

Drakula és a médiumok¹

Drakula médiumidegensége két kortárs vámpírfilm tükrében

Bram Stoker *Drakula* című regényében az 1890-es években modernnek számító médiumok szinte mindegyike megtalálható a fonográfól az írógépen át egészen a távíróig. Az 1980-as évek óta folyamatosan jelennek meg olyan elemzések, amelyek a regényben szereplő médiumokra, ezeknek a történetben betöltött funkcióira és szimbolikus jelentésükre fókuszálnak. Ezek az írások Drakula grófot általában atavisztikus, médiumidegen figuraként látatják, és egyetértenek abban, hogy a modern médiumok jelentős mértékben hozzájárulnak a vámpír legyőzéséhez. E tanulmány azt vizsgálja, hogy a kortárs vámpírfilmek miként kapcsolódnak ebbe a diskurzusba. Első szakaszát ennek az örökségnek az áttekintése alkotja. Ezt követi két kortárs vámpírfilm, a *Hétköznapi vámpírok* (2014) és *A vámpír árnyéka* (2000) elemzése. E két film közös vonása, hogy a vámpírok médiumidegensége mellett a médiumok vámpírszerűségét is színre viszi. Az efféle paradoxitás Stoker írásában is megfigyelhető.

1. Bevezetés: Ismételés és variáció Drakula ábrázolásaiban

Nina Auerbach kétségtelenül helyesen állapította meg már az 1990-es évek közepén, hogy miközben mindnyájan ismerjük – vagy azt hisszük, ismerjük – Drakulát, voltaképpen rengeteg Drakula létezik (Auerbach 1995). Az elmúlt húsz év tovább erősítette e kijelentés érvényességét: a kortárs horrorfilmekben éppúgy, mint napjaink vámpírregénytermésében a Bram Stoker teremtette vérszívó gróf újabb és újabb manifesztációival találkozhatunk. Azonban az is kétségtelen, hogy Drakula különböző változatai gyakran hordozzák ugyanazokat a személyiség- és karakterjegyeket, a különböző alkotók a megrajzolásában előszeretettel ismételnék bizonyos vonásokat. Az alábbiakban ezek közül vizsgálom meg egyet közelebbről, nevezetesen Drakula médiumidegenségét, a modern technikai vívmányokkal szembeni viszonyát.

Előbb áttekintem, hogy Bram Stoker 1897-es regényében miként jelenik meg Drakula és a médiumok kapcsolata. Ezután bemutatom, hogy az itteni tapasztalatok miképp hasznosíthatók két kortárs vámpírfilm elemzése során. Végül a két film elemzéséből levont következtetésekkel visszatérek a regény értelmezéséhez, hogy rámutassak, ezek tanúságai miként befolyásolják a regény különböző olvasatait.

A technika és a tudomány kérdései már Stoker korában szoros kapcsolatban álltak a médiumok szűkebb körével (amelyen például a táviratot, a naplót és az újságot érthetjük). Ezt az összefonódást nemcsak az magyarázza, hogy az új médiumok maguk is tudományos felfedezések és technikai találmányok révén jöttek létre, hanem az is, hogy a szűkebben nem mediális sajátosságok is médiumként kezelendők. Ehhez elsősorban Marshall McLuhan (1964/1994) tág médiafogalma jelenthet olyan ernyőt, amely ezeket a jelenségeket együtt, kapcsolatukban, nem elkülönülten tudja megmutatni. McLuhan számára a médiumok az ember kiterjesztései: például a kerék a lábfejé, az elektronikus hálózat az idegrendszeré, a ruha és a ház a bőrünké, a nyíl a kezünké és a kézfejünké stb. Az alábbiakban a médium fogalmát ebben a tágabb értelemben használom; így lehetséges, hogy a *Drakula* elemzése során egymás mellé kerülnek olyan eszközök, mint például a filmfelvevőgép, a könyv és a postakocsi.

¹ A jelen írás *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* című OTKA NN 12700 pályázat keretében készült.

2. A médiumidegen Drakula

Ahhoz, hogy megtapasztaljuk, milyen félelmet keltenek a technikai médiumok Drakulában, nem kell horror-rajongónak lennünk: a vámpír gróf e tulajdonságát más műfajú, a fiatalabb korosztályoknak készült alkotások is felhasználják. Például a 2012-ben bemutatott *Hotel Transylvania – Ahol a szörnyek lazulnak* (Genndy Tartakovsky, *Hotel Transylvania*) című animációs filmben Drakula gróf egy szállodát igazgat, amelynek elsődleges célja, hogy emberektől mentes környezetben biztosítson kikapcsolódási lehetőséget minden fáradt szörnynek. Nem csoda hát, hogy amikor a film egyik főszereplője, a fiatal amerikai turista, Jonathan felbukkan az épületben, Drakula halálra rémül: egy ember jelenléte botrányhoz vezetne, foltot ejtene a szálloda jó hírnevén. A gróf a hivatlan vendéget megpróbálja elrejteni a szálló lakói elől, ezért betuszkolja egy raktárhelyiségbe, ahol – veszedelmes fegyverek után kutatva – alaposan átvizsgálja a hátizsákja tartalmát. Először egy mosatlan póló rémíti meg – hiába, úgy tűnik a penetráns szagok, mint amilyen a fokhagymáé is, két vállra fektetik a vérszívókat –, nem sokkal később pedig egy mobiltelefon borzolja az idegeit. A film egyértelműen jelzi, hogy a gróf nem ismerős a modern médiumok világában, a szerkentyűt először „kínzóeszköznek”, majd „titkos gondolatolvasónak” bélyegzi, végső diagnózisa pedig jól mutatja, milyen veszélyesnek tartja az efféle kütyüket: „Gyilkos, mint a napfény.” A jelenet – a film néhány további hasonló utalásával megtámogatva – világos üzenetet hordoz: a *Hotel Transylvania* Drakulát médiaanalfabétának mutatja be, aki az emberi világtól elvonulva nem tart lépést annak technikai fejlődésével, feltehetően ezért is érzi fenyegetőnek a modern technikai vívmányokat.

A film érdekessége, hogy miközben pozitív, jószívű, szerethető hősként ábrázolja Drakula grófot – tehát szembe megy a stokeri hagyománnyal –, a vámpír megformálása során végig szem előtt tartja a korábbi *Drakula*-adaptációkban előforduló vérszívó külső megjelenésének és személyiségének legmeghatározóbb jegyeit (ilyen a fekete haj, a sötét köpeny, a vértelen arc, az időnként vörös, lángoló szempár, az ellentmondást nem tűrő, zsarnoki személyiség, aki előszeretettel manipulál és téveszt meg másokat stb.). Így egyszerre bizonytalanítja el, ugyanakkor erősíti is tovább a köztudatban élő Drakula-képet. Új megvilágításba helyezi a grófot, de a fontosabb attribútumok felhasználásával tovább táplálja a Drakula-hagyományt. Kérdés, hogy ennek a hagyománynak meghatározó aspektusa-e Drakula médiaidegensége? Drakulát csak technikailag visszamaradott karakterként lehet-e elképzelni, olyan lényként, aki egy adott kor új médiumaihoz képest mindig egy korábbi fejlettségi szintet képvisel?²

Drakulának ezt a vonását már Stoker 1897-es regényében is felfedezhetjük. A *Drakula*-kutatásban meglehetősen konszenzus uralkodik (Wicke 1992, Kittler 1997, Byron 1998a, Fleissner 2000, Pedlar 2003, Stiles 2006, Punter 2007) a gróf és a médiumok viszonyát illetően. Akik a *Drakula* elemzése során a regénynek ezzel az aspektusával foglalkoztak, általában egyetértettek abban, hogy a mű diegetikus világában újnak számító médiumoknak és médiatechnikáknak kitüntetett szerepük van a vámpír elleni harcban (Byron 1998a). A vámpírvadászok egyebek között azért győzedelmeskednek az erdélyi gróf felett, mert ellenfelükkel szemben – aki ragaszkodik a jól megszokott, ám kissé már poros médiumokhoz – ismerik koruk legmodernebb technikai vívmányait, és ezek előnyeit ki is használják a vámpírral folytatott harc során (Stiles 2006). Amikor a vámpírvadászok listába szedik, hogy mik az erősségeik a vámpírral szemben, külön kiemelik, hogy ők rendelkeznek a „tudomány forrásaival” (Stoker 1897/2006: 249).

Ezt a legkézzelfoghatóbban a gróf és a vámpírvadászok által használt közlekedési eszközök jelzik. Drakula az utazás hagyományos formáiban bízik: ha hosszabb utat kell megtennie, szárazföldön a postakocsit vagy a hintót, tengeren a vitorlás hajókat részesíti előnyben (Anglia partjait a Demeter nevű szkúneren éri el, és a Katalin cárnő nevű vitorlásra utazik, amikor visszamenekül Erdélybe). A vámpírvadászok ezzel szemben a gőzhajtású közlekedési eszközökre esküsznek, előszeretettel utaznak vonaton és gőzhajón (az üldözés során Párizsból Várnába az Orient-expresszen jutnak el, ahonnan

2 Drakulának a kortárs moziban gyakori, mégsem kizárólagos az efféle ábrázolása Cole Haddon 2013 februárja és 2014 januárja között bemutatott „Dracula” című sorozata éppen azzal hoz újat a megszokott Drakula-ábrázolásokhoz képest, hogy vérszívó hőst a korabeli technikai vívmányok, újítási lehetőségek megszállottjaként mutatja be, aki többek között egy korai gyártmányú automobilon közlekedik, és a vezeték nélküli villanyvilágítás kifejlesztésén munkálkodik. Ez a megoldás talán annyiban problémás, hogy a sorozat szerint Drakula több száz évig fekszik eszméletlenül egy koporsóban, és csak a történet kezdete előtt néhány évvel éled újra, így mindössze ez a rövid idő áll rendelkezésére, hogy szert tegyen a legmodernebb ismeretekre.

– megtudva, hogy Drakula egy dereglyén utazik – „gőzbárkával” erednek a vámpír nyomába).³ Ráadásul a hagyományos és a modern közlekedési eszközök közötti különbséget, ezek alá- és fölérendeltségét a vámpírvadászok meg is fogalmazzák, még ha nem is teljesen explicit módon. Amikor a Van Helsing vezette kis csapat megtudja, hogy a vámpír a Fekete-tengeren egy vitorlás hajóval igyekszik Várnába, a professzor rögtön megnyugtatja társait: „Vitorlás hajóval utazni sok időbe kerül, mert az sose nagyon gyors; de ha mi elindulunk [vonattal], gyorsabban partra érünk, és már ott fogjuk várni” (Stoker 1897/2006: 329). Közben Van Helsing látszólag a vízi és a szárazföldi utazást állítja szembe egymással, valójában magát a vitorlás hajóval történő utazást minősíti lassúnak. Később Jonathan Harker boldogan jegyezheti fel egy gőzhajó fedélzetén, hogy „lehagynak minden vízialkotmányt, nagyot és kicsinyt” (Stoker 1897/2006: 368).

Érdemes megjegyezni, hogy nemcsak a választott közlekedési eszközei keltik azt a hatást, hogy a gróf egy korábbi korhoz tartozik, hanem az ezekre az eszközökre alkalmazott szóhasználata is. Jonathan Harkernek címzett első levelében Drakula biztosítja az angol ügyvédjelöltet, hogy foglalt számára egy helyet a Bukovinából induló „delizsánszra” ([*diligence*] Stoker 1897/2006: 19; 1998: 34). Később, amikor búcsút vesz Harkertől, ugyanezt a szót használja: „Miután ők távoztak, előáll a [kocsim], és elviszi önt a Borgói-hágóhoz, ahol megvárhatja a Bukovinából Bistritzbe tartó [delizsánszot]” (Stoker 1897/2006: 63). A „delizsánsz” a mai olvasó számára valószínűleg archaizáló kifejezésként hat. Arra, hogy ez a regény nyugati karaktereinek is idegen, abból következtethetünk, hogy Harker a Drakula kastélyához vezető útja során következetesen „postakocsit” használ a „delizsánsz” helyett (lásd például Stoker 1897/2006: 34, 35, 39, 40). Drakula így nemcsak a választott közlekedési eszközei tekintetében tűnik visszamaradottnak a nyugati szereplőkhöz képest, hanem azáltal is, ahogy ezekről beszél.⁴

A vámpír és a vadászai által használt közlekedési eszközök különböző technikai fejlettsége olyan vonása a regénynek, amelyet a filmes adaptációk is előszeretettel használnak fel. A legjobb példája ennek a John Badham rendezte 1979-es *Drakula*, amely egy szabályszerű autósüldőzésben jeleníti meg ezt az ellentétet. A film vége felé a Drakula hatalma alá került Lucy egylovas hintóval igyekszik a vámpír kastélyához, ám a vámpírvadászok autóba pattannak, és pillanatok alatt elé vágznak, megakadályozva ezzel a nő tervét.

Ez az ellentét a vámpírvadászok technológiai naprakészsége és a gróf elmaradottsága között azonban nemcsak a közlekedési eszközökben érhető tetten. A vámpír elleni harcot más médiumok is befolyásolják. Ahogy arra Glennis Byron is felhívja a figyelmet, a történet során „a távíró, az írógép, a fonográf, a vasút és az újságok nélkül a szükséges információkat nem lehetne összegyűjteni, összevetni és továbbadni” (Byron 1998a: 22). Máshol pedig így fogalmaz:

„Bram Stoker *Drakulája* szinte kérkedik modernségével: a távírótól, az írógéptől és a telefontól a gyorsírásig, a fonográfig és a Kodak fényképezőgépig mindent felvonultat: be van ágyazva a viktoriánus világ egyre bővülő információs technológiájába [...] Újságkivágások, távírók, hajónaplók, napló bejegyzések, levelek, interjúk – mind egymás mellé kerülnek Mina három példányban elkészített gépelt kéziratában. Még Drakula is tisztában van az adatgyűjtés szükségességével, és mohón kutatja a benne rejlő erőt” (Byron 1998b: 12).

David Punter továbbgondolva Byron elképzelését, megállapítja, hogy „[a] fejlődésnek ezek az elemei éles ellentétben állnak Drakula figurájával, aki a hatalom ősi gyökereihez tapad”, és arra a következtetésre jut, hogy „a regény végül a modern technológia felsőbbségét demonstrálja egy korábbi világrend felett” (Punter 2007: 36).⁵

3 A Drakula és a vámpírvadászok által preferált közlekedési eszközök koloniális szempontból is megközelíthetők. Bényei Tamás Kipling egyik elbeszélését, a *Krisna Mulvaney megtestesülését* elemezve jegyzi meg, hogy a történetben „ironikus ellentét feszül [...] két jármű, a dinamikus – angol – vasút és az önmagában mozdulatlan – bennszülött – hordszék között” (Bényei 2011: 203). Stoker regényében hasonló ellentét feszül, ha nem is ennyire élesen. A Drakula koloniális megközelítéséről bővebben lásd Arata (1990).

4 A Drakula szóhasználatára vonatkozó megállapításokat a Glennis Byron szerkesztette, 1998-as *Dracula* kiadásra alapoztam. A dolgozatomban szereplő *Drakula*-idézetek Sóvágó Katalin 2006-os fordításából valók, mivel azonban ez a verzió a „delizsánszot” és a „postakocsit” szinonimaként használja, ezen a helyen változtattam a fordításon. Érdemes viszont megjegyezni, hogy Sóvágó fordítása a „kocsi” („*carriage*”) helyett sok esetben az „ekvipázs” szót használja. Bár az angol eredetiben ez sem a Drakulához, sem a Harkerhez köthető szövegrészekben nem fordul elő, mégsem rossz választás, a következetes használatával ugyanis hangsúlyozni lehet Drakula archaizáló nyelvhasználatát.

5 Lásd még Fletcher (2013: 57).

A *Drakulában* az információt közvetítő technológiák és a lejegyző technikák valóban meghatározóak a vámpír elleni harcban.⁶ Jonathan Harkernek már a gróf kastélyában az életét menti meg (vagy legalábbis elnapolja a rá leselkedő veszélyeket), hogy gyorsírással vezeti naplóját, és Minának címzett levelét is ezzel a technikával írja. Így a levél hiába kerül Drakula kezébe, a „különös jeleket” nem tudja dekódolni, ezért nem képes kikövetkeztetni Harker tervét – ha tudná, mire készül a fiatal ügyvédjelölt, valószínűleg ott helyben végezne vele. De az információk titkosításánál a regényben fontosabb az információk összegyűjtése, kiválogatása és sokszorosítása. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy egészen addig, amíg Mina össze nem gyűjti a többi szereplő naplóját, hogy összerendezze és több példányban lemásolja azokat, az olvasó az egyetlen, aki abban a kitüntetett helyzetben van, hogy értesül a történet minden mozzanatáról, és nyomon követheti a gróf tetteit, míg a szereplők sötétben tapogatóznak, nem lát(hat)ják az összefüggéseket. Csak akkor alkothatnak teljes képet a helyzetükről, amikor kézhez kapják és elolvassák a Mina által készített másolatokat. Hogy mekkora fenyegetést is jelent Drakula számára ez a másolat, azt a legpontosabban Van Helsing metaforikus megszólalása fejezi ki: „Ez az írás olyan, mint a napfény!” (Stoker 1897/2006: 194). Miközben ez a mondat elsősorban arra utal, hogy milyen megvilágító erejű a professzor számára Mina naplója, azaz új megvilágításba helyezte a történeteket, a papírhalmot egy olyan elemmel (a napfényvel) hasonlítja össze, amely veszélyes a grófra, korlátozza annak szabadságát.

Az alábbiakban azt vizsgálom meg, hogy a kortárs vámpírfilmek miként örökítik tovább és értelmezik újra Stoker regényének ezt a jellegzetességét, a vámpír médiaidegenségét. Az elemzés során a Jemaine Clement és Taika Waititi rendezte 2014-es ausztrál vámpírfilmre, a *Hétköznapi vámpírokra* (*What We Do in the Shadows*) és E. Elias Merhige *A vámpír árnyéka* (*Shadow of the Vampire*, 2000) című horrorfilmjére támaszkodom. E két kiemelt film alapvető tendenciát jelöl ki a közelmúltbeli vámpírfilmeket illetően: az első főleg a történet szintjén teszi kérdéssé a vámpír modern technológiához és médiához való viszonyát, látszólag megtartva ezek különválasztását; a másik inkább metaszinten, a médiumok és a vérszívók összemosásával reflektál erre a jelenségre.

3. Vérszívók és médiumok a kortárs vámpírfilmekben

3.1. Hétköznapi vámpírok

A *Hétköznapi vámpírok* négy halhatatlan vérszívó (Vladislav, Viago, Deacon és Petyr) történetét meséli el, akik az új-zélandi Wellingtonban élnek, elvonultan a külvilágtól. A helyiek egészen addig nincsenek tisztában a jelenlétükkel, amíg egy forgatócsoport fejébe nem veszi, hogy dokumentumfilmet készít az érdekes teremtményekről. A stáb tagjai feszületekkel szerelkeznek fel, és mindenhova követik a vámpírokat.

A vámpírizmus és a médiumok kapcsolata szempontjából a film legfontosabb szereplője Vladislav. Karaktere megrajzolásában a film érdekes megoldást választott: több vonása emlékeztet a történelmi és a Stoker által megírt Drakula alakjára, ugyanakkor karakterének bizonyos elemei mintha szándékosan nem akarnának beleilleni ebbe a párhuzamba. A neve rögtön megidéri a 15. századi havasalföldi vajdát, Vlad Ţepeşt; a kinézete is kísértetiesen hasonlít rá: vállig érő hosszú fekete haj, dús bajusz, az alsó ajak alatt rövid szakáll. A bemutatkozása is beleillik a Vlad Ţepeşről kialakult képbe: kegyetlen uralkodóból lett vámpírrá, aki arról volt nevezetes, hogy „embereket kínozott”, „mindenféle tárgyakat szurkált másokba”. A ragadványneve (Bökő [*Poker*]) is könnyen összefüggésbe hozható Vlad ragadványnevével, a Ţepeşsel, amely „karóba húzót” jelent. De nemcsak Vlad Ţepeştől, hanem Stoker Drakulájától is kölcsönöz néhány vonást: ilyen például a három vámpírőrő, akiket az ír szerző teremtett meg, de a történelmi Drakula körüli legendákban nem fordulnak elő. Ám Vladislav születési idejével már problémák adódnak: a film szerint a 862.

⁶ Thomas Richards szerint: „A tizenkilencedik század végén alapvető módon változtak meg a birodalomról alkotott képzetek és fantáziák: az ekkor írt gyarmati témájú elbeszélésekben, amelyek szinte rögeszmésen foglalkoznak a tudás megszerzésének, továbbításának és ellenőrzésének módozataival, már nem a katonai erő, hanem az információ, a tudás tartja fenn a rendet” (idézi Bényei 2011: 203). Richards egyik példája az ilyen típusú irodalmi szövegre éppen a *Drakula*, amellyel kapcsolatban elég egyértelműen fogalmaz: „A *Drakulában* a szörnyet az információk alapos ismeretének a segítségével pusztítják el” (Richards 1993: 5).

évében jár, tehát a történelmi Drakulával ellentétben nem a 15., hanem a 12. században született. Az ilyen apró eltérésekkel – amelyekből akad még jónéhány – a film azt a benyomást kelti, hogy most kapunk először betekintést a vámpírok igazi életébe: filmekből, olvasmányainkból nyerhettünk némi információt róluk, ezek egy része igaznak is bizonyulhat, de teljes valójukban csak most, ebben a „dokumentumfilmben” nézhetünk szembe velük.

Vladislav jellemzéséből természetesen nem hiányozhat az sem, hogy „ódivatú elveket vall”. A fent leírtak alapján tudhatjuk, ez tökéletesen beleillik abba a képbe, amelyet Stoker rajzolt Drakuláról, és amelyet a legtöbb esetben a regény filmes adaptációi is megerősítenek. Így hát Vladislav hiába alternatív Drakula-figura, aki sok tekintetben eltér Stoker vérszívó grófjától, a médiumokkal kapcsolatban nem kerülheti el a sorsát. Egy alkalommal este a városban hipnotikus képességeit szeretné bemutatni az operatőrnek, ezért ablakokon belesve keres magának megfelelő alanyt a kísérlethez. Az első kiszemelt áldozat egy nő, aki háttal ül az ablaknak, és tévét néz. Ám Vladislav hiába suttogja felé a bezárt ablakon keresztül, hogy „Nézz rám!”, a nő nem fordul meg. Ennél az esetben a vámpír még azzal magyarázkodik, hogy abból a szögből, ahol állt, „sosem szúrta volna ki” a nő, így másik áldozat után néz. Másodszorra egy idősödő férfival próbálkozik, aki srégen szemben ül az ablakkal, és az ölében tartott laptopjával foglalatосkodik. Vladislav szólítására ő sem reagál, ám a vámpír nem blamáhatja magát újabb kudarccal, ezért „hipnotikus képessége” alkalmazása közben megkocogtatja az ablakot – ezzel sikerül is felhívnia magára a férfi figyelmét.

A médiumok szempontjából a két jelenet legfontosabb eleme, hogy mindkét kudarccal végződő hipnóziskíséret közben az alanyokat valamilyen modern technológiai vívmány köti le: az elsőt egy tévé, a másodikat egy laptop. Így ez a két jelenet mintha arra is igyekezne felhívni a néző figyelmét, hogy a vámpír képességét a modern médiumok gátolják, pontosabban: a modern médiumok védelmet biztosítanak a vámpírral szemben, immunissá tesznek. A *Hétköznapi vámpírok* ebben a tekintetben tehát továbbviszi Stoker *Drakuláját*, más körülmények között, más médiumokkal, de megismétli az ott lefektetett szabályt: a korabeli technikai vívmányok győzedelmeskednek a vámpír fölött. Nem véletlen, hogy a *Hétköznapi vámpírok* négy vérszívója Vladislav kudarca után megismerkedik Stival, az informatikussal, és elkezd elszajátítani a modern médiumok és a hozzájuk kapcsolódó programok, alkalmazások használatát a mobiltelefontól a laptopon és a digitális fényképezőgépen át az internetig és a Skype-ig. Miközben a film a szükséges ismeret és tudás elsajátítását mulatságosan mutatja be, a háttérben valójában komoly fegyverkezés folyik. A vámpírok – észelve a médiumok jelentette veszélyt – próbálják áthidalni ezt az akadályt. A tanulás célja tehát nemcsak az, hogy Vladislav néhány jópofa képet készíthessen magáról, vagy hogy Viago a Skype-on keresztül beszélhessen öreg inasával, hanem az is, hogy a médiumok birtokbavételével visszaszerezhessék a hatalmukat az emberek felett.

Nem szabad azonban megfeledkeznünk arról, hogy a televízió elsődleges funkciója a filmnézés, amelyet laptopon is könnyen megtehetünk. Ezzel ugyanis Drakula és a modern médiumok érdekes paradoxonánál kötünk ki: hiszen miközben a mű világán belül a filmnézés (mint technika) és a filmnézésre alkalmas eszközök (mint médiumok) gátolják a vámpírt törekvéseiben, addig mi, nézők minderről filmnézés közben, egy vámpírfilmből szerzünk tudomást. A tévé és a laptop itt tehát kettős hatalommal bír: véd a vérszívókkal szemben, de tovább is örökíti őket. Azonban médiapesszimista nézőpontból ez a védelem is megkérdőjelezhető. Vladislav kudarcát úgy is értelmezhetjük, hogy azért nem sikerül a kiszemelt áldozatokat hipnotizálnia, mert ezt a médiumok már elvégezték helyette, a tévé és a laptop már delejező hatalma alá vonta őket, az ő hipnózisa ezért nem sikerülhet.⁷ Így a *Hétköznapi vámpírok* a médiumok vámpírszerűségét hangsúlyozza, a film egy olyan tulajdonsággal ruházza fel a médiumokat, amely a vámpírnarratívákban eredetileg a vérszívóhoz kötődik. Ebbe a témába *A vámpír árnyéka* kínál közelebbi bepillantást.

7 A televízió „megbabonázó és magával ragadó hatalmára” már Marshall McLuhan is felhívta a figyelmet. A „Televízió: a félénk óriás” című írásában a tévét hűvös médiumnak nevezi, amely magához vonja a nézőt, és annak nagyfokú bevonódását, részvételét igényli (lásd McLuhan 1964/2007: 866–886).

3.2. A vámpír árnyéka

A *vámpír árnyéka* a Friedrich Wilhelm Murnau rendezte *Nosferatu, avagy a borzalom szimfóniája* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) fiktív forgatástörténetét mutatja be, amelynek pikantériáját az adja, hogy Murnau egy igazi vámpírnak adja Orlok gróf szerepét. A cselekmény a filmtörténetnek abban a hőskorában játszódik, amikor a filmművészetnek a többi művészet között még meg kellett szilárdítania a helyét. A film legelején a női főszereplő, Greta Schröder meg is jegyzi, hogy sokkal szívesebben maradna a színháznál, mintsem hogy filmszerepet vállaljon. A színház és a film közötti különbséget a következő metaforával világítja meg: „A színházi közönség étellel tölt meg, de ez, ez a gép csak kiszívja belőlem.”⁸ Ezzel a film már a történet legelején párhuzamba állítja a felvevőgépet és a vámpírt. Ez két szempontból is érdekes: egyrészt a 2000-es évek elején E. Elias Merhige jogosan jelöli meg a filmet olyan médiumként, amely örök életre és mindenki fölötti uralomra tör; ugyanakkor azáltal, hogy a történetet az 1920-as évekbe helyezi, mintha azt sugallná, hogy ez az a pillanat, amikor a film válik a legvámpírszerűbb médiummá, amikor az örök élet útjára lép. Ebből a szempontból talán az sem mellékes, hogy a történet során több szereplő is drogokat használ – amelyeket injekcióval adnak be. A drogok és a vámpírizmus kapcsolatára itt most nincs mód kitérni, csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, miként helyezi e két entitás mellé *A vámpír árnyéka* a mozgóképet, ugyanolyan elhatalmasodó, egyre nagyobb teret hódító függőségként ábrázolva, mint a másik kettőt. (A film fiktív világában, 1921-ben egyébként csak három évet kell várni, hogy Balázs Béla [2005: 13] papírra vesse ezt a párhuzamot: „A mozinak semmi köze a műveltséghez. Kábítószert, akár az alkohol.”)

A vámpírizmus és a film (mint médium) összefonódása szempontjából *A vámpír árnyékának* két jelenete bír különös jelentőséggel. Elsőként az a rövid epizód, amelyben a Hutter és Orlok gróf közötti üzleti tárgyalást veszi fel a stáb. A két szereplő egy asztalnál ül, a gróf papírokat lapozgat, amikor Hutter újabb iratokat halász elő a táskájából. Eközben kiejt egy medáliont, amelyen – a *Nosferatu* forgatókönyve szerint – a felesége látható. Mikor az Orlok gróft alakító Max Schrek megpillantja a nőt, a következőket mondja elbűvölten: „Óh, csodálatos mellei vannak.” A kamerát kezelő Murnau és a forgatókönyvíró erre a kijelentésre elképednek, dühbe gurulnak (bár a felvételt nem állítják le!). Első ránézésre a reakciójuk teljesen indokoltnak tűnik, hiszen a vámpír megszólalása nem egyeztethető össze az általa megformált karakter motivációjával, látszólag tönkreteszi a jelenetet. Nem szabad azonban megfeledkeznünk arról, hogy mindez nem egy hangos-, hanem egy némafilm forgatásán történik. A készülő film szempontjából teljesen lényegtelen, hogy Schrek mit mond, a nézők úgysem fogják hallani. Sőt, ha a film készítői a vágás során megfelelő feliratot helyeznek el utána, egészen más jelentéssel tölthetik meg ezt az egyszerű (ösztönszerű) kijelentést. Korai filmelmélet-íróktól tudhatjuk, hogy a némafilmes színészek gyakran egészen más szöveget mondtak, mint amely a jelenethez illett volna – ez sosem jelentett problémát. Balázs Béla *A látható ember* című esszégyűjteményében olvashatunk „kitűnő filmszínészeknek” arról a szokásáról, hogy „a filmfelvétel során szövegpotlék formájában a legnevetesegebb badarságokat mondják. A filmben azonban beszédük látványa mélyen megrázó” (Balázs 2005: 29). Borisz Eichenbaum pedig a következőket írja „A filmstiliztika problémái” című 1927-es esszéjében:

„Tévedés volna a filmet »néma« művészetnek nevezni: egyáltalán nem némaságról van szó, hanem a *hallható* szó hiányáról [...] A színházban a szót mimika és gesztusok kísérik; ez a korreláció a filmben megszűnik, de a szó továbbra is megtartja hatását mint artikulációs mimika. A filmszínész beszél forgatás közben, s ez nyomot hagy a filmvásznon. [...] Ismerjük a történetet a süketnémákról, akik megnéztek egy filmet egy angol moziban, és tiltakoztak amiatt, hogy a színészek által artikulált mondatok tartalma egyáltalán nem felelt meg a vásznon látható jeleneteknek” (Eichenbaum 1927/1977: 23–24).⁹

⁸ Ez a kijelentés eszünkbe juttathatja, hogy a 19. században voltak, akik tartottak a fényképezéstől, mert attól féltek, hogy a felvétel megfosztja őket az „énjük” egy darabjától. Friedrich Kittler az *Optikai médiumokban* így ír erről: „Balzac [...] azt mondta Nadarnak, barátjának és Franciaország első s leghíresebb portréfotósának, hogy ő maga iszonyodik attól, hogy lefényképezzék. Balzac a maga misztikára való hajlamával nem is volt képes másképp magyarázatot adni a dagerrotípiák elkészítésére, mint azt, hogy minden ember számos optikai rétegből áll – valahogy úgy, mint egy hagyma –, melyek közül a fotó elkapja és tárolja a legfelsőt, azaz elveszi a lefényképezett személytől. [...] Ezt a fantazmát aztán Edgar Allan Poe [...] általánosította azzá a tétellé, hogy a képek általában véve halálosak a tárgyaik számára” (Kittler 2005: 147, fordította: Kelemen Pál).

⁹ Rácz Judit fordítása.

A siketnémákról szóló történet háttérében is az állhat, hogy az általuk látott filmben a színészek a cselekménytől teljesen eltérő párbeszédet folytattak, ami az „ideális” néző számára egyáltalán nem jelentett volna problémát.

Mindebből az következik, hogy *A vámpír árnyéka* kiemelt jelenetében a vámpír az egyetlen, aki „megfelelően” viselkedik: bár a film úgy mutatja be, mint akitől teljesen idegen a forgatás, mint aki ügyetlen a kamerák előtt, valójában természetesebben illeszkedik ebbe a közegbe, mint a stáb többi tagja. Ezzel a film világán belül szembekerül a rendező és a vámpír: míg látszólag az előbbi az, akinek teljesen birtokában van a filmkészítés mestersége, akinek a felvevőgép engedelmessé válik, valójában a vámpír az, aki szervesen hozzátartozik e világhoz, aki egyé válik a filmmel.

Ezt a benyomásunkat erősíti a film befejező jelenete is. Ebben a részben Murnau a vámpír halálát tervezi felvenni. Csapdát készít Schreknek: a forgatás helyszínét úgy rendezi be, hogy egy emelőszerkezet segítségével adott pillanatban napfény árasssa el a termet. Így Orlok grófnak nemcsak a színlelt, hanem a valódi halálát vehetné fel. Bár a vámpír rájön, hogy kelepccébe akarják csalni, és megrongálja az emelőszerkezetet, a helyszínre érkező civilek végül mégis felnyitják a kaput, a beáramló napfény pedig elpusztítja a vérszívót. A vámpírok efféle megsemmisülése a műfaj kliséi közé tartozik, ám míg a legtöbb esetben a napfénytől megégő vérszívók porrá, hamuvá esnek szét, addig Schrek esetében az egészen más hatást vált ki: alakja elszíneződik, elfolyik, felhólyagosodik, majd semmivé lesz. Éppen úgy, ahogy a filmszalag semmisül meg. Figyelembe véve, hogy a film diegetikus világán belül a forgatásnál használt filmszalag két meghatározó tulajdonsága, hogy fényérzékeny és rendkívül gyúlékony anyag, könnyen párhuzamot vonhatunk közte és a vámpír alakja között – ezek a tulajdonságok Orlok grófra is igazak. Sőt a vámpír egy helyen éppen a fényvel kapcsolatos ambivalens érzéseit fogalmazza meg. Amikor megkérdezik: „mi kelti benne a legtöbb vágyakozást, mi az, amire a leginkább vágyik, mégis elérhetetlen”, azt feleli: „A fény, a napfény.” A vámpír sóvárog a fényre, de tudja, hogy nem teheti ki magát a nap sugarainak. A filmszalagnak is fényre van szüksége, hogy rögzüljenek a képek, de a túl sok fény tönkreteszi a hordozót.

A Hétköznapi vámpírok és *A vámpír árnyéka* tehát továbbviszi Stoker *Drakulájának* egyik alap gondolatát: a különböző médiumok és médiatechnikák segíthetnek legyőzni a vámpírt. Paradox módon viszont éppen ezek biztosítják az életben maradását is, ezek hosszabbítják meg az életét. Ez a két film reflexív módon éppen a filmet, a filmfelvevő- és a filmvetítőgépeket jelöli meg mint a vámpír legnagyobb ellenségét és legmegbízhatóbb cinkosát is. Furcsamód – ahogy arra Friedrich Kittler (1997) is felhívja a figyelmet „Drakula öröksége” című írásában –, az 1890-es években újszerűnek számító technikai médiumok közül éppen a film az, amely hiányzik Stoker regényéből. Olyan mulasztás ez, amelyet Francis Ford Coppola sem hagyhatott figyelmen kívül, ezért amikor 1992-ben megfilmesítette a *Drakulát*, a címszereplőt és Minát egy mozgóképvetítés helyszínébe is belehelyezte. Stoker regénye 1897-ben jelent meg, a cselekmény valamikor az 1890-es években játszódik, tehát a szerzőnek ismernie kellett, a szereplők pedig ismerhették ezt a médiumot. De vajon tényleg teljesen hiányzik-e Stoker regényéből a film és a mozi, tényleg egyáltalán nem utal ezekre a szöveg?

4. Optikai médiumok a *Drakulában*

A regény első fejezetének végén található egy jelenet, amely a történet szempontjából teljesen marginális, annál fontosabb viszont a vámpír és a film kapcsolata szempontjából. Drakula álöltözetben, a postakocsiját hajtva repíti Jonathan Harkert a kastélya felé, ám időről időre megáll, és kiszáll a járműből:

„Balra hirtelen feltűnt egy gyöngye, hunyorgó kék láng. A hajtó ugyanabban a pillanatban látta meg, mint én. Tüstént megállította a lovakat, leugrott a bakról, és eltűnt a sötétségben. [Aztán] váratlanul felbukkant [...] szó nélkül felült a bakra, és mentünk tovább. Azt hiszem, elalhattam, és csakis erről az epizódról álmodhattam, mert egyfolytában ez ismétlődött [...] Ha az úthoz elég közel lobbant fel a láng, még a sötétben is megfigyelhettem a hajtó mozgását. Odasietett a kék lángoz – nagyon gyöngye lehetett, mert egyáltalán nem világította meg a környéket –, összeszedett néhány követ, és valamilyen mintát rakott ki belőlük. Ekkor különös optikai jelenséget tapasztaltam, mert miközben köztem és a tűz között állt, akkor sem oltotta

ki, ugyanúgy láttam a lidérclángot. Ez megdöbbsentett, de csak egy pillanatra. Annak tulajdonítottam, hogy káprázik a szemem, mert annyit erőltettem a sötétségben” (Stoker 2006: 28).

A történetnek ezen a pontján ez a „különös optikai jelenség” több kérdést is felvet: Harker valóban elaludt volna, és csak álmodja ezt a kalandot? Vagy mindez megtörténik, de valóban káprázik a szeme? Vagy szó sincs itt képzelgésről, hallucinációról, téves észlelésről: a jelenetet mágikus epizódként kell rögzítenünk (Todorov 2002: 39–52)?¹⁰ De ha így teszünk, még akkor is el kell döntenünk, kihez, mihez kapcsoljuk a mágiát: a lánghoz, amely az emberi szöveteken is átdereng, vagy a grófhhoz, akinek a teste átengedi a lidércfényeket? Esetleg e kettőnek a párosítása idézi elő a jelenséget? Ezt végül a regény befejezése után sem tudjuk biztosan eldönteni. Mégis hajlunk rá, hogy Drakula anyagtalanságával magyarázzuk ezt az epizódot, mivel erre máshol is utal a regény. A Demeter hajónaplójában például így tolmácsolja a kapitány az első tiszt beszámolóját a Drakulával való találkozásáról:

„Láttam tegnap éjszaka az őrségben! Olyan, mint egy ember, magas, sovány, és halottsápadt! Az orrban állt, onnan nézett kifelé. Mögéje osontam, és belevágtam a késemet, de a kés átment rajta! Üres, mint a levegő!” (Stoker 2006: 97).

Ebben az olvasatban tehát a Harker által tapasztalt optikai jelenségért Drakula testének anyagtalansága, áttetszősége a felelős. Ez azt is jelenti, hogy a lidércfényes epizódnak – amelyben először tárul fel Drakula mássága, és amelyben először látjuk megnyilvánulni az emberektől eltérő képességeit – pontosan az az egyik funkciója, hogy Drakula testének különleges adottságára irányítsa a figyelmet. Mindeközben ez a test a sötétben, egy apró fényforrás és egy néző között helyezkedik el. Ezt a kimerevített képet a fény teszi érdekessé, de amit érdekessé tesz, és jelentéssel tölt meg, az Drakula teste. Ez tehát a közvetítő, enélkül a „különleges optikai jelenség” nem jöhetne létre. Nem ez az egyetlen olyan jelenet a könyvben, amelyben a szereplők Drakulát mint a fénynek köszönhető érdekes vizuális jelenséget értelmezik. A regény 8. fejezetében Mina és Lucy egy séta alkalmával a tájban gyönyörködnek, amikor az utóbbi valamiféle révületbe esik. Mina a naplójában így számol be ennek okáról:

„...követtem a pillantását. Mintha a padunkat nézte volna, amelyen magányos fekete alak ült. Én is meghökkenem valamelyest, mert egy pillanatra úgy rémlett, hogy az idegen nagy szeme tüzes lánggal ég, ám a második pillantás szertefoszlatta az illúziót. A vörös nap lángolt a padunk mögötti Boldogasszony-templom ablakaiban, és alkonyatkor épp eleget változik a fénytörés és a tükröződés, könnyű elhinni, hogy a fény mozog. Felhívtam Lucy figyelmét a sajátos jelenségre” (Stoker 2006: 107).

Jóllehet ebben a jelenetben Drakula anyagtalanságáról nem esik szó, a pozíciója kísértetiesen hasonlít a lidércfényes kalandra: a nézők és a fényt visszaverő anyag között helyezkedik el; a fény az ablaküvegen játszik, de ez – Mina értelmezése szerint – a padon ülő alak, Drakula megjelenésére van hatással.

Mindebből természetesen nem kell egyből arra következtetnünk, hogy a regényben Drakula és a film(szalag) között valamilyen rejtett kapcsolat volna – pontosabban nem törvényszerű, hogy egyből a film jusson eszünkbe. Már csak azért sem, mert Drakula alakja a regényben más olyan anyaggal is összemosódik, amelynek köze van a 19. századi optikai médiumokhoz. Gondoljunk például a grófnak arra a képességére, hogy ködöt tud gerjeszteni: a füst alkalmas volt arra, hogy például a *laterna magica* segítségével képeket vetítsenek ki rá – ez a megoldás az optikai médiumokkal megvalósítható előadások egy külön ágát képviselte: a ködfátyolkép-vetítést (erről lásd még Szajbély 2008). Ám a 19. század végén ez a megoldás már nem számított korszerűnek, a kor meghatározó optikai médiuma ekkor már a film volt.

Ha tehát elfogadjuk, hogy Stoker regényében a film hiánya jelzésértékű, és ezzel a szöveg a figyelmünket akarja irányítani, akkor a fent említett lidércfényes és naplementés epizódokat felfoghatjuk úgy, mint a vámpír és a médiumok

között húzódó paradoxon aláhúzását és konkretizálását a *Drakulában*. A regényben a médiumok és a hozzájuk kapcsolódó technikák segítenek Drakula elpusztításában, de jól tudjuk, hogy a vámpír végleges megsemmisítése illúzió, a vérszívó szörnyeteg tovább fog élni, éppen a médiumok miatt.

Jóllehet a fenti két idézet (*A vámpír árnyékának* kiemelt jeleneteivel egyetértésben) a filmet jelöli meg mint vámpírszerű médiumot, az elemzett filmek tapasztalataival visszatérve Stoker regényére egy másik párhuzamra is felfigyelhetünk. Miközben a regény világában a gróf életét egy papírhalom rövidíti meg, ennek segítségével győzik le a vámpírvadászok, addig a valóságban éppen egy papírhalom, egy kézirat (sőt ugyanaz a papírhalom, ugyanaz a kézirat, hiszen a kezünkben tartott regény oroszlánrészét a szereplők naplóból, leveleiből, sürgönyeiből összeálló beszámoló teszi ki) élte tovább. Drakulát a regény indítja útjára és tartja életben – más médiumokkal karöltve – több mint 120 éve. Ezzel maga a regény vámpírizálódik: ahogy a vámpír gróftól egyebek között az különbözteti meg az átlagemberektől, hogy örökéletre tör, és ehhez arra van szüksége, hogy a halandó ember véréből szívja, úgy a regény is túlmutat egy emberöltőn, és ahhoz, hogy életben maradjon, emberekre, befogadókra van szüksége. Michel Tournier „*A vámpír röpte*” című esszéjében a szövegeknek ezt a vámpírszerűségét fogalmazza meg, amikor „párhuzamot von szöveg és vámpír, olvasás és vérszívás között”:¹¹

„Az író [...] valahányszor publikál, a férfiak és nők névtelen sokasága közé bocsátja felhőnyi papírmadarát, aszott, vérszomjas vámpírokat, melyek esetlegesen kavargva keresnek olvasót. S a könyv, amint lecsap valakire, feldúsul az olvasó hevétől és álmaitól, melyeket magába szív. Kivirul, kiteljesedik, az lesz, aminek rendeltetett: nyüzsgő képzelte világ, szétválaszthatatlanul elegyítve [...] az író szándékát és az olvasó vízióját. S miután elolvasták, a kizsigerelt, olvasója-fosztott könyv új olvasóra les” (Tournier 2001: 8–9).

Egy igen dinamikus helyzet tárult a szemünk elé: a szöveg mint aszott, vére vadászó vámpír jelenik meg, aki ha olvasót talál magának, ideig-óráig felfrissül, utánpótlást talál, de végül ugyanolyan kizsigerelt állapotban távozik, mint ahogy érkezett. A szövegnek folyamatosan mozgásban kell maradnia, új prédára kell lesnie, különben elpusztul.

5. Következtetések és kitekintés: A kortárs vámpírfilmek válasza a Drakula-jelenség kihívásaira

Míg a *Drakula* filmes adaptáció (például a Tod Browning rendezte 1931-es, a Terence Fisher rendezte 1958-as vagy éppen a Francis Ford Coppola-féle 1992-es változat), illetve a *Drakula*-történet filmes folytatásai (például az 1966-os *A sötétség hercege [Dracula: Prince of Darkness]* vagy az 1968-as *Drakula feltámadt sírjából [Dracula Has Risen from the Grave]*) főleg a regény cselekményének és szereplőinek megrajzolásával és újraértelmezésével voltak elfoglalva, a kortárs vámpírfilmek a regény metaforáira, szimbólumaira, narratív megoldásaira reflektálnak. Dolgozatomban ezek közül az alkotások közül kettőt elemeztem, *A vámpír árnyékát* és a *Hétköznapi vámpírokat*, de a kutatásba más kortárs vámpírfilmeket is bevonhatnánk, például *A csadoros vérszívót (A Girl Walks Home Alone at Night 2014)*, a *Vámpír a díványon (Der Vampir auf der Couch 2014)* című horrorparódiát vagy a *Halhatatlan szeretőket (Only Lovers Left Alive 2013)*.

Kutatásom fő elemzési szempontja a médiumok és Drakula kapcsolata volt. A regényben a történet szintjén a modern médiumok a vámpírvadászok malmára hajtják a vizet, és segítik Drakula elpusztítását. *A vámpír árnyéka* és a *Hétköznapi vámpírok* továbbviszik ezt az elképzelést. A diegetikus világukban a modern médiumokat (például a laptopot és a televíziót) úgy mutatják be, mint amelyek védelmet biztosítanak a vámpírokkal szemben. Paradox módon ennek az ellenkezőjét is hangsúlyozzák: azt, hogy a médiumok mindig a vámpírok oldalán állnak, segítik őket (történetüket, mítoszukat) továbbélni, hatalmuk alá hajtva a befogadókat.

A vámpír árnyéka a mozit, a *Hétköznapi vámpírok* a filmnézésre alkalmas médiumokat, a televíziót és a laptopot helyezte a középpontba. A regényből a mozgóképvetítés és -nézés látszólag teljesen hiányzik. Ám bizonyos

11 E párhuzamra Benyovszky Krisztián (2010) hívja fel a figyelmet.

szöveghelyei azt sugallják, hogy kapcsolat vonható Drakula és a fény okozta különös optikai csalódások között. Ebből a szempontból tehát a regény mintha megelőlegezné a kortárs vámpírfilmekben ábrázolt relációt, a vámpírok és a filmvetítésre alkalmas médiumok szoros kapcsolatát. Emellett egy másik médiumot is megjelöl, amely egyszerre bizonyul alkalmasnak Drakula legyőzésére és továbbéltetésére – a gépirással készített, sokszorosított papírhalmozat.

Irodalom

- Arata, Stephen D. (1990): The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*, vol. 33, no. 4, pp. 621–645.
- Auerbach, Nina (1995): *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Balázs Béla (2005): *A látható ember. A film szelleme*. Budapest: Palatinus.
- Bényei Tamás (2011): *Traumatisztikus találkozások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Benyovszky Krisztián (2003): Szécsi Noémi: Finnugor vámpír, *Kortárs Online*, december, <http://www.kortaronline.hu/2003/12/szecs-i-noemi-finnugor-vampir/7748> (letöltés: 2017. I. 13.).
- Byron, Glennis (1998a): The Advancement of Science and Technology. In: Glennis Byron (ed.): Bram Stoker: *Dracula*. Peterborough & Ontario: Broadview Press.
- Byron, Glennis (1998b): *Dracula Then and Now*. In: Glennis Byron (ed.): Bram Stoker: *Dracula*. Peterborough & Ontario: Broadview Press.
- Eichenbaum, Borisz (1977): A film stilisztikai problémái. In: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.
- Fleissner, Jennifer (2000): Dictation Anxiety: The Stenographer's Stake in *Dracula*. *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 22, pp. 417–455.
- Fletcher, Alana (2013): No Clocks in His Castle: The Threat of the Durée in Bram Stoker's "Dracula". *Victorian Review*, vol. 39, no. 1, pp. 55–69.
- Kittler, Friedrich (1997): Dracula's Legacy. In: John Johnston (ed.): Friedrich Kittler: *Literature. Media. Information Systems: Essays*. Amsterdam: G+B Arts International.
- Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó & Ráció Kiadó.
- McLuhan, Marshall (1964/1994): *Understanding Media – The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.
- McLuhan, Marshall (1964/2007): Televízió: a félénk óriás. In: Angelusz Róbert & Tardos Róbert & Terestyéni Tamás (szerk.): *Média, nyilvánosság, közvélemény. Szöveggyűjtemény*, 866–886. o. Budapest: Gondolat.
- Pedlar, Valerie (2003): Experimentation or exploitation? The investigations of David Ferrier, Dr Benjulia, and Dr Seward. *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 28, no. 3, pp. 169–174.
- Punter, David (2007): Bram Stoker's *Dracula*: Tradition, Technology, Modernity. In: John S. Bak (ed.): *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Richards, Thomas (1993): *Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London: Verso.
- Stiles, Anne (2006): Cerebral Automatism, the Brain, and the Soul in Bram Stoker's *Dracula*. *Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 15, no. 2, pp. 131–152.
- Stoker, Bram (1897/2006): *Drakula*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Stoker, Bram (1998): *Dracula*. Peterborough & Ontario: Broadview Press.
- Szajbély Mihály (2008): *Intermediális randevúk a 19. században*. Pécs: Pro Pannonia.
- Todorov, Tzvetan (2002): *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Budapest: Napvilág Kiadó.
- Tournier, Michel (2001): A vámpír röpte. In: Michel Tournier: *A vámpír röpte. Műelemzés és műkritika a Trisztántól Grassig*. Budapest: Napvilág Kiadó.
- Wicke, Jennifer (1992): Vampiric Typewriting: *Dracula* and its Media. *ELH*, vol. 59, no. 2, pp. 467–493.

Kulcsszavak

Drakula, Bram Stoker, vámpír, médium, médiumidegenség, kortárs vámpírfilm, média-paradoxitás, *Hétköznapi vámpírok*, *A vámpír árnyéka*, némafilm

Abstract

Dracula and the media – in the mirror of two contemporary vampire films

In Bram Stoker's novel on *Dracula*, almost all media from the phonograph through the typewriter to the telegraph that were considered modern in the 1890s are present. A number of analyses have been published on this topic since the 1980s with a focus on the functions and the symbolic meaning of these media. These writings represent Count Dracula as an atavistic, primitive creature and agree that modern media make a significant contribution to the defeat of the vampire. This paper looks at how contemporary vampire movies tackle this issue. It, first, offers an overview of this legacy, then an analysis of two contemporary vampire films (*What We Do in the Shadows*, 2014; *Shadow of the Vampire*, 2000) arguing that, on one hand, these depict vampires as atavistic creatures who can hardly use modern media, while on the other hand, these movies also show the vampire-like face of these media. Finally, it shows that a similar paradox can also be found in Stoker's original writing.

Hlavacska András 1989-ben született Budapesten. Alapszakos egyetemi tanulmányait 2011-ben fejezte be az ELTE BTK magyar szakán, a mesterképzést ugyanitt irodalom- és kultúratudomány szakon végezte. 2014-ben diplomázott. 2017-ben abszolvált az ELTE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány Doktori Programján. Azóta az ELTE NN 12700 számú OTKA-projektben tudományos segédmunkatársként dolgozik. Főbb érdeklődési területei: a fantasztikus történetek, valamint a 19. századi kísértettörténetek és a némafilmek viszonya. Tanulmányai és kritikái 2012 óta jelennek meg.