

door Joep Leerssen

Dracula zuigt

Hoe populaire mythes steeds weer opstaan uit de dood

***De Academische Boekengids* 44, mei 2004, pp. 3-4.**

‘De eerste fatale tekenen vertonen zich enkele weken na de beet. Het slachtoffer is schuw, kwijnend, heeft weinig eetlust maar eet soms insecten, wil door kracht of list ontsnappen aan de bewakers, maar verzinkt uiteindelijk in een comateuze toestand. Wie gebeten is, gaat bijten: het slachtoffer wordt zelf tot vreselijk gevaar. Er is geen medicijn; afmaken is de enige oplossing. Het kadaver moet volledig worden vernietigd want het kwaad kan zich op onbekende manier nog na de dood van het slachtoffer verder verspreiden.’

Een beschrijving van vampirisme? De symptomen daarvan kennen we al. Bram Stoker noemde ze in zijn roman *Dracula* (1897) en we hebben ze een- en andermaal gezien in de vele vampierfilms die na dat boek zijn verschenen. Maar het bovenstaande komt niet uit een bovennatuurlijke griezelthriller. Het is te vinden in een zakelijke en gedegen Duitse encyclopedie, eveneens uit 1897: *Meyers Konversations-Lexikon - Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, onder het trefwoord ‘Tollwut’. Hondsdolheid. Louis Pasteur, in 1882 benoemd tot lid van de *Académie Française*, was in de jaren tachtig van de negentiende eeuw begonnen met onderzoek naar het overbrengen van hondsdolheid. In 1885 had hij met een serum een negenjarige jongen, gebeten door een dolle hond, van de dood gered. Mede door die medische doorbraak is de naam van Pasteur onsterfelijk geworden. Tot zijn dood, in 1895, stond hij aan het hoofd van het beroemde medische laboratorium dat nog steeds zijn naam draagt, het *Institut Pasteur* in Parijs, de plek waar ook zo’n belangrijk werk is verricht voor de identificatie van het aids-virus. Maar zijn werk over hondsdolheid was in 1897 nog niet doorgedrongen tot het *Meyers Konversations-Lexikon* of Bram Stokers griezelroman *Dracula*.

Wie *Dracula* herleest met Pasteur in het achterhoofd, beseft dat de folklore van het vampirisme eigenlijk een premedisch bijgeloof weerspiegelt in de mysterieuze overdraagbaarheid van sommige ziekten. Is het niet opmerkelijk, en bijna een herhaling van hoe in de veertiende eeuw de Zwarte Dood naar Europa kwam (via geïnfecteerde luizen op geïnfecteerde ratten aan boord van een schip in de haven van Genua), dat Graaf *Dracula*, na op een spookschip vanuit de Donaudelta naar de havenstad Whitby te zijn gevaren, uiteindelijk aan land springt in de gedaante van een grote zwarte hond? Onder de gecombineerde invloed van Stokers roman en Pasteurs wetenschappelijk werk zou korte tijd later de strenge quarantainewet worden afgekondigd die vreemde honden de toegang ontzegt tot Groot-Britannië, teneinde het land van hondsdolheid te vrijwaren. Nog recentelijk, bij het bouwen van de Kanaaltunnel, spookte in de publieke opinie het doembeeld van een hypothetische hondsdolle vos, die langs de ondergrondse route het Britse land zou kunnen infecteren. *Dracula* speelde kennelijk in op een soort smetangst, waarin besmettelijke ziekten als een rondwarend kwaad een zuivere binnenwereld kunnen binnendringen, deze infecteren en corrumpen. Net als het lichaam wordt aangetast door de ziekte, zo ook de samenleving. En wie eenmaal aangetast is, wordt zelf tot medever spreider van het kwaad.

Uitgerekend dat laatste spreekt in de vampiermythe tot de verbeelding: het onschuldige slachtoffer wordt zelf handlanger van het kwaad. De mythe doorbreekt de melodramatische zwart-wit tegenstelling tussen goed en kwaad, slachtoffer en booswicht. Onschuld is niet alleen passief kwetsbaar, maar kan in haar tegendeel omslaan. Zoiets is kenmerkend voor alles wat we epidemisch noemen: de ontvanger van de ziektekiem kan zelf tot verspreidingshaard worden. Dat geldt voor besmettelijke ziekten, maar ook voor computervirussen (vandaar de naam ‘virus’) en zelfs voor communicatie in het algemeen. Een gerucht, of een bepaalde Belgenmop, kan rondwaren als een virus: wie het hoort, vertelt het verder; de ontvanger wordt zelf tot zender.

De reactie op zulke epidemische ‘lopende vuurtjes’ is er vaak een van quarantaine, grenzen sluiten, agorafobische terugtrekking op een veilige beslotenheid. Het gebruik van *firewalls*, oproepen tot seksuele onthouding, censuur, ja zelfs de behoefte om de grenzen voor vreemdelingen of ziektekiemen te sluiten (Britse antihondsdolheidwetten, Amerikaanse *homeland security* na de elfde september) zijn aanverwante impulsen. We kunnen dat herleiden tot de jaren dertig van de negentiende eeuw, toen een cholera-epidemie in Europa leidde tot fobische complottheorieën, als zou de ziekte worden verspreid door joden of jezuïeten - beide groepen kregen dan ook met volksgeweld te maken.

‘Wie *Dracula* leest met Pasteur in het achterhoofd, beseft dat de folklore van het vampirisme eigenlijk een premedisch bijgeloof weerspiegelt in de mysterieuze overdraagbaarheid van sommige ziekten.’

Dracula lijkt aldus een verhaal dat thuishoort in het overgangsgebied tussen een magisch en een medisch wereldbeeld. Instinctief wordt het idee van de epidemische besmetting aangevoeld, niettemin wordt de herkomst van het kwaad toegeschreven aan één enkele, subliem kwade, diabolische oorsprongsfiguur. In de christelijke moraal is kwaad, of zonde, altijd een schuld kwestie van jezelf en de

duivel: de wankelmoedige ziel geeft toe aan de inblazingen en bekeringen van de Boze. Zo'n christelijke moraal zien we in de verhaallijnen van vroege *Gothic Novels*, zoals *The Monk* van Matthew Gregory Lewis (1796) en *Melmoth the Wanderer* van Charles Robert Maturin (1820): iedereen kan met het kwaad te maken krijgen en zal dan een persoonlijke morele keuze moeten maken, op eigen verantwoordelijkheid.

Interessant genoeg is dat nog steeds zo in de vroegste, oer-Dracula in de West-Europese literatuur, die van John Polidori (1819; nu heruitgegeven in een nieuwe Nederlandse vertaling). Polidori's Draculaverhaal is vaak aan zijn vriend Byron toegeschreven, omdat het gebaseerd was op het verhaal dat hij van Byron te horen had gekregen. Het heeft Polidori zelf geen roem gebracht - helaas, want zijn rol in de Engelse literatuur en in de verspreiding van de vampiermythe is belangwekkend. Hoe dan ook: sindsdien is het kwaad in het Draculaverhaal veel moderner geworden, ambivalenter. Tot het kwaad vervallen kan, net als een ziekte, een kwestie zijn van domme pech, aangestoken worden: je bent gebeten en je wilt wat. Niettemin is daar dat deftig heerschap in rokkostuum, eeuwenoud, bewoner van grafkelders en onderwereld, nachtwezen, met bovennatuurlijke krachten en alleen verderf in de zin. Niet meer de horens van satan, maar wel lange scherpe hoektanden: het verschil is verwaarloosbaar. Dracula, met zijn afkeer van kruisbeelden en wijwater, is een satanfiguur in een medicaliserende samenleving. Of beter: hij is een overblijfsel van oud volksgeloof (knoflook!) dat in een ontkerkelijkte, medicaliserende samenleving een nieuwe levensvatbaarheid krijgt.

Hetzelfde geldt voor Dracula's evenknie, het Monster van Frankenstein. Ook hier de postreligieuze combinatie van onschuld, kwade dreiging en oud bijgeloof (zombies, de golem) die nieuwe diepgang krijgt in de context van de voortschrijdende wetenschap. Immers, medische studenten mochten in de vroege negentiende eeuw graag lijken opgraven ten behoeve van praktische anatomieoefeningen. De archetypische griezelscène, het openen van een graf 's nachts op een kerkhof, was niet zomaar een grotesk fantasma, maar wortelde in een gangbare criminele praktijk, aangedreven door de medisch-wetenschappelijke behoefte aan anatomische specimina van de zogeheten *resurrection men*.

Dracula en Frankenstein maakten hun gezamenlijke entree in de westerse literatuur op een gedenkwaardige avond in 1816, toen een aantal romantische *misfits* in een Zwitserse villa - Mary en Percy Shelley, Byron, Polidori - besloot elkaar enge verhalen te vertellen. Die avond vertelde Mary Shelley haar *Frankenstein* en Byron het vampierverhaal dat door Byrons vriend en lijfarts(!) Polidori (Dante Gabriel Rossetti en Christina Rossetti waren oomzeggers van hem) als *Dracula* werd opgetekend.

Mary en Percy Shelley, Byron; het zijn niet de minsten. De verbanden tussen de *Gothic Novel* en de Romantiek zijn evident, maar complex. Zoals ook de *Cambridge Companion to Gothic Fiction* laat zien, heeft het begrip 'gothic' een vreemde geschiedenis. Het verwees oorspronkelijk naar de volksstammen die het westelijke Romeinse Rijk hadden vernietigd, en betekende - net zoals het gelijksoortige 'vandaal' - dus zoveel als 'woeste, destructieve barbaar'. De donkere Middeleeuwen werden in hun geheel met dat scheldwoord aangeduid, alsook de architectuur van die tijd, met haar dikke muren, grillige vormen, waterspuwers en spitsbogen. Voor de gemiddelde fijnproever van de periode 1600-1800 was 'gotisch' een laetdunkende term voor alles wat lelijk was. De kathedraal van Straatsburg werd in 1750 even mooi gevonden als tegenwoordig de gemiddelde parkeergarage. Pas onder de schaduw van de zich aankondigende Romantiek kwam daar verandering in: Goethe zong in de jaren zeventig van de achttiende eeuw een loflied op de dom van Straatsburg, Walpole bouwde zijn neogotische Strawberry Hill. Daarna zouden bouwmeesters als Pugin, Viollet-le-Duc en Cuypers de gotiek tot esthetisch ideaal verheffen en van de neogotiek dé dominante stijl van de negentiende eeuw maken.

Maar in de literatuur bleef de oudere betekenis van het woord hangen. *Gothic* waren verhalen die in de naargeestige Middeleeuwen speelden, met hun kerkers, feodale wreedheid en bijgeloof. Uitgerekend in de Romantiek kwam er nieuwe interesse voor zulke zaken (Middeleeuwen en bijgeloof), en het is om die reden dat we de opbloei van het *gothic* genre verbinden met de Romantiek en de vroege negentiende eeuw. Matthew Lewis en Charles Maturin zijn al genoemd. Al even romantisch is de neiging van de *Gothic Novel* om aan te leunen bij volksvertellingen en gebruik te maken van exotische - zuidelijke of zuidoostelijke - locaties. Vampirisme was een Centraal- en Oost-Europees bijgeloof dat in reisverslagen en volkskundige traktaten was beschreven, en waarmee Byron misschien op zijn Levantijnse reizen in aanraking was gekomen. Vandaar dus ook de couleur locale: Transsylvanië, en meer algemeen de Roemeens-Hongaarse grensstreek tussen het Ottomaanse en het Habsburgse Rijk, was de heimat van zulke figuren als de wrede Roemeense Graaf Vlad Dracul, naamgever van de oervampier, en de Hongaarse bloedgravin Erszébeth Báthory. Zij mag trouwens als voorloopster gelden van die andere moderne griezelfiguur, de machtige maar maniakale seriële sadist (model Jack the Ripper / Hannibal Lecter).

De Romantiek is aldus een mengkroes waarin middeleeuwse en folkloristische griezelverhalen tot *Gothic Novel* worden gemixt. Dat genre gaat pas zijn eigen leven leiden in de morbide popcultuur van de burgerlijke, melodramatische negentiende eeuw, met zijn technische en medische vooruitgang en zijn neogotische protsarchitectuur. Het komt tot zijn grootste bloei in vertegenwoordigers als Edgar Allan Poe, Joseph Sheridan Le Fanu en Bram Stoker, naast talrijke pulpfeuilletons - de zogeheten *Penny Dreadfuls*. De griezelvertelling is het gillende fluitje op de stoomketel van preuts burgerfatsoen.

'De griezelvertelling is het gillende fluitje op de stoomketel van preuts burgerfatsoen.'

Deze - magisch-medische, mentaliteitshistorische - interpretatie van dit soort griezelverhalen is er één onder zeer vele, en dat maakt in ieder geval duidelijk dat we hier met *mythes* te maken hebben. Mythes zijn verhalen die uitblinken in een universele, wereldverklarende toepasbaarheid en die daarom steeds nieuwe interpretaties uitlokken. Het verhaal kan altijd opnieuw worden verteld en steeds weer nieuwe herkenningpatronen van symbolische toepasselijkheid genereren. Dat geldt zowel voor Frankenstein als voor Dracula. Frankenstein is de hoogmoed van de mens, of diens prometheïsche scheppingsdrang; zijn monster de ontketende technologie of de vermenging van mens en machine: de eerste cyborg. Dracula kan als de verpersoonlijking van het kwaad worden gezien, als de dood, als de adel die de arbeidende klasse 'uitzuigt', als de oude generaties die 'ondood' als een last drukken op het elan van de jeugd, als de belichaming van het freudiaanse begrip van 'Unheimlichkeit', als het symbool voor Europese decadentie, seksuele angst, of aids enzovoort. Elke paar jaar verschijnt wel weer een nieuwe filmversie. De documentaires, beschouwingen en cultuurhistorische analyses vullen inmiddels hele boekenkasten.

Met name in de film is de thematiek onuitroeibaar. Er zijn persiflages zoals Roman Polanski's *The Fearless Vampire Killers* (1967) en Mel Brooks' *Young Frankenstein* (1974). Er zijn kinderbewerkingen zoals Uli Edels *De kleine vampier* (2000), Paul van Loons Griezelsbus-boeken en de tv-reeks *Buffy the Vampire Slayer*. Er zijn postmoderne lifestyle-adaptaties zoals Neil Jordans *Interview with the Vampire* (1979), gebaseerd op de succesvolle, eigentijdse romans van Anne Rice. Er zijn rechtstreekse actualisering, zoals Kenneth Branagh's *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) en Francis Ford Coppola's *Dracula* (1992). Maar Frankenstein leeft ook voort in afgeleide adaptaties zoals de Egyptische griezelfilms van het genre *The Mummy*, alsmede in de verschillende soorten cyborg-sciencefiction (denk aan de computer HAL 9000 in *2001 A Space Odyssey*, of aan *Blade Runner*, *Robocop* en de *Terminator*-serie). Naast die onbeperkte mogelijkheid tot eigentijdse opwaardering heeft het genre ook de charme van het kostuumdrama: Victoriaans, met hoepelrokken, korsetten, oude landhuizen en dichte mist op vervallen kerkhoven. Van die iconografie geeft Jean Marigny's kijk- en leesboekje *Vampires: The World of the Undead* (1994) een aardig overzicht. De *Gothic Novel* is niet alleen een griezelgenre uit de decennia rond de Romantiek, het is springlevend.

Recentste manifestatie: de *Goths*, de jongerencultuur van zwarte make-up, wonderlijke piercings en sombere doemrock à la Marilyn Manson, een zanger wiens pseudoniem nog de meest onschuldige factor vormt van zijn image. Zo'n bewust enge *dark fantasy* verbeelding, met als beide uitersten respectievelijk Marilyn Manson en Harry Potter, en ergens daartussenin de *gothic* traditie van Frankenstein en Dracula, kan in de huidige westerse samenleving qua mythische herkenbaarheid en populariteit al bijna concurreren met het christelijke heilsverhaal zelf. Zij wordt in christelijke kring dan ook met toenemende bezorgdheid beschouwd als een satanische, zwarte tegenhanger daarvan. *Gothic fantasy* zou, in laatste instantie, niets anders zijn dan een zwelgen in een heidense, magische, satanische bovennatuur. Dit is wellicht het meest recente voorbeeld van hoe een mythisch verhaal steeds nieuwe gevoelige snaren weet te treffen.

Dracula en Frankenstein zijn niet alleen verhalen met een mythisch, onuitputtelijk en multi-inzetbaar allegorisch vermogen, ze hebben om die reden ook een onvergelijkbare historische persistentie. Ze blijven maar rondwaren, als ondoden. Stop ze in een graf, bedek ze met een zware steen, deze verhalen zullen altijd weer herrijzen en ons kippenvel bezorgen. Er zitten elementen in uit alle perioden: oerbijgeloof en folklore; middeleeuwse, feodale kastelen; benarde negentiende-eeuwse jongedames in hoepelrok; geleerden met stijve boorden zoals Dr. Frankenstein en Dr. Van Helsing; de smetangst van het fin de siècle; Hollywood zwart-witfilms uit de jaren dertig met Boris Karloff en Bela Lugosi; de monsters en machines van sciencefiction uit de latere twintigste eeuw; en recentelijk de postfreudiaanse en postmoderne koketterie met de *kinky* erotische subtekst en de perverse machtsverhoudingen.

In elke periode lijkt de moderniteit van de dag terug te willen koppelen naar deze malle verhalen. Dat is in wezen een nostalgische impuls. Het zijn de griezelige sprookjes die ons ook als volwassenen bijblijven. Pogingen om ze te heractualiseren zijn eigenlijk gedoemd tot een zekere 'Land van Ooit'-belachelijkheid, het spookhuis op de kermis, het oude verhaal in eigentijdse travestie, kindersprookjes voor volwassenen. Mary Shelley was op haar manier belachelijk in 1816, Bram Stoker was dat niet minder in 1895 (neem nou die idiote bloedtransfusies), Bela Lugosi was subliem ridicuul in 1930, Christopher Lee *camp* in de jaren zestig (dreigend hammondorgel op de soundtrack). Wie kon de rubberen tanden van een stoned Klaus Kinski serieus nemen in Werner Herzogs hippie bizarre *Nosferatu*? En Neil Jordan, Kenneth Branagh en Francis Ford Coppola waren ijdel en behaagziek in de jaren negentig: hun Frankensteins en Dracula's waren postmoderne dandy's met *attitude* en het sex-appeal van een R&B videoclip.

Maar naarmate zulke actualisering, steeds ouder worden, beseffen we minder hoe schutterig die pogingen waren om het oude verhaal te updaten. Ze worden zelf onderdeel van het nostalgische erfgoed. Ooit zullen de vampiers van Werner Herzog, Neil Jordan en Francis Ford Coppola het patina van spinnenwebben en krakende scharnieren hebben verworven, dat ze nu zo funest ontbereren. Klaus Kinski, Tom Cruise en Gary Oldman zullen eens zo 'ouderwets' aandoen als Bela Lugosi, en nóg later even 'oud' als Bram Stoker en John Polidori. Wat begint als een nieuwe tekst, met zijn verwaten claim op verhoogde authenticiteit of actuele aansprekendheid, bestert ten slotte tot deel van het schimmenrijk op de enge rommelzolder van onze verbeelding. Alle nieuwe versies van het oervampierverhaal gaan er uiteindelijk deel van uitmaken. Ze kunnen Dracula niet tot eigentijds leven wekken. *Dracula lives?* - nou, niet heus. Ze zijn integendeel geïntegreerd in zijn rijk gestoffeerde grafkelder. *Leesten to zem... Cheeldren of ze night... Vot music zey make!*

Joep Leerssen is als hoogleraar moderne Europese letterkunde verbonden aan de Universiteit van Amsterdam.

Besproken boeken:

De Vampier
door **John W. Polidori**. Vertaald door **Zsuzsó Pennings** en ingeleid door **Ivo Gay**.
Uitgeverij Voltaire.
's-Hertogenbosch 2003.
63 pag. , € 11,00

The Cambridge Companion to Gothic Fiction
door **Jerrold E. Hogle (red.)**.
Cambridge University Press.
Cambridge 2002.
354 pag., € 28,15

Vampyres. Lord Byron to Count Dracula
door **Christopher Frayling (red.)**.
Faber & Faber. Londen 1992.
429 pag., € 18,00

Zuiverheid en decadentie. Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa, 1870-1914
door **Arnold Labrie**.
Bert Bakker. Amsterdam 2000.
536 pag., € 29,95