



Inițiere sexuală, blestem sau apariția unei « noi rase umane » ?

Unii explică interesul pentru Vampiri prin atracția pe care o exercită asupra adolescenților riturile de inițiere cu conotație sexuală. Că există atari conotații în poveștile literare ori cinematografice consacrate Vampirilor și că marile mituri asociază inițierea sexuală cu cea în misterul vieții și al morții este de prisos să demonstrăm. Se cuvine să evităm însă explicația liniară, reduționistă, căci o practică atât de complexă nu are o singură cauză ori motivație. Astfel, nici un text nu dă un răspuns satisfăcător la întrebarea : de ce Vampirul a luat locul vechiului erou al riturilor de inițiere ? Făt-Frumos se bate cu o mulțime de dușmani – balauri și alte fiare uriașe, pluricefale, monștri cu chip de om (Verde sau Roșu-Împărat), cu Diavolul însuși sub aparență umană –, dar nicicând Dușmanul nu joacă un rol de prim-plan. Personajul principal al povestirii cu valoare inițiativă este eroul, care e un model de curaj și are toate calitățile necesare pentru a depăși obstacolele existenței. Or, începând cu *Dracula* lui Bram Stoker și terminând cu numeroasele filme

Dracula sau triumful modern al Vampirului

ce au ca temă tribulațiile și avaturile celui însetat de sânge, în toate Vampirul este cel ce ocupă primul plan, iar memoria cititorului sau a spectatorului reține cu precădere imaginea Vampirului, mai puțin sau deloc pe cea a adversarilor săi. Trei ipoteze pot fi formulate :

– Fascinația pentru scrierea și imaginea malefică împinge în plan secund figura eroului adversar al Vampirului, ceea ce ar dovedi o gravă regresivitate în raport cu sistemele de valori moștenite de la marile mituri.

– Exaltarea maleficului și a urâtului, a respingătorului corespunde unui complex de inferioritate care găsește astfel leac pentru incapacitatea integrării, a posedării frumuseții, a bravurii sau demnității etc.

– Dezechilibrul în economia poveștii sau a spectacolului e voit, premeditat. Autorii acordă un spațiu considerabil mai mare cuvintelor și imaginilor ce vehiculează maleficul, urâtul etc., din rațiuni comerciale (dar oare numai comerciale?). Această ipoteză se poate întemeia pe realitatea celorlalte două, bine studiate de specialiștii în *marketing*.

Oricare dintre ipoteze ar fi cea valabilă sau toate laolaltă, rezultatul este același : Făt-Frumos nu se mai află în poveste, ci a devenit cititor, spectator. E un Făt-Frumos pasiv, așezat confortabil într-un fotoliu, delectându-se cu peripețiile unei lupte pe care el nu a dus-o niciodată. Afișul unui film cu Vampiri proclama : « Tuturor le place teroarea care ne face să tremurăm. »

Popularizarea Vampirilor, începută prin cărți, a devenit, în fapt, apanajul cinematografului. Un universitar american¹ compară sălile de cinema cu grottele paleolitice (din auragnacian și magdalenian), pe ai căror pereți vânătorii desenau sau

¹ James B. Twitchell – *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, Oxford University Press, New York, 1985.

Inițiere sexuală, blestem...

gravau animale, crezînd că astfel le-ar putea stăpîni mai ușor ; în grotă era întuneric, în sălile de cinema la fel, doar că aici spaima e creată artificial – cam la atît se rezumă argumentul. Misterul desenelor și gravurilor parietale nu a fost complet elucidat, dar ipotezele specialiștilor nu se îndepărtează de eventualitatea unui rit inițiativ, a unei ceremonii la care participă întreg grupul adăpostit în grotă. În orice caz, e sigur că acei vînători nu se apucau să traseze animale la întîmplare, ca să se distreze sau să-și treacă vremea. În sălile de cinema, spectatorul nu numai că nu participă fizic la acțiune, dar nu e nici obligat să se supună unui ritual cu reguli stricte (doar dacă nu considerăm un «ritual» obligațiile de a aștepta deschiderea casei, de a plăti costul biletului, de a nu vorbi ori foșni ambalaje de bomboane în cursul proiecției!). *Spectatorul privește, e numai ochi și privire.* Degenerescența ritualului a atins stadiul *voyeurisme*-ului.

Iar dacă am aplica teoria lui Twitchell la filmele din categoria X (pornografice) și *hard*, am putea afirma că acestea au funcția de inițiere sexuală a adolescenților, inițiere de care se ocupau în vechime preotesele templelor, vracii și vrăjitorii, matroanele.

«Caracterul de groază al lui Dracula», scrie Twitchell, «constă în pulsionile lui infantile, într-un libido prost orientat, generînd profunde conflicte în sînul familiilor și avînd drept consecință un comportament sexual neproductiv. Din această teamă s-au născut tabuurile, aflate la originea institutiei familiale și, de asemenea, cum afirmă Lévi-Strauss, a culturii.» După Twitchell, romanele cu Dracula, Frankenstein, Dr. Jekyll și Mr. Hyde sînt mituri ale groazei (*horror myths*), grație cărora adolescenții se pregătesc să-și descopere identitatea sexuală : «Miturile moderne ale groazei îi pregătesc pe adolescenți să înfrunte anxietățile procreației.» Contradicția dintre cele două citate este evidentă.

Dracula sau triumful modern al Vampirului

Povestea lui Dracula ar fi, în opinia lui Twitchell, povestea luptei unui grup de tineri (Harker, Morris, Holmwood, Seward) împotriva unui monstru adult, destul de vîrstnic, inteligent, cu o bună poziție socială, bogat, proprietar al unui castel, dispunînd de slugi credincioase și, mai ales (mai ales !), de femei. Printre rîndurile inspirate de vulgata psihanalitică, se simt aburii piperati ai luptei de clasă... Interpretarea apare mai mult decît simplistă. În ciuda mediocrității sale literare, romanul lui Bram Stoker nu îndreptățește o asemenea lectură. Cei patru tineri pomeniți nu sînt puberi sau abia ieșiți din pubertate. Ei nu luptă singuri cu Dracula, ci sînt călăuziți de van Helsing, bărbat chiar mai vîrstnic decît contele. Desigur, aluziile și conotațiile sexuale figurează în paginile romanului. Dar primejdia creată de Dracula, primejdie ce amenință lumea întregă, este de cu totul altă natură, deși cuprinde și aberația sexuală. Iată ce spune van Helsing¹ : « Pe cînd era în viață, [contele Dracula] era un personaj eminent, combatant curajos, bărbat de stat, alchimist... [...] Nespus de inteligent, el posedă o cultură universală și nu știe ce e frica, după cum nu cunoaște nici remușcarea. Iar dacă în comportamentul lui există încă urme ale unei anume puerilități, el se îndreaptă repede, instruit de experiență. Dacă nu ni s-ar fi ivit în cale, *ar fi putut deveni căpetenia unei noi rase umane tinzînd exclusiv spre Rău* [...]. De nu l-ar fi întîrziat puerilitatea, ne-ar fi zdrobit de mult pe toți. Dar are veacuri la dispoziție. E de-ajuns să aibă și răbdare... (s. n.) » Portretul schițat de van Helsing s-ar potrivi de minune multor confrăți ai modelului imaginar, ale căror « realizări » umplu paginile enciclopediilor de istorie. Dar e oare vorba în descrierea lui van Helsing de un pericol sexual? Sau numai de acest pericol? E oare vorba de dispariția speciei,

¹ Bram Stoker – *Dracula*, Ferni, Geneva, 1978.

fenomen ce ar rezulta dintr-o activitate sexuală deturnată de la scopul procreației și care ar fi indusă, mînată de Vampiri ? Van Helsing anunță nu dispariția speciei umane, ci apariția unei noi rase, de o inteligență superioară, neînfricată, necunoscînd *sentimentul remușcării*. *Infantilă, da, dar capabilă de a se instrui, vicleană și pragmatică. Și pentru care timpul nu contează* (lucru aflat într-un contrast surprinzător cu propensiunea epocii actuale pentru viteză, cu nerăbdarea noastră).

Brusc, personajul fantast se convertește în persoană cunoscută. Van Helsing precizează că monstrul a părăsit ținutul lui sterp din estul Europei pentru a se instala în Anglia, « o nouă regiune, în care numărul mare al locuitorilor îi va permite să găsească pradă din abundență... » Pînă una-alta, « el se informează despre obiceiurile locuitorilor acestei țări, necunoscute lui, le învață limba, se familiarizează cu legile, cu poliția, cu știința, cu tot ce definește un mod de viață nou pentru el. Și, în prezent, el e capabil să poruncească Naturii însăși... »

Să repetăm întrebarea : e vorba aici doar de subversiunea tabuurilor sexuale ? Ultimul citat din discursul lui van Helsing către discipolii săi ar putea corespunde perfect portretului-robot al unui spion « în hibernare », lucrînd ani de-a rîndul pentru a-și fabrica o nouă identitate ce-i va permite să nu trezească suspiciuni în sînul societății pe care o va ruina, acaparîndu-i bogățiile, transformîndu-i în sclavi pe membrii ei. Van Helsing descrie, de fapt, metoda insidioasă prin care se cucerește puterea pentru a domina lumea.

Alți exegeți văd în romanul lui Stoker opoziția dintre lumea reală și lumea supranaturală. Lumea reală ar fi reprezentată de adversarii Vampirului, care se îndoiesc de existența acestuia și refuză inițial să accepte explicațiile lui van Helsing. Confrunțați însă cu faptele, sînt obligați să admită primejdia. Se vor înverșuna atunci împotriva unui Dracula

Dracula sau triumful modern al Vampirului

« iresponsabil », căci e instrumentul diavolului, posedat de diavol și victimă a unui blestem. Citim în prefața la romanul lui Stoker, semnată de Tony Faivre¹: « Dracula [...] simbolizează calea în sens invers a inițierii. Dracula a ales calea tenebrelor, desigur, dar nu ultima dintre ele, cea fără de întoarcere. Un om însemnat cu un blestem de o atare natură nu poate fi condamnat iremediabil pentru faptele lui rele [...] Dracula [...] își iubea victimele, lucru pe care anumiți interpreți burghezi nu l-au înțeles. El e total izolat de cei ce se înverșunează împotriva lui. Acțiunea lor e, fără îndoială, justificată, e în fond o legitimă apărare. Dar sub acest voal superficial se ascunde mediocritatea nemaiîntâlnită a unor justițieri înfricoșați și grandilocvenți. (s. n.) » Există și în acest text o flagrantă contradicție. Dacă Dracula și-a ales singur calea, înseamnă că e responsabil de actele lui. Dacă a fost victima unui blestem, înseamnă că opțiunea nu-i aparține...

Tony Faivre nu e singurul care susține că Dracula își iubește victimele. Această afirmație îmi amintește de o crimă petrecută în Bucureștii anilor '50. Un tânăr medic cu foarte bună reputație, foarte cultivat, își ucisese prin strangulare iubita (căci părinții fetei nu erau de acord cu căsătoria), după ce îi administrase somnifere anestezice. Apoi decupase cadavrul respectând strict tehnica de disecție și aruncase pachetele macabre în Dâmbovița. La proces, avocatul apărării, un talentat și foarte cunoscut scriitor, a invocat iubirea pasională, fără margini, a asasinului, care-și vedea refuzată aleasa... Tot din amor nemărginit, de data asta la Paris, cu ani în urmă, un japonez și-a mâncat amanta, realizând astfel... posesia totală.

Ca în orice simbioză, și în dragostea împărtășită există o dimensiune acaparatoare, dacă nu « vampirică ». Numai că

¹ Tony Faivre – prefața la *Dracula*, în *Les Évadés des ténèbres*, Robert Laffont, col. « Bouquins », Paris, 1989.

actorii unei astfel de simbioze se « vampirizează » reciproc, relațiile se manifestă fără prejudecii pentru parteneri. Simbioza amoroasă asigură simultan două existențe – asta o deosebește de parazitism.

Un alt caz interesant este cel al seducției unei inocente, magistral descris în *Carmilla*, o nuvelă a lui Sheridan Le Fanu¹.

Valoarea acestui text constă în utilizarea foarte subtilă a scenariului vampiric ca metaforă a crizei ce precede și condiționează construirea identității sexuale. Laura, adolescenta sedusă de Carmilla, va suferi de « indicibila oroare care, timp de câțiva ani, n-a încetat să-mi tulbure zilele și nopțile și să-mi facă insuportabilă singurătatea ». Ororii i se adaugă sentimentul de culpabilitate abia sugerat în această nuvelă, dar asupra căruia Sheridan Le Fanu va insista în altele, de pildă, în *Ceaiul verde*. În *Carmilla*, el este preocupat îndeosebi de evoluția sentimentelor în genere, ceea ce permite includerea nuvelei în categoria textelor de formare, de inițiere.

Revenind la pasajul citat din prefața lui Tony Faivre, ne întrebăm de ce oare o « legitimă apărare » ar fi « un voal superficial », mai cu seamă în romanul *Dracula*? Și de ce *Dracula* ar fi un îndrăgostit neînțeles de « o anumită interpretare burgheză », când, dimpotrivă, ștergerea frontierelor dintre diferitele manifestări ale pasiunii numite – prea generic – « amoroase » este foarte « la modă » în zilele noastre, inclusiv printre burghezi.

Credem că se cuvine să respectăm distincțiile între a iubi, a face dragoste, a poseda etc. Putem oare socoti « amor » viciul necrofil? Îl putem oare numi « amant » pe torționarul ce se masturbează sau ejaculează la vederea suferinței, a chinului victimei lui, fie că e vorba de realitate sau de imaginarul romanesc din categoria inaugurată de Marchizul de Sade? Cel

¹ Sheridan Le Fanu – *Carmilla*, în *Les Évadés des ténèbres*, Robert Lafont, col. « Bouquins », Paris, 1989.

Dracula sau triumful modern al Vampirului

ce torturându-l pe altul își procură satisfacție sexuală nu-l « iubește » pe altul, ci iubește tortura și plăcerea obținută prin torturarea aceluia. Un asemenea ins are oare dreptul de-a ne cere să-l înțelegem ?

Sheridan Le Fanu face o foarte pertinentă distincție între vampirism și iubirea adevărată : « Vampirul încearcă, față de anumite persoane, sentimente violente de atașament, foarte asemănătoare cu pasiunea amoroasă. Pentru a cuceri obiectul dorit, el va da dovadă de o viclenie și de o răbdare inepuizabile, doborând sute de obstacole ce i s-ar pune în cale. Nu va renunța la urmărirea victimei decât atunci când își va fi potolit patima bînd sîngele victimei rîvnite pînă la ultima picătură. În acest caz, va ști să procedeze cu finețea unui amator de hrană delicioasă, în așa fel încît plăcerea lui criminală să dureze cît mai mult, și își va spori plăcerea printr-o galanterie abilă, treptată. El pare că vrea să obțină consimțămîntul victimei, să cîștige simpatia prăzii sale, cu toate că, în general, preferă să procedeze rapid, să-și supună victima prin violență, adesea strangulînd-o și bîndu-i tot sîngele în cursul unui unic festin. »¹

Să uităm pentru o clipă sîngele ca atare sau să vedem în acest cuvînt un trop « poetic ». Vom putea examina atunci descrierea a două forme de pasiune sexuală (mai degrabă decât amoroasă) :

– Seducția, motivată de dorința violentă, apoi tacticile ei : urmărire, viclenie, abilitate, răbdare, curte treptată – toate încoronate de consimțămîntul victimei.

– Violul, prin care Vampirul își supune victima și o posedă vie ; el poate, de asemenea, s-o ucidă și să profaneze apoi cadavrul, realizînd astfel sinteza Vampir-necrofil.

¹ *Camilla, op. cit.*

Inițiere sexuală, blestem...

Merită subliniat faptul că descrierea citată începe prin a atrage atenția asupra *asemănării* dintre atașamentul violent și pasiunea amoroasă (« sentimente [...] foarte asemănătoare »). Asemănarea aceasta e deci potențial înșelătoare pentru victima desemnată de Sheridan Le Fanu prin vocabula, vai, atât de clar anticipatoare, « obiect » al dorinței.

Cînd, în romanul lui Bram Stoker, una dintre cele trei frumoase femei-Vampir pretinde contrariul, contele Dracula protestează : « Și eu pot iubi. » Dialogul are loc în încăperea în care Jonathan Harker se prefăce că doarme. Femeia-Vampir l-a îmbrățișat, crezîndu-l cufundat în somn. Dracula o ceartă, o brutalizează și le interzice celor trei creaturi să se mai atingă de Harker înainte ca el însuși, Vampirul-șef, să-l supună și să se înfrupte din sîngele lui. Doar după aceea cele trei femei vor avea permisiunea de a dispune de Harker. Drept consolare, Dracula le oferă o altă pradă închisă într-un sac. În această scenă sînt prezente cele două forme de posesiune vampirică descrise de autorul *Carmillei*. Seducția e evocată de Dracula, care se adresează celor trei creaturi : « Ba da, și eu pot iubi. O știți, de altfel, foarte bine, amintiți-vă ! » Dracula vorbește ca orice seducător care, obținînd consimțămîntul victimei, constată pe chipul ei semnele involuntare ale plăcerii. Textul lasă să se înțeleagă că acele trei femei au cedat realmente seducției. Violul e « figurat » aici prin sacul în care se zbate o ființă vie, și anume un copil. Viol este și agresiunea la adresa lui Harker, îmbrățișat în timpul presupusului său somn. Trăsătura comună a acestor situații constă în lipsa de reciprocitate a sentimentelor : cele trei femei au cedat tacticilor de seducție ; copilul și Harker sînt, la rîndul lor, prăzi – primul, deoarece e prizonier într-un sac, iar al doilea, pentru că nu este sau pare a nu fi în stare de veghe.

Dracula sau triumful modern al Vampirului

Vampirul a apărut ca urmare a stricării echilibrului dintre viață și moarte. Apatrid, el rătăcește în *no man's land*-ul creat artificial între teritoriul viilor și cel al morților. Respins și de unii, și de ceilalți, e un corp în migrație căruia sîngele nu-i restituie o existență umană. Letargia sa diurnă nu ajunge pentru a-i asigura acea odihnă veșnică pe care viii le-o doresc defuncțiilor.

Vampirul ridicat azi la rangul de erou mitic de către fabricanții de pseudonituri ar putea fi, totuși, subiect de meditație pentru cititor sau spectator, cu condiția ca el să se întrebe despre sensul vieții și al morții. Vampirul este figura simbolică a nerespectării îndatoririlor noastre. Imagine dublă – înlăuntrul căreia victima coabitează cu călăul –, ea se poate, la rîndul ei, dedubla, în funcție de ceea ce decidem că ar fi oportun pentru noi : cînd mă gîndesc la victimă, acuz, îmi plîng soarta și-l arăt cu degetul pe *celălalt*, lipindu-i pe frunte eticheta de Vampir ; uit atunci că, după « legea » vampirică, dacă sînt într-adevăr victimă, voi deveni, fără greș, Vampir, la rîndul meu.

Sheridan Le Fanu, Stoker, Mary W. Shelley, Meyrink, Stevenson sînt înainte de toate moralști ce au explorat, cu mai mult sau mai puțin har, zonele ascunse, respingătoare, cuibărite înăuntrul fiecăruia dintre noi. Creaturile lor înspăimîntătoare sînt martore ale unei posibile distrugerii a echilibrului dintre viață și moarte. În scurta povestire a lui Bram Stoker intitulată *Invitatul lui Dracula*, vizitiul Johann povestește că locuitorii unui sat bîntuit de Vampiri « l-au părăsit, fugind pentru a-și salva viața și, mai ales, sufletul, spre alte așezări unde viii viețuiau și unde morții erau morți, și nu... altceva (s. n.) ».

S-ar zice că, dimpotrivă, nu încetăm să năzuim la acel « altceva »...

Cele două lumi, a vieții și a morții, comunică. Comunicarea e însă reglementată de un filtru, iar acest filtru e mor-

Inițiere sexuală, blestem...

mîntul – loc de memorie, cu o închidere în sens unic ce împiedică revenirea, fantele. Din acest loc există revenire doar în și prin memoria lucidă a celor încă vii. Poveștile cu Vampiri denunță o breșă în acest circuit, ruptura unei granițe, omogenizarea forțată a vieții cu moartea.