



OBLICZA WAMPIRYZMU

pod redakcją
Anny Depty
Szymona Cieślińskiego
Michała Wolskiego

OBLICZA WAMPIRYZMU

OBLICZA WAMPIRYZMU

pod redakcją
Anny Depty
Szymona Cieślińskiego
Michała Wolskiego

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury
i Edukacji Popkulturowej „Trickster”

Wrocław 2018

recenzja naukowa dr Magdalena Kamińska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

redakcja naukowa Anna Depta, Szymon Cieśliński, Michał Wolski

adiustacja Kamila Zielińska

korekta Natalia Kościńska, Joanna Płoszaj

korekta tekstów angielskich Jakub Wieczorek

składanie i łamanie Michał Wolski

projekt okładki Michał Wolski

grafika na okładce subbotina / 123RF

książkę złożono krojem Minion Pro Roberta Slimbacha 10/13,5 i 8/10,5 oraz Myriad Pro

Condensed Roberta Slimbacha i Carol Twombly 17/18

tytuł złożono zmodyfikowanym krojem Impact Geoffreya Lee 99/83

ISBN 978-83-64863-12-7

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury
i Edukacji Popkulturowej „Trickster”

ul. Krzywoustego 105/14

51-166 Wrocław



Stowarzyszenie badaczy popkultury
i edukacji popkulturowej

Trickster

Spis treści

Anna Depta, Szymon Cieśliński, Michał Wolski
Wstęp albo Nowe twarze starych upiórów 7

Daniel Wojtucki
Elementy wiary w szkodliwą, pośmiertną aktywność zmarłych na Śląsku i Morawach w świetle relacji i dokumentów z XVI–XVIII wieku 13

Agata Szylińczuk
Krew i wampiry w kulturze klasycznej 35

Adrianna Fiłonowicz
Stając się krwio pijcą. Mit wampiryczny a symbolika rytuałów przejścia 43

Anna Kaczmar
Śledztwo prowadzi Nieumarły. Wizerunek wampira-detektywa w amerykańskiej popkulturze 57

Magdalena Jackowska
Postwampir jako element złożoności narracyjnej i fabularnej serialu jakościowego 79

Daria Tyblewska
Współczesne wampiry a człowieczeństwo – analiza porównawcza Edwarda Cullena i Stefana Salvatore’a 99

Magdalena Grabias
Pożegnanie z Draculą. Jak współczesne kino uśmierciło demona 109

Kaja Łuczyńska
Co robimy w ukryciu, czyli mockument w wampirycznym wydaniu 125

Paulina Kajzer
Film o wampirach jako opowieść o czasie i jego wartości na przykładzie *Tylko kochankowie przeżyją* Jima Jarmuscha 143

Karolina I. Kaleta
Taniec Wampirów – historia i recepcja kultowego musicalu 155

Adrianna Chorąży

Wampiryczne motywy we włoskim rapie jako hip-hopowe symbole idiosynkratyczne. Przykład *L'amore eternit* Fedeza 169

Małgorzata Potent-Ambroziewicz

***Skaza Krzyżowa i mlaski* – zrekonstruowane wampiry w prozie Petera Wattsa** 183

Jarosław Dobrzycki

Joshua York – wampir oświecony. O protagoniście powieści *Ostatni rejs „Fevre Dream”* George’a R. R. Martina 193

Summaries 205

Wstęp albo Nowe twarze starych upiórów

Jeszcze nie tak dawno Adam Mazurkiewicz zadał czytelnikom i badaczom tematyki wampirycznej pytanie, czy jest sens i potrzeba publikacji kolejnych prac podejmujących się analizy motywu krwiopijcy, podczas gdy był on już wielokrotnie – również w Polsce – podejmowany i opisywany¹. Pytanie to w oczywisty sposób – podobnie jak jego autor – powinniśmy traktować jako retoryczne; w istocie bowiem tekstów kultury podejmujących mniej lub bardziej otwarcie dialog z wyobrażeniem nieumarłego krwiopijcy wciąż powstaje tak wiele i są na tyle zróżnicowane, że niemożliwym wydaje się współcześnie kompleksowe i wyczerpujące opracowanie funkcjonowania motywu wampira w tekstach kultury. Nie znaczy to bynajmniej, że prób takich nie należy podejmować. Jedną z nich jest właśnie niniejsza monografia.

Temat obecności wampirów w kulturze od lat elektryzuje badaczy z całego świata, a kolejne dzieła w mniej lub bardziej oczywisty sposób wykorzystujące motyw krwiopijcy prowokują do rozmaitych rozważań i analiz. Niewątpliwie istotnymi publikacjami w kompleksowy sposób ujmującymi różnorodne aspekty interesującego nas zagadnienia są książki Montague'a Summersa (zwłaszcza *The Vampire: His Kith and Kin* z 1928 r.² oraz jej kontynuacja – *The Vampire in Europe* z 1929 r.³), przede wszystkim analizujące antropologiczny (czy wręcz etnograficzny) wymiar zjawiska wampiryzmu na przestrzeni dziejów. Spostrzeżenia Summersa rozwinęło i uporządkowało grono bardziej współczesnych

1 A. Mazurkiewicz, *Wampir na nowo odczytany*, „Literatura i Kultura Popularna” 2015, t. 21, s. 154–155.

2 Zob. M. Summers, *The Vampire: His Kith and Kin*, <http://www.sacred-texts.com/goth/vkk/> [dostęp: 1.09.2017].

3 Zob. M. Summers, *The Vampire in Europe: True Tales of the Undead*, 2. ed., New York 1968.

badaczy na czele z Erberto Petoia⁴ i Claude'em Lecouteux⁵, którzy nie tylko poczynili wiele interesujących obserwacji na temat mitu krwio pijcy w różnych kulturach, ale też dołożyli starań, by wskazać na powiązania wampirów z wierzeń ludowych z ich literackimi (i kulturowymi) odpowiednikami. Pełniejszej syntezy kulturowego zjawiska wampiryzmu dokonał Bob Curran w swojej *Encyclopedia of the Undead*⁶, a na polskim gruncie oczywiście Maria Janion i jej *Wampir. Biografia symboliczna*⁷.

Jednocześnie nie brakuje książek i artykułów poświęconych *stricto* kulturowym wyobrażeniom wampira, czy to literackim (tu warto przede wszystkim wspomnieć o Kenie Gelderze i jego *Reading the Vampire*⁸ czy Lornie Piatti-Farnell ze swoimi analizami najnowszych literackich krwio pijców⁹), czy filmowym (wypada przywołać tu wielokrotnie wznawianą książkę *Vampire Film* Alaina Silvera i Jamesa Ursiniego¹⁰, *Celluloid Vampires* Stacey Abbott¹¹ czy znów Geldera i jego *New Vampire Cinema*¹²). Wiele jest również kompleksowych, przeglądowych wydawnictw starających się ująć zjawisko wampiryzmu w możliwie syntetycznej formie, spośród których na pewno warto wymienić encyklopedię autorstwa Rosemary Ellen Guiley¹³ oraz monumentalną pracę J. Gordona Meltona, *The Vampire Book*¹⁴. Ten ostatni autor jest zresztą niestrudżonym popularyzatorem naukowej refleksji o wampirach, czego najlepszym dowodem jest *The Vampire in Folklore, History, Literature, Film and Television*, potężna bibliografia anglojęzycznych prac dotyczących krwio pijców opracowana wspólnie z Alysą Hornick¹⁵.

Nasza rodzima refleksja badawcza na temat wampirów również ma swoje – niemałe – tradycje. Poza wspomnianą już Janion i popularyza-

- 4 Zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. A. Pers et al., wyd. 2, Kraków 2012.
- 5 Zob. C. Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, przeł. B. Spieralska, Warszawa 2007.
- 6 Zob. Bob Curran, *Encyclopedia of the Undead: A Field Guide to the Creatures that cannot Rest in Peace*, Franklin Lakes 2006.
- 7 Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- 8 Zob. K. Gelder, *Reading the Vampire*, London 1994.
- 9 Zob. L. Piatti-Farnell, *The Vampire in Contemporary Popular Literature*, New York 2014.
- 10 Zob. A. Silver, J. Ursini, *Vampire Film. From Nosferatu to Bram Stoker's Dracula*, rev. and updated, New York 1993.
- 11 Zob. S. Abbott, *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*, Austin 2007.
- 12 Zob. K. Gelder, *New Vampire Cinema*, London 2012.
- 13 Zob. R.E. Guiley, *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves and Other Monsters*, foreword by J.K. Youngson, New York 2005.
- 14 Zob. J.G. Melton, *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, 3rd ed., Detroit 2011.
- 15 Zob. J.G. Melton, A. Hornick, *The Vampire in Folklore, History, Literature, Film and Television: A Comprehensive Bibliography*, Jefferson 2015.

torskimi projektami pokroju leksykonu Kamila M. Śmiałkowskiego¹⁶ (wartościowego ze względu na swoją część eseistyczną) należy przede wszystkim wspomnieć o Annie Gemrze i jej monografii *Od gotycyzmu do horroru*¹⁷, w kompleksowy i rzetelny sposób analizującej kulturowe znaczenie nie tylko motywu wampira, ale też wilkołaka i monstrum Frankenstein. Swoistym uzupełnieniem dla refleksji Gemry mogą być książki m.in. Magdaleny Kamińskiej¹⁸, Katarzyny Kaczor¹⁹, Michała Wolskiego²⁰ i Pawła Ciećwiera²¹, jak również liczne artykuły Krystyny Walc (skupiającej się przede wszystkim na postaci Draculi²²), Zbigniewa Wałaszewskiego²³ oraz Adama Mazurkiewicza²⁴. Choć w Polsce nie pojawiła się tak monumentalna praca, jak bibliografia Meltona i Hornicka, pewną jej namiastkę z całą pewnością stanowi opracowanie bibliograficzne autorstwa Doroty Różyckiej i Anny Zaćlonej z Pedagogicznej Biblioteki Wojewódzkiej w Opolu²⁵.

Jak więc widzimy, powstało wiele prac poświęconych tematyce wampirycznej stworzonych zarówno przez zagranicznych, jak i polskich badaczy; mimo to jednak interesujące nas zagadnienie jest na tyle wewnętrznie zróżnicowane, a fenomen popularności wampirów relatywnie

- 16 Zob. K. M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010. Na Zachodzie takie wydawnictwa też nie są rzadkością, często jednak przyjmują mniej „profesjonalny” charakter, Zob. np. M. Dunn-Mascetti, *Świat wampirów. Od Draculi do Edwarda*, tłum. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2010.
- 17 Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wampir, wilkołak i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- 18 Zob. M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Poznań 2016. Pozycja ta aktualizuje i uzupełnia klasyczną już książkę A. Kołodyńskiego *Seans z wampirem*, Warszawa 1986.
- 19 Zob. K. Kaczor, *Od Draculi do Lestaty. Portrety wampira*, wyd. 2, Gdańsk 2010.
- 20 Zob. M. Wolski, *Wampir: wiwisekcja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*, Wrocław 2014.
- 21 Zob. P. Ciećwier, *Synowie Kaina, córki Lilith. Rzecz o wampirach w fantasy*, Warszawa 2009.
- 22 Zob. K. Walc: *Postać wampira we współczesnym horrorze*, „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. 5. Badaczka jest również autorką hasła dotyczącego wampira w *Słowniku literatury popularnej*, zob. eadem, *Wampir* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2. popr. i uzup., Wrocław 2006.
- 23 Zob. Z. Wałaszewski, *Wampir – zamaskowana tożsamość, ukryta śmierć*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31–32; idem, *Ja, wampir.wampir* (Dracula c’est moi), „Kwartalnik Filmowy” 2001; idem, *Krucyfiks kontra wampiry kły. Kinowa historia pewnej niewiary*, „Kultura Popularna” 2002, z. 0.
- 24 Zob. A. Mazurkiewicz, *Potomkowie hrabiego Draculi – szkic do portretu (o recepcji motywów wampirycznych we współczesnej literaturze)*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2007, z. 1 (1).
- 25 D. Różycka, A. Zaćlona, *Wampir*, <http://bit.ly/2BtVsfS> [dostęp: 5.01.2018].

nowy, że wciąż konieczne jest uzupełnianie białych plam. Obecnie figura wampira w zbiorowej świadomości odbiorców popkultury odeszła nieco w cień za sprawą ożywienia zainteresowania zombie²⁶, co – jak podkreśla Mikołaj Marcela – jest charakterystyczne dla czasu kryzysu ekonomicznego. Żywe trupy w kulturze masowej pojawiły się bowiem po raz pierwszy w 1932 r. za sprawą filmu *White Zombie* powstałego w apogeum wielkiego kryzysu w Stanach Zjednoczonych²⁷. Sądźmy jednak, że to właśnie dlatego warto powrócić do tego trochę współcześnie zapomnianego tematu²⁸, gdyż postać wampira jest na tyle archetypiczna, że refleksja o nim jest nieodzowna i wciąż aktualna. Jak pisze Janion:

Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej powszechnych i wiecznotrwałych. Romantycy nie mieli co do tego wątpliwości. Charles Nodier nazywał go „najbardziej uniwersalnym spośród naszych przesądów”. Aleksander Dumas wskazywał wręcz na prześladowczy charakter wampira: „Dokądkolwiek pójdziemy, będzie zawsze siedł za nami”²⁹.

Konferencja „Oblicza wampiryzmu”, zorganizowana 2–3 grudnia 2016 r. we Wrocławiu przez Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, pokazała, jak wiele aspektów postaci wampira nie zostało jeszcze przebadanych i wystarczająco opisanych. Niniejsza publikacja stanowi podsumowanie owych obrad i jest już dzielącą monografią zbiorową w bibliotece Trickstera. W tomie oddajemy głos młodym badaczom, którzy w swej naukowej refleksji często zajmują się mniej znanymi realizacjami mitu wampirycznego, stosując jednak umiejętnie metody badawcze właściwe różnym gałęziom humanistyki.

Na monografię składa się 13 artykułów poświęconych kilku aspektom postaci wampira – wierzeniom wampirycznym, wampirowi w kinematografii, wampirowi w literaturze oraz wampirowi w muzyce.

Tom otwierają artykuły Daniela Wojtuckiego, Agaty Szylińczuk oraz Adrianny Fiłonowicz, którzy poświęcili swoje artykuły obecności figury wampirycznej w mitach i wierzeniach. Pierwszy z nich – *Elementy wiary w szkodliwą, pośmiertną aktywność zmarłych na Śląsku i Morawach w świe-*

26 Tu za tekst kultury inicjujący zjawisko można byłoby uznać serial *Żywe trupy* (*The Walking Dead*, 2010–) będący adaptacją komiksu scenarzysty Roberta Kirkmana o tym samym tytule.

27 M. Marcela, *Monstruarium późnonowoczesne*, Katowice 2013, s. 107.

28 Popularność *Zmierzchu* Stephenie Meyer doprowadziła do wzrostu zainteresowania wampirami, jednak poprzez ich uczłowieczenie w dużej mierze degradacji uległa kategoria grozy związana z narracjami tego typu. Mimo że w innych tekstach kultury, jak w *Czystej krwi* na motywach twórczości Charlaine Harris, krwio pijący są bardziej złowieszczy i drapieżni niż w powieściach Meyer, to figurą budzącą strach i przejmującą rolę dominującego w popkulturze potwora pozostaje zombie.

29 M. Janion, *op. cit.*, s. 7.

tle relacji i dokumentów z XVI–XVIII wieku – w oparciu o analizę znalezisk archeologicznych i źródeł pisanych systematyzuje informacje dotyczące wierzeń w powracających, szkodzących zmarłych oraz sposobów zabezpieczania się przed nimi. *Krew i wampiry w kulturze klasycznej* przybliża z kolei symbolikę krwi oraz zjawisko wampiryzmu – w tym figury empuzy, lamii czy syreny – w kulturze starożytnej Grecji i Rzymu. Autorka analizuje dzieła m.in. Homera, Apulejusza i Lukana. Tekst Fiłonowicz *Stając się krwio pijcą. Mit wampiryczny a symbolika rytuałów przejścia* rozkłada zaś na czynniki pierwsze motyw transformacji w wampira, porównuje go z klasycznym schematem rytuału „stawania się innym” i obrazuje tym samym obecność śladów obrzędowości we współczesnych tekstach kultury.

Anna Kaczmar, Magdalena Jackowska i Daria Tyblewska swoje artykuły poświęciły przede wszystkim serialom telewizyjnym. Kaczmar w rozdziale *Śledztwo prowadzi Nieumarły. Wizerunek wampira detektywa w amerykańskiej popkulturze* analizuje nieoczywisty sposób przedstawienia tej istoty – jako śledczego rozwiązującego kryminalne sprawy. Tyblewska w tekście *Współczesne wampiry a człowieczeństwo. Analiza porównawcza Edwarda Cullena i Stefana Salvatore’a* zestawia ze sobą dwie postacie wampirów-amantów w popularnych amerykańskich produkcjach młodzieżowych. Jackowska w artykule *Postwampir jako element złożoności narracyjnej i fabularnej serialu jakościowego* zwraca zaś uwagę na to, jak telewizja *post-soap* wpływa na przekształcenia figury wampira, a także determinuje inny odbiór produkcji z powodu licznych intertekstualnych nawiązań charakterystycznych dla telewizji jakościowej rozumianej w kategoriach postmodernistycznych.

Magdalena Grabias, Kaja Łuczyńska i Paulina Kajzer skupiły się natomiast na określonych filmowych reprezentacjach interesującego nas wyobrażenia. Grabias w *Pożegnaniu z Draculą. Jak współczesne kino uśmierciło demona* pokazuje proces uczłowieczenia monstrum i uczynienia z niego romantycznego kochanka, analizując przemiany adaptacji *Draculi* Brama Stokera oraz współczesne popularne filmy wampiryczne, takie jak *Wywiad z wampirem*, cykl „Zmierzch” oraz *Hotel Transylwania*. Artykuł Łuczyńskiej *Co robimy w ukryciu, czyli mockument w wampirzynie* skupia się na komediowym ujęciu figury wampira w wielokrotnie nagradzanym, nowozelandzkim filmie stylizowanym na dokument, z kolei Kajzer w tekście pt. *Film o wampirach jako opowieść o czasie i jego wartości. Przykład* Tylko kochankowie przeżyją *Jima Jarmuscha* pokazuje, jak w filmie amerykańskiego reżysera dochodzi do zetknięcia się dwóch wizerunków krwio pijcy – drapieżcy oraz wiekowej, rozumnej istoty.

Katarzyna Kaleta oraz Paulina Chorąży swoje teksty poświęciły nieoczywistej obecności wampira w muzyce. W artykule *Taniec wampirów*

– *historia i recepcja kultowego musicalu* autorka analizuje fenomen spektaklu na podstawie filmu Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* i pokazuje, jak wyjątkowe miejsce ma ta muzyczna produkcja na europejskiej scenie musicalowej. Z kolei tekst Choraży *Wampiryczne motywy we włoskim rapie jako hip-hopowe symbole idiosynkratyczne. Przykład L'amore eternit Fedeza* stanowi komentarz literaturo- i kulturoznawczy do współczesnego włoskiego rapu. Badaczka poddaje szczegółowej analizie motywy wampiryczne zawarte w przytoczonym w tytule utworze hip-hopowym oraz towarzyszącym mu teledysku, zwracając szczególną uwagę na proces suplementacji i aktualizacji znaczeń tekstu w przestrzeni wizualnej.

Tom domykają dwa literaturoznawcze studia przypadku. Małgorzata Potent-Ambroziewicz w artykule *Skaza Krzyżowa i mlaski – zrekonstruowane wampiry w prozie Petera Wattsa* szczegółowo opisuje proces uwiarygodniania teorii wampiryzmu poprzez mieszanie fikcji i fantastyki z nauką i naukowością w prozie kanadyjskiego pisarza *science-fiction*. Rozdział *Joshua York – wampir oświecony. O protagoniście powieści Ostatni rejs „Fevre Dream” Jarosława Dobrzyckiego* stanowi natomiast studium problematyki koegzystencji ludzi i wampirów w literaturze na przykładzie prozy George’a R. R. Martina.

Chociaż poszczególne rozdziały dotyczą najróżniejszych płaszczyzn badawczych, tom, który oddajemy w Państwa ręce, nie wyczerpuje oczywiście niezwykle obszernego tematu, jakim jest zjawisko wampiryzmu w tekstach kultury. Mamy jednak nadzieję, że będzie on wartościowym przyczynkiem do badań nad tą tematyką oraz inspiracją dla dalszych, pogłębionych analiz. W imieniu autorów poszczególnych rozdziałów oraz osób współpracujących przy redakcji monografii nie pozostaje nam nic innego, jak tylko zaprosić Państwa do lektury.

Anna Depta
Szymon Cieśliński
Michał Wolski

Daniel Wojtucki

Uniwersytet Wrocławski

Elementy wiary w szkodliwą, pośmiertną aktywność zmarłych na Śląsku i Morawach w świetle relacji i dokumentów z XVI–XVIII wieku

Abstrakt

Wiara w szkodliwe działania zmarłych zakorzeniona jest we wszystkich kulturach. Niektórzy badacze upatrują w niej następstwo polowań na czarownice. Wiara w powracających, szkodzących zmarłych wypełniła więc lukę, powstałą w wyniku zaprzestania procesów o czary. Często osoby posądzone o pośmiertną, szkodliwą działalność, za życia były dobrymi uczynnymi sąsiadami, rzemieślnikami, których aktywności magicznej za ich życia po prostu nie odkryto lub nie rozpoznano zawczasu. Oprócz nich obawiano się, że osoby, które nie przeżyły w całości swojego czasu na ziemi mogły powrócić z zaświatów. Powrotnikiem (niem. *Wiedergänger*), czyli istotą powracającą z zaświatów, mogła stać się każda osoba, która zeszyła z doczesnego świata nagle, gwałtowną śmiercią, a zatem w warunkach anormalnych. Na Śląsku znamy ze źródeł przykłady opisanych powyżej wierzeń już z początku XVI stulecia. Najbardziej znane to z Muchoboru Wielkiego (dziś dzielnica Wrocławia) z 1516 r., ale też z Łosiowa koło Brzegu z 1572 r., czy ze Strzegomia z 1592 roku. Innym nieznanym i nieopisywanym dotychczas przypadkiem jest ten z Witkowa Śląskiego koło Wałbrzycha z 1595 r., kiedy włożono dwójce ekshumowanych zmarłych kamienie w usta (uniemożliwiając, jak wierzono, wydostanie się z wnętrza ich ciał lub dostania się do niego złego ducha), a pod języki monety. Dokument ten jest szczególnie cenny, ze względu, iż część zawartych w nim informacji dotyczących sposobów zabezpieczenia się przed szkodliwymi zmarłymi, znana była przede wszystkim ze znalezisk archeologicznych, a nie źródeł pisanych. Inne znane przypadki pochodzą z kolejnych dwóch stuleci, chociażby ze śląskich miejscowości Bolków (1602 r.), Bruntál (1651 r.), Miskowice (1665 r.), Rybnica Leśna (1709 r.) czy z pogranicza śląsko-morawskiego, np.: Svobodné Heřmanice (1754), Libavá (i okoliczne miejscowości) – głównie w latach: 1708–1727, Olomuniec (1731 r.).

Słowa klucze

wampir ~ magia
posthuma ~ czary
~ samobójcy ~ wierzenia
~ śmierć ~ Śląsk
~ Morawy ~ wiek XVI–XVIII ~ nowożytność
~ szubienica ~ miejsca
straceń ~ kat ~ kara
~ dekapitacja ~ poltergeist
~ duch ~ ekshumacja

Elementy wiary w szkodliwą, pośmiertną aktywność zmarłych na Śląsku i Morawach w świetle relacji i dokumentów z XVI–XVIII wieku¹

„Trup z grobu dobyty w niedziel kilka po śmierci
cały i rumiany, za cięciem rydla,
siekiery w gardło, krew sączy jakby był żywy,
na dół twarzą leży, koszulę w zębach trzyma,
jak na wielu to widziano trupach, nie jest też święte ciało [...],
toć musi być upier albo upierzycza”².

Według wierzeń ludowych dusze osób zmarłych miały skłonność do pozostawania wśród żywych oraz przemieszczania się po świecie doczesnym. Nie mając wstępu do zaświatów, duchy błąkały się i wegetowały w różnych środowiskach natury³. Z drugiej strony zaświaty były na tyle otwarte, że duchy zmarłych mogły ustawicznie pojawiać się w świecie ziemskim, który opuściły⁴. Wśród nich rozróżniano duchy opiekuńcze, nie stanowiące zagrożenia dla żywych, oraz istoty o cechach demonicznych. Do tych ostatnich przeważnie należały, jak sądzono, osoby

1 W tym artykule skupiono się przede wszystkim na pośmiertnej, szkodliwej działalności osób zmarłych, ograniczając się do wierzeń w *magia posthuma* obecnych na Śląsku i Morawach w XVI–XVIII w. i omawiając jedynie ich najważniejsze elementy oraz mechanizmy zapobiegawcze, które uruchamiano w przypadku „rozpoznania” przez miejscową społeczność domniemanego zagrożenia ze strony zmarłych. W zaprezentowanym artykule zostały przedstawione wyniki badań autora w ramach grantu wewnętrznego, realizowanego na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych nt.: *Elementów wiary w szkodliwą, pośmiertną aktywność zmarłych na Śląsku i Morawach w świetle relacji i dokumentów z XVI–XVIII wieku*.

2 B. Chmielowski, *Nowe Ateny albo akademija wszelkiej scyencyi pełna, na różne tytuły jak na classes podzielona, mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana...*, Lwów 1754–1756, Bd. III, s. 250–251. Omówieniem m.in. tego dzieła w świetle procesów o czary i wierzeń w upiory oraz powracających zmarłych zajął się Bartosz Marcińczak („*Między łącznością i niewiernością*”. *Diabeł, magia i czary w Nowych Atenach i Diabie w swojej postaci*, Warszawa 2014).

3 S. Bylina, *Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1992, s. 12.

4 M. Pilaszek, *Procesy o czary w Polsce w wiekach XV–XVIII*, Kraków 2008, s. 333.

będące złe już za życia, jak również te, w stosunku do których nie dopełniono jakiegoś rytuału podczas pogrzebu bądź zmarły przedwcześnie, nie przeżywając z jakichś powodów w całości danego im ziemskiego czasu. Posądzano ich przeważnie o pośmiertną, szkodliwą działalność wobec lokalnej społeczności, a ich aktywność znana jest pod terminem – *magia posthuma*. Wiara w szkodliwe działania zmarłych zakorzeniona jest we wszystkich kulturach.

Niektórzy badacze upatrują w niej następstwo prześladowania czarownic. Tezy te podnosili w swoich opracowaniach dotyczących procesów o czary m.in. Gábor Klaniczay⁵, Karen Lambrecht⁶ czy Małgorzata Pilaszek⁷. Dodatkowo Klaniczay przekonuje, że właśnie powstający z grobu „krwio pijcy” wnieśli ożywienie do trwającej od dwóch wieków w Europie Zachodniej dyskusji na temat realności czarostwa⁸. Niemniej jednak ówczesni ludzie potrzebowali jakiegoś zjawiska pozwalającego egzorcyzmować własne lęki, jakieś „osobliwości” wyjaśniającej nękające ich nieszczęścia, powracające epidemie dżumy lub cholery⁹. Jak się wydaje, w miejsce czarownic wprowadzono szkodzących zmarłych, zwłaszcza tych, którzy odeszli śmiercią nienaturalną oraz których działania miały przekładać się na konkretne zdarzenia wobec pozostawionych bliskich zmarłego lub określonej społeczności¹⁰, zwłaszcza że granica pomiędzy pojęciami czarownica, powrotnik czy wampir nie zawsze była wyraźnie dostrzegalna¹¹. Wiara w powracających, szkodzących zmarłych wypełniła więc lukę, powstała w wyniku zaprzestania procesów o czary. Być może dlatego w 1723 r. w Jeleniej Górze-Strupicach (dziś dzielnica Zabobrze) po śmierci pewnej kobiety, jeszcze bez jakichkolwiek

5 G. Klaniczay, *The Decline of Witches and the Rise of Vampires under the Eighteenth-Century Habsburg Monarchy* [w:] *The Uses of Supernatural Power: The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early-Modern Europe*, ed. by G. Klaniczay, Princeton 1990, s. 180.

6 K. Lambrecht, *Hexenverfolgung und Zaubereiprozesse in den schlesischen Territorien*, Köln–Weimar–Wien 1995, s. 384–385.

7 M. Pilaszek, *op. cit.*, s. 332–338.

8 G. Klaniczay, *op. cit.*, s. 180.

9 C. Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa 2007, s. 116.

10 Jak zauważa Urszula Lehr, istniało przeświadczenie, że dusza człowieka zmarłego tragicznie narażona była na wieczne potępienie. Zgodnie z takim rozumowaniem, wynikającym z tradycyjnego etosu, wierzone, że starała się ona zostać zauważona przez żyjących. Jedynie za ich pośrednictwem mogła uzyskać spokój wieczny, który gwarantował równocześnie ustanie zjawisk jej przypisywanych. Zob. U. Lehr, *Niekochani zmarli*, „Etnografia Polska” 2006, z. 1–2, s. 249–250.

11 K. Lambrecht, *Wiedergänger und Vampire in Ostmitteleuropa. Posthume Verbrennung statt Hexenverfolgung?*, „Jahrbuch für deutsche und osteuropäische Volkskunde” 1994, Bd. 37., s. 51.

widocznych i odczuwalnych działań jej pośmiertnej aktywności, zdecydowano się na rozkopanie jej grobu i usunięcia ciała z cmentarza. Dokonano również dekapitacji jej zwłok, ponieważ, jak mniemano, była ona czarownicą, a te według wierzeń mogły powrócić z zaświatów – *weil das Weib eine Hexe sollte sein und war immer wiedergekommen*¹². Nakładają się więc tutaj dwa istotne elementy. Z jednej – spodziewano się pośmiertnej, szkodliwej aktywności; z drugiej strony zapewne już za życia osoba ta była podejrzewana o czary. Podobnie jak w opisanym poniżej przykładzie, w Łosiowie koło Brzegu również ekshumowano w 1572 r. ciało kobiety, którą uznano za *eine arge Zauberin*¹³. Wskazuje to na fakt, że już wówczas łączono problem czarostwa, przeważnie szkodliwej działalności osób żywych, z wierzeniami w magię pośmiertną. Z kolei przeprowadzonych w 2007 r. w Miłkowie koło Jeleniej Góry, podczas badań archeologicznych tamtejszego placu straceń z zachowaną do dziś murywaną szubienicą odkryto nietypowy grób (oznaczony jako nr 1). Zmarłego ułożono na brzuchu, a jamę grobową – częściowo wykutą w skale – po złożeniu w niej trupa obłożono szczelnie kamieniami różnych rozmiarów¹⁴. Chodzi tutaj zapewne o działania prewencyjne wobec nieboszczyka¹⁵. Zabieg ten miał zapewnić utrzymanie szczególnie groźnego

12 Parafia Erazma i Pankracego w Jeleniej Górze, *Kronika rękopiśmienna Jeleniej Góry* (brak sygnatury), s. 976–977.

13 J. Klapper, *Vampir, Werwolf, Hexe. Mitteilungen aus Handschriften*, „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde” 1910, Bd. 12., s. 182.

14 K. Grenda, M. Paternoga, H. Rutka, D. Wojtucki, *Szubienica w Miłkowie w świetle badań przeprowadzonych w 2007 roku*, „Rocznik Jeleniogórski” 2007, t. 39, s. 273–274.

15 Jeden ze śląskich kronikarzy wspomniał o szubienicy i jakimś złym duchu (*böse Geist*) w Miłkowie w świetle wydarzeń, do których doszło latem 1633 roku. Nie mamy jednak dowodów na powiązanie nietypowego pochówku na miejscu straceń z zajściem we wspomnianym wyżej roku. Nie jest to jedyny przypadek przytoczony przez dziejopisarza. W lutym 1674 r. koło szubienicy w Złotorzy jakaś zła zjawa miała napaść i poturbować pewnego mężczyznę do tego stopnia, że ten po trzech dniach zmarł. Zob. H. Roch, *Neue Lausnitz-, böhm-, und schlesische Chronica, oder allerhand denck- und merckwürdiger Unglücks- und Trauer-Fälle, so sich in dem Marggraffthum Lausitz, dessen angränzenden, benachbartem Königreiche Böhmen und Fürstenthümern Schlesien, in den nechsten dreyhundert und sechs und achtzig Jahren*, Torgau 1687, s. 285 i 326. Powszechnie wiadome i głęboko zakorzenione w ówczesnej świadomości było przeświadczenie o bytowaniu na miejscach straceń przy stojących tam szubienicach duchów, przed którymi zamknięto zaświaty, ale również sił znacznie groźniejszych, o cechach demonicznych. Potwierdzenie znajdziemy w materiale źródłowym. W przypadku placu kaźni w miejscowości Šumperk w dokumencie z 1685 r. wspomniano o jakimś złym duchu i pochodzącym z piekieł Galanie, zapewne demonie, czyli istocie o wiele potężniejszej i groźniejszej – *der böse Geist unndt höllische Galan*, Zemský archiv Opava, fond Šbírka fotografií a kopií, sygn. 109, *Akta a korespondence týkající se procesů s čarodějnicemi na panství Vel. Losinském z let 1679–1692*, s. 1v.



Ilustracja 1. Miłków
koło Jeleniej Góry
– jama grobowa
zabezpieczona kamie-
niami odkryta przy
istniejącej do dziś
murowanej szubienicy
(stan 2007 r.). Fot.
D. Wojtucki



Ilustracja 2. Miłków
koło Jeleniej Góry
– grób powieszono-
go po odsłonięciu
i usunięciu kamieni
(stan 2007 r.). Fot.
D. Wojtucki

Na temat znaczenia i miejsca w dawnych wierzeniach i przesądach miejsc straceń, części ciał skazańców oraz fragmentów narzędzi egzekucyjnych zob. D. Wojtucki, *Magic at the gallows. Dealing with the bodies of executed convicts in Silesia and Upper Lusatia in the early modern period* [w:] *Kończyny, kości i wtórnie otwarte groby w dawnych kulturach / Bones, limbs, and reopened graves in past societies. Międzynarodowe Spotkania Interdyscyplinarne „Motywy Przez Wiek” / International Interdisciplinary Meetings „Motifs through the Ages”*, red. L. Gardela, Kamil Kajkowski, t. 2, Bytów 2015, s. 377–404.

i szkodliwego zmarłego w grobie. Według ówczesnych wierzeń przyniesienie trupa kamieniami miało wzmocnić ochronę przed jego powrotem z zaświatów¹⁶. Augustyn Calmet, francuski benedyktyn żyjący w latach 1672–1757, w swojej rozprawie dotyczącej duchów, zjaw i różnej maści „wampirów”, opublikowanej w Augsburgu w 1752 r., zauważył, że

każde stulecie, każda społeczność, każde terytorium ma swoje własne urojenia, nękające je choroby [bólączki], swoje uosobienie, sympatie i skłonności, które odróżniają się od innych, same się pojawiają, jak i przemijają; zdarzało się również, że w jednych czasach były one podziwiane, w innych pogardzane, a wręcz wyśmiewane¹⁷.

Często osoby posądzone o pośmiertną, szkodliwą działalność były za życia uczynnymi sąsiadami bądź dobrymi rzemieślnikami, których aktywności magicznej po prostu nie odkryto lub nie rozpoznano zawczasu. Obawiano się także, że osoby, które nie przeżyły w całości swojego czasu na ziemi, mogły powrócić z zaświatów. Przeważnie dwie kategorie zmarłych wskazywano jako jednostki, które mogą po śmierci powrócić do świata żywych¹⁸, dlatego po ich zgonie starano się przed nimi dokładnie zabezpieczyć, a przede wszystkim zawczasu przedsięwziąć stosowne kroki zaradcze. Były to osoby, które zeszyły z doczesnego świata za pomocą zadania sobie śmierci samobójczej lub kobiety pozbawiające życia własne potomstwo (dzieciobójczynie)¹⁹. Osoby te ze względu na rangę czynu, jakiego się do-

16 P. Fischer, *Strafen und sichernde Maßnahmen gegen Tote im germanischen und deutschen Recht*, Düsseldorf 1936, s. 22.

17 A. Calmet, *Gelehrte Verhandlung der Materi, Von Erscheinungen der Geister, Und denen Vampiren in Ungarn, Mahren ec. Aus deren Anlass auch darin von Zaubereyen und Hexereyen*, Th. 2, Augspurg 1752, (Vorrede).

18 Na temat złej śmierci na Śląsku i kategorii zmarłych, którym przeważnie odmawiano pochówku w poświęconej ziemi zob. P. Duma, *Śmierć nieczysta na Śląsku. Studia nad obrządkiem pogrzebowym społeczeństwa przedindustrialnego*, Wrocław 2015 (zwłaszcza strony 113–133, na których omówiono najważniejsze kwestie związane z powracającymi zmarłymi). Autor ten problematykę wierzeń na Śląsku w „żywego trupa” przedstawił również w artykule: *Wiara w „żywego trupa” a pośmiertna marginalizacja jednostki na Dolnym Śląsku okresu nowożytnego* [w:] *Obcy. Funeralia Lednickie 14 – spotkanie*, red. W. Dzieduszycki, J. Wrzesiński, Poznań 2012, s. 189–201.

19 Osoby odbierające sobie życie uważano za persony mające kontakt z diablem, a akt ten mógł być zainicjowany nawet przez niego samego – *nicht aus Gott, sondern aus dem Teuffel kompt*; E. Midelfort, *Selbstmord im Urteil von Reformation und Gegenreformation* [w:] *Die Katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposion der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte*, Hrsg. W. Reinhard, H. Schilling, Münster 1993, s. 299–300. Znamienny może być tutaj przykład z Lubania, mający miejsce w styczniu 1653 roku. Miejscowy kronikarz winą za silną burzę, jaka przeszła nad miastem, obarczył wrocławskich samobójców (o których czynie usłyszał kilka dni wcześniej), a dokładnie trzech mężczyzn, którzy mieli powiesić się tej samej nocy,

puściły, uważanego za grzech śmiertelny, były łatwą zdobyczą dla demonów, które mogły weń wstąpić i dokonać ożywienia trupa. Już w XII w. spotykano twierdzenie typu: „diabeł [...] ożywił swe własne mieszkanie”²⁰. Teoria ta miała swoich zwolenników i przeciwników. Popierał ją chociażby Philipp Ludwig Elich, autor opublikowanego w 1607 r. dzieła *Daemonomagia*. Z jednej strony przyznawał, że diabeł nie może wskrzeszać zwłok, z drugiej zaś uważał, że nieczysty duch mógł wnikać w trupa i poruszać nim w taki sposób, że sprawiał wrażenie żywego²¹. Powrotnikiem (niem. *Wiedergänger*), czyli istotą powracającą z zaświatów, mogła stać się każda osoba, która zesza z doczesnego świata nagle, gwałtowną śmiercią, a więc w warunkach anormalnych²². Najbardziej podatnymi osobami, które *post mortem* prawie zawsze mogły powrócić do świata żywych, byli topielcy, wisielcy, samobójcy, narzeczeni lub małżonkowie zmarli przed ślubem lub w jego dniu, nieochrzczone dzieci, kobiety zmarłe w połogu czy martwe płody²³. Są to kategorie zmarłych, którzy mogli stać się „demonami”, czyli w opinii swoich bliskich – zjawami²⁴. Do wyróżniających ich cech zaliczano posiadanie dwóch dusz, z których tylko jedna ponoć miała umierać – z tego powodu wstawali z grobu i szukali pożywienia²⁵. Według wierzeń ludowych ludzie źli za życia – zgodnie z poglądem o kontynuacji życia ziemskiego przez zmarłych – byli takimi również po śmierci²⁶.

Uważa się, że terminu *wampir* użył po raz pierwszy jezuita Gabriel Rzączyński (1664–1737), herbu Ślepowron, w swoim najważniejszym, wydanym w Sandomierzu w 1721 r. dziele pt. *Historia naturalia curiosa Regni Poloniae, Magni Ducatus Lithuaniae xx divisa*²⁷. Chodzi tutaj o terminy *upier* i *upierzycza*, odpowiedniki słowa wampir (niem.

oraz dzieciobójczynię z Czeskiej Lipy. (Archiwum Państwowe we Wrocławiu [dalej: APWR], Oddział w Bolesławcu, Akta miasta Lubania, sygn. 2252, *Kurtzer Extract aus denen Annalibus Civitatis Laubanae Martini Zeidlers 900–1630*, T. 2, s. 13).

20 C. Lecouteux, *op. cit.*, s. 117.

21 B. Marcińczak, *op. cit.*, s. 135.

22 J. C. Schmitt, *Duchy, żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*, Gdańsk–Warszawa 2002, s. 13.

23 Por. tabela w pracy: J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w. Oblężony gród*, Warszawa 2011, s. 100.

24 *Ibidem*.

25 D. Simonides, *Śląski horror o diabłach, skarbnikach, utopcach i innych strachach*, Katowice 1984, s. 71; T. Schürmann, *Nachzehrglauben in Mitteleuropa*, („Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde”, Bd. 50.), Marburg 1990, s. 113–114.

26 E. Potkowski, *Dziedzictwo wierzeń pogańskich w średniowiecznych Niemczech. Defuncti vivi*, Warszawa 1973, s. 72.

27 B. Marcińczak, *op. cit.*, s. 124.

Vampir)²⁸. Niewątpliwie przytoczone w dziele tym relacje uważane są za wiarygodne i powołuje się na nie Benedykt Chmielowski, kanonik kijowski i autor pierwszej polskiej encyklopedii powszechnej, ale też XVIII-wieczny obrońca realności upiorów – *cadavera incantata*²⁹. Niemniej jednak słyszalne były w tym okresie inne głosy na ich temat, uznające wiarę w istnienie tych istot za przesąd „śmiechu godny, ale arcszkodliwy”³⁰. Już wcześniej pojawiało się wiele przykładów pośmiertnej, destrukcyjnej działalności zmarłych, która może być uznana za pierwowzór do działalności wampira. Chodzi tutaj o typ powracających zmarłych należących do kategorii „przeżuwaczy”, pożerających w swoich grobach części garderoby, rzadziej swojego ciała, tym samym, jak wierzono, odbierając siły życiowe żywym³¹. W języku niemieckim takich zmarłych określano w sposób bardziej dokładny – *Nachzehrer*, czyli ten, który „powoduje śmierć, jedząc coś” lub „ktoś przyciąga, pożerając”. Dodatkowo tego typu działalność miała powodować epidemie dżumy³². Takową zbieżność pomiędzy szalejącą zarazą w tym mieście, a pojawianiem się „szkodliwych zmarłych” potwierdził chociażby jeden z lubańskich kronikarzy, cytując w swym dziele przypadek unieszkodliwienia „niebezpiecznej zmarłej” z 1553 roku³³. Wierzenia te utrzymały się również w kolejnych dwóch stuleciach. Przywoływany już Chmielowski obwinał czarownice, które miały ożywiać trupy, że zarażały chorobami epidemicznymi ludzi i zwierzęta, co wyraził w słowach:

przez tych to upiórów nie o innego rozumieją tylko czarowników albo czarownice z diablem narabiające, którego pomocą biorą trupy ludzi umarłych z grobu i nimi jak nadgniętymi, smrodliwymi zarażają to ludzi, to konie, to bydło, to wieprze, gęsi, kury etc.³⁴

28 K. Lambrecht, *Wiedergänger...*, s. 52. Mapę występowania domniemanych „wampirów” na terenie Europy i ich nazewnictwa w poszczególnych jej regionach sporządził Thomas M. Bohn. Zob. T. M. Bohn, *Der Vampir. Ein europäischer Mythos*, Köln–Weimar–Wien 2016, (wkładka ilustracyjna).

29 B. Marcińczak, *op. cit.*, s. 124.

30 *Ibidem*, s. 123.

31 T. Schürmann, *op. cit.*, s. 14.

32 Erberto Petoia przywołuje przykład jakiegoś inkwizytora, który znalazł się w wymarłym miasteczku i usłyszał tam pogłoskę, że pewna pogrzebana kobieta zjada kawałek po kawałku całun, w którym ją pochowano, oraz że dżuma nie ustanie, dopóki nie zje ona i nie strawi całego całunu. Po namyśle proboszcz i prefekt miasteczka odkopali grób i odkryli do połowy strawiony całun żałobny znajdujący się w ustach, gardle i żołądku kobiety. Przerażony tym widowiskiem proboszcz dopadł szpadel, uciął trupowi głowę i wyrzucił ją z dołu. Dżuma natychmiast ustała. Zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2012, s. 262.

33 APWR., Zbiór rękopisów archiwalnych. Rep. 135, sygn. 474, *Laubanischen Kirchen und Stadt Chronika*, s. 68.

34 M. Pilaszek, *op. cit.*, s. 333.

Wracając do wierzeń w *Nachzehrera*: miał on dosłownie wysysać energię z osób żywych. Świadczy to jednocześnie o tym, iż aby być szkodliwym dla miejscowej społeczności, taki zmarły nie musiał wcale opuszczać swojego grobu. Mógł to czynić, pozostając w nim, wysysając siły witalne z domniemanych ofiar. Świadomość ta nie była domeną ludzi gminu, chociaż – jak już zwracali uwagę żyjący wówczas autorzy poszczególnych dzieł w tym temacie – częściej „histerii” magii pośmiertnej ulegają mieszkańcy wsi i małych miasteczek, niż dużych ośrodków. Na Śląsku znamy ze źródeł przykłady opisanych powyżej wierzeń już z początku XVI stulecia. Wrocławski dziejopisarz Nikolaus Pol (1564–1634) przytoczył w swoich *Rocznikach* przypadek z 1516 r. z Muchoboru Wielkiego (dziś dzielnica Wrocławia), kiedy zmarły owczarz został pogrzebany podczas zarazy w ubraniu, które ponoć zjadał, wydając przy tym odgłosy przypominające mlaskającą maciorę, czego nie omieszkął podkreślić tenże dziejopisarz – *die er im Grabe gefressen, und wie eine Sau geschmatzet*. Po ekshumacji w ustach mężczyzny znaleziono zakrwawione fragmenty odzienia. Celem zapobieżenia jego złowieszczej działalności odcięto mu głowę łopatą i odrąbaną złożono przed cmentarzem³⁵. Podobny przypadek, który miał miejsce ponad 50 lat po wydarzeniach z Muchoboru, pochodzi z Łosiowa koło Brzegu. W 1572 r. rozkopano mogiłę pewnej kobiety, ponieważ „mlaskała” w grobie – *sie ihm grabe geschmact*³⁶. Z kolei w górnośląskim Lubaniu w 1553 r., jak zaznaczył miejscowy dziejopisarz, odgłosy podobne jak u maciory – *wie von einem Schweine* – dochodzące z jednej z miejskich nekropolii, słyszeli tamtejsi mieszkańcy. Po rozkopaniu mogiły i otworzeniu trumny ujrzano ciało dobrze zachowane, bez oznak rozkładu, a po odrąbaniu szpadlem głowy z rany miała ponoć wypłynąć świeża krew³⁷. Zachowane do dziś dzieła opisujące zjawisko *magia posthuma* świadczą, że ich autorami były osoby wykształcone, zajmujące nierzadko publiczne stanowiska i uważane za uczonych.

Należy przywołać tutaj chociażby *Mowy Stołowe, wygłaszane przez Marcina Lutra podczas domowych dysput z przyjaciółmi*, w których Luter wspominał o jakiejś kobiecie, która w grobie pożerała własne ciało, przyczyniając się tym samym do śmierci wielu ludzi³⁸. Autorem poczytnego traktatu o magii pośmiertnej z początku XVIII stulecia wydanego

35 N. Pol, *Jahrbücher der Stadt Breslau. Zum erstenmal aus dessen eigener Handschrift*, Hrsg. v. J. G. Büsching, Bd. 3., Breslau 1819, s. 1–2.

36 J. Klapper, *Vampir, Werwolf...*, s. 182.

37 APWr., Oddział w Bolesławcu, Akta miasta Lubania, sygn. 2252, s. 98.

38 I. Wilhelm-Schaffer, *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Köln–Weimar–Wien 1999, s. 357.

w Ołomuńcu był Karol Ferdynand Schertz³⁹. Należy w tym miejscu wspomnieć też o wyżej przywołanym francuskim benedyktynie nazwiskiem Calmet, człowieku wykształconym, którego dokonania miał podziwiać nawet sam Wolter. Ich opinie i przeświadczenia ugruntowały tego rodzaju zabobony. Przeważnie to właśnie ich zdaniem kierowały się też władze świeckie, do których zwracano się o pomoc w tropieniu, sądzeniu i eliminacji trupa domniemanego „szkodliwego zmarłego”. Wierzenia te były tak silnie zakorzenione w świadomości mieszkańców nowożytnej Europy, iż tej swoistej histerii ulegały zarówno wiejskie, jak i miejskie jednostki sądownicze, instytucje odwoławcze, a nawet elity ówczesnej władzy. Warto wspomnieć tutaj, że specjalny dekret w sprawie *magia posthuma* wydała sama cesarzowa Maria Teresa i to jej lekarz nadworny, nazwiskiem Swieten, został oddelegowany na Morawy celem zbadania niepokojącego zjawiska powracających z zaświatów zmarłych. Nie brak było głosów, że przesady te podyktowane są zmniejszeniem, a nawet zaniechaniem na niektórych terenach procesów o czary, o czym była już mowa wyżej. Czasem w wierzeniach dotyczących magii pośmiertnej odnajdziemy też elementy erotyzmu i seksualności człowieka.

W działalności poltergeista w Rybnicy Leśnej, miejscowości leżącej pomiędzy Wałbrzychem a Mieroszowem, opisaną na podstawie treści zeznań złożonych przez niektórych mieszkańców tej wsi, można doszukiwać się podtekstów erotycznych. Już podczas przygotowań do pogrzebu osoba odpowiedzialna za te czynności dostrzegła wzwód członka zmarłego Georga Eichnera [*sic!*], co widoczne ponoć było przez unoszącą się śmiertelną koszulę, w którą ubrany był nieboszczyk – *und alß man ihn in den Sarck geleet, vermercket, wie ihme sein männliches Glied zusambt dem sterbe Küttel mercklich emporstunde*. Zapewne z tej przyczyny rozniosły się plotki, że trzy miejscowe kobiety były z Eichnerem w ciąży⁴⁰. Nie mniej zaskakujące zeznania złożone zostały przez dwóch z trzech przedstawicieli sądu obecnych podczas ekshumacji. Pierwszy zeznał, że nie zwrócił uwagi na członka zmarłego, natomiast dwaj pozostali wspomnieli, że: *daß sie, solches nicht zwar emporgehobener, sondern länglicht*

39 Na temat samego autora i jego dzieła zob. L. Kysučan, *Duchařina na barokní způsob aneb spis Karla Ferdinanda von Schertz magia posthuma a jeho druhý život*, „Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci” 2012, č. 304, s. 68–73.

40 APWR., Akta majątku Hochbergów, sygn. VII-2307, *Protokoły sądowe 1708–1713*, s. 59v i 67. Czarownice zeznawały też, że podczas spółkowania z duchami, zachodziły z nimi w ciążę i rodziły im dzieci. Takie zeznania złożyła Klara Klein oskarżona o czary w procesie w 1692 r. w Rybakach. Przychodzić miał do niej „zły duch” o imieniu Daniel, z którym wielokrotnie sypiała. Urodziła mu dwa duszki – przyszły na świat żywe, czarne, ohydne ukształtowane sztuki mięsa, których pożyła się, wrzucając je do wody. J. Wijaczka, *Procesy o czary w Prusach Książęcych (Brandenburskich) w XVI–XVIII wieku*, Toruń 2007, s. 195.

*außgestreckter roth, und dicke gesehen haben*⁴¹. O grubym jak u żrebaka, w kształcie końskiej podkowy, ale nie tak długim jak u mężczyzny przyrodzeniu mówiły też kobiety oskarżone o czary⁴². Zeznaniom tym towarzyszyły stwierdzenia, że gdy doszło do stosunku, przeważnie rozpoznawano zmarłego, ponieważ jego ciało (a przede wszystkim członek) było przeraźliwie zimne. Przesłuchiwane niewiasty niejednokrotnie potwierdzały odbycie stosunków cielesnych ze „złym duchem” i często podkreślały, że jego *instrumentum* było bardzo zimne⁴³. Pewna kobieta postawiona przed sądem w lipcu 1616 r. w miejscowości Rybaki przyznała się do wielokrotnego spółkowania z jakąś zjawą, a raz nawet odbyła z nią trzygodzinny stosunek. Jednak w trakcie aktu miłosnego zorientowała się, że nie jest z nim jak z innymi mężczyznami, ponieważ jego przyrodzenie było zimne⁴⁴. Mamy więc tutaj do czynienia ze standardowym motywem w zeznaniach osób, które posądzono o czarostwo, mający swe źródło w *Młocie na czarownice*. Niemniej jednak kobiety narzekały, że stosunek z partnerem, który jest zimny, nie daje im zadowolenia⁴⁵.

Dekapitacja skazańca lub pośmiertnie samobójcy stanowiła gwarant, iż osoba ta nie powróci do świata żywych⁴⁶. Zwyczaj obrzędowego ścięcia głowy znany był już wśród społeczeństw germańskich. Edward Potkowski przywołuje tutaj przykład Gotów, którzy ucięcie głowy stosowali wobec zmarłych, których nie można było zaraz po śmierci pogrzebać⁴⁷. Obrzędowe ścięcie nie znika w średniowieczu i w czasach nowożytnych. Być może kara ścięcia głowy nawiązywała do zwyczajowego „zabijania” upiora, a owe sankcje były przede wszystkim próbą obrony przed złymi zmarłymi, jakimi stawali się po śmierci przestępcy⁴⁸. Praktykowano również umieszczanie głowy po dekapitacji daleko od zwłok lub między nogami straconego, co miało zapewne zapobiec powtórnemu połączeniu się jej z resztą ciała i tym samym „odźwiciu” upiora⁴⁹. Ścięcie umarłego może być nieskuteczne, jeśli odciętej głowy z jakichś przyczyn nie ułoży się u jego stóp tak, aby nie mógł jej pochwycić i nasadzić sobie

41 APWr., Akta majątku Hochbergów, sygn. VII-2307, s. 79v.

42 J. Wijaczka, *op. cit.*, s. 194.

43 *Ibidem*, s. 195.

44 *Ibidem*, s. 194.

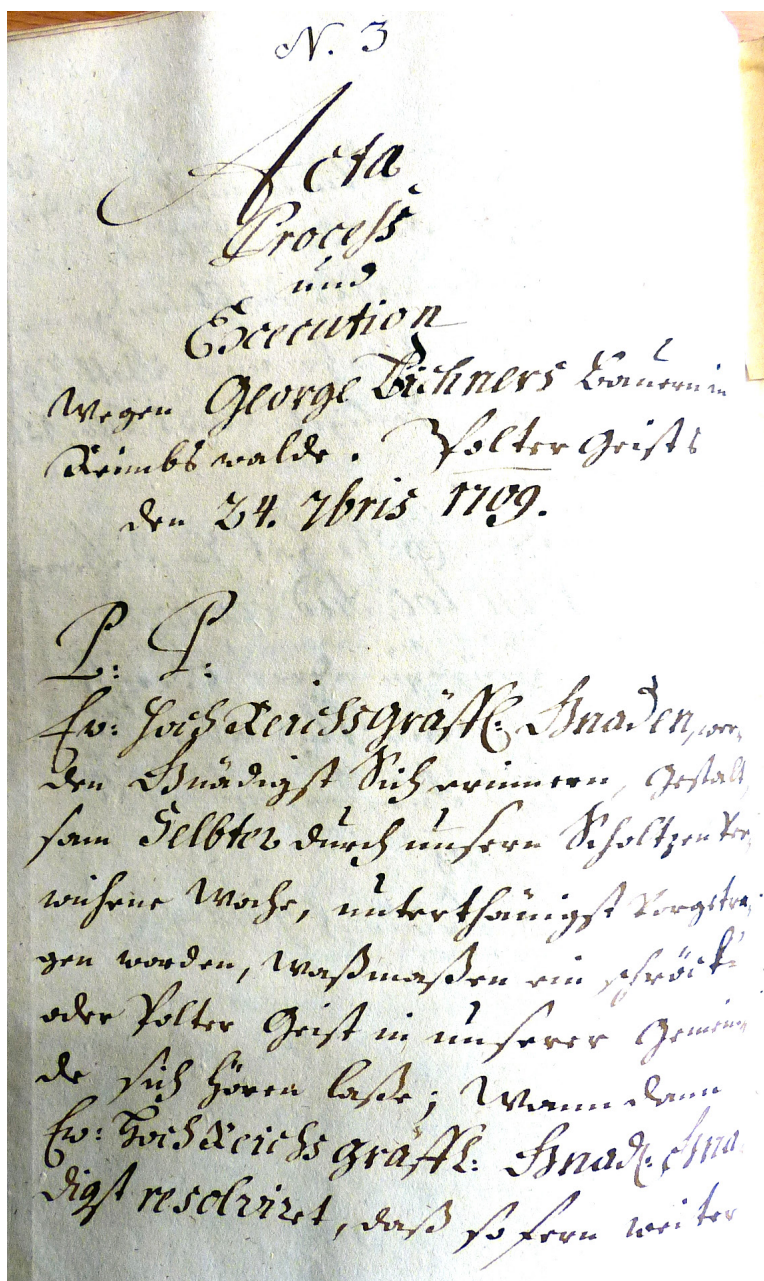
45 M. Pilaszek, *op. cit.*, s. 434.

46 Szerzej na temat znaczenia głowy w dawnym sądownictwie zob. P. Duma, D. Wojtucki, *Znaczenie głowy w sądownictwie późnego średniowiecza i czasów wczesnonowożytnych* [w:] *Motywy głowy w perspektywie porównawczej*, red. L. Gardela, K. Kajkowski, Bytów 2013, s. 281–297.

47 E. Potkowski, *op. cit.*, s. 74.

48 *Ibidem*, s. 75.

49 *Ibidem*.



Ilustracja 3. Strona tytułowa akt procesowych poltergeista z Rybnicy Leśnej koło Wałbrzycha w 1709 roku. Ze zbiorów: Archiwum Państwowego we Wrocławiu, Akta majątku Hochbergów, sygn. VII-2307. Fot. D. Wojtucki

z powrotem⁵⁰. Ekspertami, którzy oglądali podejrzane o pośmiertną działalność zwłoki, byli przeważnie grabarze i kaci, rzadziej medycy, chociaż – jak świadczy przykład Swietena – i tych wysyłano w miejsce niepokojących wydarzeń. Niemniej jednak już od czasów średniowiecza

⁵⁰ C. Lecouteux, *op. cit.*, s. 54.

ogłędzinami podejrzanych zwłok zajmował się kat. Zadaniem „ogłędaczy zwłok” było odnalezienie na ciele podejrzanego trupa znaków wskazujących na to, że opuszcza on swój grób i szkodzi miejscowej społeczności. W kwietniu 1614 r. mieszkańców Podgórzyna koło Jeleniej Góry miało niepokoić widmo, które – jak orzekł strażnik – wychodziło z grobów miejscowego cmentarza⁵¹. Zdecydowano wówczas o potrzebie rozkopania piętnastu grobów, co uczyniono 16 maja tegoż roku. Ponoć na ciele jednego z nieboszczyków widoczne były ślady otarć i krwi. W innej mogile ciało, które leżało w niej od trzech lat, nie uległo rozkładowi, a kolejny nieboszczyk pochowany przed 26 tygodniami miał czerwoną twarz i purpurę pod paznokciami. Wezwano wówczas gryfowskiego kata Martina Lindnera, aby obejrzał zwłoki, ponieważ, jak określono, *er [Lindner] zuvor schon bei solchen Sachen gewesen*⁵². Mistrz orzekł, że sprzeczne jest to z prawami natury. Dnia 22 maja zwłoki ofiar zabobonów przerzucono przez kościelny mur, puste groby wypełniono kamieniami i zasypano. Ciała natomiast spalono na popiół, który wrzucono do rzeki i ponoć od tego czasu nie pojawiło się już żadne widmo⁵³.

W Miskowicach koło Kamiennej Góry w 1665 r. doszło do podobnych wydarzeń. Rozkopano siedem grobów osób, które podejrzewano o wyrządzanie szkody bydłu⁵⁴. Po otwarciu mogiły w pierwszej kolejności na podejrzanych zwłokach szukano wszelkich znamion (*Zauberzeichen*), które świadczyły niewątpliwie o powiązaniach zmarłego z czarostwem⁵⁵. Następnie dochodziło do stwierdzenia ogólnego stanu zachowania ciała, które w zależności od czasu, jaki minął od pogrzebu, powinno ulec całkowitemu lub częściowemu rozkładowi. Dokonywano też nacięć, z których nierzadko, jak zaświadczaali obecni podczas ekshumacji, wypływała świeża krew. Wreszcie rozcinano trupa i dokonywano oględzin stanu zachowania jego organów wewnętrznych. Uważano, iż jeśli pogrzebie się nieczystego zmarłego, ziemia nie przyjmie jego ciała, a co za tym idzie, nie pozwoli mu się rozłożyć. Jest on skazany na błędzenie i mszczenie się na żywych⁵⁶. Zaświaty go odrzucają, a ziemia nie chce rozłożyć, staje się więc wyklętym zarówno ze społeczności umarłych, jak i ze

51 [b.i.] Nentwig, *Einen Spuk in Giersdorf*, „Wanderer im Riesengebirge” 1903, Bd. 9., s. 44–45.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 APWr., Akta miasta Wrocławia, Księgi, sygn. 571 (E 2.6), *Singularia Wratislaviensia D. Andree Assigii* (T. VI, *Iurisdictionalia*), s. 473 i 484.

55 Znamiona czy inne szczególne cechy fizyczne danego osobnika kwalifikowały go jako jednostkę rokującą na powrót z zaświatów po śmierci, a więc potencjalne zagrożenie dla żywych. Zob. C. Lecouteux, *op. cit.*, s. 29.

56 *Ibidem*, s. 35.

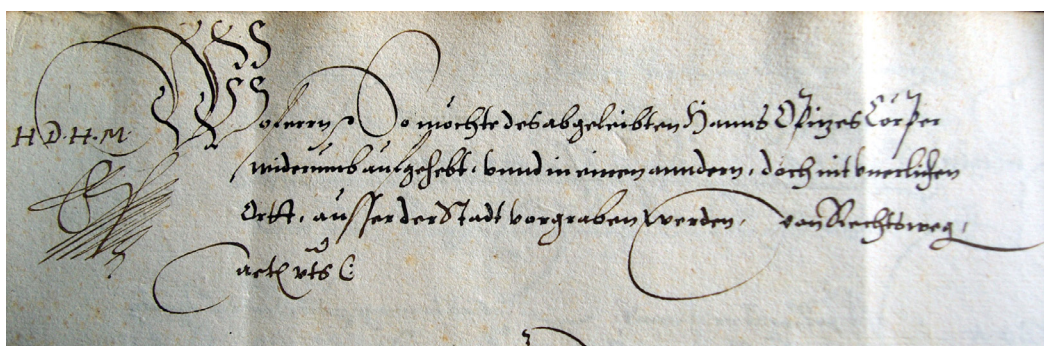
społeczności żywych⁵⁷. W materiale źródłowym niejednokrotnie zwracano uwagę na fakt, że serce, wątroba, płuca były zachowane w świetnym stanie, jak u świeżo zabitego zwierzęcia. Tak też oceniono w maju 1592 r. wnętrzności należące do szewca-samobójcy ze Strzegomia⁵⁸. Zapisano wówczas, że kat odrąbał zmarłemu głowę, odjął ręce i nogi, rozciął plecy i wyjął serce, które było ponoć tak dobrze zachowane, jak u świeżo zabitego cielaka – *als schöne, als von einem frisch geschlachteten Kalbe*⁵⁹. Serce było nośnikiem sił witalnych, organ ten był niezbędny dla życia i funkcjonowania organizmu, także, jak wierzono, nawet tego już martwego. Dlatego jednym ze skutecznych sposobów zapobiegania powrotowi zmarłego, którego posądzano o taką możliwość, było przebicie serca palem⁶⁰. W powyższych opisach mamy do czynienia też z informacjami o sposobie pozbycia się „niechcianego” zmarłego z miejscowej nekropolii. Każda społeczność, niezależnie od wyznania, wytwarzała specyficzne mechanizmy obronne (czasem brutalne nawet z punktu widzenia ówczesnie żyjących), których efektem finalnym miało być przywrócenie stanu sprzed niepokojów. Działania te były zrytualizowane i w większości przypadków znormalizowane, a ich znaczenie było głęboko osadzone w ówczesnych wierzeniach i przesądach. Mechanizm, który wówczas uruchamiano, składał się przeważnie ze standardowych środków: oskarżenia, skargi do władz zwierzchnich, przesłuchania, poszukiwania znaków i znamion na trupie nieboszczyka, wyroku i egzekucji trupa. Po pierwsze, należało wskazać domniemanego winnego, następnie należało udowodnić jego złowieszczą działalność poprzez przesłuchania świadków nienaturalnych zdarzeń. Następnie dochodziło do rozkopania podejrzanych grobów w poszukiwaniu zwłok, które nie uległy rozkładowi. Przystępowano do ich oględzin, podczas których poszukiwano znamion i znaków mających związek z siłami diabelskimi. Jeśli ciało dostarczyło dowodów na działalność *post mortem* nieboszczyka, wystawiano straż, która pilnowała dzień i noc grobu. Następnie zbierał się sąd celem przejrzenia zgromadzonych dowodów. Często jego przedstawiciele uczestniczyli już

57 *Ibidem*, s. 118.

58 Szerzej na temat tego przypadku wierzeń w pośmiertną aktywność szewca-samobójcy w Strzegomiu w latach 1591–1592, przypisywanych mylnie w wielu publikacjach Wrocławowi, jako miejscu tych wydarzeń zob. D. Wojtucki, „Żywe trupy”: wiara w powracających zmarłych w świetle wydarzeń w jednym ze śląskich miast w latach 1591–1592 [w:] *W kręgu myśli Władysława Czaplińskiego*, red. F. Wołański, L. Ziátkowski, Wrocław 2016, s. 151–162.

59 *Herrn Bakers vollständige Historie der Inquisition aus dem englischen übersetzt von Christian Friedrich Tieffensee*, Copenhagen 1741, s. 361.

60 Na ten temat, również w ujęciu systemu kar dawnego wymiaru sprawiedliwości, pisze Ernst Bargeheer w książce *Eingeweide. Lebens- und Seelenkräfte des Leibesinneren im deutschen Glauben und Brauch*, Berlin–Leipzig 1931, s. 37–39.



w ekshumacjach, wysyłano pisma do władz zwierzchnich z prośbą o pomoc i poradę czy usankcjonowanie pod względem prawnym podjętych działań. Powyżej opisane czynności musiały zagwarantować, że zmarły nie będzie miał możliwości powrotu w miejsce swojego pochówku. Pusty grób po ekshumacji musiał być zasypyany kamieniami, co miało dodatkowo uniemożliwić powrót. Ten sposób zabezpieczenia przed szkodliwym zmarłym znany był wymiarowi sprawiedliwości. Stosowano go wobec dzieciobójczyń czy innych skazańców, w których powrót z zaświatów wierzono. Wiele tego rodzaju przypadków odnotowano głównie w XVII i XVIII stuleciu na Śląsku i Morawach. Do najbardziej znanych należą niewątpliwie działania zaradcze w celu unieszkodliwienia powracających złych zmarłych w takich śląskich miejscowościach jak np.: Bolków (1602 r.)⁶¹, Bruntál (1651 r.)⁶², Miskowice (1665 r.)⁶³, Rybnica Leśna (1709 r.)⁶⁴ czy na pograniczu śląsko-morawskim, np. w Svobodnych Heřmanicach (1754)⁶⁵, Libavie (i okolicznych miejscowościach; głównie w latach 1708–1727)⁶⁶, Ołomuńcu (1731 r.)⁶⁷ czy Velkich Heralticach

Ilustracja 4. Strzegom – decyzja Praskiej Izby Apelacyjnej z 1592 r. w sprawie szewca-powrotnika. Ze zbiorów: Národní Archiv w Pradze, Ape-
lační soud, sygn. 226, s. 8v. Fot. D. Wojtucki

61 B.G. Steige, *Bolkenhainsche Denkwürdigkeiten, aus Handschriften Urkunden und Büchern*, Hirschberg 1795, s. 322–326.

62 J. Klapper, *Die schlesischen Geschichten von den schädigenden Toten*, „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde” 1909, Bd. 11., s. 79–80.

63 APWr., Akta miasta Wrocławia, Księgi, sygn. 571 (E 2.6), s. 473 i 484.

64 APWr., Akta majątku Hochbergów, sygn. VII-2307; D. Wojtucki, *Przypadek Poltergeista z Rybnicy Leśnej z 1709 r. Przyczynek do wierzeń w magia posthuma na Śląsku* [w:] *Staropolski Ogląd Świata. Nulla dies sine linea. Księga jubileuszowa dedykowana prof. Bogdanowi Rokowi w 70. rocznicę urodzin*, red. E. Kościk, F. Wołański, R. Żerelik, Toruń 2017, s. 229–243.

65 M. Slezáková, *Charakteristika a historická interpretace vampýrských událostí na Moravě a ve Slezsku*, „Vlastivědný Věstník Moravský” 2012, r. LXIV, 2, s. 132–135.

66 J. Bombera, *Posmrtná magie na Libavsku* [w:] *Z dob prvních letů na koštěti*, ed. J. Bezděčka, R. Zuber, J. Bombera, Moravský Beroun 2000, s. 38–55.

67 Ch. d’Elvert, *Zur Geschichte des Glaubens an Zauberer, Hexen und Vampyre in Mähren und Oesterr. Schlesien*, „Schriften der historisch-statistischen Sektion der k.k. mähr. schles. Gesellschaft des Ackerbaues, der Natur und Landeskunde” 1859, Bd. 12., s. 420.

(w latach 40. i 50. XVIII stulecia)⁶⁸. Na samych Morawach, jak sugerują badacze, doliczono się już blisko 600 przypadków ekshumacji ciał osób posądzonych o magię pośmiertną⁶⁹.

Cały przewód sądowy musiał zostać usankcjonowany przez władze zwierzchnie i przeważnie przebiegał pod ich nadzorem oraz z czynnym udziałem ich przedstawicieli. Wszystko musiało odbyć się za wiedzą i zgodą odpowiednich władz oraz w świetle obowiązującego wówczas prawa. Nie mogło być mowy o samowolnym profanowaniu grobów, szczególnie że za tego typu działalność przewidywano określone sankcje, z karą śmierci włącznie⁷⁰. Niejednokrotnie zwracano się też o pouczenie prawne do instytucji nadrzędnych. Do takiego organu sądowniczego, w omawianym okresie, należała Praska Izba Apelacyjna⁷¹. W 1592 r. wydała ona orzeczenie chociażby w sprawie szewca-powrotnika ze Strzegomia⁷². Ponoć jej członkowie stawili się też w 1602 r. w Bolkowie, gdzie tamtejszych mieszkań-

68 B. Martinek, *K otázce tzv. posmrtné magie na panství Velké Heraldice v 18. století*, „Sborník bruntálského muzea”, ed. T. Niesner, P. Vojtal, K. Košnovská-Járková, Kateřina 2001, s. 37–41; J. Zukal, *Magia Posthuma auf der Herrschaft Groß-Herrlitz im 18. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte (Österreichisch) Schlesiens” 1907, Bd. 8., H. 3., s. 171–172.

69 Lubor Kysučan wskazuje w swoim artykule za niepublikowanym dotąd drukiem opracowaniem autorstwa Josefa Švába – *Upříti na Moravě* – na dokładnie 573 przypadki „wampiryzmu”. Zob. L. Kysučan, *op. cit.*, s. 72. Dane te zostały oszacowane na podstawie zachowanych do dziś źródeł, literatury oraz relacji kronikarskich. Dalsze badania, szczególnie w księgach sądowych i metrykalnych w tej kwestii ujawnią zapewne kolejne przypadki i zweryfikują powyższą liczbę. Należy też wspomnieć w tym miejscu, że powstały również inne, cenne opracowania dotyczące magii posthuma na Morawach. Zob. K. Berger, *Zum Hexen und Vampyr glauben in Nordmähren*, „Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens”, Bd. 8., H. 1–2., 1904, s. 201–224; Ch. d’Elvert, *op. cit.*, s. 319–421; M. Vitovská-Slezáková, *První případy posmrtné magie na severní Moravě a ve Slezsku*, „Časopis Matice Moravské” 2015, r. 134, s. 55–79.

70 Według ordynacji kryminalnej cesarza Józefa I z 1707 r. za zbezczeszczenie miejsca pochówku lub ograbienie zwłok, jeśli łączyło się to z praktykami magicznymi, przewidziano karę śmierci przez spalenie na stosie. Zob. J. Koredczuk, *Ordynacja kryminalna Józefa I z 1707 roku. Z dziejów procesu karnego na Śląsku w pierwszej połowie XVIII wieku*, Wrocław 1999, s. 268 (paragraf 41).

71 Na temat tej instytucji i jej działalności zob. D. Wojtucki, *Korespondencja Praskiej Izby Apelacyjnej z miastami na Śląsku w latach 1548–1740*, „Klio. Czasopismo Poświęcone dziejom Polski i Powszechnym” 2012, nr 4, s. 167–176.

72 W pierwszej fazie postępowania z trupem Hansa Opitzta ławnicy z Praskiego Trybunału orzekli, że ciało zmarłego ma zostać ekshumowane i pogrzebane na miejscu niehonorowym (w domyśle szubienicy): „An Bürgermaister und Radtmann der Stadt Strigau. Wofern. So möchten des abgelebten Hanns Opitzes Körper widerum ausgehebt vnnd in einem andern, doch nit unerlichen Ort, ausser der Stadt vorgraben werden”, Národní Archiv w Pradze, Apelační soud, sygn. 226, s. 8–8v.

ców niepokoiło widmo. Sceptycyzm komisji został rozwiany już podczas pierwszej nocy ich pobytu w mieście, kiedy nawet przy zapalonym świetle dało się odczuć obecność ducha i jego złowieszczą działalność⁷³. Odpowiedzialna za te zjawiska miała być zmarła trzy miesiące wcześniej kobieta⁷⁴. Zakrojony na szeroką skalę mechanizm obronny, w który angażowano wiele osób i środków, aby przeciwstawić się powracającym zmarłym, niewątpliwie generował koszty. Niektórzy badacze sugerują, że polowanie na „upiory” zamiast na czarownice było tańsze, co nie jest do końca prawdą. Z tym stwierdzeniem możemy zgodzić się w przypadku pojedynczej ekshumacji, która nierzadko była też kosztowna, o czym świadczy poniżej przytoczony przykład z 1635 roku. W przypadku, kiedy należało rozkopać wszystkie groby na miejscowym cmentarzu, przesłuchać świadków, powołać ekspertów, dokonać ekshumacji, przeprowadzić cały proces inkwizycyjny czy wreszcie zawezwać kata i jego ludzi (czasem kilku katów), którzy mieli wykonać egzekucję, jak w przypadku osoby żywej, generowane były znaczne nakłady. Dokładny kosztorys takiego unicestwienia trupa szkodliwej zmarłej we wrześniu 1635 r. znamy z ksiąg sądowych miasteczka Šternberk. Wynika z niego, że na cały proces unieszkodliwienia zmarłego wydano wówczas ponad 29 florenów. W kwocie tej przewidziano wydatki na wyżywienie (mięso, piwo, chleb, sól, przyprawy) – zapewne dla ławników zajmujących się sprawą – oraz należność za światło dla strażników pilnujących grobu. Wyszczególniono również wynagrodzenie dla murarzy, którzy w krużganku miejscowego klasztoru wybili, a następnie zamurowali otwór, przez który wywleczono ciało zmarłej i pochowanej tam przed jedenastoma tygodniami kobiety posądzonej o pośmiertną, szkodliwą działalność⁷⁵. Do tego doszły opłaty za niezbędne materiały, w tym sanie, które zapewne posłużyły do transportu ciała, koszty oględzin zwłok, należność dla pachołka sądowego czy wreszcie dla kata, którego obecność w związku z ekshumacją i spalaniem trupa niezbędna była tutaj przez trzy dni. Właśnie unicestwienie zwłok za pomocą ognia było

73 B. G. Steige, *op. cit.*, s. 325.

74 *Ibidem*.

75 Státní okresní archiv Olomouc, Archiv města Šternberka, sygn. 396, *Das schwarze Buch 1628–1735*, s. 30. Zabieg wnoszenia zwłok przede wszystkim samobójców (w powyższym przypadku „złego zmarłego”) przez kata lub rakarza twarzą do dołu, przez wybitą w tym celu dziurę w dachu lub murze, wyrzucenie zwłok przez okno lub przeciągnięcie pod progiem miało swoje odzwierciedlenie w wierzeniach i zabobonach, różniąc się między sobą w zależności od regionu. Zła dusza mogła powrócić do świata żywych i należało zapobiec, aby nie znalazła właściwej drogi. Należało zmylić ją za pośrednictwem jeszcze pozostałego ciała i tym samym zniweczyć ewentualne próby powrotu z zaświatów. Zob. D. Wojtucki, *Kat i jego warsztat pracy na Śląsku, Górnych Łużycach i w hrabstwie kłodzkim od początku XVI do połowy XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 273.

najdroższą czynnością uwzględnioną w całym kosztorysie, wyceniono ją bowiem aż na 8 florenów⁷⁶. Jeśli porównamy go z innym, również zapisanym w teście księdza sądowej i pochodzącym z podobnego okresu, lecz sporządzonym po egzekucji osoby żywej, możemy zauważyć, że w przypadku unicestwienia wyjętego z mogiły trupa osoby uważanej za szkodzącą po śmierci koszty nie tylko nie są małe, ale wręcz są wyższe niż w tym drugim przypadku. Za przykład może posłużyć tutaj wyrok śmierci (ścięcie i spalenie) odnotowany w teście księdza z paździenika 1635 r., którego wykonanie wyceniono na ponad 26 florenów⁷⁷.

Wiara w szkodliwą, pośmiertną aktywność zmarłych utrzymywała się jeszcze w XIX stuleciu, chociaż już pod koniec XVIII w. pojawiły się wątpliwości w tego typu zjawiska wśród ówczesnego społeczeństwa. Odrzucano zabobony dotyczące „ludzi, którzy po śmierci zmarłych wstają, z grobów wychodzą, po nocy włóczą się, straszą, zabijają i innych wiele wyrabiają złości, dość dobrze przy tym rozmaite udając komedie”⁷⁸. Niemniej jednak „histerie” związane z tropieniem, pośmiertnym procesem i egzekucją trupa osoby uważanej za powracającego z zaświatów szkodliwego zmarłego była skuteczną metodą uspokajania nastrojów i frustracji społecznych w niestabilnych czasach. Nasilenie wierzeń w magię pośmiertną na Śląsku i Morawach obserwujemy w szczególności w XVIII wieku. Czyżby więc domniemane czarownice zostały zastąpione przez wiarę w upiory? Wzrost popularności i zainteresowania tego typu zjawiskami w tym stuleciu jest bezsprzeczny, wymaga jednak dalszych, szczegółowych badań w oparciu o zachowany materiał źródłowy.

Bibliografia

Źródła archiwalne:

Archiwum Państwowe we Wrocławiu,

Akta majątku Hochbergów, sygn. VII-2307, *Protokoły sądowe 1708–1713*.

Akta miasta Wrocławia, Księgi, sygn. 571 (E 2.6), *Singularia Wratislaviensis D. Andree Assigii* (T. VI, *Iurisdictionalia*).

Zbiór rękopisów archiwalnych. Rep. 135, sygn. 474, *Laubanischen Kirchen und Stadt Chronika*.

Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Oddział w Bolesławcu

Akta miasta Lubania, sygn. 2252, *Kurtzer Extract aus denen Annalibus Civitatis Laubanae Martini Zeidlers 900–1630*, T. 2.

Národní Archiv w Pradze

Apelační soud, sygn. 226.

Parafia Erazma i Pankracego w Jeleniej Górze

Kronika rękopiśmienna Jeleniej Góry (brak sygnatury).

⁷⁶ Státní okresní archiv Olomouc, Archiv města Šternberka, sygn. 396, s. 30v.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 27r–27v.

⁷⁸ B. Marcińczak, *op. cit.*, s. 123.

Státní okresní archiv Olomouc

Archiv města Šternberka, sygn. 396, *Das schwarze Buch 1628–1735*.

Zemský archiv Opava

Fond Sbírka fotografií a kopií, sygn. 109, *Akta a korespondence týkající se procesu s čarodějnicemi na panství Vel. Losinském z let 1679–1692*.

Starodruki:

Calmet A., *Gelehrte Verhandlung der Materi, Von Erscheinungen der Geister, Und denen Vampiren in Ungarn, Mahren ec. Aus deren Anlass auch darin von Zaubereyen und Hexereyen*, Th. 2, Augspurg 1752.

Chmielowski B., *Nowe Ateny albo akademija wszelkiej scyencyi pełna, na różne tytuły jak na classes podzielona, mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana...*, Lwów 1754–1756, Bd. III.

Roch H., *Neue Laußnitz-, böhm-, und schlesische Chronica, oder allerhand denck- und merckwürdiger Unglücks- und Trauer-Fälle, so sich in dem Marggraffthum Lausitz, dessen angränzenden, benachbartem Königreiche Böhmen und Fürstenthümern Schlesien, in den nechsten dreyhundert und sechs und achtzig Jahren*, Torgau 1687.

Steige B. G., *Bolkenhainsche Denkwürdigkeiten, aus Handschriften Urkunden und Büchern*, Hirschberg 1795.

Literatura:

Bargheer E., *Eingeweide. Lebens- und Seelenkräfte des Leibesinneren im deutschen Glauben und Brauch*, Berlin–Leipzig 1931.

Berger K., *Zum Hexen und Vampyrglauben in Nordmähren*, „Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens” 1904, Bd. 8., H. 1–2., s. 201–224.

Bohn T. M., *Der Vampir. Ein eropäischer Mythos*, Köln–Weimar–Wien 2016.

Bombera J., *Posmrtná magie na Libavsku* [w:] *Z dob prvních letů na koštěti*, ed. J. Bezděčka, R. Zuber, J. Bombera, Moravský Beroun 2000, s. 38–55.

Bylina S., *Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1992.

Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w. Oblężony gród*, Warszawa 2011.

Duma P., *Śmierć nieczysta na Śląsku. Studia nad obrzędkiem pogrzebowym społeczeństwa przedindustrialnego*, Wrocław 2015.

Duma P., *Wiara w „żywego trupa” a pośmiertna marginalizacja jednostki na Dolnym Śląsku okresu nowożytnego* [w:] *Obcy. Funeralia Lednickie – spotkanie 14*, red. W. Dzieduszycki, J. Wrzesiński, Poznań 2012, s. 189–201.

Duma P., Wojtucki D., *Znaczenie głowy w sądownictwie późnego średniowiecza i czasów wczesnonowożytnych* [w:] *Motyw głowy w perspektywie porównawczej*, red. L. Gardela, K. Kajkowski, Bytów 2013, s. 281–297.

d’Elvert Ch., *Zur Geschichte des Glaubens an Zauberer, Hexen und Vampyre in Mähren und Oesterr. Schlesien*, „Schriften der historisch-statistischen

- Sektion der k.k. mähr. schles. Gesellschaft des Ackerbaues, der Natur und Landeskunde" 1859, Bd. 12., s. 319–409.
- Fischer P., *Strafen und sichernde Maßnahmen gegen Tote im germanischen und deutschen Recht*, Düsseldorf 1936.
- Grenda K., Paternoga M., Rutka H., Wojtucki D., *Szubienica w Miłkowie w świetle badań przeprowadzonych w 2007 roku*, „Rocznik Jeleniogórski” 2007, t. 39, s. 267–282.
- Klaniczay G., *The Decline of Witches and the Rise of Vampires under the Eighteenth-Century Habsburg Monarchy* [w:] *The Uses of Supernatural Power: The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early-Modern Europe*, ed. by G. Klaniczay, Princeton 1990, s. 165–180.
- Klapper J., *Die schlesischen Geschichten von den schädigenden Toten*, „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde” 1909, Bd. 11., s. 59–93.
- Klapper J., *Vampir, Werwolf, Hexe. Mitteilungen aus Handschriften*, „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde” 1910, Bd. 12., s. 58–93.
- Koredczuk J., *Ordynacja kryminalna Józefa I z 1707 roku. Z dziejów procesu karnego na Śląsku w pierwszej połowie XVIII wieku*, Wrocław 1999.
- Kysučan L., *Duchařina na barokní způsob aneb spis Karla Ferdinanda von Schertz magia posthuma a jeho druhý život*, „Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci” 2012, č. 304, s. 68–73.
- Lambrecht K., *Hexenverfolgung und Zaubereiprozesse in den schlesischen Territorien*, Köln–Weimar–Wien 1995.
- Lambrecht K., *Wiedergänger und Vampire in Ostmitteleuropa. Posthume Verbrennung statt Hexenverfolgung?*, „Jahrbuch für deutsche und osteuropäische Volkskunde” 1994, Bd. 37., s. 49–77.
- Lecouteux C., *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa 2007.
- Lehr U., *Niekochani zmarli*, „Etnografia Polska” 2006, R. 50, z. 1–2, s. 243–265.
- Marcinićzak B., *„Między łącznością i niewiernością”. Diabeł, magia i czary w Nowych Atenach i Diabie w swojej postaci*, Warszawa 2014.
- Martinek B., *K otázce tzv. posmrtné magie na panství Velké Heraldice v 18. století* [w:] *Sborník bruntálského muzea*, ed. T. Niesner, P. Vojtal, K. Košnovská-Járková, Kateřina), 2001, s. 37–41.
- Midelfort E., *Selbstmord im Urteil von Reformation und Gegenreformation* [w:] *Die Katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte*, Hrsg. W. Reinhard, H. Schilling, Münster 1993, s. 296–310.
- Nentwig [b.i.], *Einen Spuk in Giersdorf*, „Wanderer im Riesengebirge” 1903, Bd. 9., s. 44–45.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2012.
- Pilaszek M., *Procesy o czary w Polsce w wiekach XV–XVIII*, Kraków 2008.
- Pol N., *Jahrbücher der Stadt Breslau. Zum erstenmal aus dessen eigener Handschrift*, Hrsg. v. J. G. Büsching, Bd. 3., Breslau 1819.

- Potkowski E., *Dziedzictwo wierzeń pogańskich w średniowiecznych Niemczech. Defuncti vivi*, Warszawa 1973.
- Schmitt J. C., *Duchy, żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*, Gdańsk–Warszawa 2002.
- Schürmann T., *Nachzehrer glauben in Mitteleuropa*, („Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde”, Bd. 50.), Marburg 1990.
- Simonides D., *Śląski horror o diablach, skarbnikach, utopcach i innych strachach*, Katowice 1984.
- Slezáková M., *Charakteristika a historická interpretace vampýrských událostí na Moravě a ve Slezsku*, „Vlastivědný Věstník Moravský” 2012, r. 54., č. 2, 2012, s. 132–135.
- Vitovská-Slezáková M., *První případy posmrtné magie na severní Moravě a ve Slezsku*, „Časopis Matice Moravské” 2015, r. 134, s. 55–79.
- Wijaczka J., *Procesy o czary w Prusach Książęcych (Brandenburskich) w XVI–XVIII wieku*, Toruń 2007.
- Wilhelm-Schaffer I., *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Köln–Weimar–Wien 1999.
- Wojtucki D., *Kat i jego warsztat pracy na Śląsku, Górnych Łużycach i w hrabstwie kłodzkim od początku XVI do połowy XIX wieku*, Warszawa 2014.
- Wojtucki D., *Korespondencja Praskiej Izby Apelacyjnej z miastami na Śląsku w latach 1548–1740*, „Klio. Czasopismo Poświęcone Dziejom Polski i Powszechnym” 2012, nr 4, s. 167–176.
- Wojtucki D., *Magic at the gallows. Dealing with the bodies of executed convicts in Silesia and Upper Lusatia in the early modern period* [w:] Kończyny, kości i wtórnie otwarte groby w dawnych kulturach / Bones, limbs, and reopened graves in past societies. Międzynarodowe Spotkania Interdyscyplinarne „Motywy Przez Wiek” / International Interdisciplinary Meetings “Motifs through the Ages”, red. L. Gardeła, K. Kajkowski, t. 2, Bytów 2015, s. 377–404.
- Wojtucki D., *Przypadek Poltergeista z Rybnicy Leśnej z 1709 r. Przyczynek do wierzeń w magia posthuma na Śląsku* [w:] *Staropolski Ogląd Świata. Nulla dies sine linea. Księga jubileuszowa dedykowana prof. Bogdanowi Rokowi w 70. rocznicę urodzin*, red. E. Kościk, F. Wolański, R. Żerelik, Toruń 2017, S. 229–243.
- Wojtucki D., *„Żywe trupy”: wiara w powracających zmarłych w świetle wydarzeń w jednym ze śląskich miast w latach 1591–1592* [w:] *W kręgu myśli Władysława Czaplińskiego*, red. F. Wolański, L. Ziátkowski, Wrocław 2016, s. 151–162.
- Zukal J., *Magia Posthuma auf der Herrschaft Groß-Herrlitz im 18. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte (Österreichisch) Schlesiens” 1907, Bd. 8., H. 3., s. 171–172.

Krew i wampiry w kulturze klasycznej

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest omówienie symboliki krwi oraz zjawiska wampiryzmu w kulturze starożytnych Grecji i Rzymu. Badania zostały oparte głównie na dziełach autorów klasycznych, m.in. Homera, Apulejusza i Lukana. Na początku omówiono zjawisko składania w ofierze krwi duchom zmarłych oraz jej znaczenie jako nośnika życia. Za przykład posłużyła tu chociażby podróż Odyseusza do Hadesu, a także opis obrzędów ku czci zmarłych, szczególnie tradycja czczenia larw i lemurów w Rzymie. Następnie opisano postacie, takie jak greckie empuzy, lamie czy syreny, wykazujące cechy związane powszechnie z wampiryzmem. W literaturze rzymskiej możemy znaleźć wiele opisów zmarłych wracających zza grobu oraz czarownic uwodzących mężczyzn, by wypić ich krew. Wykazują one cechy późniejszych sukubów. Z analizy dostępnych źródeł wynika, że wampiryzm nie był u starożytnych obecny na poziomie językowym. Mimo to możemy odnaleźć w ich wierzeniach oraz literaturze rozmaite stworzenia ujawniające cechy przypisane współcześnie wampirom.

Słowa kluczowe

*kultura klasyczna ~ krew
~ wampir ~ syreny ~ duchy*

Krew i wampiry w kulturze klasycznej

1. Wampirem nazywany jest duch zmarłej osoby lub jej trup, który ożywiony powraca, żeby zakłócać spokój żywym. Najczęściej pozbawia ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej witalności¹. Krew jako siedlisko życia i duszy uznawano za temat tabu, stąd w wielu kulturach starożytnych była zabronionym pokarmem. W ceremoniach pogrzebowych upuszczanie krwi było symbolem przymierza między zmarłymi i żywymi. Przez swój kolor wiązała się ze słońcem i ogniem oraz ich życiodajnym działaniem. Symbolizowała m.in. oczyszczenie, ofiarę, życie, płodność, pokrewieństwo. Związana była z magią. Wykorzystywano ją również do obrony przed demonami².

Pierwsza wzmianka o tradycji ofiarowywania zmarłym krwi pojawia się w *Odysei* Homera. Kirke skierowała Odyseusza do zaświatów, by zobaczył się ze zmarłym już Tejrezjaszem. Bohater, chcąc przyzwać zmarłego, złożył ofiarę z krwi zwierząt. Jej zapach przywabił również inne duchy, m.in. Achillesa, Agamemnona i matki Odyseusza – Antyklei³. Po śmierci dusze piją wodę z rzeki Lete, co sprawia, że zapominają o swoim życiu i zrywają wszelki kontakt ze światem żywych. Wypijając ofiarowaną przez Odysa krew, odzyskują utraconą pamięć i osobowość. Mogą wówczas opowiedzieć bohaterowi o końcu swojego życia i odpowiedzieć na nurtujące go pytania. Krew staje się środkiem koniecznym do tego, by zmarli i żywi mogli się ze sobą komunikować⁴.

W starożytnym Rzymie wiara w powroty zmarłych związana jest z postaciami larw (*larvae*) i lemurów (*lemures*). Pierwsze z nich to cie-

1 E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2004, s. 35.

2 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 168–170.

3 Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, oprac. T. Sinko, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, przeł. L. Siemieński, oprac. T. Sinko, XI, 20–45.

4 *Vampires' in Ancient Literature*, <http://bit.ly/2Dgbv32> [dostęp: 30.10.2016].

nie zmarłych, którzy za życia popełnili zbrodnię lub zginęli tragiczną i gwałtowną śmiercią. Powracali na ziemię, aby szkodzić żywym, którzy w takich przypadkach nazywani byli utajnionymi chorymi (*larvati, cerriti*). Oznaczało to, iż łatwo popadali w hipochondrię, panikę lub zachowywali się w sposób odbiegający do normy. Również epilepsję uważano za wpływ tych upiórów⁵. Duchy zwane lemurami powracały na ziemię w określone dni, aby nawiedzać żywych. Miały swoje święto, lemuria (Lemuralia), odbywające się 9, 11 i 13 maja. Według mitów zostało ono ustanowione przez Romulusa jako ekspiacja za zabójstwo brata – Remusa. Podczas lemuriów obywatele miasta wykonywali rytę mające przebłagać powracające duchy⁶. O powracających zza grobu zmarłych pisał Owidiusz w *Fasti*. Ujął tam również sposoby na pozbycie się szkodzących zjaw:

Dał znak dłonią, złączywszy razem swe dwa palce,
By nie naszła go mara milcząca. I najpierw
Ręce obmył w strumieniu, a gdy się odwrócił,
Ujrzał przed sobą nagle czarny bób, więc rzucił
Go za siebie, a gdy to robił, takie słowa
Wypowiedział: Bób rzucam, by siebie oczyścić
I bliskich. Dziewięć razy tak rzekł, ani razu
Nie spojrzawszy za siebie. Pewnie duch bób zabrał
I zniknął za nim z tyłu. Gdy znów wody dotknął,
Uderzył w spiz z Temesy i poprosił, aby
Duch dom jego opuścił. Powtórzył znów dziewięć
Razy: Odejdźcie mary mych ojców⁷.

Spotkanie ze zmarłym powracającym zza grobu opisywał w swojej poezji również Propertiusz. Jego dawna kochanka, Cyntia, wraca, by poskarżyć się, że poeta nie dopełnił obowiązków związanych z jej pogrzebem i nie uczcił jej pamięci. Wypomina mu niewierność, jednak ostatecznie przebacza i prosi o ostatnią przysługę. Wampiryczną cechą Cyntii, prócz pośmiertnego dręczenia żywych, jest nocna aktywność. Stwierdza ona, że może pojawiać się na ziemi wyłącznie nocą, kiedy „Cerber już nie pilnuje”⁸. O świecie duchy wracają do krainy zmarłych.

Ożywienie martwego oraz motyw krwi jako niezbędnego składnika życia pojawiły się w *Metamorfozach* Apulejusza. Przyjaciół narratora, Sokrates, naraził się swojej kochance, która okazała się czarownicą. Nocą do pokoju, w którym spali mężczyźni, przysła wiedźma ze

5 E. Petoia, *op. cit.*, s. 45.

6 G. Forsythes, *Time in Roman Religion. One Thousand Year of Religious History*, New York – London 2012, s. 45–46.

7 Owidiusz, *Fasti*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, v, 445–456.

8 Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 521–523.

swoja przyjaciółką. Zraniły Sokratesa i wyrwały mu serce, a na jego miejsce włożyły gąbkę. Sokrates wydawał się po tym zabiegu martwy, jednak rano, ku zaskoczeniu narratora, obudził się i podjął z nim dalszą podróż. Jednak wraz z upływem czasu stawał się coraz słabszy i bledszy. Kiedy podczas przerwy w podróży postanowił napić się wody z rzeki, jego rana otworzyła się, a on padł martwy⁹. Cechy wampiryczne można dostrzec w tym utworze zarówno u czarownicy, jak i jej ofiary. Wiedźma pozbawiła Sokratesa krwi oraz serca, które tę krew pompuje, a więc źródło jego siły życiowej. Po tym zabiegu bohater powinien być martwy, jednak następnego dnia ożył wbrew prawom natury i przemienił się w żywego trupa. Jednak jego nienaturalna egzystencja nie trwała długo, zniweczył ją kontakt z płynącą wodą. Podobny motyw dotyczący wody możemy odnaleźć w wierzeniach słowiańskich, w których taka istota nie mogła przekroczyć rzeki.

Zbliżoną tematykę poruszał Lukan w *Wojnie domowej*. Opisana została tam tesalska czarownica, Erichto, która mieszkała w „mogiłach po przepędzonych z nich cieniach umarłych”¹⁰. Przypisywano jej bezczeszczenie ciał zmarłych, rozszarpywanie i pożeranie ich szczątków, jak również używanie ich do zabiegów magicznych, m.in. do nekromancji. Bardzo ważną funkcję w jej zaklęciach odgrywała krew.

Do niej zwrócił się syn Pompejusza, by przepowiedziała mu losy wojny. W tym celu czarownica wyszukała odpowiedniego trupa, którego następnie wskrzesiła i zmusiła do odsłonięcia tajemnic przyszłości. Ożywiony trup w swoim opisie przypominał wampira:

Nabrzmiwają i odsłaniają się oczy
I wygląd jego – jeszcze nie człowieka żywego,
Lecz już nie umarłego; pozostaje błądliwość i sztywność
I osłupienie, że wrócił do świata¹¹.

2. Wampir jako istota żywiąca się krwią miał swój archetyp przede wszystkim w istotach należących do orszaku bogini Hekate. Pierwszą z takich postaci była Empuza (gr. Ἐμψουσα), demon mogący przybierać rozmaite

9 Apulejusz z Madaury, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, oprac. T. Sinko, Wrocław 1956, I, 12–19.

10 Marek Anneusz Lukan, *Wojna domowa*, przeł. i oprac. M. Brożek, Kraków 1994, VI, 512.

11 *Ibidem*, 757–760; por. z opisem wampira słowiańskiego, np. u Mickiewicza:
*Pierś znowu tchnęła, lecz pierś lodowata,
Usta i oczy stanęły otworem,
Na świecie znowu, ale nie dla świata;
Czymże ten człowiek? — Upiorem* [A. Mickiewicz, *Dziady. Poema. Upiór*, <http://bit.ly/2D4Zo4v>, [dostęp: 09.05.2017].

kształty, m.in. suki, krowy lub pięknej kobiety. W tej ostatniej postaci uwodziła mężczyzn i wysysała z nich siły życiowe¹².

Według Gravesa empuzy były dziećmi Hekate. Miały ośle zady i nośły brązowe buty, zaś według innych podań miały dwie różne nogi: jedną ośla i jedną z brązu. Straszły podróżników, można jednak było przepędzić je krzykiem¹³.

Jedna z pierwszych wzmianek o empuzie pojawiła się w komedii *Żaby* Arystofanesa. Bóg Dionizos i jego sługa Ksantiasz udali się do Hadesu, by wyrwać stamtąd Eurypidesa, którego Dionizos uważał za największego z dramaturgów. Jedną z postaci spotkanych w podziemiu był właśnie kobiecy demon, którego Ksantiasz opisał jako zmieniającego kształty. Dionizos zidentyfikował go jako empuzę¹⁴.

Postacią często utożsamianą z empuzą była Lamia. Jej imię spokrewnione było być może z *lamyros* ('żarłoczny'), pochodzącego z kolei od *laimos* ('przełyk, gardziel'). Stąd przypisano jej cechy takie jak *inghiottitrice* – 'przełykająca' – i *lascivia* – 'rozwiązła, lubieżna'. W *Żywocie Appoloniusza z Tiany* greckie słowo *Εμπουσα* przetłumaczono na łacinę jako Lamia, jednak pierwotnie lamie i empuzy musiały być odrębnymi postaciami.

U Arystofanesa Lamia wykorzystywana była do straszenia dzieci. Według mitu była libijską księżniczką, w której zakochał się Zeus. Urodziła mu kilkoro dzieci, jednak wszystkie zostały zamordowane przez zazdrosną Herę. Wówczas Lamia oszalała i zmieniła się w potwora pożerającego niemowlęta. Podobno Zeus obdarzył ją możliwością usuwania oczu z oczodołów i ponownego ich wkładania. Dzięki temu, nawet kiedy spała, jej oczy mogły obserwować otoczenie. Inna legenda głosi, iż Lamia była południowym demonem, który pojawiał się zazwyczaj w okolicy Parnasu. Gdy przechodził tamtędy jakiś młodzieniec śpiewający lub grający na flecie, zwabiona muzyką Lamia chciała wziąć go za męża. Jeśli odmawiał, zabijała go¹⁵. Taki sposób przedstawiania lamii i empuz – jako uwodzicielek polujących na mężczyzn i wysysających z nich energię życiową – czyni z nich archetypy późniejszych sukubów. O Lamii wspominał Horacy w *Ars poetica*, zabraniając przedstawiania na scenie Lamii, z której brzucha wyciągane jest połknięte przez nią dziecko („niech nie żąda fabuła, by wierzyć, w co zechce, by z brzucha Lamii chłopca wydobyć żywego”)¹⁶.

¹² E. Petoia, *op. cit.*, s. 37.

¹³ R. Graves, *Mity greckie*, Warszawa 1967, s. 179–180.

¹⁴ Arystofanes, *Żaby*, przeł. B. Butrymowicz, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1955, s. 290–310.

¹⁵ E. Petoia, *op. cit.*, s. 38–40.

¹⁶ Quintus Horatius Flaccus, *Sztuka poetycka* [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. A. Lam, Pułtusk-Warszawa 2010, s. 340.

Pierwowzorem Lamii i empuzy była być może Lilith – według mitów hebrajskich pierwsza żona Adama. Nie potrafili żyć w zgodzie i uciekla od niego nad Morze Czerwone, gdzie żyła z demonami i codziennie rodziła im ponad setkę dzieci, które nazywano *lilim*. Bóg wysłał aniołów, by sprowadzili ją do Raju, ale odmówiła. Wtedy przeklął ją, sprawiając, że każdego dnia umierało sto jej dzieci-demonów. Lilith porываła więc ludzkie potomstwo i zabijała je. Jeśli nie mogła tego dokonać, zwracała się przeciwko własnym dzieciom¹⁷.

Postacią pokrewną z dwiema poprzednimi była wspominana przez Owidiusza *strix*, czyli strzyga. Tym terminem określano w starożytnym Rzymie wiedźmę oraz nocnego ptaka pojawiającego się w pobliżu małych dzieci, by wyssać ich krew. Według Owidiusza nazwa strzyg wzięła się od wydawanych przez nie dźwięków:

Est illis strigibus nomen; sed nominis huius
causa quod horrenda stridere nocte solent¹⁸.

Biorąc pod uwagę motyw picia krwi, do przodków wampirów należałoby zaliczyć również syreny. U Homera można odnaleźć dwie. Według opisu z *Odysei* siedziały na łące w otoczeniu szczątków ludzi, których pożarły. Kirke ostrzegała Odyseusza, że ich śpiew jest zgubny, nakazała jego towarzyszom zalepić uszy woskiem, a samego Odyseusza, jeśli chce usłyszeć pieśń syren, przywiązać do masztu¹⁹. Były to córki ziemi, które wabią marynarzy na swoją wyspę, by ich zabić. Starożytni wyobrażali je sobie jako kobiety-ptaki. Według *Księgi Sudy* były „rodzajem ptaków o twarzy kobiety, które mają żeglarzy, zachwycając ich sprośnymi pieśniami”²⁰. Erberto Petoia twierdzi, iż syreny były rodzajem harpii. Dostrzega w nich również wizerunki skrzydlatych dusz zmarłych, być może dlatego, że ich postaciami ozdabiano często stele nagrobne. Syrenom, podobnie jak empuzom i lamiom, przypisywano często erotyczne zamiary. Miały stawać się wyjątkowo niebezpieczne w samo południe, kiedy to polowały na śpiących mężczyzn. Przedstawiane były czasami w chwili chwytania szponami swoich ofiar. Takie wizerunki syren możemy odnaleźć w świadectwie Pliniusza. Natomiast w pismach Tertuliana czytamy o „cruentia Sirenum ora”, czyli zakrwawionych ustach syren, co wskazuje na ich pragnienie spożywania ludzkiej krwi. Szwajcarski uczony, Otto Waser, na podstawie tych cech dostrzegł relacje między antycznym wampiryzmem animalistycznym a kanibalizmem²¹.

17 R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993, s. 67–68.

18 Owidiusz, *op. cit.*, s. 391.

19 Homer, *op. cit.*, XII, s. 39–54.

20 *Księga Suda* za: E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki...*, s. 46.

21 E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki...*, s. 46–48.

Analiza powyższych źródeł pokazuje, że znane jest wiele postaci mitologicznych wpasowujących się w figurę wampira zdefiniowaną we wstępie artykułu, nie znano jednak tego określenia, które ma pochodzenie słowiańskie. Nie istniał także żaden jego odpowiednik obejmujący swoim zakresem wszystkie cechy istoty określanej dzisiaj mianem *wampir*; poszczególne jego wyróżniki dostrzec można jednak w opisanych wyżej postaciach. W mitach i literaturze odnajdujemy wzmianki o zmarłych powracających zza grobu i trupach ożywionych przez czarownice. W obu przypadkach dużą rolę odgrywała krew: składana w ofierze zmarłym (*Odyseja*) lub wykorzystywana do magicznych praktyk (Apulejusz, Lukan). Inną kategorię stanowiły postacie nadprzyrodzone polujące na ludzi i wypijające ich krew. Najczęściej pojawiały się w postaci pięknych kobiet (empuza, lamia) lub drapieżnych ptaków (strzygi i syreny).

'Vampires' in Ancient Literature, https://caesartheday.wordpress.com/2012/07/08/vampires-in-ancient-literature/#_ftn8, dostęp: 30.10.2016.

com/2012/07/08/vampires-in-ancient-literature/#_ftn8, dostęp: 30.10.2016.

Apulejusz z Madaury, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, oprac. T. Sinko, Wrocław 1956.

Arystofanes, *Żaby*, przeł. B. Butrymowicz, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1955.

Forsythe G., *Time in Roman Religion. One Thousand Year of Religious History*, New York – London 2012.

Graves R., *Mity greckie*, Warszawa 1967.

Graves R., Patai R., *Mity hebrajskie*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993.

Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, oprac. T. Sinko Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

Horacjusz Kwintus Flakkus, *Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. A. Lam, Pułtusk–Warszawa 2010.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999.

Lukan Marek Anneusz, *Wojna domowa*, przeł. i oprac. M. Brożek, Kraków 1994.

Owidiusz, *Fasti*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.

Owidiusz, *Fasti*, <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti6.shtml>, dostęp: 09.05.2017.

Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2004.

Bibliografia

Adrianna Fiłonowicz

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Stając się krwio pijcą.

Mit wampiryczny a symbolika rytuałów przejścia

Abstrakt

W swoim artykule autorka skupia swoją uwagę na motywie tworzenia nowych wampirów, który obecny jest w niemal każdej popkulturowej inkarnacji mitu wampirycznego. Poszczególne elementy tego procesu odzwierciedlają – mniej lub bardziej, w zależności od konkretnego tekstu kultury – poszczególne etapy rytuałów inicjacyjnych i przepełnione są ich symboliką. Zbadanie tego procesu staje się podstawą do postawienia tezy, że elementy rytuałów inicjacyjnych, choć nieuświadomione przez odbiorców popkultury, znajdują swoje odzwierciedlenie w motywie „stawania się innym” w nurcie fantastycznym współczesnej kultury popularnej.

Słowa kluczowe

*wampir ~ rytuał
przejścia ~ rytuał
inicjacyjny ~ Arnold
Van Gennep ~ krew*

Stając się krwio pijcą. Mit wampiryczny a symbolika rytuałów przejścia

Wampir – jako postać od wielu lat fascynująca naukowców na całym świecie – doczekał się wielu ciekawych, szeroko zakrojonych badań. Przeanalizowano zarówno fenomen, jaki stanowi jego trwała obecność w popkulturze, jak i symboliczne znaczenia poszczególnych elementów jego mitu czy też historię najróżniejszych dzieł literackich oraz filmowych z jego udziałem. Przy bliższym spojrzeniu na tę tematykę okazuje się jednak, że są jeszcze pewne obszary mitu wampirycznego, które nie zostały przebadane tak gruntownie jak inne. Do takiej sfery należy między innymi motyw transformacji w wampira widziany z punktu widzenia jego rytualnej proveniencji. Gdy spojrzeć na ten proces, który tak nieodłącznie kojarzy się nam z postacią krwio pijcy, odkryć można ciekawą paralelę, jaka zarysowuje się pomiędzy tym klasycznym schematem a symboliką rytuałów przejścia.

Obrzędy przejścia

Pierwszą znaczącą publikację zajmującą się tematyką obrzędów przejścia napisał francuski etnograf Arnold van Gennep. W swoim wiekopomnym dziele pod tytułem *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*¹ autor zdefiniował nowoczesne rozumienie takich określeń jak *obrzędy przejścia*, *rytuały inicjacyjne*, *ceremonie* czy *ryty*, a także opisał różne elementy życia codziennego człowieka wraz z ich rytualną proveniencją. Autor określił swoją pracę jako próbę „pogrupowania sekwencji obrzędowych, które towarzyszą przechodzeniu z jednego stanu do drugiego, z jednego świata (w ujęciu kosmicznym lub społecznym) do drugiego”². Sylwia Jaskulska tak opisuje spojrzenie na rytualność zaproponowane przez van Gennepa:

1 A. Van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

2 *Ibidem*, s. 36.

Rytuał, który jest znany i przewidywalny, towarzyszy zmianie, czyli czemuś, co budzić może niepokój i co zakłóca porządek rzeczy. Obrzędowość stoi więc na straży ładu i niweluje niepożądane okoliczności zmiany. Van Gennep pisał o przejściu zarówno w znaczeniu fizycznym (np. podróżowanie, przekraczanie granic), jak i społeczno-kulturowym. Analizował rytuały inicjacyjne (wchodzenie w dorosłość), związane z ciążą i porodem, z narzeczeństwem i małżeństwem, rytuały pogrzebowe³.

Do największych zasług tego badacza należy zaliczyć stworzony przez niego podział na trzy fazy, które obecne są we wszystkich rytuałach przejścia. Wymienia on okres wyłączenia (preliminalny), przejściowy (liminalny, marginalny) oraz włączenia (postliminalny), co składa się na całość obrzędu⁴. Autor podkreśla, że o ile w teorii wszystkie te fazy zaobserwować można w dowolnym rytuale, „o tyle w praktyce grupy te różnią się między sobą zarówno co do ich miejsca (wagi), jak i stopnia rozwinięcia”⁵. Na przykład faza wyłączenia dominować ma w rytuałach pogrzebowych, włączenia w przypadku zaślubin czy chrzcina, a faza przejściowa wydłuża się w przypadku rytuałów inicjacyjnych⁶. Van Gennep zwraca również uwagę na to, co można by nazwać potocznie „rytuałem w rytuale”. Autor pisze:

[...] niekiedy schemat ten [podziału na trzy fazy – przyp. A.F.] ulega podwojeniu. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy okres przejściowy między jednym stanem a drugim jest na tyle długi, by stworzyć odrębny etap. W ten właśnie sposób narzeczeństwo staje się okresem przejściowym między stanem wolnym a małżeństwem. Jednakże przejście od stanu wolnego do narzeczeństwa obejmuje całą serię specyficznych rytuałów wyłączenia, okresu przejściowego oraz integracji z okresem przejściowym. [...] Podobny schemat można zaobserwować w grupie obrzędów związanych z ciążą, porodem i narodzinami⁷.

Etnograf wprowadza ład do chaosu i niezrozumienia, które otaczały obrzędy przejścia u schyłku XIX w., otwierając przyszłym naukowcom furtkę do dalszych badań nad tą tematyką.

Mając w pamięci narzędzia analityczne, w które wyposażył nas van Gennep, a także teorie badaczy pracujących w latach późniejszych: Mircei Eliadego, Jeana Maisonneuve’a, Władimira Proppa⁸ czy Victora Turnera, można podjąć się próby zrozumienia tego, w jaki sposób symbolika

3 S. Jaskulska, „Rytuały przejścia” jako kategoria analityczna. Przyczynek do dyskusji nad badaniem rytualnego oblicza rzeczywistości szkolnej, „Studia Edukacyjne” 2013, nr 26, s. 80.

4 A. Van Gennep, *op. cit.*, s. 36–37.

5 *Ibidem*, s. 37.

6 *Ibidem*, s. 36.

7 *Ibidem*, s. 37.

8 Władimir Propp skupił się na badaniu funkcjonowania rytuałów przejścia w bajkach magicznych.

obzędów inicjacyjnych znajduje swoje odzwierciedlenie w procesie stawania się wampirem przedstawianego we współczesnej popkulturze. Zważając na to, że poszczególne wampiry znane nam z kultury popularnej różnią się pomiędzy sobą (mamy np. zarówno takie, które umierają od światła słonecznego, jak i takie, które w świetle tym świecą niczym pokryte brokatem)⁹, w swojej analizie skorzystam ze zbioru najczęściej pojawiających się motywów wampirycznych, nie będę zaś skupiać się na żadnym pojedynczym tekście kultury. Chodzi mi o zarysowanie ogólnego, rytualnego kontekstu procesu stawania się krwio pijącą w micie wampirycznym, a nie o omówienie określonej powieści czy filmu¹⁰.

Skoro analizie nie zostanie poddany żaden konkretny wampir literacki czy filmowy, pozwolę sobie przytoczyć opis autorstwa Jean-Paula Roux, który w sposób syntetyczny przedstawia typowego wampira:

Czym dokładnie jest więc wampir? Pomijając subtelne różnice, można by powiedzieć, że z istoty swej jest to duch lub ożywione ciało zmarłego, które wychodzi z grobu, błądzi nocą i wysysa krew ze śpiących, powodując tym samym ich rychłą śmierć. Odżywiając się witalną substancją osoby żywej – jej duszą, żeby użyć wyrażenia starożytnych – utrzymuje się w dobrym stanie i nie ulega rozkładowi, który jest normalnym następstwem śmierci. Ponadto jest to osobnik silnie obdarzony płcią lub też, co na jedno wychodzi, bez określonej płci (nie odważymy się tu użyć słowa »dwupłciowy«), który łączy się cielesnie z żywymi w niekończących się uściskach prowadzących do ich wyczerpania [...]. [...] Z wampirem możliwe są jedynie związki jednostronne. Tylko on działa. Bierze i nie daje niczego; albo daje śmierć i, co gorsza, obdarza własnymi cechami: ofiara również staje się wampirem. Jako istota nocna, nie znosząca światła dziennego, która spędza dzień śpiąc nasycona w grobie, wampir wykazuje charakter piekielny i nawiązuje do tradycji rzymskiej¹¹.

Autor zwraca także uwagę na to, że ciągła popularność postaci wampira wynika z jego zakorzenienia w kulturze ludowej, czerpania z najdawniejszych wierzeń ludzkich i odzwierciedleniu zakodowanego w ludzkiej psychice archetypu. „Wampir jest doskonałym obrazem »upiora naszych

9 Jak twierdzi Jean-Paul Roux: „Gdy w grę wchodzi literatura, znajdujemy się pośrodku największego nieporządku. Każdy widział wampira takiego, jakiego sobie życzył, a przypisywane mu cechy rzadko bywają stałe” (J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994, s. 248). Autor przytacza także przykłady z literatury światowej ukazujące to, jak wiele różnych twarzy posiada literacki wampir (*ibidem*, s. 249–250).

10 Do tekstów kultury, które ukazują proces przemiany w wampira w najbardziej stereotypowy sposób należą m.in. filmy *Dracula* (reż. Terence Fisher, Wielka Brytania, 1958), *Skosztuj krwi Draculi* (*Taste the Blood of Dracula*, reż. Peter Sasdy, Wielka Brytania, 1970), *Dracula A. D. 1972* (reż. Alan Gibson, Wielka Brytania, 1972), *Count Yorga, Vampire* (reż. Bob Kelljan, USA, 1970), *Wampiryczni kochankowie* (*The Vampire Lovers*, reż. Roy Ward Baker, USA – Wielka Brytania, 1970) czy też *W objęciach wampira* (*Embrace of the Vampire*, reż. Anne Goursaud, USA, 1995).

11 J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 251.

czasów», opisuje poetycko Roux, „czasów strachu, lęku, negacji, skończoności, [...] zbudowanej z rozpacz, zachłannej seksualności, której nie sposób zaspokoić, ze śmierci miłości”¹². Choć wampir zmieniał się przez wieki, a nawet różnił się pomiędzy kreacjami poszczególnych twórców tej samej epoki, pewne elementy powracały niezmiennie, tworząc popkulturowy obraz krwio pijcy.

W procesie stawania się wampirem można – na wzór podziału van Genepa – z łatwością wyodrębnić trzy fazy. Za etap wyłączenia uznać by można okres od pierwszego zetknięcia się ofiary z siłą wampira, przez jego ugryzienie, po moment, kiedy wyssana zostaje z ofiary cała krew. Fazę liminalną stanowiłby okres przejściowy pomiędzy życiem ludzkim a odrodzeniem jako wampir, czyli bycie pogrzebanym w ziemi i stan śmierci tymczasowej. Do fazy włączenia należą wszystkie elementy nabywania nowej, wampirzej tożsamości, czyli pierwsze polowanie i spożycie krwi, wyostrenie zmysłów czy też nabycie umiejętności tworzenia nowych wampirów.

Rytualny okres wyłączenia – o czym wspomniałam już wcześniej – uznać można za rozpoczęty, gdy ofiara wampira zaczyna być poddawana jego mocy. Często wiąże się to z jego silnym, magnetycznym oddziaływaniem na człowieka. Może chodzić tu o pociąg seksualny czy też wykorzystanie przez wampira siły hipnozy. Współczesny popkulturowy krwio pijca często ukazywany jest jako niezwykle atrakcyjny, uwodzący ofiary swoją fizycznością, zanim jeszcze je ugryzie i uzyska nad nimi całkowitą władzę. Poddawanie się stanom hipnotycznym przez ofiarę, utrata trzeźwego oglądu sytuacji i racjonalnego reagowania na wydarzenia przynoszą na myśl zmiany świadomości, które następują w wielu obrzędach inicjacyjnych¹³. Zmiana świadomości neofity potrzebna jest do tego, by był on w stanie uczestniczyć w wydarzeniach mających miejsce na innym poziomie wtajemniczenia: w świecie duchów, bóstw, sacrum. Ofiara wampira, gdy czuje się przez niego przyciągana bądź jest pod działaniem jego manipulacji, staje się świadoma istnienia innego świata. Świata, do którego dołączy poprzez przejście rytuału stawania się wampirem.

Neofita, który zaczyna powoli poddawać się sile przyciągania wampira, nieodwracalnie zagłębia się w rytuał. Kolejnym ważnym elementem

Faza wyłączenia

¹² *Ibidem*, s. 253.

¹³ W przypadku obrzędów przejścia często używano w tym celu środków halucynogennych, które wprowadzały neofitę w pewnego rodzaju trans. W podobny sposób oddziałuje na zwykłego człowieka wypicie krwi wampira w niektórych tekstach kultury (np. w serialu *Czysta krew* produkcji HBO, gdzie wampirza krew używana jest jako narkotyk).

obrzędu, który pojawia się w niemal wszystkich tekstach kultury poświęconych wampirom, jest ugryzienie ofiary. Neofita traci pewną ilość krwi, lecz nie jest z niej całkowicie opróżniony. Na jego szyi pojawiają się tajemnicze znaki po ukąszeniu. Bohater wydaje się nadzwyczaj błady. Ugryzienia te zazwyczaj powtarzają się przez pewien czas, aż wreszcie wampir decyduje się wypić krew ofiary do końca i napić ją swoją, co kończy się złożeniem do grobu (ewentualnie zakopaniem w ziemi) i później powstaniem z martwych. Skupiając się jednak jedynie na rytuale wyłączenia, należy podkreślić dużą wagę trzech z wymienionych przeze mnie elementów: utraty krwi, powstania śladów po ukąszeniu oraz zmiany w wyglądzie (bładość).

Faza wyłączenia ma za zadanie odebrać neoficie dawny status społeczny (w przypadku mitu wampirycznego byłby to status człowieka), aby zrobić miejsce na nową tożsamość i przynależność do innej grupy społecznej. W związku z tym odbieranie ofierze jej krwi można odczytać jako pozbawianie jej człowieczeństwa lub duszy¹⁴, a także jako przygotowywanie jej do fazy przejściowej rytuału (śmierci tymczasowej). Bardzo ważne w tym momencie przemiany w krwiopijcę – być może nawet najważniejsze – staje się jednak to, jak neofita zostaje naznaczony w sposób fizyczny przez wampira. Ofiara blednie i pojawiają się na jej ciele rany lub blizny po ugryzieniach. Zmiany w wyglądzie stanowią mogą manifestację jej stopniowej utraty dawnego statusu społecznego, w sposób widoczny podkreślić jej separację od reszty społeczeństwa. Szczególnie ciekawa wydaje się proveniencja rytualna śladów po ugryzieniu, którą można powiązać z obrzędową skaryfikacją uczestnika obrzędu. Takie nacięcia i powstające z nich blizny stają się dla poddanego inicjacji neofity widzialnym symbolem jego wtajemniczenia¹⁵. Van Gennep pisze:

14 Jak czytamy w tomie *Krew i jej symbolika w świecie Biblii*: „Relacje pomiędzy pojęciami krew, dusza, życie są tymi, które spotykamy w całym świecie starożytnym [...]”, „[...] krew wiąże się z życiem” i właśnie stąd pochodzi kulturowe „potępienie zabójstwa, zakaz spożywania krwi, używanie krwi w celach obrzędowych [...]”. B. Pawlarczyk, E. Pawlarczyk-Wróblewska, *Krew i jej symbolika w świecie Biblii*, Poznań 2009, s. 27. Z kolei Roux tak opisuje związek krwi i duszy: „O tym, że powiązanie między duszą i krwią jest powszechne dla całego gatunku ludzkiego, wiemy od dawna, a przynajmniej od początku XIX wieku, kiedy fakt ten został udowodniony przez Tylora. Powiązanie to sięga zapewne neolitu, a nawet epoki wcześniejszej. W każdym razie pojawia się ono w pełni ukształtowane w tradycji asyryjsko-babilońskiej [...]. Rzym stwierdza krótko i beznamyślnie: »Krew jest siedzibą duszy«. Tradycja biblijna, w której Boże słowo i dech są z istoty swojej twórcze, powtarza to, w tej czy innej formie. »Bo życie ciała jest we krwi«”. J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 46.

15 W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 89–90.

Okaleczona jednostka opuszcza wspólnotę ludzką poprzez rytuał wyłączenia (stąd akt odcinania, przekłuwania itp.) i automatycznie zostaje przyjęta do określonej grupy. Ponieważ ślady pozostawione rytualnie (blizny, tatuaże, nakłucia itp.) mają charakter trwały, wstąpienie do tejże grupy staje się ostateczne¹⁶.

Często spotykaną sceną w opowieściach o wampirach jest ta, w której bliski ofiary wampira zauważa na jej szyi ślad ugryzienia i głośno o tym wspomina, dziwiąc się temu, co widzi, i nie rozumiejąc, skąd owe ślady się wzięły. Daje tym samym wyraz uznania rozpoczętego rytuału, za-
uważa inność widoczną u neofity.

Kluczowe zdaje się także to, że wraz ze zmianami zewnętrznymi w ciele neofita przeobraża się także wewnętrznie. Często powracającymi wątkami przy przemianie człowieka w wampira są pojawiająca się w okresie utraty krwi wzrastająca nietolerancja światła słonecznego i brak apetytu na ludzki pokarm. Światło słoneczne nie jest jeszcze śmiertelnym niebezpieczeństwem, prędkiej budzi irytację, a brak chęci do spożywania jedzenia często wiąże się z ogólnym osłabieniem ofiary, lecz na poziomie symbolicznym można inaczej odczytać te symptomy. Neofita w coraz mniejszym stopniu należy do świata żywych i to, co dla ludzi jest życiodajne, dla niego przestaje przedstawiać jakąkolwiek wartość. Bohater powoli szykuje się do spożywania pokarmu przeznaczonego dla umarłych (krwi), tracąc zainteresowanie jedzeniem dla żywych¹⁷.

W tej części rytuału warto podkreślić znaczenie jeszcze jednego motywu mitu wampirycznego. Chodzi o seksualizację związku ofiary z wampirem, często ukazywaną przez ich kontakty seksualne i fascynację erotyczną. Seksualizacja ta szczególnie silnie podkreślana jest w przypadku powieści z gatunku romansu paranormalnego, gdzie ociera się nieraz o pornografię¹⁸. Następuje transgresja kulturowego tabu, jakim jest połączenie śmierci i aktu kanibalistycznego picia krwi z seksualnością:

[t]ak znaczące skorelowanie wampiryczności z erotyzmem jest sumą najróżniejszych czynników, wśród których prym wiedzie zwłaszcza ten powiązany z uobecnianą się w tradycji literackiej predylekcją do nadawania aktom wysysania krwi jednoznacznie seksualnych konotacji. [...] Owe wyraźnie erotyczne skojarzenia rzutują na współczesną tendencję do fascynacji figurą wampira [...]. [...] Wampir staje się ucieleśnieniem kochanka idealnego, bo dysponującego całą gamą atrybutów niedostępnych zwyczajnemu mężczyźnie¹⁹.

¹⁶ *Ibidem*, s. 90.

¹⁷ *Ibidem*, s. 66.

¹⁸ Za dobry przykład tego rodzaju prozy uznać można serię książek *Love at Stake* autorstwa Kerrelyn Sparks czy też serię „Bractwo Czarnego Sztyletu” napisaną przez J. R. Ward (Jessicę Bird).

¹⁹ K. Olkusz, *Rozbieranie wampira. Erotyczne imaginacje i seksualne fantazje w romansach paranormalnych/metafizycznych (na wybranych przykładach)*, „Orbis Linguarum” 2015, vol. 43, s. 416.

W akcie seksualnym można dopatrywać się symboliki rytualnej. Van Gennep stwierdza, że

stosunek seksualny, choć „nieczysty”, jest jednocześnie niezwykle „potężny”, a przez to bardzo użyteczny i skuteczny jako obrzęd. [...] Stosunek może być także obrzędem mającym zapewnić właściwy przebieg całej ceremonii²⁰.

Neofita, który pod wpływem hipnozy bądź świadomie oddaje się wampirowi, tym samym akceptuje na poziomie fizycznym przynależność do innej grupy społecznej, do innego świata, w tym przypadku do grona żywych-umarłych. Propp podkreśla:

Zmarłym, istniejącym siłą obiektywizacji duszy jako istoty samodzielne, przypisywano dwa silne instynkty: głód i popęd seksualny. Zrazu na pierwszym miejscu znajdował się głód. [...] W miarę rozwoju społecznego na pierwszy plan wysuwa się motyw zaspokojenia seksualnego²¹.

W fazie wyłączenia w rytuale przemiany w wampira spotykamy szereg elementów, odbierających neoficie status człowieka i jego przynależność do społeczeństwa, w którym się wychował. Następuje ciągły ubytek krwi, zmienia się wygląd neofity (bladość, skaryfikacja), odczuwa on wstręt do elementów świata będących życiodajnymi dla ludzi (światło słoneczne, pokarm), poddaje się oddziaływaniu wampira (magnetyzm, hipnoza) oraz przeżywa aktywizację życia seksualnego. Pod koniec fazy, o której mowa, neofita w coraz większym stopniu separuje się od społeczeństwa (często winiąc za to stan ogólnego osłabienia) i coraz bardziej wiąże się ze światem umarłych. Na koniec ma miejsce finalne ugryzienie, które pozbawia go resztki własnej krwi, neofita napojony zostaje krwią wampira i następuje śmierć jego ludzkiego, żywego ciała. Rozpoczyna się kolejna faza rytuału.

Faza przejściowa

Faza przejścia, nazywana także fazą liminalną bądź marginalną, stanowi stosunkowo krótki fragment wydarzeń w typowej historii wampirycznej. Jest to okres nazywany często „zawieszeniem bycia” lub „śmiercią tymczasową”²² i stanowi ten moment w czasie trwania obrzędu, kiedy neofita traci swoją dawną tożsamość, lecz nie zdobywa jeszcze nowej. Następuje swoisty okres „nieistnienia” uczestnika rytuału, zostaje on oczyszczony z jakichkolwiek oznak przynależności i tożsamości. W przypadku opowieści wampirycznej dzieje się tak, gdy po wypiciu przez wampira krwi jego ofiary, zostaje ona pochowana i oficjalnie uznana za utraconą.

W tym momencie opowieści wampirycznej wyjątkowo ważne zdają się dwa elementy powiązane z symboliką rytualną: pogrzeb ofiary oraz

20 A. van Gennep, *op. cit.*, s. 170.

21 W. Propp, *op. cit.*, s. 277.

22 „Panowało przekonanie, że młodzieniec podczas obrzędu umiera, by później zmartwychwstać już jako nowy człowiek. Była to tak zwana śmierć czasowa”. *Ibidem*, s. 53.

pochowanie/zakopanie jej w ziemi. Pogrzeb potraktować można jako – wspomniane przeze mnie już wcześniej – podwojenie schematu rytualnego, umieszczenie rytuału w rytuale. Bliscy ofiary wampira oplakują jej śmierć, odprowadzają rytuał pogrzebowy, otwarcie żegnają się z nią i uznają jej przynależność do świata umarłych, a nie żywych. Poprzez swoją żałobę oficjalnie zamykają ważny etap życia neofity, tym samym wywołując kolejne etapy rytuału.

Jeżeli chodzi o pochowanie w ziemi, to na poziomie symbolicznym odczytuje się je w dwojaki sposób. Po pierwsze odnaleźć w nim można symboliczne udanie się do świata zmarłych, „królestwa podziemnego”. Wizyta taka uznawana jest za nieodłączny element rytualnej śmierci tymczasowej, jest etapem wymagającym w obrzędowej podróży neofity, który może uzyskać nową tożsamość, dopiero udając się do świata umarłych i powracając z niego. Drugie możliwe odczytanie – powiązane zresztą silnie z pierwszym – to porównanie pochowania ciała w ziemi z powrotem do łona matki, łona ziemi, skąd możliwe jest odrodzenie i ponowne uzyskanie nowej tożsamości. Podobną rolę przywracania do symbolicznego łona spełnia rytualne „połknięcie” lub „zjedzenie” przez zwierzę²³.

W procesie stawania się wampirem faza liminalna trwa stosunkowo krótko. Od momentu ostatecznego ugryzienia wampira, przez pochowanie nieboszczyka, po jego odrodzenie w nowej formie nieraz mija tylko jeden dzień²⁴. Neofita umiera po ostatniej wizycie krwio pijcy i już kolejnej nocy może wygrzebać się z grobu, jeżeli zostanie pochowany od razu po zdarzeniu. Ostatnią ciekawą rzeczą, jaką warto wspomnieć w kontekście fazy liminalnej, jest możliwość przerwania rytuału przejścia w tym momencie inicjacji. W wielu tekstach kultury pojawia się motyw przebijania kołkiem serca ofiary wampira, zanim ta powstanie po raz pierwszy i zacznie polować na ludzi (często wybiera swoich bliskich z czasów, gdy była człowiekiem). Okres liminalny jest okresem dużej bezbronności neofity, a w czasie dnia nie obroni go nawet wampir-stwórca, który chowa się przed promieniami słonecznymi w swoim grobie. To moment, kiedy decyzja o działaniu należy do świata żywych.

Ostatni etap rytuału rozpoczyna się od przebudzenia się ofiary w nowym, wampirzym wcieleniu. Faza ta ma na celu zapewnienie neoficie nowej tożsamości, po tym jak w fazie wyłączenia wyzbył się przynależności

Faza włączenia

23 O inicjacyjnym znaczeniu bycia połkniętym przez zwierzę piszą m.in. Propp (*ibidem*, s. 247–249) oraz Eliade (*Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 56–60).

24 Przykładem tekstu kultury, w którym faza liminalna trwa wyjątkowo krótko, jest serial *Czysta krew* produkcji НВО. Zamiana w wampira zajmuje tu właśnie jeden dzień.

do społeczeństwa ludzkiego. Do najważniejszych momentów tej części przemiany należą: pierwsze spożycie krwi i pierwsze polowanie, transformacja fizyczna, wyostrenie zmysłów, nagły brak odbicia w lustrze i nietolerancja światła słonecznego oraz – jako ukoronowanie procesu – uzyskanie umiejętności tworzenia nowych wampirów.

Pierwsze spożycie krwi następuje zazwyczaj zaraz po „przebudzeniu” nowego wampira. Wstaje z grobu z ogromnym, niepokonanym głodem, nad którym nie jest w stanie zapanować i – często z pomocą starszego wampira – po raz pierwszy kosztuje krwi. Spożycie tego, czym żywią się umarli, stanowi jedno z podstawowych założeń poprawnie wykonanego rytuału inicjacyjnego. Propp pisze:

spożywając pokarm przeznaczony dla umarłych, przybyły wstępuje ostatecznie do ich świata. [...] Martwy nie tylko nie czuje wstrętu do tego jedzenia, lecz wręcz powinien je spożywać, ponieważ podobnie jak pożywienie żywych daje żywym siłę fizyczną i zdrowie, pożywienie zmarłych daje im specyficzną, czarodziejską, magiczną siłę, niezbędną umarłym. Żądając jedzenia, bohater pokazuje tym samym, że nie lęka się go, że ma do niego prawo, że jest »prawdziwy«²⁵.

Dużą wagę tej czynności podkreśla również van Gennep: „spożycie posiłku ze zmarłym to integracja z nim samym i ze wszystkimi innymi zmarłymi, co w konsekwencji pozwala bezpiecznie podróżować po ich świecie”²⁶. Neofita nie tylko zyskuje poczucie przynależności do świata wampirów, ale również czerpie zyski z pożywnych i magicznych właściwości samej krwi. Reux podkreśla wagę obecności krwi w rytuale:

Aby stać się mężczyzną, aby osiąść prawo do kobiet, młodzieniec musi przejść krwawą inicjację. [...] Otacza go mglisty, lecz zarazem wszechobecny obraz: życie rozbija kruchą maskę śmierci. W gnijącym trupie rodzi się nowe istnienie. Z broczącej krwi wyłania się nowe życie. [...] O ile utrata krwi osłabia i może doprowadzić do zgonu, o tyle jej spożycie wzmacnia i przynosi odrodzenie²⁷.

Krew jest więc ważna przy wszelakich rytuałach inicjacyjnych, nawet tych nie dotyczących fantastycznych krwiopijców. W przypadku wampirów ma jednak głębsze znaczenie, gdyż często jest to jedyny rodzaj pokarmu, jaki są w stanie spożyć. Maria Janion twierdzi:

Bez krwi nie ma wampira. Jest to substancja, która decyduje o jego istnieniu, podobnie jak o istnieniu człowieka. [...] Moc regeneracyjną krwi zwierzęcej, ale i ludzkiej, sławi się w wielu obrzędach religijnych świata. Picie krwi ofiary, picie krwi wrogów, spożycie serca jako środka układu krwionośnego to rytuały antropofagiczne [...]. Krew jest pokarmem nad pokarmy, jest wehikułem życia²⁸.

25 W. Propp, *op. cit.*, s. 66.

26 A. van Gennep, *op. cit.*, s. 166.

27 J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 216.

28 M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 37.

Neofita pijący po raz pierwszy krew staje się nie tylko częścią społeczno-ści wampirów, ale także w sposób magiczny wzmacnia proces swojego odrodzenia, ponownego odżywienia ciała, z którego wcześniej wyszano krew-duszę. Udaje się na polowanie, by pozyskać swoją pierwszą ofiarę; przypomina w tym rytualnego wojownika, który udaje się do dziczy, by udowodnić swoją wartość i przynieść zdobycz jako dowód swojej siły.

Kolejnym elementem wartym omówienia jest transformacja fizyczna bohatera, w szczególności tendencje do jego zmienności kształtu (np. zamiana w nietoperza, wilka). Rytualna przemiana w zwierzę najczęściej wiązała się, jak to było w przypadku polowania, z obrzędami wojowniczymi. „Stając się” zwierzęciem, wojownik mógł korzystać z jego siły i mocy magicznej (jak było to w przypadku berserków)²⁹. Wojownicy „[...] mogli niekiedy przemieniać się w wilki lub niedźwiedzie. Berserkim zostawało się w następstwie inicjacji zawierającej próby specyficznie wojownicze”³⁰, jak twierdzi Eliade, i dodaje:

Poprzez próby kandydat przyswajał sobie sposób bycia dzikiej zwierzyny: zostawał groźnym wojownikiem o tyle, o ile zachowywał się jak drapieżna bestia. Przemieniał się w nadczłowieka, ponieważ zdołał przyswoić sobie siłę magiczno-religijną przypisywaną zwierzętom mięsożernym. [...] Przywdziewając skórę wilka, kandydat przyswajał sobie jego zachowanie; innymi słowy, stawał się wojownikiem-dziką bestią, nie do pokonania i odporną na rany³¹.

Rytualna proveniencja motywu zamiany w zwierzę zdaje się pogłębiać wtajemniczenie wampira neofity, który po utracie ludzkiej, podatnej na zranienia i słabowitej powłoki, tym mocniej osadzony zostaje w świecie żywych-umarłych. Motyw transformacji w zwierzę zdaje się mieć swoje odzwierciedlenie także w tym, że wampir – nawet niepodlegający w danym momencie transformacji w nietoperza³² czy wilka³³ – nadal

29 M. Eliade, *op. cit.*, s. 120.

30 *Ibidem*, s. 120.

31 *Ibidem*, s. 121.

32 Motyw przemiany w nietoperza może wydawać się elementem niepasującym do przemiany wojowniczej, gdyż w przeciwieństwie do wilka czy niedźwiedzia, nie kojarzy się on z siłą czy walecznością, ale symbolika tego zwierzęcia pasuje do mitu wampirycznego ze względu na jego konotacje ze światem mroku. Władysław Kopaliński pisze: „Nietoperz symbolizuje ucieczkę od światła i naturalnego porządku rzeczy (życie nocne, sen głową w dół), noc, ciemność, sen, ślepotę, śmierć, melancholię, czarną magię; nieszczęście; zazdrość; strach; wędrówkę dusz; mądrość; pychę; obłąd; drapieżność”. W. Kopaliński, *Nietoperz* [hasło] [w:] *idem, Słownik symboli*, Warszawa 1990.

33 Motyw zamiany w wilka częściej kojarzy się z mitem likantropicznym, lecz w swoich korzeniach wampir i wilkołak nie były tak łatwo rozróżniane, jak jest to teraz w kulturze popularnej. O problemach terminologicznych z nimi związanymi pisze m.in. Anna Gemra (*Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 80–83).

może pochwalić się nadludzkim wyostrzeniem zmysłów. Jego niezwykle dobry wzrok, nadzwyczajny słuch czy siła – wszystkie zdają się przybliżać go do świata zwierząt, które właśnie swoimi nieporównywalnymi z naszymi zmysłami mają przewagę nad ludźmi. Warto jeszcze podkreślić, że motyw transformacji w zwierzę nie musi być wiązany jedynie z kultem wojowniczym, gdyż „rytualną imitację zwierząt mięsożernych spotykamy w kontekstach społeczno-religijnych zupełnie innych niż bractwa wojownicze, a nawet w stowarzyszeniach kobiecych”³⁴.

Ważnym elementem fazy włączenia jest także to, że neofita staje się bezbronny w kontakcie ze śmiertelnymi dla niego promieniami światła słonecznego oraz traci swoje odbicie w lustrze. O znaczeniu światła słonecznego pisałam już w przy okazji fazy wyłączenia, także teraz pozwolę sobie jedynie powtórzyć, że jest ono elementem niezbędnym dla człowieka, życiodajnym i zdrowym, tak więc dla istoty mroku, która całkowicie wyzbyła się ludzkiej tożsamości, staje się niebezpieczne. Jeżeli chodzi o brak odbicia w lustrze, to symbolika rytualna sięga nieco głębiej, a mianowicie do pojęcia niewidzialności rytualnej bądź ślepoty obopólnej. Propp wprowadza inne określenie – „ślepoty pasywnej” – jako stanu niewidzialności osiąganego przez neofitę. Ten, kto nie przeszedł jeszcze rytuału inicjacyjnego, jest niewidoczny dla tego, kto taki rytuał ma już za sobą, ponieważ znajdują się oni po dwóch stronach granicy życia i śmierci. Propp pisze:

analiza pojęcia ślepoty mogłaby doprowadzić do pojęcia niewidzialności. Człowiek jest ślepy nie sam z siebie, ale w odniesieniu do czegoś. [...] Mogłoby to oznaczać przeniesienie stosunków panujących w świecie żywych do świata umarłych: żywi nie widzą umarłych tak samo, jak umarli nie widzą żywych³⁵.

W związku z tym tak często występująca w popkulturze scena, w której prawdziwa tożsamość wampira zostaje odkryta, gdy ten nie odbija się w lustrze, ma dużo sensu ze względu na symbolikę rytualną. Wampir nie należy do świata ludzkiego, lecz do świata zmarłych, więc jego fizyczność to jedynie ułudą. Na poziomie symbolicznym nie widać jego odbicia w lustrze, ponieważ nie jest on częścią świata, który to lustro stworzył. Obecność wampira zawsze wiąże się z kontaktem ze światem nadprzyrodzonym, a lustro jedynie zdradza tę prawdę o nim.

Ostatnim elementem rytuału włączenia, który stanowi zarazem ostateczny dowód uzyskania pełnego wtajemniczenia przez neofitę, jest zdobywanie umiejętności tworzenia nowych wampirów. Propp pyta:

Czym jest wtajemniczenie? Jest to jedna z instytucji charakterystycznych dla ustroju rodowego. Obrzęd ów odbywał się wraz z osiągnięciem dojrzałości. Dzięki

³⁴ M. Eliade, *op. cit.*, s. 123.

³⁵ W. Propp, *op. cit.*, s. 72.

niemu młodzieniec przyjmowany był do grupy rodowej, stawał się jej pełnoprawnym członkiem i uzyskiwał prawo do wstępowania w związki małżeńskie. Taka była społeczna funkcja owego obrzędu. Jego formy są zróżnicowane³⁶.

Może się zdawać, że prawo do wstępowania w związki małżeńskie i tworzenie nowych wampirów to czynności ze sobą zupełnie niepowiązane, lecz tak naprawdę pełnią one podobną funkcję. Wiąże się ona z uprawnieniem do wprowadzania nowych osób do społeczności: dzieci, które urodzą się ze związku usankcjonowanego rytualnie, czy też nowego wampira, stworzonego przez ugryzienie. Osoba, która nie przeszła rytuału inicjacyjnego, etapu dorastania, nie jest uważana za dorosłą, więc nie może założyć rodziny. Neofita, który nie przeszedł rytuału stawania się wampirem (a raczej: któremu nie udało się tej próby przeżyć), nie posiada fizycznej zdolności rozpoczynania procesu przemiany w krwio pijcę. W obu przypadkach jednostka musi udowodnić swoje uprawnienie do powiększania grupy społecznej, do której należy, poprzez wypełnienie obrzędu wtajemniczenia.

Proces tworzenia nowych wampirów pełen jest elementów o proveniencji rytualnej. Choć występują w nim zarówno trzy fazy, które obecne są w każdym rytuale, jak również zmiana statusu społecznego z obcego na członka grupy wtajemniczonej oraz fizyczne naznaczenie neofity, trudno nazwać to zjawisko rytuałem w pełnym tego słowa znaczeniu. Mówi się o tym, że ślady obrzędowości w dzisiejszych tekstach kultury świadczą jedynie o ich żywotności wtórnej, ponieważ w przypadku rytuałów „cechą konieczną do ich zaistnienia jest wykonanie”³⁷. Nawet gdy patrzy się na zagadnienie obrzędu w ten sposób, nie da się zaprzeczyć, że symbolika rytualna jest w stanie przetrwać we współczesnych tekstach kultury, choć nieraz w formie szczątkowej lub niekonsekwentnej. Warto sobie zadać ostatnie pytanie: skąd w miecie wampirycznym pojawia się aż tak dużo elementów rytualnych?

Uważam, że odpowiedź odnaleźć można w gatunkowych korzeniach fantastyki. Wywodzi się ona bowiem w prostej linii od baśni, jak udowodniał już Roger Caillois w swoim eseju *Od baśni do science-fiction*. Autor stwierdził, że: „fantastyka jest chronologicznie późniejsza niż baśniowość i wchodzi niejako na jej miejsce”³⁸ oraz wytłumaczył główne podobieństwa i różnice pomiędzy nimi. Gdy spojrzymy na samą baśń,

Gdy wampir stworzył wampira

³⁶ *Ibidem*, s. 53.

³⁷ S. Jaskulska, *Współczesne rytuały przejścia z dzieciństwa do dorosłości: baśń o Śpiącej Królewnie* [w:] *Bajka, baśń, legenda i mit w naukowych opracowaniach*, red. A. Grabowski, M. Zaorska, Olsztyn 2016, s. 47.

³⁸ R. Caillois, *Od baśni do science-fiction* [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 1967.

okaże się, że rytualność jest w nią głęboko wpisana. Propp pisał o tym, że „cykl związany z inicjacją stanowi najstarszą podstawę bajki”³⁹ i poświęcił dużą część swojego dzieła, *Historycznych korzeni bajki magicznej*, by udowodnić to twierdzenie. Rytualność baśni odczytywać można na różnych poziomach: jako rytuał ukryty w podróży bohatera bajki magicznej oraz jako doświadczenie czytelnika (bądź słuchacza) baśni, na którego tekst ten wpływa⁴⁰. Domniemać można, że przy tak silnej proveniencji rytualnej gatunku-matki (baśni) gatunki wobec niej pochodne (fantastyka, science-fiction) mają naturalne predyspozycje do korzystania z zasobu symboli charakterystycznych dla obrzędów przejścia. Nie chodzi tu tylko o mit wampiryczny. W podobny sposób rozwija się proces stawania się wilkołakiem w micie likantropicznym czy chociażby tworzenie Monstrum Frankensteina w dziele Mary Shelley, które rozpoczęło karierę fantastyki naukowej. Jako końcowy wniosek mogę zaproponować stwierdzenie, że elementy rytuałów inicjacyjnych, choć często nieuświadomione przez twórców i odbiorców popkultury, znajdują swoje odzwierciedlenie w motywie „stawania się innym” w nurcie fantastycznym współczesnej kultury popularnej.

Bibliografia

- Caillois R. *Od baśni do science-fiction* [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 1967.
- Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997.
- van Gennep A., *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Jaskulska S., „Rytuały przejścia” jako kategoria analityczna. Przyczynek do dyskusji nad badaniem rytualnego oblicza rzeczywistości szkolnej, „Studia Edukacyjne” 2013, nr 26.
- Kopaliński W., *Nietoperz* [hasło] [w:] *idem, Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Olkusz K., *Rozbieranie wampira. Erotyczne imaginacje i seksualne fantazje w romansach paranormalnych/metafizycznych (na wybranych przykładach)*, „Orbis Linguarum” 2015, vol. 43.
- Pawlarczyk B., Pawlarczyk-Wróblewska E., *Krew i jej symbolika w świetle Biblii*, Poznań 2009.
- Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003.
- Roux J.-P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994.

³⁹ W. Propp, *op. cit.*, s. 396.

⁴⁰ S. Jaskulska, *op. cit.*, s. 47.

Śledztwo prowadzi Nieumarły. Wizerunek wampira- detektywa w amerykańskiej popkulturze

Abstrakt

W niniejszym artykule pragnę przybliżyć szerszemu gronu odbiorców wizerunek wampirycznego detektywa zawarty w wybranych tekstach współczesnej kultury popularnej. Porównanie powieści i powstałych na ich bazie seriali doskonale ukazuje wzajemne przenikanie się literatury i filmu, które czerpią ze znanych motywów i przetwarzają je na potrzeby współczesnego masowego odbiorcy. Jedną z najsłynniejszych postaci popkultury lat 90. XX w. był Angel, ukochany Buffy z serialu *Buffy, postrach wampirów* (*Buffy the Vampire Slayer*). Po opuszczeniu Sunnydale wampir posiadający duszę postanowił przenieść się do Los Angeles i pomagać ludziom.

Amerykański serial *Pod osłoną nocy* (*Moonlight*) z 2007 r. oscyluje wokół problemów 80-letniego wampira, a zarazem prywatnego detektywa Micka St Johna. Wampir rozwiązuje kryminalne zagadki i zмага się z uczuciami do pięknej reporterki Beth. W kolejnych odcinkach Mick musi także rozliczyć się z bolesną przeszłością, która doskwiera mu po odkryciu wspólnej przyszłości Beth i byłej żony Coraline.

Także literatura obfituje w postaci wampiryczne, które wykonują zawód detektywa. Jednakże tylko w serii *Wampir do wynajęcia* autorstwa J.R. Rain, którego bohaterką jest Samantha Moon, kryminalny wątek jest szerzej rozwinięty. Moon była idealną matką i żoną pracującą w federalnym urzędzie, której życie uległo zmianie, gdy została zaatakowana przez wampira. Powieściowa seria liczy sześć tomów, w których opisane są przeżycia głównej bohaterki, jej zmagania z wampiryzmem oraz podjęcie decyzji o założeniu własnej agencji detektywistycznej. Te postaci są doskonałym przykładem do dyskusji o wampirzych umiejętnościach, które pomagają im w wykonywanym zawodzie oraz o wpływie ich prywatnych problemów na rozwiązywanie zagadek kryminalnych.

Słowa kluczowe

wampir ~ detektyw
~ odkupienie ~ kultura
popularna ~ kodeks
moralny

Śledztwo prowadzi Nieumarły. Wizerunek wampira- detektywa w amerykańskiej popkulturze

Wampir jest jedną z tych istot mitycznych, które niezmiennie fascynują twórców literatury, filmów oraz seriali. Szczególnie w kulturze amerykańskiej zainteresowanie wampirycznymi motywami jest ostatnimi czasy ogromne, wystarczy wspomnieć liczbę wydawanych powieści z gatunku *paranormal romance* oraz dzieł filmowych, tj. licznych adaptacji prozy czy filmów inspirowanych motywami wampirycznymi.

Interesujące dla twórców wydają się takie cechy ich natury, jak nieśmiertelność, która jednak często okazuje się pozorna¹, oraz nadnaturalne zdolności. Te istoty o charakterystycznym wyglądzie: wyjątkowo bladej skórze, z okalającymi oczy cieniami i wydłużonymi kłami umożliwiającymi picie ludzkiej krwi, mogą zostać odstraszone lub unicestwione za pomocą różnych sposobów. Z uwagi na martwość ciała na ogół nie mogą się rozmnażać (choć w folklorze cygańskim uznawano inaczej²; taka mityczna istota, która została zrodzona z ludzkiej matki, jest hybrydą, wampirem półkrwi – zwanym dhampirem)³.

Motywy wampiryczne najpierw zaczęły przenikać do literatury; w okresie romantyzmu powstawało wiele utworów, które czerpały z lokalnego folkloru oraz bazowały na kategorii niesamowitości:

motyw wampiryczny zaistniał w literaturze pięknej u schyłku XVIII wieku za pośrednictwem gotycyzmu angielskiego. Inspiracja ta szczególnie uwidacznia się w aspekcie dwóch kategorii świata przedstawionego: bohatera

- 1 Za nieśmiertelność pozorną uważam wszystkie sytuacje, w których można zabić wampira.
- 2 S. Tilli, *Wampir w folklorze słownym w Rumunii, na Węgrzech i w krajach słowiańskich*, <http://bit.ly/2D7c9vo> [dostęp: 25.03.2016].
- 3 Por. seria artykułów T. P. Vukanovića publikowanych w latach 1957–1960. T. P. Vukanović, *The Vampire*, „Journal of the Gypsy Lore Society” 3rd series 1957–1960, No. 36–39.

(wampir jawi się bowiem jako następca im moralisty – »łotra gotyckiego«) oraz przestrzeni⁴.

W kulturze Zachodu motywy wampiryczne ukazywane były w kontekście seksualnym łączącym w sobie zamięłowanie do orgii rodem z powieści markiza de Sade'a oraz dualizmu motywów Erosa i Tanatosa⁵. Powstały w ten sposób fantazmat okazał się tworem bardzo trwałym, który odcisnął piętno na literaturze i wytworach kultury. Szczególne miejsce w tej kwestii zajmuje gotycka powieść grozy, przedstawiająca niezwykle wydarzenia, dziejące się zazwyczaj w atmosferze tajemniczości i z dużym udziałem istot nadprzyrodzonych, co wpłynęło w sposób istotny na stylistykę świata przedstawionego w literackim i filmowym horrorze wampirycznym⁶.

Wraz z pojawieniem się kolejnych tekstów kultury odbiorcy mieli okazję zapoznać się z unowocześnioną wersją wampirycznego mitu. W wielu z nich wampiry zyskiwały coraz więcej cech ludzkich oraz nowych umiejętności, które zaczęły wykorzystywać w celu pomocy ludziom i odkupienia własnych win. Nie dziwi zatem fakt powstania pod koniec ubiegłego wieku nowego modelu wampira, a mianowicie krwiopijcy, który żyje wśród ludzi pod maską policjanta lub detektywa.

Rozpatrując wizerunek wampira-detektywa w wybranych tekstach kultury należy zwrócić uwagę na pewną znaczącą kwestię. Wizerunek krwiopijcy w roli stróża prawa jest zdeterminowany przez kilka ważnych czynników, których współwystępowanie i wzajemne przenikanie gwarantuje pełen obraz tej specyficznej odmiany postaci wampirycznej. Zagadnienia, które warto wziąć pod uwagę podczas analizy, dotyczą kwestii związanych z wampiryzmem, pracą detektywa oraz życiem prywatnym bohatera.

Budowanie wizerunku tego specyficznego detektywa rozpocząć należy od zarysowania antagonizmów dotyczących życia ludzkiego oraz wampirzej egzystencji. Takie kontrastowe zestawienie jest istotne, ponieważ pozwala na ukazanie zmian, jakie zaszły w tym bohaterze po przemianie w istotę nieśmiertelną. Moment metamorfozy oraz warunki temu sprzyjające miały znaczący wpływ na kształtowanie się osobowości nowo przemienionego osobnika, gdyż określały jego stosunek do ludzi i praw, jakie ustanowili. Patrząc na to zagadnienie z psychologicznego punktu

Wampiryzm

4 A. Has-Tokarz, *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 169–170.

5 Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak wampir i Monstrum Frankenstein* w wybranych utworach, Wrocław 2008, s. 101–102.

6 A. Has-Tokarz, *op. cit.*, s. 169–170.

widzenia można zauważyć pewną prawidłowość: jeśli do przemiany doszło pod przymusem, to „młody” wampir może przejawiać zachowania agresywne i destrukcyjne. Powstała w ten sposób trauma skutkuje czasem utratą kontroli, co okazuje się często szkodliwe zarówno dla społeczności ludzkiej (wzrost liczby ofiar śmiertelnych, zaatakowanych przez ogarniętego furją wampira), jak i wampirzej (możliwość zdementowania, wyjawienia obecności krwio pijców w świecie śmiertelników, a co za tym idzie – działania łowców mające za zadanie wyeliminować istoty nadprzyrodzone).

Pierwszą filmową realizacją nowego konceptu postaci wampirycznej był film *Nick Knight* z 1989 r. (USA, reż. Farhad Mann) oraz emitowana latach 1992–1996 kontynuacja losów wampirzego policjanta z wydziału zabójstw znana pod tytułem *Nocny łowca* (*Forever Knight*). Główny bohater serii, czyli Nick Knight, to współczesny pseudonim Nicolasa de Brabanta⁷ rycerza uczestniczącego w krucjatach, który za sprawą paktu zawartego z Lucieniem LaCroixem⁸ stał się wampirem.

W momencie przeistoczenia się w krwio pijcę Nick Knight zyskał nadnaturalne zdolności, ale także słabości: zarówno takie, które są powszechnie znane i kojarzone z wampiryzmem, jak i oryginalne, wymyślone przez scenarzystów. Wampir ten posiadał wyostrzone zmysły: umiejętność widzenia w podczerwieni, wzmocniony słuch, nadludzką siłę, szybkość oraz zręczność. Był w stanie szybko zregenerować siły i leczyć rany w bardzo krótkim czasie. Jego ciało było odporne na chłód, trucizny i choroby, a jego serce biło tylko raz na 10 minut. Jedną z najbardziej użytecznych zdolności Nicka była hipnoza, czyli możliwość kontrolowania działań ludzi⁹. Ten dar stosował on przede wszystkim podczas pracy w policji.

Najpoważniejszym negatywnym skutkiem przemiany była awersja do światła słonecznego, które było dla tego bohatera śmiertelne. Ponadto Knight przejawiał groźne reakcje alergiczne na jedzenie i niektóre płyny, z czego najdotkliwszą wydaje się awersja do czosnku. Nie mógł przebywać w pobliżu obiektów związanych z kultem religijnym (krucyfiksy, woda święcona i inne religijne symbole), gdyż te powodowały u niego oparzenia ciała. Podobnie jak inne wampiry znane z literatury,

7 Nazwisko sugeruje, że był potomkiem jednego z władców Brabancji, historycznej krainy w Europie Zachodniej obejmującej część dzisiejszej Belgii i południowo-zachodniej Holandii. Brabancja była hrabstwem w księstwie Dolnej Lotaryngii, ale w 1106 r. zyskała rangę księstwa. Zob. J. Łaptos, *Historia Belgii*, Wrocław 1994.

8 W zamian za posłuszeństwo miał zyskać nieśmiertelność i niezwykle moce. Istotną rolę w podjęciu decyzji spełniała piękna wampirzyca Janette DuCharme, która uwiodła Brabanta.

9 Te osoby, które są odporne na hipnozę, zwą się *resisters*.

policjant był nieśmiertelny¹⁰ i nie starzał się. Zabić go można było poprzez wbicie drewnianego kołka w serce, podpalenie lub dekapitację.

Na co dzień wampir wyglądał jak człowiek, ale jego skóra była zimna w dotyku. W obliczu zagrożenia lub w czasie agresywnych zachowań ujawniał swoją wampiryczną stronę, która objawiała się wysuniętymi kłami i żółtymi oczami. Knight musiał sypiać w trumnie, lecz nie tracił wampirzych umiejętności wraz z nastaniem świtu.

Przedstawione w serialu *Nocny łowca* ponadnaturalne umiejętności bohatera połączone z tematyką moralną i rozdarciem wewnętrznym wampira okazały się motywami bardzo często powielanymi oraz przetwarzanymi w kolejnych serialach poświęconych wampirowi-detektywowi.

Również w serialu *Angel* (1999–2004), będącym spin-offem popularnej produkcji *Buffy, postrach wampirów* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003), pojawia się postać krwio pijcy, który poprzez wykonywanie zawodu prywatnego detektywa stara się odkupić dawne winy i ukoić ból po rozstaniu z ukochaną. Sprawy kryminalne połączone są z tematyką. Podobnie jak Brabant, wampir Angelus był okrutnym mordercą, który krzywdził niewinnych. Za sprawą cygańskiej klątwy odzyskał człowieczeństwo i od tamtej pory starał się tłumić rządę krwi. Postawił sobie za cel ochronę ludzi przed demonami oraz innymi istotami nadprzyrodzonymi.

Osobista historia Henry'ego Fitzroya, bohatera *Wieżów krwi* (*Blood Ties*, 2006–2008), jest preludem do nieco zmienionej charakterystyki postaci wampirycznej. Nie przypomina bowiem „heroicznych” fikcyjnych krwio pijców, którzy starają się odrzucić wampirze instynkty poprzez unikanie ludzkiej krwi. Henry czerpie przyjemność z bycia wampirem i często korzysta z przywilejów, które dała mu przemiana. Obdarzony umiejętnością hipnotyzowania ludzi przystojny wampir używa jej głównie, aby zaspokoić głód. Jego urokowi nie są w stanie oprzeć się młode kobiety, które ochoczo pozwalają na picie ich krwi podczas stosunku seksualnego. W ten sposób codzienna potrzeba posilenia się zyskuje – bardziej niż w innych serialach – seksualny wymiar i zostaje sprowadzona do osiągnięcia orgazmu przez obie strony.

Oprócz możliwości poddawania ludzkiego umysłu sugestii wampir posiada większość cech przypisywanych swojej rasie – jest nieśmiertelny, bardzo silny i szybki, a rany, które odnosi podczas walki, leczą się wyjątkowo prędko. Główną cechą, która odróżnia go od pozostałych postaci

¹⁰ Z racji długiego życia Knight miał okazję poznać ważne historyczne postaci, których część wspomniana zostaje w serialu. Spotkał Joannę D'Arc, Arthura Conana Doyle'a, Ludwiga van Beethovena, Kubę Rozpruwacza, Grigoriego Rasputina czy Adolfa Hitlera. W tym czasie miał również możliwość nauki kilku języków, w tym niemieckiego, rosyjskiego, chińskiego, mandaryńskiego i hiszpańskiego.

omawianych w niniejszym artykule, jest uleganie procesowi starzenia się, który został znacznie spowolniony w porównaniu z ludzkim. Podobnie jak dla pozostałych wampirów, zabójcze jest dla niego światło słoneczne, ale skuteczne okazać się mogą również drewniane kołki i obcięcie głowy. Czosnek oraz krucyfiksy nie oddziałują na niego negatywnie, co podkreślono w serialu – wampir nosi na szyi niewielki krzyż, który symbolizuje również jego głęboką religijność. W trakcie dnia Henry zapada w letarg, z którego wybudza go nastanie nocy. Nie musi sypiać w trumnie – miejsce jego spoczynku stanowi eleganckie, ogromne łóżko w przestronnym apartamencie. Wbrew powszechnym poglądom jego odbicie w lustrze jest widoczne. W stanie zagrożenia ujawnia swoją wampirzą proveniencję: oczy stają się czarne, twarz ulega zwierzęcemu wykrzywieniu, z ust wysuwają się kły, a paznokcie zamieniają się w długie szpony.

Postać Henry'ego pozwala na poznanie wampira z innej strony – jako drapieżnika, który poluje na ludzi aby zaspokoić głód. Miejsce polowań jest ważne dla każdego osobnika z powodu silnie odczuwanego instynktu terytorialnego, który nakazuje walkę z każdym, kto wkroczy na jego teren. Z tego powodu w jednym mieście nie może przebywać więcej niż jeden krwio pijca, gdyż doprowadziłoby to do walki o dominację oraz mogłoby narazić wielu ludzi na utratę życia. Między wampirami bardzo często dochodzi do walk o terytorium, które zazwyczaj kończą się śmiercią jednego z osobników lub poszukiwaniem innego miejsca żeru.

W serialu krwio pijcy odczuwają instynkt stadny, który nakazuje im opiekę nad młodymi osobnikami. W tajniki egzystencji wampira wprowadza „twórca”, który wykazuje wobec niego instynkt opiekuńczy podobny do relacji między matką a dzieckiem. Zadaniem „twórcy” nowego wampira jest nauczanie go zasad przetrwania w ludzkim świecie oraz wpojenie bezwzględnego zakazu ujawniania wampirzej tożsamości. Przyuczanie młodego osobnika trwa około roku, podczas którego nie rozstaje się on z „twórcą” – nawet polują wspólnie – co ma walory edukacyjne. Po upływie tego czasu ich drogi się rozchodzą bez względu na to, jaka relacja łączyła ich przed przemianą.

W serialu *Pod osłoną nocy* (*Moonlight*, 2007–2008) najważniejsze dla ukazania zmian w wizerunku wampira są dwa początkowe epizody. W odcinku pierwszym przewrotnie zatytułowanym *No Such Thing As Vampire* Mick St. John rozpracowuje śmierć studentki upozorowaną na atak wampira, o czym mają świadczyć pozbawienie ciała krwi oraz imitujące ślady po ugryzieniu rany na szyi. Ten epizod stanowiący wprowadzenie do fabuły zawiera także dyskusyjną wizję wampirzej mitologii reprezentowaną przez profesora Ellisa, który kreuje się na wampira, aby móc skuteczniej uwodzić studentki.

Zdaniem profesora człowiek od chwili poczęcia przejawia zachowania wampiryczne. Będąc w łonie matki żyje w mroku i żywi się jej krwią. Po porodzie, będącym brutalnym wyrwaniem na światło dzienne, człowiek pragnie wrócić do tego bezpiecznego świata mroku i krwi. Od tej chwili ludzka egzystencja nastawiona jest na bezowocne poszukiwania, które nigdy nie zostaną zaspokojone. Zgodnie z takim rozumieniem wampir

is a metaphor of human desires including blood thirst as a deep hunger of connection. There are no vampire creatures that you know from literature or movies. A Real vampire is simple a person born with the ability to absorb and manipulate pranic energy¹¹. Real vampires have a critical energy imbalance. So we must seek out pranic energy and absorb it. Fresh blood has a very high pranic energy content, hence the blood link to vampires. But when done correctly, a pranic ceremony can have salutary effects for both participants¹².

Ellis przekonuje, że istnieją również inne sposoby przedstawiania postaci tego demona. W psychologii funkcjonuje pojęcie emocjonalnego wampira¹³, czyli osoby, która wykazuje się skrajnie niskim poziomem empatii i szuka wad wśród innych osób. Seksuolodzy natomiast potwierdzają istnienie dewiacji zwanej wampiryzmem seksualnym, która objawia się fetyszem krwi oraz osiąganiem satysfakcji seksualnej podczas gryzienia lub zadrapywania partnera¹⁴. Z kolei w medycynie za wampira można uznać osobę z genetycznymi predyspozycjami do przyswajania krwi. Ellis widzi to zagadnienie nieco inaczej i łączy wampiryzm z wiedzą zawartą w pismach spisanych sanskrytem:

The spiritual, sexual vampire lurks between the lines of Sanscrit tablets. Numerous cultures of antiquity believed that blood was a vital element in the lovemaking and life-giving process. Now All these ancient Texas can be categorized in a number of ways, but what's most important to us is the spilit of these texts, not the letter. So the ancient tantric practice of using sexual intercourse to transform one's sexual energy into blissful consciousness speaks to that issue perfectly¹⁵.

Podsumowując, serialowy profesor antropologii miesza różne aspekty postrzegania wampiryzmu w tym kwestie mitologiczne i tworzy na ich bazie własny kult oparty na praktykach seksualnych, duchowości graniczącej z New Age i mrocznych rytuałach związanych z piciem krwi. Podkreśleniem duchowego i cielesnego połączenia ma być naszyjnik

11 Prana (dewanagari प्राण , sansk. trl. *prāṇāh*) to określenie siły życiowej utrzymującej wszystkie istoty żywe, bardzo często jest utożsamiana z oddechem. Więcej: M. Wielobób, *Psychologia jogi. Wprowadzenie Jogasutr Patańdzalego*, Gliwice 2013.

12 Fragment wykładu profesora Ellisa, na który uczęszczała Beth.

13 Por. A. J. Bernstein, *Emocjonalne wampiry*, przeł. J. Kubiak, Warszawa 2010.

14 Por. J. Szyran, *Aspekty moralne fantazji seksualnych*, „Collectanea Theologica” 2005, nr 75, s. 144–159.

15 Fragment wykładu Ellisa.

w kształcie nietoperza z fioletową krwią profesora¹⁶. Ellis okazuje się umiejętnym manipulatorem, który wykorzystuje pragnienia studentek i ich wyobrażenia dotyczące postaci wampirycznej, w większości opartych na informacjach przekazywanych za pomocą kultury popularnej. Profesor posługuje się pseudonaukowymi metodami oraz źródłami historycznymi, aby zyskać większą wiarygodność jako guru sekty i móc uwodzić spragnione niezwykłych doznań dziewczyny.

Sceny z udziałem profesora mają za zadanie wyjaśnić widzowi kontrast pomiędzy „laickim” rozumieniem tematyki wampirycznej a prawdziwym wampiryzmem reprezentowanym przez Micka i jego znajomych, w tym najbliższego przyjaciela i mentora – biznesmana Josepha Kostana. Jego działania stoją w całkowitej opozycji do stylu życia i zasad wyznawanych przez prawdziwe wampiry. Obecność takiej osoby jak Ellis stanowi zagrożenie dla społeczności krwiopiców i może doprowadzić do wybuchu wojny między nimi a śmiertelnikami¹⁷.

Podobnie jak w *Wieżach krwi* wampiry z Los Angeles tworzą nieformalną grupę opartą na zasadach zaakceptowanych przez pozostałych członków. Najważniejszą z nich jest egzystencja u boku ludzi, którzy nie mogą zdawać sobie sprawy z istnienia istot nadprzyrodzonych. Złamanie tej zasady może zagrozić dekonspiracją całej społeczności, dlatego wampiry muszą liczyć się z surowymi karami, w tym z karą śmierci poprzez spalenie¹⁸. Wprowadzoną specjalnie na potrzeby serialu jednostką zapewniającą tajność działań wampirów jest grupa „sprzątaczy” (*the cleaners*). W momencie niekontrolowanego pożywiania się, które kończy się

16 Swoistym odzwierciedleniem jego przekonań, opartych na starożytnych wierzeniach, są gabinet naukowca i piwnica, w której spotykają się członkowie sekty. Uczelniane pomieszczenie przepełnione jest starymi księgami poświęconymi różnym aspektom wampiryzmu oraz artefaktami, np. symbolem litewskiego boga krwi. Natomiast w miejscu kultu znaleźć można kielichy wypełnione krwią, statuetki nietoperzy, maski wampirów oraz sylwetki bożków seksualnych.

17 Mick ma do tej sprawy bardzo emocjonalne podejście, jest szczególnie zdegustowany podszywaniem się pod wampira i nie może pogodzić się z myślą, że można wykorzystywać wiarę w istoty nadnaturalne w celu krzywdzenia niewinnych ludzi. Takie działania, a zwłaszcza śmierć jednej z licznych kochanek profesora, uważa za działanie karygodne, bo mogące zaszkodzić także wampirom.

18 W odcinku szesnastym wampirzyca Emma zostaje oskarżona o zamordowanie ludzkiego kochanka i przewieziona do aresztu. Odczuwająca głód krwi sprowadza zagrożenie nie tylko na ludzi, ale również wampiry, których obecność może zostać ujawniona. Z tego powodu szantażuje współbraci wyjawieniem nazwisk wszystkich krwiopiców mieszkających w Los Angeles. Mick, powodowany empatią wobec znajomej, planuje akcję odbicia Emmy, nie zdając sobie sprawy, że jej los został już przesądzony. Wampirzyca została oskarżona o szkodzenie społeczności, w wyniku czego otrzymała surową karę – spalenie miotaczem ognia. W czasie wykonywania wyroku pojawia się jej mąż, który postanawia zginąć wraz z ukochaną.

zabiciem człowieka, ekipa sprzątająca pojawia się we wskazanym miejscu i usuwa trupa. Zgłoszenia przyjmowane są anonimowo, ale i tak większość sprzątaczy zna wampiry, które do nich dzwonią, aby w razie problemów móc ujawnić społeczności wstydlive szczegóły poczynań konkretnych osobników.

Wampiry przejawiają także trudne dla ludzkiego pojmowania relacje emocjonalne. Jedną z najsilniejszych więzi jest ta między twórcą a nowym wampirem, porównywana przez Micka do relacji między ojcem a dzieckiem. Podczas aktu wymiany krwi pomiędzy dwoma wampirami tworzy się więź oparta na wzajemnej pomocy i zależności od siebie. Na „twórcy” spoczywa obowiązek nauczania „młodego” wampira kontrolowanego sposobu zaspokajania żądzy krwi w taki sposób, aby nie skrzywdzić człowieka. W przypadku braku obopólnej zgody na przemianę ta więź może się nie pojawić¹⁹.

Większość wampirów potrafi zapanować nad żądzą krwi. Istnieją jednakże osobniki, które mimo treningu nadal mają z tym problemy. Mick uczęszcza do banków krwi, aby nie żerować na ludziach, których mógłby zabić. Z kolei Joseph korzysta z usług tzw. „świeżynek” (*freshies*), czyli osób obojga płci, które chętnie oddają pewne ilości krwi w zamian za przysługi, np. pieniądze. W przypadku tego wampira relacja z nimi jest poszerzona o akt seksualny.

Każdy serialowy wampir posiada również specjalne umiejętności, które mają umożliwić mu życie w świecie ludzkim i szybkie polowanie. Te istoty są bardzo szybkie, zwinne, potrafią skakać na odległość kilku pięter i poruszają się bezszelestnie. Nie posiadają zdolności lataania ani przemiany w żadne zwierzę. Dzięki wyostrzonemu słuchowi²⁰ oraz umiejętności dostrzegania niewidocznych ludzkim okiem śladów Mick jest doskonałym detektywem. Potrafi usłyszeć bicie serca z dużej odległości i posiada umiejętność „wyczuwania przeszłości” (doskonały węch powoduje, że – będąc na miejscu zbrodni – potrafi z detalami opisać przebieg morderstwa i określić cechy psychologiczne sprawcy – czy był wampirem, czy zabił dla przyjemności, czy z powodu gniewu). Aby zregenerować siły, detektyw śpi w lodówce ludzkich rozmiarów, która chłodzi szybko nagrzewające się ciało wampira i spowalnia procesy degradacji komórek ciała.

19 W jednym z odcinków pojawia się postać naukowca, który pozoruje wypadek samochodowy i wysysa krew z przechodnia. Podczas pożywiania się nie zauważa, że zranił się, a kilka kropel jego krwi zostaje połknięte przez ofiarę. Pozostawia człowieka na miejscu zdarzenia i dzwoni po sprzątaczy. Jednakże w tym czasie człowiek staje się wampirem, który nieprzygotowany do kontrolowanego żerowania zabija kilka osób, w tym własną żonę.

20 Mick twierdzi, że potrafi usłyszeć rozmowę z odległości 100 jardów.

Jednakże egzystencja wampira posiada również mroczną stronę. W przypadku Micka objawia się ona, gdy próbuje ochronić ciążarną dziewczynę przed zemstą mafii. Po kilkunastu godzinach spędzonych w upale silna wola St. Johna zostaje poddana próbie. Staje w obliczu moralnego dylematu – może zaspokoić głód i odzyskać utracone siły, zabijając dziewczynę albo samemu umrzeć:

Vampire survival instincts are simple. If you're dying, you need blood. Doesen't matter that I'd sworn to protect Leni and her baby. If I can't get blood another way, I'll have to feed on her. I won't be able to stop myself²¹.

Aby spowolnić ten proces stara się gwałtownie ochłodzić ciało, dlatego leży w wannie z kostkami lodu w opuszczonym obskurnym motelu. W tym czasie dręczą go wizje związane z pragnieniem ludzkiej krwi, w których wskazuje, jak istotną substancją jest ona dla wampira:

You can make your own blood. We've got to beg, borrow or work it into the budget. [...] When I get thirsty, I start to see blood everywhere. Even the damn tomato juice made me think that maybe I'd found a vamp-friendly vending machine²².

Detektyw detektywowi nierówny

Drugim ważnym czynnikiem warunkującym wizerunek współczesnego krwiopijcy, jaki należy wziąć pod uwagę, jest zawód. Wybór profesji detektywa²³ determinuje stałe przebywanie wśród ludzi oraz liczne kontakty z przestępcami. Wampir niepotrafiący zapanować nad głodem krwi może stanowić zagrożenie dla osób postronnych, co z kolei może spowodować ujawnienie jego drapieżnej natury oraz obecności wampirów w ludzkim świecie.

W amerykańskim prawodawstwie istnieje rozróżnienie na detektywa policyjnego oraz prywatnego²⁴. Policyjny detektyw jest pracownikiem

21 Fragment odcinka czwartego zatytułowanego *Fever*.

22 *You* odnosi się do widza, do którego Mick bardzo często kieruje swoje przemyślenia na temat wampirze egzystencji. *Ibidem*.

23 W Polsce mianem detektywa określa się licencjonowanych prywatnych detektywów. Obecnie kwestie prawne związane z zakresem usług świadczonych przez prywatnych detektywów w Polsce reguluje ustawa o usługach detektywistycznych (Dz.U. z 2017 r. poz. 556), która wprowadziła zbiór konkretnych praw i obowiązków. Ustawodawca nie przyznał detektywom uprawnień do wylegitymowania osób w celu ustalenia ich tożsamości, przeszukania osób, pomieszczeń i pojazdów. Wyjątek należy uprawnić do przetwarzania danych osobowych zawartych w toku czynności bez zgody osób, których dotyczą dane. Zakres pracy detektywa w polskich realiach opisują autorzy publikacji *Podstawy detektywistyki*. Zob. T. Aleksandrowicz, J. Konieczny, A. Konik, *Podstawy detektywistyki*, Warszawa 2008.

24 Zgodnie z terminologią anglosaską miano detektywa oprócz osoby działającej w ramach prywatnego biura śledczego zyskuje także członek policyjnego oddziału operacyjno-rozpoznawczego i grupy dochodzeniowo-śledczej. Więcej na ten temat pisze Mark Button w książce *Private policing*, Portland 2002.

organów ścigania, który zwykle specjalizuje się w wykrywaniu cięższych przestępstw, tj. przestępczość zorganizowana oraz sprawców zabójstw. Do jego zadań należy ogląd miejsca zbrodni, przesłuchiwanie świadków oraz podążanie za śladami, które pojawiają się w trakcie śledztwa. Pracę takiego detektywa ogranicza system prawny oraz struktura policji. Aby móc pracować nad konkretną sprawą, policyjny detektyw musi wraz z partnerem zostać do niej przydzielony. W trakcie prowadzenia czynności dochodzeniowych jest zobligowany dostarczać raporty przełożonemu, w których przedstawia wyniki dotychczasowej pracy. Nie może działać samowolnie, bez porozumienia z partnerem oraz przełożonym, gdyż skutkowałoby to karą dyscyplinarną, odsunięciem od sprawy oraz zawieszeniem w wykonywaniu obowiązków. W trakcie przesłuchiwania świadków oraz osób podejrzanych nie może pozwolić sobie na nadużywanie władzy, np. wymuszanie zeznań metodami siłowymi. Nie wolno mu również samodzielnie przeszukiwać budynków oraz innych lokalizacji, które znajdują się w kręgu jego zainteresowań – jest zobowiązany do posiadania nakazu rewizji wystawionego przez sędziego z inicjatywy współpracującego z policją prokuratora.

Inaczej wygląda sytuacja tzw. *private eye* (inaczej: *private investigator*, *P.I.*), czyli detektywa prywatnego. Jest to zawód zdeterminowany głównie czynnikiem zarobkowym, który można wykonywać dzięki posiadaniu licencji na prowadzenie usług prywatnego biura śledczego. Taki detektyw może wybierać sprawy, które będzie badał, przy czym w ich wyborze kieruje się różnymi czynnikami. Z racji tego, że jego działania są sownie opłacane przez osobę, która go wynajęła, prywatny śledczy może korzystać z różnych udogodnień, które nieraz są na granicy prawa. Do swojej dyspozycji ma m.in. specjalistyczny aparat fotograficzny, sprzęt podsłuchowy o dalekim zasięgu, lokalizatory GPS czy specjalistyczne oprogramowanie komputerowe. Jednakże dostęp do tych środków oraz częstość ich użytkowania zależne są od statusu społecznego detektywa oraz wymagań klientów.

Najczęściej prywatnego detektywa zatrudnia się w celu potwierdzenia niewierności małżonka. Rzadziej są to sprawy kryminalne dotyczące np. nierozwiązanych spraw lub umorzonych śledztw policyjnych. Większość P.I. woli nie wchodzić w kompetencje policjantów, którzy z nieufnością podchodzą do ich działań oraz wykazują niechęć do współpracy i nie są skłonni do dzielenia się zdobytymi informacjami.

Jedynym policyjnym detektywem we wspomnianych serialach jest Nick Brabant, który po stuleciach rozpamiętywania krzywd, do których się przyczynił, zdecydował się na odkupienie win. Uznał, że będzie pomagał ludziom jako policjant z wydziału zabójstw Metropolitan Toronto Police. Wierzył, że może przysłużyć się społeczeństwu, bo ten zawód gwarantuje mu

walkę z niesprawiedliwością i pozwoli na ukaranie przestępców, którzy krzywdzą niewinnych i niszczą ład społeczny. Przebywając w otoczeniu przestępców, których może ukarać, staje się lepszą osobą oraz chroni pokłady człowieczeństwa, które w nim pozostały. W wykonywanej przez siebie pracy szuka zatem odkupienia i możliwości naprawy błędów z przeszłości²⁵.

Wszystkich niezwykłych umiejętności nabytych w czasie przemiany używa wyłącznie w trakcie prowadzenia śledztwa. Doskonały wzrok pozwala mu na dostrzeżenie najmniejszych śladów pozostawionych na miejscu zbrodni, np. włosów, kawałków materiału. Ponadto potrafi skojarzyć zapach z miejsca zbrodni z konkretną osobą, dzięki czemu jest np. w stanie udowodnić kłamstwo osobie, która podczas przesłuchania zarzeka się, że nie była na miejscu zbrodni. Dzięki widzeniu w podczewieni może zobaczyć ile osób znajduje się w kryjówce zbrodniarzy, co pozwala mu zminimalizować zagrożenie w wypadku wspólnych akcji oddziałów szybkiego reagowania.

Będąc stróżem prawa, stara się chronić niewinnych i karać winnych, przez co często staje na jego granicy. Samodzielnie prowadzi śledztwo, nie informuje partnera ani przełożonego o swoich poczynaniach. Często w pojedynkę i bez nakazu sędziego przeszukuje podejrzane lokalizacje oraz śledzi ludzi bez wymaganej zgody naczelnika policji. W trakcie przesłuchań często stosuje hipnozę, aby skłonić do rozmowy tych świadków, którzy kłamią lub boją się wyznać prawdę²⁶. Jest świadomy, że za złamanie procedur policyjnych grozi mu odebranie sprawy lub czasowe wykluczenie ze służby, ale nie przejmuje się tym zbytnio. Obawia się, że policjanci mogą zostać zranieni lub zabici w czasie wykonywania rutynowych czynności, co spowodowałoby u niego jeszcze większe wyrzuty sumienia. Jest przekonany, że dzięki wampiryzm zdolnościom uda mu się uniknąć niebezpieczeństwa i ochronić pozostałych funkcjonariuszy. Poza tym woli samodzielnie wymierzyć karę, bo zdaje sobie sprawę, że prawnicy przestępców mogą wykorzystywać wszelkie kruczki prawne w celu oddalenia kary.

W tym przypadku Knight okazuje się postacią występującą w kilku rolach. Jest nie tylko wampirem pracującym w wydziale kryminalnym,

25 Scenarzysta James D. Parriott, wyjaśniając przyczyny zwrotu w życiu rycerza, wspomina pomysł, którego nie przedstawił w żadnym epizodzie. Knight został jeńcem muzułmanów podczas krucjaty i spędził kilka lat w niewoli, gdzie był poddawany torturom. W tym czasie utracił wiarę w Boga i dlatego stał się podatny na manipulację ze strony Janette i LaCroix'a. Zob. W. R. Thompson (wywiad z J. D. Parriottem 15 marca 1997), *The Forever Knight List of Myths*, <http://bit.ly/2D7C3iA> [dostęp: 21.05. 2016].

26 Patrząc na to z punktu widzenia kryminalistyki, można powiedzieć, że Nick wymusza zeznania.

ale również sędzią i katem. Wydaje się samotnikiem walczącym z niesprawiedliwością oraz falą przestępczości, która zalewa Toronto. Zdaje sobie sprawę, że zwykli policjanci są ograniczeni prawem, które nie pozwala im na stosowanie przemocy wobec zbrodniarzy. Dlatego wielokrotnie samodzielnie wymierza karę tym, którzy jego zdaniem nie zasługują na miłosierdzie.

W serialu *Angel* sprawy kryminalne połączone są z tematyką magiczną, ponieważ agencja detektywistyczna prowadzona przez głównego bohatera w Los Angeles zajmuje się unicestwianiem demonów. Z pomocą półdemonia posiadającego umiejętność widzenia niedalekiej przyszłości Angel i Cordelia trafiają na ślad osoby, która potrzebuje ich pomocy. Dzięki znajomościom w policji oraz w laboratorium kryminalistycznym mogą zdobywać cenne informacje, które pozwalają na ustalenie tożsamości potencjalnej ofiary. Natomiast z ksiąg poświęconych magii oraz znajomości środowiska istot nadprzyrodzonych dowiadują się, z jakiego rodzaju demonem będą musieli się zmierzyć.

Oprócz zdobywania informacji detektyw prowadzi standardowe czynności wymagane w swoim zawodzie. Podąża śladami pozostawionymi na miejscu zbrodni, zakrada się do podejrzanych miejsc, przesłuchuje domniemanych świadków oraz szuka powiązań między demonem a jego ofiarą.

Swoistym ukłonem w stronę amerykańskich powieści kryminalnych jest osadzenie akcji serialu w Los Angeles, ulubionym mieście pisarzy kryminałów. Los Angeles okazuje się miejscem wyjątkowym, tętniącym życiem za dnia, a nocą będącym siedliskiem złych mocy. To właśnie wtedy dochodzi do incydentów z udziałem demonów i innych istot ponadnaturalnych, które powstrzymać mogą tylko detektywi z *Angel Investigations*.

Dla twórców serialu lokalizacja jest bardzo ważna. Joss Whedon stwierdza: „It’s set in Los Angeles because there are a lot of demons in L. A. and a wealth of stores to be told”²⁷. Producent Martin Noxon rozwija jego myśl, dodając: „It’s a pretty competitive, intense town, where a lot of lonely, isolated, and desperate people end up. It’s a good place for monsters”²⁸.

W eseju *Los Angeles: The City of Angel* Benjamin Jacob dodaje kolejne elementy składowe decydujące o istotności tego miasta dla serialowej fabuły. Sugeruje, że jest ono ważne z powodu nazwy oraz istotnego znaczenia dla głównego bohatera. Postrzeganie tego miasta wynika ze stereotypowego wizerunku tego miejsca, które jest kojarzone z piosenkami

27 C. Havens, *Joss Whedon: The Genius Behind Buffy*, Dallas 2003, s. 101–102.

28 K. Topping, *Hollywood Vampire*, London 2004, s. 1.

Beach Boys czy filmami Walta Disneya. W serialu zyskuje ono nowy wymiar: „a dark city, a place of regression and darkness as a counterpoint to the city’s promise of progress and civilization”²⁹, a jego mroczny wizerunek wynika z aluzji do literackiej kategorii *noir*³⁰.

Również budynek, w którym znajduje się agencja detektywistyczna, posiada konotacje z klimatem niezwykłości i tajemniczości. Szczególnie widoczne jest to w przypadku usytuowania siedziby Angel Investigations w apartamencie głównego bohatera. To miejsce mroczne i przytłaczające, pełne antycznych mebli i z niewielkimi schodami prowadzącymi do biura. Nowa lokalizacja mieszcząca się w starym hotelu przynosi jeszcze więcej odwołań, które opisuje Stuart Blatt zajmujący się dekoracjami w serialu:

An old hotel, something [the writers] could use to evoke the past of Los Angeles and some of Angel’s history, something kind of creepy and spooky, but not too dark because they didn’t want something de pressing, it’s called the Hyperion Hotel. It’s based on many hotels in Los Angeles [...]. Angel live in a larger suite in the hotel, like a honeymoon suite, the producers wanted Angel to have enough room to relax and get away from it all, do a little pondering, a little brooding, and a little research. Every once in a while, someone will come up to have a little conversation³¹.

Miasto robi ogromne wrażenie na głównym bohaterze. Angel jest zafascynowany ogromem tego miejsca i jego specyficznym klimatem. Los Angeles sprawia wrażenie miasta magicznego, które przyciąga różnych ludzi oraz złe moce. Tę magię zauważa również Lorne:

In this city, you better learn to get along. Because L. A.’s got it all: the glamour and the grit, the big breaks and the heartaches, the sweet young lovers and the nasty, ugly, hairy fields that suck out your brain through your face. It’s all part of the big wacky variety show we call Los Angeles³².

Ukazywanie miasta jako siedliska wszelkiego zła, które jest jednocześnie miejską dżunglą mogącą utrudniać ludzką egzystencję, było domeną przede wszystkim tzw. amerykańskiego czarnego kryminału. Miasto i jego mroczne zakątki, pełne spelunek, burdeli i miejsc o złej sławie,

29 J. Benjamin, *Los Angeles: The City of Angel* [w:] *Reading Angel*, ed. by S. Abbot, Dallas 2005, s. 83.

30 Kategoria *noir* jest spadkobierczynią śledztwa prowadzonego w mrocznym mieście. Akcja takich kryminałów przeniesiona zostaje do dzielnic o złej sławie i zakazanych spelunek, w których porusza się specyficzny bohater – zgorzkniały, cyniczny detektyw, który kieruje się swoim własnym kodeksem moralnym. Ten nurt rozpoczęli m.in. William Blake i Charles Dickens, a rozwinęli przedstawiciele amerykańskiego czarnego kryminału Raymond Chandler i Dashiell Hammett.

31 *Inside the Agency*, dodatek do amerykańskiego wydania serialu: *Angel Season 2 DVD set*, disc 3 (2002).

32 Fragment z pierwszego odcinka drugiego sezonu.

przemierzał główny bohater, czyli zgorzkniały i cyniczny detektyw, który, aby przetrwać w tym kryminogennym środowisku wyzysku, musiał działać wbrew prawu. Najczęściej był osobą uzależnioną do alkoholu, nałogowo palącą papierosy oraz stosującą przemoc w celu pomocy innym. Taki śledczy miał swój własny kodeks moralny, nie zawsze zgodny z prawem, którego miał obowiązek przestrzegać³³.

Zarówno Knight, jak i Angel przebywają w kryminogennych miejscach przestrzeniach, w których stykają się z różnymi przejawami przemocy. Z tą różnicą, że Knight zwalcza zbrodniarzy, będącymi ludźmi, a Angel broni śmiertelników przed demonami. Z racji tego miejscem bardziej nasyconym złem jest właśnie Los Angeles, w którym bohater musi zmagać z istotami ze świata paranormalnego, które nie oglądają się na ofiary w ludziach, prowadząc swoje wewnętrzne wojny.

Inny sposób ukazania postaci detektywa, który jest wampirem, proponuje serial *Więzy krwi*, oparty na powieściach Tanyi Huff³⁴. Główną bohaterką jest była policjantka, a obecnie prywatna detektyw Victoria Nelson, zmagająca się z poważną chorobą wzroku. W trakcie jednej z prowadzonych spraw poznaje tajemniczego, charyzmatycznego i niezwykle przystojnego Henry'ego Foltzroya, który okazuje się wampirem. Pomiędzy tracącą wzrok detektyw a wampirem rodzi się specyficzna więź oparta głównie na napięciu seksualnym³⁵.

Wraz z postępem fabuły okazuje się, że każda sprawa, której rozwiązania podejmuje się Nelson, jest powiązana z ingerencją sił nadprzyrodzonych – demonów z różnych wierzeń ludowych i mitycznych, np. kapłanów *voodoo*, seksualnych demonów (inkuby i sukuby) czy mitycznej gorgony lub wendigo, czyli potwora z opowieści rdzennych Indian. Wynika z tego,

33 Więcej na temat postaci detektywa oraz znaczeniu miasta w kryminale amerykańskim zob. *Hardboiled Mystery Masters. A Literary Reference*, ed. by M. J. Bruccoli, R. Layman, New York 2002 oraz M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Kraków 2010.

34 Serial bardzo luźno nawiązuje do popularnej serii książek. Tylko pierwszy odcinek jest wierny literackiemu pierwowzorowi. Fabuła pozostałych epizodów została ukazana w formie perypetii bohaterów wymyślonych przez scenarzystów. Porównując serial do powieści, można zauważyć wiele rozbieżności. Począwszy od wyglądu zewnętrznego Fitzroya, wykonywanego zawodu, po jego biseksualność. Ponadto niektóre postaci epizodyczne z książek w ogóle nie pojawiają się w serialu. W utworach Huff można zapoznać się z większą ilością szczegółów dotyczących wampirze egzystencji Henry'ego.

35 W serialu relacja Nelson i Fitzroya jest całkowicie aseksualna, mimo usilnych prób uwiedzenia kobiety. Natomiast w literackim pierwowzorze Vicky i Henry stają się partnerami seksualnymi. Ten temat jest istotny w momencie ukazywania wolności seksualnej wampira, odbywającego stosunki seksualne z każdą osobą, której krew spożywa. Na pierwszy plan wysuwa się wtedy postać chłopca żyjącego na marginesie społecznym, który w zamian za seks czerpie korzyści materialne.

że demony oraz postacie mityczne są nieodłączną częścią ludzkiego świata, mimo iż większość ludzi nie zdaje sobie sprawy z ich istnienia, tak samo jak innych zjawisk ponadzmysłowych. Jednakże pośród śmiertelników znajdują się i tacy, którzy są zdolni dostrzec te istoty. Wtedy mogą wybrać jedną z dwóch dróg: albo wypierają ich istnienie z pamięci i próbują wyjaśnić zjawiska z nimi związane w sposób racjonalny, albo milczą, by nie trafić do zakładu psychiatrycznego.

Fitzroy staje się pomocnikiem Victorii, mimo że wybrał zawód pisarza. Podczas śledztw prowadzonych nocą poznaje tajniki pracy prywatnego detektywa i postanawia założyć własną agencję. Kobieta staje się jego nauczycielką i mentorką, która preferuje praktyczne podejście. W tym celu zabiera go na każdą akcję w terenie i stopniowo zaznajamia z tajnikami zawodu. Zwraca mu uwagę na istotne szczegóły, które należy brać pod uwagę podczas badania miejsca zbrodni, na umiejętność stawiania odpowiednich pytań mających umożliwić zdobycie jak największej ilości informacji w trakcie rozmów z potencjalnymi świadkami. Uczy go, że nie należy stosować siły fizycznej, aby skłonić niektóre osoby do mówienia oraz że nie należy korzystać z wampirzych zdolności w obecności wielu świadków³⁶. Dzięki doświadczeniu uzyskanemu w trakcie pracy w policji jej działania są doskonale skoordynowane. Wskazuje Fitzroyowi, że miejsce zbrodni, jak i ciało denata należy dokładnie obejrzeć i przeszukać w celu zabezpieczenia mikrośladów. W trakcie pracy prywatnego detektywa bardzo przydatne okazują się znajomości w komisariacie, kostnicy i laboratorium, dzięki którym można korzystać z przywilejów i poznać wyniki badań przed policją. Nelson gromadzi potrzebną dokumentację, poszukuje świadków i rozmawia z rodziną osoby pokrzywdzonej. Czasami działa pod przykrywką i staje się przynętą dla przestępców³⁷, jednakże większą część pracy spędza w terenie, gdzie poszukuje cennych wskazówek.

Również Nelson czerpie korzyści z nocnych eskapad z Fitzroyem. W momencie, gdy objawy retinopatii barwnikowej nasilają się, powodując coraz głębszą degradację wzroku, wampir staje się przewodnikiem detektyw po świecie mroku. Victoria, nie mogąc prawidłowo wykonywać swojej pracy, jest zdana na Fitzroya, który staje się jej „oczami”; przewodnikiem, który pomaga w poruszaniu się o zmroku i prowadzeniu śledztwa.

W odróżnieniu do pozostałych serialowych wampirów-detektywów, Fitzroy jest jedynie uczniem, który dopiero przygotowuje się do zawodu

36 Fitzroy lubi popisywać się swoją siłą fizyczną oraz umiejętnością hipnozy, którą stosuje wobec atrakcyjnych kobiet.

37 W odcinku 11 zatytułowanym *Post partum* wraz z Selluccim udają małżeństwo, które stara się o dziecko. Vicky trafia do kliniki, w której kobiety zostają zapłodnione przez demona.

dzięki cennym wskazówkom Nelson. Nie jest zatem detektywem w pełnym tego słowa znaczeniu, a jedynie obserwatorem, pomocnikiem osoby, która wykonuje ten zawód.

W przypadku bohatera *Pod osłoną nocy* nabyte dzięki przemianie zdolności okazują się bardzo pomocne w pracy detektywa. Mick St. John jest bardzo zwinny, szybki, potrafi skakać na odległość kilku pięter i poruszać się bezszelestnie³⁸. Dzięki wyostrzonemu słuchowi oraz umiejętności dostrzegania niewidocznych ludzkim okiem śladów Mick jest doskonałym detektywem. Posiada specjalną umiejętność „wyczuwania przeszłości”. Doskonały węch powoduje, że będąc na miejscu zbrodni potrafi z detalami opisać przebieg morderstwa i określić cechy psychologiczne sprawcy.

Detektyw zwykle pracuje w pojedynkę, aby nie ryzykować ujawnieniem wampirzej natury. Większość spraw prowadzi z powodu zainteresowania ich specyfiką. Główny czynnik, który bierze pod uwagę, to podobieństwa między obecnym morderstwem a sprawą sprzed wielu lat. Bardzo często kieruje się interpretowaniem emocji towarzyszących np. brutalności zbrodni lub porwaniu dziecka z własnego domu. Nieliczne ze spraw przyjmuje z powodów finansowych, np. w przypadku zdobywania dowodów niewierności żony znanego biznesmena. Samodzielnie dokonuje oglądu miejsca zbrodni, aby móc sprawdzić, jakie ślady zostały przez policję przeoczone. Wówczas korzysta ze zdolności do „wyczuwania przeszłości” i na jej podstawie kreśli sylwetkę przestępcy. Standardowo przesłuchuje rodzinę oraz znajomych ofiary i szuka ewentualnych podejrzanych osób, które miały motyw do zabójstwa. W przypadku bardziej skomplikowanych spraw korzysta z pomocy zaufanych sprzymierzeńców, w tym pracownika kostnicy czy specjalisty od zabezpieczeń komputerowych, którzy także są wampirami. Z ich pomocą może np. obejrzeć ciało poszkodowanej osoby bez narażania się policji oraz włamać się do komputera ofiary i przeglądać jej korespondencję. Nieodzownym członkiem zespołu okazuje się również Beth Turner, która dzięki zawodzie dziennikarki zdobyła umiejętność pozyskiwania informacji oraz pracy pod przykrywką³⁹.

Na kształtowanie określonego obrazu postaci wampirycznej wykonującej zawód detektywa znaczący wpływ ma również jej życie prywatne. Podobnie jak to ma miejsce w przypadku postaci ludzkich najbliższe

**Życie osobiste
prywatnego
detektywa**

38 Te umiejętności wampira wywierają ogromne wrażenie szczególnie w scenach walk z innymi krwiopijcami. W odcinku piątym Mick walczy w lunaparku z bardzo starym wampirem o wyglądzie przyszczonego nastolatka. Oprócz walki wręcz skacząc z kolejki górskiej i diabelskiego młyna.

39 Dla dobra prowadzonego śledztwa dziennikarka udaje studentkę, która przenika do sekty Ellisa, oraz *callgirl*.

otoczenie, relacje ze środowiskiem oraz związki uczuciowe determinują psychologiczną stronę danej postaci.

Kolejnym punktem wspólnym z kryminalną literaturą *noir* jest ukazanie wymiaru działania detektywa i jego specyficznego systemu moralnego. Wszystkie opisywane wampiry posiadają własny kodeks etyczny, którego ściśle się trzymają. Za wszelką cenę chcą chronić niewinne osoby, którym nie mogą zapewnić bezpieczeństwa organy ścigania. W tym przypadku Knight pełni podwójną rolę: jest policjantem, czyli strażnikiem prawa, ale również osobą, która je nagina. W niesprzyjających okolicznościach jest zmuszony do łamania zasad i działania na własną rękę. Aby nie ryzykować życia innych policjantów, prowadzi śledztwo bez konsultacji z partnerem i sam zakrada się do podejrzanych miejsc. Dzięki nabytym wampiryzm darom jest w stanie wcześniej wykryć sprawcę i samodzielnie wymierzyć mu karę. Nieco inaczej działa Angel, który okazuje się sprawnym koordynatorem działań grupy. Uzyskane od współpracującego z nim demona wizje wykorzystuje wraz z informacjami pozyskanymi dzięki znajomościom z pracownikami organów ścigania. W ten sposób poznaje nie tylko tożsamość potencjalnej ofiary, ale także specyfikę działania demona, którego musi unicestwić. W tym przypadku obaj bohaterowie wykorzystują wyniki działań śledczych dla własnych korzyści, ale są w stanie zminimalizować ryzyko, z którym borykają się śmiertelnicy.

Knight zmaga się z przeżyciami oraz bolesnymi wspomnieniami nagromadzonymi w trakcie ośmiu stuleci. Nie może się pogodzić z utratą ukochanej kobiety, o której zamordowanie został oskarżony. Prześladują go także krwawe walki w okresie krucjat, w których uczestniczył jako rycerz. Jednakże najbardziej traumatyczny okazał się okres zapoczątkowany przez Lacroix'a. Wówczas wyżył się wszelkich ludzkich odruchów i skupił się na zaspokajaniu głodu krwi podczas zabijania kolejnych ofiar. Jednak pod wpływem chwili postanowił naprawić błędy przeszłości. Od stu lat nie zabił żadnego śmiertelnika. Dzięki przebywaniu w pobliżu ludzi stał się bardziej empatyczny. Z czasem ponownie włączył się do ludzkiej społeczności, czego przejawem była współpraca z detektywami Donaldem Schanke i Tracy Vetter oraz koronerem dr Natalie Lambert, z którą połączyła go skomplikowana relacja uczuciowa.

Natalie od początku znajomości z Nickiem wykazywała ogromne zainteresowanie jego osobą. Imponował jej jego profesjonalizm oraz tajemniczość. Knight początkowo ignorował także własne uczucia, gdyż obawiał się, że może ją skrzywdzić. Nie przeszkadzało mu to jednak w coraz częstszych spotkaniach, podczas których Lambert starała się ponownie go socjalizować. Kiedy dowiedziała się, że jest wampirem, jej zainteresowanie wzrosło. Z medycznego punktu widzenia chciała poznać każdy aspekt przemiany. Była zafascynowana umiejętnościami

policjanta oraz perspektywą wiecznego życia, dlatego nieraz prosiła go o przemianę. Ich stosunki stały się napięte, gdy Tracy Vetter została przypadkowo ranna. Wówczas Knight musiał dokonać trudnego moralnego wyboru – mógł przemienić Tracy albo pozwolić jej umrzeć. Nie chcąc, by przyjaciółka przeżywała podobne rozterki, wybrał drugą opcję, która znów wywołała w nim wyrzuty sumienia. Natalie odwróciła się od niego, gdyż nie rozumiała, dlaczego nie uratował przyjaciółki.

Bohater *Wieżów krwi*, podobnie jak postaci z poprzednich seriali, posiada ogromny bagaż trudnych wspomnień. Szczególnie bolesne dotyczą okresu przemiany, dlatego stara się je wypierać, ale w momencie, gdy pojawia się jego dawna kochanka, Christine, która przemieniła go w wampira, okazuje się to niemożliwe. Henry zagłębia się we wspomnieniach minionych dni⁴⁰ oraz miłości, która zakończyła się wraz z walką o dominację nad terenem polowań na ludzi. Wkracza również w fazę fascynacji Victorią Nelson, która jako jedyna kobieta jest odporna na działanie hipnozy. Imponuje mu jej niezależność oraz swobodny sposób podchodzenia do związków damsko-męskich. Ich relacja jest silnie nacechowana napięciem seksualnym, któremu kobieta woli się nie poddawać.

Skomplikowany związek uczuciowy przeżywa bohater serialu *Pod osłoną nocy*. Mick skrycie zakochuje się w dziennikarce, którą przed laty uratował. Będąc dzieckiem Beth, została porwana z własnego domu przez żonę Micka, która planowała przemienić dziewczynkę w wampira i stworzyć szczęśliwą rodzinę. St. John – chcąc chronić dziecko – stoczył walkę z ukochaną, którą zamknął w płonącym mieszkaniu. Od tego momentu wampir starał się zawsze obserwować Beth i chronić ją przed niebezpieczeństwami. Spotkanie po latach wyzwoiliło w nim uczucie, które skomplikowało się, gdyż dziennikarka była wówczas w związku z prokuratorem. Relacja kobiety z wampirem została wystawiona na wiele prób, między innymi w związku z wampiryzmem Micka, powrotem Coraline i śmiercią Josha po postrzale, którego w obliczu śmierci Mick odmówił zamiany w wampira.

W przedstawionych tekstach kultury można zauważyć zbieżności w ukazywaniu postaci wampira-detektywa. Dotyczą one głównie aspektów

Podsumowanie

⁴⁰ Retrospekcje pojawiające się w serialu pozwalają na poznanie przeszłości bohatera. Wyłania się z nich alternatywna wizja historii, w której Henry Fitzroy okazuje się potomkiem Henryka VIII Tudora. Świadczyć może o tym nazwisko wampira – prefiks *fitz* oznacza bękart, dziecko z nieprawego łoża, a *roy* to angielska forma francuskiego słowa *roi*, czyli – król. Źródła historyczne sugerują, że zmarł w wieku młodzieńczym w 1536 r., choć istnieje również teoria sugerująca otrucie z rozkazu Anny Boleyn. Serialowa wersja zakłada, że Henry, zakochawszy się w damie dworu imieniem Christie, poprosił ją o przemianę w wampira.

fizjologicznym i psychicznym kreowania wizerunku wampira. Ewolucja postaci wampirycznego stróża prawa dokonała się przede wszystkim w wyglądzie zewnętrznym. Możliwe jest stworzenie uniwersalnego katalogu cech wyglądu. Wampirzy detektyw jest mężczyzną wysokim, ciemnowłosym⁴¹, przystojnym, wyglądającym na trzydziestolatka⁴², który preferuje ubrania w ciemnych kolorach (czerni i szarości), najczęściej koszulę i spodnie wraz z okryciem wierzchnim w postaci długiego czarnego płaszcza⁴³ lub skórzaney kurtki. Odstępstwo od tego modelu stanowi Fitzroy, którego białe długie koszule przypominają styl *boho*, a ciemnoczerwona kurtka ma budzić skojarzenia z kolorem krwi.

Charakterystyczne objawy wampiryzmu ukazują się, gdy wampir odczuwa głód krwi lub budzi się w nim instynkt drapieżnika (występujący w momencie wystraszenia człowieka czy pokazania wampirowi, że jest silniejszy lub że tamten wkroczył na terytorium będące własnością innego osobnika). Zmianie ulega mimika, czoło i nos marszczą się, źrenice zwężają się (czasem przybierają kolor czarny lub żółty), kły wysuwają z ust, pojawiają się także szpony.

W każdym z seriali tworzone są również własne wyobrażenia istot wampirycznych oraz sposobów, w jaki można je unicestwić. W *Pod osłoną nocy* wielu informacji dostarcza fikcyjny wywiad z głównym bohaterem⁴⁴, w którym Mick w autoironiczny sposób opowiada o wadach i zaletach bycia wampirem oraz wyjawia, jakie są sposoby unicestwienia krwiopijców. Ponadto pierwszy odcinek serialu stanowi doskonałą polemikę między wampiryzmem pojmowanym laicko, który reprezentuje Ellis, oraz prawdziwym wizerunkiem tej postaci, który w kontrastowy sposób ukazują losy Micka i Josepha.

Przedstawieni w niniejszym artykule bohaterowie wampiryczni okazują się obdarzeni cechami typowo ludzkimi, tj. wyrzutami sumienia czy żalem po stracie bliskiej osoby. Są zatem nie tylko drapieżnikami łaknącymi ludzkiej krwi, ale również osobami odczuwającymi różne emocje, których stopień nasilenia zależy również od warunków, w jakich zostali poddani przemianie w wampira. Moment przeobrażenia jest wydarzeniem równoznacznym z ponownymi narodzinami. Jeśli doszło do niej

41 Włosy są najczęściej dłuższe i opadające w puklach na kark.

42 Wyjątek stanowi Henry Fitzroy, w trakcie przemiany siedemnastolatek, ale wyglądający na dwudziestokilkulatka.

43 Długi czarny płaszcz, którego poły łopoczą na wietrze, ma widzowi kojarzyć się z peleryną Draculi.

44 Ten motyw twórcy serialu zaczerpnęli z powieści Anne Rice *Wywiad z wampirem*. Mick nie ma możliwości wyjawienia swojej wampirzej natury, dlatego śni o wywiadzie, którego chciałby kiedyś udzielić. Bardziej dociekliwi widzowie w głosie reporterki prowadzącej rozmowę rozpoznają Beth.

przypadkowo lub pod przymusem, to nowo powstały wampir może zniechęcić „twórcę”, a swoje negatywne odczucia kierować ku przypadkowym ludziom⁴⁵. Jednakże Knight, St. John i Angel odczuwają wstręt do wampirzej strony swojej osobowości. Nazywają siebie potworami, wielokrotnie próbowali zakończyć egzystencję, ale mimo to nie chcą izolować się od ludzi. Pragną odkupić dawne winy, w tym przypadkowe ofiary, które pozbawili życia. W tym celu wybrali walkę z niesprawiedliwością polegającą na doprowadzaniu do szczęśliwego rozwiązania osobistych ludzkich tragedii. Zawód detektywa pozwala im nie tylko na odnalezienie przestępcy i doprowadzenie go przed oblicze sądu, ale również na przebywanie w otoczeniu ludzi i obserwację ich zachowań. W ten sposób wampiry mogą zgłębiać ludzką psychikę, którą są zafascynowani, zwłaszcza Mick St. John.

Wampiry okazują się również spragnione miłości, o czym świadczą mogą problemy sercowe bohaterów wspomnianych seriali, a zwłaszcza Nicolasa Brabanta i Micka St. Johna. Jednakże z powodu wampirzej natury boją się wchodzić w związki z kobietami w obawie przed ich skrzywdzeniem lub nieumyślnym zabiciem.

Wspomniane wampiry korzystają ze zdobytych podczas przemiany zdolności głównie w celu obrony niewinnych ludzi przed przestępcami, zarówno ludźmi, jak i istotami nadprzyrodzonymi. Wyostrzone zmysły, niezwykła siła oraz umiejętność bezszelestnego i szybkiego poruszania się okazują się atutami detektywów, których działania okazują się bardziej efektywne niż śledztwa prowadzone przez policję. Mogą lepiej dostrzec mikroślady pozostawione na miejscu zbrodni oraz sprawdzić, czy przestępstwo zostało dokonane przez człowieka czy wampira. W zawodzie prywatnego detektywa nie ograniczają ich przepisy prawa, choć dostęp do informacji mają utrudniony. W tym przypadku muszą korzystać ze znajomości w świecie reporterów, hakerów czy pracowników miejskiej kostnicy. Poza tym posiadają swój własny kodeks postępowania, którego naczelną zasadą jest obrona ludzi i przywrócenie sprawiedliwości.

Podsumowując, wampirzy detektywi są istotami, które czują odrazę wobec swojego stanu, ale niezwykle umiejętności wykorzystują do obrony ludzi i wymierzania sprawiedliwości na własną rękę. Mimo że nie utrzymują bliższych relacji z pozostałymi wampirami, to przestrzegają zasad

⁴⁵ Szczególny przypadek stanowi Mick St. John, który został przymusem przemieniony podczas nocy poślubnej. Ten moment zdeterminował jego związek z Coraline, który opierał się na dwóch przeciwstawnych uczuciach – miłości i nienawiści. Po ponownej przemianie nowym ojcem stał się dla Micka Joseph, czyli jedyny przyjaciel i mentor, którego detektyw darzył ogromnym zaufaniem. Silny związek emocjonalny z osobą, która dokonała przemiany odczuwają także Henry Fitzroy i Nick Knight.

narzuconych przez ich społeczność. Posiadają także własne zasady moralne, które pomagają im przetrwać w siedlisku zła i uchronić niewinnych ludzi.

Zaprezentowane seriale ukazują oprócz obszernej wizji wampiryzmu aspekt moralny oraz psychiczną walkę wampirów z zaakceptowaniem samego siebie. Wykazują się empatią wobec ludzi i dzięki częstemu przebywaniu w ich otoczeniu zaczynają marzyć o ponownym staniu się człowiekiem, co zostaje krótko zrealizowane przez serialowego Micka St. Johna.

Ważną rolę w tych swoistych opowieściach kryminalnych spełnia także miasto, ukrywające za piękną fasadą moralne zepsucie i wysoki wskaźnik przestępczości. Z powodu braku zaufania do policji zwykli obywatele zyskują obrońców w formie prywatnych detektywów, których działania okazują się skuteczniejsze. Z kolei wampiry widzą swoją działalność jako próbę odkupienia dawnych grzechów oraz możliwości przywrócenia sprawiedliwości.

Bibliografia

- Aleksandrowicz T., Konieczny J., Konik A., *Podstawy detektywistyki*, Warszawa 2008.
- Benjamin J., *Los Angeles: The City of Angel* [w:] *Reading Angel*, ed. by S. Abbot, Dallas 2005, s. 83.
- Bernstein A. J., *Emocjonalne wampiry*, przeł. J. Kubiak, Warszawa 2010
- Button M., *Private policing*, Portland 2002
- Czubaj M., *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Kraków 2010.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak wampir i monstrem Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Hardboiled Mystery Masters. A Literary Reference*, ed. by M. J. Bruccoli, R. Layman, New York 2002.
- Has-Tokarz A., *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Havens C., *Joss Whedon: The Genius Behind Buffy*, Dallas 2003
- Łapto J., *Historia Belgii*, Wrocław 1994.
- Szyran J., *Aspekty moralne fantazji seksualnych*, „Collectanea Theologica” 2005, nr 75.
- Thompson W. R. (wywiad z J. D. Parriottem 15 marca 1997), *The Forever Knight List of Myths*, <http://www.fortunecity.com/lavendar/wildbunch/241/fk/listmyth.txt> [dostęp: 21.05.2016].
- Tilli S., *Wampir w folklorze słownym w Rumunii, na Węgrzech i w krajach słowiańskich*, http://www.etnologia.pl/europa/teksty/wampir-w-folklorze-slovnym-w-rumunii_1.php [dostęp: 25.03.2016].
- Topping K., *Hollywood Vampire*, London 2004.
- Wielobób M., *Psychologia jogi. Wprowadzenie Jogasutr Patańdzalego*, Gliwice 2013.

Magdalena Jackowska

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Postwampir jako element złożoności narracyjnej i fabularnej serialu jakościowego

Abstrakt

Seriale telewizyjne są obecnie najpopularniejszym i najchętniej oglądanym formatem współczesnej telewizji. W ciągu ostatniej dekady szczególną pozycję zajął serial jakościowy, który znalazł strukturalne oparcie w gatunku filmowym (Feuer) oraz zawiązał intertekstualne sojusze z innymi tekstami kultury popularnej. Inną znaczącą cechą serialu jakościowego jest jego złożoność narracyjna (Mittell), która obok zabiegów formalnych często korzysta w warstwie fabularnej z licznych cytatów, intertekstualnych klisz oraz autotematycznych nawiązań licząc na kulturowe kompetencje odbiorców.

Wampir jako figura obecna w kulturze popularnej od jej początków został także przysposobiony do seriali typu *post-soap*. Seriale wampiryczne to nie tylko odrodzenie gotycyzmu, lecz przede wszystkim test na intertekstualną sprawność widzów, którzy w *monsters series* mogą odnaleźć ślady lub cytaty innych tekstów kultury. Za postmodernistyczne *post-soap* utkane na wzór kolażu z popkulturowych klisz można uznać m.in. serię *American Horror Story* lub *Dom grozy* (*Penny Dreadfull*). Każdy z nich inaczej realizuje figurę postwapira. *Dom grozy* wprost nawiązuje do krótkich historyjek za pensa wskrzeszając postacie znane z gotyckich nowel i powieści tworząc postmodernistyczny kolaż postaci splecionych wokół głównego wątku fabularnego, niemal wprost cytując wampirycznego bohatera jako przystojnego amanta w czerni. *American Horror Story: Hotel* również sięga w przeszłość, tym razem filmową, aby wykreować wampiryczną postać, która zostanie ulepiona z filmowych klisz, które tworzyły jej poprzedników (*Nosferatu – symfonia grozy*, *Zagadka nieśmiertelności*).

Słowa kluczowe

serial jakościowy ~ narracja
~ intertekstualność
~ postmodernizm ~ wampir
~ horror

Postwampir jako element złożoności narracyjnej i fabularnej serialu jakościowego

Seriale telewizyjne są obecnie najpopularniejszym i najchętniej oglądanym formatem współczesnej telewizji. W ciągu ostatniej dekady szczególną pozycję wśród widzów zajął serial jakościowy, który znalazł strukturalne oparcie w gatunku filmowym oraz zawiązał intertekstualne sojusze z innymi tekstami kultury popularnej. Znaczącą cechą serialu jakościowego jest jego złożoność narracyjna i fabularna, ponieważ obok zabiegów formalnych twórcy często korzystają w warstwie fabularnej z licznych cytatów, intertekstualnych klisz oraz autotematycznych nawiązań, licząc na kulturowe kompetencje odbiorców. Wampir, który w kulturze popularnej przeszedł już wiele transformacji, został także przeniesiony do fabuł seriali typu *post-soap*. Seriele wampiryczne to nie tylko odrodzenie gotycyzmu, lecz przede wszystkim test na intertekstualną sprawność widzów, którzy w popularnych *monsters series* mogą odnaleźć ślady lub cytaty innych tekstów kultury. Za postmodernistyczne *post-soap* utkane na wzór kolażu z popkulturowych klisz można uznać m.in. serię *American Horror Story* (2011–2016) lub *Dom grozy* (*Penny Dreadful*, 2014–2016). Każdy z nich inaczej realizuje figurę postwampira. *Dom grozy* wprost nawiązuje do krótkich historyjek za pensja poprzez wskrzeszanie bohaterów znanych z gotyckich nowel i powieści, tworząc postmodernistyczną kompozycję postaci splecionych wokół głównego wątku fabularnego. Dobrym przykładem jest niemalże bezpośrednio cytowanie wampirycznego bohatera jako przystojnego amanta w czerni znanego choćby z *Draculi* Brama Stokera. *American Horror Story: Hotel* (2016) również sięga w przeszłość, tym razem filmową, aby wykreować wampiryczną postać, która zostanie ulepiona z filmowych klisz zaczerpniętych m.in. z *Zagadki nieśmiertelności* (*The Hunger*, reż. Tony Scott, Wielka Brytania, 1983) czy z filmu *Cień wampira* (*Shadow of the Vampire*, reż. E. Elias Merhige, USA – Wielka Brytania, 2000). Figura postwampira w serialu jakościowym rozumiana jako element złożono-

ści narracyjnej i fabularnej utkana jest z popkulturowych wizerunków swoich literackich i filmowych poprzedników, co pozwala na pewien autotematyzm i gatunkową autoironię za sprawą czerpania z bogatych wampirycznych zasobów wcześniejszych tekstów kultury.

Wyrafinowane zabiegi narracyjne i fabularne są cechą charakterystyczną nowych seriali jakościowych. Jako cechy dystynktywne gatunku wymieniła je Jane Feuer i powiązała ze zjawiskiem telewizji jakościowej, czyli *quality television*¹. Warto przypomnieć, że według innego amerykańskiego badacza, Jasona Mittella, badania nad telewizją jakościową, a zarazem jej środkami wyrazu, powinny odbywać się przy jednoczesnym nacisku na jej historyczny rozwój, „który umieszcza formalne zmiany w konkretnych historycznych kontekstach produkcji, obiegu i odbioru”². Seriale, które postaram się omówić w niniejszym artykule, można zaliczyć do seriali ery *post-network*, których powstanie jest ściśle powiązane z gwałtownymi przemianami na rynku telewizyjnym rozpoczętymi już w latach 80. Na zmiany te składał się dynamiczny rozwój telewizji kablowej, deregulacja rynku telewizyjnego oraz wzrost pozycji stacji telewizyjnych utrzymujących się z opłat abonamentowych, takich jak np. HBO, któremu więcej uwagi poświęca wspomniana już Feuer³. Przeobrażenia te doprowadziły do segmentacji widowni, która swą uwagę podzieliła pomiędzy liczne kanały tematyczne, kierowane do określonych grup widzów. Telewizje abonentowe, produkując coraz bardziej finezyjne treści, celowały w grono bardziej wykształconych, zamożniejszych i kulturowo kompetentnych odbiorców, którzy byli bardziej skłonni dokonać dodatkowej opłaty za dostęp do ulubionych programów. Pozwoliło to na wprowadzenie do telewizyjnych seriali elementów awangardowych czy artystycznych, często obyczajowo odważnych. Dotąd te tematy nie były eksploatowane przez ogólnodostępne amerykańskie stacje telewizyjne ze względu na regulacje prawne. Jednak najważniejszym wydaje się fakt, że telewizja jako medium o nowych możliwościach skłoniła do współpracy producentów, reżyserów i scenarzystów do tej pory związanych na stałe z filmem, którzy zaczęli wykorzystywać swoje umiejętności w produkcjach przeznaczonych na małe ekrany, ciesząc się twórczą niezależnością, którą gwarantowała „nowa” telewizja. Znacząca zmiana dotycząca jakości telewizyjnych treści powiązana była z technologiczną ewolucją, a polegała na wprowadzeniu na rynek odtwarzaczy VHS, a następnie

Czym jest serial jakościowy?

1 J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej* [w:] *Zmierzch telewizji*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 114.

2 J. Mittell, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej* [w:] *Zmierzch telewizji*, op. cit., s. 154.

3 J. Feuer, , op. cit.

DVD. Upowszechnienie magnetowidów umożliwiło oglądanie ulubionych seriali poza ramówką telewizyjną. To nowe zarządzanie czasem (*timeshift*) pozwoliło widzom swobodnie organizować telewizyjną ramówkę poprzez opcję umieszczenia programów w dogodnym dla każdego czasie, a także umożliwiło wielokrotne oglądanie nagranych wcześniej materiału. Zmiana ta zachęciła twórców do zawarcia w serialach większej ilości przeplatających się wątków, skomplikowania narracji oraz skłoniła do eksperymentów z bardziej wysublimowaną i wielowymiarową fabułą.

Wyszczególnione wyżej przemiany medium dały początek gatunkowi znanemu dziś jako serial jakościowy. Powołując się na Jane Feuer i jej esej pod tytułem *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, opublikowany w 2007 r. w książce *Defining Quality Aesthetics. Form, Content HBO and the Concept* (pod redakcją Janet McCabe i Kim Akass), można wyliczyć cechy, jakim odpowiada telewizja jakościowa, która utożsamiana jest przez badaczkę z serialem jakościowym. Feuer wyprowadza genologię *post-soap* z *quality drama*, które to określenie definiowało w latach 50. transmitowane na żywo sztuki teatralne cieszące się dużym prestiżem wśród widzów ze względu na prezentowanie treści zwyczajowo przynależnych do kultury wysokiej. Jak zaznacza Feuer, seriale takie jak te produkowane przez HBO łączą serialową telewizję z postmodernistycznym teatrem⁴.

Współczesne seriale wypracowały odrębny styl, tak różny od tradycyjnych *soap operas*, z sukcesem łącząc tradycje kina europejskiego i artystycznego i znajdując strukturalne oparcie w gatunku filmowym. Charakteryzują się niekonwencjonalnym podejściem do struktury narracyjnej i fabularnej, rezygnacją z melodramatyczności oraz liniową narracją cechującą obrazy filmowe. Poszczególne sezony składają się z kilku lub kilkunastu odcinków i dążą do zamknięcia fabularnego historii. Ilość wątków często nie pokrywa się z liczbą odcinków, choć ich budowa oscyluje między zachowaniem płynnej ciągłości fabuły rozpisanej na cały sezon a retrospekcjami w postaci fabularnie zamkniętych mikrohistorii uzupełniających całość opowieści i wprowadzających nowe wątki i informacje niezbędne dla zrozumienia całości. Seriale dzięki tym zabiegom narracyjnym buduje się w oparciu o strukturę szkatułkową, przez co nabierają one pewnej wieloznaczności i wymagają od widza bardziej skupionego odbioru. Łączenie ze sobą w różnym stopniu powagi, napięcia i dramatyczności oraz wplatanie wątków komediowych sprawia, że seriale te nie są gatunkowo jednoznaczne, gdyż czerpią z różnych konwencji gatunków filmowych, tworząc postmodernistyczny gatunkowy

⁴ J. Feuer, *op. cit.*, s. 118.

kolaż lub metagatunkową hybrydę. Seriale jakościowe poszerzają zakres tematyczny dostępny dotychczas dla formatów telewizyjnych. Sięgają coraz częściej po tematy kontrowersyjne, trudne, niebanalne lub opatrzone społecznym tabu, co w połączeniu z narracyjnymi eksperymentami, poszukiwaniem oryginalnego stylu oraz możliwością pogłębienia sylwetek postaci rozpisanych na wiele odcinków potrafi dać zaskakujące efekty i tym samym zdobyć przychyłność publiczności. Jednak najbardziej interesującymi cechami seriali *post-soap* są: autotematyzm, gatunkowa ironia i intertekstualność rozumiana za Rolandem Barthes'em jako zjawisko polegające na tym, że „tekst jest tkanką cytatów wywodzących się z tysięcy źródeł kultury”⁵, o czym postaram się napisać szerzej w dalszej części artykułu.

Coraz liczniejsze seriale eksplorujące tematykę wampiryczną można zaliczyć do telewizji jakościowej, gdyż spełniają wyżej wyszczególnione cechy gatunkowe. Jednym z pierwszych seriali fabularnie osadzonych wokół postaci wampirów był *Buffy, postrach wampirów* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003) opowiadający o dziewczynie dzielnie walczącej z krwiożerczymi monstrami. W późniejszych latach polscy widzowie mogli oglądać wampiryczne seriale kryminalne, gdzie wampiryczni detektywi pomagali rozwiązywać zagadki kryminalne, a były to *Więzy krwi* (*Blood Ties*, 2006–2008), w którym była policjantka, prowadząc biuro detektywistyczne, korzysta z pomocy zaprzyjaźnionego wampira, oraz *Pod osłoną nocy* (*Moonlight*, 2007–2008) gdzie zakochany w pięknej dziennikarce wampir-detektyw pomaga prowadzić prywatne śledztwa. Jednak do szerszego grona odbiorców trafiła kultowa *Czysta krew* (*True Blood*, 2008–2014), która wciąż cieszy się niesłabnącą popularnością. Miejsce akcji serialu to niezwykle fotogeniczna Luizjana, a dokładnie małe miasteczko Bon Temps, które jak w soczewce skupia wszystkie grzechy amerykańskiego społeczeństwa. Główną bohaterką jest kelnerka o niezwykle smacznej krwi, posiadająca dar czytania w myślach. Jednak w niniejszym artykule skupię się na nowszych produkcjach, czyli na wspomnianym wcześniej *Domu grozy* oraz *American Horror Story: Hotel*.

Fabula pierwszego z nich koncentruje się na Vanessie Ives. Obdarzoną darem jasnowidzenia i magicznymi zdolnościami bohaterkę ściga Dracula, by uczynić ją swą oblubienicą. W walce z siłami zła Vanessie pomaga cały zastęp postaci z gotyckich powieści grozy – jak sugeruje już sam angielski tytuł, czyli *Penny Dreadful*, który oznacza krótkie historyjki z dreszczykiem drukowane na tanim papierze i sprzedawane za pensa. W skład drużyny

Wampiryczny *post-soap*

5 R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.

wchodzą sir Malcolm Murray, Ethan Chandler, dr Victor Frankenstein i dr Seward, towarzyszy im również Dorian Gray oraz dr Henry Jekyll. Vanessa, będąca przyjaciółką Miny Murray, niechcący przyczynia się do jej przemiany w wampira oraz rozpadu zaprzyjaźnionych ze sobą rodzin. Dręczona wyrzutami sumienia postanawia pomóc w poszukiwaniu Miny jej zrozpaczonemu ojcu, jednak mimo odnalezienia dziewczyny nie może już odwrócić wampirycznej klątwy, co ostatecznie doprowadza do śmierci Miny. Co więcej, Vanessa dowiaduje się, że to wcale nie jej przyjaciółka była celem wampira, tylko ona sama. Od tej pory musi zmierzyć się ze swoją mroczną naturą oraz z dwójką piekielnych adoratorów. O ciało i duszę pięknej panny Ives walczą bowiem dwaj odwieczne skłóceni bracia: Dracula i Lucyfer. Dracula, strącony na ziemię, zmuszony do życia wśród nocnych stworzeń, zapomniany i samotny, pożąda ciała Vanessy, aby to z nią rządzić ziemią osnutą mrokiem. Lucyfer, strącony przez Boga do piekieł, stara się zawładnąć jej duszą, bo to ona jest mu potrzebna do połączenia się z „matką wszelkiego zła”, jak obaj nazywają Vanessę. I tak główna bohaterka ścigana jest przez dwóch braci do „końca czasu”. Po zwycięskim pojedynku z piekielnymi siłami ciemności Vanessa popada w głęboką depresję. Za namową przyjaciela udaje się do wziętej psychiatry, dr Seward. Wracając z pierwszej wizyty, odwiedza muzeum, gdzie poznaje dyrektora placówki przedstawiającego się jako dr Alexander Sweet. Jednak pod postacią przystojnego i wrażliwego mężczyzny kryje się nikt inny jak Dracula próbujący uwieść swą ofiarę. W tym momencie rozpoczyna się kolejna batalia o nękaną siłami zła Vanessę, która, pozostawiona przez przyjaciół, ulega czarowi przystojnego nieznajomego, co w ostatecznym rozrachunku ma doprowadzić do zagłady świata i ludzkości.

Drugi z omawianych seriali, *American Horror Story: Hotel*⁶, koncentruje się na postaci wampirzycy Hrabiny – co jest oczywistym odniesieniem do słynnego hrabiego Draculi – która zamieszkuje obszerny apartament na ostatnim piętrze zabytkowego hotelu Cortez na przedmieściach Los Angeles. Hotel wybudowany przez nieżyjącego męża Hrabiny zamieszkują duchy zamordowanych gości. Fabuła zbudowana jest wokół kryminalnej zagadki prowadzącej do tajemniczego pokoju numer 64 i seryjnego zabójcy kontynuującego mordercze dzieło życia, przedwcześnie zmarłego pierwszego właściciela hotelu. Drugi wątek fabularny skoncentrowany jest na Hrabinie i opowiada historię jej długiego życia i niespełnionej miłości, która uczyniła ją nieśmiertelną. Jako młoda, początkująca aktorka poznała na planie filmowym amanta wszechczasów, Rudolpha Valentino i jego partnerkę Natachę Rambovą, z którymi stworzyła miłosny trójkąt. Jednak gdy zazdrosny mąż Hrabiny odkrył romans żony, uwięził jej kochanków w tajemnym pokoju

6 Dalej *AHS: Hotel*.

swojego hotelu, skazując tym samym zakochaną kobietę na wieczną i niezaspokojoną tęsknotę. Hrabina jako nieśmiertelna *femme fatale* uwodzi kolejnych kochanków, próbując odnaleźć w nich namiastkę utraconej miłości.

Przywołane powyżej seriale można określić mianem telewizji jakościowej zgodnie z założeniami Jane Feuer. Czerpią one garściami z dokonania kina artystycznego w zakresie budowy narracyjnej i fabularnej. Posiadają strukturalne oparcie w gatunkach filmowych takich jak horror, thriller czy kryminał, a równocześnie korzystają z utartych rozwiązań narracyjnych charakterystycznych dla tych gatunków. Ciekawym zabiegiem – wyraźnym szczególnie w *AHS: Hotel* – jest mieszanie klisz odpowiadających poszczególnym gatunkom i tworzenie gatunkowej hybrydy lub megagatunku, w którym wprawny widz może doszukiwać się motywów znanych z klasycznego kina gatunkowego. *AHS: Hotel* łączy ze sobą horror, wprowadzając postacie i byty nadprzyrodzone o niekoniecznie przyjaznych zamiarach, a często wręcz morderczych, oraz kryminał, opowiadając historię seryjnego mordercy i policjanta w jednej osobie. Wampiryczne opowieści połączone zostają z *ghost stories* i uzupełnione kryminalną zagadką rodem z kina *noir*. Serial ten w przeciwieństwie do seriali opisywanych przez Feuer nie rezygnuje z wątku melodramatycznego, wręcz przeciwnie, świadomie wprowadza postać Rudolpha Valentino jako kochanka obdarzonego wampiryczną nieśmiertelnością, co świadczy o świadomej i ironicznej grze twórców z gatunkowymi konwencjami i kliszami. Serial można oglądać jako zgrabną formę postmodernistycznego pastiszu i odkrywać przy okazji jego wielowątkowość i fabularną finezję. Twórcy serialu, Ryan Murphy i Brad Falchuk, już w samym tytule sugerują, z jakim gatunkiem mamy do czynienia, jednak pozwalają sobie na śmiałą żonglerkę gatunkowymi konwencjami, umieszczając w centrum fabuły wątek melodramatyczny – choć w bardzo krwawej odsłonie – nawiązujący bezpośrednio do przywoływanego już filmu Tony'ego Scotta, *Zagadka nieśmiertelności*. Podobny motyw wiecznej miłości, niepoddającej się upływowi czasu, choć bardziej demonicznej, powraca w *Domu grozy*. Vanessa, zakochana z wzajemnością w Ethanie Chandlerze, nie może połączyć się ukochanym, choć ich losy spletają się ze sobą we wspólnej walce o duszę Vanessy. Motyw niespełnionej i nieśmiertelnej miłości powraca także w walce Lucyfera i Draculi – każdy z nich chce uwieść pannę Ives i choć mają w tym swe partykularne cele, obaj odwiecznie jej pożądają i poszukują. Jako istoty nieśmiertelne są zmuszeni do wiecznego trwania, pożądając jednej kobiety. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że oba seriale łączą pewne cechy melodramatyczności – charakterystyczne dla *soap operas* – i gotyckiego romansu z horrorem, tworząc tym samym gatunkowy konglomerat korzystający z wielu konwencji klasycznego kina gatunkowego i dawkując widzowi różne stopnie powagi i napięcia.

Seriale jakościowe różnią się od tradycyjnych *soap operas* tematyką, a dokładnie koncentracją się na tematach trudnych, kontrowersyjnych, takich, po które telewizja nie sięgała zbyt często i które nie zostały jeszcze dostatecznie wyeksplloatowane przez to medium. Fabularne wariacje wokół tematów tabu tworzą często zaskakujące zestawienia tym bardziej prowokujące widza do emocjonalnego zaangażowania. *AHS: Hotel* odważnie porusza kwestę kobiecej seksualności. Hrabina jako młoda aktorka jest uległa, niewinna, podporządkowana mężczyznom. Wchodząc w związek z Valentino, przyjmuje pozycję „tej trzeciej”, z miłości godzi się na nierówny układ. Po domniemanej śmierci aktora bezwolnie ulega Jamesowi Marchowi – właścicielowi nawiedzzonego hotelu Cortez – i zostaje jego żoną. Jednak z czasem nieśmiertelna Hrabina przeistacza się w kobietę wyzwoloną, śmiałą, w pełni świadomą własnych potrzeb i seksualności. Kobięcy erotyzm zostaje przedstawiony w serialu jako ekspansywny, niebezpieczny, a wręcz śmiertelny. Dominująca postać kobieca podporządkowuje sobie mężczyzn, jest egoistką, nad swoimi kochankami ma władzę absolutną, może uwodzić, lecz jej miłość jest zabójcza. Wampirzyca ma świadomość swojej seksualności, jest wyrachowana i interesowna. Obraz kobiecej seksualności w *AHS: Hotel* jest przerysowany i niepokojący, zagrażający mężczyźnie, jednak także wyzwalaający dla kobiety, ukazujący ją jako podmiot, a nie tylko przedmiot męskiego pożądania. To mężczyźni są przedstawieni jako źródło kobiecej rozkoszy i potraktowani instrumentalnie. Ich obecność jest umotywowana jedynie kaprysem Hrabiny i w pełni uzależniona od jej zachcianek, co sprowadza ich do roli bezwolnych kochanków. Postać Hrabiny można odczytywać jako studium kobiecej seksualności i pożądania, w którym głośno wybrzmiewają kobiece potrzeby i pragnienia.

Wśród ekscentrycznych mieszkańców hotelu odnaleźć można transseksualną barmankę. Gdy była mężczyzną pracującym w korporacji jako sprzedawca, podczas służbowych wyjazdów przebierała się w kobiece stroje, aby móc choć przez chwilę celebrować swą kobiecą naturę. Serial porusza tu istotny problem tożsamości osób transseksualnych oraz ich społecznego wykluczenia czy nawet napiętnowania. Kiedy współpracownicy odkrywają sekret swego kolegi, nie próbują go zrozumieć, lecz kpią z niego. To Hrabina wyciąga pomocną dłoń do nieszczęśliwego mężczyzny i przemienia go w pełną klasy, seksapilu i pewności siebie Liz Taylor. Liz pozostaje w hotelu, bo jest to miejsce, gdzie nareszcie może być sobą, staje się on jej domem, a zarazem azylem chroniącym ją przed nieprzyjaznym i nietolerancyjnym światem. Tu, wśród odmieńców, czuje się bezpiecznie i pewnie. W serialu podjęty zostaje także wątek homoseksualnej miłości. Kochanek Hrabiny o znaczącym imieniu Tristan zakochuje się w transseksualnej Liz Taylor. Kochankowie ukry-

wają swą miłość, spotykając się na schadzki w pustych hotelowych pokojach. Jak przystało na zakazaną miłość, kończy się ona tragicznie dla młodego Tristana. Liz, która dzięki wsparciu Hrabiny przeszła spektakularną metamorfozę, pozostaje sama ze złamanym sercem. Wykorzystanie transgresyjnych wątków koncentrujących się na nienormatywnej seksualności poszczególnych bohaterów zostaje spięte w jednej ramie fabularnej. Wszystkie te wątki rozgrywają się na korytarzach hotelu, który jest centralną osią całej opowieści, a zarazem główną scenérią dla rozgrywanych wydarzeń. Ta skomplikowana, a wręcz szkatułkowa budowa serialu zachęca do skupionego odbioru, wciągając widza w wyrafinowany narracyjny i fabularny spektakl.

Fabula omawianych seriali rozpisana jest na cały sezon, dopiero w ostatnim odcinku dochodzi do rozwiązania misternie prowadzonych intryg. Odcinki nie są dzielone na osobne wątki, historie związane z poszczególnymi postaciami i wydarzeniami przeplatają się ze sobą i wzajemnie uzupełniają. W *Domu grozy* wampiryczny romans Vanessy Ives przeplata się z historią podróżującego po Ameryce Ethana Chandlera, który ma spotkać się z ojcem i skonfrontować się ze swoją przeszłością. Dopiero w przedostatnim, ósmym odcinku (*Perpetual Night*) splatają się ze sobą te dwie linie fabularne, które zamykają w całość historię Vanessy i Ethana oraz rozwiązują akcję podczas ostatecznej konfrontacji sił dobra i zła. Z podobnych zabiegów narracyjnych korzystają twórcy *AHS: Hotel*. Serial posiada dwie główne linie fabularne opowiadające dzieje Hrabiny i policjanta Johna Lowe'a, który okazuje się seryjnym mordercą. Centralnym punktem, wokół którego zbudowano fabułę, jest hotel, w którym mieszkają główni bohaterowie. Linie fabularne przez całość serialu biegną równolegle, by spotkać się w finale i doprowadzić do rozwiązania akcji. Pomimo rozpisania fabuły na cały sezon *AHS: Hotel* wprowadza motywy odcinkowe w postaci retrospekcji, które prezentują widzowi historie poszczególnych postaci, co pozwala na pogłębienie psychologii bohaterów oraz zrozumienie ich motywacji.

Zdaniem Mittella cechą dystynktywną serialu *post-soap* jest złożoność narracyjna rozumiana jako skomplikowany i bardziej wyrafinowany sposób opowiadania historii. Charakteryzuje się ona specyficzną estetyką operacyjną (*operational aesthetic*)⁷, która umieszcza w centrum zainteresowania pytanie o skonstruowane schematy fabularne oraz sposoby zawiązywania, eskalacji i rozwiązywania skomplikowanych intryg i relacji między bohaterami. Zdaniem Mittella widzowie mogą czerpać przyjemność odbiorczą, odgadując, w jaki sposób twórcy po-

**Złożoność
narracyjna
jako cecha
dystynktywna
neoseriali**

7 J. Mittell, *op. cit.*, s. 166.

łączą ze sobą wątki fabularne i doprowadzą do rozwiązania akcji. Wy-sublimowane schematy narracyjne tworzą narracyjny spektakl, zwany przez Mittella narracyjnymi efektami specjalnymi⁸. Amerykański badacz telewizji, odwołując się do Davida Bordwella, pisze, że styl narracyjny jest zależny od kontekstu historycznego i zamyka się w określonych ramach przyjętych w danym okresie sposobów opowiadania historii, w dodatku nie obowiązują go normy gatunkowe czy style indywidualnych twórców oraz ruchów artystycznych. Przenosząc te zależności na grunt medium telewizyjnego, Mittell zauważa, że „złożoność telewizyjnej narracji opiera się na konkretnych aspektach samej opowieści, dopasowanej do specyficznej struktury serialu, która odróżnia telewizję od filmu i wyodrębnia ją z klasycznych i odcinkowych form”⁹. Badacz dostrzega ogromny potencjał, który kryje się w formach seryjnych dzięki skomplikowanym spektaklom narracyjnym. Wydaje się, że to właśnie telewizja dzięki serialom, które pozwalają swoim twórcom na bardziej awangardowe rozwiązania w zakresie zabiegów narracyjnych i fabularnych, pomaga w pełni wykorzystać zalety medium. Podsumowując za Mittellem:

Złożoność narracyjna pozwala uzyskać niespotykane w medium telewizyjnym możliwości kreacji i wachlarz reakcji widzów, dlatego powinna być doceniana jako kluczowe osiągnięcie w historii rozwoju form narracyjnych oraz przedmiot badań¹⁰.

Wyznaczając cechy złożoności narracyjnej, Mittell zwraca uwagę na elementy telewizji jakościowej opisane przez Feuer, takie jak: mieszanie gatunków, minimalizowanie stylu melodramatycznego czy rozpisanie fabuły na czas trwania całego sezonu przy jednoczesnej rezygnacji z rozgrywania historii w ramach jednego odcinka, choć dodatkowo akcentuje możliwość połączenia założeń odcinkowej i seryjnej formy opowieści, co uwidacznia się szczególnie w schemacie narracyjnym *AHS: Hotel*. Seriale typu *post-soap* wprowadzają do jednego sezonu wiele linii fabularnych, które przeplatają się ze sobą, tworząc współzależne opowieści i siatki znaczeń. Mimo że dąży się w nich do rozpisania opowieści na całość serii, to często twórcy wprowadzają unikalne motywy odcinkowe i nagłe zwroty akcji oraz rozbudowane mitologie, mogące wywołać uczucie dezorientacji nawet u uważnego widza. Narzędzia narracyjne, które użyte są do konstruowania narracyjnych efektów specjalnych, to m.in. mieszanie gatunków, modyfikacje chronologii, liczne retrospekcje czy fantazje lub marzenia senne.

⁸ *Ibidem*, s. 167.

⁹ *Ibidem*, s. 152.

¹⁰ *Ibidem*, s. 153.

Przyjemnością płynącą z tych programów jest podziwianie narracyjnej brawury i przełamanie konwencji opowieści. Za pomocą estetyki operacyjnej te złożone narracje zachęcają widza do zaangażowania się na poziomie analizy formalnej i wnikliwej analizy technik wykorzystanych do osiągnięcia popisowych przykładów narracyjnego rzemiosła. Taki styl świadomego formalnie oglądania jest szeroko promowany przez te programy, a przyjemności z nich płynące wpisują się w poziom świadomości, który wykracza poza typowe dla większości widzów skupienie się na akcji serialu¹¹.

Poniżej postaram się opisać zabiegi narracyjne użyte w dwóch przywołanych przeze mnie wampirycznych serialach i omówić, w jaki sposób wampir przeobraził się w postmodernistyczny element narracyjnego i fabularnego spektaklu. Złożoność narracyjna *AHS: Hotel* polega głównie na retrospekcjach, które są wplecione w fabułę każdego odcinka. Ukazują one historie poszczególnych postaci, pomagając tym samym zrozumieć motywacje bohaterów oraz przedstawiają ich w szerszym kontekście, pogłębiając tym samym ich rys psychologiczny. Liczne retrospekcje wprowadzają do każdego odcinka unikalne motywy odcinkowe, mikrohistorie, które są niezwykle istotne dla zrozumienia całości opowiadanej historii. Już w pierwszym odcinku (*Checking In*) twórcy korzystają z retrospekcji jako narracyjnego wybiegu, który przedstawia Hrabinę w momencie, gdy poznaje swego obecnego kochanka. Akcja serialu cofa się do 1994 r., gdy przystojny Donovan po przedawkowaniu narkotyków zostaje uratowany przez piękną wampirzycę, która przemienia go w nieśmiertelną istotę, ratując mu tym samym życie. Ta krótka retrospekcja pojawiająca się na końcu odcinka zawiązuje przyszły wątek fabularny skoncentrowany wokół postaci Hrabiny i jej poszukiwań idealnego kochanka, przedstawiając ją zarazem jako agresywną, krwiożerczą i pozbawioną skrupułów istotę. Już w następnym odcinku dochodzi na nagłego zwrotu akcji, gdy Hrabina na pokazie mody poznaje młodego modela, zbuntowanego i pełnego tragizmu Tristana, którego przemienia w wampira, czyniąc go swym kochankiem, a zarazem odrzucając miłość Donovana. Następny odcinek (*Mommy*) przy pomocy kolejnej retrospekcji wprowadza jeszcze jedną bohaterkę, której opowiadanie odsłania kolejny rąbek tajemnicy Hrabiny. Widzowie poznają Ramonę Royale, była aktorkę filmów *blaxploitation*, którą Hrabina uwiodła i przemieniła w wampira, gdy tamta była u szczytu swej kariery. Gdy Ramona zakochuje się w mężczyźnie, zdradzona Hrabina zabija go, mszcząc się tym samym na niewiernej kochance. Kolejne retrospekcje powoli rekonstruują historię Hrabiny, jednak dopiero siódmy odcinek (*Flicker*) wyjaśnia, kim była przed przemianą w nieśmiertelną piękność. Akcja odcinka rozpoczyna się od odnalezienia tajemniczego pokoju, w którym

11 *Ibidem*, s. 168–169.

na prawie sto lat zostają ukryte dwa wampiry. Ich tożsamość widz poznaje w retrospekcji, która cofa narrację do 1925 roku. Akcja rozgrywa się na planie filmu, gdzie młoda, nieśmiała aktorka drugiego planu poznaje amanta wszechczasów, Rudolpha Valentino. Po poznaniu jego partnerki, Natachy Rambovej, podczas romantycznej kolacji w willi aktora, nawiązuje się między nimi płomienny romans, który zostaje przerwany przez nagłą śmierć kochanka. Hrabina dowiaduje się o śmierci Valentina na przyjęciu z okazji otwarcia hotelu Cortez, zrozpaczona postanawia rzucić się z okna, przed czym powstrzymuje ją właściciel hotelu, James March. Pomimo żałoby hrabina bierze ślub z bogatym Marchem, nadal jednak nie może zapomnieć o utraconej miłości. Codziennie na grobie Valentina zostawia czerwoną różę, symbol miłości i rozpacz. Podczas jednej z wizyt na cmentarzu Hrabina nieoczekiwanie spotyka Rudolpha i Natachę. Kochankowie dzielą się z Hrabiną zagadką nieśmiertelności, która jest wynikiem zarażenia tajemniczym wirusem pochodzącym z Karpat. Hrabina ma stać się nieśmiertelną i dołączyć do pary aktorów, by towarzyszyć im w podróży do Europy. Jednak zazdrosny James March krzyżuje plany kochanków i więzi Rudolpha oraz Natachę w ukrytym korytarzu swego hotelu.

Retrospekcje – które są cechą charakterystyczną wszystkich serii *AHS* – nie dotyczą tylko Hrabiny i jej wampirycznej historii. Odślaniają fragmenty losów wszystkich głównych bohaterów, sprawiając, że widz ma możliwość stopniowej rekonstrukcji poszczególnych opowieści, rzucając także nowe światło na poczynania postaci. Widz może być początkowo zdezorientowany, szczególnie przez wprowadzenie przez twórców wielu bohaterów pierwszoplanowych, których opowieści są przedstawiane w sposób fragmentaryczny i niechronologiczny. Serial budową przypomina postmodernistyczny *bricolage* utkany ze skrawków różnych historii, co zmusza widza do zaangażowania i skupionego odbioru, który umożliwi powoli układać w całość rozczłonkowane i pozornie chaotyczne opowieści. Serial wprowadza kilka linii fabularnych. Równolegle do wątku przedstawiającego losy Hrabiny i jej wampiryczne romanse widz poznaje historię detektywa Johna Lowe'a, który przez problemy w małżeństwie zmuszony jest przeprowadzić się do hotelu Cortez. Początkowo ścigający seryjnego mordercę policjant nie ma żadnego związku z historią krwawej Hrabiny. Zmienia się to po wprowadzeniu do fabuły upiornego ducha Jamesa Marcha, który spina obie opowieści. Podobną funkcję pełni miejsce akcji, czyli ekstrawagancki hotel Cortez, wokół którego rozpisane są wszystkie linie fabularne, także te drugorzędne, opowiadające między innymi historię ducha Sally uwięzionego w dusznych i ciemnych hotelowych pokojach, wampirzych dzieci, transseksualnej Liz Taylor czy „zwampiryzowanej” recepcjonistki Iris. Te różne opowieści osta-

tecznie splatają się wokół jednego miejsca, jakim jest hotel, i prowadzą do wspólnego rozwiązania akcji w finałowym odcinku (*Be Our Guest*).

Dom grozy nie korzysta z tylu zabiegów narracyjnych co *AHS: Hotel*. W ramach całego sezonu wprowadzona zostaje jedna retrospekcja i obejmuje ona cały odcinek (*A Blade of Grass*). Chorująca na depresję Vanessa, korzystając z pomocy psychoterapeutki dr Seward, zostaje wprowadzona w hipnozę, gdyż ma to pomóc bohaterce przypomnieć sobie traumatyczne wydarzenia związane z pobytem w szpitalu dla nerwowo chorych. Czwarty odcinek w całości poświęcony jest Vanessie przebywającej w szpitalu, gdzie spotyka swoich prześladowców – Draculę i Lucyfera, którzy udają opiekujących się nią sanitariuszy. Odcinek zaburza narrację, fabuła rozpisana konsekwentnie na wszystkie odcinki sezonu zostaje zawieszona, aby skonfrontować bohaterkę z przeszłością i wyjaśnić część tajemnicy związanej z demonicznymi adoratorami. Serial ma rozbudowaną mitologię – podążając za Mittellem, można uznać ją za jedno z narzędzi narracyjnych. Twórcy, wprowadzając odcinkową retrospekcję i tym samym zaburzając chronologię wydarzeń, zawiązują akcję, która będzie toczyła się do rozwiązania w finałowym odcinku. Serial ma także wiele wątków, które nie zawsze łączą się ze sobą, co pozostawia otwarte zakończenie na wypadek rozpisania kolejnego sezonu. Główna linia fabularna skoncentrowana jest wokół Vanessy Ives i jej związku z doktorem Sweetem, który okazuje się przebiegłym i żądnym krwi Draculą. Druga linia fabularna dotyczy losów Ethana Chandlera, który podróżuje jako więzień – aresztowany za liczne zabójstwa, które popełnił, przemieniając się w wilkołaka – do Stanów Zjednoczonych, by tam zostać osądzonym. Jednak podczas podróży zostaje uwolniony na zlecenie swego ojca, który chce ukarać syna za grzechy popełnione w przeszłości. Podróż po amerykańskiej prerii w towarzystwie czarownicy Hekate oraz konfrontacja z bezlitosnym ojcem są osobnym wątkiem prowadzonym równolegle do wydarzeń rozgrywających się w Londynie, gdzie przebywa Vanessa.

Kluczową kategorią przydatną do analizy przywołanych przeze mnie seriali jakościowych wydaje się intertekstualność. Termin ten wprowadzony do nauk humanistycznych przez Julię Kristevą w 1967 r. tyczy się nie tylko literaturoznawstwa, lecz można go stosować do wszystkich tekstów kultury. Kristeva, studiując prace Bachtina, zauważyła, że „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”¹². Intertekstualność jest zdecydowanie fundamentalną

**Intertekstualne
uwikłania seriali
jakościowych**

12 J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść* [w:] Bachtin. *Dialog – Język – Kultura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396.

kategorią opisową przy analizie utworów postmodernistycznych w każdej dziedzinie sztuki, także w rozważaniu sztuki filmowej oraz seriali, które noszą wyraźne cechy tego zjawiska. Ryszard Nycz proponuje „przyjąć szerokie rozumienie intertekstualności jako kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »archi-tekstów«”¹³, kierując tym samym uwagę w stronę odbiorców tekstów oraz ich kompetencji pozwalających w pełni zanurzyć się w czytany tekst i zrozumieć jego powiązania z innymi tekstami kultury. Inną definicję tego wieloznacznego terminu proponuje Henryk Markiewicz:

Jest to ujawniona w samym tekście relacja do proto/arche/tekstu skłaniająca do wzięcia go pod uwagę w recepcji tekstu. Dzięki temu uwydatniają się, rozjaśniają, modyfikują, wzbogacają pod względem semantycznym i artystycznym określone aspekty czy składniki tekstu, a jednocześnie dokonuje się w większym lub mniejszym zakresie interpretacja i waloryzacja proto/arche/tekstu. Intertekstualność jest więc interakcją¹⁴.

Serial jako tekst kultury tworzy siatkę znaczeń odsyłających do innych utworów i tylko od kompetencji odbiorczej i kulturowej widza zależy, jakie nada mu znaczenia i jak szeroki kontekst jest w stanie w nim rozpoznać. Intertekstualność staje się główną strategią omawianych seriali, co umieszcza je w szerokiej perspektywie tekstów kultury popularnej. Markiewicz wymienia sześć kryteriów jakościowych intertekstualności: referencyjność, komunikowalność, autorefleksyjność, strukturalność, selektywność i dialogiczność¹⁵. W dalszej części artykułu postaram się na wybranych przykładach omówić najistotniejsze z nich z perspektywy przywołanych przykładów.

Dom grozy – jak sugeruje angielski tytuł serialu, *Penny Dreadful* – nawiązuje bezpośrednio do XIX-wiecznych powieści grozy, a także korzysta z motywów pochodzących z powieści *Portret Doriana Graya* irlandzkiego poety i dramaturga Oscara Wilde’a. Fabuła oscyluje wokół wątku romansu Vanessy Ives i Draculi podającego się za dyrektora muzeum, doktora Sweeta. Obok licznych odniesień do takich powieści jak *Frankenstein* Mary Shelley czy *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Louisa Stevensona najistotniejsze wydają się cytaty pochodzące z powieści gotyckiej irlandzkiego pisarza Brama Stokera – *Dracula*. W serialu pojawia się cały zastęp postaci bezpośrednio zaczerpniętych z XIX-wiecznej powieści, w tym tytułowy wampir. Vanessa walcząca z siłami zła może liczyć

13 R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 97.

14 H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4/5, s. 229

15 *Ibidem*, s. 228

na pomoc sir Malcolma Murraya, ojca serialowej Miny Murray, który po stracie córki swe ojcowskie uczucia przelewa na Vanesę. Nękaną przez Draculę bohaterkę z pomocą przychodzi także dr Seward, znana psychiatra, jednak w odróżnieniu od powieściowego pierwowzoru jest ona kobietą prowadzącą prywatną praktykę lekarską. To właśnie ona zapoznaje Vanesę z Renfieldem – jej sekretarzem – który na polecenie Draculi śledzi bohaterkę. Renfield pokornie służy swemu nieśmiertelnemu panu, który obiecuje mu wieczne życie wśród stworzeń nocy w nowym świecie ogarniętym przez mrok. Podobnie do przygód opisanych w powieści grupa oddanych przyjaciół postanawia samodzielnie walczyć ze złem i rozprawić się z demonicznym hrabią, aby uratować duszę niewinnej kobiety – w przypadku powieści tą kobietą jest Mina, natomiast w serialu walka odbywa się o piękną Vanesę.

Serialowy Dracula wizualnie nawiązuje do wizerunku bohatera z filmu *Dracula* (1992) Francisa Forda Coppoli. Jest to elegancki mężczyzna w średnim wieku, przystojny, szarmancki i inteligentny, o nieprzeciętnym uroku, potrafiący z łatwością uwieść niczego niespodziewającą się ofiarę. Dzięki temu dochodzi do połączenia horroru i grozy z romansem, co jest charakterystyczne dla wszystkich wymienionych powyżej wampirycznych tekstów. Erotyzm postaci wydaje się zajmować uprzywilejowane miejsce, kuślenie ofiary przez przystojnego wampirycznego amanta stanowi punkt wspólny powieści, filmu oraz serialu. Jednak jak zauważa Anna Gemra, Stoker na kartach swej powieści przedstawiał Draculę nie tylko jako pełnego kochanka i dandysa, lecz przede wszystkim jako istotę z piekła rodem, podstępna i okrutna¹⁶, co także znalazło odpowiedni wyraz w serialu, szczególnie podczas scen, gdy Hrabia przemawia do swych „dzieci nocy”. Staje się wtedy zimnym i bezwzględny upiorem, wytrwale dążącym do celu, krwiożerczą bestią żerującą na słabości i ciałach innych. Działania Stokerowskiego wampira, jak i jego serialowego odpowiednika zmierzają nie tylko do zaspokojenia głodu i krwiożerczej żądzy, lecz do zapanowania nad światem, przez to zyskuje on jeszcze jeden bardziej przerażający, metafizyczny wymiar. Spożycie krwi wampira ma w obu tekstach podobne konsekwencje, sprawia, że ofiara zostaje zawieszona między światem żywych i umarłych, nie należy w pełni od żadnego z nich, staje się potomstwem Draculi, „dzieckiem nocy”. Dracula, by zapanować nad światem, musi stworzyć armię podobnych sobie istot, żyjących w wiecznym cieniu i łaknących krwi. Wampir Stokera „odwołuje [się] do klasycznych wyobrażeń związanych z osobą Antychrysta i ostatecznej walki Boga ze Złem. [...] wampir zmienia się w Szatana-Antychrysta, który usiłuje przejąć władzę

16 A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s.164.

nad światem, wypełniając go stworzonymi przez siebie istotami¹⁷. Jest to także główny cel serialowego Draculi, który przy pomocy Vanessy planuje zdobyć władzę nad światem i zaludnić go istotami sobie podobnymi, wiecznie głodnymi i skazanymi tak jak on na wieczne potępienie. Serial rozbudowuje wampiryczną mitologię; Dracula jest w nim bratem Lucyfera, podobnie jak on strąconym z nieba za nieposłuszeństwo. W przeciwieństwie do brata trafia jednak na ziemię, by do „końca czasu” pożądać ciał swych ofiar.

Postać hrabiego jako przystojnego dandysa przemierzającego ulice Londynu odwołuje się do *Draculi* Coppoli. Podobnie jak filmowy pierwowzór, Dracula jest przystojnym mężczyzną, któremu nie oparłaby się żadna kobieta, również główna bohaterka. Jednak na pierwszy plan wyłania się wątek nieśmiertelnej miłości, miłości silniejszej niż czas i śmierć, będącej jak fatum – ciężące nad bohaterami. W filmie Coppoli Mina jest reinkarnacją tragicznie zmarłej żony Draculi, którą ten rozpoznaje na medaliku noszonym przez Jonathana Harkera. W serialu Vanessa także jest złączona nierozzerwalną metafizyczną czy duchową więzią z dwójgim rywalizujących o nią demonicznych braci. Dracula podąża za nią przez czas i przestrzeń, by uczynić z niej kochankę, matkę zła, świata mroku, który razem będą dzielić po wsze czasy. Motyw wiecznej miłości charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej literatury romansowej jak widać nadal nie traci na atrakcyjności. Erotyzm, pożądanie i ekspozycja seksualność wpisujące się w poetykę zaproponowaną przez Coppolę czy Scotta stają się także elementami kształtującymi rozwój fabuły w drugim przywołanym przeze mnie serialu, czyli *AHS: Hotel*.

Odpowiednikiem Draculi w drugiej produkcji jest wampirza Hrabina zamieszkująca tytułowy hotel Cortez. W serialu zostaje wyeksponowana kobieca seksualność jako zachłanna, niemożliwa do zaspokojenia, ekspansywna oraz destrukcyjna. Ma ona na celu podporządkowanie kochanka, jest egoistyczna. Hrabina uwodzi nie tylko mężczyzn, lecz także kobiety. Lesbijski erotyzm może być pośrednim nawiązaniem do głośnej powieści *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanu, gdzie uwodzicielska wampirzyca powoli wysysa życie ze swej ofiary. Dla Hrabiny poszukującej utraconej „prawdziwej” miłości jej kolejni kochankowie są zaledwie namiastką, zastępują kochanka idealnego, stają się chwilowym źródłem rozkoszy, a następnie zostają brutalnie porzuceni. Motyw ten był osią fabuły filmu *Zagadka nieśmiertelności*, gdzie uwodzicielska Miriam Blaylock „kolekcjonuje” swych kochanków na przestrzeni wieków, porzucając ich kolejno, gdy przestaną ją fascynować. Postać Hrabiny

17 *Ibidem*, s. 166.

również wizualnie nawiązuje do wampirzycy Miriam przez starannie ułożone blond włosy, eleganckie stroje i wytworne maniery oraz zamiłowanie do piękna połączone z sugestywnym erotyzmem i wyrafinowaną seksualnością. Hrabina posiada wszystkie cechy klasycznej *femme fatale*, jest tajemnicza, intrygująca, piękna, działa hipnotycznie nie tylko na mężczyzn i kobiety, których pożąda, lecz na całe swe otoczenie. Jest wytrawną manipulatką i uwodzicielką potrafiącą nakłonić niemal każdego do zaspokojenia jej potrzeb. Poszukująca cielesnej rozkoszy, niebezpiecznie piękna i kusząca. W postaci Hrabiny sumują się cechy kobiety fatalnej, niebezpiecznej, zachłannej o wyeksponowanej seksualności, kipiącej erotyzmem. Hrabina w przeciwieństwie do innych filmowych wampirów może poruszać się w dzień, jej wygląd niczym nie różni się od wyglądu człowieka, a krew ofiar pije nie za pomocą kłów, lecz nacina skórę wyszukaną i drogą biżuterią. Uwodzicielska wampirzyca jest jednak pozbawiona możliwości rodzenia dzieci. Jedynym sposobem na posiadanie potomstwa jest stworzenie istot sobie podobnych. Po nieudanej aborcji, którą Hrabina przechodzi u doktora Montgomery'ego – postaci znanej widzowi z pierwszego sezonu *AHS: Murder House* (2011) – postanawia zatrzymać dziecko, które nie jest ani człowiekiem, ani wampirem. Można wnioskować, że jest istotą pośrednią, demonicznym i krwiożerczym maluchem trzymanym przez Hrabinę w ponurym pokoju w łóżeczku, które jest kopią łóżeczka dziecka Rosemary z filmu Romana Polańskiego (*Rosemary's Baby*, USA, 1968). Jednak pragnienie posiadania dzieci jest tak silne, że Hrabina decyduje się na stworzenie małych wampirzątek. Porywa więc dzieci i przemienia je w słodkie blond cherubinki, zaspakajając tym samym swój macierzyński instynkt.

Liczne nawiązania do klasyki gatunku sprawiają, że serial charakteryzuje się dużą dozą autorefleksyjności, ponieważ sprawnie żongluje motywami i konwencjami znanymi z filmowych horrorów, przez co tworzy swoisty kolaż wątków i klisz. Wprawny widz zauważy, że zamiast stereotypowego, średniowiecznego zamku siedliskiem wampirów jest hotel, którego mroczne korytarze do złudzenia przypominają hotel Panorama z filmu *Łśnienie* (*The Shining*, reż. Stanley Kubrick, USA – Wielka Brytania, 1980), a dzieci Hrabiny wyglądają zupełnie jak dzieci z horroru *Wioska przeklętych* (*Village of the Damned*, reż. John Carpenter, USA, 1995). Zagadka kryminalna stanowiąca równoległy wątek rozwijany w serialu jest cytatem kryminalnej intrygi z filmu *Siedem* (*Se7en*, reż. David Fincher, USA, 1995), gdzie ofiary seryjnego mordercy symbolizują siedem grzechów głównych. Zacytowana strategia polega na wprowadzeniu motywu morderstw inspirowanych dziesięcioma przykazaniami, z których ostatnie i najważniejsze brzmi „nie zabijaj”. Godnym odnotowania jest także fakt, że podobny hotel pełny tajemniczych przeżyć,

korytarzy i mrocznych sekretów został otworzony w 1893 r. w Chicago przez doktora Henry'ego Howarda Holmesa, który miał w zwyczaju mordować swoich gości – motyw ten w pełni został zaadaptowany na potrzeby serialu i stał się główną osią, wokół której rozwijały się pozostałe wątki fabularne.

Podsumowanie

Zabiegi użyte przy prowadzeniu skomplikowanych narracji oraz bogato utkane intertekstualne sieci sprawiają, że w odniesieniu do omawianych seriali możemy mówić o estetyce ponowoczesnej. Cechą dystynktywną wybranych serialowych tekstów, charakterystyczną dla utworów postmodernistycznych, jest wysoce rozbudowana autorefleksyjność, która w przypadku omawianych przykładów polega na podjęciu skomplikowanej gry nad gatunkową refleksją. Omawiane seriale korzystają z tradycji różnych gatunków filmowych i telewizyjnych, poddając je jednoczesnej rewizji i hybrydyzacji. Ze względu na pojawienie się wampira, postaci nadprzyrodzonej, demonicznej, mającej nieczne zamiary w stosunku do pozostałych bohaterów, możemy uznać je za gatunkowe horrory, lecz warto zauważyć, że oba rozbudowują także wątki melodramatyczne skoncentrowane wokół miłości silniejszej niż śmierć. Refleksyjność wzmacnia ironiczną świadomość cytatu, bo twórcy podejmują grę z konwencjami i kliszami, twórczo je adaptując do nowych kontekstów kulturowych i artystycznych. Wybrane seriale są niemal całkowicie zbudowane z cytatów, dzięki czemu odsyłają widza do innych tekstów kultury. Jednocześnie wybrane teksty mogą świadczyć o dużej kompetencji i wiedzy twórców oraz o gatunkowej autoironii, szczególnie gdy przywoływane są klisze charakterystyczne dla gatunku. Wybrane motywy wplecione w strukturę fabuły mogą wywoływać nawet efekty komiczne, podkreślając nieoryginalność tego, co już zostało powiedziane. Ironiczny zamysł twórców może zostać odczytany dzięki znajomości historii filmu, telewizji i literatury, która pozwala kompetentnemu kulturowo odbiorcy czerpać przyjemność ze śledzenia odniesień do bogatej tradycji kulturowej. Już pierwszy odcinek *AHS: Hotel* podpowiada widzowi, że będzie miał do czynienia z postmodernistycznym kolażem przywołującym cienie z przeszłości kina. Kiedy Hrabina wybiera się na randkę ze swym kochankiem do letniego kina, to na ekranie pojawia się nie kto inny jak Dracula z filmu *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua. Sam niemiecki reżyser powróci jeszcze we wspomnieniach Hrabiny jako ten, który odkrył wirusa nieśmiertelności, studiując transylwańskie zwyczaje podczas pracy nad kanonicznym filmem, i postanowił zamrozić w czasie to, co za chwilę miało przeminąć w erze filmu dźwiękowego. W ten oto sposób nieśmiertelność podarował największemu amantowi kina niemego, czyli Rudolphiowi Valentinowi. Te obrazy przeszłości i teraźniejszości łączą się ze

sobą w formie bricolage'u, tworząc nowe znaczenia i opowiadając nowe historie, choć utkane ze znanych klisz, motywów i kadrów. Tak zbudowane obrazy stają się pastiszami, a ich spoiwem staje się autorefleksyjność i gatunkowa ironia prowadząca do zatarcia się granic między przywoływanymi gatunkami. Te intertekstualne, podwójne zakodowanie tekstów sprawia także, że każdy może odnaleźć przyjemność odbiorczą, niezależnie od kulturowych kompetencji, choć ich poziom zdecydowanie wpływa na odbiór serialu. Przykłady opisanych zabiegów narracyjnych i fabularnych oraz intertekstualnych połączeń nie wyczerpują w pełni zabiegów użytych w przywołanych serialach. Omówione przykłady mają jedynie zaznaczyć postmodernistyczny rodowód tych tekstów. Figura postwampira w serialu jakościowym rozumiana jako element złożoności narracyjnej utkana jest z popkulturowych wizerunków swoich literackich i filmowych poprzedników, a poprzez czerpanie z bogatych wampirycznych zasobów kultury postwampir staje się popkulturowym cytatem, kolażem i kulturową historią krwiożerczego monstrum.

Barthes R., *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej* [w:] *Zmierzch telewizji*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław 2008.

Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść* [w:] *Bachtin. Dialog – Język – Kultura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4/5.

Mittell J., *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej* [w:] *Zmierzch telewizji*, red. Bielak T., Filiciak M., Ptaszek G., Warszawa 2011.

Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2.

Bibliografia

Daria Tyblewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Współczesne wampiry a człowieczeństwo — analiza porównawcza Edwarda Cullena i Stefana Salvatore’a

Abstrakt

Pomimo że wampiry postrzegane są przede wszystkim jako potwory, które żerują na ludziach, konsumując ich krew, wizerunek tych fikcyjnych postaci nie jest pozbawiony człowieczeństwa. Celem niniejszego artykułu jest porównanie pozytywnych cech ludzkich u dwóch współczesnych wampirów, tj. Edwarda Cullena, głównego bohatera sagi filmowej *Zmierzch* produkowanej w latach 2008–2012 oraz Stefana Salvatore’a, głównego bohatera serialu telewizyjnego *Pamiętniki wampirów* emitowanego w latach 2009–2017.

Edward wierzy, że jego wampirza dusza jest potępiona, ale stara się postępować jak człowiek. Odmawia sobie ludzkiej krwi, przedkłada bezpieczeństwo i szczęście swoich najbliższych nad wszystko inne. Przypadek Stefana jest bardziej skomplikowany, gdyż z jednej strony jest on szlachetnym, pełnym oddania wampirem, ale z drugiej strony Salvatore potrafi „wylączyć” swoje człowieczeństwo – wtedy nie jest w stanie kontrolować swojej żądzы krwi i zmienia się w rozpruwacza.

Zarówno Edward Cullen, jak i Stefan Salvatore są wampirami, w których można dostrzec człowieczeństwo. Z pewnością posiadają oni sumienie, starają się walczyć ze swoją demoniczną naturą oraz dbają o duchowe wartości. W rzeczywistości, ze względu na większość dokonywanych przez siebie wyborów, zasługują raczej na miano bohaterów niż potworów.

Słowa kluczowe

wampir współczesny
~ człowieczeństwo ~ film
~ serial

Współczesne wampiry a człowieczeństwo – analiza porównawcza Edwarda Cullena i Stefana Salvatore’a

„...uwięził ich w lustrach i narzucił obowiązek powtarzania, niby we śnie, wszystkich gestów ludzkich. Pozbawieni siły i samoistnej powierzchowności, zredukowani zostali do posłusznych odzwierciedleń. Pewnego dnia otrząsną się jednak z magicznego letargu”.

Jorge Luis Borges, *Księga istot zmyślonych* (przeł. Zofia Chądzyńska)

Mimo że w tradycji ludowej wampiry postrzegane były przede wszystkim jako nadprzyrodzone istoty stanowiące zagrożenie dla ludzi, gdyż żywiły się ich krwią¹, zwykle doprowadzając do śmierci, to współczesny wizerunek tych fikcyjnych postaci nie jest w pełni pozbawiony człowieczeństwa. Celem niniejszego artykułu jest porównanie pozytywnych cech ludzkich, które można dostrzec u dwóch wampirów obecnych w tekstach kultury z początku XXI w., tj. Edwarda Cullena, głównego bohatera sagi filmowej rozpoczętej przez film *Zmierzch* (*Twilight*)² oraz Stefana Salvatore’a, głównego bohatera serialu telewizyjnego *Pamiętniki wampirów* (*The Vampire Diaries*, 2009).

Zanim przejdę do przedstawienia tła teoretycznego związanego z postacią wampira oraz charakterystyki wyżej wymienionych postaci, chciałabym odnieść się do pojęcia człowieczeństwa, które wydaje się być fundamentem dla dalszych rozważań. David Buller określa człowieczeństwo jako „zbiór cech uważanych za charakterystyczne dla gatunku ludzkiego, do których zaliczamy między innymi: sposób formułowania myśli, język, uczucia i zachowanie”³. W tym ujęciu omawiane pojęcie może odnosić się zarówno do pozytywnych, jak i negatywnych cech człowieka. W niniejszym artykule przyjmuję definicję zawartą w *Słowniku języka polskiego*,

1 Twierdzono nawet, że „wampiry ukazywały się wszędzie tam, gdzie ludzie krwawili” (L. Wolf, cyt. za: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 8).

2 Poszczególne części sagi w kolejności chronologicznej: *Zmierzch* (*Twilight*, reż. C. Hardwicke, USA 2008), *Księżyc w nowiu* (*New Moon*, reż. Ch. Weitz, USA 2009), *Zaćmienie* (*Eclipse*, reż. D. Slade, USA 2010), *Przed świtem – część 1* (*Breaking Dawn – part 1*, reż. B. Condon, USA 2011), *Przed świtem – część 2* (*Breaking Dawn – part 2*, reż. B. Condon, USA 2012).

3 D. Buller, *Adapting Minds: Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*, Cambridge 2005, s. 428.

zgodnie z którą człowieczeństwo to „natura ludzka, istotne pozytywne cechy człowieka, godność ludzka”⁴. Z tej perspektywy człowieczeństwo będzie postrzegane jako coś, co czyni wampira lepszą istotą.

Pojęcie „wampira” po raz pierwszy pojawiło się w 1732 r., kiedy to stwierdzono występowanie takich istot w centralnej i wschodniej Europie, w tym m.in. na Śląsku⁵. Erberto Petoia zauważa, że określenie to było płynne i dla omawianych stworzeń stosowano różne warianty nazewnictwa w zależności od miejsca ich występowania. Nie można mówić o spójnej i powszechnej definicji „wampira”⁶, czego dowodem są niżej zaprezentowane podejścia.

Zgodnie z klasyczną definicją wampir postrzegany jest jako

duch zmarłej osoby lub jej trup, ożywiony przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej witalności⁷.

Tadeusz Kuzebski przyjmuje natomiast nieco inną perspektywę. Według niego wampiry to istoty nadprzyrodzone żywiące się ludzką krwią i posiadające niezwykłą siłę i zęczność. Nie są duchami zmarłych, są „istotami żywymi, inteligentnymi, wrażliwymi, zdolnymi do wielkich uczuć i nie mniej niż człowiek podlegającymi namietnościom i ambicjom”⁸. Jak można zauważyć, w ujęciu klasycznym wampir stanowi wyłącznie istotę żerującą na ludziach – traktowany jest tu jako potwór pozbawiający życia. Druga definicja, w przeciwieństwie do pierwszej⁹, ujawnia wiele pozostałości ludzkiej natury w wampirze. Zgodnie z nią wampir nie jest bezmyślnym zwierzęciem, ale istotą rozumną, zdolną do odczuwania silnych emocji. W niniejszym artykule przyjmuję wyżej przytoczoną definicję Kuzebskiego, ponieważ zakładam, że opisywane przeze mnie współczesne wampiry to stworzenia, w których można dostrzec człowieczeństwo.

Według wspomnianego autora „[w]ampiryzacja jest procesem przekształcenia fizjologicznego, ale człowiek przemieniony w wampira nadal zachowuje ludzkie zmysły i ludzkie uczucia”¹⁰. Kuzebski twierdzi, że wampiry

4 Człowieczeństwo [hasło] [w:] *Słownik język polskiego PWN*, <http://bit.ly/2DisVv7> [dostęp: 27.11.2016].

5 E. Miller, *Getting to Know the Un-Dead: Bram Stoker, Vampires, and Dracula* [w:] *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. by P. Day, Amsterdam – New York 2006, s. 3–19.

6 E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. B. Bielańska et al., Kraków 1991, s. 35.

7 *Ibidem*, s. 35.

8 T. Kuzebski, *Wampiry jak ludzie: przewodnik po świecie nieumierających, tych z wieków dawnych i tych ze współczesności*, w *konwencji literatury Johnnny'ego Walkera*, Opole 2013, s. 4.

9 Różnice w postrzeganiu postaci wampira mogą wynikać z odmiennych perspektyw czasowych (wyobrażenie ludowe vs. podejście współczesne).

10 T. Kuzebski, *op. cit.*, s. 19.

podchodzą do emocji w podobny sposób jak istoty ludzkie. Określa on te nadprzyrodzone postacie jako „byłych ludzi”, którzy postępują zgodnie z ludzkim wzorem mentalnym. Zdaniem badacza istnieją wampiry, które zachowują się jak rycerze, np. broniąc słabszych, ale oczywiście nie wszyscy krwio pijcy muszą odznaczać się pozytywnymi ludzkimi cechami¹¹. Według Gregory’ego Alberta Wallera wampiry powinny być postrzegane przez pryzmat „ludzki” z racji tego, że same były kiedyś ludźmi. Zauważa on, że wampiry poprzez swoje człowieczeństwo ujawniają swoją historię, swoje pochodzenie: „Whatever their physical appearance, their special powers and unnatural appetites, or their particular sort of immortality, the undead betray their origins and remain recognizably, disturbingly human...”¹².

Jak z pewnością można zauważyć, wizerunek wampirów tak popularnych we współczesnych filmach czy serialach znacznie różni się od tych ukazywanych w tradycji ludowej. Postmodernistyczny wampir wtapia się w ludzkie środowisko, staje się częścią społeczeństwa i co więcej, na pierwszy rzut oka wygląda jak człowiek. Można pokusić się o stwierdzenie, że istoty te

zatracają się powoli w nowoczesności. Przestają pić krew, biegają radośnie po słońcu, zachowując przy tym wszystkie niesamowite moce krwio pijców. Jakby tego było mało, dopisywane są im kolejne zdolności, dzięki czemu coraz bardziej przypominają istoty idealne. Są piękne, niezależnie od tego czy zachowały swego „wewnętrznego człowieka”, czy jest on w fazie rozkładu¹³.

Współczesne wampiry pod względem wizualnym w wielu przypadkach kreowane są na istoty bez skazy. Postrzegane są jako postacie szczupłe, blade i bardzo zimne, ale jednocześnie olśniewające i budzące pożądanie seksualnie. Coraz częściej możemy spotkać wampiry, w których dostrzegalne są elementy ludzkiej natury. Ponadto według Marii Janion opowieści poświęcone tym istotom stanowią „alternatywną historię ludzkości, w której śmierć i zmartwychwstanie uzyskują odrębną wykładnię”¹⁴.

Jak wspomniano wcześniej, niniejszy artykuł ma na celu porównanie dwóch współczesnych wampirów¹⁵ pod kątem ich człowieczeństwa. Pierwszym z nich jest Edward Cullen, główny bohater amerykańskiej

11 *Ibidem*, s. 21–22.

12 „Pomijając ich wygląd zewnętrzny, specjalne moce i nienaturalny apetyt lub ich szczególny rodzaj nieśmiertelności, nieumarli zdradzają swoje korzenie i pozostają wyraźnie i niepokojąco ludzcy...” [przeł. D.T.]. G. A. Waller, *The Living and the Undead: from Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*, Chicago 1986, s. 16.

13 *Wampiry w literaturze. Mityczne przeklęte bestie czy współcześni kochankowie idealni*, <http://bit.ly/2DoHQ9z> [dostęp: 27.11.2016].

14 M. Janion, *op. cit.*, s. 9.

15 W odniesieniu do postaci będących przedmiotem niniejszej analizy należy zauważyć, że ich przemiana w wampiry nie była dobrowolna. Zostanie nadprzyrodzonymi istotami nie było ich świadomym wyborem.

sagi filmowej *Zmierzch* powstałej na podstawie cyklu powieści Stephenie Meyer. Filmy składające się na sagę miały swoje premiery rokrocznie w latach 2008–2012 i zaliczane są przez dystrybutora do gatunków: fantasy, romans, thriller. Za reżyserię odpowiadali: Catherine Hardwicke, Chris Weitz, David Slade, Bill Condon¹⁶. Fabuła serii poświęcona jest relacji między wampirem Edwardem Cullenem (Robert Pattinson) a nastolatką Bellą Swan (Kristen Stewart), która w zawiązaniu akcji pierwszego filmu przeprowadza się do swojego ojca do miasteczka Forks i tam poznaje przystojnego krwio pijcę. Para zakochuje się w sobie i uczy się wspólnie pokonywać przeciwności losu. Bohaterowie ostatecznie zakładają rodzinę, a dziewczyna zostaje przemieniona w wampira.

Edward Cullen jest przede wszystkim tzw. „wampirem-vegetarianinem”, który odmawia sobie ludzkiej krwi. Żywi się za to krwią zwierząt, mimo że w porównaniu z ludzką smakuje – jego zdaniem – jak tofu. Decyzja ta wynika z przekonania etycznych Edwarda, który nie zamierza krzywdzić ludzi tylko po to, by zaspokoić swoje pragnienie. Cullen oczywiście dysponuje bardzo silną wolą. Gdy pierwszy raz widzi Bellę, pożąda jej krwi tak bardzo, że chce ją zamordować, ostatecznie jednak udaje mu się powstrzymać pragnienie. Jego samokontrola pozwala mu powrócić do miasta, by przedstawić się Belli, później Edward kilkakrotnie ratuje jej życie, zakochuje się w niej, a następnie bohaterowie zostają parą.

Cullen stawia rodzinę na pierwszym miejscu, zawsze walczy o bezpieczeństwo swoich najbliższych. Aby ochronić osoby, które kocha, jest nawet w stanie zawrzeć pakt ze swoimi naturalnymi wrogami, wilkołakami. Wobec Belli jest nadopiekuńczy, darzy ją tak silnym uczuciem, że gdy w *Księżycu w nowiu* myśli, że ona nie żyje, chce popełnić samobójstwo. Edward twierdzi, że pojawienie się Belli w jego życiu wniosło do niego wiele zmian – dzięki niej odnalazł jego sens. Cullen jest niezwykle emocjonalny – nie ma trudności z okazywaniem miłości, troski, ale też złości czy gniewu.

Pomijając fakt, że Edward w przeszłości zabijał ludzi¹⁷, jest on pod różnymi względami wampirem religijnym. Po pierwsze dba o czystość przedmażeńską – tu kolejny raz można dostrzec jego silną wolę i samokontrolę; nie jest dzikim zwierzęciem, które myśli tylko o zaspokojeniu swoich potrzeb. Nie tylko chce uchronić siebie od grzechu, ale przede wszystkim Bellę. Po drugie wierzy w istnienie jakiejś siły wyższej, gdyż twierdzi, że jego dusza jest potępiona. Cullen zwleka z przemianą ukochaną w wampira, gdyż nie chce, żeby straciła duszę. Co więcej, Edward

16 *Zmierzch*, <http://bit.ly/2FEfjbx> [dostęp: 20.12.2016].

17 Należy jednak podkreślić, że zabijał tylko złych ludzi, a więc ulegając swojej demonicznej naturze, próbował wybierać mniejsze zło.

ma wyrzuty sumienia – obwinia się, np. gdy Bella cierpi, będąc z nim w ciąży, bo zabija ją płód ich dziecka.

Kolejny wampir, któremu poświęcony jest niniejszy artykuł, to Stefan Salvatore, główny bohater amerykańskiego serialu telewizyjnego *Pamiętniki wampirów*, stworzonego na podstawie serii powieści Lisy Jane Smith pod tym samym tytułem i emitowanego na kanale The CW w latach 2009–2017. Serial zaliczany jest przez dystrybutora do dramatu, horroru i romansu. Jego twórcami są Kevin Williamson i Julie Plec¹⁸. Fabułę poświęcono relacjom między dwoma wampirycznymi braćmi Salvatore, młodszym Stefanem (Paul Wesley) i starszym Damonem (Ian Somerhalder) oraz Eleną Gilbert (Nina Dobrev), nastolatką uderzająco przypominającą wampiryzę, która ich przemieniła. Bracia chronią swoją rodzinę i przyjaciół oraz walczą o to, aby w ich rodzinnym miasteczku, Mystic Falls, panował spokój.

Stefan Salvatore jest uzależniony od ludzkiej krwi, ale stara się walczyć z tą słabością i spożywać tylko krew zwierzęcą. Wynika to m.in. z tego, że ma wyrzuty sumienia, iż doprowadził do śmierci swojego ojca.

Stefan w większości przypadków postępuje w sposób etyczny. Obwinia się za błędy swojego brata, a także za to, że Damon przez niego przemienił się w wampira. Młodszy brat jest w pełni świadomy, kim sam się stał po przemianie i nienawidzi w sobie tego, że jest potworem. Potrafi kontrolować swoje emocje i „wyłączyć” człowieczeństwo (ang. *humanity switch*), kiedy chce uciec od cierpienia lub zostaje do tego zmuszony. Przejmuje wtedy nad nim władzę jego mroczne alter ego – staje się w takich chwilach Rozpruwaczem (znany był niegdyś jako „Rozpruwacz z Monterrey”) i zabija bez opamiętania.

Stefan to wampir bardzo oddany i kochający, dba o swoich najbliższych. Jest lojalny, zawsze można na nim polegać i co więcej – potrafi poświęcać się dla osób, które są ważne w jego życiu (np. ściąga na siebie łowczynię wampirów, by obronić przed nią swoich bliskich). Salvatore, podobnie jak Cullen, próbuje uchronić swoich przyjaciół przed przemianą w wampiry. Gdy w niektórych przypadkach niestety się to nie udaje, stara się pomagać nowo przemienionym istotom w oswojaniu się z wampiryzmem. Nie poddaje się, gdy Elena zostaje wampirem, i szuka dla niej lekarstwa. Wierzy, że jego egoistyczny brat Damon jest w głębi duszy zdolny do czynienia dobra i przekonuje go, że ma uczucia. Podobnie jak Edward Cullen, Stefan ma bardzo silną wolę, w imię miłości stara się nawet oprzeć zauroczeniu¹⁹, którego celem jest wyłączenie

¹⁸ *Pamiętniki wampirów*, <http://bit.ly/2D3WGw2> [dostęp: 20.12.2017].

¹⁹ Jest to umiejętność inaczej zwana perswazją, dzięki której można kontrolować umysł drugiej istoty poprzez kontakt wzrokowy (*Perswazja* [hasło] [w:] <http://bit.ly/2r4sDDb> [dostęp: 20.12.2016]).

jego człowieczeństwa. Jedną z jego ukochanych, Elena, potrafi rozbudzić w nim jego najlepsze cechy; przy niej zapomina, że jest wampirem. Między Damonem a nim zdecydowanie widoczne jest braterstwo – mimo że często się ranią, ostatecznie zawsze sobie wybaczą i ratują się z opresji.

Stefan tak jak człowiek ulega emocjom – pisze pamiętnik, aby zrzucić z siebie ich ciężar. Uczucia wampirów są jednak znacznie silniejsze niż ludzi, gdyż po przemianie wszystko, co odczuwają, zostaje wzmocnione. Gdy jego dziewczyna zostawia go i wybiera jego brata, czuje się zdradzony, cierpi i ma złamane serce. Katerina Petrova, wampirzyca, w której Stefan był niegdyś zakochany, odnosi się w serialu *Pamiętniki wampirów* (*The Vampire Diaries*, sezon 3, odc. 9, 2011) do człowieczeństwa w następujący sposób: „Humanity is a vampire’s greatest weakness. No matter how easy it is to turn it off, it just keeps trying to fight its way back in”²⁰. Stefan stanowi z pewnością dobry przykład dla powyższych słów, gdyż jest istotą na tyle emocjonalną, że nawet jeśli zdarzy mu się „wyłączyć” człowieczeństwo, zawsze do niego wraca.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że oba współczesne wampiry omawiane w niniejszym artykule, tj. Edward Cullen i Stefan Salvatore, z pewnością nie są pozbawione człowieczeństwa. W ich wykazywaniu się pozytywnymi cechami charakterystycznymi dla gatunku ludzkiego możemy dostrzec pewne podobieństwa i różnice. Zanim przejdę do ich omówienia, chciałabym najpierw odpowiedzieć na pytanie – po co wampirom człowieczeństwo?

Człowieczeństwo można potraktować jako kodeks moralny tych istot, dzięki któremu wampiry mimo przemiany mogą pozostać przynajmniej w jakiejś części ludźmi. Chroni ono wampiry przed staniem się bezdusznymi potworami, które tylko łakną krwi. Człowieczeństwo to ich siła, ich „kotwica”, która daje im bezpieczeństwo, trzyma ich w ryzach i nie pozwala „odpłynąć” za daleko. Jednocześnie jest to ich słabość. Wampiry są drapieżnikami, jak określa sam Edward Cullen w *Zmierzchu*, „maszynami do zabijania”, dlatego można by wysunąć hipotezę, że człowieczeństwo jest wbrew ich naturze. Widz dostrzegając słabości i dylematy wampira, sympatyzuje, a nawet identyfikuje się z nim, jako że współcześni krwiopijcy zamiast przerażać, coraz częściej stanowią przedmiot fascynacji.

Zarówno główny bohater *Pamiętników wampirów*, jak i *Zmierzchu* to przede wszystkim istoty rozumne, wrażliwe, zdolne do odczuwania i co więcej – skłonne do wyrażania wysokich uczuć (takich jak przyjaźń, miłość, lojalność), czy też do poświęcania się dla najbliższych. Z pewnością nie należy traktować ich jako immoralistów. Są to postacie przyjazne

20 „Człowieczeństwo to największa słabość wampira. Nieważne jak łatwo jest je wyłączyć, ono i tak próbuje znaleźć drogę powrotną” [przeł. D. T.].

ludziom, żyją z nimi w symbiozie, a często nawet stają w ich obronie. Mają wysoką samokontrolę, potrafią na tyle powstrzymać swoją żądzę krwi, by wiązać się z ludźmi. Tworzą struktury społeczne oparte na podobnych zasadach do ludzkich. Ponadto mają sumienie, starają się walczyć ze swoją demoniczną naturą.

Jeśli chodzi o różnice między wampirami w omawianym aspekcie, człowieczeństwo Edwarda jest w większym stopniu widoczne, jego czyny są mniej splamione w porównaniu do Stefana – z tego względu, że ten drugi może „wyłączać” swoje człowieczeństwo i wtedy przejmuje nad nim władzę jego mroczne alter ego. Cullen jest zaborczy w miłości – nie znajdziemy tego u Salvatore’a, który potrafi pogodzić się z tym, że Elena wybiera jego brata. Edward jest zdecydowanie bardziej religijny niż Stefan, co widoczne jest np. w jego podejściu do współżycia pozamałżeńskiego. Cullen wierzy, że jest potępiony; Salvatore nie odnosi się do potępienia, ale twierdzi, że jest potworem – w rzeczywistości jednak obaj mogą być uważani za najbardziej „ludzkie” wampiry w swoim otoczeniu. Ponadto ze względu na większość dokonywanych przez siebie wyborów i w wielu przypadkach stawanie po stronie dobra zasługują raczej na miano bohaterów niż potworów.

Bibliografia

Filmografia podmiotowa

- Pamiętniki wampirów (The Vampire Diaries)* [serial], 2009–2017, prod. Kevin Williamson, Julie Plec.
- Saga „Zmierzch”: Księżyc w nowiu (The Twilight Saga: New Moon)*, USA 2009, reż. Chris Weitz.
- Saga „Zmierzch”: Zaćmienie (The Twilight Saga: Eclipse)*, USA 2010, reż. David Slade.
- Saga „Zmierzch”: Przed świtem. Część 1 (The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1)*, USA 2011, reż. Bill Condon.
- Saga „Zmierzch”: Przed świtem. Część 2 (The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2)*, USA 2012, reż. Bill Condon.
- Zmierzch (The Twilight)*, USA 2008, reż. Catherine Hardwicke.

Literatura przedmiotu

- Borges, J. L. *Księga istot zmyślonych*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2000.
- Buller D. J., *Adapting Minds: Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*, Cambridge 2005.
- Człowieczeństwo [hasło] [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/slowniki/cz%C5%82owiecze%C5%84stwo.html> [dostęp: 27.11.2016].
- Innes B., *Granice śmierci*, przeł. M. Biernacki, E. Krzak-Ćwiertnia, Warszawa 2003.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Kolasińska I., *Kobieta i demony: o widzu horroru filmowego*, Kraków 2003.

- Kuzebski T., *Wampiry jak ludzie: przewodnik po świecie nieumierających, tych z wieków dawnych i tych ze współczesności, w konwencji literatury Johny'ego Walkera*, Opole 2013.
- Miller E., *Getting to Know the Un-Dead: Bram Stoker, Vampires, and Dracula* [w:] *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. by P. Day, Amsterdam – New York 2006, s. 3–19.
- Pamiętniki wampirów*, <https://fdb.pl/film/222874-pamietniki-wampirow> [dostęp: 20.12.2016].
- Perswazja* [hasło] [w:] <http://pl.tvd.wikia.com/wiki/Perswazja> [dostęp: 20.12.2016].
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. B. Bielańska et al., Kraków 1991.
- Waller G. A., *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*, Chicago 1986.
- Wampiry w literaturze. Mityczne przekłute bestie czy współcześni kochankowie idealni*, 2012, www.fantastyka.pl/publicystyka/pokaz/6510 [dostęp: 27.11.2016].
- Zmierzch*, <https://fdb.pl/film/103229-zmierzch> [dostęp: 20.12.2017].

Magdalena Grabias

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Pożegnanie z Draculą. Jak współczesne kino uśmierciło demona

Abstrakt

Historia horroru filmowego sięga pionierskich czasów kina, a gatunek cieszy się nieustającą popularnością od ponad stu lat. Jednym z chętnie podejmowanych tematów jest opowieść o demonicznym wampirze Draculi, spisana na kartach powieści przez irlandzkiego pisarza Brama Stokera pod koniec XIX wieku. Literacka wizja stała się inspiracją dla ponad 130 adaptacji filmowych, z których każda proponuje odmienną wizualną interpretację i ukazuje hrabiego Draculę w swoisty sposób. Klasyki epoki przedwojennej ukazują Draculę jako postać zimną, bezwzględną i demoniczną. Ekranizacje drugiej połowy XX w. zaczynają postrzegać prastarego wampira jako wojownika-bohatera i romantycznego kochanka. Przełom nowego tysiąclecia utwierdza modę na wampiry i rozpoczyna nową dla nich erę. We współczesnym kinie, te niegdyś demoniczne potwory nabierają cech łagodnych, wręcz ludzkich i tym samym tracą demoniczny charakter. Niniejszy wywód poświęcony będzie tej osobliwej przemianie wizerunku wampira w kinie na przykładzie wybranych adaptacji *Draculi* oraz innych współczesnych popularnych produkcji, takich jak *Saga „Zmierzch”* czy *Hotel Transylwania*.

Słowa kluczowe

kino ~ kino grozy ~ horror
~ wampir ~ Dracula
~ demon

Pożegnanie z Draculą. Jak współczesne kino uśmierciło demona

Początków horroru filmowego, obok komedii i dramatu, można doszukiwać się jeszcze w XIX w. – w pierwszych próbach pokazania na ekranie upiornych treści i budzącej trwogę atmosfery. Kino grozy szybko stało się jednym z najpopularniejszych gatunków filmowych, przynosząc zyski twórcom i przyciągającym do kin rzesze widzów. Chociaż rozwiązania techniczne oraz sam gatunek uległy znacznym zmianom od Mélièsowskiej *Rezydencji diabła* (*Le manoir du diable*, reż. G. Méliès, Francja, 1896), kino XXI w. chętnie wraca do jednego z najulubieńszych tematów gatunku – historii wampira stworzonej przez irlandzkiego pisarza Brama Stokera¹. Po raz pierwszy kinematografia podjęła temat hrabiego Draculi jeszcze w epoce niemej, kiedy to w 1922 r. przedstawiciel niemieckiego ekspresjonizmu, Friedrich Wilhelm Murnau, nakręcił pierwszą kinową adaptację powieści. Prawie dekadę później Dracula przemówił w wersji dźwiękowej w reżyserii Toda Browninga powstałej w 1931 r. w hollywoodzkiej wytwórni Universal. Odnotowano już ponad 200 mniej lub bardziej wiernych ekranizacji powieści², ale temat krwiopijczych potworów wciąż cieszy się nieustającą popularnością.

Demon, wedle ludowych przekazów, to „istota nadprzyrodzona i zła”³. W języku greckim termin *daimon* oznaczać miał nadprzyrodzoną potęgę⁴. W kinie przełomu XX i XXI w. zauważa się zmianę w sposobie kreowania

1 Powieść Brama Stokera pt. *Dracula* została pierwotnie wydana w 1897 r. przez brytyjskie wydawnictwo Archibald Constable and Company.

2 Zob. R. E. Guiley, *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, New York 2005, s. 108.

3 T. Breverton, *Breverton's Phantasmagoria. A Compendium of Monsters, Myths and Legends*, London 2011, s. 159.

4 W. Kopaliński, *Demon* [hasło] [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 202.

postaci wampirów, które dotąd nosiły miano i cechy postaci demonicznych. Przez wieki w kulturze utrwalił się wizerunek wampira jako istoty o odrażających cechach fizycznych:

paznokcie ma długie i zagięte jak szpony, skórę białozółtawą bladością śmierci [...]; spojrzenie [...] „martwe”, ale takie, którym potrafi hipnotyzować; wreszcie szczyrce kły, którymi gotów jest w każdej chwili zaatakować ofiarę⁵.

Wyobrażenia fizycznego wyglądu wampirów uzupełniane są też o rys psychologiczny: „Wampiry były groźne, rozwiązłe, niezmiernie potężne, całkowicie obojętne na ludzką godność i nie dbające o zbawienie ludzkich dusz; w końcu były też... nieżywe”⁶. W kinie XXI w. niegdyś zimne, demoniczne potwory nabrały cech łagodnych i stricte ludzkich, które zmąciły przynależne ich gatunkowi wyrachowanie i nakazały im czuć. Tej osobliwej zmianie uległy nie tylko wampiry nowe, powstałe w literackich dziełach czy scenariuszach twórców nowego milenium. Ta ewolucja dotknęła również weteranów demonicznego gatunku, nie omijając i samego hrabiego Draculi. Przemianie tej poświęcony będzie niniejszy wywód.

Wydana u schyłku XIX w. książka Stokera jest powieścią epistolarną, w której hrabiego Draculę, siejącego trwogę pana na transylwańskim zamku, poznajemy z listów młodego prawnika Jonathana Harkera oraz z zapisków i relacji innych bohaterów utworu. Po nabyciu nieruchomości w Londynie hrabia opuszcza Transylwanię i udaje się do Anglii. Statek Draculi nieprzypadkowo przypływa do Whitby, gdzie przebywają naręczona, a następnie żona Harkera, Mina, i jej przyjaciółka Lucy Westenra. Wkrótce obie kobiety stają się ofiarami hrabiego: Lucy przemienia się w wampira, sieje spustoszenie, wysysając krew okolicznych dzieci i ostatecznie zostaje unicestwiona przez wezwanego na pomoc holenderskiego uczonego, profesora Abrahama Van Helsinga, specjalistę od „dziwnych” chorób. Minie Harker, z pomocą męża i jego przyjaciół, udaje się uniknąć tragicznego losu Lucy. Profesor wyjawia zadziwiającą prawdę o przyczynach dolegliwości pań, a mężczyźni w towarzystwie Miny rozpoczynają wendetę, która ostatecznie doprowadza do unicestwienia wampira.

Dracula Stokera posiada nadludzkie cechy i nadprzyrodzoną siłę. Jest zimny, enigmatyczny i wbrew zapewnieniom, że on też potrafi kochać⁷, w gruncie rzeczy pozbawiony ludzkich uczuć, choć posiadłszy ogromną wiedzę, zdolny jest do ludzkiego rozumowania. Władają nim wyrachowanie, zwierzęcy instynkt, pragnienie dominacji nad światem i żądza

**Dracula-demon:
literacki pierwowzór
i pierwsze wersje
kinowe**

5 M. Dunn-Mascetti, *Świat wampirów. Od Draculi do Edwarda*, Warszawa 2010, s. 13.

6 *Ibidem*, s. 170.

7 Zob. B. Stoker, *Dracula*, London 2016, s. 43.

ludzkiej krwi, którą się żywi. Przekonanie o demonicznej naturze hrabiego wyrażane jest wielokrotnie w wypowiedziach kolejnych postaci, które nazywają go „nieumarłym” i „nosferatu”⁸. W razie potrzeby Dracula może przybrać postać wilka, nietoperza, mgły, pary lub pyłu, jak również wprowadzić swoje ofiary w hipnotyczny stan transu i kierować ich wolą oraz czynami⁹. Ma też moc władania światem natury – słuchają go wilki, lisy, szczury, nietoperze, sowy i ćmy. Potrafi również rządzić zjawiskami atmosferycznymi: przywołać mgłę, wywołać burzę. Jego odbicie nie pojawia się w lustrze, a postać ludzka nie rzuca cienia. Wytrwale dąży do obranego celu, a z przeciwnościami rozprawia się krwawo i bez skrępow. Wiek i wygląd Draculi zmieniają się. Hrabia wyraźnie młodnieje po przybyciu do Anglii. Jednakże w transylwańskim zamku jawi się on Harkerowi jako starszy mężczyzna, chudy, o długich wąsach, szpiczastych uszach i ostrych zębach. Ubrany na czarno, bladoliczy, z włochatymi rękami¹⁰ sprawia upiorne wrażenie, potęgowane poprzez bestialski uśmiech i zmianę koloru oczu na krwawoczerwone w momentach złości czy nasylenia¹¹. W relacjach innych świadków wspomniane są także długa broda z siwymi pasmami oraz szpiczasty nos¹².

Żywiołem Draculi jest umiejętność i instynktowna potrzeba szeregienia wampiryzmu, którą profesor Van Helsing określa mianem „kłątwy nieśmiertelności”. Ukąszone ofiary nie umierają z wiekiem, lecz po wsze czasy żywią się ludzką krwią, przenosząc klątwę na innych i w nieskończoność mnożąc zło¹³.

Niemiecki film *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, reż. F. W. Murnau, Niemcy, 1922) jest luźną adaptacją powieści. Zmieniono nazwiska bohaterów, a akcja rozgrywa się w niemieckim Bremen. Choć odmienna od literackiego pierwowzoru, pierwsza wersja kinowa mocno tkwi w świadomości miłośników kultury popularnej i jest odpowiedzialna za ustanowienie ikonografii i symboliki powielanej lub cytowanej w wielu późniejszych produkcjach dźwiękowych.

Mimo zmian *Nosferatu* dość wiernie oddaje mroczną atmosferę książki oraz ciekawie przedstawia postać Draculi, tu hrabiego Orloka (Max Schreck). Hrabia jest postacią na wskroś demoniczną, pozbawioną jakichkolwiek ludzkich cech czy wyrafinowania wykształconego arystokraty z kart Stokerowskiego oryginału. Cechy fizyczne pozostają jednak w dużej mierze te same: chuda sylwetka o trupiobladej twarzy, szpiczaste

8 *Ibidem*, s. 237, 238.

9 *Ibidem*, s. 263.

10 *Ibidem*, s. 19–20.

11 *Ibidem*, s. 57.

12 *Ibidem*, s. 152.

13 *Ibidem*, s. 237–238.

uszy i zęby niczym kły. Murnau pogłębia upiorny wizerunek, deformując ciało wampira i wyposażając go w powykrzywiane szpony, łysą głowę i ziejący pustką wzrok. Słowami badaczki Magdaleny Kamińskiej, Orlok

wygląda niczym skrzyżowanie poważnie chorego gryzonia z wydobytą z trumny mumią, a miary obrzydzenia obserwatora dopełnia jego sztywny sposób poruszania się, w którym można wyczuć ohydny ostrożność, jak gdyby miał się lada chwila rozsypać w proch¹⁴.

Orlok sieje zarazę, śmierć i spustoszenie. Greckie słowo *nosphoros*, które według źródeł ewoluowało w termin *nosferatu*, oznaczało „niosącego zarazę”¹⁵. Jak twierdzi Siegfried Kracauer, „zgroza, jaką szerzy *Nosferatu*, wywołana jest przez wampira utożsamionego z zarazą”¹⁶. *Nosferatu* symbolizuje i ucieleśnia więc szerzącą się w mieście śmiercionośną plagę. Wampirowi Murnaua brak dodanej przez późniejsze kino umiejętności zmysłowego uwodzenia ofiar, a o ludzką krew musi walczyć przemocą. Wszystko to pozbawia widza empatii czy chęci zrozumienia potwora. Hrabia Orlok nie zostawia miejsca dla dwuznaczności interpretacyjnych. To właśnie jednoznaczność i jednowymiarowość budowy postaci wampira stawiają Orloka w poczcie postaci złych, demonicznych, potwornych i budzą strach wobec braku nadziei na możliwość jakiegokolwiek przemiany.

Groza w tej wersji budowana jest również przez typową dla ekspresjonizmu niemieckiego stylistykę, swoisty wizualny język zmieniający elementy zwyczajne w nadzwyczajne¹⁷, co znakomicie współgra z gotycką tematyką powieści. Zdaniem Kracauera, talent Murnaua ukazywał się w umiejętności

zacierania granic między rzeczywistością a światem nierealnym. W jego filmach rzeczywistość otoczona jest aureolą marzeń i przeczuc, a realne postaci mogłyby wydać się widzom po prostu zjawą¹⁸.

Nadprzyrodzone zjawiska, motyw szaleństwa, nieokiełznana natura i fascynacja stanami ludzkiej psychiki wpisują się w scenierię ponurych klaustrofobicznych murów niemieckiego miasteczka oraz podupadłego zamczyska, w którym mieszka hrabia. Końcowa scena filmu ukazuje śmierć demona. Wpada w pułapkę, jaką szykują na niego bohaterowie. Wiedziony żądzą krwi zapomina o upływie czasu. Ginie w sypialni Ellen Hutter (Greta Schröder) porażony światłem wchodzącego słońca.

W 1931 r. w Hollywood powstają dwie wersje *Draculi* nakręcone na tym samym planie filmowym: wersja anglojęzyczna z Belą Lugosim w roli

14 M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Poznań 2016, s. 48.

15 T. Breverton, *op. cit.*, s. 59.

16 S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk 2009, s. 77.

17 Zob. C. Bloom, *Gothic Histories. The Taste for Terror, 1764 to the Present*, London 2010, s. 174.

18 *Ibidem*, s. 76.

główniej i hiszpańskojęzyczna z Carlosem Villiariase¹⁹. Wyreżyserowana przez Toda Browninga i nosząca dziś miano klasyka pierwsza dźwiękowa adaptacja powieści Stokera stworzyła model hrabiego Draculi, do którego odwoływać się będzie wiele kolejnych adaptacji. W odróżnieniu od literackiego pierwowzoru i bohatera niemieckiego filmu *Nosferatu*, Dracula ukazany jest jako przystojny, pełen uroku arystokrata. Nadal kierują nim jednak demoniczna natura i instynkt drapieżnika. Wytrwale dąży on do obranego celu, wykorzystując do tego nadprzyrodzone siły i umiejętności. Posiada zdolność hipnozy i telepatycznej łączności z ofiarą. Wpływa na zachowania zwierząt, a sam może przybrać formę nietoperza lub mgły. Emanuje erotyzmem i fascynuje kobiety. Browningowski Dracula nosi czarną pelerynę (dziś często jeden z niezbędnych atrybutów postaci), którą, niczym skrzydłami nietoperza, otula ofiarę, wpijając kły w aortę. Czaru i egzotyki dodaje mu akcent, z którym węgierski aktor Lugosi wypowiada kolejne kwestie. Do klasyki przeszła dodana na potrzeby filmu fraza: *I never drink... wine* („Nigdy nie pijam... wina”), wypowiedziana z wschodnioeuropejskim akcentem i twardym „r”, jak również inna słynna kwestia hrabiego: *Listen to them, the children of the night. What music they make!* („Posłuchaj ich. Dzieci nocy. Jakąż grają muzykę!”)²⁰. Akcent przybysza-obcokrajowca na stałe wpisał się w popularne wyobrażenie postaci Draculi.

Odmienny od Murnauowskiego wizerunek, jak również wypowiedziane z arystokratyczną ogładą słowa i sądy, pozwalają widzowi patrzeć na wampira nowymi oczami. Nie jest on już tylko odrażającą, budzącą strach bestią, więc łatwiej jest mu skryć prawdziwą naturę w realiach otaczającego świata. Są to jednak pozory, które szybko demaskuje profesor Van Helsing. Lustro nie pokazuje odbicia hrabiego – to znak dwójakiej natury wampira, który jednocześnie jest i nie jest obecny w tym świecie²¹; boi się on słonecznego światła (funkcjonować może tylko w nocy) i chrześcijańskich symboli. Nie jest odporny na ludowe sposoby stosowane przeciw złym duchom. Boi się tojadu²²; śpi w trumnie, a ostatecznie ginie z rąk Van Helsinga przebitym drewnianym kołkiem.

19 Wersja anglojęzyczna: *Dracula*, reż. Tod Browning, USA, 1931. Wersja hiszpańskojęzyczna: *Dracula*, reż. George Melford, USA, 1931.

20 Oryginalna kwestia Draculi pojawiająca się w książce Stokera i przywołana w filmie *Dracula*, reż. Tod Browning, USA 1931.

21 Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 155.

22 Tojad jest bardzo silnie trującą rośliną, inaczej nazywaną mordownikiem. W wersji Browninga zastąpił czosnek użyty w powieści Stokera oraz rekomendowany w ludowych podaniach jako środek ochronny przeciw wampirom. Dunn-Mascetti twierdzi, że czosnek jest najdoskonalszym środkiem przeciw wampirom i jednym z najczęściej stosowanych. Tojad natomiast może być użyty zamiast czosnku lub razem z nim. Zob. Dunn-Mascetti, *op. cit.*, s. 195–196.

W podobny sposób budowana jest postać Draculi w wersji hiszpańskojęzycznej. I choć nierozstrzygnięte pozostają dyskusje na temat wyższości jednej wersji nad drugą, a Bela Lugosi i jego interpretacja słynnego wampira jest zdecydowanym faworytem widzów czy krytyków, w obu filmach hrabia Dracula, zgodnie z zamysłem Brama Stokera, pozostaje postacią demoniczną i mimo zwodniczej powierzchowności – zdecydowanie nie-ludzką. Może właśnie atrakcyjność demona, która usypia podejrzliwość i każe porzucić ostrożność, jest jego najbardziej przerażającym atutem, skazującym człowieka na niechybną zglubę.

W latach 1958–1974 w brytyjskiej wytwórni Hammer Films powstała seria filmów o Draculi. Rozpoczynający cykl *Horror Dracula* (*Horror of Dracula*, 1958), w reżyserii Terence’a Fishera z Christopherem Lee w roli tytułowej, powieli przedwojenne schematy wampira-demonia. Od lat 70. widać jednak wyraźną zmianę w kreowaniu wizerunku prastarego wampira. Kino współczesne proponuje obraz zachowujący literacki zamysł rozwoju wydarzeń, ale dodaje też treści nowe, odbijające echem trendy społeczno-kulturowe końca XX wieku.

Dracula Johna Badhama z 1979 r. (*Dracula*, Wielka Brytania – USA) ukazuje postać hrabiego (Frank Langella), łączącą wizję charyzmatycznego amanta w długiej pelerynie ze stylistyką rodem z dyskotekowego parkietu. W tej wersji Dracula to romantyk-uwodziciel. Ocieka erotyzmem o wiele bardziej dosłownym niż nieśmiałe domniemania i sugestie w filmie z Belą Lugosim. Choć przedwojenna produkcja Uniwersалу promowana była sloganem „Najdziwniejsza historia miłosna”, film nie był jednak romansem. „Miłość” sprowadzała się do sugerowanej cielesności wynikającej z hipnotycznych zdolności hrabiego. Jak pisze Anna Gemra,

składały się na nią głównie spotkania Draculi z dziewczętami, i ich omdlenia w kontakcie z nim. Towarzyszące takim obrazom okoliczności i rekwizyty (noc, „mężczyzna” w dziewiczej sypialni, trzymający w objęciach kobietę w negliżu, straszliwe „pocałunki”, wyraźny substytut aktu seksualnego, utrata świadomości przez ofiarę w wyniku ukąszeń, bliskości łóża etc.) stanowiły metaforę miłości zmysłowej, zakazanej²³.

Atmosferę tę potęgował fakt, że wampir jako upiór, demon, stwór martwy, zgodnie z ludowymi wierzeniami, nie jest zdolny do prokreacji ani współżycia cielesnego²⁴. W filmie Bedhama Dracula rozkochuje w sobie Lucy (Kate Nelligan). Dziewczyna otwarcie wyznaje swoje uczucia i sama oferuje się hrabiemu. Surrealistyczna wizja konsumpcji związku,

**Dracula-kochanek:
wampir drugiej
połowy XX wieku**

23 A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 204.

24 Zob. *ibidem*.

okraszona laserowym światłem, bez cienia dwuznaczności jest sceną erotyczną, w której kochankowie łączą się poprzez ciało i krew. Profesorowi Van Helsingowi (Laurence Olivier) i doktorowi Sewardowi (Donald Pleasence) udaje się spowołnić przemianę Lucy w wampira poprzez transfuzję krwi. Dziewczyna pozostaje jednak pod wpływem Draculi.

Inną istotną zmianą jest zakończenie filmu. Dracula wraz z Lucy zmierzają do Transylwanii. Na pokładzie statku Van Helsing i Jonathan Harker (Trevor Eve) usiłują unicestwić wampira i tym samym uratować Lucy. Van Helsing ginie jednak z rąk Draculi przebity kołkiem przeznaczonym dla przeciwnika. Tak ironiczny obrót sprawy nie wróży pozytywnego zakończenia. Wprawdzie Harkerowi udaje się skierować wampira na otwartą przestrzeń, gdzie światło słoneczne pali jego ciało, a Lucy zdaje się wracać do ludzkiej postaci, jednak odlatujący na wietrze płaszczy Draculi oraz enigmatyczny uśmiech dziewczyny zdradzają przedziwną prawdę: Dracula nie zginął. Film Badhama proponuje więc inną wizję wampira. Choć ciągle demoniczny i przerażający, niepokonany i dosłownie nieśmiertelny, nabiera pewnych cech ludzkich – wdaje się w romantyczny związek z kobietą i ulega cielesnej pasji.

Wizja Draculi-romantyka zostaje rozwinięta na jeszcze innym poziomie w powstałej w 1992 r. kinowej interpretacji Stokerowskiej powieści w reżyserii Francisca Forda Coppoli²⁵. Coppola bawi się literackim oryginałem i utwierdzonym w popularnych wyobrażeniach wzorcem. Jego Dracula (Gary Oldman) jest postacią dramatyczną, obciążoną wspomnieniami o tragicznej ludzkiej przeszłości. Inaczej niż we wcześniejszych adaptacjach, widz staje się świadkiem wydarzeń sprzed stuleci, z których poznaje przyczyny i motywów działań późniejszego wampira. W 1462 r. Wład Dracula, książę wołoski, powraca zwycięsko z wojny z Turkami. W rodzimym zamku czeka go wieść o tragedii – na skutek fałszywej informacji o śmierci męża, żona Włada, Elisabeta (Winona Ryder), popełniła samobójstwo, skacząc z murów zamku. Kiedy kapłani odmawiają chrześcijańskiego pochówku kobiety, we wścieklej rozpaczy Dracula niszczy kaplicę, wyrzeka się Boga i zawiera przymierze z siłami ciemności.

W 1897 r. do transylwańskiego zamku księcia dociera w interesach młody prawnik, Jonathan Harker (Keanu Reeves). W podobiznie narzeczonej Harkera, Miny (Winona Ryder), Dracula rozpoznaje inkarnację swojej zmarłej przed 400 laty żony. Wyrusza więc do Anglii z zamiarem zdobycia dziewczyny. Dalsze perypetie bohaterów podążają dość wiernie śladem literackiego wzorca. W szale Dracula zmienia Lucy (Sadie Frost) w wampira i z determinacją przeciwstawia się Van Helsingowi (Anthony Hopkins) oraz jego towarzyszom. Odmienny jest jednak sposób ukazania

25 *Dracula (Bram Stoker's Dracula)*, reż. F. F. Coppola, USA, 1992.

Draculi i jego związku z Miną. Oczarowana przez zabójcę przystojnego, charyzmatycznego księcia dziewczyna w półtransie wyznaje, że pamięta swoje wcześniejsze życie u jego boku. Błaga go też, aby zmienił ją w wampira. Transformacja zostaje przerwana przez interwencję Van Helsinga. Przed ucieczką Dracula ogłasza jednak Minę swoją żoną, przez co pozostaje z nią w telepatycznej łączności. Dalsze poszukiwania Draculi wiodą mężczyznę wraz z Miną z powrotem do Transylwanii, gdzie dramat kończy się wraz ze śmiercią hrabiego.

Okoliczności upadku prastarego wampira w filmie Coppoli różnią się zarówno od literackiego pierwowzoru, jak i licznych późniejszych wersji filmowych. Scena rozgrywa się w tej samej kaplicy, gdzie przed wiekami książę wyrzekł się Boga. W ramionach Miny, z postaci przerażającego demona przeobraża się on w młodego mężczyznę i błaga o śmierć. Mina wbija mu sztylet w serce, a klątwa Draculi zostaje złamana. Mina odcina głowę wampira, z rozpaczą i nadzieją spoglądając na fresk ukazujący dwoje kochanków wstępujących razem do nieba.

Różnorakie są sposoby rysowania Draculi w filmie Coppoli. Widzimy go jako nadprzyrodzonego demona – okrutnego krwio piję bez skrupułów podążającego za głosem instynktu drapieżnika w jego interakcjach z Lucy i innymi ofiarami. Kolejna wizja to obraz wojownika, bohatera walczącego jako Wład Dracula w słusznej sprawie, w obronie kraju i własnych przekonań. Jest to otwarte nawiązanie do historycznych faktów: słynny Wład zwany Palownikiem, choć niesławnie, zapisał się istotnie na kartach rumuńskiej historii. Niezależnie od prawdy historycznej i krążących wokół niej kontrowersji²⁶, tak kreowany aspekt filmowej postaci hrabiego Draculi akcentuje jego ludzki charakter. Tak samo dzieje się w przypadku kolejnej wizji budowanej przez reżysera. Dracula-kochanek to postać romantyczna, przez stulecia rozpaczająca po utracie żony i ostatecznie wierząca, że powróciła ona w postaci Miny. Romantyczna miłość, pełna pasji i erotycznego napięcia, oraz pragnienie odzyskania ukochanej odbierają mu jasność myślenia, odzierają z demonicznej siły i czynią bezbronny. Ostatecznie też rozpacz i poczucie niemocy każą mu błagać o śmierć, która uwolni go od wiecznej udręki rozłąki z ukochaną.

Dracula Coppoli jest postacią złożoną, w której spierają się cechy ludzkie i demoniczne; to równocześnie okrutny i zimny drapieżnik, demon, lecz także bohater, wojownik, romantyczny kochanek, idealista czy ary-

26 Coppola jednoznacznie utożsamia hrabiego Draculę z Władem Palownikiem. W grodzie badaczy od lat jednak toczą się spekulacje, w jakim stopniu i czy w ogóle fikcyjna postać Draculi w książce Stokera odzwierciedla historię wołoskiego wojewody Władysława Palownika. Głos w debacie zabiera m.in., Hans Corneel de Roos, ukazując fakty historyczne i dowodząc, jak odległe są one od tych przytoczonych w powieści. Zob. H. De Roos, *The Ultimate Dracula*, Monachium 2012, s. 222–224.

stokrata z wyższych sfer. Podobnie jak w przypadku filmu *Badhama*, i tu wampir zdolny jest do współżycia cielesnego, elektryzuje erotyzmem i zniewala kobiety – zarówno te na ekranie, jak i po drugiej stronie ekranu – rozpalając marzenia o romantycznych przygodach rodem z kart gotyckich powieści. Film Coppoli jest pełen wizualnych metafor i fallicznej symboliki budowanej zarówno kolorami, gestami, jak i słowami czy aluzjami²⁷. Namiętność wampira ma tu wyraźnie wydźwięk erotyczny i nie służy jedynie zaspokojeniu pragnienia krwi. Odmienne od Stokera czy twórców wczesnych ekranizacji historii o Draculi Coppola każe nam współczuć i identyfikować się z ludzką stroną hrabiego oraz wzruszać się nad jego tragicznym losem, lekceważąc przy tym demoniczny wymiar wampira. Stajemy się więc świadkami niezaprzeczalnych zmian ontologicznych przeprowadzanych na naszych oczach w kinie schyłku XX wieku. Niezależnie od przyczyn takiego stanu rzeczy, oczywisty jest fakt uczłowieczenia wampira we współczesnych popkulturowych produkcjach filmowych. Zjawisko to zostaje spotęgowane w kinie nowego milenium.

Wampir uczłowieczony – dziedzictwo Draculi

Tendencja humanizacji wizerunku wampira w XXI w. stała się nagminna. Coraz częściej postać z natury demoniczna, a więc nadprzyrodzona i reprezentująca mroczną stronę świata, obciążona jest stricte ludzkimi dylematami moralnymi i szuka drogi ucieczki od bestialskiego stylu „życia”. Zmiana sposobu kreowania wampira w filmie daje się zauważyć w drugiej połowie poprzedniego stulecia. Wyraźnie uwidacznia się już w filmach przełomu wieków. Jako przykład posłużyć może kultowa adaptacja powieści amerykańskiej pisarki Anne Rice *Wywiad z wampirem* (*Interview with the Vampire*, USA 1994) w reżyserii Neila Jordana, w której nowo stworzony wampir, Louis de Pointe du Lac (Brad Pitt), targany jest rozterkami natury etycznej. Głęboko zakorzenione ludzkie cechy i wyznawany kodeks moralny nie pozwalają mu ze spokojem zaakceptować nowego, demonicznego modelu egzystencji. Współczucie dla ofiar i brak możliwości ucieczki przed własną naturą skazują go na wieczną udrękę, od której nie ma odwrotu i poczucie pogardy do samego siebie.

Temat buntu wobec własnej natury stał się kanwą dla serii filmów opartych na cyklu książek amerykańskiej pisarki Stephenie Meyer, zwanym *Sagą „Zmierzch”* (*The Twilight Saga*, USA). Powstałe w latach 2008–2012 filmowe części tego cyklu²⁸ opowiadają historię wampira, Edwarda Cullena

27 Zob. A. Silver, J. Ursini, *The Vampire Film from Nosferatu to True Blood*, Milwaukee 2011, s. 150–151.

28 *Saga Zmierzch* obejmuje pięć filmów: *Zmierzch* (*Twilight*, reż. C. Hardwicke, USA 2008), *Księżyc w nowiu* (*New Moon*, reż. C. Weitz, USA 2009), *Zaćmienie* (*Eclipse*, reż. D. Slade, USA 2010), *Przed świtem – część 1* (*Breaking Dawn – part 1*, reż. B. Condon, USA 2011) i *Przed świtem – część 2* (*Breaking Dawn – part 2*, reż. B. Condon, USA 2012).

(Robert Pattinson) i jego romantycznego związku z ludzką dziewczyną, Bellą Swan (Kristen Stewart). Edward jest pierwszym wampirem, który od początku historii kina dorównuje sławą hrabiemu Draculi. W krótkim czasie stał się w świadomości młodzieży kwintesencją wampiryzmu i wzorcem, odsyłającym do lamusa staromodne wyobrażenia o tym, czym wampir jest i czym być powinien²⁹. W 1918 r., kiedy to szalejąca pandemia „hiszpanki” nieomal odebrała mu życie, Edward przemieniony został w wampira przez doktora Carlisle’a Cullena (Peter Fracinieli), patriarchę klanu. Rodziny Cullenów nie łączą więzy krwi, lecz wyznawana ideologia „wegetarianizmu” (odmawiają oni spożywania ludzkiej krwi) i swoista moralność, daleko odbiegająca od właściwej im demonicznej natury. Próbuje oni zasymilować się z ludźmi i wieść spokojne życie z dala od rządzącej światem wampirów prastarej rodziny Volturi, która reprezentuje tradycyjny ład i wyznaje dawne, demoniczne zwyczaje. Odmienny od tradycyjnego jest więc w uniwersum *Zmierzchu* model świata wampirów. Są one niezwykle piękne, myślące, nie zagraża im światło słoneczne (w promieniach słońca nabierają tylko złotego blasku), a o ich postępowaniu decyduje świadomy wybór. Niegdyś kierowani zwierzęcym instynktem samotnicy jak pierwotny Dracula, nieuznający i niepotrzebujący towarzystwa, tu egzystują w zorganizowanych i uhierarchizowanych społecznościach będących częścią prastarego porządku. Jednakże świat klanu Volturi i większości wampirów *Zmierzchu* jest rzeczywistością demoniczną, w której nie kwestionuje się drapieżnej natury. Cullenowie w swoich ludzkich postawach są wyjątkiem.

Edwarda Cullena, idealistę i romantyka, dręczy myśl o wiecznym poćpieniu. Jest w swoim przekonaniu nieludzkim potworem, który w momencie przemiany utracił duszę, a wraz z nią człowieczeństwo. Postawa ta nie pozwala mu przystać na prośby ukochanej Belli, która pragnie stać się wampirem i żyć wiecznie u boku Edwarda. Przemieniając w wampira, Edward pozbawiłby ją duszy i skazał na to, co Van Helsing określił mianem „klątwy nieśmiertelności” – na niebyt w nieumarłym ciele bestii takiej jak on sam. Decyzja ta rozprawia się w gruncie rzeczy z tradycyjnymi cechami wampiryzmu. Jedną z nich jest brak poszanowania dla ludzkiej duszy i jej losu. Ponadto, jak zapewnia Dunn-Mascetti,

wampir [...] nikczemny, całkowicie pozbawiony zasad moralnych; trzyma się z dala od jakiejkolwiek normalnej społeczności i dlatego jest dla niej zagrożeniem; wysysa krew, zabija bez litości i – co jeszcze gorsze – jest w stanie popełnić najbardziej nieludzką zbrodnię; mianowicie zmienić swoje ofiary w istoty równie przerażające jak on sam³⁰.

29 Por. R. Housel, J. Jeremy Wisniewski, *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*, Hoboken 2009.

30 Dunn-Mascetti, *op. cit.*, s.13.

Postawa Edwarda i całej rodziny Cullenów przeczy więc demonicznej naturze wampira.

Saga „Zmierzch” podejmuje temat znaczenia duszy i człowieczeństwa. Czy faktycznie, jak twierdzi Edward Cullen, sam fakt posiadania duszy jest wyznacznikiem człowieczeństwa³¹, czy też mierzy się je innymi czynnikami, np. miarą uczynków i wartością dokonywanych wyborów moralnych? Edward nie znajduje odpowiedzi na te pytania. Jest bohaterem dramatycznym, który w imię człowieczeństwa wyrzeka się demonicznej natury, a w imię miłości porzuca samozachowawczy instynkt i wiedzie „życie” według zasad moralności ludzkiej, choć jest przekonany o nieuchronnym potępieniu.

Model wampira uczłowieczonego powielany jest w wielu współczesnych produkcjach kinowych i telewizyjnych. Charakteryzują go nieziemska uroda i nadludzka siła, zwykle włada jakąś nadprzyrodzoną mocą i żywi się krwią. W ogólnym rozrachunku posiada jednak więcej cech ludzkich niż demonicznych. Wprawdzie na początku nowego milenium powstały też filmy honorujące stare, tradycyjne wzorce, jak na przykład telewizyjna adaptacja *Draculi* z 2006 r. w reżyserii Billa Eaglesa³², w której wampir-archetyp ukazany jest jako demoniczny okrutnik, który potwornością przewyższa być może nawet Nosferatu Murnaua. Częściej jednak mamy dziś do czynienia z nowym modelem.

Przykładem zupełnego oddemonizowania wampira jest wizja Draculi przedstawiona w dwóch kolejnych częściach amerykańskiej animowanej produkcji *Hotel Transylwania* (2012) i *Hotel Transylwania 2* (2015) w reżyserii Genndy’ego Tartakovsky’ego. Historia toczy się na transylwańskim odludziu, gdzie hrabia Dracula prowadzi hotel dla potworów. Jest to miejsce, w którym potwory [Frank(enstein), Niewidzialny Człowiek, Mumia, Wilkołak i inni] mogą odetchnąć od cywilizacji. Na co dzień hotel, mieszczący się w starym, gotyckim zamczysku, zamieszkiwany jest przez Draculę i jego córkę, 118-letnią nastolatkę, która marzy o poznaniu świata, co skutecznie uniemożliwia jej zbytnio troskliwy ojciec. Żona Draculi została pojmana i zamordowana przez bezlitosnych ludzi, kiedy Mavis była jeszcze dzieckiem. Wychowujący córkę hrabia chce za wszelką cenę uchronić ją przed podobnym losem. W dzień urodzin Mavis do zamku przypadkiem dociera 21-letni człowiek, Jonathan. Po wielu perypetiach młodzi pobierają się, a owocem ich związku jest Dennis. Rodzice aż do kulminacji drugiej części filmu nie odgadują jego natury – chłopak jest przecież

31 Problem duszy i cnoty w ujęciu filozoficznym omówiłam szczegółowo w artykule *Vampire Identities in Contemporary Youth-Oriented Cinema and Television* [w:] *Visions of Identity. Global Film and Media*, ed. by P. Drummond, London 2016, s. 216–217.

32 *Dracula*, reż. Bill Eagles, Wielka Brytania, 2006.

pół-człowiekiem, pół-wampirem. Brak wampirzych cech bardzo martwi Draculę. Jako kochający dziadek zabiera się więc za wychowywanie malca i przysięga sobie obudzić w nim wampira.

Dracula z *Hotelu Transylwania* to przede wszystkim czuły ojciec i dziadek, całkowicie oddany rodzinie i przyjaciołom potworom, w których wyraźnie rozpoznajemy postaci z klasyków hollywoodzkiego kina, jednak poza wyglądem nie mają one nic z demonicznych tworów powstałych w wytwórni Universal. Relacje między wampirem i jego rodziną oraz przyjaciółmi ukazują wampira uczłowieczonego, instynktownie podążającego drogą moralności ludzkiej. W filmie doświadczamy niejako odwrócenia stereotypu. Potwory są dobre, a ludzie i ich uczynki złe. Wspomnienie tragicznego losu ukochanej żony napawa Draculę lękiem o córkę i budzi nienawiść do rodzaju ludzkiego. Od śmierci żony przez ponad sto lat Dracula z małą Mavis żyją odcięci od świata, dlatego też pobyt Jonathana w zamku początkowo napawa wszystkich przerażeniem. Wesołemu chłopakowi udaje się jednak zjednać sympatię i aprobatę potworów. Niechęć Draculi do Jonathana potęgowana jest rosnącym zainteresowaniem córki, ale ustępuje w miarę spędzonego razem czasu. Dracula zapomina o sędziwym wieku i z radością nastolatka oddaje się grom i zabawom z nowym towarzyszem córki. Potem z równą werwą i zaangażowaniem oddaje się wychowaniu wnuka. Dla dobra Mavis i Dennisa zezwala też na wizytę ludzkiej rodziny Jonathana, co jest równoznaczne z wyrzeczeniem się starych zwyczajów.

Rodzi się pytanie, w jakim właściwie stopniu Dracula z *Hotelu Transylwania* jest demonem? Głęboka humanitarna postawa, oddanie rodzinie, poczucie humoru, radość życia i ludzki kodeks moralny stawiają go w opozycji do tradycyjnego obrazu wampira-demonia. Nie pije krwi, lecz jej substytut, twierdząc, że nowe czasy pozwalają na zerwanie z przestarzałymi metodami. Dla dobra najbliższych skłonny jest zaakceptować nowe zachowania – przystaje na kontakty z ludźmi, czym naraża się na gniew prastarego ojca, Vlady. To raczej Vlad reprezentuje w filmie tradycyjnego wampira: Murnauowskiego Nosferatu z wyglądu i Stokerowskiego hrabiego z przekonań. Demoniczność Draculi sprowadza się natomiast do ostrych kłów, umiejętności latania pod postacią nietoperza oraz czarnego długiego płaszcza – zapewne spadku po Beli Lugosim.

Wampir XXI w. staje się tworem z pogranicza dwóch światów łączącym dwie przeciwstawne natury: demoniczną i ludzką. Współczesne kino zdaje się znajdować sposób na pogodzenie tych odmienności, tworząc czarującego wampira uczłowieczonego. Jednakże czy przy tak dalekim odstępstwie od archetypu nadal możemy mówić o demonie?

Upadek demona

Pytanie to można zadać w kontekście całego zjawiska humanizacji współczesnego wampira: jaka jest przyczyna tak dalekiej ewolucji modelu i dlaczego sposób kreowania bohatera w nowym kinie prowadzi do niezwyklej popularności nabierającej często cech masowej histerii? Być może atrakcyjność kina grozy wynika z czynników historyczno-społecznych, a forma serwowanego na ekranie strachu oraz wizerunki potworów odzwierciedlają współczesne lęki. O ile Nosferatu Murnaua obrazował frustrację Niemiec po fiasku I wojny światowej, a potwory Universalu były odbiciem nastrojów przedwojennej Ameryki³³, to udomowiony wampir XXI w. musi być nową formą eskapizmu.

W dobie doskonale rozwiniętej technologii powróciła na ekrany moda na superbohaterów – tych znanych z kart komiksów oraz nowych. Współczesny wampir jest jednym z nich. To superbohater: nieziemski, tajemniczy, o niezwyklej urodzie, nieprzeciętnej sile, nadprzyrodzonych zdolnościach i często ludzkich wartościach moralnych. Oferuje więcej niż ucieczkę od nużącej codzienności – jest ucieleśnieniem marzeń o doskonałym życiu. Obiecuje byt u boku kochanka-romantyka i nieśmiertelność. Bywa więc ideałem, który w nowoczesnej wersji zdolny jest też do fizycznej miłości, a także do prokreacji.

Krótko mówiąc, najczęściej w dzisiejszym kinie wampirycznym próżno szukać demona. Model bohatera w gruncie rzeczy nie jest nośnikiem strukturalnych cech wampira, a popularność spadkobierców Draculi musi bazować na spuściznie kulturowej. Przez stulecie kina popkultura wielbi demonicznego hrabiego z Transylwanii, a X muza wystawia mu pomniki. Współcześni twórcy bawią się tradycją i symboliką, a nowe wzorce powstają w odniesieniu do archetypu Draculi-wampira. Taki tylko kontekst tłumaczyć może popularność współczesnego fircyka o upodobaniu do krwi. Demon zepchnięty został w cień przez potwora udomowionego i ugłaskanego. Pozostają jednak mit i nadzieja na rychły powrót dawnego wampira-demonia, by dalej budził trwogę i wyznaczał granicę między ciemnością i jasnością oraz dobrem i złem.

Bibliografia

- Bloom C., *Gothic Histories. The Taste for Terror, 1764 to the Present*, London 2010.
- Brevertont T., *Brevertont's Phantasmagoria. A Compendium of Monsters, Myths and Legends*, London 2011.
- Carroll N., *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*, New York 1990.
- Dunn-Mascetti M., *Świat wampirów. Od Draculi do Edwarda*, przeł. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2010.

33 Zob. N. Carroll, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*, New York 1990, s. 208–209.

- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Grabias M., *Vampire Identities in Contemporary Youth-Oriented Cinema and Television* [w:] *Visions of Identity. Global Film and Media*, ed. by P. Drummond, London, 2016.
- Guiley R. E., *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, New York 2005.
- Housel R., Wisniewski J. J., *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*, Hoboken 2009.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Kamińska M., *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Poznań 2016.
- Kopaliński W., *Demon* [hasło] [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kracauer S., *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Gdańsk 2009.
- De Roos H., *The Ultimate Dracula*, München 2012.
- Silver A, Ursini J., *The Vampire Film from Nosferatu to True Blood*, Milwaukee 2011.
- Stoker B., *Dracula*, London 2016.

Filmografia

- Dracula*, reż. Tod Browning, USA 1931.
- Dracula*, reż. George Melford, USA 1931.
- Dracula / Horror Draculi (Dracula / Horror of Dracula)*, reż. Terrence Fisher, Wielka Brytania 1958.
- Dracula*, reż. John Badham, Wielka Brytania – USA 1979.
- Dracula (Bram Stoker's Dracula)*, reż. Francis Ford Coppola, USA 1992.
- Dracula*, reż. Bill Eagles, Wielka Brytania 2006.
- Hotel Transylwania (Hotel Transylvania)*, reż. Gendy Tartakovsky, USA 2012.
- Hotel Transylwania 2 (Hotel Transylvania 2)*, reż. Gendy Tartakovsky, USA 2015.
- Nosferatu – symfonia grozy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau, Niemcy 1922.
- Saga „Zmierzch”: Księżyc w nowiu (The Twilight Saga: New Moon)*, reż. Chris Weitz, USA 2009.
- Saga „Zmierzch”: Przed świtem – część 1 (The Twilight Saga: Breaking Dawn – part 1)*, reż. Bill Condon, USA 2011.
- Saga „Zmierzch”: Przed świtem – część 2 (The Twilight Saga: Breaking Dawn – part 2)*, reż. Bill Condon, USA 2012.
- Saga „Zmierzch”: Zaćmienie (The Twilight Saga: Eclipse)*, reż. David Slade, USA 2010.
- Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles)*, reż. Neil Jordan, USA 1994.
- Zmierzch (Twilight)*, reż. Catherine Hardwicke, USA 2008.

Kaja Łuczyńska

Uniwersytet Jagielloński

Co robimy w ukryciu, czyli mockument w wampirycznym wydaniu

Abstrakt

Mockument, będący za razem imitacją i wariacją filmu dokumentalnego prowokuje, ośmiesza oraz bawi. Równocześnie wskazuje, jak dalece idącym modyfikacjom został poddany klasyczny film dokumentalny. Na przykładzie filmu *Co robimy w ukryciu* (2014, reż. Jemaine Clement, Taika Waititi), będącego mockumentalnym zapisem szarej codzienności współczesnych wampirów, autorka przedstawia podstawowe założenia i cechy mockumentu, kładąc szczególny nacisk na problemy, a także komplikacje wynikające z łamania przez mockument podstawowej dla dokumentów (lub szerzej: filmów niefabularnych) zasady możliwe wierne odtworzenia wrażenia „bycia na miejscu zdarzeń”.

Słowa kluczowe

film ~ mockument
~ wampiry ~ Nowa
Zelandia ~ Co robimy
w ukryciu

Co robimy w ukryciu, czyli mockument w wampirycznym wydaniu

Nowozelandzki film *Co robimy w ukryciu* (*What We Do in the Shadows*, 2015), wyreżyserowany przez parę komików: Taikę Waititiego i Jemaine'a Clementa, mimo nietypowych formy i tematu okazał się zarówno finansowym, jak i artystycznym sukcesem. Przy budżecie 1,6 mln dolarów zarobił na całym świecie ponad 6 mln¹, a krytycy chwalili go za humor, urok i oryginalną formę. „*Co robimy w ukryciu* wywołuje serię wybuchów śmiechu już w pierwszej scenie”² – zachwycił się Simon Abrams z *rogerebert.com*; „Nareszcie jest: wampiryczna komedia z prawdziwego zdarzenia”³ – wtórował mu Dan Jolin z „*Empire*”. Trudno się z nimi nie zgodzić, bowiem film Waititiego i Clementa zdołał wnieść świeżość do przerabianego nieskończoną liczbę razy przez popkulturę tematu, ignorując powszechne przekonanie, że po *Zmierzchu* (*Twilight*, reż. Catherine Hardwicke, USA 2008) niewiele można już powiedzieć na temat wampirów. Nowozelandczycy zdołali swoim kameralnym filmem tchnąć w ten motyw nowe życie, na co niebagatelny wpływ miała także obrana forma, czyli mockument.

Opis fenomenu

Terminu *mockument* po raz pierwszy użył reżyser Rob Reiner na określenie swojego filmu *This Is Spinal Tap* (USA, 1984)⁴, jednak na dobre ta nazwa weszła do użycia dzięki książce Jane Roscoe i Craiga Highta *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*⁵. Autorzy

1 Dane za Box Office Mojo (<http://bit.ly/2mGYsof>, [dostęp: 16.01.2017]).

2 S. Abrams, *What We Do in the Shadows*, <http://bit.ly/2Dbp610> [dostęp: 16.01.2017].

3 D. Jolin, *What We Do in the Shadows Review*, <http://bit.ly/2rogJtM> [dostęp: 16.01.2017].

4 W oficjalnych materiałach promocyjnych film był także nazywany „rockumentem”.

5 Podobnie jak Beata Kosińska-Krippner (polska badaczka zajmująca się tematyką mockumentu) autorzy posługują się nieco dłuższym terminem *mock-dokument*. Ja jednak będę używać określenia *mockument* ze względu na ekonomię języka oraz jego przyjęcie się w publikowanych w prasie tekstach.

opisali mockument jako spokrewniony z dokumentem gatunek filmowy w całości bazujący na idei inscenizacji, problematyzujący doświadczenie odbiorcze, a czasem również z premedytacją powodujący krytyczne zaangażowanie widzów⁶. Ważne, by nie traktować go jako dokumentalnego fałszerstwa, bowiem nie kieruje się on zamiarem oszukania odbiorcy. Jego celem jest przede wszystkim skłonienie widza do refleksji i dekonstrukcji niemal przezroczystych już konwencji, natomiast wspomniane fałszerstwo jest jedynie środkiem do osiągnięcia celu⁷. Mechanizm ten w znakomity sposób oddaje nazwa gatunku: przedrostek *mock* pochodzi od angielskiego czasownika oznaczającego ‘kpić’ lub ‘drwić z kogoś/czegoś’, ale też od identycznie wyglądającego przymiotnika tłumaczonego jako: pozorny, sztuczny, próbny, symulacyjny, udawany, pozorowany⁸. Znaczenie pierwszego członu nazwy ukazuje więc istotę mockumentu jako żartu o wyjątkowo pozytywnym charakterze. Żadne inne określenie, spotykane w literaturze (np.: *pozorny dokument*, *pseudodokument*, *dokument imitowany*, *żart dokumentalny*, *komedialny dokumentalny*, *parodia filmu dokumentalnego*, *dokument parodiowy*, *fikcyjny dokument*)⁹, nie precyzuje zjawiska równie dobrze. Beata Kosińska-Krippner, autorka artykułu *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa* za najgorszy z terminów uważa *falszowy dokument* (używa go m.in. Dirk Eitzen w tekście *When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*¹⁰) ze względu na jego pejoratywny wydźwięk i założenie złej intencji twórców. Na krótki komentarz zasługuje również wyrażenie *pseudodokument*, oznaczające rodzaj filmowych fabuł udających dokumentalny styl dla wzmocnienia siły oddziaływania przedstawianej historii. Tego rodzaju filmy często podają się za rodzaj *found footage* – tajemniczego, znalezionej materiału na temat jakiegoś nienaturalnego i niewytłumaczalnego zjawiska. Po taki zabieg sięga na przykład wielki przebój kinowy z końca XX w. – *Blair Witch Project* (reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999), w którym znalezione nagranie stanowi rzekomy element śledztwa grupy studentów pragnących poznać tajemnicę wiedzy Blair, a także oparty na podobnym pomysłem norweski *Łowca trolli* (*Trolljegeren*, reż. André Øvredal, Norwegia, 2010) przekonujący, że kraje skandynawskie od lat skutecznie ukrywają istnienie tytułowych mitycznych stworzeń.

Mockument czerpie pełnymi garściami z filmów dokumentalnych, pozostając z nimi w niemal pasożytniczej relacji. Bawi się ich formą,

6 B. Kosińska-Krippner, „Mock-documentary” a dokumentalne fałszerstwa, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54/55, s. 193.

7 B. Kosińska-Krippner, *op. cit.*, s. 194.

8 <http://pl.pons.com/t%C5%82umaczenie/angielski-polski/mock> [dostęp: 16.01.2017].

9 B. Kosińska-Krippner, *op. cit.*, s. 194.

10 D. Eitzen, *When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*, „Cinema Journal” 1995, vol. 35, No. 1, s. 93.

wykorzystuje właściwe jej motywy i konwencje, a równocześnie nadaje sobie rangę i pozory prawdy. Oglądając filmy dokumentalne, często bezrefleksyjnie zakładamy ich prawdziwość i obiektywizm, uważamy je za „najbardziej dokładny i prawdziwy portret społeczno-historycznego świata”¹¹, mimo że nawet te najwierniejsze zawierają w sobie elementy manipulacji czy inscenizacji. Przekonanie to nie jest naszą winą, lecz wynika z budowanego i wzmacnianego przez lata „paktu prawdziwości”, skutecznie wspieranego przez liczne instytucje karzące za manipulacje oraz oszustwa. Sporym echem odbiła się sprawa programu *The Connection* z 1996 r. wyprodukowanego przez Carlton Television dla brytyjskiej telewizji, którego twórcy zostali ukarani grzywną w wysokości 2 mln funtów za „fabrykację scen z użyciem profesjonalnych aktorów i nieoznaczenie ich jako rekonstrukcji, zgodnie z wymogami kodeksu postępowania Komisji Telewizyjnej”¹². Wspomniany pakt między widownią a twórcami jest jednak najczęściej kontraktem symbolicznym i nieformalnym. Jego złamanie stanowi istotę mockumentów, stanowiących właściwie jedyny rodzaj dokumentalnego oszustwa akceptowanego w filmie i telewizji, a także wyśmiewającego nasze przyzwyczajenia, obnażającego oczekiwania oraz wystawiającego na próbę umiejętności związane z rozróżnieniem prawdy od fałszu. Mockumenty efektywnie obalają specjalny status filmów dokumentalnych, przypominający jeden z opisywanych przez Michaela Foucaulta dyskursów – „władzę fikcji” – opierających się na założeniu, że „to, co rozpoznajemy jako rzeczywistość, jest fikcją, która uzyskała moc obowiązującą”¹³. Mockument nie ma na celu sztychowania z widzów. Drwi raczej z dyskursu filmów dokumentalnych oraz „głównych zasad (doktryn) klasycznego dokumentu, w szczególności z wiary w naukę (i naukowych eksperymentów) i w zasadniczą uczciwość referencyjnego obrazu”¹⁴. Widownia nie jest więc obiektem żartu, lecz podmiotem właściwych zainteresowań mockumentalnych twórców – wszystkie ich działania mają na celu nakłonienie jej do aktywności i krytycznego myślenia¹⁵, gdyż jedynie wtedy będzie w stanie zdekonstruować prawdziwy, zakładany przez nich wydźwięk filmu oraz odkryć mechanizmy działania tradycyjnych dokumentów. Widzowie mogą zrekonstruować właściwe intencje twórców, dzięki dodawanym na zachętę

11 J. Roscoe, C. Height, *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester – New York 2001, s. 6.

12 K. Beattie, *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*, New York 2014, s. 11.

13 A. Ostolski, *Dyskurs u władzy. Filozofia polityczna Michaela Foucaulta*, <http://bit.ly/2mw348c> [dostęp: 16.01.2017].

14 B. Kosińska-Krippner, *op. cit.*, s. 196.

15 *Ibidem*, s. 195.

szeregom wskazówek, licznym „mrugnięciom okiem”, „sygnałom wysyłanych podczas całego filmu przez realizatora [...] pozwalających widzom na odkrycie fikcjonalnego statusu filmu”¹⁶.

Zjawisko to nie pojawiło się znikąd, lecz jest wynikiem wielu lat eksperymentów z formą prowadzonych przez licznych twórców filmowych i telewizyjnych. Powstał wtedy szereg tekstów, które

wyrosły wprawdzie z rozmaitych intencji reżyserskich, ale najprawdopodobniej posłużyły za precedens zarówno reżyserom (zachęcanym do przywłaszczania estetyki dokumentalnej na terenie filmowej fikcji), jak i publiczności późniejszych mock-dokumentów (wyrażającej zgodę na poszerzający się zakres technik filmowych używanych do budowania głównego nurtu fikcjonalnego kina i telewizji)¹⁷.

Zapowiedzi mockumentu można szukać już w stworzonej przez Orsona Wellesa audycji radiowej *Wojna światów*, która, wykorzystując formę radiowych wiadomości, zdołała przekonać część słuchaczy do ataku obcych na Amerykę. Sprawca zamieszania tłumaczył później, że w programie umieszczono wystarczająco dużo wskazówek, aby widownia rozpoznała go jako fikcję (daty były niewłaściwe, był nadawany w paśmie zarezerwowanych dla audycji fabularnych, a w trakcie trwania programu wyemitowano dwa sprostowania). Sugerował również, że motyw inwazji Marsjan był popularnym i często stosowym tematem dzieł fantastycznych¹⁸.

Dużą świadomość dokumentalnej formy (a dokładniej: cechującej ją sztuczności i pretensjonalności) wykazywał także Luis Buñuel, surrealistyczny reżyser, twórca filmu *Ziemia Hurdów* (*Las Hurdes, tierra sin pan*, Hiszpania, 1932)¹⁹. Ta dokumentalna opowieść o potwornej biedzie i zacofaniu hiszpańskiej prowincji wykazywała się wyjątkową samoświadomością, a całość podporządkowana była pewnemu z góry ustalonemu, karykaturalnemu wrażeniu²⁰. Ten „antydokument”, jak nazywa go Sherab Rabzyor w tekście *Luis Bunuel's Las Hurdes: Land without Bread as an Anti-documentary*, zawierał celowo niedopasowane środki (takie jak wesoła muzyka Brahmsa, skrajnie poważny i sarkastyczny komentarz), które miały kontrastować z przerażającymi obrazami skrajnego ubóstwa mieszkańców miasta La Alberca²¹. Podobną samoświadomością wykazywała się również sama telewizja, co roku z okazji pierwszego kwietnia serwując widzom specjalne, humorystyczne programy, wśród których największy rozgłos zyskał trzyminutowy „news” z 1957 r. pod

Mockument – historia

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, s. 197.

18 J. Roscoe, C. Height, *op. cit.*, s. 79.

19 Znany również pod tytułem *Ziemia bez chleba*.

20 B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001, s.7.

21 Zob. S. Rabzyor, *Luis Bunuel's Las Hurdes: Land without Bread as an Anti-documentary*, <http://bit.ly/2EGHoxO> [dostęp: 29.11.2016].

tytułem *The Swiss Spaghetti Harvest* informujący widzów o wyjątkowo urodzajnym zbiorze makaronu:

Widownia słyszała komentarz Richarda Dimbleby'ego, szanowanego prezentera programu, który opowiadał o szczegółach uprawy spaghetti, a równocześnie oglądała materiał wideo przedstawiający szwajcarską rodzinę ściągającą makaron z drzew spaghetti. Fragment kończył się zapewnieniem, że: „Dla wszystkich wielbicieli tego dania, nie ma nic lepszego niż prawdziwe spaghetti z własnego ogródka”²².

Na sygnowany przez BBC dowcip nabrało się wielu widzów, którzy w konsekwencji przesłali ogromną liczbę listów z pytaniem, gdzie mogą nabyć własne drzewo spaghetti. Do dzisiaj *The Swiss Spaghetti Harvest* pozostaje jednym z najbardziej udanych primaaprilisowych żartów w historii telewizji. Niewątpliwy wpływ na późniejsze wyłonienie się mockumentów miał również trend imitowania dokumentalnego stylu przez twórców filmowych fabuł. Reżyserzy są często zachęceni do realizmu, a oryginalne czy wręcz eksperymentalne filmy z pogranicza form okazują się sukcesem. Siłą wielu nurtów filmowych, takich jak neorealizm czy *Dogma*, opiera się właśnie na ich *quasi*-dokumentalnej wierności w stosunku do świata rzeczywistego. Również niektórzy filmowi autorzy rozumowali w podobny sposób, np. Robert Altman, który w swoich filmach – zwłaszcza tych stworzonych w latach 70., takich jak *MASH* (USA, 1970) czy *Nashville* (USA, 1975) – „zakwestionował i rozszerzył zakres technik przedstawiania w amerykańskim kinie – i przy okazji dostarczył wielu inspiracji dla twórców mock-dokumentów”²³. Nic więc dziwnego, że w 1988 r. Altman we współpracy ze scenarzystą Garrym Trudeau stworzył *Tanner 88*, telewizyjny miniserial w formie mockumentu opowiadający o fikcyjnym kandydacie na prezydenta, Jacku Tannerze.

Podział

Mockument, będący wynikiem formalnych eksperymentów nietuzinkowych twórców oraz szeregu artystów o wyjątkowym poczuciu humoru, również obecnie nie jest łatwym do opisania, monolitycznym zjawiskiem. Autorzy książki *Faking It* proponują podzielić współczesne tytuły na trzy główne rodzaje (nazywane przez nich poziomami), a głównym kryterium uczynić ich relację z dyskursem faktualnym²⁴. Filmy należące do pierwszego poziomu o nazwie „parodia” nie kryją swojej fikcjonalności. Estetyka dokumentu jest tu przywoływana przede wszystkim z powodów stylistycznych, a nadrzędnym celem są żart i drwina, najczęściej z konkretnych aspektów kultury popularnej – jak choćby w filmie *Oto Spinal*

22 <http://bit.ly/2DfmCbq> [dostęp: 16.01.2017].

23 B. Kosińska-Krippner, *op. cit.*, s. 199.

24 J. Roscoe, C. Height, *op. cit.*, s. 100.

Tap (*This is Spinal Tap*, reż. R. Reiner, USA, 1984) opowiadającym o fikcyjnym brytyjskim zespole rockowym, który wyrusza w trasę po Stanach Zjednoczonych. Grupa zamiast na muzyce skupia się na dziwacznej, wizualnej oprawie swoich występów, jej publiczność topnieje w oczach, a kontrowersyjne okładki płyt uniemożliwiają przebicie się do mainstreamu. Świat muzyki rozrywkowej oraz należący do niego artyści rozczarowują swoją naiwnością, oportunistą i brakiem talentu. Mimo tego Rob Reiner nie krytykuje ich samych, lecz raczej podkreśla absurdalność tego wyjątkowego mikrokosmosu, równocześnie czyniąc ze swoich bohaterów pocziwych „bożych prostaczków”²⁵. Drugi z proponowanych poziomów – „krytyka” – również obiera za punkt wyjścia element kultury popularnej, lecz tym razem poddaje go przemyślanej i dosadnej satyrze. W mockumentach tego typu wyraźnie uwypukla się fikcjonalność, choć równocześnie zawiera się w nich elementy dezorientujące publiczność co do swojego faktycznego statusu. Celem twórców nie jest jedynie żart, lecz raczej skłonienie publiczności do głębszego namysłu. Refleksyjny charakter może wynikać również z udanego oszustwa, czego doskonałym przykładem jest stworzony przez Petera Jacksona i Costę Botesa film *Zapomniane srebro* (*Forgotten Silver*, Nowa Zelandia, 1995) opowiadający o Colinie McKenzie, wymyślonym pionierze nowozelandzkiego kina, odebrany przez znaczną część widowni jako prawdziwy film dokumentalny (co było zaletą przede wszystkim zastosowanej ramy instytucjonalnej – „film wyemitowano w telewizji publicznej w paśmie zarezerwowanym dla najlepszych filmów dokumentalnych”, a na planszach umieszczona została informacja o typowo dokumentalnych sponsorach – Komisji Filmowej oraz niezależnej agencji „New Zealand On Air”)²⁶. Ostatni, trzeci poziom o nazwie „dekonstrukcja”, ma najbardziej wrogi i radykalny charakter, przywłaszcza sobie bowiem estetykę dokumentalną w celu „krytyki założeń i oczekiwań wspierających klasyczne modele dokumentalne”²⁷. Doskonałym przykładem mockumentu tego rodzaju jest belgijska produkcja *Człowiek pogryzł psa* (*C'est arrivé près de chez vous*, reż. Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Belgia, 1992), która „dekonstruuje polityczno-etyczną rolę odgrywaną przez dokumentalistów”²⁸.

Chcąc podzielić współczesne mockumenty na konkretne rodzaje, napotyka się wiele komplikacji. Zaproponowany przez autorów książki *Faking It* podział jest płynny i nie cechuje się ścisłymi granicami. Co więcej

**Co robimy w ukryciu
jako mockument**

25 R. Ebert, *This Is Spinal Tap*, <http://bit.ly/2DfHgIx> [dostęp: 16.01.2017].

26 Dane za: <http://www.nzonair.govt.nz/> [dostęp: 16.01.2017].

27 B. Kosińska-Krippner, *op. cit.*, s. 204.

28 *Ibidem*, s. 206.

– niektóre z opisywanych przez nich filmów są stosowane jako przykład w więcej niż jednej kategorii (dzieje się tak m.in. w przypadku *Forgotten Silver*). Wydaje się, że podobny problem dotyczy *Co robimy w ukryciu*, wykazującego cechy charakterystyczne zarówno dla poziomu pierwszego, jak i drugiego. Po pierwsze parodiuje pewne aspekty kultury popularnej (dokładnie – motyw wampira), czy wręcz, jak określa to Kosińska-Krippner, „komentuje formy kulturowe gotowe do ośmieszenia, których obieg już się wyczerpał”²⁹. Również estetyka dokumentalna jest tu przywołana przede wszystkim ze względów stylistycznych. Równocześnie jednak film Clementa i Waititiego zawiera elementy typowe dla poziomu drugiego, takie jak zabiegi mające nadać mu pozory prawdziwości (plansza z logo „The New Zealand Documentary Board”) czy chęć skłonienia widza do aktywnego odbioru treści kultury i zwiększenia jego świadomości. Należy również zaznaczyć, że *Co robimy w ukryciu* nie musi stosować „mrugnięć okiem” do widza, które podpowiadałyby mu fikcyjny charakter oglądanych obrazów, cały film odnosi się bowiem do kulturowych kompetencji publiczności. Trudno któremukolwiek z widzów uwierzyć, że ten zrealizowany w konwencji *reality TV* film dokumentalny o grupie wampirów-współlokatorów jest prawdziwą historią, rozgrywającą się współcześnie na przedmieściach Wellington³⁰. Paradoksalnie można więc stwierdzić, że w przeciwieństwie do większości mockumentów, w filmie *Co robimy w ukryciu* to nie kwestia formalna stoi na pierwszym planie, lecz raczej temat filmu. To on spełnia podstawową mockumentalną rolę, jaką jest skłonienie widza do aktywności i świadomego percypowania serwowanych przez kulturę popularną obrazów. Tematem tym jest motyw wampira.

Ewolucja motywu wampira

Wampir to typowa postać Innego, zarazem fascynująca, jak i przerażająca³¹. Jest ucieleśnieniem freudowskiej „niesamowitości” w której to, co znane, łączy się z tym, co nieprawdopodobne i obce.³² Stanowi także wypadkową ludowych wierzeń (niemal w każdej części świata istniała

29 *Ibidem*, s. 201.

30 Nie jest to jednak całkowicie wykluczone. Wyemitowany przez stacje Animal Planet i Discovery Channel mockument *Mermaids: The Body Found* (reż. Sid Bennett, USA, 2011) wyglądał bardzo przekonująco, mimo że opowiadał o syrenach. Zob. A. Anuar, *The Body Found. Can a mockumentary be the efficient medium of information?*, <http://bit.ly/2Fyirpr> [dostęp: 29.11.2016].

31 Poniższy podrozdział stanowi jedynie zarys tego obszernego tematu. W poszukiwaniu dokładniejszych informacji warto sięgnąć po inne, zebrane w niniejszej publikacji teksty.

32 D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 115.

wiara w tego rodzaju upiory) oraz ludzkiego strachu przed nieznanym, ucieleśnianego nie tylko przez paranormalne kreatury, lecz również przez przybyszów z nieznanych rejonów świata, znacząco różniących się wyglądem, mentalnością i poglądami. Wampir stanowi figurę na wskroś odmienną, wszak nie podlega nawet śmierci, najbardziej uniwersalnemu prawu łączącemu wszystkie istoty na ziemi. Na dobre zagościł się w kulturze w okresie romantyzmu (w którym szczególnie interesowano się nadnaturalną stroną rzeczywistości) przede wszystkim za sprawą dzieła Johna Polidoriego (*Wampir* wydany w 1819 r.), a został utrwalony dzięki późniejszym tekstom, między innymi Josepha Sheridana Le Fanu (*Carmilla* z 1871 r.) i Brama Stokera (*Drakula* z 1897 r.).

Bardzo szybko postacią wampira zainteresowało się kino – już w 1922 r. stał się głównym bohaterem słynnego, niemego, ekspresjonistycznego filmu *Nosferatu – symfonia grozy*³³ Friedricha Wilhelma Murnaua (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Niemcy), który przeszedł do historii nie tylko ze względu na pionierskie wykorzystanie plenerów oraz naturalnych elementów krajobrazu do kreowania atmosfery niesamowitości i przerażenia, ale również z powodu odtwórcy roli upiora, Maxa Schrecka, według legendy również będącego wampirem³⁴. Niecałą dekadę później w filmie *Księżę Dracula* (*Dracula*, reż. Tod Browning, USA 1931) wampir zyskał twarz węgierskiego aktora Béli Lugosiego, który stał się ucieleśnieniem zawartego w literackim oryginale lęku Anglików przed przybywającym ze wschodnich rubieży Europy imigrantów³⁵. Dalsze losy wampirów w filmie układały się różnie: pojawiały się w niskobudżetowych horrorach angielskiej wytwórni Hammer (*Horror Draculi* [*Dracula*], reż. Terrence Fisher, Wielka Brytania 1958), komediach (*Nieustraszeni pogromcy wampirów* [*The Fearless Vampire Killers*], reż. Roman Polański, USA – Wielka Brytania 1967), a nawet filmach z gatunku *blacksploitation* (*Blacula*, reż. William Crain, USA, 1972). Wampiry dużym zainteresowaniem cieszyły się również w telewizji, gdzie stały się jedną z głównych atrakcji serialu *Dark Shadows*³⁶

33 W świetle najnowszych odkryć okazało się, że *Nosferatu*... może wcale nie być pierwszym filmem wykorzystującym figurę wampira, a palma pierwszeństwa należy się zaginionemu austro-węgierskiemu filmowi *Drakula Halála*, o którym pierwsze informacje pojawiły się już w 1921 r., lub tajemniczej rosyjskiej produkcji z 1920 r., której istnienia nigdy nie potwierdzono. Zob. S. Makuch, *Zaginiony Drakula nr 1*, „Kontrast. Miesięcznik Studentów” 2001, nr 1, s. 22–23.

34 Przekonanie to stało się osią fabuły filmu *Cień wampira* (*Shadow of the Vampire*, reż. E. Elias Merhige, USA, 2000).

35 Zob. J. Cain, *Racism and the Vampire. The Anti-Slavic Premise of Bram Stoker's Dracula* (1897), [w:] *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms. Essays on Gender, Race, and Culture*, ed. by J. E. Browning, C. J. Picart, Lanham 2009, s. 127.

36 Przerobionego w 2012 r. na fabularny film pełnometrażowy *Mroczne cienie* (*Dark Shadows*, reż. Tim Burton, USA).

(1966–1971). Kolejne, bliższe współczesności lata przyniosły znaczące przemiany w medialnym wizerunku wampirów. Powstawało coraz więcej komedii z krwiopijcami w tle, np. *Raz ugryziona*³⁷ (*Once Bitten*, reż. Howard Storm, USA 1985), *Pocałunek wampira* (*Vampire's Kiss*, reż. Robert Bierman, USA 1989), *Dracula – wampiry bez zębów* (*Dracula: Dead and Loving It*, reż. Mel Brooks, USA 1995), *Wampir w Brooklinie* (*Vampire in Brooklyn*, reż. Wes Craven, USA 1995), a one same stały się głównym zagrożeniem dla pewnej amerykańskiej nastolatki obdarzonej niezwykle umiejętnościami w serialu *Buffy, postrach wampirów* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003) lub tworzyły żyjący na granicy społeczeństwa kontrkulturowy gang w filmie *Straceni chłopcy* (*Lost Boys*, reż. Joel Schumacher, USA 1987). W ostatnich latach największy wpływ na medialny wizerunek wampira miały dwie filmowe adaptacje książek: *Wywiad z wampirem* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, reż. Neil Jordan, USA 1994) oraz seria filmów zapoczątkowana przez *Zmierzch* (*Twilight*, reż. Catherine Hardwicke, USA 2008)³⁸. Pierwsza z nich oparta została na powieści Anne Rice pod tym samym tytułem, w której narratorem uczyniono nie przerażonych ludzi, lecz nieśmiertelnego wampira przytłoczonego ciężarem swojej niekończącej się, tragicznej egzystencji. Tym samym przestał on być krwiożerczym potworem, a stał się bohaterem tragicznym – szlachetnym, lecz samotnym i cierpiącym. Filmowa adaptacja wzmocniła przekaz autorki za sprawą obsadzenia w głównej roli amanta Brada Pitta, znakomicie oddającego paradoksalną naturę współczesnego wizerunku wampira: zarazem przerażającego, jak i pociągającego. Trend ten zdaje się kontynuować Stephenie Meyer, autorka *Zmierzchu*, która dodatkowo szczególnie mocno podkreśla niezwykle umiejętności wampirów, przypominające superbohaterskie moce.

Świadomość tradycji

Twórcy *Co robimy w ukryciu* zdecydowanie odrobili wymaganą od nich popkulturową lekcję: przystępując do tworzenia wampirycznego mockumentu, doskonale zdawali sobie sprawę z mnogości dotychczas powstałych tekstów kultury na ten temat. Dowodem na to mogą być pojawiające się w filmie nawiązania do innych dzieł z wampirami na pierwszym planie. Nawet przedstawieni w *Co robimy w ukryciu* bohaterowie, konstruując swój wizerunek, używają elementów zaczerpniętych z filmowego wampirycznego imaginarium.

Mieszkające we wspólnym domu postacie różnią się od siebie wyglądem i charakterem. Trudno jest im żyć pod jednym dachem, decydują się jednak na ten odważny krok nie tyle ze względów ekonomicznych, co ra-

37 Film funkcjonuje także pod alternatywnym polskim tytułem *Pocałunek księżniczki*.

38 Będący pierwszą z pięciu części filmów, opartych na książkowej serii autorstwa Stephenie Meyer.

czej czysto praktycznych. Wspólna siedziba gwarantuje im bezpieczeństwo i pozwala łatwiej uporać się z codziennymi problemami: jak dowodzi film Waititiego i Clementa stosy zalegających w zlewie brudnych naczyń nie są wyłącznie problemem ludzkich siedzib. Bałagan i nieporządek szczególnie przeszkadzają liczącemu 379 lat Viagowi (w tej roli Waititi), starającemu się serdecznością oraz delikatnymi sugestiami skłonić pozostałych mieszkańców do wypełniania domowych obowiązków. Viago na co dzień zachowuje się z wyrafinowaniem i uprzejmością. To on jest pierwszą poznaną przez widza postacią, wprowadzającą ekipę filmową w meandry życia współczesnego wampira. Jego zaradność jest jednak pozorna – to bowiem przede wszystkim XVIII-wieczny arystokrata, romantyk marzący o utraconej przed laty ukochanej. Z pietyzmem przechowuje pamiątki z przeszłości, wzdycha do zawiniętych w atłasową chusteczkę pukli włosów i poprawia koronkowy żabot z namaszczeniem godnym dandysa. Jego wygląd i zachowanie przypominają głównych bohaterów filmu *Wywiad z wampirem*: Lestata (w tej roli Tom Cruise) i Loiusa (Brad Pitt), którzy oprócz wysmakowanych strojów i dostatniego, arystokratycznego stylu życia, cechowali się również niezwykłą uczuciowością lub wręcz sentymentalizmem. Przeciwnieństwem Viago jest Vladislav (862 lata), w którego wciela się Jemaine Clement, bohater stworzony na podstawie Włada Palownika, żyjącego w XV w. hospodara wołoskiego charakteryzującego się legendarną skłonnością do okrucieństwa i przemocy³⁹. Filmowy Vlad przyznaje, że za młodu rzeczywiście miał problem z agresją, jednak z czasem udało mu się pozbyć tej słabości. W obecnej formie przypomina głównego bohatera *Draculi* Francisa Forda Coppoli (*Bram Stoker's Dracula*, USA, 1992) granego przez Gary'ego Oldmana – wyraźnie wzoruje się na nim pod względem stroju i uczesania, hołduje również podobnym rozrywkom (w jednej ze scen widzimy go w sytuacji erotycznej do złudzenia przypominającej orgię z filmu Coppoli). Trzecim mieszkańcem domu, a dokładniej jego piwnic, jest liczący sobie przeszło 8 tys. lat Petyr (Ben Fransham), który nie uczestniczy w życiu wspólnoty, jednak niekiedy pojawia się na ekranie na potrzeby wywiadów. To niekwestionowany tradycjonalista – śpi w kamiennym sarkofagu na stojąco, odżywia się krwią ludzi i zwierząt, których zwłoki rozrzuca po podziemiach, oraz do złudzenia przypomina Nosferatu z filmu Murnaua. Czwartym, a zarazem najmłodszym (183 lata) współlokatorem jest Deacon (Jonathan Brugh), który podczas jednej z wypowiedzi opowiada o niechwalebny epizodzie swojego życia, czyli zaangażowaniu w II wojnę światową po stronie III Rzeszy. Odprężony i beztro-

39 Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, na ile niezgodność pomiędzy wiekiem bohatera a czasem życia faktycznego Włada Palownika, jest celowym zabiegiem twórców, a na ile nieświadomym potknięciem.

ski, choć niestroniący od buntu, Deacon przywodzi na myśl wampiryczny gang z filmu *Straceni chłopcy*, wspomniany zresztą w *Co robimy w ukryciu* podczas sceny jedzenia spaghetti.

Potencjał społeczny filmu

Co robimy w ukryciu stanowi komediowy komentarz na temat popkulturowych wizerunków wampirów – tak silnych, że wpływających nawet na samych krwopijców. Film nie jest jednak tylko kolejnym rozdziałem obecności tych upiórów na wielkim i małym ekranie, lecz ma również pewne walory dydaktyczne i pośrednio nawiązuje do wielu powszechnych problemów. Nie jest jedynym mockumentem podejmującym trudne zagadnienia – eksperymentalny *Czeski sen* (*Český sen*, Czechy, 2004), który mimo wielu kontrowersji klasyfikuje się najczęściej jako mockument⁴⁰, był filmem dyplomowym, a zarazem wielkoformatowym żartem zrealizowanym przez dwóch studentów szkoły filmowej (Víta Klusáka i Filipa Remundę), którzy dzięki pomysłowej kampanii reklamowej zdołali przekonać Czechów do przyjsia na wielkie otwarcie fikcyjnego hipermarketu. Ponad 3 tys. niedoszłych zakupowiczów⁴¹ przemierzało porośnięte wysoką trawą pole, by przekonać się, że zamiast obłędnie tanich aparatów i lodówek znajdują jedynie gigantyczny baner zawieszony na rusztowaniu. Młodym filmowcom udało się w tej niezwyklej formie ukazać bezmyślny pęd ku konsumpcji i podkreślić naszą podatność na zawartą w reklamie manipulację. Prestiżowy magazyn „The Economist” napisał o filmie:

Żart, jaki miał miejsce ubiegłego lata, był tak rozległy i zaskakujący, że zakrawa niemal o surrealizm. Trafił na długo na nagłówki gazet i stał się przedmiotem debaty na temat postkomunistycznej fascynacji Czechów konsumpcjonizmem, jej wpływu na społeczeństwo oraz innych kampanii (np. tej za wstąpieniem Czech do Unii Europejskiej), które być może również wprowadzają odbiorcę w błąd⁴².

Mockumenty mogą również oddawać głos grupom dyskryminowanym, które nie były dostatecznie i sprawiedliwie przedstawiane w mediach, czego przykładem jest film *Arbuziarka* (*The Watermelon Woman*, reż. Cheryl Dunye, USA 1996), prezentujący wymyśloną historię Cheryl, młodej czarnej lesbijki, która tworzy film dokumentalny o nieznannej czarnoskórej aktorce klasycznego Hollywood⁴³. Jakże zatem ważne tematy społeczne porusza *Co robimy w ukryciu*?

40 Więcej na temat mockumentów o wyraźnie prześmiewczym charakterze, zob. B. Kościńska-Krippner, *Parodystyczna natura przywłaszczzeń kodów fakualnych i konwencji w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56.

41 <http://bit.ly/2r6Nk11> [dostęp: 16.01.2017].

42 [b.a.], *A midsummer night's bargain*, „The Economist”, <http://www.economist.com/node/3070274> [dostęp: 17.01.2017].

43 T. W. Foote, *Hoax of the lost ancestor: Cheryl Dunye's The Watermelon Woman*, <http://bit.ly/2Dw5AUO> [dostęp: 17.01.2017].

Szybki rozwój cywilizacyjny i technologiczny, jaki obserwujemy na co dzień, może przyprawić o zawrót głowy nawet współczesnego człowieka, a tym bardziej odciętego od wszelkich nowoczesnych technologii wampira. Niezdarni i nieporadni współlokatorzy, starający się nadrobić stracone lata i nauczyć obsługi telefonu komórkowego czy komputerów, przypominają liczną grupę społeczną, dotkniętą obecnie zjawiskiem cyfrowego wykluczenia. Aby pojąć rozmiar problemu, wystarczy sięgnąć po polskie dane: „1/3 dorosłej populacji, czyli około 10 spośród 13 mln Polaków powyżej 50. roku życia nie korzysta z ułatwień, jakie niesie korzystanie z cyfrowych technologii”⁴⁴. Innymi zagadnieniami, które zdaje się poruszać film *Waititiego i Clementa*, są rola stereotypów w relacjach z grupami etnicznymi i społecznymi oraz zmieniające się wzory męskości. Kontakty filmowych wampirów ze zniechęconymi wilkołakami są przepełnione niechęcią i wyzwiskami. Wynika to przede wszystkim z ogromnej liczby krzywdzących stereotypów, a także braku bezpośredniej znajomości. Przy odrobinie dobrej woli i dzięki znalezieniu łącznika obie grupy są w stanie koegzystować bez zbędnych napięć. Interesującą kwestią jest również społeczny odbiór wampirycznej wspólnoty przez świat zewnętrzny – przechadzając się po mieście, niejednokrotnie obrzucani są wyzwiskami, a postronni bez wahania określają ich jako homoseksualistów. Rzeczywiście – nasze współczesne przyzwyczajenia podpowiadają właśnie taką interpretację, wynikającą ze zmieniającego się sposobu postrzegania wzorów męskości. Bohaterowie *Co robimy w ukryciu* tworzą poniekąd „homospołeczność”⁴⁵, która choć automatycznie kojarzy się z homoseksualizmem, nie wpisuje się w ściśle seksualne kategorie⁴⁶.

Nie bez znaczenia w kontekście *Co robimy w ukryciu* jest również kraj pochodzenia filmu, czyli Nowa Zelandia. Będące częścią Wspólnoty Narodów państwo składające się z dwóch głównych oraz kilku małych wysp zaludnia 4,43 mln mieszkańców⁴⁷. Największą mniejszość etniczną liczącą ponad 680 tysięcy osób stanowią Maorysi, będący rdzenną ludnością Nowej Zelandii, którzy po przybyciu Europejczyków pograżyli się w szeregu wojen plemiennych z wykorzystaniem kupionych od Europejczyków muszkietów. Tego rodzaju konflikty, w połączeniu z przywiezionymi przez nowych osadników chorobami, skutecznie zmniejszyły ich liczebność⁴⁸. Na mocy Traktatu Waitangi (1840) Maorysi stali się podda-

44 [b.a.], *Wykluczenie cyfrowe: Edukacja ważniejsza od sprzętu*, <http://bit.ly/2r8VAxQ> [dostęp: 17.01.2017].

45 E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, s. 1.

46 *Ibidem*, s. 2.

47 Dane statystyczne za: <http://bit.ly/2EHohn7> [dostęp: 17.01.2017].

48 B. Keane, *Story: Musket wars*, <http://bit.ly/2D9B3P4> [dostęp: 17.01.2017].

nymi Wielkiej Brytanii, odmawiali jednak odsprzedaania ziemi przybyłym, co doprowadziło do wielu konfliktów zbrojnych w latach 60., w wyniku których śmierć poniosło ponad 2 tys. autochtonów, a miliony hektarów ziemi przeszło w ręce Europejczyków⁴⁹. Po II wojnie światowej Maorysi podjęli szereg działań mających na celu odzyskanie utraconej suwerenności, udało im się również w dużym stopniu zmienić nastawienie samej Nowej Zelandii, która zarówno na poziomie instytucjonalnym, jak i społecznym zaczęła stopniowo zauważać swój dwujęzyczny i wielokulturowy charakter. Mimo to nadal zdarzają się przypadki dyskryminacji rasowej. Według oficjalnego raportu *Working together: Racial discrimination in New Zealand* z 2012 r. około 6% Nowozelandczyków przyznaje, że była dyskryminowana ze względów rasowych, choć najczęściej dyskryminowana grupę stanowią Azjaci (Maorysi znajdują się na drugim miejscu)⁵⁰.

Sytuacja bohaterów *Co robimy w ukryciu* zdaje się poniekąd odzwierciedlać położenie nowozelandzkich mniejszości – żyją w domu na przedmieściach stolicy, otoczeni przeciętnymi nowozelandzkimi obywatelami, lecz nie są w stanie całkowicie się wtopić w społeczeństwo. Podobnie jak mniejszości zawsze pozostają Innymi, Obcym. I choć jest to proces zupełnie naturalny, to nie można zapominać, że

każdy z [...] ludzi spotykanych w drodze przez świat składa się jakby z dwóch istot, jest dwoistością, którą często trudno rozdzielić, z czego zresztą nie zawsze zdajemy sobie sprawę. Jedna z tych istot to człowiek jak każdy z nas; ma swoje radości i smutki, swoje dobre i złe dni, cieszy się z sukcesów, nie lubi być głodny, nie lubi kiedy jest mu zimno, odczuwa ból jako cierpienie i nieszczęście, odczuwa pomyślność jako satysfakcję i spełnienie. Druga istota, nakładająca się i spleciona z pierwszą, to człowiek jako nosiciel cech rasowych, nosiciel kultury, wierzeń i przekonań. Żadna z tych istot nie występuje w stanie czystym i wyizolowanym, obie współżyją ze sobą, wzajemnie na siebie oddziałując⁵¹.

Wspomniany Inny to więc przede wszystkim człowiek, dokładnie taki jak my, a nie mityczny wampir, co zdają się podkreślać twórcy filmu.

Mockumentalna forma świetnie przetworzyła postać wampira, dzięki czemu *Co robimy w ukryciu* stało się doskonałym przykładem filmu, który zarówno bawi, jak i uczy. Jednak oprócz bezpośrednio podjętych tematów produkcja zawiera także wiele innych, nieoczywistych tropów, które prowadzić mogą do zaskakujących, a zarazem wyjątkowo mądrych i pożytecznych wniosków. Waititi i Clement pokazali, jak sprawnie można połączyć elementy pozornie do siebie nieprzystawalne, i przekonali, że również w temacie wampirów zostało jeszcze wiele do opowiedzenia.

49 D. Keenan, *Story: New Zealand wars*, <http://bit.ly/2EHopTD> [dostęp: 17.01.2017].

50 Dane za: <http://bit.ly/2FF6jTs> [dostęp: 17.01.2016].

51 R. Kapuściński, *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 10.

Bibliografia

Książki i artykuły w czasopismach:

- Beattie K., *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*, Pelgrave Macmillian, New York 2014.
- Browning J. E., *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms. Essays on Gender, Race, and Culture*, ed. by C. J. Picart, Lanham 2009.
- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009.
- Carew A., *Bloody Good Comedy: What We Do in the Shadows*, „Metro Magazine” 2015, no. 183.
- Eitzen D., *When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*, „Cinema Journal” 1995, vol. 35, No 1.
- Kapuściński R., *Ten Inny*, Kraków 2006.
- Kosińska-Krippner B., „Mock-documentary” a dokumentalne fałszerstwa, „Kwartalnik filmowy”, 2006, nr 54/55.
- Kosińska-Krippner B., *Parodystyczna natura przywłaszczeń kodów faktualnych i konwencji w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56.
- Kosofsky Sedgwick E., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.
- Nichols B., *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001.
- Nußbaumer J., *The Vampire in Literature. A Comparison of Bram Stoker's Dracula and Anne Rice's Interview with the Vampire*, Hamburg 2014.
- Ramji R., *What We Do in the Shadows*, „Journal of Religion & Film” 2014, vol. 18, iss. 1.
- Roscoe J., Craig H., *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester – New York 2001.
- Too Bold for the Box Office. The Mockumentary from Big Screen to Small*, ed. by C. J. Miller, Plymouth 2012.
- Twilight and Philosophy. Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*, ed. by R. Housel, J. J. Wisniewski, Hoboken 2009.
- Zło w kinie. Bohaterowie, gatunki, twórcy*, red. A. Drzał-Sierocka, Warszawa 2012.

Źródła internetowe:

- [b.a.], *A midsummer night's bargain*, „The Economist”, <http://www.economist.com/node/3070274> [dostęp: 17.01.2017].
- [b.a.], *Czech Dream*, <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/ceskysen/en/index.php?load=ofilmu> [dostęp: 17.01.2017].
- [b.a.], *Wykluczenie cyfrowe: Edukacja ważniejsza od sprzętu*, <http://www.portalsamorzadowy.pl/spoleczenstwo-informacyjne/wykluczenie-cyfrowe-edukacja-wazniejsza-od-sprzetu,71550.html> [dostęp: 17.01.2017].
- [b.a.], *The Swiss Spaghetti Harvest*, http://hoaxes.org/archive/permalink/the_swiss_spaghetti_harvest [dostęp: 16.01.2017].
- Abrams S., *What We Do in the Shadows*, <http://www.rogerebert.com/reviews/what-we-do-in-the-shadows-2015> [dostęp: 16.01.2017].
- Anuar Khairul A., *The Body Found. Can a mockumentary be the efficient medium of information?*, <https://www.academia.edu/26943978/Merma->

- ids_The_Body_Found_Can_a_Mockumentary_Be_an_Efficient_Medium_of_Communication [dostęp: 29.11.2016].
- Ebert R., *This Is Spinal Tap*, <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-this-is-spinal-tap-1984> [dostęp: 16.01.2017].
- Foote T. W., *Hoax of the lost ancestor: Cheryl Dunye's The Watermelon Woman*, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/WatermelonWoman/> [dostęp: 17.01.2017].
- Jolin D., *What We Do in the Shadows Review*, <http://www.empireonline.com/movies/shadows-2/review/> [dostęp: 16.01.2017].
- Keane B., *Story: Musket wars*, <http://www.teara.govt.nz/en/musket-wars?source=inline> [dostęp: 17.01.2017].
- Keenan D., *Story: New Zealand wars*, <http://www.teara.govt.nz/en/new-zealand-wars?source=inline> [dostęp: 17.01.2017].
- Ostolski A., *Dyskurs u władzy. Filozofia polityczna Michaela Foucaulta*, http://etyka.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2014/08/Etyka36_A_Ostolski.pdf [dostęp: 16.01.2017].
- Rabzyor S., *Luis Bunuel's Las Hurdes: Land without Bread as an Anti-documentary*, https://www.academia.edu/19076435/Luis_Bunuels_Las_Hurdes_Land_Without_Bread_as_a_Mockumentary [dostęp: 29.11.2016].

Filmografia

Filmy:

- Arbuziarka (The Watermelon Woman)*, reż. Cheryl Dunye, USA 1996.
- Blacula*, reż. William Crain, USA 1972.
- Blair Witch Project*, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999.
- Cień wampira (Shadow of the Vampire)*, reż. E. Elias Merhige, Wielka Brytania – USA – Luksemburg 2000.
- Co robimy w ukryciu (What We Do in the Shadows)*, reż. Taika Waititi, Jermaine Cement, Nowa Zelandia 2015.
- Czeski sen (Český sen)*, reż. Vit Klusák, Filip Remunda, Czechy 2004.
- Człowiek pogryzł psa (C'est arrivé près de chez vous)*, reż. Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Belgia 1992.
- Dracula – wampiry bez zębów (Dracula: Dead and Loving It)*, reż. Mel Brooks, USA 1995.
- Dracula (Bram Stoker's Dracula)*, reż. Francis Ford Coppola, USA 1992.
- Dracula*, reż. Terrence Fisher, Wielka Brytania 1958.
- Łowca Trolli (Trolljegeren)*, reż. André Øvredal, Norwegia 2010.
- MASH*, reż. Robert Altman, USA 1970.
- Nashville*, reż. Robert Altman, USA 1975.
- Nieustraszeni pogromcy wampirów (The Fearless Vampire Killers)*, reż. Roman Polański, USA – Wielka Brytania, 1967.
- Nosferatu – symfonia grozy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau, Niemcy 1922.
- Pocałunek wampira (Vampire's Kiss)*, reż. Robert Bierman, USA 1989.
- Raz ugryziona (Once Bitten)*, reż. Howard Storm, USA 1985.

Straceni chłopcy (Lost Boys), reż. Joel Schumacher, USA 1987.

This Is Spinal Tap, reż. Rob Reiner, USA 1984.

Wampir w Brooklinie (Vampire in Brooklyn), reż. Wes Craven, USA 1995.

Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire), reż. Neil Jordan, USA, 1994.

Zapomniane srebro (Forgotten Silver), reż. Peter Jackson, Costa Botes, Nowa
Zelandia 1995.

Ziemia Hurdów (Las Hurdes, tierra sin pan), reż. Luis Buñuel, Hiszpania 1932.

Zmierzch (Twilight), reż. Catherine Hardwicke, USA 2008.

Seriale:

Buffy, postrach wampirów (Buffy the Vampire Slayer), 1997–2003.

Dark Shadows, 1966–1971.

Tanner '88, 1988.

Paulina Kajzer

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Film o wampirach jako opowieść o czasie i jego wartości na przykładzie *Tylko kochankowie przeżyją* Jima Jarmuscha

Abstrakt

„Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej powszechnych i wiecznotrwałych” – takie oto słowa otwierają książkę Marii Janion *Wampir. Biografia symboliczna*. Wieloletnia „tradycja wampiryczna” w kulturze pokazuje, iż jest to opinia słuszna. Jest ona obecna w folklorze, literaturze, a nawet komiksie. Jednak w dzisiejszych czasach, poczynając od XX w., „powszechność mitu wampira została potwierdzona i utrwalona przez najbardziej uniwersalne medium dzisiejszych czasów – film”. Dlatego artykuł ten oparty jest na przykładzie należącym do kultury filmowej. Stanowi ona bowiem rezerwuariusz najistotniejszych wątków wampirycznych. Autorka posługuje się przy tym przykładem filmu *Tylko kochankowie przeżyją* Jima Jarmuscha z 2013 roku. Jest to realizacja podchodząca do tematu wampiryzmu w sposób nieszablony, stanowiąca wariację na temat gatunku, jakim jest horror. Artykuł stanowi próbę przedstawienia na to dowodów. Przede wszystkim jednak jego celem jest ukazanie nowego oblicza wampira prezentowanego przez Jarmuscha, a nieznanego dotychczas w kulturze filmowej – istoty fantastycznej maksymalnie zbliżonej postacią do człowieka, prowadzącej dekadentką narrację na temat kultury. Wampir stanowi tu bowiem pretekst do refleksji na temat rozwoju cywilizacji i historii ludzkości. W takim świetle film Jarmuscha to opowieść o czasie i jego wartości.

Słowa kluczowe

*Jim Jarmusch ~ wampir
~ dekadentyzm ~ nihilizm
~ Detroit ~ Tangier*

Film o wampirach jako opowieść o czasie i jego wartości na przykładzie *Tylko kochankowie przeżyją* Jima Jarmuscha

Kiedy w 2013 r. świat obiegła informacja, że pierwszy po siedmiu latach film Jima Jarmuscha będzie o wampirach, w środowisku filmowym z pewnością nastąpiła ogromna konsternacja. Wiadomo było bowiem, iż reżyser podejdzie do tematu w charakterystyczny dla siebie, nieszablonowy sposób i że nie będzie to klasyczny horror. Jarmusch znany jest ze swojej gry z konwencją filmową, co pokazał chociażby na przykładzie para-westernu pt. *Truposz* (*Dead Man*, Niemcy–Japonia–USA 1995). Nakręcony przez niego film *Tylko kochankowie przeżyją* (*Only Lovers Left Alive*, Francja – Niemcy – USA – Wielka Brytania – Cypr, 2013) jest w istocie daleki od tego, co znamy z kina wykorzystującego motyw wampira. Jest także niekonwencjonalny w sposobie realizacji gatunku, jakim jest horror.

Tylko kochankowie przeżyją przedstawia pewien wycinek z życia dwóch głównych bohaterów: Adama i Eve. Adam przebywa w odludnej części Detroit w Stanach Zjednoczonych, zamieszkując stary, zagracony dom w wiktoriańskim stylu. Wolne chwile spędza, zajmując się swoją największą pasją, którą jest muzyka: grając na instrumentach, komponując oraz skupując stare, używane gitary od Iana – jego jedyne (jak się zdaje) przyjaciela. Prowadzi życie nocne, gdyż – jak już wiemy – jest wampirem. W krew zaopatruje się jednak nie w sposób tradycyjny (tj. polując na niewinne ofiary), a kupując ją nielegalnie od człowieka o nazwisku Watson – pracownika szpitala. Współczesne wampiry bowiem przez wzgląd na zanieczyszczone organizmy i krew ludzi starają się zdobywać ją tylko ze sprawdzonych źródeł. Adam nie widuje się i nie rozmawia z nikim oprócz Iana. Chłopak jest jedyną istotą, która go odwiedza i która w dodatku jest człowiekiem zupełnie nieświadomym prawdy o Adamie.

Eve przebywa zaś w Tangerze, w Maroku. Spotyka się ze swym wampirycznym przyjacielem Christopherem Marlowem, u którego – jak

Adam – stara się zaopatrywać w możliwie jak najczystszą krew. W wolnych chwilach tańczy, czyta książki oraz urządza nocne spacery. Eve jest, jak dowiadujemy się z filmu, żoną Adama i jego największą miłością. Z jakiegoś bliżej niejasnego nikomu powodu postanawiają jednak przebywać z dala od siebie. Kontaktują się za pomocą nowoczesnych technologii (w przypadku Eve) lub ich własnoręcznie skonstruowanych, starodawnych odpowiedników (w przypadku Adama). Podczas jednej z takich rozmów Eve odczuwa, iż Adam popada w zbyt głęboką melancolię i postanawia go odwiedzić, aby poprawić jego samopoczucie. Nierozłąčni bohaterowie żyją razem w romantycznej idylli aż do momentu, w którym przerywa ją młodsza siostra Eve – Ava. Przyjeżdża ona z Los Angeles i wprasza się do domu Adama na jakiś czas, pomimo jego najgorętszych sprzeciwów. Młoda, gwałtowna i ciągle spragniona wampirzyca traci nad sobą kontrolę i „wypija” Iana, co skutkuje wyrzuceniem Avy z domu oraz przymusową ucieczką zakochanych w obawie przed konsekwencjami morderstwa. Za cel obierają Tanger. Kiedy tam jednak docierają, okazuje się, iż Marlowe umiera od zatrutej krwi, a jedyne źródło czystego osocza w mieście przestało być pewne. Adam i Eve stają w obliczu realnego zagrożenia – śmierci głodowej z powodu braku krwi. Powoli tracąc siły, włączają się nocą po mieście, aż w ostatniej chwili decydują się na jedyne rozwiązanie, które może ich uratować przed zagładą – napotykają na swej drodze parę młodych, namiętnych kochanków i postanawiają ich ukąsić. Zbliżone ujęcie na ich wykrzywione dzikim grymasem twarze jest ostatnim, które widzimy. Doskonale wpisuje się ono w klasyczną ikonografię przedstawień wampira w filmie, do której należą cechy takie jak: blada, nadnaturalnie biała twarz i ciało; płomienne, błyszczące oczy oraz ostre zęby. Dopiero zatem w ostatniej scenie zostaje przedstawiona prawdziwa natura bohaterów jako drapieżników, którymi przecież są wampiry.

W filmie Jarmuscha różni się od tych, które znamy z klasycznych realizacji motywu wampira w kinie. Ich cechą charakterystyczną jest nadzwyczaj wysoki stopień uczłowieczenia (zarówno w wymiarze psychicznym, jak i fizycznym). Podczas gdy według wszelkich przesłanek wampir jest istotą jedynie imitującą życie, to Adam, Eve, Kit (Christopher Marlowe) oraz Ava (choć ta najmniej) są nadzwyczaj ludzcy. Mimo że, jak udowodniłam wcześniej, ich wygląd w ostatniej scenie wpisuje się doskonale w klasyczny wizerunek wampira w kulturze, to przez większość filmu pozostaje on najbliższy sylwetce człowieka spośród większości popularnych przedstawień wampira w kulturze. Należy zauważyć, że właściwie poza niezwykle ciekawie zrealizowanymi scenami picia przez nich krwi, Adam oraz Eve nie różnią się specjalnie od niektórych nieco bardziej ekscentrycznych ludzi. W tym jednym jednak momencie, kiedy zaspokajają

swą żądzę krwi, wpadają w stan upojenia bliskiego narkotycznemu oraz ujawniają swoje niebezpiecznie ostre kły.

Oboje są bladzi, szczupli, wysocy, i mają dziko wyglądające fryzury. Cechuje ich enigmatyczność, lakoniczność i wyrafinowanie, a nawet ezoteryczność. Są niemalże idealni. Żyją na ziemi już setki lat – z dodatków oraz wywiadów zamieszczonych w amerykańskim wydaniu Blu-ray filmu¹ dowiadujemy się, iż Eve ma 3 tys. lat i była celtycką druידką, a Adam jest o wiele młodszy – ma 500 lat i jego pochodzenie sięga końca średniowiecza. Wampiry u Jarmuscha są niezwykle inteligentne, wysublimowane i czytane. Główni bohaterowie to koneserzy kultury, jej znawcy, a w niektórych momentach – nawet twórcy. Za przykład może służyć anegdota o tym, jak Adam wiele lat temu napisał adagio dla Franza Schuberta. Jak wspomniałam, wampiryczni kochankowie spędzają czas na wysmakowanej rozrywce (takiej jak szachy), kontemplacji (szczególnie podczas podróży autem po Detroit), zdobywaniu wiedzy lub twórczej pracy. Wszystko to jednak odbywa się w zwolnionym tempie, jest sennie i niespieszne. Kiedy żyje się setki, a nawet tysiące lat, nie ma potrzeby pośpiechu. Tempo filmu będzie zatem reprezentacją tempa życia wampira. Dlatego nasze postacie żyją swoim rytmem – zwolnionym, sennym. Eve wraz z ukochanym snują się po ulicach. Odbywają samochodowe przejażdżki po nocnym Detroit. Tańczą. Grają w szachy. Po prostu leżą. Celebrują każdą chwilę i poświęcają się każdej czynności, inaczej niż współcześnie żyjący w ciągłym pośpiechu i nieumiejący poświęcić się bieżącej chwili ludzie. W filmie Jarmuscha wampiry są bardziej zakotwiczone w rzeczywistości niż istoty ludzkie.

Życie wampirów w *Tylko kochankowie przeżyją* wyznacza wolny upływ czasu. Możemy pokusić się o wniosek, iż problem czasu jest właściwie zasadniczy dla wampira. „Nieśmiertelność transformacji może on zachować tylko w czasie alternatywnym, księżycowym. Czas księżycowy łączy wampira ze sferą nocy, ciemności, podziemi, a także ze sposobem szczególnego bytowania – pojawiania się i znikania”². Dla bohaterów filmu, tak jak dla każdego wampira, czas solarny będzie stanowił największe zagrożenie (tuż obok skażonej krwi). Zresztą „osią wielu filmów wampirycznych jest konflikt wampira z czasem solarnym, który ma moc unicestwienia go”³. Adama i Eve nie imają się takie rzeczy, jak krzyż, czośnek, srebro czy woda święcona. Zagrożenie stanowi raczej światło, drewniany kołek (tu w formie naboju) czy zanieczyszczona krew. Są to główne źródła lęku wampirów. Zdaje się jednak, że nie stanowią one dla nich pro-

1 <http://bit.ly/2mw8IXW> [dostęp: 12.01.2018].

2 M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 136.

3 *Ibidem*, s. 140.

blemu, a życie w sposób, który pozwala im ich unikać, jest dla nich przez większość czasu zupełnie normalne. Tytuł mojego artykułu oznaczałby więc w tym kontekście to, że wampir dokonuje szczególnego podziału oraz, co za tym idzie, waloryzacji czasu i jego organizacji. Byłby to więc film-opowieść o docenianiu wartości czasu nocnego, księżycowego, jako jedynego danego wampirowi, przedstawienie sposobów przystosowania się do niego oraz jego wpływu na charakter życia tej istoty fantastycznej. Jak udowadnia Janion w swoim opracowaniu, „dwuznaczny sposób istnienia wampira – jego obecność/nieobecność – zaznacza się w takich właściwościach, że nie rzuca cienia, nie odbija się w lustrze, nie słyszc jego kroków, umie poruszać się z niebywałą szybkością”⁴. Z tych cech, jak pisze autorka symbolicznej biografii wampira, wynika także „trudność uchwycenia wampira, miotającego się od niebywałej potęgi do zupełnej nicości: »W nocy jest wszystkim, w dzień – niczym«”⁵.

Należy w tym miejscu odpowiedzieć na pytanie, dlaczego uważam ten film za istotną realizację motywu wampira. Otóż wampir w filmie Jarmuscha nie może być rozumiany w sposób klasyczny, a film klasyfikowany jako horror. Obecność tej istoty magicznej stanowi tu jedynie pretekst do refleksji na temat kultury, cywilizacji i historii ludzkości. Tylko bowiem postać nieśmiertelnej istoty mogła umożliwić tak szeroką perspektywę historyczną. W takim świetle film Jarmuscha to opowieść o czasie i jego wartości. W filmie wyróżniamy dwa główne, całkowicie od siebie odmienne – choć w ciekawy sposób połączone – podejścia. Starcie pomiędzy tymi dwoma perspektywami – Adama i Eve – stanowi oś narracyjną filmu Jarmuscha, napędza dialogi oraz prowadzi ostatecznie do kluczowej konkluzji. Reżyser wysnuł w tej realizacji ciekawy koncept na miejsce rozważań, które stanowi rozmowa dwojga kochanków – całkowicie różnych od siebie, prezentujących niemalże wykluczające się światopoglądy, ale dzięki głębokiej akceptacji, tolerancji oraz ich wielkiej miłości stanowiących doskonale miejsce polemiki i dyskusji.

Tylko kochankowie przeżyją w mojej opinii to przede wszystkim studium charakterów głównych bohaterów wplecione w refleksję nad współczesnością. Z tego powodu postaram się połączyć charakterystykę bohaterów z analizą dyskursu, jaki tworzą ich poglądy.

Pięćsetletni Adam ma wyjątkową możliwość spojrzenia na historię z dalszej perspektywy i jest w stanie zobaczyć pewne rzeczy i zjawiska z innej strony, ale wyolbrzymia każdy problem. Postanawia dopełnić samobójstwo, gdyż uważa, że nie warto żyć dalej na tym świecie. Twierdzi, iż ludzkość to zgraja zombie, którzy zatruwają ziemię, wodę,

4 *Ibidem*, s. 155.

5 *Ibidem*.

a nawet własną krew. Dlatego poza Ianem nie wchodzi z nimi na głębszy poziom interakcji. Pozostaje więc w stanie zawieszenia pomiędzy światami, gdyż z tzw. Innymi (wampirami) również się nie widuje. Preferuje żywot samotnika.

Adam swoim zachowaniem i stylem życia oskarża rasę ludzką o przyczynienie się do egzystencjalnego zmierzchu. Jest niewątpliwie ogromnym mizantropem, rasę ludzką nazywa zombie. Znaczy to zapewne, iż dla niego nie żyją oni naprawdę, a jedynie egzystują. W dodatku są zupełnie niesamodzielni, pozbawieni samokontroli, zależni i pozostający pod władzą innych. Zdaniem Adama boją się własnej wyobraźni. Bohater jednak nie krytykuje tylko współczesnych ludzi – tworzy on dekadencją narrację na temat rozwoju świata, reinterpreterując całą historię kultury na swoją modłę. Z całą swą wiedzą dotyczącą sztuki, muzyki i nauki wyraża zniechęcenie i rozczarowanie jej rozwojem.

Recepcja historii według Adama jest, jak pokazują chociażby powyższe przykłady, czysto dekadencją. Tym bardziej, że dzięki nadnaturalnie długiemu żywotowi, ma zdolność dłuższej niż zwykle obserwacji. Właśnie dzięki tym kilkusetletnim analizom wysnuwa pesymistyczny wniosek dotyczący ludzkości i cywilizacji. Zauważa repetytywny charakter historii; to, że ludzie wciąż popełniają te same błędy, i że nigdy się nie uczą. Tym samym stwierdza, iż już nigdy człowiek nie będzie w stanie poprawić swojej kondycji, gdyż przez swój krótki żywot nie dostrzega powtarzalności pewnych sytuacji. Co więcej, według Adama ludzie są ślepi i pozbawieni krytycyzmu, głosi więc przekonanie, iż poprawa nigdy nie nastąpi. Można by rzec, że według niego oczywistym jest nadchodzący regres.

Dynamiczny rozwój technologiczny, polityczny, ekonomiczny, gospodarczy i kulturowy stał się podstawą dekadencją narracji Adama na temat otaczającej go rzeczywistości. Jest ona tak pogłębiona, iż bohater kwestionuje nawet sensowność własnej egzystencji. Nie dopuszcza się jednak samobójstwa, choć jest tego bliski. Zamiast tego rozkoszuje się swym stanem i dekadencją postawę czyni stylem życia.

Adam jest egocentrykiem, skupia się przede wszystkim na sobie i wszelkie refleksje sprowadza do własnej wrażliwości. Co więcej, nie odczuwa potrzeby praktycznego spędzania swojego czasu, gdyż posiada ogromną ilość pieniędzy, których źródło nie jest do końca jasne. To pozwala mu spędzać czas na wnikliwej analizie otaczającej go rzeczywistości.

Wampir prezentujący dekadencją postawę jest idealną postacią do wyznawania tego światopoglądu, ponieważ dzięki swej długowieczności może sobie dobitniej od zwykłego śmiertelnika zdać sprawę, jak fatalne jest jego położenie w dziejach. Dzięki pięćsetletniemu żywotowi Adam może upewnić się w tym przekonaniu. Wampir, mocniej niż ktokolwiek,

posiada pełną świadomość swego statusu w dziejach. Lepiej niż ktokolwiek może spojrzeć jednocześnie w przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wampir jako istota długowieczna ma czas na to, by dostrzec rzeczy niedostrzegalne dla zwykłego śmiertelnika, jak choćby okrutną repetytywność historii i stąd wysnuć wnioski dotyczący beznadziejności i absurdalności egzystencji. Wampir-dekadent nie poprzestaje jednak na tej konstatacji – egzaltuje i hiperbolizuje ją do granic, czyniąc ją nadrzędną regułą rządzącą jego codziennością i warunkującą jego poglądy oraz postępowanie. To właśnie ta głęboka świadomość przemian w historii ludzkości czyni Adama najniezwyklejszą istotą na ziemi. Jego sytuacja jest analogiczna do tej, w której znajduje się wampir Louis znany z powieści Anne Rice. Dekadencki i melancholijny bohater *Wywiadu z wampirem* i *Kronik wampirów* jest nieszczęśliwy, niezadowolony ze swojego losu i jak Adam – głęboko rozczarowany kierunkiem, w którym zmierza świat.

Dzięki swemu niejednoznacznemu statusowi pozwalającemu funkcjonować gdzieś poza społeczeństwem, obserwować z dystansu rozwój kultury wampir zyskuje perspektywę niedaną żadnej innej istocie. Adam snuje apokaliptyczne wizje przyszłości ludzkości, stwierdzając, iż niebawem rozpocznie się absurdałna wojna o wodę, która ogarnie cały świat i zniszczy go doszczętnie.

Zaprezentowane w filmie wampiry, a wśród nich m.in. Adam, to osoby światłe, wysublimowane, kulturalne. Przerastają swoją osobowością, wiedzą i odczytaniem nawet najbardziej wykształconego człowieka. Nikt z ludzi nie byłby w stanie ogarnąć swym umysłem w ciągu kilkudziesięciu lat tego, co wampir jest w stanie objąć swym nadludzkim intelektem przez stulecia, a nawet całe tysiąclecia. Wampiry mają tu także masę wolnego czasu (nie muszą pracować) oraz pieniędzy (z nieokreślonych źródeł), mogą więc oddawać się swym analizom oraz dywagować na temat otaczającej ich rzeczywistości. Prawdziwe życie i ucieczkę może przynieść jedynie kulturowanie wartości ponadczasowych, dlatego filmowe wampiry u Jarmuscha kierują się ku temu, co odwieczne i metafizyczne, pozostawiając w tyle to, co nietrwałe.

Dekadencki charakter wampira w filmie Jarmuscha jest tutaj niejako powrotem do źródeł gatunku, jakim jest horror. Jak pisze Magdalena Kamińska w swej książce *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, jedną z ważniejszych funkcji horroru jest bowiem osvajanie głębokich antropologicznych lęków oraz prowadzenie wielopoziomowej refleksji na temat naszej codzienności⁶. Poprzez przeniesienie pewnych problemów w sferę niesamowitości pojawia się dystans

6 M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Poznań 2016, s. 12–31.

niemożliwy w zdroworozsądkowym ujęciu. Istota wampira byłaby tu więc idealnym narzędziem do poprowadzenia dekadencjnych rozważań ze względu na jej fantastyczne proveniencje. Człowiek nie mógłby być autorem takich refleksji ze względu na ograniczoną długość swojego życia. Długowieczna obserwacja Adama skłania go do refleksji, z której wynika negatywna ocena ludzkości.

Dekadent ma jednak obsesję na własnym punkcie w takim stopniu, iż nie dostrzega pewnych oczywistych rzeczy. Do tego jest mu potrzebna jego ukochana. Choć Adam jest osobą niezwykle inteligentną, to, jak się później okaże, ma zbyt wąskie horyzonty. Jego ogląd na otaczającą go rzeczywistość jest bardzo zafałszowany przez jego nadwrażliwą, egocentryczną naturę. Żyje on zatem wystarczająco długo, aby móc wyciągać wnioski na temat współczesnej cywilizacji, ale zbyt krótko, by dostrzec, iż niektóre z nich tracą na znaczeniu po dłuższym czasie. Jedynie żyjąca trzy tysiąclecia Eve jest w stanie to zrobić.

Czas, w którym rozgrywa się historia *Tylko kochankowie przeżyją* nie został wybrany przypadkowo. Z jednego z dialogów dowiadujemy się, iż wydarzenia mają miejsce w XXI wieku. Początek milenium wiąże się tu z charakterystycznym zagubieniem w obliczu specyfiki nowych czasów, a bohaterowie mają reprezentować dwa różne sposoby ustosunkowywania się do nich. Eve jest przedstawiona jako spokojna i pogodna w swej znajomości historii. Zdaje się nie przejmować tym, co trapi jej ukochanego. Jej typ charakteru można opisać jako sangwinistyczny i stanowiący przeciwieństwo melancholijnego typu, którego przedstawicielem jest jej mąż.

Wampirzyca jest pełna podziwu dla otaczającego ją świata, ciekawa jego uroków. Jej silny charakter przejawia się w energii, aktywności, sile, ale także zabawie, śmiechu i tańcu. Eve pragnie być obecna w każdym momencie historii, aby móc ją uważnie obserwować. Jej postać pokazuje, iż, żyjąc tyle lat co ona, ma się wiele czasu na doskonalenie tej umiejętności, którą nazywamy „sztuką życia”. Swoją postawą realizuje także nadrzędną myśl dotyczącą przetrwania na tym świecie. Żyjąc 3 tys. lat, zmagając się prawdopodobnie w ciągu swego życia z największymi epidemiami, wojnami, kataklizmami, które nauczyły ją tego, co z kolei określiamy „sztuką przetrwania”.

Wampirzyca swoją postawą realizuje wartości admiracji piękna, podziwu dla natury, intelektualnej brawury oraz samoodnowienia. Przekonuje Adama, iż jej światopogląd jest jedynym słusznym. Stara się ukażać mu, że żaden z wymienianych przez niego problemów nie jest nowy. Żyjąc tak długo – znacznie dłużej niż on – jest w stanie udowodnić, że wszystko ostatecznie jakoś się ułoży i będzie dobrze, bo widziała, jak działo się tak nawet po najgorszych wydarzeniach w historii cywilizacji.

Spośród nich wymienienia: najazdy Tatarów, wieki średnie, inkwizycję, potopy i zarazy.

Co ciekawe, nazywa je „prawdziwą zabawą”. To łączy się ze wspomnianą przeze mnie psotną stroną jej charakteru. Jest to także ważna wskazówka – jeśli odczytać jej słowa ironicznie, oznaczałoby to, że kiedyś ludzkość zmagła się z prawdziwymi problemami. Te, które obserwujemy teraz, w porównaniu do chociażby wspomnianych potopów czy zarazy, są nic nieznaczące i śmieszne. Nie znaczy to, iż nie uważa ona, że ludzkość dalej nie zмага się z problemami. W rozmowie z Adamem Eve stwierdza: „jeśli masz zmawiać litanie wszystkich zbrodni zombie, to zejdzcie nam do wschodu słońca”. Ta wypowiedź pokazuje, iż nie jest do końca zadowolona z obecnego stanu współczesnej cywilizacji, ale ostatecznie decyduje, że nie pozwoli temu zdeterminować całego swego życia. Wyraźnie stwierdza, iż lepiej otworzyć się na świat, na to, co przyniesie. Zgadza się ze stwierdzeniem, że ludzie stracili pewne kluczowe umiejętności i podziela poglądy Adama na społeczeństwo jako zombie. Nie stanowi to jednak dominanty w jej światopoglądzie. Wybiera życie bez trosk, gdyż wie, jak mało tak naprawdę znaczą w obliczu tysięcy lat.

Dzięki swemu doświadczeniu Eve jest nastawiona do życia zdroworozsądkowo, a nawet optymistycznie. Zarówno dzięki swojej długowieczności, jak i podejściu do historii, operuje ona szerszą, chłodniejszą perspektywą i patrzy na ludzkość z większym dystansem. Można by rzec, że także z pewną dozą humoru. Jej celem w filmie byłaby więc nauka uruchamiania raz po raz naszego entuzjazmu i chęci do życia. Życia, którego jako ludzie i tak nie posiadliśmy na zbyt długo. Od momentu przybycia Eve do Detroit wydźwięk filmu zmienia się na bardziej optymistyczny. Ukochana przyjeżdża do Adama po to, by pomóc mu na nowo odkryć wspomnianą chęć do życia, pokazać jego uroki, rozbudzić entuzjazm, pasję i radość z małych rzeczy, takich jak taniec, rozmowy, wędrówka, rozkosze natury czy radość ze sztuki.

Kiedy Eve przyjeżdża, odkrywamy, jak bardzo dekadenska narracja Adama jest krótkowzroczna. Pokazuje to wspomniany, kluczowy dla naszych rozważań dialog. Gdy Adam bowiem stwierdza metaforycznie: „Czuję się, jakby cały piasek przesypał się na dno klepsydry”, Eve odpowiada: „W takim razie czas przewrócić ją na drugą stronę”.

Wampiryzma oprócz większego oddania chwili bieżącej jest także bardziej optymistycznie nastawiona do tego, co przyniesie każda kolejna. Jej recepcja rzeczywistości jest afirmatywna. Uważa, że jakiegokolwiek inne podejście to strata czasu. Zarzuca swemu ukochanemu zbytne skupienie na samym sobie, które nazywa nawet obsesją. Stwierdza, że przez zbytne koncentrowanie się na sobie traci się cenny ogląd na świat i jego uroki. Pokazuje, że jest to strata, marnotrawienie życia, nawet tak długiego.

W jednej z rozmów zaszokowana jego myślami samobójczymi zastanawia się, jak to możliwe, iż żyje on tak długo, a dalej nie rozumie. Chodzi oczywiście o zrozumienie, iż jej pogląd na świat, ludzi, a przede wszystkim historię jest jedynym słusznym. Z tego powodu Adam jej tak bardzo potrzebuje i dlatego razem stanowią idealną parę.

Podsumowując, z jednej strony, Adam, według Jarmuscha, „cierpi przez to, co widzi dookoła”, a widzi ludzi – takich, którzy wyczerpali swój twórczy potencjał, sprowadzeni do stanu bycia niczym więcej niż zombie. Pogląd ten wydaje się wskazywać, że Adam wykazuje progresywne (lub raczej regresywne) spojrzenie na historię. Eve z drugiej strony jest nieco bardziej pozytywna w postrzeganiu historii jako cyklicznego procesu, choć może to być spowodowane życiem z dala od współczesnej Europy i Ameryki Północnej. W scenie przygotowywania do wyjazdu rozważnie pakuje stare książki w podróż do Detroit – eklektyczny wybór języków i tematów. Po dotarciu do domu Adama, gdy jej drogę przecina skunks, z wielkim sentymentem nazywa go jego łacińską, naukową nazwą: *mephitis mephitis*, jakby nie widziała tego zwierzęcia od wieków. Kiedy jeździ z Adamem po opuszczonych dzielnicach Detroit, stwierdza, iż to miasto kiedyś odrodzi się na nowo, jako że będzie miejscem, gdzie znajdzie się drogocenna woda. Miasto, które w 2013 r. ogłosiło bankructwo, zapewnia tu dzięki swej symbolice reprezentację poglądu Adama na cywilizację oraz przeciwwagę dla światopoglądu Eve. Jest także ważnym punktem odniesienia dla historycznej krytyki zawartej w *Tylko kochankowie przeżyją*.

Film Jarmuscha prezentuje krytyczne spojrzenie na historię w przypadku Adama oraz jej afirmatywną reinterpretację ze strony Eve. Wyraźnie dostrzec można jednak, że wiele historycznych wątków zostaje tu napisanych na nowo. W filmie historia ma charakter indywidualny, nie zbiorowy – pisana jest przez jednostki. W tym przypadku są to jednostki wybitnie do tego predestynowane ze względu na swoją długowieczność – wiele z opisywanych w niektórych scenach wydarzeń odbywało się z bezpośrednim udziałem bohaterów. Każdy z nich inaczej je interpretuje i inaczej wykorzystuje w budowaniu swojego światopoglądu. Ze wszystkich bohaterów występujących w filmie to Adam jest najbardziej zakorzeniony w historii, a raczej w przeszłości. Żyje nią, snując się jak duch, zawieszony gdzieś pomiędzy chwilą minioną a obecną. Tylko dzięki Eve ma szansę dostrzec w historii minionych wydarzeń oraz w czasach współczesnych jakiegokolwiek pozytywne aspekty. Ostatecznym argumentem jego żony na potwierdzenie niesłuszności jego trosk jest szczęście, które odnajduje w miłości. Uczucie, które łączy tych dwoje, stanowi przyczynek do wymiany światopoglądów, na której zyskuje przede wszystkim Adam.

Na koniec należy dodać myśl, która związana jest z ostatnią sceną filmu, w której bohaterowie umierający z pragnienia zmuszeni do pod-

jęcia ostatecznych działań postanawiają wypić krew dwojga kochanków całujących się w zaułku Tangeru. Gdyby nie to, umarliby z głodu i pragnienia. Jak dotąd interpretowałam Eve i jej światopogląd skonfrontowany z tym prezentowanym przez Adama jako ratunek w jego dekadencjach rozważaniach, ponieważ ukazywała znacznie zdrowsze perspektywę i spojrzenie na historię. Nie pozostawia wątpliwości, iż dekadencje podejścia Adama do świata przyczyniało się do jego smutku i nieszczęścia, a jedyną istotą, która była w stanie ukazać mu uroki życia, była jego długowieczna żona. W miarę jak historia w filmie się rozwija, obserwujemy jej poczynania, otwartość na nowe, wiedzę, spontaniczność, spryt, wnikliwy umysł, cierpliwość, przekorę, a także skupienie na chwili teraźniejszej. W porównaniu do Adama radzi sobie ona znacznie lepiej z historią i dotyczącymi jej przemianami. Dostosowuje się do nich na własne potrzeby, ale pozostaje wciąż sobą. To może skłaniać nas do ostatecznego wniosku, iż Eve z jej postawą wobec świata jest przykładem na to, jak można przetrwać nie tylko w świecie dzisiejszym, współczesnym, ale w ogóle, jako indywidualności wrzucone w wir maszyny historii.

Od momentu, w którym dowiadują się, iż Marlowe umiera z powodu skażonej krwi nabytej z teoretycznie dobrego źródła (ze szpitala), okazuje się, że nie ma dla nich pewnego źródła zaopatrzenia. Zaczynają więc swą wędrówkę ulicami Tangeru, powoli umierając z wyczerpania. W tym momencie powoli okazuje się, że pomimo światłości swego umysłu, pomimo wszystkich wymienionych przeze mnie wyżej cech, Eve ostatecznie – a może przede wszystkim – pozostaje wampirem: istotą, która musi żywić się ludzką krwią. Zostaje tu sprowadzona do najniższego poziomu własnej biologiczności, od której nie może uciec. Tym samym wydźwięk filmu zmienia się w nieco bardziej pesymistyczny, niż moglibyśmy się tego dotychczas spodziewać w odniesieniu do tej postaci. Nawet ona, pomimo swej mądrości, siły i optymizmu, nie przezwycięży własnych ograniczeń gatunkowych. Bycie wampirem oznacza długowieczność, co jest jej największą siłą, ale jednocześnie wiąże się to z jej największym ograniczeniem – koniecznością picia ludzkiej krwi. Zasłona kurtuazji, odczytania i wysublimowania spada pod koniec filmu i nasi bohaterowie jawią się nam tacy, jakimi są naprawdę w głębi swej istoty – jako drapieżniki, które łakną krwi i żeby przetrwać, muszą polować. Wymowa filmu ma zatem ostatecznie charakter pesymistyczny – nikt nie jest w stanie osiągnąć takiego spojrzenia na historię, by móc reprezentować sobą idealny światopogląd – taki, jaki obserwujemy u Eve, nawet wampir. Nawet ta nadludzka istota nieśmiertelna o niezwykłych umiejętnościach nie jest w stanie zrealizować w pełni konsekwentnie swoich postulatów wobec świata, gdyż ostatecznie przez jej największe brzemie musi porzucić swoje ideały i walczyć o przetrwanie. W tym kontekście tytuł oznaczałby teraz

raczej parę drapieżników, która trzymając się razem, ma większe szanse na przetrwanie niż w pojedynkę właśnie ze względu na konieczność zaopatrywania się w krew, a więc – polowania. Ostatnia scena jest jedyną, która przypomina te z kodu gatunkowego horroru, ale najważniejszą właśnie ze względu na to, że tylko w niej tak naprawdę zostaje ukazana prawdziwa natura głównych bohaterów.

Wampir jest postrzegany w kulturze jako idealny, nadludzki, pożądany przez masy, a w filmie Jarmuscha jako najmądrzejszy i najsilniejszy (co oddaje postać Eve), ale wciąż pozostaje wampirem i nie może stanowić dla nas wzoru, gdyż ostatecznie zawsze będzie ograniczony przez tę samą swą prawdziwą istotę, która pozwala mu na długowieczność. Bez względu na swoje poglądy, postawy, postulaty, ich prawomocność czy słuszność zachowań naszych bohaterów – bycie czy to markotnym dekadentem, czy aktywną nihilistką, pozostaną przede wszystkim wampirami.

Moim zdaniem *Tylko kochankowie przeżyją* to interesujący film podejmujący istotne kwestie filozoficzne. Obecna w nim strategia narracyjna i estetyczna zapewnia unikalną ocenę teraźniejszości w odniesieniu do przeszłości. Na podstawie *Tylko kochankowie przeżyją* można poprowadzić interesującą refleksję na temat wartości czasu, jego doceniania i wykorzystywania. Film może stanowić także ciekawą inspirację w tym sensie, iż Jarmusch podejmuje w nim twórczą próbę odpowiedzi na pytanie o to, co stanowić może receptę na przetrwanie we współczesnym świecie.

Karolina I. Kaleta

Uniwersytet Jagielloński

Taniec Wampirów – historia i recepcja kultowego musicalu

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie dziejów musicalu *Taniec Wampirów* od jego filmowego pierwowzoru – *Nieustraszonych pogromców wampirów*, przez wiedeńską prapremierę w 1997 r., aż po najnowszą wersję wystawioną w Monachium. Zadaniem tekstu jest też przedstawienie, w jaki sposób na przestrzeni lat modyfikacjom uległa fabuła oraz wydźwięk dzieła: przekształcenie się liryczno-dramatycznego obrazu nieumarłych w tragikomedie z dużą dozą czarnego humoru, a nawet pastisz okraszony slapstickowymi gagami. Analizie poddane zostały także ewolucja libretta oraz poszczególne koncepcje inscenizacyjne, często związane z kontekstem kulturowym miejsca, w którym musical został wystawiony. Ponadto istotą artykułu było zasygnalizowanie kontrowersji i ciekawostek związanych z powstaniem i poszczególnymi inscenizacjami *Tańca Wampirów*, jak również nawiązań filozoficznych zawartych w spektaklu. W tekście zaznaczone zostają także polskie wątki w zagranicznych wersjach musicalu. Pośród poruszonych tematów znalazł się też odbiór musicalu i inicjatywy z nim związane: fan kluby, fora internetowe, spektakle jubileuszowe czy backstage tours oraz nawiązania do *Tańca Wampirów* w innych projektach artystycznych, na przykład: *Vampires Rock* i *Najlepsze z Romy*.

Słowa kluczowe

musical ~ teatr ~ taniec
~ wampiryzm

Taniec Wampirów – historia i recepcja kultowego musicalu

Taniec Wampirów to jeden z najpopularniejszych i najbardziej znanych musicali w Europie, który był wystawiany w kilkunastu państwach, a w tym roku będzie świętować jubileusz – 4 października 2017 r. minie 20 lat od wiedeńskiej prapremiery spektaklu. Jest to doskonały moment, aby wnikliwie spojrzeć na tego klasyka gatunku i dokonać pewnych rozliczeń z przeszłością. Analizując historię tego przedstawienia, jego genezę i źródła inspiracji twórców, należy cofnąć się aż do 1967 r., kiedy to do kin trafił pierwszy zrealizowany w kolorze film Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers*), w którym w jednej z ról wystąpił sam reżyser. Fabuła może nie wydawać się szczególnie skomplikowana, gdyż opiera się na odwiecznym konflikcie dobra ze złem. Mroczne moce są uosabiane przez hrabiego von Krolocka (Ferdy Mayne), zamieszkującego wraz z synem Herbertem (Iain Quarrier) posępne transylwańskie zamczysko, a przeciwko nim walczą łowca wampirów – profesor Abronsius (Jack MacGowran) i jego pomocnik, Alfred (Roman Polański), zakochany w uwiedzionej przez nieumarłego Sarze (Sharon Tate). Już na początku filmu staje się jednak jasne, że to nie sama opowieść jest tutaj najważniejsza, ale raczej jej specyficzny nastrój, z jednej strony pełen napięcia i niepokoju typowego dla dobrego kina grozy, z drugiej zaś – czarnego humoru i absurdu, a nawet ślapstickowych gagów.

Po 30 latach od premiery filmu Polański postanowił powrócić do tej historii, jednak w zupełnie nowej formie. W Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii do dziś praktykowane jest dokonywanie filmowych adaptacji najpopularniejszych musicali z Broadwayu czy West Endu; przykładami takich produkcji z ostatnich lat są *Upiór w Operze*¹, *Mamma*

1 *Upiór w Operze*, reż. Joel Schumacher, USA – Wielka Brytania, 2004 (muzyka A. Lloyd Webber).

*miał*² czy *Les Misérables: Nędznicy*³, ale próby przeniesienia dzieła z wielkiego ekranu do teatru muzycznego były do początku XXI w. o wiele rzadziej spotykane. Obecnie w Londynie, Nowym Jorku czy Paryżu można wprawdzie obejrzyć musicalowe wersje takich kinowych hitów jak na przykład *Spider-Man*⁴, *Król Lew*⁵ lub *Tarzan*⁶, jednak pod koniec lat 90. podjęta przez Polańskiego decyzja o wystawieniu *Tańca Wampirów* była pomysłem dosyć oryginalnym, a tym samym także i ryzykownym. Produkcją spektaklu zajęła się wiedeńska firma Vereinigte Bühnen Wien, która w austriackiej stolicy zarządzała trzema teatrami: Ronacher Theater, Raimund Theater i Theater an der Wien, miała też na swoim koncie sukces autorского musicalu *Elisabeth*⁷ wystawianego właśnie na licencji VBW. Napisanie libretta powierzono Michaelowi Kunzemu, który oprócz dokonywania niemieckich adaptacji brytyjskich i amerykańskich przedstawień, był też autorem tekstów właśnie do *Elisabeth*, natomiast muzykę skomponował Jim Steinman. Amerykański muzyk wykorzystał kilka swoich wcześniejszych utworów, z tego względu na scenie Raimund Theater w Wiedniu można było usłyszeć nowe aranżacje m.in. *Total Eclipse of the Heart* (nagrane w 1983 r. wraz z Bonnie Tyler, a rok później nominowanego do nagrody Grammy), *Original Sin* czy *Tonight Is What It Means to Be Young* (wykonywanego wspólnie z Meatem Loafem). W premierowej obsadzie, która 4 października 1997 r. pojawiła się na scenie wiedeńskiego Raimund Theater, w rolę demonicznego hrabiego wcielił się Steve Barton, jedna z największych gwiazd światowego musicalu, znany m.in. z *Upióra w Operze* (role: Raoul, Upiór), *Pięknej i Bestii* (jako Bestia) czy *Kotów* (jako Munkustrap). Jego karierę przerwała przedwczesna śmierć w 2001 r., a rola w *Tańcu Wampirów* była jego ostatnią. Uwiedzioną przez wampira Sarę zagrała Cornelia Zenz, natomiast jako profesor Abronsius wystąpił Ger not Kranner. Po raz ostatni spektakl został zagrany w 2000 r., a dowodem jego sukcesu jest pięć nagród IMAGE – International Music Award Germany⁸ w kategoriach: najlepszy musical, najlepsze libretto, najlepsza partytura, najlepsza rola męska oraz najlepsza drugoplanowa rola męska.

2 *Mamma mia!*, reż. Phyllida Lloyd, Niemcy – USA – Wielka Brytania, 2008 (muzyka B. Ulvaeus, B. Andersson, S. Anderson).

3 *Les Misérables: Nędznicy*, reż. Tom Hooper, USA – Wielka Brytania 2012 (muzyka C.M. Schönberg).

4 *Spider-Man: Turn Off the Dark*, libretto: J. Taymor, G. Berger i R. Aguirre-Sacasa, muzyka: Bono i The Edge, data premiery: 2010.

5 *Król Lew*, libretto: R. Allers, I. Mecchi, muzyka: E. John, data premiery: 1997.

6 *Tarzan: The Musical*, libretto: D.H. Hwang, muzyka: P. Collins, data premiery: 2006.

7 *Elisabeth*, libretto: M. Kunze, muzyka: S. Levay, data premiery: 1992.

8 S. McGrath, *Polanski's Tanz der Vampire Kills Them at German IMAGE-Musical Awards*, <http://bit.ly/2DxSxRS> [dostęp: 13.01.2017].

Całkowitym przeciwieństwem sukcesu odniesionego przez *Taniec Wampirów* w Austrii był jego zdecydowanie negatywny odbiór na Broadwayu. Warto jednak zauważyć, że amerykańska publiczność obejrzała w istocie zupełnie inny spektakl niż ten prezentowany w Raimund Theater, gdyż Polański ze względów prawnych nie tylko nie miał możliwości zająć się reżyserią przedstawienia, ale też nie sprawował nad nim nawet patronatu honorowego, co miało miejsce przy późniejszych produkcjach musicalu, np. w Warszawie lub Budapeszcie. Wobec narzucanych przez amerykańskiego librecistę zmian z projektu wycofał się Michael Kunze, który nie zgadzał się na, jego zdaniem⁹, banalne dowcipy proponowane przez komediopisarza Davida Ivesa oraz modyfikacje wprowadzone przez odtwórcę głównej roli – Micheala Crawforda. Warto zaznaczyć, że podczas castingów do tej roli rozważano kandydatury Richarda Gere’a, Davida Bowiego czy Plácida Domingi¹⁰. Ponadto współautorem amerykańskiej wersji libretta został kompozytor – Jim Steinman, który napisał teksty piosenek. Na tym bynajmniej nie skończyły się kłopoty produkcji, gdyż ze względu na ataki terrorystyczne z 11 września 2001 r. konieczne było przełożenie premiery, która ostatecznie odbyła się 9 grudnia kolejnego roku. Ten wydłużony okres prób i przygotowań nie przyniósł jednak pozytywnych efektów – spektakl został zagrany zaledwie 56 razy, zebrał fatalne recenzje¹¹ i był największą finansową wpadką w historii Broadwayu. Już 25 stycznia 2003 r. musiał ostatecznie zostać zdjęty z afisza.

O ile za oceanem *Taniec Wampirów* okazał się katastrofą, to w Europie nadal odnosił sukcesy, choć i tu zdarzały się przejściowe problemy, czego dowodem jest estońska produkcja, która po premierze w 2000 r. została zagrana zaledwie dziesięciokrotnie, jednak w 2004 r. – pod wpływem sukcesów na innych scenach, zwłaszcza w Niemczech – spektakl przywrócono do repertuaru. Z pewnymi kłopotami musieli zmierzyć się również realizatorzy polskiej wersji musicalu, gdyż warszawski Teatr Muzyczny Roma, w którym 8 października 2005 r. odbyła się premiera *Tańca Wampirów*, nie dysponuje sceną obrotową. Z tego względu w stołecznym teatrze wystawiono produkcję *non-replica* i za pomocą scenografii zaprojektowanej na nowo przez Borisa Kudlićkę ominięto trudności inscenizacyjne. W przeciwieństwie do scenografii i kostiumów autorstwa Doroty Kołodyńskiej, choreografia i inscenizacja były zgodne z wersją

9 M. Kunze, *Interview with Michael Kunze*, <http://bit.ly/2AYdva1>, [dostęp: 11.01.2017].

10 M. Riedel, *Opera star to 'Dance'?*, <http://bit.ly/2D333jc>, [dostęp: 11.01.2017].

11 B. Brantley, *It Ain't Over Till the Goth Vampire Sings*, <http://nyti.ms/2FzDkbb>, [dostęp: 11.01.2017]; J. McKinley, *'Dance of the Vampires,' a \$12 Million Broadway Failure, Is Closing*, <http://nyti.ms/2AYv2in>, [dostęp: 11.01.2017]; M. Riedel, *Hate at 1st bite: how 'Vampires' got drained of its blood*, <http://nyp.st/2BorVGG>, [dostęp: 11.01.2017].

oryginalną, choć tym razem reżyserem przedstawienia był Cornelius Baltus, a nie Roman Polański, który jednak objął spektakl patronatem honorowym. Pół roku po premierze wydany został dwupłytowy album z piosenkami z musicalu, który w 2007 r. uzyskał status platynowej płyty. Również i ten aspekt związany z realizacją *Tańca Wampirów* w naszym kraju można uznać za różnicę w stosunku do zagranicznych produkcji, ponieważ wersja polska jest albumem studyjnym, a składanki austriackie i węgierskie były rejestrowane na żywo podczas przedstawienia. Ponadto znajdujący się na niej materiał jest znacznie okrojony w porównaniu do zagranicznych wydań – 21 utworów na płycie polskiej, 30 utworów na płycie wiedeńskiej i 39 na płycie budapeszteńskiej. O wiele korzystniej wypada natomiast przygotowanie programu spektaklu, który w przypadku polskiej produkcji miał bardzo oryginalną i rozbudowaną formę. Zrezygnowano z najbardziej typowego rozwiązania, jakim jest kolorowy album ze zdjęciami, streszczeniem obu aktów i krótkimi notkami biograficznymi poświęconymi twórcom i wykonawcom, na rzecz wydania książkowego, w którym zawarte są także wywiady, materiały zza kulis oraz zarys historii musicalu. Podobnym elementem niespotykanym w przypadku zagranicznych inscenizacji było wydanie książki autorstwa Natalii Wojciechowskiej *O tym, jak powstawał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*¹², które miało miejsce już w roku premiery. Licząca blisko 200 stron publikacja zawiera fotografie z poszczególnych etapów pracy nad spektaklem oraz wypowiedzi artystów dotyczące ich doświadczeń przy powstawaniu tej produkcji.

Choć początkowe próby podboju kontynentów innych niż europejski zakończyły się niepowodzeniem, twórcy musicalu nie zrezygnowali z tego pomysłu, lecz zamiast do Ameryki, skierowali się do Azji i tym sposobem w 2006 r. spektakl trafił do Japonii. Wybór ten był dość oczywisty choćby ze względu na popularność teatrów muzycznych w Kraju Kwitnącej Wiśni. Tamtejsi artyści mieli wielki wkład w rozwój gatunku – ewenementem na skalę światową jest teatr Takarazuka, w którym wystawiane są zarówno rodzime produkcje, jak i zagraniczne tytuły, jednak w obsadzie spektakli występują jedynie kobiety. Co więcej, w Tokio znana była już inna produkcja oparta na librecie Kunzego – *Elisabeth*. W rezultacie *Taniec Wampirów* był grany w japońskiej stolicy aż czterokrotnie (2006, 2009, 2011 i 2015) – za każdym razem główną rolę powierzano Yūichirō Yamaguchiemu, a trzykrotnie w roli Sary partnerowała mu Kenji Urai.

Bezsprzecznie największe triumfy *Taniec Wampirów* święcił w Niemczech, gdzie spektakl wystawiano w Hamburgu, Oberhausen, dwukrotnie

12 N. Wojciechowska, *O tym, jak powstawał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Warszawa 2005.

w Stuttgarcie, trzykrotnie w Berlinie, a obecnie grany jest w Monachium. Najbardziej znanym odtwórcą głównej roli i swoistym rekordzistą w tej dziedzinie jest Thomas Borchert, który niebawem ponownie wystąpi w *Tańcu Wampirów* – już po raz siódmy w swojej karierze – w pierwszej obsadzie nadchodzącej premiery w szwajcarskim Sankt Gallen. Dużą popularnością wśród widzów cieszył się również Jan Ammann, który wcielił się w postać hrabiego von Krolocka w Stuttgarcie i Oberhausen, gdzie jego zmiennikiem był Amerykanin – Kevin Tarte, znany także z inscenizacji w Hamburgu i Berlinie. Kultowy musical Polańskiego nabrał jeszcze bardziej międzynarodowego charakteru za sprawą kolejnego Amerykanina – Drew Saricha, związanego głównie ze scenami wiedeńskimi – oraz Ivana Ozhogina, który po zakończeniu występów w Petersburgu przeniósł się do Berlina, gdzie od 2013 r. występował gościnnie.

Choć kolebką przedstawienia jest Austria, a miejscem największych sukcesów – Niemcy, to równie istotnym dla niego punktem na mapie są Węgry, a jedną z najważniejszych dat dla tej produkcji jest 2007 r., kiedy to w Pesti Magyar Színház w Budapeszcie odbyła się węgierska premiera musicalu pt. *Vámpírok bálja* w całkowicie nowej wersji inscenizacyjnej i scenograficznej, której autorem jest László Kentaur Erkel. Spektakl jest grany do dzisiaj, a alternatywna wizja klasycznego musicalu trafiła na sceny w kolejnych miastach: Antwerpii, Petersburgu, Seinäjoki, Paryżu i Helsinkach. Wersja budapeszteńska została nieco zmodyfikowana i wystawiona ponownie w Wiedniu oraz Berlinie, choć obie inscenizacje stanowiły w pewnym sensie wyjątki, ponieważ wśród realizacji niemieckojęzycznych popularniejsza jest wersja oryginalna. Taka też jest wystawiana obecnie w Monachium, a następnie zagości na deskach teatru w Sankt Gallen (Szwajcaria). Kolejna, tym razem rosyjska, inscenizacja w Moskwie będzie natomiast prawdopodobnie utrzymana w konwencji budapeszteńskiej, która od oryginału różni się przede wszystkim kolorystyką, gdyż w II akcie dominuje połączenie czerni i czerwieni, a nie czerni i błękitów z fioletem. Do finałowej piosenki dodano także dwa wersy w języku angielskim, co jest wyraźnym ukłonem w stronę międzynarodowej publiczności. Znaczącą modyfikacją jest również rezygnacja z kostiumu historycznego w ostatniej scenie i zmiana na rzecz całkowicie współczesnych skórzanych spodni, okularów przeciwsłonecznych i kurtek nabijanych ćwiekami, w które ubrane są wszystkie pojawiające się na scenie wampiry, włącznie z hrabią von Krolockiem. O ostatecznym rozmachu budapeszteńskiej inscenizacji niech zaświadczy również to, że ornamenty na sukni balowej Sary oraz płaszczu von Krolocka są wykonane z kryształów Swarovskiego, a podczas I aktu część scenografii, która pojawia się dopiero pod koniec przedstawienia, znajduje się na ulicy, gdyż nie mieści się wewnątrz budynku teatru. Wspomniane powtórne wystawienie

musicalu, które miało miejsce w wiedeńskim Ronacher Theater w 2009 r., było jeszcze dalej posuniętą modyfikacją oryginału niż produkcja węgierska, a symbolem tych zmian był finał spektaklu, podczas którego hrabia von Krolock wyłaniał się spod sceny na podnośniku, a następnie dzięki linom odbywał krótki lot ponad głowami widzów. Rozwiązanie to jednak nie przyjęło się na stałe i nie było stosowane w kolejnych wersjach przedstawienia. Obecnie Vereinigte Bühnen Wien zapowiedziało ponowne wystawienie *Tańca Wampirów* w stolicy Austrii¹³, co jest związane z jubileuszem 20 urodzin musicalu, jednak jak dotąd nie wiadomo, która wersja inscenizacyjna zostanie wybrana przez producentów, niewykluczone jest również stworzenie całkowicie nowego wariantu wizualnego.

Choć musical *Taniec Wampirów* we współczesnej wersji można z powodzeniem uznać za czarną komedię, nie należy lekceważyć obecnego w nim dość bogatego kontekstu filozoficznego. Tym bardziej, że bezpośrednie odniesienia do konkretnych myślicieli czy systemów filozoficznych są w tym gatunku dość rzadko spotykane, choćby ze względu na jego rozrywkowy charakter. Oczywiście podczas dokonywania pogłębionej analizy można odnaleźć nawiązania do poszczególnych myśli przewodnich charakterystycznych na przykład dla danej epoki¹⁴, ale zazwyczaj nie stanowią one tak istotnego elementu przedstawienia, jak w tym przypadku. Co ciekawe, mogłoby się wydawać, że jest to efektem obecności na scenie takiej postaci jak profesor Abronsius i podbudowa intelektualna będzie objawiana za jego pośrednictwem, jednak w spektaklu zastosowano inne rozwiązanie. O ile myślenie zgodnie z założeniami wieku świateł jest typowe dla łowcy wampirów, to mroczne moce uosabiane przez nieumarłych bynajmniej nie mogą być utożsamiane z ciemnotą. Można się o tym przekonać bardzo szybko, już podczas pierwszego utworu wykonywanego przez hrabiego von Krolocka. Właśnie tam pojawia się jedno z najbardziej oczywistych i bezpośrednich nawiązań filozoficznych, a wspomniana piosenka nosi tytuł *Gott ist tot*¹⁵. Nie jest to bynajmniej ostatnia aluzja do nietzscheizmu. Kolejne odwołania do poglądów filozofa z Röcken, a zwłaszcza do jego dzieła *Wola mocy*¹⁶, pojawiają się też w utworze *Wieczność* („Strach to nasz oręż, a celem jest świat”¹⁷) oraz w finale aktu II („Dłoń zamknij w pięść, zanim zrobią to

Nawiązania filozoficzne w *Tańcu Wampirów*

13 *Der Vorverkauf für die vbw Herbstproduktionen I am from Austria im Raimund Theater und Tanz der Vampire im Ronacher ist ab sofort eröffnet!*, <http://bit.ly/2mwIz9B>, [dostęp: 11.01.2017].

14 Fatalizm w *Rudolf: Affaire Mayerling*, relatywizm w *Elisabeth*, intuicjonizm w *Rebecce*.

15 M. Kunze, *Umarł Bóg*, przeł. D. Wyszogrodzki.

16 F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, Kraków 2006.

17 M. Kunze, *Wieczność*, przeł. D. Wyszogrodzki.

inni, ta metoda efekty ci da. Twoja logika przyniesie postępy, jeśli umiesz po trupach się pchać¹⁸), które są wykonywane przez chór wampirów. Ich słowa dotyczą bezwzględności wobec słabszych, posługiwania się strachem w celu podboju świata oraz koniecznością lekceważenia potrzeb innych jako metody realizacji własnych celów. Wampiry mają stanowić niejako rasę panów, którzy poprzez uzyskanie świadomości swojej przewagi nad zwykłymi ludźmi mogą metodycznie ich eliminować, uzyskując tym samym pełnię władzy nad światem. Odmienne interesy reprezentuje profesor Abronsius, który w II akcie parafrazuje słynny cytat Kanta¹⁹, mówiąc: „Niebo gwiazdziste nade mną, logika we mnie”²⁰, a z oświeceniowym myślicielem łączy go dodatkowo pochodzenie z Królewca. Założenia rodem z XVIII w. czynią postać profesora odległą od poglądów jemu współczesnych, choć empiryzm, racjonalizm i odwołanie do zasad logiki, na które profesor często się powołuje, wielokrotnie powracały także w epokach późniejszych. Do istotnych scen z perspektywy podbudowy filozoficznej należy z pewnością wykonanie piosenki *Prawda*, w której za pomocą wnioskowania przyczynowo-skutkowego profesor objaśnia swój sposób działania oraz przedstawia pozytywistyczny program pracy u podstaw i szerzenia oświaty: „Wszystko sprawdzam empirycznie, a motywy moje proste: mam ambicję szerzyć postęp, a do tego edukuję prosty lud”²¹. Przy bardziej szczegółowej analizie tekstów piosenek można również natknąć się na specyficzne odwołania do findesieciowej idei schyłkowości, która jest dwojako rozumiana: przez profesora jako triumf postępu nad ciemnością, a przez wampiry jako zbliżająca się chwila wyjścia na świat i objawienia pełni swej siły. W obu przypadkach jest to związane z koncepcją narodzin nowego świata i myśl ta pojawia się na zakończenie przedstawienia, aby niejako pozostawić widza z możliwością dokonania wyboru, która ze stron może mieć potencjalnie więcej słuszności w swoim stanowisku.

**Polskie wątki
w zagranicznych
inscenizacjach
*Tańca Wampirów***

Najbardziej oczywistym przykładem związku z tą kultową produkcją jest rzecz jasna sam twórca – Polański, który wyreżyserował prapremierową, wiedeńską inscenizację, a wszystkie kolejne, z wyłączeniem wersji z Broadwayu, objął patronatem honorowym lub bezpośrednio uczestniczył przy ich powstawaniu. Nie jest to jednak jedyny rodzimy akcent, ponieważ Polacy pojawiali się nie tylko w krajowej produkcji musicalu. Migracje aktorów i tancerzy pomiędzy poszczególnymi państwami są

18 *Idem*, *Final aktu II*, przeł. D. Wyszogrodzki.

19 I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, Kęty 2002, s. 158.

20 M. Kunze, *Myli się pan, Profesorze*, przeł. D. Wyszogrodzki.

21 *Idem*, *Prawda*, przeł. D. Wyszogrodzki.

dość popularną praktyką w świecie teatru muzycznego i nie chodzi wyłącznie o przedstawicieli tych samych kręgów językowych; zwłaszcza zespoły baletowe i chórki są wielonarodowościowe. Wśród wykonawców najczęściej migrują Węgrzy, choćby ze względu na fakt, że w Budapeszcie spektakl jest grany od 2007 r., jednak wykonywany jest w systemie tzw. setów, co oznacza, że przedstawienia pojawiają się w repertuarze co parę miesięcy przez kilka lub kilkanaście dni z rzędu, a przez pozostałą część sezonu artyści nie są zaangażowani, więc mogą zagrać tę samą postać w innej inscenizacji. Proces ten ma miejsce nieco rzadziej w odniesieniu do głównych ról, które nie są powierzane obcokrajowcom tak często, między innymi ze względu na trudności językowe, ale i to nie jest ścisłą regułą, czego dowodzą przytoczone wcześniej przykłady zagranicznych odtwórców roli hrabiego von Krolocka, a także kariery Jerzego Jeszkego oraz Jakuba Wociala.

Jeszke jest absolwentem gdyńskiego Studium Wokalno-Aktorskiego im. Danuty Baduszkowej, lecz jego zawodowa biografia jest związana przede wszystkim z teatrami niemieckimi, gdzie grał główne role m.in. w *Upiorze w Operze*, *Jesus Christ Superstar* oraz *Les Misérables*. W *Tańcu Wampirów* wystąpił w roli ojca Sary, żydowskiego karczmarza Chagalla, w kilku wersjach spektaklu: w Wiedniu, Hamburgu, Oberhausen i Berlinie (w trzech inscenizacjach), w sumie zagrał ponad dwa tysiące spektakli, ale liczba ta niebawem się zwiększy, gdyż Jeszke znalazł się również w obsadzie szwajcarskiej premiery *Tańca Wampirów*, która odbędzie się w lutym 2017 r. w Sankt Gallen. Na jego prośbę Polański zgodził się na dopisanie do scenariusza jednej kwestii po polsku, która stała się znakiem rozpoznawczym aktora – Chagall, wyganiając wieśniaków ze swojej karczmy, wykrzykuje w ich kierunku: *Idźcie wy wszyscy do diabła!*

Losy drugiego z Polaków potoczyły się zupełnie inaczej, niż miało to miejsce w przypadku jego starszego kolegi po fachu. Jakub Wocial debiutował w wieku zaledwie 19 lat i od razu związał się z kultowym musicalem Polańskiego. W warszawskim Teatrze Muzycznym Roma wcielił się w postać syna hrabiego von Krolocka – Herberta, a następnie otrzymał angaż w Berlinie, Oberhausen i Stuttgarcie, gdzie również występował w tym spektaklu, rozpoczynając zagraniczną karierę w zespole wokalnym. Niedługo potem otrzymał kolejne role – najpierw ponownie zagrał Herberta, a później także profesora Abronsiusa, stając się najmłodszym odtwórcą tej roli w historii musicalu. Jest to tym większe osiągnięcie, że zarówno partie wokalne, jak i mówione są wymagające, zwłaszcza pod kątem dykcji i poprawności językowej. Obecnie Wocial pełni funkcję kierownika artystycznego w stołecznym Teatrze Rampa, a także występuje podczas koncertów, na których wykonuje najbardziej znane utwory z popularnych musicali.

Recepcja musicalu i jego reinterpretacje

Taniec Wampirów, nie licząc nieudanej próby podboju Broadwayu, cieszył się dużą sympatią widzów i był sukcesem frekwencyjnym, czego dowodem są regularne powroty do tej produkcji w teatrach, w których spektakl był już wcześniej grany. Jego oddziaływanie na publiczność było na tyle silne, że doprowadziło do powstania nieoficjalnych fanclubów i forów internetowych. Zjawisko to może się dziś wydawać czymś zupełnie naturalnym i oczywistym, jednak zważywszy na fakt, że rozpoczęło się tuż po premierze, czyli 20 lat temu, z pewnością jest godne uwagi. Spośród stron polskojęzycznych można wskazać między innymi: *Nieoficjalne Forum Musicalu „Taniec Wampirów”*²², na którym nadal zarejestrowanych jest 685 aktywnych użytkowników; fanpage *Żądamy powrotu musicalu „Taniec Wampirów” do Teatru Muzycznego Roma*²³, fanpage *Taniec Wampirów – nadal kochamy i pamiętamy*²⁴, podobne strony i fancluby funkcjonują również w Niemczech, Austrii i na Węgrzech, jednak liczba członków tych stowarzyszeń jest zdecydowanie wyższa niż w Polsce ze względu na fakt, że ostatni spektakl w Warszawie został zagrany ponad 10 lat temu, natomiast w wymienionych państwach musical nadal jest wystawiany. Wspomniane zrzeszenia służą nie tylko dzieleniu się opiniami na temat spektaklu, ale także ułatwiają organizację zlotów fanowskich i wspólnych wyjazdów na *Taniec Wampirów*, czemu sprzyja na przykład węgierska praktyka organizowania przedstawień jubileuszowych (150., 200. i 250. spektakl), łączenia spektaklu z balem sylwestrowym lub wycieczką po kulisach teatru i spotkaniem z aktorami. Wśród imprez towarzyszących można wyróżnić też obecność piosenek z *Tańca Wampirów* podczas rozmaitych koncertów galowych jak na przykład *Najlepsze z Romy* (Warszawa), *Donauinselfest* (Wiedeń), *MusicalPlusz* (Budapeszt).

Poza obecnością *Tańca Wampirów* na scenach teatrów muzycznych w różnych częściach Europy musical ten najczęściej funkcjonuje w świadomości widzów za sprawą wykonywania najbardziej znanych piosenek ze spektaklu podczas wymienionych wcześniej wydarzeń lub koncertów poszczególnych artystów, zazwyczaj związanych z tym przedstawieniem (*Broadway Street* Jakuba Wociała, *Borchert Besinlich* Thomasa Borcherta, *Music of Life* Ivana Ozhogina). Jednak równie interesujące są propozycje młodych miłośników teatru i muzyki, którzy przygotowywali własne propozycje interpretacji tego klasyka gatunku, gdyż np. w bogatej tradycji polskiego teatru szkolnego nie zabrakło miejsca dla *Tańca Wampirów*. W 2007 r. musical w dwóch aktach został wystawiony przy współ-

²² <http://www.taniecwampirow.fora.pl> [dostęp: 09.01.2017].

²³ <http://bit.ly/2mwIcxJ> [dostęp: 09.01.2017].

²⁴ <http://bit.ly/2mCuASj> [dostęp: 09.01.2017].

pracy z Teatrem im. Jana Kochanowskiego przez uczniów Publicznego Liceum Ogólnokształcącego Nr 11 w Opolu, a informacje o tej inscenizacji pojawiły się m.in. na stronie portalu e-teatr²⁵. Pomysł opolskich licealistów wynikał z bezpośredniego kontaktu z profesjonalną produkcją wystawioną w stołecznym Teatrze Muzycznym Roma. Obecnie, pomimo upływu czasu, wśród młodzieży nadal istnieje zainteresowanie tym tematem, czego dowodami są kolejne nawiązania do musicalu Polańskiego. Wykonania poszczególnych piosenek z przedstawienia nie należą do rzadkości, co więcej, wciąż pojawiają się nowe, całokształtowe inscenizacje wykonywane przez pasjonatów sztuki, m.in. w Legnicy²⁶ i Cewicach²⁷, gdzie przedstawienie wystawiono dekadę po polskiej premierze *Tańca Wampirów*. Jeszcze bardziej profesjonalny charakter miała inicjatywa wrocławskich licealistów z Zespołu Szkół Nr 14, którzy do swojego projektu zaprosili Chór Medici Cantates, muzyków z Filharmonii Wrocławskiej oraz Edytę Krzemień, Damiana Aleksandra i Jana Traczyka, a rezultatem ich kooperacji było teatralno-muzyczne widowisko *Dance of the Vampires*. Mamy tutaj do czynienia z ciekawą współpracą, ponieważ zarówno Krzemień, jak i Aleksander są związani z Teatrem Muzycznym Roma, choć nie występowali w *Tańcu Wampirów*.

Teatr amatorski ma tę przewagę nad widowiskami w pełni profesjonalnymi, że obwarowania prawne i licencyjne praktycznie go nie dotyczą, zatem swoboda działalności artystycznej jest w tym wymiarze nieporównanie większa, choć rzecz jasna w zamian pojawiają się inne ograniczenia, wśród których najistotniejsze są finanse. Autorzy widowisk niekomercyjnych mogą zatem pozwolić sobie na swobodne obchodzenie się z oryginalnym materiałem tekstowym i muzycznym, co jest niemożliwe w przypadku zawodowych teatrów, dlatego tak rzadko można natrafić na jakiegokolwiek otwarte odwołania do *Tańca Wampirów* w innych spektaklach. Dowodem na to, jak trudno stworzyć dzieło nawiązujące do legendarnego przedstawienia, jest choćby fiasko bydgoskiej realizacji projektu inspirowanej musicale Polańskiego²⁸, gdyż *Wieczór Wampirów* nigdy nie doczekał się premiery. Tym większym ewenementem na skalę światową jest brytyjski musical *Vampires Rock*, który swoją premierę miał w 2004 r. i nadal jest wystawiany podczas tras koncertowych; aktualnie zaplanowane są już występy na 2018 rok. Pomysłodawcą widowiska i odtwórcą głównej roli Barona von Rockuli jest Steve Steinman, a główna idea spektaklu łączy w sobie nie tylko inscenizację fabuły osadzonej w posta-

25 I. Grodzicka, *Opole. Musical w 11 LO*, <http://bit.ly/2FBkqJC> [dostęp: 10.01.2017].

26 J. Bryłowska, *Wampiry w liceum*, <http://bit.ly/2AZ2cOL> [dostęp: 10.01.2017].

27 Gminne Centrum Kultury w Cewicach, *Premiera spektaklu Taniec Wampirów w Cewicach*, <http://bit.ly/2DvIKgM> [dostęp: 10.01.2017].

28 *Bydgoszcz. Rusza Teatr – Scena Muzyczna*, <http://bit.ly/2mx9IuW> [dostęp: 11.01.2017].

pokaliptycznej rzeczywistości, ale także wykonanie najbardziej znanych rockowych utworów autorstwa m.in. Queen, AC/DC, The Rolling Stones i Meata Loafa (wśród piosenek zaczerpniętych od tego ostatniego znajdują się motywy muzyczne, które trafiły do partytury *Tańca Wampirów*).

W ciągu 20 lat od swojej wiedeńskiej prapremiery *Taniec Wampirów* odniósł wiele spektakularnych sukcesów, choć produkcja miewała też przejściowe trudności, jednak twórcy i producenci szybko wyciągnęli wnioski z porażek. Obecnie, aby uniknąć podobnych kłopotów, panuje bardzo ścisły nadzór nad każdą inscenizacją. Trzy kolejne premiery, które odbyły się w 2017 r. w Sankt Gallen, Moskwie i Wiedniu świadczą o tym, że widzowie nadal są zainteresowani oglądaniem musicalu Polańskiego. W ciągu dwóch dekad obecności *Tańca Wampirów* na światowych scenach z jednej strony zmieniło się bardzo wiele, nie tylko w wymiarze estetycznym spektaklu wyrażonym poprzez nową wersję inscenizacyjną, ale także ze względu na znaczący wzrost zainteresowania postaciami nieumarłych, który nastąpił na początku XXI wieku. Przez to twórcy musicalu, chcąc nie chcąc, musieli zmierzyć się z faktem, że wampir jest obecnie jedną z ikon współczesnej popkultury i sprawić, aby bohaterowie spektaklu nadal wyróżniali się pośród coraz liczniejszego grona krwio pijców. Z drugiej jednak strony, historia hrabiego von Krolocka, Sary oraz profesora Abronsiusa za sprawą filmu Polańskiego z 1967 r. funkcjonuje w świadomości odbiorców o wiele dłużej niż musical, który powstał na podstawie tej opowieści 30 lat później. Trudno wskazać jednoznaczną przyczynę sukcesu *Tańca Wampirów*, który swoją popularnością przyćmił wszystkie pozostałe produkcje o podobnej tematyce (*Dracula, the Musical*²⁹; *Lestat*³⁰), a także inne projekty librecisty Michaela Kunzego czy kompozytora Jima Steinmana. Rola w tym musicalu jest uznawana za ważne osiągnięcie w zawodowej biografii każdego aktora czy tancerza, a sam spektakl bywa w środowisku niemieckojęzycznym określany mianem *Das Kultmusical*³¹. Określenie to z pewnością nie jest hiperbolą, o czym świadczy fakt, że na *Taniec Wampirów* wystawiany w Wiedniu czy Budapeszcie większość biletów jest wyprzedana z półrocznym wyprzedzeniem nie tylko w roku jubileuszowym.

Bibliografia

- Brantley B., *It Ain't Over Till the Goth Vampire Sings*, <http://www.nytimes.com/2002/12/10/theater/theater-review-it-ain-t-over-till-the-goth-vampire-sings.html>.
- Bryłowska J., *Wampiry w liceum*, <http://jbrylowska.wixsite.com/mtmlegnica/taniec>.

²⁹ <http://bit.ly/2muS3UY> [dostęp: 15.01.2017].

³⁰ <http://bit.ly/2DfQDIo> [dostęp: 15.01.2017].

³¹ <http://bit.ly/2r3fQR8> [dostęp: 15.01.2017].

- McGrath S., *Polanski's Tanz der Vampire Kills Them at German IMAGE-Musical Awards*, <http://www.playbill.com/article/polanskis-tanz-der-vampire-kills-them-at-german-image-musical-awards-com-78225>.
- McKinley J., *'Dance of the Vampires,' a \$12 Million Broadway Failure, Is Closing*, <http://www.nytimes.com/2003/01/16/theater/dance-of-the-vampires-a-12-million-broadway-failure-is-closing.html>.
- Kunze M., *Interview with Michael Kunze*, <http://carpe-jugulum.com/library/bway2/22.html>.
- Musical Vienna, <https://www.musicalvienna.at/de/home> [dostęp: 13.01.2017].
- Opole. Musical w II LO, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/39706,druk.html>.
- Riedel M., *Hate at 1st bite: how 'Vampires' got drained of its blood*, <http://nypost.com/2002/12/13/hate-at-1st-bite-how-vampires-got-drained-of-its-blood/>.
- Rusza Teatr – Scena Muzyczna, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/132587.html>. Stage Entertainment, <https://www.stage-entertainment.de/> [dostęp: 13.01.2017].
- Steinman J., <http://jimsteinman.com/vampires.htm> [dostęp: 13.01.2017].
- Teatr Muzyczny Roma, <http://www.teatrroma.pl/> [dostęp: 13.01.2017].
- Vámpírok bálja, <http://www.vampirokbalja.com/m/index.php> [dostęp: 13.01.2017].
- Vereinigte Bühnen Wien, <https://www.vbw.at/en/home> [dostęp: 13.01.2017].
- Wojciechowska N., *O tym, jak powstał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Warszawa, 2005.

Adrianna Chorąży

Uniwersytet Jagielloński

Wampiryczne motywy we włoskim rapie jako hip-hopowe symbole idiosynkratyczne. Przykład *L'amore eternit* Fedeza

Abstrakt

Artykuł dotyczy włoskiego utworu hip-hopowego *L'amore eternit* Fedeza i Noemi. Autorka bada, w jaki sposób warstwa wizualna, w której pojawiają się motywy wampiryczne, reinterpretuje warstwę tekstową pozbawioną tychże wątków. W efekcie, dzięki zastosowaniu dwóch strategii rapowych, istniejących tylko w przestrzeni tekstowo-wizualnej: przewrotności hip-hopowej i subwersywności językowej, tekst ujawnia nowe sensy. Przestaje traktować o relacji miłosnej, a zaczyna denuncjować porządek społeczno-polityczny.

Słowa kluczowe

włoski rap ~ wampir
~ autoadaptacja
~ przewrotność hip-hopowa
~ subtekst

Wampiryczne motywy we włoskim rapie jako hip-hopowe symbole idiosynkratyczne. Przykład *L'amore eternit* Fedeza

Komentarz metodologiczny

Artykuł skupia się na analizie motywów wampirycznych we włoskim rapie¹. Jednakże, ze względu na silnie lekceważący stosunek raperów do historyczno-literackich uwarunkowań wzorców i motywów kulturowych, zamiast wstępu, obejmującego komentarz historyczno-literacki w kontekście wampiryzmu², początkowa refleksja będzie stanowić propozycję sposobu interpretacji nawiązań intertekstualnych w tekstach hip-hopowych, które zawsze semantycznie odrywają się od hipotekstu. Polega to nie tyle na poddawaniu wzorców kulturowych ciągłym przemianom, ale na ich asocjacyjnym adaptowaniu. Oznacza to, że raperzy włączają w tekst hip-hopowy funkcjonujący w obiegu motyw i definiują poprzez własne indywidualne skojarzenie³ po to, aby stworzyć emocjonalną

- 1 Pojęć *rap* i *hip-hop* używam zamiennie wedle przyjętej przez badaczy *hip-hop studies* konwencji. Jednocześnie zdaję sobie sprawę, że pojęcie *hip-hop* jest pojęciem szerszym, obejmującym DJ-ing, rap, graffiti i B-boying.
- 2 Warto jednak wspomnieć, że obecnie w literaturze włoskiej mamy do czynienia z mocnym zainteresowaniem tematyką wampiryczną (o czym świadczy choćby twórczość Claudia Vergnanego czy Gianfranca Manfredego). Podobne zjawisko przejawia się w badaniach literacko-kulturowych. Jednakże, jak wyjaśniam, będzie to raczej nieświadomy wpływ niż próba włączenia się w dyskusję.
- 3 Kwestia ta ze względu na swoją złożoność wymaga pogłębionych badań. Aby zasygnalizować złożoność tego problemu, posłużę się dwoma przykładami. W utworze *Lolita* Two Fingerz motyw lolity zostaje odarty z inklinacji kulturowo-historycznych: tytułowa bohaterka nie jest przedstawiana jako nimfетка, ale jako instagramowa kobieta-złudzenie; to, co łączy Lolitę Two Fingerz z Lolitą Nabokova, to bliżej niesprecyzowany, szczególnie urok seksualny – aplikacja motywu przebiega wskutek indywidualnego skojarzenia. Z tego wynika, że hip-hopowa Lolita odrywa się od Lolity Nabokova i funkcjonuje względem niej autonomicznie, podobnie jak słowo „apokalipsa” odrywa się od Apokalipsy św. Jana lub słowo „kastnat” od barokowych uwarunkowań. W utworze *Faccio brutto* Fedez natomiast demityzuje i ośmiesza obraz współczesnego gangstera/rapera przez metaforę plakatu Tupaca

opowieść o tym, co „tu” i „teraz”⁴. Wynika to również z hip-hopowego postulatu braku tożsamościowych punktów odniesienia, który wypływa z poczucia nieprzynależenia do społeczeństwa i w efekcie skutkuje próbą tworzenia własnej narracji historycznej. To inkluzywne nadawanie sensów można wytropić dopiero dzięki analizie całego utworu lub wręcz w jego szerszym kontekście. Mowa tu o interpretacji obecnego w utworze motywu nie tyle po przyjęciu spojrzenia całościowego na płytę, czyli poprzez próbę zrozumienia przypisanych mu sensów wskutek interpretacji w usytuowaniu do innych utworów na krążku, ale po przyjrzeniu się jego uwikłaniom w sieć hip-hopowych mediacji. Taki wniosek wydaje się zasadny, jeżeli określi się wspólną rapową jako „wspólną wyobrażoną”⁵, której „wyobrażenia” przekazywane są przez teksty, a lekceważenie historyczno-literackich uwarunkowań symboli będzie odpowiadało postulatowi elitarności⁶. Nie oznacza to bynajmniej zamknięcia się na kulturowy dialog, ale silne akcentowanie własnej odmienności.

Nie mniej problematyczną kwestią jest socjologiczne zorientowanie włoskiego *hip-hop studies*. Badania dotyczą społecznych wymiarów rapu, kwestii ekonomicznych i konsumenckich⁷. Podejmowane są również próby usystematyzowania hip-hopu, czego dowodzą powstałe antologie⁸ lub włączanie refleksji nad rapem w obręb studiów nad muzyką popularną⁹. Inną ciekawą – zwłaszcza dla polskiego badacza – formą pisania o hip-hopie są liczne syntetyzujące i biografizujące opowieści o początkach tegoż ruchu artystycznego¹⁰, a co więcej – pojawiają się również

z twarzą Toto Cuffaro – nowy motyw powstaje z połączenia historyczno-kulturowych skojarzeń. Wydaje się, że lekceważenie jest cechą charakterystyczną dla hip-hopu, gdy utwór budowany jest wokół jednego motywu; z nonszalancją lub bardziej drobiazgowym podejściem będziemy mieć do czynienia, gdy wokół jednego motywu budowany jest tylko jeden wers.

- 4 Wniosek ten wynika już z samej proveniencji terminu *hip-hop*, w którym pierwszy człon można tłumaczyć jako „aktualne”, a drugie wskazuje na „skok”. Jak pisze Massimiliano Vecchi, oznacza to, że rap za cel obiera sobie jednoczesne wyrażanie i przekształcanie rzeczywistości. Zob. M. Vecchi, *La cultura hip-hop e la musica rap in Italia*, Milano 2012, s. 4.
- 5 Zob. B. Anderson, *Wspólny wyobrażony. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa–Kraków 1997, s. 19.
- 6 M. Vecchi, *op. cit.*, s. 34, 39, 48.
- 7 Zob. *ibidem.*
- 8 Zob. P. Pacoda, *Potere alla parola. Antologia del rap italiano*, Milano 1996; D. Ivic, *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma 2010.
- 9 Zob. F. Fabbri, G. Plastino, *Made in Italy: studies in popular music*, Routledge 2013.
- 10 Zob. M. Monina, *GeneRAPzione. Viaggio nell'hip hop, da Celentano a Fabri Fibra*, Milano 2007; L. Bandirali, *Nuovo rap italiano. La rinascita*, Roma 2013; A. Bove, *Vai mo. Storie di rap a Napoli e dintorni*, Napoli 2016.

autobiografie¹¹. Obecność wspomnianych ujęć, których brak w Polsce, warunkuje popkulturowość i popularność rapu we Włoszech, gdzie wykonawcy mają status gwiazd showbiznesu. Komentarze literaturoznawcze we włoskich pracach naukowych, jeśli się już pojawiają, to w formie suplementu do głównej treści wywodu i dotyczą kwestii poetycko-stylistycznych¹². Owe komentarze nie mogą posłużyć w tym artykule za wyznaczniki metodologiczne, ponieważ nie podejmuje on wymienionych wyżej kwestii. Co prawda skupiam się w nim na socjologiczno-literackim odczytaniu utworu, jednak przede wszystkim biorę pod uwagę jego walory literackie. Rap jest tutaj badany o tyle, o ile staje się przestrzenią wyrazu społecznych nastrojów przez jednostkowe, współbrzmiające głosy: „Il rap è »lo specchio dell’individuo all’interno della società«”¹³. Jeżeli chodzi o kwestie muzyczne i wizualne, to tych pierwszych nie podejmuję ze względu na ich niewielką istotność w proponowanej przeze mnie interpretacji, te drugie zaś są analizowane głównie w kontekście tekstów, które można uznać za prymarne sensotwórczo. Brzmienie i teledyski zawsze zawierają znaczenia naddane¹⁴: rozwijające, suplementujące lub nadające warstwie słownej nowe możliwości interpretacji.

Aktualizowanie sensów tekstu hip-hopowego w przestrzeni wizualnej

Utwór Fedeza *L'amore eternit* można interpretować przynajmniej na dwa sposoby. Pierwszy, koncentrujący się tylko na tekście, skutkowałby refleksją nad nietrwałością oraz powierzchownością związków miłosnych. Drugi, przenoszący uwagę z tekstu na warstwę wizualną – utrzymaną w konwencji horroru, w którym pojawiają się wątki demoniczne – obfitowałby we wnioski na temat indywidualnego, autorskiego¹⁵ postrzeżenia

11 Zob. J. La Furia, G. Pequeno, *La lege del cane*, Torino 2010; F. Fibra, *Dietrologia. I soldati non finiscono mai*, Milano 2011; Fedez, *FAQ. A domanda rispondo*, Milano 2016; J-Ax, *Imperfetta forma. Autobiografia*, Milano 2016.

12 Niektórzy badacze, jak przykładowo Marco Borroni, badają rap w oparciu o literaturoznawcze narzędzia, ale podejmują się również analizy tekstów, w której uwzględniają ich historyczne uwarunkowania, co w efekcie skutkuje wnioskami na temat włoskiego społeczeństwa lat 90. M. Borroni, *Rime di sfida. Rap e poesia nelle voci di strada*, Milano 2009.

13 „Rap jest »odbiciem jednostkowej indywidualności wewnątrz społeczeństwa«” [przeł. A. Ch. – i dalej jeśli nie zaznaczono inaczej]. M. Vecchi, *op. cit.*, s. 32.

14 Wynika to z zależności czasowej. Najpierw raper tworzy utwór, potem pojawia się teledysk. Podobnie rzecz ma się z muzyką: raperzy rzadko mają możliwość poznania warstwy brzmieniowej przed napisaniem tekstu. Kwestia ta wydaje się warta poszerzonych badań. Analiza zależności pomiędzy znajomością/nieznajomością *beatu* a pisanie tekstu mogłaby wiele wnieść do refleksji nad *flow*, technikami rapowania, prozodią hip-hopu.

15 W tym miejscu należy zaznaczyć, że pomysłodawcą koncepcji teledysku jest Fedez.

nia sytuacji społeczno-politycznej we Włoszech. Pojawia się pytanie: co dzieje się z tekstem, gdy autor postanawia go ponownie opakować? To znaczy: jak aktualizuje się tekst w trakcie procesu autoadaptacji? Prześledzenie motywów wampirycznych w *L'amore eternit* może szkicowo zarysować problem wiązania się i przenikania dwóch płaszczyzn utworu hip-hopowego: tekstowej i wizualnej.

Teledysk rozpoczyna się od krótkiej, wizualnej informacji na temat eternitu, który był używany od lat 70. we Włoszech jako podstawowy materiał budowlany, a ze względu na swoje toksyczne właściwości powodował zatrucia i przyczyniał się do śmierci tysięcy osób. Notka kończy się stwierdzeniem: „A volte lo Stato Italiano è molto simile all'amore: prima ti fotte poi ti abbandona”¹⁶. Już przez dwuznaczny charakter słowa „fotte” Fedez sygnalizuje dwoistość i aluzyjność kompozycji tekstowo-muzycznej. Pierwsze dwie minuty filmu przepełnione są ciszą przerywaną dźwiękiem gitary, urywkowymi rozmowami ludzi, nuceniem małej dziewczynki robiącej sobie selfie. Całkiem rutynowy, momentami sielankowy obraz codziennego życia społeczności włoskiej zostaje zburzony przez pojawienie się beczki z trującą, radioaktywną, żółtą¹⁷ substancją. Akcja przenosi się do mieszkania, w którym znajdują się Fedez i kobieta¹⁸ – jest to kluczowa scena, ponieważ na przestrzeni całego teledysku sygnalizuje ona, że wszystko, co się w nim wydarza, jest snem rapera, a widz ogląda świat jego „sennymi” oczami; wyobraźnią. Kolejna scena, czyli sytuacja, w której zamknięty w bibelocie motyl¹⁹ ożywa, tłucze szkło i wydostaje się na zewnątrz, stanowi symboliczne przeniknięcie pierwiastka „zła” do rzeczywistości. To druga²⁰, lecz kluczowa ze względu na jej graniczność (na *musica instrumentalis* nakłada się *musica humana*) – ponieważ po tym zdarzeniu Fedez zaczyna rapować – zapowiedź metamorfozy świata przedstawionego. Motyl wabi go na ulicę przepełnioną dymem, który zaczynają wdychać wspominane wcześniej osoby. Do tej

16 „Czasami Państwo Włoskie jest bardzo podobne do miłości: najpierw Cię nabiera [gra słów: też „pieprzy” – przyp. A. Ch.] a potem opuszcza”. Zob. Fedez ft. Noemi, *L'amore eternit*, FedezChannel 07.04.2015, <http://bit.ly/2mDZLNj> [dostęp: 30.11.2016].

17 Płyn rozlewa się po ulicy i wnika w szczeliny między kamieniami. W teledysku bardzo ważne są motywy chrześcijańskie. Żółty kolor przywodzi więc na myśl szaty Judasza, co skutkuje odczytaniem tego momentu jako pierwszego ujawnienia się autorskiej diagnozy na temat rozprzestrzeniającej się obłudy, zdradliwości społeczeństwa/państwa.

18 W tej roli Giulia Valentina, ówczesna partnerka Fedeza.

19 Motyl jest symbolem ruchu New Age i ze względu na swój metamorficzny charakter oznacza zmianę układu sił w świecie. Z perspektywy chrześcijańskiej przemiana ta łączy się z szatańskością i demonicznością.

20 Zob. przypis 16.

sceny tekst podejmuje głównie temat relacji romantycznych²¹, metafora polityczno-społeczna rozpoczyna się w momencie, gdy w teledysku pojawia się spuchnięty, nabrzmiały od żółtych wyprysków mężczyzna, który, jak się okaże później, złowił na wędkę bezwolną, bladą i zakrwawioną kobietę-zombie. Na haczyku przed nią zawieszony jest banknot. Następnie pojawia się wspomniana już dziewczynka, teraz nieposiadająca rysów twarzy – zostały wypalone i przekształcone w krwawiące rany. A kobieta, która wcześniej ssła palec mężczyzny, odgryza go i plunie mu nim w twarz.

Objawiają się tu dwa główne motywy wampiryczne. Pierwszym z nich jest metafora ludzi jako zombie, o których Maria Janion pisze, że to „szczególny rodzaj wampirów [...]. Są to »żyjące trupy«, pogrążone w stanie letargicznego snu [...]”²². Dalej autorka cytuje Charlesa Nodiera, który wskazuje na ich zgaszone, nieożywione isierką duszy i tępe spojrzenia, bladą skórę, bezwolność ruchową²³. Jest to wizualna reprezentacja często pojawiającej się w rapie konstatacji, że współczesny świat to „una massa di manichini”²⁴, czyli zbiór ciał nieożywionych ruchem, a więc – idąc za myślą Jean’a Paula Sartre’a – również pozbawionych świadomości²⁵. Metaforyka krwi rozwija tę myśl: czynność odgryzania palca można odczytywać jako formę symbolicznej kastracji²⁶. Za tą asocjacją kryje się sprzeciw podmiotu raperskiego wobec relacji erotycznej i ujawnienie dominacji pierwiastka „zła” w człowieku (przeniesienie pożądania erotycznego na pragnienie „krwi”). Bardziej motyw krwi eksploatuje inna scena, w której wspomniany, spuchnięty mężczyzna konsumuje zakrwawione pieniądze. Wątek ten odsyła do kapitalizmu: metafory politycznej siły, która wysysa krew z jednostek i odbiera im życiodajną moc²⁷, a pożądanie ukierunkowane zostaje na zaspokajanie pragnień materialnych.

21 Ciekawe i warte zasygnalizowania jest to, że również tu tekst łączy się z teledyskiem. W warstwie słownej pojawiają się metafory i gry językowe wiążące miłość z konsumpcją. Wizualizacją treści są: „rozmawiające” kobiety (przedstawione przy wykorzystaniu stereotypowej wizji „szafiarek”), dziewczynka robiąca sobie *selfie*, starszy, bogaty mężczyzna, będący w relacji z wyuzdaną młodą kobietą, która ssie jego palec (tu: np. motyw lolity).

22 M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 22.

23 *Ibidem*.

24 „Masa manekinów”. Zob. Fedez, *Anthem Pt. 1*, prod. JT, FedezChannel 19.12.2010, <http://bit.ly/2FB2rTz> [dostęp: 30.11.2016].

25 J-P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa et al., Kraków 2007, s. 494–495.

26 „Krew jest również – w nieświadomości – częstym »ekwiwalentem nasienia«”. Zob. M. Janion, *op. cit.*, s. 38.

27 M. Andreani, *Il ritorno dei vampiri*, „Lo Sguardo” 2014, No. 16, s. 118.

Podczas tej sceny Fedez – który w teledysku nie zostaje zniekształcony przez zarazę, ale przerażony wciąż przed nią ucieka – rapuje: „I miei tatuaggi non sono di loro gradimento, io sono sporco all'esterno// Ma giudicare le apparenze è l'atteggiamento tipico di chi è sporco dentro”²⁸. Po zestawieniu obrazu i tekstu ujawnia się pewna kumulatywna, istniejąca dopiero w przestrzeni intermedialnej, hip-hopowa przewrotność, czyli kontrastowe zestawienie antytez, które w połączeniu przeczą sobie nawzajem i w takim zespoleeniu okazują się nośnikiem konkretnych sensów (u Fedeza: ujawnienie absurdu). W tekście wizja świata tworzona jest przez społeczeństwo, w teledysku przez wyobrażenia podmiotu, który jest zdystansowany wobec sytuacji lirycznej. To on tworzy rzeczywistość i jako jedyny ze społeczeństwa nie zostaje dotknięty zarazą pozbawiającą ludzkość świadomości. Raper pokazuje skrywane i rozprzestrzeniające się żądze społeczeństwa, które przerażają go i których nie chce z nim podzielać. W ten sposób tworzy się kompozycja potrójnego kontrastu: (1) antyteza tekstowa: „Ja – brudny zewnątrz” / „Oni – brudni wewnątrz” (domyślnie: „Ja – czysty wewnątrz” – „Oni – czyści zewnątrz”), (2) antyteza wizualna: „Ja – czysty zewnątrz” / „Oni – brudni zewnątrz” („Ja – czysty wewnątrz” / „Oni – brudni wewnątrz”) i (3) antyteza polegająca na syntetycznym zestawieniu tych już wspomnianych, czyli funkcjonująca w przestrzeni tekstowo-wizualnej. Antyteza wizualna polega na uspojnieniu porządków tekstowej, czyli przypisaniu cechy do osoby. A ich synteza obnaża absurdalność stereotypizacji: niedotknięty zarazą Fedez rapuje o tym, że jest „brudny na zewnątrz”. Skutkuje to możliwością postawienia silnej tezy, po pierwsze – o hip-hopowej manifestacji odmienności względem świata, a po drugie – o dynamicznym charakterze rapu, który za cel obiera sobie przekształcanie porządku. Przewrotność tkwi również w tym, że autor do denuncjacji absurdu rzeczywistości wykorzystuje społeczne mechanizmy stereotypizacji, ale nadaje im wiarygodność: w jego śnie ci, którzy oceniają po wyglądzie, nie będą już posiłkować się wyobrażeniami fałszywymi, lecz racjonalnymi. W efekcie to nie w rzeczywistości, ale w imaginarium dokonuje się uspojnienie zewnętrzno-wewnętrzne, świat okazuje się w nim paradoksalnie bezpieczniejszy, bo komunikaty przekazywane są „wprost”. Tu ujawnia się pierwsza strategia obronna przed realną, wampiryczną, otumaniającą zarazą, czyli diagnozowanym przez Fedeza niewymiernym do potrzeb absurdem żądz materialnych. Raper jako ten, który nie stracił witalności i rozsądku, ma za zadanie denuncjować rzeczywistość poprzez tekstowo-wizualny przekaz,

28 „Moje tatuaże nie spotykają się z ich uznaniem [nie są w ich stylu – przyp. A. Ch.], ja jestem brudny na zewnątrz// ale osądzanie po wyglądzie to typowa postawa dla tych, którzy są brudni wewnątrz”. Fedez ft. Noemi, *op. cit.*

którego „przestrzenna nierzeczywistość” (twór artystyczny, nierealny) zostaje uwiarygodniona poprzez uprawomocnione wyobraźni (marzenie sienne). Raper podwójnie staje się tym, który myśli świadomie. Najpierw na przestrzeni antytezy wizualnej, następnie tekstowo-wizualnej.

Najsilniejszy wątek polityczno-społeczny pojawia się w scenie²⁹, w której przerażony Fedez wbiega do kościoła. Przestrzeń sakralna zostaje oddarta z „boskości” i przejęta przez siły demoniczne; nie jest już miejscem ukojenia, ale centralną częścią rozgrywającego się horroru. Na tym tle, ale i podczas wspomnianej już wizualizacji krwiożerczego kapitalizmu (mężczyzna konsumujący pieniądze), Fedez rapuje:

la verità è che ho invertito il senso di marcia/ da quando ho avvertito il senso di marcia/ arrivi portando brividi e scappi lasciando i lividi/ gli opposti si attraggono ma/ amano i propri simili/ sentimenti tossici per loro non c'è cura/ perché l'amore eternit finchè dura³⁰.

Homonimia występująca w wygłosie dwóch pierwszych³¹ wersów jest lingwistycznym nośnikiem postulatu zmian społecznych. „Senso di marcia” można tłumaczyć przynajmniej na dwa sposoby: jako kierunek podróży i jako zapach zgnilizny. Czasowniki występujące przed tymi słowami, tworzą rym głęboki: „invertire” – zmienić, odwrócić; „avvertire” – poczuć, ostrzec. Po ich połączeniu można postawić tezę, że raper nie tyle odmienił własną perspektywę życiową, gdy poczuł „woń zgnilizny”, ale chce ostrzec odbiorcę i zmienić jego postrzeganie rzeczywistości. Droga jest jednocześnie zgnilizną, co w kontekście teledysku zyskuje nową jakość: odsyła do letargicznego snu i wampirycznej śmierci, która – podobnie jak gnienie³² – jest czymś progresywnym i niejednorazowym. W efekcie procesualność motywu zostaje przeniesiona na język i w ten sposób z jednej strony ujawnia się dynamiczny charakter rozpadu moralnego społeczeń-

29 Kolejną chronologicznie część powiązań teledysku i tekstu należy pominąć, ponieważ interpretacja dotyczyłaby głównie problematyki romantyczno-miłosnej. Wątek, do którego przechodzę, zostaje oderwany od znaczeń sentymentalnych dzięki wizualnie stworzonej granicy. Fedez do kościoła nie wchodzi już z kobietą, którą starał się uratować, ale sam.

30 „Prawdą jest, że odwróciłem kierunek marszu/ od kiedy poczułem [też „ostrzec” – przyp. A. Ch.] woń zgnilizny/ przybywasz, wywołując dreszcze i uciekasz, pozostawiając blizny/ przeciwni się przyciągają, ale kochają podobnych sobie/ toksyczne sentymenty na nie nie ma lekarstwa/ ponieważ miłość wieczna [też „toksyczna” – przyp. A. Ch.] dopóki trwa”. Fedez ft. Noemi, *op. cit.* (W ostatnim – wedle cytowania – wersie dochodzi do kontaminacji orzeczenia i przymiotnika. W zapisie fonograficznym orzeczenie „è” („jest”) nakłada się na pierwszą głoskę słowa „eternit” („wieczna”, „toksyczna”), aby zachować autorską realizację głosową i słyszalną konstrukcję składniową wersu, rezygnując z uwzględnienia orzeczenia w tłumaczeniu).

31 Wedle cytowania.

32 Zob. M. Janion, *op. cit.*, s. 32.

stwa (słowo „marcia” łączy się z „marciume” – korupcja, deprawacja moralna), a z drugiej objawia się hip-hopowa, lingwistyczna ingerencja w narrację społeczno-kulturową. Następuje to poprzez podwójne zastosowanie zwrotu językowego i wydarzającą się wskutek tego aktywizację znaczeń.

Zwrotka kończy się – co stanowi równocześnie ostatni przekaz Fedeza – stwierdzeniem, że miłość jest na zawsze, dopóki trwa. Jednak w kontekście teledysku zdanie to zyskuje nowy sens. Jeżeli „miłość” powiązemy z uwodzeniem – do czego jeszcze wrócę – i w efekcie z konsumpcyjnym opętaniem społecznym, to stwierdzenie okaże się ironicznie i będzie sugerować, że postępującą deprawację moralną można zatrzymać. Pozwala na to również określenie emocji epitetem „eternit”, które z jednej strony wiąże się ze słowem „wieczność”, a z drugiej wskazuje na „toksyczność”, czyli odsyła do rozprzestrzeniającej się w teledysku zarazy. „Wieczność” w kontekście wampirycznym jest złudzeniem: ludowe lub – co istotniejsze – popkulturowe przekazy informują, że wampiry można zabić. Przy czym należy również podkreślić, że „symbolizm wampira to symbolizm życia w śmierci, lecz życia bezbarwnego, smutnego, wiecznie sfrustrowanego”³³. Ironiczność wypowiedzi zostaje więc wielokrotnie podkreślona. W efekcie Fedez stwierdza, że toksyczna zaraza, czyli wampirycznie uwiedzione/omamione społeczeństwo, jeśli postanowi działać – wybudzi się z letargu: tak więc, parafrazując słowa Fedeza, wampiryczna wieczna śmierć jest na zawsze, dopóki trwa. Po raz kolejny wątek wampiryczny zostaje wykorzystany nie tyle po to, aby wyrażać emocje podmiotu, ale służy obnażaniu absurdu. Drugą hip-hopową strategią obronną jest inwazyjne i ironiczne wykorzystanie motywów kulturowych, co odbywa się wskutek podwójnego i dynamicznego użycia języka. Rap staje się przestrzenią zmiany.

Wampiryczne uwodzenie przejawia się w wizualnej metaforze skorpumpowanego Kościoła katolickiego. W przestrzeni sakralnej odbywa się eucharystia, jednak ksiądz nie rozdaje „ciała Chrystusa”, ale ucina języki wiernym (znajdującym się w stanie letargu). Jest to odwrócenie mitu sakramentu eucharystii³⁴: wampiryczne przedstawienie instytucji kościelnej, która żywi się wiernymi. To również ironiczny atak rapera: wampir u Fedeza stoi w opozycji do wartości chrześcijańskich³⁵. Jednak

33 J. P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994, s. 253.

34 M. Janion, *op. cit.*, s. 41.

35 Jak zauważa przykładowo Anita Has-Tokarz, przedstawienie wampira w popkulturze uległo metamorfozie, co oznacza, że mamy do czynienia z ociepleniem wizerunku postaci. Zob. A. Has-Tokasz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 256. Jednakże w teledysku do utworu Fedeza wampir funkcjonuje na zasadzie demonicznej, upiornej, potępionej postaci, z którą śmiertelny człowiek stara się walczyć. Zob. A. Andrusiewicz, *Między pięknem a grozą: tradycja konwencji i estetyki gotyckiej*, „Ido – Ruch dla Kultury” 2005, nr 5, s. 133.

nie religia jest tu oskarżana – nie bez powodu w teledysku święte ikony płaczą – ale „skostnienie”, „bezdusność” instytucji, która oddziera ludzi z wolności wypowiedzania się, a więc również myślenia i w efekcie samego człowieczeństwa (świadomości).

Kolejna scena przedstawia wnętrze ciemnej, opustoszałej katedry. W centralnym miejscu znajduje się siedząca na tronie kobieta-demon. Jest ona wyeksponowana nie tylko przestrzennie, ale również przez padające na nią białe, trupie światło (gloryfikacja demona). Gdy Fedez zbliża się do niej i wyciąga dłoń, aby ją dotknąć, pojawia się migawkowe ujęcie kobiety, którą wcześniej próbował ocalić. Ukochana zamieniła się w Lilith – żeńską, mityczną uwodzicielkę, którą można „zaliczyć do person męskiej nieświadomości, do bohaterek [...] »antymarzeń«, obrazów niezgody, wstrętu, budzących jednocześnie przerażenie i dreszcz fascynacji”³⁶, a „pustynie, opuszczone siedliska, rozstaje dróg, przestrzenie marzeń sennych, nieświadomość [są – przyp. A. Ch.] jej kolejnymi królestwami, jej sferami oddziaływania na ludzi”³⁷. Lilith w *L'amore eternit* jest nie tylko wizualną metaforą drapieżnej miłości. To w tej postaci łączą się dwie przestrzenie tekstowe: romantyczna i społeczna rozumiana w kontekście ukrywania znaczącego, zabierania czegoś „z porządku widzialnego”³⁸, zespolone dzięki wpisanej w ich naturę strategii uwodzenia. Owo uwodzenie, wedle Baudrillardowskiej koncepcji, to gra na figury i znaki, następująca „tylko wtedy, gdy wkracza złuda i miesza wyobrażenia”³⁹ oraz kończąca się „zabójstwem obiektu, albo [...] [wiążąca – przyp. A. Ch.] się z próbą doprowadzenia drugiego człowieka do szaleństwa”⁴⁰. Lilith to symboliczne przedstawienie wszelkiego „zła”, diagnozowanego przez Fedezę, które miesza ludzkie wyobrażenia (sprawia, że konsumpcyjne pragnienia stają się bardziej realne od naturalnych) i odbiera jednostkom świadomość. W tym kontekście wers „gli opposti si attraggono ma amano i propri simili”⁴¹ pokazuje dwa porządki: „podobni sobie” to „bezduszne” instytucje, działające pod egidą Lilith (państwo włoskie; ksiądz jako personifikacja Kościoła katolickiego); „przeciwnymi” Fedez zdaje się nazywać podporządkowanych i uwiedzionych przez nie. Dlatego to przedstawiciele społeczeństwa ulegają w teledysku rozkładowi, nie zaś alegoryczne egzemplifikacje sztucznie egzystujących instytucji. Zamknięcie przefiltrowanej przez autora wizji otaczającej rzeczywistości i rządzących

36 A. Tynkowska, *Kultura jako przestrzeń wspólnych lęków i fascynacji. Casus Lilith*, „Prace Kulturoznawcze” 2005, nr 9, s. 379.

37 *Ibidem*, s. 378.

38 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 37.

39 *Ibidem*, s. 100.

40 *Ibidem*, s. 121.

41 „Przeciwnieństwa się przyciągają, ale kochają podobnych sobie”. Zob. przypis 30.

nią społecznych mechanizmów w uwiarygodnionej przestrzeni snu nie ma na celu apokaliptycznego wizjonerstwa⁴², ale sytuuje rapera w roli „szamana”, który „uzdrowia [...] i dokonuje faktycznych cudów”⁴³, co więcej „jest przewodnikiem dusz”⁴⁴ oraz „potrafi nawiązać kontakt ze zmarłymi, »demonami« i » duchami Natury«, nie stając się przy tym ich narzędnikiem”⁴⁵. We śnie Fedez nie ulega Lilith (nie dotyka go zaraza) i być może początkowe pragnienie dotknięcia jej policzka wiąże się z nostalgią za ożywionym świadomością społeczeństwem. Wybudza go jej krzyk, na jawie Fedez podchodzi do bibelotu, w którym zaczyna poruszać się motyl – ale nie uwalnia się. Teledysk kończy się zasygnalizowaniem początków wampirycznej przemiany u ukochanej kobiety. W efekcie następuje osłabienie polityczno-społecznej diagnozy wskutek zminimalizowania ruchu motyla i wskazania na progresywność wyglądu postaci. Przyczynia się do tego również właśnie tekstowe uwiarygodnienie marzenia sennego.

W teledysku *L'amore eternit* obraz pozwala na nowo odczytać znaczenia słowne: utwór dotyczy już nie relacji romantyczno-miłosnej, ale staje się nośnikiem treści społeczno-politycznych. Co więcej, powstają kategorie funkcjonujące tylko w przestrzeni tekstowo-wizualnej. Chodzi tu o przewrotność hip-hopową tworzoną przez autora dzięki kontrastowemu zestawieniu antytez, które w połączeniu przeczą sobie nawzajem i w takim zespoleniu okazują się nośnikiem konkretnych sensów. Dodatkowo w *L'amore eternit* posłużenie się taką formą ironii i motywami wampirycznymi denuncjuje zastany porządek (odnosząc się do stereotypów) i uwiarygodnia autorski przekaz (poprzez paradoksalne uwiarygodnienie „przestrzeni nie-rzeczywistej”, czyli tekstowej, oraz fikcjonalizację „przestrzeni rzeczywistej”, czyli realnej: poza-tekstowej i poza-wizualnej). Z analizy związków tekstowo-wizualnych wynika również, że obraz może ujawniać lingwistyczną subwersywność. Oznacza to, że zastosowane w tekście figury retoryczne/stylistyczne zyskują nową jakość. Odczytanie słów Fedeza przez specyfikę wampiryczną sprawia, że interpretacja apokaliptyczna *L'amore eternit* w ujęciu Cocco czy Faradelli okazuje się co najmniej dyskusyjna.

Dominantą utworu staje się przestrzeń tekstowo-wizualna. Przekaz wizualny bez słów nie staje się nośnikiem przemiany, ale społeczno-

Podsumowanie

42 Zob. A. Cocco, „*L'amore eternit*” *il nuovo singolo di Fedez*, <http://bit.ly/2mC8QGe/> [dostęp: 30.11.2016]; E. Faradella, *Fedez dissacrante in „L'Amore Eternit” tra splatter e denuncia sociale*, <http://bit.ly/2DbSjT7> [dostęp: 30.11.2016].

43 M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 2001, s. 15.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

-polityczną diagnozą. Bez subwersji językowej teledysk będzie miał głównie funkcję informacyjną, natomiast tekst odarty z inklinacji wampirycznych nie podejmie tematyki politycznej. Dopiero w połączeniu tych dwóch warstw wydarza się „hip” i „hop”⁴⁶, przy czym „hip” objawia się przede wszystkim w przestrzeni wizualnej, a „hop” tekstowej.

Należy jeszcze raz mocno zaznaczyć, że artykuł dotyczył szczególnego przypadku: teledysk i słowa zostały stworzone przez Fedeza. Pojawia się więc pytanie, jak przedstawiałby się ten problem, gdyby analiza podejmowała kwestie tekstowo-wizualne utworu, w którym pomysłodawcą teledysku nie jest twórca słów? Poza tym pozostaje jeszcze kwestia interpretacji romantyczno-miłosnej, która przede wszystkim dotyczy warstwy słownej i nie została przeze mnie przebadana. Być może w takim ujęciu wydarza się „hip” i „hop” w całej swej okazałości?

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa:

- Fedez, *Anthem Pt. 1*, prod. JT, FedezChannel 19.12.2010, https://www.youtube.com/watch?v=MUNg_WBre7I [dostęp: 30.11.2016].
 Fedez ft. Noemi, *L'amore eternit*, FedezChannel 07.04.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=DUGMfUysMIU> [dostęp: 30.11.2016].

Bibliografia przedmiotowa:

- Adams K., *The musical analysis of hip-hop* [w:] *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, ed. by J. A. Williams, Cambridge 2015.
 Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa–Kraków 1997.
 Andreani M., *Il ritorno dei vampiri*, „Lo Sguardo” 2014, No. 16.
 Andrusiewicz A., *Między pięknem a grozą: tradycja konwencji i estetyki gotyckiej*, „Ido – Ruch dla Kultury” 2005, nr 5, s. 133.
 Bandirali L., *Nuovo rap italiano. La rinascita*, Roma 2013.
 Baudrillard J., *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005.
 Bradley A., *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, New York 2009.
 Borroni M., *Rime di sfida. Rap e poesia nelle voci di strada*, Milano 2009.
 Bove A., *Vai mo. Storie di rap a Napoli e dintorni*, Napoli 2016.
 Cocco A., „L'amore eternit” il nuovo singolo di Fedez, <http://zon.it/lamore-eternit-il-nuovo-singolo-di-fedez/> [dostęp: 30.11.2016].
 Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 2001.
 Fabbri F., Plastino G., *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge 2013.
 Faradella E., *Fedez dissacrante in „L'Amore Eternit” tra splatter e denuncia sociale*, <https://oltrelamusicablog.com/2015/04/12/fedez-dissacrante-in-lamore-eternit-tra-splatter-e-denuncia-sociale> [dostęp: 30.11.2016].
 Fedez, *FAQ. A domanda rispondo*, Milano 2016.
 Fibra F., *Dietrologia. I soldi non finiscono mai*, Milano 2011.

46 Zob. przypis 3.

- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.
- Ivic D., *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma 2010.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- J-Ax, *Imperfetta forma. Autobiografia*, Milano 2016.
- Monina M., *GeneRAPzione. Viaggio nell'hip hop, da Celentano a Fabri Fibra*, Milano 2007.
- La Furia J., Pequeno G., *La lege del cane*, Torino 2010.
- Pacoda P., *Potere alla parola. Antologia del rap italiano*, Milano 1996.
- Roux J. P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994.
- Sartre J.-P., *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa et al., Kraków 2007.
- Tynkowska A., *Kultura jako przestrzeń wspólnych lęków i fascynacji*. Casus *Lilith*, „Prace Kulturoznawcze” 2005, nr 9.
- Vecchi M., *La cultura hip-hop e la musica rap in Italia*, Milano 2012.

Małgorzata Potent-Ambroziewicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Skaza Krzyżowa i mlaski – zrekonstruowane wampiry w prozie Petera Wattsa

Abstrakt

W artykule podjęto próbę przedstawienia bohaterów wampirycznych obecnych w prozie Petera Wattsa. Szczególną uwagę zwrócono na językową kreację *homo sapiens vampiris*, która w znacznym stopniu wynika z naukowego podejścia autora science fiction do zjawiska wampiryzmu. Twórca biologicznie racjonalizuje podgatunek człowieka, tłumacząc różnice taksonomiczne. Jedną z ciekawszych jest – warunkowana biochemią mózgu – Skaza Krzyżowa. Opisowi poddany został także starowampirzy język mlaskowy.

Słowa kluczowe

*skaza krzyżowa ~ język
mlaskowy ~ wampir*

Skaza Krzyżowa i mlaski – zrekonstruowane wampiry w prozie Petera Wattsa

„Bo to nie my, ludzie, mieliśmy posiąść Ziemię, lecz wampiry”¹

Wampir od lat przyciąga uwagę czytelników, wśród których obok sympatyków sagi o Edwardzie Cullenie wypada umieścić nieco bardziej czytanych odbiorców Hoffmanna czy Stokera, obok literaturoznawców – językoznawców, a obok antropologów – np. biologów ewolucjonistów. Ponadczasowa atrakcyjność motywu krwiopijcy kryje się w jego tajemniczości, a także budzącej strach, obrzydzenie bądź kpinę, równie przerażającej, co pociągającej „przemiany człowieka w negatywnego obcego”². Jak zauważa Manuela Dunn Mascetti, niezliczone legendy, przekazy ustne czy świadectwa dotyczące konkretnych przypadków w kolejnych wiekach ożywiały typową dla natury ludzkiej fascynację grozą, jaką zawsze budziły istoty, „które postanowiły nie umierać”³. W kontekście utrwalonego w historii literatury toposu wampira jako innego, niebezpiecznego i niemożliwego do pełnego poznania, „oswojenia” i ocenienia warto przyrzeć się wybranym kreacjom bohaterów prozy Petera Wattsa.

Kanadyjski pisarz fantastyki naukowej, z wykształcenia biolog zajmujący się ssakami morskimi (po doktoracie z oceanografii), unaukowił wampira, przyznając jednocześnie, że nie był pierwszym autorem próbującym czysto biologicznie racjonalizować jego istnienie. W przypisach do *Ślepowidzenia* Watts przedstawił *Krótki elementarz biologii wampirów*. W tym trzystronicowym – skądinąd dość zabawnym – passusie wyjaśnia pochodzenie i przyczyny wyginięcia podgatunku *homo sapiens vampiris*, a także okoliczności zrekonstruowania drapieżnika. Z typowym dla twórcy *hard science fiction* wyczuciem szczegółu przyznaje: „założę się,

1 P. Watts, *Ślepowidzenie*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2012, s. 376.

2 E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. A. Pers, Kraków 2003, s. 5.

3 M. Dunn Mascetti, *Świat Wampirów od Draculi do Edwarda*, przeł. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2010, s. 7.

[...] że to ja pierwszy wymyśliłem Skazę Krzyżową, tłumaczącą odrazę do krzyża – a z tego pomysłu, przyniesionego natchnieniem, wynikała cała reszta”⁴. W ustępie tym pisarz zwraca uwagę także na język, jakim posługuje się Jukka Sarasti, wampir-dowódca statku – bohater *Ślepowiedzenia*. Badacz, powołując się na publikację dotyczącą pierwszego języka⁵, wyjaśnia genezę typowego dla wampirów mlaskania:

Uważa się, że źródłem tej cechy jest język przodków, który stał się językiem mlaskowym ponad 50 000 lat przed współczesnością. Mowa mlaskowa jest wyjątkowo odpowiednia dla drapieżników podchodzących ofiary na trawiastej sawannie (mlaski imitują szelest traw, umożliwiając niepłoszącą zwierzynę łączność). Ze współczesnych języków, najbardziej zbliżony do starowampirzego jest język hadza⁶.

Takie podejście do tematu sprawia, że twórczość Petera Watts stał się dość ciekawy głos w dyskusji o roli wampiryzmu w literaturze fantastycznonaukowej. Zrekonstruowany drapieżnik może być bowiem interpretowany jako prefiguracja postczłowieka, który dla transhumanistów wydaje się kolejną, doskonalszą, choć niewolną od skaz, formą bytu ludzkiego. Podobna teza wynika poniekąd z zakończenia powieści o Sirim Keetonie, który właśnie dowodzącemu „Tezeuszem” wampirowi zawdzięcza odkrycie swojego człowieczeństwa. Bez względu na to czy – jak zauważa Łukasz Orbitowski – wampir u Watts jest „bajerem dla bajeru, rzeczą ładną, bez której obyłyby się ta książka”⁷, czy – zgodnie ze słowami Jacka Dukaja⁸ – superinteligentną istotą wyższą, kreację *homo sapiens vampiris* sportretowane w *Ślepowiedzeniu* oraz *Echopraksji* zasługują na uwagę. Można je bowiem odczytywać jako atrakcyjny (z całą pewnością bardziej koncepcyjnie niż literacko) produkt dla konsumenta żyjącego w świecie, w którym przestają mieć znaczenie podstawowe kategorie epistemologiczne, a liczy się przede wszystkim sugestywny przekaz. Wiąże się on z prostym chwytem pomieszania legend, mitów, faktów, wyobrażeń i osadzenia ich w świecie postapokaliptycznym – uniwersum całkowicie podporządkowanym inteligencji, nauce, materii.

Fabula pierwszej wspomnianej powieści, *Ślepowiedzenia*, dotyczy wyprawy kosmicznej, której celem jest nawiązanie kontaktu z obcą formą życia – wężydłami. Załoga Tezeusza (statku, którego serce to kwantyczna Sztuczna Inteligencja⁹) przez większą część podróży ku krawędzi Układu Słonecznego znajduje się w stanie zatrzymania czynności życiowych.

4 P. Watts, *Ślepowiedzenie...*, s. 376.

5 E. Pennisi, *The first language?*, „Science” 2004, No. 303, s. 1319–1320.

6 P. Watts, *Ślepowiedzenie...*, s. 376.

7 J. Dukaj, Ł. Orbitowski, W. Szostak, S.O.D.: *Ślepowiedzenie*; <http://bit.ly/2tWZqLG> [dostęp: 19.11.2016].

8 *Ibidem*.

9 P. Watts, *Ślepowiedzenie...*, s. 21.

Każdy członek ekipy ma konkretne zadanie: Isaac Szpindel – badanie obcych, Banda Czworoga (a więc Susan Bates i jej pozostałe osobowości) – komunikacja, Major Amanda Bates – walka, Jukka Sarasti – dowodzenie, Siri Keeton zaś jako niezależny syntetyk (człowiek pozbawiony jednej półkuli mózgowej) ma po prostu „patrzeć z dystansu i zapamiętywać”. Właśnie z perspektywy tego ostatniego poznajemy przywódcę wampira. Przy pierwszym spotkaniu Jukka Sarasti porównany jest do „długiego białego pająka”¹⁰.

Gdyby był człowiekiem, od razu wiedziałbym, kogo widzę – cała jego topologia pachniała mordercą. Ale nie umiałbym się domyślić, choćby z grubsza, liczby ofiar, tak był pozbawiony wyrzutów sumienia. [...] Jednakże Sarasti nie był człowiekiem, był całkiem innym zwierzęciem, i u niego te ludobójcze refrakcje mówiły tylko drapieżca. [...] Zresztą, nawet gdyby spojrzał mi w oczy, zobaczyłbym tylko ciemną, wypukłą osłonę, którą nosił przez wzgląd na ludzką płochliwość. [...] Przysiągłbym, że w jego oddechu wyczułem surowe mięso¹¹.

W opisie wampira dominuje uczucie strachu, który paraliżuje wszystkich członków załogi. Bezwarunkowe posłuszeństwo wobec dowódcy nie jest motywowane szacunkiem, przeciwnie, wynika z intuicyjnego lęku ofiary przed stworzonym do polowania drapieżnikiem. Analiza zwierzęcych instynktów krwiopijcy sprowadza się do werbalizowania uczuć wywoływanych obserwacją jego zachowań.

Nawet nie do końca chodziło o sam wygląd. Tak, wydłużone kończyny, blada skóra, kły i rozbudowana żuchwa rzucały się w oczy, były obce, ale nie niepokoiły, nie przerażały. Nawet oczy nie. [...] Nie chodziło o wygląd. Chodziło o sposób poruszania. Chyba coś w odruchach. W sposobie układania kończyn. Długie, giętkie, jak u modliszki – tak, że wiedziałeś, że mogą sięgnąć i cię chwycić z drugiego końca pokoju, gdy tylko im się zachce. Kiedy Sarasti na mnie patrzył, naprawdę patrzył, gołym okiem, niefiltrowanym przez osłonę – pół miliona lat topniało w okamgnieniu. Nie miało znaczenia to, że wymarł. [...] Geny nie dają się nabrać. Wiedzą, czego się bać¹².

Wygląd oraz sposób poruszania wampirów budziły grozę w środowisku, które ponosiło bezpośrednią odpowiedzialność za rekonstrukcję wymarłego podgatunku. Prawdopodobieństwo realizacji koszmarnego scenariusza, w którym drapieżne istoty przejmują władzę nad ludzkością, potęgowało nienawiść i obcość w kontaktach obu grup. W *Ślepowidzeniu* pojawia się wzmianka na temat obecności wampirów w codziennej egzystencji ludzkiej. Narrator przyznaje, że rzadko widywało się je na ulicy, a jednak Świetlikom udało się uchwycić przechadzającą się „jak archetypowy wilk w owczej skórze”, wyższą od pozostałych, z lśniącymi

¹⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹¹ *Ibidem*, s. 24–25.

¹² *Ibidem*, s. 57.

intensywną żółcią oczami żeńską reprezentantkę zrekonstruowanych¹³. I choć, zgodnie ze słowami Wattsa, samice *vampir* miały nie występować w naturze (bowiem gen odpowiedzialny za pożeranie naczelnych mieści się w chromosomie Y), właśnie jedna z nich została sportretowana w sequele powieści o Pierwszym Kontakcie.

W *Echopraksji* rolę narratora przejmują Daniel Brüks – biolog żyjący w rzeczywistości monitorowanej przez obcą inteligencję. Zbliżający się XXII w. daje istotom postludzkim niemal nieograniczone możliwości w zakresie samoulepszenia własnego organizmu, oferuje wstąpienie do Nieba, które gwarantuje pełne oderwanie się od trosk świata doczesnego oraz ekstazy doznania wynikające z odkryć naukowych, służące pobudzeniu wiary. W tym niezwykłym uniwersum przyszłości „genetycznie zrekonstruowane wampiry rozwiązują problemy nierozwiązywalne dla zwykłych ludzi”¹⁴. Główny bohater zajmuje się badaniem dynamicznie zmieniających się gatunków. W wyniku niezwykłego splotu wydarzeń z pustyni, gdzie szukał samotności, przenosi się na pokład statku lecącego do środka Układu Słonecznego. Również w tym przypadku załoga to grupa odmieńców (żołnierz J. Moore, który odbiera sygnały od zaginionego syna, pilotka Rakshi Sengupta, zombie-ochroniarze czy Dwuizbowcy), wśród których istotne miejsce zajmuje wampirzyca Valerie¹⁵. Widzi ona w biologu jedynie „wędlinę” (*cold cut*)¹⁶. Nic więc dziwnego, że Dan nie mówi o niej z zachowawczym dystansem. Można domniemywać, iż dla drapieżnika człowiek, jako reprezentant słabszego gatunku, jest jedynie pożywieniem (mięsem)¹⁷. Z drugiej jednak strony to mniej inteligentne mięso przywróciło do życia wymarłe istoty i na kilku osobnikach testowało ich przystosowawcze zdolności. *Echopraksja* rozpoczyna się właśnie od efektownej ucieczki co najmniej sześciu wampirów więzionych w laboratorium („białej macicy”¹⁸), gdzie można było sterować geometrią i „optymalizować ich neurologiczną smycz”¹⁹. Trzymane – przez wzgląd na silną terytorialność – w izolacji, nieprzystosowane do współpracy, zawsze agresywne wobec innych przedstawicieli swojego gatunku, potrafiły precyzyjnie skoordynować działania w taki sposób, by błyskawicznie i na skraju pola widzenia potencjalnego obserwatora uwolnić się z pułapki. Sachie (jedna z pracujących w laboratorium doktorantek), stojąc oko w oko z Valerie, opisuje cechy morfometryczne:

13 *Ibidem*, s. 34.

14 P. Watts, *Echopraksja*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2014, obwoluta.

15 M. Potent-Ambroziewicz, *Wymiary obcości w fantastyce naukowej P. Wattsa*, w druku.

16 P. Watts, *Echopraksja*, przeł. W.M. Próchniewicz, Warszawa 2014, s. 155.

17 M. Potent-Ambroziewicz, *op. cit.*

18 P. Watts, *Echopraksja...*, s. 13.

19 *Ibidem*.

nieładzko wydłużone kończyny, rozpraszająca ciepło allometria charakterystyczna dla metabolizmu, który naprawdę porządnie się grzeje. Lekko wystająca żuchwa, wilcza w stopniu, w jakim to możliwe dla czelakokształtnej małpy, żeby pomieścić wszystkie te zęby. [...] Rumiana cera, rozszerzone naczynia krwionośne drapieżcy w trybie polowania. I te oczy, przerażające świetliste punkciki...²⁰

Zwężone źrenice stanowiły sygnał, że przestały działać tłumiące Skazę Krzyżową antyeuklidesy (anty-Ł, czyli środek, bez którego widok kątów prostych wywołuje u wampira konwulsje). Jednak – co dziwne – Valerie nie zareagowała na krzyż tak, jakby sobie tego życzyła jej ofiara. Wiązało się to z umiejętnością wielowątkowego przeżywania zjawisk i doświadczeń, które odpowiednio wyselekcjonowane neutralizują stymulujący skazę bodziec wzrokowy. W rozmowie z Sirim Keetonem Pag zauważa, że wampiry nigdy nie używają czasu przeszłego, ponieważ nie doświadczają przeszłości. Tym samym nie pamiętają rzeczy, nie muszą też ich odtwarzać i analizować. Wszystko dzieje się w ich mózgach równolegle, stając się powtórny i zwielokrotnionym przeżyciem. Stąd wyraz roztargnienia, który dostrzegła Sachie w bezpośrednim kontakcie.

Wyglądała na roztargnioną. Ale one zawsze wyglądały na roztargnione – ich mózgi pracowały w kilkunastu równoległych wątkach, przetwarzając kilkanaście postrzeganych rzeczywistości, tak samo realnych, jak ta zamieszkiwana przez ludzi²¹.

Pochodną wyjątkowej i niemierzalnej z perspektywy człowieka inteligencji krwiopijców jest wspomniany już specyficzny język. Jeden z bohaterów określa go jako: ostry, cichy, arytmiczny dźwięk. „Nie tyle cykanie, ile mlaskanie, odgłos wydawany jakby językiem. Głodny odgłos. Z góry”²². Mlaski towarzyszą myśleniu, przetwarzaniu informacji, a także stanowią rodzaj inicjacji działania. Nie pełnią jednak typowej funkcji komunikacyjnej. Po pierwsze dlatego, że nikt z załogi nie zna tego języka, po wtóre, ponieważ wampiry są całkowicie aspołeczne i prowadzą samotny tryb życia (inny osobnik jest dla nich konkurencją w zdobywaniu pożywienia). Poza obrębem analizy pozostaje także mowa ciała. Ograniczenie kontaktów interpersonalnych uniemożliwia poznanie i opisanie kodu niewerbalnego. Nie radzi sobie z nim nawet specjalistka od języka, Banda. Bohaterka występuje pod kilkoma imionami: Suze, Michelle, Sascha, Procesor. Należy zauważyć, że każde z imion odnosi się do odrębnej osobowości, która uaktywnia się, gdy sytuacja zewnętrzna wymaga użycia jej nietypowych zdolności lingwistycznych. Zespół bohaterek w jednym ciele stanowi symbiotyczną formę asymilującą zdolności wy-

²⁰ *Ibidem*, s. 13.

²¹ *Ibidem*, s. 15.

²² *Ibidem*, s. 190.

branych jednostek, specjalizujących się w polilingwizmie²³. Jednak nawet Banda nie jest w stanie zrozumieć mlaskowej mowy Sarastiego. Nie znaczy to oczywiście, że wampiry nie potrafią rozmawiać z ludźmi. Valerie nie tylko prowadzi dialog ze swoją ofiarą, ale dostosowuje ton głosu do sytuacji, panuje nad artykulacją (np. przedłuża samogłoski, szepcze).

Fabula obu powieści pozostawia pewien niedosyt dotyczący kreacji wampirycznych. Wynika on z przemilczenia wybranych kwestii. Wydaje się wręcz, że Watts z pełną świadomością owe niedopowiedzenia wprowadził. Zainteresował odbiorców pomysłem, a tym bardziej dociekliwym podarował utrzymany w konwencji prezentacji naukowej artykuł zatytułowany *Udomowienie wampirów: oswajanie wczorajszego koszmaru dla lepszego jutra*²⁴. W tekście ukazuje dziesięcioletniego sawanta, który został poddany eksperymentalnej terapii genowej. Sztucznie stworzony retrowirus przepisał wybrane geny odpowiedzialne za stan cierpiącego na autyzm chłopca. Po ośmiu tygodniach prowadzenia badań nastąpiła zauważalna zmiana w wyglądzie dziecka. Obok wyraźnej bladeści (mimo wzrostu objętości krwi o 7%) dostrzeżono cofnięcie linii dziąseł, wzmożoną refleksyjność siatkówki oka przypominającą *tapetum lucidum*. Na ów przerażający odbłask, typowy dla nocnych drapieżników, zwracał uwagę m.in. Pag w *Ślepownidzeniu*. Stwierdzono także behawioralne następstwa medycznego eksperymentu genowego. U chłopca uległ zaburzeniu rytm dobowy z wyraźnym wzrostem aktywności psychoruchowej w godzinach nocnych. Odnotowano obniżenie metabolizmu w trakcie snu do 50% spodziewanego stanu oraz ponadprzeciętną siłę i wytrzymałość.

Wśród zmian psychologicznych zdiagnozowano brak uczuć, a także zmniejszone reakcje na bodźce wpływające na emocje, a więc symptomy przypominające kliniczne przypadki psychopatii. W tym samym czasie nastąpił wyraźny wzrost wyników w testach z zakresu dopasowywania wzorców i logiki, a także gwałtowny rozwój wrodzonych hiperzdolności numerycznych. Po 11 tygodniach pacjent przestał być kooperatywny i zaczął wykazywać skłonność do przemocy. Zmarł wskutek ataku podobnego do epileptycznego w 16. tygodniu badań, wywołanego ekspozycją na obraz. Sekcja zwłok wykazała zmiany w morfologii, a więc: rozrost kapilar wewnętrznych (zbiorniki krwi), podniesione wewnątrzkomórkowe ATP, atypowe zmiany w chemii krwi (np. leukenphalin – opioid obecny w krwi wiewiórek i niedźwiedzi, odpowiedzialny za hibernację) i podwyższoną odporność na choroby prionowe (często

23 Por. M. Potent-Ambroziewicz, *op. cit.*

24 P. Watts, *Udomowienie wampirów: oswajanie wczorajszego koszmaru dla lepszego jutra*. Tekst dostępny na stronie: <http://www.rifters.com/real/shorts/VampireDomestication.pdf> [dostęp: 1. 19.11.2016].

występująca u gatunków praktykujących kanibalizm). W obrębie mózgu stwierdzono: przerost ciała migdałowatego i kory wzrokowej (7% i 13% większe), izolację neurologiczną ACG (przedni zakręt obręczy), znacznie mniej połączeń i izolację od kory nowej. Zwrócono uwagę na wzmożoną refleksyjność siatkówki, a także niespecyficzne zmiany dotyczące receptorów odpowiedzialnych za rozpoznawanie linii pionowych i poziomych. Kiedy oba zestawy zostawały pobudzone w określony sposób (linie pod kątem prostym zajmujące więcej niż 30 stopni pola widzenia), dodatnie sprzężenie zwrotne powodowało neuroelektryczne przeciążenie kory wzrokowej. Tłumaczy to z kolei awersję do obrazów zawierających krzyż. Terapia genowa uaktywniła fragmenty nieużywanego (śmieciowego) DNA (*junk DNA*), które przez setki tysięcy lat pozostawały recesywne. Nie były to jednak losowe zmiany, tylko kompletny zestaw cech gatunkowych, przekształcających cały organizm, począwszy od przewodu pokarmowego po układ nerwowy. Poddany terapii chłopiec był najprawdopodobniej w trakcie zmiany w inny organizm, być może nawet inny podgatunek. Geny odpowiedzialne za transformację są szeroko rozpowszechnione wewnątrz populacji, mimo że w większości przypadków pozostają recesywne.

W dalszej części artykułu Watts odwołuje się do eksperymentów dokonywanych na więźniach skazanych na śmierć w Teksasie. Efektem tego typu aktywności było odtworzenie wymarłej gałęzi (podgatunku) powstałej 500–600 tys. lat temu i wymarłej stosunkowo niedawno. Do cech wyróżniających zrekonstruowane istoty zalicza się: wydłużone kończyny, wysoki wzrost, wydłużona żuchwa, wydłużone kły, refleksyjna siatkówka, kwadrochromatyczny wzrok (czopki bliskiej podczerwieni), rozbudowane aksony, układ pokarmowy przystosowany do diety mięsnej. W obrębie mózgu to rozbudowany o 20% *corpus callosum* (ciało modzelowate), szybsza i intensywniejsza komunikacja między półkulami, podniesiona gęstość gleju międzyneuronowego, bardziej pofałdowana kora (zwłaszcza wzrokowa), sawantyzm wszystkich typów (sawantyzm ogólny/universalny/wszechstronny), rozbudowane zdolności dopasowywania wzorców, wreszcie kliniczna psychopatia. Nie powinno zatem dziwić, że wampiry jako drapieżniki przystosowane do polowania na ludzi musiały cechować się wyższą inteligencją i skłonnościami psychopatycznymi. Behawioralnym przystosowaniem jest także zdolność hibernacji, która umożliwia racjonalne gospodarowanie zasobami pożywienia. Okresy obniżonej aktywności to konieczność warunkowana tempem rozmnażania się obu podgatunków (*homo sapiens sapiens* i *homo sapiens vampiris*). Zdolne do przebywania w stanie letargicznego wstrzymania czynności metabolicznych (*undead state*) przez dekady redukują potrzeby energetyczne, dając swoim ofiarom czas na reprodukcję. Dodatkowo przedłużony czas nie-

obecności zagrożenia sprawia, że „zwierzyna” zapomina o istnieniu drapieżnika. Watts tłumaczy, dlaczego to właśnie ludzie są podstawowym elementem diety wampira. Wynika to z niezdolności do produkcji PCDH-Y – proteiny potrzebnej w działaniu układu nerwowego, wytwarzanej jedynie przez człowiekowate (hominidy). Skaza Krzyżowa przyczyniła się do wyginięcia podgatunku w okresie, kiedy ludzkość zaczęła stosować w architekturze geometrię euklidesową. Skaza nie jest cechą neutralną w środowisku naturalnym, gdyż wiąże się ze zdolnościami dopasowywania wzorców. W ten sposób została ewolucyjnie wzmocniona w czasie przekazywania kolejnym pokoleniom²⁵.

Najciekawszym chwytem uwiarygodniającym prezentowaną przez Watta teorię wampiryzmu jest „obalanie mitów” i ukazywanie rzeczywistych (a więc z założenia nie fikcyjnych, lecz prawdziwych, realnych, racjonalnych) informacji. Pisarz precyzuje utrwalone w kulturze wierzenia. Przyjmując perspektywę naukową, wyjaśnia lub odrzuca kolejne poglądy.

Do mitów zalicza m.in. wiarę w to, że nie mogą wejść do domu niezaproszone, żywią się tylko ludzką krwią, są palone przez słońce, odpędza je czosnek, zmieniają kształty, nie odbijają się w lustrach czy rozmnażają się przez ukąszenie. Warto zauważyć, że większość z wyliczonych zjawisk ma swoje uzasadnienie w spisanych podaniach. Manuela Dunn Mascetti tłumaczy, iż wampir nie odbija się w lustrach, gdyż jego dusza wędruje i nigdy nie wraca do ciała. Wiara w to, że zwierciadło – podobnie jak tafla wody – ukazuje duchową, a nie cielesną stronę człowieka, doprowadziła do przekonania, iż właśnie woda stanowi przeszkodę dla krwiopijcy, ponieważ potrafi pojąć i uwięzić jego złego ducha²⁶. Najdoskonalszym jednak środkiem strzegącym przed upiorami²⁷ miał być czosnek, którego odrażający zapach chronił domostwa (stąd czosnkowe wieńce wieszane na drzwiach bądź wkładane do grobu)²⁸. Także informacja dotycząca możliwości zmieniania kształtów zyskała potwierdzenie w tekstach kultury; dość wspomnieć o bohaterce przybierającej postać czarnego kota (potrafiącej też stawać się niewidzialną)²⁹.

Tymczasem – mówi Watts – przedstawiciele *homo vampiris* nie mogą wejść do domu z otwartymi oczami ze względu na kąty w drzwiach; mięso mogą pozyskiwać z innych źródeł; odczuwają światłowstręt, gdyż cechuje ich nocny tryb życia; nie dają się zobaczyć, bo są szybkie i inteligentne, a rozmnażają się poprzez retrowirusową aktywację genów.

25 Por. *ibidem*.

26 Zob. M. Dunn Mascetti, *op. cit.*, s. 71.

27 W literaturze często używa się tego określenia w stosunku do wampirów.

28 Zob. M. Dunn Mascetti, *op. cit.*, s. 197.

29 Zob. J. S. Le Fanu, *Carmilla*, przeł. M. Kozłowski, Kraków 1974.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że żywią się ludźmi, żyją ekstremalnie długo, posiadają nadnaturalną siłę i wytrzymałość, pałają awersją do krzyży i potrafią w sposób jednoczesny i równoległy widzieć świat (oba warianty szczęścia Neckera). Trudno powstrzymać się przed przywołaniem wizji przyszłości, jaką antycypuje autor *Echopraksji*. Inteligencja wampirów może ułatwić rozwiązanie wielu problemów zbyt skomplikowanych dla umysłów ludzkich, co więcej – krwio pijcy-socjopaci mogą prawdopodobnie być wysokoproduktywnymi pracownikami korporacji. Nie dziwi zatem, że w postapokaliptycznym świecie prozy science fiction właśnie nieumarły odnalazł swoje miejsce.

Legenda wampiryczna przybiera we współczesnych tekstach najrozmaitsze formy, „bądź to będące ukłonem w stronę Stokera”³⁰, bądź nawiązujące do kolejnych popularnych „izmów” pokoleniowych, wśród których transhumanizm, neotechnicyzm czy technoewolucjonizm stanowią ciekawy kontekst interpretacyjny, godny rozwinięcia. Proza Watts’a, w której autor miesza fikcję i fantastykę z nauką i naukowością, może stanowić niezwykle interesujący przykład implementacji wampirycznego mitu.

Bibliografia

- Dukaj J., Orbitowski Ł., Szostak W., S.O.D.: *Ślepowidzenie*, <http://esensja.pl/ksiazka/sod/tekst.html?id=7047&strona=4> (dostęp: 19.11.2016).
- Dunn Mascetti M., *Świat Wampirów od Draculi do Edwarda*, przeł. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2010.
- Le Fanu J. S., *Carmilla*, przeł. M. Kozłowski, Kraków 1974.
- Pennisi E., *The first language?*, „Science” 2004, No. 303.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. A. Pers, Kraków 2003.
- Potent-Ambroziewicz M., *Wymiary obcości w fantastyce naukowej P. Watts’a*, w druku.
- Walc K., *Cóżżeś pan uczynił, panie Stoker? Motywy fantastyczne w literackiej legendzie księcia Drakuli* [w:] *Literatura popularna. Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos, D. Chwolik, P. Majewski, K. Niesporek Katowice 2014.
- Watts P., *Echopraksja*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2014.
- Watts P., *Ślepowidzenie*, przeł. W. M. Próchniewicz, Warszawa 2012.

30 K. Walc, *Cóżżeś pan uczynił, panie Stoker? Motywy fantastyczne w literackiej legendzie księcia Drakuli* [w:] red. E. Bartos, D. Chwolik, P. Majewski, K. Niesporek, *Literatura popularna. Fantastyczne kreacje światów*, Katowice 2014, s. 340.

Jarosław Dobrzycki

Uniwersytet Śląski

Joshua York – wampir oświecony. O protagoniście powieści *Ostatni rejs „Fevre Dream”* George’a R. R. Martina

Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest postać Joshui Yorka, protagonisty powieści George’a R. R. Martina *Ostatni rejs „Fevre Dream”*. Poprzez odczytanie go w kontekście oświeceniowego racjonalizmu pokazane zostanie, iż prezentuje on typ wampira-naukowca. Odrzucając religijno-zabobonne wyobrażenia o wampirach, kierując się „światłem” epoki oświecenia, chce wyprowadzić pobratymców z „mroku średniowiecza”. Pragnie przy tym zmienić przyzwyczajenie swojej rasy, gdy chodzi o picie krwi, w wyniku czego wampiry będą mogły współistnieć z ludźmi

Słowa kluczowe

człowiek ~ oświecenie
~ rozum ~ wampir

Joshua York – wampir oświecony. O protagoniście powieści *Ostatni rejs „Fevre Dream”* George’a R. R. Martina

Koegzystencja ludzi i wampirów to problem, który coraz częściej staje się tematem literackim. Autorzy zastanawiają się, na jakich zasadach mogłaby ona przebiegać, jakie warunki muszą zostać spełnione, by nie dochodziło do antagonizmów pomiędzy dwoma wrogimi sobie gatunkami. Najbardziej interesującym przykładem takiej literatury jest cykl powieści o przygodach Sookie Stockhouse pióra Charlaine Harris, będący podstawą serialu *Czysta krew*. W wykreowanym przez pisarkę świecie, dzięki wynalezieniu sztucznej krwi, wampiry postanawiają ujawnić światu swe istnienie i współegzystować razem z niedawnymi ofiarami. Współpraca ta przebiega różnorako, pokazując dość wymownie, iż obydwu stronom nie jest łatwo zmienić wykształcone przez wieki przekonania.

Sam problem współistnienia wampirów i ludzi podjął George R. R. Martin w swej powieści *Ostatni rejs „Fevre Dream”*. Fabuła skupia się na postaci Joshuy Yorka, wampira, który postanawia wyprowadzić swoich pobratymców z mroku oraz pomóc im uporać się z tzw. czerwonym pragnieniem, o którego istnieniu dowiedział się od ojca:

– Oni nie potrafią sobie pomóc. Ten naród jest dotknięty przekleństwem czerwonego pragnienia, które zaspokaja jedynie krew. To zguba nas wszystkich. – Zapytałem go, czym jest czerwone pragnienie. – Wkrótce się dowiesz – odparł. – Nie sposób go z niczym pomylić¹.

Problem ten jest dwuwymiarowy. Z jednej strony bohater zostaje zde-rzony z realnym mrokiem uosabianym przez wampiry, z drugiej zaś ma to wymiar metaforyczny. Tego typu postępowanie pobratymców uważa on za przejaw zacofania oraz pewnego rodzaju konserwyzmu.

¹ G. R. R. Martin, *Ostatni rejs „Fevre Dream”*, przeł. R. P. Lipski, Poznań 2010, s. 243. Wszystkie przytaczane cytaty pochodzą z tego wydania.

Żądza krwi sprawia, że wampiry są niczym zwierzęta, kierują się wyłącznie zaspokojeniem pierwotnych potrzeb, w tym przypadku – głodu. To „zezwierzęcenie” przeraża Joshuę, dlatego też postanawia z nim walczyć. Najpierw zwraca się, jak wielu ludzi, w stronę religii:

miałem na szyi krzyżyk, ukląknę przed ołtarzem i modliłem się żarliwie, wokół mnie stały posągi i płonęły świece, czułem się bezpieczny w tym miejscu w towarzystwie sługi bożego. W niecałe trzy godziny potem rzuciłem się na niego i zabiłem go w jego kościele (s. 249).

Religia w tym wypadku okazuje się ślepym zaułkiem. Joshua, będąc wychowanym wśród ludzi, żywi przekonanie, iż właśnie zwrócenie się ku Bogu pomoże mu okiełznać swą zwierzęcą naturę. Nadzieje te okazują się płonne, kult oparty na wierze w transcendentną istotę nie pomaga mu zrozumieć swojej natury. Jak sam wyznaje: „skoro religia nie przyniosła odpowiedzi, to, co mną powodowało, nie mogło mieć nadnaturalnych korzeni” (s. 249–250). Ta zmiana, gdy chodzi o dotychczasowe postrzeganie samego siebie, jest dla mnie kluczowa. W literaturze pojawia się postać wampira oświeconego, zawierającego własne jestwo rozumowi, a także decydującego się szukać odpowiedzi w metodach czysto naukowych. Jednocześnie zwrot ten można interpretować jako odrzucenie „mroków” średniowiecznego myślenia i skierowanie się ku przekonaniom, jakie niosło ze sobą oświecenie (wiera w siłę umysłu). Joshua od tej chwili postanawia zaufać głównie rozumowi, za jego pomocą chce zwalczyć zwierzęcą naturę wampirów i w ten sposób stać się bliższy człowiekowi, a co za tym idzie – zrobić wiekopomny krok w kierunku pogodzenia obydwu gatunków.

Ks. Ignacy Bokwa, mówiąc o oświeceniu, zauważa, że w tej epoce chodziło „o podkreślenie oświecenia ludzkiego rozumu. To ludzki rozum jest źródłem blasku pozwalającego powstać nowemu obrazowi świata, usuwając ciemności poprzedniego czasu”². Nowym światem w powieści Martina będzie ten, w którym uda się powstrzymać czerwone pragnienie, sprawić, że wampir przestanie być istotą nastawioną wyłącznie na zaspokajanie żądzy krwi. Dążenia bohatera wynikają z dramatu, który wydarzył się w jego życiu:

[...] podążyłem ustami do jej szyi, odnalazłem tętnicę, otworzyłem ją... i syciłem się. Długo. Bardzo długo. Byłem taki spragniony, a jej życie takie słodkie. Kiedy ją puściłem i odstąpiła ode mnie na chwiejnych nogach, żyła jeszcze, właściwie dogorywała, blada jak trup i konająca, ale nadal przytomna. Ten wyraz jej oczu [...]. Ze wszystkich rzeczy, które zrobiłem w całym swoim życiu, ta była najplu-gawsza (s. 253).

2 Ks. I. Bokwa, *Wolfganga Welscha koncepcja rozumu transwersalnego*, „Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2008, nr 2, s. 9.

Zabicie najbardziej zaufanej mu osoby wyzwoliło w bohaterze zupełnie nowe siły do walki ze swoim zwierzęcym instynktem. Po pierwszym poddaniu się rozpacz i próbie samobójczej postanawia poświęcić resztę swojego życia na walkę z kłutwą krwi. Mając do wyboru akceptację, czyli życie w ciemności, lub sprzeciw wobec niej, wybiera drogę światłego rozumu. Dalsze tkwienie w „ciemności” byłoby zaprzeczeniem dotychczasowych działań wampira, opartych o systematyczne poznawanie samego siebie, swoich mocy, różnic pomiędzy sobą samym a ludźmi. Postanawia odpokutować winy poprzez wynalezienie lekarstwa na czerwone pragnienie, chce także odnaleźć resztę pobratymców, by w ten sposób dowiedzieć się więcej o gatunku, do którego przynależy:

Stwierdziłem, że to, co się stało, zaowocowało we mnie pewnym postanowieniem – zapragnąłem mianowicie zmienić styl życia, mój i mego ludu, uwolnić nas od tego, co mój ojciec nazywał przekleństwem czerwonego pragnienia, abyśmy nie musieli dłużej pozbawiać tego świata piękna ani życia (s. 256).

W tym celu poszerza swoją wiedzę, gdyż rozumie, że jest mu ona potrzebna, by wizja ta miała szansę się ziścić:

Oczekiwanie wykorzystałem na studiowanie medycyny [...]. Zaprzyjaźniłem się z wieloma lekarzami, pewnym znanym chirurgiem i kilkoma luminarzami powszechnie znanej akademii medycznej. Czytałem traktaty medyczne, zarówno stare, jak i nowe. Interesowałem się chemią, biologią, anatomią, a nawet alchemią, aby poszerzyć swoją wiedzę. Stworzyłem laboratorium, aby prowadzić w nim eksperymenty (s. 257).

Joshua kieruje poczucie misji. Czuje, iż jego zadaniem jest przepędzenie „cieniów” dawnego życia, skierowanie pobratymców ku przyszłości jaśniejszej blaskiem nadziei na lepsze jutro, całkowita zmiana ich dotychczasowej egzystencji. Ulrich im Hof, o epokach poprzedzających oświecenie, pisał:

kiedy spoglądano na poprzednie stulecia, wydawało się, że [...] brakowało im [...] światła. Historia ludzkości jawiła się już nie jako droga wiodąca nieuchronnie do schyłku świata i Sądu Ostatecznego, lecz jako powolny marsz od prymitywnych początków do coraz pełniejszych form istnienia³.

Z kolei Johan Huizinga zauważał: „oto po raz pierwszy wołanie biegło nie wstecz, lecz naprzód: dla tej epoki zbawienie nie polegało na rzekomym odtworzeniu idealnej przeszłości, ale na ufności w siły własnego rozumu i ducha”⁴. Tym samym główny protagonista powieści Martina staje się nową nadzieją dla wampirów, jego mocne postanowienie o wydobyciu ich ze świata mroku stawia go w pozycji człowieka oświeconego, który przestaje kierować się wyłącznie zabobonami, lecz każde wierzenie inter-

3 U. im Hof, *Europa Oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1995, s. 12.

4 J. Huizinga, *Naturbild und Geschichtsbild im 18. Jahrhundert* [w:] *idem, Parerga*, Basel 1945, s. 160.

pretuje z pozycji pragmatyka, badając je pod kątem informacji mogących dostarczyć nowego spojrzenia na swój gatunek.

Po latach badań, prób i niepowodzeń Joshua osiąga sukces, choć początkowo nie zdaje sobie sprawy z wielkości własnego odkrycia:

Następnej nocy doświadczyłem gorąca i ogólnego zaniepokojenia zwiastującego nadejście pragnienia, nalałem więc do szklanki mego specyfiku i upiłem łyk z trwogą, że mój triumf okaże się ułudą, niespełnionym marzeniem. A jednak niepokój ustąpił. Także tej nocy nie zaznałem pragnienia ani nie wyruszyłem w noc, by polować i zabijać [...]. Dokonałem tego, co nie udało się dotąd nikomu z mojej rasy, wtedy jednak w przypiływie gorączkowego szaleńczego triumfu nie zdawałem sobie z tego sprawy. Zapoczątkowałem nową epokę dla mojego, ale i twojego ludu. Mrok bez trwogi, koniec podziałów na łowców i ofiary, kres ukrywania się i rozpacz. Koniec z nocami pełnymi krwi i upodlenia (s. 260).

To historyczne wydarzenie trudno porównać do czegokolwiek, co miało miejsce w dziejach zarówno ludzkości, jak i wampirów. Pierre Chaunu, analizując znaczące wydłużenie się życia w czasach oświecenia, konstatował: „dziesięć lat więcej: odcinek życia dorosłego [...] wzrósł dwukrotnie. Jak ocenić tego rodzaju zmianę? Po prostu nie ma dla niej ekwiwalentu. Decyduje ona o wszystkich innych zmianach”⁵. Podobnie jest w przypadku mikstury wynalezionej przez Joshuę. Oznacza ona zmianę, jakiej nie doświadczone nigdy wcześniej, wyjście z ciemności wprost do swoich niedawnych ofiar, nadzieję na to, iż wreszcie obydwie gatunki będą mogły żyć w zgodzie.

Odtąd bohater postanawia systematycznie odnajdywać pobratymców i sprowadzać ich z drogi „mroku” na drogę „światła”. W tym celu zawiązuje spółkę z kapitanem Abnerem Marshem i wspólnie budują parowiec, nadając mu nazwę *Fevre Dream*. Jak tłumaczy Joshua podczas rozmowy z Abnerem: „uznałem, że mając własny parowiec, będę mógł cieszyć się luksusami, do których przywykłem, a równocześnie zyskam środek transportu i swobodę niezbędną podczas prowadzenia poszukiwań” (s. 275). Kieruje się zdrowym rozsądkiem, trzeźwym spojrzeniem na konkretną sprawę, wymagając poniekąd tego samego od swojego przyszłego współnika:

- Wspólnik [...] musi być godny zaufania, gdyż w jego rękach spoczywać będzie los mojego statku. Ponadto musi być odważny. Nie potrzeba mi słabeuszy, ludzi zabobonnych ani odznaczających się fanatyczną wręcz religijnością. Czy jest pan religijny, kapitanie?
- Nie – odparł Marsh. – Nie przepadam za fanatykami w koloratkach, i z wzajemnością. York uśmiechnął się.
- Pragmatyk. Potrzebny mi pragmatyk (s. 18).

5 P. Chaunu, *Cywilizacja wieku oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1993, s. 31.

Zbigniew Drozdowicz pisze, że jednym z „wiodących motywów epoki Oświecenia jest wyzwalanie umysłu z różnego rodzaju błędów i uprzedzeń oraz idea obwiniania o »skrępowanie« go więzami ciemnoty, nietolerancji i fanatyzmu religijnego»⁶. Abner Marsh, chcąc działać razem z Joshuą Yorkiem, musi wyzbyć się myślenia, które ogranicza umysł, nie pozwala w sposób racjonalny i wyważony ocenić całej sytuacji. Ma także zgodzić się na cokolwiek ekscentryczne zachowanie współnika oraz nie zadawać zbyt wielu pytań. Początkowo Abner zgadza się na taki rodzaj współpracy, gdyż zależy mu na zbudowaniu parowca, będącego chlubą całej Missisipi. Margaret L. Carter, analizując zachowanie Joshuy w artykule *Vampire – Human symbiosis in »Fevre Dream« and »The Empire of Fear«*, wysnuwa wniosek, iż wampir „manipuluje Abnerem, wykorzystując jego marzenie o byciu kapitanem najszybszego parowca na rzece”⁷. Patrząc na relacje tej dwójki wyłącznie poprzez pryzmat zaufania, można się przychylić do tego zdania, jeśli jednak użyty zostanie kontekst zdroworozsądkowy, sprawa wygląda zgoła inaczej.

Żyjąc wśród ludzi, Joshua bardzo dobrze poznał ludzką naturę wraz z jej skłonnością do niszczenia wszystkiego, co obce. Pomimo szlachetnej idei, jaką jest pokojowe istnienie obu gatunków, zdaje sobie sprawę, iż wyznanie całej prawdy mogłoby mieć tragiczne konsekwencje i skutecznie zahamowałoby jego plany. Podczas przywołanej powyżej rozmowy woli zataić niektóre informacje przed Abnerem, wiedząc jednocześnie, że nadejdzie chwila, gdy będzie zmuszony wyznać mu całą prawdę, nie pomijając także wydarzeń ze swojej przeszłości. Nie będzie także nadużyciem stwierdzenie, że chce on również przygotować współnika na takie informacje poprzez odwołanie się do pragmatyzmu, kwestii rozumu i spokojnego, rzeczowego spojrzenia na wydarzenia, których Abner był i będzie świadkiem, a związanych z problemem istnienia wampirów. Sugestia, by kapitan przestał bać się nieznanego, pojawia się podczas jednej z rozmów pomiędzy Joshuą a nawigatorem Jefferesem, gdy wampir analizuje jeden z wierszy Byrona. Mówi wtedy:

– Noc jest piękna i możemy mieć nadzieję, że zdołamy odnaleźć spokój i szlachetność w jej mrocznej wspaniałości. Zbyt wielu ludzi zgoła bezpodstawnie lęka się ciemności.

– Być może – mruknął Jeffers. – Choć czasem obawy te bywają uzasadnione.

– Bynajmniej – rzucił Joshua York (s. 219).

Ciemność to zabobon, irracjonalny lęk przed nieznanym. Wampir wierzy, iż właśnie ta niezgłębiona ciemność kryje w sobie mnóstwo

6 Z. Drozdowicz, *Filozofia francuska w epoce Oświecenia*, Poznań 2005, s. 41.

7 M. L. Carter, *Vampire – Human symbiosis in Fevre Dream and The Empire of Fear* [w:] *The Blood is the life: Vampires in literature*, ed. by L. G. Heldreth, M. Pharr, Wisconsin 1999, s. 172.

nieodkrytych dotychczas przeżyć, które człowiek mógłby wykorzystać z pożytkiem.

Niestety lęk i brak zrozumienia skutecznie przesłaniają ludziom zdolność do racjonalnego myślenia, co widać w sytuacji, gdy Abner poznaje prawdę. Wyzywa wtedy Joshuę od plugawych wampirów, kłamców, zabójców. Strach mąci mu umysł, nie pozwalając na spokojne rozważenie informacji, jakie do niego dotarły. Joshua odwołuje się wtedy do inteligencji kapitana:

– [...] Wolę zgnić w jednej z nowoorleańskich mogił, niż dowodzić statkiem stada wampirów.

– Zapytałem cię któregoś razu, czy jesteś przesądny albo może pobożny [...]. W obu przypadkach zaprzeczyłeś. A teraz mówisz o wampirach jak jakiś ignorant [...]. Jesteś zbyt inteligentny, Abnerze, aby uwierzyć w takie bzdury! Odrzuć na moment trawiące cię lęki i gniew i zacznij myśleć!

To przywołało Marsha do porządku. Drwiący ton Joshuy sprawił, że faktycznie zaczął postrzegać bezsens i irracjonalność tego, w co rzekomo miał wierzyć (s. 236).

Wspólnik niejako zmusza Marsha, by ten przestał tkwić w mroku religijnych wierzeń czy niesamowitych opowieści. Ma myśleć jak człowiek oświecony, pozwolić, by o wszystkim decydował pragmatyzm i racjonalizm, których Joshua jest zwolennikiem. Powstałe przez wieki mity znacząco ubarwiły postać wampira, niektóre podania zniekształciły pierwotną wymowę ich historii, w wyniku czego ludzie zaczęli spoglądać na ten gatunek wyłącznie poprzez pryzmat potworów żywiących się ludzką krwią. Joshua nie unika odpowiedzi na pytania o ten aspekt, lecz ma także nadzieję, iż Abner wykaże się szerszym oglądem i oddzieli fikcję od rzeczywistości, a co za tym idzie – otworzy się na lepsze poznanie stworzeń innych niż ludzie. Sam Joshua, poprzez wyznanie prawdy, pragnie zburzyć niewidzialny mur postawiony pomiędzy dwoma gatunkami, położyć podwaliny pod wspólne życie wampirów i ludzi:

Coś stale mnie powstrzymywało przed zabiciem ciebie. Mam już dość śmierci, strachu i nieufności pomiędzy naszymi rasami. Doszedłem do wniosku, że być może udałoby się nam nawiązać współpracę [...]. Udowodniłeś, że jesteś silniejszy, niż przypuszczałem, a w dodatku bezgranicznie lojalny [...]. Postanowiłem pozostawić cię przy życiu i jeśli znów do mnie przyjdiesz, wyznać ci całą prawdę, zarówno tę dobrą, jak i tę złą (s. 239).

Towarzyszka Joshuy, wampirzyca Valerie, boi się, że kapitan Marsh nie zrozumie niczego i wszystko skończy się jak zawsze: polowaniem na potwory, pożogą oraz zniszczeniem. Sam Joshua uważa inaczej, postanawia wyjść poza przyjęte przez wampiry myślenie, iż ludzie mogą im służyć wyłącznie za pożywienie, a jeśli jakiś człowiek pozna prawdę, to należy pozbawić go życia. Bohater posiada odwagę samodzielnego myślenia, której domagał się Immanuel Kant, dzięki czemu odcina się od przyjętego

sposobu widzenia świata, zarówno wśród ludzi, jak i wampirów. Wie, że strach ogranicza rozum, prowadząc go do swoistego paraliżu, co uniemożliwia rozważenie rozwiązań wymagających większego nakładu sił, poświęceń, zrozumienia inności. Brak szerszej perspektywy nie pozwala na rozwój: prowadzi wręcz do cofania się, a takich rzeczy chce uniknąć Joshua, stąd też postanowienie o byciu całkowicie szczerym z Abnerem. Wiedza przekazana w ten sposób kapitanowi ma na celu pomóc mu lepiej pojąć obcy świat, o którym ten – pomimo braku jakiejkolwiek wiedzy – wyrobił sobie negatywną opinię. Poprzez odwołanie się do racjonalnej strony osobowości kapitana Marsha, Joshua żąda, by ten dokonał ponownej oceny „ludu nocy”, a także przewartościował swoje sądy. Pokazuje mu także, że na takiej koegzystencji wszyscy mogą tylko zyskać:

Tak bardzo możemy sobie nawzajem pomóc, Abnerze! Możemy nauczyć was waszej historii, od nas natomiast moglibyście nauczyć się samouzdrawiania, poznać sekret dłuższego życia [...]. Wasi chirurdzy i lekarze mogliby pomóc naszym kobietom przy porodach, aby prokreacja nie musiała oznaczać śmierci. Nie ma granic tego, co moja rasa może stworzyć i czego może dokonać (s. 271).

Wzajemna nauka pozwoli rozwinąć się każdemu z tych gatunków, a racjonalne spojrzenie na kwestię wampiryzmu wyprze niepotrzebne lęki, zaś sam wampir przestanie być obcym, którego z punktu widzenia ludzi należy zniszczyć.

Po opowiedzeniu historii swojego życia Joshua wyznaje współnikowi, iż żywi nadzieję na lepsze jutro dla obydwu gatunków:

Jestem już bliski realizacji mego marzenia. Pokonując czerwone pragnienie, odniosłem swój pierwszy wielki triumf. Chciałbym myśleć, że dzisiejszej nocy ty i ja odnieśliśmy drugi, budując podwaliny przyjaźni i zaufania pomiędzy naszymi rasami. „Fevre Dream” popłynie na granicy między nocą a dniem, przeganiając widma starych lęków wszędzie, dokądkolwiek dotrze (s. 291).

Zaufanie, jakim Abner Marsh-człowiek, obdarza Joshuę Yorka-wampira, staje się pierwszym krokiem na długiej drodze, której ostatecznym celem ma być wzajemne zrozumienie. Kapitan postanawia odrzucić ciemnotę „średniowiecza” i podążać drogą racjonalnego poznania, empirycznego doświadczenia, co wyrażone zostaje później w rozmowie Abnera z Tobym, czarnoskórym kucharzem na parowcu. Marsh mówi:

Wiesz, że nigdy nie byłem gorącym zwolennikiem niewolnictwa, choć przyznaję, że nie robiłem wiele, aby z nim walczyć. Pewnie byłoby inaczej, ale ci abolicjoniści to straszni religijni fanatycy. Pomyślałem sobie jednak, że, kto wie, może oni mimo wszystko mają rację. Nie wolno ot tak... wykorzystywać innych ludzi i traktować ich, jakby nie byli istotami ludzkimi. Wiesz, o co mi chodzi? Prędkiej czy później to się musi skończyć (s. 307).

Powyższe słowa, wypowiedziane na południu Stanów Zjednoczonych, najlepiej obrazują zmianę, jaka dokonała się w Abnerze Marshu. Do tej

pory niezdecydowany w kwestii niewolnictwa, pod wpływem doświadczeń Joshuy, jego niezmałonej wiary, gdy chodzi o lepsze jutro dla ludzi i wampirów, opowiada się za szacunkiem dla inności, wzajemnym zrozumieniem i wolnością. Drozdowicz, analizując *Deklarację Praw Człowieka i Obywatela*, zauważa: „nie jest kwestią przypadku, że na pierwszym miejscu została postawiona wolność. Ona bowiem stanowi dla oświeconego »człowieka i obywatela« wartość nadrzędną, wyznaczającą i określającą sens wszystkich pozostałych”⁸. Osobnym problemem jest ówczesne rozumienie pojęcia „człowieka i obywatela”, bardziej istotna byłaby sprawa dotycząca owej wolności przysługująca każdemu, bez względu na pochodzenie. Marsh zaczyna dostrzegać, iż nieludzkie traktowanie tych, którzy różnią się od reszty społeczeństwa, wyłącznie pogłębia podziały i nie prowadzi do niczego dobrego. Postuluje zrationalizowanie dotychczasowych sądów oraz zupełnie nowe spojrzenie na czarnoskórych ludzi, będących niewolnikami, czyli istotami nieludzkimi, a przez to gorszymi.

Joshua konsekwentnie dąży do zmiany sposobu myślenia, gdy chodzi o relacje na linii wampiry–ludzie. Zdaje sobie sprawę z długotrwałości tego procesu, wysiłku i wielkiej woli ze strony obydwu gatunków. Punktem zwrotnym jest spotkanie z wiekowym wampirem, Damonem Julianem, chcącym dalej tkwić w mroku „średniowiecza”. Opiera się on nadciągającemu rozwojowi, wykazując ignorancję, gdy chodzi o zmiany zachodzące w świecie. Nie postrzega ludzi jako równych sobie. Dla niego są oni bydlęm:

Bydło żyje i umiera w śmiertelnym strachu przed nami, istotami z natury wyższymi od niego. Nawiedzamy je w snach, szuka więc pocieszenia w kłamstwach i wymyśla bogów [...]. Głosisz nowy porządek, ale co mielibyśmy rozpocząć? Czy mamy stać się podobnymi bydłu? Płonąć w płomieniach ich słońca, pracować, jeśli tylko znajdzie się dla nas jakieś zajęcie, korzyć się przed ich nogami? Nie. To zwierzęta, niższa rasa, nasze naturalne i najcudowniejsze ofiary. Taka jest natura rzeczy⁹.

Wampiry to rasa panów¹⁰, ludzie zaś to nikt inny jak poddani oraz pożywienie:

Niech bydło tworzy życie, piękno i co tylko. My natomiast przejmujemy jego dzieła, wykorzystamy je i zniszczymy, jeśli taka będzie nasza wola [...]. Jesteśmy władcami.

8 Z. Drozdowicz, *op.cit.*, s. 62.

9 Można tutaj dostrzec odwołanie do łańcucha pokarmowego. W myśl rozumienia Damona to nie człowiek znajduje się najwyżej, ale właśnie wampir.

10 Rozumowanie Damona jest typowe dla teorii rasowej, która zaczęła rozwijać się pod koniec XIX wieku. Za jej „ojca” uważany jest Artur de Gobineau. Widoczne są także wpływy filozofii Artura Schopenhauera oraz Fryderyka Nietzschego. Szerzej na ten temat zob. A. Gobineau, *The Inequality of human races*, przeł. A. Collins, London 2015; F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Kraków 2006; A. Schopenhauer, *O podstawie moralności*, przeł. Z. Bassakówna, Kraków 2006.

Panami. Władcy nie pracują. Niech ludzie szyją ubrania. My będziemy je nosić. Niech budują parowce. My będziemy na nich pływać. Niech marzą o życiu wiecznym. My będziemy je przeżywać i wysysać z nich życie, sycąc się ich krwią. Jesteśmy panami tej ziemi, a to nasze dziedzictwo [...], nasze przeznaczenie (s. 316–317).

Damon używa słów typowych dla władcy absolutnego, istoty niepotrafiącej przyjąć do wiadomości, iż ma zejść z piedestału, stać się równym swoim poddanym. Ci, którzy są słabi, zasługują jedynie na to, żeby ktoś nimi rządził: dotyczy to zarówno ludzi, jak i „ludu nocy”. Według niego, „oczywiste jest, że przywództwo należy do silnych” (s. 318). Różni się więc znacząco od Joshuy, wierzącego we współpracę z ludźmi. Dla Damona koegzystencja to nic innego jak mrzonka naiwnego idealisty, który zbyt długo żył w świecie „bydła”. Patrzenie na czyny wampirów z perspektywy ludzi uważa za ułomność Joshuy. W jego mniemaniu został on spaczony złym myśleniem, błędnym postrzeganiem takich kwestii, jak dobro, zło, postawa moralna czy stosunek do zabijania. Nie widzi potrzeby i sensu w zmianie dotychczasowego zachowania wampirów, nadawania ludzkiemu życiu ważności. To osoba żyjąca w ciemności, gardząca światłem przynoszonym przez pobratymca.

Filozofię Juliana wyznaje część „ludu nocy”. Przejmuje ona Fevre Dream, kontrolę nad innymi wampirami i wprowadza rządy oparte o terror, ale także folgowanie czerwonemu pragnieniu. Z czasem na statku pojawiają się dwa przeciwległe sobie obozy: Damona i Joshuy. W drugim wampiry zamiast krwi piją specjalną miksturę stworzoną wiele lat wcześniej przez Yorka, co pozwala im poniekąd dostrzec bezsens dotychczasowego sposobu życia. Zdają sobie sprawę, iż takie postępowanie w dalszej perspektywie doprowadziłoby ich do wyginięcia, gdyż Julian nie troszczy się o zachowanie jakichkolwiek pozorów i stale naraża własny gatunek na zdemaskowanie. Kieruje się bliżej nieokreślonymi kaprysami pasującymi raczej do specyficznego libertyna aniżeli rozumnego przewodnika swojego ludu, którym ma zamiar władać, lecz nie chce go prowadzić.

Pomimo ogromnej mocy Damon nie potrafi podporządkować sobie Joshuy. Niezlomna wola protagonisty, trwanie w „światłości”, z czasem stają się przeszkodą dla Juliana. Postanawia wtedy złamać pobratymca poprzez przeciągnięcie na swoją stronę Abnera Marsha. Kusi on kapitana dalszym dowodzeniem Fevre Dream, majątkiem, kobietami. Niczym biblijny szatan odwołuje się do najniższych, ludzkich pragnień, byleby osiągnąć swój cel. Próba ta spełza na niczym, ponieważ Marsh w ostatniej chwili rozumie, jaki jest prawdziwy cel wampira:

A więc o to chodzi. Jeszcze go nie pokonałeś, prawda? Wychłostałeś, ale on wciąż żyje i nie potrafisz go zmusić do wypicia krwi, nie umiesz sprawić, by się zmienił [...]. Chodzi o Joshuę. Gdybym do ciebie przystał, załamałby się, a ty osiągnąłbyś swój cel. Joshua mi zaufał. Chcesz mnie pozyskać, bo wiesz, jak wiele to znaczy dla niego (s. 447).

Damon nie potrafi znaleźć odpowiedzi na racjonalizm i mądrość Yorka. Przyzwyczajony do łatwego dostawania tego, co chciał, nagle napotyka ogromny opór. Choć podporządkowuje sobie Joshuę, nie potrafi w żaden sposób znaleźć sposobu na jego niezłomne przekonania, ukształtowany przez dekady rozum człowieka oświeconego. Inaczej rzecz ujmując: Damon Julian w starciu z Joshuą Yorkiem nie ma żadnych merytorycznych argumentów. Kwestie siły, wyższości gatunkowej, bycia lepszymi, są natychmiast rozbijane przez idee pobratymca. Julian proponuje stagnację, z kolei Joshua – systematyczny rozwój. Damon nie posiada żadnej kontrpropozycji, dzięki której mógłby wykazać, że York myli się, bądź że jego rozumowanie ma bardzo kruche podstawy.

Sam protagonista zdaje sobie sprawę, iż pod rządami Juliana wampiry czeka śmierć, dlatego też po wielu latach niewoli znajduje w sobie siły, by odejść i sprzymierzyć się z Abnerem. Ma on też dodatkową motywację w postaci faktu, iż jego partnerka, wampirzyca Cynthia, jest w ciąży. Dotychczas do poczęcia dochodziło w specyficznych warunkach:

Nie odczuwamy popędu płciowego, podczas gdy u ludzi jest on niemal równie silny jak nasze czerwone pragnienie [...]. Samce z mojej rasy odczuwają pożądanie, tylko gdy samica ma okres rui, co zdarza się nad wyraz rzadko, częściej zaś gdy samiec i samica dokonają wspólnie zabójstwa (s. 266).

Ze śmierci rodzi się nowe życie, w dodatku narodzenie nowego członka „ludu nocy” oznacza również śmierć dla matki. Jak mówi Joshua: „nasze życie od samego poczęcia naznaczone jest krwią i śmiercią” (s. 266). Teraz jednak było inaczej:

Po raz pierwszy w naszej historii poczęcie było wolne od czerwonego pragnienia [...]. To było niewiarygodnie silne, Abnerze. Tak silne jak pragnienie, aczkolwiek odmienne, czystsze. Miał śmierci odczuwaliśmy pragnienie życia [...]. Chcę, aby te narodziny stanowiły dla mojej rasy nowy początek (s. 550–551).

Potomek tej dwójki będzie symbolem nowej epoki, w której to „lud nocy” porzuci czerwone pragnienie, odejdzie od śmierci, skieruje się ku życiu. By ta chwila mogła się ziścić, musi odejść ciemność dawnych czasów reprezentowana przez Damona Juliana. Dopiero wtedy wampiry będą mogły zostać „oświecone” światłem nadziei. Walka, do której dochodzi, jest trudna, lecz Joshua wychodzi z niej zwycięsko. Stając się nowym przywódcą, wreszcie może zakończyć tysiącletnie życie swoich pobratymców w mroku, wprowadzić ich w zupełnie nowy, lepszy świat.

Na sam koniec należy zapytać, czy marzenia Joshuy nie są jednak mrzonką? Wampir wie, że czerwone pragnienie potrafi być niezwykle potężne, przyćmiewa nawet najpotężniejszy umysł, czego parokrotnie

sam doświadczył¹¹. W ten sposób koegzystencja oraz racjonalne postępowanie są poddawane w wątpliwość i trudno nie wyrażać obaw wobec ambitnych idei wampirzego protagonisty. Moim zdaniem dobrą odpowiedzią na te kwestie jest finał całej historii, który chciałbym także uczynić podsumowaniem niniejszego wywodu:

Joshua York powolnym, lunatycznym krokiem skierował się w stronę baru. Marsh podał mu butelkę, a Joshua chwycił go za rękę. Marsh znieruchomiał. Przez dłuższą chwilę nie wiedział, co się stanie, czy Joshua pociągnie z butelki, czy rozerwie mu żyły w nadgarstku.

– Wszyscy musimy dokonywać wyborów, Joshua – rzekł półgłosem [...].

Joshua York przyglądał się Marshowi beznamiętnym wzrokiem. Wreszcie wyłuskał butelkę z ręki kapitana, wychylił głowę do tyłu i przyłożył szyjkę do ust [...]. Marsh wyjął drugą butelkę ohydneho trunku, odbił szyjkę o kant marmurowego kontuaru i uniósł butelkę do ust [...]. Wypili obaj (s. 583).

Bibliografia

- Bokwa ks. I., *Wolganga Welscha koncepcja rozumu transwersalnego*, „Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2008, nr 2.
- Chaunu P., *Cywilizacja wieku oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1993.
- Drozdowicz Z., *Filozofia francuska w epoce Oświecenia*, Poznań 2005.
- Gobineau A., *The Inequality of human races*, przeł. A. Collins, London 2015.
- Hof U. im, *Europa Oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1995.
- Huizinga J., *Parerga*, Basel 1945.
- Martin G. R. R., *Ostatni rejs „Fevre Dream”*, przeł. R. P. Lipski, Poznań 2010.
- Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Kraków 2006.
- Schopenhauer A., *O podstawie moralności*, przeł. Z. Bassakówna, Kraków 2006.
- The Blood is the life: Vampires in literature*, ed. by L. G. Heldreth, M. Pharr, Wisconsin 1999.

¹¹ Swoistą ironią jest fakt, że właśnie niezwykle potężne czerwone pragnienie przyczynia się do porażki Damona Juliana, gdy Joshua rzuca mu wyzwanie i pokonuje, stając się jego Mistrzem Krwi. To pokazuje, iż bestialska natura wampirów, choć jawiąca się Yorkowi jako coś absolutnie niedopuszczalnego, jest im potrzebna do przetrwania wśród swoich.

Summaries

Daniel Wojtucki

The Elements of Faith in a Harmful Posthumous Activity of the Dead in Silesia and Moravia in Consideration of Reports and Documents from the 16th-18th Century Period

A faith in harmful posthumous activity of the dead is present in every culture. Some researchers see such faith as a logical result of the witch hunts; the belief that the dead return to inconvenience the living has therefore filled the gap, created when the trials of witchcraft were gone. Very often, the people accused of harmful posthumous activity were good, helpful being when they were alive: neighbors and craftsmen, whose entanglements with magic were not discovered or recognized in due time. Beside those cases, a belief was held that people whose time on Earth was cut tragically short could return from the afterlife. Such returner (German *Wiedergänger*), that is, a person who returned after death, could be anyone who died suddenly or in abnormal circumstances. In Silesia, there are examples of belief in such creatures from the beginning of the 16th century. The most famous ones are the case from Muchobór Wielki (now a district of Wrocław) in 1516, the one from Łosiów near Brzeg in 1572, and the one from Strzegom in 1592. Another, rather unknown and undescribed until recently case comes from Witków Śląski near Wałbrzych in 1595, where the two exhumed dead had stones placed in their mouths to prevent, as it was believed, the way of passage (both escape and entrance) of an evil spirit. There were also coins under their tongues. This documentation is particularly valuable; a significant part of information regarding the ways of protection against the harmful dead were known previously primarily from the archeologic excavations, not literary texts. Other known cases take place in the next two centuries, originating from places like Bolków (1602), Bruntál (1651), Miskowice (1665), Rybnica Leśna (1709), or, from the Silesia-Moravia frontier, Svobodné Heřmanice (1754), Libavá (and neighboring towns, around 1708–1727), Olomunec (1731).

Keywords

vampire ~ magic
~ posthumous ~ witchcraft
~ suicide ~ folk beliefs
~ death ~ Silesia ~ Moravia
~ 16th–18th century ~ the early modern period ~ gallows
~ places of execution
~ executioner ~ punishment
~ decapitation ~ Poltergeist
~ spirit ~ exhumation

Agata Szylińczuk

Blood and Vampires in the Classic Culture

The point of this article is a discussion on the imagery of blood and vampirism phenomenon in the cultures of ancient Greece and Rome. Studies were mostly based on ancient authors' writings, such as Homer, Apuleius and Marcus Annaeus Lucanus. At the very beginning there is an elaboration on blood sacrifice for the spirits of the dead and its meaning as a vehicle for the circle of life. The example of such ritual can be observed in the story of Odysseus' journey into the Hades, along with accounts of rituals in honor of the dead, especially the tradition of venerating larvae and lemur in Rome. Next, there is a description of characters showing features commonly connected with vampirism,

Keywords

vampires ~ blood ~ classic culture ~ sirens ~ ghosts

such as Greek empya, lamia, or siren. In Roman literature, there are many depictions of people coming back from the grave, and witches seducing men to drink their blood, showing traits of beings later described as the succubi. The analysis of all provided sources reveals that the term "vampirism" itself did not exist for the ancients. Nevertheless, various creatures exhibiting characteristics connected with vampires can be found in beliefs and literature.

Adrianna Fiłonowicz

Becoming a Bloodsucker. The Vampire Myth and the Imagery of the Rites of Passage

Keywords

vampire ~ rites of passage
~ Arnold Van Gennep
~ blood

The article focuses on the theme of creating new vampires, which is present in almost every incarnation of the vampire myth. The particular elements of that process reflect the respective parts of rites of passage and are filled with ritualistic symbolism. The analysis of the process helps the author confirm the thesis that the theme of "becoming another" consists mainly of elements connected with rites of passage and is present throughout the fantasy genre of popular culture.

Anna Kaczmar

The Undead Is on the Case. The Image of a Vampiric Detective in American Popculture

Keywords

vampire ~ detective
~ redemption ~ moral code
~ mass culture

The vampire and its specific mythology became a subject matter for numerous creators of mass culture. More and more new ways of presenting the image of the vampire appeared in the cinema, many of which grossly differed from folk beliefs the creature was based upon. Therefore, the original vampiric characters started being considered canonical for the purposes of the mass culture.

In this article I want to highlight the image of the vampiric detective included in chosen texts of the contemporary popular culture. The novels and TV series based on vampiric myths treat them similarly to other text of culture inspired by previously created motifs and genres; though, in case of the popular culture, being mindful of the requirements of the contemporary mass audience is an issue.

One of the most famous characters in the vampiric vein of the pop culture in the 20th century is Angel, Buffy's beloved vampire (*Buffy the Vampire Slayer*). After leaving Sunnydale, the vampire with a soul decided to move to Los Angeles and to help and protect humans. For that purpose, he founded a detective agency which he runs with some help from beings, both supernatural and regular in nature. This is a shortened plot of *Angel*, a TV series which gained a considerable worldwide popularity.

Another American TV series, *Moonlight* (2007–2008), focuses on the problems of an 80 year old vampire and private detective, Mick St. John. This vampire is solving criminal cases and struggling with affections for the beautiful reporter Beth. In later episodes, Mick discovers painful details of his past, and must face his inner demons in relation to both Beth and his ex-wife Coraline, the person responsible for his vampiric transformation in the first place.

There are also numerous examples of vampiric detectives in literature. However, the series *Vampire for hire* by J.R. Rain, with Samantha Moon as heroine, elaborates on the criminal aspect more extensively than most of the literary works concerned with the motif. Moon was a perfect mother and a wife working at the federal office, until a vampire attacked her, changing her life. The series consists of six volumes, in which the heroine struggles with vampirism and decides to found her own detective agency.

These characters are great examples to discuss about the influence of a vampire's abilities on detective work: how some of their traits may prove helpful in solving criminal cases, while other are detrimental to such societal integration.

Magdalena Jackowska

Post-Vampire as an Element of Narrative and Fictional Complexity in Quality TV Series

TV series are currently the most popular and most watched format of contemporary television. Over the last decade, this special position was occupied by quality series (drama), which found structural support in a movie genre (Feuer) and tied intertextual alliances with other texts of popular culture. Another significant feature of quality series is narrative complexity (Mittell), which is, next to the formal procedures, often uses in its plot with numerous citations, intertextual clichés and references, relying on the cultural competence of the audience.

The vampire as a figure present in popular culture from its beginnings was well equipped for many post-soap series. The series featuring vampires are not only a reborn gothic, but, above all, a test for intertextual efficiency viewers, who can find traces of quotes or other texts of culture in “monster series”. As an example of a postmodern post-soap made by the pattern of collage of pop culture clichés can be considered, among other texts, the series *American Horror Story*, or *Penny Dreadful*. Each of them presents the character of a post-Vampire in different way. *Penny Dreadful* directly refers to the short penny-worth stories, reviving characters known from gothic novels by creating a postmodern collage tangled around the main plot. In this case, the vampire is almost directly adapted from the original texts, brought up as a handsome lover in black. *American Horror Story: Hotel* also refers to the past to create a vampiric character that will be molded with film clichés established by its predecessors (for example *Nosferatu – Symphony of Terror*, *Hunger*).

In summary, the figure of post-vampire in the quality series, understood as a part of the complexity of the narrative, is woven with pop culture images of not only its literary predecessors. It also allows itself a *mise en abyme*, drawing from the rich resources of vampire film, becoming a pop culture quote or a collage.

Keywords

quality series ~ narrative
~ intertextuality
~ postmodernism
~ vampire ~ horror

Daria Tyblewska

Modern Vampires and Humanity—Comparing Edward Cullen and Stefan Salvatore

Although vampires are perceived, first of all, as monsters which prey upon humans, consuming their blood, the image of those fictional figures is not deprived of humanity. The aim of the paper is to compare positive human traits of two modern vampires, *i.e.* Edward Cullen, the main protagonist of *The Twilight Saga* (a film series released in 2008–2012) and Stefan Salvatore, the main protagonist of *The Vampire Diaries* (a TV series released in 2009–2017).

When it comes to Edward, he believes that his vampire soul is damned but tries to stay human as much as possible—feeds only on animals, and puts safety and welfare of his loved ones before anything else. As far as Stefan is concerned, his personality is more complicated. On the one hand, he is a noble and compassionate vampire; but on the other hand, Salvatore is able to switch his humanity off—in such case, he cannot control his blood thirst and becomes a ripper.

In conclusion, one can notice humanity both in Edward Cullen and Stefan Salvatore. They certainly have conscience, try to fight with their demonic nature and care for spiritual values. In fact, due to most of their actions, they are more likely to be called heroes rather than monsters.

Keywords

vampire ~ humanity ~ film
~ series

Magdalena Grabias

Farewell to Dracula: How Contemporary Cinema has Murdered the Demon

Keywords

cinema ~ film ~ horror
~ vampire ~ Dracula
~ demon

History of the cinematic horror goes back to the pioneering times of the medium. For over a century, the genre has secured a strong position among the viewers and cinema-goers. One of the most popular motifs, and frequently retold on screen, is the story of a demonic vampire Dracula, created by the Irish writer Bram Stoker at the end of the 19th century. Stoker's literary vision has inspired over 130 film adaptations of the novel. Each of the films presents a different visual interpretation of the story and of Dracula himself. The pre-war classics portray Dracula as cold, ruthless and demonic. In the second half of the 20th century, the vampire is more often presented as a war hero and a romantic lover. The new millennium, together with a curious fashion for monsters, begins a new era for vampires and other cinematic demons. Contemporary vampires acquire milder features. They become kind and almost human, which conspicuously distances them from their archetypal demonic nature. This article discusses this peculiar transformation of a vampire character with examples of selected adaptations of *Dracula* as well as chosen contemporary vampire films, including *The Twilight Saga* and *Hotel Transylvania*.

Kaja Łuczyńska

What We Do in the Shadows—a Vampiric Mockumentary

Keywords

film ~ mockumentary
~ vampires ~ New Zealand
~ What We Do in the
Shadows

The mockumentary is a film genre that is both imitation and variation of the documentary film. It provokes, mocks and entertains, but also operates on the narration strategies and modifications present in classic documentaries. In the case of *What We Do in the Shadows* (2014, dir. Jemaine Clement, Taika Waititi), which is a mockumentary record of typical everyday life of modern vampires, author shows the main principles and characteristics of this film genre, as well as the complications that follows breaking the essential rule of every documentary (or any non-fiction films in general): to faithfully recreate the feeling of „being in the place of action”.

Paulina Kajzer

A Vampire Movie as a Tale About Time and its Value on the Example of *Only Lovers Left Alive* by Jim Jarmusch

Keywords

vampire ~ Jim Jarmusch
~ decadentism ~ nihilism
~ Detroit ~ Tangier

“The myth of the vampire is considered to be the most common and everlasting”—such words open Maria Janion's book *Vampire. A Symbolic biography*. Many years of „vampiric tradition” in culture show that this is the correct opinion. The tradition is present in folklore, literature, and even comics. However, nowadays, since the twentieth century, “the universality of the myth of the vampire has been confirmed and perpetuated by the most universal medium of today—film”. Therefore, this article is based on the example belonging to film culture. It marks the reservoir of the most important vampire topics. The author uses the example of the film *Only Lovers Left Alive* by Jim Jarmusch from 2013. This realization takes up the theme of vampirism in an unconventional way, which is also a variation on the genre of the horror. The article is an attempt to present the evidence of this. But, above all, its purpose is to show the new face of the vampire presented by Jarmusch, so far unknown in film culture—as a fantastic creature closest to the figure of a man creating a decadent narration about the culture. The vampire here is an excuse to evoke a reflection on the development of civilization and the history of mankind. In this light, Jarmusch's movie is a story about time and its values.

Karolina I. Kaleta

***Dance of the Vampires*—the History and the Reception of the Cult Musical**

The purpose of this article is to present the history of the musical *Dance of the Vampires* from its origins—the movie *The Fearless Vampire Killers*, through the first theatre premiere in Vienna in 1997, and until the last version performed in Munich. The goal of the text is to show the modifications of the storyline during the years and how the meaning of the performance transformed from the lyrical-dramatic picture of the undead into the tragicomedy with black humour or even the pastiche with slapstick jokes. The evolution of the libretto and particular productions often connected with local cultural context affecting the musical based on the place of performance. The aim of the article was to indicate controversies and curiosities connected with the performance making process and specific productions of *Dance of the Vampires*. Moreover, the philosophical references were also mentioned. Polish issues in the foreign versions of the musical were highlighted. The other aspect of the text is to analyse the reception of the performance and the initiatives bound up with it: fan clubs, internet forums, anniversary shows, backstage tours and references to the *Dance of the Vampires* in other artistic projects, such as *Vampires Rock* and *Najlepsze z Romy*.

Keywords

*musical ~ theatre ~ dance
~ vampires*

Adrianna Chorąży

Vampiric Themes in Italian Rap as Hip-Hop Idiosyncratic Symbols. The Case of *L'amore eternit* by Fedez

The article focuses on Italian hip-hop song *L'amore eternit* made by Fedez and Noemi. The author examines how the visual layer, in which the vampire motifs occur, reinterprets the textual layer, which is free of these threads. Through the use of two rap strategies, existing only in the text-visual layer, the hip-hop inversion and subtext, the text reveals new meanings. *L'amore eternit* therefore stops being about a simple love song and starts to be a denunciation of the social and political order.

Keywords

*italian rap ~ vampire
~ autoadaptation ~ hip-hop
inversion ~ subtext*

Małgorzata Potent-Ambroziewicz

***Crucifix Glitch* and *Click-Speech*—Reconstructed Vampires in the Works of Peter Watts**

The article presents the vampire characters in Peter Watts' prose. The fact, which has been particularly emphasized, is the author's specific language of *homo sapiens vampiris*, which implies his scientific approach to the phenomenon of vampirism. Not only does the author describe the old vampire click-speech, but he also portrays them as a subspecies of the human being, pointing at taxonomic differences, the most interesting of which is the *Crucifix Glitch* resulting from the brain biochemistry.

Keywords

Crucifix Glitch ~ click-speech (mode) ~ vampire

Jarosław Dobrzycki

Joshua York—An Enlightened Vampire. On the Main Protagonist of the novel *Fevre Dream*

The subject of the article is Joshua York, the protagonist of the novel *Fevre Dream* by George R.R. Martin. By reading it in the context of enlightened rationalism it will be shown that he presents the scientist type of the vampire. Rejecting the religious and superstitious ideas about vampires, guided by the "light" of the Age of Enlightenment, he wants to move his kinsmen out of the „darkness of the Middle Ages". He wants this to change his race's habit of drinking blood, resulting in vampires being able to coexist with the humans.

Keywords

*human ~ Enlightenment
~ intellect ~ vampire*

