

ȘTEFAN BAGHIU – ANCA SIMINA MARTIN

A SZÖRNYEK TRAGÉDIÁJA

Szorongás a vámpiroktól, a melodráma és a modern horror



Állításunk az, hogy bár a vámpírok távol állnak a hagyományos tragédiáktól – mivel a tragikus hős bukása emberi vétségeken múlik –, a vámpírnarratívák fejlődéstörténete nagymértékben támaszkodik a tragikus forma és a tragikus szorongás modern újraértelmezéseire.

Balzac regényeiről szóló *Homo Palpitans* (1983) című esszejében Franco Moretti hangsúlyozza, hogy a fő különbség, amelyet a regény a tragédiához képest a „tragikus vétség”, illetve a hős szükségszerű „bukása” tekintetében mutat, több meghatározó tényező jelenlétében rejlik: „A tragédiában minden *egyetlen irányba* konvergál. Balzacnál annak ellenére, hogy az alaptendencia egyértelmű, a város és a regény rendszerében rejlő változók nagy száma azt eredményezi, hogy a végkifejlethez az út hullámhegyek és hullámvölgyek folytonos és rendkívül kiszámíthatatlan sorozatán keresztül vezet. Ily módon a feszültség és a meglepetések sorozata azzal biztatja a városlakókat, hogy csak ritkán van »minden veszve«.”¹

Míndez természetesen sok szempontból fel lazítja a cselekményt, és csökkenti a katarzis esélyét. A tragédia – ahogyan azt Arisztotelész elméletileg körülírta, majd a klasszikus és modern teoretikusok továbbfejlesztették az elméletet – sajátos módon strukturálta cselekményét, hogy a néző az események tragikus kifejlődésé-

Az írás eredeti címe és leelőhelye: *Tragedy of Monsters: Vampire Fears, Melodrama, and the Modern Horror*. Transilvania 2024/5. 42–54. This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form* (METRA), contract no. 760249/28.12.2023, code CF 163/31. 07. 2023.

re összpontosítson: a tragédia rövid terjedelmű, korlátozott térben zajlik, és kevés szereplőt mozgat. Ez a megközelítés egyrészt biztosítja, hogy a cselekmény a maga teljességében követhető legyen, másrészt pedig azt, hogy amint a hős bukása bekövetkezik, minden visszavonhatatlanul elvész. Mégis, az epika alakulástörténete során, Homérosztól Balzacig, a tragédia egyfajta rövidzárlatként is működött. Homérosz nagyívű elbeszéléseit többek között Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragikus történetekké alakította, amelyeket egykor ugyancsak „hullámhegyek és hullámvölgyek folytonos és rendkívül kiszámíthatatlan sorozatából” merítették: a görög mitológiából.

A modernség korszakában a „több útvonal poliszémiája” nagyon erős különbséget jelölt ki a tragédia és a regény között.² Az *Antigoné* és a *Nyomorultak* szereplőhálózatai jól illusztrálják az eltérő narratív stratégiákat, amelyek ebből az alakulástörténetből eredeztethetőek: „Míg Szophoklész rendszere kis méretű, szűk, és érzékelhetően Kreónnak, Théba sztratégoszának végzetes alakja köré szerveződik, addig Hugo zsúfolt hálózata többtucatnyi olyan figurát mutat, akik csupán egyetlen szalon kapcsolódnak van a szövegtesthez, felidézve azt, amit Alex Woloch *The One vs. the Many* (Az egy a sok ellen) című művében állít a »mellék-mellékszereplőkről«.”³ Minél zártabb a tragédia világa, annál nagyobb a veszteség, és annál erőteljesebb a klausztrófó narratív stratégia aktiválásának hatása – legalábbis az ókori görögök számára. A tragédia belső hálózata azért kicsi, mert le kell fojtania a cselekményt. Ez magyarázza az antik és a klasszikus tragédiát átható elsöprő félelmet a sorsszerűség érvényesülésétől. A tragédia fejlődése azonban a hálózat kibővülésével járt – Shakespeare világa mind a tragédiákban, mind a történelmi drámákban tágasabb. Ahhoz, hogy az abszolút hatalom működését minél erőteljesebben ábrázolhassa, a tragédiának egyre bonyolultabb viszonyrendszereket kellett kiépítenie. A regény is ezért távolodott el az említett klausztrófó elbeszélési formától: „a regény felemelkedése”, ahogyan azt Ian Watt és mások leírták, az egyéni cselekvőképesség története, ami egyéni nyitottságot is jelent egyben – a lehetőségek nyitottságát, és a többféle befolyásoló tényező jelenlétét. Ha a tragédia klausztrófó, a regény az expanzió extrovertált ünneplése: a hős a „csináld magad” jelszavának szellemében építi fel a világát, a liberális fejlődés nyitott világát ünnepelve.⁴

A modern regény sikertörténete a 18. század végi Nyugat-Európában azonban egybeesett a tragikus forma elméletének és maguknak a tragédiáknak az átformálása iránti megújult és termékeny érdeklődéssel.⁵ Schiller, Schlegel, Hegel és mások 1782 és 1820 között „feltalálták” a tragikum új elméletét, miközben Goethe 1808-ban kiadta a *Faust. Egy tragédia* című művét – amelynek első töredéke már 1790-ben elkészült. Ugyanebben az időszakban Angliában egy újfajta, modern szorongás öltött formát fokozatosan: „A polgári civilizációtól való félelem két névben sűrűsödik: Frankenstein és Drakula nevében. A szörny és a vámpír együtt születnek meg egy 1816-os éjszakán, a Genf melletti Villa Chapuis szalonjában, egy szellemi társasjáték nyomán, amelyet az ott összegyűlt barátok egy esős nyáron unaloműzéseként találtak ki. Az ipari forradalom fénykorában születnek meg, és a tizenkilencedik század végének zűrzavaros éveiben, Hyde és Drakula néven, együtt is támadnak fel újra.”⁶

A német romantikából származó új tragédiaelméletek, a modern dráma új formái (különösen a „polgári” drámák) és az újfajta félelmek – mindez együtt jelent meg annak a folyamatnak a korai szakaszában, amelyet Eric Hobsbawm „a forradalmak korának” nevezett, és „a tőke korában” is jelen volt.⁷ Mindezek

bizonyos értelemben később Marx és Engels történelmi materializmusában, Ibsen modern drámáiban és Stoker *Drakulájában* egyaránt tükröződtek. Jogos tehát a kérdés, hogy ezek az új elméletek, formák és félelmek hogyan keresztezik egymást. Karl Marx műveiben már láthatjuk mindezek konvergálását, különösen az 1844-es gazdasági-filozófiai kéziratokban, majd később a *Tőkében* (1867–94): a tragédia elmélete segíti a szerzőt annak szemléltetésében, hogy a pénz hogyan torzítja el a valóságot, példái részben az *Antigonéból* vagy az *Athéni Timonból* származnak, ezek a pénzről és a „kincsképzésről” szóló fejezetének fő példái: „Az antik társadalom ezért megbélyegzi mint gazdasági és erkölcsi rendjének felforgatóját”⁸; míg Goethe *Faustja* annak magyarázatában segíti, hogy a „halott tőke” hogyan vonzza a munkát: „Zavarukban úgy gondolkodnak árutulajdonosaink, mint Faust.”⁹; végül a vámpírok központi szerepet játszanak a kapitalista felhalmozásról alkotott elképzelésében: „A tőke elhalt munka, amely vámpír módjára csak azáltal elevenedik meg, hogy eleven munkát szív magába, és annál inkább él, mennél többet szívott be. Az az idő, amely alatt a munkás dolgozik, azt az időt jelenti, amely alatt a tőkés a vásárolt munkaerőt elfogyasztja.”¹⁰ Tragédia, modern dráma és modern félelmek együtt vannak jelen tehát a modern forradalmi gondolkodás kvintesszenciális vilákékében.

Állításunk következeképpen az, hogy bár a vámpírok távol állnak a hagyományos tragédiáktól – mivel a tragikus hős bukása emberi vétségeken múlik –, a vámpírnarratívák fejlődéstörténete nagymértékben támaszkodik a tragikus forma és a tragikus szorongás modern újraértelmezéseire. Bár prózában íródtak, John Polidori *A vámpírja* és Bram Stoker *Drakulája* inkább támaszkodik a tragikus formára, és kevésbé a regény felemelkedésének korabeli folyamatai magyarázzák jellegzetességeiket.

Tragédia és horror

■ A szörnyek jelenléte a tragédiákban korlátozott. Ahogy Ruth Scodel kimutatja, a szörnyek az ókori Görögországban nagyrészt ki voltak zárva az eposzok világából, és mivel a tragédiák gyakran epikus cselekményre támaszkodnak, a szörnyek jelenléte a tragédiákban sem jellemző, vagy legfeljebb marginális: „Az eposzi történetek olyan világot mutatnak be, amelyben az istenek gyakran beavatkoznak az egyének életébe; ugyanez jellemző a tragédiákra is. A szellemek megjelennek, de Lamiához hasonló lények nem; a szörnyek, Homérosz munkáihoz hasonlóan, inkább a periférián maradnak.”¹¹ Ez a kirekesztés a tragédia fő elvéből, a *mimézisből* is fakad, amely megkövetelte, hogy a tragikus cselekmény valami hihetővel szembesítse a nézőt. Míg az olyan természetfeletti lények, mint az istenek, a fúriák és a kentaurok megjelennek, a modern értelemben vett szörnyek nem. A szörny-képzetkör azonban szorosan kapcsolódik az emberhez. Ami monstrozus, azt gyakran embertelennek vagy nem emberinek tekintjük, de ez inkább arra szolgál, hogy az ember-mivolt háttorzongató aspektusait kiemelje – Marx szörnyetegei például emberi felhalmozók.¹² A monstrozus nem fogható fel az emberre való utaltsága nélkül, ugyanakkor nem is tekinthető teljes mértékben emberinek.

A szörnyek közül a vámpírok kaptak a modern kor képzeletvilágában kiemelt szerepet. A kosztümös drámáktól a kortárs televízióig a vámpírok uralták a gótikus drámákat, többször is tragédiák színterévé alakítva azokat.¹³ A tragikus forma és a vámpírok közötti – valamilyen formában mindig meglévő – kapcsolatok

legmeggyőzőbb példája a Robert Wiene által rendezett *Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses* (*Genuine: Egy különös ház tragédiája*) című 1920-as expresszionista film. A *Genuine* egy szukkubusz történetét meséli el, a főhős álmokkivetülését, aki a 18. század végi romantikára jellemző módon egy főpapnó portréját festi, és ekphrasziszszerű álmokat lát. A film Wiene 1920-as horrorját, a *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Dr. Caligari*) követte, amelyet Siegfried Kracauer „a hatalomban rejlő őrület” kritikájaként értelmezett.¹⁴ A cselekménye dr. Caligari körül forog, aki hipnózis útján ráveszi az alvó Cesarét, hogy jósoljon, majd hogy bűncselekményeket kövessen el. Ahogy Lorna Jowett megjegyzi, Kracauer – aki vitathatatlanul a realizmus legfontosabb szószólója volt a korszak német filmművészetben – úgy vélte, hogy egy szókimondó „forradalmi történet” formálódott meg, amelynek jelentése „a végén félreérthetetlenül feltárul, a pszichiáter Caligariként történő azonosításával, így az értelem legyőzi az észszerűtlen hatalmat, és ezzel az őrült hatalom szimbolikusan megszűnik”.¹⁵

Robert I. Levy a tragédia és a horror összefüggéseit tárgyalva amellettt érvel, hogy a szörnyek előtérbe kerülése a modern korban az erkölcs nyilvánosságbeli társadalmi gyakorlataihoz kapcsolódik, mivel „az élet mint színház” képzete magában foglalja „a társadalmi színpad kétosztatóságának és magának a társadalmi drámának a problémáit”.¹⁶ Mint mondja: „A szégyen, a szemérmesség és a zavar az egyén szalonképességével, egy helyzetbe vagy szerepbe való belépésének adekvátságával, a társadalmi cselekvésre való általános alkalmasságával, magának a társadalmi személyként való létezésének megfelelésével kapcsolatos. A bűntudat, az empátia és a félelem bizonyos aspektusai kifejezetten a szerep eljátszásának szabályozásához kapcsolódnak, ha már egyszer valaki belekeült a szerepbe.”¹⁷

A tragédia, állítja Levy, a társadalmi élet és a társadalmi jelenlét centrumát képviseli, míg a horror a peremet. Az *Antigoné* és a *Drakula* a társadalmi életet befolyásoló cselekvés két típusát példázzák; ezek a „belépésre vagy (helyesebben) a be nem lépésre, a bármely társadalomból való menekülésre tett kísérlet metaforái”.¹⁸ Az összehasonlítás azért találó, mert a szereplői hálózatok mindkét műben korlátozottak. Ellentétben a modern regénnyel, Hugo, Balzac és Eugène Sue realista törekvéseivel, Polidori *Vámpírja* és Stoker *Drakulája* kis létszámú szereplői körre épül. Akárcsak a görög tragédiában, itt sincs szükség a népes és sokszínű külvilág kiterjedt ábrázolására. Tizenkét szereplő túl sok lenne Stokernek, Polidori számára már öt is elég. Ebben a tekintetben a Drakula inkább a tragédia, mint a nagyszabású epika világához igazodik.

A vámpírok arisztokráciája a következő pont, amit figyelembe kell vennünk. A tragédiák világa – Szophoklészától Shakespeare-ig és Racine-ig – az arisztokrácia világa, nem pedig a köznépé. Ahogy Lukács megjegyyezte, a középosztály csak a modern polgári drámával lépett színre, és csak Ibsentől került a közép-pontba a közember. A modern időkig a tragikus sors lehetősége a nemességre korlátozódott. Polidori *A vámpír* című művében Lord Ruthven, akinek a figuráját Lord Byron ihlette, éppúgy arisztokrata, mint Drakula – bár utóbbi a periféria „kísérteties” teréből érkezik. A horror azonban a vámpírokat nem tragikus hősként, hanem a tragikus helyzetek részeseiként mutatja be. Sem Ruthven, sem Drakula nem tragikus hősök, azonban mindketten tragédiákat hoznak létre maguk körül. Ez teszi őket a tragikus sors ambivalens kivetüléseivé, akik egyszerre félelmetesek és rokonszenvesek: „Harker kísértésbe esik, hogy rokonszenvezzen Drakulával, és hogy engedjen neki. Behódolni nem azt jelenti, hogy va-

laki lényegi lényében megsemmisül (Antigoné lényegi lény, társadalmi reputációja valami más), hanem azt, hogy valaki Drakulához válik hasonlóná hatalmában, az idő és a tér, valamint az erkölcs meghaladásában. Hogy valaki örökké él, és szerencsés módon megszabadul az erkölcsi korlátoktól. Ez a beígért szabaddalás a voltaképpeni gonosz, mert ez a logika és az erkölcs polgári rendszerének tagadása. Inkább a rendszer elvetéséről van szó, mintsem arról, hogy valaki téved az adott rendszeren belül.”¹⁹

A vámpírok nehezen halnak meg. A vámpírdramában azonban döntő fontosságú a kapcsolat az örök élet kérdése és a vágy között, hogy soha ne szülessenek meg. „A rendszer elutasítása” egy olyan vágy is, amely az örökkévalóságig tartó ellenkezés megélése. Theodor Adorno és Max Horkheimer *A felvilágosodás dialektikája* (1944) című műükben azt sugallják, hogy a szörnyek egyfajta „jogi” jelenléttel rendelkeznek a mitológiában: „A mitikus szörnyek, amelyek hatalma alá kerül, mintegy megcsontosodott egyezségeket, történelem előtti jogigényeket képviselnek.”²⁰ Ahhoz, hogy a tragikus sors emelkedettségét teljes mértékben felfoghassa, a tragikus hősnek elég távol kell helyezkednie az élettől ahhoz, hogy elgondolkodhasson annak jelentéktelenségén. Nina Auerbach a következőképpen ír erről, amikor a Chelsea Quinn Yarbro-féle Saint-Germain gróftól „az emberiség lelkiismerete”-ként jellemzi: „vámprja [...] az egyetlen karakter, aki elég erős ahhoz – mert tanult a tragikus évszázadokból, amelyekben élt, és mert nehez, bár nem lehetetlen számára a halál –, hogy humánus perspektívából láttassa a tömeges vérengzést, amely a nők megalázásában találja meg kisvilágbeli megtestesülését. Halandó szereplői túlságosan romlottak vagy túl gyengék ahhoz, hogy értékelni tudnák az emberi tragédiát.”²¹

Egy örökkévalóság kell ahhoz, hogy felfogjuk az emberi tragédiáját. Ha valaki ember, akkor nem tudja teljesen értékelni az emberi tragédiát. Ahogy Anne Rice 1976-os *Interjú a vámpírral* című műve kijelenti, „az eltávolodás tette mindezt lehetővé, az a fenséges magány, amellyel Lestat és én [Louis] a halandó emberek világában mozogtunk”.²² Csakhogy ez egy modern perspektíva – a nyugodt és derűs örök élet mítosza, az élőhalottak bölcsességének mítosza. Ha az élőhalottak történetét a tragédiákban vizsgáljuk, nyugtalanságuk egyértelmű: Hamlet apjának szelleme a bosszú kísértete, Voltaire *Sémiramis*-ában (1746) pedig az élőhalott megtorlásra törekszik.²³ Nem jellemző rájuk a bölcsesség, csak a bosszú kísértetjárása. A halál azért nyomasztó, mert igazságtalan Hamlet apja és Ninus, Sémiramis férje esetében. Ha saját döntéseik következtében haltak volna meg, „szép halállal”, akkor egyáltalán tragikus kísértetek lennének? Valószínűleg nem. Ez az alapvető különbség a gótikus vámpírdráma és a kortárs vámpírtörténetek között: „A szellemek gyakran képesek rokonszenvet kelteni, amennyiben visszatérésüket nem kizárólag a bosszúvágy motiválja, hanem az az elhatározásuk is, hogy helyrehozzanak valami rosszat. Ez a toposz, amely már a görög tragédiában is központi szerepet játszott, és amelyet a később az Erzsébet-kori és a Jakab-kori bosszútragédia gondolt újra, ma is visszatérően jelen van a kísértetjárás diskurzusának fikciós és filmes feldolgoásaiban.”²⁴

A vámpírok sokáig élnek. Azáltal, hogy sokáig élnek, bölcsék és kifinomultak lesznek: „Ez volt New Orleans, varázslatos és csodálatos hely, huzamosabb berendezkedésre is. Itt egy fényűzően öltözött vámpír, aki méltóságteljesen sétálgatott az egyik gázlámpa fénycsóvától a másikig, esténként semmivel sem keltett nagyobb feltűnést, mint más egzotikus lények százai.”²⁵ Álruhájuk nem az extravagáns jelleg, hanem a hétköznapi elegancia jegyében készült, legalább-

is Anne Rice *Interjú a vámpírral* című művében. „Az öreg emberek bölcsék, a hosszú életűek megfontoltak” – mondja Jób könyve (Jb 12:12). Itt Jób tragikus hős antitragikus fejlődéssel. Amikor az ördög azt mondja Istennek, hogy Jób elveszíti a hitét, és átkozni fogja őt, ha minden vagyonát és szeretteit is elveszíti, Isten rááll, hogy Jóbot próbára tegye. Shakespeare *Athéni Timonja* hasonló hanyatlástörténetet mutat be. Timon elveszíti minden vagyonát, miután nagylelkűen elköltötte vagy kölcsönadta azt a hozzá közel állók javára. Az *Athéni Timonban*, ahogy Sartre fogalmazhatna, „a pokol a többi ember”. Jób számára a pokol maga Isten – ez a teodicea. Jób ugyan elveszíti a hitét, de nem Istenben való hitét, és végül visszakapja a vagyonát és a családját. Így térül el a Biblia a tragédiától: az egyéni hitet a megrendíthetetlen bizalom által állítja helyre, míg a tragédia hagyományosan a könyörtelen sorsnak való teljes alávetettséget feltételezi.

Timon, akárcsak Jób, az abszolút tragédiát testesíti meg, ahogyan azt George Steiner is sugallja, amikor Jóbot idézve azt állítja, hogy jobb lenne soha meg sem születni: „Egy rongy test fekszik itt, melyet / Rongy lelke elhagyott”.²⁶ De Timon számára, Jóbtól eltérően, nincs visszatérés a kétségbeesésből, ahogyan Oidipusz számára sem. Ez a tragédiára jellemző kilátástalanság, ahol a család örökre elvesz, és ahol a család a veszteség középpontja. Gondoljunk csak Szophoklészre: Oidipusz megöli az apját, Antigoné elveszíti a testvéreit, Deianeira megöli a férjét, Elektra arra készíti Oresztészt, hogy megölje az anyjukat, és így tovább. A kétségbeesés afölött, hogy az ember nem szeresheti vissza az irányítást az élete fölött, az egyén jelentéktelensége egy magasabb akarat előtt, a konfliktus megoldásának lehetetlensége – ez a tragédia. A többi, ahogy a tragikus forma legtöbb elmélete sugallja, dráma. Mégis, a vámpírok bizonyos értelemben már mindent „elveszítettek” az örök élet elnyerésével. Ők az *anagnorisis* utáni alakok, posztragikus figurák. Ez a különbség döntő, ha a tragédia és a horror közötti viszonyt vizsgáljuk, és egyben megvilágítja a horrorban rejlő tragikus elemeket is: „Míg Harker kísértésbe esik, hogy eltaszítsa magától társadalmi identitását, hogy megőrizze fizikai és érzelmi és szenvedélyes egzisztenciáját (hiszen a horror-történet-beli »halál« inkább átalakulás, mintsem az én megsemmisülése), addig Antigoné a tapasztalati én megsemmisülését választja, hogy megőrizze a társadalmi én maradékát, a vérvonal becsületét, jó hírnevét. Ő, a családi kötelességet választva, elpusztul, de hírnevet szerez. Kreón, aki a közösségi kötelezettséget választja, szintén elpusztul. Amit nyer, az sokkal rejtélyesebb: a bölcs belátás lehetőségét, valamiféle megértést nyer, amely túllép az erkölcsi paradoxon szörnyű logikáján. Kreón döntése, hogy figyelmen kívül hagyja a családi kötelekeket a város javára, azt eredményezi, hogy elveszíti fiát és a feleségét. A végén összetörten hagyja el a várost, vándorútra indul (érdemes megfigyelni, hogy itt ez az elem zárja le a drámát, a *Drakulában* ez indította el).”²⁷

A vámpírokhoz hasonlóan Jób és Athéni Timon egyaránt úgy jelennek meg, mint akik már „vámpírok” – azaz már gazdagok és felhalmozott vagyonnal rendelkeznek. A vámpírokkal ellentétben azonban nekik még van valami döntő veszténivalójuk: az életük. Mély gyászban vannak, tragikus gyászban, hiszen mindenük elveszett, mégsem kell örökké együtt élniük a gyászukkal. A vámpíroknak igen, ezért a gyászt az örök élet oldja fel: a gyász maga is statikussá, tragikum nélkülivé, élettelené válik. Az élettelen gyász már nem is gyász. Ha a vámpírok modern mítosza a felhalmozásra utal, akkor a premodern tragédiák modern nézőpontú retrospektív olvasata az olyan szereplőket, mint Oidipusz, Lear és Athéni Timon a „felhalmozók” közé sorolhatná. Teljes pompájukban,

életük tetőpontján jelennek meg a színen, majd megtapasztalják saját bukásukat. Sokat halmoztak fel, mert uralkodók, királyok vagy hősök. A tragédia görög alapelve – ahogyan azt Arisztotelész kodifikálta, évszázadokra meghatározva a tragédiát, közvetlenül és közvetve is – rögzítette, hogy a hősnek nemesnek vagy arisztokratának kell lennie. Ez a modell hatott Shakespeare-re, Racine-ra, Voltaire-re, Byronra és másokra. Jób és Timon története is ezt a mintát követi. Az *abszolút tragédia* lényege a kezdeti kiemelt helyzetük és a későbbi bukásuk közötti éles kontrasztban rejlik. Ha valakinek mindene megvan, a bukása pusztítóbb. Ha valakinek semmije sincs, a bukás kevésbé látványos. Fontos kivétel ez alól a séma alól Marlowe *Doktor Faustusa* (1592/3), majd Goethe *Faustja*, amely a modern vámpírmítoszok születésének korában keletkezik: Doktor Faustus halálra unja magát, és újra életre vágyik – tragédiája az, hogy újra felfedezi az életet.

Tragédia, melodráma és horror

■ A tragédia még modern változataiban is egy olyan zárt világot vázol fel, amely lényegszerűen emberi. Amikor a hős olyan téves döntést hoz, amely a bukásához vezet, vagy ha tragikus hibát követ el, mindez emberi természetének következménye. Más szóval, a tragédia már eredeti definíciója szerint világos határvonalat húz a hibátlanság nem emberi és a hibák emberi volta között. Ebben az összefüggésben a szörnyek – mind az emberi, mind a nem emberi szörnyek, amelyek megtestesítik az emberiséget meghatározó szorongásokat és hibákat, miközben olyan állapotban léteznek, amely sem nem élő, sem nem halott – anomáliát jelentenek. Ez magyarázza korlátozott jelenlétüket a tragédia világában. A monstruózust, különösen a vámpírokat azonban újra és újra tragikus alakokként írják le. Drakula, a legfelismerhetőbb vérszívó, életében hazája védelmezője volt, halálában pedig egykori önmagának árnyéka, aki tehetetlenül áll szemben az ellenfelei által használt technológiával. Am Fausthoz hasonlóan a vámpírnak is zsarnokká, tömeggyilkossá kell válnia az abszolút hatalom keretei között. Háromnegyed évszázaddal később Anne Rice egész univerzumokat épített tragikus vámpírok köré, akik saját halhatatlanságukkal küzdenek – akár azért, mert nem tudnak alkalmazkodni a változó időkhöz, mint Armand, akár azért, mert büntudatot éreznek, amiért az emberi szenvedésre alapoznak a túlélésért, mint Louis de Pointe du Lac. Ennek ellenére sem Bram Stoker, sem Anne Rice művei nem váltak tragédiákká, noha cselekményük a tragédiához hagyományosan társított két fő érzelmet közvetíti: a szánalmat és a félelmet – amelyeknek a vámpírok egyszerre okozói és tárgyai. Szörnynarratíváik a kezdetektől fogva távolodni kezdtek a tragikus formától, és melodramákká, majd újabban musicalekké fejlődtek. Míg a tragédiák az egyén végzetes tévedése miatt bekövetkező pusztulásának történetét mesélik el, addig a vámpírmelodramák és -musicalek a legtöbb esetben külső erők által okozott kollektív traumákról szólnak.

A tragikus forma megváltoztatása a vámpírtörténetek áttételén keresztül abban az általános törekvésben is megmutatkozik, hogy Polidori és Stoker a dráma számára próbált vámpírokat teremteni – nem pedig a próza számára. Jóval az erőszak árucikké válása előtt, néhány hírhedt figura révén, mint Peter Kürten, „Düsseldorf vámpírja”, aki olyan filmes remekműveket inspirált, mint Fritz Lang *M* (1931) című filmje, és a gótikus vérszomjas vámpírt góticizált „valóságos sorozatgyilkosként” fogalmazta újra,²⁸ már létezett „a személyiség árucikké válása”, pontosabban Lord Byroné. Az ő esetében „a byroni felülkerekedett magán

Byronon is, az alkotás győzedelmeskedett az alkotója fölött”.²⁹ A sors iróniája, hogy maga az alkotás nem Byroné volt, vagy legalábbis nem teljesen, mivel John Polidori *Vámpírja*, amelyet tehát Byron orvosa írt, indította el Byron személyiségének tömeges fogyasztási cikké válását. Polidori műve, amely részben Byron befejezetlen novelláján (*Töredék egy regényből*, 1916) alapul, és amelyet kezdetben szintén Byronnak tulajdonítottak, a *Töredék* Augustus Darvelljét veszi alapul, aki a maga rendjén arra a népi hiedelemlényre emlékeztet, amelyikről Byron Joseph Pitton de Tournefort görög *vroucolacákról* szóló beszámolójában olvasott, és Byron képére, Lord Ruthvenre formálja át.³⁰ A történet azonnal sikert aratott; „két londoni kiadás jelent meg nagyon gyorsan, amelyeket egy francia és egy német fordítás követett, mindegyik 1819-ben, és mindegyik Byron szerzőségét sejtette”.³¹ Továbbá „Goethe a legkiválóbb dolognak nyilvánította, amit Byron valaha írt”,³² valamint „Amédée Pichot 1824-ben kijelentette, hogy a történet többet tett Byron népszerűsége érdekében Franciaországban, mint az összes többi műve együttvéve.”³³

Polidori erőfeszítéseinek, hogy helyreigazítsa a hamisszerzőség-tulajdonítást – egy nappal a történet megjelenése után azt írta Henry Colburnnek, a történetet kiadó folyóirat tulajdonosának, hogy „A vámpír nem Lord Byron műve, hanem teljes egészében [a Polidorié]”³⁴ – és Byron tiltakozásának – egy Colburnnek küldött levelében, amelyet mintegy két héttel később írt, a történetet „könyvkereskedelmi szélhámosságnak” nevezte³⁵ – „nem volt jelentősége ott, ahol pénz lehetett keresni: Byron neve végtelenül jövedelmezőbb volt.”³⁶ A Byron-kultusz, vagy ahogy még nevezik, a byrománia elindulása tehát, ahogy Ghislaine McDayter találóan megjegyzi, a kapitalizmus fejlődésével együtt történik,³⁷ ami – közvetve vagy közvetlenül, angol, francia és német nyelven – legalább húsz nyomtatott, színpadi és operai adaptációt eredményez a következő fél évszázadban, Uriah Derick D’Arcy 1819-es *The Black Vampyre: A Legend of St. Domingo* című paródiájától Jules Dornay 1865-ös *Douglas Le Vampire. Lord Ruthven Begins* című művéig.³⁸

Terjedelmi okokból itt csak a *Le Vampire (Lord Ruthven, a vámpír)* című, Charles Nodier, Adolphe Carmouche és Achille, Jouffrey d’Abbans márkí 1820-ban Párizsban bemutatott drámai adaptációjával foglalkozunk. Az átdolgozás kiválasztásának oka nemcsak abban rejlik, hogy két hónappal a Boulevard du Temple-en történt bemutatója után James Robinson Planché *The Vampire, or the Bride of the Isles* című művét, Polidori történetének a londoni Lyceumban színre vitt angol drámaadaptációját ez ihlette,³⁹ vagy hogy óriási sikert aratott – „nem kevesebb mint hat paródiát ihletett néhány héten belül”, és „felújították [...] ugyanazzal a szereposztással 1823-ban”,⁴⁰ illetve „a vámpirokat a következő néhány évre divatba hozta Párizs-szerte”.⁴¹ A *Le Vampire* legfontosabb hozzájárulása a történethez inkább az, hogy ez az adaptáció megalapozta a modern – értsd: inkább „városi”, mint „vidéki” – vámpírnak a melodráma-antihósként való ábrázolásának hagyományát, amely műfaj „a tömegszórakoztatás egyik első formáját” jelentette.⁴² A tragédiával való kapcsolatot pedig nem is téveszthetjük szem elől, ha figyelembe vesszük Robert I. Levy már említett megközelítését a horror és tragédia viszonyáról.

A zsáner két legfontosabb jellemzőjéből kiindulva, ahogyan azt Guilbert de Pixérécourt a 19. század elején meghatározta, könnyen megérthetjük, hogy *A vámpír* cselekménye miért illeszkedett a legmegfelelőbbben a melodráamához. A francia drámaíró szerint e műfaj megvalósulásai „egy erős és lenyűgöző go-

nosztevőt javasolnak főhősként, aki a cselekmény mozgatórugója”,⁴³ Polidori történetének kontextusában ez Lord Ruthven, „egy nemesember, aki inkább különcségei, mint rangja miatt figyelemre méltó”,⁴⁴ „megnyerő beszédű”⁴⁵ és „a csábítás ellenállhatatlan erejével bír”, ami „a társadalomra nézve még veszélyesebbé tette kicsapongó szokásait”.⁴⁶ Az ellenpont Aubrey, „[egy] erényes [hős], akit a gazember üldöz”, aki „árván maradt egyetlen hűgával”, „jóképű, őszinte jellemű”, és „a tisztesség és a nyíltság romantikus lobogású érzésével” van felruházva.⁴⁷ Egy másik tényezőt jelent az a történelmi kontextus, amelyben Polidori művének adaptációi színpadra kerültek. Ez *A vámpír*beli helyzetet tükrözi, hiszen ugyanúgy törekény társadalmi-politikai egyensúly jellemzi. Görögország, ahová Aubrey egyedül utazik, miután először összeveszett Ruthvennel, és ahol felfedezi a nemesember vámpírtermészetét, török fennhatóság alatt áll, időben távol a klasszikus korszaktól. Megjegyzendő, hogy Voltaire korábbi, 1764-es *Filozófiai ábécéjében* a vámpírtörténetekkel kapcsolatos összefoglalója jól kapcsolódik ehhez a földrajzhoz: „Lengyelországban, Magyarországon, Sziléziában, Morvaországban, Ausztriában és Lotaringiában volt, hogy a halottak így vidultak. Londonban, de még Párizsban sem hallottunk egy szót sem vámpírokról. Megvalom, hogy mindkét városban voltak tőzsdeügynökök, brókerek és üzletemberek, akik fényes nappal szívták az emberek véré; de ők nem voltak halottak, bár romlottak igencsak romlottak voltak. Ezek az igazi vérszívók nem temetőben, hanem igen kellemes palotákban éltek. [...] A görögök meg vannak győződve arról, hogy ezek a halottak varázslók; »*broucolacas*«-nak vagy »*vroucolacas*«-nak nevezik őket, aszerint, ahogy az ábécé második betűjét kiejtik. A görög holttestek bemennek a házakba, hogy kiszívják a kisgyermek véré, megeszik az apák és anyák vacsoráját, megisszák borukat, és összetörik az összes bútort. Csak úgy lehet őket megfélemezni, ha elégetik őket, miután sikerült őket elkapni.”

Byronnal ellentétben, aki sok romantikushoz hasonlóan hitt Görögország felszabadításában, „Polidori [megértette], hogy a modern görög paraszti kultúra”, amelyet Ianthe, Ruthven áldozata és Aubrey kedvese testesít meg, „tökéletesen kielégítő létforma az érintetteknek az oszmán uralom alatt, és hogy a filhellénizmus a nyugalom potenciális rombolója”,⁴⁸ mindez pedig valójában az 1821–32-es görög függetlenségi háborúval ért véget.

Hasonlóképpen Nodier, Carmouche és D’Abbans *Le Vampire* című darabját az 1820-as rojalista reakció idején mutatták be, amely történelmi vízvonalat jelent Charles-Ferdinand de Bourbon bonapartisták általi meggyilkolása és „az azt követő szakasz között, amelyben a szélsőséges rojalisták olyan politikát folytattak, amely végül az 1830-as forradalmat” váltotta ki.⁴⁹ Christopher Prendergast szavaival élve, „a melodrámban egyszerre hódolunk az erkölcsi rend eszméjének, és titokban mégis élvezzük az erőszakot, amely ezt fenyegeti”.⁵⁰ A rendet fenyegető erőszak élvezete már nem magának a rendnek az erőszakos voltát jelenti, amelyik a tragédiában lendült működésbe. A vámpír modern mítosza a tragédiától (a politikai konfliktusból és a félelemből) kölcsönzi a hajtóerejét, és mindezt a melodrámban oldja fel. Egy ilyen kontextusban a melodráma „izgalmas színpadi cselekménye” révén, és „látványközpontúságával” eltereli a figyelmet a közelben leselkedő ismeretlenről, és leegyszerűsítve mutatja be a politikai szintéren jelen lévő erők komplexitását, és „fekete-fehér világot” mutat be.⁵¹

A vámpírmelodrámban azonban ez az erőszak általában elvont, és ez igaz Bram Stoker *Drakulájára* (1897) is, amely a vámpírmítoszt hazai pályán, a fin-de-siècle Londonban támasztotta fel. A szerző eredetileg színpadra szánta a mű-

vet – „az eredeti forgatókönyv négy felvonásból áll, ezek mindegyike hét jelenetet tartalmaz”⁵² –, és a Lyceumban olvasták fel, ahol korábban Planché *A vámpír* című adaptációját is bemutatták. „Stoker története a viktoriánus melodráma minden jellegzetességét magán hordozza: egyszerű szereplők kedvezőtlen körülmények között; a kísértés próbatételei; a jó győzelme a rossz felett; érzelmi vihar, áldozat, megbékélés és végül a jóvátétel.”⁵³ Ekkorra „Lord Ruthven végre kimerítette önmagát, és vicces figurává vált”, abban az értelemben, hogy Polidori szatírája a byroni hősről már nem rezonált a tizenkilencedik század végi szorongásokkal és félelmekkel. Egy újfajta bukás ábrázolásának ideje érkezett el. Alig több mint egy hónappal Viktória királynő gyémántjubiléuma előtt a megjelenő *Drakula* „a korszak legfontosabb és legelterjedtebb hanyatlásnarratíváját hozza létre” azáltal, hogy a vámpír eredetét Európa „feudális” perifériájára helyezi át, és ezzel együtt az attól való félelmet is újrakeretezi, hogy „a »civilizált« világ azon a ponton áll, hogy a »primitív« erők meghódítják”.⁵⁴ Paradox módon azonban ez a kontextus szerencsésnek bizonyult Stoker gótikus vámpírja számára, aki a „fordított gyarmatosítási narratívákra jellemző büntudatból” merítkezve vált elmélyítettebbé.⁵⁵ Itt a „peremek” középpontba kerülnek. Ha *A vámpír* által ihletett melodramákban Ruthven összességében egy lelkiismeretlen szörnyeteg,⁵⁶ e tekintetben pedig a kelet-európai népmesék újraélesztett vérszomjas hullájára hasonlít, Stoker grófja életében „az »erdőn túli ország« legbátrabb fia volt”,⁵⁷ halálát követően pedig szinte egyenrangú ellenfele az elszánt, elpusztítására készülő nyugati osztagnak. Ez a kettősség, a byroni hős karakterjegye nem terjedt át a regény színpadi megvalósításaira; sem Stoker saját 1897-es dráma-változata, sem Hamilton Deane 1924-es adaptációja, sem annak 1927-es átdolgozása, amelyet Deane John Balderstonnal közösen írt, nem lép túl a „tipikus sötét gazemberen a melodramából”,⁵⁸ akit közvetlenül a függöny lehullása előtt ér utol végzete. Ezért ismét a társadalmi-politikai kontextus lehet a felelős: az 1897-es év, amelyben *Drakula* mint drámai és irodalmi figura megszületett, és a két világháború közötti időszak, amikor az angol és amerikai színpadokra került, Stoker regényének liminális történelmi kontextusát példázza, amelyben – legálábbis a felszínen – „a háborús napoknak vége”.⁵⁹

A vámpírok tragédiájától a vámpírok világának szociológiájáig

■ *A Drakula* első (engedély nélküli) filmes adaptációja,⁶⁰ amelyik Deane első színpadi változatának megjelenését is ösztönözte, „tartalmaz egy előreutalást az eljövendő szimpatikus vámpírokról, hiszen Orlok”, – *Drakula* megfelelője F. W. Murnau *Nosferatu* című filmjében (1922) – „időnként úgy tűnik, mintha saját vérszomjának áldozata lenne, olyan vágy csapdájába esett volna, amely saját vesztét okozza.”⁶¹ Orlok, akit a gyönyörű, önfeláldozó Ellen/Mina csalogat ágyába, a napfény halálos erejének áldozatává válik. Azonban fél évszázadnak kellett utóbb eltelnie ahhoz, hogy a posztmodern byroni vámpír adekvát módon megtestesüljön, és hogy ez a metamorfózis bekövetkezzen: „Dr. [John] Seward fonográfját a *Drakulából* [fel kellett váltania] a magnónak az átírás médiumaként, [...] hogy a vámpír saját hangja diktálja” a történetet.⁶² A fókusz ilyesfajta megfordítása teljes mértékben megvalósult Anne Rice *Vámpírkrónikák* sorozatában, amely az *Interjú a vámpírral* (1976) című regénnyel debütált. Itt a vámpírok által megtett utazás egyben önfelfedezés is, amelynek mérföldkövei egybeesnek a trópus fejlődésének fontos állomásaival. Például „a részben a 18. század

végén játszó *Lestat, a vámpírban* (1985) a főhős Lestat, miközben még halandó, színész lesz [...] a Boulevard du Temple-en”,⁶³ ahol a valóságban 1820-ban mutatták be Nodier, Carmouche és D’Abbans *Le Vampire* című darabját. Az *Interjú a vámpírral* című filmben a vámpírok, Louis és Claudia utazása a hozzájuk hasonlók keresése érdekében Erdélybe viszi őket, ahol „a vámpírfaj egyfajta neandervölgyi változatával”, a népmesék vérszívóira emlékeztető „agyatlan állatokkal” találkozhatnak – abba a tragikus világba érkeznek tehát, ahonnan a vámpírok származnak.⁶⁴ Ez egy összetett vámpírvilág tehát, ahol a vámpírtípusok a történelem folyamán a tragikus fejlemények szociológiáját rajzolják ki.

Mind Neil Jordan filmadaptációja, az *Interjú a vámpírral* (1994), amelynek forgatókönyvét Rice írta, mind az AMC 2022-es, azonos című tévésorozata utal Murnau *Nosferatu*jára, de eltérő módon: ha az előbbiben a „humánus” vámpír Louis halandóság iránti nosztalgiáját jelképezi, akkor az utóbbi 4. epizódjában Lestat, Louis és a vámpírgyermekük, Claudia belső poénjának tárgyává válik. A színpadon azonban „Rice világa törékennyé válik az [...] adaptáció piaci logikája nyomán”.⁶⁵ Ez a „humánus” vámpír a horror zsánerében bekövetkezett változást is megtestesíti. Anne Rice révén kerül át a vámpírok világa a tragikus formából az epikusba – a melodráma jellegű tragédiából átlép a tulajdonképpeni vámpírregénybe. Bár mind Polidori, mind Stoker prózában írt, műveik a tragédiának, pontosabban az *anagnorisis* utáni kísérteteknek hódoltak. A vámpír csak Anne Rice-nál lép be az epikum birodalmába: számos szereplővel, nagyszámú változóval és többszörös fel- és lejtmenettel. A vámpírok világának szociológiája csak azután válik lehetővé, hogy a vámpírok túlléptek a dráma területén – Anne Rice hálózata Hugo és Balzac hálózatához hasonlatossá válik. Ez az átmenet a vámpír szélesebb körű átalakulását hozza magával.

Három évvel az *Interjú a vámpírral* Jordan-féle filmváltozata után Roman Polanski-nak a hírek szerint a bécsi Theater an der Wien felajánlotta, hogy rendezze meg a regény musicaladaptációját.⁶⁶ Az eredmény a *Dance of the Vampires* (1997) lett, „egy camp musical, amely lazán Roman Polanski 1967-es *The Fearless Vampire Killers* című mozifilmjén alapul”,⁶⁷ egy horrorkomédia „Ki mondta, hogy a vámpírok nem nevetségesek?” szlogenrel, ami a zeneszerző szavai szerint egy olyan átdolgozást jelentett, amelyben „sok vegytiszta Mel Brooks, és sok [...] Anne Rice” volt.⁶⁸ A nevetés itt deszublímációként olvasható, de egyben szociológia is. A vámpírnak újra emberivé kellett válnia, hogy túlélje a posztmodern időköt. Amikor 2022 decemberében bemutatták New Yorkban, „a legtöbb kritikus negatívan írt róla, [...] és gyakorlatilag a teljes 12 millió dolláros befektetését elbukta”.⁶⁹ Ez azonban nem tántorította el a Warner Brothers Entertainmentet attól, hogy alig két évvel később egy Broadway-musicalbe fektessen be, amely Rice *Vámpírkrónikáin* alapul, és Elton John a zeneszerzője. Az, hogy a Warner hajlandó volt a legjobbat kihozni belőle, annál is meglepőbb, mivel ez volt az első színházi bemutatója, és Michael Rymer *Queen of the Damned* (2002) című filmje, a Jordan-film folytatása alig több mint egy évvel korábban megbukott a moziban annak ellenére, hogy a Korn frontembere, Jonathan Davis a hangját kölcsönözte hozzá.⁷⁰ Elton John szerint a *Lestat* (2006) „klasszikus alapozású, a gótikus kliséktől megfosztott, a vámpír saját kárhozatához való viszonyát reálisabban és emberibb szinten kezelő produkciónak készült”.⁷¹ Polanski *Dance of the Vampires* című filmjéhez hasonlóan ez is megbukott, „két hónap után lekerült műsorról egy negatív kritikaszortot követően”,⁷² de elődjével ellentétben ezt az Egyszerűt Államokon kívül sem sikerült feltámasztani.⁷³

Roxana Stuart a vámpírirodalom színpadi adaptációiról szóló tanulmányában Polidori *A vámpír* és Stoker *Drakula* című művei kapcsán megállapítja, hogy „a musicaladaptációk [...] az eredeti melodramát követték”.⁷⁴ Angliában és Franciaországban egyaránt ez a műfaj szolgált a felvilágosodás kori rációval szembeni bizalmatlanság kifejezésének eszközéül, ahogy azt Ruthven esetében láthatuk, de az imperialista terjeszkedéssel kapcsolatos szorongások és kulturális büntudat szublimálására is, ahogy azt a *Drakula* színrevitele mutatja. Az, hogy Rice műve a drámai forma evolúciós skáláján rögtön és közvetlenül a musicalig ugrott, annak a történelmi kontextusnak tulajdonítható, amely eltér a Polidori és Stoker prózájának színpadi előadásai által kirajzolt mintától. Ahogy Nina Auerbach találóan megjegyzi, „az 1980-as évek elejére széles nyilvánosságot kapott AIDS-járvány megfertőzte az évtized [...] vámpírjait. A vér, amely a *Hammer*⁷⁵ filmekből még az elfojtott életerő jeleként ömlött, a fertőzés jelölőjévé vált. Amint az AIDS etiológiája világossá vált, a vér nem lehetett többé azonos az étellel; a vámpírismus irtózatos étvágyból émelygessé mutálódott. Az AIDS nosztalgikus intenzitással ruházta fel Anne Rice örökké fiatal, gyönyörű, öngyógyító férfikaraktereit, akiknek a halhatatlanságuralma mennyei álomnak tűnt a hirtelen halandóvá vált fiatal emberek számára.”⁷⁶

A *Lestat* című musical (2006) azonban nem foglalkozott azzal az AIDS-tudatos világgal, amely Anne Rice vámpírokkal kapcsolatos nézeteit alakította, és talán ezt várta a közönség a zeneszerzőtől, Elton Johntól, aki 1992 óta részt vesz az AIDS elleni küzdelemben, vagy egy olyan színpadi adaptációtól, amely San Franciscóban debütált, az egyik első Pride-felvonulásnak otthont adó városban. „A terror irodalma éppen a kettészakadt társadalomtól való rettegésből és a gyógyítás vágyából születik”,⁷⁷ és a feldolgozás eltávolította Rice „bonyolult gyógyító üzenetét”,⁷⁸ amely az ő vámpírkönyveinek védjegye. A zenés vámpír, „aki már nem hátborzongató, vagy akinek hátborzongatósága árucikké vált, egy szimulációs árucikk-kultúra normalizálását (vagy megtévesztő remetaforizálását) képviseli, ahol a semmi valamivel való helyettesítése megfordítja a metaforikus törvény logikáját, ahol a valami a semmit helyettesíti”.⁷⁹ Minél „emberibbé” válnak a vámpírok, annál kevésbé képesek a halhatatlanság tragédiájának színrevitelére. Ez végre valóban az epikum világa.

A posztmodern korban a vámpírok odáig fejlődtek, hogy mindazt megteszik, amit a halandók is tesznek, az „élő” tőke megszerzése érdekében: „isznak, könyveket vesznek, színházba járnak, táncolnak, gondolkodnak, szeretnek, elméleteket gyártanak, énekelnek, festenek”.⁸⁰ Más szóval, a halandók már nem nyújtanak „értékteremtő erőt”⁸¹ a vámpírnarratívák számára, ez Rice művében Louis-ban ölt alakot, aki kerüli az emberi vér fogyasztását. Ez viszont megmagyarázza, hogy a trópus drámai fejlődése miért távolodott el a tragikumtól, amely éppen abban a minőségben rejlik, hogy „az emberi érzéki természetre épül”.⁸² Az olyan vámpírok, mint Louis, „akik a legtisztábban érzékelik az emberi érzéki természet egészét, nem tragédiát látnak, hanem tanulságos mítoszt”.⁸³ A vámpír posztmodern mítosza a horrortól kölcsönzi a hajtőerejét, és feloldja azt az emberi közegében.

Balázs Imre József fordítása

■ JEGYZETEK

1. Franco Moretti: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Transl. Susan Fischer, David Forgacs and David Miller. Verso, London–New York, 1997. 118. (A továbbiakban: Moretti 1997)

2. Franco Moretti: *Modern Epic: The World-system from Goethe to García Márquez*. Transl. Quintin Hoare. Verso, London – New York, 1996. 86.
3. Franco Moretti: *Two Theories*. Daedalus 2021/1. 16.
4. „A reneszánsztól kezdve egyre inkább az a tendencia mutatkozott, hogy az egyéni tapasztalat felváltotta a kollektív hagyományt mint a valóság végső támpontját; és úgy tűnik, hogy ez az átmenet fontos részét képezi az általános kulturális háttérnek, amely a regény kialakulásához vezetett.” Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957. 9.
5. A tragédia és a tragikum közötti különbséget Andrei Terian így fogalmazta meg: „a román kritikusok többsége összekeveri a tragédiát, a közel 2400 éve formalizált irodalmi (drámai) műfajt a tragikummal, egy olyan esztétikai-egzisztenciális kategóriával, amelyet a német idealista filozófia hozott létre 1800 körül. A tragikum eszméjét természetesen a tragédiából vezették le megalkotói, ezért mindig is elválaszthatatlan kapcsolatot tart fenn prototípusával.” Andrei Terian: *Tragedy in Romanian Literature: Some Conceptual Delimitations*. Transilvania, 2024/5. 15. (magyar fordítását lásd a *Korunk* jelen lapszámában – szerk. megj.)
6. Moretti 1997. 83.
7. Eric Hobsbawm: *Age of Capital: 1848–1875*. Hachette, London, 2010.; Eric Hobsbawm: *Age of Revolution: 1789–1848*. Hachette, London, 2010.
8. Karl Marx: *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata*, I. kötet, *Első könyv: A tőke termelési folyamata*. Ford. Rudas László, Nagy Tamás. Szikra, Bp., 1955. [1867]. 129. <https://mek.oszk.hu/04700/04724/04724.pdf>
9. Uo. 89.
10. Uo. 219.
11. Ruth Scodel: *Tragedy and Epic*. In: Rebecca Bushnell (ed.): *A Companion to Tragedy*. Blackwell Publishing, Malden, 2005. 189.
12. A vámpirizmus általános metaforáiról lásd bővebben: Anca Simina Martin: *The Trope of the Vampire (and Strigoi) in Romanian Culture and Cultural Products Imported to Romania (1839–1947)*. Transilvania, 2023/7. 17–25.
13. Vö. Lorna Jowett: *Horrible Histories? Vampire Television, Period Drama and Spectacle*. Horror Studies 2017/2. 313–328.
14. Siegfried Kracauer: *Caligari*. In: R. V. Adkinson (ed. and transl.): *The Cabinet of Dr. Caligari, a film by Robert Wiene, Carl Mayer és Hans Janowitz*. Lorrimer Publishing, New York, 1972. 11.
15. Uo. 9. A vámpírtörténetek általános „transzmediális háromszögeléséről” a mozi által lásd Anca Simina Martin – Ștefan Baghiu: *The Transmedial Triangulation of Dracula: How Cinema Turned the Gothic Bloodsucker into a Gothicized Serial Killer*. Humanities and Social Sciences Communications 2024/11. <https://doi.org/10.1057/s41599-024-03531-2>.
16. Robert I. Levy: *Horror and Tragedy. The Wings and Center of the Moral Stage*. Ethos 1985/2. 176. (A továbbiakban: Levy 1985)
17. Uo.
18. Uo. 179.
19. Uo. 180.
20. Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *Dialectic of Enlightenment*. Transl. Edmund Jephcott. Stanford University Press, Stanford, 45.
21. Nina Auerbach: *Our Vampires, Ourselves*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995. 148.
22. Anne Rice: *Interview with the Vampire*. Ballantine Books, New York, 2010. 38. (A továbbiakban: Rice 2010)
23. Lásd e kísértetek politikai metaforáit: Mihai Iovănel: *Hamlet at the End of History: the Specter of Capitalism Haunting Communism*. Transilvania 2024/5. 64–70.
24. Dani Cavallaro: *Gothic Vision*. Bloomsbury, New York, 2002. 162.
25. Rice 2010. 40.
26. Szabó Lőrinc fordítása.
27. Levy 1985. 183.
28. A „gótikus kriminológiáról” szóló 2003-as cikkünkben, amely „összekapcsolja a tekercsek világát a »valódi« világ megjelenésével, miközben a sorozatgyilkost továbbra is gótikus konstrukcióként mitologizálja”, Caroline Joan Picart és Cecil Greek azt állítják, hogy „[a] jelenkori populáris kultúrában két olyan monstruózus alak tűnik fel, amelyek konstrukciói összemosódnak, és amelyek a legerőteljesebben idézik fel nemcsak a legmélyebb félelmeinket és tabuinkat, hanem a legelfojtottabb fantáziáinkat és vágyainkat is: a sorozatgyilkos és a vámpír mint gyilkolásra kész lények.” A szerzők szerint a kettő egyik legkorábbi összeolvadása Fritz Lang *M* című filmjében (1931) történt. Caroline Joan Picart – Cecil Greek: *The Compulsion of Real/Reel Serial*

- Killers and Vampires: Toward a Gothic Criminology*. Journal of Criminal Justice and Popular Culture 2003/1. 45; 39.
29. Ghislaine McDayter: *Conjuring Byron: Byromania, Literary Commodification and the Birth of Celebrity*. In: Frances Wilson (ed.): *Byromania: Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture*. Macmillan Press, Houndmills, 1999. 56. (A továbbiakban: McDayter 1999)
30. Byron jegyzete A *Giaour* című vershez, amely három évvel a *Regénytöredék* megírása előtt jelent meg, tartalmaz egy utalást erre a lényre, amelynek exhumálása szintén megjelenik abban a versben, amelyet Conrad Aquilina mind Byron, mind Polidori számára inspirációs forrásnak tekint: Robert Southey 1801-es *Thalaba the Destroyer* című versében. Conrad Aquilina: *The Deformed Transformed; Or, from Bloodsucker to Byronic Hero – Polidori and the Literary Vampire*. In: Sam George – William Hughes (eds.): *Open Graves, Open Minds: Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present Day*. Manchester University Press, Manchester, 2016. 25. Míg azonban Darvell „teste [gyorsan] megváltozik”, Ruthvené kényelmesen homályban marad, Polidori így „arra bátorít[ja] az olvasókat, hogy Byront lássa a sorok között”. Erik Butler: *The Rise of the Vampire*. Reaktion Books, London, 2013. 28.
31. Ronald E. McFarland: *The Vampire on Stage: A Study in Adaptations*. Comparative Drama 1987/1. 20.
32. Roxana Stuart: *Stage Blood: Vampires of the 19th-Century Stage*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1994. 38. (A továbbiakban: Stuart 1994)
33. Uo. 38.
34. Idézi: Nick Groom: *Polidori ‘The Vampyre’*. Romanticism 2022/1. 47.
35. Uo. 48.
36. Stuart 1994. 38.
37. „A sok és egymással versengő kiadó, felismerve az új árucikk hatalmas piacát, igyekezett folyamatosan áramoltatni a piacra a Byron-műveket [...] – függetlenül attól, hogy a szöveg Byroné volt, Byronról szólt, vagy csak azt hitték, hogy Byron írta vagy róla szól.” Eredeti kiemelés. McDayter 1999. 53.
38. Kevin Dodd: *Plot Variations in the Nineteenth-Century Story of Lord Ruthven*. *Journal of Vampire Studies* 2020/1. 19; 22.
39. Stuart 1994. 65.
40. Uo. 57.
41. Uo. 41.
42. Uo. 253.
43. Idézi: Stuart 1994. 42.
44. John William Polidori: *The Vampyre: A Tale and Ernestus Berchtold; Or, The Modern Œdipus*. Broadview Editions, Claremont, 2008. 39.
45. Uo. 40.
46. Uo. 43.
47. Uo. 40.
48. Matthew Gibson: *Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*. Palgrave Macmillan, Houndmills and New York, 2006. 25.
49. R.S. Alexander: *Assassination, Politics and Miracles: France and the Royalist Reaction of 1820* (review). University of Toronto Quarterly 2004/1. 429.
50. Christopher Prendergast: *Balzac, Fiction and Melodrama*. Edward Arnold, London, 1978. 11.
51. Idézi: Stuart 1994. 42.
52. Uo. 190.
53. Catherine Wynne: *Bram Stoker, Dracula and the Victorian Gothic Stage*. Palgrave Macmillan, Houndmills and New York, 2013. 2.
54. Stephen D. Arata: *The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization*. *Victorian Studies* 1990/4. 623.
55. Uo. 626.
56. Kevin Dodd: *Plot Variations in the Nineteenth-Century Story of Lord Ruthven*. Pt. 2. *Journal of Vampire Studies* 2021/2. 207.
57. Bram Stoker: *Dracula*. W. W. Norton & Company, New York and London, 1997. 212.
58. Stuart 1994. 205.
59. Stoker: i. m. 35.
60. Az első, amely a vásznon viszonylag hűen újraalkotja a Stoker-féle cselekményt.
61. *Nosferatu*. Irish Film Institute, hozzáférés: 2024. július 28., <https://ifi.ie/film/nosferatu/>.
62. Aquilina: i. m. 33.
63. Stuart 1994. 354.
64. Uo.

65. Sorcha Ní Fhlainn, *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture*. Palgrave Macmillan, London, 2019. 199.
66. Cathy Meils: *Rice Novel Getting Musical Treatment*. 1997. január 28., <https://variety.com/1997/legit/news/rice-novel-getting-musical-treatment-1117432956/>.
67. Amnon Kabatchnik: *Horror on the Stage: Monsters, Murders and Terrifying Moments in Theater* McFarland and Company, Jefferson, 2023. 88.
68. Idézi: Michael Riedel: *Vampires: New Musical Blood*. 2001. május 23., <https://nypost.com/2001/05/23/vampires-new-musical-blood/>.
69. Kabatchnik: i. m. 88.
70. Ní Fhlainn: i. m. 200.
71. Ernio Hernandez: *Elton John and Bernie Taupin Will Bring The Vampire Lestat to Life as a Musical*. 2003. május 6., <https://playbill.com/article/elton-john-and-bernie-taupin-will-bring-the-vampire-lestat-to-life-as-a-musical-com-113037>.
72. Ní Fhlainn: i. m. 199.
73. Kabatchnik: i. m. 88.
74. Stuart 1994. 205.
75. Auerbach itt a Hammer Film Productionsre utal, egy brit stúdióra, amelynek 1960-as évekbeli vámpírfilmjei „a vámpírizmus egy olyan változatát” fedezték fel, „amely a szexuális felszabadulás és a női szerepvállalás kódolt ellenkultúráját jelentette”. David J. Skal: *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. Faber and Faber, New York, 2004. 250.
76. Nina Auerbach: *Our Vampires, Ourselves*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995. 148–149.
77. Moretti 1997. 83.
78. David J. Skal: *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. W. W. Norton, New York, 1993, 346.
79. Judith Roof: *Reproductions of reproductions: Imaging Symbolic Change*. Routledge, New York and London, 1996. 147.
80. Karl Marx: *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Progress Publishers, Moscow, 1977. 112.
81. Marx: *A tőke*. i. m. 292.
82. Stanley Cavell: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford University Press, New York and Oxford, 1999. 454.
83. Uo. 454.

