

Adam Mazurkiewicz

Potomkowie hrabiego Draculi - szkic do portretu : (o recepcji motywów wampirycznych we współczesnej literaturze)

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (1), 207-226

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Adam Mazurkiewicz

POTOMKOWIE HRABIEGO DRACULI - SZKIC DO PORTRETU (O RECEPCJI MOTYWÓW WAMPIRYCZNYCH WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE)

U progu 2004 roku czytelnicy „Przekroju” mogli przeczytać informację brzmiącą, zdawałoby się, nieprawdopodobnie. Oto – według Konrada Dulcowskiego, autora artykułu *Smak świeżej krwi* – w Polsce można spotkać wampiry. Miałyby one kontaktować się przez internet, „przebudzając” kolejnych członków „Rodziny” (przywołane przez Dulcowskiego samookreślenie bohaterów artykułu). Co jakiś czas spotykają się oni w ustronnej willi, by – wśród dźwięków tzw. rocka gotyckiego – „dyskutować o sztuce, poezji, filozofii, trochę o okultyzmie”¹.

Zdawać by się mogło, iż w dobie merkantylizacji kultury, wiara (którą nierzadko wszak już wcześniej określano mianem zabobonu) w możliwość egzystencji wśród przeciętnych ludzi istot nieumarłych, to co najwyżej przejściowa moda. Wszak dość często kreowana jest ona przez media na potrzeby kampanii reklamowych, towarzyszących promocji filmów i gier, wykorzystujących motyw grozy. Można ją byłoby również uznać za zabawę, u podstaw której legło poczucie nudy w obliczu braku tabu we współczesnej kulturze i pogoń za sensacją (co można wyczytać „między wierszami” przywoływanego tu artykułu Dulcowskiego). Jednakże „moda” ta – czy też raczej jej literacki oddźwięk – trwa już ponad dwa wieki, niejako na marginesie zmieniających się epok i trendów kulturowych. A przecież wampir nie narodził się (czy też może należałoby powiedzieć: „nie przebudził się”?) wraz z *Narzeczoną z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethego, bądź tytułowym bohaterem *Draculi* Brama Stockera.

¹ K. Dulcowski: *Smak świeżej krwi*. „Przekrój” 2004, nr 1, 4 stycznia, s. 34. Swoistą „pożywką” dla prezentowanego w artykule Dulcowskiego zjawiska wampiryzmu zdaje się wzrost fascynacji zjawiskami paranormalnymi, będący oddźwiękiem zainteresowania ruchami związanymi z *New Age*.

Wampir, straszący odbiorców współczesnej kultury popularnej, to pogłos istoty starszej, jednej z wielu rodem z ludowego *bestiarium*². Przybierał on w wierzeniach różne postacie i nazwy, odznaczając się zarazem jedną wspólną cechą: przemożnym pragnieniem krwi, które zaspokoić mógł jedynie polując na człowieka. Do rzadkich przypadków należy literacka kreacja wampira nie posilającego się krwią. Bohaterka noweli Ernesta T.A. Hoffmana *Wampiryzm*, baronowa Aurelia – przeklęta przez matkę – spędza noc, rozszarpując trupy w trakcie sabatu:

[hrabia] w jasnym świetle księżyca zobaczył [...] krąg postaci wyglądających na upiory. Starsze kobiety, na wpół obnażone, z rozpuszczonymi włosami, przycupnęły wokół na ziemi; w środku znajdował się trup mężczyzny, którego one pożerały z zachłannością wilków. Aurelia była wśród nich³.

Zdemaskowana, wampirzyca umiera, a hrabia popada w obłąd.

Literacką kreację wampira i jego antenata rodem z ludowych opowieści łączy również dość często świadomość wyobcowania ze świata i próba przezwyciężenia tego uczucia. Znamienne dla owego poczucia obcości pozostaje silne zakorzenienie Nosferatu w jego rodowej posiadłości: przypomnijmy, iż archetypiczny pod wieloma względami Dracula w powieści Stokera przewozi do Londynu ziemię ze swego karpackiego zamku⁴. Owo zakorzenienie można odczytywać jako próbę odnalezienia trwałości w zmiennym świecie, na który wampir patrzy z perspektywy trwającej stulecia egzystencji. Don Sebastian de Villeneuve – bohater *Czarnego zamku* Leslie Danielsa – świadomy zmian w świecie, deklaruje:

[...] nienawidzę armat. Zmieniły porządek rzeczy [akcja powieści toczy się w Hiszpanii końca XV wieku]. Kilka dział mogłoby rozwalić tę wieżę w ciągu godziny. Wkrótce nie będzie zamków. Nastanie nowe życie, inny świat [...]. To koniec pewnej epoki⁵.

Podobnych uprzedzeń, związanych z postępem, nie ma bohater noweli Andrzeja Pilipiuka pt. *Reprywatyzacja*: wampir, zjawiający się w Leśniewie, pragnie skorzystać z ustawy reprywatyzacyjnej, aby odzyskać pałac. W zamian za odbudowę rodowej posiadłości

² Ludowymi wierzeniami, związanymi z wampirami i wampiryzmem, zajmowali się m.in.: A. Brückner: *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa 1985, s. 279–288; L. Pełka: *Polska demonologia ludowa*. Warszawa 1987, s. 163–177 (autor utożsamia wampiry z upiorami i strzygami); W. Solecki: *Wapierze, wpiory i strzygonie*, „Kultura” 1989, nr 44, s. 3. Według ustaleń przywołanych tu badaczy (dodajmy, iż na szczególną uwagę zasługuje praca Leonarda Pełki, przytaczającego wypowiedzi respondentów), wampirem jest zmarły powstający w nocy z grobu, by pić krew żywych, uśmiercając ich przy tym, bądź zmieniając w istoty podobne sobie. Alfonso M. diNola podaje (za: A. Strausz: *Die Bulgaren*. Leipzig 1898), że wampirami zostają zmarli, którym nie udzielono ostatnich sakramentów, bądź nie zostali pobłogosławieni znakiem krzyża. Fizycznym znakiem, umożliwiającym rozpoznanie przyszelego wampira, jest brak jednego nozdrza. Istnieją również grupy społeczne, narażone w szczególności na przemianę w wampira: przestępcy, księża zmarli w grzechu, nawróceni na islam i parający się czarną magią (zob.: A.M. di Nola: *Wstęp*. Przeł. A. Pers, [w:] E. Petoia, *Wampiry i wilkolaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Przeł. A. Pers i in. Kraków 2003, s. 25).

³ E.T.A. Hoffman: *Wampiryzm*. Przeł. B. Bielańska (cyt. za: E. Petoia, dz.cyt., s. 316).

⁴ Przywiązanie Nosferatu do miejsca narodzin nie jest oczywiście w literaturze warunkiem niezbędnym do jego egzystencji. Przypomnijmy, iż lord Ruthven w *Wampirze* Johna Williama Polidoriego nie musi każdego rana wracać do miejsca spoczynku. Podobnie wampirzyca Monika z dylogii Andrzeja Pilipiuka nie przespia dnia w trumnie, uczy się bowiem wówczas w jednym z renomowanych krakowskich liceów.

⁵ L. Daniels: *Czarny zamek*. Przeł. A. Błażejewska. Gdańsk 1992, s. 57.

i rozbudowę wsi, żąda postawienia w centrum osady stacji krwiodawstwa, w której mógłby skupować krew, by

[...] sobie kulturalnie siedzieć przy kominku i pić [ją] przefiltrowaną, schłodzoną [...] z kryształowego kieliszka [...]. Ryzyko hifa [sic!] mniejsze⁶.

We współczesnej kulturze popularnej Nosferatu można uznać za jedną z jej ikon. Mary F. Rogers, przez pojęcie to rozumie taki wytwór kultury popularnej, wpływający na relacje społeczne, który (w szczególnych przypadkach) może uzurpować sobie centralne miejsce w społecznym imaginarium. Jednocześnie zaś badaczka przestrzega przed utożsamianiem ikony jedynie z ideą: stanowi ona część doświadczenia, łącząc ze sobą fragmenty przeszłości i wpływając na przyszłość⁷. Dla bohaterów artykułu Dulcowskiego wampiryzm stał się obiektywnym zjawiskiem. Tymczasem dla wielu zwolenników przygód kolejnych wcieleń hrabiego Draculi, „wiara” w wampiry to element eskapistycznej zabawy, umożliwiającej ucieczkę od codzienności. Może dlatego taką popularnością cieszyły się i nadal cieszą literackie i filmowe wcielenia istot Wiecznie Żywych – od niemego arcydzieła ekspresjonizmu niemieckiego, *Nosferatu. Symfonia grozy* po cykl *Blade: Wieczny łowca*, *Van Helsinga* i *Underworld*), oraz gry komputerowe (*Kane*, *Dracula*)?

Jednocześnie wymogi kultury popularnej, dążącej do homogenizacji oczekiwań i potrzeb swego odbiorcy, sprawiają, iż ukształtowany na drodze konwencjonalizacji stereotyp jego postaci uruchamia już dzięki samej nazwie ciąg skojarzeń. Pozwala więc na budowanie nastroju dzięki jedynie-li przywołaniu figury Nosferatu⁸. Jakie są jednak atrybuty przypisywane wampirowi? Najczęściej postrzegany jest on jako istota aktywna nocą i przesypiająca dnie w trumnie, zazwyczaj na ziemi przodków. Żywi się ludzką krwią, może zmieniać postać (dodajmy, iż przybiera kształt nietoperza, szczura, wilka lub mgły) oraz przenikać przez ściany. Mimo iż pozornie słaby (co sugerowałaby jego bladeść), obdarzony jest niezwykłą siłą i porusza się bardzo szybko. Spośród innych cech, umożliwiających rozpoznanie wampira, należy wskazać na jego niesamowite oczy, ostre zęby i paznokcie, nieświeży oddech, zimne ciało⁹.

Analizując przywołany tu za Krystyną Walc portret wampira, można zauważyć, iż stanowi on połączenie cech *stricte* zwierzęcych (kły i pazury, służące polowaniu), antropomorficznych i nadprzyrodzonych. Zwłaszcza pierwsza i ostatnia z wyróżnionych tu kategorii sprawia, że przed wampirem nie ma ucieczki – zwierzęcemu instynktowi łowieckiemu towarzyszą cechy, dzięki którym potrafi on przeniknąć przez strażę i mury. Można byłoby rzec, iż wampir jest drapieżnikiem doskonałym, jako że człowieczy wygląd stanowi dlań kamuflaż. Pozwala mu on tym skuteczniej polować na ofiarę (tj. ludzi), że zdaje się nie różnić od niej zewnątrznie¹⁰. Podobieństwo owo jest jednakże tylko pozorne,

⁶ A. Pilipiuk: *Reprywatyzacja*, [w:] tenże, *Weźmiesz czarno kure...* Lublin 2002, s. 286.

⁷ Zob.: M.F. Rogers: *Barbie jako ikona kultur*. Przeł. E. Klekot. Warszawa 2003, s. 24.

⁸ Por.: A. Gemra: *Wyobraźnia na manowcach: powieści niesamowite. Próba opisu*. „Literatura i Kultura Popularna” 2000, t. IX, s. 163.

⁹ Zob.: K. Walc: *Postać wampira we współczesnym horrorze*. „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. V, s. 134.

¹⁰ Znamienią pod tym względem jest scena z filmu *Blade: Wieczny Łowca*, w której jeden z bohaterów, podążając za przygodnie spotkaną dziewczyną, trafia do dyskoteki dla wampirów, gdzie omal nie zostaje pożarty.

o czym przekonuje się Claire, bohaterka *Światła w tunelu* Johna Skippa i Craiga Spectora. Ujrawszy z bliska wampira, dostrzegła, że

[...] nie był [on] żadnym księciem z bajki, nie przypominał go nawet odrobinę [...]. To, co wzięła za uśmiech, było w istocie złowieszczym grymasem¹¹.

Nawet jeżeli – jak w przypadku Moniki z cyklu powieści Andrzeja Pilipiuka (w której skład wchodzi *Kuzynki*, *Księżniczka* i *Dziedziczki*), bądź Weylanda z *Gobelinu z wampirem* Suzy McKee-Charnas – kły zostają zastąpione ssawką ukrytą pod językiem, wampir pozostaje istotą obcą. Niekoniecznie jednak stanowi zagrożenie dla ludzkości: Monika posila się krwią koni jedynie okresowo, co kilka lat; bohaterowie *Krwawej uczy* Patricii N. Elriod „stołują się” w Chicagowskich rzeźniach. Oczywiście obok tych wampirów, mogących koegzystować z człowiekiem, na kartach utworów czyhają również istoty żądne krwi ludzkiej i to one dominują wśród literackich kreacji Nosferatu¹².

Ich szczególną postacią są wampiry wcielone w XX-wieczne wytwory ludzkiej techniki: *Wampir LTD* Josefa Nesvadby, *Diabelski samochód* Rogera Zelaznego, *Kości ojców* Tadeusza Oszubskiego, bądź *Christine* Stephena Kinga to przykłady utworów, których bohaterowie natykają się na wampiry wcielone w samochody¹³; w *Łśnieniu* Kinga swoim wampirem jest hotel, zaś *Podstacja* Oszubskiego to przykład opowiadania o wampirze – *nomen omen* – energetycznym, wysysającym siły vitalne bohatera korzystającego z urządzeń pobierających prąd elektryczny.

To, że Nosferatu przeistoczył się z istoty biologicznej w wytwór techniki zdaje się sugerować, w jaki sposób postrzegamy cywilizację industrialną z jej standaryzującymi tendencjami. Wszak

[...] horrory mogą osiągnąć efekt jedynie wtedy, gdy źródło lęku ma społeczne odzwierciedlenie w rozpoznawalnym przez widza czasie, miejscu i kulturze¹⁴.

Niczym w twórczości pioniera rodzimej technologicznej literatury grozy – Stefana Grabińskiego – irracjonalne siły, z którymi stykają się bohaterowie przywołanych tu utworów, nie tylko nie zostały zepchnięte przez technikę na margines rzeczywistości, lecz opanowały jej wytwory. Stały się pułapką, czyhającą na nieświadomego ich istnienia użytkownika. W efekcie uprawomocniona zdaje się sugestia Miodraga Bulatowicia, iż

[...] ma się wrażenie, że ludzkość nie może żyć bez wampira¹⁵.

Potrafi on wszak przyjąć różne postacie, niezmiennie pozostając odwiecznym wrogiem człowieka. Oczywiście nurt (nazwijmy go umownie, świadomi oksymoroniczności użytego określenia) „horroru technologicznego” to margines literatury wampirycznej, w której

¹¹ J. Skipp, C. Spector: *Światło w tunelu*. Przeł. R.P. Lipski. Poznań 1992, s. 306–307.

¹² Klasycznym ich przykładem są wampiry z *Miasteczka Salem* Stephena Kinga, wraz z ich przywódcą – Barlo-wem lub bliżej nieokreślona, „prastara istota” ze *Światła w tunelu* Skippa i Craiga, nawiedzająca nowojorskie metro.

¹³ Na kształt tych opowieści mógł (i zapewne miał, choć nie jest to udokumentowane wypowiedziami autorów) wpływ pewien nurt, tzw. *urban legends*, związany z demonicznym wymiarem maszyn (na ten temat zob.: D. Czubala: *Współczesne legendy miejskie*. Katowice 1993, s. 47–58).

¹⁴ A.K. Kozlovic: *Komputerowa groza*. Przeł. M. Haltof. „Nowa Fantastyka” 1992, nr 6, s. 65.

¹⁵ M. Bulatović: *Dracula, życie prawdziwe*, „Literatura na Świecie” 1992, nr 8/9, s. 332.

wciąż dominuje tradycyjna postać Nosferatu jako istoty biologicznej. Nosferatu bowiem, nawet jeśli będziemy pojmować go w sposób dosłowny, odwołuje się do pierwotnego lęku przed obcością, wynikającą z odmienności wampira. Przypomnijmy, iż nie należąc do świata kultury (tu w rozumieniu: człowieka) ani natury, zdaje się on bytem funkcjonującym *a reboure*. Można zdefiniować go jedynie poprzez zaprzeczenie: nie żyje, ale i nie jest martwy, skoro porusza się i łaknie; zdaje się nieśmiertelny (istnieje wszak niewiele sposobów na unicestwienie go, a i te mogą okazać się zawodne¹⁶), a jednocześnie – w utrwalonych tradycjach przekazach – zabija go słońce, symbolizujące siłę witalną. Wreszcie, nie musi odżywiać się tak, jak inni, w zamian posiłkując się esencją życia – krwią¹⁷. W efekcie, jako istota nie podlegająca prawom natury ani kultury, zostaje wykluczona poza nawias społeczności i obciążona klątwą¹⁸.

Tak, jak zmieniała się postać wampira, zmianie ulegał również sposób przekazywania o nim informacji. Zdaniem Marii Janion współczesną wiedzę na temat obyczajów wampirów, ulubionych miejsc ich pobytu, sposobu walki się z nimi rozpowszechnia głównie film (dodajmy, iż w kręgu kina grozy istnieje wszak odrębny gatunek zwany horrorem wampirycznym). Informacje, które przedtem przekazywano w wierzeniach i obrzędach ludowych, teraz jawnie eksploatuje w celach rozrywkowych kultura popularna¹⁹. Innymi słowy, egalitaryzacji wiedzy na temat wampirzego *modus operandi* towarzyszy ludyczny charakter jej przekazu. Wiedza ta – jak zauważa Janusz Kłosewicz – jest bowiem niezbędna, by uczestniczyć w pełnym wymiarze w swoistej grze w odczuwanie strachu podczas lektury, bądź oglądania filmu o wampirach²⁰. Stąd nierzadko silnie zaznaczane akcenty intertekstualne mają w opowieściach wampirycznych przede wszystkim „pobudzić” czytelnika do „przypomnienia” sobie przez niego informacji, zdobytych uprzednio, w trakcie lektury innych dzieł z Nosferatu jako ich bohaterem. Niekiedy – jak w przypadku *Światła w tunelu* Johna Skippa i Craiga Spectora – jest to mało finezyjne stworzenie

¹⁶ Przypomnijmy, iż w *Rodzinie wilkolaka* Aleksego K. Tolstoja przebicie wampira kołkiem jest niewystarczającym sposobem na uśmiercenie go. W makabryczno-groteskowej scenie Nosferatu wykorzystuje narzędzie swej śmierci, by szybciej dogonić ofiarę: „odwróciwszy się, ujrzałem starego Gorcę, który opierając się o swój kół skakał jak Tyrolczycy, którzy u siebie w górach w ten sposób pokonują przepaści” (A.K. Tolstoj: *Rodzina wilkolaka*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.* Przeł. R. Śliwowski. Warszawa 1990, s. 219.

¹⁷ Na temat symboliki krwi zob.: J.P. Rioux: *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Przeł. M. Perek. Kraków 1994.

¹⁸ Ślad owego wykluczenia można odnaleźć m.in. w *Księdze Kapłańskiej* w postaci ostrzeżenia danego Mojżeszowi przez Pana: „Jeżeli kto z domu Izraela albo spośród przybyszów, którzy osiedlili się między nimi, będzie spożywał jakąkolwiek krew, zwróć oblicze moje przeciw temu człowiekowi, spożywającemu krew i wyłączę go spośród jego ludu [...]. Bo życie wszelkiego ciała jest w jego krwi – dlatego dałem nakaz synom Izraela: nie będziecie spożywać krwi żadnego ciała, bo życie wszelkiego ciała jest w jego krwi. Ktokolwiek by ją spożywał zostanie wyłączony” (Kpł. 17, 10, 14). Potwierdzone prawem Bożym wykluczenie ze społeczności wiązało się ni tylko z faktycznym odrzuceniem jednostki podejrzewanej o wampiryzm i odebraniem jej prawa do ochrony przed niebezpieczeństwem. Inność, którą wampir reprezentował odmiennością wyglądu i zachowania (nocny tryb życia, łaknienie zakazanej krwi, zdolności paranormalne), Marek Wydmuch traktuje jako zagrożenie mechanizmów społecznych aktami kanibalizmu w czasie klęsk żywiołowych (zob.: M. Wydmuch: *Gra ze strachem*. Warszawa 1975, s. 51).

¹⁹ Por.: M. Janion: *Polacy i ich wampiry*, [w:] taż: *Prace wybrane*. Pod red. M. Czewińskiej. Kraków 2001, t. 3: *Zło i fantazmaty*, s. 33.

²⁰ Zob.: J. Kłosewicz: *Potwory i wampiry*, „Spotkania” 1992, nr 32, s. 31.

sytuacji fabularnej umożliwiającej bohaterowi – wampirowi znalezienie się w mieszkaniu wielbiciela horroru:

[...] w pokoju było mnóstwo plakatów z wampirami. Bela Lugosi, wampir numer jeden [...]. Wokół Beli znajdowały się zdjęcia Franka Langelli, Christophera Lee, Klausea Kinsky'ego, Maxa Schrecka i Lona Chaney'a [...]. Pokój był swego rodzaju sanktuarium wampirów, począwszy od regaliów po podania ludowe. Na półkach stały książki o tej tematyce. „Ja jestem legendą”, „Wywiad z wampirem”, „Miasteczko Salem”, „Dracula”, seria powieści Freda Saberhagena²¹.

Przywołane w cytowanym fragmencie powieści odsyłają *expressis verbis* zainteresowanych pogłębieniem swej wiedzy o Nosferatu do odpowiednich pozycji lekturowych. Traktowane jako próba tworzenia odniesień intertekstualnych²², uzmysławiają jednak (choć przyznajemy, iż dotyczy to jedynie odbiorców, którym owe tytuły nie są obce) stereotypowość rozwiązań, obieranych przez pisarzy, którzy podejmują temat wampiryzmu²³. Jak się wydaje, temu samemu celowi – co przywoływanie utworów z kręgu literatury grozy – mają służyć „wykłady” dotyczące wampirzej *ars vivendii*: w *Czarnym zamku* Lesliego Daniela sytuacja ta fabularnie motywowana jest wprowadzaniem przez don Sebastiana w arkanum nowego życia młodej wampirzycy, Margarity:

Musisz wystrzegać się drugiej śmierci, tej, z której nie ma już przebudzenia. Strzeż się ognia i słońca. Te żywioły mogą zniszczyć wampira, podobnie jak drewniany kołek wbity w serce [...]. Musisz spocząć w trumnie przed nastaniem ranka, a także musisz spać na swej ojczystej ziemi. Powinnaś wystrzegać się bieżącej wody i niektórych ziół. Podobno niebezpieczna jest dla nas sztuka sakralna [...]. Aby żyć, musimy zaspokajać pragnienie krwią ludzi żywych. [...] Dyskrecja jest najważniejszą bronią wampirów. Nie możemy zostawiać za sobą śladów w postaci wykrwawionych do cna zwłok²⁴.

Słowa don Sebastiana ewokują, a jednocześnie potwierdzają, czytelniczą wiedzę na temat wampirycznych obyczajów.

Owe lekturowe „łowy na wampira” pozwalają na swoistą *anamnesis*, dzięki której odbiorca nie musi być informowany każdorazowo o niebezpieczeństwach czyhających na bohaterów. Tym bardziej, iż wielokrotnie przywoływanemu wzorcowi (tj. archetypicznemu „pra-wampirowi”, będącemu swoistym „źródłem” opowieści o Nosferatu) towarzyszy oderwanie postaci od społeczno-historycznego kontekstu, sekundującego krystalizacji wierzeń dotyczących wampirów. Obecnie – poza bohaterami sygnalizowanego na wstępie artykułu Dulcowskiego – mało kto wierzy w istnienie wampirów w realnym świecie. Zarazem jednak równie niewiele osób nie słyszało o filmowej, bądź literackiej egzystencji

²¹ J. Skipp, C. Spector: *Światło w tunelu*, przekł. R.P. Lipski, Poznań 1992, s. 117.

²² W taki sposób odczytuje je Krystyna Walc – zob.: K. Walc: *Intertekstualne gry wampiryczne*, [w:] *Język. Literatura. Dydaktyka*. Pod red. R. Jagodzińskiej i A. Morawca. Łódź 2003, t. 2, s. 219–228.

²³ O wiele ciekawsze (artystycznie, ale i myślowo) zdają się utwory, w których postacie znane z uprzednich doświadczeń lekturowych wymagają rozpoznania. W tym przypadku zostają one wyrwane niekiedy z pierwotnego, naturalnego dlań kontekstu, jaki stanowią konkretne dzieła literackie i „przeniesione” w nową przestrzeń fabularną. Odbiorca, aby rozpoznać sygnały intertekstualności, musi mieć doświadczenie lekturowe, pozwalające mu na podjęcie owej gry w aluzje literackie. Jako *pars pro toto* przywołajmy dylogię Kima Newmana, na którą składają się powieści: *Anno Dracula* i *Krawy baron. Anno Dracula 1918*.

²⁴ L. Daniels: *Czarny zamek*. Przeł. A. Błażejewska. Gdańsk 1992, s. 134–135.

Nosferatu. Co więcej, sukces *Draculi* Brama Stokera przyczynił się do tego, że już samo imię jej głównego bohatera, stało się dla większości miłośników „opowieści (bądź filmów) z dreszczykiem” synonimem wampira²⁵. Oczywiście postać Draculi z powieści to jedynie późna kulminacja ciągu tradycyjnych wyobrażeń zrodzonych z wielorakich doświadczeń ludzkich, poddanych sile wyobraźni, która je zrekonstruowała²⁶.

Romantyzm, który – w myśl sugestii Marii Janion – zapoczątkował suwerenny byt wampira w sztuce²⁷, daleki był od współczesnych aktualizacji postaci Nosferatu. Wyrafinowany wampiryzm z kart *Zagłady domu Usherów* lub *Berenice* Edgara Allana Poe, bądź *Very* A. Villiersa de l'Isle-Adama ma niewiele wspólnego z orgiastycznymi obrazami krwawych uczt, zapełniającymi dzisiejsze „opowieści z dreszczykiem”. W miejsce klasycznych wampirów, o uproszczonym rysunku psychologicznym, zaproponowana została czytelnikowi gra w niedopowiedzenia i przypuszczenia²⁸. Bohaterowie tych utworów – egzystując na pograniczu jawy i snu, życia i śmierci, racjonalizmu i szaleństwa – istnieją w „zawieszeniu”, nie potrafiąc odróżnić tego, co widzą, od tego, co im się zdaje. Nieuchwytność kresu egzystencji sprawia, że trudno jest w sposób jednoznaczny odpowiedzieć na pytanie, czy bohatera *Very* l'Isle-Adama istotnie odwiedzała zmarła ukochana, bądź czy lady Magdalena z *Zagłady domu Usherów* Poego nie została pogrzebana za życia. Tym samym zaś wampiryzm to – zwłaszcza dla bohaterów opowiadań Poego lub w *Czekając w ciemności* Pawła Siedlara – specyficzne przedłużenie życia, bądź też (jak w *Pannie młodej z krainy snów* Théophile'a Gautiera, *Wenus z Ille* Prospera Merimego i *Eramach Szarety* Stefana Grabińskiego) wskrzeszenie do życia²⁹. Szczególna forma egzystencji *Very*, *Berenice*, *Magdaleny*, lub tytułowej bohaterki *Carmilli* Josepha Sheridana le Fanu sprawia, iż niejednoznaczność ludzkiej egzystencji przywołuje na myśl motyw sobowótora, blisko którego sytuuje się ontologicznie dwuznaczny bohater wampiryczny³⁰: wszak śmierć *Magdaleny* to zarazem chwila zgonu jej brata *Roderica*, co zdaje się potwierdzać obiegową tezę, iż osoby szczególnie sobie bliskie (jak rodzeństwo bliźniacze) często umierają w tym samym momencie.

Znamienne dla romantycznego wampiryzmu jest również łączenie go z wyrafinowanym erotyzmem. *Nosferatu* posila się nie tyle krwią swej ofiary, co łącząc go z nią więzią emocjonalną. W ukazywaniu chorobliwego erotyzmu celował zwłaszcza Poe, zaś *Magdalena* z *Zagłady domu Usherów* to wzorcowy wręcz przykład wampira żywiącego

²⁵ Symptomatyczny dla owego utożsamienia włoskiego gospodarza z *Nosferatu* zdaje się tytuł jednego z rozdziałów pracy Erberta Petoii *Wampiry i wilkolaki: Dracula i wilkolaki w literaturze*, będący swoistą antologią fragmentów utworów wykorzystujących motywy wampiryczne.

²⁶ Por.: A.M. di Nola: *Wstęp*, [w:] E. Petoia: *Wampiry i wilkolaki*, dz.cyt., s. 22.

²⁷ Zob.: M. Janion: *Polacy i ich wampiry*, dz.cyt., s. 37–38. Celowo pomijamy tu model eksponujący wampiryzm jako symbol mrocznego nurtu twórczości patriotycznej. Akcentowany wielokrotnie przez Marię Janion model patrioty – wampira to we współczesnej kulturze (zwłaszcza zaś w jej obiegu popularnym) figura nieobecna.

²⁸ Zob.: B. Zwolińska: *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie opowiadań Edgara Allana Poeo*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*. Pod red. G. Gazdy i in. Łódź 2003, s. 31–43. Zob. również: taż: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej*. Gdańsk 2002.

²⁹ Przywołane tu opowiadania łączy motyw przywrócenia do życia zmarłej kochanki, zmienionej siłą uczucia w wampira.

³⁰ Przypomnijmy, iż od czasu Hoffanowskich opowiadań sobowótór utożsamiany był z niejednoznacznością bytu, jego tajemniczą wielowymiarowością.

się emocjami, mającymi swe źródło głównie w erotycznej więzi łączącej ją z bratem³¹. W efekcie

[...] płciowość jest [...] potężną bronią kobiety–wampira, a związek z mężczyzną, utrzymany często na granicy kazirodztwa, implikuje też bohatera określonego typu³².

Pewnego rodzaju wyjaśnieniem motywacji takiego przedstawienia postaci Nosferatu mogą być słowa z innego opowiadania Poe'go, *Przedwczesnego pogrzebu*. W utworze tym narrator stwierdza:

Istnieją pewne tematy przejmujące do głębi, wszelako nazbyt okropne, iżby mogły stać się przedmiotem rzetelnej literatury powieściowej³³.

Uwagę tę można traktować jako swoisty manifest programowy Poe'go, który doświadczenie grozy – płynące z kontaktu ze zjawiskami wykraczającymi poza sferę racjonalnej codzienności – uznał za niemożliwe do opisanego za pomocą języka literatury realistycznej. Jedynym sposobem na uniknięcie efekciarstwa staje się więc niedopowiedzenie, dzięki któremu „doprawowyzwasz [*sic!*] myślą więcej może, niż się to zamarzyło autorowi samemu”³⁴. Podobną do Poe'go metodę wykorzystywał Stefan Grabiński, tworząc wzorowaną na pomysły autora *Berenice* postać wampira psychicznego (*Kochanka szamoty, W domu Sary*). Grabiński potrafił w wyrafinowany sposób wykreować mroczną, „gęstą” atmosferę, uniemożliwiającą bohaterom jednoznaczność interpretacji obserwowanych przezeń zjawisk, wciąż odsuwając nieuchronną katastrofę³⁵.

Nurt horroru, eksponujący tajemnicę związaną z istnieniem Nosferatu, nie zaś skutki jego obecności, mimo iż nośny artystycznie i myślowo, nie znalazł jednak szerszego zainteresowania w poromantycznej twórczości. Prócz wspomnianego Grabińskiego, sięga po niego Paweł Siedlar, czyniący bohaterką *Czekając w ciemności* wampira energetycznego, czerpiącego siły witalne z ludzkich emocji. Być może przyczyną sygnalizowanego tu małego zainteresowania wyrafinowanym wampiryzmem należy upatrywać w rynkowych mechanizmach rządzących kulturą popularną: w tym przypadku opowieści w stylu Poe'go byłyby – zwłaszcza dla odbiorców wychowanych na estetyce *splatterpunku* i filmów *gore* – nieatrakcyjne, jako nie dostarczające silnych wrażeń.

³¹ Symbolikę związaną z erotycznym aspektem mitu wampirycznego wykorzystali w przewrotny sposób twórcy kina komercyjnego w czasach obowiązywania w Hollywood tzw. Kodeksu Haysa. W tym przypadku horrory pełniły zastępczą funkcję w stosunku do filmowych romansów, w których zakazano (jako niemoralnych) scen ukazujących pocałunek bohaterów. Ponieważ Kodeks Haysa zabraniał ukazywania jakichkolwiek scen, mających choćby wydźwięk erotyczny, „nie można było pokazać [do roku 1968] mężczyzny całującego kobietę, ale można było pokazać coś, co w gruncie rzeczy wyglądało bardzo podobnie – mężczyznę zatapiającego kły w szyję omdlewającej kobiety” (W. Orliński: *Kino wciąż żywych trupów*, „Gazeta Wyborcza”, sobota–niedziela, 19–20 czerwca 2004, s. 9).

³² B. Zwolińska: *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie opowiadań Edgara Allana Poe'go*, dz.cyt., s. 32.

³³ E.A. Poe: *Przedwczesny pogrzeb*, [w:] tenże: *Opowieści niesamowite*. Przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski. Kraków 1984, s. 133.

³⁴ Opinia Felicjana Faleńskiego. Cyt. wg: F. Lyra: *Edgar Allan Poe*. Warszawa 1973, s. 313.

³⁵ Por. A. Hutnikiewicz: *Stefan Grabiński*, [w:] *Pisarze dwudziestolecia międzywojennego*. Pod red. B. Farena. Warszawa 1974, s. 235.

Szczególne miejsce pośród opowieści o wampirze przypadło *Draculi Brama Stokera*³⁶ – powieści będącej (pod wieloma względami) utworem wzorcowym³⁷. Współcześni twórcy powracają doń wielokrotnie, interpretując dzieje wołoskiego gospodarza na jeden z trzech sposobów: jako negację, modyfikację lub potwierdzenie dotychczasowych wyobrażeń na temat natury wampira³⁸. Funkcjonujący we współczesnej kulturze popularnej Nosferatu może – przykładowo – obawiać się słońca (jak don Sebastian de Villeneuve z *Czarnego zamku* lub Rudy Pasko i Peggy Lewin, bohaterowie *Światła w tunelu*), bądź unikać go, jako istota prowadząca nocny tryb życia (dzienne światło osłabia, ale nie zabija potomków Barlowa w *Miasteczku Salem* Kinga³⁹), może też nie działać nań w ogóle (Dragosani z *Nekroskopa* Briana Lumley’a oraz „prastara istota” – przodek nowojorskich wampirów ze *Światła w tunelu* nie muszą obawiać się dziennego światła).

We współczesnych realizacjach horroru wampirycznego dość często ulega transformacji sceneria akcji. Stokerowski zamek bywa najczęściej zastępowany zaułkami współczesnego miasta: Chicago w *Krwawej uczcie* Patricii N. Elrod, Kraków w *Kuzynkach, Księżniczce* i *Dziedziczkach* Andrzeja Pilipiuka, Paryż w *Wywiadzie z wampirem* Anne Rice, bądź fikcyjne, tytułowe miasteczko Salem z powieści Stephena Kinga to przykłady miast zwampiryzowanych⁴⁰. Najczęściej ludzie bohaterowie są nieświadomi faktu, iż owe aglo-

³⁶ Polski przekład powieści Stokera to przykład ironii losu: najbardziej znany utwór podejmujący wątek Nosferatu zaprezentowany został rodzimemu czytelnikowi w wersji skróconej dopiero w 1990 roku (przeł. D. Ściepuro, Jelenia Góra, wyd. CIVIS-PRESS). Wydanie to, które należy uznać raczej za trawestację powieści Stokera, niż jej przekład, pomija wątek związany z Renfieldem i van Helsingiem, zaś Draculę uśmierca cios jedynie Quinceya, co zostało przedstawione w dzienniku doktora Sewarda. Pełne wydanie *Draculi* (przeł. M. Wydmuch i Ł. Nicpan, Warszawa, wyd. ALFA) ukazało się dopiero w 1993 roku, niejako „towarzysząc” wchodzącemu wówczas na ekrany polskich kin filmowi *Dracula* Francisa Forda Coppoli (dodajmy, iż w wydaniu tym śmierć Draculi relacjonuje w swym pamiętniku Mina Harker).

³⁷ „Kanonizność” powieści Stokera owocuje ilością przywołań zwłaszcza przez twórców filmowych. Anna Gemra podaje, iż do roku 1996 powstało „99 ważniejszych filmów, w których istotną rolę odgrywa Dracula” (cyt. wg.: A. Gemra: *Postaci horroru: Odmieniec i Monstrum*. „Literatura i Kultura Popularna” Wrocław 2003, t. XI, s. 67).

³⁸ Zob.: K. Walc: *Postać wampira we współczesnym horrorze*, dz.cyt.

³⁹ „Natychniast, gdy tylko dzienne światło padło na jego ciało, McDougall zaczął widać się i przewracać z boku na bok, niczym człowiek, którego ktoś usiłuje wyrwać z głębokiego snu. Ciekły po nim strużki parującego gwałtownie potu, skóra zaś wyraźnie zwiotczała i nabrała żółtej barwy. Przewracając oczami za na wół przymkniętymi powiekami kopał mokre liście, a jego górna warga odchyliła się ku górze, odsłaniając długie ostre kły. [...] po pewnym czasie Ralf przewrócił się na brzuch i zaczął powoli pełznąć w stronę kryjówki [...]. Raptowne pocenie, które rozpoczęło się w chwili, gdy znalazł się na świetle dziennym, ustało natychmiast, gdy tylko ponownie skrył się w cieniu” (S. King: *Miasteczko Salem*. Przeł. A. Nakoniecznik. Warszawa 1992, s. 376).

⁴⁰ Za pierwowzór owych miast – siedlisk wampirów uznać można opis zwampiryzowanych wsi podkarpackich, zacierpnięty np. przez Aleksego K. Tołstoja z *Opisu podróży na Wschód odbytej na rozkaz króla* pióra Josepha Pittona de Tourneforta (Paryż 1717). O podobnych przypadkach wspomina również Augustino Calmot w *Rozprawie o pojawianiu się duchów i wampirów lub zmartwychwstałych na Węgrzech, na Morawach, itd.* (Wenecja 1756). Obie relacje znane były zapewne Tołstojowi, co sugeruje René Śliwowski (zob. biogram Tołstoja w *Opowieściach niesamowitych...*, dz.cyt., s. 420), powołując się na nieokreśloną pracę André Lirondellego. Znajomość owych źródeł miała – według Śliwowskiego – posłużyć Tołstojowi do kreacji Hercegowiny jako krainy, w której wampiry (określane przez Tołstoja konsekwentnie mianem wilkołaków), „wysysają [...] krew z najbliższych swych krewnych i najwierniejszych swych przyjaciół, a ci zaś, kiedy umrą, również przemieniają się w wampiry, toteż [...] istniały całe wsie, których ludność przemieniała się w wilkołaki” (A.K. Tołstoj: *Rodzina wilkołaka*, dz.cyt., s. 193). Czytając te słowa, trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż znajomości utworu Tołstoja wiele zawdzięcza Kingowska wizja zwampiryzowanego Salem.

meracje stanowią dla Nosferatu swoistą „niszę ekologiczną”. Z wymienionych powyżej tytułów jedynie w przypadku Salem sygnalizowana zostaje przemiana, jaką przechodzi miasto po pojawieniu się w nim wampira. Kiedy przybywa doń główny bohater powieści, Ben Mears, zastaje społeczność, w której

[...] czas biegł zupełnie innym rytmem. W takim miłym, małym miasteczku nie mogło wydarzyć się nic nieprzyjemnego. Wszędzie, ale nie tutaj⁴¹.

Gdy ponownie przyjeżdża do osady, aby rozprawić się z wampirami, wita go cisza i pustka.

Za swoiste przetworzenie figury zamku – siedziby wampira, można w powieści Kinga uznać opuszczony Dom Marstenów, górujący ponad osadą, niczym

[...] mroczna latarnia, rzucająca swój ponury blask na martwe miasteczko⁴².

Przestrzeń, którą zasiedlają współczesne wampiry, łączy ze Stokerówką posiadłością hrabiego Drakuli element infernalnej labiryntowości. Jest ona waloryzowana w sposób jednoznaczny negatywnie: jako przestrzeń wroga człowieczemu bohaterowi

[...] osacza [go] [...]. Więzy nie pozwalając na swobodę ruchów [...]. Mury nie tylko ograniczają jego możliwości, są jakby wobec niego agresywne⁴³.

Dom Marstenów, podobnie jak całe miasteczko z powieści Kinga, bądź linie nowojorskiego metra ze *Światła w tunelu* Craiga i Skipa, zdają się jedynie unowocześnionymi wersjami karpackiego zamczyska, po którym błądzi Jonathan Harker.

Przywołane tu utwory w najpełniejszy sposób ukazują deprecjację mechanizmów grozy wykorzystywanych przez Stokera, zmienionych w *splatterpunkową* zabawę makabrą. Źródłem owej przemiany była fascynacja twórców opowieściami wampirycznymi, którzy przekształcili je w jałowe artystycznie epatowanie odbiorcy naturalistycznymi opisami wymyślnych, sadomasochistycznych tortur⁴⁴. Nadal jednakże wampir traktowany jest jako istota nadprzyrodzona, której byt przeczy prawom ewolucji świata przedstawionego – niezależnie od tego, jak dalece przywołani tu autorzy zmodyfikowali Stokerowski pierwowzór. Przykładem daleko posuniętej transformacji Stokerowskiego wzorca może służyć *Jestem legendą* Richarda Mathesona. Powieść tę należy uznać za horror wampiryczny *a reboure*, bowiem to nie wampiry stanowią w tym przypadku zagrożenie, lecz człowiek, „zarazający” Nosferatu swą odmiennością: uświadamia to sobie główny bohater, Robert Neville, skazany przez nie na śmierć:

Wiedział, że był dla nich przekleństwem, uosobieniem terroru, który trzeba było zniszczyć. I wtedy, niespodziewanie przyszło mu do głowy coś, co okazało się zabawne [...] [Wraz z jego śmiercią] Zamyka się koło. Kolejny, zrodzony ze śmierci strach. Następny przesąd przechodził do wnętrza niezdobytej fortecy dziejów. Jestem legendą⁴⁵.

⁴¹ S. King: *Miasteczko Salem*, dz.cyt., s. 35.

⁴² Tamże, s. 413.

⁴³ M. Głowiński: *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tenże, *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 173.

⁴⁴ Na temat *splatterpunku* zob. np.: *Słownik literatury popularnej*. Pod red. T. Żabskiego. Wrocław 1997, s. 400, hasło *Splatterpunk*; P. Braitner: *Mięsem o ścianę*. „Fenix” 1992, nr 5, s. 140–147; *Zabawa bebechami*. „Fenix” 1992, nr 6, s. 145–157 (dyskusja redakcyjna, zainicjowana artykułem Pauliny Braitner z poprzedniego numeru).

⁴⁵ R. Matheson: *Jestem legenda*. Przeł. W. Kustra. Katowice 1992, s. 184.

O niewystarczalności dotychczasowego (nazwijmy go umownie „tradycyjnym”) sposobu wykorzystywania wątków wampirycznych świadczą nie tylko utwory, których autorzy sięgają po intertekstualne nawiązania. We współczesnych realizacjach figura wampira „rozsadza” wręcz konwencję, modyfikując nie tylko przywoływany schemat, lecz również poetykę nurtu. Niejako na marginesie literatury, którą można bez zastrzeżeń określić mianem horroru, pojawił się nurt łączący cechy opowieści grozy i baśni współczesnej. Na potrzeby niniejszego szkicu określimy go mianem *gothic fantasy*. W przynależących doń utworach (m.in. *Imperium lęku* Briana Stableforda, dylogia Kima Newmana: *Anno Dracula* i *Krwawy baron. Anno Dracula 1918*, *Wampir z mgieł* Christie Golden, *Genevieve* Jacka Yeovila [Kima Newmana]) można zauważyć mariaż poetyki charakterystycznej zarówno dla horroru, jak i fantasy. Dzięki owemu połączeniu powstają eklektyczne wizje światów, w których wampiry mają ten sam status ontologiczny, co ludzie. Zwłaszcza bohater *Wampira z mgieł* to znamieny przykład hybrydy, łączącej w sobie baśniowość fantasy i gotycyzm horroru wampirycznego: Jander Sunstar – pół-elf, pół-wampir – to figura uzmysławiająca mechanizmy rządzące przewartościowywaniem klisz gatunkowych, które prowadzi do przełamywania stereotypów⁴⁶. W przywołanych tu utworach, reprezentujących nurt *gothic fantasy*, Nosferatu i śmiertelni toczą ze sobą walkę, jednakże ludzcy bohaterowie nie traktują Wiecznie Żywych jako istot z podań, bądź „rozbijających” jedność ontologiczną świata przedstawionego. Przykładowo: zdążający na front bohaterowie *Krwawego barona. Anno Draculi 1918* Kima Newmana traktują jako oczywistość, iż walczące w szeregach armii wampiry spędzają dni (zgodnie ze Stokerowską tradycją) w trumnach, wypełnionych ziemią z miejsc narodzenia. Nie jest więc dla nich zaskoczeniem, iż

[...] otwartą trumnę, ustawioną obok innych, napełniono do połowy śniegiem, jakby czekała na wampira – Eskimosa, który śpi na warstwie ojczystego lodu⁴⁷.

Tym samym „skandal ontologiczny”, jakim w tradycyjnym nurcie literatury grozy staje się manifestacja obecności wampira, zostaje unieważniony.

Podobnie unieważnione zostaje napięcie towarzyszące lekturze horroru wampirycznego w przypadku utworu demaskującego człowieka jako odpowiedzialnego za napady, mogące uchodzić za efekt ataku wampira. Zdemaskowanie jako odpowiedzialnego za zbrodnie człowieka „podszywającego” się pod wampira sprawia, iż czytelnik uczestniczy w trakcie lektury w swoistej grze konwencjami: w przypadku dylogii Kima Newmana jest to – o czym już wspominaliśmy – odwołanie do *fantasy*; Guy Smith w *Wampirach z Knighton* korzysta z elementów powieści detektywistycznej, czyniąc bohaterem policjanta podejrzanego o popełnienie zbrodni, który bierze udział w śledztwie, by oczyścić się z zarzutów. Powieść wprawdzie rozpoczyna się w sposób sugerujący jej związki z tradycją horroru wampirycznego (czy też szerzej: tradycją literatury grozy), jednak w trakcie rozwoju fabuły czytelnik przekonuje się, iż schematowi *Wampirów z Knighton* bliżej niż do „opowieści z dreszczykiem” jest do utworu sięgającego po schemat jednego z nurtów

⁴⁶ Bohaterowi *Wampira z mgieł* i jego związkom z tradycją fantasy i horroru poświęciła osobny szkic Katarzyna Kaczor – zob.: taż: *Czy elf może być wampirem? Przypadek Jandera Sunstara*. „Literatura i Kultura Popularna” 2003, t. XI, s. 51–60.

⁴⁷ K. Newman: *Krwawy baron. Anno Dracula 1918*. Przeł. J. Ochab. Warszawa 1999, s. 135.

literatury detektywistycznej, jakim są przygody „policjanta na urlopie” (w tym przypadku owym policjantem jest członek sił specjalnych John Mayo). Zdarzenia, jakkolwiek początkowo tajemnicze znajdują całkowicie racjonalne wyjaśnienie: wampirzyce to młode anarchistki, wykorzystywane przez miejscowego polityka usiłującego zdyskontować napięcia między Walijszymi a Anglikami dla własnej kariery politycznej, wampirze kły okazują się sztuczną szczęką⁴⁸, zaś „woń grobów” to zapach niemytego ciała. Owej „maskaradzie” towarzyszy znamieny finał. Oto spragnione narkotyków anarchistki zabijają swego mocodawcę tak, jak mogłyby to zrobić wampiry – wysysając mu krew:

Napastniczki rzuciły się [...] z żądzą potęgowaną przez narkotyki, a teraz też przez głód wywołany uzależnieniem [...]. Trzy pary otwartych ust szukały sobie miejsca na szyi, a potem wgrzyzały się w nią głęboko stalowymi kłami. Ssały i przełykały, piły napływającą krew, a gdy już zaspokoili pragnienie, zaczęły się w niej kapać⁴⁹.

Gdy John Mayo wszedł do kuchni, zobaczywszy śmierć Glyna Idle’a,

[...] prawie zwymiotował. Patrzył na rzeź [...] na stole widać było scenę wampiryzmu, jakiej nie umieściliby w swoim filmie autorzy nawet najbardziej brutalnych horrorów. Mayo odwrócił głowę, ponieważ nie było sensu przyglądać się temu aktowi kanibalizmu⁵⁰.

Scenę tę Krystyna Walc⁵¹ odczytuje jako wyraz bezsilności wyobraźni pisarskiej, która nie może mierzyć się z okrucieństwem świata, jako że „rzeczywistość jest w stanie przerosnąć najstraszniejszą fikcję”⁵².

Proces „deirracjonalizacji” opowieści o wampirze (czy też raczej istocie podszywającej się pod niego) nie musi wiązać się z obnażaniem mistyfikacji. W przypadku powieści Smitha odbiorca ma do czynienia wprawdzie *de facto* z utworem sensacyjno-detektywistycznym, jednak ten sam efekt można uzyskać, sięgając po formułę thrillera: w *Złym miejscu* Deana R. Koontza wampiryzm wiąże się z wadami genetycznymi powstałymi na skutek kazirodczych związków rodzinnych⁵³. Sposób zaspokajania pragnienia krwi to zarazem wybór bohatera ułomnego fizjologicznie, który znajduje upodobanie w pozabawianiu swych ofiar życia przez przegryzanie im gardeł. Świadoma owych ułomności Candy’ego bohaterka powieści zauważa, iż

[...] nie jest [on] wampirem w sensie nadprzyrodzonym. Z tego, co już wiemy, cała rodzina Pollardów z jakichś przyczyn został szczerze obdarzona. [...] Nie oznacza to jednak, że są istotami nadprzyrodzonymi. Nie są demonami, dziećmi szatana czy

⁴⁸ „Była to sztuczna szczęką ze stali z wystającymi kłami, tak zaprojektowanymi, aby chowały się za zębami. Końce były zaostrzone i nosiły jeszcze ślady świeżej, wilgotnej krwi” (G. Smith: *Wampirzy z Knighton*. Przeł. T. Kosik. Warszawa 1994, s. 176).

⁴⁹ G. Smith: *Wampirzy z Knighton*, dz.cyt., s. 214.

⁵⁰ Tamże, s. 216.

⁵¹ K. Walc: *Intertekstualne gry wampiryczne*, dz.cyt., s. 224.

⁵² Tamże, s. 224.

⁵³ Patologie rodzinne zdają się swoistym *maison de specialite* Koontza, który nie szczędzi ich opisów czytelnikowi. W *Złym miejscu* matka Candy’ego i jego rodzeństwa – Roselle – jest owocem kazirodczego gwałtu brata na siostrze. Jest ona zarazem hermafrodytą, który doprowadza do samozapłodnienia [sic!] i rodzi w ten sposób kolejno Franka, Jamesa (Candy’ego) i bliźniaczki – Violet i Verbinę. Dzieci Roselle posiadają nadprzyrodzone zdolności: córki potrafią „wcielać” swoje umysły w zwierzęta i obserwować świat ich oczami, Frank umie się teleportować, zaś Candy, prócz teleportacji, potrafi poruszać nieożywioną materią.

nawiedzonymi, nic z tych rzeczy. [...] Jeśli Candy zachowuje się jak wampir, przegryzając ludziom gardła, to jest to jedynie przejawem choroby psychicznej [...] i wcale nie oznacza, że mamy do czynienia z chodzącym umarlakiem⁵⁴. W efekcie nic tak prostego jak ząbek czosnku, krucyfiks czy odpowiednio wbity drewniany kolek nie mogłoby [go] powstrzymać⁵⁵.

Znamienne jednak, iż to, co mogłoby się wydawać transformacją współczesną motywu związanego z wysysaniem krwi – wykorzystanie do tego celu narzędzi (obecne m.in. w *Sabacie 2: Krwawej bogini* i *Wampirach z Knighton* Guy’a Smitha⁵⁶) – odnaleźć można już u początków literackiej kariery Nosferatu. W *Wampirze* Johna Williama Polidoriego zawarta została sugestia, iż jej tytułowy bohater, aby zaspokoić pragnienie krwi, posługuje się sztyletem. Wprawdzie na ciele jego ofiary, młodej Greczynki Janthe znajdują się ślady po krwawych ukąszeniach, jednak

[...] jako jedyny dowód wypadków tej morderczej nocy zabezpieczono nietypowy sztylet, na którego rękojeści znajdowała się bogato zdobiona figura żmii, wysadzana szmaragdami⁵⁷.

Dodajmy, iż podobny sztylet, wraz z kolekcją ostrzy, jeden z bohaterów – Aubrey – odnajduje w bagażu lorda Ruthvena, tytułowego wampira.

Grę w symulację horroru wampirycznego podejmują niekiedy również twórcy współczesnej literatury grozy: Rasalom vel Molasar z *Twierdzy* Paula Wilsona podaje się za wampira – wołoskiego gospodarza, manipulując profesorem Cuzą, którego pragnie wykorzystać do własnych celów. Podobnie postępuje demoniczna Lilith w *Sabacie II: Krwawej bogini* Guy’a Smitha⁵⁸, nakłaniając do zbrodni członków nazistowskiej organizacji Front Wyzwolenia. W obu przypadkach – tak *Krwawej bogini*, jak i *Twierdzy* – czytelnikowi przedstawione zostają powieści z kręgu literatury grozy, jednak „udają” one coś, czym w istocie nie są, bowiem ani Molasar-Rasalom, ani Lilith to *de facto* nie wampiry, lecz istoty demoniczne o innej proveniencji⁵⁹.

⁵⁴ D.R. Koontz: *Złe miejsce*. Przeł. M. Kościuk. Warszawa 1991, s. 299.

⁵⁵ Tamże, s. 299.

⁵⁶ W przypadku *Wampirów z Knighton*, o czym pisaliśmy wyżej, jest to sztuczna szczeka; w *Krwawej bogini* jej funkcję pełni urządzenie, które „z pozoru przypominało niewielką, ogrodową sikawkę. Zamiast jednak prądnicy, na jej końcu znajdował się podobny do igły cylinder o długości około 6 cali. Ujście cylindra zwężało się. Jego zewnętrzna krawędź była ostra jak brzytwa. Na drugim końcu znajdowała się plastikowa butelka o litrowej pojemności, wyposażona w przycisk, a właściwie cyngiel” (G. Smith: *Sabat II: Krwawa bogini*. Przeł. A. Walczak. Gdańsk 1991, s. 38).

⁵⁷ J.W. Polidori: *Wampir*. [w:] B. Stoker: *Dracula*. Przeł. M. Pawlina. Jelenia Góra 1990, s. 135–136.

⁵⁸ Powieść ta wydaje się dojrzalszą wersją *Wampirów z Knighton* Smitha. W obu przypadkach odpowiedzialny za zbrodnie jest separatystyczny ruch falangistyczny, zaś „wampiry” utrzymywane są w posłuszeństwie za pomocą narkotyków. Istotną różnicą jest, że w przypadku *Sabata II: Krwawej bogini* Smith wprowadza element irracjonalny. W tym przypadku czytelnik ma więc do czynienia z horrorem, podczas gdy *Wampiry z Knighton* są *de facto* thrillerem politycznym.

⁵⁹ Wprawdzie Lilith bywa utożsamiana z boginią – wampirzycą, jednak tradycja talmudystyczna łączy ją raczej z postacią kusicielki. Jest to więc nie tyle wampir *sensu stricto*, co demon o cechach wampirycznych (zabija, wysysając krew, jedynie dzieci z nieprawego łoża). Tak też ukazuje ją Guy Smith w *Krwawej bogini*: w powieści jest ona „nienasyconą seksualnie boginią ciemności. Nocne godziny spędzała wyszukując sobie na ziemi śmiertelnych kochanków. [...] Przeważnie mordowała niemowlęta. Nie miała jednak nic przeciwko zemście na swych kobiecych rywalkach” (s. 39–40).

Motyw „wampira fałszywego” ewokuje obecny niekiedy na marginesie opowieści wampirycznych wątek utożsamiania się człowieka z obiektem swych fascynacji. Czyni tak Claire ze *Światła w tunelu* Skippa i Spectora, która upodabnia się do Nosferatu (czy też raczej jego kreowanego przez Hollywood *image'u*): Danny, miłośnik horrorów, widząc ją, dochodzi do wniosku, że musiał ją już wcześniej spotkać, bowiem

[...] nie mógł zapomnieć tej twarzy: wielkich czarnych oczu otoczonych szerokimi plamami czarnego makijażu w kształcie skrzydeł nietoperza [...], wąskiej białej twarzy i gęstych czarnych włosów z błękitnym kosmykiem splecionym na wzór Magety z „Rocky Horror Picture Show”, jak również wyzywającej purpury jej [...] ust⁶⁰.

Ostentacyjna kreacja Claire sprawia, iż jest ona równie „nierealistyczna”, co wyobrażenia bohaterki na temat wampirów.

W ironiczny (ironizujący?) sposób ową fascynację traktuje James Herbert. W jednej z powieści, *Creedzie*, czyni on bohaterem trupa ożywionego magiczną mocą przez Nicholasa Mallika. Wskrzeszony Bliss jest zafascynowany księciem Drakulą do tego stopnia, że utożsamiał się ze swoim *image*. Co znamienne, przyjął wygląd filmowego Nosferatu z arcydzieła niemego kina niemieckiego ekspresjonizmu. Kiedy tytułowy bohater utworu Herberta, Joe Creed, widzi go w oknie, spozstrzega postać, którą narrator powieści komentuje w następujący sposób:

Oryginalny Nosferatu/Drakula był z pewnością przerażający. Powołał go do życia (?) [sic!] Friedrich Wilhelm Murnau w filmie *Nosferatu, eine Symphonie des Graunes* w 1922 roku, będącym swobodną adaptacją powieści Brama Stokera pod tytułem *Drakula*. Stworzony przez Murnaua wampir był monstrem o szczurzej twarzy, nienaturalnie wielkiej łysej czasce, z długimi, permanentnie wystającymi z ust szpiczastymi siekaczami (a nie kłami, jak to ma miejsce u jego krewniaków we współczesnych filmach tego gatunku) oraz poskręcany paznokciami przypominającymi szpony. Do tego był garbaty i miał strasznie krzywe nogi. Był to taki facet, którego na pewno nie chciałbyście spotkać w dużym ruchliwym sklepie samoobsługowym, a co dopiero znaleźć się z nim sam na sam w środku nocy⁶¹.

Przebijający z przytoczonych tu słów cynicznie-ironiczny dystans sprawia, że powieść Herberta można odczytywać w perspektywie autotematycznej, jako próbę refleksji nad „losem” kultury symbolicznej (a do niej należy wszak figura wampira), w konfrontacji ze współczesnymi tendencjami do desakralizacji niegdysiejszych wartości.

„Odczarowane” współcześnie historie o wampirach stały się opowieściami z pogranicza mitu i literatury, po które nader chętnie sięga kultura masowa⁶². Wampir jest w niej traktowany w sposób instrumentalny, służąc przywołaniu i zwербalizowaniu lęków tkwiących w podświadomości odbiorcy. Dzięki Nosferatu czytelnik może odczuwać strach w kontrolowanych fikcyjną sytuacją granicach. Wszak

⁶⁰ J. Skipp, C. Spector: *Światło w tunelu*, dz.cyt., s. 51–52.

⁶¹ J. Herbert: *Creed*. Przeł. G. Iwanciw. Warszawa 1993, s. 63.

⁶² Utwory, których bohaterem jest wampir, nader skrupulatnie wylicza m.in. Anita Has-Tokarz (*Motyw wampira w literaturze i filmie*, [w:] *Wokół gotycyzmów*. Pod red. A. Gazdy i in. Kraków 2002) i Krystyna Wałc (*Postać wampira we współczesnym horrorze*, dz.cyt.). Nie chcąc powielać ustaleń obu badaczek, zainteresowanych bibliografią dzieł z motywami wampirycznymi odsyłamy do przywołanych tu źródeł.

[...] fikcja literacka nic złego, przynajmniej w sensie fizycznym, zrobić nam nie może. Odpowiednio spreparowany tekst może natomiast odwołać się – przy pomocy całego zespołu świadomie użytych środków – do uczucia niesamowitości⁶³.

Fikcyjność sytuacji, w której przedstawiona zostaje postać wampira, wywołująca w odbiorcy grozę, pozwala uczucie to przeżyć w zestetyzowanej i symbolicznej formie. Samo zaś przerażenie (jakkolwiek nie fikcyjne, choć wywołane przez taki bodziec) może zostać usunięte dzięki kontrolowanemu zaangażowaniu w losy fikcyjnych bohaterów, znajdujących się poza naszą rzeczywistością i funkcjonujących w przestrzeni tekstu kultury (literatury, filmu, gier komputerowych)⁶⁴.

Spoglądając na niezliczone przywołania wampira w różnych tekstach kultury, należałoby zadać sobie pytanie, kim jest on dla współczesnego odbiorcy kultury popularnej.

Cóż bowiem – zapytuje krytyk – mamy począć z wampirami, my, uwięzieni w wielkich, hałaśliwych miastach, w których przerażony Lestat kuli się na widok światła policyjnego śmigłowca, a melancholijny Louis ogląda z nostalgią wschód słońca w nowym kinie?⁶⁵

Wskrzyszany dla przestrachu, ośmieszany w utworach i filmach, w przypadku których „o krok dalej jest już tylko miejsce dla parodii”⁶⁶, wampir towarzyszy ludzkości niczym cień, choć jego magnetyczny czar wyblakł. Tendencje naturalistyczne, towarzyszące prezentacji Nosferatu, współbrzmia (do czego przyjdzie nam jeszcze wrócić) z zanikiem sfery symbolicznej. Bodaj czy nie najbardziej spektakularnym przykładem, dokumentującym ów zanik symboliki związanej z postacią Nosferatu, może być scena śmierci wampira: w powieści Stokera *Dracula* zmienia się jedynie w pył⁶⁷. Współcześnie trudno znaleźć utwór, który w podobnie oszczędnych słowach ukazywałby triumf człowieczych bohaterów. Estetyzacji opisów śmierci Nosferatu towarzyszą najczęściej bowiem (z zamierzenia wymyślnie, w istocie zaś często niesmaczne) szczegółowe opisy:

Istota na schodach wydała z siebie przeciągły, płaczliwy jęk i z niesamowitym wysiłkiem weszła w krąg światła. I wtedy TO krzyknęło [...]. Był to długi jęk agonii, który zdawał się trwać bez końca i odbijał się szerokim echem, jakby dotarł tu z samego dna piekiel, aby przerwać poranną ciszę. TO krzyknęło, odwróciło się na pięcie i upadło na kolana, słabo chwyając się poręczy. Potem po raz ostatni odwróciło swą okropną twarz, aby rozejrzeć się wokoło. [...] Ciało [...] zaczęło się marszczyć, bryzgać śluzem i zmieniać kolor na szarozielony. W otwartych ranach zaczęły się zbierać wąskie pasemka turkusowej ziemi. Peggy upadła na bok, uderzając z mokrym plaśnięciem w kamienny stopień. Raz, dwa razy wierzgnęła konwulsyjnie nogami. Z jej gardła wydobywał się ostatni, śmiertelny jęk. Potem znieruchomiała na zawsze⁶⁸.

⁶³ M. Wydmuch: *Gra ze strachem*, dz.cyt., s. 50.

⁶⁴ Por. Y. Leffer: *Horror jako gra satysfakcji*, [w:] *Wokół gotycyzmów*, dz.cyt., s. 49.

⁶⁵ W. Jabłoński: *Pokochoać wampira*. „Kino” 1995, nr 4, s. 17.

⁶⁶ A. Kołodyński: *Przebudzenie Księcia Ciemności*. „Kino” 1993, nr 2/3, s. 17.

⁶⁷ „Rozbłysnął, tnąc strasznie, wielki nóż Jonathana [...] a jednocześnie kordelas pana Morrisa zanurzył się w sercu potwora. [...] na naszych oczach [...] ciało rozsypało się w proch i zniknęło” (B. Stoker: *Dracula*. Przeł. M. Wydmuch, Ł. Nicpan. Warszawa 1993, s. 558).

⁶⁸ J. Skipp, C. Spector, dz.cyt., s. 78–79.

Oczy Dragosaniego jakby wybuchły od wewnątrz i pozostawiły puste kratery na twarzy, purpurowe strugi ściekały po białych policzkach [...]. Piana i krew wypłynęły z niesamowicie rozwartych szczęk, rzucał szaleńczo głową [...]. Szyja pogrubiała się, twarz oblała purpura i błękit. Wampir [...] przybrał kształt pijawki, przebijając się w górę do gardła, wypłynął ustami Dragosaniego z krwią i śluzem⁶⁹.

Twórcy obu przywołanych tu opisów śmierci Nosferatu sięgają po *splatterpunkową* estetykę odrazy, by z obrazu śmierci uczynić ponure widowisko. Sam zaś zgon wampira ma charakter abominacyjny, bowiem i sama bestia nie budzi lęku metafizycznego, a jedynie estetyczne obrzydzenie⁷⁰.

Erozja sfery symbolicznej współczesnej kultury sprawia, iż Nosferatu to – w myśl terminologii Paula Tillicha, którą pragniemy przywołać – „symbol martwy”, zmieniony w znak, „nieautentyczny”. Dzieje się tak, ponieważ symbol (w tym przypadku zaś to, co symbolizuje sobą wampir) taki traci własną podstawę (doświadczenie), zaś trwanie zawdzięcza jedynie inercji tradycji, bądź oddziaływaniu estetycznemu⁷¹. Upadek symbolu, jego „śmierć” sprawia, iż sensy, które niósł ze sobą ulegają „petryfikacji” w ramach kultury, która go uprzednio stworzyła⁷². W ich miejsce zaś pojawia się najczęściej metafora⁷³, umożliwiająca stawianie znaku równania między wampirem a wielokrotnym mordercą; wampirem a literaturą grozy⁷⁴, bądź wampirem (emocjonalnym) a silną osobowością, potrafiącą zdominować otoczenie⁷⁵.

⁶⁹ B. Lumley: *Nekroskop. I: Mówca umarłych*. Przekł. T. Malec. Gdańsk 1991, s. 297.

⁷⁰ Por.: P. Kowalski: *Zwierzoczkoupiory, wampiry i inne bestie*. Kraków 2000, s. 185. Jako przykład owego „dreszczu estetycznego” można byłoby tu przywołać scenę z noweli Stephena Kinga *Nocny Latawiec*. Jej bohaterem jest tytułowy wampir-pilot nawiedzający samotne, małe lotniska, gdzie wysysa krew pracowników. Poszukuje go dziennikarz Dees. Kiedy wreszcie wpada na jego trop i dochodzi do konfrontacji, Dees „popatrzył na Nocnego Latawca, swego przypominającego nietoperza kolesia, groteskowego stwora zbrzyżanego krwią, oblepionego strzępami ciała i mięsa, kepkami wyrwanych włosów” (S. King: *Nocny Latawiec*, [w:] tenże, *Marzenia i koszmary*. Przekł. M. Wroczyński. Warszawa 1995, t. I, s. 162). Podobnie jak w innych przypadkach, również w *Nocnym Latawcu* dość szczegółowy opis wyglądu wampira nie wywołuje przeżycia metafizycznego, lecz zestetyzowaną odrazę.

⁷¹ Zob. P. Tillich: *Pytanie o Nieuwarunkowane*. Przekł. J. Zychewicz. Kraków 1994, s. 155–156.

⁷² Zob. na ten temat uwagi w: P. Ricoeur: *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I, II*, [w:] tenże, *Egzystencja i hermeneutyka*. Przekł. J. Skoczylas. Warszawa 2003.

⁷³ Bywa ona niekiedy daleko posunięta: Piotr Kowalski wspomina, iż „dziennikarze nawet człowieka z widocznymi brakami uzębienia, który »odważył« się wystąpić przed laty w teleturnieju „Koło fortuny”, obdarzyli mianem »wampira z Radomia«, traktując wygląd jako wystarczający powód do społecznej dyskredytacji” (P. Kowalski: *Zwierzoczkoupiory, wampiry i inne bestie*, dz.cyt., s. 181). Oto ostateczny przykład, chciałoby się rzec za autorem cytowanej tu pracy, „zidiocenia kultury masowej”.

⁷⁴ Czyni tak np. Anna Martuszewska, pisząca: „Kultura grozy, ten Wielki Wampir; Ukształtowanie wampira – pojmowanego w sensie bardziej dosłownym jako postać literacka, filmowa czy komiksowa, a także Wampira jako symbolu oznaczającego całą kulturę grozy – jest bowiem najczęściej takie, że potrafi on fascynować odbiorcę” (A. Martuszewska: *Co interesuje odbiorców i badaczy „wampira”?*, [w:] *Okolice kina grozy*. Pod red. K. Kornackiego i J. Szyłaka. Gdańsk 1999, s. 9, 15).

⁷⁵ Wojciech Łukaszewski pisze: „Cóż to znaczy »zabieranie« [energii]? Jest to zjawisko świadomego wampiryzmu energetycznego. Niektóre próżne zjadale [sic!] dążą do napełnienia się; wysysają sąsiada z szokującą zachłannością i bezceremonialnością. Nie niepokoi ich fakt, że kiedy pobiorą energię, wyczerpią dawcę. Jest to przejaw czerpania energii w stanie dzikim, bez poprawek cywilizacyjnych, bez instynktu samozachowawczego” (W. Łukaszewski: *Przyjazny świat. Ezoteryczne sposoby ochrony przed negatywnymi wpływami*. Gdańsk 1998, s. 24).

Na zanik sensów, które niosła z sobą figura Nosferatu, wpływ ma również „rozchwianie” aksjologiczne współczesności, sprzyjające swoistej „bonizacji” zła: Louis de Pointe du Lac – bohater *Wywiadu z wampirem* Anne Rice – jest bardziej ludzki, niż polujący nań ludzie; Jack Fleming z *Krwawej uczy* Particii N. Elrod tropiony jest przez gangsterów, reprezentujących zło i zagrożenie ładu społecznego większe niż wampir, zaś z dwu braci Villanueva (bohaterów *Czarnego zamku* Danielsa) zdecydowanie bardziej okrutny jest inkwizytor, nie zaś don Sebastian⁷⁶.

Można byłoby rzec, iż wampir i jego pogromca „zamienili się miejscami” tak, iż niekiedy odnosi się wrażenie, że mamy w tym przypadku do czynienia z modyfikacją motywu „szlachetnego upiora” – istoty rozumiejącej i odczuwającej: Popsy, tytułowy bohater opowiadania Stephena Kinga, to wampir, który zabrał swego wnuczka na wieczorną przechadzkę. Kiedy dziecko zostaje porwane przez Sheridana (spłacającego w ten sposób długi karciane), opiekun malca podąża śladem porwacza. Sheridan zostaje zabity, ale wcześniej dowiaduje się, że istoty te wyszły z ukrycia z powodu kaprysu swego potomka:

Pojawiliśmy się na promenadzie, ponieważ mój wnuk zapragnął kilku figurek wojowniczych żółwi Ninja – szepnął Popsy, a jego oddech był niczym toczony przez robaki mięso – Takie jak pokazywali w telewizji⁷⁷.

Wampirom z noweli Kinga nieobce są ludzkie uczucia: Sheridan umierając

[...] ujrzał [...], że Popsy delikatnie i czule, gestem pełnym miłości, gładzi włosy wnuczka⁷⁸.

Tradycyjnie wykorzystywana figura wampira, jako istoty zagrażającej człowiekowi swą obecnością, choć obecna we współczesnej kulturze (np. w kolejnych ekranizacjach powieści Stokera, bądź cyklu Briana Lumleya *Neroskop*) straciła swe uprzywilejowane miejsce. Metaforyzacja wizerunku Nosferatu zniosła jego pierwotną, ostrzegawczo-moralizatorską funkcję, nadając mu status bytu pozornego, iluzji. Przypisane wampirowi atrybuty służą we współczesnej kulturze popularnej nie tyle więc rozpoznaniu zagrożenia, ile stanowią dekorację pustą semantycznie.

Z istoty symbolicznej wampir stał się figurą estetyczną, której wzbudzające niekiedy odrazę obrazowanie pełni rolę „wabika” na potencjalnego odbiorcę, znudzonego standaryzacją pojedynczych utworów. Piotr Kowalski, analizując sygnalizowany tu proces, zauważa, iż współcześni odbiorcy kultury popularnej coraz rzadziej potrafią umiejscowić konkretne wyobrażenie, jednocześnie zaś z łatwością przychodzi im posłużenie się schematem i stworzenie własnej bestii czy całej fabuły⁷⁹.

⁷⁶ Swoistą kwintesencję sygnalizowanego tu procesu zacierania opozycji dobra i zła odnaleźć można w powieści Clive’a Barkera *Cabal. Nocne plemię*: Midiam – miasto zasiedlone przez istoty odrzucone na margines społeczeństwa – zostaje zniszczone przez ludzi obawiających się „potworów”. Kto jednak jest w tym przypadku owym „potworem”?

⁷⁷ S. King: *Popsy*, [w:] tenże: *Marzenia i koszmary*. Przeł. M. Wroczyński. Warszawa 1995, t. I, s. 178.

⁷⁸ Tamże, s. 179.

⁷⁹ Zob.: P. Kowalski: *Zwierzoczekoupiory...*, dz.cyt., s. 184.

Postać Nosferatu, niegdyś budząca powszechną grozę, dziś stała się interesująca bodaj jedynie dla konsumentów kultury masowej i ekscentrycznych naśladowców, znajdujących w niej sposób na zaspokojenie głodu oryginalności.

Romantyczną figurę Nosferatu niegdyś odczytywano m.in. jako symbol transgresji w zło⁸⁰. Współcześnie uległa ona prawom rynku, by „śmieszyć, tumanić, przestraszać”⁸¹. A sam wampir? Może – na wzór lorda Ruthvena – znikł, by pojawić się w bardziej sprzyjającym mu czasie, gdy

[...] w imię zachowania tradycyjnego podziału na białe i czarne, ktoś powie: „Potwory, czarownice, a jednak was za!”⁸².

BIBLIOGRAFIA

- Braitner P.: *Mięsem o ścianę*. „Fenix” 1992, nr 5.
- Brückner A.: *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa 1985.
- Bulatović M.: *Dracula, życie prawdziwe*. „Literatura na Świecie” 1992, nr 8/9.
- Czubała D.: *Współczesne legendy miejskie*. Katowice 1993.
- Daniels L.: *Czarny zamek*. Przeł. A. Błażejewska. Gdańsk 1992.
- Di Nola M.: *Wstęp*, [w:] E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki*. Przeł. A. Reis. Kraków 2003.
- Dulkowski K.: *Smak świeżej krwi*. „Przekrój” 2004, nr 1.
- Gemra A.: *Postaci horroru: Odmieniec i Monstrum*, „Literatura i Kultura Popularna”. Pod red. T. Żabskiego. Wrocław 2003, t. XI.
- Gemra A.: *Wyobrażenia na manowcach: powieści niesamowite. Próba opisu*. „Literatura i Kultura Popularna”. Pod red. T. Żabskiego. 2000, t. IX.
- Głowiński M.: *Labirynt, przestrzeń obcość*, [w:] tenże: *Mity przebrane*. Kraków 1990.
- Has-Tokarz A.: *Motyw wampira w literaturze i filmie*, [w:] *Wokół gotycyzmów*. Pod red. A. Gazdy i in. Kraków 2002.
- Herbert J.: *Creed*. Przeł. G. Iwanciw. Warszawa 1993.
- Hutnikiewicz A.: *Stefan Grabiński*, [w:] *Pisarze dwudziestolecia międzywojennego*. Pod red. B. Farena. Warszawa 1974.
- Jabłoński W.: *Pokochać wampira*. „Kino” 1995, nr 4.
- Janion M.: *Polacy i ich wampiry*, [w:] też: *Prace wybrane*. Pod red. M. Czerwińskiej. Kraków 2001, t. 3: *Zło i fantazmaty*.

⁸⁰ Tak odczytuje figurę Nosferatu np. Maria Janion – zob.: też, *Polacy i ich wampiry*, dz.cyt., s. 43.

⁸¹ *Za signum temporis* wypadnie uznać telewizyjną reklamę energetyzującego napoju „Red Bull”. Pacjent (dodajmy, odziany zgodnie z wampirzą „modą” w pelerynę z wysokim kołnierzem) wyraża obawę, czy po usunięciu klów będzie mógł latać, na co dentysta zadaje pytanie: „Coś pan, z Transynwalii? Red Bull doda ci skrzydeł”, po czym obaj wypijają napój i odlatują. Wampir – jako bohater spotu reklamowego – nie musi już dysponować nadnaturalną mocą: wystarczy mu spożycie odpowiedniego napoju.

⁸² A. Kuczyńska: *Modele...*, dz.cyt., s. 22.

- Kaczor K.: *Czy elf może być wampirem? Przypadek Jandera Sunstara*. „Literatura i Kultura Popularna” 2003, t. XI.
- King S.: *Miasteczko Salem*. Przeł. A. Nakoniecznik. Warszawa 1992.
- King S.: *Nocny Latawiec*, [w:] tenże: *Marzenia i koszmary*. Przeł. M. Wroczyński. Warszawa 1995, t. I.
- King S.: *Popsy*, [w:] tenże: *Marzenia i koszmary*. Przeł. M. Wroczyński. Warszawa 1995, t. I.
- Kłosewicz J.: *Potwory i wampiry*. „Spotkania” 1992, nr 32.
- Kołodziej A.: *Przebudzenie Księcia Ciemności*. „Kino” 1993, nr 2/3.
- Koontz D. R.: *Złe miejsce*. Przeł. M. Kościuk. Warszawa 1991.
- Kowalski P.: *Zwierozczlekoupiory, wampiry i inne bestie*. Kraków 2000.
- Kozlovic A. K.: *Komputerowa groza*. Przeł. M. Haltof. „Nowa Fantastyka” 1992, nr 6.
- Kuczyńska A.: *Modele wizualizacji zła a współczesna świadomość estetyczna*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*. Pod red. G. Gazdy i in. Łódź 2003.
- Leffer Y.: *Horror jako gra satysfakcji*, [w:] *Wokół gotycyzmów*. Pod red. A. Gazdy i in. Kraków 2002.
- Lumley B.: *Nekroskop. I: Mówca umarłych*. Przekł. T. Malec. Gdańsk 1991.
- Lyra F.: *Edgar Allan Poe*. Warszawa 1973.
- Łukaszewski W.: *Przyjazny świat. Ezoteryczne sposoby ochrony przed negatywnymi wpływami*. Gdańsk 1998.
- Martuszevska A.: *Co interesuje odbiorców i badaczy „wampira”?*, [w:] *Okolice kina grozy*. Pod red. K. Kornackiego i J. Szyłaka. Gdańsk 1999.
- Matheson R.: *Jestem legendą*. Przeł. W. Kustra. Katowice 1992.
- Newman K.: *Krwawy baron. Anno Dracula 1918*. Przeł. J. Ochab. Warszawa 1999.
- Orliński W.: *Kino wciąż żywych trupów*. „Gazeta Wyborcza”, 19–20 czerwca 2004.
- Pełka L.: *Polska demonologia ludowa*. Warszawa 1987.
- Petoia E.: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Przeł. Przeł. A. Pers i in. Kraków 2003.
- Pilipiuk A.: *Reprywatyzacja*, [w:] tenże, *Weźmiesz czarno kure...* Lublin 2002.
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich. Poznań–Warszawa 1980.
- Poe E.A.: *Przedwczesny pogrzeb*, [w:] tenże: *Opowieści niesamowite*. Przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski. Kraków 1984.
- Polidori J.W.: *Wampir*, [w:] B. Stoker: *Dracula*. Przeł. M. Pawlina. Jelenia Góra 1990.
- Ricoeur P.: *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, [w:] tenże: *Egzystencja i hermeneutyka*. Przeł. J. Skoczylas. Warszawa 2003.
- Rioux J.P.: *Krew Mity, symbole, rzeczywistość*. Przeł. M. Perek. Kraków 1994.
- Rogers M.F.: *Barbie jako ikona kultur*. Przeł. E. Klekot. Warszawa 2003.

- Skipp J., Spector C.: *Światło w tunelu*. Przeł. R.P. Lipski. Poznań 1992.
- Słownik literatury popularnej*. Pod red. T. Żabskiego. Wrocław 1997.
- Smith G.: *Sabat II: Krwawa bogini*. Przeł. A. Walczak. Gdańsk 1991.
- Smith G.: *Wampiryzm z Knighton*. Przeł. T. Kosik. Warszawa 1994.
- Solecki W.: *Wapierze, wpiory i strzygonie*. „Kultura” 1989, nr 44.
- Stoker B.: *Dracula*. Przeł. D. Ściepuro. Jelenia Góra 1990.
- Stoker B.: *Dracula*. Przeł. M. Wydmuch i Ł. Nicpan. Warszawa 1993.
- Strausz A.: *Die Bulgaren*. Leipzig 1898.
- Tillich P.: *Pytanie o Nieuwarunkowane*. Przeł. J. Zychewicz. Kraków 1994.
- Tołstoj A.K.: *Rodzina wilkolaka*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*. Przeł. R. Śliwowski. Warszawa 1990.
- Walc K.: *Intertekstualne gry wampiryczne*, [w:] *Język. Literatura. Dydaktyka*. Pod red. R. Jagodzińskiej i A. Morawca. Łódź 2003, t. 2.
- Walc K.: *Postać wampira we współczesnym horrorze*. „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. V.
- Wydmuch M.: *Gra ze strachem*. Warszawa 1975.
- Zabawa bebechami*. „Fenix” 1992, nr 6 (dyskusja redakcyjna).
- Zwolińska B.: *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie opowiadań Edgara Allana Poeego*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*. Pod red. G. Gazdy i in. Łódź 2003.
- Zwolińska B.: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej*. Gdańsk 2002.