

Галина ДЕВЕДЖИЕВА

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, България

**ПОСТМОДЕРНИЯТ ВАМПИР, НА КОГОТО  
СИМПАТИЗИРАМЕ: СУБЕКТ, РОМАНТИКА  
И ПОЛ В РОМАНА НА АН РАЙС  
„ИНТЕРВЮ С ВАМПИР“ (1976)**

Galina DEVEDJIEVA

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

**THE POSTMODERN SYMPATHETIC VAMPIRE:  
SUBJECTIVITY, ROMANCE,  
AND GENDER IN ANNE RICE'S  
“INTERVIEW WITH THE VAMPIRE” (1976)**

**Резюме:** Привлекателните и обаятелни вампири в творчеството на Ан Райс бележат появата на „симпатичния“ вампир в популярната литература. Тази статия изследва превръщането на литературния вампир в романтизиран постмодерен субект, разказващ собствената си история. Текстът разглежда „Интервю с вампир“ (1976), първия роман от поредицата „Вампирски хроники“ на Ан Райс, като се фокусира върху значими аспекти на този литературен персонаж. В началото анализирам гласа на разказвача вампир и новооткритата му субективност. Онтологията на страданието на вампира в романа на Райс е обект на изследване по-нататък и е показано как тя резонира с борбите на съвременния индивид да формира идентичност и да намери смисъл за своето съществуване. Разкривам и как в сюжета се използва характерният за романтизма образ на изгнаника, за да бъде изцяло индивидуализиран субектът вампир. Накрая разглеждам специфичната критиката на хетеронормативността, на основата на която Ан Райс преработва традиционния готически роман.

**Abstract:** Anne Rice's beautiful and alluring vampires have long been acknowledged to mark the advent of the sympathetic vampire in popular fiction. This article explores the literary vampire's transformation into a postmodern romanticized subject, telling his own story in "Interview with the Vampire" (1976), focusing on several new developments in this literary figure. First, I discuss the significance of the vampire's narrative voice and newfound subjectivity as a postmodern advancement of the character. Then, my text exam-

*ines how the vampire's ontology of suffering in Rice's novel resonates with contemporary individuals' struggles to shape their identity and find meaning in their existence. The third section discusses how the plot utilizes the traditional position of the Romantic outcast to provide the vampire subject with all the characteristics of selfhood. Finally, I examine the critique of heteronormativity with which Rice reworks Gothic conventions in the novel.*

**Ключови думи:** *постмодерен вампир, „симпатичен“ вампир, субективност, постекзистенциализъм, пол, хомосексуалност*

**Keywords:** *postmodern vampire, sympathetic vampire, subjectivity, postexistentialism, gender, homosexuality*

С публикуването на „Интервю с вампир“ (1976), първия роман от поредицата „Вампирски хроники“, Ан Райс разтърси почти двестагодишен стереотип за представяне на чудовището в литературата, формиран предимно под влияние на автори като Полидори, Шеридан Ле Фану и Стоукър през деветнадесети век. Радикалната промяна в жанра е подсказана в текста на Райс, когато, пътувайки из Източна Европа в търсене на произхода си, вампирите Луи и Клодия откриват, че техните легендарни предци са просто вид зомбита, нищо повече от движещи се трупове. Докато убива последния от тях, Луи заявява: „Срещнахме европейския вампир – съществото от Стария свят. Той беше мъртъв.“ (Rice 2014: 190 – 191)<sup>1</sup>

Красивите, изтънчени и очарователни вампири в творчеството на Райс неизменно са отбелязвани като ознаменуващи навлизането на „симпатичния“<sup>2</sup> вампир в популярната литература. Обитавайки един нов, различен свят, където „старата“ парадигма вече не е приложима, тези вампири притежават завладяваща субективност, вместо да представляват мистериозни и заплашителни „други“. Луи не е просто чудовище, представено в текста, а движещата сила на повествованието. Наративната му позиция и фокусът върху вампирската субективност отразяват „промяна в културните нагласи към аутсайдера“ (Botting 2008: 76). Представянето на собствената му история от самия него до голяма степен разсейва „другостта“ на вампира и го дарява с емоции, разкриващи изключителна чувствителност и вид „човечност“, които го правят „симпатичен“ (предизвикващ съчувствие) и привлекателен за читателите.

Тази статия изследва превръщането на литературния вампир в постмодерен герой жертва и романтизиран субект, което е характерно за готическия жанр през последните десетилетия на двадесети век. За да проследи новите характеристики, добавени към този „немъртъв“ и неумиращ литературен об-

<sup>1</sup> Всички цитати в статията са преведени от английски език от Галина Деведжиева.

<sup>2</sup> Изразът „симпатичен“ вампир, който е използван в статията, в превод от английски език означава „предизвикващ симпатия“, като се има предвид значението на думата *sympathy* (от гр. *pathos* – „емоция“, и *syn/sym* – „със, заедно със“ ) като „съчувствие“, „състрадание“, „съпричастност“.

раз, текстът се фокусира главно върху аспектите на субективността на чудовището, които предизвикват съчувствие и идентификация у читателите, изобразяването на вампира като привлекателно, романтизирано същество, както и на представянето на пола и сексуалността в „Интервю с вампир“. За да илюстрирам тези аспекти, разглеждам главните герои вампири и някои централни сцени в романа и показвам как авторката вдъхва нов живот на чудовището, предоставяйки на своите постмодерни вампири идентичност извън ужасяващата категория на неприемливия „друг“.

Постмодерният обрат във вампирския жанр от края на двадесети век се крие в прекъсването на продължителното „мълчание“ на чудовището и в запълването на празнината, образувана от пълното отсъствие на индивидуализация в по-ранните литературни и кинематографски произведения. Развитието и идентификацията на субективен глас маркира прогресията на вампира към постмодерността, която прекроява разказа, като предоставя прозрение от по-рано маргинализираното същество и „разрушава границите между нас и чудовищата, с които се сблъскваме“ (Ni Fhlainn 2019: 4). Извеждането на преден план на нечути дотогава гласове превръща чудовищността в нещо разпознаваемо и потенциално предизвикващо съчувствие.

### **„Симпатичният“ вампир**

Забележително е дълголетие на литературния вампир в англо-американското културно въображение. Според Мили Уилямсън тази фигура „се е превърнала в образ за подражание, бляскав аутсайдер, [на] чиято „другост“ намираме версии (понякога двусмислено) в самите нас“ (Williamson 2005: 1). Постмодерният вампир от края на двадесети век „предоставя начин да погледнем към различията с гордост и предизвикателно да прегърнем идентичност, която светът вижда като „друга“ (пак там). Онтологията на страданието, характерна за тези вампири, отразява изпълнените с тревога преживявания на носителите на ненормативна идентичност<sup>3</sup> в западните постмодерни общества и свързва образа на вампира с продължаващата дилема на Аза в англо-американската култура. Вампирът Луи в „Интервю с вампир“ е изобразен като невинен (вампиризмът му не е резултат на личен избор, а е натрапен), бляскав аутсайдер и жертва на обстоятелства извън неговия контрол. В резултат на това персонажът може да се разглежда като изправен пред характерни дилеми на личността от рода на: „как да намерим смисъл на съществуването си в света, който го изисква, как да действваме в обстоятелства, които не сме избрали, как да бъдем добри хора“ (Williamson 2005: 50). Един от въпросите, централни както за структурата на романа, така и за търсенията на Луи, е проблемът за смисъла в един свят без Бог.

<sup>3</sup> Мили Уилямсън дефинира нормативната идентичност като „бял мъж от средната класа, без физически недъзи, хетеросексуален и успешен“ (Williamson 2005: 2).

Още от появата си през осемнадесети век художествената готическа проза „е гостоприемна към философски идеи и търсения, към спекулации относно онтологията, към анализ на същността на реалността и сюрреалистичните състояния, към изследване на съставните части на моралното поведение и към определяне на значенията на човешкото съществуване“ (Waxman 1992: 80). Затова не е изненадващо, че Райс използва вампира като средство за философски разсъждения и изследване на състоянието на индивида в края на двадесети век. В „Интервю с вампир“ тя предлага „екзистенциалистски пътища към смислено действие“ и представя някои „постекзистенциалистски условия и идеи за моралния избор“ (Waxman 1992: 84). Вампирът Луи е олицетворение на изпълнения с надежда екзистенциалист, изправен пред постекзистенциалисткия страх, че свободата може да е илюзия. Чрез Луи, неохотен убиец, жертва на неизбежната необходимост на вампира да убива, но и уловен завинаги в хватката на желанието да следва етично поведение, романът разкрива сложния релативизъм на късния двадесети век:

„Представяйки вампира като метафора за двусмислието на човешката природа и на нашите морални енергии, Райс разширява представата, че злото се корени в доброто. Както тя го представя, злото включва дълбоко познание и копнеж за добро. По този начин „Интервю [с вампир]“ изследва [...] изкушаващото предположение, че убиецът получава специални знания и специална чувствителност към живота, а вампирът, чийто живот е смърт, има върховно разбиране и чувствителност. Райс дава на това предположение екзистенциалистка рамка, заявявайки, че на морално чувствителния Луи му липсва върховно разбиране за смисъла на живота му, дори когато се бори да получи гнозис или да създаде обяснение за своето съществуване. Постекзистенциалисткото допълнение на Райс е да подчертае наивността на екзистенциалисткото предположение, че човек може да получи върховно разбиране и да оформи собствената си съдба.“ (Waxman 1992: 84 – 85)

Това най-вече проличава в неспирното търсене на Луи на общност и любов. Той активно се стреми да сложи край на своето състояние на болезнена изолация, на първо място, чрез изграждане на връзки, които неизбежно се оказват неудовлетворителни, и на второ, като влиза в дисфункционални общности. След загубата на Клодия Луи счита, че дълбоката му самота може да бъде облекчена от неговата все по-силна привързаност към Арман, „древния“ вампир, когото среща в Париж:

„Най-сетне изпитвах така лелеяното и осезателно облекчение на самотата..., имах чувството, че огромният, женствен копнеж на ума ми се пробужда отново, за да бъде удовлетворен... Изпитах толкова силен копнеж по него, че ми трябваша всички сили, за да го съдържа... Не, това не беше физическа любов... Говоря за друг вид любов, за привличането, което изпитвах към него като към мой учител. Учител, какъвто Лестат никога не е бил. Арман не би крил знание от мен, знаех го.“ (Rice 2014: 236, 254).

Това са любовта и възхищението, които страстният търсач на философски и интелектуални истини изпитва към мъдър наставник. В крайна сметка обаче онова, на което Арман може да научи Луи, не е някаква скрита, древна тайна за смисъла на съществуването на вампира, а комплексността на злото. Разочарован в своите надежди и копнежи, Луи накрая е принуден да се изправи срещу нищожността си във вселената и да приеме отчуждението и краха на любовта. Когато връзката с Арман се проваля, Луи разбира безсмислието на усилията си да създаде стойностен живот, включващ базирани на любов взаимоотношения, и в крайна сметка прегръща постекзистенциалното си състояние, позволявайки на вампиризма си да ръководи действията му. По време на последната среща с Арман в края на романа Луи казва:

„Търсех любов и доброта в това, което е жива смърт... От самото начало беше невъзможно, защото не можеш да имаш любов и доброта, когато правиш това, което знаеш, че е зло, което знаеш, че е грешно... И така, търсех други вампири, Бог, дявола, сто неща под сто имена. И всичко беше едно и също, всичко зло. И всичко грешно... Ти ми показва единственото нещо, което наистина можех да се надявам да стана, какво дълбоко зло, каква степен на студенина трябваше да достигна. Реших да сложа край на болката си и приех това. И така страстта, тази любов, която видя в мен, беше угасена. Сега виждаш само отражение на самия мен, като в огледало.“ (Rice 2014: 336 – 337)

Любовта и животът в общност, както се оказва, не са спасение за Луи, а негово (поредно) падение, което го тласка към постмодерния свят, където Райс „дестабилизира общоприетите категории за добро и зло както на Луи, така и на читателите, като свързва любовта с вечното проклятие“ (Waxman 1992: 92).

От отчаяние, а не от любов, Луи се обръща към младия журналист с надеждата, че той ще извлече смисъл от историята му и ще предупреди хората за опасностите от вечния живот и за робството на вампирската природа. Луи също се надява, че историята на живота му, или по-скоро неговия неживот/несмърт, ще разсее всяка илюзия за свободата да формираш собствената си съдба и да отхвърлиш злото. Морално осъзнатият вампир Луи е привлекателна, разкайваща се фигура, чиято „обсесивна нужда да убива го прави жертва на собствената му природа [и, който] се бори срещу това ограничение на свободата си“ (Waxman 1992: 92). Като свидетели на безполезността на неговата борба сме принудени да приемем един постекзистенциалистски светоглед, подчертаващ относителността на морала и свободата на избора във вселена, в която единственият смисъл е този, който ние самите трябва да изградим, но която също така намалява силата ни да го направим.

### **Романтизираният вампир**

Постмодерният вампир бележи промяна в родовите и естетическите условности, които характеризират готическия жанр. Във вампирската литература от края на двадесети век „обичайната траектория на готическия жанр е

обърната – бягството от фигурите, предизвикващи ужас и отвращение, се превръща в романтично бягство към тях, защото те вече са фигури на идентификация“ (Botting 2008: 4). Искреното разказание на Луи за убийството на хора, за да се храни с кръвта им, и последвалото страдание го превръщат в романтичен изгнаник и предизвикват съчувствие:

„Наративът играе с традиционната позиция на романтичния изгнаник, за да предаде на вампира всички характеристики на самоличността. [...] Съществувайки на границите на обществото, самотният хищник се превръща в самотен скитник, търсещ компания и сигурност, силно осъзнаващ своята различност и очарован от крехкостта и смъртността на хората около него. [...] Неговата изолация и тревожна самота, любовта му към красотата и знанието, заедно с човешките му тревоги го даряват с качествата на романтичния Аз, измъчван от самосъзнание и търсещ дух.“ (Botting 2008: 77)

Трагедията на Луи се корени в начина, по който симпатиите му към човешката раса противоречат на традиционното изобразяване на вампира, от което той все пак не може да се отдалечи напълно. Освен това той схваща себе си като жертва на жестоката и егоистична тирания на своя „баща“, вампира Лестат, който отказва да му разкрие истината за тяхната вампирска природа и единствено го използва като средство за осигуряване на луксозен живот. Иронично е, че самият Лестат не знае тази истина и много от книгите в поредицата разказват за опитите му да я открие. Както Луи, така и Клодия, детето вампир, което той и Лестат създават, се чувстват потиснати от отказа на техния „баща във вампиризма“ да сподели знанията си за вампирската природа и от стремежа му да ги държи в подчинено положение по този начин. Такава е степента на този гнет, че Клодия се опитва да убие Лестат, за да се освободи от потисничеството му. Предполагайки, че е мъртъв, „младите“ вампири тръгват на пътешествие за себеопознаване и заминават за Европа в търсене на произхода си и на произхода на други от своя вид.

На Стария континент след разочароваща среща с техните подобни на зомбита трансилвански предшественици двамата вампири от Новия свят пристигат в Париж, който „е белязан от епохалното си значение като културна столица на модерността, където вампирът не дебне в по-тъмните улички в търсене на плячка, а обитава луксозни хотели и посещава популярни театри“ (Botting 2008: 78). Това е мястото, където „самотният вампир идва, за да приеме формата и ролята на *фланьор*“ (Botting 2008: 79) – наблюдател, съзерцаващ безспирното движение и множеството развлечения на града, които обаче оставят желанието и апетита незадоволени. Арман, древният вампир, обяснява, че романтичното страдание и отчаяние, които Луи изпитва поради безсмъртието си, всъщност са присъщи на всички вампири:

„Колко вампири според теб притежават силата да живеят вечно?... Защото, като станат безсмъртни, те искат и животът им да бъде като тях – непроменим и неразрушим... Когато в действителност всичко се променя освен самия

вамфир; всичко освен вампира подлежи на постоянна разруха и деформация. Скоро... това безсмъртие се превръща в доживотна присъда, в лудница от фигури и форми, които са безнадеждно неразбираеми и лишени от стойност.“ (Rice 2014: 283)

Без смърт няма смисъл, осъзнава разочарованият Луи. Безсмъртието му означава безкрайно желание, тъй като без смърт той е обречен да изпитва непрестанна жажда за човешка кръв: „Беше така, както винаги съм се страхувал, и беше самотно, беше напълно безнадеждно. Всичко щеше да продължи както преди, още и още.“ (Rice 2014: 238).

Разговорът между 400-годишния Арман и Луи продължава с декларацията на стария вамфир, че по-младият е „духът на епохата“ (Rice 2014: 286). Определящата черта, която прави съвременния вамфир духа на модерната епоха, е разбитото му сърце. Арман заявява това ясно, когато очертава разликата между другите вамфири и Луи:

„Те отразяват този век с цинизъм, който не може да разбере смъртта на възможностите. Техният глупав стремеж към изтънчено задоволяване на нуждите им е пародия на свръхестественото, упадък, чието последно убежище е комична, маниерна безпомощност... Ти отразяваш своя век различно. Ти отразяваш разбитото му сърце.“ (Rice 2014: 287)

Да бъде отражение на разбито сърце на една епоха, поставя (пост)модерния вамфир в позиция, която, от една страна, чества романтизма, като връща духа на неговата чувствителност, а от друга, „сигнализира изчерпването на афекта и естетизирането на чувствата, които постмодерната естетика приема за своя отправна точка“ (Botting 2008: 84). С това своеобразно романтизиране на готическото чудовищата стават все по-близки до човека в постмодерната епоха и все по-обаятелни. Отвращението отстъпва място на привличане, а ужасът се превръща в романтика. В постмодерната версия на вампиризма в романите на Райс готическите „други“ стават фигури, които в своята различност отхвърлят по-старите асоциации и страхове и се появяват като предвестници на нови форми и взаимоотношения, а предишните им заплахи вече са обещания.

### **Постмодерният вамфир и категорията „пол“**

Традиционно вамфирът е тълкуван като олицетворение на страхове, свързани с нестабилността на категорията „пол“. Критичните анализи, основани на теориите за пол и сексуалност, до голяма степен доминират дебата за вампиризма в литературата. Първо и най-важно, ухапването от вамфир е както орално, така и проникващо, обърквайки границите между еротичното и насилственото. Освен това, въпреки че вамфирът заема повърхностно мъжко или женско тяло, той пие кръв от жертви и от двата пола, което допълнително усложнява моделите на желание. С други думи, поради способността си да престъпва границите на културно-приемливите модели на полово и сексуално поведение и да нарушава поляризацията между хетеросексуалност и хомосек-

суалност, в постмодерната литература и култура вампирът често се разглежда като символ на освобождаването на тези сексуални дейности и желания, които са цензурирани в обществото или потискани в самия индивид. През късния двадесети век с развиването на по-толерантно отношение към хомосексуалната и транссексуалната идентичност фигурата на вампира е приветствана, а не отхвърляна с отвращение.

Литературната критика многократно е отбелязвала постмодерната чувствителност към проблемите на идентичността и критиката на хетеронормативността, които са в основата на подхода на Райс към готическия жанр. Джина Уискър например очертава перформативната природа на вампирите на Райс. Тя изтъква тяхното съзнание, че „играят роли и че всички роли, свързани с пола, са конструкции“, заключавайки, че „тяхната несигурност ги свързва със сложността на постмодерния свят“ (Wisker 2001: 187). Хомоеротичните взаимоотношения между мъжете вампири в романите на Райс разкриват разрушителната сила на еротичното, но тази радикална форма на вампирско прекриване на половите граници „вече не е презрително отхвърляна с отвращение, за да се гарантира идентичност“, а по-скоро „драматизира безкрайния потенциал за радикално алтернативно поведение, за празнуване на различието“ (Wisker 2001: 184). Уилям Хюз твърди, че превръщането във вампир в романите на Райс е аналогично на „пробуждащото се съзнание за хомосексуална идентичност“ и на осъзнаването, че гей съществуването означава отхвърляне на „културните стандарти на хетеросексуалността“ (Hughes 2000: 163).

Подобно на групите с алтернативен начин на живот вампиризмът носи културно бреме, често изразено чрез използването на „езика на прикрития хомосексуализъм“ (*language of the closet*) (Hughes 2000: 163). Например веднага след трансформацията си Луи отговаря на предложението на „създателя“ си да споделят ковчег, меко казано, с безпокойство: „Молах Лестат да ми позволи да остана в килера (*closet*), но той се изсмя“ (Rice 2014: 24). Новият вампир е изправен пред криза на идентичността, изразена чрез „кодирания език на съвременната хомосексуалност“ (Hughes 2000: 163).

Джордж Е. Хагърти също настоява за хомосексуална интерпретация на романа на Райс. Той твърди, че „необходимото условие, с което [тя] хипнотизира своите читатели е хомоеротично желание“ и че отношенията между Луи и Лестат, вампирската двойка в „Интервю с вампир“, „могат да бъдат разбрани само от гледна точка на желанието от мъж към мъж“, следователно „трябва да се четат като гей [отношения]“ (Haggerty 1998: 5). Хагърти подчертава важността на историческия момент във връзка с хомоеротизма на вампирите на Райс:

„Райс прави своите вампири хомоеротични по причини, които ни казват повече за техния момент на създаване, отколкото за каквито и да било исторически прецеденти [...] Хомоеротичните връзки [...] функционират като част от саморазрушителната култура, която ги е произвела [...] Вампирът е пасивният, окървавен, кастриран мъж. Той олицетворява надеждата на осемдесетте – че

мъжествеността може да оцелее след кастрацията, която крайната праволинейност всъщност представлява, както и нейния страх – че всеки мъж винаги е вече кастриран от желание. Вампирът е „странен“ (*queer*<sup>4</sup>) и това е така, защото хетеросексистката култура се нуждае от него като отражение на собствената си тъмна тайна.“ (Haggerty 1998: 6 – 7)

Обикновено вампирът „служи за обяснение на динамиката на човешкото социално и сексуално поведение“ и е централен мотив на популярната култура, използван като „парадигма на потиснатите вътрешно-семеини борби“ (Twitchell 1981: 110). Семейството, състоящо се от родители и деца вампири, е основна тема в романа на Райс. Кръвосмесителното вампирско семейство, състоящо се от двама млади мъже, Лестат и Луи, и тяхната „дъщеря“ Клодия е „най-обстойно реализираното от вампирските семейства в литературата“ (Benefiel 2004: 266). Кен Гелдър отбелязва нетрадиционния характер на това семейство и обяснява, че „странността“ (*queerness*) на тази връзка между родител и дете „частично се дължи на сливането на хомосексуалната любов с хетеросексуалното кръвосмешение/педофилия“ (Gelder 1994: 113).

Изолирано чрез неестественото си дълголетие и същностна различност, вампирското семейство е подривна и неизменно кръвосмесителна версия на традиционното семейство. В „Интервю с вампир“ „първоначалният“ вампир Лестат функционира като баща/майка/съпруг, а неговият „партньор“ Луи е баща/майка/съпруга, както и любовник на „дъщерята“ Клодия. Клодия е трансформирана във вампир, за да бъде заедно с Луи и така да бъде спасена връзката между двамата мъже вампири.

Клодия, дете за вечността, което завинаги ще изглежда като кукла, е едновременно боготворена и контролирана от „бащите“ си. Според Нина Ауербах тя е „визуален символ на спряно развитие“ и за нея „вампиризмът не е освобождение от патриархата, а неговото увековечаване“ (Auerbach 1995: 154). В „Интервю с вампир“ „една ядосана жена [Клодия] се бори с мъжете, за да пренапише сценария за женственост“ (Doane, Hodges 1990: 423). Хваната в капана на затворено, задушавашо, фалшиво семейство и обречена да бъде вечно дете/кукла/вампир, Клодия е настояща в своите въпроси относно вампирското си „зачатие“:

„Кой от вас го направи? Кой ме направи такава? [...] Вие говорите така, сякаш винаги сме били такива, каквито сме сега [...] Говорите за другите като за смъртни, а за нас като за вампири. Но не винаги е било така. Луи имаше смъртна сестра, аз я помня [...] Той също е бил смъртен като нея. Аз също. Иначе защо не раста? [...] Той няма да ми каже нищо. Ти ще ми кажеш, нали? Как стана?“ (Rice 2014: 111)

<sup>4</sup> Първоначалното значение на думата *queer* на английски е „странен“, но в съвременната реч тя се използва най-вече със значението „хомосексуален“. „Куиър“ се използва и в изследванията на половата идентичност, написани на български език.

Клодия е петгодишна, когато е „създадена“ от Лестат и Луи. На тази възраст тя е „вероятно готова за женска субективност, готова да се отдръпне от майката и да се обърне към бащата, който става всичко, баща и майка“ (Doane, Hodges 1990: 424). Детето вампир обаче е лишено от всякакво по-нататъшно физическо развитие, когато е изтръгнато от ръцете на мъртвата си майка и захвърлено във вечното вампирско съществуване. Когато Клодия протестира: „Не съм твоя дъщеря. [...] Аз съм дъщеря на мама“, Лестат отговаря: „Не, скъпа, вече не [...] Ти си наша дъщеря, на Луи и на мен, разбираш ли? При кого искаш да спиш? При Луи или при мен?“ (Rice 2014: 94 – 95) Доун и Ходжис тълкуват този разговор като „перфектната инсценировка на Едиповия момент“, разкриващ „не толкова желанието на момичето към бащата, колкото желанието на бащата към момичето, инфантилизираната жена, която е напълно послушен и зависим обект на желание“ (Doane, Hodges 1990: 424).

Въпреки че привидно се поддава на контрол, Клодия се превръща в източник на безпокойство, когато няколко десетилетия по-късно започва да протестира срещу постоянната си инфантилизираност и зависимост в свят, дефиниран от бащите. Омразата към бащата Лестат изглежда маркира нейната „женственост“. Момичето вампир е толкова разярено, че опитва да го убие, което първоначално сякаш освобождава нея и „по-майчинския“ Луи от потисничеството на Лестат. Актът на убийството е изобразен като еротична сцена на насилие: Клодия упоява две миловидни малки момчета със смесица от лауданум и абсент и „почерпва“ Лестат с тяхната отровена кръв. След това го пробожда с нож. Вампирът Лестат обаче не е унищожен и се завръща. Страхувайки се от отмъщението му, двамата заговорници подпалват къщата, в която са живели, като се надяват, че и той ще изгори в нея. Те започват европейското си пътешествие, по време на което Луи се стреми да открие праизточниците на вампиризма, а Клодия – „сурогатна майка“ (Doane, Hodges 1990: 425 – 426).

Действително Клодия намира „майка“ в лицето на парижката майсторка на кукли Мадлен, полудяла от загубата на дъщеря си. Привързаността между жените разкрива „споделено желание да отхвърлят бащиния контрол“ (Doane, Hodges 1990: 426). Уискър нарича Мадлен и Клодия „потенциални вампири лесбийки“ (Wisker 2001: 189), но също така признава, че те изиграват стандартните отношения между майка и дъщеря, в които Клодия търси заместител на своята мъртва човешка майка, докато Мадлен – на своята мъртва човешка дъщеря. Това символизира „връщане към тялото на майката, повторно събиране, което патриархалният закон разделя в ежедневието на смъртния живот“ (Wisker 2001: 189). Детето Клодия жадува за присъствието на майката и връщането към тази „първична връзка, където тя е напълно обгрижена“ (Bruhm 2002: 266), която детето трябва да отхвърли, за да придобие автономна субективност. Нейните немъртви бащи/майки вампири са неадекватни заместители на смъртната майка, чийто образ непрекъснато я привлича. В крайна сметка както Клодия, така и Мадлен срещат жестока смърт като наказание,

привидно наложено на момичето за опита ѝ да убие Лестат, а на жената – за това, че е станала вампир. Чрез тяхната смърт Райс подчертава, че „културните структури са изключително угнетяващи за жените и светът на майките и дъщерите не е безопасно убежище“ (Doane, Hodges 1990: 426). Смъртта на Клодия обаче води до възстановяването на хомосоциалните връзки между мъжете.

Лестат, който е все още „жив“, последва „потомството“ си в Париж. Ситуацията, която възниква с неговото появяване, е вариация на „еротичния триъгълник“<sup>5</sup> на Ив Кософски Седжуик, където борбата между мъжете Арман и Лестат не е за жена, а за друг мъж – Луи. Тази борба коства „живота“ на Клодия и Мадлен (най-заменимите вампири, които явно не играят важна роля в тази подредба): те са оставени да бъдат изгорени до смърт от слънчевите лъчи. Друг начин за разглеждане на епизода с умъртвяването на двете жени вампири е като проява на патриархално насилие, нанесено от вампирската трупа на Арман, за да се накаже близостта между вампирската майка и дъщеря, които умират вкопчени една в друга (вж. Wisker 2001: 189).

В „Интервю с вампир“ вампиризмът е представен като ексклузивен клуб на красивите и изисканите – вампирите трябва да бъдат красиви, за да оцелеят в безсмъртието. Акцентът върху красотата в романа може да се тълкува в две посоки. На първо място, това е начинът на Райс да установи еволюционното развитие на нейните вампири и разстоянието между тях и звероподобните същества от Източна Европа. Произведенията от деветнадесети век обичайно изобразяват вампира като същество, произхождащо от „примитивни места като Балканите и/или Източна Европа“ (Kostova 1997: 14), тогава считани за периферия, в противовес на центъра – „(Северо) западна Европа“, която „от осемнадесети век насам се самоопределя като център на цивилизацията, претендирайки за общото наследство на класическото Средиземноморие и юдейско-християнската традиция, както и правото да представлява Стария континент“ (Kostova 1997: 11). Чрез описанието на „убийството“ на последния източноевропейски вампир Райс изрично подчертава, че нейните вампири са върховен продукт на еволюцията. Нейното презрителното отношение към традиционните, „обикновени“ европейски вампири е честване на новите форми

<sup>5</sup> „Между мъже: английската литература и мъжкото хомосоциално желание“ на Ив Кософски Седжуик (1985) предоставя теоретичната основа за академичната куиър теория. Тя твърди, че хомосоциалното желание между мъже се изразява в триъгълна текстова структура, където жената стои като предполагаем обект на поне един от двама мъже. „Функцията на жената е да бъде проводник на хомосоциално желание“ (Sedgwick 1985: 99), т.е. да обезвреди или да отвлече вниманието от мощната, но социално „неизразима с думи“ хомоеротична връзка между мъжете. Прочитът на Седжуик на готически и неготически текстове се фокусира върху „репрезентации на хомофобски механизми, хомосоциални връзки и хомосексуална паника“ и поставя акцент върху „честотата на триъгълна текстова връзка между двама мъже и една жена, в която последната съществува само за да разсее или да отвлече вниманието от мощната, но социално „неизразима“ хомоеротична връзка между двама мъже“ (Horner, Zlosnik 2014: 59).

на американската различност, където новосъздаденият вампир се опитва да претендира за „собствен, уникален статут“, като същевременно твърдо изтласква „вампирите от Стария свят, често представяни като варианти на Дракула от едно варварско и фолклорно минало“ (Ni Fhlainn 2019: 45 – 46).

На второ място, предвид тогавашната американска култура, възприемаща успешната диета като път към самоусъвършенстване и постигане на съвременните идеали за женска красота, диетата, която Луи сам си е наложил и която включва консумация на кръвта на животни, може да се разглежда като стремеж към постигане на физическа красота и съвършенство. Сандра Томк твърди, че „новите“ вампири на Райс са метафора за половата метаморфоза в културата на 70-те години на двадесети век, особено през призмата на успешното отслабване. Тогавашните диети популяризират андрогинен идеал за красота, който предизвиква традиционните полови роли, като минимизира физическите показатели на женствеността, а техните реклами илюстрират тази промяна, противопоставяйки едрите, майчински фигури на предишните поколения с модерната, стройна и освободена жена. Символизирайки разчупването на оковите на традиционните домашни роли чрез телесна трансформация, тези послания импонират на американските жени, които навлизат на трудовия пазар (вж. Томс 1996: 442 – 443).

Чрез своята радикална супердиета Луи се превръща във „феминизиращия вампир“, а неговата женственост е „мощна метафора и компенсация за цялостната липса на женски персонажи“ (Ni Fhlainn 2019: 5) в романа. Томк подчертава важността на ангажираността на романа с диети и глад и твърди, че Райс използва „двойните парадигми на андрогинността и загубата на телло“, за да направи вампира ново създание, което тя възприема „като част от по-широката програма на това, което през 1970 г. се нарича „освобождение“, независимо дали сексуално, хомосексуално или женско“ (Томс 1996: 442). Тялото на вампира представлява „вид полиморфност, основана на изчезването на половите и репродуктивни различия“ (Томс 1996: 443), тъй като за вампира преживяването на еротично удоволствие и способността за възпроизвеждане са орални, а не генитални.

Вампирите в популярната литература от края на двадесети век надхвърлят бинарното междуполово разделение. Те могат да бъдат разглеждани като „извънполова конструкция, в която традиционният мъжки и женски пол се комбинират, за да образуват ново цяло“ (Benefiel 2004: 268). Хомосексуалността или хетеросексуалността изглеждат безсмислени и ограничаващи за природата на вампира, тъй като той разкъсва оковите на пола, както и на смъртността.

\*\*\*

Вампирският жанр се характеризира с изключително разнообразие. Чрез произведенията на вампирска тематика авторите изразяват страховете, тревогите и скритите желания на своята епоха и лимиалната, трансгресивна

фигура на вампира се оказва отлично „оръдие“ за тази цел. Постмодерните вампири разрушават старите стереотипи на своята маргинализация и се противопоставят на наложената им от условностите на жанра роля, превръщайки се в трагични разказвачи на собствените си безсмъртни истории. Фокусът върху субективността на вампира в романите на Райс преобразява чудовището в същество с изключителна чувствителност, заслужаващо съпричастност. Вампирът на Райс е неразбран аутсайдер, чиято наративна позиция добавя романтичен ефект, който превръща заплахата на чудовището в привлекателно качество. Нещо повече, престъпването на границите между половете и положителната валоризация на хомосексуалните връзки са инструментите, чрез които Райс изобразява това, което е желано и което плаши, защото е желано, в културния контекст на късния двадесети век.

### БИБЛИОГРАФИЯ

**Auerbach 1995:** Auerbach, N. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.

**Benefiel 2004:** Benefiel, C. R. Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's *Interview with the Vampire*. – In: *Journal of Popular Culture*, 38, 2, Oxford: Blackwell Publishing, 261 – 273.

**Botting 2008:** Botting, F. *Gothic Romanced: Consumption, Gender, and Technology in Contemporary Fictions*. Routledge.

**Bruhm 2002:** Bruhm, S. The Contemporary Gothic: Why We Need It. – In: Hogle, J. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 259 – 274.

**Doane, Hodges 1990:** Doane, J., D. Hodges. Undoing Feminism: From the Preoedipal to Postfeminism in Anne Rice's *Vampire Chronicles*. – In: *American Literary History*, vol. 2, № 3, 422 – 442.

**Gelder 1994:** Gelder, K. *Reading the Vampire*. Routledge.

**Haggerty 1998:** Haggerty, G. E. Anne Rice and the Queering of Culture. – In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 32, № 1, *Reading Gender after Feminism* (Autumn), 5 – 18.

**Horner, Zlosnik 2014:** Horner, A., S. Zlosnik. Gothic Configurations of Gender. – In: Hogle, J. E. (ed.). *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 55 – 70.

**Hughes 2000:** Hughes, W. Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries. – In: Punter, D. (ed.). *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 156 – 166.

**Kostova 1997:** Kostova, L. *Tales of the Periphery: The Balkans in Nineteenth-century British Writing*. Veliko Tarnovo: Veliko Tarnovo University Publishing.

**Ni Fhlainn 2019:** Ni Fhlainn, S. *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan.

**Rice 2014:** Rice, Anne. *Interview with the Vampire*. New York, NY: Ballantine Books Mass Market Edition.

**Sedgwick 1985:** Sedgwick, E. K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, NY: Columbia University Press.

**Томс 1996:** Томс, S. Dieting and Damnation: Anne Rice's *Interview with the Vampire*. – In: *English Studies in Canada*, vol. 22, № 4, Dec., 441 – 460.

**Twitchell 1981:** Twitchell, J. B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, NC: Duke University Press.

**Waxman 1992:** Waxman, B. F. Postexistentialism in the Neo-Gothic Mode: Anne Rice's *Interview with the Vampire*. – In: *Mosaic* 25/3, Summer, 79 – 97.

**Williamson 2005:** Williamson, Milly. *The Lure of the Vampire*. London: Wallflower Press.

**Wisker 2001:** Wisker, G. Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions. – In: Punter, D. (ed.). *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 183 – 196.