

de vampier in de populaire cultuur: monster, mythe en metafoor (*)

roland van gompel

De vampier is ongetwijfeld één van de populairste motieven uit de horror-geschiedenis en uit de hedendaagse horrorcultuur. Wie kent er niet, wellicht zelfs zonder het gelijknamige boek te hebben gelezen, de bloeddorstige Graaf Dracula, die bijna een eeuw geleden door Bram Stokers macabere fantasie in het leven werd geroepen? Zijn geestelijke vader ontgroeid, is deze machtige aristocraat sindsdien talloze keren op het witte doek uit zijn graf gekropen om het bloed van zijn slachtoffers te drinken. Zelfs filmreus Francis Ford Coppola schrok kort geleden niet terug voor een zeer getrouwe verfilming van Stokers epos, waarin wederom de typische, lugubere horrorattributen uit de kleurrijke folklore werden opgerakeld om de status van de vampier als mythe te bestendigen. Blijkbaar is de fascinatie van de mens voor het demonische en fantastische, en voor de taboesfeer van het seksuele en perverse - twee sferen die zo voortreffelijk in deze mythische figuur worden samengebond - zo universeel en tijdloos, dat de vampier uit de oude volksverhalen ook nu nog één van de populairste anti-helden vormt van onze technologische folklore. Door te spitten in de rijke cultuurgeschiedenis die het vampirisme vertegenwoordigt als reëel bijgeloof, als commercieel horrorobject en niet in het minst als erg betekeniszwangere metafoor, en er de basiskenmerken en betekenissen van het vampiermotief uit op te delven, wordt een aanzet tot verklaring van deze populariteit mogelijk.

DE LEVENSLIOP VAN DE VAMPIER

Knoflook en kruisen

Reeds lang vóór zijn intrede in de populaire taal- en beeldcultuur vormde de vampier als manifestatie van een demonisch bestaan een diep ingeworteld volksgeloof, waarvan de oudste bronnen stammen uit het Verre Oosten, maar dat nagenoeg alle tijden en culturen heeft beheerst. Dat zoveel volkeren schijnbaar eeuwenlang een gelijkaardige vrees voor dit monster hebben gedeeld, wordt doorgaans verklaard door te verwijzen naar de meest cruciale elementen in de vampiermythologie, namelijk de traditionele en vrijwel universele obsessie van de mens in zijn folklore en kunst voor de magische kracht van bloed en het geloof in het leven na de dood (Leatherdale, 1985:15-17). De enigszins perverse 'logica' die stelt dat, als bloedverlies het leven verzwakt en vernietigt, juist de consumptie ervan dit leven herstelt en versterkt, vormde een eerste belangrijke voedingsbodem voor het oeroude geloof in vampieren. Deze morbiede gedachtengang omtrent de regeneratieve kracht van bloed werd bovendien geëxtrapoleerd naar het veronderstelde leven na de dood: daar het onmisbaar was voor elke vorm van leven, leek het aannemelijk dat ook de 'levende' doden in het hiernamaals nood hadden aan bloed, en dit enkel konden verkrijgen door het bloed te drinken van de levenden op aarde. Dit algemene geloof gaf niet alleen aanleiding tot talrijke volksriten en bloedculten, maar de menselijke verbeelding conceptualiseerde dit bedreigende proces ook in velerlei vormen van bloedzuigende demonen of dus vampieren, die onder evenveel kleurrijke benamingen in de folkloristische patrimonia van de meest verscheiden culturen werden opgenomen.

Ondanks die universaliteit vindt het vampierbeeld uit de populaire horrorcultuur zijn oorsprong heel specifiek in volksverhalen en legenden uit Oost- en Centraal-Europa, die voornamelijk door Duitse monniken werden opgetekend en naar onze contreien verspreid (1). De ware vampier-epidemieën die van de 15de tot de 18de eeuw regelmatig uitbraken in de streken in en rond de Balkan, illustreren hoe de vampier in het volksgeloof van die tijd werd gepromoveerd tot de oorzaak van eender welke tegenslagen of lotgevallen die een dorpsgemeenschap konden treffen. Zo hebben onder meer talrijke natuurlijke doodsoorzaken, die bij gebrek aan medische verklaringen werden toegeschreven aan een bovennatuurlijke interventie, het diepe en onbevraagde geloof in vampieren gevoed (Leatherdale, 1985:41-42). Vooral de pest- en pokkenplagen, die in de gegeven tijdperiode gehele populaties decimeerden, hebben de gedachte aan vampieren ongetwijfeld verder verspreid: vermits vampieren behoren tot het geslacht van monsters die zichzelf reproduceren via hun slachtoffers, kon-

den ze handig dienen als verklaring voor de desastreuze verspreiding van deze besmettelijke ziekten (Twitchell, 1985:105). Niettemin mag vooral de rol van de religie niet worden onderschat, die grotendeels verklaart waarom de vampier precies Centraal-en Oost-Europa in die periode met zijn terreur heeft bestookt. Het is immers geen toeval dat het vampirisme vooral heeft gefloreerd in een uitgestrekt gebied in Midden-Europa, waar diverse volkeren zoals katholieke Hongaren en orthodoxe Serviërs en Wallachijers verstrengeld geraakten en waar religieuze, politieke en militaire krachten van de 15de tot de 18de eeuw een nagenoeg onophoudelijke machtsstrijd leverden. In het zog van de imperialistische confrontatie tussen het Ottomaanse Rijk van de Turken en de militaire en religieuze kracht van de Habsburgse katholieken, vond er eeuwenlang een spirituele oorlog plaats tussen de westerse Rooms-Katholieke Kerk, de oosterse Grieks-Orthodoxe Kerk en de Ottomaanse moslims. In dergelijke context van raciale, culturele en religieus-ideologische verschillen werd het volkse bijgeloof van de lokale, voornamelijk orthodoxe boerengemeenschappen uit deze streken door de diverse machtsblokken gemanipuleerd om de onwetendheid, wreedheid en angst van die bevolkingsgroepen in hun voordeel uit te buiten. Ook het beeld van de vampier werd, vooral door de christelijke Kerk, als afschrikkingsmiddel voor ongelovigen gehanteerd om de religieuze orde te monopoliseren. Zo vormde de opgang van het christendom een minstens zo sterke voedingsbodem voor de 'Slavische vampier' als bijvoorbeeld de grote pestplagen: in het verhaal van deze mythische vijand vond de Kerk een uitermate gunstige analogie om de duistere werking van het kwaad en de nefaste invloed van heidens geloof en onchristelijkheid te beschrijven (Leatherdale, 1985:42-44; Twitchell, 1985:106).

Benut als schrikbeeld om de kracht van het christendom bij de Midden-europese volkeren te versterken, wordt het Slavisch vampirisme, dat het uitgangspunt is geworden voor de populaire vampierverhalen in de westerse cultuur, gekenmerkt door een mengeling van oorspronkelijk volks-geloof en christelijk geïnspireerde elementen. Eén van de duidelijkste manifestaties van deze adaptatie van de vampier in het discours van de christelijke Kerk vinden we b.v. terug in de symbolen zoals wijwater, hosties en het kruisbeeld, die naast vooral knoflook als afdoende afweermiddelen tegen de vampier worden beschouwd (Leatherdale, 1985:35). Deze vermenging van elementen is echter slechts de veruitwendiging van een veel fundamenteelere invloed: vele indicaties wijzen erop dat de vampier nooit zo gevreesd zou zijn geworden in het Centraal- en Oost-Europa van de 15de tot de 18de eeuw, noch zo bekend en populair in onze hedendaagse cultuur zonder de manifeste band met de christelijke leer (Twitchell, 1985:108). Door de symbolische betekenis die het christendom aan demonische wezens toeschreef - het kwaad als bedreiging van Gods schep-

ping en de christelijke gemeenschap - werd de vampier als archetypische representatie geïntegreerd in het religieus-ideologische discours van goed en kwaad en van het christelijke en de 'Andere' (Lenne, 1970:75). Dat daarin de basis voor zijn populariteit gelegen is, tonen de vampierverhalen uit de 19de-eeuwse literatuur, die precies deze dichotomieën in zeer herkenbare iconografische en narratieve codes hebben vertaald, en het vampirisme hebben aangewend als een metaforische reflectie op de complexe geaardheid van de mens en diens relatie met de socio-culturele omgeving.

Van demon tot Dracula

De vampier verscheen in de westerse populaire cultuur op het einde van de 18de eeuw in de Duitse lyriek, en bereikte vervolgens in de 19de eeuw zijn grootste successen in de Angelsaksische literatuur, waar hij herhaaldelijk zijn bloedlust kon botvieren in de romantische wereld van de 'gothic novel'. Het is geenszins toeval dat de fascinatie voor de vampier in de literatuur samenviel met de groei en bloei van de romantiek, een kunststroming die door haar voorkeur voor het irrationele, het instinctieve en het emotionele de poort wagenwijd openzette voor de mysteries van liefde, leven en dood en voor het bovennatuurlijke en zijn legenden (Silver en Ursini, 1975:34). De succesvolle integratie van de vampierfolklore in de populaire cultuur houdt dan ook verband met de culturele context waarin de gotische horrorroman, die in de schoot van de romantiek opbloeide, kon gedijen: de ontwikkeling van het klassebewustzijn van de burgerij en de groei van de liberaal-kapitalistische samenleving als sociaal-historische exponenten van de Verlichting (Punter, 1980:127-128). De gotische roman verhief in een esthetische oppositie tegen het rationalisme de folkloristische horror tot het domein van de kunst, als een soort culturele zelf-kritiek om de sociale en psychologische dilemma's van de burgerlijke klasse in een drastisch veranderende wereld metaforisch tastbaar te maken (Punter, 1980:417). Reactioneel ingaand tegen de strikte cultivatie van de rede, legde de gotische literatuur de nadruk op alles wat niet redelijk verklaard kon worden en derhalve als potentiële bron van angst werd verdrongen en gedegradeerd tot een universeel taboe, zoals de onderbewuste gevoelswereld van obsessies, angsten en passies (Punter, 1980:26-28). Precies om deze 'verboden' en voornamelijk seksuele thema's bespreekbaar te maken, ontwikkelden de 'gothic novelists' een specifiek discours, waarin de verbeelding vrij spel kreeg om de donkere en ongekende zijde van onszelf en de ons omringende wereld binnen te dringen en in een uiterlijke vorm te presenteren. Haar heil zoekend in beeldspraak en symboliek, greep de gotische roman terug naar het domein van de mythen en legenden, en voerde ze als centrale personage een monster ten tonele om die ontoegankelijke diepten van het onderbewuste en de taboesfeer van het sociale leven te objectiveren (MacAndrew, 1979:8) (2).

Ook de vampier uit de Slavische legenden onderging reeds van bij het begin in de romantische literatuur een geleidelijke, maar diepgaande metamorfose, die hem niet alleen tot de adelstand verhief, maar hem ook omvormde van een weezinwekkend dierlijk wezen, gedreven door een onlesbare bloeddorst, tot een krachtige metaforische constructie om de complexe dynamiek van de menselijke psyche en de duale aard van het menselijk bestaan te doorgronden (Leatherdale, 1985:49). De romantici waren niet zozeer geïnteresseerd in het huiveringwekkende vampirisme op zichzelf, dan wel in het geweldige symbolische potentieel dat de rijke continentale vampierfolklore met haar suggesties van macht, seksualiteit en immoraliteit hen aanreikte. De 'romantische' vampier die uit hun verbeeldingsrijke geest ontsproot, herinnert ons onmiddellijk aan de beroemde Dracula's uit de filmgeschiedenis zoals Bela Lugosi en Christopher Lee: de stereotype, misantropische, maar tegelijk wereldbewuste, verleidelijke en intelligente aristocraat, de gereserveerde, maar tegelijk sluwe en onweerstaanbare estheticus in de seksuele verleiding en de verborgen passies, monsterlijk immoreel in zijn ziekelijke en perverse nood aan bloed, maar tegelijk menselijker dan al zijn legendarische voorgangers samen (Leatherdale, 1985:51; Twitchell, 1985:113). De overdracht van bloed, de essentie van het vampiristisch proces, werd een metafoor voor diepmenselijke relaties van macht, seksualiteit en uitbuiting; de vampier zelf werd een symbool van perverse, amorele verlangens naar macht, naar een overschrijden van sociale codes en taboes en naar een zich ongebreideld overgeven aan de eigen seksuele lusten. De ultieme personificatie van deze 'vampirocraat' was zonder meer Dracula, de inmiddels immens berucht geworden graaf, die Bram Stoker in zijn gelijknamige roman uit 1897 modelleerde naar het historische voorbeeld van de wrede despoot Vlad Tsepesh, bijgenaamd 'de spiets'er', uit het 15de-eeuwse Transsylvanië.

Stokers unieke en intrigerende historische synthese van de christelijk geïnspireerde vampierfolklore en de 19de-eeuwse gotische horror en romantiek vormde de impuls voor een grootscheepse invasie van de vampier in de 20ste-eeuwse massacultuur in de vorm van talloze toneelbewerkingen, stripverhalen, romans en nouvelles, radio-luisterstukken, tv-feuilletons en films. Vooral in de cinema is de duurzame kracht en populariteit van het vampiermotief heden ten dage voelbaar geworden. De eerste vampierfilms dateren reeds van bij het ontstaan van de cinema, en sindsdien hebben honderden films over een periode van nauwelijks een eeuw de vampiermythe wereldwijd gepopulariseerd en aan opeenvolgende generaties geopenbaard. Dracula is beslist de meest populaire vampier op het filmscherm gebleven, maar de filmindustrie heeft talrijke variaties op het vampierthema voortgebracht. Zo heeft de vampier in de geschiedenis van de cinema een rol met vele gezichten gespeeld, van wrede tiran en beestachtig monster tot hunkerende minnaar en melancholisch slachtoffer. Een tendens in de

cinema en de horrorfilm, die zeker ook voor verschuivingen heeft gezorgd in de voorstelling van de vampier op het witte doek, is de toenemende explicitering in de grafisch-formele uitbeelding van seks en geweld (Praver, 1980:42; Punter, 1980:361). De seksuele inhoud van en de band tussen seks en geweld in de vampiermythe, nog slechts latent aanwezig in de volksverhalen, versluierd in de gotische roman en voorzichtig gesuggereerd in de Hollywood-horrorklassiekers uit de jaren '30, werden zo vanaf de jaren '60 duidelijk aan de orde gesteld, met belangrijke veranderingen in de conceptie en het imago van de vampier tot gevolg: tekende Bela Lugosi met zijn statische, schaduwachtige bevreemding in Tod Brownings 'Dracula' (1931) nog het oerbeeld uit van de vampier die de esthetiek van het genre lange tijd zou bepalen, dan nam Christopher Lee in Terence Fishers 'Horror of Dracula' (1958) die rol over door een dynamischere, atletischere en verleidelijkere verschijning met een vleugje humor, arrogantie en seks-appeal voor de camera te brengen (Punter, 1980:362). De cinema heeft daardoor gaandeweg de essentiële, psycho-seksuele betekenis van de vampiermythe nadrukkelijker aan de oppervlakte gebracht. De vampierfilm is trouwens in een vrij verrassende mate voortgegaan in de gotische horrortraditie als beeldtaal voor de expressie en exploratie van de verborgen zijde van de menselijke natuur en culturele realiteit (Punter, 1980:371): de gotische literatuur en haar verbeeldingsrijke visuele symboliek zijn de inspiratiebron bij uitstek van de scenarioschrijvers van de vampierfilm (gebleven) om de mythe van de vampier te hervertellen.



Ambivalente gevoelens van afschuw en hunkering in 'Nosferatu, Phantom der Nacht' (Werner Herzog, 1978)

DE MYTHE VAN DE VAMPIER

Het verhaal van de vampier kan ongetwijfeld worden omschreven als een mythe, d.w.z. een imaginaire creatie die toegang heeft gekregen tot de realiteit door een vorm aan te nemen en een eigen leven te leiden in het collectieve bewustzijn van een cultuur, waar een mythe functioneert als een soort herinnering aan specifieke patronen van emotioneel en mentaal gedrag (archetypes) (Lenne, 1970:62). De vampiermythe vervoegt zich tot het domein van de grote horrormythen door het verhaal te vertellen van verborgen krachten die de integriteit van het menselijk bewustzijn en van de maatschappelijke orde in gevaar brengen: de vampier is, net als andere versies van het archetypische monster zoals de weerwolf, een symbolische representatie van het abnormale en het andere in mens en cultuur (Lenne, 1970:63; Foust, 1986:82). Als dusdanig vormt hij de basis voor de eerder geduide groep literaire en filmische verhalen, die alle deze mythe verderzetten en -vertellen in een populaire vorm, ingebed in een specifieke culturele context, om bepaalde angsten en verlangens van een socio-culturele wereld en haar individuele leden te personifiëren (Donald, 1989:236). Al deze bewerkingen van het vampierthema zijn versies van een soort vampier-oerverhaal door op een bepaalde wijze gestalte te geven aan de verschillende componenten van een gemeenschappelijk basisschema dat aan de grondslag ligt van hun betekenis en dat eigen is aan het overkoepelende genre van de horrorcultuur: de invasie van een abnormaliteit in een normaliteit, waarbij het monster (de vampier) de expressie is van het abnormale in oppositie met de normale orde (Lenne, 1970:25-26; Wood, 1984:175).

De fundamentele duale hoofdstructuur normaliteit-abnormaliteit wordt daarbij aan de hand van diverse literaire en filmische codes vertaald in een variëteit aan significante structurele opposities als basis voor een symbolische invulling van de 'Andere'. De gotische roman heeft dit op overtuigende wijze duidelijk gemaakt. De wereld die hier vrij consistent wordt gerepresenteerd als de normale orde, is de 19de-eeuwse liberaal-kapitalistische maatschappij met de burgerij als dominante klasse, het rationalisme en materialisme als dominante ideologieën en een patriarchale hiërarchie als dominant samenlevingsmodel. Deze als harmonieus voorgestelde wereld is gecentreerd rond de sociale instituties van het huwelijk en de familie, de twee kleinere eenheden van normaliteit, die door de vampier worden bedreigd. Met 'normaal' wordt de conformiteit bedoeld aan de sociale normen en waarden die de heersende ideologie 'naturaliseert' als normaal, eeuwig en onveranderlijk, zoals de traditionele rolpatronen van de vrouw als echtgenote en moeder (Wood, 1984:165; Punter, 1980:419). De antagonist van de vampier zijn telkens representanten van dit maatschappijmodel, van haar instituties en basiswaarden (Moretti, 1988:84).

Vanuit die metaforische meerwaarde zijn het net als de vampier zelf universele personages, eerder types dan individuen, strikt gedefinieerd en sterk vereenvoudigd, waardoor ze bruikbaar zijn voor de belichaming van meer algemene concepten van de menselijke natuur. Op een quasi-allegorische wijze vertegenwoordigen ze abstracte kwaliteiten zoals onschuld, intelligentie, ambitie en respectabiliteit. Het zijn vaak ook typisch romantische figuren in die zin dat hun innerlijke spirituele aard op enigszins narcistische wijze correspondeert met hun uiterlijke fysieke verschijning. De menselijke goedheid en onschuld vertalen zich b.v. in uiterlijke schoonheid, meestal geassocieerd met licht en wit, net zoals het kwaad zich vertaalt in monsterlijkheid, meestal geassocieerd met duisternis en zwart. Zo zijn de monsterlijke vampier en de wereld die hij bewoont, zelf reeds het gevolg van een naïef-romantische vertaling in de gotische roman van de dichotomie normaal-abnormaal in onder meer goed-kwaad, mens-dier, licht-donker, cultuur-natuur, leven-dood, orde-chaos en rede-instinct (Lenne, 1970:25). Het is trouwens niet toevallig dat de vampier in oppositie met de eigentijdse wereld van de sociale middenklasse een aristocraat is geworden. Als extensie van zijn persoon en als antithese van de 'dagwereld' van de gerepresenteerde culturele orde wordt rond de vampier een 'nachtwereld' gevormd, die hem via een historisch en geografisch ver verwijderde en slechts vaag gedefinieerde setting (meestal impliciet of expliciet geassocieerd met een woeste, verlaten streek in Midden-Europa tijdens de middeleeuwen) opsluit in een in tijd en ruimte geïsoleerd, eng begrensde universum (Bunnell, 1984:81). De ruimtelijke en temporele afstand van dit universum is de uitdrukking van het basisantagonisme van het monster en de cultuur, dat zich metaforisch uitdrukt in de tegenstelling slot-dorp, van elkaar verwijderd door een onherbergzaam woud. Precies als gevolg van dergelijke strikte scheiding produceert een invasie van de vampier in de rigoureuze gevestigde orde een dramatische schok, die het vampierverhaal bepaalt en animeert tot de onvermijdelijke destructie van de vampier de normaliteit herstelt (Lenne, 1970:25).

DE BETEKENIS VAN DE VAMPIER

De 'Andere' in mens en cultuur

Het is vanuit dergelijke oppositionele definiëring van de vampier in functie van een gerepresenteerde culturele orde en vanuit de conventionele verhaallijn van bedreiging tot vernietiging van het monster, dat de veelvoud aan betekenissen volgt van de vampier in de populaire cultuur. Als archetypische representatie van de 'Andere' in mens en cultuur krijgt de vampier zowel op een individueel, psycho-analytisch als op een meer collectief, socio-cultureel vlak betekenis (Lenne, 1970:38). Aangezien elke

individuele versie of populaire hervertelling van de mythe vorm geeft aan een bepaalde 'normaliteit', een culturele orde met specifieke basiswaarden, sociale instituties en ideologieën, en zo in meer of mindere mate een reële socio-historische context encadreert, ontlenen de vampier en zijn geïsoleerde leefwereld allereerst hieraan een concrete betekenis. Als een soort rivaliserende, verborgen orde of tegencultuur kan vampirisme de socio-politieke, anarchistische kracht belichamen van elk mogelijk alternatief maatschappijmodel, ideologie of politieke configuratie: via de invasie van en de confrontatie met het monsterlijke dramatiseert het vampierverhaal bepaalde sociale conflicten en politieke dilemma's van de gerepresenteerde samenleving (Donald, 1989:236; Wood, 1984:165).

Zo reproduceert 'Dracula' fictieel de crisissituatie van de burgerlijke, patriarchale ideologie van het laat-19de-eeuwse Victoriaanse Engeland, door via het beeld van de vampier gestalte te geven aan talrijke uitdagingen en bedreigingen van het maatschappelijk status-quo zoals b.v. de opkomende vrouwen-emancipatiebeweging (Cranny-Francis, 1988:64-69). Vanuit zijn extreme, vreemdsoortige aantrekkingskracht is Graaf Dracula een katalysator van de sociaal onderdrukte verlangens en aspiraties van de vrouwelijke heldinnen uit het verhaal naar vrijheid, onafhankelijkheid en gelijkheid in sociaal en seksueel opzicht. Getrouw aan de strikte oppositionele structuur van het vampierverhaal zijn er echter slechts twee soorten vrouwen mogelijk, namelijk moeders/echtgenotes en vampiervrouwen, een dichotomie gebaseerd op het al of niet conformeren van de vrouw aan de traditionele seksuele en sociale rolpatronen in een door mannen gedomineerde maatschappij. Dracula bedreigt de gevestigde orde en patriarchie precies door een ondermijning van het ideaalbeeld van de vrouw als moeder, waarop de mannelijke suprematie steunt. Geeft de vrouw zich over aan haar verlangens, d.w.z. gaat ze in op de avances van Dracula, dan wordt ze zelf een vampier. Ze zet zich in dat geval zelf onherroepelijk buitenspel in de maatschappij en, erger nog, ze stevent regelrecht af op een onvermijdelijke zelfdestructie: vermits ze zelf ook een bedreiging voor het voortbestaan van de maatschappelijke hiërarchie vormt, dringt een destructie zich zowel op in haar geval als in het geval van Dracula. Via deze destructie weerspiegelt 'Dracula' meteen ook de respons van de dominante, mannelijke klasse op deze uitdagingen, namelijk sociale repressie. De Victoriaanse vrouw van haar kant rest uiteindelijk geen andere keuze dan haar diepere verlangens te verdringen.

Dit voorbeeld van 'Dracula' geeft aan dat het vampierverhaal ook en vooral een verfijnde allegorie is van een psychisch conflict - de vampiervrouw en de moederfiguur zijn immers geen twee aparte wezens, maar coëxisteren in elke vrouw - en dat de verdrongen verlangens die de vampier symboliseert, sterk verband houden met seksualiteit: in de confronta-

tie tussen de vampier en de normale orde ligt het dramatische conflict besloten tussen de psycho-seksuele instincten en verlangens van de mens en de psychische verdringing én sociale repressie ervan (Moretti, 1988:98). In die zin is de vampiermythe een reflectie op de menselijke natuur en op de culturele beschaving in de algemene zin van het woord, waarvan de meer universele betekenis ons in de wetenschappelijke literatuur voornamelijk vanuit een Freudiaans, psycho-analytisch perspectief wordt aange-reikt: voorgesteld als dierlijk en natuurlijk in oppositie met menselijk en cultureel zijn de vampier en zijn nachtwereld een projectie van het indivi-duele onderbewustzijn, d.i. de onderdrukte lagere, dierlijke instincten en seksuele driften van de mens, en het collectieve onderbewustzijn, d.i. een mystieke, pre-culturele fase in de menselijke geschiedenis (Prawer, 1980: 123).

De terugkeer van het onderdrukte

Deze instincten en driften van de mens, die in functie van een acculturatie van het individu en van de instandhouding van de cultuur worden onder-drukt, roepen bij een terugkeer uit het onderbewuste angst op (Moretti, 1988:102). De horror van de vampier is derhalve gebaseerd op de terug-keer van het onderdrukte ('the return of the repressed') (3): de explosie van seksuele driften als gevolg van voorafgaandelijke verdringing wordt via de vampier op extreme wijze gepresenteerd als pervers, excessief en mon-sterlijk, en een verband wordt gelegd met de destructieve tendensen van geweld en dood (Wood, 1984:189). De vampiermythe waarschuwt in eerste instantie voor repressiviteit, voor het kanaliseren van psycho-seksuele energie binnen te enge grenzen van ethische codes, sociale normen en taboes, omdat de menselijke instincten dan uiteindelijk aan de opper-vlakte dreigen te komen in alternatieve en extreme vormen van geweld en tirannie: 'the beast within cannot be killed, because he derives his strength from the pressure of the smooth-faced man on the outside' (Punter, 1980: 411).

Terwijl deze verdrongen aspecten van de menselijke natuur, de vampieren van het onderbewustzijn, angst opwekken, en het vampierverhaal derhalve kan worden beschouwd als een soort collectieve nachtmerrie, die de des-structieve gevolgen van een terugkeer van het verdrongene presenteert, provoceert de vampier echter ook een identificatie vanwege zijn antago-nisten en vanwege het publiek: precies in de tegenpartij, de monsterlijke vampier, krijgt ook het verlangen of de (erotische) fantasie vorm om zich over te geven aan die onderdrukte impulsen en driften, om te doen wat verboden is in de cultuur (Lenne, 1970:35-36). Dit verklaart de ambiva-lente respons van vrees en verlangen, van afschuw en hunkering, die de helden in het verhaal voelen bij elke confrontatie met dit monster, en die

aan de basis ligt van de opmerkelijke persoonsverwisseling van de vampier in de gotische roman. Dergelijke emotionele dubbelzinnigheid is immers de fundamentele structuur van het taboe, een antropologisch concept met als connotaties 'heilig' en 'zuiver', dat verwijst naar een serie levensdomeinen die vallen buiten het maatschappelijk discours en daardoor tegelijk vreeswekkend en aantrekkelijk zijn (Punter, 1980:410). De vampiermythe waarschuwt echter eveneens voor de verschrikkelijke gevolgen van een ongeremd toegeven aan persoonlijke instincten (Bunnell, 1984:82) en reaffirmeert de sociale norm op een dubbele wijze. Enerzijds wordt de monsterlijkheid - het doorbreken van sociale normen en seksuele taboes - gerepresenteerd als iets onnatuurlijks en als een uitzondering ten opzichte van de normaliteit: de vampier is niet alleen een 'boven'natuurlijk wezen, hij is ook een eenzaat, een marginaal en eigenlijk tragisch, meelijwekkend wezen, dat lijdt onder zijn vervreemding van de maatschappij, of om het met de woorden van Dracula te zeggen 'to die, to be really dead, that must be glorious ... there are far worse things awaiting man than death' (Twitchell, 1985:69). Vampier zijn is zelf reeds een onherroepelijke straf voor het overschrijden van sociale en morele regels. Anderzijds verschijnt de rituele vernietiging van het monster, die het vampierverhaal conventioneel afrondt, als een noodzaak, die repressie rechtvaardigt: de uiteindelijke triomf herstelt en versterkt de gevestigde orde en heeft een uitgesproken louterende en verrijkende uitwerking op zijn antagonisten (Lenne, 1970: 40).

De reden waarom de vampiermythe het publiek, dat zich met de helden in het verhaal identificeert, dan confronteert met de vampier in zichzelf, dit monster aan de oppervlakte laat komen, het vervolgens weer laat vernietigen of onderdrukken, en deze destructie als een noodzaak presenteert voor de samenleving, kan gezien worden als een socialiserende functie (Twitchell, 1985:65-66): de vampiermythe schrijft de noodzakelijke repressie of sublimatie voor van bepaalde seksuele verlangens geobjectiveerd door de vampier, en suggereert zo op negatieve wijze - in de vorm van waarschuwingen voor de overschrijding van de seksuele moraal - specifieke gedragspatronen die de sociale orde en het individuele psychische evenwicht in stand houden. Of zoals Twitchell (1985:90) het uitdrukt: verborgen in wat het vampierverhaal presenteert als de 'geheimen van het leven' en 'verborgen kennis' is het kernonderwerp de code van seksueel gedrag. Deze socialiserende functie is echter duidelijk van therapeutische aard: de vampiermythe dringt een symbolische confrontatie op met de donkere, primitieve zijde van de persoonlijkheid, opdat deze niet zou worden verworpen noch gestimuleerd, want dan dreigt een zelf-destructieve explosie, maar erkend en begrepen: zelfkennis is vereist om het monster in zichzelf te kunnen beheersen (Twitchell, 1985:82). Het vampierverhaal symboliseert de voortdurende strijd tussen de beide zijden van de mense-

lijke identiteit in een poging om tot een psychisch evenwicht te komen tussen het instinctieve, primitieve 'self' en het rationele, culturele 'self', en legt het individuele en culturele voortbestaan uiteindelijk in handen van een introspectief zelfbewustzijn, een acceptatie van de duale natuur van de mens, een ontvluchten noch negeren van de identificatie met het monster (Bunnell, 1984:82).

Teruggrijpend naar het basisschema en de iconografische en narratieve vertaling ervan in de gotische roman, wordt duidelijk hoe deze betekenis van het vampierthema vervat ligt in het vampierverhaal. De strikte scheiding tussen het universum van de vampier en dat van de burgerlijke orde is een metafoor voor psychische verdringing en sociale repressie. De presentatie van een in tijd en ruimte geïsoleerde vampierwereld, waar onverklaarbare, bovennatuurlijke gebeurtenissen plaatsgrijpen in een fantastisch en imaginair klimaat, creëert een analogie met de nachtmerrie en de psychische realiteit van het onderbewustzijn: deze nachtwereld is de interne wereld waarin de culturele codes van sociaal gedrag plaats ruimen voor de verdrongen instincten in de mens en het primitieve in de samenleving (Bunnell, 1984:81; MacAndrew, 1979:110). Een overbrugging tussen beide universa is slechts mogelijk door een reis, die in psycho-seksueel opzicht significante betekenis krijgt ofwel als de terugkeer van het onderdrukte (de invasie van het monster), ofwel als het proces van zelfbewustwording (de queeste of rituele kruistocht die zijn antagonisten ondernemen om hem te verslaan). De queeste, meestal ondernomen door één of meerdere jonge mannelijke helden en al of niet onder leiding van een wijze vaderfiguur, wordt voorgesteld door een bijna letterlijke afdaling in de nachtwereld van de vampier tot in de onderaardse gangen van het kasteel, waar de crypte van de vampier staat opgesteld (Waller, 1986:181). Het vormt een terugkeer van de beschaving naar de pre-culturele, fundamentele beginselen van de menselijke natuur, een soort initiatierite in de primitieve ervaringswereld van het onderbewuste, die leidt tot seksuele en spirituele rijpheid en zelfkennis: de erkenning van de coëxistentie van de eerder zo strikt gescheiden dichotomische componenten in de menselijke geest (Bunnell, 1984:85). Slechts op het moment van die bewustwording heeft de held de vampier doorzien, en heeft hij de kracht om hem te verslaan.

Waar de vampiermythe derhalve een rol speelt als onderdeel van een gecompliceerde (seksuele) initiatierite van de personages en het publiek van onwetendheid naar zelfbewustzijn (Foust, 1986:82; Bunnell, 1984:85), slaat deze initiatie bijna vanzelfsprekend op de overgang naar volwassenheid. Het vampierverhaal recapituleert de ontwikkelingsgeschiedenis van de mens op individueel en etnologisch vlak: de overgang van het stadium van het kind-zijn en van de primitiviteit van de natuur naar het stadium van volwassenheid en cultuur, een overgang die gepaard gaat met het ver-

lies van respectievelijk de moeder en de natuur. De ontbinding van deze symbiosen leidt tot de ontwikkeling van een zelfstandig wezen en van een cultuur, maar wordt gekenmerkt door gecompliceerde gevoelens, die verband houden met een obsessief verlangen als kind naar de liefde van de moeder (Seesslen en Weil, 1976:12-15). Het sociale leerproces bij de overgang naar volwassenheid bestaat er precies in deze gevoelens en verlangens te beheersen en te verdringen: voor hij sociale verantwoordelijkheid kan opnemen als volwassene, moet de jonge held zijn maturiteit afdwingen door de vampier van zijn eigen primaire natuur te verslaan, d.w.z. zijn natuurlijke driften beheersen om de seksueel produktieve functie te vervullen die noodzakelijk is voor de voortzetting van de samenleving (Foust, 1986:82-83).

De mythe van de primaire horde

De seksuele impuls of het sociaal onaangepaste gedrag bij uitstek waarvan de psychische verdringing in functie van de instandhouding van de cultuur wordt vereist, is incest (Twitchell, 1985:93). De oer-mythe van de primaire horde, die volgens Freud, Lévi-Strauss e.a. een verklaring geeft voor de invoering van het incest-verbod, geeft zelfs aan dat dit taboe als primaire handeling, als eerste sociaal contract of culturele overeenkomst, leidde tot het ontstaan van de cultuur en elke sociale organisatie (religie, moraal, kunst, politiek, geschiedenis, ...), en van de mens als verschillend van het dier door de sublimatie van seksuele energie (Twitchell, 1985:102-103). Deze mythe, Freuds pseudo-historische reconstructie van het ontstaan van de culturele beschaving, vertelt hoe de mens in het begin van de geschiedenis in kleine nomadische clans leefde, die zich door incest voortplantten (Twitchell, 1985:100-101). Op het moment dat de vader zich echter verschillende vrouwen toeëigende, begon de patriarchie. De zonen, die hierin een obstakel zagen in hun streven naar macht en seksuele bevrediging, vermoordden daarom collectief hun vader en maakten een einde aan de patriarchale horde. Hun liefde en bewondering voor hun vader creëerden echter een schuldgevoel, en daar ze gedoemd waren zijn rol over te nemen en onder elkaar en tegen de volgende generatie te strijden, sloten ze een sociaal contract, het incest-verbod. De dode vader werd zo machtiger dan de levende, omdat wat hen ontzegd werd tijdens zijn leven, ze nu zichzelf verboden. Het incest-verbod was echter noodzakelijk om zichzelf als cultuur in stand te houden. Het is een soort remodelering van de dierlijke voortplanting binnen een artificieel kader van taboes, waarbij de continue reaffirmatie van bepaalde seksuele relaties en het verbod van andere de basis vormt voor sociale stabiliteit. Aangezien incest-aversie in biologisch opzicht niet in de menselijke aard ligt, vormt het het onderwerp van een sociaal leerproces en is het onder meer vervat in de culturele mythologie. Zo behoort het incest-verbod ook tot de code van seksueel gedrag voor-

geschreven door de vampiermythe, die in zekere zin afstamt van de mythe van de primaire horde (Twitchell, 99).

De bedreiging van het monster in de vampiermythe bestaat in termen van de primaire horde immers in de controle die de vampier opeist over de vrouw (Twitchell, 1985:135-138; Waller, 1986:60-63) (4). Zijn typische slachtoffer is een jonge, huwbare en onschuldige vrouw in het kwetsbare stadium tussen kinderlijke vrijheid en volwassen verantwoordelijkheid. De vampier sluipt voor zijn verderfelijke aanval letterlijk de harmonieuze wereld binnen via de slaapkamer, d.i. het bewustzijn van deze jonge maagd, vaak symbolisch tijdens één van de nachten voor haar aanstaande huwelijk. Deze aanval is echter geen daad van geweld, maar een proces van verleiden en weerstaan. De jonge vrouw is immers tegelijk vervuld van afkeer en bekering: ze is voorbestemd om te huwen en haar rol van echtgenote en moeder in de maatschappij te vervullen, maar de vampier is knap, groot, rijk, welgemanierd en machtig, van adellijke huize, en vooral onweerstaanbaar verleidelijk. Door haar bloed te zuigen neemt de vampier geleidelijk aan bezit van haar en transformeert hij haar in een dubbel van zichzelf, een vrouwelijke vampier, die seksueel verleidelijk en agressief als ze is, haar eigen slachtoffers uitzoekt. Deze overgang van onschuld en maagdelijkheid naar een vampierbestaan symboliseert de ontluikende seksualiteit in het proces van volwassenwording van de jonge vrouw, waarbij het bloed refereert naar de ontmaagding en de menstruatie (Twitchell, 1985:136). De fallische gestalte van de vampier, zijn lange hoektanden, vingers en nagels laten trouwens weinig twijfel bestaan over de precieze betekenis van deze verleidingsscène. Het verhaal zou zo voor altijd kunnen doorgaan naarmate de vampier zijn kolonie uitbreidt, tenzij de jonge mannelijke helden hem collectief vernietigen, zoals de patriarchale vader van de primaire horde. Deze destructie is een absolute noodzaak, want de vampieraanval reikt verder dan de seductieve ontmaagding van een jonge, passieve vrouw: het gaat om het voortbestaan van de gemeenschap of de cultuur, waarvan de onschuldige maagd en toekomstige moeder een kuis symbool is. De rituele vernietiging van de vampier representeert de overwinning van de cultuur over de natuurlijke chaos, en het herstel van de normale orde wordt gesymboliseerd door de uiteindelijke voltrekking van het huwelijk, het sociale contract waarbinnen het 'rijpe' koppel zijn seksualiteit kanaliseert in functie van de voortzetting van de gemeenschap.

De vampiermythe recapituleert op deze wijze de primaire handeling van het bewustzijn, een daad van 'creatief' geweld en repressie, waardoor de menselijke cultuur zich vestigde in oppositie met de natuur, en laat het publiek in deze handeling participeren als in een initiatierite. Deze rite is gebaseerd op een puur imaginaire confrontatie met de archetypische dubbelganger, de projectie van het onderbewuste, die herinnert aan de oor-

spronkelijke symbiose met de moeder en de natuur (Foust, 1986:73-74). De populariteit van het vampierverhaal wordt volgens Foust (1986:73-74) vanuit een psychologisch perspectief dan ook begrijpelijk vanuit het diepmenselijke, regressieve verlangen het primaire conflict met en de scheiding van de natuur te herleven, naar de essentie van het mens-zijn en de beschaving terug te keren. Als volgens Twitchell (1985:125-126) onder het oppervlak van de literaire of filmische vampierteksten telkens dit verhaal vorm krijgt van de projectie van verdrongen intra-familiaire conflicten en erotische fantasieën, van seksuele initiatie en incest, en van de vestiging van sociale normen en taboes, lijkt het voortbestaan van de vampier in de populaire cultuur in elk geval niet erg bedreigd: even tijdloos als de seksuele horror die hij belichaamt, is de vampier wellicht gedoemd zijn eeuwige, rusteloze dwaaltocht voort te zetten, om ook toekomstige generaties in zijn tegelijk beangstigende en aanlokkelijke wereld binnen te leiden.

(*) Dit artikel is gebaseerd op zijn eindverhandeling *Dracula en het vampirisme. Cultuur-historische en structuur-analytische benadering van het vampierthema in de literatuur en de film*, Fac. Soc. Wet., Dep. Comm. Wet., K.U. Leuven, september 1992, 318 blz. Promotor: Prof. Dr. W. Hesling.

NOTEN

- (1) De term vampier komt trouwens van het Hongaarse 'vampir' en gelijkaardige Slavische afleidingen. De ethymologie is enigszins verward, maar de term lijkt te verwijzen naar 'bloedzuiger' of 'bloeddronken'; synoniemen zijn 'niet-dode' en 'nosferat' (meervoud 'nosferatu'), wat pest-brenger betekent (Leatherdale, 1985:22).
- (2) MacAndrew (1979:4) omschrijft de gotische roman als een specifieke symbolische vorm van fictie, waarin een zeer conventioneel geheel van thema's, settings, personages en handelingspatronen de basis vormt voor de exploratie van de menselijke psyche en het duistere landschap van het onderbewuste. Oorspronkelijk verwijzend naar een min of meer homogene groep fictieverhalen uit de periode 1760-1820 van schrijvers als Horace Walpole, Ann Radcliffe en Matthew Lewis, geraakte de term 'gotisch' na 1820 niet in onbruik, maar werd integendeel in brede zin van toepassing op een vrij herkenbare horrorstijl: geënt op de klassieke horrorverhalen, gepopulariseerd in de 19de-eeuwse literatuur, maakten de codes van de gotische roman, samen met de typische monsters zoals de vampier, de succesvolle overstap naar het filmedium in de 20ste eeuw (Bunnell, 1984:79).
- (3) De monsterlijkheid van de vampier is als metaforische constructie eigenlijk tegelijkertijd een expressie van de terugkeer van het onderdrukte en een soort filter die de opgeroepen angst of reële horror vermomt als of transformeert in artificiële horrorbeelden, zodat, zo stelt Moretti (1988:105), het publiek niet gecon-

fronteerd hoeft te worden met wat hen werkelijk beangstigt: 'the repressed returns, then, disguised as a monster' (Moretti, 1988:103).

- (4) De mythe van de primaire horde reconstruerend, refereert het vampierverhaal naar het basisscenario van de oedipale strijd tussen vader en zoon voor de seksuele possessie van de vrouw: de vampier/tiran, het psycho-analytisch beeld van de vader, moet door de held/zoon worden gedood in termen van een serie initiatieve proeven die hij moet afleggen ('rite of passage') om bezit te nemen van de vrouw/moeder (Lenne, 1970:183).

LITERATUURLIJST

- Bunnell, C. (1984) 'The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film', in B.K. Grant (ed.) *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Cranny-Francis, A. (1988) 'Sexual Politics and Political Repression in Bram Stoker's *Dracula*', in C. Bloom, B. Docherty et al. (eds.) *Nineteenth-Century Suspense. From Poe to Conan Doyle*. London: MacMillan Press.
- Donald, J. (1989) 'The Fantastic, the Sublime and the Popular. Or, What's at Stake in Vampire Films', in J. Donald (ed.) *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing.
- Foust, R. (1986) 'Rite of Passage. The Vampire Tale as Cosmogonic Myth', in W. Coyle (ed.) *Aspects of Fantasy. Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Westport: Greenwood Press.
- Leatherdale, C. (1985) *Dracula: the Novel and the Legend. A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece*. Wellingborough: Aquarian Press.
- Lenne, G. (1970) *Le Cinéma Fantastique et ses Mythologies*. Paris: Editions du CERF, 7e Art.
- MacAndrew, E. (1979) *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press.
- Moretti, F. (1988) *Signs Taken for Wonder*. London & New York: Verso.
- Prawer, S.S. (1980) *Caligari's Children. The Film as Tale of Terror*. Oxford University Press.
- Punter, D. (1980) *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman.
- Seesslen, G. & Weil, C. (1976) *Kino des Phantastischen. Eine Einführung in die Mythologie und die Geschichte des Horror-Films*. München: Rolf & Seesslen.
- Silver, A. & Ursini, J. (1975) *The Vampire Film*. New York: A.S. Barnes & Co.
- Twitchell, J.B. (1985) *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*. Oxford University Press.
- Waller, G.A. (1986) *The Living and the Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana: University of Illinois Press.
- Wood, R. (1984) 'An Introduction to the American Horrorfilm', in B.K. Grant (ed.) *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen: Scarecrow Press.