

## МОТИВ ВАМПИРА НА ФИЛМУ И ФИЛМСКЕ АДАПТАЦИЈЕ РОМАНА ДРАКУЛА БРЕМА СТОКЕРА

Марија Шаровић<sup>1</sup>

Институт за књижевност и уметност, Београд

821.111.09-312.9 Брем С.  
791.091:82-31  
791.221.9:392.28  
ID: 174295308

### Апстракт:

Предмет рада је мотив вампира у књижевности анализи књижевних дела и кинематографских остварења, а његов циљ – указивање на симултаност развоја мотива у два медија. Конјункцијом књижевне (филмске) историје мотива вампира најпрозирнији је у поређењу у коме долазну тачку представља роман Брема Стокера, Дракула, и неке од његових најзаступенијих филмских адаптација – Браунингов и Којолин Дракула, те Мурнауов и Херцофов Носферату. При томе, акценат је на савременијим мотивима који се у књижевности појављују нешто касније, а на филму већ од самог почетка – туђинство (или друштво) вампира, вампир у светлу неоколонијализма, његов еротски потенцијал и томе слично, са посебним освртом на вредности које омогућавају жанровски филм, али и на оградичења које намеће.

### Кључне речи:

вампир, филм, књижевност, Мурнау, Браунинг, Којола, Херцог, друштво, еротизам, жанр-филм.

Прва појава вампира на филму, 1915. године, била је у серијалу *Вампири* који је снимео Луј Фејад. *Вампири* су инспирисани делом Ежена Сија, *Тајне прада Париза*, и у први план постављају ликове демонских криминалаца. Читав серијал траје више од седам часова и требало је да буде популистичко остварење намењено широкој публици, заправо је за њу дуго био недоступан. У Француској је, у своје време, чак и забрањен због сатиричног приказа француске полиције. Париски лопови нису истински вампири, иако се

<sup>1</sup> msharovic@yahoo.co.uk

„хране крвљу“ (новцем) богатих. У одличном римејку Оливијеа Асајаа из 1997, који је назван по главној јунакињи *Вампира* Ирми Веп (анаграм од речи *вампир*), вампири се уопште не појављују. Читав филм је на просто платформа на којој се проблематизује статус жанр-филма и поставља питање римејка и његове могућности да превазиђе сопствену полазну тачку и оквире „већ виђеног“. Филм у први план поставља неславну причу о филмској индустрији и позадини снимања филмова, испуњену референцијама на азијску и холивудску кинематографију, као и освртима на „уметничку“ француску кинематографију о којој се говори као о давној прошлости, и којој су посвећене последње сцене у маниру раног експерименталног филма.

За разлику од развитка мотива у књижевности, који прати природан след – од немуштог, демонског бића које сиса крв да би преживело, преко углађеног заводника у западној варијанти мотива, до вампира набијеног метафорским значењима, у кинематографији је од почетка, на мање или више увијен начин, био алегорија материјализма, туђинства, лоповлука, освајања, ширења заразе, дакле, оних мотива који ће постати карактеристика вампира у књижевности тек у каснијој фази развитка мотива.

Прво књижевно дело на чијим ће се основама развити најпознатији филмски вампир свакако је *Дракула* Брема Стокера из 1897. Две врло популарне филмске адаптације, Мурнауов филм *Носферату* (1922) и Браунингов *Дракула* (1931) остају углавном у оквирима уобичајеног представљања мотива, без много инсистирања на метафоричком потенцијалу. Визуелни медиј донекле је (срећом, не увек) ограничио имагинацију, па су тако настали и филмски вампирски стереотипи, аналогни заправо општим местима готске књижевности и прозе о вампирима који, у оба случаја, доводе до засићења, па опадања, тј. декаденције жанра. Објашњење овакве појаве даје Џ. Твичел:

Ово је делом изазвано његовим комерцијалним успехом који је скоро неизбежно вулгаран: лутке-вампири, вампирски зуби, цртани филмови о вампирима [...] начинили су од њега више предмет пародије него озбиљних студија. Како било, савремени, месечарски блед, кадаверични вампир мртвих очију који се облизује пред призором незаштићених девица је исто онолико далеко од романтичарске представе колико и Франкенштајнов монструм са каишевима по челу и копчама на образима, од створења које је описала Мери Шели (Twichell, 1981: 2).

Многоликост вампира умањена је стереотипним представама формираним почетком XX века, и у књижевности, и у кинематографији. Холивуд је

познати произвођач стереотипа, у смислу одређене визије која заробљава имагинацију, као и у смислу стварања најрепрезентативнијег скупа особина. Захваљујући *Дракули* Тода Браунинга, добили смо готово неизмењиву представу вампира, која је условила његове будуће облике и начинила га лако препознатљивим. Стереотипна слика вампира неизоставно обухвата отмену појаву са зашиљеним очњацима у црном вечерњем оделу која лута унаоколо, сисајући крв исто тако отменим младим дамама, управо онако како га представља Браунинг. Обично се мисли да је књижевни лик који је успешно овековечио Бела Лугоши гроф Дракула Брема Стокера, али, Лугоши је представио феминизиранију, углађенију варијанту вампира, док је Стокеров јунак истакнутих мужевних, па и анималних црта. Значај Стокеровог романа је у томе што је у њему дат први психолошки продубљени портрет вампира у књижевности уопште, коначна инкарнација митске и историјске крвопије, поред тога што је у њој аутор кокетирао са викторијанским табуима потиснуте сексуалности. Физичке сличности између ове две представе готово уопште и нема: Стокеров гроф је полузвер, с длакавим длановима и седом косом. Ако овај филмски стереотип треба поредити с неким књижевним ликом, онда би то најпре могао бити Полидоријев гроф Рутвен, углађени вампир племићког порекла, са ауром проклетог јунака романтизма или декаденције, који први пут није представљен као пука оживљена лешина. У ранијој филмској верзији, неауторизованој адаптацији Стокеровог романа, Мурнауовом немом филму *Носферату у фантом ноћи*, Макс Шрек тумачи вампира према сценарију у коме се могу препознати основне сижејне линије Стокеровог романа, са извесним изменама (гроф Дракула зове се Орлок, радња је из Трансилваније премештена у немачку паланку), али његова појава много више подсећа на старинске вампире народног предања, оживљене лешеве у којима нема ништа од префињености европеизираниог вампира, декадентног јунака засићеног животом – он се креће месечарски споро, попут инсекта, и истински је наказан. Код њега је много наглашенији типски него психолошки аспект лика вампира, при чему савременији, „животнији“ вампири овакав „третман тешко подносе [...] јер могу наликовати више карикираним или идеализованим луткама него стварним учесницима заплета“ (Муницић, 1997: 106). Интересантно је да је овај филм утицао и на обрнути процес – иако је филм традицију пренео у нови медијум, јављају се и обрнути случајеви – тако су, на пример, Питер Тремејн и Мерилин Рос написали приче инспирисане управо овим филмом (видети приче „Син Дракуле“ и „Носферату“ у антологији *The Vampire Omnibus*).

Књижевни вампири и њихове две основне представе имају порекло у фолклорној традицији – народним предањима источне Европе о канибалистичким оживљеним лешевима. Она у потпуности одговара пре-

анимистичком типу вампира којег помиње Чајкановић<sup>2</sup>, или, у другим варијантама, зомбијима. Они су, међутим, постали једна од најређих варијанти књижевних вампира, много популарнијих у кинематографским представама, и подсећају више на повратнике из Ромеровог филма *Ноћ живих мртваца*, него на аристократског вампира инспирисаног Стокеровим зликовцем. Типичан представник „вишег“ типа вампира (племићког, аристократског), гроф Дракула у Лугошијевом извођењу је успешна мешавина Полидоријевог вампира (створеног, опет, по узору на фигуру лорда Бајрона) и атмосферичних елемената лика вампира, попут оних које користи Ле Фану у *Кармили*. Овај харизматични квалитет вампира није могао бити у потпуности потиснут, иако су се неки писци (и режисери) трудили да вампира представе искључиво као не баш бистрог монструма.

Ако се овоме дода класична опозиција добро–зло коју вампир увек оваплоћује (наравно, као представник зла), онда се стиче представа о мутацијама кроз које је прошао као јунак, али које трпи и сам медиј (текст/филм), аксиолошки и етички. Сличан развојни пут, али са различитим редоследом (од језиве приказе народног предања, преко племића из далеке егзотичне земље, до вампира који постаје више него људски) мотив вампира ће прећи и у кинематографију, те се и у овој уметности која га је, поред књижевности, најрадије и најчешће користила, може уочити деформисање основног модела:

... Лугоши не инкарнира свог грофа-вампира као безлично страшило, механички покренуту лешину (што ће десет година раније учинити Макс Шрек интерпретирајући Мурнауовог Орлока) већ му снагом талента и имагинације поклања сав свој темперамент, морбидни шарм и привлачну снагу [...] монструм на екрану није више мртви експресионистички симбол, већ прије свега живо, покренуто и свјесно побуњено биће које својим присуством и дјеловањем све потпуније угрожава идилични склад и лажну хармонију стварности (Мунитић, 1973: 16, 17).

Разлика у филмским ликовима вампира код Мурнауа и Браунинга указује на једну од кључних разлика у креирању вампирског лика у књижевности, али и на успостављање својеврсног континуитета у филмској истори-

2 Веселин Чајкановић, у недовршеној студији *Вампир*, износи тезу о две концепције настанка вампира: старијој, преанимистичкој, по којој је вампир мртво тело које је оживело, лута по околини и дави стоку и људе и другој, млађој, анимистичкој, која се односи на веровање да је само душа покојника та која се повампирује, не и тело. Потоња је полазна тачка за бесконачне варијације на тему вампира у књижевности и кинематографији.

ји овог мотива. Прва представа вампира, у хронолошком и социолошком смислу старија, односи се на сеоског, руралног вампира, карактеристичног за српску књижевност доба реализма, али и западну књижевност, мада се у њој није прво појавио. Нашој књижевности много је ближи вампир каквог познаје народно предање, заснован на митолошкој представи. Отуда толике примесе народног живота у ликовима наших вампира. Типичан представник ове врсте је Глишићев вампир у причи *После деведесет и једина*, који се већ пословично узима као врхунски допринос српске књижевности реализма овој теми. И одиста, Глишић представља вампира који у потпуности одговара народном предању и који се савршено уклапа у сеоски и фолклорни клише овог бића. Иако се сматра за најпопуларнију и, у смислу заокружености мотива, најпотпунију причу о вампиру у српској књижевности, она не одступа од просечне обраде мотива карактеристичне за поменути варијанту. На срећу, филмска адаптација поменуте приче далеко је од просечне и, што је редак случај, превазилази по инвентивности и квалитету сопствени књижевни предлогак. Реч је о *Лейтширици* (1973) Ђорђа Кадијевића, нашем једином филмском делу које је успело да на екран пренесе довољно упечатљив лик вампира, захваљујући управо врло слободном приступу књижевном обрасцу. Одступање од књижевне потке овде је (што је реткост и изузетак) донело развијање основног текста. Утолико је филмско остварење боље, јер се заснива на елементима потпуно пренебрегнутим у причи, као што су еротизам вампира и пребацивање тежишта на женски лик. Заиста јединствени пример у нашој кинематографији право хорор остварења у коме Кадијевић „уместо епигонства посеже за аутентичном српском традицијом и из ње црпе енергију која његово вампирицу чини аутохтоним, овдашњим, надасве живим и убедљивим створом“ (Огњановић, 2007: 37). По речима Кадијевића, „решење се јавило неком врстом редуktivног обртања не само драматуршке шеме приче Милована Глишића, него концептуалне поенте целе митологеме која стоји иза ње, то је та вампиролошка митологема. Тако да девојка у филму чак није ни вампир, то је инкарнација метафизичког негативитета...“ (Огњановић, 2007: 155).

Схватање вампира као општег метафизичког негативитета и пребацивање његових атрибуција из сфере конкретног (уобичајена иконографија – изглед, понашање, предањем условљени моменти појављивања, табуи и остало) у сферу апстрактног (вампир као психолошка категорија, савремени вампири блиски људима или чак превише људски) и такво његово транспоновање на филму воде нас до друге варијанте, млађе, али много продуктивније. У њој се вампир познат из предања појављује само ретко, а замењује га вампир као метафора, проводник за мотиве заразе, рата, пуштошења и дегенерације. Вампир се појављује и као *друи* – туђин – а мотив

се у савременој књижевности и кинематографији повезује и с пороцима савременог друштва. Он може симболизовати заразу, похлепу, моћ коју пружа новац. Материјалнија страна овако уланчаног мотива јавља се нпр. у Пекићевом *Злајном руну*, преко идеје о корпорацијама и институцијама (овде је то породица Симеона Његована), као вампирски похлепним, које се хране крвљу и имовином појединаца. Ово апокалиптични мотив вампирске заразе повезује са политичким теоријама о власти и моћи.

Вампиризам као оличење материјализма и похлепе биће карактеристика савременијег филма о вампиру: као и у књижевном предлошку Ен Рајс, и у филмској варијанти *Инијервјуа с вампиром*, Лестатов први напад мотивисан је жељом за Луисовим имањем и богатством. Овај мотив по правилу је повезан са чињеницом да вампир мора бити странац: почев од Стокеровог романа, у коме је гроф Дракула представљен као примитивна претња викторијанском енглеском друштву, преко практично свих филмских адаптација овога дела, вампир је *увек сйранац*. И хронотоп вампирских прича обично наглашава чињеницу да је вампир претња која долази од *сйоља*. Реч је о типу хронотопа везаном за историјско место из кога је потекао Влад Цепеш, узор за лик Стокеровог грофа. Прича *Бледа дама* Александра Диме и Пола Бокажа из 1849. је можда и најранија прича у којој је хронотоп заснован на реалном подручју са кога он потиче – трансилванијским Карпатима – подручју прихваћеном за традиционалну постојбину вампира. Његов утицај посебно је битан за кинематографска остварења са идентичним хронотопом, између осталих, за Кополину верзију *Дракуле* Брема Стокера и *Нађу* М. Алмерејде. У оба филма, Трансилванија је представљена као нека врста нигдине, вампирског уточишта које филмским верзијама мита омогућава сликовитост готског романа и једноставно увођење натприродног јунака.

У новијим, радикалнијим верзијама, страно порекло вампира истиче се као непосредна претња, не само као део декора. Тако се у филмској верзији мита о вампиру Гија Мадена под називом *Дракула: сйранице из дневника једне девице* (2002), заправо хорор-мјузиклу у маниру немог филма, од почетка уводи лик вампира као лик Другог, додуше пародиран (на екрану се појављују речи *Друје земље! Сйранци!* које муче Луси у сновима, при чему лик вампира тумачи Кинез). Сличну функцију има и лик Меги Чеунг, звезде азијских акционих филмова, која у филму *Ирма Веј* глуми саму себе, представљајући истовремено источњачку претњу глумици – симболу француског подземља. Други симболизује инвазију, и у њему (британска) култура види сопствену империјалистичку праксу која се одражава у чудовишном облику. Маденова балетска верзија Стокеровог романа, у стилу неких експресионистичких филмова из двадесетих година прошлог ве-

ка углавном је црно-бела, али са занимљивом употребом боја. Прича о злобном, али привлачном емигранту који се храни крвљу енглеских дама приказана је балетом, пантомимом и пропратним текстом. Високостилизована интерпретација познате приче прилично доследно прати Стокеров предлог, изузев у томе што је улога грофа Дракуле поверена кинеском глумцу. Неких сцена – типичних за готово сваку филмску обраду Стокера – нема (таква је сцена Харкеровог путовања до Дракулиног замка, а овде је Луси, а не Мина, главни женски лик). Вампир као метафора за новац (капитал) у готово свакој од ових адаптација такође призива и неизоставне сцене вампирског канона – у Стокеровом роману, Џонатан Харкер са чуђењем увиђа да Дракули недостаје управо оно што човека чини племићем: слуге. Ову сцену можемо видети свуда, од поменута два класична филмска остварења, преко Херцоговог изузетног дела *Носферату*, до високостилизоване сцене из Маденовог филма, када Дракула бива посечен, а из ране истичу златници: „... буржоазија XIX века монопол може замислити само у облику грофа Дракуле, аристократе, фигуре прошлости, реликта далеких земаља и мрачног доба“ (Moretti, 2000: 150). Уз ово, моменту туђинства које лик вампира увек представља, одговара употреба егзотичних, „непроверених“ места, још и стога што омогућава једноставну мистификацију: најлакше је мистификовати далеке и непознате културе, јер је и могућност провере сведена на најмању могућу меру. У исту замку „предности“ мистификације у коју је упао Стокер, упада и Копола (видети обред православног венчања у његовој верзији *Дракуле*) који православље, само зато што је довољно егзотично, далеко и њему мало познато, сматра „правим хришћанством“ (не објашњавајући шта би онда био католицизам, на пример). Отуда топос непознатог, примитивног и дивљег места као омиљеног обитавалишта, што књижевног, што филмског вампира.

Протејски карактер вампира који може бити дословно *било шта* даје, по мишљењу извесних критичара, управо Копола у својој филмској варијанти Стокеровог романа. Томаш Ворхол за пример узима његовог Дракулу, чији је

полиморфизам такође под утицајем његових кинематографских предака, његове раније сопствене врсте [...] он је фасцинантна композиција Макса Шрека (сенка, појава), Беле Лугошија (акцент, маниризам ...), Кристофера Лија (аристократа–грабљивац), Џека Паланса (напуштени несрећни аристократа), Френка Ленгеле (еротични аристократа), као и неких других... (Warchol, 2003: 8/9).

У основи вампирске полиморфије стоји не много утешна визија вампира као универзалне метафоре зла, уверење да је зло вечито и непобедиво. И

поред антропоморфних образаца вампира (лорд Рутвен, Варни, Кармила, гроф Дракула, Лестат), не треба заборавити бројне другачије, иако не средишње, фигуре вампирског пантеона, у чијој се заједничкој основи налази метафора паразитирајућег зла.

*Дракула* Брема Стокера је, ипак, дело од парадигматичног значаја. Други обрасци прозе о вампирима (или, шире, готске прозе) погодни за филмске адаптације, иако имају све елементе који су нека дела учинили врло популарним на филму, ретко су били коришћени. Такав је случај са првим готским романом, *Ојтранјиским замком* (1764) Хораса Волпола. Иако има изврсну комбинацију економских и љубавних интрига, проклетстава и натприродних појава постављених у окружење средњовековног готског замка, ово дело имало је само једну филмску адаптацију, ону Јана Шванкмајера (1977) са препознатљивим колажима анимираних детаља, делова репортажа, мешањем димензија садашњости и древне прошлости. Интересантно је да се у том роману користи и *cliff-hanger*, чија је сврха подизање напетости, и који се заснива на прекидању приче на најзанимљивијем месту. Иако очигледно додаје ноту комерцијалности књижевној (или ТВ) продукцији, а своје место нашао је најпре у књижевним делима, ни он није допринео комерцијализацији најстарије готске приче. Сличну судбину имала је и *Кармила* (1872) Шеридана ле Фануа: иако је написана четврт века пре *Дракуле*, није имала особите среће са филмским адаптацијама, које се све одреда задржавају у оквирима нискобуџетних остварења, и по уложеним средствима, и по квалитету и уметничким донетима (на пример, филм *Кармила* из 1990, у режији Габријеле Бомон, заснован директно на тексту Ле Фануове приче, као и филм *Twins of Evil* из 1971, у којој је Кармила / Миркала тек споредни лик). Једина филмска адаптација овог дела вредна помена је *Вампир* Карла Дрејера (1932), заснована посредно на две Ле Фануове приче, од којих је једна и *Кармила*.

Као књижевни текст, *Кармила* има нестабилан статус. Твичел је сматра текстом који је „мање дифузан од *Дракуле*, мање тривијалан од *Варнија*, мање суморан од *Вампира*, она је заиста мало ремек-дело“ (Twichell, 1981: 128) У есеју Сејлера и Зиглера, аргументује се теза да је *Дракула*, а не *Кармила*, дело које је за жанр имало значај канона, најпре због тога што Кармилина примарна мотивација није глад већ жеља за блискошћу са људском особом, што није случај са фолклорнијим и очигледно крвожеднијим Дракулом. Потом и због Дракулине анималности и могућности промене коју романтичарски етерична Кармила не познаје (иако пажљивом читаоцу неће промаћи да се она у једном тренутку претвара у мачку). На крају, аргумент је и то што је *Дракула* дело које има своју катарзу и свој крај, док *Кармила* остаје дело са проблематичним, делимично отвореним крајем,



који сугерише неуништивост зла (Saler / Ziegler, 2003: 17–20) Ипак, наше је мишљење да је *Дракула* освојио и задржао статус канонског текста у књижевности о вампирима (па и кинематографији) због свог недвосмислено позитивног завршетка. *Кармила* не доноси чврсту одлуку о кажњавању зла, док је *Дракула* испуњен типским борцима против њега. Иако су ликови *Кармиле*, њен ток радње и мотивација донекле затамњени и недоследни, она поседује јединствену атмосферу која умањује ове недостатке.

Друго, успех је обезбедио и јунак – гроф Дракула представља парадигматични лик књижевности о вампирима, који у себи обједињује особености оба основна типа вампира. Критика је сложна у схватању да је *Дракула* средишњи текст у прози о вампирима, као и у томе да је гроф Дракула постао еталон ове прозе и главна веза између сада већ осамостаљених и различитих кодова и репродукције и перцепције овога мотива. Занимљиво је да је у самој књижевности инспирисао много мање остварења него у кинематографији – списак филмова са овим ликом је практично бесконачан, а овде се задржавамо само на најистакнутијим остварењима.

У овом смислу, и у смислу успостављања континуитета филмске историје у оквирима овог мотива, можда се као најбоље од њих истиче филм *Носферату* (1979) Вернера Херцога. Лишен утицаја Браунинговог виђења вампира, овај филм је, према речима Херцога<sup>3</sup>, заснован искључиво на Мурнауовој верзији, а потом и на Стокеровом роману. По Херцогу, Мурнауов филм о вампиру је најважнији немачки филм, са којим његова верзија настоји да успостави везу која је од суштинског значаја – везу са експресионистичким немачким филмом двадесетих година. Овај дијалог са историјом немачког филма заснован је на чињеници да је Херцогова филмска генерација била лишена непосредних узора, те се окренула старијој филмској генерацији, понајпре Мурнауовим и Ланговим остварењима, и тако успоставила континуитет филмске историје. *Носферату* у том смислу представља хибридно остварење које је много више на трагу слободне адаптације Мурнауовог филма него Стокеровог романа. Наравно, чињеница да је реч о често коришћеној теми, мотиву и лику, односи се и на правила жанр-филма, па и овај филм уводи сцене „препознавања“ предлошка, што књижевног, што филмског – сцена у гостионици (у којој Харкер саопштава да иде у замак грофа Дракуле) пред запањеним локалним живљем, представља неопходну сцену сваког филма о Дракули. Она служи и као антиципација, али по-

3 Коментари режисера Вернера Херцога и Френсиса Кополе узети су са DVD издања филмова *Носферату*, односно *Дракула* („The Making of Nosferatu“, Audio commentary with director Werner Herzog and Norman Hill, 1999, 20th Century Fox / „Представљање *Дракуле* Ф. Ф. Кополе“, Коментар режисера, 2007, Sony Pictures Entertainment).

стоје и многи други сигнали (слепи мишеви, кошмарни снови) који треба да наговесте прву појаву вампира.

Основна разлика је, опет, у типу вампирског јунака: Мурнауов вампир нема душу, он је готово као инсект, док је лик вампира који у овом филму маестрално тумачи Клаус Кински, врло људски, хоће да учествује у људским осећањима, осећа љубав. Чак и док умире, изопштен је из људске заједнице. То је тежиште вампирског лика у Херцоговој верзији, које Мурнауов филм нема; његов Носферату истиче много више типске него психолошке аспекте лика вампира.

У озбиљно схваћеном жанровском филму, посебно када је реч о филму о вампиру, један од императива је и спајање еротског и танатолошког. Херцогово остварење спада у ред оних који то успешно чине без иједне трукне тривијалности, тако честе у филму о вампиру. Слично покушава и Копола, чија је верзија Дракуле заправо верна верзија Стокеровог романа, у свему осим у љубавној причи. Иако је мит о вампиру идеалан за истраживање и покретање радикалне критике рестриктивних режима, у Херцоговом остварењу представља се и његов еротски потенцијал који је код Мурнауа, захваљујући неживотности вампира, потиснут.

Једна од истинских вредности Херцоговог филма јесте и драма унутрашњег пејзажа, која се обликује захваљујући драматичном пејзажу околне. Пејзаж постаје средство за изражавање стања јунака. Предугачки кадрови Харкеровог проласка кроз драматичну природу у којој је пејзаж главни јунак, духовни квалитет, нису наишли на одобравање компаније за коју је Херцог снимео овај филм (20th Century Fox). Филм им је био превише спор, и није било разумевања за чињеницу да су пејзаж и јунаково кретање кроз пејзаж важнији од саме приче, тј. да су они сама прича, што је потпуно неакционо и неразумљиво за западног посматрача. Нема (а тада није ни могло бити) компјутерски генерисаних слика. Читава драма заснована је у потпуности на смењивању светлости и сенке: прелазак у сенку треба да представи прелазак у другачије постојање, у Земљу сенки. Мурнауова верзија је црно-бела, док Херцог исти контраст постиже смењивањем светлости и сенке. Квалитету светла поклоњена је у његовој верзији велика пажња, и она је од посебног значаја у филмовима о вампиру, будући да је реч о бићу чије постојање дословно *зависи* од светлости (односно, бићу које дневна светлост уништава). Сниман у холандском граду Делфту (сценично, идилично, стилизовано место), као и у источној Словачкој (дивља природа), овај филм у први план поставља управо прелазак у посебну (одвојену) стварност. Паралелна стварност (улазак у Земљу фантома) јесте императив филма о вампиру, што је и главни проблем са Кополином вер-

зијом, која остаје бајковита од почетка до краја, без успешних прелаза који наглашавају бит вампира. Кополин вампир стога, ни поред полиморфије, не одаје утисак опасности, док у Херцоговој верзији постоји архетипски квалитет вампира као бића из кошмара, премда је реч о вампиру који не мења облике.

Кополина идеја је, пак, била да направи специфичну визуелну представу (уз помоћ костима и сценографије) како би избегао најдиректнију асоцијацију на Браунинговог *Дракулу*, и то представу засновану на посебном свету какав је дат у надреалистичким филмовима. Иако тврди да је његова иконографија инспирисана филмовима Жана Коктоа, његов утицај је у овом остварењу видљив тек посредно и само ретко је постигнута атмосфера коктоовског оживљеног мита. Кополин однос према жанру базиран је на покушају да у филм о вампиру уклопи надреалистичку иконографију, како би избегао замке жанровског филма. Када је реч о континуитету, Копола као посебну врсту наслеђа помиње још и филмове из педесетих година прошлог века везане за Сан Франциско (на пример, експериментални филмови Стена Брекица), као и неоспорне утицаје Мурнауа и Дрејера, када је у питању филм о вампиру. У светлу филмске историје, вреди истаћи све ове узоре (ма колико их сам филм не зазивао у памет), управо као покушај успостављања односа према традицији и историји филма о вампиру: сви утицаји се мешају да би сачинили нову форму, односно, реч је о прикупљању грађе коју треба обрадити на нов начин – не копирању, већ настављању традиције и преношењу инспирације.

Надовезивање на Мурнауову верзију вампира (као најранију и уметнички најуспелију) показује и да је вампир једна од универзалних митологема које стално добијају нове реинтерпретације. Занимљиво је и то да ниједна филмска верзија *Дракуле* није настала пре рата: након њега, уметнички покрети као што су немачки експресионизам, надреализам и дадаизам бавиће се управо оваквим кошмарним сликама. У том смислу, Мурнауова верзија представља врхунско остварење, настало као плод укрштања жанровског филма са духом времена. Стога су многе савременије представе вампира заправо ослоњене више на визуелни инвентар кинематографских интерпретација него на Стокеровог књижевног јунака.

Филм о вампиру као жанровски филм захтева одговарајући декор да би уопште могло да се говори о представи таквог лика, мада, у оквирима јединственог декора, вампир може бити и немушто биће из предања, колико и модерни аристократа. Можда је у томе и кључ популарности Кополине верзије, која вампира представља у много разних, што антропоморфних, што зооморфних облика.

Као жанровски филм, филм о вампиру са сваким новим покушајем адаптације представља све већи изазов за аутора, јер се суочава са много пута обрађиваном темом. Ова засићеност делом долази од чињенице да је готово сваки нови социјални или класни проблем, расно или сексуално питање могуће представити амбивалентним ликом вампира. Превазилажење жанра, тј. његово обогаћивање без сувишног понављања већ виђеног, једно је од најтежих подухвата и представља сам врхунац успеха у праћењу и обогаћивању традиције, у њеном најпречишћенијем, елиотовски схваћеном виду.

### Литература

- Warchol, T. (2003) How Coppola killed Dracula. *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (ed. Kungl, C. T.), Oxford.
- Глишић, М. (1989) После деведесет година, *Књиџа српске фанџасџике* (прир. Палавестра, П.), Београд.
- Le Fanu, J. S. (1998) Carmilla, *The Supernatural Omnibus* (ed. Summers. M.), Twickenham.
- Moretti, F. (2000) Dialectic of Fear *The Horror Reader* (ed. Gelder, K.), London and New York.
- Мунитић, Р. (1997) *Чудовишџија која смо волели 2*, Београд
- Мунитић, Р. (1973) *Фанџасџика на филму II, Вамџири и џалаксије*, Београд.
- Огњановић, Д. (2007) *У брдима, хорори*, Ниш.
- Пекић, Б. (1990) *Злаџно руно*, Сарајево
- Rice, A. (1993) *Complete Vampire Chronicles*, New York
- Saler, B., Ziegler, C. A. (2003) Dracula and Carmilla: The Mythmaking and Mind, *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Oxford.
- Stoker, B. (1988) *Dracula*, Leicester.
- Twichell, J. B. (1981) *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Durham, N. C.
- Haining, P. (2003) *The Vampire Omnibus*, London.
- Чајкановић, В. (1994) *Вампир, Сџара српска релиџија и миџологија, Сабрана дела из српске релиџије и миџологије*, књ. 5, Београд.

## MOTIF OF VAMPIRE IN CINEMA AND CINEMATIC ADAPTATION OF THE NOVEL – DRACULA, BY BRAM STOKER

### Summary

---

*The subject of this paper is the motif of vampire in a comparative analysis of literary works and movies; its goal is – to point out the simultaneity of development of the same motif within two different media. The emphasis is put on more contemporary motifs which had appeared in literature a little bit earlier, and in cinema from the very beginning, such as – the otherness of vampire, vampire in the light of neocolonialism, vampire as allegory of materialism and corporative greediness, its erotic potentials etc., with a special view on the advantages enabled by the genre itself, but on the imposed restrictions as well. At the same time, this paper tries to determine the reasons of great popularity of Stoker's oeuvre and his canonical importance for cinematography, notwithstanding the fact that he has as his predecessors equally good and relevant genre movies, very suitable for cinematic adaptation (Carmilla by J. Sheridan LeFanu or his first gothic novel The Castle of Otranto by Horace Walpole). Beside a clearly positive ending of the movie, in which the good takes victory over the evil, most important role in building his status certainly comes from the stereotypical presentation of vampire, iconography and typical values of vampire developed in the cinema versions of vampire myth (especially with Coppola, whose films are very true to their literature models). Our analysis is based on the distinction between two fundamental types of vampire (before animism and after animism), where more recent ones (of noble and human origin) were far more productive as well, at least when cinema works are concerned.*

*Essentially important question is the question of continuity of literary and cinematic history of vampire motif. The effort of repeated modeling of the tradition and/or its continuity is most transparent in the comparison in which the starting point is the novel of Bram Stoker – Dracula on the one hand, and some of its most famous adaptations – Browning's and Coppola's Dracula, then Murnau's and Herzog's Nosferatu, on the other hand. With the development of vampire motif in cinema, comes the separation and distancing from its literary model, so that, as in the Herzog's version of Nosferatu, the presentation of vampire becomes in a greater extent based on cinema (Murnau's count Orlok), than on literary predecessor (Stoker's count Dracula).*