

Miranda LEVANAT-PERIČIĆ (Zadar)

ALTERNATIVNA POVIJEST I „POVAMPIRENA PROŠLOST” U
SUVREMENOM HRVATSKOM VAMPIRSKOM ROMANU:
Boris Dežulović, *Christkind* (2003) i Boris Perić, *Vampir* (2006)

Вампір – це сучасний міф, який, завдяки своїй протейській характеристиці, завжди може створити нові образи. Ця стаття починається з короткої згадки про вампірів у фантастиці (від *Дракули* Стокера до *Хроніки вампірів* Енн Райс), мета якої – проаналізувати зміни символічних значень літературних вампірів, показати різні теоретичні моделі, застосовані в інтерпретації вампіра у фантастиці. З цієї точки зору ми підходимо до двох сучасних хорватських романів з вампірами – *Christkind* Дежуловича (2003 рік) і *Vampir* Періча (2006). У романі Дежуловича оповідач намагається змінити проблематичний аспект історії, подорожуючи від сучасного Спліта до австрійського міста Ламбах, в 1897 році, а в романі Періча час у дорозі розгортається в протилежному напрямку, від глибокого міфологічного минулого до сучасності. В обох романах фігура вампіра функціонує як метафора, пов'язана з періодом Другої світової війни, як «нежить історії».

Ключові слова: вампір, сучасний міф, фантастики, альтернативна історія, «нежить історії».

Вампир – это современный миф, который, благодаря своей протейской характеристике, всегда может создать новые образы. Эта статья начинается с краткого упоминания о вампирах в фантастике (от *Дракула* Стокера до *Хроники вампиров* Энн Райс), цель которой – проанализировать изменения символического значения литературных вампиров, показать различные теоретические модели, примененные в интерпретации вампиров в фантастике. С этой точки зрения мы подходим к двум современным хорватским романам с вампирами – *Christkind* Дежуловича (2003 год) и *Vampir* Перича (2006). В романе Дежуловича рассказчик пытается изменить проблематичный аспект истории, путешествуя от современного Сплита до австрийского города Ламбах, в 1897 году, а в романе Перича время в пути разворачивается в противоположном направлении, от глубокого мифологического прошлого до современности. В обоих романах фигура вампира функционирует как метафора, связанная с периодом Второй мировой войны, как «нежить истории».

Ключевые слова: вампир, современный миф, альтернативная история, «насморк истории».

Vampire is a modern myth which, due to its protean character, can always generate new images. The author starts with a brief reference to vampire fiction works (from Stoker's *Drakula* to Anne Rice's *The Vampire Chronicles*), analyzing changes in symbolic meaning associated with literary vampires, and showing various theoretical models used to interpret vampire as featuring in fantastic literature. Then she discusses in that perspective two contemporary Croatian novels dealing with vampires, Dežulović's *Christkind* (2003) and Perić's *Vampir* (2006). In the former, the narrator tries to change the problematic aspect of history by travelling from modern Split to Austrian city Lambach of the year 1897, and in the latter, the travel in time moves in the opposite direction, from the distant mythological past to the modern city of Zagreb. In both novels, the figure of the vampire functions as a metaphor related with the period of The Second World War, as a "undead of history".

Key words: vampire fiction, alternative history, "undead of history".

1. METAFORIČKI POTENCIJAL VAMPIRSKOG LIKA I STOKEROV DRAKULA KAO SJECIŠTE RAZLIČITIH TEORIJSKO-INTERPRETATIVNIH MODELA

Dinamika vampirskog mita, njegov internacionalni značaj i njegova kulturološka prilagodljivost, posljedica su plodne metaforičke prirode vampirskog lika koja mu omogućava generiranje novih značenja. Iako se vampir gotovo redovito u popularnoj kulturi predstavlja kao biće iz drevne prošlosti, u usporedbi s čudovištima iz drevnih i klasičnih mostuarija, to čudovišno biće zapravo je vrlo mlado¹. Prvi zapisi o vampirima kao neumrlim pokojnicima nepismene ruralne zajednice nisu stariji od tristo godina; no ti su zapisi uglavnom vezani uz lokalne predaje i budući da imaju regionalni značaj uglavnom su predmet folklorističkih istraživanja. Iz folklorne u književnu tradiciju vampiri prelaze postupno, uz stalne prilagodbe i preinake. John William Polidori općenito se smatra tvorcem elegantnog prototipa književnog vampira. Njegov je Lord Ruthven, glavni lik pripovijetke *The Vampyre* (1819), za razliku od modela raspomamljena seljaka iz usmene vampirske predaje, kulturološki blizak viktorijanskom čitatelju, a usto seksualni predator kobne privlačnosti. Ipak, glavna premosnica toga razdoblja prema vampirskoj fikciji budućnosti i temelj na

¹ U vezi navedenog paradoksa o porijeklu mita o vampiru Markman Ellis navodi – *The vampire has a perverse modernity: a terror of recent invention manifested as a monster from the time out of mind, from deep history* [3, 4].

kojemu je izgrađen lik vampira u suvremenoj popularnoj kulturi, Stokerov je grof Drakula (*Dracula*, 1897).

Bogat alegorijski potencijal figure vampira utjecao je na retoriku s područja političke antropologije, psihologije i književne interpretacije.

Među prvim vampire je s područjem ekonomije i politike povezao Voltaire – *Priznajem, postoje burzovni mešetari, trgovci i poslovni ljudi, kadri da iz naroda isišu podosta krvi, ali ta gospoda nipošto nisu mrtva, iako su dobrano natrula. Ti stvarni krvopijci ne žive na grobljima, već u daleko ugodnijim palačama* [13, 372]. Tom je prigodom Voltaire ismijavao vampirsko histeriziranje koje je u 18. st. poprimilo takve razmjere da je Marija Terezija morala tzv. „vampirskim dekretom” zabraniti ekshumacije. Voltaireovu je metaforu nadogrudio Marx, formulirajući tezu koja je, barem kada je riječ o sekundarnim vampirističkim izvorima, neizbježna – *Kapital je umrla rad koji može oživjeti još samo kao vampir, usisavanjem živog rada – što više isiše to će življi biti*. Ova Marxova teza o kapitalu kao vampiru, mrtvacu koji postaje snažniji što njegova žrtva postaje slabija, potakla je Franca Morettija² da u eseju pod naslovom „The Dialectic of Fear” iz 1982. godine interpretira Stokerova Drakulu kao metaforu kapitala iz razdoblje monopolističkog kapitalizma. Tako Moretti u Stokerovu vampiru iz 1897. godine vidi kapital iz 1897. godine – kapital koji, nakon što je ležao „zakopan” dvadeset dugih recesijskih godina ponovno ustaje i kreće na put koncentracije i monopola. Drakula je pravi monopolist, smatra Moretti – usamljeni tiranin koji ne trpi konkurenciju, kao ni monopolistički kapitalizam, a cilj mu je pokoriti zadnje ostatke liberalne ere i uništiti sve oblike ekonomske nezavisnosti. Naime, iako je aristokrat, grofu Drakuli nedostaje aristokratski način života i razmišljanja, što zapaža i Jonathan Harker boraveći u njegovu dvorcu – on nema slugu, uopće ne jede, ne ide u

² Morettijev pristup književnosti razvio se u okviru tzv. „sociologije simboličnih oblika”, a njegova shvaćanja *fantasyja* i *horror*a predstavljaju korektiv u odnosu na one analize koje u tim žanrovima vide „transgresivnost” i „subverzivnost” jer obznanjuju zabranjene nesvjesne želje i ono nevidljivo, skriveno unutar kulture. Nasuprot tomu, za Morettija je fantastika, pa i cjelokupna književnost, osmišljena da bi nas izvježbala i obučila postizanju kompromisa sa stvarnošću. Stoga je po njemu književnost, paradoksalno, jedna od najčišćih manifestacija zbilje. Pritom popularna književnost u koju on ubraja i Stokerov roman, ove „realistične” i „edukativne” funkcije, za razliku od tzv. „visoke” književnosti, izražava otvorenije, gotovo okrutnom neposrednošću.

lov ni u kazališta i ne troši na skupu odjeću. Kada tomu pridodamo činjenicu da njegova namjera nije uništiti živote drugih, nego iskoristiti ih, nameće se dojam da je Drakulin životni stil osmišljen u duhu štedljive protestantske etike. Drakula je, tvrdi Moretti, „asket terora”; u njemu želja za posjedovanjem slavi pobjedu nad željom za užitkom. Zato on svoje zlato zakopano u dvorcu namjerava oploditi širenjem vlasti na kulturno središte Londona [11, 90]. U ime individualizma i ekonomskih sloboda Drakuli se suprotstavlja mala skupina hrabrih Britanaca koje predvodi znalac Van Helsing uz financijsku pomoć Amerikanca Quinceya P. Morrisa, koji se zajedno bore da bi ekonomsku moć iskoristili u moralne svrhe i tako „pročistili” kapital. U tome, smatra Moretti, leži ideološka laž viktorijanskog kapitalizma koji se srami sebe sama i koji tvornice presvlači nezgrapnom gotičkom arhitekturom, u namjeri da uzdigne i umjetno produži aristokratski način života [11, 92]. Uistinu, Stokerov je roman prožet nostalgijom za nestankom aristokratske „krvi” i viteške feudalne povijesti, u vremenu kapitalizma koji se smatra „nečasnim mirom” – *Ratnički su dani gotovi. Krv je previše dragocjena stvar u ovo vrijeme nečasnog mira; a slava velikih lozâ okončana je priča* [16, 30]. Pitanje „čistoće” krvi postaje važno u vrijeme kojima se novac ili kapital odvajaju od aristokracije i razvija financijsku moć koja nije vezana uz odgovarajuće porijeklo i ne nosi društveni ugled. To je vrijeme društvenih proturječja *Ljudske komedije* – „krvi” nedostaje novac, a novcu nedostaje „krv”. Novcem se postiže društveni ugled samo „pročišćenjem” kapitala, vezivanjem uz „krv”. Ta kapitalizacija porijekla jedini je izgled produžetka Grofovih „velikih lozâ”.

Vezano uz „akumulaciju kapitala” Ken Gelder smatra da je na prezentaciju Drakule mogao utjecati i viktorijanski stereotip o Židovima [7, 14], nastao na bogatoj tradiciji pejorativnih rasističkih predodžbi o Židovima kao lihvarima, krvopijama i ekonomskim parazitima. Taj stereotip prisutan je već u tjelesnom opisu – grof ima kukasti nos, zašiljenu bradu i izražajne oči, a njegova averzija prema kršćanstvu koja se manifestira u vidu patološke reakcije na raspelo, signal je koji upućuje na *culpa Judaeorum*. Osim toga, uz Irce, Židovi su najbrojnija manjina u viktorijanskom Londonu, no dok su Irci siromašni, Židove se oduvijek vezivalo uz bogatstvo; a takve su stvarne ekonomske razlike osnažene zloćudnim predrasudama njegovanim kroz stoljeća, mogle ostaviti traga na Stokeru, koji je u Londonu ipak bio Irac. Drakulin novac na koji nailazi Jonathan Harper u njegovoj sobi, indikator je njegove mobilnosti, nacionalne neusidrenosti i nomadizma koji se tradicionalno pripisuje

Židovima – *Pronašao sam tek veliku gomilu zlata u jednome kutu sobe; bilo je tu zlatnika svih vrsta, rimskih, britanskih, austrijskih, mađarskih, grčkih i turskih, prekrivenih slojem prašine, kao da su dugo ležali na tlu. Nisu bili, koliko sam primijetio novijeg datuma, već otprije tristo godina. Bilo je tu i zlatnih lanaca i nakita, od kojega je jedan bio optočen draguljima, no sav je bio star i mutna izgleda* [16, 46]. Osim što Drakulino zlato i novac različita porijekla upozorava na kapital koji nadilazi nacionalne granice, ono upozorava na inherentnu vezu krvi i novca, što je poveznica vampira i Židova još od elizabetanskog vremena³. Gelder navodi nekoliko izvora prema kojima se doseljavanje Židova s Istoka u viktorijskoj Engleskoj predstavljalo kao opasna kolonizacija – doduše, „na mobilnost stranih Židova gledalo se istodobno s divljenjem (jer akumuliraju kapital) i s nacionalnom tjeskobom (jer odvlače kapital preseljavajući ga drugdje)” [7, 14].

Tim slijedom je Mario Vrbančić, s uporištem u „teoriji Imperija” Hardta i Negrija, uočio zanimljive simboličke vrijednosti vampirskog lika. Iako novi oblik suverenosti, Imperij predstavlja sebe kao vječnu, sveprisutnu globalnu moć (*biomoć*), koja može proizvesti i dekonstruirati svijet. Imperij, kao i realistički roman, smatra Vrbančić, traži tipičnog junaka koji će kao prikladna alegorija poslužiti novim identifikacijama koje se mogu brzo proširiti cijelom kuglom. Idealni subjekt globalnog kapitala bit će usamljeni individualac koji se kreće od jednog identiteta do drugog prateći virtualni ritam kapitala. Vampir je idealni građanin Imperija; vrlo star, pohlepan, ima mogućnost konstantne permutacije i uživa u stalnim izmjenama osobnosti [17, 2]. Poput Imperija, koji nastaje nakon slabljenja suvereniteta nacionalnih država, i u kojemu suverenost

³ Pejorativni model „krvožednog Židova lihvara” u tom je razdoblju zastupljen u *Malteškom Židovu* i *Mletačkom trgovcu* – u likovima Marloweova Barabasa i Shakespeareova Shylocka. Kada se Shylock žali na postupanje kršćana on kaže – „nazivali ste me krivovjercem i krvoločnim psom”, što potvrđuju Gracianove riječi – „jer su tvoje želje vučje, krvoločne, izgladnjele i proždrljive”. Konačno, na vezi krvi i novca zapliće se i raspliće radnja drame – od početka kada Shylock umjesto kamata za posuđeni novac od plemenitog Antonia traži „funt mesa”, pa sve do suđenja gdje tvrdoglavo inzistira na naplati, da bi na kraju ostao i bez novca i bez cijelog imutka jer je namjeravao prolijevati kršćansku krv. Portija prerušena u Baltazara ovako to tumači – „Ako proliješ ijednu kap kršćanske krvi, tvoje se zemlje i tvoj imetak – po mletačkim zakonima – zapljenjuju u korist mletačke države” [15, 635].

poprima novi oblik sastavljen „od niza nacionalnih i supranacionalnih organizama ujedinjenih logikom vladavine” [9, 8], i očinska figura Vampira, idealnog građanina Imperija, može uključivati sve nacije i istodobno pripadati samo jednoj jer siše krv ne mareći za nacionalna obilježja, a ipak progutavši različite nacije uspijeva sačuvati osobnost, kao i Imperij suverenost. Tu je osobnost „vampirске nacije” grof Drakula objasnio Jonathanu Harperu sljedećim riječima: *Mi Šekeli imamo razloga za ponos jer u našim žilama teče krv mnogobrojnih hrabrih lozâ koje su se lavovski borile za plemstvo. Ovamo, u vrtlog europskih naroda, ugarsko je pleme donijelo s Islanda borbeni duh koji su im podarili Tor i Odin, a njihovi su se ratnici gorljivo iskazali na obalama Europe, pa i šire, u Aziji i Africi (...)* [16, 29].

Osim pitanja o porijeklu i selektivnom „miješanju krvi”, navedene Drakuline riječi otvaraju ujedno i pitanje nasilne kolonizacije, a Stokerov se roman u postkolonijalnoj interpretaciji uglavnom tumači kroz strah viktorijanske Engleske od „obrnute kolonizacije”. U tom smislu, metaforički prijelaz od „fizičke” k „simboličkoj” prijetnji metropolskoj kulturi, Marko Lukić i Ljubica Matek vide u trenutku kada grof Drakula pristane u Britaniji jer se tada premošćuje jaz između kulturološki odvojenih prostora čudovišne Transilvanije i viktorijanske Engleske, a Drakula se iz stvarnog i opipljivog bića s kojim Harker komunicira u prvom dijelu romana, preobražava u „neodređenu prisutnost”, prijeteći londonskom društvu kao neka vrsta nevidljive zaraze [10, 136]. Interpretirajući vampirsku temu u kontekstu popularne kulture, Lukić i Matek u Coppolinoj filmskoj adaptaciji Stokerova Drakule iz 1992. godine vide prijelomnu točku u procesu humaniziranja lika vampira, koja će dovesti do konačne transformacije demonskog čudovišta u romantičnog junaka i ikonu popularne kulture. Coppolina je preobrazba gotske priče u romansu najava novog narativnog razdoblja s kraja 20. i početka 21. stoljeća, koje je obilježeno romantiziranim vampirima. Zanimljivo je da u humanizaciji vampira Lukić i Matek vide perverzni trijumf „političke korektnosti” – *Postmoderne ideje o apsolutnoj nužnosti prihvatanja „drugih” takvi kakvi jesu, mutirala je u paradoksalnu borbu za prava onih koji se hrane ljudskom krvlju te tako predstavljaju prijetnju ljudskome rodu* [10, 142]. Tako se redizajniranje vampira njihovim uljudivanjem može smatrati posljedicom postmodernog imperativa da „drugoga” učinimo sličnijim sebi da bismo ga mogli tolerirati, što je samo pokušaj prevladavanja jednog esencijalizma drugim esencijalizmom, koje je umiveno naličje reduktivnog etiketiranje drugih.

U popularnoj vampirskoj supkulturi, posebno mjesto zacijelo pripada „vampirskim kronikama” Anne Rice, koja je vampire zamislila kao elitnu skupinu profinjena ukusa i aristokratskog porijekla. Štoviše, ta je vampirska družba, kako vampir Marius objašnjava vampiru Lestatu, probrana arijevska skupina koja nije bezrazložno nagrađena besmrtnošću – (...) *obojica smo izabrani za besmrtnost zbog tog istog razloga* – (...) – *jer bijasmo idealni primjerci naše krvi i plavoooke rase, viši i ljepšeg stasa od drugih* [14, 326]. „Rok superzvijezda”, vampir Lestat, koji na *Sonyjevu* vokmenu sluša Bachove fuge dok na *harley-davidsonu* juri New Orleansom 1984. godine, također ima razvijen osjećaj izuzetna porijekla, no to uvjerenje dobiva vrlo neugodan prizvuk isključivosti kada on u svom kratkom pregledu vampirske književnosti, za Stokerova junaka utvrdi da je *vampirski gorila, čupavi slavenski grof Drakula* [14, 426]. Čini se da je u vampirskoj fikciji Anne Rice transilvanijski grof prošao kroz proces degradiranja i „pretvaranja u drugog” (proces koji Gayatri Spivak naziva *othering*). Time se Stokerova jedinstvena „vampirski nacija” u *Kronikama* Anne Rice podijelila na orijentalističkim temeljima – na strani metropolske kulture našli su se moderni, fizički pristali i eruditni vampiri humanističke orijentacije, a na periferiji završili su oni zaostali, neugledni, sputani tradicijom i bestijalnim porivima. Stokerov je vampir u toj podjeli postao reprezentacija Orijenta, a Riceini vampiri Okcidenta. Uistinu, kako Frank Grady zapaža, *curriculum vitae* svakog Riceinog vampira predstavlja silabus zapadne civilizacije⁴ [8, 229]. Povrh svega, atmosferom Riceina New Orleansa 1984. trijumfira optimizam realizirane utopije, a Lestat je sretan što su konačno ostvareni „ideali buržoaske revolucije” u Americi gdje (...) *svi ljudi imaju pravo na ljubav, raskoš i lijepe predmete* (...) *Lučki radnici nakon povratka kući plivaju u grijanim bazenima u vrtovima iza kuća. Dvorkinje i vodoinstalateri na svršetku radnog dana presvlače se u lijepo skrojenu konfekcijsku odjeću* (...) *Čak i pijanci i umobolnici koji*

⁴ Vampir Marius je povjesničar iz Augustova doba, koji je kao mladi vampir šetao Aleksandrijskom knjižnicom; nakon toga bio slikar u Veneciji, družio se s Giambonom, Uccellom, Vivarinijem i Bellinijem, da bi u 20. stoljeću postao redatelj u Hollywoodu. Jedan od najstarijih vampira, Khayman, poznavao je drevni Milet, Atenu i Troju, a profinjeni Armand je sakupljač umjetnina, koji u svojoj kolekciji ima Matissea, Picassa, Moneta i Giotta, sluša Bacha i Vivaldija i vodi Vampirsko kazalište u Parizu na prijelazu 18. u 19. st. Uglavnom; muzeji, knjižnice i kazališta, njihova su glavna boravišta jer je zaštita umjetnosti i kulture u Riceinim „kronikama” postala glavna vampirska misija.

spavaju na klupama u parku i na autobusnim postajama redovito jedu meso, a imaju i radio i opranu odjeću [14, 10]. U tom reklamnom spotu vrlog novog svijeta, nastalom u duhu selektivne hladnoratovske propagande, zatekao se vampir Lestat nakon što je zaspao u „mračnom i turobnom industrijskom svijetu lažnog čudoređa” 18. stoljeća i probudio se u američkom snu 20. stoljeća. Anne Rice ide tako daleko da svom vampiru Mariusu, koji je duhovni vođa Lestatov, pripisuje i pobunu protiv ateizma i zagovaranje kršćanstva u uobičajenoj formi posthumanističke jadikovke zbog urušavanja moralnih standarda – *A sad stojimo ponovo na plimi ateističkog doba – doba u kojemu kršćanska vjera gubi uporište, kako ga je nekad izgubilo neznaboštvo, i novi humanizam, vjera u čovjeka i njegova postignuća i njegova prava (...) Možda će se sad roditi nova religija. Možda bi bez nje ljudski rod spao na cinizam i sebičnost jer su mu potrebni bogovi* [14, 396]. Uvrnuta Amerika Anne Rice, odbacila je „lažno čudoređe”, da bi u njoj borbu za humanistička načela predvodili estetski osviješteni i pobožni vampiri, koji su čitali sve, od Ovidija do Nietzschea i vidjeli sve, od Babilona do Hollywooda.

Širenje interpretativnog polja možemo zaokružiti sintagmom „psihičkog vampira”. Naime, u studiji o filmskim i književnim predatorima znakovitog naslova „Our Vampire, Ourselves”, Nina Auerbach na zanimljiv način povezuje figuru vampira s kulturnom dinamikom stvarnog života 80-ih godina prošlog stoljeća u razdoblju tzv. „reganomike”. Odbacujući tradicionalne vampire koji sišu krv, ona kanonizira „psihičke vampire”. U tu, široko shvaćenu, definiciju vampira spadamo svi mi koji živimo u povampirenom svijetu uzajamne ovisnosti i ovisnosti o konzumiranju tuđe energije. To značenje izvrsno ilustriraju riječi Pat Cardigan iz njene pripovijetke „Dirty Work” – *Svaka je veza nalik tomu (...) Ljudi se hrane jedni drugima, ljubavnici ljubavnicima, prijatelji prijateljima, publika umjetnicima. Mi konzumiramo, nas konzumiraju. Ne može se živjeti drukčije.*⁵

2. (NE)MOGUĆNOST ALTERNATIVNE POVIJESTI: BORIS DEŽULOVIĆ, *CHRISTKIND* (2003)

Okosnicu Dežulovićeva romana predstavlja put kroz vrijeme s misijom koja bi trebala promijeniti tijek povijesti, a koju nam pripovjedač

⁵ *Every relationship is something like this (...) People feed on each other whether it's lover to lover, friend to friend, audience to artist. We consume, we are consumed. You couldn't live otherwise [4, 301].*

razotkriva tek na kraju romana. No, već u uvodu najavljuje povijesni značaj te misije, kao i njezin neuspjeh – *Ispričat ću vam pripovijest o nevjerojatnom susretu koji je mogao promijeniti svijet, a nije promijenio baš ništa osim jednoga malog, ionako beznačajnog života, onoga moga* [5, 9]. Odredište putovanja je gornjoaustrijski gradić Lambach u razdoblju od 7. kolovoza 1897. do 21. rujna 1897. godine. Putovanje, koje je općenito „funkcionalno prilagodljivo svakoj semantičkoj matrici pripovjednog teksta” [6, 43]⁶, ovdje je bliže putopisnom žanru nego znanstvenoj fantastici – nemamo, naime, nikakvih saznanja o tehničkoj strani toga putovanja; izostaje „vremenski stroj” ili neko drugo vremeplovno sredstvo, a jedino što pripada fantastici sama je pretpostavka o mogućnosti odlaska u prošlo vrijeme. Sve ostalo, od trenutka kada pripovjedač doputuje, odvija se u skladu sa zahtjevima visokomimetskog pripovijedanja. Dakle, pristigavši iz budućnosti, konkretno iz Splita s konca 20. stoljeća, pripovjedač odsjeda u konačištu „Schwarzes Rössel”, posjećuje obližnju knjižnicu poznate benediktinske opatije, druži se s redovnicima i mještanima te pomalo mediteranski lijeno „ćakula” s ostalim gostima pansiona ne žureći nigdje, iako daje naslutiti da je vrijeme njegova posjeta ograničeno. Budući da je predmet putopisa „neposredna, nepriređena i zatečena stvarnost, i njezino postojanje ne ovisi samo o tekstu” [6, 53], u Dežulovićevu se putopisnom vremeplovu ta zbilja poznate prošlosti i manje poznatog mjesta pomno rekonstruira, i to metodom selekcije dokumenata dostupnih u nama poznatoj budućnosti, što dodatno osnažuje dojam autentičnosti fiktivnih zbivanja. No, upravo se u selekciji povijesnih podataka nalazi i odgovor na pitanje zašto je pripovjedač izabrao baš 1897. godinu? Spomenimo dakle, redom njihove istaknutosti u romanesknoj fikciji, one događaje koji su se zbili 1897., a pripovjedač se učestalo na njih poziva jer je selekcija događaja koji pripadaju toj godini, podređena središnjoj etičkoj tezi romana.

Prije svega, to je godina kada je objavljen Stokerov *Drakula*, djelo koje se uzastopno citira i poput magneta okuplja ostale povijesne podatke zastupljene u romanu. Iako se sâm Stoker ne javlja kao protagonist romana, vezan je za druga dva pisca njegova suvremenika, koji se

⁶ Proširujući tu misao Dean Duda tvrdi sljedeće: „Putovanje se može pojaviti kao povratak, preobrazba, potraga, istraživanje ili sazrijevanje, a može poprimiti i oblike tumačenja alegorijske strukture svijeta, života svetaca, hodočašća, procesa spoznaje i društvene analize [6, 43].

pojavljuju u romanu kao gosti konačišta u kojem odsjeda i pripovjedač. Obojicu mu, kao poznanike „herr Abrahama Stokera”, koji je u dva navrata odsjeo u istom pansionu i proučavao rukopise u obližnjoj opatiji, predstavlja domaćica frau Hilde. Najprije upoznaje poznatog njemačkog medievalista Wilhelma Wattenbacha (1819–1897), koji te godine umire, upravo na dan pripovjedačeva odlaska, a zatim američkog pisca, koji se predstavlja kao Louis Clemenceau. Tek u epilogu romana pripovjedač „shvaća” da se u tom „mračnom američkom veseljaku” krije Mark Twain⁷. Konačno, na povratku u svoje vrijeme i prostor, u vlaku (sasvim neuobičajeno sredstvo prometa kroz vrijeme), upoznaje Sigmunda Freuda koji mu pomaže interpretirati zbivanja prethodno opisana u romanu, žaleći se na „Beč širokih avenija i uskih mozgova” koji više ne prepoznaje jer su upravo pobijedili zapjenjeni pristalice Karla Luegera „koji jednako viču kad govore o Rothschildu kao i o Klimtu” [5, 180]. Freudovo je negodovanje također vezano uz poznatu povijesnu činjenicu jer je 1897. uistinu za gradonačelnika Beča izabran demokršćanski populistički antisemit Karl Lueger. Njegov izbor podupirao je papa Leo XIII., čija se enciklika iz 1897. upućena biskupima Njemačke, Austrije i Švicarske spominje u romanu u vezi njegova inzistiranja na odvajanju katoličke djece koja po njemu nikako ne bi smjela pohađati miješane škole jer one „ne stvaraju branitelje nacije već nesreću i pokoru ljudskom rodu” [5, 66]. Navedenu papinsku encikliku Lea XIII. u romanu citira brat Georg, gorljivi antisemit. On je fiktivna maska povijesnog Adolfa Josefa Lanza (1874–1954), koji se kasnije predstavljao kao Jörg Lanz von Liebenfelds, poznat kao utemeljitelj tzv. „teozoologije” koja zagovara arijanizam i pravo na dominaciju viših rasa, i kao pokretač notornog rasističkog časopisa „Ostara”, za koji se pouzdano zna da ga je čitao mladi Hitler. Lanz je uistinu bio zaređen u cistercitskom samostanu Heilingenkreuz od 1893. do 1899., kada je napustio redovnički život. Konačno, aktualni predmeti razgovora te godine su afera Dreyfuss⁸ koja je u tijeku, Prvi cionistički

⁷ Naime, godine 1897., Mark Twain je uistinu bio u Austriji i u Beču, gdje je kao poseban gost Concordia Press Cluba, održao predavanje o „strašnom njemačkom jeziku” (*Die Schrecken der deutschen Sprache*). Također, na internetskoj stranici posvećenoj Bramu Stokeru, među njegovim poznatim prijateljima nabraja se i Mark Twain.

⁸ Zanimljivo je da se Mark Twain u romanu predstavlja kao „gospodin Clemenceau”, iako to nikada nije bio njegov pseudonim. Čini se da su u Dežulovićevu Clemenceau fuzionirane dvije povijesne osobe – francuski

kongres, koji se upravo održao u Baselu i manifest Theodora Herzla *Der Judenstaat* (1896), koji osobito uznemiruje brata Georga.

Sve te poznate podatke vezao je pisac uz Lambach-am-Traum, gradić u kojemu je od 1897. do 1898. godine, kao osmogodišnji dječak, boravio Adolf Hitler – „budući ubojica, Kaligula, Neron, Hanibal, Vlad Tepeš”, ali tada, još uvijek nevino dijete. Poznato je da se opatiji Hitler nadahnua simbolom *hakenkreuzea*, kojega je opat i mistik Theodorich Hagen nakon obnove 1869. godine, kao svoj grb, dao ugraditi na pročelje i sva četiri kuta opatije. Pokazujući našem putniku to znakovlje dječak Adolf kaže – *Ovdje kažu da hakenkreuz donosi sreću. Imat ću ga i ja na svom grbu, kada jednog dana postanem opat* [5, 156].

2.1. KRVOSAS I *Christkind*

Motiv vampira ili „krvosasa” zastupljen je u romanu na četirima razinama – na intertekstualnoj razini u obliku citata preuzetih iz drugih izvora; na razini unutarnje strukture fiktivnog zapleta; na alegorijskoj razini u analogiji sa činjenicama preuzetim iz povijesti nacističke ideologije i na religijsko-etičkoj razini vezano uz preispitivanje „povijesne misije” povratnika iz budućnosti. Na svim navedenim razinama motiv vampira isprepliće se s motivom žrtvovanja nevine djece, ovjekovječenog u simbolu maloga Krista (*Christkind*), čija je smrt samo jedan u nizu primjera svetog nasilja tiranskog oca, odnosno, nasilja koje se nad nemoćnima provodi u ime „posvećenih” načela.

2.1.1. Na intertekstualnoj razini, motiv je vampira zastupljen uglavnom citatima iz upravo objavljena Stokerova romana, koji u svratište donosi profesor Wattenbach kao poklon domaćici frau Hilde. Aluzije na roman i njegova autora učestalo prate i komentiraju zbivanja. No, osim *Drakule*, važan citatni izvor je i navodni Wattenbachov prijepis rukopisa iz opatijske knjižnice, koji se odnosi na jeziva svjedočanstva njemačkih redovnika o

novinar i političar Georges Benjamin Clemenceau (1841–1929), koji je u jeku afere Dreyfus kao urednik i izdavač časopisa *L'Aurore* objavio slavni Zolin „J'accuse”(1898) i naravno, sâm Mark Twain. Stvarni (francuski) Clemenceau, osim što je podupirao Zolu, i sâm je napisao na stotine članaka potpore Dreyfusu, kao uostalom i Mark Twain, koji je dok je živio u Beču napisao poznati esej „O Židovima” i pismo podrške Emilu Zoli. Dodatno je zbunjujuće što Mark Twain, alias Clemenceau, u jednom razgovoru s pripovjedačem komentira Clemenceauovu političku karijeru, tvrdeći da mu je to mlađi brat [5, 74]. Twainovo pravo ime je Samuel Langhorne Clemens, tako da bi francuski oblik prezimena uistinu bio blizak obliku Clemenceau.

zločinima transilvanijskog tiranina, kao i Wattenbachov članak nastao na temelju tog rukopisa (...) *über den Walachischen Woïwoden Wlad IV, 1456-1462*. Prema tim izvorima, Drakula je trojicu zarobljenih redovnika pitao što će s njim biti nakon smrti. Dok su mu dvojica ponudila Božju milost, treći je bio iskren i odgovorio Drakuli da može biti sretan ako ga i sâm Sotona bude htio i pitao ga kakva bijedna kukavica može ubijati trudne žene i djecu koja još ne razlikuju dobra i zla. Naravno, osuđen je na smrt, ali mu je prije toga Tepeš odgovorio na pitanje sljedećim riječima – *Kada seljak čisti svoju zemlju on mora korov čupati iz korijena da sljedeće godine ne izraste gušći i veći*. Wattenbachov je prijepis rukopisa predmetom kasnijeg pripovjedačeva razgovora s Markom Twainom, koji Tepešov argument provlači kroz bogatu drevnu povijest reverzibilnog religijskog nasilja zabilježenu u starozavjetnoj predaji – *Nije li uostalom, s jednako dobrim argumentima, plijeveći dakle korov, i egipatski faraon dao pogubiti svu hebrejsku mušku djecu, kad se ono rodio Mojsije? I nije li kasnije s jednako dobrim argumentom Jahve poubijao svu prvorodenčad Egipćanima? Uopće, nije li s tako dobrim argumentom, za dobro ove pagane vrste, najbolje odmah poubijati svu djecu na svijetu?* [5, 138].

2.1.2. Na razini fiktivnog zapleta romana, motiv se vampira također vezuje uz motiv nasilne smrti djeteta. Riječ je o tragičnom događaju koji se zbiva na samom početku, neposredno nakon pripovjedačeva dolaska u konačište, a odnosi se na strašnu smrt osmogodišnje djevojčice Katti⁹, kćeri odvjetnika Ruthbergera, koju su pronašli u krevetu „sablasno bijelog lica i širom otvorenih očiju”, no i sa zagonetnom ozljedom na prsima – dvije rupice koje postaju povodom vampirske histerije u malom mjestu, osobito nakon što frau Hilde otkrije analogiju ozljede u opisu smrti lijepe Lucy Westenra kojoj je grof Drakula ostavio na vratu iste takve točkice. Sumnja pada najprije na strance koji su odsjeli u pansionu, a među njima je zagonetni gospodin Geza Kovács, šestoprsti mađarski Židov koji često noću izbiva odlazeći negdje sa svojom torbom. No, Gezina osobna priča samo je još jedna u nizu tragičnih priča o očevoj krivnji, o velikoj ljubavi i velikom talentu koji strada zbog kobna nepodudaranja „krvi i tla”, dok se tragični zaplet, postavljen u analogiju sa Stokerovim romanom, kasnije

⁹ Zanimljivo je da sva djeca relevantna za fabulu romana imaju osam godina, vjerojatno zbog analogije s osmogodišnjim Adolfom zbog kojega vremenski putnik dolazi u Lambach. Osim male Katti Ruthberger, osam godina ima i djevojčica Virginia, kojoj Mark Twain piše pismo o Djedu Mrazu (usp. bilješku br. 11 ovog teksta).

razrješava u kriminalističkom ključu. Istraga, naime, otkriva da je kopča pojasa kojim je djevojčica bila vezana po noći dok je imala epileptični napad, a koju je greškom njezin okrutni otac okrenuo naopačke, uzrok „vampirskog” ugriza i strašne smrti. Pojas kojim se vezuju djeca „da bi mirno spavala i imala ravnu kičmu”, dio je mračne pedagogije kojom su odgojeni naraštaji Nijemaca, a koje je utemeljio Moritz Schreber, čije metode uključuju čak i „sprave za dresuru djece”. Zagovaratelj ove metode odgoja u romanu je brat Georg, koji povezuje sve demonske sile u cjelinu.

2.1.3. Na razini alegorijskog interpretiranja povijesne zbilje upletene u fikciju, vampirizam se vezuje uz antisemitizam. Vampiriska histerija potaknuta smrću Rutbergerove kćeri vezuju se uz antisemitsko raspoloženje rekonstruirano na temelju stvarnih povijesnih okolnosti. Zlomisljeni glasnogovornik i ove razine je brat Georg. U njegovim riječima oživljavaju stoljetne snemorice o Židovima kao demonskim krvopijama i ekonomskim parazitima, koji su nalik transilvanijskom grofu, lošem podaniku Imperije i crkve, kojemu nedostaje servilnost dobrog podanika, kakav je, na primjer, Vinetu Karla Maya – *Zato nam Indijanac, kao dobrom gospodar, predaje svoju dušu i svoju zemlju, dok Židov na toj zemlji gradi banke, kupuje tvornice, trguje zlatom i izdaje novine kojima polako i sustavno truje naše duše!* [5, 66].

2.1.4. Na religijsko-etičkoj razini romana preispituje se motivacija vremenskog putnika, koji dolazeći iz onostrane budućnosti s namjerom žrtvovanja „nevinog djeteta” za opću dobrobit, također u određenom smislu zastupa vampirsku argumentaciju. Religijska dimenzija moralne dileme ovog futurističkog misionara naznačena je samim naslovom romana – *Christkind* („mali Isus”) – a razrađuje se u razgovoru s Markom Twainom, alias Clamenceauom, kojemu putnik-misionar postavlja pitanje – *Što, i kad biste u budućnosti nekog djeteta vidjeli mnogo strašnije stvari... kad biste, na primjer, vidjeli da će to dijete postati ubojica, 'najveći kojega je svijet ikada vidio, veći od Cezara i Hanibala', ili 'tiranin okrutniji od Kaligule i Nerona', kako su pisali oni redovnici? Što kad biste vidjeli da će to sićušno, krhko dijete postati... grof Dracula zvani Tepes?* [5, 136]. Na to pitanje Mark Twain odgovara replikom koja ujedno predstavlja idejno središte romana – *Sve kad bi sudbina svijeta zavisila od jednoga jedinoga djeteta, i kad bi netko od mene tražio da ubijem to dijete za spas cijeloga čovječanstva, odgovorio bih mu da svijet čiji opstanak zavisi o krvi jednoga nevinog djeteta ionako ne zaslužuje da postoji* [5, 136].

Povratak u prošlost ima dakle dimenziju vampirskog putovanja. Budući da je vampir „povratnik”, biće koje dolazi iz onostranosti, ovdje se nameće analogija s pripovjedačem-putnikom koji, poput vampira, dolazi „s onoga svijeta” da bi nekome oduzeo život. Što je, u etičkoj ocjeni tog ubojstva važnije, cilj ili sâm čin?

Provokativna analogija maloga Adolfa i maloga Krista, temelji se u Dežulovićevu romanu na krivnji nasilnih očeva, i šire, na kršćanskoj civilizaciji i vjeri koja proizlazi iz očeve žrtve vlastita djeteta za spas čovječanstva. S tim je povezano uzastopno inzistiranje negativnih likova na potrebi „čvrstog” (nasilnog) odgoja bez ljubavi, iz čega nastaje nakaradni, u potpunosti deformirani svijet. Spirala nasilja koja u središtu ima nevinu djecu vezana je uz bogatu biblijsku simboliku u romanu – kao provodni motiv upliće se otisak Dürerove grafike s prizorom „Abrahamove žrtve”, a čak se i Tepešovi argumenti, kojima čudovišni krvolok racionalizira svoje zločine, sagledavaju u kontekstu „svetog nasilja”.

Pitanje o (ne)mogućnosti alternativne povijesti postavljeno je kao etičko pitanje i vodi u aporiju – *da li bih ja kao imam mogućnost skrenuti tijekom povijesti ubojstvom djeteta, kad bih ubio to dijete bio manje ubojica nego što bi on bio da ga nisam ubio?*[5, 138]. U tom sumornom svijetu na izmaku stoljeća u atmosferi slutnje Sudnjeg dana, koji na kraju ipak nije stigao s očekivanom kometom iz svemira, već kao autohtoni europski sumrak bogova, jedina je alternativa zlu – zagovaranje prava na nepomućenu djetinju radost. Tako se kao zamjenska religija, uz bogumilstvo koje je pripovjedačeva „omiljena hereza”¹⁰, iznad svih ideologija krvi, tla i zlih očeva, izdiže svijetli lik Djeda Mraza, najčešći adresat dječjih molitvi. Kao zagovor Djeda Mraza, koji za razliku od kršćanskog Boga „nikad nije iznevjerio djecu” [5, 82] citira se i prijevod pisma koje je 21. rujna 1897. godine osmogodišnjoj djevojčici Virginiji uputio Mark Twain da bi joj odgovorio na pitanje postoji li Djed Mraz¹¹ – *Da, Virginia, Djed Mraz postoji. Postoji jednako pouzdano kao što postoje*

¹⁰ U toj učestaloj opasci krije se „Feralova” prošlost Borisa Dežulovića, koji je zajedno s Viktorom Ivančićem i Predragom Lucićem pod kolektivnim pseudonimom „Viva Ludež” i pod geslom „Bogu-mili, a ni Vragu nisu mrski”, potpisivao uredništvo legendarnog *Feral Tribunea*.

¹¹ Dežulović navodi podatak da je Twainov odgovor Virginiji O'Hanlon na pitanje postoji li Djed Mraz, časopis *The New York Sun* pretiskavao kao uvodnik svakog Božića, punih pedeset godina, sve do bankrota 1949. godine.

i ljubav, plemenitost i odanost (...) Bože, kako bi turoban bio svijet bez Djeda Mraza! [5, 199].

3. „POVAMPIRENA PROŠLOST”: BORIS PERIĆ, *VAMPIR* (2006)

Dok je u Dežulovićevu romanu vampirska tema stavljena u kontekst etičkog pitanja o pravu na ubojstvo nevinog, ali potencijalno zlog bića, koje bi promijenilo tijek povijesti, u drugom hrvatskom romanu vampirske tematike, *Vampiru* Borisa Perića vremensko putovanje ne kreće prema prošlosti kao potraga za alternativnim razvojem, nego se odvija u obrnutom smjeru – u vidu „povampirene”, neumrle prošlosti koja se vraća u suvremenu sadašnjost. Iako tu problematičnu prošlost utjelovljuje „najstariji hrvatski vampir”, legendarni Jure Grando, ona je vezana uz isto razdoblje koje je povod Dežulovićeva putovanja kroz vrijeme – dakle, za Drugi svjetski rat.

Poveznica zloćudne ideologije i vampirizma začinja se već na početku romana, kada se u jutarnjim novinama, jedan pored drugoga, nađu dva članka o naizgled nespojivim zbivanjima u suvremenom Zagrebu. Nakon što privuku pripovjedačevu pažnju, te dvije priče, jedna o neumrloj prošlosti, a druga o vampiru, na osobito podudaran način prate njegovu osobnu životnu priču. Najprije, tu je tekst u kojemu pripovjedača, kao urednika izdavačke kuće, prijeteći tužbom napada autor rukopisa „Istina o jednoj prešućenoj epohi”. Autor je mladi fanatik krvi i tla, koji se, pišući o vremenu o kojemu je mogao samo čitati, ipak bolje snalazi u njemu nego u suvremenoj stvarnosti. Nakon što urednik odbija tiskati njegovu teoriju zavjere osporavajući legitimitet ustaškom pokretu, on to shvaća kao osobnu uvredu i ne prestaje ga proganjati u medijima. Na istoj se novinskoj stranici, pored „zazivanja zloduha jedne nikad zaista umrle prošlosti”, našao i članak o psihopatu koji je razbijao ciglama izloge i vjetrobrane i nesvjestan paradoksa vikao „Ja sam posljednji hrvatski vampir i bit će nas još”. To nije sve, pa se toga dana, koji kao da je stvoren za vampire, pojavljuje i članak „Pazinski srednjoškolci snimili film 'Vampir moga zavičaja’” – vijest koja je vezanu uz istarsku predaju o vampiru Juri Grandu iz Kringe pored Pazina. Te tri novinske natuknice razvijaju se paralelno u romanu da bi se stopile u jedinstvenu narativnu cjelinu povezanu likom urednika i pisca, koji pokušava naći materijal za svoj roman o vampirima i za kojega tek na str. 215. doznajemo da se zove Zlatko Wagner. U međuvremenu, dok se Zagrebom širi vampirska histerija vezana uz niz vrlo sumnjivih umorstava, mjesto radnje premješta se u istarsku Kringu. Uz uplitanje raznovrsnih citata iz književnosti (od Byrona, Goethea,

Baudelairea, Polidorija, Stokera do Stephen Kinga i Anne Rice), i podataka iz usmene i folklorne predaje (uglavnom istarske, jer je Istra „naša Transilvanija”; a Istrane je stoljećima „uricao urečljivac i morila mora, strašio štrigun i štitio krsnik, odnosio orko, i gutala duhovina” [12, 91]), u romanu se izgrađuje svojevrсна tipologija vampirskog ponašanja, koja kreće od metaforičke i leksičke razine bez tjelesnog referenta, preko kliničkog do psihološkog i egzistencijalnog vampirizma.

3.1. RETORIČKI VAMPIRIZAM

Pripovijedanje polazi od metaforičke uporabe izraza „vampir”, često korištenog u posljednjem ratu – *Ljudi su vampiri, pa što? Ta zlosretna metafora, puna tjeskobe i crnila, danas je zahvaljujući medijima i primitivnosti javnog govora ipak sveprisutna, a za njene krvave sadržaje brine se svakodnevica. Dovoljno je prisjetiti se posljednjeg rata (...) Koliko smo samo jedni druge krstili vampirima, rabili leksički monstrem „povampireno” i strasno zabadali glogovo kolje u skamenjena srca prijatelja i neprijatelja. I kako onda da tlo natopljeno tolikom besmislenom krvlju ne ostavi traga među vijugama mahnitih mozgova epohe* [12, 19]. No, vampir ne postoji samo na leksičkoj razini; i kada je izgovoreno njegovo ime, to nije samo riječ, već i dozivanje (a od Stokera je „poznato” da vampir ne može doći ako nije pozvan). Zbog toga gradacija semantičke matrice vampirizma kreće od metaforičke prema zlokobnoj realizaciji metafore u uvjetima balkanske ratne zbilje – *Ali kad mi se naposljetku pružila prilika da kroz odjek ratne zbilje shvatim kakve su gadosti žitelji ovih mrkih regija u stanju činiti kad državni ugovori jednom prestanu vrijediti, a gorkom svakodnevnicom zavlada iskonsko divljaštvo Hobbesova prvotnog stanja, shvatio sam i da balkanske uzrečice o napijanju krvlju nisu tek prostačke pučke metafore. Nad krvavom riznicom ratnog izvještavanja, a gdje gdje i surove ubilačke prakse, čučao je sve vrijeme retorički vampir kao sinonim oslobođene menažerije pakla, čija se vrata u našim vukojebinama posljednjih stoljeća nisu više pošteno ni zaključavala* [12, 42].

3.2. KLINIČKI VAMPIRIZAM (Reinfieldov sindrom)

Tragom novinske vijesti o „posljednjem hrvatskom vampiru”, pripovjedač dolazi u Vrapče, na psihijatrijsku kliniku, gdje uz pomoć dr. Velimira Kraljevića razgovara s Igorom Cernjakom, pacijentom koji pati od tzv. *Reinfieldova sindroma*. Riječ je o psihičkom poremećaju, nazvanom prema R. M. Renfieldu, liku iz Stokerova romana, a manifestira se kroz nasilnost, samoranjavanje i žudnju za tuđom krvlju, ali i kroz

patološku potrebu za vodom. Analogije sa Stokerovim romanom snažnije su od analogija s medicinskim slučajevima, pa se Cernjak ponaša vrlo slično Reinfieldu (lovi muhe, jede štakore i samoozljeđuje se). Kao što u Stokerovu romanu Reinfieldovo ponašanje prati u svom dnevniku dr. Seward, tako i o „stenjevečkom vampiru” Igoru Cernjaku u Perićevu romanu dnevnik vodi dr. Kraljević. Prisila da se konzumira krv, vlastita i tuđa, povezana je uz iščekivanje zagonetnog Gospodara i želju da se pokorno služi „vodiču kroz tamne krajobrazne njegova paklenog svijeta”. Analogije političke svakodnevnice i vampirske opsjednutosti dovode u uzajamnu vezu pojmove političkih vođa i sotoniziranih gospodara, pa je privrženost „Gospodaru” koju fanatično izražavaju povampireni likovi, podudarna potrebi vezivanja uz političkog „Vođu” – *Ništa kod nas ne ide ako bar na tren nije postojao vođa, grub odvratan i dozlaboga sebičan* [12, 26]. Stoga ne iznenađuje kada mladi politički fanatik, autor „Prešućene epohe” postaje klinički vampir i kao „krvokradica” provaljuje na Zavod za transfuziju krvi u Petrovoj bolnici – *Uzaludne teorije o svetosti krvi i tla pretvorile su se na kraju u puku žeđ za tuđom krvlju, kojom je, kao i obično, valjalo hraniti apetite vođe i gospodara. Tek, taj put, ne više u prenesenom smislu* [12, 187]. Dakle, metafora se realizirala, a *Reinfieldov sindrom*, u značenjskom sustavu romana, oblik je ponašanja koji ukazuje da je došlo do ozbiljenja prenesenog značenja, odnosno da je metafora dobila tijelo.

3.3. PSIHIČKI VAMPIRIZAM

Perićev roman donekle ponavlja Stokerovu podjelu uloga – Cernjak je Reinfield, a lovce na vampire Van Helsinga i Quinceya Morrisa utjelovili su likovi dvaju liječnika – psiholog Kraljević i hematolog Bjelinski. Dakle, „doktor za dušu” i „doktor za krv”, iako u zajedničkoj misiji, razvijaju suparnički odnos u kojemu dokazuju čiji je premet važniji – krv ili duša. Tvrdnja „što je krv drugo nego tvoja duša” [12, 63], koju izgovara jedna od vampirskih žrtava, postavljena u kontekst uzastopnih starozavjetnih zabrana prolijevanja i pijenja krvi jer je krv sâm život (*Post* 9,4; *Lev* 17, 10-11; *Pnz* 12, 16; *Pnz* 12, 23; *Pnz* 15, 23), u suprotnosti je s procjenom ljudskosti onih koji se u vampirskoj fikciji brinu za zdravlje i život. Liječnici, naime, uskraćeni za taj „sveti” uvid, zastupaju razdvajanje duše od krvi koja simbolizira život, cijepanje čovjeka kao jedinstvenog bića. Taj se stav ogleda u njihovu bezosjećajnu pristupu pacijentima, osobito u promišljenom žrtvovanju Silvije, kao i činjenici da su cijelu zajednicu doveli u opasnost zbog „viših” ciljeva znanstvenog istraživanja. Nehumanost koja vlada tamnim svijetom Perićeva romana vodi širenju

značenjskog polja vampira prema „psihički vampirima” u smislu koji je Nina Nine Auerbach označila naslovom studije *Our Vampires, Ourselves*, posve u skladu s tvrdnjom – *Vampiri su svuda oko nas, vampiri drijemaju u nama, vampiri smo jedni drugima* [12, 81]. Društvom Perićeva romana vlada privatna i kolektivna anksioznost, mizantropija, asocijalnost i nedostatak empatije. Iznad svih emocija izdiže se egoistični strah od drugoga, od „od tog neizbježnog pretakanja životne energije” koja ljude čini emotivnim mrtvacima. Strahu je podređena i reformulacija Arhimedova zakona u duhu Marinkovićeva *Kiklopa* – *Biće uronjeno u strah istiskuje iz njega onoliko demona koliko teži njegova umišljena prosvijećenost* [12, 161]. Sve to vodi zaključnoj vampirskoj autorefleksiji kada noću, u ruševnoj kući Rapicio nad pazinskom jamom, pisac susreće Juru Granda u sebi – *Crne sjene lepršale su naokolo, nemirno poput netopira, žednih moje krvi. Lepetanje njihovih raširenih krila nije se bitno razlikovalo od hladnih pljuski svakodnevnice, politike i tržišta, međuljudskih odnosa, umišljenosti i zloće. Jure Grando, naučio sam u pazinskoj noći, nikad nije ustao iz groba, jer on čuči u svakom od nas, kao što svoje demone u osnovi porađamo sami* [12, 161]. Nakon što u potrazi za Grandom pisac otkrije svoju vampirsku narav, roman završava riječima – *Io sono Jure Grando* [12, 291].

To nipošto nije sve, pa figura vampira metastazira do uloge junaka globalnog svijeta svedenog na svijet globalnog terora; u junaka „poljuljane egzistencije u lažnom jedinstvu starog kontinenta” jer u takvom svijetu sazdanom od straha, vampiri lako šire zarazu. Nade nema jer je i najdublja vjera utemeljena na strahu – *Koliko nesavladana straha stane u glavicu češnjaka, koliko panike u zašiljeni komad glogovine, koliko nemoći u dvije ukrštene grede i koliko patnje u blagotvornu riječ uskrsnula iskupitelja? A što je taj rekao kad je u predvečerje izdaje posljednji put lomio pogaču i dijelio vino* – „*Pijte moju krv jer ona je krv Saveza koja se proljeva za sve radi oproštenja grijeha...*” [12, 243] – Neumrli Krist koji dolazi iz onostranosti otkupiti naše grijeha svojom krvlju; svojom krvnom žrtvom cijelo čovječanstvo pretvara u opaku vampirsku sljedbu.

4. ZAKLJUČAK

U Perićevu romanu suvremenim Zagrebom hara vampirska zaraza, osnažena duhovnom klimom vremena kojim upravlja kolektivna anksioznost, mizantropija i zlomislenost. Ozračje emocionalnog leda i egzistencijalne tuposti pogoduje erupcijama bezrazložna nasilja i bujanju

„vampirskog” ponašanja u medijskoj retorici i međuljudskim odnosima. S druge strane, vampirska je tema u Dežulovićevu romanu vezana uz temu žrtvovanja nevine djece, a tu vezu pratimo na intertekstualnoj, povijesnoj i religijsko-etičkoj razini. Alegorijsko putovanje kroz vrijeme u potrazi za alternativnim mogućnostima preusmjeravanja povijesti, neuspjela je misija jer je zlo složen sustav koji je nemoguće ispraviti bez otvaranja novog nasilnog poglavlja. Zajedničko je dvama romanima vezivanje vampirske teme uz ono razdoblje povijesti na koje se odnosi frazem „povampirena prošlost”. Ta neumrla prošlost, koja je u neraskidivu vezu dovela drevnu mitologiju krvi i tla s ideologijom nacije, „povampiruje” se kadgod je potaknuta patološkom mržnjom prema drugima.

Protejske značajke vampirskog lika omogućuju generiranje novih značenja, no uvijek u granicama određenog „kompromisa sa stvarnošću”, kako je to uočio Franco Moretti. U tom je smislu Stokerov Drakula, kao metafora kapitala gramzivog „Istoka” u predodžbama viktorijanskog društva utjelovio strah od „obrnute kolonizacije” nadograđujući vampirizam na tradicionalni antisemitske stereotipove o „krvožednim lihvarima”. Nadalje, Riceini vampiri utjelovljuju „humanističke” ideale površnog potrošačkog društva, u kojemu je umjetnost podređena konzumerizmu, svedena na *brand*. Konačno, na posve osobit način, i Dežulovićeva i Perićeva vampirska naracija, simbolički svjedoče o trajnoj usidrenosti jednog društva u vlastitoj, nikad prevladanoj, prošlosti.

Literatura:

1. *Auerbach N.* Our Vampires, Ourselves. – Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
2. *Bram Stoker – Official Website for the Bram Stoker Estate.* //The Authoritative Resource for Information about Bram Stoker’s Life and Work. <<http://bramstokerestate.com/Home-of-Bram-Stoker-Estate-Gothic-Dracula-Official-website-Bram-Stoker-Estate.html>>
3. *Butler E.* Metamorphoses oft he Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe 1732–1933. – London: Camden House, 2010.
4. *Datlow E.* (ur.) Blood is not Enough. – New York: William Morrow and Company Inc., 1989.
5. *Dežulović B.* Christkind. – Zagreb: Durieux, 2003.

6. *Duda D.* Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr. – Zagreb: Matica hrvatska, 1998.
7. *Gelder K.* Reading the Vampire. – London: Routledge [¹1994], 2001.
8. *Grady F.* Vampire Culture. / J. J. Cohen // *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996. – S. 225–241.
9. *Hardt M.* – *Negri A.* Imperij. – Preveo s engleskog Živan Filipi. – Zagreb: Arkzin, 2003.
10. *Lukić M.* – *Matek Lj.* Vampir u popularnoj kulturi: od smrtonosnog negativca do junaka ljubavne priče // *Književna smotra*. – 2011. – Br. 161-162 (3–4) – S. 135–144.
11. *Moretti F.* Dialectic of Fear. // *Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literature Forms*. – London: Verso, [¹1983] 2005. Rose Carol. Str. 381.
12. *Perić B.* Vampir. – Zagreb: Naklada Ljevak, 2006.
13. *Perić B.* Pogovor. // *Bram Stoker, Drakula*, Zagreb: Stanek, 1999. – S. 351–373.
14. *Rice A.* Vampir Lestat. – Prevela s engleskog Božica Jakovlev. – Zagreb: Mozaik knjiga, 1995.
15. *Shakespeare W.* *Komedije*. – Preveo Mate Maras. – Zagreb: Matica hrvatska, 2007.
16. *Stoker B.* Drakula. – Preveo Damir Žugec. – Zagreb: Stanek, 1999.
17. *Vrbančić M.* Globalisation, Empire, and the Vampire // *CLCWeb: Comparative Literature and the Culture*. – 2007. – 9.9 – <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol9/iss2/2>>

Слов'янська фантастика. Збірник праць Міжнародної наукової конференції. – Київ, 2012. – 412–431 с.

Леванат Перичич Миранда (Levanat-Perićić Miranda), Odsjek za hrvatski jezik i književnost, Sveučilište u Zadru, Zadar (Hrvatska)
<miranda.levanat@zd.t-com.hr>