

## WAMPIRIADA



## 1. *Głosy*

Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej powszechnych i wiecznotrwających. 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 szedł za nami”.

Współcześni badacze podzielają to przekonanie. Jean-Paul Roux, autor książki o mitach i symbolach krwi, utrzymuje z mocą: „Nie ulega wątpliwości, że powrót zmarłych, którzy łakną krwi i przychodzą po nią na ziemię, był i pozostanie ideą uniwersalną”<sup>1</sup>. Michel Meslin, pisząc o wyobrażeniach fantastycznych, podkreśla głębokość wierzenia zakorzenionego w psychologii zbiorowej, że istnieją duchy utrzymujące stosunki z uśpionymi śmiertelnikami, ssące ich krew, a nieraz pożerające ciało<sup>2</sup>. Clive Leatherdale w książce o *Draculi* Brama Stokera dowodzi, że „uniwersalność wiary w regeneracyjną moc krwi i w życie po śmierci powoduje w konsekwencji, że ich kombinacja – czyli wampiryzm – objawia się jako także uniwersalna”<sup>3</sup>. Tenże badacz, utrzymując, że legendy o umarłych, przychodzących pić krew ludzką, znajdują się w prawie każdej kulturze, cytuje Leonarda Wolfa, również z książki o *Draculi*: „Wampiry ukazywały się wszędzie tam, gdzie ludzie krwawili”<sup>4</sup>.

Są to przeświadczenia zbliżone do przekonań Stokera. W swej słynnej powieści z 1897 roku, uchodzącej za jeden z najważniejszych tekstów kultury popularnej ostatnich stu lat, pracowicie skompilował krążące w podaniach

<sup>1</sup> J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Przełożyła M. Perek, Kraków 1994, s. 245.

<sup>2</sup> Por. M. Meslin, *Êtres surnaturels*, w pracy zbiorowej: *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*. Sous la direction de M. Meslin, Paris 1984, s. 134–135.

<sup>3</sup> C. Leatherdale, *Dracula. Du mythe au réel*. Traduit de l'anglais et préface par J. Finné, Paris 1996, s. 28.

<sup>4</sup> L. Wolf, *A Dream of Dracula*, Boston 1972, s. 125. Cyt. za: C. Leatherdale, *Dracula...*, s. 28.

ludowych oraz w literaturze pięknej i naukowej wyobrażenia o wampirze. Postać powieściowa, uczony-profesor i przewodnik wyprawy przeciwko Draculi, Van Helsing, mówi w wykładzie dla pogromców wampirów o trudnościach i niebezpieczeństwach pokonania ich: „Wampir znany jest wszędzie, gdzie żyją ludzie [...]. Wampir nie może umrzeć tylko dlatego, że czas upływa; żyje, jak długo może żywić się krwią żywych istot”<sup>5</sup>. Wampir posiadał tajemnicę nieśmiertelności. Jednocześnie jego władanie tą tajemnicą zagraża rodzajowi ludzkiemu, gdyż wampir tylko niektórym udziela wyjątkowego statusu. Na ogół zaś śmiertelnie wyczerpuje swoje ofiary i chce nad nimi panować w sposób absolutny; nieraz bywa przedstawiany jako uosobienie zła. Dracula Stokera jest wystylizowany wręcz na Antychrysta. Wszechmoc wampira rozciąga się nad wiekami (jak Dracula Stokera czy Barlowa Kinga).

Ofiary mogą być bardzo liczne, szczególnie na Słowiańszczyźnie. Józef Maksymilian Ossoliński w *Wieczorach badeńskich*, pisanych pod koniec XVIII wieku, z oświeceniową ironią podaje: „O niczym w całej okolicy Trembowli nie było słyhać, tylko o upiorach. [...] Gdzieś głodniejszy wyszał ze wszystkich, pod jednym dachem żywych, krew, zostawiwszy tylko jedno pisklę w kolebce na rozmnożek [...]. Po rozstajnych drogach, po gościńcach, po ścieżkach, przy borach, na górach, w wąwozach tłukło się licho kupami. Spotkali podróżny podróżnego, naprzód go się o to pytał, jeżeli gdzie nie widział się z upiorem. Wszyscy co do jednego Bogu dziękowali, że ich złe przecie minęło, upewniając, że stronami było tego jak mrowia”<sup>6</sup>. Kupy, mrowie... Niektórzy twierdzili, że były to efekty halucynacji zbiorowych, zwłaszcza w „Polsce, Serbii, Ukrainie”<sup>7</sup>. Narrator opowieści Aleksego Tołstoja o rodzinie wampirycznej

<sup>5</sup> B. Stoker, *Dracula*. Przełożyli M. Wydmuch i Ł. Nicpan, Warszawa 1993, s. 357. W dalszym ciągu będę posługiwała się tym jedynym pełnym polskim wydaniem utworu, podając w nawiasach strony edycji, ewentualnie – na drugim miejscu – określając również strony części pod tytułem *Wampir od Goethego i Byrona do Topora i Sapkowskiego*.

<sup>6</sup> J. M. Ossoliński, *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach*, Warszawa 1970, s. 87.

<sup>7</sup> Pierre Gripari w swoim redowodzie wampira podaje te właśnie kraje jako szczególnie nasycone wampirami (*Pedigree du vampire. Lectures commentées*, Lausanne 1977, s. 16).

<sup>8</sup> Zajął się nimi w aneksie do swej rozprawy doktorskiej Zbigniew Wałaszewski (*Nowe oblicza Draculi. Wampir w lustrze dwudziestowiecznych mediów*, Warszawa 2000, Instytut Badań Literackich PAN).



Ambrogio Lorenzetti  
*Tyrania*, fragment fresku  
*Alegoria złego rządu*,  
 1338–1340

przedstawia jako fakt ogólnie znany to, że w wieku XVIII całe wsie serbskie bywały zwampiryzowane. Napotkany pustelnik informuje: „Wilkołaki [*scilicet* wampiry] to jak zaraza – ileż to już rodzin ucierpiało od nich we wsi, ileż wymarło co do jednego...” (*Rodzina wilkołaka*). Pada tu znamienne porównanie śmiertelności działalności wampirów do epidemii.

W naszej epoce powszechność mitu wampira została potwierdzona przez najbardziej uniwersalną ze współczesnych sztuk – przez film. Filmy o Draculi i innych wampirach, a także o kobietach fatalnych, zwanych wampami, idą w setki. Już nie trzeba udawać się na rozstajne drogi, aby spotkać mrowie wampirów. W masowej kulturze amerykańskiej wykształciła się cała ogromna dziedzina twórczości wampirycznej; obejmuje ona popularne filmy, powieści, gry komputerowe<sup>8</sup>.

Można powiedzieć, że opowieść o wampirach tworzy alternatywną historię ludzkości, w której śmierć i zmartwychwstanie uzyskują własną odrębną wykładnię.

Z tego też względu łączą się w niej pierwiastki folkloru, dziewiętnastowiecznej kultury popularnej, dwudziestowiecznej kultury masowej oraz kultury wysokiej. Ta mieszanka rozmaitych motywów i inspiracji wyraża się częstokroć w kiczu, zarówno w dziedzinie literackiej, jak i ikonograficznej. Kiczu – to

znaczy użycia motywów wampiryzmu nie przetrawionego w tyglu sztuki, nie poddanego obróbce artystycznej, lecz często pożytkowanego jedynie dla budzenia grozy i przerażenia oraz wzmagania tych efektów za wszelką cenę. Podobnie bowiem jak ustaliła się konwencja kiczowatej „ładności” i „naiwności”<sup>9</sup>, tak istniała i istnieje konwencja kiczowatej „straszności”. Obydwie o wielkiej sile oddziaływania w naszej współczesności. Skąd się ona bierze? Monika Sznajderman trafnie pisze o „wyraźnym renesansie wizualnego charakteru kultury, której emblematem stał się komiks, reklama, żurnalowa ilustracja, plakat, fotografia czy wreszcie najbardziej wizualna ze sztuk – kino”. I właśnie pomost „między tak zwaną kulturą wysoką a niską: ludową, masową, popularną, usiłuje się zbudować za pomocą komunikacji wizualnej”<sup>10</sup>. Według określenia z niemieckiej encyklopedii Knaura „kicz to realizacja motywów artystycznych sfalszowana przez hiperuczuciowość lub przez niedostosowanie stylistyczne”. Definicję tę cytuje znakomita autorka *Ekranu demonicznego* Lotte H. Eisner i posługuje się nią, oceniając kicz w kinie. Dla zrozumienia kiczu konieczne jest, jej zdaniem, wprowadzenie jeszcze jednego terminu niemieckiego, właściwie nieprzetłumaczalnego: *Stimmung*. W przybliżeniu znaczy to „nastroj”, który stanowi integralną część sztuki filmowej. „Sfalszowana realizacja motywów artystycznych”, zdaniem Eisner, przejawia się na przykład w filmie nazistowskim, właśnie w zmistyfikowanej *Stimmung*. Śladów kiczu natomiast nie widać w filmach zrealizowanych według jasnych i wyrazistych recept artystycznych futuryzmu lub ekspresjonizmu. Jak sądzi

<sup>9</sup> Por. E. Grabska, *Przedmowa* do pracy zbiorowej: *Dziela czy kicze*. Pod redakcją E. Grabskiej i T. S. Jaroszewskiego, Warszawa 1981, s. 14 i 17.

<sup>10</sup> M. Sznajderman, *Teologia pięknych kobiet*, w pracy zbiorowej: *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*. Pod redakcją D. Czai, Kraków 1994, s. 196–197. Autorka pisze również o symbolicznych przedstawieniach zła jako części erotycznej – *à rebours* – wizji świata w kulturze masowej (s. 211).

Eisner, względnie łatwo zidentyfikować kicz w trzech typach filmów: *science-fiction*, horrorystycznych i erotycznych. Te ostatnie liczą na wulgarny voyeurizm publiczności. A jednak *Nosferatu* (1921–1922) Friedricha Wilhelma Murnaua nie podlega podobnej kwalifikacji. Jak twierdzi Béla Balázs właśnie w związku z tym słynnym filmem, w horrorze możemy artystycznie uczestniczyć tylko wówczas, gdy odczuwamy „lodowaty wicher, który dmie »stamtąd«



Ian Kolonics  
*Hrabia Dracula*, ilustracja ukazała się w czasopiśmie „Boszorkany”, Budapeszt 1990

i przenika wiarygodne obrazy rzeczywistości”. Eisner kończy swój wywód stwierdzeniem, że „kicz w kinie, podobnie jak we wszystkich innych formach sztuki, jest niczym innym jak niewybaczalną przeciętnością”<sup>11</sup>.

Wielką rolę w artystycznym opracowywaniu i przyswajaniu kiczu odegrali surrealiści<sup>12</sup>. Tu zwłaszcza nie do przecenienia jest działalność Maksa Ernsta, autora wspaniałego określenia mechanizmu kolażu: „Połączenie dwu rzeczywistości, z pozoru nie przystających do siebie, na tle, które pozornie do nich nie pasuje...”<sup>13</sup>. Eksplorował on „trywialne pokłady” epoki początkującej masowości – „czasopisma, ryciny, ogłoszenia”. Na styku sztuki masowej i elitarniej rodziła się ludyczność<sup>14</sup>, nieraz wyrażona w geście ironicznym. Stąd możliwość użytkowania kiczu w estetyce kampu. Susan Sontag uważa, że istotę kampu stanowi jego zamiłowanie do wszystkiego, co nienaturalne, sztuczne, do tego, co jest ekscessem. Najbardziej typowy i najpełniej rozwinięty styl kampowy to secesja.

„Kamp twierdzi, że dobry smak nie jest po prostu dobrym smakiem; że istnieje dobry smak złego smaku. [...] Odpowiedź, która określa kampf: to jest dobre, bo jest okropne”<sup>15</sup>.

Ale to nie znaczy, że można przekreślić nie-ironiczną, nie-zabawową sztukę grozy, objawiającą się w tym, co Grabska nazywa „tematycznym stereotypem”<sup>16</sup>. Przed zbliżonym dylematem estetycznym stawia nas Stanisław Lem w posłowie do polecanych przez siebie *Opowieści starego antykwariusza* Montague Rhodes Jamesa. Przeciwstawia je bardzo wyraźnie twórczości – uznanego wszak za mistrza fantastyki grozy – Howarda Phillipsa Lovecrafta. W jego



Max Ernst *Tydzień dobroci*, 1934, kolaż

<sup>11</sup> Por. L. H. Eisner, *Le kitsch au cinéma*, w książce: G. Dorfler, *Le kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*. Traduit de l'italien par P. Alexandre, Editions Complexe 1978 (oryginał z roku 1968), s. 204–225. Świetne kompendium problemów i pytań dotyczących kiczu przynosi książka Marii Poprzęckiej, *O złej sztuce*, Warszawa 1998.

<sup>12</sup> Łączy się to z ich nowym stosunkiem do etnografii. Por. J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym* (przełożyła M. Sznajderman), w jego książce: *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa 2000 (oryginał z roku 1988), s. 133–167, oraz dwa teksty zamieszczone w czasopiśmie „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1991, nr 1: K. Kaniowska, *Surrealizm i etnografia* oraz M. Sznajderman, *O etnograficznym surrealizmie*. Ta ostatnia pisze: „Objets sauvages, afrykańskie i polinezyjskie rzeźby były dla surrealistów równie ważne, fascynujące i zagadkowe, co przedmioty, odkrywane na paryskim Marché aux Puces (Pchlim Targu)...” (s. 7).

<sup>13</sup> Motto wymienionej rozprawy Clifforda, s. 133.



ujęciu James tworzy (niezupełnie poważnie traktowaną) „literaturę kunsztownych apokryfów”, Lovecraft zaś straszy „lękiem rozdygotanych wyznań wiary”<sup>17</sup>. Lem jest przekonany, że w epoce brytyjskiego wiktorianizmu „duchy odznaczały się solidnym sposobem bycia, strasząc podług z dawien dawna ustalonej tradycji”. Fundament tego przeświadczenia stanowi stwierdzenie: „Jeśli nawet duchów nie ma, nie może być kwestionowane istnienie owej tradycji”. Dlatego Lem opowiada się po stronie Montague Rhodesa Jamesa, który pedantycznie wręcz działa w obrębie przyjętej tradycji, traktując ją ze stosownym literackim, fantazyjno-zabawowym wyrobieniem. Lovecraftowi zaś zarzuca „nerwicę lękową”, która nie sięga literackiego poziomu Jamesa. Na marginesie tych rozważań Lem rzuca pewną uwagę ogólniejszą, która może też się przydać do rozważań nad kiczem: „W wypadku duchów i monstrów musi wszakże zawsze iść o wiarę z najniższego, dennego niejako regionu metafizyki, jakby jej śmietniska czy rynsztoku, ponieważ ten niesamowity żywioł to nadprzyrodzoność zarazem wulgarna i zdziczała, tworzona przez bezładne wysypiska zanachronizowanego już zabobonu, przesądu czy zgoła psychotycznego omamu”<sup>18</sup>. Odnotujmy słownictwo: śmietnisko, rynsztok, bezładne wysypisko, wulgarność i zdziczenie. To mogą być pokłady, na których wykwita kicz. Najlepszą reakcją na nie, zdaniem Lema, jest „kunsztowny apokryf”, a nie babrania się w dennych regionach. Jednak twórczość Poe’go i Lovecrafta dowodzi, że i z tego „psychotycznego omamu” można zrobić wielką sztukę fantastyczno-psychoanalityczną, nie osuwając się bynajmniej w kiczowatą przeciętność.

<sup>14</sup> Por. E. Grabska, *Przedmowa*, s. 8 i 16.

<sup>15</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*. Przełożyła W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 322–323. Por. *Conclusion* G. Dorflesa (*Le kitsch...*, s. 295–306).

<sup>16</sup> E. Grabska, *Przedmowa*, s. 22.

<sup>17</sup> Takie mniemanie zgodne jest z sądem wielbiciela Lovecrafta, François Truchauda, który stwierdził, że słynny autor „wierzył w demony, bardziej niż w Boga” (*H. P. Lovecraft et la création fantastique*, w: H. P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*. Traduit de l’américain par J. Bergier et F. Truchaud, Paris 1969, s. 21. Oryginał pt. *Supernatural Horror in Literature* pochodzi z roku 1945).

<sup>18</sup> Por. S. Lem, *Posłowie do: M. R. James, Opowieści starego antykwariusza*. Przełożyła J. Mroczkowska, Kraków 1976, s. 231–234.