

ФИГУРА ВАМПИРА: ТЕХНОЛОГИЈА, МАГИЈА И ПИТАЊЕ (ЧИСТОТЕ) РАСЕ

Апстракт: Фигура вампира у писменој повести западне културе појављује се у епохи просветитељства, да би се у књижевности позног романтизма развила у фигуру претње, која активира широк спектар амбивалентних и контроверзних могућности трансформације људскости. Присуство вампира указује на сукоб традиције и промене, технолошке имагинације која отвара пут непрекидном (само)усавршавању људске врсте и политичке конзервативности која се супротставља последицама тог (само)усавршавања. Вампирске моћи спајају чудо технологије са тајном магије, представљајући публици супериорно биће натприродних својстава. Ипак, то биће је – управо због способности да ефикасно трансформише и себе и друге – место најдубље политичке и идеолошке контроверзе. Још од Стокеровог романа *Дракула* питање расе је кључно питање вампирског наратива: по коју ће цену људска врста бранити своју „чистоту” и да ли је уопште у стању да спречи оно што сматра својом контаминацијом? Каква је и колика спремност људске врсте да прихвати своју трансформацију и другачије, хибридне облике људскости?

Фигура вампира – заразно популарна у књижевности и савременој популарној култури – коју ћемо анализирати у раду могла би нам помоћи да откријемо како ти одговори изгледају у епохи неолибералног капитализма, био- и некрополитике, глобалног дигиталног отуђења, генетског инжењеринга и вештачке интелигенције – укратко у епохи транс- и постхуманизма која је наизглед отворена за утопију еволуције људског.

Кључне речи: Брем Стокер, Џим Џармуш, вампир, раса, Дракула, технологија, магија, трансформација, хибридност, еволуција.

Вампир као фигура промене

Јединствена фолклорна прича о немирној, неспокојној души вампира – за коју се верује да потиче из источне Европе, тачније са Балкана, а још прецизније из Србије – испоставила се погодном за трансформацију у различитим политичким, друштвеним, научним и културним контекстима. Иако везана за фолклорно предање, фигура вампира стара је само три века: појављује се наике тек у епохи просветитељства карактеристичној по рађању вере у прогрес и индивидуализам, али и по тензијама које прате однос традиционалног и модерног. Фигура вампира је,

1 * tatjana.rosic@gmail.com

отуда, увек фигура трансформације која сажима у себи све напетости које цивилизацијска промена може собом донети. Вампир је истовремено симбол друштвене еманципације, али и најдубљих друштвених страхова, жудње за новим добом, али и табуа који новину представљају као опасну и неморалну.

Као фигура промене фигура вампира и сама се мењала, одговарајући изазовима новог доба. Првобитно рурална, трансформисала се у урбану фигуру викторијанске аристократије, селећи се тако, почетком XIX века, а у периоду романтизма, из фолклора у писану књижевност, и са Истока на Запад. С развојем филма прешла је океан, пратећи токове новца и моћи, како истиче Нина Ауербах (Auerbach 2012: 1–10). На тлу Новог континента, а у холивудским и ТВ студијама, обновила је медијску грозницу коју је већ била изазвала током свог првог појављивања у немачкој штампи XVII и XVIII века. Убрзо се повезала с догађајима нашег доба, као што су глобални ратови, нови облици колонизације и корупције, неолиберални капитализам, родна питања и питање мањинских права, био- и некрополитика, глобално дигитално отуђење, генетски инжењеринг... Чини се да данас, у својим различитим облицима и инкарнацијама, отелотворује неку врсту платформе на којој се древна знања укрштају с новим технологијама, мутирајући и постављајући нова питања о трансформативним потенцијалима људског постојања. Али не би требало сметнути с ума да је платформа вампирске харизме увек платформа страха и жудње истовремено, где је тешко одредити које од ова два осећања има превагу на осетљивом тасу наших варљивих емоција. С једне стране, реч је о жудњи за ослобођењем и трансформацијом, за неком врстом укидања људског облика како би се сви потенцијали ограничени тим обликом, као и смртношћу самом, изразили и остварили. С друге стране, постоји неуморни рад страха: од заразе, од зла, од другости, од нестанка света и људског рода оваквог каквог га познајемо, па можда и од нестанка света уопште упркос освајању зле бесмртности.

Промена у вампирском наративу увек је апокалиптична управо стога што је везана за питање опстанка врсте и њених традиционалних, већ познатих форми. Или, рецимо то другачије: зато што је везана за опстанак саме људске расе. А шта је „људска раса” прича о вампиру открива можда боље од свих других, сажимајући у себи све наше расне предрасуде и пројекције.

Јер фигура вампира увек је везана за опасну фасцинацију прогресом и оним што прогрес може асимилovati: наднаравне вампирске моћи спајају чудо технологије с тајном магије, древна знања с позна-

вањем света капиталистичког монопола, представљајући публици ново биће непознатих натприродних својстава; биће које вештином и чулношћу далеко надмашује обичне смртнике. Ипак, то биће се сматра отелотворењем највеће декаденције и најпогубније, смртоносне заразе; оно представља место најдубље политичке и идеолошке контроверзе. Јер то биће својом хибридном природом прети чистоти људске расе као такве, као што прети самом појму „чистоте” и самом појму „расе”. Оно је отелотворење претње нестанка људске расе, објава њеног превођења у бестелесну егзистенцију племена не-мртвих.

Стокеров *Дракула*: промена научне парадигме на крају XIX века и натприродно

Чувени роман *Дракула* Брема Стокера објављен је 1897. године, на самом крају XIX века и на измаку викторијанске епохе, чији је готски укус формиран кроз читав низ романа (пре свега кроз Полидоров и Шериданов) који су претходили Стокеровом, а у чијем је наративном фокусу била фигура вампира. Ипак, тек Стокеров роман представља пуну асимилацију фигуре из источноевропског и балканског фолклора у западни културно-књижевни образац, као и трансформацију вампира у урбану фигуру која демонстрира све противуречности друштвеног прогреса:

Роман демонстрира раскид с конвенционалном вампирском фикцијом тако што пажљиво смешта причу у одређени временски и просторни миље и реконфигурише мит о вампирима језиком модерности. Иако није једина вампирска прича из епохе која се бави лоцирањем вампира у модерном окружењу, Стокеров роман показује свеобухватнији ангажман поводом концепта модерности и представља покушај да се сам вампир изједначи с модерним светом. (Abbott 2007: 16. Превод мој.)

Дракула не само што суочава читаоца с феноменом модерности већ представља и оно с чим ће публику суочити уметност с почетка XX века: подвајање феномена модерности на рационалну и ирационалну, материјалистичку и окултну парадигму која ће на крају XIX века променити како научну парадигму тако и целокупну визију западног света, као и сам појам *модерног*.

Како би се у потпуности разумело Стокерovo истанчано и исцрпно интересовање за модерну научну парадигму која се формира крајем XIX века, неопходно је узети у обзир значајна достигнућа која су се десила уочи самог објављивања романа, како у физици, математици и

инжењерским наукама тако и у медицини, психологији, психијатрији и имунологији. Општи комуникациони код западне културе се мењао захваљујући новим изумима, а мењала се и матрица капиталистичког начина организовања производње која је постајала све невидљивија, „бестелеснија”, односно мање везана за саму индустријску производњу а више за рад с обвезницама и меницама, на даљину, у оквиру процеса монополизације тржишта и оснивања мултинационалних корпорација, о чему сведочи управо Хакерова улога у роману, јер преко њега Дракула, свестан промена које му омогућавају да поново узме активно учешће у свету, припрема свој долазак у Лондон.

Радња *Дракуле* дешава се, наиме, углавном у периоду Друге индустријске револуције, који траје између 1870. и почетка Првог светског рата. Ову фазу индустријализације карактерише употреба нових материјала попут гвожђа и челика, те гуме и нафте, електрификација, развој нафтне индустрије, железнице и аутомобилског саобраћаја. У том периоду снажно се развијају телекомуникације (телеграф, Морзеов алфавет, телефон итд.), као и Максвелова електромагнетна теорија. Заступљене су и нове здравствене и менталне праксе као што су операције које могу спречити смрт и болест, али и експериментални подухвати, на граници закона, којима се истражују до тада неизлечива стања. Здравствене и менталне установе постају оно што су и данас – истраживачке установе, а мозак се схвата као *terra incognita* коју би требало испитати. Психоанализа Сигмунда Фројда, после вишедеценијског напора њеног творца, постаје званична дисциплина: Фројдове и Бројерове студије о хистерији објављене су 1895. године, док је реч психоанализа уведена у научни дискурс годину дана након тога, а годину дана пре објављивања *Дракуле* – 1896. године.

Све то прати брз напредак бактериологије, имунологије, стерилизације и вакцинације. Луј Пастер и Жил Франсоа Жубер 1877. примећују да култура бацила антракса, када је контаминирана плеснима, постаје инхибирана. Неке референце кажу да је Пастер идентификовао сој као *Penicillium notatum*. (Пастер је такође помогао да се изуме прва вакцина против беснила и применио ју је у свом институту 1885. године). Ернест Дишен из Школе здравствене службе оружаних снага (*Ecole du Service de Sante Militaire*) у Лиону независно је открио лековита својства буђи *Penicillium glaucum*, чак излечивши заражене заморчиће од тифуса. Објавио је о томе и дисертацију 1897. (исте године када је објављен Стокеров роман), али је Институт Пастер то игнорисао.

У самом роману највише се примећује употреба нових облика комуникације: информације се више не достављају лично или путем писма већ путем телеграфа, телефона, фотографије, фонографа, сте-

нографије... Замишљене да унапреде пословне трансакције и учине их бржим, ове форме комуникације допринеле су брзом развоју нових медија као што су новине и радио, нових професија као што је новинарство и нових врста информација као што су новинске вести које се појављују у Стокеровом роману, у коме аутор радо прибегава комбинацији фикционалних и нефикционалних облика казивања. Једина комуникационо-технолошка новина која се у роману не помиње јесте филм као нови медиј, иако је познати рани филм браће Лимијер *Долазак воза на станицу* приказан већ 1895. године, док су браћа Лимијер отворила свој *Cinematographie* у Лондону 1896, дакле годину дана пре објављивања Стокеровог *Дракуле*.

Трговање се у складу с развојем нових технологија комуникације више не одвија лично, већ преко агената и агенција; долази до развоја високоспецијализованих стручњака и успостављања високохијерархизованог бирократског система и дискурса који одликује како нове облике капитализма тако и начин на који Стокер изједначава фигуру вампира (*Дракуле*) с новим облицима капитализма, с глобализацијом и поновном колонизацијом, с монополом и мултинационалним компанијама. То је само један од аспеката Стокерове „модернизације” фигуре вампира, али можда један од најдалекосежнијих: капитал као облик вампирског деловања препознат је не само у Марковом *Капиталу* већ и у савременим неомарксистичким тумачењима фигуре вампира у свету у коме је свест о значају новца за брзо и ефикасно решавање проблема и даље једна од доминантних карактеристика (Halberstam 1993: 338–447).

Уколико бисмо желели да покажемо хибридную природу Стокеровог наративног поступка, тј. начин на који се готски наратив о вампиру из Трансилваније прожима са савременим научним наративима с краја XIX века, било би упутно истаћи у приложеној табели термине који се у *Дракули* користе у развоју једног фантастичког дискурса.

Технологија, комуникације, инжењеринг

Фонограф
Стенографија
Писаћа машина
Телефон
Фотографија/камера
Возови
Електрична енергија
Магнетизам
Материјалност/материјализам

Медицина, психијатрија, психологија и психоанализа

Трансфузија
Месождерство
Стерилизација
Хирургија
Хипноза
Хистерија
Телепатија

Невероватан је број научних термина које је Стокер употребио да би испричао своју причу и да би сам феномен модернитета повезао с фигуром вампира као с фигуром непрекидне метаморфозе и трансформације.

Дракула је физичко отелотворење променљивог лица науке и технологије. Као резултат тога, научна рационалност и технолошке иновације које су у почетку изгледале као да су уведене у роман као средство утемељења наратива унутар савременог и рационалног, заправо трансформишу роман евоцирањем модерног у оквиру новог развојног облика модерности, оног који препознаје све већу двосмисленост између природних и натприродних светова. (Abbott 2007: 30. Превод мој.)

У Стокеровом роману то је борба између старе, позитивистичке и материјалистичке модерности (отелотворене у тиму ловаца на вампире), која тражи емпиријске доказе који би могли да буду докази научних поступака и мера, и нове, још недовољно познате научне модерности, која се понекад чини као окултна наука, а која представља екстремну и радикално нову науку комуникационе технологије и електрицитета (отелотворен у Дракули и Мини):

Како свет наставља да напредује, нови облик модерности – хипермодерни свет електрицитета, хипнозе, телепатије, телекомуникација и дезинтеграције времена и простора – постепено преузима власт над формама модерности које илуструју рационална мисао, научна анализа, и бирократије. Дракулин улазак у савремени пејзаж преноси веровање да се модерност стално мења, и да се ново замењује новијим. (Abbott 2007: 11. Превод мој.)

Фигура вампира јавља се, тако, у *Дракули* као метафора расцепљене научне модерности, модерности која се развија и опстаје само кроз трајну метаморфозу, под условом уништавања старе или тренутне модерности да би се остварила нова модерност која, из перспективе старе, може деловати надреално (или нереално) попут тајновите Шредингерове мачке савремене квантне физике. Нове технологије и истраживања везана за електрицитет, али и несвесно, хипнозу и телепатију, отвориле су нове неистражене области у науци које позитивизам није могао објаснити или обуздати. Као резултат, период изванредне строгости материјализма XIX века био је замењен новом научном парадигмом која се ослањала на истраживање невидљивог и неухватљивог, на упознавање с различитим облицима енергије који се налазе у непрекидној метамор-

фози (као и сам Дракула), у непознатим и нематеријалним својствима материје, у истини да је „натприродно једини могући природни исход савременог света” (Abbott 2007: 32. Превод мој).

Рат између различитих облика и фаза модерности основа је Стокеровог приповедања у коме он, управо због различитих принципа модерности који се отелотворују на страницама романа, користи различите модусе писања како би текстуално дочарао борбу зараћених светова. *Дракула* је испричан првенствено као збирка забележака из дневника, писама и телеграма које су написали главни јунаци: Џонатан Харкер, Мина Марет, др Џон Сјуард, Луси Вестенра и др Ван Хелсинг. Чини се да је Мина господарица нових комуникационих модела којима суверено влада, што је чини отвореном за комуникацију с позитивистичком групом ловаца на вампире, али и са самим Дракулом, као с натприродном силом која као да познаје тајне нових научних достигнућа боље од самих научника. Та отвореност указује на амбивалентни статус нефикционалне грађе у роману која никада нема само својство документа или доказа. Нефикционални делови, попут бележака, записа о пословним трансакцијама, новинских вести, писама, вести из штампе, те Мениног дневника или дневника доктора Сјуарда, имају значајну и вишеструку улогу. Нефикционална грађа, иако с једне стране подржава стару материјалистичку научну парадигму и има улогу доказа о натприродним и стога невероватним догађајима (као у Харкеровом случају), с друге је стране увек као отргнута са саме ивице амбиса оностраног: писана под дејством хипнозе или у телепатском трансу, та грађа сведочи промену научне парадигме која указује на двосмислени однос научног и окултног, а која мења и сам статус писања (дневници Мине Мурај и доктора Сјуарда).

Дневник се може сматрати емпиријским доказом довољно валидним да би се могао користити као аргумент у некој истрази (чак и на суду) – а прича о вампиру увек је прича о истрази у којој је кључно питање ко је вампир. Али дневник би могао бити и лажирани или фалсификован. Могао би бити и толико субјективан или пристрасан да постаје безвредан као доказ, што је можда случај с Мининим дневником. Када је Минин дневник у питању, као и све њене белешке, увек постоји сенка сумње да је реч о „контаминираним” материјалу јер је, упркос викторијанској строгости свог карактера, Мина остварила сувише присан, сувише близак однос с Дракулом: природа њихове везе загонетна је и контрадикторна. Отуда њен дневник показује амбивалентну природу нефикционалног текста који се само привидно заснива на дихотомијама приватно – јавно и субјективно – објективно. С друге стране, нова

научна парадигма претвара дневник у нову врсту архиве и нов начин класификације информација чија је употребљивост високофункционална, о чему сведочи докторов дневник, који помно прати историју једног експеримента о скоро психоаналитичком односу подсвесног, несвесног и надреалног. У *Дракули* се помиње управо такав дневник – онај у који затворски лекар Сјуард записује фазе експеримента с посебно осетљивим затвореником. Али и тај је текст отргнут са саме границе познатог људског искуства, откривајући изненађујуће анималне аспекте несвесног, односно сталну метаморфозу људскости која измиче нашој пажњи. Као такав и тај је дневник непоуздано амбивалентан, „контаминиран” интензивном интеракцијом с натприродним оличеним у фигури Дракуле.

Како би разрешио недоумице о доказима које писани документи дају, практични Ван Хелсинг на крају романа подсећа читаоце да ни њему ни породици Харкер нису потребни докази о искуству с грофом Дракулом. Парадокс је у томе што ту изјаву даје на самом крају романа (вишеструко отвореном и интригантном, што ћемо видети касније) који је посвећен управо искуству сусрета с натприродним. Улога писања је, међутим, важна у том роману. Писање није само начин бележења истине и начин њеног памћења већ и начин њене провере и њеног конституисања, начин еволуције људског стања. Интензивна веза између писања и догађања у роману открива писање као врсту технологије која стално мења своју форму и унапређује своју сврху ради брже и ефикасније комуникације. Свим учесницима романа који се баве писањем јасно је да би писање нове епохе требало да буде једнако брзо као и нове технологије... и једнако неприметно... и једнако иновативно и непредвидиво, сасвим бестелесно и скоро телепатско... скоро вампирско...

Једини који не практикује и који не препознаје писање као нову технологију јесте, парадоксално, сам гроф Дракула, који не води дневник и не говори у своје име у роману. Питање је – није ли управо то један од узрока његовог пораза? Или до пораза није ни дошло?

Дете или зашто ловци на вампире не могу имати миран сан

Последња сцена романа *Дракула* описује срећну породицу – Мину и Џонатана Харкера са сином и породичним пријатељем Ван Хелсингом који држи дечака на колenu. Има ли разлога за присуство Ван Хелсинга у последњој сцени романа? Има ли разлога да породица Харкер и даље страхује за своју безбедност и да вештог Ван Хелсинга учини чланом породице не само захвалности ради већ и безбедности ради? И ко је дете

које Ван Хелсинг држи на крилу у завршној сцени романа? Или да поновимо вечно питање вампирског наратива: Ко је међу нама вампир? Хибридно порекло Квинсија Харкера који је рођен на дан Квинсијеве, односно Дракулине смрти, даје читаоцу идеју о двосмисленом срећном крају у Стокеровом роману и скривеној претњи која се појављује седам година након авантуре с грофом Дракулом: сам дан и време дечаковог рођења има скривена симболичка значења везана за древно фолклорно предање о вампирима.

Познато је да Стокер није био заинтересован само за науку већ и за историју, посебно историју Балкана и источне Европе. Пажљиво је проучавао фолклорна предања о вампирима из источне Европе и обликовао је лик Дракуле према карактеристикама познатим из тих предања. Путовао је чак до Будимпеште да би сазнао податке о Владу Тепешу, по чијем је историјском лику Дракула обликован, али није отпутовао до саме Трансилваније, у којој је Тепеш владао. Само фолклорно предање о вампиру потиче пре свега из Србије и Румуније, православних земаља у којима је хришћанство имало сасвим специфичан облик и канон. Источноевропско хришћанство било је много толерантније према паганској традицији, уграђујући је у хришћанске ритуале и веровања. Стога се хришћанство источне Европе чини контаминирано не само турским утицајем већ и паганским наслеђем које православно хришћанство на неки начин чува и штити. У таквом контексту фигура вампира се, из перспективе западне Европе, конституише као фигура верског Другог, уљеза и странца који доноси скривену претњу чистоти хришћанске религије.

Текст српског антрополога и етнографа Веселина Чајкановића (1973) открива два слоја у фолклорним причама о вампирима – стари, пагански, и нови, хришћански. Говорећи о вештинама потребним за борбу с вампиром, он наглашава два главна начина убијања: забадањем гловог коца у срце или спаљивањем. По Чајкановићевом тумачењу легенде, ни распарчавање леша, ни одрубљивање главе, ни вађење срца није гаранција потпуног уништења вампира. Пробијање вампира глововим коцем заснива се, тврди Чајкановић, на старом веровању да се вампир, вероватно, уопште не може убити већ се само може спречити да устане из гроба (и да нанесе штету својој заједници), у чему је ефикасан само гловов колац. Окретање леша лицем надолу у гробу део је ове превенције која, међутим, није гаранција безбедности: свету увек прети повратак вампира који на различите начине може угрозити људску расу и њену чистоту (Чајкановић 2000).

Проучаваоци српског и румунског народног предања о вампиру истичу низ детаља који указују на то да није могуће уништити, односно

убити вампира, упркос свим предострожностима. У неким од румунских фолклорних прича број седам се помиње као магични број који означава циклус повратка вампира, односно циклус у којима се вампир поново појављује у заједници или има могућност да се пресели у другу земљу, постане човек и чак има децу која ће постати вампири. (Ово све сабласно подсећа на то да је Мина била сувише блиска с Дракулом, како духовно, телепатски тако и крвно, јер је и сама била заражена и враћена у живот са саме границе амбиса не-мртвих.) Према запису Вука Караџића у *Српском ријечнику*, вампир би могао да има дете са смртном женом, али ће се ово дете родити без костију, док се према неким другим народним причама дете рађа с неким детаљем који открива његово вампирско порекло – с репом, плацентом итд. (Караџић 1918). У оба случаја, дакле, и у случају српског и у случају румунског фолклорног предања, постоји могућност мешања људске и вампирске врсте, рађања детета које би било вампир у облику човека, и које би у само срце спокојне породице унело немир и слутњу будуће апокалипсе у којој ће људска врста нестати и бити преведена у сабласни свет не-мртвих који чудесно подсећа на трансхуманистичке визије бестелесне вечности људског бића.

Стокер је свакако био упознат са српским и румунским фолклорним предањима иако их није проучавао на терену. У њиховом контексту син Мине и Џонатана Харкера можда је вампир који се поново рађа, седам година после сопствене смрти, најављујући нову, иако скривену апокалиптичну претњу британском и западном друштву. То открива политичке и идеолошке аспекте приче о Дракули као изузетно контроверзне, упркос Стокеровом успешном обликовању лика вампира у сагласју с концептом увек променљиве модерности. Фасцинација прогресом и научним достигнућима праћена је отпором промени и страхом од ње, страхом од друштвених и културолошких, као и антрополошких трансформација људске врсте која би увек да ограничи прогрес на поље науке и техничких достигнућа.

Теорија еволуције Чарлса Роберта Дарвина вероватно је утицала на Стокера подједнако снажно као и остали научни пробоји које помиње у свом роману. Она је, међутим, бацила посебно светло на детаље легенде о вампиру који говоре о могућности мешања људске и вампирске врсте и њиховој еволуцији. Дарвинова књига *О пореклу врста природном селекцијом, или очување фаворизованих раса у борби за животи* објављена је 1859. и сматра се основом еволуционе биологије која се заснива на претпоставци да се популације развијају током генерација кроз процес природне селекције. Књига пружа низ доказа да разнолики облици живота имају заједничко порекло и да су се развијали кроз разгранати

образац еволуције, а Дарвин је у њу укључио доказе које је прикупио током експедиције Бигл тридесетих година XIX века и своје накнадне налазе из истраживања, преписке и експериментисања. У књизи *Порекло човека и селекција у односу на пол* (1871), Дарвин примењује еволуциону теорију на људску еволуцију и детаљно описује своју теорију сексуалне селекције, облика биолошке адаптације која се разликује од природне селекције, али је с њом повезана. Књига разматра многа питања, укључујући и еволуциону психологију, еволуциону етику, разлике међу људским расама, разлике између полова, и доминантну улогу жене у процесу еволуције при избору партнера, као и релевантност еволуционе теорије за друштво.

У Стокеровом роману препознајемо низ детаља који указују на страх од могућности да би Дарвинова еволуциона теорија могла бити тачна, посебно када је у питању женска еротичност и слобода избора партнера која се коси не само с викторијанским моралним кодексом већ и већ представља опасност због своје непредвидивости. Уместо на разноликости животних облика Стокер инсистира на њиховој униформности и хомогености, на понављању познатог уместо сусрету с непознатим. Већ сам састав групе ловаца на вампире то потврђује. То је чета од пет хетеросексуалних белаца, представника средње класе у успону, уједињених у борби против стране силе непознатог порекла која долази из источне Европе; сила која прети успостављањем потпуно новог поретка чији ће поданици можда бити супериорнији од постојеће беле расе. Четири мушкарца у групи ловаца на вампире су протестанти (као и сам Стокер) или припадају Англиканској цркви, док је Ван Хелсинг католик који долази из Холандије. У религиозном контексту видимо да је то колонијална борба с непознатом силом са Истока и може се повезати с другим облицима хришћанства, преовлађујућим православним хришћанством (Румунија, Србија, други делови источне Европе), али и културама које су контаминирале турским и исламским утицајем. Из колонијалне перспективе – што је једна од доминантних перспектива викторијанске епохе – *Дракула* се може тумачити као прича о борби за колонијалну превласт у којој англосаксонска раса не може дозволити да изгуби премоћ коју поседује.

Хомогена структура чете ловаца на вампире удружена је у борби против странца: Дракула долази из Трансилваније, граничне зоне између Отоманског и Аустроугарског царства, државе у којој су помешане различите мањинске групе које се међусобно разликују по верској, језичкој, културној, етничкој припадности, као што су Мађари, Роми, Власи, Словаци, Румуни итд. Услед те помешаности не може се са сигур-

ношћу знати ни које је расне и националне припадности сам Дракула, што његову природу чини још зазорнијом: ксенофобија обликује Стокерову идеолошку визију света у којој бела раса мора сачувати све своје повластице. *Дракула* је и иначе роман познат по томе што се у њему први пут појављују ликови странаца у викторијанској књижевности – поред Дракуле ту су још и Ван Хелсинг као Холанђанин и Квинси као Американац. Сва тројица деле заједничке карактеристике као што су јак акценат, лош изговор енглеског језика, непознавање енглеских обичаја, сувише директан начин комуникације итд. У завршној сцени романа, међутим, Ван Хелсинг (Холандија, колонијална сила која је нека врста енглеског савезника, важан савезник Велике Британије у будућим европским ратовима) и Квинси (Америка, земља будућности, земља коња и оружја, као и колонијална сила у развоју која шири свој утицај на Јужну Америку, где је Квинси срео вампира-шишмиша који му је убио коња) удружују поново своје снаге с англосаксонском породицом. У таквом контексту *Дракула* се може читати као промоција британске превласти над другим националним и колонијалним државама како у прошлости тако и у будућности, иако је ова надмоћ веома двосмислена, а Стокер је често описиван као ирски писац који би се и сам могао осећати странцем у британском друштву у које се само наизглед добро асимиловао.

Стокеров конзервативизам био је не само религијске већ и политичке природе, нарочито када се има у виду политика великих европских сила на тлу саме Европе. У периоду у коме је *Дракула* написан, источна Европа је још увек била веома осетљиво политичко и геостратешко место на европској мапи. Према Берлинском уговору су Србија, Црна Гора и Румунија добиле независност и суверенитет али већина словенских земаља сматрала је да није адекватно награђена за одбрану граница западне цивилизације од Турака, што је била њихова вековна улога. Уговор је био изненађење и за британске либерале – али британски конзервативци постигли су споразум у складу са својом жељом да задрже источну Европу и Балкан под турским, али не и руским утицајем (Gibson 2006: 69–97). Марија Тодорова у својој књизи *Имагинарни Балкан* обраћа пажњу на веома сложене односе између британске и турске империје, наглашавајући да британска империја, иако често у дипломатском рату с Отоманским царством, чува поштовање према турској империји као према великој сили. Британска империја у свим протоколима и церемонијалној комуникацији показује да Отоманско царство заслужује исто такво поштовање као и Аустроугарска. Али када се као четврта империја у игри буде појавила Русија, Велика Британија сматраће њен утицај на Балкану и у источној Европи опасним и вероваће

да је боље да „дивље мале земље” остану под турском или аустроугарском заштитом него да буду независне јер могу захтевати пансловенску источну Европу и подржавати руски утицај (Тодорова 1999: 243–277).

Криминализација грофа Дракуле у Стокеровом роману повезана је, отуда, са 1) оним вампирским особинама које су најснажније средство промене од које се стрепи и која се настоји ограничити на дозвољене и корисне друштвене праксе; и 2) политичким односом према источној Европи који постоји у викторијанском друштву у тренутку писања романа. Криминализација фигуре вампира у оба је случаја заснована на страху од дубоких формативних промена које би могле трансформисати људску врсту у непознатом правцу, пре свега белу и англосаксонску расу.

Псеудонаучне спознаје викторијанског друштва као што је физиогномија коју Ван Хелсинг демонстрира у роману анализирајући облик Дракулине лобање и лица, и тврдећи да му је мозак недовољно развијен а да је, по цртама лица, типичан криминалац (као такав рођен!) основ су за криминализацију фигуре вампира. На удару Ван Хелсингове критике су такође и друге Дракулине особине попут способности трансформације (непозната његовим вампирским прецима, можда и сама знак започете еволуције?) и блискости са животињама. Опасним се показују управо оне Дракулине особине које имају највише везе с невероватним, скоро окултним увидима нове научне модерности којима је Стокер, с друге стране, фасциниран: Дракулина способност метаморфозе, на пример, блиска је открићима о електромагнетним и таласним својствима материје, те увидима да се материја непрекидно трансформише, и да су сви облици материје међусобно повезани. Дракулина блискост с лудим затвореником и животињама такође је у складу с увидима у подсвесно и несвесно савремене психијатрије, медицине и психоанализе, што указује на то да вампирске моћи спајају чудо технологије са тајном магије и демонстрирају супериорност бића натприродних својстава.

Стокерово виђење политичке модерности разликовало се, дакле, од његовог разумевања научне модерности. Источна Европа представљена је у роману као неразвијена и корумпирана регија, пуна сујеверја, коју је тешко контролисати, јер постоје различите етничке заједнице с непознатим друштвеним и верским правилима, а неке од њих су чак и номадске (као сам Дракула), што значи да је још теже контролисати и разумети такве групе – попут Јевреја или Рома, који се традиционално сматрају „нечистим расама” и који помажу Дракули што због симпатије, што због профита. Источна Европа је регија криминализована као и сам Дракула, и то пре свега због своје расне и верске хибридности,

која би се као каква зараза могла раширити Европом и стога представља претњу коју је неопходно уклонити.

Дракула остаје улез/странац повезан с Другошћу друштва као што су жене, животиње, наказе итд. Он је усамљена, изолована фигура жалости/меланхолије, док су главни хероји романа представници више средње класе – учитељица (Мина), доктор (Сјуард) и адвокат (Џонатан), који званично заступају дискурс постојећих викторијанских друштвених и културних институција упркос промени коју су доживели при сусрету с Дракулом. Неповећење је изражено како према нижој, радничкој класи као што су слуге (они нису довољно добри да дају крв, они су лопови који узимају од мртве Луције крст) тако и према аристократији (која је пожељна као друштво, али не баш етички поуздана). Радничка класа је на неки начин нечиста, док аристократија представља пропадање друштва чији је главни захтев развој и напредак. Расне и класне предрасуде очигледне су, тако, и у унутрашњој организацији Стокеровог романа у коме се отпор друштвеној промени и трансформацији људске врсте (а то су два процеса која се неизбежно одвијају истовремено) успоставља упоредо с фасцинацијом научним напретком и његовим могућностима.

Остаје, међутим, питање због чега је Стокер завршио свој роман тако да упућенима у предања о вампирима наговести нови циклус борбе с вампирима, практично њихов неприметни, сабласни повратак. Јер још од овако конципираног краја Стокеровог романа *Дракула* питање расе постаје кључно питање вампирског наратива: по коју ће цену људска врста бранити своју „чистоту” и да ли је уопште у стању да спречи оно што сматра својом контаминацијом? Каква је и колика спремност људске врсте да прихвати своју трансформацију и другачије, хибридне облике људскости? А каква је и колика моћ вампирске метаморфозе која доноси могућности другачијег живота? Фигура вампира – управо због способности да ефикасно трансформише и себе и друге – јесте место најдубље политичке и идеолошке контроверзе. Она сажима сукоб традиције и промене, технолошке имагинације која отвара пут непрекидном (само)усавршавању људске врсте и политичке конзервативности која се супротставља последицама тог (само)усавршавања.

Дете на коленима Ван Хелсинга јесте наговештај будућих колонијалних и расних борби у којима ће бела раса имати посла с новим генерацијама вампира, бранећи своју супремацију или – ко зна? – можда и голи живот.

Трансфузија или како живети здравим вампирским животом

Како стоје ствари данас у царству неолибералних и постхуманих вампира? Да ли они и даље представљају опасност по људску врсту или су постали опасност по саме себе, будући да у новим филмовима све чешће пролазе кроз трансформацију етичке и политичке природе која их суочава с негативним аспектима њихове егзистенције, тако да бирају сопствену смрт уместо смрти других, или алтернативне начине прехране и живота. Нови филмски трендови покушавају да понуде контроверзну фигуру „доброг вампира“, оног који одбацује своју смртоносну природу или налази начина да је превазиђе – срећемо је у филмовима Жеђ (2009) Чан Ву Парка (*Thirst*, Park Chan-wook) и *Пусти правог да уђе* (*Let The Right One In*, Alfredson, 2008), или серијама попут *Истинске крви* (*True Blood*, 2008–2014) и многим другим медијским остварењима. Као да је вампирски свет постао хетерогенији и хибриднији, док се људски још држи своје хегемоне монолитности. Постхумани и трансхумани вампир XXI века труди се да еволуира и превазиђе сопствено „зло“ и да престане да буде претња људској раси. Зашто и куда то води?

Цармушов филм *Само љубавници остају живи* (*Only Lovers Left Alive*, 2013) остварење је које, пародично додуше, покушава да „хуманизује“ традиционално смртоносну фигуру вампира. Филм нам предочава уметности склон вампирски пар који живи „здравим“ животом каквим живе сви млади хипстери на почетку XXI века. У складу с идејом „партнерства“ која подразумева поштовање међусобних слобода, пар живи везу „на даљину“ у којој свако од партнера бира место боравка према својим потребама и склоностима. Ева (у извођењу Тилде Свинтон) борави у Мароку, који има топлу климу и безброј сунчаних дана, а у коме борави и њен драги пријатељ, драмски писац Марло, с којим води дуге и забавне филозофске разговоре. Адам (глуми га Том Хајделстон) бира Детроит, мрачни споменик уништеном америчком сну у коме буја ноћни живот и музичка сцена и где може на миру, у потпуној анонимности свог већ славног псеудонима, да компонује врло популарну клупску електронску музику. Сусрећу се када то желе или када главном јунаку, склоном суициду (замислите!) бива потребна подршка, лако и брзо организујући своја путовања.

Како пар решава главни проблем „савремене вампирске етике“ – исхрану посредством убијања? Медицински дискурс спаја Стокеров роман и Цармушов филм: трансфузија је, подсетимо се, не само споменута, већ и приказана у Стокеровом роману као начин пружања помоћи Дракулиним нежним жртвама које су изгубиле сувише крви. Од

Стокеровог кућног лекара дошло се, век касније, до индустријализације лечења и чувања крви, до масовне трансфузије чије ће предности Цармушови љупки вампири користити докле год је то могуће.

Донекле пародирајући доминацију вегетаријанских модела исхране у хипстерској култури, пар уместо свеже крви купује на црном тржишту крв која се обрађује и припрема за трансфузију у болницама: то је добровољно дата крв која није повезана с насиљем и убијањем. С друге стране, искусни вампири знају да мало корупције неће наштетити ниједном систему будући да је сваки већ толико кородирао да га понекад само корупција и одржава у животу. Пар чврсто верује да корупција система – који ионако поткрада своје грађане – не може нанети никакву никакву штету, за разлику од убијања невиних жртава. Зато, када им у посету дође проблематична јунакињина сестра, они никако да изађу на крај с њеним вампирским инстинктима и једва чекају да млада неодговорна вампирица продужи својим путем, будући да одбија да се освести и одговорно промени свој начин живота и своју вампирску природу. Насупрот њој млади пар је отелотворење друштвено одговорних, напредних и еманципованих вампира, који стално раде на себи и настоје да превазиђу како зло своје вампирске природе тако и меланхолију вампирске судбине (уметничким стварањем, уживањем у уметности и филозофији итд.). Рекло би се да је млади вампирски пар у Цармушовом филму много продуктивнији и солидарнији део заједнице него већина њених обичних, смртних грађана.

Али ова прича пије воду само док систем, који љубавници отмено презиру, ради за њих. Испоставиће се, наиме, да су беспомоћни у тренутку у ком систем закаже, односно откаже послушност и покаже се несавршеним. Током боравка у Мароку Марло, већ на самрти због тровања зараженом крвљу, обавештава своју пријатељицу да је сва крв за трансфузију у болницама Марока контаминирана и да није више за употребу – исхрану. Млади бели пар још увек се нада да ће се некако снаћи и задржати своју парадигму етичког, „здравог” вампирског живота, без убијања. Али у завршници, када опазе исто тако млад и леп љубавни пар Мароканаца, они одлучују да се баце на њих. Остало је препуштено машти гледалаца.

Расно питање није случајно у фокусу завршне сцене филма у којој се бели пар баца на тамнопуте љубавнике. Питање расе и њене „чистоте” је, наиме, срж вампирског питања уопште и одвајкада. Цармуш, као један од првих независних режисера америчког филма, није случајно пародирао баш вампирски филм као један од најкомерцијалнијих и најпопуларнијих холивудских жанрова, прецизно уочавајући

расне стереотипе и класне фантазме о „аристократском” понашању и стилу живота. Нов начин „здрог” живота којим се, у тренутку када је филм сниман, опсесивно живело у Америци, а и широм света, везан је за фантазму о новој отмености, за процес стварања нове класе која себе жели да види префињеном и супериорном у односу на остале: то је пре свега интелектуална и духовна супериорност више грађанске класе коју чине добро плаћени пружаоци нових услуга везаних за рад од куће, номадски стил живота и професије које се развијају упоредо с креативним индустријама и са значајем ауторског рада. Отуда, без обзира на стварну класну припадност, стил живота, симболички капитал који имају и систем вредности који заступају даје младом вампирском пару у Цармушовом филму право да себе сматра „аристократским”: реч је истовремено о пародији хипстерске културе, али и о питањима везаним за прави морал нових представника савременог друштва, тачније оних који себе сматрају и представљају као његову нову интелектуалну, естетску и етичку елиту.

Крај филма, међутим, поставља питање шта се дешава са овом новом елитом (коју, зачудо, чине бледопути, плавокрвни вампири опседнути култом лепоте) у тренутку када се њени представници нађу у туђини, ван добро контролисаног система – који и сами непрекидно корумпирају без икакве гриже савести будући да су, као не-мртви, увек истовремено унутар и изван корумпираног система. И одговорни за њега и лишени било какве одговорности. Тај парадокс нам се у потпуности открива у завршници филма, која истиче колонијалну природу беле вампирске расе, несклоне мешању с другим расама. Није чудно што је крв за трансфузију заражена управо у болницама Марока, а не у болницама Детроита: каква би иначе афричка болница била до непоуздана и прљава, подложна очигледном немару?

С друге стране, током боравка у Мароку све локално, везано за аутохтону културу, постаје за пар извор сензације и сензуализације, како то хипстерском моделу живота и приличи. Отуда завршна сцена филма – у којој постаје јасно да ће се, коначно, крв белих и обојених љубавника помешати, стварајући нове облике вампирског живота, расно иновативне, који ће у будућности баштинити хибридно наслеђе западне и афричке културе истовремено – у својој отворености поставља низ питања. Публици је остављено да закључи куда води овај скок у непознато: еволуцији вампирске одговорности и еманципације, или повратку зверској вампирској природи, којом ће се заразити и невини афричко становништво које не зна ништа о аристократској традицији западне културе? Да ли је овај скок знак храбрости или само пука борба за опстанак у си-

туаији у којој све конвенције „аристократског“, „здравог“ и „друштвено одговорног“ начина живота престају да важе?

*

Фигура вампира показала се, и овом приликом, отвореном за трансформацију и везивање за актуелне феномене доба у коме настаје. Џармушов филм добрим делом потврђује фигуру вампира као место савремене идеолошке контроверзе западног друштва и његове идеје о сопственом развоју.

У погледу „хуманизације“ вампира Џармушов покушај у складу је са савременим филмским токовима у којима фигура вампира неуморно васкрсава и рециклира се, увек изнова потврђујући своју комерцијалну моћ и исплативост. Чини се да Џармуш, тај стари мајстор топле поруге и љубитељ скромности као скривене врлине, прати ову медијски заразну еволуцију вампирске природе са занимањем и радозналошћу. Како се и на који начин може променити људска врста као да зависи од одговора на питање како се и колико може трансформисати вампирска историја и судбина. При томе Џармуш отвара један неочекивани пут ка сусрету с другим културама и цивилизацијама, који радикално доводи у питање будућност супремације беле расе (и њене чистоте) у вампирском наративу:

Овај развој догађаја показује да вампирски филм наставља да прихвата деструктивно насиље модерности утирући пут следећем таласу вампира. Можда ће се, баш као што је вампир постао отелотворење транзиције између индустријског и постиндустријског, нови вампир који ће се појавити поново укључити у ове тренутне дебате и одржати своју везу с духом 'обнове и дезинтеграције' који дефинише модерност тиме што више није повезан ни са Старим ни са Новим светом, већ с његовим глобалним отелотворењем. (Abbott 2007: 219. Превод мој.)

Само питање улоге вампира у развоју људске врсте није се, међутим, много изменило. У постхуманим временима одговор је и код Џармуша као и код Стокера – језовито неизвестан.

Литература

- Abbott, Stacey. *Celluloid vampires: Life After Death in the Modern World*. University Texas Press, 2007.
- Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Gibson, Matthew. *Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*. Hampshire: New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Halberstam, Judith. „Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's 'Dracula'". *Victorian Studies* 36/3 (1993): 333–352.
- Караџић, Вук Стефановић. Одредница „вамписр” односно „вукодлак” у *Српски ријечник*. Прво издање. Беч, 1918.
- Стокер, Брем. *Дракула: симфонија страве и ужаса*. Превели Мирјана Живковић и Мирјана и Мило Главуртић. Београд: Просвета, 1984.
- Todorova, Marija. *Imaginarni Balkan*. Prevod Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: Biblioteka XX vek, 1998.
- Чајкановић, Веселин. *Мити и религија у Срба – изабране студије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- Чајкановић, Веселин. Одредница „вамписр” у: *Народна енциклопедија*. Уредио Станоје Станојевић. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.

Tatjana Rosić Ilić

THE VAMPIRE FIGURE: TECHNOLOGY, MAGIC AND THE QUESTION OF RACE (PURITY)

Summary

The figure of the vampire in the written history of Western culture appears in the era of Enlightenment, developing into a figure of threat in the literature of late Romanticism, which activates a wide range of ambivalent and controversial possibilities for the transformation of humanity. The presence of vampires points to the conflict between tradition and change, technological imagination that paves the way for the continuous (self-)improvement of the human species, and political conservatism that opposes the consequences of that (self)improvement. Vampire powers combine the wonder of technology with the mystery of magic, presenting the audience with a superior being with supernatural properties. Yet that being –

precisely because of its ability to effectively transform both itself and others – is the site of the deepest political and ideological controversy. Ever since Stoker's novel *Dracula*, the question of race has been a central question of the vampire narrative: at what cost will the human species defend its "purity" and is it even able to prevent what it considers its contamination? What is the readiness of the human species to accept its transformation and different, hybrid forms of humanity? The infectiously popular figure of the vampire in literature and contemporary popular culture, which is analyzed in this paper, could help us discover what those answers look like in the era of neoliberal capitalism, bio- and necropolitics, global digital alienation, genetic engineering and artificial intelligence – in short, in the era of trans- and posthumanism, which is apparently open to the utopia of human evolution.

Keywords: Bram Stoker, Jim Jarmusch, vampire, race, *Dracula*, technology, magic, transformation, hybridity, evolution