

UDK 82.09-312.9

Izvorni naučni rad

Dijana VUČKOVIĆ (Podgorica)

Filozofski fakultet Univerziteta Crne Gore – Nikšić

dijanav@ucg.ac.me

Ljiljana PAJOVIĆ-DUJOVIĆ (Podgorica)

Filološki fakultet Univerziteta Crne Gore – Nikšić

dljilja@ucg.ac.me

***CUL-DE-SAC* POZICIJA ŽENSKIH LIKOVA U VAMPIRSKIM NARATIVIMA**

Početak XXI vijeka obilježen je snažnim talasom fantastičkih naracija u kojima svoju revitalizaciju doživljavaju mnoge utvare omiljene u gotskoj književnosti. Književni lik vampira popularnost stiče u XIX vijeku konotirajući mnoge strahote sa kojima je ondašnje društvo bilo suočeno. U novim naracijama, korjenito je promijenjena konotacija ovoga lika, pa su muški vampirski likovi u savremenoj književnosti prividno lišeni one monstroznosti koja je odlikovala njihove literarne pretke. Ono što je, ipak, ostalo isto i što je zajedničko obilježje literarnih vampira kroz dijahroniju jeste opredjeljenje za porazan sudbinski tok ženskih likova. Njihove se uloge dominantno vezuju za retrogradne i konzervativne pozicije.

U radu je analiziran položaj ženskih likova u ovom tipu naracije u XIX vijeku (Lusin i Minin iz Stokerovog romana *Drakula*), mjesto i uloge vampirskih heroína u novom milenijumu (Bele Kalen iz tetralogije *Sumrak* Stefani Mejer). Protagonistkinje su posmatrane po analogiji sa tipičnim bajkolikim princezama i vješticama. Pokazano je da je pozicija svih ovih junakinja u suštini *cul-de-sac* (pozicija svojevrsnog ćorsokaka), kao i da je neupitna njihova zavisnost od muških herojskih likova. Današnje naracije sa takvim idejnim slojem posmatraju se kao odraz jednog vida repatrijarhalizacije, a njihova izuzetna globalna recepcija ukazuje na potrebu mladih čitalaca za svijetom koji je – iako obilježen strogim, dijelom i retrogradnim normama – sigurniji od stvarnosti.

Ključne riječi: *lik vampira, fantastika, konotacije, rodne uloge, Drakula, Sumrak, ženski lik*

Uvod

Krajem XX i početkom XXI vijeka u književnosti namijenjenoj dječijoj i tinejdžerskoj publici dominira žanr fantastike, tako da čak i priče osvjedočene realističke mizanscene – poput onih koje se dešavaju u školama – postaju poprišta fantastike različitog tipa (Vučković 2012; 2018). Današnje školske prostore u književnosti ispunjavaju likovi vještica, čarobnjaka, vampira, vukodlaka, zombija i drugih – smatrano je ne tako davno – monstuoznih stvočenja. Većinom, ovi likovi dati su u prirodnom ljudskom obličju i tako u spolašnjem portretu lišeni monstuoznosti (Vučković 2013). Autori su omogućili njihovu recepcijsku interiorizaciju, pa se mlade – nerijetko i zrelije – generacije čitalaca lako identifikuju s njima (Vučković 2012). Oni u savremenoj književnosti konotiraju mnoge socijalno-psihološke teme i obrasce koji su čitaocu ovog vijeka važni i koji mu pomažu da osmisli očito nepodnošljivu realnost, što ubjedljivo obrazlaže Džek Zajps (2008). Tako, mnogi popularni fantastički serijali ovog vijeka (*Hari Poter*, *Sumrak*, *Vampiriska akademija* itd.), obraćajući se mladoj publici školskog uzrasta, nude svjetove koji na prvi pogled djeluju prihvatljivije od realnosti u kojoj se živi i odrasta (Vučković 2012). Ipak, iako su nekad monstuozni likovi učinjeni prihvatljivima publici i dovedeni do nivoa interiorizacije, oni i dalje konotiraju čitav niz potisnutih strahova i skrivenih želja, upravo onako kako su to činili i u XIX vijeku.

Naš cilj u radu je da opišemo status heroína u ovoj književnosti, tj. da pokažemo razvoj ženskih likova u vampirskim narativima. Dijahronijski ispitujemo literarnu karakterizaciju ženskih likova, počevši od Lusi Vestenra i Mine Harker iz romana *Drakula*, a završivši sa Belom Svon, protagonistkinjom serijala *Sumrak*.

Referencijalni sistem vampirskog hronotopa

Engleska književnost viktorijanskog *fin de siècle* problematizovala je mnoge strahote. Književnici su, živeći u vremenu velike krize i vidnog kraja jedne moćne civilizacije, tragali za mogućim uzrocima pada Britanskog Carstva i urušavanja poznatog i sigurnog svijeta. Zahvatali su u daleku prošlost tragajući za uzrocima i krivicama i kreirali slike anticipirane budućnosti koja nije djelovala ohrabrujuće (Smith 2007: IX–XXVI). Stoga je u ovoj književnosti primjetan otpor prema modernosti i upečatljivo preispitivanje grešaka iz prošlosti koje su dovele do promjena i koje su vodile u neizvjesnost.

Gotski roman dugo je bio „sredstvo za kritiku onih pojava koje bismo mogli prepoznati kao simptome modernosti“ (Anderson 1997: 324). Duh umiruće epohe, degeneracija viših društvenih slojeva, propast snažnog sistema i

velike plemićke klase, značajne promjene u sistemu patrijarhalnih tradicionalnih načela i vrijednosti, emancipacija žena, oslobađanje tabu teme o ljudskoj seksualnosti, dostignuća nauke koja su promijenila mnoga gledanja na svijet – sve je to uticalo na zastupljenost mračnih tema u književnosti. U takvim društvenim okolnostima, duhovi, nakaze i vampiri dobijaju prirodno stanište u književnosti. Gotska literatura je „glas za izražavanje neizrecivih socijalnih i moralnih tabua“ (Murga Aroca 2013: 29). Stoga ova književnost predstavlja idealno tlo za rađanje vampira kao književnog lika.

Ako pogledamo razvojnu liniju lika vampira, jasno ćemo uočiti njegova adaptivna i anticipacijska svojstva. Roman *Drakula* (1897) Brema Stokera omogućio je čitaocu da predvidi ostvarenje mnogih njegovih strahova – desio se pad plemstva, degeneracija društva koje više nije moglo da se nosi sa nagomilanim problemima, detabuizirana je tema o ljudskoj, posebno ženskoj seksualnosti i homoseksualnosti. Mina Harker, jedna od glavnih junakinja romana, bila je prototip „nove žene“, one koja se bavi muškim poslovima i ima „muški mozak“. Tako, kroz lik i djelatnost vampira, koji je uvijek usaglašen sa duhom epohe i civilizacijski adaptiran, prepoznamo buduće promjene u nauci, tehnologiji, religiji i društvu uopšte (Vučković i Pajović Dujović 2016a). Ovaj lik je višefunkcionalan i polisemičan jer je atribuiran multitemporalnošću, odnosno istovremeno oslikava prošlost, sadašnjost i budućnost. Vampir se ponaša tako da „reflektuje vrijeme u kome živi i predviđa naredno“ (Bacon 2011: 43).

Vampir je proizvod drevnih civilizacija, pa su stari Grci i Rimljani poznavali lamije i sukube, demone u obliku žena koje su pile krv muškarcima dok su imale seksualne odnose s njima tokom sna, i to sve dok nisu bili lišeni muškosti ili mrtvi. Njihov muški *kolega* bio je inkubus i on se na isti način ponašao prema ženama (D. E. Brown 2002: 96).

O sličnim pojavama govore i neke legende sa Orijenta, a pojava ovog bića zabilježena je i kod Asteka (D. E. Brown 2002). Tereza Bejn obuhvatila je u *Enciklopediji vampirske mitologije* (2010) legende i predanja o vampirima iz svih krajeva svijeta. Iako u mitološkim pričama postoje mnoge vampirice, koje se uglavnom tretiraju kao krvopije posredstvom (pre)naglašene seksualnosti, period srednjovjekovlja, tokom kojega je vampir markiran kao realni vinovnik mnogih nedaća, zabilježio je više muških vampira, posebno u ličnostima aristokrata i uopšte pripadnika viših društvenih slojeva (Vučković i Pajović-Dujović 2016a). To se dovodi u vezu i sa vampirovim preliterarnim precima, stvarnim istorijskim ličnostima koje su parcijalno poslužile kao humanoidni prototip na kome su zasnovani portreti prvih književnih vampira (u Polidorijevom romanu *Vampir*, kod Stokera itd.).

Od romana *Drakula* (1897) pa do Kalenovih iz tetralogije *Sumrak* (serijal publikovan 2005–2008. godine), muški vampiri izmijenili su bazične karakteristike i doživjeli su skoro nevjerovatnu transformaciju od predatora do žrtve (Vučković i Pajović-Dujović 2016b). Metamorfoze koje se odnose na muške vampirske likove, pa time i uopšte na koncept vampirizma u književnosti, ublažile su njihovu tamnu stranu – barem denotativno – i učinile ih prijemčivima, skoro bajkovitim pomoćnicima (Pajović-Dujović i Vučković 2017a). Tako je literarni vampirizam dobio mjesto i u književnosti za djecu i mlade (npr. romani/serijali *Pusti pravoga da uđe* Jona Ajvide Lindkvista, *Sumrak* S. Mejer, *Vampiriska akademija* Rišel Mid itd.). Budući da vampirski lik uvijek nosi konotacije koje se tiču tamne strane čovjekove prirode, one koju teško vidimo u ogledalu, njegova invokacija u književnosti za djecu tumači se kao nezadovoljstvo sadašnjošću i kao strah od budućnosti (Pajović-Dujović i Vučković 2017a).

Svi romani o vampirima imaju interesantne ženske likove i dobar dio značenjskih konotacija ukupne naracije upravo sugerise važne odnose prema ženi, njenom položaju u porodici i društvu, njenim ulogama i mogućnostima.

Značenja lika vampira u romanu *Drakula*

Sve do XVIII vijeka vampir nije bio književni junak. U srednjovjekovlju je imao status pojave iz realnog života, pa su mu pripisivani najrazličitiji prirodni pomori stanovništva, poput kuge ili drugih masovnih zaraznih bolesti. Gotskoj književnosti vampir je poslužio kao prenosnik virusa koji su u stanju da inficiraju čitavo društvo i to zahvaljujući vezi sa ljudskom krvlju, eliksirom koji ga održava u životu. Virusi kojima je lik vampira u literaturi zarazio društvo bili su različiti, ali im je zajednička osobina vidljiva u suštinskim osobinama vampira – smrtna opasnost i s njom u vezi opasnost za ljudsku dušu.

Između ostalog, vampiri gotske književnosti problematizuju veliku temu ljudske seksualnosti, i dalje izuzetno aktuelnu u literaturi. Oni se dovode u vezu sa seksualnim temama koje su kroz duge istorijske periode, naročito pod uticajima monoteističkih religija, smatrane tabuima. Leblank analizira važnost tumačenja seksualnih tema u vezi sa romanom *Drakula* i ističe:

Simbol vampira služi da *potisne* i da *izloži*: on potiskuje ljudsku seksualnost, zamjenjujući je monstroznom anatomijom i natprirodnim reproduktivnim funkcijama, uz to pojačavajući ‘devijantnu’ seksualnost neprihvatljivu u viktorijskoj kulturi, kao što je seks sa više partnera, vanbračni seks, preljuba, homoseksualnost i moćna ženska seksualnost (1997: 253–254).

Ipak, nije samo aspekt seksualnosti ono što vampir konotira u literaturi. Njegove su metamorfoze izuzetne i sugerišu mogućnost da kroz njegov (ne)postojeći odraz u ogledalu (ne) ugledamo sve ono što nas duboko plaši. Vampir može biti: fizička ili psihička prijetnja; metafora svega onoga što je u vezi sa smrću, entropija bilo kojeg živog sistema i njegovog prelaska u ništavilo; metonimija naše tamne strane ličnosti koju ne smijemo invocirati jer je jabuka sa drveta saznanja tabuizirana, odnosno „Galerija hibridnih, grotesknih i bijednih kreatura ispitivana je kako bi bila ilustrovana ideja da je ono što nas istovremeno najviše plaši i oduševljava prepoznavanje svačije veće ili manje latentne monstroznosti“ (Cavallaro 2002: IX).

Dok vampir sa jedne strane predstavlja opasnost za čovjeka i budi njegov strah, sa druge strane možemo da ga posmatramo i kao „inkarnaciju potisnutih želja“ (Murga Aroca 2013: 41). Čak je i roman *Drakula* moguće posmatrati u tom literarnom ključu. Lusi Vestenra u romanu *Drakula* dobija status najotvorenije i najiskrenije osobu koja priznaje ono za čime žudi. Tumačenjem njene pozicije u svijetu teksta osvjetljava se veći dio konotacija koje su u ovom romanu u vezi sa ulogom ženske seksualnosti. Ona, recimo, priznaje poliandrogine želje. Upravo takva njena otvorena priroda dovešće joj vampire, a vrlo je vjerovatno da čitalac upravo nju vidi kao odgovornu za to, tj. *krivu*.

Inicijalni lik vampira u literaturi, onog Drakuline generacije, čitalac je vidio kao đavolovog slugu koji je sasvim odvojen od njega (čitaoca) i kao takav spojen sa nečastivim. Istovremeno, hronotop Stokerovog romana mogao je sugerisati i izvjesnu bliskost sa čitaocem savremenikom jer se radnja vezuje za 1893. godinu, tj. za period od svega četiri godine prije objavljivanja romana. Sva mjesta događanja duboko su konotativna za to vrijeme, a poseban značaj ima Grofovo putovanje sa Istoka (iz Transilvanije u Rumuniji) na Zapad (u Englesku). Čitalac savremenik ispoljavao je strah pred kreaturom sa Istoka. Vampir nije imao odraz u ogledalu, niti sjenku. Noviji literarni vampiri inaugurisani romanom *Intervju sa vampirom* En Rajs iz 1976. godine, kao i oni kasniji, stekli su odraz u ogledalu, tako da se doima da je čovjek priznao svog vampira prepoznavši ga kao mračni dio sebe (Auerbach 1995).

Strah od emancipacije ženske populacije pominjan je često u vezi sa tumačenjem romana *Drakula*, a pitanje položaja žene predstavlja svojevrsno *sinister loci* i savremene literature o vampirima. Tako Orlomoski piše da Stokerov roman „pokazuje snažnu anksioznost povodom promjene načina na koji se izražava ženska seksualnost /.../ Ideali o moralnosti i seksualnosti su ono po čemu je viktorijanska era najpoznatija“ (2011: 14). Ti su strahovi često i opravdani sa stanovišta najviših društvenih slojeva, tj. onih grupa koje kreiraju društvene norme jer „vampir predstavlja drugost: aristokratu, ženu, homo-

seksualca i stranca“ (Murga Aroca 2013: 41). Junakinja Mina Harker u romanu *Drakula* pokazuje da je sposobna da djeluje u „muškim poslovima“. Ona kuca na pisačkoj mašini i pokazuje da ravnopravno sa muškarcima može da učestvuje u rješavanju problema koje društvo ima sa istočnim vampirom. Konotacija njenog ponašanja predstavlja ozbiljnu opasnost od novog društvenog položaja žene. Otud je sasvim logičan i tretman Lusi Vestenre, Minine drugarice koja razmišlja o udaji za tri muškarca, a nakon povampirenja ujeda i djecu. Kao (ne)supruga i (ne)majka, očekivano je da bude tretirana kao *drugačija* (eng. *the Other*). Doživljavaju je kao virus koji prijeti da inficira društvo i zarazi ga otrovom emancipacije. Ova antijunakinja otvoreno ispoljava seksualnu žeđ, a takva manifestacija ponašanja duboko je nepoželjna u društvu patrijarhalnog morala kodifikovanog tabuima. Ženski likovi Lusi i Mina u romanu su dobile različite realizacije. Lusi je prva Grofova žrtva, pa je nakon povampirenja probodena glogovim kocem. Dok će Mina, koliko god na momente djelovalo da će zbog vrlo bliskih kontakata sa Grofom doživjeti istu sudbinu kao Lusi, ipak na kraju ostati među živima kao supruga i majka.

Džek Braun problematizuje uloge ženskih likova u romanu postavljajući pitanja koja bi mogla da reflektuju i nešto drugačije njihovo viđenje. On, recimo, ističe značenjski plodonosan ambigvitet: „Jesu li Lusi i Mina progresivne ‘nove žene’ ili su one samo lutke koje rekonstruišu kompleks posrnule madone?“ (J. Brown 1997: 270). Lusi i Mina iz perspektive čitaoca njihovog vremena predstavljaju prijetnju od „nove žene“, ali isti taj čitalac može ih kroz prizmu čvrstog patrijarhalnog sistema vrijednosti vidjeti i kao posrnule žene, tj. kao one koje se nijesu pridržavale uspostavljenih pravila i kretale po, za njih, predviđenim putevima nego su pokazale radoznalost i „zavirile“ u nepoznato, što je analogno razvoju događaja u poznatoj bajci *Plavobradi* i drugim motivski srodnim tekstovima. U drugom slučaju, Grofov virus očitava se u tome da je i jednu i drugu odabranicu zarazio „otrovom saznanja“, što je grijeh koji je počinila Pramajka, kao što je to i grijeh koji je čovjeka prognao iz Raja. Tragove motivskog kompleksa o praroditeljskom grijehu nalazimo u mnogim bajkama, porijeklo mu je drevno i prepoznaje se još u mitu kakav je npr. *Kupidon i Psiha*.

Analogija sa bajkom

Pozicija ženskih likova u fantastičkoj literaturi u kojoj vampiri imaju vodeću ulogu izvedena je po analogiji sa čudesnim svijetom bajke, što je posljedica pripadnosti istom žanrovskom ključu fantastike. Bajka ubjedljivo predestinira rodne uloge, tj. „Bajke propisuju različite uloge za dječake i djevojčice, ‘ženski likovi zaključani u kuli sto godina’ pronalaze partnera od

koga se očekuje da se ‘bori sa zmajevima i nadmudruje protivnike’“(Cavallaro 2002: 138). To je važan okvir za književne likove i njihove svjetove i to tako postavljen da njegovo narušavanje predstavlja intervenciju zlih sila. Zadatak „sila dobra“ biće u povratku „starog stanja stvari“, tj. u spasavanju ženskih likova predstavljenih tipom „žena kao dijete“, i to od strane hrabrih, požrtvovanih i dosjetljivih muških boraca za pravdu (Vučković i Mašnić 2018). Bajke „jačaju ideološke norme patrijarhalnih društava“ (Zipes 2006: XII). Drugi važan razlog zbog kojeg pominjemo bajke u kontekstu ove teme jeste taj što se smatra da se bajka obraća svijetu ranog djetinjstva edukujući ga da usvoji prihvatljive socijalne uzuse i da uspostavi razliku između dobra i zla (Vučković 2018).

Posredstvom poučnog tona bajke i njene upućenosti na mlađu čitalačku publiku, ta se priča posmatra kao važan obrazovni sadržaj, iz čega se da prepoznati uloga svih onih narativa koji su s njima u vezi, pa su tako vampirske naracije XXI vijeka fokusirane na socijalnu (re)edukaciju tinejdžera (Vučković i Mašnić 2018). Bajka je varirala na stotine priča o bespomoćnim ženama i njihovim odvažnim spasiocima i formirala idealan svijet *srećnog završetka* u strogo tradicionalnom okviru u kojem vladaju rodni stereotipi i gdje su žene predestinirane da budu „lijepe i dobre“ (Vučković i Mašnić 2018: 128). U bajci su vidne „konzervativne tendencije koje se tiču roda, religije, socijalne klase“, tako da su klasične bajke „otvoreno patrijarhalne i politički konzervativne u strukturalno-tematskom pogledu i reflektuju dominantne interese socijalnih grupa koje kontrolišu kulturne snage proizvodnje i reprodukcije“ (Zipes 2006: XII).

Ako se fokusiramo na poziciju junakinja bajki, vidjećemo da su one u mnogo čemu slične. Pozitivne junakinje su vrijedne, poslušne, naivne, lakovjerne i bespomoćne. Nijedna od njih ne bi opstala bez muških spasilaca. One pokazuju i to da su bezgranično zahvalne spasiocu. Bez mnogo premišljanja prepuštaju mu se da ih vodi kroz život. Bajka prepoznaje i likove zlih žena – neposlušnih, samostalnih i moćnih. I one su dobile odgovarajuće uloge kao maćeha, vještice, zle babe i slično. Njihovo zlo bajka kažnjava nemilosrdno, a izvršioci su uglavnom muški likovi čija je uloga oličena u spasavanju „zlato-kosih, ljepotica, pepeljuga“.

Slična organizacija rodni uloga dešava se i u literaturi o vampirima. Drakuline „mlade“, Lusi Vestenra u cjelosti, a Mina Harker djelimično, srodni su zlim junakinjama bajke. Za Lusinu iskazanu seksualnost nema spasa, tako da će glogov kolac biti lijek za njeno „pokvareno“ srce. Mina će biti prototip nove žene, ali žene koja uspijeva da očuva svijest o suštini uloge koja joj pripada, a to je uloga supruge i majke. Snažno povezana dva ženska lika sugerišu nadu implicitnog čitaoca da čak i ako dođe do pojave nove žene, ona

će uspjeti da se izbori sa vampirizmom, ostaće i dalje privržena muškarcu i odlučna u potrebi da se ženski vampirizam (čitaj seksualnost) najoštrije kazni. Cilj i jednog i drugog je očuvanje starog poretka i poznatog svijeta.

Novomilenijumsko referencijalno polje vampirskog hronotopa

Tokom druge polovine XX vijeka, posebno pred njegov završetak, kao i početkom ovog milenijuma, vampirski talas zapljusnuo je literaturu. Mapi-rao je viruse oslobađanja, mišljenja, odlučivanja, biranja i skrenuo pažnju na brojne stvarne opasnosti koje prijete čovjeku i čovječanstvu. Roman *Ja sam legenda* (1954) Ričarda Metisona pripovijeda o strahu od nauke koja u laboratoriji proizvodi vampire, a pojavljuje se u vrijeme „hladnog rata“; *Intervju sa vampirom* (1976) En Rajs govori o vampiru Luisu i njegovim jezivim dilemama, konotira homoseksualne i religijske tabue; Lindkvistov roman *Pusti pravoga da uđe* (2008) rekonstruiše dramu nasilja u školi kao i proces urušavanja porodice. Miješanje niskog i visokog stila i težnja ka hibridizaciji žanrova ono je što se najprije dá uočiti u romanocentričnoj književnosti novoga milenijuma. Stanje duha čitalaca jedne epohe može biti osvijetljeno uvidom u popularnu književnost, a sudeći po planetarnom interesovanju za neke romane o vampirima, jasan je odraz u ogledalu mladih čitalaca.

Vampir kao živeći neupokojenik odgovara civilizacijskim i kuturološkim tranzicijama. Ovi monstumi oživjeli su punim životom u *fin-de-siècle* viktorijanskog doba, a 30-ih godina XX vijeka dobili su impuls u ekonomskoj depresiji koja je prethodila Drugom svjetskom ratu (Pajović-Dujović i Vučković 2017b). Prelazak u novi milenijum označio je *novo doba* koje ne možemo pojmiti odvojeno od globalizacije, shvaćene kao procesa umrežavanja političkih, kulturnih i ekonomskih veza najrazličitijih vremensko-prostornih tačaka na našoj planeti, a „globalizacija može biti shvaćena kao uspostavljanje istovrsnosti u smislu navika, mode i životnog stila“ (Mülazimoğlu Erkal 2014: 161). Savremeni čovjek prijemčiv je prema ujednačavanju koje globalizacija potencira. Koliko god, na prvi pogled, XXI vijek pokazivao tendenciju ka uvažavanju različitosti i unikatne ljudske osobenosti, mehanizmi poput društvenih mreža i ostalih globalizacijskih oruđa sugerišu nužnost pojedinca da barem virtuelno i spolja gradi socijalno poželjnu sliku o sebi. Socijalne mreže su pozornice na kojima se pojedinci predstavljaju nudeći virtuelnim „prijateljima“ na uvid svoj *life-style*, koji „prijatelji“ (an)lajkuju. Socijalna podrška nužna je čovjeku XXI vijeka, možda i više nego ranije pošto se pred njim nalaze izuzetni izazovi. Naročito je ona neophodna mladima, koji grade vlastiti identitet u eri globalizacije i konzumerizma. Za predstavljanje su im važni i statusni simboli, koje najbolje reprezentuju materijalni proizvodi koji

se posjeduju. Proizvodi koji se posjeduju počinju da „govore“ o ličnostima posjednika upravo ono što oni sami žele da učine vidljivim okolini. „Vidljivost“ koju potencira elektronski snažno umreženo društvo, malo toga dopušta da ostane u domenu privatnog i intimnog.

U krugu elemenata koji se upotrebljavaju za društveno predstavljanje nezaobilazan je fizički izgled pojedinca, njegova posvećenost unapređenju i očuvanju tjelesne ljepote, koja svoj vrhunac ostvaruje u estetskoj hirurgiji. Društvena slika o sebi svjesno se i planski projektuje i nadograđuje iako ne odražava samo realna svojstva pojedinaca, što je uočljivo i iz rastuće potrebe za „prepravkom“ fizičkog izgleda, što je konotirala još narodna bajka (Vučković i Mašnić 2018). Estetika tjelesnog izgleda doživjela je globalizacijsku uniformnost, pa hirurzi oblikuju iste djelove tijela kod različitih osoba, a na osnovu ponuđenog modela ili nacрта. Čitalac XXI vijeka, potencijalno „dotjeran“ i „usavršen“ u fizičkom i statusnom smislu, kao idealne književne junake prepoznaje vampire ili druga njemu srodna bića koja mijenjaju oblik (eng. shape-shifting) i sa kojima se moguće lako identifikovati. Od djevojaka se naročito očekuje posvećenost fizičkom izgledu, tako da „postignuća u obrazovanju, karijeri i ekonomskom smislu ne zamjenjuju potrebu za time da se bude uspješna kao vizuelni objekat“ (Jarvis 2014: 104). Adaptibilnost je željeno svojstvo čovjeka XXI vijeka i mladom čitaocu djeluje magijski privlačno, a vampiri su izuzetno prilagodljivi. Oni su usavršili moć suživota sa ljudima i ostalim humanoidima. Zahvaljujući tome, društvo ih ne tretira kao „drugačije“.

Stefani Mejer (ali i ne samo ona!) prepoznala je novog tipa čitaoca postmodernog doba koji je pasivni konzument. On očekuje potpuni „mentalni servis“ od strane autora. Tako, u koncepciji serijala *Sumrak* nema prostora za *mjesta neodređenosti* (Ingarden 1971), koja su imanentna uspjelim umjetničkim djelima. Godine 2011. Mejer je, u duhu konzumerizma, logike tržišta i sopstvene franšize, objavila *Ilustrovani vodič za čitanje Sumrak sage*. Dođuše, nije Mejer jedina od savremenih autora koja čitaocima dopunjuje *mjesta neodređenosti*. Naprotiv, današnji pisac koji želi planetarnu popularnost, ima prećutni sporazum sa čitaocima da im naknadno upotpunjuje svijet djela, čak i da putem sajtova odgovara na čitalačka pitanja i nedoumice o (ne)očekivanim i (ne)postojećim segmentima teksta.

Reprezentativan primjer za potpuni autorski „servis“ publike nudi Stefani Mejer. Sva kasnija objašnjenja romaneskne radnje, koja su u konkretnoj knjizi-albumu proračunata i ilustracijama (automobila, kuća, modnih kombinacija), imaju za cilj da uvećaju broj „potrošača“. Ukus nove čitalačke publike zadovoljava se proizvodima masovne kulture, što je vidljivo iz popularnosti „servisiranja“. Dalo bi se zaključiti da se u XXI vijeku dogodila inauguracija novog tipa čitaoca. Taj čitalac je iz grupe o kojoj se govori kao o laičkoj go-

mili ili masi, a koja istini za volju, postoji i u XIX vijeku. Tipični predstavnik savremene *gomile* je pasivni konzument ili čitalac-gledalac, čije su osobine neinventivnost, neintegrisanost i neautonomnost. U prilog novoimenovanju polusloženicom: čitalac-gledalac ide i činjenica da publika praktično insistira na ekranizaciji teksta, a čak i kad ga čita u štampanoj formi, nužnim smatra dopune u vidu ilustracija.

Ovaj čitalac percipira književno djelo, ali ne pokazuje receptivne sposobnosti – shvaćene kao konstruktivan i sa-stvaralački čin. Njegova je uloga dobrovoljno lišena čitalačke saradnje sa autorom, a koja se tiče izgradnje smisla teksta. Favorizovanje takvog čitaoca, osobito među mlađom populacijom, prijeti ukidanjem stvaralačkih moći u čovjeku, urušava njegovo kreativno „ja“ za račun masovne kulture i jednoulja. Ostaje otvoreno pitanje da li je do ovakve trivijalizacije, kojom se prikriva manipulativan odnos prema rodnom, klasnom i rasnom pitanju, došlo isključivo zahvaljujući procesu globalizacije koji je od strane njegovih kritičara označen kao „kulturološki imperijalizam konzumerističkog kapitalizma“ (Mülazimoğlu Erkal 2014: 161).

Vampirski svijet tetralogije *Sumrak*

Tetralogija *Sumrak* sastoji se od četiri romana objavljenih pod naslovom: *Sumrak*, *Mladi Mjesec*, *Pomračenje* i *Praskozorje*. Djevojka Bela Svon, vampir Edvard Kalen i vukodlak Džekob Blek spleteni su u ljubavni trougao. Da nije vampirsko-vukodlačkog *danse macabre*, čitav serijal ličio bi na trivijalnu ljubavnu priču, čak iako Mejer od samog početka ima krupne namjere provocirajući intertekstualnu vezu sa *Biblijom* i sugerišući narativni svijet u kojem se dešavaju velike spoznaje. Mejer je *Sumrak* sagom ponudila romantizovanu varijaciju vampirskog mita, naslojivši ga problematizovanjem pitanja koja su odgovarala horizontu očekivanja mladih čitalaca. Uхваćen je trenutak ozbiljnih promjena društvenog identiteta, koji se dešava u sprezi sa kulturnom industrijom „koja favorizuje patrijarhalne i reakcionarne ideje roda, nacionalnosti, ponašanja i socijalne klase“ (Zipes 2006: 2).

U prvom planu je ljubavna priča koja se dešava u trouglu između tinejdžerke, vampira i vukodlaka. Mejer kombinuje „stabilan žanr (romansa) sa nestabilnim (vampirski narativ)“ (Morey 2012: 3). U podtekstu, upisan je narativ o modelima potrošačke kulture, konformizma, globalnih rizika i procesu izgradnje identiteta. U novovjekovnoj industriji zabave i društvene vidljivosti, posebno do izražaja dolazi potreba za izgradnjom sopstvenog imidža. Mejer lansira klasu novih vampira koji su na fonu stvaranja društva u čijem je centru privlačni pojedinac – seks simbol sa osobinama princa iz bajke, jer je on istovremeno muškarac-zaštitnik i majka-zaštitnica. Osim toga, „Edvard obećava

dobar seks“ (Morey 2012: 5). On je u posjedu, ne samo unutrašnjih, već i spoljašnjih prerogativa moći – posljednje linije automobila, raskošnih vila, čak i vlastitog ostrva. Novi imidž vampira postaje njegovo glavno obilježje u društvenim procesima, a suština promjene očituje se u tome da je „čudovište nekontrolisanog apetita sada model samokontrole“ (Morey 2012: 2).

Mejer je drastično izmijenila vampira učinivši ga poželjnim junakom, onim za kojim mlade čitateljke uzdišu, o čemu svjedoči globalna popularnost ovih romana i filmova. Neki autori ističu da je lik vampira u ovom serijalu „izvitoperen“ (Vujin 2012: 20), odnosno da je izgubio mnogo osobina koje su mu inače dodijeljene. Kroz literarni proces „pripitomljavanja“ vampira opisuje se novi društveni identitet koji konzumerizam utiskuje u ljudska bića. Kao jedan od razloga promjene u identitetu vampira, Erkal vidi „globalizaciju konzumerističkog kapitalizma“ (2014: 161), čija je jedna od posljedica potreba za regresijom ženskog roda, praktično povratak žene u infantilno stanje. Sudeći po junakinji Beli Kalen, „poput Pepeljuge, žene danas još uvijek čekaju da im nešto spoljašnje promijeni život“ (Zipes 2006: 112).

Izvjescio je da Mejer ovim djelima pokazuje manipulativnu intenciju po pitanju roda (Morey 2012: 2). Čitateljke, mahom tinejdžerke, mogu doživjeti ženu kao niže vrijedno biće koju isključivo može potvrditi ljubav prema muškarcu. Glavna junakinja uklapa se u tradicionalističku vizuru žene – „nerвозne, često anoreksične, neurastenične, sklone histeriji“ (Rogers 2009: 13), što je posebno vidljivo u dijelu *Mladi mjesec*. U tetralogiji je, uopšte uzev, prisutna doza natprirodne romanse (Guanio-Uluru 2015), ali one čija je semantička podloga „klasična priča o emocionalnom, ekonomskom i fizičkom zlostavljanju“ (Vujin 2012: 20), odnosno o ogromnoj patnji žene. Iako je istaknuto da je u romanima na djelu klasični „mit o Pepeljugi“ (Guanio-Uluru 2015: 213), do kraja romana postaje očito da vampirski princ nije idealno izbavljenje za novovremenu Pepeljugu.

Sumrak plasira uzuse srednje klase američkog društva i upućuje poziv na povratak u patrijarhalno uređenje porodičnog života, tako da Bela uprkos socijalno-statusno-estetskim „prepravkama“ koje je izvojevala, zapravo predstavlja „kritiku savremene djevojke koju usmjerava potrošačka kultura“ (Driscoll 2012: 101). Pomenuto društvo ne pruža podršku emancipaciji žena, niti dozvoljava izbor seksualne opredijeljenosti. Konzervativna desnica u XXI vijeku odgovara protivreakcijom na tekovine (neo)liberalizma. Primjetno je da u Americi oživljava pokret repatrijarhalizacije kao jedan ideološki pravac konzervativne desnice.

Na prvi pogled, *Sumrak* slika idiličan vampirsko-ljudsko-vukodlački svijet u kome sve skladno funkcioniše, manje ili više. U tom svijetu postoje brojni ženski likovi koje prepoznamo kao tipične predstavnice dodijeljenih

im rodni uloga u kojima se veoma dobro snalaze zahvaljujući *naučenoj bespomoćnosti* mnogih tradicionalnih heroína. Žena je portretisana „kao izrazito seksualno biće“ (Rogers 2009: 13), čije je ponašanje (samo)destruktivno. Epizodički se javlja dilema o tome da li je „heroína osnažena mlada žena ili prevarantkinja sa lažnom sviješću“ (Morey 2012: 1).

U romanu je uloga glavnog pripovjedača dodijeljena Beli koja je na mnogo načina predstavljena kao *drugačija*. Slabo se uklapa u društvo vršnjaka, atipična je tinejdžerka koja nema interesovanja čak ni za internet konekciju. Staromodnost je, uz sve ostalo, čini privlačnom žrtvom za stogodišnjeg vampira Edvarda. Čedna Bela je „slastan zalogaj“ i za vukodlaka Džejkoba, ali i za svoje ljudske vršnjake. Samo je u ponečemu modernizovana varijanta tipične bajkolike heroíne, tj. moguće ju je vidjeti kao „‘Potpunu ženu’ spremnu da kuva, čisti i rađa djecu“ (Morey 2012: 1). Sižejni tok romana Belu situira u jednu vrstu procjepa između dva obožavaoca, oba nastala „prepravkom“ čovjeka. Sa jedne strane je Edvard, vampir, ali istovremeno i predstavnik kulture, tradicije, nauke, intelekta, a sa druge je Džejkob, vukodlak iz plemena Kviliti, vođen isključivo prirodnim nagonima i gotovo nezainteresovan za društveni poredak. Belin lik kreiran je po modelu „žena kao dijete“, što je, uz sve prividno nove okolnosti, čini tipičnom gotskom, ali i bajkolikom junakinjom, jer „djeca i žene oslabljene infantilizacijom predstavljaju arhetipske žrtve“ (Cavallaro 2002: 143).

Infantilnu nesnalažljivost, fizičku nespretnost i bespomoćnost glavne junakinje uočava Edvard, ali na nju nijesu imuni ni ostali muški likovi. Oni daju sve od sebe da zaštite krhku žensku osobu i da pokažu sve one stereotipne muške osobine hrabrosti i odanosti. U vezi sa nekim njenim osobinama, nespretnošću i slabošću, a u kontrastu sa Edvardom kao oličenjem snage, brzine i snalažljivosti, naročito je uočljiv idejni plan posvećen rodni odnosima. Moguće je čitanje u pravcu oživljavanja patrijarhalnih vrijednosti gdje je uloga muškarca da štiti bespomoćnu ženu, koja je, ovdje sasvim idealizovano, predmet njegovog vječnog obožavanja. Vampiri ove tetralogije pokazuju tendencije da budu razmatrani „kao reprezentanti modernog čovjeka u globalizovanom konzumerističko-kapitalističkom društvu. Drugim riječima, savremeni vampir reflektuje duh 2000-ih“ (Mülaazimoğlu Erkal 2014: 158). Romani *Sumrak* tetralogije, blisko uložiti *Drakule* u njegovom vremenu, obiluju bogatstvom detalja koji pokazuju duh ovog vremena. S aspekta literature, on bi se mogao prepoznati kao paradoksalno spajanje težnje za trivijalizacijom sadržaja sa intencijom za (re)edukacijom sadržajem. Angažovana književnost biva iskorištena kao jedno od oruđa procesa globalizacije koji počiva na (re)edukaciji i (re)patrijarhalizaciji. Poetička ishodišta ove tetralogije svoju sličnost mogla bi naći i sa *Bildungsromanom* i vaspitnim ili pedagoškim romanom, koji se čita i zbog elemenata avanturizma i fantastike.

Bela je „predodređena“ za one ženske uloge koje propisuje radikalni patrijarhalni moral. Ona je modelovana tako da joj je neophodna zaštita da bi preživjela. Valja imati na umu da je to i njeno lično viđenje, uz činjenicu da većina djevojaka njenih godina sebe vidi mnogo drugačijima nego što realno jesu. Riječ je o adolescentskoj krizi identiteta koja osobi tog uzrasta daje status socijalnog novorođenčeta. Uloga djeteta koje zaštićeno živi u porodici zamjenjuje se ulogom odraslog koji živi u društvu. Rješavanje krize identiteta moralo bi da aktivira samorazvoj pojedinca, njegovo poimanje stvarne slike o sebi i o drugima. Međutim, nesigurna tinejdžerka sebe vidi kao „ružno pače“. Krhka ženska figura stvorena je da bi snažni muški svijet koji je oko nje ispunjavao svoje arhetipske uloge. Identifikacijom sa likom Bele, mlade djevojke lako mogu usvojiti suviše tradicionalne ženske modele ponašanja, jer „ono što su vampiri u bilo kojoj generaciji dio je onoga što sam ‘ja’ i što je moje vrijeme postalo“ (Auerbach 1995: 1).

Društveno konstruisan identitet žene sugerisan je već uvodnom motivacijom Bele kao neadaptirane junakinje. Ona je izuzetno pogodna da se transformiše u snažnu, brzu i spretnu heroinu. Ovakvi likovi vampira podstiču nas da „preispitamo pretpostavke o našoj apsolutnoj različitosti od tzv. ‘monstruma’ među nama“ (Carter 1997: 192). Neprilagođena i već *drugačija* Bela „čezne da bude vampirica i pretvara se u jednu – prelijepu, snažnu, bogatu i srećnu preko svake mjere. U kulturi koja je snažno posvećena samorealizaciji, to možda nije iznenađujuće“ (Clasen 2012: 392). Nova era porodila je žudnju čovjeka da postane superiornije biće nego što je to ikada bio. Otud, između ostalog, proističe tinejdžerska težnja da se po svaku cijenu dosegne nešto novo i drugačije u odnosu na već viđeno i uobičajeno. Vampiri „ispunjavaju najdublju želju svakog ‘nekul’ (eng. *uncool*) srednjoškolca: da bude transformisan, da bude moćan, da bude više nego što oko vidi“ (Niffenegger 2008: 2), što se globalizacijskim procesima i te kako promovise. Nediskutabilan je i uticaj društvenih mreža zbog kojih između ostalog „djevojke osjećaju pritisak da dotjeruju (eng. *airbrush*) svoje onlajn fotografije“ (Jarvis 2014: 105).

U romanima *Sumrak* sage ispričano je priča o vječnoj heteroseksualnoj ljubavi između muškarca lovca i žene domaćice, supruge i majke. Ovakva ljubavna konstelacija junaka otkriva i vrline i mane tog odnosa, ali na prvom mjestu otkriva njegovo favorizovanje. Belu raduje i samo sjećanje na muškarca kojem se u cjelosti prilagođava, čak i po cijenu vlastitog života, što je čini idealnom ženom, na način kako to konzervativci vide. Kada se ima u vidu ovako postavljeno pitanje roda, može se govoriti o upadljivo manipulativnoj intenciji ovih romana. Izrazito retrogradan stav manifestuje se odsustvom bilo kakve naznake ili potrebe za ženskim (samo)osvješćivanjem što bi se moglo povezati sa protivreakcijom konzervativne desnice u Americi. Ona

reprezentuje vrijednosti srednjeg sloja američkog društva kakve su patrijarhalnost, porodični život, heteroseksualnost, obrazovanje i potrošački mentalitet, tj. „*Sumrak* indoktrinira adolescente u konzervativnu ideologiju seksualne represije i odnosa između rasa i klasa koji pozicioniraju bijelog muškarca više klase kao superiornog“ (Pearlman 2010: 75).

Jedna od peripetija u razvoju radnje tiče se Edvardovog opiranja da Belu pretvori u vampira kako je ne bi lišio majčinstva. Bela od prvog trenutka svog blagoslovenog stanja ispoljava snažne majčinske instinkte. Specifično je intenziviran period njene trudnoće jer se embrion koji je polu-vampir, polu-čovjek razvija neslućenom brzinom pijući njenu krv, samim tim, lišavajući je života. Kulminacija dramske radnje vezana je za Belinu posvećenost materinstvu koje nju čini spremnom da sopstveni ljudski život zamijeni životom nerođenog djeteta, što se tokom porođajnih muka i dešava. Nakon porođajnog ujeta za koji se Edvard odlučuje zubima joj cijepajući matericu i predajući joj otrov svoje zaražene krvi, Bela se za tri dana budi kao novorođena, i trostruko potvrđena – kao majka, supruga, ali i vampirica. Ženin se materinski instinkt pokazuje jačim čak i od instinkta za samoodržanjem.

Dodatne konotacije vampirskog lika iz *Sumrak sage*

U ovoj naraciji upadljivo je semantizovano i pitanje rasizma. Kroz dvije grupe rasno različitih junaka – vampira, uglavnom bijelaca i vukodlaka – isključivo Indijanaca, uspostavljeno je i klasno diferenciranje, jer rase uzrokuju i klasne razlike u ovom serijalu. Kritičari ističu da se u ovim romanima radi o „snobizmu, mizoginiji, te podmuklom insistiranju na zastarelim stereotipima – rasnim, klasnim i, pre svega, rodnim“ (Vujin 2012: 19). Orkestracija rasnih i klasnih relacija u ovim romanima predstavlja pozadinu na kojoj se grade i rodne uloge. Rodna pitanja riješena su srednjovjekovnom inkvizitorskom „metodologijom“ – žene su agresivne, požudne i istovremeno nesposobne za bilo šta kad su u stanju nezadovoljenih seksualnih želja (Bela). Istovremeno, poželjni i prepuni vrlina, muški likovi odupiru im se snagom čednosti svoga bića koje je kadro da apstinira duže od jednog vijeka (Edvard).

Bljedoliki-vampiri od iskona su suprotstavljeni crvenokošcima-vukodlacima. Njihovo neprijateljstvo aktuelizuje sukob autentičnog i dekadentnog, prirodnog i „odveć“ kultivisanog. Taj sukob ukazuje na strah od ugroženosti bijele ljudske rase koja nema moć drastičnih transformacija kakvu su sačuvali „obojeni“, živeći u saglasju sa prirodom. Njihovo animalno biće je vitalistička sila koja im obezbjeđuje produženje vrste na koju društveni konstrukti nemaju presudan uticaj. Mejer implicitno sugerise povratak u prošlost kad su bijelci bili dominantni, na vrhuncu svoje društvene moći. U razućenoj galeriji

likova *Sumrak* sage posebno mjesto dobija čopor obojenih vukodlaka koji žive poštujući običajnu tradiciju i naslijeđene amanete. Njihove sudbine predstavljaju znamen pitanja rase. Kako književnost u kojoj vampiri igraju *danse macabre* ima anticipativna svojstva, rasne i klasne podjele mogu biti ozbiljna konotirana opomena.

Dok raniji vampiri nijesu mogli da se ogledaju, novi vampiri postaju ogledalo identiteta društva. U duhu pomodnih trendova pažnja se sve više usmjerava ka spoljašnjosti, ka vampiru koji je voljan da se svakojako „ogleda“ i „odražava“. Unutrašnja razbojišta i nesuglasja njegove prirode, kao dominantna sižejna čvorišta, bivaju zamijenjena konstruisanjem imidža koji dobija prerogative socijalno dopadljivog. Dok je Drakula bio sinonim za opasnosti koje čovjeku prijete, dotle je Edvard prikazan kao spasenje za tinejdžerku, i šire uzev – za cijelu ljudsku zajednicu. U ranijim su prozama dramske tenzije u vezi sa seksualnim preokupacijama junaka pratile bizarnost i blaziranost, opasnosti i ekstremne situacije koje su imale smrtni ishod, jer „seks u konvencionalnom smislu ne postoji za vampire; ubijanje je zauzelo njegovo mjesto“ (Niffenegger 2008: 3). Napredno i neočekivano je slobodnjaštvo Drakulinih partnerki Mine i Lusi koje žive svoja sopstvena seksualna opredjeljenja. Seksualnost ženskih junakinja *Sumrak* vampira isključivo je vezana za romantični okvir monogamije. Bela djevičanstvo prilaže na oltar bračne zajednice gotovo na način koji konzervativci apsolutizuju.

Belino izrastanje iz oblića ružnog pačeta u gracijelnog labuda da se pratiti i kroz postupak nominalne amblemacije za koji se autorka opredijelila (ital. *bello*, -a u značenju lijep, -a). U eri agresivnog konzumerizma, dominantnog u *postmodernom svijetu* (Bauman 2009a), Belu će preobraziti čarobnjaštvo imaginacije. Ona identitet ne stiče kroz samorealizaciju, već kroz povampirenje. Nesazrelo žensko biće izloženo je pritisku kulturoloških šablona novog svijeta. Po njima, spoljašnja ljepota žene ne može se dovoditi u pitanje, između ostalog zahvaljujući planetarno dostupnom hitu – tehnici vizuelnog „prepravljanja“. Dok god ne kršimo norme društvenog poretka, možemo da učinimo da nas svijet vidi očima kojima želimo. Karakter vampira više nije blizak monstroznosti. Identitet više nije samo pojedincu svojstven lični izbor – nego je identitet *fluidan* (Bauman 2009b) i u skladu je sa onim što se očekuje.

Posebno je to uočljivo po pitanju roda. Umjesto da ravnopravno sa muškarcima istražuju i razvijaju sopstvenu individualnost, ženskim likovima ukidaju se mogućnosti ospoljenja za koje su se kroz istoriju izborile. Bela odu staje od daljeg obrazovanja u korist podizanja djeteta i očuvanja kućne zajednice. Ona, pod pritiskom društvenih konstrukata, biva dovedena u poziciju u kojoj se njena individualnost zapostavlja i potire. Edvarda, bez obzira na svu njegovu ugladenost, socijalni status i materijalno bogatstvo, u brojnim scena-

ma vidimo kao „hladnog“ i opasnog po mladu djevojku. Ljubav na prvi pogled čini da Bela prihvata apsolutno sve, čak izvodi jednu vrstu zaključka o cijeloj toj njihovoj *cul-de-sac* situaciji: „Prvo, Edvard je vampir. Drugo, jedan dio njega – a ne znam koliko bi taj dio mogao da bude moćan – žedan je moje krvi. I treće, bezuslovno sam i neporecivo zaljubljena u njega“ (Meyer 2005: 165).

Zaključci

Mladi čitalac identifikuje se sa novim likovima vampira. Mogućnosti identifikacije postoje i zahvaljujući tome što novi vampirski likovi imaju sačuvan skoro kompletan spektar ljudskih emocija. Vampiriska ljepota, snaga, moć, brzina i ostale nadnaravne moći lako se povezuju sa njihovim načinom ishrane. Svježa krv stalno daje njihovom tijelu obnovu, te Bela često konstatuje da Edvard izgleda kao *božanstvo*, pa će i ona postati „prepravljena ljepotica“ (Jarvis 2014: 103).

Veličanstvo ljubavnog osjećanja u heteroseksualnim vezama dovedeno je do vrhunca u serijalu *Sumrak*. Bela i Edvard jesu privilegovani, ali ne i jedini nosioci trenda besmrtnih heteroseksualnih ljubavi. Belina ljubav u mnogo čemu promijenila je Edvarda. On je prije susreta sa njom djelovao nadmoćno, uobraženo nalik bajronovskim junacima, ali se sve mijenja usljed susreta sa „ženom njegovog života“. To je još jedan u nizu elemenata koji idu u prilog repatrijarhalizaciji kao idealno postavljenom društvenom konstrukt.

Poput Pepeljuge, Ljepotice, Zlatokose i drugih junakinja bajki koje su i danas aktuelni identifikacioni modeli za djecu i mlade, i heroine koje žive u svijetu u kome su vampiri uobičajena pojava – poput Mine, Lusi, Bele, nose atribucije tipičnog patrijarhalnog viđenja rodnog položaja žene. Sve su one prividno „djeca svog vremena“, a u suštini su plod arhetipske slike koja i dalje ženu vidi zaključanu u kuli, poput Zlatokose, ili zarobljenu od strane zle maćehe, što je Pepeljugin udes. Narativne okolnosti ovim će junakinjama ponuditi spasioce – bilo prinčeve ili vampire.

Očekivano je da novi ženski likovi u literarnom vampirskom makabru konotiraju inficiranost nekim virusom, s obzirom na to da su suštinske odlike vampira očuvane uprkos demitologizaciji pojedinih motiva. Konotacije vampirskog mita sve do romana *Sumrak* uglavnom su bile na fonu osvježavanja čovjeka. One su ukazivale na potrebu da se preispitaju raniji postupci, sadašnja vjerovanja i ideje ili da se anticipiraju buduće društvene promjene. Mejer nije krenula tim pravcem, ona je vratila točak vremena unatrag. Repatrijarhalizacija je povjerena kao zadatak vampiru XXI vijeka. Likovi ženskih vampira su u saglasju sa duhom vremenā koja su ih izrodila i mogu se posmatrati kao dio sociokulturnog konstrukta određenog civilizacijskog trenutka. Vrlo je

simptomatično da se, i pored suštinskih razlika u koncepciji ženskih likova vampira od XIX do XXI vijeka potvrđuje njihova predestiniranost rodnim ulogama.

Romani *Sumrak* tetralogije ne spadaju u književnost vrhunskog umjetničkog dometa – naprotiv, mnogi im se kvaliteti s pravom osporavaju. Ipak, smatramo ih vrlo znakovitim zahvaljujući njihovoj izvanrednoj recepciji. Taj globalni efekat skreće izuzetnu pažnju na stanje duha mladih, osobito mladih čitateljki. Nasilnička romantizovana veza stogodišnjeg vampira i tek dozrele tinejdžerke mami uzdahe mladih djevojaka i bez sumnje pokazuje da se ozbiljne i krupne poteškoće javljaju u unutrašnjem biću adolescentkinje XXI vijeka koja tek treba da zakorači u svijet. Sudeći po idejama ovih romana, taj korak je gotovo nemoguće napraviti samostalno i sa onim kapacitetima kojima mlado žensko biće raspolaže. Neophodan joj je zaštitnik sa ogromnim iskustvom, kao i transformacija u oblik koji će umnogostručiti njenu ljepotu, snagu, brzinu, ekonomsku moć i socijalni status. Ovakav idejni sloj romana planetarne popularnosti zadaje snažan udarac izvojevanoj rodnoj ravnopravnosti. Položaj ženskih likova u ovovjekovnoj literaturi o vampirima Stefani Mejer bez dileme se može odrediti kao *cul-de-sac*.

Literatura:

- Anderson, Richard, „Dracula, Monsters, and the Apprehensions of Modernity“, in: *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*, Ed. Carol M. Davison with the participation of Paul Simpson-Housley, Dundurn P, Toronto, Oxford, 1997, pp. 321–330.
- Auerbach, Nina, *Our vampires, ourselves*, Chicago UP, Chicago, 1995.
- Bacon, Simon, „Zero to Hero: The Transitional Vampire and Human Becoming“, *U of Bucharest Review* I, 2011, pp. 43–62.
- Bane, Theresa, *Encyclopedia of Vampire Mythology*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2010.
- Bauman, Zigmunt, *Fluidni život*, Prijevod S. Božović i N. Mrdak, Mediteran Publishing, Novi Sad, 2009.
- Bauman, Zygmunt, *Postmoderna etika*, Prijevod D. Jagić, Biblioteka Sin-tagma, Zagreb, 2009.
- Brown, David E., *Vampiro: the Vampire Bat in Fact and Fantasy*, U of Utah P, Salt Lake City, 2002.
- Brown, Jake, „Dracula film: High and Low Until the End of the World“, in: *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*, Ed. Carol M. Davison with the participation of Paul Simpson-Housley, Dundurn P, Toronto, Oxford, 1997, pp. 269–282.

- Carter, Margaret L., „Share Alike: Dracula and the Sympathetic Vampire in Mid-Twentieth Century Pulp Fiction“, in: *Bram Stoker's Dracula: Sucking through the Century 1897–1997*, Ed. Carol M. Davison with the participation of Paul Simpson-Housley, Dundurn P, Toronto, Oxford, 1997, pp. 175–194.
- Cavallaro, Dani, *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Continuum, London and New York, 2002.
- Clasen, Mathias, „Attention, Predation, Counterintuition: Why Dracula Won't Die“, *Style* 46.3&4, 2012, pp. 378–398. JSTOR. Web. 14 Nov. 2018.
- Driscoll, Catherine, „Girl Culture and the Twilight Franchise“, in: *Genre, Reception and Adaptation in the Twilight Series*, Ed. Anne Morey, Ashgate, Farnham, 2012, pp. 95–112.
- Guanio-Uluru, Lykke, „Female Focalizers and Masculine Ideals: Gender as Performance in Twilight and The Hunger Games“, *Children's Literature in Education* 47.3, 2016, pp. 209–224.
- Ingarden, Roman, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, SKZ, Beograd, 1971.
- Jarvis, Christine, „The Twilight of Feminism? Stephenie Meyer's Saga and the Contradictions of Contemporary Girlhood“, *Children's Literature in Education* 45. 2, 2014, pp. 101–115.
- LeBlanc, Jacqueline, „It is not good to note this down: Dracula and the Erotic Technologies of Censorship“, in: *Bram Stoker's Dracula – Sucking Through the Century 1897–1997*, Ed. Carol M. Davison with the participation of Paul Simpson-Housley, Dundurn P, Toronto, Oxford, 1997, pp. 249–268.
- Linquist, John Ajvide, *Let the Right One In*, Thomas Dunne Books, New York, 2008.
- Matheson, Richard, *I Am Legend*, Tom Doherty Associates, LLC, New York, 1954.
- Meyer, Stephenie, *Breaking Dawn*, Little, Brown and Company, New York, 2008.
- Meyer, Stephenie, *Eclipse*, Little, Brown and Company, New York, 2007.
- Meyer, Stephenie, *New Moon*, Little, Brown and Company, New York, 2006.
- Meyer, Stephenie, *Twilight*, Little, Brown and Company, New York, 2005.
- Morey, Anne (ed.), „Introduction“, in: *Genre, Reception, and Adaptation in the „Twilight“ Series*, Ashgate, Farnham, 2012, pp. 1–14.
- Mülazimoğlu Erkal, Melis, „Every Generation Gets the Vampire It Deserves: Change in Vampire Identity in Contemporary Supernatural Fiction“, *International Journal of Language Academy*, 2.3, 2014, pp. 157–169.

- Murga Aroca, Aurora, „Victorian Vampires: Cultural Anxieties in Nineteenth-Century Gothic“, *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 1.1, 2013, pp. 28–44.
- Niffenegger, Audrey, „An Appreciation“, in: Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Sphere, London, 2008, pp. 1–4.
- Orlomoski, Caitlyn, „From Monsters to Victims: Vampires and Their Cultural Evolution from the Nineteenth to the Twenty-First Century“, Honors Scholar Theses, University of Connecticut, Paper 208, 2011.
- digitalcommons.uconn.edu/srhonors_theses/208, Web, 27 Sep. 2016.
- Pajović-Dujović, Ljiljana, Vučković, Dijana, *Reincarnation of the vampire character in literature for children and youth in the Twilight series by Stephenie Meyer*, *History of Education and Children's Literature*, XII. 2, 2017a, pp. 301–322.
- Pajović-Dujović, Ljiljana, Vučković, Dijana. „Vampir kao kulturološki konstrukt – od čudovišta gotske književnosti do romantičnog vampira novomilenijumskog doba“, *Folia Lingvistica et Litteraria* 16, 2017b, str. 45–57.
- Pearlman, Julia, „Happily (For)ever After: Constructing Conservative Youth Ideology in the Twilight Series“, Wesleyan University The Honors College, Middletown, Connecticut, April 2010.
- Rice, Anne, *Interview with the Vampire*, Sphere, London, 2008/1976.
- Rogers, David, „Introduction“, in: Bram Stoker, *Dracula and Dracula's Guest*, Wordsworth Editions, London, 2009, pp. 7–22.
- Smith, Andrew, *Gothic Literature*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2007.
- Stoker, Bram, *Dracula*, Wordsworth Editions, London, 2000/1897.
- Vučković, Dijana, Pajović-Dujović, Ljiljana, „Vampirski ples sa smrću i njegove metamorfoze u literaturi“, *Književna smotra*, 48.4, 2016a, str. 3–16.
- Vučković, Dijana, „A Fairy tale (r)evolution: the value and the critical reading of fairy tales in the contemporary educational context“, *History of Education and Children's Literature*, XIII. 2, 2018, pp. 309–336.
- Vučković, Dijana, „Čitalačka interesovanja učenika petog razreda osnovne škole“, u: *Književnost za decu i omladinu – nauka i nastava*, Eds. Violeta Jovanović i Tiodor Rosić, Fakultet pedagoških nauka, Jagodina, 2012, str. 195–212.
- Vučković, Dijana, Mašnić, Jelena, „Suvremena obrazovna vrijednost izučavanja narodne bajke – literarni, socijalni i psihološki elementi bajke u mediteranskom kulturološkom metanarativu“, *Annales – Series Historia et Sociologia*, 28.1, 2018, str. 119–138. doi: 10.19233/ASHS.2018.09

- Vučković, Dijana, Pajović-Dujović, Ljiljana, „The Evolution of the Vampire from Stoker’s *Dracula* to Meyer’s *Twilight* Saga“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 18.3, 2016b, doi: 10.7771/1481-4374.2836.
- Vučković, Dijana, „Recepcija romanâ Džoan K. Rouling u starijim razredima osnovne škole“, u: *Nauka i tradicija*, Ed. V. Milisavljević, Filozofski fakultet, Pale, 2013, str. 1113–1126.
- Vujin, Bojana, „Sumrak omladinske književnosti: stereotipi, mizoginija i svetlucavi vampiri“, *Detinjstvo*, XXXVIII. 2, 2012, str. 17–25.
- Zipes, Jack, „Why Fantasy Matters Too Much“, *CLCweb: Comparative Literature and Culture*, 10. 4, 2008, doi:10.7771/1481-4374.1392.
- Zipes, Jack, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York – London, 2006.

**Dijana VUČKOVIĆ &
Ljiljana PAJOVIĆ-DUJOVIĆ**

THE CUL-DE-SAC POSITION OF THE FEMALE CHARACTERS IN THE VAMPIRE NARRATIVES

The beginning of the 21st century has been marked by a powerful wave of the fantastic narration in which many apparitions popular in Gothic literature experience their revitalization. The literary character of the vampire gains its popularity in the 19th century connoting many horrors that the society of the day was confronted with. In new types of narration the connotation of this character is changed thoroughly, which means, the male vampire characters in contemporary literature are deprived ostensibly of the monstrosity which characterized their literary ancestors. However, a point which remained the same and presents the common feature of literary vampires through diachrony is the choice of the devastating destiny of the female characters. Their roles are connected dominantly with the retrograde and conservative positions.

The paper analyzes the position of the female characters in this type of narration in the 19th century (Lucy's as well as Mina's position in Stoker's novel *Dracula*), the place and roles of the vampire heroines in a new millennium (Bella Cullen's of the tetralogy *Twilight* by Stephenie Meyer). The female protagonists are considered according to the analogy with the typical fairytale princesses and witches. It is shown that the positions of all of these heroines can be identified as *cul-de-sac* (the position of the specific dead end) as well as the fact that their dependence on the male heroic characters is unquestionable. Contemporary types of narration with a such ideational layer are considered to be a reflection of an aspect of repatriarchalization, and their exceptional global reception points out the need of the young readers for the world which is – although marked by the strict, partially retrograde norms – safer than reality.

Key words: *the character of the vampire, the fantastic, connotations, gender roles, Dracula, Twilight, the female character*