



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Τα βαμπίρ στον κινηματογράφο και η ένταξη τους στη ποπ κουλτούρα: Από το Nosferatu του Friedrich Wilhelm Murnau στο Twillight της Catherine Hardwicke



Κατερίνα Εξερτζόγλου

Ιούνιος 2015



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΜΣ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

Διπλωματική Εργασία

«*Τα βαμπίρ στον κινηματογράφο και η ένταξή τους στην ποπ κουλτούρα: Από το *Nosferatu* του Friedrich Wilhelm Murnau στο *Twilight* της Catherine Hardwicke*»

Όνομα: Κατερίνα Εξερτζόγλου

Όν. Πατρός: Αβραάμ

A.M.: 4113M020

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μαρία Παραδείση

Τριμελής Επιτροπή: Μαρία Παραδείση

Μάρθα Μιχαηλίδου

Γιάννης Σκαρπέλος

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κα Μαρία Παραδείση για την βοήθεια της, την καθοδήγηση της και τα σχόλια της που αποδείχθηκαν πολύτιμα. Επίσης τα μέλη της Επιτροπής για τα σχόλια τους και τις νέες κατευθύνσεις.

Επίσης ευχαριστώ τις συμφοιτήτριες μου Κατερίνα Φέκα, Νικολ Δεδούση και Αγγελική Δημοπούλου για τη στήριξη τους, τη δημιουργία του study group του Σαββάτου και τις συζητήσεις μας.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τη μητέρα μου και τους φίλους μου που είναι δίπλα μου σε κάθε νέο εγχείρημα.

Κατερίνα Εξερτζόγλου

Περίληψη

Η παρούσα εργασία θα ασχοληθεί με την αναπαράσταση του Δράκουλα/βαμπίρ στον κινηματογράφο και το πώς αυτή εντάχθηκε στην ποπ κουλτούρα. Θεωρώντας ότι ο κινηματογράφος εκτός από ένα μέσο τέχνης είναι και ένα μέσο που αντανακλά αλλά και διαμορφώνει πολιτιστικές εκφάνσεις ειδικά όταν καταπιάνεται με θέματα που άπτονται φιγούρων που ανήκουν στη μυθολογία. Μια τέτοια φιγούρα είναι και ο Δράκουλας/ βαμπίρ.

Οι ταινίες που θα συγκριθούν είναι το *Nosferatu* του F. W. Murnau, το *Bram Stoker's Dracula* του F. F. Coppola και το *Twilight* της C. Hardwicke. Στο πρώτο κεφάλαιο θα αναπτυχθούν οι λόγοι επιλογής των ταινιών και ο τρόπος που μια σύγκριση σε ταινίες που απέχουν αρκετά χρόνια μεταξύ τους είναι εφικτή. Στη συνέχεια θα αναλυθεί η μεθοδολογία και η λογική πίσω από την σύγκριση των ταινιών, καθώς και γιατί επιλέχθηκε να συνδεθεί σε κάθε ταινία η αναπαράσταση με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που την δομούν. Η διαφοροποίηση αυτών των χαρακτηριστικών από την μια ταινία στην άλλη οδηγεί και στο να απογυμνωθεί η εξέλιξη της αναπαράστασης του χαρακτήρα αυτού προς αυτού. Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας επιχειρείται και μια αναδρομική παρουσίαση της εικόνας τους κακού και πως αυτή εκλαμβάνονταν από τους ανθρώπους μέσα στους αιώνες. Τέλος θα αναφερθεί στα θέματα σεξουαλικότητας και φύλου που συνοδεύουν το βαμπίρ/Δράκουλα ήδη από την βικτωριανή εποχή.

Στη συνέχεια ακολουθούν οι αναλύσεις των ταινιών, τόσο όσο προς τις τεχνικές κινηματογράφησης, όσο και ως προς την ένταξη τους τόσο στην εποχή που γυρίστηκαν όσο και στο σύστημα παραγωγής που ανήκουν.

Η παρούσα εργασία θα προβληματιστεί και θα προσπαθήσει να απαντήσει το ερώτημα κατά πόσο τα τέρατα κάθε εποχής εντάσσονται στο πλαίσιο που επιτάσσει η εκάστοτε εποχή.

Και μια και σε αυτή την ανάλυση μας απασχολεί ο χαρακτήρας του τέρατος βαμπίρ, ισχύει αυτό που η Nina Auerbach είπε ότι « Κάθε εποχή αγκαλιάζει το βαμπίρ που χρειάζεται» (1994) ;

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Τα βαμπίρ στον κινηματογράφο και η ένταξή τους στην ποπ κουλτούρα.....	10
Λόγοι Επιλογής και Μεθοδολογία Ανάλυσης και Σύγκρισης των ταινιών	12
Λόγοι επιλογής των ταινιών.....	12
Μεθοδολογία της ανάλυσης και της σύγκρισης των ταινιών	15
Το κακό, η ιστορία του και το βαμπίρ ως ένας από τους εκπροσώπους του στην κουλτούρα	17
Γοτθικές/ ρομαντικές λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του βαμπίρ: Τομές φυλής, φύλου και σεξουαλικότητας.....	26
Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, F. W. Murnau	33
Πλοκή:	33
Το φιλμ και ο γερμανικός εξπρεσιονισμός	34
Ανάλυση της Ταινίας.....	41
Η σύνδεση του Nosferatu με το σκοτάδι	44
Η σύνδεση του Nosferatu με το θάνατο	46
Η σύνδεση του Nosferatu με το αίμα και τα ζώα ως alter ego του.....	47
Η σύνδεση του Nosferatu με την αρρώστια	49
Η σχέση του με την Hellen	50
Bram Stoker's Dracula του Francis Ford Coppola	56
Πλοκή:	56
Ανάλυση	57
Η σύνδεση του Dracula με το αίμα και τις σκιές.....	62
Η σύνδεση του Dracula με τη τρέλα, την αρρώστια, το ζωικό βασίλειο και την ελευθεριάζουσα συμπεριφορά.....	65

Η σύνδεση του Dracula με ζώο	67
Η σύνδεση του Dracula με το συναίσθημα	69
Η σύνδεση του Dracula με την ομορφιά και η μεταμόρφωση του σε όμορφο Δανδή.....	71
Η σχέση του Dracula με την Mina	73
Twilight.....	78
Πλοκή:	78
Ανάλυση της ταινίας	79
Ο ιδανικός ρομαντικός ήρωας;	79
Η υστερία γύρω από το φαινόμενο του Twilight Saga. Ένα ακόμη teen movie;. 79	
Στοιχεία Μεταμοντερνισμού στο Twilight και η αναπαράσταση του βαμπίρ	80
Η σύνδεση του Eduard με τη «φύση» του και η μετεξέλιξη της	83
Η μετεξέλιξη του Eduard σε ρομαντικό ήρωα	86
Η σύνδεση του Eduard με την Bella	91
Συμπεράσματα.....	96
Βιβλιογραφία	103
Ταινίες	105
Τηλεοπτικές Σειρές και Τηλεταινίες.....	106

Τα βαμπίρ στον κινηματογράφο και η ένταξή τους στην ποπ κουλτούρα

Ο μύθος του Δράκουλα υπάρχει αιώνες. Ιστορίες με βαμπίρ και πλάσματα της νύχτας συναντιούνται σε μύθους πολύ πριν την έκδοση του βιβλίου του Bram Stoker, το 1897, που ουσιαστικά εισήγαγε το Δράκουλα και δημιούργησε την πρώτη μεταφορά του στη Τέχνη. Τα βαμπίρ και ο μύθος τους ως πλάσματα του κακού φυσικά προϋπήρχε στις λαϊκές δοξασίες ή είχε διαφορετικές μορφές. Η επιτυχία του βιβλίου, όσο και η επιρροή που άσκησε σε πολλά και διαφορετικά ήδη Τέχνης που επηρέασε συχνά το θέτουν σαν την πρώτη δομημένη αναπαράσταση του συγκεκριμένου χαρακτήρα στη Τέχνη.

Ακολούθως ο μύθος αυτός γνώρισε αμέτρητες παραλλαγές και προσαρμογές στην εκάστοτε κουλτούρα. Είναι γεγονός ότι ο Δράκουλάς είναι ένα πρότυπο μύθου, με τη λογική ότι αποτέλεσε την πρώτη αναπαράσταση ενός από τα πιο αναγνωρίσιμα κινηματογραφικά τέρατα, του βαμπίρ. Άρα είναι ο ιδανικός αντιπρόσωπος ενός ολόκληρου *genre* των ταινιών με θέμα βαμπίρ, είναι υπεύθυνος για την συνειδητή ή ασυνειδητή έλξη στη φιγούρα του βαμπίρ. (Waltje 2000: 2)

Στη παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με το Δράκουλα/ βαμπίρ στο κινηματογράφο. Θα δούμε την εξέλιξη της αναπαράστασης του μέσα από τρεις ταινίες: *Nosferatu* του Friedrich Wilhelm Murnau, το *Bram Stoker's Dracula* του Francis Ford Coppola και το *Twilight* της Catherine Hardwicke.

Οι ταινίες θα αναλυθούν τόσο ως προς την εικονογράφηση του Δράκουλα όσο και ως προς την ερωτική ιστορία που η καθεμία αναπτύσσει. Για να γίνει δυνατή αυτή η σύγκριση όλες οι ταινίες θα ενταχθούν στην εποχή και το σύστημα παραγωγής που ανήκουν. Ενώ θα επιχειρηθεί μια ανασκόπηση της ιστορίας του κακού ώστε να δοθεί στην ανάλυση ένα ιστορικό βάθος, αλλά και μια ανάλυση για τους συμβολισμούς σεξουαλικότητας και φύλου που συναντάμε στον χαρακτήρα του βαμπίρ/ Δράκουλα.

Είναι πολύ ενδιαφέρον να δούμε πώς η εικόνα του Δράκουλα μετεξελίχθηκε μέσα στο χρόνο, η εικόνα ενός τέρατος που είναι τόσο αναγνωρίσιμο και μέρος των

«διάσημων» τεράτων. Ακόμα και αν κάποιος δεν έχει δει ούτε μία ταινία με θέμα τα βαμπίρ ή το Δράκουλα, γνωρίζει τα βασικά χαρακτηριστικά του: Ότι πίνει αίμα, ότι δεν μπορεί να βγει στον ήλιο, ότι για να πεθάνει πρέπει να μαχαιρωθεί στη καρδιά με ένα κομμάτι ξύλο και άλλα χαρακτηριστικά που είναι μια μείξη από λαϊκές δοξασίες και προϊόντα καλλιτεχνικής παραγωγής.

Το πέρασμα του Δράκουλα στο κινηματογράφο είναι εντυπωσιακό πιθανά κανένας άλλος χαρακτήρας δεν έχει περισσότερες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις από το Δράκουλα: πάνω από 130 ταινίες.¹ Αυτός ο αριθμός εκτοξεύεται ακόμη ψηλότερα όταν στις ταινίες με θέμα το Δράκουλα προστεθούν ταινίες με βαμπίρ. Όλα αυτά τα στοιχεία αποδεικνύουν ότι Δράκουλας και βαμπίρ ανήκουν στα αγαπημένα τέρατα του κινηματογράφου και ότι επιτρέπουν στον μελετητή να μιλήσει και για θέματα που άπτονται της ποπ κουλτούρας.



Στη παρούσα εργασία θα αναλυθούν τρεις χαρακτηριστικές ταινίες που θα επιτρέψουν την παρουσίαση της εξέλιξης του χαρακτήρα και θα βοηθήσουν να αναλυθεί περαιτέρω η αναπαράσταση του χαρακτήρα. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το είδος των ταινιών με βαμπίρ είναι μια υποκατηγορία του είδους της επιστημονικής φαντασίας και οι χαρακτήρες του συγκεκριμένου είδους αποτελούν μια προβολή

¹ Εκτός ίσως από το χαρακτήρα του Sherlock Holmes.

των φόβων και του άγχους της εκάστοτε γενιάς, αλλά και μια εικόνα του πολιτιστικού πλαισίου που της γέννησε.

Έγινε το τέρας ήρωας στον 21^ο αιώνα; Και με αυτή τη μετεξέλιξη «έχασε»² από τους συμβολισμούς του; Η ενδύθηκε καινούριους; Από ένα τέρας που «κέρδιζε» με τις μεταφυσικές του δυνάμεις, μετατρέπεται σε έναν ήρωα που «κερδίζει» με την εμφάνιση του περισσότερο από οτιδήποτε άλλο; Και τελικά θέλουμε σήμερα ένα τέρας που είναι πιο ίδιο με μας; Αυτό είναι το βαμπίρ που χρειαζόμαστε στην παρούσα χρονική περίοδο;

Λόγοι Επιλογής και Μεθοδολογία Ανάλυσης και Σύγκρισης των ταινιών

Λόγοι επιλογής των ταινιών

Και οι τρεις ταινίες επιλέχθηκαν με τη λογική ότι είναι σημαντικές ταινίες για την αναπαράσταση του χαρακτήρα και ότι εισήγαγαν στοιχεία τα οποία αντιγράφηκαν κατά κόρον από άλλες ταινίες του ίδιου είδους, με αποτέλεσμα να διαμορφώσουν την αναπαράσταση με ένα τρόπο που είναι δύσκολο να αναζητήσεις τη ρίζα του ενός ή του άλλου χαρακτηριστικού. Η καθεμία στα πλαίσια του κινηματογραφικού είδους που ανήκει και του πλαισίου παραγωγής της, εισήγαγε στοιχεία που ενώθηκαν με αυτά που προϋπήρχαν και δημιούργησαν μια νέα, κατά μια έννοια, αναπαράσταση. Η ματιά που οι δημιουργοί τους έδωσαν στην αναπαράσταση του χαρακτήρα του δεν αφορούσε μόνο την ίδια την ταινία αλλά υπήρξε και έμπνευση για άλλες που ακολούθησαν.

Πέρα από την παραπάνω θέση υπάρχουν και άλλοι λόγοι που οδήγησαν στην συγκεκριμένη επιλογή.

² Το ρήμα «χάνω» χρησιμοποιείται με τη λογική ότι οι σύνθετοι συμβολισμοί του παρελθόντος για τον συγκεκριμένο ήρωα συχνά φαντάζουν παρελθόν για τις σύγχρονες αναπαραστάσεις του χαρακτήρα στον 21^ο αιώνα που μοιάζουν απλοϊκές.

Αναλυτικότερα:

Και οι τρεις είναι ταινίες που στηρίζονται σε βιβλία. Οι *Nosferatu* και *Bram Stoker's Dracula* στο μυθιστόρημα *Dracula* του Bram Stoker και το *Twilight* στο ομώνυμο βιβλίο της Stephanie Meyer. Αυτή η σύνδεση/ σχέση που υπάρχει μεταξύ των συγκεκριμένων ταινιών και των συγκεκριμένων βιβλίων δίνει τη δυνατότητα να διερευνηθεί η ποπ κουλτούρα και πως τα χαρακτηριστικά μιας αναπαράστασης σε μια μορφή τέχνης μπορούν να μεταφερθούν σε μια άλλη. Αυτή η διαδικασία δημιουργεί μια σύνδεση ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες και οδηγεί σε μια μετεξέλιξη της ίδιας αναπαράστασης μέσα από τις ματιές του εκάστοτε δημιουργού που καταπιάνεται μαζί της. Αυτή η διάχυση του ενός μέσου μέσα σε ένα άλλο, θα αποτελέσει και ένα ακόμη κοινό στοιχείο ανάμεσα στις ταινίες που συγκρίνονται στην παρούσα εργασία.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Eduard λογίζεται σαν ένας Δράκουλας της νέας εποχής, που γεννήθηκε και αυτός όπως ο προκάτοχος του σε ένα βιβλίο, αλλά η δημιουργία του υπάκουσε στους κανόνες του 21^{ου} αιώνα και όχι της βικτοριανής εποχής ή τουλάχιστον αυτή είναι η υπόθεση της γράφουσας.

Είναι σημαντικό ότι όλες οι ταινίες είναι διάσημες, αναγνωρίσιμες, χαίρουν απήχησης από το κοινό και η καθεμία στην εποχή της υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής σημειώνοντας τεράστια εισπρακτική και όχι μόνο επιτυχία. Το *Nosferatu* ενώ κόντεψε να χαθεί στη λήθη εξαιτίας των δικαστικών διαφορών με τη χήρα του Bram Stoker επεβίωσε τελικά χάρη μιας κόπιας που έφτασε λαθραία στην Αμερική, σύντομα κέρδισε την αναγνώριση που του άξιζε μέσα από τις προβολές του αλλά και τους φανατικούς υποστηρικτές του. (Mathew, 2012) .

Επίσης αποτέλεσε τη βάση για το remake *Nosferatu the Vampire* του Werner Herzog το 1979 (Wikipedia, 2013) αλλά και της ταινίας του 2000 *Shadow of the Vampire* του E. Elias Merhinge με θέμα τα γυρίσματα της ταινίας του 1922. (Wikipedia, 2000) Το *Bram Stoker's Dracula* γνώρισε τεράστια εισπρακτική επιτυχία όντας η 9^η σε εισιτήρια ταινία της χρονιάς της, (Wikipedia, 2001) ενώ η ματιά του δημιουργού Coppola έφερε μια νέα προοπτική στο μύθο του Δράκουλα/ βαμπίρ οδηγώντας εν

μέρει στον εξανθρωπισμό του χαρακτήρα. Τέλος το *Twilight* αποτέλεσε την πρώτη ταινία ενός τεράστιου franchise³ που γυρίστηκε μεταξύ του 2008 ως το 2012 και απέκτησε αμέτρητους fans παγκοσμίως αναζωπυρώνοντας το ενδιαφέρον της поп κουλτούρας και του mainstream κινηματογράφου για τα βαμπίρ. (Wikipedia, 2013)Ο Edward Cullen είναι το πιο αναγνωρίσιμο βαμπίρ της γενιάς του⁴. Όλες οι ταινίες επίσης χαίρουν ανάλυσης σε επιστημονικά άρθρα και βιβλία που πραγματεύονται το θέμα του Δράκουλα/βαμπίρ από διαφορετικές οπτικές.⁵

Συνεπώς η καθεμία αποτέλεσε σταθμό για την εικονογράφιση του Δράκουλα και των βαμπίρ, επηρεάζοντας με τον τρόπο της την поп κουλτούρα και τις μεταφορές που ακολούθησαν ή θα ακολουθήσουν. Για παράδειγμα ο κόμης Orlok και η τρομακτική του όψη, τα μυτερά του νύχια, το λευκό του δέρμα καθόρισαν την παρουσίαση του αρχέγονου βαμπίρ, σε ταινίες όπως το *Blade* ή το *Underworld*.

Αντιστοίχως ο Dracula στην ταινία του Coppola «έδωσε» σε κάποιες επόμενες ταινίες την εμφάνιση του Δανδή και τη βασανισμένη ψυχή. Η προσθήκη στο σενάριο του σεναριογράφου της ταινίας αλλά και του ίδιου του Coppola σχετικά με την ιστορία πίσω από τη «δημιουργία» του Κόμη με τη διάσταση της τραγικότητας και της αγάπης που θα είναι και η σωτηρία από την καταραμένη φύση του αποτέλεσε τη βάση για ταινίες όπως το *Dracula Untold*. Ενώ στην πρώτη δεκαετία του νέου αιώνα ήρθε ο Edward, ένας νέου τύπου Δράκουλας, που οδήγησε στο να γεννηθεί η σκέψη ότι τα τέρατα δεν είναι πια τρομακτικά, είναι περισσότερο ήρωες, ακόμα και κατά μια έννοια καλύτεροι από τους ανθρώπους.

Τέλος και στις τρεις ταινίες υπάρχει μια ερωτική ιστορία, με ή χωρίς εισαγωγικά, τοποθετώντας το γυναικείο ρόλο σε αντιπαραβολή με το τέρας και δίνοντας τη δυνατότητα να μελετηθεί και η σχέση του τέρατος με το θηλυκό ή πιο συγκεκριμένα

³ Ακολουθεί κεφάλαιο που περιγράφει τόσο την εξέλιξη του franchise όσο και γιατί το ότι το *Twilight* δεν είναι ακόμη ένα teen movie.

⁴ Με έναν όχι και τόσο δόκιμο χαρακτηρισμό είναι ο νέος Δράκουλας. Αποτελώντας και αυτός πρότυπο, όπως ο «προκάτοχος» του για μελλοντικές εικονογραφήσεις.

⁵ Πηγές στις αναφορές στο σώμα του κειμένου και την βιβλιογραφία.

με το πώς το τέρας δομείται μέσα από τη σχέση του με το θηλυκό. Η μελέτη αυτής της σχέσης οδηγεί στο να παραχθούν περισσότερα επιχειρήματα αλλά και σκέψεις για το πώς μεταμορφώθηκε ο Δράκουλας/βαμπίρ και πώς οδηγήθηκε να γίνει ένα πλάσμα πιο οικείο σε μας και να απομακρυνθεί από το μεταφυσικό πεδίο, αλλά και στην διατύπωση σκέψεων πάνω σε θέματα όπως είναι η σεξουαλικότητα και η δόμηση του φύλου.

Με αυτό τον τρόπο οι ταινίες αυτές δίνουν μια μοναδική ευκαιρία για τη μελέτη του τέρατος του Δράκουλα, για το πώς αυτό άλλαξε και πώς «έχασε» τους κυνόδοντες του και μεταλλάχθηκε σε ένα ρομαντικό ήρωα. Οδήγησε άραγε αυτό σε ένα συντηρητισμό των συμβολισμών των τεράτων; Χάνουν τη σύνθετη φύση τους, που ίσως κάτι να έλεγε και για τη δική μας φύση; Η κουλτούρα μας σήμερα θέλει πιο «εύκολα» και πιο «όμορφα» τέρατα;

Τέλος η επιλογή του θέματος έγινε και για προσωπικούς λόγους: το ενδιαφέρον μου για τη Τέχνη του Κινηματογράφου και ειδικά για τα κινηματογραφικά τέρατα. Με απασχολεί ιδιαίτερα το πώς ένα πλάσμα «σκοτεινό» και «τρομακτικό», εισήλθε στην ποπ κουλτούρα και έφτασε σε σημείο να ανακατασκευαστεί τόσο ώστε να μετουσιωθεί σε κάτι άλλο και να χάσει σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά που δημιούργησαν το πρώτο συμβολισμό του. Ισχύει άραγε η ρήση της Nina Auerbach ότι « Κάθε εποχή αγκαλιάζει το βαμπίρ που χρειάζεται»; (Auerbach, 1995)

Μεθοδολογία της ανάλυσης και της σύγκρισης των ταινιών

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε ώστε να γίνει αυτή η σύγκριση μεταξύ των τριών ταινιών είναι η ανάλυση της σύνδεσης της αναπαράστασης στην εκάστοτε ταινία με τα χαρακτηριστικά που τη δομούν. Όταν λέμε χαρακτηριστικά εννοούμε καλλιτεχνικές επιλογές του σκηνοθέτη που γίνονται εμφανείς κατεξοχήν στον τρόπο της αφήγησης και τις τεχνικές κινηματογράφησης.

Σε κάθε ταινία ο χαρακτήρας του Δράκουλα συνδέεται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που δομούν την αναπαράστασή του. Χαρακτηριστικά προφανή όπως το αίμα που πίνει για να επιβιώσει και λιγότερο προφανή όπως το σκοτάδι

που τον συνοδεύει στο *Nosferatu*, η αίσθηση της τραγικότητας στο *Bram Stoker's Dracula* ή η σύνδεση του Eduard με ανθρώπινα χαρακτηριστικά στο *Twilight*.

Η ανάλυση των προαναφερθέντων και άλλων χαρακτηριστικών εκτός από την επιμέρους αναπαράσταση της κάθε ταινίας, δίνει και τη δυνατότητα της σύγκρισης μεταξύ των τριών καθώς υπάρχουν χαρακτηριστικά που παραμένουν σταθερά, άλλα που τοποθετούνται σε διαφορετικό πλαίσιο ή χαρακτηριστικά που εξαφανίζονται εντελώς και αντικαθίστανται από άλλα για να εξυπηρετήσουν την καινούρια αναπαράσταση.

Ταυτόχρονα για να μην καταστεί η σύγκριση ανεδάφικη και άχρονη, οι ταινίες θα τοποθετηθούν στο πλαίσιο που δημιουργήθηκαν. Στη παρούσα εργασία θεωρείται ότι όλες οι ταινίες ανήκουν με την ευρεία έννοια στο vampire genre⁶, ότι είναι προϊόντα της ποπ κουλτούρας της εποχής τους – με την έννοια της απήχησης που είχαν στο κοινό τότε αλλά συνεχίζουν να έχουν και τώρα και χωρίς αυτό να αφαιρεί από την καλλιτεχνική ή μη σημασία τους. Και τέλος ότι εκπορεύονται από την ίδια μυθολογία και συνεπώς μπορούν να συγκριθούν ως προς το βασικό τους θέμα δηλαδή ότι και οι τρεις είναι ταινίες με πρωταγωνιστή τον Δράκουλα/βαμπίρ.

⁶ Άλλωστε αυτό που ονομάζουμε vampire genre είναι ένα ευρύ πεδίο που ανάλογα με την ταινία και το δημιουργό της μπορεί να είναι από ταινία τρόμου μέχρι δράμα.

Το κακό, η ιστορία του και το βαμπίρ ως ένας από τους εκπροσώπους του στην κουλτούρα

Η παρούσα εργασία ασχολείται με το θέμα του βαμπίρ, έναν χαρακτηριστικό εκπρόσωπο του κακού με στόχο να αναλύσει τον τρόπο που εισήχθη στην ποπ κουλτούρα μέσω της αλλαγής των συμβολισμών της αναπαράστασης. Έτσι ώστε να γίνει αυτή η ανάλυση περισσότερο διακριτή θα επιχειρηθεί σε αυτό το κεφάλαιο μια σύντομη προσέγγιση της γενεαλογίας του κακού καθώς και της θέσης του στο συλλογικό φαντασιακό αλλά και τις μορφές που υιοθέτησε στη τέχνη με την πάροδο των αιώνων.

Το ενδιαφέρον για τον παραδοσιακό ενσαρκωτή του κακού, το βρικόλακα καθώς και το αίμα του, που γενικεύεται σε μία ιδεοληψία γύρω από τα υγρά εντοπίζεται συμβολικά σε ιστορίες τελετουργικού κανιβαλισμού στις αρχαίες τραγωδίες, όπως η Ιφιγένεια αλλά και σε αρχαίες αντιλήψεις σχετικά με την γενετική, το ανδρικό σπέρμα και το θρεπτικό υγρό που παράγει το θηλυκό⁷. Στους βορειοευρωπαϊκούς μύθους, το σύμβολο του αμνιακού υγρού προέρχεται από τον Kvasir , έναν άνδρα που δεν είναι ανδροπρεπής και απλώς προσδιορίζεται από την ποιητική του ευφράδεια, ενώ το αναβράζον αίμα του αποθηκεύεται στη μήτρα ενός βουνού για να μπορεί ο Όντιν, ο βασιλιάς, να βουτηξει σε αυτό. Το θέμα του αίματος και της κατανάλωσης υγρών ως πηγή δύναμης απαντάται και στον Ταοϊσμό, που συμβουλεύει τον άντρα να καταναλώνει τα υγρά της γυναίκας ώστε να αποκτήσει

⁷ Ένα ενδιαφέρον σημείο που οριοθετεί το βαμπίρ σε σχέση με τα άλλα τέρατα είναι η σεξουαλικότητα, οι συμβολισμοί που συγκεντρώνει, ο συχνά ερμαφρόδιτος χαρακτήρας του ή η συχνά θηλυκή του υπόσταση, ο τρόπος που σκοτώνει δαγκώνοντας το λαιμό του θύματος και πίνοντας το αίμα του ή ο τρόπος που πεθαίνει όταν οι διώκτες του τον καρφώνουν με ένα πάσαλο, ουσιαστικά ένα φαντασιακό φαλλό. Η σύνδεση του βαμπίρ με την σεξουαλικότητα και το φύλο θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

ξανά την δύναμη που του καταναλώνει η γυναίκα κατά τη διάρκεια της ερωτικής πράξης. (Duclos 2006: 136)

Το κακό, λοιπόν, περνώντας μέσα από τους αιώνες και τους πολιτισμούς ενδύθηκε πολλά περισσότερα πρόσωπα από το σύννηθες πρόσωπο του διαβόλου και τις θρησκευτικές του ρίζες. Ο Robert Muchembled αποδίδει στο κακό χαρακτηριστικά ενός πραγματικά συλλογικού φαινομένου που απορρέει από τα ποικίλα πολιτιστικά ρεύματα τα οποία εκπορεύονται αρδεύουν από την κοινωνία . (Muchembled 2003: 15) Παρά τις σταθερές μυθολογικές του ρίζες, το κακό διακλαδώθηκε για να ενδυθεί διαφορετικές μορφές στη διάρκεια των αιώνων καθώς η παρουσία του και η φύση του συνδέεται στενά με τον τόπο, τις ιστορικές συγκυρίες και τελικά, φυσικά, τους ανθρώπους.

Το βιβλίο του Bram Stoker αποτέλεσε ένα εξαιρετικό παράδειγμα της εποχής του βικτωριανού μυθιστορήματος το οποίο φυσικά με τη σειρά του είχε γεννηθεί από μύθους, λαϊκές δοξασίες και παραμύθια για δαίμονες και πλάσματα της νύχτας. Άλλωστε το κακό δεν μπορεί να ταυτιστεί αποκλειστικά με την παραδοσιακή εικόνα του διαβόλου, εφόσον οι μεταμορφώσεις στην εικόνα του «εκφράζουν επίσης τις διάφορες μορφές δυστυχίας που νιώθουν οι άνθρωποι μέσα στους κόλπους της κοινωνίας τους». (Muchembled 2003: 21) Επιχειρήματα για αυτό μπορούμε να βρούμε σε όλη την κινηματογραφική ιστορία, καθώς το κακό ανάλογα με τις εποχές και φυσικά τους τόπους αλλάζει μορφή και αναπαράσταση: ο γερμανικός εξπρεσιονισμός, το σινεμά του Stanley Kubrick, οι cult ταινίες της δεκαετίας του 1970 στην Αμερική, η εμμονή με τους serial killers τη δεκαετία του '90.⁸

Ο 20^{ος} αιώνας διαφοροποιείται σημαντικά από τον προηγούμενο ως προς τον φόβο και περισσότερο ως προς το αντικείμενο του φόβου των ανθρώπων ο εσωτερικευμένος φόβος έχει γεννηθεί. Οι άνθρωποι θα φοβούνται πλέον πολύ περισσότερο τον διάβολο που κρύβουν μέσα τους, παρά το πλάσμα με τα κέρατα

⁸ Η παρούσα εργασία θα χρησιμοποιήσει παραδείγματα από το κινηματογράφο και όχι, παραδείγματος χάριν, από την λογοτεχνία, καθώς επιχειρεί να μιλήσει για τις ταινίες ως φορείς κουλτούρας.

που βγήκε από τα έγκατα της γης . Με την υποχώρηση της θρησκείας παρακολουθούμε και την υποχώρηση του δαίμονα. Αυτή η εννοιολογική αντιστροφή έγινε σε βάθος χρόνου και σε αυτή συντέλεσε η εισαγωγή του κακού/διαβόλου τόσο στη τέχνη αλλά και τη διαφήμιση. Η άμεση σύνδεση του κακού με την απόλαυση δρομολόγησε την αλλαγή προς τα τέλη του 20^{ου} αιώνα.

Πώς όμως το κακό κατέληξε να αναπαρίσταται σαν εσωτερικό στοιχείο; Πριν ολοκληρωθεί αυτό το ταξίδι προς την απόλαυση, στην βόρεια Ευρώπη γεννιέται ο εξπρεσιονιστικός δαίμονας το 1913 λίγο πριν ξεσπάσει ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Στη Γαλλία, ο Louis Feuillade σκηνοθετεί την ταινία *Les Vampires*, μια ταινία περιπέτειας που δεν έχει άμεση σύνδεση με το πλάσμα του σκοταδιού. (Muchembled 2003: 382) Σηματοδοτεί, όμως, την αρχή για τη δημιουργία μιας σειράς από ταινίες με θέμα το κακό και ανά συγκεκριμένες περιπτώσεις το ίδιο το βαμπίρ. Όλη τη δεκαετία του 1920 ο βορειοευρωπαϊκός κινηματογράφος δίνει παραδείγματα του κακού και των μεταμορφώσεων του, εκτός από τους εκπρόσωπους του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινήματος, όπως ο Fritz Lang και Friedrich Wilhelm Murnau, οι Δανοί Benjamin Christensen και Carl Theodor Dreyer πραγματεύονται το θέμα του κακού και του δαιμονισμού στις ταινίες τους. Για τα χρόνια που ακολουθούν και μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι κινηματογραφικές σχολές του βορρά χρησιμοποιούν τον τρόμο και τα μεταφυσικά πλάσματα για να μιλήσουν για το μύθο του κακού στο δυτικό κόσμο. (Muchembled 2003: 387)

Στη πάροδο των χρόνων αυτό αλλάζει και, μαζί με την εξέλιξη της βιομηχανίας, η άλλη πλευρά του Ατλαντικού, η Αμερική, αρχίζει να βομβαρδίζει το συλλογικό φαντασιακό με εικόνες τρόμου και κακού που εξελίσσονται συνεχώς κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Ξαφνικά, από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 οι Αμερικάνοι αρχίζουν να πουλούν τον τρόμο. Το 1930 ξεκινούν οι ταινίες με θέμα το Δράκουλα αλλά γεννιούνται και άλλα τέρατα όπως η Μούμια ή ο Φρανκενστάιν. Σε μια δύσκολη ιστορική συγκυρία για την Αμερική, το κακό με τη μορφή τεράτων φαίνεται ότι αποτελούσε τον ιδανικό φορέα συνείδησης. Το τρομακτικό κλίμα στη χώρα, η αυξημένη ανεργία και η επιδημία αυτοκτονιών δημιούργησαν τέρατα με λειτουργικό ρόλο. Αυτά συμβόλιζαν τις ανησυχίες και τις απογοητεύσεις ενός

ολόκληρου λαού, που επέλεξε να κατηγορήσει τον Άλλον, τον ξένο και να μην στραφεί προς τα «μέσα» για τις απαντήσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Δράκουλας αποτέλεσε την ιδανική επιλογή, όντας τόσο έξω από τον άνθρωπο, ένας εξωτερικός εχθρός, που θέλει να επιτεθεί, να μολύνει τον άνθρωπο, να τον τρυπήσει. Ο άνθρωπος που δαγκώνεται από βαμπίρ δεν έχει δικαίωμα στην εξιλέωση. (Muchemblend 2003: 393)

Στην Ευρώπη η θεματολογία του κακού την ίδια περίοδο είναι πολύ διαφορετική και λιγότερο «στοιχειωμένη», ακόμα και στην ηττημένη Γερμανία. Οι Γάλλοι αναζητούν τις φιλοσοφικές προεκτάσεις του κακού.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην Αμερική παρατηρήθηκε μείωση των ταινιών με τα δαιμονικά θέματα, που αντικαταστάθηκαν από θέματα επιστημονικής φαντασίας, και ιδιαίτερα από ταινίες με ιστορίες εξωγήινων που καταλαμβάνουν σώματα ανθρώπων, μια σαφή σύνδεση με τους κακούς Ρώσους που επιζητούν να καταστρέψουν το αμερικανικό έθνος και μάλιστα εκ των έσω. Η σύνδεση του κακού και η αξιοποίησή του στο «κυνήγι μαγισσών» των ΗΠΑ καταδεικνύει το πόσο δυνατός και ανθεκτικός στους αιώνες παραμένει ο μύθος των μαγισσών του Σάλεμ-αν και προσαρμοσμένος κάθε φορά στην ίδια την κοινωνία. (Muchemblend 2003: 397)

Ο κινηματογραφικός τρόμος του '70 μπορεί να ερμηνευτεί σαν την επιτομή της πολιτιστικής αποσύνθεσης. Επανενεργοποιεί τις παλιές διαβολικές φαντασιώσεις. (Muchemblend 2003: 400) Μπορεί η ίδια δεκαετία να χάρισε εξαιρετικά δείγματα του σινεμά τρόμου, όπως *The Exorcist* του William Friedkin, αλλά εισήγαγε και όλες τις ταινίες με ζόμπι και τα παιδιά σαν αιτία τρόμου και πρόκλησης κακού. Ειδικά τα ζόμπι έχουν μια ευθεία σύνδεση με τα βαμπίρ, καθώς πρόκειται για κανίβαλους που καταβροχθίζουν ανθρώπους. Στην ίδια δεκαετία συναντάμε και μια μεγάλη παραγωγή exploitation films με θέμα τα βαμπίρ όπως τα: *Blacula* του William Crain, *The Vampire Lovers* του Roy Ward Baker, *Blood of Dracula* του Paul Morrissey . Ο τρόμος έγινε εύκολος και εμπορευματικός, προς μαζική κατανάλωση από την νεολαία και συνδέθηκε με το κοινωνικό συγκείμενο όπως ο πόλεμος του Βιετνάμ. Η δεκαετία του '60-μια δεκαετία που άλλαξε την Αμερική βαθιά- γέννησε έναν τρόπο

που δεν έμοιαζε με τον τρόμο των δεκαετιών του '50 ακόμα και αν δανείζεται στοιχεία της θεματολογίας τους, όπως λ.χ. ο Δράκουλας.

Η επόμενη δεκαετία θα φέρει την εμμονή στο κακό με τη μορφή αθάνατων τρομακτικών serial killers⁹, οι οποίοι θα αποτελέσουν και το τέλειο όχημα για το αμερικάνικο φαντασιακό. Η αμερικάνικη κοινωνία βρίθει εικόνων και ιστοριών τρομακτικών μορφών που καταβροχθίζουν, αστικών θρύλων, αλλά και διηγημάτων –μεχρι και του 19^ο αιώνα-, ενός αχανούς υλικού που στοιχειοθετεί την αγάπη της αμερικανικής κουλτούρας για αυτό το είδος τρόμου, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με την γαλλική κουλτούρα. Αναδεικνύεται, λοιπόν, μια σαφής σύνδεση με τη δαιμονολογία που είχε διεισδύσει με πολλή δύναμη στον πολιτισμό της Νέας Αγγλίας και, αφού ενεργοποιήθηκε σθεναρά από τις δίκες των μαγισσών του Σάλεμ στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, διατηρήθηκε στην προφορική σαφηνιστική λογοτεχνία, που συνέχισε να αφήνει τα σημάδια της στη μια γενιά μετά την άλλη, μέχρι σήμερα. (Muchembled 2003: 408) Επομένως, είναι οι θεμελιώδεις αυτές παραδόσεις που διαιώνίζονται μέσω της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης και διατηρούνται στο μέτρο του δυνατού καθώς πάντα θα εξαρτώνται και από το κοινωνικό περιβάλλον το οποίο και τις γεννά.

Η μεγάλη αλλαγή συντελείται για μια ακόμη φορά όταν η Αμερική σταματά να κοιτά για το κακό έξω από αυτή, σε ένα μέρος μακριά, όπως για παράδειγμα στη Ρωσία και επιστρέφει να κοιτάξει δίπλα της. Προϊόν αυτής της αλλαγής αποτελούν όλες οι ταινίες με serial killers και σχηματικά ηθικά διδάγματα όπως *Friday the 13th* του Sean S. Cunningham. Την ίδια στιγμή η αμερικανική κοινωνία μαστίζεται από αυξανόμενη βία, ειδικά βίαιες δολοφονίες σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ότι η Ευρώπη, κάτι που αρκετοί προσπάθησαν να αποδώσουν απλοϊκά σε προϊόντα τέχνης όπως η heavy metal μουσική και ο κινηματογράφος τρόμου.

Το προαναφερόμενο άγχος οδήγησε σε μια τελείως διαφορετική αντιμετώπιση του κακού το οποίο πλέον γίνεται ή κρίνεται αναγκαίο. Γιατί πώς μια κοινωνία,

⁹ Όπως ο Michael Myers από το *Halloween* του John Carpenter

προσανατολισμένη στην αμόλυνη αγνότητα θα ξέρει πού θα τραβήξει την απαγορευτική γραμμή για τα μέλη της αν όχι δημιουργώντας και επαναφέροντας το κακό αλλά και τον δαίμονα-ακόμα και τον εσωτερικό- στο προσκήνιο. «Το μήνυμα του Δράκουλα, του Alien, των ταινιών τρόμου, των βιβλίων του Stephen King και πολλών άλλων φορέων είναι το ίδιο: “Κοιτάτε αλλά μην ενδίδετε στους πειρασμούς!”(Muchembled 2003: 415) Αν το μέλος γίνει κομμάτι του κακού θα πρέπει να καταστραφεί, όπως συμβαίνει, άλλωστε, και με τα θύματα των βαμπίρ που όταν δαγκωθούν θα πρέπει να καταστραφούν καθώς δεν είναι πια επιθυμητά μέλη της κοινωνίας.

Σε σύνδεση με το θέμα της παρούσας εργασίας μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο Dracula του Corroia επιβεβαιώνει την παραπάνω σκέψη και παρά την εξανθρώπιση του, καταστρέφεται στο τέλος, γεγονός που αποτελεί επιθυμία και του ίδιου. Στη βάση του παραπάνω συλλογισμού, για τον Eduard του *Twilight* έχει αλλάξει εντελώς το κέντρο βάρους καθώς δεν συμβολίζει στιγμή το κακό με οποιοδήποτε τρόπο, δεν αποτελεί απειλή για την κοινωνία, γι' αυτό και συνεχίζει να ζει μέσα της, οδηγώντας σε μια εξέλιξη της αναπαράστασης και σε καινούριους συμβολισμούς για το βαμπίρ. Η αλλαγή συντελείται στην ελεύθερη βούληση που έχει ο ίδιος το Eduard, ένα χαρακτηριστικό που του επιτρέπει να επιλέγει τη «σωστή» συμπεριφορά μέσα στα πλαίσια της κοινωνίας που τον γέννησε.

«Η αμερικανική κουλτούρα βιώνει μία αδιάκοπη αμφιταλάντευση ανάμεσα στην αγριότητα και την ευγένεια». Η παραπάνω φράση αποτελεί και την κεντρική ιδέα του Denis Duclos στο βιβλίο του *Το Σύμπλεγμα του Λυκανθρώπου- Η έλξη της αμερικανικής κουλτούρας για την βία*. Η αλήθεια είναι ότι η σύνδεση της αμερικανικής βίας που βρίσκεται στο δρόμο και της αμερικανικής κουλτούρας της βίας που απαντάται στις διαφορετικές μορφές τέχνης είναι ένα σύνθετο θέμα με πολλές εκφάνσεις, και μία ευθεία σύνδεση των δύο είναι σχεδόν ανέφικτη.

Όπως αναπτύσσει σε βάθος και ο Robert Muchembled όταν μιλά για την «τιθάσωση της καταραμένης πλευράς του ανθρώπου σαν βάση του αμερικάνικου ονείρου» (Muchembled 2003: 417), αλλά και ο Duclos όταν συνδέει την κληρονομία της πολιτιστικής ιστορίας της βόρειας Ευρώπης με την αμερικανική

κουλτούρα, εδώ κάτι λείπει οι απλουστεύσεις, όπως λ.χ. η δυνατότητα κατοχής όπλων από τους πολίτες, δεν αρκούν για να εξηγήσουν ένα τόσο σύνθετο φαινόμενο.

Βέβαια, η βία και η κουλτούρα της βίας συνιστούν συγκοινωνούντα δοχεία. Σε αυτό, λοιπόν, το πλαίσιο, τα βαμπίρ, τα τέρατα και οι serial killers δίνουν την δυνατότητα στη κοινωνία να μιλήσει για την, στην ουσία, φύση του κόσμου, τα στοιχεία της άγριας πραγματικότητας. Ο Σίγκμουντ Φρόυντ το είπε καθαρά: «Είμαστε όλοι μια συμμορία δολοφόνων. Επιπλέον για την κυρίαρχη λευκή προτεσταντική κουλτούρα πριν από το φόνο, είμαστε βιαστές και σαδιστές και μετά γινόμαστε κανίβαλοι. Δεν υπάρχει διέξοδος.» (Duclos 2006: 188). Η παραπάνω ρήση παρουσιάζει γραφικά τη βάση του συμπλέγματος της αμερικανικής κουλτούρας που επηρεάζει, στη συνέχεια, και τα προϊόντα της όπως ο κινηματογράφος. Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η ανάγκη να διαχωρίσει αυτές τις επιθυμίες σε καλές και κακές. Όταν τις κατηγοριοποιήσει ξεκινά να αποστασιοποιείται από αυτές μετακυλώντας τις σε άλλους και ιδιαίτερα στους χαρακτήρες των ταινιών.

Στη παρούσα εργασία παρατηρείται μια σύνδεση μεταξύ των ταινιών serial killers και των ταινιών με θέμα τα βαμπίρ. Το βαμπίρ, ως κατεξοχήν πλάσμα του φανταστικού δίνει νέες δυνατότητες επεξεργασίας του παραπάνω προβληματισμού, ενώ, κατά μια έννοια, είναι ένας serial killer, καθώς τα θύματα του συνήθως είναι περισσότερα από ένα, ενώ δεν μπορεί ποτέ να σταματήσει να σκοτώνει. Νιώθει την ίδια ορμή για το φόνο που νιώθει ένας serial killer. Από την άλλη πλευρά, συναντάμε ταινίες με serial killer που εκτός από τους φόνους επιδίδονται και σε καβαλιστικές πρακτικές, όπως ο γιατρός Hannibal Lecter στην *Σιωπή των Αμνών*. Πέρα από τα προφανή, και οι δύο χαρακτήρες είναι ιδιαίτερα έξυπνοι και χρησιμοποιούν κόλπα για να ξεγελάσουν τα θύματα τους. Πρακτικές στις οποίες επιδίδονται και οι Dracula και Nosferatu στις ταινίες που ερευνώνται και στη συγκεκριμένη εργασία.

Ο τρόπος που αντιμετωπίζεται το κακό είναι σε σημεία νευρωτικός ακολουθώντας την βασική κατηγοριοποίηση αντιθετικών δίπολων κακό/ έγκλημα- καλό/ κοινωνία.

Η σχηματική αυτή αναπαράσταση θυμίζει έντονα το μύθο του λυκανθρώπου που υποστηρίζει ότι μέσα σε κάθε άτομο υπάρχει μια φύση άγρια, κτηνώδης, αδηφάγα και διεστραμμένη, η οποία ζητά να αναδυθεί και το μόνο όριο που την εμποδίζει είναι η κοινωνία. Με αυτό τον τρόπο το σινεμά τρόμου δίνει μια έξοδο μια δυνατότητα πραγματοποίησης φρικτών πράξεων σε ένα φαντασιακό, και όχι πραγματικό, επίπεδο. (Duclos 2006: 221) Ένα πρόβλημα της παραπάνω σκέψης είναι συχνά ότι το σύμπλεγμα του Λυκανθρώπου δεν παρουσιάζει λεπτές γραμμές που θα υπήρχαν σε άλλες θεωρίες. Το κακό ενάντια στο καλό σχηματίζεται με αδρές γραμμές. (Duclos 2006: 189-190)

Στο πλαίσιο αυτό της θεωρίας υπάρχει ένας προβληματισμός πάνω στο χαρακτήρα του Eduard στο Twillight και στο βαθμό που αυτός καταφέρνει να ικανοποιήσει το παραπάνω δίλημμα της κρατούσας αμερικανικής κουλτούρας. Γιατί ο Eduard συγκεντρώνει τόσο το καλό όσο και το κακό με έναν τρόπο που επιτρέπει να καταναλωθούν και οι δύο πλευρές χωρίς να κρατηθεί καμία βαθιά κρυμμένη.

Τέλος, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ακόμη και αν οι βορειοαμερικανικές παραγωγές συγκροτούν ποικίλες και έντονα διαφοροποιημένες αφηγήσεις και μορφές του κακού, ακόμη και αν τα Gremlins δεν μοιάζουν με το Alien, ούτε και ο βρικόλακας¹⁰ με τον λυκάνθρωπο, όλα αυτά τα πλάσματα έχουν μια κοινή συνιστώσα και αυτή είναι ο τρόπος που θα καταστραφούν, όταν το Καλό επιστρέψει. Φαντάζει σαν στην αμερικανική κουλτούρα να μην υπήρχε άλλος δρόμος για την εξέλιξη της πλοκής. Αν χρησιμοποιηθούν σαν παραδείγματα σειρές της πρώτης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα μπορεί να σχηματιστεί, δειλά, μια ερώτηση : Τα τέρατα σήμερα οδηγούνται βαθμιαία έξω από το κακό και μέσα στο καλό; Γίνονται ένα προϊόν προς κατανάλωση που δεν θα χρειαστεί να καταστραφεί στο τέλος γιατί το κέντρο της ίδιας του της φύσης δεν αποτελεί απειλή; Η είσοδος των

¹⁰ Ο Duclos υποστηρίζει ότι ο Δράκουλας και οι εικόνες του στο κινηματογράφο επιστρέφουν την εικόνα του τρελού μαχητή που στοιχειώνει εδώ και αιώνες την αγγλοσαξονική λογοτεχνία. (2006, 137) Αυτή η εικόνα έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με το τερατώδες του Λυκανθρώπου ή οποιουδήποτε άλλου τέρατος που το κακό είναι άμεσα διαθέσιμο μπροστά στα μάτια του/ της θεατή με το παρουσιαστικό του.

τεράτων στη σφαίρα των «ποθητών», όχι με την έννοια του απαγορευμένου καρπού αλλά της «λογικής» επιλογής, ηρώων σηματοδοτεί σίγουρα μια αλλαγή . Μένει να δούμε πώς αυτή θα αποκρυσταλλωθεί αν και το χρονικό διάστημα που μας χωρίζει από την, πρόσφατη σχετικά ,δημιουργία αυτών των καλλιτεχνικών προϊόντων δεν επιτρέπει πάντα την εις βάθος ανάλυση. Παρ' όλα αυτά δεν παύει να είναι μια αλλαγή που άρχισε να συντελείται την δεκαετία του 1990, τη δεκαετία που τα βανπέρ άρχισαν να παρουσιάζουν ανθρώπινα συναισθήματα και φαίνεται να εξελίσσονται όλο και περισσότερο στον αιώνα μας.

Γοτθικές/ ρομαντικές λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του βαμπίρ: Τομές φυλής, φύλου και σεξουαλικότητας

Η Michelle Callaner μίλησε για το γοτθικό μυθιστόρημα και την ευελιξία που παρουσιάζει ως μέσο έκφρασης άγχους και ανησυχίας ολοκλήρων γενεών (Callaner 2000 : 5) Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια εξερεύνηση της σχέσης της σεξουαλικότητας με το βαμπίρ, στηριζόμενη σε αναλύσεις για το βιβλίο του Bram Stoker *Dracula* και με αναφορές στις ταινίες που είναι υπό μελέτη.

Η βασική θέση στην οποία μπορούμε να στηριχτούμε όσο απλοποιημένη και αν φαντάζει είναι η σύνδεση του σεξ με το θάνατο στη βικτωριανή/ γοτθική λογοτεχνική παράδοση. Και αυτό γιατί το σεξ ήταν τρομακτικό για τους ανθρώπους εκείνη την εποχή, ιδιαίτερα δε για τις γυναίκες, τόσο για κοινωνικούς, όσο και για πρακτικούς λόγους (αρρώστιες, ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη). Διερευνώντας τη γενεαλογία αυτής της μακάβριας σύνδεσης, μία από τις πρώτες ιστορίες όπου το σεξ συνδυάζεται με το θάνατο, εισάγοντας παράλληλα το στοιχείο της αθανασίας, είναι το έργο του Οβίδιου *Ο βιασμός της Περσεφόνης*. Ο Άδης απαγάγει την Περσεφόνη και την μεταφέρει στον Κάτω Κόσμο όπου, αφού εκείνη θα καταναλώσει 6 σπόρια ροδιού, καταδικάζεται να επιστρέφει κάθε χρόνο στον Κάτω Κόσμο. (Schuck 2013 : 2) Πόσο διαχρονική είναι αυτή η σύνδεση; Πόσο συνεχίζουμε φαντασιακά να συνδέουμε το σεξ με τον θάνατο;

Ο Δράκουλας στο μυθιστόρημα του Bram Stoker αλλά και στις διαφορετικές του αναπαραστάσεις συμβολίζει τον ξένο, αυτόν που είναι έξω από την ομάδα. Ίσως κάτω από αυτό το πρίσμα, η ιστορία του Δράκουλα να μην είναι μια ιστορία αιμομιξίας αλλά με κάποιο τρόπο μια ιστορία διαφυλετικής σεξουαλικότητας. (Stevenson 1988: 139) Το πρόβλημα είναι ότι αυτή η διαφυλετική σεξουαλικότητα απειλεί την κοινωνία καθώς την οδηγεί σε μια υπερβολική εξωγαμία. Αυτό που ο Stevenson ονομάζει «excessive exogamy» είναι μια πρακτική που απειλεί την ίδια την ανθρώπινη φυλή, υπό την έννοια ότι η εξωγαμία θα οδηγήσει στην δημιουργία

μιας καινούριας φυλής. Αυτή η προβληματική βρίσκεται στην καρδιά του ίδιου του βιβλίου του Stoker. Γλαφυρά μπορούμε να την παρατηρήσουμε στην φράση « Your girls that you love are mine already, and through them you and others shall be mine» (Stoker 1897: 302)

Η βασική ανθρωπολογική ιδέα -και η έννοια της απειλής πίσω από τη φράση του Dracula- είναι ότι η ίδια η εξέλιξη της κοινωνίας οδήγησε να παντρεύεται ο άνθρωπος έξω από την ομάδα/οικογένεια αλλά το «έξω» έχει τα όρια του, με τη λογική ότι οι περισσότεροι πολιτισμοί έχουν σαφή όρια του μέχρι πόσο μακριά μπορεί ένα μέλος τους να αναζητήσει το «ταίρι» του, καθώς πρέπει ακόμα να υπαγόμαστε σε ομάδες με κοινά κοινωνικά και εξωτερικά χαρακτηριστικά. (Stevenson 1988: 140)

Η σεξουαλική συμπεριφορά του βαμπίρ, λοιπόν, αποδίδει συμβολικά την ανθρώπινη σεξουαλικότητα και τις ανάγκες των ανθρώπων για εξωγαμία. Συχνά, η ιστορία του Δράκουλα αναλύεται ψυχαναλυτικά με τους φροϋδικούς όρους του «Τοτέμ και Ταμπού». Είναι όμως ο Δράκουλας ένα κακός «πατέρας» που θέλει να κρατήσει όλες τις γυναίκες για τον εαυτό του, οδηγώντας τελικά τους «γιούς» του να τον σκοτώσουν; Ο Stevenson επιθυμεί να το δει από μια πιο ανθρωπολογική πλευρά. Ο Δράκουλας σχετίζεται περισσότερο με την εξωγαμία από ότι με την αιμομιξία. (Stevenson 1988 :139) Ο Δράκουλας θέλει να «κλέψει» τις γυναίκες που ανήκουν σε μια άλλη «φυλή» , την ανθρώπινη, ακόμα και αν έχει δικές του γυναίκες. Στο βιβλίο, όσο και στις ταινίες που μελετάμε κάτι τέτοιο γίνεται σαφές, οι γυναίκες που πολιορκεί για να κατακτήσει ο Δράκουλας, αρχίζουν να παρουσιάζουν χαρακτηριστικά συμπεριφοράς που μοιάζουν με τη δική του φυλή, ελευθεριάζουσα συμπεριφορά ή υπνοβασία με ταυτόχρονα οράματα.¹¹ Στο *Twilight* παρουσιάζεται μια διαφοροποίηση ως προς αυτό το άγχος, καθώς είναι ο ίδιος ο Edward που δεν επιθυμεί η Bella να γίνει μέρος της δικής του «φυλής». Ένα ακόμη στοιχείο που

¹¹ Η Lucy παρουσιάζει μια εξελικτικά έκφυλη συμπεριφορά στο *Bram Stoker's Dracula*, ενώ η Hellen στο *Nosferatu* υπνοβατεί και βλέπει οράματα για τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν.

απομακρύνεται από την ψυχαναλυτική θεωρία είναι η ιδιόμορφη σχέση που ο Δράκουλας αναπτύσσει με τις κόρες-γυναίκες του. Όλες οι γυναίκες είναι στην αρχή δυνάμει σύζυγοι του Δράκουλα. Μόλις όμως γίνουν, δηλαδή μεταμορφωθούν και οι ίδιες σε βαμπίρ, γίνονται κόρες και βοηθοί. Το ταμπού της αιμομιξίας φαντάζει έντονο στην «φυλή» του Δράκουλα. Μόλις οι γυναίκες μεταμορφωθούν ο Δράκουλας θα τις κατευθύνει να βρουν άλλους άντρες, πέρα από τον ίδιον. (Stevenson 1988: 143) Όμως ο Δράκουλας είναι ένας διπλά τρομακτικός Άλλος/ Ξένος γιατί αυτό που κάνει είναι να κλέβει τις γυναίκες και να τις κάνει δικές του με έναν μοναδικό τρόπο υπάγοντάς τις σε μια νέα φυλή, όχι απλά αλλάζοντας το πολιτισμικό τους πλαίσιο .

Εξάλλου, η κεντρικότητα του αίματος σε τέτοιες αφηγήσεις, με τον πολλαπλό του συμβολισμό είναι ιδιαίτερα σημαντική. Το αίμα στο Δράκουλα είναι το φαγητό, το σπέρμα, και ταυτόχρονα παρωδία για το αίμα του Χριστού που χαρίζει αιώνια ζωή. Αλλά συνδέεται και με το πώς οι άνθρωποι ορίζουν το αίμα, καθώς το αίμα είναι ουσιαστικά η φυλή, στην ανθρώπινη κουλτούρα οι δύο έννοιες συχνά χρησιμοποιούνται ταυτόσημα. (Stevenson 1988: 144) Δεν μπορεί να πει κάποιος ότι οι γυναίκες που γίνονται βαμπίρ είναι πόρνες αλλά περισσότερο ότι έχουν μια μίξη αίματος, μια νέα πραγματικότητα, στην οποία οι ρόλοι του φύλου μπλέκονται μεταξύ τους.

Ο Stoker παρουσιάζει συνεχόμενα την σεξουαλικότητα σαν κάτι περίεργο αλλά και οικείο, κοντινό. Γιατί, κατά κάποιο τρόπο, ο άλλος, το τέρας είναι στην πραγματικότητα ο ίδιος μας ο εαυτός. Η Spencer μιλά για το πώς το γοτθικό αλλά και το ρομαντικό μυθιστόρημα έχουν σαν στόχο και κεντρική θεματική την αγνότητα, τη μείωση της αμφισημίας, αλλά και τη διατήρηση των δίπολων. Και τα δυο προσπαθούν να μειώσουν το άγχος εδραιώνοντας συγκεκριμένα κεντρικά δίπολα: αρσενικό–θηλυκό, φυσικό–υπερφυσικό, πολιτισμένο–έκφυλο, ανθρωπινό–μη ανθρωπινό. Φυσικά το θέμα κάτω από όλα αυτά τα αντιθετικά σχήματα είναι η προσωπική ταυτότητα και ο τελικός διαχωρισμός μεταξύ του εαυτού και του άλλου. (Spencer 1992:203)

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα η βικτωριανή κοινωνία βίωνε κοινωνικές κρίσεις σε διάφορα επίπεδα, αν και όλες μπορούν να συνοψιστούν στην πίεση ώστε παλιότεροι κοινωνικοί ρόλοι να εξελιχθούν σε κάτι νέο. Η θέση της γυναίκας στην κοινωνία και η επιθυμία της να αποκτήσει και άλλους ρόλους πέρα του παραδοσιακού της ρόλου στο σπίτι, το δικαίωμα να ψηφίσει, η σεξουαλικότητα ομόφυλη και ετερόφυλη, ήταν όλα θέματα που προέκυψαν και συζητήθηκαν κατά τη διάρκεια αυτής της εποχής. Σε μια τέτοια κοινωνία το σύμπαν είναι δυαδικό: ότι είναι μέσα είναι καλό, ότι είναι έξω είναι κακό. (Spencer 1992 : 207). Το γοτθικό μυθιστόρημα λοιπόν είναι η τέλεια λογοτεχνική αντανάκλαση της πολιτιστικής κρίσης της Βρετανίας, με την έννοια ότι έγινε το κανάλι όλου αυτού του κοινωνικού δράματος. Καθώς οι ιστορίες αφορούσαν το παραβιάζον στοιχείο της κοινωνίας και το δρόμο του προς την αποτυχία, το πώς το status quo τελικά υπερίσχυε, το γοτθικό μυθιστόρημα αποδείχθηκε ιδανικό για να επιβεβαιώσει το παραδοσιακό μοντέλο της πραγματικότητας, σε μια κοινωνία που κομμάτια της είχαν αρχίσει να το αμφισβητούν. (Spencer 1992 : 208) Το *Dracula* του Bram Stoker αποτελεί ένα κλασσικό παράδειγμα της παραπάνω συλλογιστικής.

Ο Δράκουλας στο μυθιστόρημα είναι το τέλειο θυσιαστικό θύμα, είναι τόσο συνδεδεμένος με την κοινωνία όσο και περιθωριακός. (Spencer 1992 : 213) Μοιράζεται πολλά χαρακτηριστικά με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του βιβλίου, είναι Ευρωπαίος και η σύνδεση του με την κοινότητα είναι στην κυριολεξία δεσμοί αίματος, το αίμα του Jonathan, της Lucy και της Mina . Από την άλλη ξέρουμε ότι οι πολιτισμένοι άντρες ελέγχουν τις σεξουαλικές τους ορέξεις, ενώ ο Δράκουλας είναι έκφυλος, Ανατολικοευρωπαίος, καθολικός και από άλλη εποχή. Συγκεντρώνοντας όλα αυτά τα στοιχεία γίνεται το τέλειο θύμα στο βωμό της κανονικότητας.

Πριν όμως ο Δράκουλας πεθάνει και εκδιωχθεί από την κανονικότητα, ο Stoker έχει καταφέρει να μιλήσει για το βασικό άγχος των σύγχρονων του, το οποίο αναφέρθηκε και παραπάνω, το άγχος για τη σχέση μεταξύ επιθυμίας και φύλου. Ένα ακόμα σημαντικό σημείο είναι ότι η πρώτη σεξουαλική απειλή που το βιβλίο παρουσιάζει είναι αυτή ότι ο Δράκουλας επιθυμεί στην ουσία να αποπλανήσει, να αφαιμάξει και τελικά να «τρυπήσει» ένα άλλο αρσενικό, τον Jonathan. Αυτή η

απειλή δεν γίνεται ποτέ ξεκάθαρη παρά υπονοείται και τελικά διαμεσολαβείται μέσα από τις κόρες του Δράκουλα που αποπλανούν τελικά τον Jonathan. (Craft, 1984: 110) Η παραπάνω θέση μπορεί να παρατηρηθεί και στις ταινίες που μελετάει η παρούσα εργασία. Ο Nosferatu φαντάζει συχνά να έχει έναν δεσμό με τον Hutter, ο οποίος υπονοείται κατά τη διάρκεια όλης της ταινίας, και ιδιαίτερα στη συμπεριφορά της Hellen με τα συχνά αμφίσημα λόγια της. Ο Coppola ακολουθώντας την πλοκή του βιβλίου παρουσιάζει ακόμα πιο ξεκάθαρα τα θέματα που αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο. Η σκηνή με τις κόρες του Dracula αλλά και οι διάλογοι μεταξύ του κόμη και του Jonathan αφήνουν αυτή τη θεματική να φανεί.

Ένα ακόμη στοιχείο που προσδίδει μια αμφισημία στην αναγνώριση της επιθυμίας και του φύλου, είναι το γεγονός ότι τόσο το κείμενο, όσο και τα κείμενα των ταινιών, χαρίζουν στο Δράκουλα μια σεξουαλικότητα ευέλικτη και πολυμορφική. (Craft, 1984: 111) Ακόμα περισσότερο ο Δράκουλας, αυτός ο Ξένος, όχι μόνο ξυπνά τη σεξουαλικότητα στις γυναίκες που θέλει να «κλέψει» αλλά την απελευθερώνει με όλους τους λάθους τρόπους. Με τρόπο που εκείνοι δεν θα κατάφερναν ποτέ να την απελευθερώσουν. (Stevenson 1988: 146) Αυτή η αμφιθυμία δεν παρατηρείται στο *Twilight*, ο Edward δεν στέλνει ποτέ αμφίσημα μηνύματα. Συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία που συναντάμε στο βικτωριανό μυθιστόρημα, την υπερβολική εξωγαμία, το τέλειο θυσιαστικό θύμα (είναι μέλος της κοινωνίας, αλλά και ταυτόχρονα απόκληρος), είναι ένα τέρας από τη φύση. Όλα τα στοιχεία που θα μπορούσαν ή θα έπρεπε να οδηγήσουν στην επιταγή της καταστροφής του είναι εδώ, αλλά οδηγούν σε έναν τελείως διαφορετικό δρόμο.

Εδώ ίσως αξίζει να σημειωθεί ότι στις πρώτες αναπαραστάσεις των βαμπίρ τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στις ταινίες στη συνέχεια, τα αρσενικά βαμπίρ ήταν «ανίκανα» για σεξουαλική επαφή. Όλος ο σεξουαλικός συμβολισμός μεταφερόταν στο στόμα τους και στους κυνόδοντες. Αυτή η απεικόνιση αρχίζει να αλλάζει μέσα στην δεκαετία του 1990 όπου τα βαμπίρ αρχίζουν να επιδίδονται και στην «τυπική» σεξουαλική επαφή.

Η πραγματική απειλή στην ταινία είναι ο ενεργός βαμπυρισμός, με όλες τις σεξουαλικές του προεκτάσεις, μια σύνδεση που υπάρχει περισσότερο με τους γυναικίους χαρακτήρες από ότι με τον χαρακτήρα του ίδιου του Δράκουλα. Ο φόβος είναι ότι εκείνες θα αλλάξουν, θα επιδοθούν σε συμπεριφορές ανεπίτρεπτες θα επιθυμήσουν και θα καταφέρουν να καταναλώσουν όχι μόνο το αίμα αλλά και όλα τα συμβολικά του σημαινόμενα, όπως σπέρμα.

Η Pope κάνει μια ενδιαφέρουσα ανάλυση για το ότι οι γυναίκες στο βιβλίο του Stoker μαρκάρονται από τα αρσενικά, ουσιαστικά βάζει τους αρσενικούς χαρακτήρες της ταινίας μαζί τόσο το τέρας/ Δράκουλα, με προεξέχοντα τον Van Helsing στον οποίο αποδίδονται χαρακτηριστικά πατριαρχικής φιγούρας. Κανείς από τους άντρες δε δαγκώνεται στο βιβλίο, ενώ ο μόνος που κινδυνεύει πραγματικά από το δάγκωμα, ο Jonathnan, σώζεται από παρέμβαση του ίδιου του Δράκουλα. (Pope 2008: 202) Στη βάση αυτής της ανάγνωσης, παρατηρείται μια μάχη του αρσενικού να μαρκάρει το θηλυκό. Και μάλιστα με μια τόσο γραφική εικόνα, όσο η προσπάθεια να εξαφανιστεί το σημάδι του Δράκουλα, ήτοι δύο τρύπες στο λαιμό, σαν τα αρσενικά να προσπαθούν να «γεμίσουν» τις τρύπες που δημιουργήθηκαν, τις ζωντανές αποδείξεις της παρεκκλίνουσας γυναικείας συμπεριφοράς. (Pope 2008: 204) Μια παρόμοια ανάλυση πραγματοποιεί ο Craft όταν μιλά για το διπλό «τρύπημα» της Lucy. Η ομάδα του Φωτός με αρχηγό τον Van Helsing επιλέγει να αρχίσει να τρυπά τη Lucy, είτε για να της χορηγήσει μορφίνη, ώστε να ηρεμήσει από την ανεξήγητη συμπεριφορά της, ή για να της κάνει μετάγγιση αίματος ώστε να τη σώσει. (Craft 1984: 126) Με ένα τρόπο ο Van Helsing και ο κόμης συναντώνται με τις πράξεις του συμβολίζοντας ο καθένας τη δική του πλευρά, την τάξη της κοινωνίας και την σεξουαλική επιθυμία αντίστοιχα.

Ο Δράκουλας/ βαμπίρ με τους συμβολισμούς που ενδύθηκε τόσο στο βιβλίο, όσο και στις επόμενες αναπαραστάσεις καθώς η σεξουαλικότητα του παρουσιάστηκε σαν ένα περίεργα διττό φαινόμενο, πάντα παράξενη, αλλά και κάπως γνωστή για το ανθρώπινο. (Stevenson 1988:147) Αυτό το παράδοξο του χάρισε την δυνατότητα να μπορεί να αποτελεί ένα ιδανικό φαντασιακό χαρακτήρα που μιλά επί της ουσίας για τους ανθρώπινους προβληματισμούς.

Στη συνέχεια θα αναλυθούν τρεις ταινίες με την αναπαράσταση του Δράκουλα και τα μέσα μέσω των οποίων αυτή δομείται.

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, F. W. Murnau

Σκηνοθεσία: F. W. Murnau

Σενάριο: Henrik Galeen

Πρωταγωνιστούν: Max Schreck, Greta Schröder, Ruth Landshoff

Πλοκή:

Στη πόλη Wisbourg της Γερμανίας ο μεσίτης Knock στέλνει τον συνεργάτη του, Hutter, στο κάστρο του Κόμη Orlok στην Τρανσυλβάνια για να τον συμβουλευτεί για



την αγορά ενός σπιτιού στη Wisbourg. Το πλάνο του μεσίτη είναι να αγοράσει ο κόμης το σπίτι απέναντι από το σπίτι του Hutter. Όσο θα λείπει ο Hutter αφήνει την γυναίκα του, Hellen, να μείνει με κάποιους φίλους που θα την προσέχουν. Στη Τρανσυλβάνια βιώνει περίεργες και πρωτόγνωρες καταστάσεις, και παρόλο

που καταφέρνει να πουλήσει το σπίτι στον κόμη, νιώθει σαν να τον ακολουθεί μια σκιά. Διαβάζοντας ένα βιβλίο και βλέποντας ότι ο κόμης συνηθίζει να κοιμάται σε μια κρύπτη καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο κόμης είναι στη πραγματικότητα ο Nosferatu. Δεν θα προλάβει να αντιδράσει και ενώ ο ίδιος είναι παγιδευμένος στο κάστρο του, βλέπει τον Orlok να κρύβεται σε ένα φορτίο με φέρετρα. Ο Orlok μετακινείται προς τη πόλη μέσα στο φορτίο σκορπώντας το θάνατο στο διάβα του. Στο πλοίο, που μεταφέρει το φορτίο, αρχίζουν να πεθαίνουν ξαφνικά άνθρωποι και στο τέλος όλο το πλήρωμα ξεκληρίζεται. Την ίδια στιγμή ο Hutter προσπαθώντας να ξεφύγει καταλήγει στο νοσοκομείο. Καταφέρνει να φτάσει στη πόλη του μετά από τον Nosferatu και ενώ η πόλη ήδη μετρά τις πληγές της, που όλοι λένε ότι οφείλονται στη πανούκλα, στη πραγματικότητα υπεύθυνος για τα βάσανα της πόλης είναι ο Nosferatu. Και ενώ όλη η πόλη βυθίζεται στο πανικό προσπαθώντας

να βρει λύση στα προβλήματα της, η Hellen, η γυναίκα του Hutter, διαβάζει το βιβλίο για τον Nosferatu και μαθαίνει ότι ο μόνος τρόπος για να νικηθεί το τέρας είναι μια γυναίκα με αγνή καρδιά να τον παραπλανήσει για ολόκληρη τη νύχτα. Αποφασίζει να καλέσει τον Nosferatu στο δωμάτιο της, αλλά λιποθυμά. Όταν ο Hutter τη βρίσκει, την βοηθά να ανακτήσει τις δυνάμεις της, αλλά αυτή τον στέλνει να φέρει το γιατρό. Ο Nosferatu έρχεται τελικά για να την συναντήσει, μαγεμένος από την ομορφιά της πίνει το αίμα της και αδιαφορεί για την αυγή που έρχεται. Ο ήλιος βγαίνει, ο Orlok εξαφανίζεται σε ένα σύννεφο καπνού και η Hellen ζει αρκετά για να πεθάνει στην αγκαλιά του αγαπημένου της.

Το φιλμ και ο γερμανικός εξπρεσιονισμός

Το φιλμ *Nosferatu* είναι ένα μοναδικό παράδειγμα του κινήματος του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Σύμφωνα με τον Bernard Denvir, Εξπρεσιονισμός ήταν το κίνημα τέχνης, όπου τα βαθύτερα συναισθήματα του δημιουργού τονίζονται περισσότερο από τη σκέψη. Ο Εξπρεσιονισμός τονίζει «την απόλυτη εγκυρότητα του προσωπικού οράματος και ενθαρρύνει τον καλλιτέχνη να προβάλλει την εσωτερική συναισθηματική εμπειρία του και όχι να δημιουργήσει ένα υποκειμενικό ρεαλισμό". (Kaiser, 2011:2) Λόγω των καταστροφικών αποτελεσμάτων του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου, οι καλλιτέχνες και ειδικά αυτοί του εξπρεσιονιστικού κινήματος έπρεπε να αντιμετωπίσουν συναισθήματα όπως ο φόβος, το άγχος, η θλίψη και τα τραύματα που υπάρχουν σε μια χώρα που μόλις βγήκε από το πόλεμο. Όσον αφορά το σινεμά συγκεκριμένα, ο Εξπρεσιονισμός είναι το ρεύμα όπου η χρήση της στρέβλωσης απευθύνεται στο συναίσθημα. Ο ρεαλισμός, η συνέχεια και η ορθότητα είναι τεχνικές που εγκαταλείπονται.

Τα UFA στούντιο, που ήταν το κύριο κινηματογραφικό στούντιο της Γερμανίας εκείνη την εποχή, αποφάσισε να ιδιωτικοποιηθεί? η κινηματογραφική βιομηχανία της Γερμανίας με αποτέλεσμα η χώρα να απομονωθεί από τον υπόλοιπο κόσμο. Το 1916, η κυβέρνηση είχε απαγορεύσει οποιοσδήποτε ξένες ταινίες να προβάλλονται στο έθνος, και έτσι η ζήτηση που δημιουργήθηκε οδήγησε στην αύξηση της

κινηματογραφικής παραγωγής, από 24 ταινίες που κυκλοφόρησαν το 1914 σε 130 ταινίες το 1918 . (Mathew, 2012)

Ο Siegfried Kracauer είδε το γερμανικό κινηματογράφο της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης σαν μια σκοτεινή πρόβλεψη του επικείμενου τρόμου. Η Lotte Eisner περιγράφει τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε η Δημοκρατία της Βαϊμάρης, τόσο εσωτερικές όσο και εξωτερικές. Ο γερμανικός λαός αισθανόταν ταπεινωμένος, ενώ ο πληθωρισμός δεν μπορούσε να συγκρατηθεί με αποτέλεσμα την φτωχοποίηση των Γερμανών. Οι νικητές του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου επέβαλαν με τη συνθήκη των Βερσαλλιών αυστηρούς οικονομικούς όρους στη χώρα, ενώ το ίδιο το εσωτερικό της ταλανιζόταν από εξεγέρσεις και πραξικοπήματα. «Οι υλικές συνθήκες που δημιουργήθηκαν οδήγησαν σε μια γενική πτώση των αξιών και η εσωτερική ανησυχία του έθνους πήρε αληθινά γιγαντιαίες διαστάσεις». (Eisner 1987: 15)

Μέσα στις παραπάνω συνθήκες γεννήθηκε το κίνημα του Εξπρεσιονισμού στην τέχνη. Από το 1919 ο εξπρεσιονισμός άρχισε να παραγκωνίζει όλες τις αισθητικές αρχές που συνιστούσαν τη βάση της τέχνης μέχρι τότε. Η τάση λοιπόν του κινήματος προς τη βίαιη αντίθεση «και η έμφυτη γερμανική κλίση προς το κιαροσκούρο και τις σκιές βρήκαν την ιδεώδη καλλιτεχνική τους έκφραση στον κινηματογράφο». (Eisner 1987: 25)

Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός σκιαγραφούσε ένα τρομακτικό και εχθρικό τοπίο στο σινεμά, γεμάτο αφηρημένα σχήματα, περίεργες γωνίες, σκιές που δημιουργούσαν διαστρεβλωμένα σύνολα, ακριβώς όπως η αρχιτεκτονική του ίδιου κινήματος. Αυτή η περίεργη οπτική γωνία επιδίωκε να δώσει στο θεατή την αίσθηση της εσωτερικής συναισθηματικής πραγματικότητας παρά την αποτύπωση μιας πραγματιστικής εικόνας. Το συναίσθημα έβγαινε σε πρώτο πλάνο έτσι ώστε να είναι απολύτως ορατό στο θεατή. Έτσι, το εξωτερικό σκηνικό ακολουθούσε το θυμικό. Το αίσθημα κλειστοφοβίας, ανασφάλειας και κατάρρευσης δεν υπονοείτο πλέον, αλλά ήταν σχεδόν τόσο απτό όσο τα υλικά μέρη του φιλμ.

Οι ηθοποιοί στις γερμανικές εξπρεσιονιστικές ταινίες φορούν συνήθως βαρύ make-up, η υποκριτική τους είναι σε μεγάλο βαθμό στυλιζαρισμένη και οι κινήσεις τους είναι σπασμωδικές και αφύσικες για να μπορούν να εναρμονιστούν με το αφηρημένο υφολογικά περιβάλλον. Οι περισσότερες ταινίες που συντέλεσαν στη διαμόρφωση του γερμανικού εξπρεσιονισμού περιλαμβάνουν αρκετές από τις ταινίες του Fritz Lang, με πιο σημαντική το *Metropolis*, το *The Cabinet of Dr. Caligari* του M. Robert Wiene και το *Blue Angel* του Josef von Sternberg. Η αισθητική του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου επηρέασε βαθιά τον παγκόσμιο κινηματογράφο με σπόρους της συγκεκριμένης αισθητικής να μπορούν να βρεθούν και σε άλλα είδη, όπως το αμερικανικό φιλμ νουάρ.

Ο Friedrich Wilhelm Murnau αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του βωβού κινηματογράφου και του εξπρεσιονιστικού κινήματος. Η επιτυχία του *Nosferatu* όπως και της ταινίας *The Last Laugh* (1924) που σκηνοθέτησε αμέσως μετά, οδήγησε τον Murnau στην υπογραφή συμβολαίου με το Hollywood και συγκεκριμένα με την εταιρεία Fox. (Mathew 2012)

Ο Kracauer κατατάσσει το *Nosferatu* στα φιλμ που η θεματική τους μιλά για την αναπαράσταση των τυράννων. «Σε αυτή την κατηγορία φιλμ, οι Γερμανοί της εποχής, άνθρωποι σε ταραχή εξαιτίας των κοινωνικών συνθηκών που αντιμετώπιζαν, ακόμα ελεύθεροι να επιλέξουν το καθεστώς τους, δεν έτρεφαν ψευδαισθήσεις για τις πιθανές συνέπειες της τυραννίας. Αντίθετα επιδίδονταν σε μια ενδελεχή απεικόνιση των εγκλημάτων και των βασάνων που προκάλεσε. Ήταν η φαντασία τους κατελημμένη από τον φόβο των μπολσεβίκων; Η χρησιμοποίησαν αυτά τα γεμάτα φόβο οράματα ώστε να ξορκίσουν κάτι που ένιωθαν ότι είναι δικό τους και τώρα απειλεί να τους κατακτήσει;» (Kracauer 1947 :77)

Στο πλαίσιο της παραπάνω θέσης του Kracauer ο Murnau σίγουρα δημιουργεί μια εφιαλτική ιστορία ενός παντοδύναμου τυράννου. Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί είναι το ιδιότυπο μοντάζ, το stop motion και το fast motion, έναν ενδιαφέροντα σχεδιασμό κοστουμιών που επιτρέπει στο χαρακτήρα του να ενσαρκώνει ταυτόχρονα ένα υπερφυσικό κακό αλλά και τον πολύ πραγματικό φόβο της

αρρώστιας, του θανάτου και του λοιμού που είχε καταβάλει τη σύγχρονή του Γερμανία.

Καταρχάς είναι με την αντίθεση μεταξύ νύχτας και μέρας, σκοταδιού και φωτός που ο Murnau φωτίζει το κάδρο του αλλά και τον χαρακτήρα του Nosferatu. Η τεχνική του συνδέεται με την σχολαστική θεματική αντίθεση που διαπερνά όλη την ταινία. Το σκοτάδι είναι η απόλυτη παρουσίαση του κακού που έρχεται, ενώ το φως είναι η ευτυχία, η οικογένεια. Αντί να αφήσει το σενάριο να αφηγηθεί την ιστορία, ο Murnau χρησιμοποιεί όλες τις πτυχές της ταινίας του, οπτικές και αφηγηματικές, ως κοινών της διάθεσης και των σκοτεινών συναισθημάτων στον/ στην θεατή. Η σκηνοθεσία, η φωτογραφία, η μουσική, το μοντάζ και η καλλιτεχνική διεύθυνση αποτελούν τα εργαλεία που χρησιμοποιεί με ιδιαίτερο τρόπο ώστε να πει την ιστορία του.

Από την αρχή της ταινίας, ξεκινά το παιχνίδι με το φως, από την όμορφη πόλη της Γερμανίας που τα πάντα λάμπουν, περνάμε στην Τρανσυλβάνια, στο ταξίδι του Hutter και, τέλος, στο κάστρο του κόμη. Το χρώμα ξεκινά από φωτεινές αποχρώσεις του λευκού για να μεταμορφωθεί σε μια σκοτεινότερη απόχρωση στη διάρκεια του ταξιδιού και να καταλήξει στην πιο σκούρα απόχρωσή του όταν βρισκόμαστε στο κάστρο.

Όλες οι παραπάνω αντιθέσεις εξυπηρετούν τη δημιουργία δυο ξεκάθαρα διακριτών κόσμων σύμφωνα με την πρόθεση του Murnau: την πόλη στη Γερμανία, δηλαδή το πραγματικό και παρήγορο, και την Τρανσυλβάνια, που συμβολίζει τον τρόμο και το φανταστικό. Οι δύο κόσμοι είναι πολύ ξεχωριστοί στην αρχή της ταινίας, αλλά όταν ο Hutter πηγαίνει στη Τρανσυλβάνια και πουλά το σπίτι στον Nosferatu οι δύο κόσμοι αρχίζουν να συγχέονται, να μπλέκουν ο ένας μέσα στον άλλον, το σκοτάδι στο φως, ο τρόμος στην ασφάλεια.

Αυτό το εγχείρημα, αντίθεσης και σύγχυσης, ενισχύεται ακόμη περισσότερο με τις τεχνικές stop motion και fast motion. Οι σκηνές όπου παρουσιάζεται ο Nosferatu κινούνται πιο γρήγορα με στόχο να δώσουν την αίσθηση της υπερφυσικής ταχύτητας και δύναμης του κόμη. Η πρώτη «ανθρώπινη» άμαξα στην οποία

επιβιβάζεται ο Hutter στην αρχή της ταινίας κινείται κανονικά ενώ η άμαξα του Nosferatu γρηγορότερα.

Με αυτές τις τεχνικές ο Murnau δημιουργεί την αίσθηση ότι μπορεί κάτι πολύ υπερφυσικά τρομακτικό και ανοίκειο να υπάρξει στον πραγματικό μας κόσμο. Στην πολύ όμορφη πόλη του Wisbourg, που θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε πόλη της γερμανικής επαρχίας, τοποθετεί μια φιγούρα τόσο τρομερή που είναι απίστευτη αλλά παρ' όλα αυτά υπάρχει. Ο Murnau, αντί να υπερβάλλει με το σκηνικό όπως κάνει ο Wiene στο Calligari, υπερβάλλει με τα χαρακτηριστικά του ίδιου του χαρακτήρα του, ενός γκροτέσκου πλάσματος με μυστήριες δυνάμεις.

Η επιλογή για τα εξωτερικά πλάνα του χωριού στο *Nosferatu* υποδηλώνουν την αγάπη που είχε ο ίδιος ο σκηνοθέτης για την γερμανική ύπαιθρο. Ήταν μια κινηματογραφική επιλογή πρωτόγνωρη για την εποχή, καθώς οι υπόλοιποι σύγχρονοί του σκηνοθέτες, όπως ο Fritz Lang, έχτιζαν με τη βοήθεια των τεχνικών κόσμους ολόκληρους μέσα στους τοίχους ενός κινηματογραφικού στούντιο. Εξάλλου, αποτελεί μια επιλογή που δεν επιβαλλόταν από τις δυνατότητες κινηματογράφησης ή από τους προϋπολογισμούς των ταινιών, αλλά μια καθαρά καλλιτεχνική επιλογή, πιστή στο κίνημα του εξπρεσιονισμού.

Η φύση στο *Nosferatu* είναι μέρος της δράσης της ταινίας και, σε συνδυασμό με το μοντάζ, προμηνύει τον ερχομό του βαμπίρ, την καταστροφή της πόλης. (Eisner 1987: 103)

Η αρχιτεκτονική στο *Nosferatu* είναι τυπικά σκανδιναβική, προσόψεις από τούβλο και τριγωνικές στέγες και συνάδει με την αλλόκοτη πλοκή της ταινίας. Δεν χρειάστηκε ο Murnau να παραμορφώσει τίποτα στο σκηνικό του, να χρησιμοποιήσει φωτιστικά εφέ. Δεν χρειαζόταν εξωτερικούς βοηθητικούς παράγοντες για να συλλάβει το αλλόκοτο, αρκούσε η ίδια η πόλη. (Eisner 1952 : 105) Τα κάδρα του Murnau, μελετημένα μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, αρκούν για να δώσουν όλο το συναίσθημα φόβου, ανησυχίας και τρόμου που χρειάζεται μια ταινία τρόμου. Τα τεχνικά μέσα όχι μόνο δεν λείπουν, αλλά μπορεί να ειπωθεί ότι ίσως να ήταν και περιττά. Είναι ένα μοναδικό παράδειγμα του εξπρεσιονισμού

καθώς το νατουραλιστικό διεισδύει μέσα στο εξπρεσιονιστικό παρουσιάζοντας στο θεατή μοναδικές εικόνες. «Στη σκηνή με τους νεκροπομπούς ο θεατής τους παρακολουθεί ντυμένους με τις ξεθωριασμένες ρεντιγκότες και τα ψηλά καπέλα τους, μαύρους και ψυχρούς στην έκφραση να βηματίζουν αργά στα κακοφτιαγμένα λιθόστρωτα δρομάκια, μεταφέροντας ανά δυο τα φέρετρα των θυμάτων της πανούκλας. Ποτέ άλλοτε ο εξπρεσιονισμός δεν εκφράστηκε τόσο τέλεια χωρίς μάλιστα να χρησιμοποιηθεί για το στυλιζάρισμα του καμία τεχνητή βοήθεια». (Eisner 1987: 105)

Συχνά επιλέγει τις χαμηλές γωνίες λήψης, δημιουργώντας έναν τεράστιο και απειλητικό *Nosferatu*, ενώ δημιουργεί το περιβάλλον φρίκης επιλέγοντας την κίνηση των ηθοποιών προς την κάμερα παρά το αντίθετο. «Η απαίσια μορφή του βρικόλακα πλησιάζει με εξοργιστική βραδύτητα από το μακρινό βάθος ενός πλάνου προς ένα άλλο, όπου παίρνει ξαφνικά τεράστιες διαστάσεις». (Eisner 1987: 106)

Σε αντίθεση με τους βρικόλακες που ακολούθησαν, ο *Nosferatu* δεν είναι καθαρός, γοητευτικός και μυστήριος. Για την ακρίβεια, μοιάζει με ζώο και συγκεκριμένα με ποντίκι. Είναι η ζωντανή ενσάρκωση του λοιμού. Και δεν θυμίζει σε τίποτα τους επόμενους βρικόλακες με τις μελετημένες κινήσεις και την γοητευτική συμπεριφορά.¹²

Επίσης στο *Nosferatu* συναντάμε την εικόνα του δαιμονικού αστού ή τον *Doppelganger*, δηλαδή το σωσία. Ο *Nosferatu* έρχεται στην μικρή πόλη για να αγοράσει ένα σπίτι, ο κτηματομεσίτης γίνεται και αυτός οπαδός του «σατανά». Στη ρομαντική λογοτεχνία είναι ένα σύνθημα παράδειγμα οι καθωσπρέπει αστοί που στη πραγματικότητα κρύβουν κάτι το τρομακτικό. Οι Γερμανοί σκηνοθέτες αναπαριστούν την ηδονή άκακων χαρακτήρων για καταχθόνιες πράξεις, την απεικόνιση διπλών υπάρξεων, μία παράδοση χαρακτηριστική του γερμανικού λογοτεχνικού κινήματος. (Eisner 1987: 111)

¹² Η εικόνα του ίδιου του *Nosferatu* θα αναλυθεί εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό τόσο της σκηνοθεσίας του Murnau όσο και της ίδιας της ταινίας είναι η επένδυση των αντικειμένων με ανθρώπινα στοιχεία έτσι ώστε να αποκτούν τη δική τους υπόσταση. «Ο Murnau διακατέχεται από μια μανία για αυτά τα εμπυχωμένα αντικείμενα.» (Eisner, 1987, p.107) Στο πλοίο και ενώ ο ναύτης είναι νεκρός, η αιώρα του συνεχίζει να κινείται πέρα δώθε απαλά. Πάλι στο πλοίο, ο Murnau θα χρησιμοποιήσει τα λιγότερα μέσα για να μας δείξει ότι όλο το πλήρωμα είναι νεκρό. Η "ζώντανή" λάμπα θα κουνιέται πέρα δώθε μέσα στην καμπίνα του καπετάνιου που πια είναι έρημη. Σε αυτές τις σκηνές παρατηρούμε πως καθημερινά αντικείμενα ντύνονται με συναίσθημα με άμεσο αποτέλεσμα να συμβολίζουν και να αναλαμβάνουν νέες εννοιολογήσεις και συμβολισμούς.

Ο Nosferatu συμβολίζει όλα τα άγχη του ανθρώπου, τους καταπιεσμένους φόβους της ψυχής, τη δυσχερή καθημερινότητα της περιόδου, την ασθένεια, την τρέλα, το πόλεμο, το φόνο. Ο Nosferatu είναι η εικονοποίηση της ψυχής του ανθρώπου εκείνη την περίοδο. Η Lotte Eisner γράφει για τον γερμανικό λαό: «Η αλλόκοτη απόλαυση που οι Γερμανοί νιώθουν όταν επικαλούνται τη φρίκη, μπορεί ίσως να αποδοθεί στην υπέρμετρη και κατεξοχήν γερμανική επιθυμία να υποβάλλονται στην πειθαρχία. Η επιθυμία αυτή συμβαδίζει με μια κάποια ροπή προς το σαδισμό». (Eisner 1987: 99) Από τη μία, λοιπόν, έχουμε την γερμανική κουλτούρα εμποτισμένη με σκηνές βίας και από την άλλη έχουμε έναν μεγάλο δημιουργό που «όλες οι ταινίες του φέρουν τη σφραγίδα του σύνθετου ενδόμυχου κόσμου του, της εσωτερικής πάλης που διεξήγαγε εναντίον ενός κόσμου μέσα στον οποίον παρέμεινε ξένος μέχρι απελπισίας». (Eisner 1987: 101)

Ο Kracauer εντάσσει την ταινία στην κατηγορία αυτών που αντιπροσωπεύουν την εσωτερική διχογνωμία που βασάνιζε την γερμανική ψυχή της περιόδου, από τη μια οι εναλλακτικές εικόνες του τυράννου, και στον αντίποδα το κυβερνώμενο από το ένστικτο χάος. «Η γερμανική ψυχή ταλανιζόταν ανάμεσα σε αυτές τις δύο επιλογές σαν το πλοίο που μεταφέρει τον Nosferatu στην ομώνυμη ταινία.» (Kracauer 1947:107) Μια από τις λύσεις που θα μπορούσε να δοθεί στο συλλογικό ασυνείδητο για τον τρόμο που πήγαζε από το προαναφερόμενο δίπολο, που με τη σειρά του προερχόταν από τα δεινά της περιόδου, προσέφερε η χριστιανική αγάπη.

Αυτό που ο Kracauer ονομάζει «Christlike love». (Kracauer 1947:108) «Η εσωτερική μεταμόρφωση του ατόμου μετρά περισσότερο από οποιαδήποτε μεταμόρφωση του εξωτερικού κόσμου και αυτό το επιχείρημα εξηγεί την αποστροφή της μεσαιας τάξης στις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές». Με αυτό τον τρόπο παρουσιάζεται ξεκάθαρα για ποιο λόγο η θυσία, δηλαδή η αγάπη, της Hellen είναι αυτή που πετυχαίνει να κερδίσει τον Nosferatu. (Kracauer 1947: 109) Η αγάπη φαντάζει σαν η μόνος δρόμος που η ψυχή του ανθρώπου αλλά και ο ίδιος ο άνθρωπος μπορεί να περπατήσει σε στιγμές καταστροφής. το μονόδρομο, την πανάκεια για την ανθρώπινη ψυχή σε στιγμές καταστροφής.

Είναι αναμφίβολο πως το *Nosferatu* είναι μια από τις καλύτερες ταινίες τρόμου όλων των εποχών. Μπορεί στον 21^ο αιώνα, με την τεχνολογία στο πλευρό των δημιουργών μια ταινία του 1922 να φαίνεται «ανίκανη» να συναγωνιστεί τις σημερινές, αλλά αυτό δεν συμβαίνει καθώς ο Murnau δημιούργησε ένα τέρας μεγαλύτερο από την εποχή του, ένα ανοίκειο πλάσμα που μέχρι σήμερα προκαλεί ανατριχίλες και αίσθηση άγχους στο θεατή. Και ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι δεν είναι πια τρομακτικό, οι τεχνικές που αναλύθηκαν συνοπτικά το καθιστούν ένα από τα φιλμ ισχυρότερης επιρροής στο είδος.

Ανάλυση της Ταινίας

Στη συνέχεια θα αναλύσουμε τα συγκεκριμένα τα χαρακτηριστικά πάνω στα οποία δομείται ο χαρακτήρας του τέρατος *Nosferatu* και πώς αυτά δημιούργησαν την εικόνα που διοχετεύτηκε στις επόμενες αναπαραστάσεις του ίδιου χαρακτήρα, δηλαδή του Δράκουλα/ βαμπίρ.

Ο *Nosferatu* είναι μια δύναμη που πηγάζει από το μεταφυσικό στοιχείο και ξαφνικά εμφανίζεται στον κόσμο μας. Αποτελεί την πρώτη αναπαράσταση του βαμπίρ/ Δράκουλα στον κινηματογράφο. Παρόλο που τα ονόματα έχουν αλλαχθεί¹³ το σενάριο αντλεί την έμπνευση του από το μυθιστόρημα του Bram Stoker. Είναι η

¹³ Εξαιτίας των νομικών προβλημάτων που αντιμετώπισε η εταιρεία παραγωγής στη διαμάχη της με την χήρα του Bram Stoker για τα πνευματικά δικαιώματα.

ταινία που αποτελεί τη ρίζα για όλες τις ταινίες που ακολούθησαν και ένα μοναδικό παράδειγμα του γερμανικού εξπρεσιονισμού.

Η συγκεκριμένη ταινία χτίζει τον χαρακτήρα του Nosferatu μέσα από συγκεκριμένες συνδέσεις του με σαφή χαρακτηριστικά. Με τη χρήση των κατάλληλων μέσων ο Nosferatu γίνεται ο απόλυτος τρόμος, όλα γύρω του θυμίζουν θάνατο και κίνδυνο. Η ανάλυση αυτών των συνδέσεων θα μας βοηθήσει να μελετήσουμε το πώς χτίζεται η εικόνα του Δράκουλα/βαμπίρ, αλλά και πώς αυτή διαφοροποιείται από εκείνες που ακολούθησαν στις επόμενες ταινίες.

Από την πρώτη σκηνή της ταινίας γίνεται η σύνδεση με το θάνατο. « Το όνομα Nosferatu δεν ακούγεται σαν το πουλί του θανάτου;» αναρωτιέται ο αφηγητής. Και μετά συνεχίζει μιλώντας για την «πανούκλα» που εξαπλώθηκε στη πόλη του. Η μουσική υποβοηθά το συναίσθημα τρόμου και αγωνίας για όλα αυτά που πρόκειται να ακολουθήσουν.

Η συμπεριφορά της Hellen είναι μια προοικονομία για αυτά που θα συμβούν, ανησυχεί για αυτό το ταξίδι του άντρα της, την έκβαση του και ξεσπά σε κλάματα, ενώ ο Hutter απομακρύνεται. Αυτή η σκηνή είναι η πρώτη από αυτές που θα ακολουθήσουν για να εισάγουν τον θεατή στο τρομερό που επίκειται να συμβεί. Αυτό το τρομερό δεν είναι τίποτα άλλο από τον Nosferatu και την «επίσκεψη» του στη μικρή πόλη.

Η δεύτερη σκηνή είναι αυτή του πανδοχείου, εκεί που ο Hutter μιλά για τον Κόμη και όλοι τον αποτρέπουν να μπει βαθύτερα στην ενδοχώρα της Τρανσυλβανίας. Μέσα στο δωμάτιο του πανδοχείου ανακαλύπτει ένα βιβλίο που μιλά για βρικόλακες και τον Nosferatu. Η τρίτη σκηνή είναι όταν οι ντόπιοι δεν δέχονται να πάνε τον Hutter πιο βαθιά στα βουνά, ειδικά με τον ήλιο να δύει. Μιλάνε για φαντάσματα και κατάρες που υπάρχουν πέρα από το πέρασμα. Ο Hutter που δεν πιστεύει τίποτα από αυτά συνεχίζει με τα πόδια. Ήδη στα είκοσι πρώτα λεπτά της ταινίας ο Murnau έχει καταφέρει να χτίσει την αγωνία, ακόμα και πριν δούμε έστω και για πρώτη φορά τον Nosferatu. Ανησυχούμε για το τι μπορεί να συμβεί. Όλες οι προαναφερθείσες σκηνές προοικονομούν όσα θα ζήσει ο Hutter στο κάστρο αλλά

και το κακό το που σε λίγη ώρα θα ξεχυθεί με κατεύθυνση τη μικρή επαρχιακή πόλη.

Τότε εμφανίζεται ένα πλάσμα τρομακτικό στην όψη που οδηγεί μίαν άμαξα που την σέρνουν άλογα καλυμμένα με ύφασμα. Το σκοτάδι έχει πια πέσει και ενώ ο Hutter ανεβαίνει στην άμαξα, όλη η ταινία παραδίδεται στις σκιές. Οι τεχνικές που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο αναλυτικά βρίσκουν εδώ την αριστοτεχνική εφαρμογή τους. Ο Murnau δημιουργεί το συναίσθημα τρόμου και μεταφυσικής ανησυχίας με την αντίθεση μεταξύ stop motion και fast motion και την χρήση του φωτός. Οι σκιές γεννούν την αγωνία και ο θεατής βιώνει την ανησυχία του τι πρόκειται να ακολουθήσει. Η μουσική είναι μια μείξη από τον άνεμο και περίεργων κρουστών. Ενώ η άμαξα είναι σαν να χάνεται στο σκοτάδι για να επανεμφανιστεί αργότερα μέσα στις σκιές.

«Οι σπασμωδικές κινήσεις της άμαξας-φάντασμα του Nosferatu που μεταφέρει τον νεαρό ταξιδιώτη στην περιοχή των απέθαντων και η ανατριχιαστικά γρήγορη συσσώρευση φερέτρων, έχουν γίνει με την τεχνική της λήψης καρέ προς καρέ. Οι φασματικές εικόνες των γυμνών λευκών δέντρων, που ορθώνονται κόντρα στο μαύρο φόντο σαν κουφάρια προϊστορικών ζώων, στη διάρκεια του γρήγορου ταξιδιού προς τον πύργο του βρικόλακα, επιτεύχθηκαν με την παρεμβολή μερικών μέτρων αρνητικού φιλμ.»(Eisner 1952: 107) Όταν η άμαξα φτάνει στο κάστρο και ο Hutter αποβιβάζεται, εξαφανίζεται όσο γρήγορα εμφανίστηκε.

Και οι τρεις προαναφερόμενες σκηνές οδηγούν στο να παρουσιαστεί στο θεατή για πρώτη φορά ο Nosferatu. Το συναίσθημα που χτίστηκε με τόση επιμέλεια από τα κινηματογραφικά μέσα που επιλέγει ο Murnau θα βρει την ενσάρκωση του στο παρουσιαστικό του Κόμη. Η απόκοσμη φιγούρα του εμφανίζεται στην είσοδο του κάστρου για να προϋπαντήσει τον Hutter. Στην πρώτη εμφάνιση του Nosferatu εισάγονται τα δύο βασικά χαρακτηριστικά του: η σχέση του με τη νύχτα/ σκοτάδι και η επιθυμία του για το αίμα.

Η σύνδεση του Nosferatu με το σκοτάδι

Η φράση που εισάγει την επόμενη σκηνή είναι «Καθώς η νύχτα πέφτει, οι σκιές ξαναεμφανίζονται». Το πλάνο ανοίγει και βλέπουμε το Nosferatu με την τρομακτική του όψη να κάθεται στην καρέκλα. Δημιουργείται η σύνδεση ότι οι σκιές, το σκοτάδι είναι ο ίδιος ο Κόμης, το σκοτάδι είναι η δύναμη του.

Η πρώτη φορά που βλέπουμε τον Nosferatu σε όλο του τρομακτικό μεγαλείο είναι όταν ο Hutter ανοίγει την πόρτα και βλέπει μέσα από τις σκιές να ξεχωρίζει ο Κόμης. Ο Nosferatu βγαίνει μέσα από το σκοτάδι, γεννιέται μέσα από αυτό –μοιάζει μάλιστα να εμφανίζεται κάτω από μια «άψιδα» που μοιάζει με άνοιγμα φέρετρου. Η όψη του φέρνει περισσότερο σε ζώο με τα μυτερά του νύχια και δόντια να προεξέχουν του στόματος του.



Σε αυτό το σημείο ο Murnau χρησιμοποιεί μια πολύ ενδιαφέρουσα τεχνική για να συνδέσει το Nosferatu με το σκοτάδι αλλά και τον χαρακτήρα της Hellen, το παράλληλο μοντάζ. Ενώ ο Nosferatu πλησιάζει απειλητικά τον Hutter, η Hellen ξυπνά μες τη νύχτα και παραδίδεται και η ίδια στο σκοτάδι. Είναι σαν η νύχτα να τους ένωσε. Η Hellen σηκώνεται από το κρεβάτι και βγαίνει από το παράθυρο έξω στο κήπο υπνοβατώντας ενώ ο Nosferatu ετοιμάζεται να επιτεθεί στον Hutter . Με αυτή τη τεχνική επιτυγχάνεται ο διπλός στόχος: να μας παρουσιάσει τη σύνδεση των Hellen – Nosferatu και να μας αποκαλύψει τη συνάφειά του με το σκοτάδι και το τρόμο.

Τα πλάνα με την έκφραση του πανικού στο πρόσωπο της Hellen από τη μια, και της τρομακτικής όψης του Nosferatu από την άλλη, ακολουθούν το ένα το άλλο σε ένα μοντάζ γρήγορο που χτίζει τη σχέση που θα δημιουργηθεί μεταξύ τους ,αλλά και προοικονομεί το ρόλο που θα διαδραματίσει η Hellen στην καταστροφή του Nosferatu. Μετά ο Nosferatu αποχωρεί από το δωμάτιο στο κάστρο, ενώ η Helen λιποθυμά στο μπαλκόνι. Ο τρόπος της κινηματογράφησης σκιαγραφεί τους δεσμούς του Nosferatu με το παραπάνω δίπτυχο, την Helen και το σκοτάδι

Μετά από εκείνο το σημείο στη ταινία η φύση του Nosferatu αποκαλύπτεται , τόσο στους χαρακτήρες όσο σ' εμάς τους/τις θεατές. Ο Hutter γίνεται μάρτυρας της μεταφοράς χώματος από την Τρανσυλβάνια στην Γερμανία μέσα σε φέρετρα. Το φέρετρο που υπονοήθηκε μερικές σεκάνς πριν,¹⁴ εδώ παρουσιάζεται μπροστά στο θεατή. Ο Nosferatu είναι ο θάνατος και γι αυτό το φέρετρο είναι τόσο το κρεβάτι του αλλά και το χώμα της γης το υλικό από το οποίο αντλεί τη δύναμη του. Ο Nosferatu είναι έτοιμος να μετακομίσει στο νέο του σπίτι και ο Hutter συνειδητοποιεί ότι άνοιξε την πόρτα στο κακό ώστε να φτάσει τόσο στη πόλη του όσο και στην ίδια την αγαπημένη του γυναίκα. Προσπαθεί να δραπετεύσει από το κάστρο αλλά χτυπά και μένει αναίσθητος. Όσο ο Nosferatu ταξιδεύει προς τη πόλη με το πλοίο ο Hutter είναι ξαπλωμένος στο νοσοκομείο αναίσθητος.

Τέλος η σύνδεση του Nosferatu με το σκοτάδι γίνεται από το πρώτο μέρος της ταινίας και στην Τρανσυλβάνια και με την τεχνική της φωτοσκίασης όσο αφορά την κινηματογράφηση. Όλο το πρώτο μέρος της ταινίας είναι φωτεινό, η πόλη λούζεται από τον ήλιο και τη ζωή, το συναίσθημα που εισπράττει ο θεατής είναι μια γαλήνη που πηγάζει από την καθημερινότητα της μικρής πόλης. Από την στιγμή που ξεκινά το ταξίδι του Hutter στην Τρανσυλβάνια η ταινία εξελικτικά παραδίδεται στα σκοτάδια, αλλά όχι τελείως ο Murnau θα συνεχίσει να σκηνοθετεί πάνω στην αντίθεση νατουραλιστικού- εξπρεσιονιστικού μέχρι το τέλος με αποτέλεσμα την κορύφωση του μεταφυσικού τρόμου που νιώθει ο θεατής. Η σκηνή που ο Hutter γράφει ένα γράμμα στην Hellen για να την ενημερώσει για τις εμπειρίες του στη

¹⁴ Με την ασίδα της πόρτας κάτω από την οποία στάθηκε ο Nosferatu.

μακρινή χώρα και είναι στο κήπο μεσημεριανή ώρα, το φως της σκηνής ακολουθεί τα φυσικά φαινόμενα, ενώ τα σημάδια από το δάγκωμα του Nosferatu φαίνονται στο λαιμό του Hutter. Το ότι ο ίδιος τα θεωρεί δαγκώματα εντόμων οξύνει το συναίσθημα αγωνίας του θεατή το οποίο κορυφώνεται σταδιακά μέχρι τη σκηνή που ο Hutter θα συνειδητοποιήσει τη φύση του Κόμη. Η εμφάνιση του Nosferatu πάντα παραδίδει την ταινία στο σκοτάδι. Οι σκηνές στην αρχή της ταινίας με τη μέρα και τη φύση υπερτονίζουν ακόμη περισσότερο αυτή την αντίθεση. Από τότε που ξεκινά το ταξίδι του προς την πόλη και μέχρι το τέλος της ταινίας οι στιγμές της μέρας θα είναι ελάχιστες. Ο τρόπος που ο Murnau χιτίζει τα πλάνα του, η φωτοσκίαση μας οδηγεί στο να ταυτίσουμε πλήρως τον Nosferatu με τη νύχτα.

Η σύνδεση του Nosferatu με το θάνατο

Ο Nosferatu συνδέεται με ένα ακόμη χαρακτηριστικό: το θάνατο. Ταξιδεύει μέσα σε φέρετρα, γεμάτα χώμα, η μορφή του προβάλλει κάτω από αψίδες που θυμίζουν φέρετρα. Αυτές είναι πολύ δυνατές εικόνες καθώς το φέρετρο έχει μια πολύ έντονη νοηματοδότηση για όλους και συνδέεται με συναισθήματα άγχους και φόβου.

Η παρουσίαση του Nosferatu μαζί με τα φέρετρα δημιουργεί ένα δεσμό ανάμεσα στα δύο, το χαρακτήρα και το αντικείμενο. Είναι σαν ο χαρακτήρας να αφομοιώνει τα χαρακτηριστικά του αντικειμένου. Δεν είναι μόνο το αλλόκοτο παρουσιαστικό του κόμη, είναι το μεταφυσικό και απόκοσμο που προκαλεί με την «καθημερινότητα» του είναι ένα πλάσμα που κοιμάται σε φέρετρα, που αντλεί τη δύναμη του από το χώμα της πατρίδας του. Στοιχεία που ο άνθρωπος έχει συνδέσει με το θάνατο, την απώλεια και το φόβο για το Nosferatu είναι μέρη της ίδιας της φύσης. Άρα ο χαρακτήρας του δομείται πάνω σε αυτά, με μια έννοια τα αφομοιώνει. Τώρα κάθε φορά που θα εμφανίζεται στη οθόνη θα σκέφτεται ο θεατής το σκοτάδι αλλά και το θάνατο που φέρνει μαζί του.

Ο θάνατος που υπονοείται συμβολικά στην αρχή της ταινίας, παρουσιάζεται μπροστά μας όταν ο Nosferatu μέσα στο πλοίο, σε αυτή τη σκηνή ο θάνατος πια είναι παρών, άνθρωποι πεθαίνουν ο ένας μετά τον άλλον στη διάρκεια του ταξιδιού του Κόμη.

Τα φέρετρα που έφτασαν στη πόλη μεταφέροντας το χρώμα της πατρίδας του Nosferatu, θα μολύνουν την μικρή πόλη, θα γεμίσουν με νεκρούς. Η πόλη ανήκει πια στον Nosferatu. Τα φέρετρα με τον διπλό τους συμβολισμό, προοικονομούν τους θανάτους και είναι και το μέσο μέσα στο οποίο έφτασε στη πόλη ο Nosferatu, τα δοχεία που κρύβουν το χρώμα που είναι η δύναμη του. Μέσα από αυτή τη συλλογιστική πλέον Nosferatu και θάνατος ταυτίζονται.

Η σύνδεση του Nosferatu με το αίμα και τα ζώα ως alter ego του

Ακόμα δύο στοιχεία με τα οποία συνδέεται ο Nosferatu μέσα στη ταινία και πάνω στα όποια δομείται η αναπαράσταση του είναι το αίμα και τα ζώα ως alter ego του.

Ο Nosferatu συνδέεται με τα δύο αυτά χαρακτηριστικά με πολλαπλούς τρόπους στη ταινία. Δεν είναι μόνο το παρουσιαστικό του αλλά και οι συγκεκριμένες σκηνές που χρησιμοποιεί ο Murnau για να τα τονίσει. Αναλυτικότερα αυτό που υπαινίχθηκε ο Murnau στην αρχή της ταινίας με τα σημάδια στο λαιμό του Hutter γίνεται ξεκάθαρο για πρώτη φορά στη σκηνή όπου πρώτα μας παρουσιάζεται ο καθηγητής που μιλά στους μαθητές του για τα σαρκοφάγα φυτά. Είναι αυτός που αναφέρει για δεύτερη φορά στη ταινία την λέξη βαμπίρ¹⁵. με αυτό τον τρόπο χτίζεται ένα κλίμα φόβου για το τι θα συμβεί μόλις ο Nosferatu φτάσει στη πόλη. Στη συνέχεια βλέπουμε τον ιδιοκτήτη του μεσιτικού γραφείου να έχει τρελαθεί, τρώει σαν άλλο σαρκοφάγο φυτό μύγες, ενώ μιλά για το αίμα και το πώς αυτό δίνει δύναμη και ζωή.

¹⁵ Η πρώτη φορά ήταν στην αρχή στο βιβλίο που βρήκε τυχαία ο Hutter στο πανδοχείο και μιλούσε για τα βαμπίρ. Εκεί παρουσιάζεται για πρώτη φορά ο όρος μέσα στη ταινία.



Οι σκηνές που ακολουθούν μεταξύ του τρελοκομείου και της τάξης συνεχίζουν να μιλούν για οργανισμούς που πίνουν αίμα και τρώνε τα θύματα τους, όπως οι αράχνες και τα κουνούπια. Με όλες αυτές τις σκηνές που φαινομενικά δεν προσθέτουν τίποτα στη πλοκή δημιουργείται ένα υποβόσκων συναίσθημα άγχους και φόβου, ενώ ο Nosferatu δεν έχει εμφανιστεί ο ίδιος σε καμία σκηνή, είναι στο φέρετρό του και ταξιδεύει προς τη Γερμανία. Και όμως όλες αυτές οι σκηνές μιλούν για τον ίδιο και τη φύση του, για το αίμα που πίνει και για το ότι, ακόμα και αν δεν γίνεται εύκολα αντιληπτός, είναι επικίνδυνος και θα επιτεθεί στο θύμα του. Όσο διάφανος είναι ο μικροοργανισμός στη σκηνή με την τάξη των φοιτητών, τόσο διάφανος είναι ο Nosferatu στη σκηνή του πλοίου που παραμονεύει έναν ναύτη. Ο Μυρнау συνεχίζει με αυτό τον τρόπο να μας μιλά για τα μεταφυσικά συναισθήματα για τον τρόμο που είναι παρών αλλά κατά κάποιον τρόπο αδιόρατος. Ο φόβος και το άγχος υπάρχουν αλλά οι αιτίες τους δεν είναι εμφανείς, η επιρροή του Nosferatu δεν είναι κάτι που μπορείς να δεις κανείς ή να καταλάβει με το μυαλό είναι κάτι που μπορεί μόνο να νιώσει. Το τέρας υπάρχει αλλά δεν το βλέπεις το νιώθεις, η ύπαρξη του μοιράζεται σε άλλα στοιχεία που είναι φανερά, όπως τα έντομα, το σκοτάδι ή τα φέρετρα που είναι γεμάτα τρωκτικά. Ο χαρακτήρας απορροφά χαρακτηριστικά του ζώου και το αντίστροφο.

Με την ίδια συλλογιστική: λίγο πριν εμφανιστεί στο πλοίο οι ναύτες τρομαγμένοι από τα περίεργα και ανεξήγητα περιστατικά που συμβαίνουν πάνω στο πλοίο τους

αποφασίζουν να ανοίξουν ένα από τα φέρετρα μέσα από τα οποία ξεπηδάνε ποντίκια. Αμέσως μετά ο Nosferatu κάνει την εμφάνιση του και τους επιτίθεται. Η αλληλουχία αυτών των σκηνών τονίζει ακόμα περισσότερο τη σύνδεση, την κατασκευή του ίδιου του Nosferatu ως τέρατος που δεν έχει όμοιο του και τώρα που αφέθηκε ελεύθερο στο κόσμο θα καταστρέψει και θα απειλήσει την τάξη. Ο Murnau χρησιμοποιεί όλα αυτά τα χαρακτηριστικά σαν προέκταση του ήρωα του και σαν αναπόσπαστο κομμάτι του χτισίματος του χαρακτήρα.

Όλες αυτές οι πληροφορίες, όλοι αυτοί οι μικροοργανισμοί είναι σαν να είναι ο ίδιος, τα ζωντανά «επιχειρήματα» ότι μπορεί να υπάρξει οργανισμός που θα καταβροχθίζει έναν άλλον οργανισμό.

Χρησιμοποιώντας λοιπόν ο Murnau όλες αυτές τις σεκάνς με αναφορές στη βιολογία, τα ζώα και τα έντομα, καθώς και στην αρρώστια της τρέλας δίνει την πραγματική διάσταση του τέρατος του. Το ότι δεν είναι μόνο ένα συναίσθημα άυλο που νιώθεις αλλά μπορείς και να το αποφύγεις ή να το ξορκίσεις. Ο εφιάλτης που δημιούργησε μπορεί να υπάρξει. Και θα υπάρξει όσο απίστευτο και αν φαντάζει, ο φόβος θα γίνει πραγματικότητα. Κατά κάποιον τρόπο είναι το παράδειγμα της φύσης ότι ναι τα τέρατα μπορεί και να είναι αληθινά. Ο Nosferatu υπάρχει και συγκεντρώνει όλα τα τρομακτικά που συναντάμε σε άλλα ζώα στη φύση.

Η σύνδεση του Nosferatu με την αρρώστια

Ο Nosferatu συνδέεται και με την αρρώστια στη ταινία του Murnau και συγκεκριμένα με την πανούκλα. Από την αρχή που ξεκινά το ταξίδι του οι εφημερίδες αναφέρονται σε μια επιδημία πανούκλας που ξέσπασε στην Τρανσυλβάνια, ενώ τα πλοία που φτάνουν στο λιμάνι της πόλης περνάνε από έλεγχο για να δούνε από πού ξεκίνησε ο ιός.

Όταν το άδειο πλοίο που μετέφερε τον Nosferatu φτάνει στο λιμάνι όλη η πόλη ξεκινά τις έρευνες για το τι συνέβη στο πλήρωμα. Εξετάζουν τα πτώματα και διαβάζουν το ημερολόγιο του καπετάνιου που αναφέρεται σε περίεργα περιστατικά, όπως επιβάτες- φαντάσματα και ναύτες με ανεξήγητο πυρετό. Οι

αρχές της πόλης καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι αυτό το πλοίο έφερε την πανούκλα, ενώ αυτό που μετέφερε στη πραγματικότητα ήταν ο ίδιος ο Nosferatu.

Στη πόλη παρόλο που προσπαθούν να την αντιμετωπίσουν, ο θάνατος ξεσπά, πόρτες στα σπίτια ζωγραφίζονται με σταυρούς για να προειδοποιήσουν για την ύπαρξη του ιού και φέρετρα μεταφέρονται στα νεκροταφεία. Ο θάνατος λοιπόν και η αρρώστια είναι πλέον στην πόλη. Η πόλη που ξεκίνησε λουσμένη στο φως, τώρα μετρά νεκρούς. Ο Nosferatu έχει έρθει στη πόλη σαν μια άλλη αρρώστια είναι ο θάνατος, ένα φοβερό ζώο που τρέφεται με αίμα.

Η πόλη μιλά και φοβάται την πανούκλα, την αρρώστια και προσπαθεί να εξηγήσει την πηγή του κακού. Μόνο η Hellen και ο Hutter γνωρίζουν την αλήθεια. Αλλά ο Murnau χρησιμοποιεί για άλλη μια φορά την κινηματογράφιση του για να εισάγει τη φρίκη και το φόβο, το πραγματικό στο φανταστικό και τον τύραννο σε μια κοινωνία.

Η σχέση του με την Hellen

Από την πρώτη σκηνή που ο Nosferatu βλέπει τη Hellen προοικονομείται η σχέση που θα αναπτύξουν. Η φωτογραφία της είναι και ο λόγος που ο Κόμης αποφασίζει να ταξιδέψει τόσο γρήγορα για την πόλη, θέλει οπωσδήποτε να τη συναντήσει. Παγιδεύει το Hutter , ώστε να μην σταθεί κανείς εμπόδιο στο δρόμο του. Η Hellen από την άλλη είναι συνδεδεμένη μαζί του με κάποιο τρόπο. Αυτό που φαντάζει στην αρχή σαν συναισθηματικό δέσιμο με τον αγαπημένο της στην πορεία της ταινίας μετουσιώνεται σε σύνδεση με τον Κόμη.

Τόσο η σκηνή στο μπαλκόνι που υπνοβατεί, όσο και στη παραλία δείχνουν αυτή τη σύνδεση σε ένα μεταφυσικό επίπεδο. Η Hellen σε αυτές τις σκηνές δεν γνωρίζει τίποτα με βεβαιότητα, αλλά νιώθει όλα όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Το αγχωμένο βλέμμα της, τονίζει ακόμα περισσότερο το τρόμο που νιώθει ο θεατής για την εξέλιξη της ιστορίας, καθώς ο ίδιος έχει γίνει ήδη μάρτυρας της τερατώδους φύσης που κρύβεται πίσω από το Κόμη.



Στη σκηνή που ο Nosferatu επιτίθεται για δεύτερη φορά στο Hutter, η Hellen νιώθει τα πάντα και «ξυπνά» μέσα σε ένα όνειρο, ενώ βγαίνει στο μπαλκόνι ώστε να χαθεί μέσα στη νύχτα, μέσα στον ίδιο τον Nosferatu. Η υπνοβασία της Hellen με το παράλληλο μοντάζ συνδέεται με την πορεία του Nosferatu εναντίον του Hutter. Το σκοτάδι λειτουργεί σε αυτή τη σκηνή σαν το μέσο που ενώνει τους δύο χαρακτήρες, τους συνδέει και σκιαγραφεί το ρόλο που θα παίξει η ίδια η Hellen στην εξέλιξη της ιστορίας. Δεν είναι τόσο ο Hutter που ανοίγει την πόρτα στον Κόμη για να έρθει στη πόλη, αλλά η Hellen και η σχέση μεταξύ τους. Γι' αυτό θα είναι και αυτή που θα τον καταστρέψει. Στη δεύτερη σκηνή η Hellen κάθεται στη παραλία και κοιτά τον ορίζοντα, ανάμεσα σε μνήματα με σταυρούς¹⁶, και περιμένει τον αγαπημένο της. Σε αυτό το σημείο ενώ ξέρουμε ότι αυτός είναι ο Hutter αυτή η σκηνή με την αναμονή της έχει διπλή σημασία καθώς ξέρουμε ότι ο Hutter δεν έχει ξεκινήσει το ταξίδι της επιστροφής ενώ ο Nosferatu είναι ήδη μέσα στο πλοίο και ταξιδεύει. Ποιον περιμένει λοιπόν; Οι δύο παραπάνω σκηνές υπογραμμίζουν το δεσμό που έχει δημιουργηθεί ανάμεσα στη Hellen και το Nosferatu, ότι ακόμα και αν δεν το έχει καταλάβει κάτι την τραβά προς αυτόν, κάτι πιο δυνατό από την ανησυχία για την υγεία του άντρα της. Η Hellen χτίζει μια αμφίσημη σχέση με τον Nosferatu, τον επιζητά και τον φοβάται συγχρόνως.

¹⁶ Ακόμα μια φορά ο θάνατος είναι παρών αυτή τη φορά λουσμένος στο φως.

Όταν το φιλικό ζευγάρι της φέρνει το γράμμα από το σύζυγο της που γράφει για τα τσιμπήματα των κουνουπιών, η Ellen πανικοβάλλεται περισσότερο από όσο θα περιμέναμε είναι σα να ξέρει ήδη την αλήθεια, τι πέρασε ο άντρας της, τι είναι στην πραγματικότητα αυτά τα σημάδια αλλά και τι ετοιμάζεται να έρθει. Όσο το πλοίο πλησιάζει ο δεσμός ανάμεσα στους δυο τους γίνεται όλο και πιο δυνατός. Η Hellen στέκεται στο μπαλκόνι μέσα στη νύχτα και κοιτά τη θάλασσα, όταν την πλησιάζει η φίλη της φωνάζει ότι εκείνος έρχεται και πρέπει να πάει σε αυτόν ενώ φεύγει τρέχοντας. Η αμφισημία της προηγούμενης σκηνής συνεχίζεται, δεν γίνεται ακόμη φανερό για ποιον από τους δυο μιλάει καθώς το πλάνο κλείνει για να ανοίξει και να δούμε τον Hutter που προσπαθεί να φτάσει στο σπίτι και αμέσως μετά το πλοίο που φτάνει στο λιμάνι της πόλης. Η αλληλουχία των σκηνών καταδεικνύει πως οι τρεις τους έχουν δεθεί κατά κάποιο τρόπο. Οι τρεις άνθρωποι με κεντρικό άξονα τον Nosferatu είναι συνδεδεμένοι. Ενώ θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι η Hellen μιλά μόνο για τον σύζυγο της αυτόν περιμένει, για αυτόν ανησυχεί, ο Murnau χρησιμοποιεί για ακόμη μια φορά με μαεστρία το συναίσθημα και αυτά που υπονοούνται στον αντίποδα αυτών που φαίνονται. Δεν γίνεται ούτε για μια στιγμή ξεκάθαρο ποιον εννοεί η Hellen όταν χρησιμοποιεί τη λέξη «αυτός». Ο θεατής δεν μπορεί να είναι σίγουρος. Μόνο όταν η ταινία φτάσει στο τέλος της θα φανεί αυτός ο δεσμός πέρα από κάθε αμφιβολία.

Η Hellen είναι αυτή που διαβάζοντας το βιβλίο βρίσκει τρόπο να τον αντιμετωπίσει. Αποφασίζει να θυσιάσει γιατί καταλαβαίνει πόσο έχει συνδεθεί μαζί της, ότι μόνο αυτή από ολόκληρη τη πόλη μπορεί να το κάνει. Πλέον η ίδια και ο Nosferatu έχουν συνδεθεί με ένα τρόπο καθολικό που δεν μπορεί να αλλάξει. Η θυσία είναι μονόδρομος. Ο γυναικίος χαρακτήρας παρόλο που ένιωσε μια επιθυμία για τον «ξένο», βλέπει και την απειλή που ο ίδιος αποτελεί. Θα θυσιάσει για την ομάδα της, την φυλή της. Από ολόκληρη την πόλη μόνο αυτή μπορεί να τον αντιμετωπίσει. Μια διαφοροποίηση από το βιβλίο του Stoker που οι άντρες θέλουν να προστατέψουν τις γυναίκες τους και είναι αυτοί που σκοτώνουν το τέρας.

Ακόμα και αν σε αυτή τη ταινία η σχέση ανάμεσα στους δύο δεν περνά τα στάδια που περνά η σχέση Dracula- Mina στο *Bram Stoker's Dracula* ή ακόμα Eduard- Bella στο *Twilight*, άλλωστε αυτές οι σχέσεις οικοδομούνται και μέσα από διαλόγους και παραδοχές από τους ίδιους τους χαρακτήρες. Η Hellen με το Nosferatu συναντιούνται πραγματικά μόνο μια φορά στο τέλος της ταινίας. Παρόλο που οι δύο τους δεν έχουν συναντηθεί ποτέ ξανά, είναι άρρηκτα δεμένοι ο ένας με τον άλλον. Η Hellen δεν μιλά ποτέ για το πώς την επηρεάζει ο Nosferatu, οι δυο τους δεν ανταλλάσσουν ούτε μια κουβέντα. Ο τρόπος που ο Murnau δημιούργησε το δεσμό είναι μέσα από την μεταφυσική και την φαντασία, μέσα από το συναίσθημα που δημιουργείται από αυτό που νιώθεις και όχι από τα γεγονότα που συμβαίνουν.

Ο Dracula κυνηγά την Mina, την κορτάρει με το παραδοσιακό τρόπο, όλες του οι κινήσεις είναι εκεί στις διαφορετικές σεκάνς για το θεατή να τις δει. Ακριβώς την ίδια λογική ακολουθεί και η σχέση του Eduard με την Bella όλη η ταινία ξεχειλίζει με σκηνές που ο ένας μιλά στον άλλον για τα συναισθήματα του. Όχι όμως στο *Nosferatu*. Ο δεσμός είναι εκεί, ενώ δεν είναι, είναι σε ένα άλλο επίπεδο κατά κάποιον τρόπο. Αλλά αυτό δεν τον κάνει λιγότερο αληθινό, ο δεσμός που δημιουργείται ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές είναι ο ίδιος με αυτόν των κατά πολύ μεταγενέστερων alter ego τους. Και κατά την προσωπική άποψη της γράφουσας περισσότερο δυνατός γιατί ενώ ποτέ δεν μας γίνεται φανερός, με τους τρόπους και τις τεχνικές που μπορεί να έχουμε συνηθίσει στο σύγχρονο κόσμο, είναι εκεί για εμάς τους θεατές να τον νιώσουμε, το συναίσθημα που προκαλείται με τα κινηματογραφικά μέσα που χρησιμοποιεί ο Murnau είναι αδιαμφισβήτητο. Δεν χρειάζεται να δεις κάτι για να νιώσεις την ύπαρξη του.

Μια ακόμη σημαντική παρατήρηση είναι ότι ο γυναικείος χαρακτήρας είναι και ο πιο «δυνατός» χαρακτήρας της ταινίας, η Hellen αντιλαμβάνεται πρώτη το κακό που έρχεται και είναι πάλι η ίδια μόνη της που ανακαλύπτει τον τρόπο που θα προστατέψει την πόλη της από τον ξένο που εισέβαλε σε αυτήν. Είναι επειδή αντιλαμβάνεται ότι το ενδιαφέρον για την ίδια οδήγησε στην πόλη τον Nosferatu; Η ένιωσε και η ίδια μια επιθυμία για το κακό, το ξένο και κατά συνέπεια πρέπει να θυσιαστεί μαζί του; Το τέλος της ταινίας μπορεί να αναλυθεί με αμέτρητες

αναγνώσεις αλλά το ότι ο γυναικείος χαρακτήρας σκοτώνει ο ίδιος τον «εισβολέα» αποτελεί μια ανατροπή.

Οι παραπάνω συνδέσεις, λοιπόν, μας δίνουν να καταλάβουμε το πώς οικοδομείται η αναπαράσταση του *Nosferatu/ Δράκουλα* στην ταινία. Και το εξέχον χαρακτηριστικό είναι το τερατώδες. Ο *Nosferatu* είναι ένα τέρας, δεν αιτιολογείται γιατί έγινε έτσι όπως θα δούμε στην ταινία του Coppola, δεν συνδέεται ποτέ με κάτι «καλό» ή τραγικό που θα αιτιολογούσε την ύπαρξη του στα μάτια των θεατών, απλά υπάρχει και ξαφνικά μπήκε στο κόσμο των ζωντανών. Ο *Nosferatu* όπως προαναφέραμε είναι το τέρας της εποχής του, το τέρας που ζητά η εποχή που δημιουργήθηκε. Σε μια Γερμανία που μετρούσε ακόμη τα σημάδια της από τον πόλεμο και ζούσε σε μια δύσκολη κοινωνική πραγματικότητα ο άνθρωπος αναζητούσε νόημα για τα γεγονότα που συνέβαιναν. Ταινίες όπως το *Nosferatu* προσπάθησαν να αντιμετωπίσουν το προαναφερόμενο άγχος μέσω της τέχνης. Έτσι με τον εξπρεσιονισμό δημιουργήθηκε το περιβάλλον που θα «ζήσουν» αυτοί οι φόβοι και χαρακτήρες, ώστε το συλλογικό φαντασιακό να επεξεργαστεί τις αναπαραστάσεις του μέσω της τέχνης.

Σε συνέχεια της παραπάνω συλλογιστικής η συγκεκριμένη αναπαράσταση του *Δράκουλα* δομείται πάνω στο άγχος και το τρόμο. Τρόμος είναι το μόνο συναίσθημα που σταθερά προκαλεί η ταινία στο θεατή. Ο *Nosferatu* είναι ένα πλάσμα του τρόμου, ένα πλάσμα της νύχτας και του κακού και σαν τέτοιο καταστρέφεται στο τέλος της ταινίας ώστε να επανέλθει η τάξη και η καλοσύνη. Αυτή η αναπαράσταση, η πρώτη στο σινεμά για το *Δράκουλα/ βαμπίρ* χάρισε στον *Nosferatu* και κατά συνέπεια στο *βαμπίρ* χαρακτηριστικά που διαρκούν ακόμα και σήμερα. Για παράδειγμα το ότι πεθαίνει μόλις έρθει σε επαφή με τον ήλιο. Χαρακτηριστικό που δεν υπήρχε στο βιβλίο του Bram Stoker. Η απόκοσμη φιγούρα του Κόμη και πολλά ακόμη χαρακτηριστικά του έγιναν μέρος της κουλτούρας και καθόρισαν όλες τις αναπαραστάσεις που θα ακολουθήσουν.

Συμπερασματικά, η πρώτη μεταφορά εντάσσει τον *Nosferatu* στον κόσμο των τεράτων και του τρόμου, σε μια άλλη σφαίρα από την ανθρώπινη ύπαρξη, μακριά και απομονωμένο από τους ανθρώπους, είναι ο Ξένος από την κοινωνία. Σε καμία

στιγμή δεν αφήνεται η υπόνοια μήπως ο Nosferatu μοιάζει στον άνθρωπο. Οι άλλες δύο αναπαραστάσεις που θα μελετήσουμε διαφοροποιούνται σημαντικά.



Bram Stoker's Dracula του Francis Ford Coppola

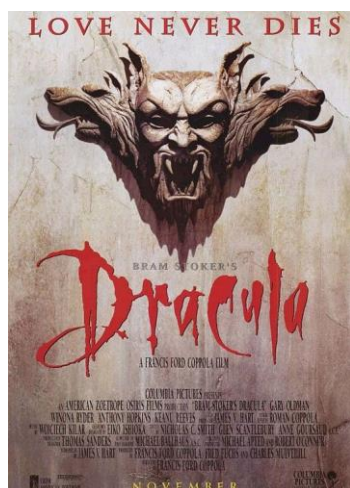
Σκηνοθεσία: Francis Ford Coppola

Σενάριο: James V. Hart

Πρωταγωνιστούν: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins

Πλοκή:

Η ταινία του Coppola ταυτίζεται περισσότερο με το βιβλίο του Bram Stoker, από όλες τις ταινίες που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία, και είναι η μόνη που έχει το όνομα του συγγραφέα του βιβλίου στο τίτλο.



Ένας πρίγκιπας φεύγει για να υπερασπιστεί τη χώρα του απέναντι στους εχθρούς τους. Όταν γυρνά βρίσκει την αγαπημένη του γυναίκα νεκρή. Η εκκλησία θα απαγορεύσει την ταφή της, καθώς έχει αυτοκτονήσει. Ο θυμός του πρίγκιπα θα οδηγήσει στο να απορρίψει το Θεό και να μετατραπεί στον Κόμη Dracula, ένα τέρας απέθαντο που πίνει ανθρώπινο αίμα για να επιβιώσει.

Αιώνες μετά ένας νεαρός δικηγόρος ο Jonathan Harker πρέπει να ταξιδέψει στην Ανατολική Ευρώπη ώστε να βοηθήσει τον Κόμη Dracula με κάποιες αγοραπωλησίες. Εκεί βρίσκεται αιχμάλωτος του, καθώς ο ίδιος ο Κόμης μαγεύεται από την φωτογραφία της αγαπημένης του δικηγόρου, Mina Murray. Η Mina αποτελεί στα μάτια του κόμη μετενσάρκωση της παλιάς αγαπημένης του που έχασε πριν αιώνες. Ο κόμης Dracula αποφασίζει να ταξιδέψει στο Λονδίνο και να προσπαθήσει να κερδίσει την αγαπημένη του δικηγόρου, καθώς πιστεύει ότι είναι γραφτό να είναι μαζί. Η πορεία του προς την πραγμάτωση των επιθυμιών του θα είναι γεμάτη τρόμο και φόβο, καθώς θα χρησιμοποιήσει προς όφελος του όποιον σταθεί στο διάβα του, όπως την αγαπημένη φίλη της Mina, τη Lucy. Όλοι στην οικογένεια των κοριτσιών με την βοήθεια του καθηγητή Van Helsing θα οργανωθούν για να σώσουν τις δύο

νεαρές γυναίκες αλλά και την πόλη του Λονδίνου από τα χέρια του κόμη Dracula. Αλλά στο τέλος θα είναι η Mina αυτή που θα σώσει τόσο την πόλη της όσο και τον ίδιο το Κόμη από τον εαυτό του και την καταραμένη φύση του.

Ανάλυση

Η ταινία του Coppola είναι αυτή που έχει την πιο κοντινή συνάφεια με το βιβλίο του Bram Stoker, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, και είναι η πρώτη ταινία που εξετάζει την ρομαντική φύση του Δράκουλα, που εισάγει την αγάπη, αλλά και την τραγικότητα μέσα στην ιστορία του Δράκουλα/βαμπίρ. Ενώ τα περισσότερα στοιχεία της πλοκής της ταινίας υπάρχουν και στο βιβλίο, ο Coppola επέλεξε να τονίσει την ερωτική ιστορία και να την διανθίσει με τη μεταφυσική σύνδεση Dracula- Mina, καθώς η δεύτερη αντιμετωπίζεται σαν alter ego της Elisabetta. Με αυτό το τρόπο αρχίζει να φαίνεται η διαφοροποίηση από τις προηγούμενες αναπαραστάσεις γενικά αλλά και της αναπαράστασης που αναλύσαμε παραπάνω ειδικά. Ο Δράκουλας αποκτά και άλλες πτυχές που θα τον κάνουν πιο ανθρώπινο στους/στις θεατές, πιο κατανοητό κατά μια έννοια όχι ένα τέρας που προκαλεί μόνο φόβο αλλά κάποιον με τον οποίο ο, η θεατής μπορεί να ταυτιστεί ή έστω να δικαιολογήσει και να κατανοήσει τις συμπεριφορές του χαρακτήρα.

Το σενάριο της ταινίας ακολουθεί σε αδρές γραμμές το σενάριο του «Nosferatu» η ιστορία είναι παρόμοια απλά τοποθετημένη σε άλλες χώρες και με μικρές διαφοροποιήσεις στο σενάριο, αλλά οι βασικοί χαρακτήρες βρίσκουν μια αντιστοιχία ανάμεσα στις δυο ταινίες.

Και σε αυτή τη ταινία θα ακολουθήσουμε την ίδια τακτική με την οποία θα δούμε πως η αναπαράσταση του Δράκουλα δομείται μέσα από την σύνδεση του με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Πολλά από αυτά θα είναι κοινά με την ταινία του Murnau, όπως για παράδειγμα η σύνδεση με το ζώο και τη ζωώδη φύση του Δράκουλα/βαμπίρ. Άλλωστε τα βασικά χαρακτηριστικά που δομούν την αναπαράσταση του Δράκουλα/βαμπίρ υπάρχουν και σε αυτή τη ταινία. Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Coppola ως auteur είναι αυτές που χρησιμοποίησε και σε άλλες

ταινίες της φιλμογραφίας του και είναι τα τεχνικά χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν το χτίσιμο της παρούσας αναπαράστασης από τις άλλες που μελετούνται. Και σε αυτή τη ταινία μπορούμε να παρατηρήσουμε την «αγάπη» για τα θεατρικά *mise en scene*¹⁷ πλάνα,¹⁸ τη συχνή χρήση της του πλάνου αμερικέν, τα κοντινά στο χαρακτήρα του Dracula και τέλος τη χρήση της τεχνικής του κιαροσκούρο.



Ο Coppola αποφασίζει να «αναμετρηθεί» με το μύθο του Δράκουλα φέρνοντας τη δική του οπτική στην ταινία και συνδέοντας τον με βασικά χαρακτηριστικά. Ενώ ο ίδιος ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος επιλέγουν να βάλουν το όνομα του συγγραφέα του βιβλίου στο τίτλο και να προκαταλάβουν το θεατή για το τι θα δει μέσα στη ταινία, επιλέγουν να ξανά-διαβάσουν το μύθο μετατρέποντας τον σε κάτι άλλο. Ενώ πολλά στοιχεία της πλοκής είναι ουσιαστικά ίδια μεταξύ του βιβλίου και της ταινίας, η ερωτική ιστορία και ο τρόπος που μπαίνει στο κέντρο της εξέλιξης της

¹⁷ Μισανζέν είναι ο γαλλικός όρος που σημαίνει σε ακριβή μετάφραση «επί της σκηνής». Ο όρος πέρασε στο κινηματογράφο, δηλώνοντας ουσιαστικά ότι τον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω σε οτιδήποτε εμφανίζεται του κινηματογραφικού κάδρου. Οι όψεις της μισανσέν αφορούν τέσσερα γενικά πεδία :το φωτισμό, το σκηνικό/ντεκόρ, τα κοστούμια/μακιγιάζ και την ηθοποιία..

¹⁸ Χαρακτηριστική η σκηνή που ο Dracula χορεύει με τη Mina σε ένα σκοτεινό δωμάτιο με κεριά. Το μόνο που μπορεί ο , η θεατής να δει είναι το ζευγάρι που χορεύει και τα κεριά. Μια σκηνή που θυμίζει έντονα θεατρική σκηνή.

ιστορίας είναι δημιούργημα του σεναριογράφου. Είναι σαν οι συμβολισμοί που στο βιβλίο συνδέονταν με την έκφραση της σεξουαλικότητας εδώ να συνδέονται με την αγάπη.

Μέχρι τη στιγμή που ο Coppola αποφασίζει να σκηνοθετήσει μια ταινία με θέμα τον Δράκουλα είχαν ήδη υπάρξει οι κλασικές ταινίες που ασχολήθηκαν με το μύθο όπως το *Nosferatu* που μας απασχολεί και στη παρούσα εργασία, αλλά και η ομώνυμη ταινία του 1931 του Tod Browning με πρωταγωνιστή τον Bela Lugosi, ταινίες που προετοίμασαν ήδη το έδαφος και παγίωσαν τα χαρακτηριστικά της αναπαράστασης του ήρωα.

Ο Coppola επιλέγει, λοιπόν, μια καινούρια οπτική γωνία για το χαρακτήρα του και το μύθο του Δράκουλα εισάγοντας τόσο την αιτιολόγηση για την φύση του χαρακτήρα(τα γεγονότα στη Ρουμανία του 15^{ου} αιώνα), όσο την είσοδο του τραγικού στοιχείου σαν βασικό χαρακτηριστικό του ήρωα. Γιατί δεν είναι μόνο η σχέση του με την γυναίκα, Mina, που αντιμετωπίζεται αλλά η έννοια του τραγικού ήρωα που τον διαφοροποιεί με τον προκάτοχο του *Nosferatu*. Ο *Dracula* οδηγήθηκε στο να γίνει το πλάσμα που είναι σήμερα στη ταινία μέσω της τραγικής κατάληξης που είχε ο έρωτας του για την Elisabetha.

Με αυτό τον τρόπο μπορεί ο Coppola να μην μένει πιστός στο βιβλίο του Stoker αλλά ο τρόπος που εξανθρωπίζει τον χαρακτήρα του μέσω του ρομάντζο με την Mina οδηγεί στο να ανοίξει νέους δρόμους στην αναπαράσταση τόσο του χαρακτήρα, όσο και του κινηματογραφικού είδους του βαμπίρ γενικότερα.

Ο Coppola από πλευράς τεχνικής επέλεξε για τη ταινία του να χρησιμοποιήσει τις δυνατότητες που του έδινε η κάμερα περισσότερο από αυτές των ειδικών εφέ και πραγματικά ανέδειξε την χρωματική του παλέτα σε κεντρικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής του φιλμ του. (Griswell 2008: 59)

Ένα βασικό στοιχείο του φιλμ είναι ο τρόπος που εντάσσει το ίδιο το βιβλίο στην αφήγηση, πέρα από αυτούσια κομμάτια χρησιμοποιεί την τεχνική του voice over με τον καθηγητή Van Helsing να είναι ο βασικός αφηγητής ενώ συχνά ακούμε τις σκέψεις/ κείμενα από τα ημερολόγια της Mina αλλά και του Jonathan.



Η ταινία γυρίστηκε σχεδόν εξολοκλήρου σε σκηνή ήχου –ένα ηχομονωμένο δωμάτιο που χρησιμοποιείται κατά κόρον στην θεατρική κινηματογράφηση- Αυτή η εσκεμμένη επιλογή του τεχνητού από πλευράς του σκηνοθέτη, του έδωσε την δυνατότητα να χαλιναγωγήσει πλήρως τα τεχνικά του μέσα. Η κινηματογραφία του Michael Ballhaus είναι χυμώδης με τα ζωντανά κόκκινα να χάνονται μέσα σε πισινές! σκοτεινών σκιών. Τα κοστούμια της Eiko Ishioka είναι εξωτικά όμορφα για να απεικονίσουν και παραστατικά τους χαρακτήρες και να γεμίσουν τα πλάνα με μια αίσθηση μυθικού μεγαλείου. Ο σχεδιασμός παραγωγής του Thomas Sander γεμίζει τις σεκάνς με την αίσθηση της κενότητας, απομονώνοντας τους χαρακτήρες και προδιαγράφοντας την επικείμενη μοίρα. Η μουσική του Wojciech Kilar συνδυάζει το έπος με το οικείο σε μια λυρική ορχηστρική μουσική σύνθεση. (Clarke, 2014 όπως αναφέρεται στο Griswell, 2008 :60).

Ο Coraline καταπιάνεται με το μύθο του απέθαντου πλασμάτος επιλέγοντας να δημιουργήσει ένα καλλιτεχνικό υπερθέαμα, να χρησιμοποιήσει περισσότερο τις δυνατότητες της κάμερας από ότι του υπολογιστή και των ειδικών εφέ. Δεν διστάζει καν να γεμίσει τα σενάρια με όλες τις δοξασίες που συνδέονται με το μύθο του Δράκουλα όπως την απουσία ειδώλου του βαμπίρ στους καθρέφτες, τις σκιες που κινούνται ανεξάρτητα από το άτομο, την «νική» του Δράκουλα πάνω στους νόμους της βαρύτητας.

Επίσης στη ταινία του Corroia υπάρχει εμφανώς το στοιχείο της θρησκείας και της πνευματικότητας. Θρησκευτικά σύμβολα όπως ο σταυρός και ο αγιασμός. Βέβαια σε αυτή τη ταινία ο συμβολισμός τους είναι πολύ διαφορετικός και αμφίσημος. Πιο πολύ εξυπηρετεί την εικονογράφηση που ο ίδιος ο Corroia έχει φανταστεί για τον Dracula, αλλά και μια κριτική του ίδιου του Corroia πάνω στα θέματα της θρησκείας. (Griswell 2008: 61).

Συγκεκριμένα όσον αφορά την αναπαράσταση εξυπηρετεί ιδιαίτερα το στόχο και την εισαγωγή του καινούριου προαναφερθέντος στοιχείου της τραγικότητας και του εξανθρωπισμού. Εισάγοντας την αντίθεση μεταξύ του Θεού και του Διαβόλου στη ταινία, εισάγεται μαζί της και η αντίθεση μεταξύ του καλού Vlad και του κακού Δράκουλα. Άρα τα θρησκευτικά σύμβολα του χριστιανισμού και η ίδια η θρησκεία διατηρεί εδώ έναν σημαντικό, αλλά και διαφοροποιημένο ρόλο, από ότι στη ταινία του Murnau που ο σταυρός εμφανιζόταν μόνο σαν σύμβολο του θανάτου, είτε σε τάφους είτε στις πόρτες των νεκρών.



Ακόμα περισσότερο η αμφισημία απέναντι στα θρησκευτικά σύμβολα υπάρχει για να τονίσει την αμφισημία του ίδιου του Dracula. Για παράδειγμα ο γιατρός Van Helsing παρουσιάζεται όχι σαν ένας ευσεβής άνθρωπος αλλά σαν ένας σχεδόν τρελός άνθρωπος που είναι παθιασμένος με την εκδίκηση και την δόξα. (Griswell

2008: 60) αυτός ο χαρακτήρας λοιπόν κριτικάρεται ως προς την εμμονή του με τη θρησκεία και την καταστροφή του Dracula. Δεν επιθυμεί να σκοτώσει τον Dracula για να σώσει τον κόσμο, αλλά περισσότερο για να κερδίσει δόξα αφού μέσα από την μάχη του με το Dracula είναι σαν να βρίσκει το δικό του προσωπικό «Άγιο Δισκοπότηρο». Μέσα από την κριτική που ασκείται έμμεσα στο χαρακτήρα του Van Helsing, ο Dracula επανέρχεται με μια αμφισημία, ο Coppola ζητά και από το θεατή αν όχι να καταλάβει το λόγο των φρικτών πράξεων του έστω να αναρωτηθεί πάνω σε αυτές.

Παρακάτω θα αναλύσουμε τα χαρακτηριστικά με τα οποία συνδέεται και σε αυτή τη ταινία ο χαρακτήρας και πάνω στα όποια δομείται. Θα παρατηρήσουμε που διαφοροποιούνται από τις άλλες ταινίες και πως οδηγούν στην εξέλιξη όσο και στην διαφοροποίηση της αναπαράστασης του συγκεκριμένου χαρακτήρα.

Η σύνδεση του Dracula με το αίμα και τις σκιές

Ο Coppola διατηρεί τις βασικά χαρακτηριστικά του βαμπίρ στο χαρακτήρα του και ιδιαίτερα χρησιμοποιεί όλη την κινηματογραφική του μαεστρία και τις δυνατότητες της κάμερας για να μας παρουσιάσει το τέρας.

Η χρήση των σκιών είναι ένα βασικό στοιχείο. Ο Coppola αξιοποιεί ένα σημασιολογικό στοιχείο δανεισμένο από το *Nosferatu* σε μια σκηνή που ο Dracula επιτίθεται στη Lucy. Το βαμπίρ φαίνεται μόνο από την σκιά του. Όσο η σκιά πλησιάζει προς το κρεβάτι της Lucy, ένα βάζο πέφτει. Το θύμα του πρώτα αναστενάζει και μετά μια κραυγή ακούγεται ενώ το δάγκωμα συμβαίνει εκτός κάδρου. Όταν ο Van Helsing διακόπτει την σκηνή, η σκιά το σκάει και αίμα στάζει στο χαλί. (Kane 2006: 103-104)

Η σύνδεση του χαρακτήρα με τη σκιά γίνεται καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ και η παραπάνω σκηνή είναι μόνο ένα παράδειγμα. Ο Coppola δανείζεται την τεχνική από το «συνάδελφό» του και ουσιαστικά ενεργοποιεί ξανά ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της αναπαράστασης. Βέβαια η δική του ταινία δεν είναι παραδομένη στις σκιές όπως το *Nosferatu*. Το χρώμα που κυριαρχεί στη ταινία είναι

το κόκκινο και αυτό γιατί εξυπηρετεί, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, το σκοπό της εισαγωγής της τραγικότητας του ήρωα και ως ένα σημείο τον εξανθρωπισμό του.

Το αίμα είναι ένα μοτίβο για αυτή τη ταινία. (Griswell 2008: 60) Το αίμα εισάγεται από την πρώτη σεκάνς, καθώς βλέπουμε ένα πεδίο μάχης γεμάτο πτώματα, ο ουρανός είναι στις αποχρώσεις του κόκκινου. Σε όλη τη ταινία κυριαρχεί η χρωματική παλέτα του κόκκινου. Και αυτό γιατί η φύση του Δράκουλα εξαρτάται από το αίμα, το αίμα είναι αυτό που τον καθορίζει που τον έκανε αυτό που είναι.



Όλη η πρώτη σκηνή της ταινίας που ουσιαστικά μας εξηγεί την ιστορία πίσω από τη δημιουργία του τέρατος χαρακτηρίζεται από τις αποχρώσεις του κόκκινου, ο ουρανός, η στολή του Κόμη όλα είναι κόκκινα. Επίσης σε αυτή τη πρώτη σκηνή εισάγεται έντονα και το χριστιανικό στοιχείο που θα διαπεράσει όλη την ταινία, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Ο Κόμης κοινωνεί πριν αποχαιρετήσει την αγαπημένη του και βγει στη μάχη. Σύμφωνα με τη χριστιανική πίστη όταν ο πιστός κοινωνεί λαμβάνει το αίμα του Χριστού. Με αυτό τον τρόπο ο Corrola συνδέει από την αρχή τη Θεία Κοινωνία με το αίμα που πίνει το βαμπίρ. Η πρώτη σκηνή της ταινίας κλείνει με το θάνατο της Elisabetta και τον οργισμένο Κόμη που βυθίζει το σταυρό του στη καρδιά του σταυρού της εκκλησίας, αίμα αρχίζει να αναβλύζει και καλύπτει τα πάντα. Σηματοδοτώντας το σημείο που ο Κόμης μετατρέπεται στον Dracula.

Το δεύτερο σημείο που δομικά χτίζει ο Corrola με την επιλογή της παραπάνω σκηνής είναι η σύνδεση του κόκκινου και των αποχρώσεων του με τα συναισθήματα του πόνου, της οργής και του θυμού και κατά μια έννοια με το κακό. Συμβολίζει το

«Κύκλο του Ανεξέλεγκτου» (Bernard 1992: 10). Όταν στη συνέχεια της ταινίας εμφανίζονται παρόμοιες αποχρώσεις το συναίσθημα που επιθυμεί ο σκηνοθέτης να γεννηθεί είναι το ίδιο με αυτό που βίωσε τόσο ο πρωταγωνιστής του όσο και ο θεατής παρακολουθώντας τη σεκάνς.

Και το αίμα είναι παρών σε κάθε πλάνο, στα ρούχα που φορούν οι χαρακτήρες, στα χρώματα του ουρανού. Έτσι ο Coppola σκηνοθετεί με βάση το αίμα γιατί ότι και να δούμε στη διάρκεια της ταινίας, η αλήθεια είναι ότι ο Δράκουλας παραμένει ένα τέρας που η επιθυμία του για το αίμα είναι πέρα από όλες τις άλλες και συνεπώς στο τέλος της ταινίας θα πρέπει να τιμωρηθεί, να καταστραφεί.

Ο Dracula στην ταινία του Coppola δεν έχει τη δυνατότητα της επιλογής πάνω στη φύση του, στοιχείο που μοιράζεται με τον Nosferatu. Ο Eduard στο «Twilight» από την άλλη μεριά δεν αναγκάζεται ποτέ να αντιμετωπίσει αυτό το ερώτημα¹⁹

Στη ταινία του Coppola το αίμα είναι καθοριστικό για τη εξέλιξη του χαρακτήρα και απόλυτο. Το γεγονός ότι χρειάζεται αίμα για να επιβιώσει, είναι μια πραγματικότητα που συντρίβει το χαρακτήρα. Και ουσιαστικά εισάγει τις υπαρξιακές ανησυχίες του ήρωα. Ενώ ανά στιγμές συναντάμε το ανθρώπινο πρόσωπο του, ιδιαίτερα στις σκηνές που μοιράζεται με τη Mina. Δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτή και να διεκδικήσει τις επιθυμίες του.

Η παραπάνω αντίθεση υπογραμμίζεται συμβολικά στη ταινία από τα χρώματα που επιλέγει ο σκηνοθέτης, την αντίθεση μεταξύ του κόκκινου και του μπλε. (Bernard 1992: 15) Τα δύο αυτά χρώματα συνδέονται με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που υπογραμμίζουν και την εσωτερική αντίθεση του ήρωα και τελικά δομούν και αυτά με τη σειρά τους την αναπαράσταση.

Αυτή η ταινία βέβαια απομακρύνεται από την καθαρή ταινία τρόμου. Ο τρόμος και ο φόβος συνεχίζουν να είναι παρόντες όπως και στο *Nosferatu* αλλά όχι με την ίδια ακριβώς έννοια. Το *Nosferatu* είναι μια ταινία τρόμου μια ταινία που μιλά για όλα

¹⁹ Θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο πως ο Eduard είναι από τους πρώτους που μπορεί να επιβληθεί στη φύση του.

όσα φοβόμαστε , ενώ ο Corrola στη δική του ταινία θέλει να πατήσει τόσο στην ερωτική ιστορία όσο και στο τρόμο. Περισσότερο δημιουργεί μια ταινία εξανθρωπισμού του τέρατος, αυτό που προσπαθεί να εξερευνήσει είναι τους λόγους πίσω από το τρόμο, πως έφτασε εκεί ο χαρακτήρας. Ο δημιουργός Corrola αναμετρείται με το μύθο του Δράκουλα/βαμπίρ. Πατάει με το ένα πόδι στο ένα είδος και με το άλλο στο άλλο, γεγονός που οδηγεί στο να φανούν καινούργιες πτυχές του χαρακτήρα πιο παραστατικά και περισσότερο απογυμνωμένες.

Η σύνδεση του Dracula με τη τρέλα, την αρρώστια, το ζωικό βασίλειο και την ελευθεριάζουσα συμπεριφορά

Και στο *Bram Stoker's Dracula* υπάρχει η σύνδεση του Dracula με χαρακτηριστικά που υπερτονίζουν την φύση του, το ότι είναι ένα τέρας. Ο Corrola τους δίνει την ίδια βαρύτητα και διαγράφει με τη σκηνοθεσία του τη σύνδεση ανάμεσα τους. Η διαφοροποίηση έρχεται με τα στοιχεία που τον εξανθρωπίζουν παρ' όλα αυτά όμως τα χαρακτηριστικά που τον δαιμονοποιούν, δεν υποβαθμίζονται.

Συναντάμε πάλι το ψυχιατρείο, την εμμονή με τα έντομα και τον συνάδελφο μεσίτη του Jonathan, ο οποίος ήταν ο πρώτος που πήγε στην Ρουμανία και τώρα έχει επιστρέψει τρελός με έμμονες στα έντομα, με τα οποία τρέφεται αλλά και τη κατανάλωση αίματος ως πηγή ζωής.

Επίσης βλέπουμε την παρέα ανώτερης κοινωνικής τάξης με την οποία μένει η Mina όσο ο Jonathan είναι μακριά λόγω της φιλίας της με τη Lucy. Μια παρέα που φαίνεται να έχει πιο ελευθεριάζουσα συμπεριφορά για την Αγγλία των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Όλες οι παραπάνω συμπεριφορές θα οξυνθούν όσο ο Dracula πλησιάζει στην Αγγλία και θα φτάσουν στο ανώτατο σημείο όταν ο Dracula θα εγκατασταθεί στη πόλη και θα προσπαθήσει να κερδίσει τη Mina.

Ειδικά ο χαρακτήρας της Lucy θα γνωρίσει την μεγαλύτερη μεταμόρφωση και επειδή ο Dracula θα την χρησιμοποιήσει για να τραφεί , θα την μετατρέψει σε βαμπίρ και θα της «χαρίσει» τη φύση του. Και όσο εξελίσσεται η ταινία, η

μεταμόρφωση της Lucy θα είναι αυτή που προβληματίσει τον αρραβωνιαστικό της και θα οδηγήσει στο να έρθει ο καθηγητής Van Helsing στο Λονδίνο με την ελπίδα ότι θα τη σώσει.

Όσο το πλοίο ταξιδεύει προς την Αγγλία μεταφέροντας τον Dracula τόσο οι συμπεριφορές ζώων και ανθρώπων οξύνονται. Ο Corrolo μοντάρει σκηνές από το πλοίο που σκίζει τη θάλασσα ενώ μέσω μια τρομερής καταιγίδας, με τις βρεγμένες από τη βροχή Lucy και Mina που κυνηγιούνται μεταξύ τους στο κήπο, με σκηνές από ζώα που φωνάζουν, ένα λύκο να το σκάει από τον ζωολογικό κήπο και εικόνες του ψυχιατρείου που ο Renfield φωνάζει για τον αφέντη του που πλησιάζει ενώ οι υπόλοιποι τρόφιμοι έχουν εξεγερθεί. Η πόλη και συγκεκριμένα οι πρωταγωνιστές της ταινίας παραδίδονται στην επιρροή του Dracula, στο κακό που ο ίδιος είναι.



Όσο παρατηρούμε τη ζωή του Dracula στο κάστρο βλέπουμε τους υπηρέτες τους και την ομάδα από γυναίκες βαμπίρ που υπηρετούν το Κόμη. Όσο ο Jonathan είναι φυλακισμένος στο κάστρο παρατηρούμε όλη τη «καθημερινή ζωή» σε αυτό με σκηνές που μας υπενθυμίζουν τον τρόπο που συνοδεύει το Dracula, μωρά ταΐζονται στα βαμπίρ και η παρέα του από θηλυκά βαμπίρ εκμεταλλεύονται τον Jonathan σαν την προσωπική πηγή τροφής τους. Κουτιά γεμίζουν με χώμα για να ταξιδέψουν στην Αγγλία και ο ίδιος ο Κόμης κοιμάται και ξυπνά σε ένα φέρετρο. Όλο το πρώτο μέρος της ταινίας είναι παραδομένο στην ανάπτυξη του χαρακτήρα ως τέρατος. Ακόμα και στη σκηνή που η γυναίκα βαμπίρ, «αδερφή» του κατηγορεί τον Dracula ότι είναι ανίκανος να αγαπήσει, η απάντηση του ότι «Αγάπησα και θα αγαπήσω ξανά» περισσότερο σκορπά τον τρόπο για αυτά που θα ακολουθήσουν στο θεατή

παρά την συμπάθεια. Με το διπλό της νόημα, ότι αυτή η αγάπη κρύβει την επιβολή ενός Ξένου πάνω σε μια κοινωνία. Θα κλέψει τις γυναίκες, θα τις κάνει δικές του.

Ο Corroia χρησιμοποιεί όλα τα προαναφερθέντα για να δομήσει την αναπαράσταση του τέρατος που είναι ο Dracula, όσα παρουσιάστηκαν πιο πάνω είναι αυτά που κάνουν τον θεατή να αντιλαμβάνεται αλλά και να μην ξεχνάει ότι στο βάθος ο Κόμης είναι ένα τέρας που θα φέρει το χάος στο Λονδίνο και ιδιαίτερα στην παρέα που πρωταγωνιστεί στη ταινία.

Η σύνδεση του Dracula με ζώο

Και σε αυτή τη ταινία υπάρχει η σύνδεση του Δράκουλα/βαμπίρ με το ζώο ή με τη ζωώδη φύση. Όταν ο Jonathan φτάνει έξω από το κάστρο του Dracula και περιμένει να τον παραλάβει η άμαξα του Κόμη, ένας λύκος εμφανίζεται και τον παρακολουθεί. Ο λύκος αυτός συμβολίζει τον ίδιο το Κόμη και φυσικά την είσοδο του Jonathan σε μια μεταφυσική πραγματικότητα, στο κάστρο και τη γη του Dracula που κυριαρχούν οι δυνάμεις του σκότους.

Ο Dracula, ο κομψός Δάνδης που φτάνει στο Λονδίνο μεταμορφώνεται σε ένα τεράστιο λύκο/ αρκούδα μέσα στο καράβι ταξιδεύοντας προς το Λονδίνο. Με αυτή τη μορφή επιτίθεται στους ναυτικούς και τους σκοτώνει.

Την ίδια μορφή έχει και τη νύχτα που επιτίθεται στην Lucy. Μόλις φτάνει στο Λονδίνο τρέχει αμέσως έξω από το σπίτι της Lucy και η ίδια μαγεμένη βγαίνει στο κήπο για να προσφέρει η ίδια το σώμα της και το αίμα της στο Κόμη. Σε εκείνη τη σκηνή ο Dracula εμφανίζεται απογυμνωμένος από όλα τα άλλα χαρακτηριστικά του και επιστρέφει στη πηγή, στη τερατώδη φύση του. Πίνει το αίμα της Lucy και τη βιάζει όταν η Mina διακόπτει τη σκηνή, το τέρας γυρνά και φωνάζει τόσο στη Mina όσο και σε μας τους θεατές «Μη με κοιτάς!». ²⁰

Με αυτό το τρόπο ο Corroia οδηγεί τη Mina αλλά και το θεατή στο να αναρωτηθούν για αυτό που βλέπουν, ο Dracula μιλά κοιτώντας ευθεία στη κάμερα

²⁰ Καθώς σε αυτή τη σκηνή το ρήμα που χρησιμοποιείται είναι το see θα λέγαμε ότι μια πιο σωστή μετάφραση θα είναι το να μη με βλέπεις.

και κατά συνέπεια στο θεατή. Μια τεχνική που υπογραμμίζει ότι ακόμα και αν γνωρίζει την αλήθεια για την ύπαρξη του και πως η ίδια η ύπαρξη του θα καθορίσει την εξέλιξη της ιστορίας, επιθυμεί να προσπαθήσει για ένα διαφορετικό αποτέλεσμα. Να κρατήσει την ίδια του τη φύση κρυφή για όσο χρονικό διάστημα μπορεί και να παλέψει να την αλλάξει ακόμα και αν αποτύχει.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ακριβώς μετά την σκηνή στο κήπο, την επόμενη φορά που η Mina θα συναντήσει τον Dracula είναι στους δρόμους του Λονδίνου. Ο Dracula την κοιτά από το απέναντι πεζοδρόμιο, ενώ η ίδια φαίνεται να μην του δίνει σημασία στην αρχή. Ο Κόμης μιλά, της απευθύνεται και λέει «Κοίτα με τώρα» ακριβώς το αντίθετο της φράσης που είπε ενώ ήταν στη ζωώδη του μορφή. Όντως η Mina γυρνά το κεφάλι και τον κοιτά για πρώτη φορά στη νέα του μορφή, αυτή του Δανδή.

Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι πολλές οι στιγμές που ο Dracula μεταμορφώνεται σε ζώο ή έρχεται σε επαφή με αυτό. Ειδικά η τελευταία φορά που θα πάρει αυτή τη μορφή είναι μόλις η Mina τον έχει εγκαταλείψει για να ταξιδέψει στη Ρουμανία, όπου και θα παντρευτεί τον Jonathan ο Dracula βυθίζεται στον θρήνο και μετά επιτίθεται σε όλους ενώ καταδικάζει τη Lucy στη μοίρα του βαμπίρ. Ο Van Helsing και οι υπόλοιποι προσπαθούν να τον σταματήσουν.

Στη ταινία του Coppola η φύση του Dracula είναι δυαδική πατάει όπως και η ίδια η ταινία σε δύο κομμάτια στο τρόμο/ τέρας και στην αγάπη/καταραμένος ήρωας. Γι' αυτό και ο Dracula ακόμα και όταν παρουσιάζεται στη ταινία σαν ένα ζώο-όπως αναφέραμε παραπάνω- δεν θα είναι ποτέ μόνο αυτό πάντα θα υπογραμμίζεται η τραγικότητα του, η εσωτερική μάχη του, ή ο πόνος που τον οδήγησε στο να μεταμορφωθεί ή να επιτεθεί. Όλη η αναπαράσταση δομείται πάνω σε δίπολα, δεν υπάρχει το καλό χωρίς το κακό.

Η σύνδεση του Dracula με το συναίσθημα

Σε αυτή τη ταινία ο Dracula είναι ένας χαρακτήρας τραγικός και ερωτικός. Αυτά τα δύο είναι τα δυο κεντρικά χαρακτηριστικά μαζί με το χαρακτηριστικό ότι πίνει αίμα. Η τραγικότητα και ο ρομαντισμός εισάγονται με ένα τρόπο καθολικό και τόσο φανερό από την αρχή της ταινίας που αλλάζει στο θεατή όλο το τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τον χαρακτήρα. Ο Coppola τον εξανθρωπίζει με τον να τον δει μέσα από το πρίσμα του καταραμένου ήρωα που δεν έχει απόλυτη ευθύνη για τη μοίρα που τον βρήκε.



Σε αντίθεση με το *Nosferatu* που κανένας δεν αναρωτήθηκε ποτέ πάνω στη φύση του Κόμη, κανείς δεν αναρωτήθηκε αν είναι τέρας ή όχι. Στο *Bram Stoker's Dracula* αυτός ο προβληματισμός διαπερνά όλη τη ταινία. Σε πολλές στιγμές ο θεατής πρέπει να απαντήσει σε αυτή την ερώτηση. Ο τρόπος που είναι σκηνοθετημένη η ιστορία είναι σαν να ρωτά τον, την θεατή: «Εσύ δεν τον καταλαβαίνεις; Δεν μπορείς να νιώσεις ότι νιώθει;» Μέχρι το 1992 που και κυκλοφόρησε η ταινία το κοινό ήταν ήδη πλήρως εξοικειωμένο με την εικόνα του Δράκουλα/βαμπίρ, αλλά ο Coppola επιλέγει να εισάγει ένα ακόμη νέο χαρακτηριστικό. Αυτό της τραγικής αγάπης. Και αυτό είναι αρκετό για να δώσει στην αναπαράσταση μια άλλη διάσταση που υιοθετήθηκε και από ταινίες που ακολούθησαν.

Οποιοδήποτε flash-back στη ταινία που μας παρουσιάζει το χαρακτήρα πριν την μεταμόρφωση είναι επινόηση του ίδιου του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου. Δεν υπήρχε πουθενά στο βιβλίο του Stoker ούτε σε καμία από τις ταινίες μέχρι τότε.

Σύμφωνα λοιπόν με τη δημιουργία του Corroia φυσικά και ο Dracula είναι ένα τέρας και σαν τέτοιο του αξίζει μόνο η καταστροφή, αλλά είναι ταυτόχρονα και ένας τραγικός ήρωας και εξαιτίας αυτού του λόγου του αξίζει και η κατανόηση. Όλες οι γραμμές ανάμεσα στα δίπολα τέρας/ άνθρωπος αλλά και θύτης/ θύμα είναι συγκεχυμένες, όχι μόνο στο κεντρικό χαρακτήρα του Dracula, αλλά και στους χαρακτήρες που τον πλαισιώνουν, ο τρόπος που φέρονται, οι επιλογές τους είναι στηριγμένες πάνω σε αυτό το δίπολο με μια σύνθετη κατασκευή που αποφεύγει τις απλοποιήσεις. Και αυτή ακριβώς η επιλογή του σκηνοθέτη οδηγεί στο ότι ο θεατής δεν βγάζει εύκολα συμπεράσματα. Δεν κρίνει κατηγοριοποιώντας άμεσα τους χαρακτήρες.

Το ερωτικό στοιχείο δεσπόζει από τις πρώτες σεκάνς. Ο κόμης Δράκουλας αγαπούσε την γυναίκα του, τόσο απόλυτα που όταν ανακάλυψε ότι εκείνη έδωσε τέλος στη ζωή της και η εκκλησία δεν της επέτρεψε την ταφή, απέρριψε το Θεό με αποτέλεσμα να γίνει το πλάσμα που βλέπουμε τώρα στη ταινία.

Όταν βλέπει την φωτογραφία της Mina, που είναι ίδια στην όψη με την πρώην γυναίκα του, νιώθει να κατακλύζεται από αγάπη. Πλέον η Mina και η σύνδεση μαζί της είναι το μόνο που τον νοιάζει. Η ταινία και ο χαρακτήρας ξεχειλίζουν από συναίσθημα. Ο πόνος για τη χαμένη αγάπη είναι αυτός που δημιούργησε το χώρο για να γεννηθεί το τερατώδες. Και η αγάπη είναι αυτή που θα το νικήσει στο τέλος της ταινίας ώστε να μπορέσουν να επιστρέψουν η τάξη και η ασφάλεια. Το τέρας πρέπει να πεθάνει.

Αυτή η σύνδεση με το συναίσθημα χαρίζει στο χαρακτήρα μια δυαδικότητα που τον κάνει συμπαθή στα μάτια των θεατών. Τον καταλαβαίνουν, το τέρας που βλέπουν

είναι μεν τρομακτικό αλλά περισσότερο γνώριμο.²¹ Είναι καταραμένος και τραγικός. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά πηγάζουν από τη σύνδεση του με το συναίσθημα. Ακολουθώντας αυτή τη λογική η ταινία προετοιμάζει το, τη θεατή για αυτά που θα ακολουθήσουν, ο χαρακτήρας του τέρατος διαγράφεται με στρώματα πολλαπλά που επιτρέπουν την κατανόηση από μέρους του, της θεατή ακόμα και τη συμπάθεια.

Το βασικότερο που εισάγεται είναι η σωτήρια από την αγάπη. Η για να παρουσιαστεί με όρους της ταινίας: η αγάπη είναι αυτή που καταδίκασε τον Dracula στο να γίνει τέρας, η αγάπη είναι αυτή που θα τον σώσει. Η Mina σώζει το Δράκουλα, του επιτρέπει να αναπαυθεί, εκδιώκει το τερατώδες και τον αφήνει να οδηγηθεί στο θάνατο και στην αγκαλιά της αγαπημένης του.

Έτσι ο Δράκουλας κερδίζει κάτι ακόμα στην αναπαράσταση του, το συναίσθημα ή το πολύ σημαντικότερο που είναι η δυνατότητα να νιώσει. Είναι αυτή η δυνατότητα που θα τον οδηγήσει όταν καταλάβει το πόσο αναπόφευκτα καθορίζεται από τη νέα φύση του, από το γεγονός ότι είναι ένα τέρας, να αποζητήσει ο ίδιος το θάνατο και την καταστροφή. Αυτή η γνώση και η επιλογή που κάνει, χαρίζει στο Δράκουλα μια πολυπλοκότητα μοναδική, σημάδια της οποίας συναντήσαμε στο *Nosferatu* αλλά που δεν βρίσκονται ποτέ στον Edward του *Twilight*. Και αυτό γιατί ο Dracula δεν σταματά ποτέ να είναι τέρας ή γιατί τίποτα δεν του χαρίζεται. Αναδεικνύεται σε όλο το πολύπλοκο μεγαλείο του ακριβώς επειδή μέσα του κλείνει τόσο την αγάπη όσο και το τερατώδες.

Η σύνδεση του Dracula με την ομορφιά και η μεταμόρφωση του σε όμορφο Δανδή

Όλη η παραπάνω ανάλυση με το συναίσθημα θα ήταν πολύ πιο δύσκολη να επιτευχθεί αν ο ίδιος ο χαρακτήρας δεν μεταμορφωνόταν σε έναν εαυτό πιο όμορφο. Η ομορφιά που εισέρχεται σε αυτή τη ταινία ως χαρακτηριστικό κρύβει την

²¹ Αυτό συνδέεται και με το παρουσιαστικό του κόμη στη ταινία. Χαρακτηριστικό που θα αναλυθεί στο επόμενο υποκεφάλαιο.

προσπάθεια της πρόκλησης του συναισθήματος της συμπάθειας και της κατανόησης που επιθυμεί ο Coppola για το τέρας του. Στην αρχή ο Dracula μοιάζει περισσότερο με το Nosferatu, είναι τρομακτικός με μια απόκοσμη λευκή φιγούρα, μακριά νύχια και τρομακτικό πρόσωπο. Στη διάρκεια της ταινίας μεταμορφώνεται και όταν φτάνει στο Λονδίνο μιλάμε για έναν όμορφο Δάνδη και όχι πια για ένα τέρας.



Μια μεταμόρφωση που εξυπηρετεί τους σκοπούς του Coppola, την προσπάθεια να δούμε το τέρας με περισσότερη κατανόηση. Μια επιλογή που ο Murnau δεν κάνει ποτέ, δεν βγάζει ποτέ έστω και φαινομενικά τον χαρακτήρα του από το τερατώδες, και αυτό γιατί ο Nosferatu δεν θα σταματήσει στιγμή να είναι τέρας, να μαζεύει πάνω του όλες τις φοβίες. Ο Coppola τον ομορφαίνει χωρίς όμως να τον κάνει να χάνει και τα τερατώδη χαρακτηριστικά του. Η ομορφιά του είναι φαινομενική και ένα χαρακτηριστικό στο οποίο μπαίνει και βγαίνει ο χαρακτήρας ανάλογα με την εξέλιξη της πλοκής. Οι σκηνές που ο Dracula επιδεικνύει τερατώδη και επικίνδυνη συμπεριφορά είναι πολλές. Επίσης δεν επιτρέπεται στιγμή στον, στην θεατή να ξεχάσει ότι είναι επικίνδυνος. Όλοι οι δεύτεροι χαρακτήρες υπενθυμίζουν συνεχώς ότι έχουμε να κάνουμε με ένα τέρας. Όλοι η ομάδα των αντρών με αρχηγό τον Van Helsing δεν σταματά στιγμή να μιλά εναντίον του Dracula και να ψάχνει τρόπο να τον καταστρέψει. Ναι εξανθρωπίζεται το τέρας αλλά ποτέ δεν χάνει τη φύση του.

Το δίπολο που αναφέρθηκε παραπάνω επανέρχεται και εδώ. Η εισαγωγή του ερωτικού στοιχείου είναι αυτή που εισήγαγε το πρίσμα του τραγικού. Μέσα από αυτό το πρίσμα όλα φωτίζονται διαφορετικά, τα ίδια χαρακτηριστικά που προκαλούσαν τρόμο τώρα ντύνονται και με ένα μανδύα συμπάθειας.

Φυσικά η τερατώδης φύση του Δράκουλα δεν εγκαταλείπεται. Ένα στοιχείο που λείπει τελείως από το «Twilight» όπου αυτή η ανάγκη δεν υπάρχει πια. Το τερατώδες έχει συνθλιβεί, δεν υπάρχει και μπορεί ο νέος τύπος τέρατος, ο τόσο όμορφος και «κανονικός» , να συνεχίσει να υπάρχει μέσα στη κοινωνία των ανθρώπων.

Η σχέση του Dracula με την Mina

Η Mina θυμίζει πολύ περισσότερο την Hellen στο «Nosferatu», καθώς δεν είναι καθόλου παθητική αλλά δρα στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Η διαφοροποίηση έρχεται στο ότι η Mina του Coppola έρχεται σε επαφή με τον Dracula, σε αντίθεση με την Hellen και το Nosferatu, που η σύνδεση των δυο ήταν σε ένα περισσότερο φανταστικό/μεταφυσικό επίπεδο.

Από την αρχή ακούμε τη φωνή της σε voice over να διαβάζει κομμάτια από το προσωπικό της ημερολόγιο, να μιλά για τα συναισθήματα της, τη σχέση της με τον αρραβωνιαστικό της αλλά και την σαγήνη που νιώθει προς το Dracula.

Στη πρώτη σκηνή που γνωρίζονται ο Coppola εισάγει το στοιχείο ότι η Mina είναι η μετενσάρκωση της Elisabetha και όλη η ιστορία παίρνει μια διαφορετική τροπή. Ο τρόπος που αντιδράει ο ένας δίπλα στον άλλον προοικονομεί αυτά που θα ακολουθήσουν αλλά και εισάγει για πρώτη φορά την έννοια του τραγικού ήρωα. Ενώ είναι έτοιμος να παραδοθεί στη φύση του και να πιεί το αίμα της Mina ο Dracula σταματά με αποτέλεσμα ο θεατής να δει για πρώτη φορά ότι το τέρας που μέχρι στιγμής παρακολουθούσε στη ταινία μπορεί και να έχει μια άλλη πλευρά πιο ανθρώπινη. Στη σκηνή που είναι οι δύο τους στο σαλόνι , η Mina φορά ένα

κατακόκκινο φουστάνι ²² και μιλά με τον Κόμη σε μια σκηνή που ξεχειλίζει ερωτισμό. Ο Corroia κινηματογραφεί με κοντινά σε στοιχεία του προσώπου της Μίνα που εναλλάσσονται με πλάνα των δύο τους, το στόμα που γλύφει το παγάκι της ζάχαρης, τα μάτια της, όλα χαρίζουν ένα υπέρμετρο ερωτισμό στη σχέση των δύο. Είναι μια σκηνή συναισθηματικά φορτισμένη η οποία αφήνει χώρο στο θεατή να ταυτιστεί, να «ξεχάσει» για λίγο το τέρας. Η Μίνα και ο Dracula βιώνουν τα συναισθήματα που αναπτύσσονται ανάμεσα τους και μπορούν να τα ορίσουν πιο ξεκάθαρα από ότι το ζευγάρι Hellen- Nosferatu και με περισσότερη τραγικότητα από ότι ο Eduard και η Bella. Φυσικά και η παραπάνω σύγκριση γίνεται στο μέτρο του δυνατού και έχοντας πάντα υπόψη ότι ανάμεσα στις ταινίες υπάρχει μια μεγάλη χρονική απόσταση, η οποία δεν επιτρέπει να γίνονται άμεσες συγκρίσεις. Τα τεχνικά μέσα που είχε ο Corroia είναι πολύ περισσότερα από αυτά που διέθετε ο Murnau, αλλά και η ελευθεριότητα της παραπάνω σκηνής ήταν αδύνατη για μια ταινία των αρχών του 20^{ου} αιώνα.



Παρ όλα αυτά η παραπάνω σύγκριση εξυπηρετεί τον συλλογισμό μας ότι το ερωτικό στοιχείο που εισάγει ο Corroia στη ταινία του διαφοροποιεί την αναπαράσταση του Δράκουλα ως προς την συμπάθεια που προκαλεί πλέον ο χαρακτήρας στο

²² Ξανά η αναπαράσταση του αίματος

θεατή. Η σχέση Hellen –Nosferatu υπάρχει, η σύνδεση μεταξύ τους, αλλά η έννοια της αγάπης δεν βγαίνει ποτέ φανερά μπροστά, όπως συμβαίνει στην ταινία του Coppola.

Επίσης η αγάπη σαν θεματική είναι το ίδιο φανερή με την σεξουαλικότητα. Η σχέση των δυο έχει έναν διπλό συμβολισμό. Από τη μια είναι η σεξουαλικότητα, η θέση των φύλων και από την άλλη είναι η αγάπη. Στην τελευταία σεκάνς η Mina μιλά σε voice over για το πώς η αγάπη της θα είναι αυτή που θα τους σώσει όλους, τόσο τους ανθρώπους όσο και το τέρας.

Με αυτή τη σύνδεση ο Dracula, η αναπαράσταση του Δράκουλα/ βαμπίρ αλλάζει, καθώς η αγάπη είναι σημαντικό χαρακτηριστικό πλέον, , μπορείς να την «αγγίξεις» και να τη δεις, χωρίς να υπονοείται. Το σημαντικό είναι ότι ο Coppola συνδέει την αγάπη με την τραγικότητα. Και αυτό γιατί ξέρει που πρέπει ο χαρακτήρας του να καταλήξει. Στο θάνατο, στην αναπόφευκτη ήττα του από την ζωή και την κανονικότητα.

Η Mina και η νεκρή σύζυγος του Dracula Elisabetta ταυτίζονται σε μεγάλο μέρος της ταινίας, είναι σαν να είναι η μια συνέχιση της άλλης και αυτές που θα τον σώσουν τελικά. Ο γυναικείος χαρακτήρας εδώ δεν θυμίζει σε κανένα επίπεδο την Bella και την παθητική της στάση που έχει δώσει όλες τις πρωτοβουλίες στο Eduard και περιμένει αυτόν να πάρει όλες τις αποφάσεις, ενώ αυτή θα τον ακολουθεί.

Στις περισσότερες σκηνές της ταινίας δεν βλέπουμε μια παθητική Mina αλλά μια γυναίκα που σκέφτεται και είναι υπεύθυνη για τη μοίρα της. Βλέπει το τερατώδες στο κόμη, γοητεύεται από αυτόν και είναι πιο έτοιμη να συνεχίσει τη σχέση του μαζί του περισσότερο από κάθε άλλο γυναικείο χαρακτήρα που συναντάμε στις ταινίες.

Με την τεχνική του voice over όλη η σχέση αλλά και ο ίδιος ο χαρακτήρας ενδυναμώνεται ακόμη περισσότερο. Η Mina μιλά για όλα όσα σκέφτεται για τις σκέψεις της και τις ανάγκες της, για το τέρας, για την σαγήνη που νιώθει, για τη φίλη της που βυθίζεται στο σκοτάδι. Είναι μαζί με τον καθηγητή Van Helsing και τον Jonathan μια από τους τρεις βασικούς αφηγητές της ταινίας.

Το ότι αυτή μιλά για όλα όσα συμβαίνουν την ανάγει στην αδιαφιλονίκητη πρωταγωνίστρια. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι η τεχνική του voice over από πλευράς του γυναικείου χαρακτήρα χρησιμοποιείται και στο *Twilight* αλλά με τελείως διαφορετικό τρόπο. Η Bella μιλά για τις σκέψεις της και τα συναισθήματα της για τον Edward αλλά με μια παθητική στάση απέναντι σε αυτά. Αυτό που μας περιγράφει είναι το πόσο αδύναμη είναι σε αντίθεση με την Mina που μιλά για όλα όσα θέλει να πράξει. Ο χαρακτήρας της Mina δομείται πάνω στην ενεργητικότητα και όχι την παθητικότητα, όπως της Bella.

Το πιο σημαντικό που ενισχύει το παραπάνω επιχείρημα είναι ότι αυτή είναι ο άνθρωπος που σώζει στο τέλος τόσο το ίδιο το τέρας όσο και την ανθρωπότητα από το κακό. Ο Dracula αφήνει όλο το μίσος που τον δημιούργησε και περνά στην ανυπαρξία, ενώ η κανονικότητα έχει επανέλθει στη κοινωνία αφού ένα τέρας όπως ο Dracula δεν υπάρχει πια.

Σε συνέχεια όλων των παραπάνω μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η ταινία του Corroia διαφοροποιείται σημαντικά στο χτίσιμο του χαρακτήρα του βαμπίρ σε σχέση με το *Nosferatu* με την έννοια ότι εισάγει τόσο την αιτία που αυτό το πλάσμα γεννήθηκε, όσο και την σύνδεση του όχι μόνο με τον ερωτισμό αλλά την αγάπη. Γεγονός που τον καθιστά μια τραγική φιγούρα, η οποία ναι μεν δεν παύει να είναι τέρας, αλλά ένα τέρας που το άτομο μπορεί να δει μέσα του ψήγματα του εαυτού του υπό την έννοια ότι αναγνωρίζει συμπεριφορές. Οι σκηνές που παρουσιάζεται το τέρας- Δράκουλας φυσικά και δεν λείπουν, είναι εκεί για να δομήσουν όλη την αναπαράσταση πάνω στο δίπολο τέρας-πρίγκιπας. Και όχι με ένα σχηματικό τρόπο όπως συμβαίνει στο *Twilight* όπου ο κίνδυνος ή το τερατώδες λειτουργεί σαν ένα χαρακτηριστικό μικρό και ασήμαντο που είναι εκεί μόνο για να κάνει λίγο πιο ενδιαφέρουσα την σχέση μεταξύ Edward και Bella στην αρχή. Η διαφορά στον Dracula είναι ότι νιώθει τύψεις στο τέλος για την φύση του και θέλει να προστατέψει τη γυναίκα που αγαπά από το τέρας που υπάρχει μέσα του. (Callander 2000 : 5) Στη τελευταία σεκάνς της ταινίας παρατηρούνται οι ρίζες της προαναφερόμενης ρήσης. Σε ταινίες, αλλά και σειρές που θα ακολουθήσουν θα παρατηρηθεί έντονα η υπαρξιακή κρίση των χαρακτήρων του μεταγοτθικού

αφηγήματος, όπως για παράδειγμα στην ταινία *Interview with a Vampire* του Neil Jordan, αλλά και στην επιτυχημένη τηλεοπτική σειρά *Buffy-The Vampire Slayer* του Josh Whedon.

Το τερατώδες, βέβαια, καθορίζει τον Dracula στην παρούσα ταινία και τελικά είναι αυτό που οδηγεί στη καταστροφή του, η ευτυχία δεν είναι κάτι που θα βρει στο τέλος της ταινίας με τη συμβατική έννοια. Θα αγγίξει την ευτυχία μόνο θυσιάζοντας το τερατώδες στο βωμό της αγάπης. Άλλωστε είναι τα χέρια της ίδιας της Mina που τον οδηγούν στην καταστροφή που για αυτόν είναι και η σωτηρία. Με αυτή την έννοια η αναπαράσταση εδώ οδηγεί στην δημιουργία ενός τραγικού ήρωα, η αγάπη σαν άλλη πλευρά του νομίσματος της κατάρας εισάγεται εδώ με τρόπο καθολικό και καθοριστικό. Δίνοντας στην αναπαράσταση την τραγικότητα που θα επιτρέψει στον Dracula, στη συγκεκριμένη ταινία, να συγκεντρώνει αντικρουόμενα χαρακτηριστικά που πέρα από τη Mina σαγηνεύουν και το κοινό. Το τέρας έχει αρχίσει να μας μοιάζει χωρίς όμως να φύγει από το φυσικό του περιβάλλον ή να γίνει η απόλυτη ενσάρκωση της ομορφιάς όπως συμβαίνει στο *Twilight*.

Twilight

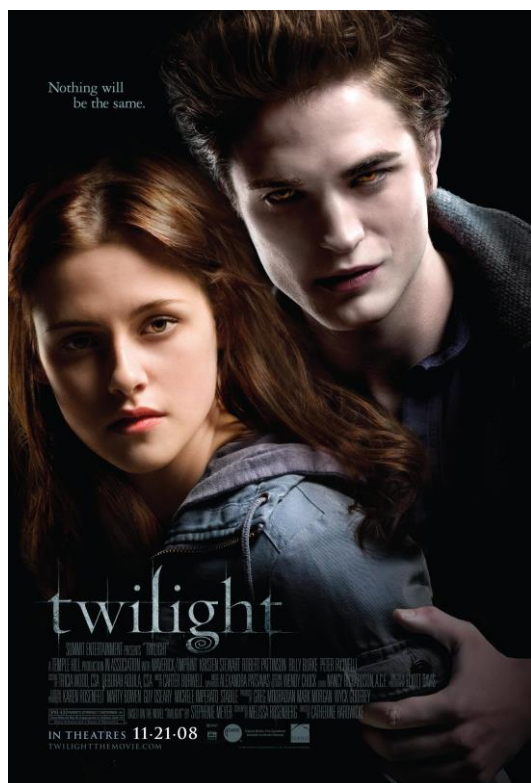
Σκηνοθεσία: Catherine Hardwicke

Σενάριο: Melissa Rosenberg

Πρωταγωνιστούν: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Billy Burke

Πλοκή:

Η Bella Swan είναι λίγο διαφορετική από τις άλλες κοπέλες, κατά κάποιο τρόπο ποτέ



δεν πίστευε ότι ανήκει στις παρέες της ηλικίας της και στο περιβάλλον της, αισθανόταν ξένη. Όταν αποφασίζει να μετακομίσει στη μικρή πόλη του Forks για να μείνει με τον πατέρα της όλα είναι καινούρια και διαφορετικά στην γεμάτη ομίχλη και συννεφιά μικρή πόλη. Όλα θα αλλάξουν όταν θα γνωρίσει τον Edward έναν συμμαθητή της στο σχολείο που δεν μοιάζει καθόλου με τα άλλα αγόρια. Σε λίγο θα καταλάβει γιατί. Ο Edward είναι στη πραγματικότητα βαμπίρ. Ο ίδιος και ολόκληρη η οικογένεια του ζουν χρόνια στη μικρή πόλη του Forks και παρόλο που

φαίνονται διαφορετικοί κανείς δεν φαίνεται να «βλέπει» την διαφορά. Η Bella και ο Edward θα ερωτευτούν παράφορα. Ο Edward θα επιθυμεί το αίμα της περισσότερο από οτιδήποτε άλλο αλλά θα την αγαπήσει βαθιά. Θα προσπαθήσει να έχει μια φυσιολογική σχέση μαζί της. Όταν ένα άλλο βαμπίρ ο Phoenix της επιτίθεται εξαιτίας της σχέσης του μαζί του ο ίδιος θα κάνει τα πάντα για να τη σώσει. Όλα θα λυθούν χάρη στο μεγάλο έρωτα που γεννιέται μεταξύ τους, η Bella είναι πια σίγουρη ότι θέλει να γίνει και αυτή βαμπίρ σαν τον ίδιο τον Edward και να περάσει μαζί του την αιωνιότητα.

Ανάλυση της ταινίας

Ο ιδανικός ρομαντικός ήρωας;

Η υστερία γύρω από το φαινόμενο του *Twilight Saga*. Ένα ακόμη *teen movie*;

Η ταινία στηρίζεται στο βιβλίο της Stepahnie Meyer *Twilight* που κυκλοφόρησε το 2005. Το βιβλίο αποτέλεσε την αρχή αυτού που ονομάστηκε αργότερα *Twilight Saga* δηλαδή το έπος του *Twilight*. Τρία βιβλία το ακολούθησαν το «*New Moon*» (2006), το *Eclipse* (2007) και τέλος το *Breaking Dawn* (2008). Το πρώτο βιβλίο έγινε σχεδόν εν μια νυκτί best seller και ενώ στην αρχή θεωρήθηκε βιβλίο για εφήβους γρήγορα και μετακόμισε στη *New York Times Best Seller list* στο νούμερο 5 το πρώτο μήνα και αργότερα στο νούμερο 1. Η έκδοση και των υπόλοιπων βιβλίων ακολούθησε την επιτυχία του πρώτου. Το 2008 τα βιβλία της Stepahnie Meyer είχαν πουλήσει περισσότερο από 29,5 εκατομμύρια αντίτυπα παγκοσμίως.

Το *Twilight* η ταινία κυκλοφόρησε το 2008, ενώ μέσα στα επόμενα χρόνια κυκλοφόρησαν και οι υπόλοιπες ταινίες του έπους το οποίο ολοκληρώθηκε στο κινηματογράφο το 2012 με την κυκλοφορία και της τελευταίας ταινίας.



Τόσο τα βιβλία όσο και η ταινίες δημιούργησαν αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε ποπ φαινόμενο. Γρήγορα οι ήρωες της ιστορίας έγιναν αναγνωρίσιμοι από τον καθέναν στο κόσμο και πέρασαν και σε άλλες επιχειρήσεις ή τομείς ως

εργαλεία μάρκετινγκ. Στο internet δημιουργήθηκαν ιστοσελίδες που ανέλυαν τόσο τη ταινία όσο και το βιβλίο, οι fans χωρίστηκαν σε στρατόπεδα σύμφωνα με το χαρακτήρα που συμπαθούσαν, ενώ το έπος ενέπνευσε τη δημιουργία θεματικών σειρών ρούχων, κλινοσκεπασμάτων και άλλων καταναλωτικών αγαθών.

Είναι γεγονός ότι το Twilight ξεκίνησε σαν ένα εφηβικό βιβλίο και η ταινία είχε το ίδιο κοινό «στόχο» αλλά είναι γεγονός ότι πολλοί ενήλικες διάβασαν τα βιβλία και παρακολούθησαν τις ταινίες με ενδιαφέρον. Ακόμα και εκείνοι που δεν είδαν τη ταινία ή δεν διάβασαν το βιβλίο με τον τρόπο που εισήχθη το έπος σε τόσα διαφορετικά μέσα, σίγουρα μπορούσαν να αναγνωρίσουν τους χαρακτήρες ή γνώριζαν την βασική πλοκή της ιστορίας. Άρα το βιβλίο της Stephenie Meyer έγινε γρήγορα αναπόσπαστο μέρος της ποπ κουλτούρας, αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον που υπήρχε για το Δράκουλα/βαμπίρ στο κοινό και επηρέασε αναπαραστάσεις του τέρατος που ακολούθησαν.

Αυτοί είναι οι λόγοι που υποστηρίζεται στη παρούσα εργασία ότι είναι δυνατόν να θέσουν την ταινία σε αντιπαραβολή με τις άλλες δύο ταινίες που αναλύονται. Μπορεί αρχικά οι δημιουργοί της ταινίας να είχαν ως στόχο τους εφήβους αλλά η πραγματικότητα έδειξε ότι άγγιξε ένα ευρύτερο κοινό, είτε η ίδια είτε τα «παράγωγά» της. Θα ήταν βιαστικό να αποριφθεί το Twilight σαν ένα ακόμη teen movie.

Στοιχεία Μεταμοντερνισμού στο Twilight και η αναπαράσταση του βαμπίρ

Η πιο χαρακτηριστική αισθητική έκφραση του μεταμοντερνισμού δεν είναι η παρωδία, αλλά η συρραφή, μια κενή, ουδέτερη πράξη μιμητισμού, χωρίς σατυρικούς στόχους ή αίσθηση εναλλακτικών, ούτε καν κάποιο μυστήριο «πρωτοτυπίας» πέρα από την ειρωνική ενορχήστρωση νεκρών στυλ, εξού και η κεντρικότητα της διακειμενικότητας και αυτό που ο Jameson ονομάζει «τυχαίο κανιβαλισμό όλων των στυλ του παρελθόντος». (Stam 2000: 382)

Η παραπάνω θέση μπορεί να παρατηρηθεί στο Twilight ότι τα χαρακτηριστικά του Δράκουλα/βαμπίρ του παρελθόντος, παλιότερες ιστορίες και μυθολογίες

μπλέκονται με την ποπ κουλτούρα. Τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά ²³ αναμιγνύονται με άλλα καινούρια ή μεταλλάσσονται ώστε να εξυπηρετούν το «στόχο». Τα νέα τέρατα μπορούν να συνυπάρξουν με τους ανθρώπους, ανάμεσα τους. Αυτόματα τα τέρατα της ταινίας λοιπόν γίνονται προσιτά και κατά συνέπεια η σύνδεση θεατή- τέρατος περνά σε μια καινούρια εποχή. Ο μεταμοντερνισμός λοιπόν, όπως συνηθίζει, έτσι και σε αυτό το παράδειγμα αγκαλιάζει όλα τα διαφορετικά χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα να τα ακυρώνει. Λείπει το βάθος όλα είναι μια συρραφή. Ο νέος Δράκουλας/ βαμπίρ δεν είναι πια τέρας είναι απλά διαφορετικός και μάλιστα με ένα τρόπο που οδηγεί τους θεατές στο να επιθυμούν να του μοιάσουν, ο βαμπιρισμός είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό που θέλει να «αποκτήσει» ο άνθρωπος στη καταναλωτική κοινωνία. Και αυτό γιατί ο βαμπιρισμός πλέον έχει χάσει οποιαδήποτε χαρακτηριστικό τέρατος και έχει μετατραπεί σε μια επιθυμητή κατάσταση.

Τα μεταμοντέρνα στοιχεία της ταινίας και αυτή μίξη μεταξύ παλιών και νέων χαρακτηριστικών θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο όπου θα παρουσιαστεί το κάθε χαρακτηριστικό ξεχωριστά.

Το Twilight λοιπόν αν και ανήκει στο είδος των teen movies, η τεράστια επιτυχία που γνώρισε, οδήγησε την συγκεκριμένη αναπαράσταση του βαμπίρ να εισαχθεί στην ποπ κουλτούρα και να επηρεάσει τις ταινίες που ακολούθησαν ή θα ακολουθήσουν με την λογική ότι υπήρξε μια δημιουργία ενός νέου είδους τέρατος. Το όμορφο ή καλό τέρας. Που πλέον δεν είναι τόσο επικίνδυνο, αφού δεν είναι τόσο ξένο, η παρουσία του στην κοινωνία, δεν απειλεί την κοινωνική συνοχή. Φυσικά και υπάρχουν σύγχρονες ταινίες που ακολούθησαν την μυθολογία του βαμπίρ/ Δράκουλα κρατώντας τις κλασικές συνδέσεις που έφτιαξαν το χαρακτήρα. Στη παρούσα εργασία όμως θεωρείται ότι ο Eduard αποτελεί τη μετεξέλιξη ουσιαστικά του Δράκουλα, όπως η Bella της Mina και η δημιουργία τους αποτελεί

²³ Ας επιτραπεί ο όρος, για τη παρούσα εργασία στερεοτυπικά χαρακτηριστικά του Δράκουλα/βαμπίρ θεωρούνται: ο ύπνος σε φέρετρα, ο θάνατος από ξύλινα παλούκια ή η μη αντοχή στο φως κα.

την είσοδο των παλιότερων χαρακτήρων στην εικονογράφηση του 21^{ου} αιώνα η οποία επηρέασε τις αναπαραστάσεις που ακολούθησαν στο κινηματογράφο αλλά και την τηλεόραση. Όπως και ότι η ομορφιά πλέον φαντάζει το πρώτο και πιο βασικό χαρακτηριστικό της αναπαράστασης. Ο Δράκουλας/ βαμπίρ φαντάζει πλέον ότι πρέπει πρώτα και κυρίως να υπάγεται στα πρότυπα ομορφιάς της εποχής, ενώ δεν ενδίδεται συμβολισμούς σεξουαλικότητας και φύλου, επιστρέφοντας πίσω στους παραδοσιακούς ρόλους.

Στο Twilight τα βασικά χαρακτηριστικά του Δράκουλα/βαμπίρ αλλάζουν ή προσαρμόζονται έτσι ώστε να εξυπηρετήσουν την αναπαράσταση του τέλειου. Το βαμπίρ δεν είναι πλέον ένα πλάσμα του σκότους αλλά ένα πλάσμα πέρα και πάνω από τον άνθρωπο που συγκεντρώνει χαρακτηριστικά που τον κάνουν να είναι κατά μια έννοια- καλύτερος από τον άνθρωπο. Δεν είναι πια κατάρα να είσαι βαμπίρ αλλά κατά μια έννοια ευλογία. Όλες οι προηγούμενες αναπαραστάσεις τόσο στις ταινίες που αναλύονται στην παρούσα εργασία όσο και σε άλλες ταινίες συνέδεαν το βαμπίρ/ Δράκουλα με το σκότος, την κατάρα με την θρησκευτική έννοια-καταραμένος από το Θεό- ή έστω με τραγικότητα. Σε καμία από τις αναπαραστάσεις δεν παρουσιαζόταν ένας Δράκουλας/ βαμπίρ που θα μπορούσε εν δυνάμει να ζει ως άνθρωπος ανάμεσα στους ανθρώπους. Για πρώτη φορά συναντάμε ένα νέο τύπο ήρωα. Το τέρας δεν έχει τίποτα το τρομακτικό ουσιαστικά.

Η παραπάνω ρήση υποστηρίζεται ακόμα περισσότερο από τις τεχνικές της κινηματογράφησης. Στο « Twilight» όλα τα στοιχεία που αναφέραμε στις άλλες δυο ταινίες δεν υπάρχουν πουθενά, το αίμα, το ζώο, οι σκιές. Ακόμα και η μουσική είναι χαρούμενη και ρομαντική, πουθενά δεν υπονοείται τίποτα, ούτε δημιουργείται κλίμα άγχους ή φόβου για το θεατή. Ο Edward είναι ένα καλό τέρας και αυτό υποστηρίζεται τεχνικά από όλα τα μέσα που χρησιμοποιεί η ταινία.

Το βλέμμα της κάμερας που ακολουθεί τον Edward είναι ένα βλέμμα θαυμασμού, ο Edward αποθεώνεται από την κινηματογράφηση του.

Αναλυτικότερα θα δούμε τις συνδέσεις με ξεχωριστά χαρακτηριστικά έτσι ώστε να αναπτύξουμε τον παραπάνω συλλογισμό και το πώς στην παρούσα εργασία μετατρέπεται ο βαμπιρισμός από κατάρα σε ευλογία.

Η σύνδεση του Eduard με τη «φύση» του και η μετεξέλιξη της

Η φύση του βαμπίρ που αναφέρθηκε για τις άλλες δύο ταινίες, δηλαδή η ίδια η ύπαρξη του Δράκουλα/βαμπίρ ήταν καθολική για τους χαρακτήρες του Nosferatu και του Dracula. Στο *Twilight* κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, η φύση δεν καθορίζει τους χαρακτήρες που είναι ελεύθεροι να διαλέξουν τον τρόπο ζωής τους όπως οι άνθρωποι.

Η οικογένεια Kullen, αλλά ειδικά ο Eduard, που αναλύεται ως χαρακτήρας, είναι κατά κάποιο τρόπο vegetarian²⁴, δεν τρέφονται από ανθρώπους αλλά από ζώα. Το πρώτο βασικό χαρακτηριστικό του Δράκουλα/βαμπίρ γίνεται φιλικό προς τον, την θεατή και κατά άμεση συνέπεια αφαιρούνται όλα τα σεξουαλικά και μεταφυσικά στοιχεία που συνδεόντουσαν με το δάγκωμα του βαμπίρ και συναντήσαμε στις άλλες δύο ταινίες. Άλλωστε και οι άνθρωποι δεν τρώνε τα ζώα; Με αυτό το στοιχείο η ταινία αποδομεί το βασικότερο χαρακτηριστικό του Δράκουλα/βαμπίρ. Κρατά το πυρήνα. Ναι ο Eduard λαχταρά το αίμα, αλλά δεν τρέφεται από ανθρώπους, δεν τους δαγκώνει. Το μεταφυσικό αλλά και το ερωτικό στοιχείο που συνδέεται με το δάγκωμα και κατ' εξέλιξη με την σύνδεση με τον άνθρωπο δεν υπάρχει πια. Η σύνδεση που δημιουργήθηκε μεταξύ της σεξουαλικότητας, του φύλου και του δαγκώματος του βαμπίρ εδώ φαίνεται να έχει χάσει την σημασία της. Τα φιλά του Eduard δεν κρύβουν το τρόμο που έκρυβαν τα φιλά του Dracula. Το φιλί του δεν θα κλέψει κάτι από τις γυναίκες, δεν έχουν τίποτα να φοβηθούν ή να επιθυμήσουν.

Ο Eduard και τα άλλα βαμπίρ της ταινίας δεν είναι πλάσματα της νύχτας, δεν είναι καταραμένα να ζούνε σε αυτή. Μπορούνε με ευκολία να περπατήσουν κάτω από

²⁴ Έτσι αυτοχαρακτηρίζονται στη ταινία, αλλά τους χαρακτηρίζει και η ίδια η Bella . Οπότε θα χρησιμοποιηθεί ο όρος στη παρούσα εργασία παρά την παραδοξότητα του.

τον ήλιο, αλλά δεν το κάνουν γιατί το δέρμα τους λαμπυρίζει και η διαφορετικότητα τους θα γινόταν αντιληπτή από τους ανθρώπους. Η έλλειψη της σύνδεσης με τη νύχτα αλλά και η αντικατάσταση της από δέρμα που λαμπυρίζει οδηγεί σε μια εικονογράφηση ιδανική που πιο πολύ θεοποιεί τον Eduard παρά τον δαιμονοποιεί. Τα πλάνα που ο ίδιος λαμπυρίζει κάτω από τον ήλιο και η Bella τον κοιτά, είναι στημένα ως πλάνα αποθέωσης για τον χαρακτήρα, ενώ η ίδια τον παρομοιάζει συχνά με διαμάντι. Πουθενά δεν γίνεται λόγος για το σκοτάδι ή για το τρόπο που πιθανώς να προκαλεί ένα πλάσμα σαν τον Eduard, αντίθετα ο ίδιος είναι η προσωποποίηση της ομορφιάς και της μοναδικότητας. Αυτό το γεγονός τονίζεται ακόμα περισσότερο από τα λόγια της ίδιας της Bella που υποβαθμίζει τον εαυτό της στην κανονικότητα, ενώ ταυτόχρονα αναγάγει τον Eduard και τη φύση του σε κάτι όχι μόνο το μεταφυσικό- που είναι άλλωστε όντας βαμπίρ- αλλά σε κάτι το θεϊκό, σε κάτι καλύτερο.

Επίσης η ταινία δομεί την αναπαράσταση πάνω στην ομορφιά. Ο Eduard και η οικογένεια του είναι πανέμορφοι, αυτό παρουσιάζεται στη ταινία σε κάθε στιγμή. Στη σκηνή στο σχολείο, ο Eduard και τα αδέρφια του μπαίνουν στην καφετέρια ενώ όλη η σκηνή είναι γυρισμένη σε slow motion και οι μαθητές, ανάμεσα τους και η Bella τους κοιτούν με θαυμασμό. Η Bella υποστηρίζει ότι είναι από τα πιο όμορφα πλάσματα που έχει συναντήσει, ότι κινούνται με μοναδική χάρη.

Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας ο Eduard είναι ο αποδέκτης του θαυμασμού τόσο της Bella όσο και του κινηματογραφικού φακού. Ο τρόπος που κινηματογραφείται ο ήρωας είναι σαν να προσκαλεί το, τη θεατή να τον θαυμάσει και να τον επιθυμήσει. Η εικόνα της απατηλής ομορφιάς που κρύβει κινδύνους υπάρχει αιώνες, αυτό οδηγεί στο να τονιστεί σε χαρακτηριστικό στον Eduard είναι ότι η ομορφιά στον Eduard είναι καθολική και συνθλίβει όλα τα άλλα χαρακτηριστικά. Το οποίο οδηγεί στο να μην υπάρχει πια η διαχωριστική γραμμή που θα διατηρήσει τα σύνορα μεταξύ του βαμπυρικού και του ανθρώπινου, αυτό που ο Stevenson ονομάζει υπερβολική εξωγαμία, την σεξουαλική κλοπή μελών μιας ομάδας, από μια άλλη. (Callander 2000: 4)

Ο Eduard είναι απέθαντος φυσικά αλλά και πλήρως αποξενωμένος από το χριστιανικό στοιχείο. Σταυροί, φέρετρα και σκόρδα δεν έχουν καμία θέση σε αυτή την αναπαράσταση. Δεν πεθαίνει άμα περάσεις ένα ξύλινο παλούκι μέσα από την καρδιά του, δεν κοιμάται σε φέρετρα. Είναι απλά δύσκολο να τον σκοτώσεις, καθώς είναι ένα μεταφυσικό πλάσμα. Ο ίδιος και η οικογένεια του μένουν σε μοντέρνο σπίτι, «κοιμούνται» σε κανονικά κρεβάτια και επιδίδονται σε καθημερινές ασχολίες. Και πάλι δεν είναι η πρώτη φορά που συναντάμε στον κινηματογράφο βαμπίρ που ανήκουν σε ομάδες που έχουν μια κοινωνική συνοχή και σε άλλες ταινίες τα βαμπίρ συχνά ζουν σε ομάδες, για άλλη μια φορά στη ταινία *Συνέντευξη με ένα Βρικόλακα* συναντάμε βαμπίρ που ζούνε μαζί, που έχουν μια ιδιότυπη οικογένεια, αλλά οι Cullen είναι διαφορετικοί. Η οικογένεια τους υπάγεται σε δυτικά πρότυπα. Είναι η τέλεια πυρηνική οικογένεια, με τα υιοθετημένα της παιδιά, τη μητέρα που δεν εργάζεται και το πατέρα που είναι γιατρός. Επιδίδονται σε καθημερινές ασχολίες, δεν ζουν στις παρυφές του κοινωνικού ιστού, η κοινωνία της μικρής πόλης τους αποδέχεται. Ακόμα και η επιλογή του οικογενειακού τους παιχνιδιού, του baseball, δεν είναι τυχαία. Το baseball αποτελεί για την Αμερική το τυπικό και σύνηθες οικογενειακό παιχνίδι, όπως για εμάς το ποδόσφαιρο. Είναι σαν ο Eduard να διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους τόσο όσο.

Το μεταφυσικό στοιχείο δεν υφίσταται, ο Eduard δεν έχει καμία σύνδεση με το μεταφυσικό και η ζωή του είναι όπως όλων των άλλων απλά με μια ιδιαιτερότητα, το να είναι βαμπίρ. Η κατάρα της φύσης του υπάρχει μόνο για να διανθίσει την ερωτική ιστορία, να προσφέρει το απαραίτητο εμπόδιο που θα κάνει τον έρωτα να φουντώσει, αλλά όταν θα είναι η κατάλληλη στιγμή θα αγνοηθεί και θα λυθεί με μεγάλη ευκολία.

Σε συνέχεια όλων των παραπάνω φτάνουμε σε ένα ακόμη συμπέρασμα: ότι σε αυτά τα βαμπίρ τους δίνεται το χαρακτηριστικό της επιλογής πάνω στη φύση τους. (Clements 2011: 108) Όλη η μυθολογία του Δράκουλα/βαμπίρ καταρρέει από τη στιγμή που αυτοί οι χαρακτήρες μπορούν να διαλέξουν τη ζωή που θέλουν να ζήσουν. Ειδικότερα στις ταινίες που αναλύονται δεν υπάρχει ποτέ η δυνατότητα της επιλογής στο βαθμό που δίνεται στους χαρακτήρες του *Twilight*, αλλά και

γενικότερα στις αναπαραστάσεις του Δράκουλα/βαμπίρ στον κινηματογράφο η μη κατανάλωση αίματος από ανθρώπους, μέχρι την κυκλοφορία της ταινίας, συνήθως συνδεόταν με καταραμένα βαμπίρ και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί επιλογή. Ακόμα και στο Συνέντευξη με ένα βρικόλακα, αυτό που παρατηρείται είναι μια κρίση ύπαρξης που βιώνουν τα βαμπίρ σε καμία περίπτωση δεν είναι ελεύθερα να επιλέξουν την ζωή τους. Ακόμα και όταν καταναλώνουν ζώα αντί για ανθρώπους, για παράδειγμα ποντίκια, το κάνουν σαν μια τιμωριτική πράξη προς την ίδια τους τη φύση. Στο *Twilight* καμία πράξη των χαρακτήρων δεν χαρίζει βάθος. Σε καμία από τις άλλες δυο ταινίες δεν γινόταν λόγος για επιλογή ή ελεύθερη βούληση. Ο *Dracula* και ο *Nosferatu* συνθλιβόντουσαν κάτω από τη φύση τους. Οι επιθυμίες τους δεν μπορούσαν ποτέ να βγουν πάνω και πέρα από ένα αυστηρά καθορισμένο πλαίσιο. Ήταν τέρατα και δεν μπορούσαν να «φανταστούν» την ένταξη τους στη κοινωνία των ανθρώπων.

Σε αναπαραστάσεις που ακολούθησαν και ιδιαίτερα στη τηλεόραση μπορούμε να δούμε και άλλα τέτοια παραδείγματα επιλογής, όπως για παράδειγμα στο *The Vampire Diaries*.

Η μετεξέλιξη του Eduard σε ρομαντικό ήρωα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα δούμε πως η μετεξέλιξη χαρακτηριστικών της αναπαραστάσης του Δράκουλα/ βαμπίρ και ο τρόπος που λειτουργούν στο συγκεκριμένο περιβάλλον που δημιουργεί η ταινία ουσιαστικά μετατρέπουν τον Eduard από τέρας σε ρομαντικό ήρωα.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και ο τρόπος που στέκεται και κινείται ο Eduard θυμίζει περισσότερο τον ιδανικό ερωτικό σύντροφο και όχι ένα απόκοσμο τέρας. Το παρουσιαστικό του αλλά και ο τρόπος που κινείται και φέρεται δεν έχει τίποτα το απειλητικό. Είναι υπερβολικά ευγενικός για τον 20^ο αιώνα, αλλά τίποτα άλλο δεν κάνει απτή και φανερό τη φύση του. Παραμένει χλωμός και παγωμένος, αλλά αυτά τα δύο του χαρακτηριστικά απλά λειτουργούν επιπρόσθετα στη γοητεία του.

Η εν δυνάμει επικινδυνότητα του είναι ένα προϊόν συζήτησης σε όλη τη ταινία, τόσο από τον ίδιο όσο και από τη Bella, αλλά στην πραγματικότητα δεν την συναντάμε πουθενά. Παρά μόνο στους ρομαντικούς διαλόγους μεταξύ τους. Ο Edward γίνεται βίαιος μόνο για να προστατέψει τη Bella, σε καμία άλλη περίπτωση δεν ξεφεύγει από την αυτοσυγκράτηση του. Ακόμα και όταν είναι μόνος μαζί της και ενώ η μυρωδιά του αίματος της είναι κάτι σαν ναρκωτικό για αυτόν, όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει στη ταινία. Το μόνο που εξυπηρετεί αυτή η παραδοχή στην πραγματικότητα είναι την ερωτική ιστορία, το να υπάρξει ένα εμπόδιο που θα ξεπεραστεί ή ένα μοναδικό χαρακτηριστικό που μοιράζονται και θα κάνει τη σύνδεση τους πιο δυνατή.



Είναι ένα ενεργητικό μέλος στην οικογένεια του και την κοινωνία που μένει. Πηγαίνει σχολείο και ακόμα και αν είναι κάπως αποκομμένος από τους υπόλοιπους συμμαθητές, δεν παύει να επιδίδεται σε ανθρώπινες συμπεριφορές που δεν συναντάμε σε άλλες αναπαραστάσεις. Είναι ένας νέος που ακόμα και αν είναι απόμακρος στο σχολείο από τους υπόλοιπους συμμαθητές του, χαίρει του θαυμασμού των κοριτσιών και της ζήλειας των αγοριών που δεν μπορούν να του μοιάσουν.

Η απομόνωση του εξυπηρετεί μόνο το προφίλ που χτίζεται από το σενάριο ώστε να γίνει πιο θελκτικός στη Bella και κατά συνέπεια και στους, στις θεατές μέσα από την

«μυστηριώδη» συμπεριφορά του. Μόλις οι δύο τους ξεκινήσουν να γνωρίζονται καλύτερα, λίγο πολύ εξαφανίζεται. Οι δυο τους έχουν μια φυσιολογική ²⁵ σχέση, ο Eduard φέρεται σαν ένας φυσιολογικός δεκαεφτάχρονος που έχει σχέση με μια συμμαθήτριά του. Για παράδειγμα στη ταινία τον συναντάμε να ζηλεύει.

Ακόμα περισσότερο αυτό που του χαρίζει η φύση του είναι ότι μπορεί να χαρίσει στη Bella μια συναρπαστική καθημερινότητα, όπως η σκηνή που οι δύο τους πετάνε πάνω από το δάσος της πόλης. Η Bella είναι κρεμασμένη στη πλάτη του και ο Eduard σχεδόν πετά για να καταλήξουν στη κορυφή ενός δέντρου.

Για ακόμη μια φορά δεν συναντάμε πουθενά το στοιχείο του τρόμου. Πολύ περισσότερο είναι κάτι που εισάγεται στο σενάριο τεχνητά για να εξυπηρετήσει, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, την δημιουργία δυσκολιών που το ζευγάρι θα ξεπεράσει και η αγάπη τους θα μεγαλώσει μέσα στις αντιξοότητες.

Τέλος ο Eduard είναι 100 χρονών και παρθένος. Το ερωτικό στοιχείο που υπονοείται ή υπήρχε στις άλλες αναπαραστάσεις εδώ έχει εξαφανιστεί. Ο Eduard αρνείται σταθερά όχι μόνο τη σεξουαλική επαφή, χωρίς το γάμο, αλλά και την μεταφορική σεξουαλική επαφή το δάγκωμα. Ενώ συχνά η Bella φτάνει στο σημείο μέχρι και να παρακαλέσει για τις επιθυμίες της. Ο Eduard παραμένει ο «τέλειος κύριος» με συντηρητικά στην ουσία κριτήρια, ίσως μπορούν να χαρακτηριστούν σαν βικτωριανά κριτήρια. Η μονογαμικότητα αποθεώνεται στο Twilight και μάλιστα με θρησκευτικούς όρους, η σεξουαλική επαφή είναι μια πράξη που ακολουθεί το γάμο. ²⁶ Αιώνες συμβολισμών είναι σαν να εξαφανίζονται με μια μικρή παραδοχή αυτή η αποσεξουαλοποίηση του Eduard αντιστρέφει τους συμβολισμούς. Ο Eduard είναι άλλος, αλλά από την άλλη πλευρά. Σε μια κοινωνία που πλέον έχει

²⁵ Έτσι όπως ορίζεται στο κλασικό love story

²⁶ Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι είναι και το μοναδικό θρησκευτικό στοιχείο που συναντάμε σε όλη τη ταινία. Τα βαμπίρ δεν είναι καταραμένα από το Θεό πλάσματα, δεν είναι δαίμονες. Για άλλη μια φορά η επιλογή των χαρακτηριστικών γίνεται a la carte.

απελευθερωθεί σεξουαλικά²⁷ ο Edward, αυτός ο ξένος, έρχεται να προτείνει ένα μοντέλο σχέσης που μας επιστρέφει πίσω στον 19^ο αιώνα.

Ο Edward δεν έχει κυνόδοντες, τους έχασε μέσα από αυτή την αναπαράσταση. Είναι όμορφος, λαμπερός, σχετικά επικίνδυνος και vegetarian. (Clements, 2011) Τα θέματα του Twilight είναι τόσο ανθρώπινα και απογυμνωμένα από τα μυθικά και μεταφυσικά στοιχεία της μυθολογίας του Δράκουλα. Δεν υπάρχει καμία σύνδεση με το ζώο ή τη ζωώδη φύση ή μόνες στιγμές που ο Edward αφήνεται στη φύση του είναι όταν πηγαίνει να κυνηγήσει φαγητό, δηλαδή άγρια ζώα στο δάσος. Και αυτές οι στιγμές είναι εκτός κάδρου. Η επικινδυνότητα του υπονοείται χωρίς ποτέ να γίνεται πραγματικά φανερή. Ο βαμπυρισμός του χαρίζει ιδιαίτερες δυνατότητες, τις οποίες όμως δεν χρησιμοποιεί για εγωιστικούς σκοπούς, αλλά για ηρωικές συμπεριφορές.

Ακόμα περισσότερο σε όλη τη ταινία οι στιγμές που ο Edward παρουσιάζει τις δυνατότητες του εντός κάδρου είναι για να σώσει την ίδια τη Bella. Την σώζει συνολικά τρεις φορές, τη πρώτη από ένα αυτοκίνητο που θα την χτυπούσε, την δεύτερη όταν τις επιτίθενται σε ένα σκοτεινό δρόμο και τη τρίτη φορά στο τέλος της ταινίας από το «κακό» βαμπίρ που θέλουν να την βλάψουν.

Τη τελευταία σκηνή θα παρουσιαστεί αναλυτικά σε αυτήν παρατηρείται η πλήρης αντιστροφή του δαγκώματος του Δράκουλα/βαμπίρ μέσα από την πλοκή της ταινίας. Ο Edward παλεύει για να σώσει τη Bella από τον Phoenix. Δυστυχώς δεν προλαβαίνει και ο Phoenix προλαβαίνει να την δαγκώσει και να πει το αίμα της. Μετά την παρέμβαση της οικογένειας Cullen ο Phoenix σκοτώνεται, αλλά η Bella έχει ήδη μολυνθεί οπότε θα αρχίσει η μεταμόρφωση της σε βαμπίρ. Ο Edward θέλοντας να την σώσει την δαγκώνει και ρουφάει το δηλητήριο από το αίμα της. Η Bella σώνεται τελικά.

Η περιγραφή της παραπάνω σκηνής υπογραμμίζει ότι ακόμα και το βασικότερο χαρακτηριστικό του Δράκουλα/βαμπίρ σε αυτή τη ταινία ανατρέπεται και στη

²⁷ Αν και το κατά πόσο έχει απελευθερωθεί, είναι ένα θέμα μια μεγάλης συζήτησης και ανάλυσης

πραγματικότητα διαφοροποιείται. Ο Eduard δεν αρνείται μόνο να πιεί από την Bella όπως ο Dracula από τη Mina σε μια στιγμή της ταινίας. Πίνει για να την σώσει. Με αυτό τον τρόπο εισάγεται ένας τελείως νέος συμβολισμός στο δάγκωμα του βαμπίρ. Η αντιστροφή του δαγκώματος οδηγεί σε ένα συμβολισμό που μας επιτρέπει να πούμε ότι για ακόμη μια φορά καταδικάζει την Bella, όπως το δάγκωμα του Dracula την Lucy αλλά από την ανάποδη, η Bella μέσω του δαγκώματος του Eduard παραμένει άνθρωπος και είναι ελεύθερη να επιλέξει την ζωή που τόσο θέλει και αυτή της μονογαμικής σχέσης με τον Eduard. Είναι σαν το δάγκωμα του βαμπίρ να έχει αντίστροφο συμβολισμό, από αυτόν που είχε μέχρι τώρα. Καθώς πια δεν καταστρέφει, αλλά «σώζει». Και ταυτόχρονα είναι η πλήρης δικαίωση για τον Eduard, αφού μπορεί να ελέγξει το πώς και πότε δαγκώνει κατά συνέπεια μπορεί να ελέγξει και τη ίδια του τη φύση. Με αυτή την αλλαγή ο φόβος που συμβολίζει ο Δράκουλας/βαμπίρ, είτε σε ένα πρώτο επίπεδο, το φόβο για την ζωή, είτε σε ένα βαθύτερο ο φόβος για το είναι, εξαφανίζεται.

Μόνο η απλοποίηση ότι άμα υπάρξει η ανάγκη ο Eduard θα μπορέσει να επιβληθεί και σε αυτή τη πλευρά της φύσης του. Η ηρωική συμπεριφορά που επεδείκνυε σε όλη τη διάρκεια της ταινίας με αυτήν την σκηνή φτάνει στο ανώτερο επίπεδο της.²⁸

Η ίδια η Bella στα voice over της τονίζει ότι δεν μπορεί να είναι κακός. Σε όλη τη ταινία γίνεται σταθερά ο διαχωρισμός μεταξύ κινδύνου και κακίας. Ο Eduard φυσικά και είναι επικίνδυνος, όντας βαμπίρ, αλλά όχι κακός. Η Bella αναφέρεται σε αυτό ξανά και ξανά απογυμνώνοντας την αναπαράσταση και φέρνοντας τη σε μανιχαϊστικές διαστάσεις. Καμία πολυπλοκότητα στη δημιουργία του χαρακτήρα. Εφόσον ο Eduard παίρνει όλες τις σωστές αποφάσεις, όλα μπορούν να λυθούν, είναι καλός και όχι κακός. Η εξέλιξη του χαρακτήρα συντελείται σε μια ευθεία γραμμή. Δεν υπάρχει κανένα βάθος ή πολυπλοκότητα. Όλα αντιμετωπίζονται επιφανειακά και εξυπηρετούν την νέα αναπαράσταση του τέλειου, δεν συναντάμε

²⁸ Και συνδέεται με την παραπάνω περιγραφή πάνω στο δάγκωμα και τις σεξουαλικές του προεκτάσεις.

καμία σοβαρή διαφοροποίηση ή συνδυαστική λειτουργία στη δημιουργία της αναπαράστασης.

Ο Nosferatu και ο Dracula έχουν και αυτοί το ρομαντικό στοιχείο, την αγάπη, αλλά συνδυάζεται τόσο με την κατάρα όσο και με το αναπόφευκτο της φύσης τους μέσα σε ένα πλαίσιο περισσότερο υπαρξιακό, διατηρούν τα τερατώδη χαρακτηριστικά τους ακόμα και στις πιο «ρομαντικές» στιγμές τους. Είναι καταραμένα πλάσματα, πλάσματα που δεν ανήκουν στην ανθρώπινη καθημερινότητα. Ο Eduard δεν είναι έτσι, μπορεί να τα έχει όλα και θα τα αποκτήσει. Από το κορίτσι μέχρι την τυπική οικογένεια. Το δίπολο καλός- κακός, επανέρχεται πιο δυνατό και μανιχαϊστικό από όλες τις άλλες ταινίες. Ο Eduard θέλει απεγνωσμένα να είναι καλός και τα καταφέρνει. Ο Dracula αγκαλιάζει τη τερατώδη φύση του σαν κομμάτι του, χωρίς τόσο σχηματικούς διαχωρισμούς, ενώ ο Nosferatu δεν βασανίζεται ποτέ κάτω από το βάρος ενός παρόμοιου προβληματισμού, όντας πιο ζώδης. Τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν τον Eduard από τους ανθρώπους είναι ταυτόχρονα και αυτά που τον θεοποιούν. Για παράδειγμα αν δεν ήταν τόσο δυνατός δεν θα μπορούσε να σταματήσει το αυτοκίνητο και να σώσει τη Bella. Τίποτα δεν αναγκάζει το θεατή να σκεφτεί ότι αυτά που παρακολουθεί μπορεί να μην είναι φυσιολογικά. Ναι είναι ξεχωριστά, αλλά το τέρας είναι τόσο ίδιο με εμάς ίσως και καλύτερο.

Αν προχωρήσουμε την παραπάνω συλλογιστική, ο Eduard είναι ο ιδανικός ρομαντικός ήρωας, είναι δυνατός, είναι καλός, προστατευτικός και βασανισμένος. Πλέον το να είσαι βαμπίρ κατεβαίνει κατά κάποιο τρόπο από τον κόσμο του μεταφυσικού, του φαντασιακού και εισάγεται στην καθημερινότητα. Και μάλιστα με τρόπο που γίνεται επιθυμητό. Ποιος θα έβλεπε αυτό το βαμπίρ και δεν θα ήθελε να του μοιάσει; Να γίνει σαν και αυτόν; Είναι ο βαμπιρισμός ένα ακόμη χαρακτηριστικό προς κατανάλωση;

Η σύνδεση του Eduard με την Bella

Η Michele Callander προσπαθεί εξερευνήσει τα γοτθικά στοιχεία που μοιράζονται το Δράκουλα του Bram Stoker και η *Buffy, The Vampire Slayer* του Josh Whedon. (Callander 2000) Ακολουθώντας την συλλογιστική που χρησιμοποιεί στο άρθρο θα

επιχειρηθεί μια σύνδεση της Bella με την κλασική ηρωίδα του γοθτικού μυθιστορήματος του Stoker. Η Bella είναι περισσότερο γοθική ηρωίδα με την έννοια ότι δεν είναι μόνο ότι επιθυμεί έναν άντρα προστάτη, είναι ότι τον έχει ανάγκη κιόλας, φαντάζει τελείως ανίκανη να διαχειριστεί την καθημερινότητα, έτσι ντροπαλή και αδέξια. Εκτός από τον Eduard έχει μια αυλή αντρών που θέλουν να την προστατέψουν όπως ο πατέρας της και ο Jacob ο φίλος της.

Ο Eduard συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά του ήρωα ενός παραδοσιακού love story, δεν έχει τερατώδη όψη, υπάρχει μια υποβόσκουσα απειλή, η οποία είναι όση χρειάζεται για να οδηγήσει την Bella να τον ερωτευτεί ακόμη περισσότερο, αλλά σε



καμία περίπτωση δεν φτάνει τα επίπεδα του Nosferatu ή του Dracula. Η Bella από την άλλη μεριά είναι αδύναμη και αδιάφορη. Η ίδια αυτοτοποθετείται έτσι στην αρχή της ταινίας. Δεν έχει κανένα προσωπικό χαρακτηριστικό, μέχρι να συνδεθεί με τον Eduard απλά υπάρχει. Όταν η σχέση τους αρχίσει, θα υπάρχει μόνο μέσα σε αυτή και για αυτή. Μόλις παρέδωσε τα κλειδιά για κάθε πρωτοβουλία στον άλλον.

Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία οδηγούν στο ότι η σχέση του με την Bella είναι τόσο διαφορετική από τις σχέσεις που συναντήσαμε στις άλλες δύο ταινίες που αναλύουμε. Η δική τους ιστορία είναι από την αρχή καθορισμένη και κατά μια έννοια απλή, ακόμα και αν η Bella αναρωτιέται πάνω στη φύση του Eduard στην αρχή της ταινίας αυτό εγκαταλείπεται στη συνέχεια για να φτάσει στο τέλος να επιζητεί και η ίδια να γίνει ένα με αυτόν, το ίδιο με αυτόν. Στη σκηνή του δάσους που ο Eduard αποκαλύπτει όλη την αλήθεια για τη φύση του και ενώ θα μπορούσε εν δυνάμει να υπάρχει κίνδυνος για την ίδια και τη σωματική της ακεραιότητα, η ίδια απλά τον ακολουθεί.

Δεν αντιμετωπίζει τις αποφάσεις και τους προβληματισμούς που αντιμετώπιζαν η Hellen και η Mina. Ή με μια καλύτερη διατύπωση: τους νιώθει αλλά είναι ο ίδιος ο

Eduard που θα την προστατέψει από τις επιθυμίες της, από τον πειρασμό. Δεν χρειάζεται να δράσει η ίδια, δεν είναι αυτόφωτη από τη στιγμή που γνωρίζει τον Eduard αντιλαμβάνεται τον εαυτό της μόνο σαν δυάδα, σαν συμπλήρωμα στον Eduard. Φυσικά και δεν είναι αυτή που θα δράσει, που θα σώσει τη κοινωνία από το κακό που είναι ο Eduard. Αυτοί οι προβληματισμοί δεν υπάρχουν στη δική της ιστορία γιατί ο Eduard δεν είναι το κακό με την έννοια που ήταν οι «προκάτοχοι» του.

Η συνάντηση των δυο και η σύνδεση τους δεν θα έχει ποτέ την καθολική τραγικότητα που συναντήσαμε. Δεν την χρειάζονται, σε αυτή την ιστορία ο Δράκουλας/ βαμπίρ είναι κάτι τελείως διαφορετικό.

Η Bella αναρωτιέται στην αρχή για τη φύση τόσο του Eduard όσο και της οικογενείας του. Μετά ακόμα και όταν έχει μάθει την αλήθεια το τερατώδες δεν υφίσταται, τους θαυμάζει τόσο τους ίδιους όσο και τη ζωή τους. Δεν υπάρχει η αμφιταλάντευση της Mina . Η αίσθηση: ότι ναι βλέπω το τερατώδες από τη μία φοβάμαι από την άλλη αυτό κρύβει μια σαγήνη. Δεν υπάρχει η αίσθηση του καθήκοντος που αντιμετωπίζει η Hellen που πρέπει να σώσει τη πόλη της από το κακό, να θυσιάσει γιατί είναι αυτή που συνδέθηκε με το τέρας και τώρα πρέπει μέσα από την σύνδεση της να το καταστρέψει. Η Bella σε όλη την ταινία παρουσιάζεται πραγματικά αβοήθητη και αδύναμη, από την αρχή της ταινίας τονίζει συνέχεια πόσο μικρή και αδύναμη αισθάνεται, όλα θα αλλάξουν όταν θα συναντηθεί και θα ερωτευτεί τον Eduard. Θα τον ερωτευτεί τόσο δυνατά που όλο το νόημα που έλειπε στη ζωή της θα αντικατασταθεί από τον ίδιο, θα ζήσει μόνο μέσω του ίδιου ή για τον ίδιο. (Burke 2010: 44)

Η Bella παθητικά απλά πάει όπου την πάει ο Eduard και ταυτόχρονα επιθυμεί διακαώς να γίνει το ίδιο με αυτόν, σαν ο βαμπιρισμός να είναι η λύση στη καθημερινότητα της σε όλα αυτά που την κάνουν να νιώθει αδιάφορη και χωρίς σκοπό στη ζωή της.

Ο Eduard από την άλλη μέσα σε αυτή τη σχέση είναι η τυπική γυναικεία φαντασίωση ο βαμπιρισμός του δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα

χαρακτηριστικό που του χαρίζει γοητεία, αλλά με έναν πλήρως επιφανειακό τρόπο. Η ιστορία που παρακολουθούμε είναι μια ρομαντική ιστορία στη λογική: «αγόρι γνώρισε κορίτσι». Ο Eduard είναι ο άντρας που είναι δυνατός και που θα πάρει όλες τις αποφάσεις για τη Bella. Μπορεί να είναι τέρας, αλλά όχι από αυτά που παραμονεύουν στα σκοτάδια, από αυτά που η φύση τους είναι τόσο ξένη στη δική μας φύση. Στη πραγματικότητα η Bella δεν έχει τίποτα να φοβηθεί. Ακόμα και ο τρόπος που γνωρίζονται υποστηρίζει την παραπάνω θέση. Τη σώζει από ένα ατύχημα που θα της στοίχιζε τη ζωή.

Το κορίτσι λοιπόν σε αυτή τη ταινία θα αφεθεί πλήρως στο παρτενέρ της, δεν θυμίζει η Bella σε τίποτα τα ενεργητικά alter ego της. Από την αρχή της ταινίας η Bella μιλά σε voice over τοποθετώντας η ίδια τον εαυτό σε μια αβοήθητη θέση. Χαρακτηριστικά λέει ότι το να πεθάνει για κάποιον που αγαπά της φαίνεται σαν ένας καλός τρόπος. Μπορεί η παραπάνω ρήση να μην φαντάζει τόσο διαφορετική από τις επιλογές που έκαναν οι άλλοι δύο χαρακτήρες στη εξέλιξη της πλοκής των ταινιών που πραγματευόμαστε αλλά είναι γεγονός ότι καμία άλλη πρωταγωνίστρια δεν αυτότοποθετήθηκε από την αρχή σε μια αδύναμη θέση. Μια θέση η οποία θα γίνεται όλο και πιο αδύναμη κατά την εξέλιξη της πλοκής. (Burke 2010: 38)

Η ίδια στηρίζεται πάνω στον Eduard παραχωρώντας του όλες τις πρωτοβουλίες, χάνοντας τον ίδιο της τον εαυτό και φτάνοντας στο τέλος της ταινίας να παρακαλά για την μεταμόρφωση της σε αυτόν. Ο τρόπος που η Bella αντιμετωπίζει τη σχέση της με τον Eduard αλλά και η μορφή που καταλήγει να πάρει η σχέση τους ορίζεται από κριτήρια που θυμίζουν άλλες εποχές. Ο Eduard δεν είναι μόνο ο σύντροφος της Bella είναι ο προστάτης της και η ίδια μπαίνει στη θέση της ετερόφωτης γυναίκας.

Το voice over της Bella που ακούμε καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα μανιφέστο της αγάπης της προς αυτόν, οι εσωτερικοί προβληματισμοί του χαρακτήρα είναι σχηματικοί. Και οι θεατές γίνονται κοινωνοί της θεοποίησης του τέρατος που πλέον και στα δικά τους μάτια δεν έχει τίποτα το τρομακτικό. Είναι ένα τέρας χωρίς το τρόμο.

Συμπερασματικά η τρίτη ταινία που πραγματεύεται η παρούσα εργασία ουσιαστικά πήρε την αναπαράσταση ενός τέρατος και το μετέτρεψε στον ιδανικό ρομαντικό ήρωα. Στο μεταμοντέρνο πλαίσιο η καινούρια αναπαράσταση του Δράκουλα/βαμπίρ και η μυθολογία του αλλάζει για να εξυπηρετήσει την εποχή που τη γεννά. Φαντάζει σαν αυτό που χρειάζεται η εποχή είναι ένα τέρας όμορφο και όλα τα άλλα χαρακτηριστικά θα υπακούσουν σε αυτή την ανάγκη.



Συμπεράσματα

Μέσα από την ανάλυση των τριών ταινιών παρουσιάστηκε η μεταμόρφωση της αναπαράστασης ενός τέρατος και η ένταξη του στη ποπ κουλτούρα. Ουσιαστικά η μετατροπή του σε κάτι τελείως διαφορετικό από αυτό που ήταν στην αρχή.

Στο *Nosferatu* η αναπαράσταση του Δράκουλα/βαμπίρ δημιούργησε ένα τέρας που ήταν ανοίκειο και απόκοσμο, έναν εφιάλτη που εισχώρησε στην κοινωνία. Με αυτό τον τρόπο η αναπαράσταση συγκέντρωσε συμβολισμούς που συνδέονταν με το κοινωνικό άγχος της χρονικής περιόδου της ταινίας και ουσιαστικά παρέδωσε στην κινηματογραφική ιστορία ένα τέρας τύραννο που στοιχειώνει. Η σύνδεση με τρομακτικά χαρακτηριστικά όπως είναι ο θάνατος, το σκοτάδι, το ζωικό βασίλειο, αλλά και το ίδιο το παρουσιαστικό του χαρακτήρα οδήγησε στη γέννηση ενός πλάσματος τρόμου της επιστημονικής φαντασίας που όμοιο του δεν υπάρχει. Δεν παρατηρούμε ποτέ την προσπάθεια να κατανοηθούν οι λόγοι που δημιούργησαν το τέρας.

Ο *Corrola* το 1992 σε συνεργασία με τον σεναριογράφο James V. Hart προσθέτει ένα βασικό στοιχείο στη μυθολογία, την ιστορία πίσω από τη δημιουργία του Dracula, την αγάπη με την Mina και την έννοια του καταραμένου ήρωα με υπαρξιακές ανησυχίες. Με στόχο να ξαναδιαβάσει το βιβλίο του Stoker προς μια νέα κατεύθυνση. Η αναπαράσταση δομείται πάνω στο δίπολο τέρας-ήρωας. Με τη τερατώδη πλευρά του χαρακτήρα να νικά και κατ' επέκταση την καταστροφή του να είναι αναπόφευκτη. Όμως υπάρχει σημαντική διαφοροποίηση όσον αφορά την αναπαράσταση του Dracula από τον *Nosferatu* και το πως ο χαρακτήρας αντιμετωπίζεται τόσο από το σκηνοθέτη όσο και από τον θεατή. Από ένα πλάσμα που ήταν έξω, ανοίκειο από τους ανθρώπους, ένα πλάσμα τρομακτικό και ξένο μετατρέπεται σε έναν χαρακτήρα που θυμίζει τον άνθρωπο, όχι μόνο εμφανισιακά αλλά και ως προς τα συναισθήματα που βιώνει. Το βαμπίρ στο *Corrola* εξανθρωπίζεται εν μέρει και αρχίζει να μοιάζει με τον άνθρωπο. Συμβολίζει τις καταπιεσμένες επιθυμίες και «μιλά» για συναισθήματα. Η σκιαγράφηση των ανθρώπινων χαρακτήρων, η συχνά βίαιη και γκροτέσκιχη συμπεριφορά τους

προκαλεί ακόμα μεγαλύτερη συμπάθεια για το τέρας. Και στο τέλος το τέρας επιθυμεί και το ίδιο την καταστροφή του, την ζητά και κατά μια έννοια θυσιάζεται για να συνεχίσει να υπάρχει ο κόσμος χωρίς εκείνον μέσα, γιατί το κακό δεν το απώλεσε ποτέ στην πορεία του, αρά η καταστροφή για αυτόν είναι βέβαιη και αναπόφευκτη μοίρα. Ο Dracula έχει κίνητρα για τις πράξεις του και αυτό είναι μια μεγάλη διαφοροποίηση στην αναπαράσταση. (Kane 2006: 103-104) Ο *Nosferatu* φυσικά και είχε κίνητρα επίσης αλλά δεν δικαιολογούνταν από την ιστορία της ταινίας, ήταν το κακό που αφέθηκε ελεύθερο και θα σκορπά τρόμο μέχρι τη καταστροφή του.

Βέβαια ο Dracula συνεχίζει να είναι ένα τέρας και τα βασικά χαρακτηριστικά της αναπαράστασης είναι παρόντα σε όλη τη ταινία. Ο Coppola σκηνοθετεί τις τραγικές στιγμές μαζί με τις τρομακτικές με τον κοινό παρονομαστή το αίμα. Από τη χρωματική παλέτα μέχρι την καλλιτεχνική διεύθυνση το χρώμα κόκκινο υπάρχει παντού. Το αίμα συμβολίζει ταυτόχρονα πολλά πράγματα καθώς είναι και το φαγητό, και το σπέρμα, αλλά και μια αναφορά στη φυλή. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να υπογραμμίζεται για άλλη μια φορά η πραγματικότητα της φύσης του τέρατος, το ότι είναι ένας ξένος από το κοινωνικό σύνολο. Πότε δεν υποβιβάζεται στην ταινία το τερατώδες, είναι πάντα κεντρικό χαρακτηριστικό, όσο κεντρικό είναι και στο *Nosferatu*.

Στο *Twilight* δημιουργείται μια νέα αναπαράσταση που διαφοροποιεί εντελώς τις προηγούμενες. Στα πλαίσια του μεταμοντερνισμού παλιά και νέα χαρακτηριστικά της αναπαράστασης μπλέκονται μεταξύ τους σε μια συρραφή που γεννά τη νέα αναπαράσταση και οδηγεί σε μια νέα ταυτότητα για την έννοια τέρας. Ο Edward δεν έχει καμία σχέση με τους προκατόχους του, έχει το χαρακτηριστικό της ελεύθερης βούλησης, μπορεί να επιλέξει ότι δεν θα τραφεί από τους ανθρώπους, είναι όμορφος, μέλος πυρηνικής οικογένειας και του κοινωνικού ιστού. Επίσης είναι ο τέλειος σύντροφος. Μια μείξη χαρακτηριστικών που οδηγεί στο να μετατραπεί ο βαμπιρισμός από μια τρομακτική κατάσταση σε μια κατάσταση εφορίας. Αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο πως τα χαρακτηριστικά του Edward αντιστρέφουν ουσιαστικά συμβολισμούς που συνδεόντουσαν για αιώνες με

το βαμπίρ. Και ο Dracula υπήρξε όμορφος αλλά στη ταινία υπήρχαν σκηνές που παρουσίαζαν τόσο τη βίαιη φύση του όσο και σκηνές που η όψη του είναι τρομακτική. Οι σκηνές αυτές απουσιάζουν από το *Twilight*. Τέλος η παρουσίαση του χαρακτήρα υποβιβάζεται με ένα μανιχαϊστικά απλοποιημένο σύστημα διαίρεσης καλού- κακού. Καμία συνθετική προσπάθεια στη δημιουργία του χαρακτήρα δεν συμβαίνει. Σενάριο και τεχνικές κινηματογράφησης οδηγούν απλά στην πλήρη θεοποίηση του χαρακτήρα. Η αναπαράσταση είναι πιο κοντά σε αυτή ενός Άγγελου από αυτή ενός Δαίμονα. (Clements 2011:106) Με αυτό τον τρόπο αλλάζει κατά κάποιον τρόπο η έννοια της επιθυμίας, ποιος δεν θα επιθυμούσε κάτι το τέλειο; Κατά μια έννοια ο συμβολισμός μετατοπίζεται, ναι ο γυναικείος χαρακτήρας επιθυμεί κάτι έξω από την κοινωνική νόρμα, αλλά χωρίς αυτή η επιθυμία να αποτελεί απειλή για τις κραταιές αντιλήψεις.

Οι γυναικείοι χαρακτήρες και στις τρεις ταινίες όπως και η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους και του χαρακτήρα Δράκουλα/ βαμπίρ είναι ακόμη ένα στοιχείο που δομεί την αναπαράσταση του βαμπίρ. Τηρουμένων των αναλογιών στη μεγάλη απόσταση που υπάρχει στις ταινίες μεταξύ τους μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ουσιαστικά ο γυναικείος χαρακτήρας γίνεται πιο αδύναμος όσο η αναπαράσταση του βαμπίρ διαφοροποιείται από το τερατώδες προς το ηρωικό.

Η Hellen στο *Nosferatu* συνδέεται με τον Nosferatu μέσα από τη μεταφυσική, δεν συναντιούνται ούτε μια φορά μέχρι το τέλος της ταινίας. Δεν μοιράζονται καμία άλλη κοινή σκηνή. Όμως μέσα από τις τεχνικές κινηματογράφησης του Murnau, οι δύο τους συνδέονται από την στιγμή που ο Nosferatu βλέπει την φωτογραφία της και αυτή τη σύνδεση διατρέχει όλη τη ταινία μέχρι τη τελευταία σκηνή που συναντιούνται για να χαθούν μαζί. Η Hellen δεν καταλαβαίνει τη σαγήνη που της ασκείται, πιο πολύ παρατηρούμε να την νιώθει. Η ίδια είναι ένας δυναμικός χαρακτήρας που δρα στη ταινία και είναι η ίδια που αποφασίζει να θυσιαστεί για να σώσει τόσο τον αρραβωνιαστικό της όσο και την πόλη της. Ο Nosferatu από την άλλη μεριά νιώθει μια σαγήνη για τη νεαρή κοπέλα, έρχεται στη πόλη και αρχίζει να την παρακολουθεί. Η σύνδεση των δύο δεν ξεφεύγει ποτέ από το φαντασιακό, όλα υπονοούνται και δεν δημιουργείται μια ερωτική ιστορία με τους όρους που μας έχει

συνηθίσει ο σύγχρονος κινηματογράφος πλέον. Παρ όλα αυτά η σύνδεση είναι υπαρκτή και για την εξέλιξη της ιστορίας και για την δόμηση της αναπαράστασης.

Η Mina στο *Bram Stoker's Dracula* είναι το ίδιο δυναμική με την Hellen, η εποχή που την γεννά επιτρέπει και μεγαλύτερη ελευθεριότητα. Αλλά ο χαρακτήρας της δομείται πάνω στο βασικό στοιχείο του ότι η ίδια είναι μετενσάρκωση της νεκρής συζύγου του Κόμη της Elisabetta και είναι και αυτή ο χαρακτήρας που θα σώσει τον κόσμο από το τέρας. Η Mina αγαπά τον Dracula, όσο την αγαπά ο ίδιος. Οι εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει, η υπακοή στο καθήκον μιας γυναίκας της εποχής της παρουσιάζουν την τραγικότητα της αναπαράστασης του Dracula ακόμα πιο γλαφυρά. Οι σκηνές ανάμεσα στους δύο είναι σκηνοθετημένες με ερωτισμό, ρομαντισμό και τραγικότητα. Και είναι αυτές που χαρίζουν στο τέρας όλη την ανθρώπινη πλευρά του. Τέλος θα είναι η ίδια η Mina που θα δώσει τη λύση του δράματος, σκοτώνοντας τον Dracula. Η Mina είναι ένας δυναμικός χαρακτήρας που βοηθά την εξέλιξη της πλοκής και με κάποιο τρόπο είναι μέρος της αναπαράστασης του ιδίου του χαρακτήρα. Χωρίς εκείνη η ιστορία της ταινίας δεν θα ήταν η ίδια.

Η Bella είναι ο πιο αδύναμος χαρακτήρας από τις τρεις, όχι επειδή δεν έχει τη δύναμη να θυσιαστεί, άλλωστε από την πρώτη σκηνή της ταινίας ενημερώνει τον, την θεατή για την προθυμία να πεθάνει στη θέση κάποιου που αγαπά. Είναι αδύναμη γιατί δεν επιθυμεί καμία πρωτοβουλία. Κατά πολλές έννοιες η Bella είναι η ιδανική γοτθική/ βικτωριανή ηρωίδα, καθώς με χαρά θα παραδώσει όλες τις πρωτοβουλίες σε έναν άντρα. Η ζωή της μέχρι να γνωρίσει τον Eduard παρουσιάζεται σαν αδιάφορη και μόνο μέσα από τη σχέση της μαζί του βρίσκει κάποιο νόημα. Η Bella σε όλη τη διάρκεια της ταινίας το μόνο που κάνει είναι να αποθεώνει τον Eduard με τα λόγια ή την συμπεριφορά της. Ο Eduard σώζει την Bella από τον θάνατο τρεις φορές στη ταινία. Και οι άλλες δύο ηρωίδες ήταν πρόθυμες να θυσιαστούν, αλλά καμία από τις δύο δεν έθεσε τον εαυτό της σε αυτή τη θέση από την αρχή της ταινίας. Το πιο οξύμωρο είναι ότι ακόμα και αν η Bella είναι το ίδιο πρόθυμη είναι και η μόνη που δεν θα κληθεί ποτέ να δράσει πάνω στην επιθυμία της. Και αυτό το στοιχείο συνδέεται με την νέα αναπαράσταση του χαρακτήρα, του Eduard που είναι όχι ένα τέρας αλλά ένας ρομαντικός ήρωας και κατ' επέκταση οι

παραπάνω προβληματισμοί δεν υφίστανται. Καμία συμπεριφορά δεν κινείται πέρα από την επιφάνεια του προβληματισμού που τη γέννησε. Η επιλογή του να συνάψει σχέσεις με κάποιον έξω από το κοινωνικό ιστό με ένα τέρας, όπως ο Eduard, ποτέ δεν φέρει το βάρος της επιλογής που φέρει για τη Lucy ή τη Mina. Και αυτό γιατί η αγνότητα της παραμένει προφυλαγμένη, από ένα τέρας παρθένο που δεν πιστεύει στο σεξ πριν το γάμο.

Όλα όσα προαναφέρθηκαν και σε αυτό το κεφάλαιο και στα προηγούμενα αποτελούν τα επιχειρήματα ότι η αναπαράσταση του βαμπίρ, ενός πλάσματος του τρόμου με την εξέλιξη της μέσω του κινηματογραφικού μέσου έγινε ένα μέρος της ποπ κουλτούρας, γεγονός που οδήγησε στο να διαφοροποιηθεί σημαντικά η αναπαράσταση, αλλά και κατά την προσωπική άποψη της γράφουσας να συντηρητικοποιηθεί. Όπως μας προειδοποιεί ο Raymond Williams (1985), η ίδια η λέξη «κουλτούρα» εμπεριέχει ιδεολογικά ναρκοπέδια. Την αντιλαμβανόμαστε με την τιμητική σημασία των μνημείων και των αριστουργημάτων ή με την ανθρωπολογική σημασία, δηλαδή του πως οι άνθρωποι ζουν τη ζωή τους; (Stam 2000 : 387)

Δεν είναι μόνο η ένταξη του Δράκουλα/ βαμπίρ στη ποπ κουλτούρα που τον απογύμνωσε από τα χαρακτηριστικά που κατά μια έννοια του χάρισαν την δυνατότητα να αντέξει στο χρόνο. Είναι η εποχή που ζητά επισταμένως μια νέα μορφή τέρατος για την κουλτούρα της. Ίσως είναι πολύ νωρίς να μιλήσουμε για αυτήν την μετατόπιση, καθώς μιλάμε για προϊόντα τέχνης μερικών χρόνων πριν το σήμερα. Αλλά μια μετατόπιση είναι εμφανής και μας δίνεται η ευκαιρία να αναρωτηθούμε πάνω σε αυτήν.

Ζητά η εποχή, λοιπόν, πλέον, τα τέρατα της να είναι όμορφα και συμπαθητικά; Είναι γεγονός ότι το βαμπίρ/ Δράκουλας του 21^{ου} αιώνα δεν συμβολίζουν αυτό που συμβόλιζαν τον προηγούμενο αιώνα, δεν είναι πλέον τα τέρατα που βγαίνουν από το σκοτάδι, δεν είναι το κακό που πρέπει να σκοτωθεί για το καλό της κοινωνίας, δεν είναι φορείς καταπιεσμένων επιθυμιών ή μέσα για να μιλήσει το συλλογικό φαντασιακό για τις αγωνίες του; Ειδικότερα όσον αφορά την παρούσα εργασία η αναπαράσταση πέρασε από μια εξελικτική διαδικασία και εντάχθηκε στην ποπ

κουλτούρα αλλάζοντας και τον τρόπο που αντιμετωπίζουμε τα τέρατα. Δεν παράγουν πλέον φόβο, αλλά θαυμασμό. Δεν είναι κάτι που θέλει ο, η άνθρωπος να ξεχάσει αλλά κάτι που θέλει να γίνει Κάτι που θέλει να καταναλώσει, όπως τόσα άλλα.

Ταυτόχρονα η παραπάνω παραδοχή συνοδεύεται και με το γεγονός ότι το βαμπίρ/ Δράκουλας από την στιγμή που μπήκε στη ποπ κουλτούρα συντηρητικοποιήθηκε ως προς τους συμβολισμούς του, δεν συμβολίζει πια τις ασυνείδητες επιθυμίες, τους φόβους του ατόμου, τη σαγήνη του απαγορευμένου αλλά στη πραγματικότητα μια συντηρητική θέαση του ανθρώπου. Αυτό φαίνεται γραφικά στην αναπαράσταση του Eduard αποτελεί το «τέλειο» ενώ τα πρότυπα που προωθεί είναι ταυτόχρονα συντηρητικά. Ο γυναικείος χαρακτήρας υπάρχει μόνο μέσα από τον αντρικό, ο αντρικός παίρνει όλες τις πρωτοβουλίες και από την ταινία δικαιολογείται πλήρως καθώς η Bella δεν είναι αρκετά ικανή για να αποφασίσει. Το σεξουαλικό στοιχείο δεν υπάρχει, έχει εξαφανιστεί και μάλιστα ο Eduard είναι αποφασισμένος να μείνει παρθένος μέχρι το γάμο του. Τίποτα από αυτά που προαναφέρθηκαν δεν υπάρχουν στις ταινίες *Nosferatu* και *Bram Stoker's Dracula*. Στο πρώτο η αναπαράσταση του *Nosferatu* γίνεται μέσα από μια σύνθετη διαδικασία σεναρίου και τεχνικών κινηματογράφησης που δημιουργεί ένα πλάσμα που συγκεντρώνει όλες τις φοβίες της γενιάς που το δημιούργησε, ενώ ο ρομαντισμός και η τραγικότητα του *Dracula* και το βλέμμα του δημιουργού στο *Bram Stoker's Dracula* δημιουργεί ένα τέρας εξανθρωπισμένο με βάθος ως προς τους συμβολισμούς που το συνοδεύουν δε, καθώς δημιουργεί έναν αυθεντικά τραγικό ήρωα. Κατά μια έννοια στέκεται στη μέση μεταξύ της αποθέωσης και του τρόμου.

Η παρούσα μελέτη λοιπόν παρατηρεί ότι όσο περισσότερο εισάγεται η αναπαράσταση στη ποπ κουλτούρα τόσο περισσότερο αλλάζει. Πλέον τα τέρατα μας είναι όμορφα. Ίσως επειδή το ανθρώπινο είδος διανύει μια περίοδο μεγάλων τεχνολογικών επιτευγμάτων να μην υπάρχει πια η ανάγκη για τα μυθικά τέρατα. (Karapanic 2012). Το τέρας είναι πια ήρωας και μάλιστα προϊόν θαυμασμού. Ο συμβολισμός του δεν χρησιμοποιείται για να μιλήσει για θέματα όπως είναι η αμαρτία, ο φόβος, ο κίνδυνος, η ανθρώπινη φύση. Αυτό που υπήρξε το μέσο για να

γεννιέται μια παραβολή για τους ίδιους τους ανθρώπους, μετατοπίστηκε ως προς την ανάλυση. Και πλέον το βαμπίρ/ Δράκουλας συμβολίζει το τέλειο. Η νέα αναπαράσταση συντρίβεται κάτω από τη τελειότητα, καθώς το μόνο βασικό της χαρακτηριστικό πλέον είναι η ομορφιά αλλά και η υπαγωγή του σε μια κανονικότητα που ίσως να είναι μια επιστροφή προς παλιότερα πρότυπα φύλου. Και η παραγωγή των ταινιών σήμερα φαντάζει σαν να επιβεβαιώνει την παραπάνω θέση ότι τα τέρατα μας πρέπει πρώτα και πριν από όλα τα άλλα τους χαρακτηριστικά να είναι όμορφα. Σειρές και ταινίες που ακολούθησαν, όπως το *True Blood*, το *Vampire Diaries*, το *Dracula Untold*, το *Vampire Academy* κινήθηκαν στην ίδια λογική. Φυσικά υπήρξαν και παραδείγματα ταινιών του ανεξάρτητου κινηματογράφου όπως το *Only Lovers left Alive* του Jim Jarmusch ή το *Let the Right one in* του Tomas Alfredson που προβληματίστηκαν υπαρξιακά πάνω στην ύπαρξη του Δράκουλα/ βαμπίρ, αλλά η αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος στη ποπ κουλτούρα είναι γεμάτη από παραδείγματα όμορφων βαμπίρ.

Το τέρας κάπου χάθηκε μέσα από την εξέλιξη του και μένει ο χρόνος να δούμε αν η νέα αναπαράσταση θα μπορέσει να αντέξει το ίδιο στο χρόνο.

Βιβλιογραφία

- Auerbach, N. (1995). *Our Vampires, ourselves*. Chicago: University of Chicago.
- Bak, J. (Επιμ.). (2007). *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Bernard, V. (1992). A Semiotic Analysis of Colours and Symbolic Imagery in Francis Ford Coppola's Bram Stoker's Dracula. *Cinej Cinema Journal* University of Pittsburgh.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Burke, M. D. (2010). *Relationship Dynamics in the Films Twilight and New Moon- An Ideological Analysis*. Miami: Miami University.
- Callander, M. (2000) *Bram Stoker's Buffy: Traditional Gothic and Contemporary Culture*. The Online International Journal of the Whedon Studies Association.
- Clements, S. (2011). *The Vampire Defanged: How the embodiment of Evil became a romantic hero*. Michigan: Brazos Press.
- Craft, Ch. (1984). *Kiss Me with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*. University of California Press: *Representations*, No. 8, pp 107-133.
- Dr Fisher, R. (Επιμ.). (2003). *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Duclos, D. (2006). *Το σύμπλεγμα του Λυκανθρώπου- Η έλξη της αμερικανικής κουλτούρας προς τη βία*. Αθήνα: Εκδόσεις Κοχλίας
- Eisner, L. (1987). *Η Δαίμονική Οθόνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως
- Gough, N. (2006, Αύγουστος). *Textual Authority in Bram Stoker's Dracula; or, What's Really at Stake in Action*. *Educational Action Research*, σσ. 257-265.
- Griswell, J. (2008). *Dracula: Bram Stoker Meets Francis Ford Coppola*. College of DuPage: *ESSAI: Vol. 6, Article 23*.

Hakola, O. (2011). Rhetoric of Death and Generic Addressing of Viewers in American Living Dead Films. Turku: University of Turku.

Kaiser, A. (2011). Ανάκτηση 2015, από Expressionism in F.W. Murnau's Nosferatu: Count Orlok's Exaggerated Appearance as the Physical Representation of Death, Disease and Pestilence.: <https://happygoluckyscamp.wordpress.com/2011/03/23/expressionism-in-f-w-murnau%E2%80%99s-nosferatu-count-orlok%E2%80%99s-exaggerated-appearance-as-the-physical-representation-of-death-disease-and-pestilence/>

Kane, T. (2006). The Caging Vampire of Film and Television: A critical Study of the Growth of a Genre. North Carolina: McFarland & Company Inc Publishers.

Karanovic, J. (2012). *Media and Cultural Analysis*. Ανάκτηση Απρίλιος 2015, από Twilight and the Twi-hard—Changing Monsters and Fan Reactions: <http://www.karanovic.org/courses/mca006/2012/12/15/final-essay-twilight-and-the-twi-hard-changing-monsters-and-fan-reactions/>

Kracauer, S. (1947). From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. New York: Princeton University Press.

Mathew. (2012, Ιουλίου). *Classic Art Films*. Ανάκτηση Μάρτιος 2015, από <http://www.classicartfilms.com/nosferatu-1922>

Muchembled, R. (2003). Μια ιστορία του Διαβόλου 12^{ος}-20^{ος} αιώνας. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.

O' Brien, D. (2009). Shadow of the Vampire: Dracula in (Mis)translation. The Journal of the Humanities Postgraduate Connection, University of Southampton .

Pope, R. A. (1990) Writing and biting in Dracula, Lit: Literature Interpretation Theory, 1:3, 199-216.

Schuck, E. (2013) Re-masculating the Vampire: Conceptions of Sexuality and the Undead from Rossetti's Proserpine to Meyer's Cullen, LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University: Vol. 2: Iss. 1, Article 26.

Silver, A., & Ursini, J. (2011). *The Vampire Film: From Nosferatu to True Blood* (4η εκδ.). Milwaukee: Limelight Editions.

Spencer, K. L. (1992) Purity and Danger: Dracula, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis. *The Johns Hopkins University Press: ELH*, Vol. 59, No 1., pp. 197-225

Stam, Robert (2006), Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου (ελληνική έκδοση, επιμ. Εύα Στεφανή). Αθήνα: Πατάκης.

Stevenson, J.A. (1988). A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula. *Modern Language Association*, Vol. 103, No. 2 (Mar., 1988), pp. 139-149

Waltje, J. (2000). Filming Dracula: Vampires, Genre and Cinematography. *Journal of Dracula Studies Kutztown University*, Vol. 2 (2000) .

Weinstock, J. (2012). *The Vampire Film: Undead Cinema*. New York: Columbia University.

Wheatley, H. (2006). *Gothic Television*. Manchester: Manchester University.

Wikipedia. (2013). *Vampire Film*. Ανάκτηση 2015, από Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Vampire_film

Wikipedia. (2000). *Wikipedia*. Ανάκτηση 2015, από Shadow of the Vampire: http://en.wikipedia.org/wiki/Shadow_of_the_Vampire

Wikipedia. (2001). *Wikipedia*. Ανάκτηση 2015, από Bram Stoker's Dracula: http://en.wikipedia.org/wiki/Bram_Stoker's_Dracula

Wikipedia. (2013). *Wikipedia*. Ανάκτηση 2015, από The Twilight Saga (film series): [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Twilight_Saga_\(film_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Twilight_Saga_(film_series))

Ταινίες

Blacula (1972), directed by William Crain. USA, AIP.

Blade (1998), directed by Stephen Norrington. USA, New Line Cinema

Blood of Dracula(1957) directed by Paul Morrissey. USA, AIP.

Bram Stoker's Dracula (1992), directed by Francis Ford Coppola. USA, Columbia Pictures.

Dracula (1931), directed by Tod Browing. USA, Universal Pictures.

Dracula Untold (2014), directed by Gary Shore. USA, Universal Pictures.

Friday the 13th (1980), directed by Sean S. Cunningham. USA, Paramount Pictures.

Interview with a Vampire (1994), directed by Neil Jordan. USA, Warner Bros.

Låt den rätte komma in (2008), directed by Tomas Alfredson. Sweden, Filmpool Nord.

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens(1922) , directed by Friedrich Wilhelm Murnau . Germany, UFA.

Nosferatu, the Vampire (1979), directed by Werner Herzog. West Germany and France, Werner Herzog Filmproduktion.

Only Lovers Left Alive (2013), directed by Jim Jarmush. Germany, UK, France, Greece, RPC

Shadow of the Vampire (2000), directed by E. Elias Merhinge. UK and USA, Lions Gate Films.

Silence of the Lambs(1991), directed by Jonathan Demme. USA, Orion Pictures.

The Exorcist (1973), directed by William Friedkin. USA, Warner Bros.

Twilight (2008),directed by Cathrine Hardwicke. USA, Summit Entertainment.

Underworld (2003), directed by Len Wiseman. USA, Lakeshore Entertainment.

Τηλεοπτικές Σειρές και Τηλεταινίες

Buffy the Vampire Slayer (1997-2003), created by Josh Whedon. USA, 20th Century Fox Television.

Les Vampires (1915-1916), directed by Louis Feuillade. France, Gaumont.

The Vampire Diaries (2009-present), created by Julie Plec and Kevin Williamson. USA, CW Network.