

# Volt egyszer egy vámpírgróf...

VARGA ZOLTÁN

**MÍG DRAKULA AZ ÁLDOZATAIT SZIPOLYOZZA, A TÖMEGFILM BRAM STOKER REGÉNYÉT: A 120 ÉVES VÁMPÍRGRÓF LEGENDÁRIUMA KIAPADHATATLANNAK TŰNIK.**

Százhús esztendő az öröklét kárhozatával megvert élőhalottak számára sem kevés idő, s különösen nem az a hús-vér földi halandók vagy akár a fiktív lidérccek esetében. Éppen ennyi ideje, hogy 1897 májusában – szűk másfél évvel a Lumière fivérek első mozivetítése után – megjelent Bram Stoker regénye, a *Drakula*. A nagyívű könyv címszereplője, ha nem is a kezdet kezdetétől, de mégiscsak elválaszthatatlanul összefonódott a mozgóképpel; az első nem hivatalos adaptációtól, Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatúj*ától (1922) a kortárs borzongatásig ível ez a kapcsolat: az egyik legutóbbi változat, a térhatású vetítésre készült *Dracula 3D* (2012) az olasz *maestro*, Dario Argento keze alól került ki. A két filmet együtt emlegetni persze szentségtöréssel ér fel. Murnau műve vitathatatlan alapmű, ki-kezdhetetlen a helye a kánonban, akár a horrorműfaj kikristályosításában játszott meghatározó szerepét vesszük, akár – a filmesztétikák által sokkal szívesebben hangsúlyozott aspektusát emlegetve – a filmművészet egyik első stílusirányzata, az expresszionizmus kulcsfontosságú alkotásaként közelítjük meg. A *Nosferatu* a (néma és fekete-fehér) filmkép titokzatosságának és kísértetiességének maximális kiaknázására épített *borzalomszimfónia* (az alcímet kölcsönvéve), középpontba állítva a megtestesült gonoszt, a rút és groteszk vámpírgróft – akinek első mozgóképes megjelenését miriádnyan követik majd, de csak kevesek neve említhető az Orlock (avagy Drakula) gróft megformáló Max Schrecké mellett. Thomas Kretschmann, az Argento-féle Drakulát alakító színész neve egészen biztosan nem tartozik

közéjük. A *Dracula 3D* szomorú látletele egy kiégett művészi karriernek – Argento valaha a celluloidra bűvölt boszorkányszombatok látnoka volt (elég csak a *Sóhajokra* utalni) –, egy-szersmind arról is árulkodik, hogy a Drakula-mítosz filmes variációi majd' 100 év alatt felélték tartalékaikat. Az innen-onnan átvett elemek – mint a Terence Fisher-féle *Drakula borzalma* (1958) könyvtáros-motívuma és a leginkább Coppola *Drakulájából* (1992) áttemelt hosszserelmes vámpírkarakter – primitív digitális trükkökkel, öncélú vérengzéssel s a feszültségépítés és atmoszférateremtés teljes hiányával párosulnak. A vámpírfilm történetének pedig igazi mélypontját kínálja az a jelenet, amelyben az amúgy kétségkívül sokféle alakot felölteni képes Drakula óriássáskaként (!) érkezik, hogy elragadja szerelmét.

Murnau remekműve és Argento fércműkaja között feszül a *Drakula*-filmek rendkívül sokrétű, rengeteg figyelemre méltó – és nyilvánvalóan még több feledhető – alkotással szolgáló tárháza. Drakuláról a legkevésbé sem csupán Max Schreck tisztító szörnye juthat eszünkbe. A figura elegáns, arisztokratikus változatai rögzítették a közkeletű Drakula-imáaszt – legyen szó a jellegzetes (sokat idézett és parodizált) akcentussal megszólaló Lugosi Béláról (Tod Browning: *Drakula*, 1931), a kimértséget robbanékony-sággal ellenpontoszó Christopher Lee-féle megközelítésről (a Hammer Films *Drakula-szériájában*, 1958–73), vagy a társasági életet élő, közvetlen úriemberről Frank Langella megformálásában (John Badham: *Drakula*, 1979). John Carradine, Jack Palance vagy akár Leslie Nielsen nevével is folytatható a

– Nielsen hozzájárulása a mítoszhoz azt példázza, hogy a fővampír történetére a paródiák is igényt tartanak (Mel Brooks: *Drakula halott és élvezi*, 1995). Drakula időközben az élőszereplős filmek kereteiből is kilépett, s mostanság a gyerekközönséget szóragoztatja a *Hotel Transylvania*-animációk (2012–15) címadó intézményének vezetőjeként: az Adam Sandlerről mintázott ártalmatlan gróft nem a vérszomj vezérli, legfőbb törekvése sokkal inkább imádott kislánya és unokája biztonságának garantálása, védelmezésük a szörnyellenes emberektől.

Hogy mi a magyarázata a Drakula-karakter efféle sokszínű megjelenítésének, az nem pusztán a filmesek fantáziájában, a változó korszakok változó közönségigényeinek kielégítésében keresendő. A Stoker-regényben is érdemes ennek utánajárni.

## A VÁMPÍR ÁRNYÉKA

Bram Stoker *Drakulája*, a „gótikus regény” legtöbbit idézett tételeinek egyike, nem légtérbe érkezett – egyaránt akadtak kortárs párhuzamai, valamint vámpírkarakterekre építő előzményei. A *Drakula* mellett a viktoriánus erkölcsöt kikezdő-fel lazító fantasztiakunak egyaránt fontos kordokumentuma Robert Louis Stevensontól a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, valamint Oscar Wilde tollából a *Dorian Gray arcképe*. Az előképek közül, csak a XIX. századi irodalomra szűkítve a kört, utalhatunk John Polidori *A vámpírjárja*, amely címszereplőjét első ízben formálta meg delejező hatású arisztokrataként; s ugyancsak fontos előzmény Joseph Sheridan Le Fanu elbeszélése, a leszbikus erotikát kínáló *Carmilla*. Le Fanu írása a kutatások szerint Stoker számára is mintaként szolgált, legyen szó a két fő áldozat köré épülő cselekményről vagy a vámpír egyes képességeiről, mint például az átváltozás lehetősége. Az ír származású Bram Stoker nagyszabású regénye mintegy hat éven át készült, s komoly kutatómunka alapozta meg, amely a vérszívókkal kapcsolatos hiedelmek tanulmányozását éppúgy magába foglalta, mint a kelet-európai térség, legkivált Erdély geográfájának megismerését – nem is beszélve a Drakula-mítosz megformálásában kulcsszerepet játszó történelmi alak,

III. Vlad legendájáról. A XV. századi havasalföldi vajda nem véletlenül kapta a „Karós” (Tepes) ragadványnevet; hírhedt vérengzéseit egy magyar kutató, Vámbéry Ármán ajánlotta Stoker figyelmébe.

Mindezen források és inspirációk lenyűgöző szintézisét alkotta meg az író. A *Drakulában* az archetipikus rém újrafazonírozása keveredik a szerző személyes hátterű motívumaival, amennyiben Drakula és Harker kapcsolata Stoker és mentora, az ünneptelt Shakespeare-színész, Henry Irving kapcsolatát is megjeleníti, a Harker-házaspár problémái pedig Stoker házasetetének problémáira reflektál-

**„A filmkép kísértetieségének maximális kiaknázása”**

(Terence Fisher: *Dracula* – Christopher Lee)

nak. Kollektív és privát szorongások vegyülnek – a birodalmi Angliát fenyegető *idegen* erők inváziójától a szexualitással kapcsolatos traumák tematizálásáig –, a történelem és a psziché mélyéről előtörő borzalmak pedig a modern világgal ütköznek meg: Mina, Dr. Seward és a többiek a kor legkurrensebb eszközeit használják, a fényképezőgéptől kezdve az írógépen át a fonográfig. A *Drakula* tartós népszerűségének mégis alighanem az a legfőbb oka, hogy rémségekkel teli

felszíne alatt parázsló erotika izzik, amely a vágyott, de titkolt, vagy a nem is tudatosan vágyott, de mégis kívánt nemi szenzációkat kínálja sanyargatott sze-

replőinek és kéjes borzongásba merülő olvasóinak egyaránt. Nem mellesleg a regénynek ez az aspektusa szolgáltatta az alapot a – hajmeresztő állításokban valósággal egymásra licitáló – pszichoanalitikus értelmezéseknek is; és az is kétségtelen, hogy azért bizonyult Drakula gróf a filmes horrorikonok legtermékenyebben variálható alakjának, mert veszély és vágy, taszítás és vonzódás ambivalenciája benne és általa sikeresebben kifejezhető, mint a szörnypanoptikum más alakjai segítségével.

Mindazonáltal a regény kompozíciós elvében is akad magyarázat arra, miért vált ennyire sokféleképpen értelmezhető alakká Drakula, nemcsak az irodalomtörténészek és pszichoanalitikusok, de legfőképpen a filmes képzelet számára. Az más gótikus regényekben is kedvelt fogásnak számított, hogy a rémséges eseményeket mintegy „talált szöveggént” (feljegyzésként, naplórészletként) vezették be az írók, de ezt Stoker vitte a végpontig, amennyiben könyvének egésze az egyes figurák (Harker, Mina, Dr. Seward, Lucy) naplószemelvényeinek, leveleinek, táviratainak stb. gyűjteményeként áll össze. Ebben a nézőpont-kavalkádban pedig – meglepő csavarként – nem is olyan nehéz szem elől téveszteni a látszólagos középpontot jelentő rémalakot. Drakula pozíciója a történetvezetésben azért különös, mert a borzongató kezdetet – az első négy fejezetet, a Harker erdélyi útjáról és kastélyfogságáról tudósító naplóbejegyzéseket – követően Stoker egyszerűen kivonja a cselekményből a gróf karakterét, s utána csak elvétve lépteti színre – hogy áldozatai és üldözői (no meg az olvasó) számára annál inkább megfoghatatlanná tegye, fantazmagóriává stilizálja. (Hátulütője lehet ugyanakkor ennek az írói döntésnek, hogy bizonyára egyes olvasóknak nem a rettenet elviselése okoz nehézséget – hanem ébren maradni.) Stephen King a *Danse Macabre* fejtegetéseiben találóan méltatja ennek a cselnek az értékét: „Stoker nagyjából úgy alkotja meg rémséges és halhatatlan szörnyetegét, ahogyan a gyerekek vetítik a falra egy hatalmas nyuszi árnyékát az ujjai és egy lámpa segítségével.”

Nem elhanyagolható a vámpír el-lenpólusának kidolgozása sem, s ez



a Stokert megelőző rémirodalomhoz képest szintén újdonság: a vámpírvadászok hosszú sorát ihlető-elindító Abraham Van Helsing alakjával a természettudományokban és az ezotériában egyaránt jártas és hívő professzor személyében méltó ellenfelet kapott a sötétség hercege. Ha a filmvászon Van Helsingjei kevéssé épültek is be a köztudatba Schreck, Lugosi vagy Lee vámpírfejedelméhez képest (a Hugh Jackman nevével fémjelzett posztmodern zagyaságot például ildomos volna mindörökre elfelejteni), érdemes utalni arra, hogy a holland tudós alakját a legemblematikusabban angol színészek öltötték magukra: mindenekelőtt Peter Cushing a Hammer-szériában, de Laurence Olivier és Anthony Hopkins is ebben a sorban említhető (Badham és Coppola filmjeiben). Méltatlan, hogy éppen az Argento-féle *Drakulában* játssza – ha igaz a híresztelés – első alkalommal holland színész Van Helsinget: a szebb napokat is megélt Rutger Hauer.

#### DRAKULA KÖPÖNYEGÉBŐL

Drakula nemcsak a sírjából kelt ki (utalva Freddie Francis Hammer-filmjének címére), de a Stoker-könyvet is elhagyta – ahogyan az megtörténik az irodalmi alapokra visszavezethető, de a filmes tömegkultúra által kisajátított figurákkal; itt említhető még különösen Frankenstein vagy Tarzan példája is (a témáról bővebben lásd Király Jenő *Mágikus moziját*). Számos „Drakula-filmnek” nincs lényegi köze Stoker regényéhez; mi több, a szóban forgó filmek még a címadó figurához is vajmi kevéssé kötődnek – sokkal inkább „kölcsonveszik” a karakterhez kapcsolódó jelentéseket, orientálva a közönséget és megjelölve azt a hagyományt, amelyet legalább (vagy legfeljebb) a vámpírizmus témájával valóban csatlakoznak. Olykor a – kizsákmányoló jellegű – forgalmazói stratégia kényszeríti ki a Drakula nevével visszaélő címvariációkat az önmagukban kevésbé informatív címek helyettesítésésként: így ismeretes José Ramón Larráz *Vámpirokja* (1974) *Drakula lányaként*, Richard Blackburn *Lemorája* (1973) pedig *Lady Draculaként*, holott ezek a kitűnő filmek nem a Stoker-vámpír mítoszról ragozzák tovább. Hasonlóképpen – nem angol nyelvterületről származó példát citálva – Michio Yamamoto

vámpírfilm-trilógiájának középső tele *Drakula tavaként* (1971) került amerikai forgalomba; igaz, Yamamoto filmje legalább némely elemében valóban a Stoker-szűzsére vagy legalábbis az abból származó filmekre emlékeztet. A tóparti erdő mellett éledgélő nővérek párosában nem nehéz Lucy és Mina kettősének megfelelőjét felismerni, s a lassú behálózás folyamata is a hasonlóságokat gyarapítja – a hősnő gyermekkori traumájával történő szembenézésre kifuttatott cselekmény azonban kellően önálló ahhoz, hogy indokolatlan legyen elhelyezni a filmet a Drakula-kanonban. Arra viszont jól rávilágít, hogy nagyon is kérdéses, mely filmeknek van valóban megérdemelt helye ezen a máig gyarapodó listán.

A Drakula-mozimítosz ugyanis a kezdetől, vagyis a *Nosferatutól* fogva szívesen tér el a Stoker-szövegtől, amit a Murnau-film esetében részben a rendezői koncepció, részben az a keletkeztörténeti tény indokol, hogy Stoker özvegyétől nem kapták meg a regény megfilmesítésének jogait az alkotók. Ennek jegyében a számos kisebb-nagyobb eltérés mellett különösen a vámpír végetének megváltoztatása feltűnő, azaz Mina/Ellen önfeláldozásának motívuma. A későbbi filmváltozatok sem igyekeznek a Stoker-könyv ágas-bogas cselekményét és szakajtónyi figurakészletét átvenni, amihez az is hozzájárult, hogy a populáris vámpírfilm etalonjává avanszáló 1931-es *Drakula* a regényt feldolgozó színpadi mű (Hamilton Deane és John L. Balderston átírata) nyomán készült. Az erdélyi látogatás és a londoni bonyodalmak, Harker és Renfield szerepe, a gróf céljai és elpusztításának mikéntje, a vámpír leleplezésének stációi és velejárói – csak néhány alapkérdést kiemelve – mind variálódnak a későbbi *Drakula*-filmekben, amelyek szabadon válogatnak a gazdag és folyamatosan dúsuló motívumtárból. Mindezek következtében aligha meglepő, hogy Drakulát illeti a legtöbbször filmre vitt fiktív figura megtisztelő címe: a szereplésével készült munkák száma körülbelül 200-ra becsülhető – a film-történeti jelentőségű *Drakula*-verziók részletes vizsgálatához és összevetéséhez lásd Vajdovich Györgyi áttekintését *A vámpírfilm alakváltozatai* című kötetben.

#### VISSZA DRAKULÁHOZ

A Stoker-könyvhöz történő *visszanyarodás* programját ebben a vámpírfilm-rengetegben csak kevesen vállalták fel – két mofdelett eltérő vállalták azonban mindenképpen érdemes kiemelni; figyelembe véve, hogy mindkettő célzottan a Stoker-szöveget veszi alapul, látványos különbségeik annál érdekesebbek. Az egyik alkotás a spanyol-olasz-német koprodukcióban létrejött *Drakula gróf* (1970): rendezőjének és főszereplőjének munkásságában egyaránt kitüntetett helye van a vámpírizmus témájának, sőt magának Drakulának. A direktori székben az európai tömegfilm egyik leghírhedtebb alakja, Jesus Franco ült, a vámpír köpenyegét pedig (nem utoljára és főképp nem először) Christopher Lee öltötte magára. A *Drakula gróf* Lee számára azt a lehetőséget jelentette, hogy úgy formálja meg a mitikus rémet, amilyenek Stoker műve ábrázolja – márpedig erre a Hammer-filmekben nem került sor, a *Drakula*-széria az alaptörténettől sokszor jócskán elrugaszzkodó filmverziókban szerepeltette a gróft, s kevés kivétellel (mint amilyen az ugyancsak 1970-es *A sebhelyes Drakula*) szinte háttérfigurává fokozta le őt. Franco filmjében azonban Lee feketébe öltözött, ősz hajú, bajuszos várúrként jelenik meg, aki a cselekmény előrehaladásával – azaz az elfogyasztott vérral arányosan – egyre fiatalabb alakváltozatban lép elő; amikor üldözői végül rágyújtják a koporsóját, már hollófelete hajjal látható az utolsó pillanatokban. A *Drakula gróf* mintha valahol félúton állna a Hammer-filmek józan és irodalmias-színpadias jellege, valamint a Franco szexvámpírfilmjeit fémjelző holdkóros stilizáltság és erotikus túlfűtöttség között. Bár a rendező *opus magnum*ához, a nem melleleg női *Drakula*-átértelmezést kínáló *Vampiros lesbosz* (1971) képest sokkal közelebb áll a hagyományosabb kosztümös horrorhoz, a maga módján a *Drakula gróf* is álomszerű élmény, köszönhetően számos beszéd nélküli szekvenciának és a sustorgó morajlások által keltett vészterhes hangulatnak. Ilyen eszközökre épít az egyik legemlékezetesebb részlet is: Lucy (a mesésép, ámde sajnos fiatalon elhunyt Soledad Miranda) megbabonázása a vámpírfilm-történet egyik legszebb (nyak)csók-jelenetéhez vezet, amit még az

ablak mögött lóbált műdenevér nevetésége sem képes elrontani.

Túl azon, hogy a *Drakula gróf* Harker erdélyi utazását, a szanatóriumi jeleneteket és Drakula elpusztítását igyekszik a regényre emlékeztető módon megjeleníteni, szembetűnő változtatásoktól sem tartózkodik, amelyek közül a kihagyások (a vámpír hajóútja és Mina hipnózisának cselekményszála) mellett a hozzátoldások érdemelnek figyelmet. Az utóbbiak közül egészen döbbenetes az a képsor, amelyben a Drakulát kereső férficsapat tagjai azért dermednek meg, mert a rém hipnotikus hatására úgy hiszik, rájuk támadnak az őket körülvevő állapotpreparátumok (!). Franco *Drakulájának* *campbe* hajló szürrealitását erősíti az is, hogy a szanatóriumban senyvedő rovarevő szerencsétlent, Renfieldet nem más játssza, mint Klaus Kinski – aki szűk évtized múltán már a vámpírgróf szerepében tündökölt, Werner Herzog mesterművében, a Murnau-alapmű költői újrafogalmazását jelentő *Nosferatu, az éjszaka fantomjában* (1979).

Míg a Franco-filmet alacsony költségvetése óhatatlanul meggátolta abban, hogy a Stoker-mű mozgalmasabb és nagyobb szabású részleteit is megkísérelje vászonra vinni, a hollywoodi pénzből készült megafilmet, Coppola *Drakuláját* már nem korlátoz-

ták ilyesféle megszorítások. Ha Franco *Drakula grófja* bizonyos értelemben minimalista film, a Coppola-változat éppen ellenkezőleg, a másik véglet: valósággal burjánzik a dekorativitás-ban és az extravagáns hatásokban, illetve a szándékoltan mesterkéltné vizuális bűvészmutatványokban – amelyek halmozva, vagy inkább áradva, kifejezetten öncélúnak hatnak. A képépítkezésben visszatérő elemek az átűnések, a kettős expozíciók és a grafikus illesztések (ilyen vágásalakzat, amikor a pávatoll köralakú foltja alagút képébe tűnik át, vagy máskor a nyakon meredező sebhelyek a következő snitt farkasszemeivé alakulnak át). Coppola a filmtörténeti idézeteket is bőkezűen méri, Georges Méliès-től Abel Gance-ig, Szergej Eisensteintől Jean Cocteau-ig – sőt, azt a párhuzamos montázst nézve, amely felváltva mutatja Harker és Mina esküvői ceremóniáját és Drakula végső támadását Lucy ellen, lehetetlen nem asszociálni a *Keresztapa* tempelomi rítust és maffialeszámolást váltogató zseniális montázsára. További önreflexív mozzanatként még a (nagyon is szándékoltan) 1897-re datált

**„Századokon átívelő szerelem dicsőítése”**

(Francis Ford Coppola: *Drakula* – Gary Oldman és Keanu Reeves)

cselekmény idején friss szenzációt jelentő mozgóképvetítés is szerepet kap Mina és Vlad herceg egyik randevú-jelenetében.

Hol jut hely ebben a posztmodern szöttesben az irodalmi Drakulának? Figyelemre méltó, hogy az eredeti cím éppen *Bram Stoker Drakulájaként* vezet be a filmet, de csak egy prolóógus után, amelyben Coppola konkrétan Vlad Tepes figurájával azonosítja Drakulát, magyarázatot ad arra, hogy miért válik belőle vámpír, s megalapozza a főcselekménynek azt a szálát, amely a legkevésbé sem harmonizál a Stoker-regénnyel. Coppola ugyanis Drakulából a szerelem által vezérelt csábítót farag, aki Mina Murray-Harkerben felfedezi imádott felesége, a törökök ármánya miatt öngyilkosságot elkövető Elisabeta reinkarnációját – erre épül a filmben döntő szerepet játszó romantikus hangoltság, a Gary Oldman Vlad hercege és a Winona Ryder által játszott Mina között szövődő, századokon átívelő szerelem dicsőítése. Ezen hozzátoldások ellenére Coppola a Stoker-könyvet olyan részletesen követi, amelyre a korábbi adaptációk alig(ha) vállalkoztak, beleértve a Van Helsinggel szövetkező valamennyi mellékalak színre lépését: Dr. Seward mellett immár Lord Holmwood és Quincey Morris karaktere is feltűnik. A Coppola-verzió legemlékezetesebb vonásai közé tartozik az is, hogy összekapcsolja a *Nosferatu* és a ’31-es *Drakula* által megalapozott ellentétes ábrázolási tradíciókat, sőt kielezi és fölerősíti a különbségeiket:

antihőst vonzó úriemberként és visszataszító szörnyfiguraként egyaránt megjeleníti. Az elbűvölő herceg mellett láthatjuk a groteszk öregemberként, az óriásdenevérként és farkasként portyázó, vagy akár a majomszerű monstrumként és szétszaladó patkánycsapatként megformált Drakulát is.

A Coppola-vízió nem hagy kétséget afelől, hogy Drakula erejének egyik titka éppen ebben a sokarcúságban rejlik – amelyet bár a Stoker-könyv alapozott meg, ám az elmúlt száz év filmkultúrája aknázott ki máig elevenen, olyan mítoszt kiérlelve, amely folyamatosan megújítja és bővíti önmagát. S ha olykor tetszhalottnak is tűnik ez a mítosz, mégis olyan, mint Drakula: még a hamvaiból is rendszeresen visszatér. •

