti do skrajnih meja in očitno pretiraval pri učinku, ki ga ima seksualnost na človeka, njegovo delovanje in mišljenje in njenim delovanjem na in iz nezavednega. S tem je nujno zanemaril nekatere druge vidike človekove duševnosti. Pretežno enodimenzionalno seciranje človeške duševnosti in družbe pa je očitno tudi pri njegovih naslednikih v okviru literarne in filmske kritike. (Ranković 1982: 11, 12)

Linda Badley kritično proučevanje grozljivih tekstov predvsem v psihoseksualnih terminih pripisuje dejstvu, da je psihoanaliza produkt iste senzibilnosti 19. stoletja, ki je dala tudi gotske literarne klasike. Freudov *Das Unheimliche* grozljivi žanr pojmuje kot prestavljeno in zato varno pornografijo. Sama pa enako kot Showalter meni, da to v času, ko se seksualne identitete brišejo in ob pisateljih, kot sta Barker in Rice, ni več funkcionalno. Konvencionalna spolnost je zamenjana s sadomazohizmom in polimorfično senzualnostjo. To pa pomeni, da se v filmih Lyncha, Cronenberga in Jordana »Eros združi s Tanatosom v načinih, kjer Freudova 'družinska romanca' nima več pravega pomena«. (Badley 1996: 5)

Pri grozljivkah in delu vampirskega podžanra sta strah in groza, ki ju povzročajo pri gledalcih oziroma bralcih, še vedno velikega pomena. Ključna je ugotovitev, da v tem žanru manjka ena glavnih dihotomij drugih žanrov, in sicer razlikovanje med sanjami oziroma fantazijo in realnostjo. To mešanje neresničnega in

subjektivnega z resničnim je vzrok, da človekovi najgloblji strahovi pridejo še bolj do izraza, hkrati pa je to drugi razlog za tako pogosto preverjanje psihoanalitskih konceptov na tem žanru, saj je vpliv (kolektivno) nezavednega oziroma podzavesti na akterje očiten. Odnosi med spoloma in sploh vse ostalo je le stranski produkt oziroma nastavek za provociranje groze. (Grixti 1989: 5, 13)

Williamsova protofreudionizmu očita predvsem redukcijo. Tako naj bi videnje vseh temnih hodnikov in stopnišč gotike kot skrivališč psihoanalitskih skrivnosti in nevarnosti iracionalnih poželenj utelešenih v *Drugem*, predstavljalo veliko nevarnost, da se prehitro postavi diagnozo Ojdipovega kompleksa ali paranoidnih blodenj in se preneha s proučevanjem. To pa pripomore prej k hermetični zaprtosti kritike in ne k njeni obogatitvi. (Williams 1995: 242)

Kritična obdelava grozljivk in vampirske literature s stališča psihoanalize je res lahko enostranska do te mere, da se ob njej pozabi na druge pomembne aspekte. V tovrstnih filmih in knjigah se pogosto vidi le reprodukcijo tega, kar proučevalec želi videti.⁵⁶ Kljub temu pa se mi zdi tudi Badleyjina ocena prehoda na *postfreudovsko* fazo, kjer so psihoanalitski koncepti zastareli oziroma preseženi, prehitra. To je očitno pri poplavi psihoanalitske analize in razvoju njene kritike in navezav. Poleg tega včasih sami avtorji, pri čemer imam v mislih Anne Rice⁵⁷, odkrito posežejo po njej z namenom učvrstiti strukturo teksta ali pa jo uporabijo *le* kot bogato zakladnico motivov in možnih zapletov. Psihoanaliza je tako pomemben člen tako v reprodukciji vampirjevega obstoja in slave kot tudi v prepoznavanju prikritih družbenih in človeških lastnosti v vampirski umetnosti.

5.3. *Queerness* ali izhod iz heteroseksualnosti

Čeprav je Freud trdil, da smo v bistvu vsi biseksualni in da pri ljudeh ni neke *normalne* spolne prakse, pa njegovi koncepti vseeno apelirajo predvsem na heteroseksualne posameznike. Homoseksualnost je namreč po psihoanalizi lahko posledica nerazrešenega Ojdipovega kompleksa.

Skozi Freudove oči bi torej večina literarnih in filmskih vampirjev spadala v

⁵⁶ Zatrti poželenje, incestuozni odnosi v tako imenovani »družinski romanci«, značilni za 19. stoletje ...

⁵⁷ Za več glej celotno poglavje *Undoing Feminism in Anne Rice's Vampire Chronicles* v zborniku *Modernity and Mass Culture*.

tisto skupino posameznikov, ki so imeli v otroštvu neurejene družinske razmere ali bili s strani očeta deležni premalo avtoritativne vzgoje. Kajti od 18. stoletja dalje je pri vampirjih aktualna privlačnost obeh spolov. Malce bolj prikrito v gotiki 19. stoletja, z znano izjemo Carmille in Geraldine, in zelo očitno pri slavnih vampirjih Anne Rice v 20. stoletju. To se lahko delno pripiše eksperimentiranju, deviacijam in izpraševanju seksualnih norm, kar je pri vampirizmu vedno prisotno, zadaj pa se po mojem mnenju skriva še nekaj več.

Razmerje med spoloma na družbeni ravni se odslikava tudi v seksualnosti. V tem trenutku je to razmerje vsaj na videz približno enakovredno. Glasno se sicer zahteva enakopravnost, po tihem pa se jo raje ne gleda. Vsaj ne na filmskih platnih in v prostem času. Če so vampirke postale močne, so njihovi izvoljenci nujno še močnejši. Da so vampirski filmi bolj ali manj neuspešni pri promoviranju enakosti med spoloma, je očitno. Se je pa vsaj v literaturi Anne Rice pojavil trend, ki po svoje briše razlike med spoloma, vendar ne v korist žensk.

Kajti namesto očitne popredmetenosti ženske kot žrtve ali intelektualno podrejene senzualne vampirke, sedaj ženska v njenih zgodbah in posledično na platnu preprosto izgine. Ženske lastnosti se deloma prenesejo na vampirje, ki si za svoje popotniške in seksualne partnerje raje izbirajo moške kolege. Tako, predvsem v njeni literarni režiji, nastane družba lepih, močnih in intelektualno enakovrednih nad-ljudi moškega spola, oziroma kar grški ideal resničnega partnerstva.

To običajno prevladuje res le pri njenih vampirjih, ampak ob številu njene bibliografije na temo in priljubljenosti romanov kot predlog za scenarije, to ni zanemarljivo. Ironija pa se skriva v dejstvu, da Rice kot ženska tako tematiko prodaja predvsem ženski populaciji in seveda širokemu krogu homoseksualnih bralcev.

Na tem mestu pa se ne nameravam posvečati le njenim vampirjem, pač pa konceptu *queerness*, ki v njenih likih polno zaživi. *Queerness* se namreč v današnji vampirski popularni kulturi ne nanaša le na homoseksualnost kot seksualno prakso, pač pa na celotno podobo in način razmišljanja in bivanja vampirjev. Pri tem je *normalnost* presežena na vseh področjih. Drugačnost postane ideal, saj vampirji dokazujejo svojo večvredno vampirsko naravo skozi imidž (usnje, drage obleke, estetika), življenjski slog, iskanje adrenalina in seveda tudi spolnost. V skladu s pravili potrošniške družbe, ki zahteva vsaj vizualni individualizem v kombinaciji z masovno potrošnjo, se materialna plat vampirizma na filmu bolj izrazito poudarja kot na začetku 20. stoletja.

Filmi kot so *Rezilo* (1998), *Intervju z vampirjem* (1994), *Kraljica prekletih*

(2002), *Podzemlje* (2003) idr. delujejo predvsem na estetskem nivoju. Ne nujno očitno homoseksualni, pa vsi po vrsti funkcionirajo kot kostumski spektakli oziroma včasih daljša različica videospotov. Videz je v današnjem vampirskem svetu vse. V medijih se veliko govori o *metroseksualnih* moških, ki pazljivo skrbijo za svoj videz, vendar pa je taka obremenjenost z izgledom, kot je opazna v tovrstnih filmih, stereotipno še vedno v domeni homoseksualcev. Kategorija lepote je v naši kulturi umeščena pod princip *ženske*. Moški načeloma niso lepi, ampak šarmantni, močni, pogumni ... Pridevniki, ki izhajajo iz patriarhalne tradicije, sicer ob polimorfni naravi sodobne družbe izgubljajo svojo moč, to pa še ne pomeni, da tako ekscesno poudarjanje lepote pri moških vampirjih ne ohranja homoseksualne konotacije.

Je pa v scenografiji in kostumografiji vampirjev prisoten še drug vidik, ki je le delno pogojen z njihovo queer naravo. Kajti Hollywood in tudi ostala filmska produkcija že dolgo časa delujeta po principu oglaševanja. Izdelki, kot so sončna očala, usnjeni plašči, motorji in ostalo, je izbrano na podlagi režiserjeve vizije in pa hude konkurence med ponudniki. Ob morebitnem uspehu filma je tudi uspeh izdelka zagotovljen.⁵⁸

Če se lotim začetkov očitne homoseksualne narave vampirjev, segajo ti vse do začetkov literarnih upodobitev. Začetek 19. stoletja postreže s *Christabel* (1817) in *Carmillo* (1871), pri čemer tudi *Dracula* na nekaterih mestih ne uide homoseksualni interpretaciji. Predvsem tam, kjer grof na posedovalni način kaže zanimanje do svojega *gosta* Harkerja. Gelderju se zdi še posebej zanimiv prizor, kjer Drakula prežene tri vampirke z vzklikom »This man belongs to me!« (Gelder 1994: 74) V slovenskem prevodu Borisa Verbiča iz leta 1969 se ta dvojnost interpretacije delno izgubi oziroma omili, kajti prevod se glasi: »Ta človek je v moji oblasti!« (Stoker 1969: 70) Ko mu ena od vampirk očita nezmožnost ljubiti, grof ob opazovanju Harkerja zašepeta: »Da, tudi jaz lahko ljubim; ve same to veste iz preteklosti.« (Gelder 1994: 74) Če že želimo najti homoseksualne podtone, bi se lahko omenilo še prizor, kjer se Harker nekaj noči kasneje razočaran ob neuspelem pobegu, umakne v svojo sobo. »Prvič sem zdaj videl, da mi je grof Dracula poslal z roko poljub.« (Stoker 1969: 74) Kasneje Harker pred vrati sobe zasliši šepetanje, ko grof govori lepim vampirkam: »Za vas še ni prišel pravi trenutek... Počakajte! Malo potrpite! Ta noč je moja, prihodnja bo pa vaša!« (Stoker 1969: 75)

⁵⁸ Primer Matrice (1999), Misije: Nemogoče (1996) ...

Nekateri kritiki kot Thomas Byers in Christopher Craft v homoseksualnem oziroma homosocialnem kontekstu berejo tudi prizore z Van Helsingovo Ligo luči, kjer naj bi moški očitno potrebo po druženju in izključitvi žensk opravičevali s supernaturalizacijo Drakule. Ta kontekst naj bi bil opazen tudi pri feminizaciji Harkerja v grajskih prizorih in pri Drakulinem posesivno zaščitniškem vedenju. (Gelder 1994: 75, 76)

Tovrstno branje pa se delno opravičuje tudi s samim avtorjem Stokerjem, ki mu nekatere interpretacije biografov pripisujejo nagnjenja k istem spolu. Za namigovanja je krivo predvsem tridesetletno prijateljevanje s sirom Henryem Irvingom in okužba s sifilisom.⁵⁹

Bolj *utemeljena* naklonjenost do istega spola je narekovala ustvarjanje pri Byronu. Njegov potencialno vampirski izsek iz romana,⁶⁰ prikazuje odnos med mlajšim pripovedovalcem zgodbe in starejšim karizmatičnim gospodom Darvellom, spet Byronskim »državljanom sveta«. Mladenič je prevzet s svojim popotniškim prijateljem na poti na Vzhod. Potovanje in tovariš se mu zazdita sumljiva šele, ko Darvell začne pešati in na nekem turškem pokopališču med Smyrno in Efezom izdihne, pri čemer sam potek potovanja z dogodki daje slutiti, da je bilo vse skupaj načrtovano. Za razliko od Polidorija, ki naj bi si od tu delno sposodil motive za svojo naracijo *The Vampyre*, ta zgodba nima nobenega ženskega lika in je primer »grške ljubezni« kot metafore za *ljubezenski* odnos med moškima likoma in celo delno avtobiografska. (Gelder 1994: 30, 59)

Ljubezen je tu mišljena bolj v obliki fascinacije mlajšega popotnika nad skrivnostnim gospodom. Je pa v verjetnem vampirju še vedno prisotna velika mera manipulativnosti in skrivnostne nevarnosti, kar odnosa med likoma ne prikaže v posebno pozitivni luči.⁶¹

Prva povsem gejevski vampirski zgodbi Manor nastane šele 1884. leta pod peresom Karla Heinricha Ulrichsa. Pisatelj je bil znan kot prvi moderni homoseksualni aktivist, ki je skoval tudi svojo terminologijo za homoseksualnost (Uranism) in jo pojmoval kot naravno in ne bolezensko stanje ali zlo. Med letoma 1864 in 1879 je Ulrichs v dvanajstih razpravah na področju sociologije, antropologije in prava

⁵⁹ <http://www.queerhorror.com/qvamp/history.html>, nedelja, (5.3.2006)

⁶⁰ V njem ni z besedo nikjer omenjen vampir, ampak se na to le nakazuje.

⁶¹ Presenetljivo glede na avtorja

predstavil svojo teorijo o animi, kjer s terminom »Urning« opisuje moškega z žensko dušo. V nerazumevajočem okolju je v šestdesetih letih 19. stoletja zaradi svojega političnega prepričanja presedel tudi dve zaporni kazni, zadnjih dvanajst let svojega življenja pa preživel v, od Nemčije in Avstrije manj restriktivni, Italiji. (Lombardi-Nash 2000, ⁶²)

Manor je glavni lik zgodbe, objavljene v antologiji *Matrosengeschichten* (Mornarske zgodbe). Ribič s Faroe otokov reši utaplajočega se dečka in z njim naveže prijateljstvo, ki sčasoma preraste v ljubezen. Manor umre na morju, vendar po smrti še vedno obiskuje svojega prijatelja, ki uživa in trpi v njegovih hladnih ljubezenskih objemih. Mati in vaščani sicer ugotovijo, kaj se dogaja ponoči, vendar nič ne zadrži hrepenečega umrlega ljubimca. Deček Har na koncu umre in si pred koncem zaželi pokopa v Manorjevem grobu. Od vampirske mitologije, ki se preplete s temo o večni ljubezni, je v zgodbo vpletena reanimacije trupla,⁶³ bleda podoba vampirja, hladnost telesa, hranjenje s krvjo in kol skozi telo. Vendar pa ta krut postopek ne ustavi ljubimca, ki vztraja pri vračanju, dokler zaljubljenca nista združena za vedno. (Ulrichs 1884)

Tudi v ostalih homoseksualno obarvanih literarnih vampirskih romancah, je privlačnost med vampirjem in žrtvijo v ospredju. Tako Geraldine v pesnitvi *Christabel* kot Carmilla v istoimenski zgodbi uspeta s svojo izredno lepoto očarati svoje žrtve. Obe pa sta za razliko od Manorja že od začetka zgodbe vampirki in izrabljata svojo hipnotično moč. Poleg tega je v teh najbolj znanih lezbičnih upodobitvah lepota ženske v ospredju, pri čemer verjetno ne gre pozabiti, da sta bila oba avtorja moška. V Manorju sta dečka opisana le površno, medtem ko romantika Coleridge in Le Fanu ne skoparita z opisi prelepih ženskih protagonistk in napeljevanjem na njihove fizične stike.

V *Christabel* je Geraldine ogrnjena v svileno belo haljo, kjer so roke gole, med goste lase ima vpletene dragulje, glas je sladek in njene velike oči se svetlo bleščijo. Podobni, le malce manj pretirani opisi, se pojavijo petdeset let kasneje pri Le Fanuju v prozni različici lezbične vampirke, ki je »najlepše kadarkoli videno bitje«, »ten je bogat in svetleč; poteze drobne in lepo oblikovane; njene oči so velike, temne in bleščeče; njeni lasje so bili prekrasni, /... / veličastno gosti in dolgi, ko so bili spuščeni

⁶² <http://www.queerhorror.com/qvamp/history.html>, nedelja, (5.3.2006)

⁶³ Tokrat po zaslugi nordijske boginje Urde.

na ramena ...«. (Le Fanu 1871, Coleridge 1816)

Obe vampirki imata do konca izrabljene ženske attribute, pri čemer njuni žrtvi nič ne zaostajata, le da sta obe plavolaski z velikimi modrimi očmi, ki očitno simbolizirajo nedolžnost. Kar je zanimivo, je bolj nazoren opis ljubezenskih prizorov pri Christabel kot pa pri njeni poznejši prozni različici. Pri Carmilli so ti prizori opisani kot nenadna stanja zamaknjenosti Carmille, ki svojo prijateljico Lauro zasuje s poljubi po obrazu in jo zaneseno opazuje, medtem ko se v Christabel želja po prelepi vampirki že v prvi noči pojavi tudi na dekličini strani, pa čeprav je pomešana s strahom in gnusom. Christabel opazuje Geraldine pri večernem obredu slačenja, ko njena svilena halja pade na tla in razkrije »njene prsi in polovico telesa- pogled za sanje in ne opis!« Potem pa se prelepa vampirka »uleže zraven deklice in jo vzame v naročje.« (Le Fanu 1871, Coleridge 1816)

Po teh prizorih je odkrita homoseksualnost v vampirski literaturi nekoliko stagnirala, dokler v drugi polovici dvajsetega stoletja ni doživela ponovnega razcveta. 1969. leta Davy S. Written napiše *underground* šund roman *Gay Vampire*, dvajset let kasneje Jeffrey McMahan izda kratko zgodbo *Somewhere in the Night* (1989), kjer je protagonist odkrito homoseksualen vampir, Jewelle Gomez pa leta 1991 v svojem romanu *Gilda Stories* prvič postavi lezbično vampirko v glavno vlogo in upodobi homoseksualne vampirje drugih ras. Da se homoseksualna (lezbična) vsebina oglašuje že na platnicah, pa šele leta 1993 doseže Pam Keeseey s svojim romanom *Daughter's of Darkness*.⁶⁴

Očitno je torej, da se je asociacija vampirjev s homoseksualnostjo že zelo zgodaj pričela povezovati z gibanji za pravice homoseksualcev. Vendar pa nekje do druge polovice 20. stoletja vampir ohranja bolj ali manj negativno konotacijo, saj se ga povezuje z boleznijo (tako kot neobičajne spolne preference) ali po krščanski logiki s hudičem.

Na filmu so imeli *queer* vampirji še več težav kot v literaturi. Predvsem v ZDA je bilo ob Produkcijski kodi in pravilih o obscenosti upodabljanje homoseksualcev v pozitivni luči prepovedano. *Dracula's Daughter* (1936) sicer uradno predstavlja prvi lezbični film, vendar je zaradi pravil vsebina tako diskretna, da se lahko o homoseksualnosti znotraj filma razpravlja in se ji oporeka. Avtor članka ugotavlja, da Drakulina hčerka, ki želi skozi film tudi s pomočjo psihoanalize pozdraviti svojo

⁶⁴ Queer Vampires. <http://www.queerhorror.com/qvamp/history.html>, (5.3.2006)

vampirsko in zapeljevalsko naravo, predstavlja duh časa, kjer se homoseksualnost in vsakršno odstopanje od norm dojema kot bolezensko stanje. (Le Fanu 1871)

Po tem filmu do poznih šestdesetih ni bilo veliko posnetega. V sedemdesetih pa nastopi Zlata doba lezbičnih vampirskih filmov po zaslugi Pam Keeseey, saj je bilo v tem času posnetih vsaj 20 filmov na to temo, pa čeprav večinoma s strani (Jess Franco in Jean Rollins) in za heteroseksualne moške. Prvi film posnet za gejevsko moško populacijo je bil *Death of P'Town* (1963), sedemminutni film o transvestitskem gej vampirju.⁶⁵ Danes seveda obstaja ogromno pornografije z vampirsko tematiko za vse okuse, vendar pa je *mainstream* film homoseksualnim temam še vedno manj naklonjen in se jim posveča na bolj subtilne in iznajdljivo zakodirane načine.

Televizija je na cenzuro še bolj občutljiva, a si je individualizem skupaj z izbiro lastne seksualne prakse utrl pot tudi na male ekrane. Tako naj bi bil prvi televizijski gej vampirski film *Does Dracula Really Suck* (1969), danes pa se s tematiko poljubno ukvarjajo različne TV serije (Bacchai epizoda *Xena, Warrior Princess* (1998) in več epizod *Buffy, the Vampire Slayer* (1999)).⁶⁶

Koncept queerness je tako kot vampirizem odkrito zaživel šele konec 20. stoletja in izgubil povezavo z bolezenskimi vzroki. Homoseksualnost je skupaj z vampirji dolgo čakala na ugodnejše čase, medsebojno pa so se podpirali in *borili* za prepoznavnost in prenehanje diskriminacije. Ravno na tej ravni je torej občutljivost vampirja na družbeni kontekst najbolj opazna, saj se šele s premiki v smeri individualizma in spremenljivosti identitet prične večati njegov pozitiven predznak.

6. VAMPIR KOT ALTER EGO SODOBNEGA ČLOVEKA

6.1. Vampirizem kot zločin

Ljudje se od nekdanj soočamo tudi z duševnimi motnjami, ki nastanejo pod različnimi pogoji. Občasno te motnje vplivajo na patološko identifikacijo osebe z drugimi osebami ali celo domišljjskimi liki. Vendar se na tem mestu ne bomo spuščali v psihiatrijo ali psihologijo in iskali vzroke, ki privedejo do tega, niti ne bomo ugotavljali posledic za *prizadetega*. Tu želim namreč le prikazati, kolikokrat vampir nastopi kot vzor in je posledično kriv tudi za zločine, povezane z vampirizmom ali

⁶⁵ Queer Vampires. <http://www.queerhorror.com/qvamp/history.html>, (5.3.2006)

⁶⁶ Glej opombo 65.

fetišiziranjem krvi. Ta pogostost pa je možna le, če vampir zaseda vidno in prepoznavno mesto v sodobni popularni kolektivni zavesti in je privlačen kot lik identifikacije.

Vampirske zločine lahko sicer spremljamo skozi zgodovino, vendar je iz starih poročil težko sklepati, ali so dogodki posledica vraževerja in do neke mere namišljeni ali so nekatere osebe na podlagi takih ali drugačnih vzgibov dejansko prakticirale vampirizem⁶⁷. Danes je seveda lažje priti do podatkov s celega sveta in poročila so vsaj načeloma tudi bolj verodostojna. Hkrati pa ta dostopnost do podatkov in medijskih vsebin tudi navdihuje. Današnji vampirji, ki so zašli na zločinsko pot, so v veliki meri navdihnjeni prav s strani medijev in literature, potrebo po krvi pa neredko spremlja tudi želja po nesmrtnosti, moči ali celo prepoznavnosti.

Leta 1992 so v Rusiji na smrt obsodili Andreia Chikatila Rostova, obsojenega za serijo umorov v vampirskem stilu. Še bolj slaven je bil primer Vampirja iz Düsseldorfa med obema svetovnima vojnama. Serijski morilec je svoje žrtve večkrat zabodel, prerezal vrat in izpil kri. Petra Kurtina je porota že po pol ure posvetovanja obsodila na smrt z giljotino, ki je bila izvršena maja 1931. Njegova poslednja želja naj bi bila, »da bi občutil, slišal in videl, kako iz njegovega vratu brizgne kri, ko mu ga prereže nož giljotine«. (Kadunec 2001, ⁶⁸)

Novejšega datuma je novica iz Francije, ko je leta 2004 Jean Pierre Radcliff zabodel nekega mladeniča in pričel piti njegovo kri, zaradi česar je pristal v norišnici. Iz Anglije leto kasneje poročajo o tem, da je nek moški napadal ljudi in jih skušal ugrizniti v vrat, kar je med ljudmi povzročilo pravo psihozo. Da so se ti ljudje vsaj delno navdihovali pri filmu ali literaturi je opazno pri načinu napada, kjer storilec usmeri pozornost v vrat žrtve. Kajti ta oblika napada je najpogostejša na filmu, medtem ko se je v literaturi ali folklori niti ne omenja. Še večja paranoja v zvezi z vampirji pa se je širila na Malaviju leta 2003. Strah je povzročil, da so ljudje pod vplivom zgodb o vampirjih do smrti pretepli dva človeka, skoraj linčali pa tudi tri duhovnike in uničili nek tabor skupine za človekoljubno pomoč, le zaradi suma, da se tam skrivajo vampirji. Malavijski predsednik Bakili Muluzi je takrat trdil, da je širjenje zgodb in panike delo opozicije, ki ga želi diskreditirati.^{69 70}

⁶⁷ Bathory, de Rais...

⁶⁸ Some Vampiric History. <http://www.geocities.com/utherworld/seasons/vampires.html>, (5.3. 2006)

⁶⁹ 24ur.com, *Na Malaviju imajo težave z vampirji*, 9.2.2003,

Vampirji tako lahko skozi kolektivno paranojo postanejo orodje legitimacije oblasti⁷¹ ali upora proti njej. Vampirski primeri ali sum o njih zbujaajo močne čustvene odzive in sprožajo nenavadne iracionalne reakcije celo v *racionalnem* 20. in 21. stoletju.

Omenila bom še tri primere, ki opozarjajo, do kakšne mere smo ljudje še vedno podvrženi vražam in strahu pred nadnaravnim. Prvi je zgodba neke Siciljanke iz leta 2005, ki je zaradi vraževerja nasedla goljufiji prevarantskega para in ostala brez 50 tisoč evrov. Gospa je verjela trditvam o njuni vampirski naravi in grožnjam, da bo rodila vampirja, če ne kupi njunih tablet.⁷²

Njena lahkovernost je toliko bolj očitna, ker je osamljena žrtev. Strah pred vampirji pa se pogosto utelesi tudi v kolektivni obliki. Tako je šest vaščanov z juga Romunije leta 2004 izkopal truplo za rakom umrlega sorodnika, zažgalo njegovo srce in ga v prahu použilo. Vse zaradi sumničenj, da je pokojni postal vampir in jim ponoči sesal kri in moč. Šesterica naj bi se po tem ritualu počutila veliko bolje, kar pa seveda ne velja za pokojnikovo ženo in hčer, ki jima je bila zato sodno dodeljena odškodnina.⁷³

V obeh zgoraj omenjenih primerih ni šlo za pravi vampirizem, ampak le posledice strahu pred njim. Morda najbolj zanimiv primer pa je opisala Norine Dresser v poglavju *Blood is thicker...*, v katerem sta izpostavljena oba vidika odnosov do vampirjev- strah pred njimi in želja to postati, v navezavi na posledično pridobljeno nesmrtnost in moč. V nekem ameriškem mestecu je namreč štirinajstletna Samantha leta 1988 storila samomor, v pismu pa napovedala svojo vrnitev v vampirski podobi. Dekle naj bi bilo domnevno pod vplivom nazadnje videnega *Izgubljeni fantje*, metalske glasbe in satanističnega kulta. Govorice o domnevni listi učencev, ki naj bi jih vampirka želela ubiti, so sprožile val strahu, hkrati pa povečale zanimanje za kulte.

http://24ur.com/bin/article.php?article_id=2020672, (9. 5. 2006)

⁷⁰ F. S. (2005) »Vampir v Birminghamu?«. V *Slovenske novice*, 20. 1.,

http://www.delo.si/index.php?sv_path=43,50&id=60ba27505bb5fe102d08c31cc6dce09f04&source=Slovenske+novice, (9. 5. 2006)

⁷¹ Primer katoliške cerkve.

⁷² 24ur.com, *Vampirja ukradla 50 tisoč evrov*, 23.7.2005,

http://24ur.com/bin/article.php?article_id=2059420, (9. 5. 2006)

⁷³ 24ur.com, *Pojedli 'vampirjevo' srce*, 31.1.2005, http://24ur.com/bin/article.php?article_id=2051924, (9. 5. 2006)

Zgodba je torej kompleksna. Ne samo, da je dekle samo verjelo v vampirizem in svojo zmožnost posmrtno vrnitve do te mere, da je z željo po tem prostovoljno odšlo v smrt, v njo so delno verjeli tudi njeni sošolci in sokrajani. Celó v medijih se je začelo pisati o pričakovanju vrnitve vampirja, kar je pripomoglo k splošnemu paranoičnemu vzdušju, ki se je poleglo šele po napovedanem datumu. (Dresser 1990: 42, 43, 46)

6.2. Vampir in kapital

Da so vampirji ikone in hkrati hvaležni prodajalci in potrošniki, so poleg založnikov in medijskih hiš, ki so stvari na široko zastavili z izdajanjem stripov, otroških knjig in slikanic, risank, televizijskih nadaljevank in telenovel (*Dark Shadows*), ugotovili tudi oglaševalci in proizvajalci.

Vampir, še posebej v podobi grofa Drakule, se zelo pogosto pojavi v tiskanih in televizijskih oglasih ali pa nanj asociira ime izdelka. General Mills so leta 1971 uvedli kosmiče Count Chocula. Leta 1985 so proizvajalci čokolade The Palmer Company v času »Halloweena« (noči čarovnic) prodajali čokoladice z vampirsko obarvanimi imeni Vampbite in Count Crunch, ta praznik pa se počasi dejansko prelevi v pravi posel z vampirji. (Dresser 1990: 90, 91) Razmahnila se je tudi prodaja voščilnic⁷⁴ in vampirskih kostumov, ki kljub nihanjem v popularnosti nikoli ne pridejo iz mode. Tudi pri nas je v času pusta zaslediti na cestah mnogo malih in malo večjih vampirjev, ki strašijo naokrog v črni pelerini in z umetnimi zobmi.

Z razmahom gothic in vampirske subkulture nastaja vrsta proizvodov, okrašenih z vampirskimi motivi ali namenjenih izpopolnitvi vampirskega imidža. Na spletu je trenutno cela veriga podjetij, ki so se specializirala na te odjemalce. Največkrat oglaševanje poteka kar preko internetnih strani, namenjenih druženju *vampirjev*, njihovih darovalcev krvi in družinskih članov. Trgovina z vampirizmom je na zabaven način prikazana tudi v *Rezilo: trojica*, kjer Drake med sprehodom po mestu naleti na trgovino z vampirsko robo in mu prodajalka pokaže celo Drakulov vibrator. Drake si na koncu seveda postreže s prodajalko in ne cenenimi izdelki.

Da se popularna kultura lahko unovči, so dokaj pozno spoznali Romuni. Šele

⁷⁴ Tudi na internetu (Hallmark, AmericanGreetings, Ecard Mania ...) kartice pogosto krasijo zabavne ilustracije in smešni izreki v slogu: »You're somebody I could really sink my teeth into«, »You suck« ali »Do I wish you a happy Halloween? You bat I do!« (Dresser 1990: 164, 165)

po dolgih letih, ko so zahodni turisti na lastno pest iskali Drakulov grad, so se zganili in pričeli uvajati transilvanske ture in vlagati v turizem. Skladno z odpiranjem zahodu po letu 1989, ko pade Ceaușescov režim, se prične tudi uvoz ameriške oziroma kapitalistične kulture in leta 2001 romunska vlada objavi načrte o postavitvi tematskega zabavišnega parka Dracula Land. Vendar se zaplete pri izbiri lokacije in nasprotovanju naravovarstvenih skupin, cerkve in kulturnikov, ki nasprotujejo komercializaciji zgodovinske dediščine. Tako projekt pet let kasneje, po mednarodni debati za in proti mešanju zgodovine in popularne mitologije, dokončno zaustavijo. (Luxmoore 2006)

Vendar pa sama zaustavitev parka ni zaustavila izkoriščanja Drakule v komercialne namene. Romuni še vedno ponujajo različne hotele v stilu *Dracula castle*, ki s predvajanjem vampirskih filmov in ponudbo vampirskih iger predstavljajo nekako alternativo parku. Poleg tega si žejni turisti v Romuniji lahko privoščijo temno pivo Dracula, vino Dracula ali Vampir in vampirsko vodko.

Če se vrnemo k oglaševanju, je prepoznavnost lika tako velika, da se včasih⁷⁵ uporabi le vzhodnoevropski naglas v kombinaciji z besedo ugriz/ grižljaj (*bite*) ali zobje. Oglasi z vampirji oglašujejo vse od varnostnih naprav⁷⁶, mačje hrane, pice, pa do ustne vodice. Če prva reklama prikazuje vampirja kot vsiljivca, ki se ga je potrebno varovati, pa v primeru vodice apelirajo na njeno učinkovitost, ki bi bila primerna celo za njegove čekane. (Dresser 1990: 83- 85)

Ta potrošniški vidik je seveda pomemben, ker ne samo dokazuje vampirjevo priljubljenost in visoko stopnjo identifikacije s tem fantazijskim likom, pač pa pomaga tudi pri nadaljnjem širjenju vampirskega mita, ko tako filmska kot oglaševalska industrija izkoriščata njegov prodajni potencial.

6.3. Vampir na spletu in vampirska subkultura

Ne nujno v povezavi s kapitalom se priljubljenost lika kaže tudi na bolj osebni ravni. Poleg motenih ali preračunljivih posameznikov, kjer idealizacija vampirjev ali le izkoriščanje ljudskega strahu lahko vodi v zločine, vampirje mnogi občudujejo na legalne in družbeno *sprejemljive* načine.

⁷⁵ V angleško govorečih deželah.

⁷⁶ Glej prilogo Vampir in kapital.

Vampiriska subkultura je izredno raznolika in za razliko od večine drugih subkultur načeloma apolitična. Najbolj je razširjena v ZDA, čeprav ima člane tudi v Evropi in Aziji. Pogosto se jo povezuje z gothic življenjskimi stili oziroma kulturo, ki romanticizira temno stran in družbene odpadnike. To se običajno sklada s samopodobo vampirjev kot izobčencev iz *normalne* okolice. Nasprotno jim vampirska scena ponuja globoke socialne in čustvene vezi. Za njihovo subkulturo je značilno predvsem združevanje članov, ki prakticirajo neko vrsto vampirizma in so fascinirani nad sodobnimi vampirskimi atributi od mode (viktorijanski stil, usnje, obvezna črnina, amuleti) do glasbe. Korenine segajo v mešanico literature Anne Rice, izredno uspešne vampirske igre vlog Maškarada in kombinacijo folklorno-filmske dediščine. Občasno je pri članih prisotno tudi prakticiranje magije in pripadnost kultom⁷⁷, kar pri zunanjih laičnih opazovalcih sproža občutke nelagodja. Članom subkulture se zato velikokrat pripisuje dissociativne motnje identitete, antisocialne motnje osebnosti in celo shizofrenijo. (Montenegro 2001,⁷⁸)

Glede na način vampirizma se v grobem ločujejo na Sanguinarike in Psihične, Psionične oziroma Energijske vampirje. Sanguinaričnim vampirjem je skupno dejansko uživanje krvi, običajno preko pripomočkov v obliki hipodermijskih igel, razkuženih rezil in na prostovoljni bazi darovalcev. Psihični vampirji pa naj bi srkali *prano* oziroma življenjsko energijo neposredno iz okolice.^{79 80}

Obema vrstama je skupno, da preferirata izraz *vampyre*⁸¹, kar naj bi pripadnike subkulture ločilo od folklornih, literarnih in filmskih vampirjev. Druga skupna značilnost je, da se pripadniki zbirajo na določenih krajih, klubih in *sanguinariumih* (vampyrski združenja na internetu), ter imajo določen razpoznavni znak⁸². Člani obeh glavnih smeri s psihološkega vidika pogosto trpijo za simptomi depresije in osebnostnih motenj. Avtorjema prispevka *Vampire Youth Subculture in New York City*, Marku Beneckeu in Aleksandri Blak, se zdi razumljivo, da se takšne osebe zanimajo

⁷⁷ Order of the Vampyre znotraj Temple of Set, ki se je razvil iz satanistične Church of Satan. (Dresser 1990: 33)

⁷⁸ Vampires Tomb. <http://www.vampirestomb.com/about.php>, (10. 3. 2006)

⁷⁹ Wikipedia, The Free Encyclopedia. *Vampire lifestyle*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Sanguinarian>, (10. 5. 2006)

⁸⁰ Glej opombo 79.

⁸¹ Vampyr, v nadaljevanju poglavja v tej obliki.

⁸² Primer okrvavljenega egipčanskega ankha.

za povečanje svojih moči, čustvenih in socialnih kompetenc skozi simbolno uživanje življenjske energije. (Benecke, Blak 2001)

Kljub temu pa se sodobnih (mladinskih) subkultur, tudi vampirske, ne more obravnavati le v kategorijah klinične psihologije. Kajti mnoga vampirska, družinsko orientirana združenja, dogodki in konference, ki jih v svojem okviru organizirajo, kažejo na resnost članov v oziru na dejavnosti in življenjski stil in jih delajo večinoma družbeno sprejemljive. (Benecke, Blak 2001)

Ne smemo pozabiti, da je vampirska subkultura izredno raznolika in razdrobljena, pri čemer tudi znotraj združenj prihaja do trenj. Nekateri člani dejansko verjamejo v svojo vampirsko naravo kot posledico nadnaravnih sil. Dojemajo jo kot nekakšno *temno darilo*. Naslednji po svojem prepričanju izhajajo z drugih planetov ali pa poudarjajo, da so le ljudje z *energijskim ravnovesjem*, ki ga blažijo z uživanjem krvi. Glede na teorije izvora se delijo tudi teorije o rekrutaciji novih članov in možni ekskluzivizem določenih frakcij. Pri večini internetno predstavljenih vampirskih združenj je opazna hierarhija članov glede na nastanek oziroma način ugotavljanja svoje vampirske narave in trajanje članstva (starešine, plemiči...). Kajti pri vampirski subkulturi je, tako kot pri ostalih, izpostavljen nek večvrednostni kompleks, ki članom priznava stanje razsvetljenosti, način višjega, popolnejšega bivanja od ostalih smrtnikov. Tako subkultura nudi svojim članom nekakšno obliko kompenzacije za občutek izločenosti iz občasno neodobravajoče, čeprav morda fascinirane okolice.

7. ZAKLJUČEK

»Poslušajte jih! Otroke noči ... Kakšna glasba je to!« Drakula zadovoljno opozarja Harkerja na divje transilvanske volkove. In volčje zavijanje ob polni luni še danes zbuja srh in napoveduje nenavadne dogodke. Ključne prvine gotske književnosti so se skozi te in podobne obrobne prizore ohranile do danes.

Prizor z Drakulo se je v zaključku znašel predvsem iz dveh razlogov. Prvi razlog je, da lepo zaokrožuje nalogo, ki jo je slavnostno otvoril. Drugemu pa je potrebno nameniti malce več prostora ...

Vampir je ob močnih zaveznikih, s katerimi se skupaj uvršča v bitja noči, očitno preživel, čeprav od njegovega okolja iz umetnostnih začetkov ni preživelo ničesar drugega. Je pač večten in to ga do neke mere sili v prilagajanje spremenljivi okolici. Ob svojih zmožnostih preobrazbe se je kameleonsko prelevil tudi v

(ne)izstopajočega pripadnika sodobne potrošniške družbe. Postal ni le običajen ekscesni potrošnik, pač pa tudi idol, zvezdniška ikona.

Biti vampir je privilegij. Celo slavni Tom Cruise je doživel nekaj kritik na svoj račun. S strani pisateljice Anne Rice in njenih zvestih bralcev so se v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja vnele polemike glede njegove primernosti za filmsko vlogo vampirja Lestata. Kajti Lestatu je v nadaljevanju Vampirskih kronik namenjena vloga rokovskega zvezdnika in literarni vampir je le štel kakih petnajst pomladi manj kot lepi igralec. Prevladala pa je Jordanova beseda in Cruise se je po mojem mnenju dobro znašel v vlogi egoističnega in samozadovoljnega krvoseša. Kot zvezdnik ima pač leta vaje.

Vampir je torej otrok noči le še v dobesednem pomenu, kadar se mora skrivati pred uničujočimi sončnimi žarki. Kajti svoje vampirske identitete mu že nekaj časa ni več potrebno skrivati v senci, od svojih folklornih sorodnikov pa se razlikuje do te mere, da so si komaj še v sorodu. Tako so lahko vampirji danes mirno glasni tudi sami in namesto volkov po svoje oznanjajo svojo prisotnost.

Da lahko trdim kaj takega, je posledica pregleda filmov in literature zadnjih treh desetletij. Če so vampirji konec 19. in v začetku 20. stoletja še napadali prikrito in z veliko mero taktiziranja in potrpežljivosti, zadnja vampirska dela kažejo očiten premik k ekshibicionizmu. Cerkevne institucije so izgubile svojo prvotno moč in jim niso več tako nevarne. Epidemije kuge, ki so nanje metale slabo luč, so domala izkoreninjene. Lestat, Armand in Danica Talos se tako ne bojijo več odrskih luči. Dejansko ali uživajo v nastopih ali pa se vsaj zavedajo, da so množični mediji izredno uporabna stvar, ki se jo da izkoristiti za priljubljenost vrste in doseganje svojih namenov.

Prvo tezo o spremenljivi vampirjevi podobi ni bilo posebej težko argumentirati. Dovolj bi bil že izbor enega ali dveh filmov ali literarnih izdelkov iz vsakega desetletja, da bi bile spremembe vidne. Pri tem pa seveda velja, da splošne tendence ne zajamejo vsakega izdelka in da so vsi filmi in literatura polisemični teksti. Moja interpretacija morda ni skladna z mnenjem drugega bralca ali gledalca, vendar s to pogojnostjo v mislih lahko opazimo neko kontinuirano spreminjanje vampirske podobe.

Grozljivost mitoloških in folklornih bitij je v literaturi in filmu dobila nove poudarke in spremenjene poteze. Smrad, razpadajoče ali zabuhlo telo, nadlegovanje svojcev in ženski demoni, zmožni preobrazbe, so se v zadnji stopnji vampirskega

razvoja umaknili lepoti ali šarmu obeh spolov, klanski organizaciji in človeškim slabostim v obliki egoizma, želje po moči ali prevladi. Ta podoba pa ne pomeni nujno končne stopnje, saj se ob potencialnih spremembah prevladujočih družbenih vrednot lahko spremeni tudi trenutno zvezdniški obraz vampirjev.

Druga teza o odražanju aktualnih družbenih vrednot in odnosov, predvsem med spoloma, je skladna s prvo, saj so spremembe v podobi vezane predvsem na spreminjajoči se družbeni kontekst in obstoječe vrednotne lestvice. Nekateri vampirski filmi in knjige delujejo v kontekstu ohranjanja obstoječe družbene strukture, ko s karakterizacijo likov odslikavajo in reproducirajo stereotipe. Drakula kot najpomembnejše, najbolj prepoznavno literarno delo in najpogosteje upodobljen filmski vampir, je največkrat izpostavljen kot nosilec stereotipne delitve vlog med spoloma. Ženskemu delu zasedbe se očita predvsem hitra vdaja, ki dokazuje šibkost volje nasproti odločnim moškim likom. Istočasno vampirski grof uteleša vse neželene dejavnike v takratni družbi, vključno z židovskimi potezami, kapitalizmom in kugo. Po drugi strani pa je tudi Drakula, obenem z drugimi literarnimi krvosesi, viktorijanskim bralcem ponujal obliko dovoljenega eskapizma in *prestavljene pornografije*. Ob teh lastnostih pa so se literarnega vampirja kot sredstva boja za svoje pravice oprijeli tudi homoseksualci.

Ovisno od, v nalogi le kratko predstavljenih, interpretacij lahko vampirska dela v vseh obdobjih istočasno kažejo ohranjanje patriarhalne morale in prikrit boj proti njej, premestitev strahov in sovraštva v lik vampirja in idealizacijo le-tega. Občasno celo v istem delu, kar močno oteži kakršnekoli *univerzalne* sklepe glede tega, ali vampirji zastopajo konzervativno ali progresivno stran.

Pa vendar, spet po načelu posploševanja, lahko pridemo do nekih splošnih ugotovitev. Če začnemo z reprezentacijo žensk, so romantične in dekadence, občasno lezbično usmerjene vampirske lepotice nastopale same ali v moškimi podrejeni vlogi in pogosto krvavo končale pod količki in drugim orožjem moških preganjalcev. Danes so vloge vsaj približno enakovredne, kar pa ne pomeni, da so se ženske uspele popolnoma ogniti svoji dekorativni funkciji. Lateksovi kostimi, globoki dekolteji in ličila so nujni spremljevalci tudi pri bojevnih, vampirskih in človeških.

V poglavju o bitki med spoloma se izkaže, da so se matere, hčerke, ljubice in uničevalke v vampirskem žanru, ki le še redko sovpadajo z grozljivim, delno osvobodile spon viktorijanske in patriarhalne morale, vendar pa tudi sedaj pogosto potegnejo kratko v primerjavami z moškimi liki. Brez njih pogosto sploh nimajo vloge. Izvirni

vampir je namreč od Stokerja dalje moška figura. Zlobni oče, ki ga moški sovražijo, ženske pa se mu ne morejo upirati. Hierarhija ima tako v človeški kot vampirski družbi običajno moškega vodjo, ki je istočasno tarča sovraštva in slepega oboževanja.

Moški liki so nasprotno od žensk, ki so počasi pridobivale svojo moč, fizično silo pravzaprav odlagali. Kot da pretirana moškost v sodobnem svetu ni več zaželena. Živalska narava folklore se je v tej meri umaknila človeškosti, da se današnji vampirji zaljubljujejo med seboj in v smrtnike ali celo objokujejo svoje zločine in morilski nagon. Vampirji skladno s kultom (vsaj navidezne) mladosti postajajo mlajši, tako da se je starec Drakula tekom mnogih knjig in filmov spremenil v moža srednjih let, če že ne mladega zapeljivca ali celo najstnika.

Vse te spremembe so bile delna posledica spreminjanja družbe. S spreminjanjem notranjih in zunanjih sovražnikov družbe so se menjale tudi lastnosti vampirjev. S prehodom na vizualne medije se je poudaril njihov privlačen in izstopajoč videz in seksualnost je, ob spreminjanju morale in omiljeni (samo)cenzuri, postala najprej le bolj odkrita, nato pa zavrgla vsa okostenela pravila. Heteroseksualnost je za vampirja še bolj poljubna kot za navadne smrtnike, saj so se odrekli tudi vsem ostalim družbenim pravilom, vključno s postavko o svetosti in nedotakljivosti človeškega življenja. Privlačnost istega spola je prisotna že v literarnih začetkih, res pa začetno eksplicitnost Le Fanuja in Coleridga zopet povzamejo šele v pozni drugi polovici 20. stoletja, ko je javnost manj zadržana in javna morala strpnejša do drugačnih oziroma se odstopanje od povprečja celo priporoča.

Tako kot gibanja za pravice homoseksualcev, od šestdesetih, sedemdesetih let prejšnjega stoletja dalje na podobi vampirjev odsevajo tudi gibanja proti rasni diskriminaciji in feministične razprave. Temnopolti igralci naenkrat igrajo tudi v glavnih vlogah, pa čeprav le za črno ciljno publiko. Blacula se nato tekom dvajsetih let preobrazila v Blada, ki je sicer temnopolt, a obkrožen z belimi soigralci v stranskih vlogah. Snipes v tej vlogi predstavlja tipičnega akcijskega junaka, ki mu nič ne more do živega, in je zvezda filma v pravem pomenu besede.

Ženske so enako počasi dobivale svoj glas. Filmska produkcija jim je le nerada odmerila vidnejšo vlogo, tako v vampirski zasedbi kot boju proti njim. Kljub oklepanju spolnih stereotipov pa so se stvari spremenile do te mere, da je Selene v Podzemlju večinoma samosvoja in močna vampirska bojevnikinja, ki ni naklonjena avtoriteti. Hkrati pa je vampirka glavna zvezdnica filma in verjetna točka identifikacije za gledalce, s tem pa se film uvršča v krog izdelkov, ki sledijo trendu pozitivne podobe vampirja in

idealizacije njegovih lastnosti in življenjskega stila.

Problem, ki ga opažam, pa je trenutna usmerjenost večine trenutne filmske in književne vampirske scene v *blockbusterje*, uspešnice z velikimi proračuni in širokim ciljnim občinstvom. Če je Scottova Lakota iz osemdesetih predstavljala, pri gledalcih sicer ne preveč uspešno, osvežitev, si danes lahko izvirmost obetamo le v kaki obrobni sceni ali dialogu. Vampirski film je namreč od grozljivke pobegnil k akciji ali romantičnim epom, tako da je večina pozornosti usmerjena k lovu na vampirje in njihovemu iztrebljanju, vojniam med vampirskimi, volkodlaškimi in človeškimi klani, ali pa na ljubezensko zgodbo. Seveda tudi razvoj moških karakterjev ostaja na mestu, vendar so še vedno v boljšem položaju kot ženski del zasedbe.

Enako se godi v literaturi, kjer so se moški pisatelji King, Simmons, Aldiss in ostali posvetili *postliterarnemu* pristopu in namesto karakterizacije nastopajočih izbrali akcijo v kombinaciji s povečevanjem popularne kulture. Hkrati pa je tovrstna literatura, z ameriško filmsko produkcijo vred, način oglaševanja ameriškega načina življenja in vrednot. Filmski vampir je danes večinoma ameriški državljan, ki se le še občasno spomni svojih evropskih korenin, odvisno tudi od tega, ali predstavlja pozitiven lik ali negativca.

Ob tej priljubljenosti vampirske tematike po njej radi posežejo tudi akademiki in jo secirajo in analizirajo na vse možne načine. Še posebej pa si vampirje radi privoščijo na psihoanalitski način. Vampir je bil *na zofi* večkrat kot katerakoli druga figura popularne kulture. Prehajanje s Freuda na postfreudovske koncepte pri ugotavljanju vzrokov za zbujanje groze in seksualne privlačnosti pa je imelo na vampirsko naracijo tudi čisto neposreden vpliv.

Vampir ni bil vedno le v vlogi pacienta, pač pa se je šel tudi akademika in si sam izbiral svoje objekte želja. Oziroma so to zanj storili njegovi ustvarjalci. Rice je šla pri tem v drugo smer kot njeni moški pisateljski kolegi, zato pa so vsi njeni romani podobni aplikaciji psihoanalitske teorije, le da vsakič prevlada druga veja.

Privlačen za kritike in privlačen za množice, bi lahko dejali. Hkrati pa privlačen tudi za posameznike, ki se kljub odprtosti zahodne družbe čutijo drugačne ali izločene ali pa so se hote odločili za izstopanje od povprečja. In kaj je za izstopanje od običajne rutine primernejšega od tega, da nekdo večino življenja bedi ponoči, ima mračno skrivnost, aktivnosti z obilico adrenalina in lepe obleke? Kajti to je po mojem mnenju bistvo vampirske privlačnosti- življenjski slog, ki se je v javnosti pogosto povsem oddaljil od vampirskega bistva krvoločnega ubijalca. Da vsesplošne želje po večni

nesmrtnosti sploh ne omenjam.

Če se navežem na zadnjo tezo, je podoba vampirja v javnosti presenetljivo zadržala predvsem tisti romantični vidik, ki ga prikazuje kot izločenega in nerazumljenega. Vidik romantičnega (anti)junaka, samega v boju proti vsem, združenega z idealom šarmantnega zapeljivca s temno skrivnostjo.

Zanimivo, glede na to, da v filmih in populistični literaturi le še redko zasledimo samotarske vampirje in so le-ti večinoma zgledno organizirani. In tudi vampirska subkultura, ki sestoji iz večinoma antisocialnih družbenih odpadnikov, temelji ravno na združevanju svojih vampirskih članov in nudenju socialne in čustvene opore.

Vampir si očitno ne želi biti več osamljen in v boju z okolico, zato se je odločil ustvariti neko stanje sožitja s svojimi človeškimi žrtvami. V zameno za to potezo in zaradi nekaterih njegovih splošno zaželenih in občudovanih lastnosti, pa so ga ljudje postavili na piedestal in ga častijo. Častijo na način izkoriščanja v tržne namene, skozi oglaševanje in posnemanje njegove podobe, skozi identifikacijo in oboževanje od daleč s filmskih platen. Častijo na edini način, na katerega sodobna potrošniška družba častiti zna: tako da se ga vidi vedno in povsod!

8. LITERATURA IN DRUGI VIRI

8.1. Knjige in zborniki

Afanas'ev, Aleksandr N. (1957/ 1976) *Poetic Views of the Slavs regarding Nature*. V Perkowski, Jan L. (ur.) *Vampires of the Slavs*, 160- 179. Michigan: Slavica Publishers,

Badley, Linda (1996) *Writing horror and the body. The fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Bogataj-Gradišnik, Katarina (1991) *Grozljivi roman. Literarni leksikon*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Calmet, Dom Augustin (1759/ 1976) *Vampires of Hungary, Bohemia, Moravia, and Silesia*. V Perkowski, Jan L. (ur.) *Vampires of the Slavs*, 76- 135. Michigan: Slavica Publishers

Copper, Basil (1990) *The vampire in legend, fact and art*. New York: Carol publishing group.

Doane, Janice L. in Hodges, Devon (1991) *Undoing Feminism in Anne Rice's Vampire Chronicles*. V Brantlinger, Patrick in Naremore, James (ur.) *Modernity and mass culture*, 158- 175. ZDA: Indiana University Press.

Dolar, Mladen (1994) *Strah hodi po Evropi*. V Mladen, Dolar (ur.) *Das Unheimliche*, 71- 116. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Dresser, Norine (1989/ 1990) *American vampires. Fans, victims and practitioners*. New York: First Vintage Book Edition.

Florescu, Radu in McNally, Raymond T. (1972) *U potrazi za Drakulom*. Beograd: Prosveta.

Freud, Sigmund (1919/ 1994) *Das Unheimliche*. V Dolar, Mladen (ur.) *Das Unheimliche*, 7-36. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Gelder, Ken (1994) *Reading the vampire*. London: Routledge.

Grixti, Joseph (1989) *Terrors of uncertainty. The cultural context of horror fiction*. London: Routledge.

Hall, Angus in Parson, Daniel (1978) *Mysterious Monsters*. Aldus Books London. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Horvat, Tomaž (2005) Apokalipsa prihaja ... z motorno žago: Pomen krutosti in realizma v žanru grozljivke. V Bezec, Barbara, Horvat, Tomaž in Trušnovec, Gorazd (ur.) *100 let po filmu*, 215- 243. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, št. 220. Ljubljana: Študentska založba.

Kieckhefer, Richard (2000). *Magic in the middle ages*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kristeva, Julia (1980/ 1989) *Moći užasa*. Zagreb: ITP »Naprijed«.

Lechte, John (2003) *Key contemporary concepts. From abjection to Zeno's paradox*. London: SAGE publications.

Marigny, Jean (1995) *Vampirji znova na pohodu*. Zbirka Mejniki. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Nietzsche, Friedrich (1892/ 1999) *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in in za nikogar*. Ljubljana: Slovenska matica.

Perpar, Irena (2005) *Ženski lik v grozljivkah. Seminarska naloga pri predmetu Sodobne kulturološke smeri*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Radulescu, Domnica (2004) Amazons, Wretches, and Vampirettes: Essentialism and Beyond in the Representation of East European Women. V Glajar, Valentina, Radulescu, Domnica (ur.) *Vampirettes, Wretches, and Amazons: Western*

Representations of East European Women. New York: Columbia University Press.

Ranković, Milan (1982). *Seksualnost na filmu i pornografija*. Beograd: Prosveta.

Ranke-Heinemann, Uta (1988/ 1992) *Katoliška cerkev in spolnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Stoker, Bram (1897/ 1969) *Dracula*. Ljubljana: Tehnična založba Slovenije.

Turner, Graeme (1988/ 1993) *Film as social practice*. London: Routledge.

Vukanović, T. P. (1957- 1959/ 1976) *The Vampire*. V Perkowski, Jan L. (ur.) *Vampires of the Slavs*, 201- 234. Michigan: Slavica Publishers.

Williams, Anne (1995) *Art of darkness. A poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press.

8.2. Viri z medmrežja

24ur.com. Na Malaviju imajo težave z vampirji, 9. 2. 2003,
http://24ur.com/bin/article.php?article_id=2020672, (9. 5. 2006)

24ur.com. *Pojedli 'vampirjevo' srce*, 31.1.2005,
http://24ur.com/bin/article.php?article_id=2051924, (9. 5. 2006)

24ur.com. *Vampirja ukradla 50 tisoč evrov*, 23.7. 2005,
http://24ur.com/bin/article.php?article_id=2059420, (9. 5. 2006)

Amazon.com. *Blacula*. <http://www.amazon.com/gp/product/B000035P6X/103-0757108-3251832?v=glance&n=404272>, (3. 5. 2006)

Benecke, Mark in Blak, Aleksandra (2001) *Vampire Youth Subculture in New York City*. The Transylvanian Society of Dracula [Much more Vampyres & Vampires].
<http://www.benecke.com/poiana.html>, (10. 5. 2006)

Coleridge, Samuel Taylor (1816) *Christabel*.

<http://towerwebproductions.com/vampires/texts/christabel.txt>, (15. 4. 2006)

Dirks, Tim (1996- 2006) *Sex in Cinema: The Greatest and Most Influential Erotic / Sexual Films and Scenes*. <http://www.filmsite.org/sexinfilms20.html>, (7. 5. 2006)

Flyn, John L. (1992) *Introduction to Cinematic Vampires*.
<http://www.towson.edu/~flynn/vamp.html>, (10.3.2006)

IMDb, Earth's Biggest Movie Database. *Not of This Earth*.
<http://www.imdb.com/title/tt0095756/>, (8. 5. 2006)

IMDb, Earth's Biggest Movie Database. *The Lost Boys*.
<http://www.imdb.com/title/tt0093437/>, (8. 5. 2006)

Kadunec, Vlado (2001) »Vampir iz Düsseldorfa je spil do tri deci na žrtev«. V *Nedelo*, 26. 8.,
http://www.delo.si/index.php?sv_path=43,50&id=3905323dc287065850ce9358a05d48f104&source=Delo, (9.5. 2006)

Le Fanu, J. Sheridan (1871) *Carmilla*.

<http://towerwebproductions.com/vampires/texts/carmilla.txt>, (15. 4. 2006)

Lombardi-Nash, Michael, Ph.D (2000) *Karl Heinrich Ulrichs' Manor: »Homosexuality and Vampirism«*. <http://www.angelfire.com/fl3/uraniamanuscripts/nashvamp.html>, (9.4. 2006)

Luxmoore, Jonathan (2006) »Cancellation of Dracula Park hailed as victory by Romanian church.«. *ENI Daily News Service*, 6. 4.,
<http://www.eni.ch/articles/display.shtml?06-0305>, (9.5. 2006)

Montenegro, Marcia (2001) *The Vampyre Underground*, CANA.
http://cana.userworld.com/cana_vampyre2.html, (8. 5. 2006)

Morris, David (1985) *"Gothic Sublimity" New Literary History*.

<http://www.engl.virginia.edu/enec981/Group/zach.sublime1.html#morris>, (9.4. 2006)

Murphy, Kathleen: *With the arrival of 'Underworld: Evolution', we fondly remember our favorite vampires on DVD*, LOVE BYTES; Msn's DVD guide.

<http://movies.msn.com/movies/dvd/vampire?GT1=7538>, (21. 1. 2006)

Oliver, Kelly (1998) *Summary of Major Themes "Kristeva and Feminism"*.

<http://www.cddc.vt.edu/feminism/Kristeva.html>, (26. 3. 2006)

Queer Vampires. <http://www.queerhorror.com/qvamp/history.html>, (5.3.2006)

Queer Vampires. *Vampires in Queer Porn*.

<http://www.queerhorror.com/Qvamp/articles/porn.html>, (7. 5. 2006)

Quilis-Gómez, Paco (1999) *Joseph Sheridan Le Fanu's Carmilla*.

<http://mural.uv.es/franqui/engcar.html>, (27. 3. 06)

Ruokonen, Otto (2000) *The Movie Censorship System In The U.S.*

<http://www.uta.fi/FAST/US2/PAPS/or-movie.html>, (5. 4. 2005)

Scheib, Richard (2002) *Dracula*. <http://www.moria.co.nz/horror/dracula79.htm>, (3. 5. 2006)

Scheib, Richard (1999) *The Blood Spattered Bride aka The Blood Castle; The Bloody Fiancee; Till Death Do Us Part (La Novia Ensangrentada)*.

<http://www.moria.co.nz/horror/bloodspattered.htm>, (3. 5. 2006)

S. F. (2005) »Vampir v Birminghamu?«. V *Slovenske novice*, 20. 1.,

http://www.delo.si/index.php?sv_path=43,50&id=60ba27505bb5fe102d08c31cc6dcc09f04&source=Slovenske+novice, (9. 5. 2006)

Some Vampiric History. <http://www.geocities.com/utherworld/seasons/vampires.html>, (5.3. 2006)

Summers, Montague (1928) *The Vampire: His Kith and Kin* "The Philosophy of Vampirism".

<http://www.dagonbytes.com/vampires/history/summers/summersorigin.htm> (5.3.06)

Terriza, Alejandro Arturo González: *Isis, Lilith, Gello: Three Ladies of Darkness*.

<http://ccat.sas.upenn.edu/~humh/Topics/Lilith/>, (5. 3. 2006)

Ulrichs, Karl Heinrich (1884) *Manor*.

<http://www.angelfire.com/fl3/uraniamanuscripts/manor1.html>, (9. 4. 2006)

Vampires Tomb. <http://www.vampirestomb.com/about.php>, (10. 3. 2006)

Vampires Then and Now, <http://gothlupin.tripod.com/vvampearly.html>, (5.3. 2006)

Vampires Then and Now. *Elizabeth Bathory: Blood Countess*.

<http://gothlupin.tripod.com/vbathory.html>, (15. 4. 2006)

Vrste vampirjev. <http://www.gmjaya.org/sola/tim2001/miti/vampirji5.html>, (19. 2. 2006)

Wikipedia, The Free Encyclopedia. *Blaxploitations*.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Blaxploitation>, (3. 5. 2006)

Wikipedia, The Free Encyclopedia. *Max Schreck*.

http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Schreck, (5. 5. 2006)

Wikipedia, The Free Encyclopedia. *Vampire lifestyle*.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Sanguinarian>, (10. 5. 2006)

8.3. Seznam filmov⁸³

A Fool there was (1915)
Billy the Kid vs. Dracula (1966)
Blood and Roses (1960)
Blacula (1972)
Buffy, izganjalka vampirjev/ Buffy the Vampire Slayer (1992)
Carmilla (1987)
Countess Dracula (1971)
Death of P'Town (1963)
Demon Planet (1965)
Does Dracula Really Suck (1969)
Dr. Jekyll and Sister Hyde (1971)
Dracula Has Risen from the Grave (1968)
Drakula/ Dracula (1931)
Drakula/ Dracula (1979)
Drakula/ Bram Stoker's Dracula (1992)
Drakula 2000/ Dracula 2000 (2000)
Drakula Istanbula (1953))
Dracula's Daughter (1936)
El Vampiro (1957)
Forsaken (2001)
Horror of Dracula (1958)
Intervju z vampirjem/ Interview with the Vampire (1994)
In umreti od užitka/ Et mourir de plaisir (1960)
I Married a Monster from Outer Space (1958)
I Vampiri (1957)
Izgubljeni fantje/ The Lost Boys (1987)
Kiss of the Vampire (1916)
Kraljica prekletih/ Queen of the Damned (2002)
Lakota/ The Hunger (1983)
Life Force-The Space Vampires (1985)

⁸³ Kjer naslov filma ni bil preveden, je zapisan le v izvorni obliki.

Love at First Bite (1979)
Mamma Dracula (1980)
Martin (1978)
Near Dark (1987)
Nightwing (1979)
Nosferatu: simfonija groze/ Nosferatu: Eine Symphony des Grauens (1922)
Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)
Not of This Earth (1957)
Od mraka do zore/ From Dusk till Dawn (1996)
Once bitten (1985)
Podzemlje/ Underworld (2003)
Podzemlje: Evolucija/ Underworld: Evolution (2006)
Queen of Blood (1966)
Rezilo/ Blade (1998)
Rezilo 2/ Blade II (2002)
Rezilo: trojica/ Blade: Trinity (2004)
Salem's Lot (1979)
Scream, Blacula, Scream (1973)
Taste the Blood of Dracula (1970)
Tatovi teles/ Invasion of the Body Snatchers (1956)
Terror in the Crypt (1963)
The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck (1967)
The Horror of Dracula (1958)
The Keep (1983),
The Satanic Rites of Dracula (1974)
The Secrets of House No. 5 (1912)
The Vampire Lovers (1970)
Thirst (1979)
Twins of Evil (1972)
Vamp (1986)
Vampir iz Brooklyna/ Vampire in Brooklyn (1995)
Vampire Hunter D: Bloodlust (2000)
Vampire's Kiss (1989)
Vampirjeva senca/ Shadow of the Vampire (2000)

Vampirji/ Vampires (1998)

Vampyr (1932)

Van Helsing (2004)

9. PRILOGE

Priloga A: Vampir v umetnosti



Kraljica demonov *Lilith* (Boris Vallejo), ki ni želela biti pokorna svojemu rajskemu partnerju Adamu. (http://www.ludd.luth.se/~silver_p/galerie.html, 16. 5. 2006)



Love and pain, kasneje poimenovana *Vampire* (1893-4) Edvard Munch (<http://www.calarts.edu/~rjaster/edvard-munch/gallery/love/vampire.htm>, 16. 5. 2006)



Japonska umetnost v obliki anime
(<http://www.animeigo.com/Art-JPG/VPM.JPG>, 16. 5. 2006)

Le Vampire

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon coeur plaintif es entrée;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtu,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne
— Maudite, maudite sois-tu!

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.

Hélas! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit:
«Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
À ton esclavage maudit,

Imbécile! — de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire!»

Charles Baudelaire

Priloga B: Razvoj filmske podobe vampirja



Theda Bara kot vamp ženska triumfira ob okostnjaku, ki simbolizira vse njene moške žrtve. (http://www.amrep.org/images/articles/1_1/skeleton.jpg, 16. 5. 2006)



Slavni prizor grofove sence na steni, *Nosferatu* (1922) (<http://www.denison.edu/library/classes/images/nosferatu.jpg>, 15. 5. 2006)



Bledi podganji Nosferatu od blizu. (<http://www.fraterslibertas.com/Images/Separated/nosferatu.jpg>, 15. 5. 2006)



Verjetno najslavnejša upodobitev Drakule na platnu. Eleganten Bela Lugosi v Browningovem *Draculi* (1931) z značilnim dolgim plaščem in hipnotičnim pogledom je pravo nasprotje Schrecka.

(<http://www.encadenados.org/n38/images/dracula-2.jpg>, 15. 5. 2006)



Leejev vampir v barvah z, za Hammer Studios, značilno krvavo rdečimi očmi. (<http://www.otisrecords.com/images/dracula.jpg>, 15. 5. 2006)



Gary Oldman v vlogi romantičnega grofa v *Bram Stoker's Dracula* (1992), ki v Mini (Winona Ryder) odkrije reinkarnacijo svoje stare ljubezni.



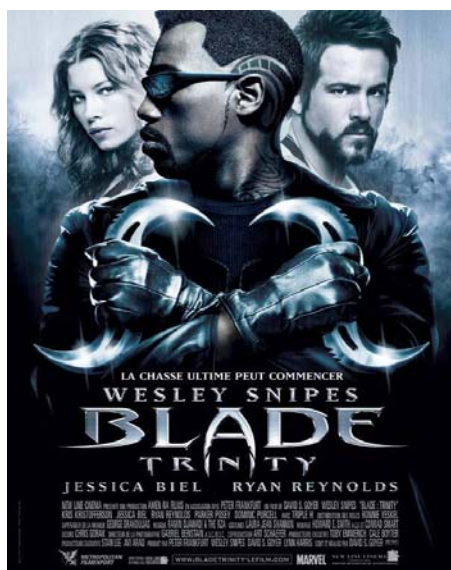
Vampirski biseksualno usmerjena kraljica Miriam (Catherine Deneuve) v filmu *Lakota* (1983) Tonnyja Scotta, ki je napovedal spremembe v reprezentaciji spolnosti in žensk na filmu. (http://www.nostalgiacentral.com/images_movie/hunger.JPG, 16. 5. 2006)



Mala vampirka Claudia, ki iz jeze in razočaranja nad svojo večno otroško podobo ubije svojega kreatorja/ očeta Lestata. Jordanov *Intervju z vampirjem* (1994) (http://nuzl.com/upload/Interview_With_The_Vampire.jpg, 16. 5. 2006)



Lepa zvezdniška vampirja Lestat (Tom Cruise) in Louis (Brad Pitt), ki sta skupaj s Kirsten Dunst zaigrala vampirsko družinico in iz vampirjev naredila modni hit devetdesetih.



Vampirski mešanec in v *belem* svetu vampirjev presenetljiv temnopolti Blade, v tretjem delu vampirske akcije dobi dva nova pomočnika v boju proti starodavnemu Draku (ki v prostem času počiva v Iraku). (<http://movies.yahoo.com/movie/1808473210/info>, 16. 5. 2006)



Kate Beckinsale v podobi vampirske bojevnice Selene v visokoproračunski grozljivi gotski romanci *Podzemlje* (2003), ki ženski za spremembo nakloni izrazito pozitivno vlogo. (<http://www.gyseren.dk/billeder/underworld.jpg>, 16. 5. 2006)



In Kate drugič, tokrat ob boku *Van Helsinga* (2004) v malce komičnem boju proti vampirjem. (http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/40118000/jpg/_40118793_helsing200.jpg, 16. 5. 2006)

Priloga C: Vampir in kapital



Ena od scen v slavni vampirski igri vlog Vampire: Bloodlines (<http://www.gamebanshee.com/vampirebloodlines/screenshots.php>, 15. 5. 2006)



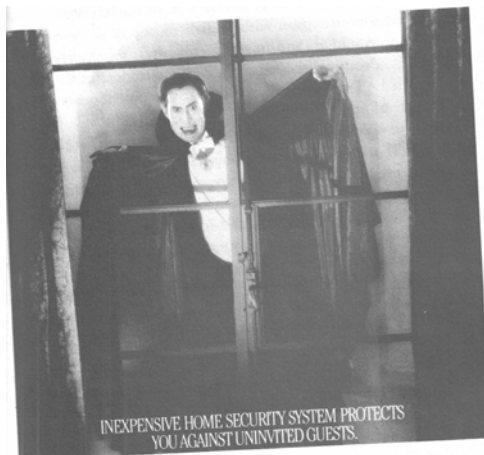
Podočniki in ženski vampirski kostum za noč čarovnic preko spletne trgovine s kostumi. (<http://www.costumecraze.com/vmpr21.html?c=bizrate,vmpr21>, 15. 5. 2006)



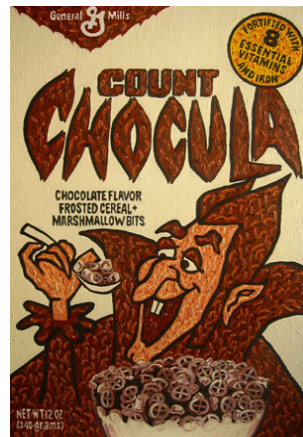
Buffy, izganjalka vampirjev kot akcijska igrača (<http://www.amazingcomics.com>, 15. 5. 2006)



Lepa razgaljena vampirska princesa Vampirella prihaja s planeta Draculon. (<http://isd.usc.edu/~shoaf/vampirella/>, 16. 5. 2006)



Oglas, kjer vampir oglašuje varnostno napravo (Dresser 1990: 85)



Slavni čokoladni kosmiči Count Chocula

SNAPSHOTS by Jason Love



Smešna elektronska razglednica, 1001 postcard.org. (<http://www2.postcards.org/postcard/s/cards/0254/025404.shtml>, 16. 5. 2006)



Romunsko vino in temno pivo v vampirskem slogu.

