

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Patrycja Pichnicka

Nr albumu: 276746

Wampir jako wyzwanie wobec ładu społecznego w świetle kultury popularnej po 2002 roku

Praca magisterska

na kierunku kulturoznawstwo-wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr hab. Marcina Napiórkowskiego
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2018

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Postać wampira jest wytworem słowiańskiego folkloru, ale jako pierwszy do literatury wprowadził ją Anglik, George Byron. W XIX wieku wykształcił się obraz złego wampira: abiektalnego stwora silnie naznaczonego seksualnością, zagrożenia dla ładu społecznego, które musi być pokonane przez bohaterów solarnych - silnych, dzielnych mężczyzn. W drugiej połowie XX wieku mit wampiryczny zaczął jednak ulegać przemianie, co wiązało się ze zmianami społecznymi: emancypacją kobiet i mniejszości, relatywizacją wartości, rozpadem monolitu kultury zachodniej. To, co dotąd odrzucane, stało się akceptowalne. Współcześnie istnieje postać dobrego wampira. W utworach XXI-wiecznych można wyróżnić trzy rodzaje przedstawień: tradycyjnego złego wampira, wampira ambiwalentnego oraz dobrego wampirzego bohatera.

Słowa kluczowe

wampir, krew, abiekt, transgresja, emancypacja, seksualność, ład społeczny, porządek kulturowy

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14700 kulturoznawstwo

Tytuł pracy w języku angielskim

Vampire as a challenge against social order in the light of the pop culture since 2002

Spis treści

Streszczenie	3
Spis treści	4
I. Wstęp	8
II. Rozdział: Przemiana mitu wampirycznego	14
1. Tradycyjne wyobrażenia o wampirze	14
2. Ewolucja obrazu wampira	26
3. Szczególne aspekty wampiryzmu	31
a. Wampir a wilkołak	31
b. Wampir a miłość	34
c. Wampir a homoseksualizm	35
d. Wampir a dzieciństwo	36
4. Współczesne spojrzenia	37
III. Rozdział: Zły wampir	43
1. Inwazja wampirów: David Slade, 30 dni mroku, 2007 oraz Scott Stewart Książd, 2011	43
2. Wykorzystanie postaci stworzonych przez Brama Stokera: Stephen Sommers, Van Helsing, 2004 oraz Elisabeth Kostova, Historyk, 2005	46
3. Nietypowa remediacja, czyli musical o złych wampirach: Taniec wampirów, reż. Cornelius Baltus, Teatr Roma, Warszawa, 2005	47
4. Współczesna wersja Dracula Brama Stokera: Craig Gillespie, Postrach nocy, 2011	48
5. Złe wampiry w erotycznym filmie homoseksualnym: Fred Olen Ray, The Lair, 2007-2009 (serial)	49
6. Złe wampiry uwikłane w politykę i historię: Timur Bekmambetow, Abraham Lincoln łowca wampirów, 2012 oraz Graham Masterton, Pogromca wampirów, 2006	51
7. Seria filmów o Bładzie: Stephen Norrington, Blade: Wieczny łowca, 1998; Guillermo del Toro, Blade wieczny łowca II, 2002; David S. Gayer, Blade: Mroczna trójca, 2004	54

8. Wampiryzm jako epidemia: Francis Lawrence, Jestem legendą, 2007; Richard Crudo, W obliczu ciemności, 2009 oraz Michael Spierig, Peter Spierig, Daybreakers - Świt, 2009	54
9. Opowiadania ze zbioru Krwawe powroty, red. Charlaine Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009	58
a. Antyromans dla nastolatków: Bill Crider, Jak zostałem nastoletnim wampirem	58
b. Miasto wampirów: Rachel Caine, Pierwszy dzień reszty mojego życia	59
c. Wewnętrzny wampir: Jeanne C. Stein, Czarownica i wampir	59
10. Utwory Neila Gaimana	60
IV. Rozdział: Wampir dobry czy/i zły?	67
1. Przemoc i dzieciństwo: John Ajvide Lindqvist, Wpuść mnie, 2004 oraz Tomas Alfredson, Pozwól mi wejść, 2008	67
2. Opowiadania ze zbioru Krwawe powroty, red. Charlaine Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009	73
a. Wampiryzm w kobiecym świecie: Christopher Golden, Smutna pieśń sów	73
b. Śmierć w świecie wampirów: Kelley Armstrong, Zmierzch	73
c. Wampiryzm jako egzystencjalny bunt: Carolyn Haines, Życzenie oraz Elaine Viets, Pora wampirów	74
3. Cykl książkowy Świat Dysku Terry'ego Pratchetta (ewolucja postrzegania wampira)	75
V. Rozdział: Wampiry nie są złe	84
1. Nowe spojrzenie na postać Draculi: Dacre Stoker, Ian Holt, Dracula: Nieumarły. Powrót wampira, Warszawa, 2009 oraz Gary Shore, Dracula: Historia nieznana, 2014	84
2. Wampiryzm jako zakon: Glenn Stranding, Istota doskonała, 2006	86
3. Wojna wampirów i wilkołaków: Len Wiseman, Underworld, 2003	87
4. Legalny wampiryzm: John Dahl, Michael Lehmann, Scott Winant, Alan Bail, Czysta krew, 2008-2014 (serial) oraz Charlaine Harris, seria Sookie Stockhouse, 2001 - 2013 (cykl książek)	88
5. Rozpaczliwe pragnienie człowieczeństwa: Toby Whithouse, Being human,	

2008-2013	94
6. Zachodnia interpretacja mangi: Kurt Wimmer, Ultraviolet, 2006	95
7. Miłość, rodzina, wampiry i wilkołaki - połączenie wielu wątków mitu: Julie Plec, Kevin Williamson, Pamiętniki wampirów, 2009 - 2017 (serial) oraz Lisa Jane Smith, seria Pamiętniki wampirów, 1991 - 2010 (cykl książek)	97
8. Wampiry na tropie zbrodni: Fred Toye, Pod osłoną nocy, 2007-2008; David Winning, Więzy krwi, 2006-2008 oraz opowiadania P.N.Elrod, Falszywe medium, Tanyi Huff, Czerwony kalosz i Toni L. P. Kelner, Jak Stella odzyskała swój grób ze zbioru Krwawe powroty, red. Charlaine Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009	101
9. Opowiadania ze zbioru Krwawe powroty, red. Charlaine Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009	105
a. Dwory wampirów: Jim Butcher, Zemsta Drulindy	105
b. Wampir zupełnie zwyczajny: Tate Hallaway, Pechowe urodziny	105
10. Romanse i powieści młodzieżowe na przykładzie sagi Zmierzch: Stephanie Meyer, saga Zmierzch, 2005 - 2008 (cykl książek) oraz Catherine Hardwicke, Zmierzch, 2008; Chris Weitz, Saga „Zmierzch”: Księżyc w nowiu, 2009; David Slade, Saga „Zmierzch”: Zaćmienie, 2010; Bill Condon, Saga „Zmierzch”: Przed świtem - część 1, 2011; Bill Condon, Saga „Zmierzch”: Przed świtem - część 2, 2012 (filmy)	106
VI. Podsumowanie	111
Bibliografia	115

I. Wstęp

To sposób rozmowy o pożądaniu bez wspomnienia samego pożądania (...).
To rozmowa o seksie i strachu przed seksem. O śmierci i strachu przed śmiercią¹. O czym jeszcze można rozmawiać?

Neil Gaiman²

Wampiry to równocześnie jedno z najbardziej przerażających i najbardziej fascynujących wyobrażeń, jakie wykreował człowiek. Wyrażają immanentną „niezdolność człowieka do pojęcia (...) śmierci” własnej lub cudzej („our inability to conceive of (...) death”³). Dlatego też już w starożytności istniały wyobrażenia o stworach typu wampirycznego, choć niekoniecznie nazywano je „wampirami”. W zasadzie wszystkie kultury i religie posiadają legendy o kreaturach tego rodzaju. Czasami krwiopicjami są bogowie, jak bogini Sechemet w Starożytnym Egipcie (bóg Ra miał wysłać ją na ziemię, aby karała śmiertelników) czy bogowie Majów lub Azteków, którym te ludy składały krwawe ofiary z ludzi, lub demony jak indyjski Rakszasa. Innym razem są to postacie mitologiczne, jak greckie lamie. W tradycji żydowskiej mamy do czynienia z sukubami lub inkubami, w chrześcijańskim antyku greckim z vrykolakami, Ludy słowiańskie wykształciły legendy o strzygach, upiorach czy wreszcie wampirach, która to nazwa przyjęła się w kulturze popularnej⁴. W epoce nowoczesnej kompleks fantazmatów z nimi związanych usytuował się na pograniczu kultury wysokiej i kultury masowej⁵. „Wampir jest częścią nieznaną historii ludzkości, ma swoją rolę i funkcję. (...) Wpisuje się on w skomplikowany system reprezentacji śmierci i życia,

¹ Można do tego dodać jeszcze pragnienie mocy (wampir często był potężnym czarownikiem lub przynajmniej posiadał różne niedostępne ludziom przymioty; o wielu mocach, jakimi miał władać pisze Manuela Dunn-Mascetti w *Świat wampirów od Draculi do Edwarda*, Warszawa, 2010, s.83-84) i lęk przed nią a także przed ceną, jaką trzeba zwykle za nią zapłacić – przed potępieniem.

O przypisaniu wampirom mocy czarnoksięskich świadczyć może także fakt, że wzmożona fala egzekucji wampirycznych zwłok w Europie zbiegła się z zakończeniem okresu procesów czarownic (pisze o tym Claude Lecouteux w *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s. 111 oraz 116-117). Oczywiście świadczy to także o potrzebie społeczeństwa oczyszczenia się z własnych lęków.

² N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.229

³ Paul Barber, *Vampire, Burial and Death*, Yale, 1988, s. 100

⁴ Barb Karg, Arjean Spaite, Rick Sutherland, *Wampiry. Historia z zimną krwią spisana*, Gliwice, 2009, s. 23- 36

⁵ Nie będę w tej pracy rozróżniać fantastyki i horroru, choć robią to tacy autorzy jak Paweł Ciećwierz (Paweł Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith. O wampirach w fantastyce*, na podstawie audycji Jacka Brzozowskiego z serii *Tchnienie grozy*, audycja 39, 30 września 2010). Interesują mnie wszelkie przejawy wyobraźni ludzkiej dotyczące wampiryzmu.

który przetrwał do naszych czasów”⁶. Wampiry są groźne ale także romantyczne: za sprawą figury wampira „...wytwarza się wobec zmarłego sytuacja emotywniej dwuznaczności nienawiści i miłości, a pragnienie żyjącego, by połączyć się ze zmarłym, przypisywane jest zmarłemu dzięki mechanizmowi projekcji, opartej na poczuciu winy⁷ i presji wypartych pragnień seksualnych...”⁸.

W swojej pracy poddałam analizie kilkadziesiąt powieści, komiksów, opowiadań, filmów i seriali z lat 2002-2018, starając się na ich podstawie odtworzyć portret (czy raczej spektrum portretów) współczesnego wampira. Interesowało mnie przede wszystkim, **w jaki sposób twórcy współczesnych tekstów o wampirach wykorzystują nieludzkich bohaterów do stawiania pytanie o porządek społeczny, jego genezę, możliwości transgresji i status jednostki, która przeciwstawia się łaadowi?** W jaki sposób odnoszą się do tradycyjnych wyobrażeń wampira, jak z nimi polemizują czy parodiują je, wchodząc w grę z oczekiwaniami odbiorcy uwarunkowanymi wcześniejszymi literackimi figurami wampirów? Większość współczesnych utworów o tematyce wampirycznej ma bowiem charakter metatekstualny i na różne sposoby nawiązuje do wcześniejszych dzieł o tej tematyce, często *explicite*: bohaterowie powieści lub filmu wspominają wcześniejsze książki lub filmy o wampirach. Zabieg ten zwykle ma na celu uwiarygodnienie istnienia wampirów: cytowane przypadki uważa się oczywiście za nieprawdziwe, poddaje się je konstruktywnej krytyce i dzięki temu uprawomocnia się „prawdę” – wampiry istnieją, choć oczywiście są nieco inne niż te, do których przyzwyczaili nas wcześniejsi autorzy. Ma to miejsce na przykład w *Pamiętnikach wampirów*, w których jeden z głównych bohaterów, wampir Damon, krytykuje powieści Stephanie Meyer jako nieprawdziwe, natomiast chwali wizję Anne Rice.

Skupiam się raczej na postaci wampira w kulturze (zarówno wysokiej jak i popularnej) nie na folklorystycznym wyobrażeniu (uwzględniam je co prawda mówiąc o początkach wampira – należy zresztą podkreślić, że wielu twórców czerpie bezpośrednio lub pośrednio – na przykład odnosząc się do twórczości Brama Stokera, który wiele zawdzięcza rumuńskiemu folklorowi – z wierzeń ludowych). Interesuje mnie bowiem, to, czego wyrazem stał się wampir dla całej kultury a nie tylko dla tej części ludzi, która żyje w tradycyjnych środowiskach wiejskich, a która na przestrzeni XIX i XX wieku stała się mniejszością. Innymi słowy moja praca ma charakter antropologiczny, ale nie

⁶ Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s.8-9

⁷ „Freud umieszcza zjawisko w mechanizmach określanych jako <<obsesyjne samowyrzuty>>, na bazie których człowiek czuje się winnym...” śmierci bliskiej osoby, nawet jeśli nie był jej bezpośrednim ani pośrednim sprawcą. (Alfonso M. di Nola, *Wstęp* w: Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003, s. 31).

⁸ Alfonso M. di Nola, *Wstęp* w: Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003, s. 31. Jak pisał Paul Barber: „the dead (...) through jealousy, anger, or longing, seek to bring the living into their realm” (Paul Barber, *Vampires, Burial and Death*, Yale, 1988, s. 197).

etnologiczny. Folklor będzie interesował mnie tylko w takiej mierze, w jakiej znajduje swoje odbicie w kreacjach literackich, teatralnych, filmowych, komiksowych⁹.

Ograniczam się też do dzieł powstałych po 2002 roku¹⁰, ponieważ powstałe przed tą datą zostały już bardzo wyczerpująco opisane w wielu publikacjach, takich jak *Od Dracula do Lestata. Portrety wampira* Katarzyny Kaczor czy *Wampir. Biografia symboliczna* Marii Janion¹¹. Do utworów w nich omówionych będę się odwoływać tylko jako do punktów odniesienia lub porównania. Będzie to częstokroć konieczne ze względu na metatekstualność wielu z przytaczanych przeze mnie tekstów.

Większość omawianych przeze mnie przykładów pochodzi z kultury anglosaskiej¹². Twórcy fantazmatu, mieszkańcy Europy Środkowej i Wschodniej, pisali o wampirach stosunkowo mało, może dlatego, że zbyt wiele było w nich realnego strachu przed tymi demonami¹³. Wampir zaczął

⁹ O różnicach w wyobrażeniu fikcyjnym i ludowym pisze we wstępie do swojej książki Paul Barber:

I have found it necessary to distinguish repeatedly between the fictional and folkloric vampire. The former sucks blood from the neck of the victim, for example, while the other (...) attacks the chest area of the victim (...). The fictional vampire tends to be tall, thin, and sallow, the folkloric vampire is plump and ruddy, or dark in color (...) the fictional vampire tends to spring from the nobility and to live in the castle, while the folkloric vampire is of peasant stock and resides (...) in the graveyard in which he was buried. (Paul Barber, *Vampires, Burial and Death*, Yale, 1988, s. 4).

¹⁰ Nie będę w tej pracy omawiała licznych parodii wampirycznych – parodia zawsze odnosi się do obiektu, który stara się ośmieszyć, uwydatniając jego cechy, nie wyraża więc nic innego niż to, co już wyraził dany obiekt.

¹¹ Kryterium daty nie jest niestety jasne w przypadku polskich realiów, wiele książek napisanych wcześniej zostało przetłumaczonych na język polski dopiero niedawno. Przykładem może być saga *Nekroskop* Briana Lumleya, której pierwszy tom ukazał się w Krakowie w 2005, oryginał zaś został wydany w 1986. Będę się jednak do niej odnosić, ponieważ podobne wątki pojawiają się w książce mistrza horroru Grahama Mastertona, zatytułowanej *Pogromca wampirów*, powstałej w 2005 roku, uznaję je więc za nadal aktualne tak kulturze powszechnej jak i w kulturze polskiej.

¹² Są to głównie filmy i książki. Istnieje też kilka ciekawych gier z wampirzymi bohaterami w tle, na ogół jednak nie wnoszą niczego nowego do paradygmatu (w grze nie chodzi wszak o narrację ani o symboliczność): opowiadają o zabijaniu wampirów a przeciwnikiem (czyli osobą, w którą wciela się gracz) jest na ogół albo człowiek ze specjalnymi mocami lub umiejętnościami albo „dobry” dhampir (pół człowiek – pół wampir): począwszy od *The Count* w 1981 roku, poprzez *Draculę* i *Castlevanię* z 1986, *Legacy of Kain* (1996) czy *BloodRayne* (2002). Wyjątkiem może być *Vampire Story* z 2008 roku, w której to gracz wciela się w sympatyczną wampirzycę, marzącą o karierze operowej. Wampir nie zrobił też kariery komiksowej na przykład: „komiksowe wampiry nie mają się najlepiej” (Adam Gawęda, *Wampir superbohaterem?* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 206), ponieważ komiksy powinny mieć superbohatera, a wampir nie nadaje się na niego – superbohater musi być bez skazy. Za to wampirowi dużo lepiej jest w mrocznym image’u (A. Gawęda, *Wampir superbohaterem?* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 206-211). Oddzielnym zjawiskiem jest japońska manga i anime, które nie są tym samym, co zachodnie komiksy i kreskówki, a więc nie podlegają tym samym prawom.

¹³ Teraz sytuacja powoli się zmienia, na rynku ukazują się pozycje z literatury słowiańskiej, tym bardziej cenne, że oryginalnie nawiązujące do słowiańskiego (ludowego) wyobrażenia wampira, a nie powielające czy rozwijające wykształcony w zachodniej Europie lub Ameryce sposób interpretacji paradygmatu (choć oczywiście zdarzają się i takie dzieła). Omawiam przede wszystkim dzieła z zakresu literatury rosyjskiej i polskiej. Charakterystyczne dla tej „słowiańskiej” twórczości wampirycznej jest odniesienie do lokalnych realiów. Podczas gdy amerykańskie miasto lub miasteczko stanowi tylko tło dla akcji o wymiarze uniwersalnym (mogłaby ona dziać się w dowolnym miejscu na Ziemi) i nawet jeśli utwór stanowi krytykę współczesnej cywilizacji to krytykuje współczesną cywilizację w ogóle (a nie konkretne amerykańską czy angielską rzeczywistość), to w literaturze „słowiańskiej” przestrzeń danego kraju stanowi istotny dla rozwoju wydarzeń i dla ich symboliki czynnik.

swoją karierę w kulturze jako bohater ludowych opowieści - potwór, powracający zmarły. Ojcem nowoczesnego paradygmatu wampira pięknego i uwodzicielskiego, wampira w stylu „nowoorleańskim”¹⁴ był Anglik George Byron ¹⁵ i być może dlatego kultura anglosaska najpełniej ten paradygmat rozwija. Przeniknął on z tej kultury do całej cywilizacji zachodniej¹⁶ a nawet dalej¹⁷. Postać wampira jest szczególnie popularna w Ameryce. Do Stanów Zjednoczonych mit wampiryczny przybył wraz z imigrantami z Niemiec i krajów słowiańskich, którzy przywieźli tu swoje legendy. Ann Rice opisuje to „przeniesienie” symbolicznie - jako migrację swojego bohatera, wampira Lestata, do Nowego Świata. Legendy wampiryczne znalazły w Ameryce wdzięczne podłoże: tak jak podstawą do stworzenia mitu Draculi były szczególnie krwawe rządy Władcy „Palownika”, tak w Ameryce krwawej pożywką dostarczyła historia cywilizacji prekolumbijskich z ich tajemniczymi obrzędami, ofiarami z ludzi, rytualną antropofagią i krwiożerczym kanonem

¹⁴ Określenie to nadała Maria Janion, zaczerpnąwszy je z książek Anne Rice. W dalszej części mojej pracy omówię tę kwestię szerzej.

¹⁵ Mam tu na myśli powstałe z jego inspiracji i prawdopodobnie na podstawie nakreślonej przez niego fabuły opowiadanie Johna Williama Polidoriego *Wampir*; omówione przez Marię Janion w rozdziale *Lord Byron i lord Ruthwen* (w: *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s. 169-183).

¹⁶ Poprzez cywilizację zachodnią rozumiem cywilizację Europy (zachodniej, środkowej i wschodniej) oraz Ameryki i Australii, która była kolonia brytyjską), w odróżnieniu od cywilizacji Azji, Afryki i Ameryki prekolumbijskiej.

¹⁷ Michał R. Wiśniewski pisze przy tej okazji o memach – metaforze „genów <<żywej>> informacji – krążą po świecie, konstruując jego wirtualny odpowiednik. Często prawdziwszy od realnego.”. Za przykład podaje świat przedstawiony we *Wspomnieniach gejszy* czy w powieści *Sen numer 9* Davida Mitchella. Są to mozaiki popkulturowych ikon, „dobrze znane przeciętnemu konsumentowi kultury masowej”,

kolejna cegielka budowanej w zbiorowej świadomości memetycznej Japonii, stworzonej na potrzeby kultury popularnej (...) – konglomeratu stereotypów zawartych w filmach książkach i komiksach produkowanych po obu stronach Oceanu Spokojnego. (...) Czym taka wyśniona Japonia różni się od choćby Śródziemia z *Władcy Pierścieni*? (Michał R. Wiśniewski w: K. M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.130).

Popkultura kieruje się *rule of cool*, czyli zasadą fajności („fajne? To bierzemy!”) tak na Zachodzie jak i na Wschodzie: skoro więc kultura zachodnia zagarnęła motywy wojowników ninja albo sfetyzowała ideogramy *kanji*, Japonia, patrząc na Zachód przez takie samo „krzywe zwierciadło popkultury”, wyprodukowała memetyczną wersję europejskich wampirów (Michał R. Wiśniewski w: K. M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 130-131). Przyjrzenie się tej wersji może być o tyle pouczające, że jest ona, ze swej natury wyrazistsza, „prawdziwsza”, uwyppukla i hiperbolizuje pewne zjawiska.

Oczywiście kultury wschodu, Afryki lub Ameryki prekolumbijskiej (o tej wiemy niestety stosunkowo mało) mają swoje wersje powracających zmarłych, z których niektórzy są bardzo podobni do wampirów: „ich kanwa jest taka sama, (...) co dowodzi, że mamy do czynienia z wierzeniami, które sięgają wielkich archetypów i głębokich struktur wyobraźniowych”(Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s.151). W tej pracy nie interesuje mnie jednak antropologiczne podłoże powstawania legend o zbrodniczych nieumarłych, a ewolucja wizerunku tego konkretnego przypadku, jakim jest wampir. Ten zaś, mimo wszelkich podobieństw do innych demonów lub powracających, nie jest z nimi identyczny, różnice „wynikają (...) z kontekstu historycznego i kulturowego”, jak przyznaje sam cytowany wyżej prof. Lecouteux (Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s. 151). Wampir jako taki jest wytworem cywilizacji zachodu, współczesne utwory wampiryczne z Japonii czy Chin, nie odwołują się do własnych tradycji powracających zmarłych, ale czerpią inspirację z zachodniego mitu wampira (czasami oczywiście reinterpretując go w ciekawy sposób), jak to zostało opisane wyżej.

bóstw¹⁸. Mit wampira jest bowiem nieodmiennie związany z mitycznymi mocami krwi, które uznaje każda kultura; „Wampiryzm jest zakorzeniony w pradawnym obyczaju czczenia krwi jako mistycznego źródła życia, a może nawet zasadniczej życiowej substancji”¹⁹. Jest też pewną trawestacją mitu zmartwychwstania²⁰ lub mitu zawieszenia między życiem i śmiercią, stanu, jakiego obawiały się wszystkie kultury ludowe, stąd podania o złośliwych zmarłych, wracających do swoich bliskich²¹ oraz skomplikowane rytuały pogrzebowe mające zapobiec takim sytuacjom.

Podstawowa oś prowadzonej przeze mnie analizy wyznacza stosunek figury wampira do przyjmowanych przez daną społeczność norm moralnych. Wampir zły, jakiego spotykamy np. w kanonicznym *Draculi* Brama Stokera, czy u kontynuatorów tej tradycji: Romana Polańskiego, Grahama Mastertona (*Pogromca wampirów*), Stephena Sommersa (*Van Helsing*) czy Timura Bekmambetowa (*Abraham Lincoln łowca wampirów*), służy do narracyjnego pokazania łamania zasad i konsekwencji z tym związanych.

Wampir neutralny czy ambiwalentny służy do wyrażenia ambiwalentnego stosunku autora do norm społecznych, które uznaje za tyleż opresyjne, co konieczne. Wreszcie wampir dobry, postać stworzona w drugiej połowie XX wieku, obrazuje postępującą indywidualizację społeczeństwa, emancypację grup, które tradycyjny porządek społeczny definiował jako gorsze oraz rozpad monolitu kulturowego, który pozwalała na akceptację tego, co dotąd wydawało się nie do zaakceptowania. W tę główną oś wpisują się wątki wampira-dziecka czy antagonizmu między wilkołakiem a wampirem jako szczególne upostaciowania abiektałości, ambiwalencji lub transgresywnego wymiaru postaci wampira. Szczególna jest też relacja mitu wampirycznego do problemu homoseksualizmu oraz szeroko rozumianej kobiecości (znajduje to swój wyraz zarówno w obrazie relacji kobieta - wampir jak i w postaci wampirzycy: kobiety, która jest wampirem). To właśnie tych zagadnień w dużej mierze dotyczy mit wampiryczny: postać złego wampira

¹⁸ W *Pamiętnikach wampirów* pojawia się przekonanie, że wampiry nie tyle przybyły do Ameryki ze Starego Świata, co w Ameryce zostały stworzone (choć pierwszymi wampirami mieli być przybyli na nowy kontynent wikingowie). Podobnie w sadze *Zmierzch*: wampiry zamieszkują tereny Ameryki od bardzo dawna, początek tego faktu tonie w legendach Indian, którzy broniąc się przed nimi, zaczęli zamieniać się w wilki.

¹⁹ Nigel Suckling, *Wampiry. Najszynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s.139

²⁰ Zmartwychwstania w szerokim sensie. Mit powrotu z krainy zmarłych obecny jest w każdej kulturze: mit Ozyrysa w Egipcie, mit Orfeusza czy Dionizosa w Starożytnej Grecji czy mit powracającego Słońca w religiach Ameryki prekolumbijskiej.

²¹ Skądinąd miała to być jedna z cech wampira: powracający zmarły najpierw odwiedza w zbrodniczych celach swoich najbliższych. Można to interpretować jako pozostałości ludzkich uczuć. Kontynuacją tego motywu może być powracający w większości utworów motyw szczególnego pociągu wampira do krwi swojej ukochanej lub ukochanego (saga *Zmierzch*, *Pamiętniki wampirów*, *Czysta krew*).

stygmatyzuje „innych” oraz potępia emancypacyjne dążenia kobiet, postać dobrego - nie tylko rozgrzesza inność, ale czasem wręcz ją heroizuje.

II. Rozdział: Przemiana mitu wampirycznego

1. Tradycyjne wyobrażenia o wampirze

Tym co charakteryzuje każdego wampira, jest picie krwi. Do stałych cech należą także zazwyczaj specyficzny wygląd, nocny tryb życia oraz sposoby walki z wampirem (drewniany kołek, ogień, niektóre rośliny, symbole religijne). Wampir na ogół pojawia się w danej społeczności nagle i jest oznaką pewnego pęknięcia, złamania tradycyjnego porządku: rasowego, społecznego, płciowego. Wampiryzm mógł symbolizować niebezpieczne uzależnienie, nadmierny wyzysk i żądę władzy, zakazane praktyki seksualne, brutalną rozkosz, naruszające zastany porządek pragnienia, jak wyzwolenie kobiet... Ta ostatnia interpretacja okazuje się szczególnie trafna w stosunku do twórczości XIX-wiecznej: walka z wampirem to właściwie walka o dominację nad kobietą, która z kolei okazuje się walką o utrzymanie społecznego status quo. W każdym wypadku opowieści o wampirach są wersją klasycznego konfliktu chaosu z kosmosem.

Krew miała wielorakie funkcje, zarówno oczyszczające²² jak i brukające²³. Krew to samo życie²⁴, a nawet więcej: we krwi jest dusza. Dlatego w wielu starszych dziełach, z *Draculą* Brama Stokera na czele, mówi się o ochronie duszy na równi z ochroną egzystencji. Takie wypowiedzi bohaterów nie mają tylko charakteru metaforycznego (Dracula to zło, jeśli mu się ulegnie, straci się duszę – zostanie się potępionym): wampir wysysając krew, wysysa także duszę²⁵, z tego powodu wierzenia ludowe uważały, że każdy zabity przez wampira – sam stanie się wampirem. Ciało

²² Stąd obecna w większości religii ofiara prześlana, jedną z jej odmian była śmierć Chrystusa i chrześcijańskie przekonanie o zbawieniu przez krew Baranka. Wiele kultur uznaje krew za świętą (Manuela Dunn-Mascetti, *Świat wampirów od Draculi do Edwarda*, Warszawa, 2010, s. 172-173).

²³ Stąd starotestamentowy zakaz spożywania krwi czy przekonanie o nieczystości miesiączkującej kobiety.

²⁴ Takie są przesłania starotestamentowe, dlatego też judaizm zakazuje picia krwi zwierząt (stąd rytualne rzeźnie, specjalizujące się w takim zabijaniu, aby krew nie została w mięsie), wiąże się to z przekonaniem dawnych kultur jakoby życie – technienie boże – było zarazem duszą.

„Bo życie ciała jest we krwi (...) dlatego dałem nakaz Izraelitom: nikt z was nie będzie spożywał krwi (...) ktokolwiek by ja spożywał będzie wyłączony” (Biblia, Księga Kapłańska, 17, 11-14, *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa – Poznań, 2004). Wyłączony – abiektalny (pojęcie to omawiam dalej).

²⁵ Kwestie te omawia Claude Lecouteux (Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s. 128).

pozbawione własnej duszy²⁶ – krwi – staje się siedliskiem złego ducha, który je ożywia²⁷. Z czasem aby stać się wampirem, trzeba było wcześniej napić się krwi wampira – to znaczy, że wampir musiał swojej ofierze przekazać odrobinę zbrodniczego ducha, który ożywiał jego samego. Krew ma charakter dwupłciowy, z jednej strony kojarzona jest z kobietą z powodu krwawienia miesięcznego oraz porodu, z drugiej zaś stanowi pewien ekwiwalent męskiego nasienia²⁸. Ta dwupłciowość objawiała się będzie w różny sposób w charakterze wampira, który nawet przedstawiony jako potwór miał w sobie coś kuszącego. Krew bowiem jest jednym z najsilniejszych afrodyzjaków²⁹. Krew może też stanowić symbol używki, narkotyku (i w ten sposób także łączyć się z niekontrolowanym pożyciem seksualnym)³⁰.

Podobieństwa są bowiem zaskakujące: nieziemską, niewyobrażalną przyjemność, towarzyszące jej odrzucenie norm społecznych czy moralnych i desperacki głód, który nie liczy się z kosztami ponoszonymi przez ofiary tego nienasycenia, a nawet z kosztami własnymi³¹.

Ciekawe, że nie tylko wampir wypijał krew ofiary, ale często też ludzie pili krew wampira – i to nie tylko w trakcie przemiany - Mina Harker, bohaterka *Draculi* Brama Stokera, została do tego

²⁶ Tu występuje pewna niejasność: z jednej strony wierzono, że wampir nie ma duszy, z drugiej Stokerowski Van Helsing wielokrotnie wspomina, że zabijając wampira, czyni mu się przysługę, przynosi ulgę jego duszy, która wreszcie może zaznać spokoju. Być może więc dusza człowieka nadal pozostaje w jego ciele, ale jest w jakiś sposób stłamszona przez duszę diabelską tak, że nie może zaznać ukojenia – nie ponosi odpowiedzialności za czyny wampira, ale też nie może zaznać wiecznego odpoczynku, ponieważ pozostaje więźniem swojego dawnego ciała opanowanego teraz przez piekielne moce. Taka idea zdaje się przyświecać mężczyznom wbijającym kłęk w pierś Lucy, jest jednak całkowicie obca wierzeniom ludowym: dawniej usunięcie wampira z wioski miało po prostu na celu ochronę jej mieszkańców: uważano, że dawna dusza człowieka, jeśli była dobra, opuściła ciało, a to co ożywia wampira jest całkowicie złe. Być może Stoker wprowadził element litości, aby podkreślić wielkość swoich solarnych bohaterów – nie byłoby przecież tak wspaniałomyślni, gdyby działali tylko w obronie własnej.

²⁷ Tym właśnie wampiry różnią się od na przykład zombie. Te ostatnie to martwe ciała bez jakiegokolwiek duszy, ruszające się tylko za pomocą magii – nie myślą, nie mówią, nie planują. Ciało wampira ożywia jakiś duch, ponieważ mówi on i działa samodzielnie. Oczywiście musi to być zły duch – albo zły duch człowieka, który znalazł sposób na to, by nie opuścić swojego ciała po śmierci (był na przykład czarownikiem, mógł też mieć dwie dusze, o czym będę pisała później) albo zły duch o piekielnej proveniencji, który wstąpił w ciało danego człowieka, kiedy jego dusza już je opuściła. Wszystkie sposoby stania się wampirem, jakie występują w opowieściach ludowych opisuje w swojej książce Claude Lecouteux (Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007).

²⁸ Jest życiem i daje – przekazuje – życie. Przekonanie to obecne jest nawet w zdaje się niewinnym chrześcijańskim stwierdzeniu o odrodzeniu/narodzeniu przez krew Chrystusa. Lilith, kobiecy demon, miała po równo kraść nasienie i krew (Nigel Suckling, *Wampiry. Najstłynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s. 162), podobnie czyniły empuzy, larwy i lamie (Erberto Petoia opisuje je w książce *Wampiry i wilkolaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003, s. 36-48).

²⁹ R. Villeneuve et J.-L. Degaudenzi za: M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s. 54

³⁰ Zostało to ukazane na przykład w filmie Abila Ferrary *Uzależnienie* (1995). Ostatnio łączenie wampiryzmu z uzależnieniem narkotykowym lub alkoholowym nie jest często eksploatowane (choć oczywiście nadal wykorzystuje się motyw „głodu krwi”, aby podkreślić, jak ciężko jest wampirowi walczyć ze swoją naturą), powrócili do tego tematu jednak autorzy serialu *Czysta krew*, uznając „V” (wampirzą krew) za świetną używkę dla ludzi – w ten sposób nastąpiło odwrócenie: to już nie tylko wampir jest jak narkoman łaknący ludzkiej krwi, ale człowiek także bywa uzależniony od krwi wampira.

³¹ Nigel Suckling, *Wampiry. Najstłynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s.65

zmuszona i od tamtej chwili czuła więź z hrabią. W podaniach ludowych często mówi się o dobrowolnym picciu krwi wampirzej – miało to być jednym z leków na ukąszenie wampira – jakby wzięcie symbolicznego odwetu było konieczne do ozdrowienia³². Współcześnie ten wątek jest rozbudowywany, w wielu utworach romansowych wampir ratuje życie swojej ukochanej pozwalając pic jej swoją krew, czasami potraktowana jest ona jako silna używka (jak w serialach *Pod osłoną nocy* czy *Czysta krew*, w którym ten motyw zajmuje poczesne miejsce). Mit krwi jest podstawą mitu wampira, na który, poza tym, składa się wiele elementów. Aby móc pokazać, w jaki sposób nowe utwory reinterpretują ten mit, streszczę pokrótce tradycyjny sposób rozumienia symboliki wampira.

Znamienne jest to, że wampir zawsze należał, w taki czy inny sposób, do elity³³. Sam wampiryzm można uznać za elitarność – w końcu tylko niektórzy są wampirami, podczas gdy zwykłymi ludźmi jest większość. Ponadto wampir praktycznie zawsze pochodzi z wysokiego rodu arystokratycznego. Według Petera O. Chotjewitza wampiryzm to sieć asocjacji związanych z symboliką feudalną, z metaforyką wyzysku³⁴. Także w nowszych interpretacjach pojawia się taki motyw, bywa nawet eksploatowany jako główny wątek, jak na przykład w filmie *Abraham Lincoln łowca wampirów*³⁵. W szerszym znaczeniu wampir jest uosobieniem nieokiełznanej żądzy władzy (rzadziej żądzy zysku), a nawet jeśli ta jego cecha nie jest szczególnie podkreślana, to zawsze posiada on godną pozazdroszczenia niezależność. Inna, wspomniana już wykładnia, łączy wampiryzm z narkomanią. Wampir wykorzystuje tłumione instynkty. „Nasze pragnienie posiadania całkowitej kontroli (...) [i] pragnienie poddania się instynktowi (...). Wampiry nas fascynują, ponieważ uosabiają oba te pragnienia jednocześnie”³⁶.

Najczęściej interpretuje się wampiryzm jako symbol pożądania lub wszechogarniającej, zakazanej, często wręcz brutalnej, rozkoszy fizycznej:

³² Praktyki te opisuje Claude Lecouteux w książce *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s. 112-113

³³ Oczywiście mam tu na myśli literackie kreacje wampira, takie jak lord Ruthwen z opowiadania *Wampir* Johna Williama Polidoriego, Carmilla stworzona przez Josepha Thomasa Sheridana le Fanu czy rozliczne wcielenia hrabiego Draculi, hrabiego Orlocka lub hrabiego Krolocka. W wierzeniach ludowych wampiryzm mógł dotknąć każdego (za tym przekonaniem podążał Lew Tołstoj w *Rodzinie wilkołaka*). Współcześnie wampir nie musi być arystokratą, zdarzają się całkiem zwyczajne wampiry, choć, co prawda, często wampiryzm łączy się z bogactwem (które można uznać za współczesny odpowiednik arystokratyzmu).

³⁴ Za: M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy* Warszawa, 1975, s.65-66

³⁵ Timur Bekmambetow, *Abraham Lincoln łowca wampirów*, 2012

³⁶ Jennifer L. McMahon, *Zmierzch bożyszczka: nasze fatalne zauroczenie wampirami w: Miłość do wampira: druga pleć w dwudziestym pierwszym wieku*, w: Rebecca Housel, Willam Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.222

Nie śmiejąc tego wyznaczyć, przeczuwamy niejasno, że największą rozkosz erotyczną być może właśnie mogą przeżyć sadystyczni mordercy. (...) w jednym spazmie rozkoszy uzyskiwali splecione ze sobą zadośćuczynienie dwóm instyktom panującym nad światem: instyktowi libidalnemu i agresywnemu instyktowi śmierci³⁷.

Wampir uosabia także wszystkie inne zakazane praktyki seksualne, takie jak wyzwolenie seksualne kobiety (zwłaszcza napiętnowane w czasach wiktoriańskich) czy homoseksualizm. Seksualność wampira zasadza się bowiem głównie na stosunku oralnym – w ten sposób odbywa się także przekazywanie wampirzego życia. Homoseksualny podtekst tego faktu najpełniej wyeksponowała w swoich książkach Anne Rice.

Nigel Suckling twierdzi, że „Fascynacja seksualna wywodzi się głównie z powiązania wampirów z ich bliskimi kuzynami, syrenami (...): niemiecką Lorelei, rosyjską rusałką czy innymi półwampirami, które dzięki swojej urodzie uwodzą ofiary”³⁸. Z kolei autorzy *Zmierzchu i filozofii* twierdzą, że

...erotyczne (...) tęsknoty naprawdę mają coś wspólnego z fizycznym głodem. (...) Bez wątpienia częściowo jest tak dlatego, że jedzenie jest jedną z najintensywniejszych zmysłowych przyjemności w życiu. (...) Posilamy się w ramach posłuszeństwa prawom natury, a ta wynagradza je, czyniąc jedzenie prawdziwą przyjemnością. Apetyt seksualny jest podobny – potrzeba natury jest naszą rozkoszą. (...) każda forma zmysłowych przyjemności przypomina nieco rozkosze jedzenia. Przyjemność jest zawsze związana z (...) doznaniem uczuć, które w gruncie rzeczy są (...) przeżywane samotnie, nawet jeśli ich źródłem jest wspólna czynność, taka jak kochanie się³⁹.

Można więc uznać, że przyjemność jest tym intensywniejsza, im bardziej egoistyczna (wampirza) – nie ogranicza jej bowiem wtedy wzgląd na drugą osobę.

³⁷ M. Bonaparte za: M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s. 68. To może wyjaśniać hipnotyczną moc wzroku wampira: jest on pociągający a zarazem „śmierć znajduje się w jego spojrzeniu, (...) wampir dosłownie zabija ofiarę wzrokiem” (Manuela Dunn-Mascetti, *Świat wampirów od Draculi do Edwarda*, Warszawa, 2010, s.72) – dwa utajone pragnienia znajdują tu zaspokojenie, dlatego hipnoza jest tak silna. Przypisywanie takiej cechy wampirowi jest zarazem wyrazem naturalnego strachu przed trupem, któremu człowiek przypisuje zazdrosne pragnienie pociągnięcia żywych za sobą (o strachu przed trupem będę też pisała dalej).

³⁸ Nigel Suckling, *Wampiry. Najśłynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s.62

³⁹ Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s. 15-17. Jedzenie i seks zostały powiązane także w Księdze Rodzaju – zerwanie jabłka miało być równoznaczne z utratą niewinności pierwszych ludzi.

Wampir jest tak nasycony seksualnością⁴⁰ wszelkiego rodzaju, że zacierają się w nim różnice płci. „Wampir to podświadoma transcendencja płci”⁴¹. Część źródeł wywodzi wampira od Lilith, demona teoretycznie żeńskiego, jednak mógł przybierać też postać męską. Jako sukkub – kobieta uwodził mężczyzn, kradł im nasienie a następnie zmieniał się w inkuba, by uwieść kobietę, zapłodnić ją i sprawić, by urodziła monstrum. Jednocześnie stosunek płciowy z sukkubem lub inkubem miał dawać taką rozkosz, jakiej nie byłby w stanie zapewnić żaden śmiertelnik czy śmiertelniczka. Wedle niektórych podań Lilith miała też być węzem z raju, który skusił Ewę (co pozwala zauważyć aspekt dwupłciowy wampira, ale także homoerotyczny)⁴². Wampir posiada zarówno organ penetrujący (zęby) jak i pochłaniający (wysysające krew usta)⁴³. Zbliży się do świata kobiecych pragnień, dlatego też w wielu dziełach, z *Draculą* Bramy Stokera na czele, stał się głównym wrogiem patriarchalnego porządku, zwalczanym przez „dzielnych mężczyzn” stojących w obronie „swoich” kobiet, a tak naprawdę w obronie własnej zmaskulinizowanej kultury, własnej zwyczajnej, a może wręcz przeciętnej, męskości; przeciw wyzwoleniu seksualnej żądzy u kobiet. W najprostszym ujęciu napiętnowanie niesamowitej potencji wampira jako czegoś złego jest próbą uleczenia kompleksów, podyktowaną lękiem, że wampir rozbudzi w swojej kobiecej ofercie pożądanie, którego dzielny mężczyzna nie będzie w stanie zaspokoić. Zabicie wampira za pomocą kołka można uznać za triumf męskiego, realnego fallusa nad większym fallusem jakim jest całe ciało wampira⁴⁴. Może mieć jednak głębsze, kulturowe znaczenie.

W kulturze końca XIX wieku⁴⁵ ugruntowało się przekonanie utożsamiające męskość ze światem duchowym, z formą w znaczeniu arystotelesowskim, natomiast kobiecość utożsamiana

⁴⁰ W dawnych powieściach i niektórych współczesnych utworach, wampir jest niezdolny do kopulacji, co wydaje się dziwne, ponieważ nawet wczesne wierzenia głosiły, że „w wypadku wampira mężczyzny jego penis jest w stanie erekcji” (Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s. 100). Z kolei wampir z terenów dawnej Jugosławii nie wysysa krwi, „ale za to potrafią tak wycieńczyć pozostawionych wśród żywych małżonków, że ci usychają” (Manuela Dunn-Mascetti, *Świat wampirów, od Draculi do Edwarda*, Warszawa, 2010, s. 21). Anne Rice uwzględniła fakt twardości członka, ale uważa, że penis jest tak sztywny jak marmur – i równie bezużyteczny. Współczesne utwory mają różne podejście do tej kwestii, jednak wampir pozostaje nasycony seksualnością, nawet jeśli nie może odbyć normalnego, „ludzkiego” stosunku seksualnego.

⁴¹ Anne Rice za: Nigel Suckling, *Wampiry. Najsztywniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s. 59

⁴² Nigel Suckling, *Wampiry. Najsztywniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s.161-165

⁴³ M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.146

⁴⁴ O tym, że całe ciało wampira – a nie tylko jego kły - można uznać za symbol falliczny pisało już wielu badaczy. Roger Dadoun zauważył nawet, że „...napływ krwi w oczach Draculi jest erekcją”. (za: M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.144).

⁴⁵ Oczywiście jest to uproszczenie, bowiem wyraz tego przekonania pojawiał się już wcześniej, u Johanna Joachima Winckelmanna na przykład, czy też w mizoginistycznej twórczości polskiego romantyka Zygmunta Krasińskiego. Natomiast jednym z najpełniejszych literackich obrazowań takiego wyobrażenia świata jest XX-wieczna proza Brunona Schulza.

była z materią i z cielesnością⁴⁶. „Wampir zaprzecza prawie wszystkiemu poza czysto fizycznym zaspokojeniem zmysłów”⁴⁷ i w tym sensie jest opozycyjny wobec męskiej cywilizacji umysłowej, sytuuje się zaś po stronie rozpasanej kobiecej materialności. Tajemniczość biologicznych uwarunkowań kobiety (zjawiska takie jak menstruacja czy ciąża) budziła lęk w epoce wiktoriańskiej. Kobieta była właściwie stworzeniem pozakulturowym, kultura zachodnia XIX wieku znajdowała swój wyraz w mężczyźnie, on był jej wyznacznikiem⁴⁸, charakteryzującym się, jak pisał George L. Mosse⁴⁹, wolą panowania, honorem i odwagą. Kobieta i jej pierwotne zagrażające porządkowi społecznemu instynkty powinny pozostać stłumione, podporządkowane mężczyźnie, ponieważ ich wyzwolenie zagrażało honorowi mężczyzny a tym samym całej cywilizacji. Silny, dzielny mężczyzna Zachodu określał się w opozycji do kontrtypu jaki stanowili Żydzi, Cyganie czy inni ludzie Wschodu⁵⁰, a na płaszczyźnie fantastycznej właśnie takie postacie jak wampir⁵¹. Bohater bronił swoich kobiet zarówno w sensie dosłownym jak i przenośnym – bronił ich nie tylko przed śmiercią, ale przede wszystkim, przed demoralizacją. Obrona kobiet stanowiła wielokrotnie usprawiedliwienie dla historycznych konfliktów: dyskryminacji a nawet eksterminacji „innych”, którzy zagrażają „naszym” kobietom⁵². Ci inni byli szczególnie niebezpieczni, jeśli nie musieli uciekać się do fizycznego przymusu, lecz „uwodzili” kobiety, rozbudzając w nich pragnienia, których te nie powinny mieć - taka zmieniona kobieta, jak Stokerowska Lucy, nie może być odzyskana dla społeczności. Wampir ma na kobiety szczególny

⁴⁶ Płcie mogą być też wyrazem innej jeszcze opozycji: natura – kultura, przy czym mężczyzna jest po stronie kultury, kobieta – rzeczywistości pozakulturowej.

⁴⁷ D. Pirie za: M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.169

⁴⁸ Cały *Dracula* Brama Stokera, dzieło kanoniczne, które, podobnie jak inni badacze (na przykład Maria Janion) uznają za kanoniczne i reprezentatywne, jest napisany w sposób, który Anton Sergl nazywa męskim dyskursem (w *Mąż. Koncepcja płci w „Nie-Boskiej Komedii” Zygmunta Krasińskiego w: Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa, 2001, s. 72)

⁴⁹ G.L. Mosse, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, 1997, s. 11-78

⁵⁰ Należy zauważyć, że postać wampira, jakkolwiek przechodziła liczne modyfikacje, także narodziła się na Wschodzie Europy, a najsłynniejsza realizacja tradycyjnego mitu wampirycznego, postać hrabiego Draculi, przybywa do Wielkiej Brytanii ze Wschodu Europy.

⁵¹ „...wampir (...) jest swoistym antybohaterem, zaprzeczającym wszystkim wyobrażeniom o słonecznym, dążącym wzwyż herosie epiki bohaterskiej. Takimi zaś solarnymi zwycięzcami są jego przeciwnicy.” (M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s. 136).

⁵² W historiach kolonizatorów pojawia się często motyw tubylców „porywających białe kobiety. Była to obraza, która usprawiedliwiała eksterminację rdzennej ludności. (...) Wojna na śmierć i życie z wrogim <<innym>> (...) o zdobycie i obronę kobiet” (Diana Taylor, *Nadawanie płci narodowemu „ja”*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Marcin Napiórkowski, Warszawa, 2018, s. 624).

wpływ, a nie można pozwolić, by te wymknęły się spod kontroli – w ostateczności właściwiej jest kobietę zabić – taki właśnie los spotkał Lucy.

W sferze obrazów pojawia się (...) osobne kobiece pożądanie, którego katalizatorem staje się Dracula, przybywający spoza granic cywilizacji zachodniej <<cudzoziemiec>>. Pożądanie, wymykające się spod męskiej kontroli, przeczące wiktoriańskiemu przekonaniu, że seksualność kobieca jest tylko odbiciem męskiej (...). Poprzez Draculę ujawnia się przywleczona <<stamtąd>> jakaś namiętność wykluczona ze społeczeństwa (...). W oczach <<dzielnych mężczyzn>>, jak ich często nazywa Stoker, ciało kobiece zaczyna żyć jakimś własnym niepokojącym życiem⁵³.

Mężczyzna, któremu nie udaje się poskromić kobiety musi ją zabić – to narzeczony Lucy wbija w nią kołek, korzystając z prawa męża. Penetrujący osinowy kołek — symboliczny fallus męża pokonujący fallus Draculi — utwierdza męską dominację i sprowadza na powrót kobietę do roli pasywnej.

Walka z wampirem to właściwie walka o dominację nad kobietą. Christian von Braun pisze: „Ideał zsekularyzowany podnosi czystość krwi do rangi najwyższej, (...) transponuje ją także na dziedzinę stosunków między płciami”⁵⁴. Chrześcijańska wspólnota wiernych staje się wspólnotą dziedzictwa lub rasy⁵⁵. W takich warunkach wyzwolenie kobiety, pojmowane także jako wyzwolenie jej seksualności – oznaczałoby upadek społeczeństwa poprzez zawalenie podstawowej jego instytucji – rodziny: „nacjonalistyczne dążenie do czystości (...) pozostawało nierozdzielne od kontroli nad kobietami i ich funkcją reprodukcyjną”⁵⁶. Sytuacja społeczna i kulturowa kobiety to metafora modelu cywilizacyjnego⁵⁷. „Bitwy o (...) tożsamość narodową odbywały się na, o, i poprzez kobiece ciało”⁵⁸.

⁵³ M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.208

⁵⁴ C. von Braun, „*Le Juif*” et „*la femme*”: deux stereotypes de “l’autre” dans l’antisémitisme allemand du XIX siècle, w: “Revue germanique international” 1996, nr 5, s.123

⁵⁵ Jak wyżej, s. 133

⁵⁶ Diana Taylor, *Nadawanie płci narodowemu „ja”*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Marcin Napiórkowski, Warszawa, 2018, s. 632.

⁵⁷ Dzieje się tak być może dlatego, że kobiety, poprzez swoje biologiczne funkcje – wydawanie na świat potomstwa – uosabiają przyszłość.

⁵⁸ Diana Taylor, *Nadawanie płci narodowemu „ja”*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Marcin Napiórkowski, Warszawa, 2018, s. 623-624. Autorka zwraca tu uwagę, że podbijane w procesach kolonizacyjnych środowisko naturalne było feminizowane, stawało się metaforyczną kobietą, którą należało zdominować.

Istnieją dwie strategie męskiej dominacji, obydwa pozostają patriarchalne, ponieważ „opisują struktury organizacyjne, w których mężczyźni panują nad kobietami”⁵⁹. Diana Taylor określa jedną jako model macho, drugą jako model „liberalny”. Macho

siłą wymusza swą wolę (...). Kobiety, podobnie jak krajobraz, stanowią przeszkody, którym musi stawić czoła (...). Określenie <<liberalny>> pozostaje zarezerwowane dla tych, którzy (...) są pełni ogłady i szanują kobiety (znajdujące się na właściwym miejscu). (...) Autentyczność bycia mężczyzną zależy w obydwu przypadkach od starannego pozycjonowania i kontrolowania kobiet bądź pod butem, bądź też pod skrzydłem⁶⁰.

W narracjach wampirycznych mamy do czynienia z obydwoima modelami, czasem występującymi w tym samym utworze. Tak jest na przykład w kanonicznym *Draculi* Stokera. Wobec Myny zastosowano „liberalny” patriarchalizm, chroniąc ją i otaczając opieką, natomiast wobec Lucy, która wymknęła się spod męskiej kontroli, zastosowano środki maczystowskie, eliminując ją jako przeszkodę i zagrożenie. Zróżnicowanie podejścia wiązało się także ze zróżnicowaniem typów kobiecych. „<<Dobra>> kobieta, (...) symbolizowała kulturę. (...) idealizowaną domenę (...) <<kobiecości>> (reprezentowanej przez Ojczyznę, Wolność czy Niepodległość) wyniesiono do najwyższej godności więzi łączącej mężczyzn...”⁶¹. Taką kobiecość reprezentowała Mina Harker. Kobiecość złą, nieczystą, nieposłuszną, reprezentowała Lucy. Należała do grupy, która z czasem zyskała miano „trzeciej płci”: kobiet, które nie wyznawały moralnych wartości patriarchy i odstępowały od norm kulturowych⁶².

Podstawowym orężem w walce o władzę nad kobietą i władzę w społeczeństwie w ogóle jest feminizacja oponentów. Istnieje wyraźna granica między władzą a kobiecością⁶³, jest więc „naturalne”, że ci, których uda się przedstawić jako „niemęskich”, nie mogą posiadać władzy. Władza to w istocie męska domena uwodzenia mas, ma seksualną naturę⁶⁴. Być może dlatego walka o kobietę jest tak wygodną metaforą walki o kształt społeczeństwa i o pozycję dominującą w tymże. Dlatego właśnie w kulturze zachodniej wszystkie „obce”, „inne” grupy podlegały feminizacji, istniała tendencja do „przyznawania <<kobiecego>> charakteru wszystkim

⁵⁹ Diana Taylor, *Nadawanie płci narodowemu „ja”*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Marcin Napiórkowski, s. 625

⁶⁰ Jak wyżej, s. 625-626

⁶¹ Jak wyżej, s. 627-628

⁶² Jak wyżej, s. 632

⁶³ Jak wyżej, s. 628

⁶⁴ Jak wyżej, s. 629

niechcianym grupom społecznym”⁶⁵: Indianom oraz wszelkiej innej ludności tubylczej w krajach kolonizowanych, ludności pochodzenia afrykańskiego, Cyganom i ludziom Wschodu oraz żydom (krążyły nawet legendy, że ci ostatni miesiączkują), niezależnie od tego, że przypisywano im również nadmierną chuć oraz, jak wspominałam wyżej, pociąg do uwodzenia czy też niewolenia „naszych” kobiet. Nie bez powodu wampir również zostaje sfeminizowany, zwłaszcza w momencie zgonu: dzielni mężczyźni likwidują potwora za pomocą kołka - symbolu fallicznego, znaku swojej męskości, dominującej nad niedostatecznie męskim wrogiem. Innym ewentualnym sposobem jest dekapitacja (odpowiednik kastracji) lub spalenie za pomocą ognia lub słońca (element solarny jest elementem męskim w przeciwieństwie do kobiecego - i wampirzego elementu lunarnego; z tego między innymi powodu Maria Janion nazwała oponentów wampira bohaterami solarnymi, które to określenie od niej pozyczyłam).

Walcząc z wampirem o dominację nad kobietą, „dzielny mężczyzna” musi równocześnie walczyć z samym sobą, ponieważ wyzwolona kobieta jest szczególnie pociągająca pod względem fizycznym - jak ukąszona przez Draculę Lucy w powieści Stokera. Bohater powściąga jednak swoje apetyty⁶⁶ w imię ładu społecznego.

Jeszcze bardziej obrzydliwą postacią jest wampirzyca⁶⁷ – kobieta, która uchyliła się od roli córki, matki i żony, idąc za własnym popędem, kobieta, która stanęła po stronie śmierci, podczas gdy powinna być dawczynią życia. Nie bez powodu za przodkinię wampirów, a także innych demonów, uznana jest Lilith, pierwsza żona biblijnego Adama, która opuściła go, buntując się przeciwko podrzędnej i służebnej roli, jaką Bóg wyznaczył niewieście przy boku mężczyzny – jest na największa zbrodnia, jaką mogła popełnić⁶⁸. Dalej jest tylko gorzej: popada w rozpustę i przez swoją rozwiązłość decyduje się dobrowolnie zamieszkać w piekle, gdzie staje się matką wszystkich demonów. Kobieta, która w myśl XIX-wiecznej moralności miała być seksualnie pasywna, obdarzona tylko takim popędem, by być w stanie odpowiedzieć na pragnienia mężczyzny, staje się

⁶⁵ Diana Taylor, *Nadawanie płci narodowemu „ja”*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Marcin Napiórkowski, s. 629

⁶⁶ Jak pisze Manuela Dunn-Mascetti: “Nie wolno było pozwolić, żeby ktoś taki (...) przeżył, gdyż wówczas mógłby przekonać zbyt wielu ludzi, że być wampirem jest... całkiem przyjemnie”(M. Dunn-Mascetti, *Świat wampirów od Draculi do Edwarda*, Warszawa, 2010, s. 170).

⁶⁷ Co ciekawe początkowo wampir (lub pokrewne mu stwory) był płci żeńskiej (pisze o tym obszernie Nigel Suckling w książce *Wampiry. Najśłynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s. 149-177), także pierwsza literacka realizacja mitu mówi o kobiecie (mam tu na myśli *Narzeczoną z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethego, napisaną w 1797 roku).

⁶⁸ Biorąc pod uwagę konsekwencje, Ewa, popełniając grzech pierworodny, popełniła mniejszą zbrodnię – nie została wszak od tego diablicą.

aktywna i obdarzona własnym pożądaniem. Jest ona niezwykle atrakcyjna i dlatego bardzo niebezpieczna⁶⁹. Nie miała prawa istnieć.

Płeć kobiety jest dla mężczyzny personifikacją własnego, wypartego pożądania seksualnego, w obliczu którego czuje się on, jako żywiciel rodziny i przedstawiciel burżuazyjnego etosu wydajności, coraz bardziej nieswojo. Dlatego też kobieta stanowi niebezpieczeństwo, na które reaguje w ten sposób, że własne pożądanie projektuje na nią i tam je demonizuje albo przeczy jego istnieniu⁷⁰.

Ponadto jeśli wampira uznamy za uosobienie popędów sadystycznych mężczyzny, wampirzyca jest uosobieniem jego popędów masochistycznych: w świetle tradycyjnej kultury patriarchalnej te pierwsze są niebezpiecznym zboczeniem, te drugie nie tylko zboczeniem, ale także oznaką niewybaczalnej słabości. Paweł Ciećwierz łączy mit wampirzycy z mitem kobiety-modliszki⁷¹: jest to fascynacja kobiecym wyzwoleniem o silnym podłożu fantazji o seksie oralnym, w którym to kobieta przejmuje całkowitą kontrolę. Wywołuje to oczywiście zarazem świadomy strach przed zbytnią wolnością kobiety oraz podświadomy lęk przed kanibalizmem i kastracją. Wszystkie te uczucia potęguje świadomość grzechu: stosunek oralny jest zakazany według wszystkich religii Księgi⁷².

Wampir jest personifikacją seksualności wypartej (w sensie freudowskim) poza obręb kultury. Literatura wampiryczna, a w jeszcze większym stopniu filmy o wampirach, dają pretekst do ukazania erotyzmu w każdej możliwej postaci. Postać wampira pozwala dać upust wszelkim fantazjom, jest katalizatorem nawet dla tych najbardziej perwersyjnych. W powieści Brama Stokera „...dopatrywano się scen kazirodztwa, pedofilii, nekrofilii i sadyzmu oralnego”⁷³, a także, czasami,

⁶⁹ Częstość wampirzycy były bardziej krwiożercze od wampirów. Elisabeth Roudinesco pisze o kobietach w czasie rewolucji, że były bardziej krwawe od mężczyzn, ponieważ „...ich status pół-obywatelek, a nawet pół-zwierząt, prowadził je do manifestowania swych przekonań w sposób bardziej skrajny...” (E. Roudinesco, *Théroigne de Méricourt. Une femme mélancolique sous la Révolution*, Paris, 1989, s. 158). Kobieta, nawet jako wampir, wciąż była czymś gorszym od mężczyzny-wampira (tzw. „narzeczone Draculi” są mu całkowicie podporządkowane i wydają się pozbawione zdolności samodzielnego myślenia). Ponadto kobiece instynkty znajdowały się pod silniejszą presją społeczną niż męskie, toteż ich ujście bywało często gwałtowniejsze.

⁷⁰ Za: M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.213

⁷¹ Który z kolei znowu kulturowo utożsamiany jest, według Ciećwierza, z tak niepokojącymi zjawiskami biologicznymi związanymi z kobiecością jak: krwawienie miesięczne czy krwawienie podczas defloracji.

⁷² Wierzenia żydowskie mówią wprost, że każde nasienie, które nie trafia do łona małżonki, jest przechwytywane przez Lilith (która, jak wyjaśniałam wyżej, jest uważana za przodkinię wampirów; Paweł Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith. O wampirach w fantastyce*, na podstawie audycji Jacka Brzozowskiego z serii *Tchnienie grozy*, audycja 39, 30 września 2010).

⁷³ M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.190

zoofilii⁷⁴. Wampir jest też ucieleśnieniem podstawowej fantazji o gwałcie popełnionym na nagim bezbronnym, bezwolnym kobiecym ciele (ofiary wampira śpią lub są w transie, w każdym razie na ogół biernie mu się poddają). W tym kontekście walka z wampirem mogłaby być uznana za wewnętrzną walkę mężczyzny z jego mrocznym alter ego, ale może być także uznana za przewrotną próbę usprawiedliwienia się i oczyszczenia poprzez zrzucenie wszystkich złych instynktów na wampira: „Uwalniając się od tego, obmywają się we własnych oczach i ukazują się sobie sami lśniący od czystości”⁷⁵.

Symbolika wampira związana jest nie tylko z wypartą seksualnością, ale z tym, co wypierane (z różnych powodów: strach, wstyd, chęć zapomnienia) w ogóle. Utożsamia zagrożenie dla kultury i cywilizacji⁷⁶. Wampir jest nieżywy a jednak żyjący, uosabia zarówno lęk przed śmiercią⁷⁷ jak i pragnienie jej przewyciężenia, wyrażone w silnym, podświadomym pragnieniu uniknięcia zepsucia ciała⁷⁸. Nie we wszystkich wyobrażeniach co prawda wampir posiadał urodziwe ludzkie ciało, jednak współcześnie dominuje wyobrażenie o wampirach jako istotach niesamowicie pięknych (ich uroda znacznie przewyższała tę, która cechowała ich za życia). Pokonanie gnicia jest upragnione, ale zarazem obrzydliwe i niewłaściwe jako złamanie praw natury (z punktu widzenia chrześcijańskiej eschatologii jest to bluźnierstwo). Sposób istnienia wampira jest dwuznaczny: jest żywy i nieżywy jednocześnie. Niewłaściwy jest także sposób stawania się wampirem. W większości utworów wampiry nie prokreują. Jest to koszt wiecznego życia, cena, jaką trzeba

⁷⁴ Nie tylko wampir może przybierać postać zwierząt (jest to bardzo podkreślone w filmie *Dracula* Francisa Forda Coppoli z 1994 roku, w którym to Mina znajduje swoją przyjaciółkę na cmentarzu, kopulującą z wielką włochatą bestią), istnieje takie zjawisko jak zwierzęcy wampiryzm, wspomina o nim Claude Lecouteux (Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s.153). Zwierzęta-wampiry bardzo dobrze obrazują lęk przed pierwotnymi siłami i instynktami, które człowiek stara się zdominować bądź stłamsić, ale one zawsze gdzieś istnieją. Ponadto uosabia wszystko to, co wampir antropomorficzny: wynaturzenie, odwrócenie boskiego porządku (wszak Bóg powiedział, że zwierzęta mają służyć ludziom), lęk przed nieznanym. Nie jest to jednak motyw zbyt często wykorzystywany współcześnie, jest też z wielu punktów widzenia mniej nośny (nie można przecież pisać o ptasiej samotności).

⁷⁵ M. Bonaparte, *Mythes de guerre*, Paris, 1950, s.145

⁷⁶ Dzieci Lilith, pierwszej żony Adama i diablicy miały mścić się na potomstwie Adama i Ewy.

⁷⁷ „Pierwotny lęk przed śmiercią wraca w formie niesamowitego”. (M. Janion *Wampir: Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.108).

⁷⁸ Bunt przeciwko gniciu, nieco w swej naturze bajroniczny, leży u podstaw wampiryzmu w książkach Ann Rice. Cała saga rozpoczyna się od opowieści Louisa o tym, jak został wampirem, a opowieść ta rozpoczyna się od opisu wstępu, jaki wzbudza w bohaterze widok rozkładającego się ciała jego brata (A. Rice, *Wywiad z wampirem*, Warszawa, 2005, s. 16).

Uniknięcie gnicia przez wampira jest tożsame z jego życiem po śmierci, czy też życiem w śmierci: „decomposition is seen as one of the keys to pacification of the corpse. (...) the soul's traffic with the living was terminated only with complete decomposition” (Paul Barber, *Vampires, Burial and Death*, Yale, 1988, s. 191). Wampir więc, jako ten, który wcale nie ulegał rozkładowi, nigdy nie rozstawał się z życiem. Oczywiście brak rozkładu bywał też, dla postronnego, rzeczą przerażającą, bo nienaturalną, łamiącą wszelkie prawa, a więc zakazaną (jest to typowa cecha abiektałna; fascynująca i przerażająca zarazem).

ponieść za złamanie podstawowych praw rzeczywistości – życie po śmierci⁷⁹. Człowiek nie rodzi się wampirem, człowiek się nim staje, a więc wampir zostaje stwórcą innego wampira, uzurpując sobie w ten sposób kreacyjną moc Boga. Pojawienie się wampirów jest często znakiem pęknięcia wewnątrz danej społeczności (poprzez taką szczelinę wsączają się złowrogie pierwiastki obce)⁸⁰, są one, mimo swojej feudalnej proveniencji, zapowiedzią anarchii.

W tradycyjnej symbolice wampira

...na plan pierwszy wybija się to, co można byłoby nazwać ich „abiektałością”. Termin (...)oznacza tyle, co odrzucenie⁸¹, odczucie wstrętu. Kristeva charakteryzuje je najpierw jako wieloznaczne i niepewne odczucie wobec trupa. Trup (...) to coś bezpowrotnie upadłego, kloaczego i umarłego. Gwałtownie wstrząsa tożsamością tego, który się z nim konfrontuje. „Znajduje się na granicy mej kondycji żyjącego. (...) Jest śmiercią napadającą życie. (...)Jest odrzuconym, od którego się nie oddzielamy (...). Wyobraźniowa obcość i realne zagrożenie (...) dochodzą do kresu, pochłaniając nas. (...) abiekt (...) narusza tożsamość, system, porządek (...) nie respektuje granic, miejsc, reguł; coś pomiędzy, coś dwuznacznego...”⁸².

Wampir jest odrzucony podwójnie – przez żywych i przez martwych, przez kulturę i przez naturę, odrzucona jest jego dusza i ciało: „Zaświaty go odrzucają, a ziemia nie chce go rozłożyć. Jest wyklęty ze społeczności umarłych, jak i ze społeczności żywych. Przeklęty na wieczność”⁸³. Abiekt „stanowi obszar podmiotowości, gdzie gromadzi się to, co nieakceptowalne społecznie: nieczystość, nikczemność, ohyda. Wzbudza tyleż wstręt, co i fascynację”⁸⁴. W ten sposób staje się

⁷⁹ W książkach Anne Rice zarysowana jest paralela między wampirem a Ozyrysem, bogiem, który powstał z martwych. Jedna część jego ciała nie ożyła jednak i podobnie jest u wampirów, których popęd zaspokajany jest poprzez picie krwi. Nie wszyscy autorzy się zgadzają z taką wizją wampirów, w której te niezdolne są do stosunku seksualnego, ale większość z nich zgadza się, że rozmnażanie drogą płciową, czyli posiadanie biologicznego potomstwa, jest dla nich niemożliwe. W nowszych interpretacjach mitu jest to w zasadzie jedyny znak tego, że wampiry są martwe.

⁸⁰ Często to pęknięcie wywołane jest przez młode kobiety, które nie potrafią lub nie chcą zająć przysługującego im miejsca w społeczeństwie.

⁸¹ Dlatego w wierzeniach ludowych największe szanse na powrót na ziemię jako wampiry mieli „wszelkiego rodzaju osobnicy odmienni od innych i nieszanowani” (Manuela Dunn-Mascetti, *Świat wampirów do Draculi do Edwarda*, Warszawa, 2010, s.76). Już właściwie za życia byli abiektem, który uosabia wampir.

⁸² M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.124-125

⁸³ Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s.118

⁸⁴ T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków, 2001, s. 48

on mrocznym alter ego człowieka⁸⁵. Z tego powodu tradycyjnie wampiry utożsamiane były z diabłami i demonami, miały status postaci magicznych lub metafizycznych, z czasem to się jednak zmieniło.

2. Ewolucja obrazu wampira

Tradycyjny wizerunek wampira był jedynym istniejącym od momentu narodzin mitu w kulturze ludowej przez cały wiek XIX, kiedy to postać wampira doczekała się takich realizacji literackich jak *Wampir* Johna Williama Polidoriego, *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanu czy *Panna młoda z krainy snów* Theophile'a Gautiera. Zapewne najpełniejszą realizacją tego mitu była powieść *Dracula* Brama Stokera. Przez dłuższy czas pozostawała ona wyznacznikiem wszystkim powstających dzieł wampirycznych, z epickim *Nosferatu*. *Symfonia grozy* Friedricha Wilhelma Murnaua na czele. Dopiero druga połowa XX wieku przyniosła zmiany w micie wampirycznym.

Zmiana postrzegania wampira, jak większość procesów kulturowych, nie dokonała się nagle. Możemy raczej mówić o serii drobnych modyfikacji, która doprowadziła do stopniowej przemiany. Wiele wątków wykorzystanych do zbudowania współczesnego wizerunku wampira zostało zaczerpniętych z dużo wcześniejszych kulturowych interpretacji mitu. Na przykład piękny wygląd zawdzięcza nowoczesny wampir lordowi George'owi Byronowi, który stworzył jego pierwszą literacką kreację. W podaniach ludowych wampiry były odrażające, tymczasem w opowiadaniu *Wampir*, które napisał John William Polidori na podstawie zarysu stworzonego przez Byrona, tytułowy bohater to mężczyzna uwodzicielski i raczej pozbawiony piekielnej proveniencji. Wampiry zyskały nowe, fascynujące cechy: były już nie tylko niezniszczalne i nieśmiertelne, ale także wiecznie młode. Odtąd interpretacja bajroniczna (zwana przez Marię Janion nowoorleańską⁸⁶) i bałkańska (według której wampiry to obrzydliwe diaboliczne stwory⁸⁷) będą szły równolegle, a

⁸⁵ Według legend słowiańskich wampirem stawał się ktoś, kto miał dwie dusze, dwa ego – jedna dusza po śmierci opuszczała ciało, druga zostawała na świecie, by czynić zło. To alter ego jest „trójwymiarowe, ma zwarta konsystencję, nie jest eterycznym duchem, iluzją, ale dokładną kopią ciała”, które pozostaje cały czas w grobie – to alter ego chodzi po świecie i szkodzi żyjącym. Jest jednak ściśle związane z ciałem: „*Alter ego żyje (...) dopóty, dopóki ciało nie rozpadnie się w proch*” (Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s. 125). Ten motyw wykorzystał Stanisław Władysław Reymont w swojej książce *Wampir*, w której demoniczna femme fatale zjawia się w kilku miejscach naraz. Współcześnie nie jest to popularny motyw w dosłownym znaczeniu, ale niektórzy autorzy, jak na przykład John Ajvide Lindqvist w powieści *Wpuść mnie* dobierają swoich wampirów w pary z ludźmi, dla których stanowią oni mroczne alter ego.

⁸⁶ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002

⁸⁷ Jest to wyobrażenie wampira wzięte z folkloru: „tremendously swollen, his appearance frightening” (Paul Barber, *Vampire, Burial and Death*, Yale, 1988, s. 85). *Dracula* z jednej strony ma wygląd człowieka, ale przecież dość brzydkiego, o owłosionych rękach zakończonych szponami i wydzielającego smród zgnilizny, a jego żądze krwi powściąga jedynie wyrachowanie – wydaje się, że odpowiada on, przynajmniej u Stokera (w filmowych wizjach jest już nieco inaczej), raczej typowi bałkańskiemu.

czasem się przeplatały. Współcześnie dominuje raczej nurt bajroniczny. W powieściach Ann Rice po przemianie człowiek był piękniejszy niż kiedykolwiek, podobnie w sadze *Zmierzch* Stephanie Meyer czy w *Pamiętnikach wampirów*. *Czysta krew* o tyle jest nowością w tym względzie, że przemiana pozostawia ludzi bez zmian, a nie skutecznia się selekcji w kwestii tego, kto jej ulegnie. W związku z tym pojawiają się grube wampiry, przeciętne i pospolite – ani demonicznie piękne, ani diabelnie brzydkie. Można to uznać za kolejny krok w kierunku uczłowieczenia postaci wampira.

Interpretacja Byrona miała dla wampira - poza obdarowaniem go wspaniałą aparycją - jeszcze jeden skutek – uczyniła z niego bohatera bajronicznego. Wampir Byrona posiada pewną uczuciowość, której bałkańskie potwory są pozbawione.

Lecz wprzód zostaniesz na ziemi upiorem
I trup twój, z grobu wyłaząc wieczorem,
Pójdzie nawiedzać krainę rodziną,
Powinowatych spijać krew niewinną.
(...) Ścierw swój zasilisz cudzym życia zdrojem,
Chciwie pić będziesz, brzydząc się napojem⁸⁸

Wątek obrzydzenia, które wampir sam do siebie odczuwał nie został jednak wyeksploatowany przez literaturze XIX wieku, nie wspomina o nim Stoker ani Sheridan Le Fanu, dopiero Anne Rice zwróciła uwagę na cierpienie dotyczące egzystencji wampira.

Natomiast najdalej koncepcję bohatera, którego Mickiewicz we wstępie do *Giaura* nazywał zbrodniarzem z sumieniem, posunął hrabia de Lautréamont w *Pieśniach Maldorora*. Bohater jest tak zły jak to tylko możliwe, ale w ostateczności broni ludzi – buntuje się przeciw niesprawiedliwemu porządkowi świata i nieuczciwemu Bogu. Bajronizm, a przez to także wampiryzm, uzyskuje tu postać nihilizmu. W myśl tej koncepcji w kulturze współczesnej bohaterami pozytywnymi są nie tylko te wampiry, które wyrzekają się swojej natury i nie piją ludzkiej krwi, ale również te, które w pełni ją realizują - są mordercami. Lestat w powieściach A. Rice czy Damon w *Pamiętnikach wampirów* to bohaterowie pozytywnie negatywni, uważający, że picie krwi i zadawanie bólu leży w ich naturze, więc nie będą z tym walczyć, wręcz przeciwnie – doprowadzą tę zdolność do perfekcji. Dzięki temu unikają jednak wszelkich ekstremów, a w ostateczności to właśnie oni stają po stronie ludzi przeciwko tym, którzy z jakichś idealistycznych powodów mogą zniszczyć ich świat.

⁸⁸George Byron, *Giaur*, Warszawa, 2000, s. 25

We współczesnych filmach lub książkach rzadko kiedy wampir boi się krzyża lub święconej wody czy unika wejścia do kościoła⁸⁹. Pojawia się problem statusu ontologicznego wampirów – czy są ludźmi zakażonymi/bardzo złymi/opętanymi/chorymi/obdarowanymi czy może czymś zupełnie innym? W 1980 roku Suzy McKee Charnas w książce *Gobelin z wampirem* rozwinęła teorię, że wampir może być zupełnie innym, choć zewnętrznie podobnym do człowieka, gatunkiem. Jest to gatunek drapieżny i prawdopodobnie lepiej rozwinięty niż gatunek homo sapiens, którym się pożywia. W ten sposób wampir staje się zwyczajniejszy i zarazem mniej zły: skoro ludzie posilają się mniej rozwiniętymi zwierzętami, wampir również może posilić się krwią słabiej rozwiniętego gatunku. Jako drapieżnik nie może pozwolić sobie na słabość wobec ofiary. Nie stanowiło to jednak przełomu w postrzeganiu wampira, gdyż argumentacja taka nie okazała się przekonująca. Jeszcze współcześnie filmy takie jak *30 dni mroku* Davida Slade’a czy *Ksiądz* Scotta Stewarta, traktujące wampiry jako osobny gatunek, nie mają dla nich zrozumienia. Ostatecznie kultura wytwarzana przez człowieka musi być antropocentryczna. Ale istnieje także głębsze uzasadnienie etyczne: człowiek może polować na zwierzęta, nie tylko dlatego, że są to gatunki mniej doskonałe od niego samego, ale również dlatego, że nie są z nim związane umową społeczną. Wampir albo musi zaprzestać polowania na ludzi, albo nie może być częścią ich społeczeństwa (tak, jak człowiek, w sensie kulturowym, nie jest częścią świata zwierząt)⁹⁰. Oczywiście wampiry mogą stworzyć własne struktury społeczne (i często to robią: w cytowanych wyżej filmach, w serii Charlaine Harris o Sookie Stockhouse, w sadze *Zmierzch*), jeśli jednak będą atakować ludzi, to ich państwo stanie się wrogiem państw ludzkich: nastąpi przejście z poziomu nie-obywatela-zbrodniarza do poziomu państwa-zbrodniarza, atakującego bez żadnej moralnej racji niczym hitlerowska III Rzesza. Z kolei Nicolas Michaud twierdzi, że wampiry nie mogą zabijać ludzi, ponieważ ludzie są osobami⁹¹.

Dlatego to inna idea, zawarta w powieści *Gobelin z wampirem* okazała się bardziej nośna. Autorka stworzyła wspaniałą opowieść o obcości i osobności wampira⁹², ale nie tylko ona. Z

⁸⁹ W sadze Anne Rice stanowiło to duży problem dla Louisa czy Lestata, ponieważ nie potrafili określić nie tylko tego kim są ale nawet czym są (w sensie ontologicznym). Fakt, że nie spalają się wchodząc do świątyni był jedną z podstaw zwątpienia o świecie (a przede wszystkim zwątpienia w istnienie Boga).

⁹⁰ Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.40-44

⁹¹ Zabijając ludzi wampir sam traci status osoby. Michaud twierdzi jednak, że zwierzęta też są osobami, co stawia w nienajlepszym świetle nie-wegetarian; jego argumentacja pozostaje więc kontrowersyjna (N. Michaud, *Czy wampir jest osobą?* w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s. 47-57).

⁹² M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.166

biegiem czasu coraz mocniej akcentowane były wątki samotności⁹³ wampira⁹⁴, stał on się symbolem tego co odrzucone, na ogół zresztą słusznie, ale co cierpi z powodu odrzucenia – nie ze swojej winy wampir jest przecież tym, czym jest⁹⁵. Co więcej, ludzie polujący na wampiry mogą być częstokroć o wiele bardziej demoniczni od samych wampirów: już w opowiadaniu Teofila Gautier z 1836 roku (*Panna młoda z krainy snów*) ksiądz Serapion wydaje się o wiele bardziej niebezpieczny niż Klarymonda. Niepewność co do statusu ontologicznego (w znaczeniu eschatologicznym, nie gatunkowym lub biologicznym: martwy – żywy) wampira wprowadza także nowy wątek fabularny, po raz pierwszy silnie rozbudowany w powieściach Ann Rice – wątek poszukiwania początku, pierwszego wampira. Jest to wątek nowy, ponieważ w wierzeniach ludowych pochodzenie wampira było jasne, z kolei Stoker, aby podkreślić tajemniczość postaci zrezygnował z szukania jej początków. W ludowych legendach poszukiwanie początku wampiryzmu jest proste: wampir albo został ukąszony albo jest wampirem sam z siebie. Jeśli został ukąszony to wystarczy poszukać jego twórcy i tam znajdziemy wyjaśnienie: wampir, który został upiorem bez ukąszenia to albo nawiedzone przez demony ciało (czyli sprawcą jest diabeł, a pochodzenie piekielne) albo człowiek, który po śmierci wstał z grobu z takich powodów jak: zły pochówek, zła śmierć, grzeszne życie lub narodziny (na przykład urodził się w czepku lub z zębami lub zdeformowany, oczywiście wszystkie to przypadki są uznawane za wynaturzenie i stąd implikują wampiryzm)⁹⁶. Współczesna twórczość nie mogła już zaserwować odbiorcy takich zabobonów, ponieważ straciłaby wiarygodność (a przecież podstawową zasadą gatunków grozy jest uprawdopodobnienie wydarzeń; poza tym tego typu wampiry wydawały się zbyt mało potężne – skoro odpowiedni pochówek mógł zażegnać problem). W konsekwencji budują skomplikowane drzewo genealogiczne, by wreszcie doprowadzić odbiorcę do momentu, w którym poznaje przodka

⁹³ Łukasz Orbitowski pisze nawet, że : „Wyobcowanie, właśnie - (...) tym, co określa, definiuje wampira jest niemożliwa do przełamania samotność w świecie, wampiryzm ma coś z autyzmu.”. Uznaje „krwiopijstwo” i nocny tryb życia za cechy przypadkowe: „Wampir, niezależnie od cech akcydentalnych, będzie samotny zawsze i wszędzie, dokądkolwiek nie pójdzie, zabierze ze sobą własną odrębność” (Ł. Orbitowski, *Martin* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 37-38)

⁹⁴ Bardzo łatwo prześledzić tę ewolucję na podstawie dwóch dzieł napisanych wedle tego samego pomysłu: filmu *Nieustraszeni pogromcy wampirów* Romana Polańskiego (1967) oraz spektaklu *Taniec wampirów* tego samego autora (w Polsce miał on swoją premierę w 2005 roku w Teatrze Muzycznym Roma w Warszawie, poza tym grany był także w Wiedniu, Berlinie czy Londynie). Choć w obu tych dziełach wampir uosabia zło, w późniejszym reżysera interesuje także źródło tego zła. Hrabia Krolock cierpi z powodu tego, kim się stał, chciałby być wolnym od tego, kim jest.

⁹⁵ Drogę taką przeszło zresztą wielu bohaterów gotyckich, przykładem może być Eryk z powieści *Upiór w Operze* Gastona Leroux, zinterpretowany w musicalu Lloyd Webbera jako cierpiący niekochany geniusz, który tylko dlatego dopuścił się złych czynów, że był bardzo skrzywdzony i bardzo nieszczęśliwy.

⁹⁶ Kwestie te dogłębnie omawia prof. Claude Lecouteux, analizując różnorakie zabobony i mity w książce *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007.

wszystkich wampirów – na ogół w tym momencie utwory te tracą całą zdobytą wiarygodność, ponieważ muszą odwołać się do jakiegoś zjawiska paranormalnego (jak demony, które wniknęły w krew w *Królowej potępionych* Anne Rice czy czary w *Pamiętnikach wampirów*)⁹⁷.

Wraz z nowymi wątkami i akcentowaniem samotności oraz nieszczęścia wampira, pojawia się pytanie: jak wiele jest człowieka w wampirze? Wampir miał od zawsze ludzką, a przynajmniej antropomorficzną postać. Cech człowieka można się było w nim dopatrzeć nawet wtedy, gdy dominowało demoniczne wyobrażenie o nim. W budzącym grozę fackie, że wampiry najbardziej lubiły wysysać krew ze swojej ludzkiej rodziny, widoczne jest, że nie mogły być całkowicie różnymi osobami niż te, którymi były za życia – w końcu pamiętały kto był im wtedy bliski. Wampiry, przynajmniej te żyjące w ustrukturyzowanym wampirycznym świecie, miały też zawsze jakiś system wartości, choć nie zawsze kompatybilny z ludzkim⁹⁸ i nie wynikający bynajmniej z pobudek moralnych, a z instynktu przetrwania oraz chęci uniknięcia nudy⁹⁹. Z czasem wampiry stają się coraz bliższe ludziom. Jednym z przełomowych momentów było przyznanie wampirom mocy twórczej – w większości systemów religijnych demony nie potrafią tworzyć – mogą kreować iluzję lub niszczyć. Lestat i Marcus, stworzeni przez Anne Rice to artyści, podobnie artystami będą Klaus w serialu *Pamiętniki wampirów* czy Henry w serialu *Więzy krwi*. Następnie staje się on stróżem porządku, często nawet nominalnie – jest policjantem albo detektywem¹⁰⁰, czyli tym, który poszukuje prawdy, co także jest sprzeczne z naturą każdego demona – diabeł zawsze kłamie. Jednak jeszcze nawet u Anne Rice nie było możliwe dla wampira pozostanie człowiekiem, jego uczucia, emocje, odczucia fizyczne były różne od ludzkich, nie był też w stanie oprzeć się ludzkiej krwi. W najnowszych interpretacjach mitu często jest to kwestią wyboru: po staniu się wampirem można pozostać człowiekiem, lub „wyłączyć swoje człowieczeństwo”¹⁰¹. Zazwyczaj wiąże się to z ofiarą z jego strony: „dobry” wampir, taki, który nie pije krwi ludzkiej (bo w przeciwieństwie do tradycyjnych wyobrażeń, w których wampir bez krwi ludzkiej musiał umrzeć, w nowszych filmach lub książkach okazuje się możliwe życie bez niej), jest słabszy od innych i narażony na ich ataki.

⁹⁷ Można się zastanawiać, czy takie wytłumaczenie nie jest jeszcze mniej wiarygodne niż wyjaśnienie ludowe (które w jakimś stopniu opiera się na eschatologii chrześcijańskiej, a ta przecież stanowi niepodważalny fundament wiary dla dużej części ludzkości).

⁹⁸ Podstawowe dla nich wartości to: terytorium, tradycja, hierarchia podporządkowania (Paweł Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith. O wampirach w fantastyce*, na podstawie audycji Jacka Brzozowskiego z serii *Tchnienie grozy*, audycja 39, 30 września 2010).

⁹⁹ Paweł Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith. O wampirach w fantastyce*, na podstawie audycji Jacka Brzozowskiego z serii *Tchnienie grozy*, audycja 39, 30 września 2010. Autor nazywa to „prawem rozwoju nowotworu”.

¹⁰⁰ Jak w powieści *Lups!* Terry’ego Pratchetta, serialach *Pod osłoną nocy* lub *Więzy krwi*.

¹⁰¹ Termin użyty w *Pamiętnikach wampirów*.

Pamiętniki wampirów kreują wizję wampira przeciwną do tej stworzonej przez Rice – o ile w jej książkach niemożliwe było, by wampir był człowiekiem, o tyle w nowym serialu niemożliwe jest, by całkowicie przestał nim być, jakkolwiek by nie próbował - nawet te „złe” wampiry nie są całkowicie wyzbyte cech ludzkich.

Zmiana stosunku do wampira przejawia się już w formalnej stronie dzieł – teraz to wampiry stają się głównymi bohaterami, co więcej często to one mają głos. Najsłynniejszą i przełomową w tej kwestii książką jest *Wywiad z wampirem*. Większość utworów sytuuje się także w przestrzeni metatekstualnej. Dzieje się tak częściowo po to, by stworzyć „wewnątrzliteracki sposób uprawdopodobnienia”¹⁰². Zakłada się, że odbiorca zna obiegowe fakty dotyczące wampirów i prowadzi się z nim rodzaj gry, mającej na celu uwiarygodnienie nowej, podanej przez autora, tym razem „prawdziwej” wersji. Tradycyjnym chwytem uwiarygadniającym jest z kolei odwołanie się do najnowszych wynalazków techniki. Trik ten zastosował już Stoker, novum polega na tym, że teraz to same wampiry używają tych wynalazków: telefonów komórkowych, komputerów, sprzętów nagłaśniających (w przypadku Lestata – gwiazdy muzyki rock) i innych.

3. Szczególne aspekty wampiryzmu

a. Wampir a wilkołak

Również fantazja na temat relacji wampira i wilkołaka uległa zmianie z biegiem czasu. W tradycyjnych wyobrażeniach wampir miał władać wszystkimi stworzeniami nocy, w tym wilkami i wilkołakami. Mitologia słowiańska często nawet utożsamia wilkołaka z wampirem¹⁰³. Tymczasem w większości nowych utworów przedstawieni są oni jako naturalni wrogowie: *Zmierzch*, *Czysta krew*, *Pamiętniki wampirów*, *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), nawet humorystyczna saga *Świat Dysku* Terry’ego Pratchetta. A wilkołak, mimo że na ogół wampir ma nad nim przewagę i może go w jakiś sposób kontrolować, okazuje się tym, który jest w stanie pokonać wampira. Zdarza się, że kiedy wampir jest zły i zagraża ludziom, wilkołak staje po ich stronie. Stanowi część ludzkiego społeczeństwa, jest człowiekiem, który potrafi zmienić się w wilka, podczas gdy wampir jest innym rodzajem bytu. W większości utworów wilkołak nie jest umarły, rodzi się a nie

¹⁰² M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.98

¹⁰³ M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.24. Zasadniczą różnicą była przyczyna. „Likantropia łączy się z momentem narodzin i nieumyślną lub umyślną winą...” (mogła to być na przykład data Bożego Narodzenia – urodzenie się lub poczęcie w dzień narodzin Jezusa uznawano za bluźniercze); „Wampiryzm (...) bezpośrednio łączy się wyobrażeniami śmierci”(Alfonso di Nola, *Wstęp w: Erberto Petoia, Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003,s.24-25).

przemienia¹⁰⁴, tym samym stoi po stronie natury przeciwko takiemu wynaturzeniu, jakim jest wampir. Zdaniem Pawła Ciećwierza, człowiek znajduje się niejako pomiędzy wilkołakiem a wampirem (wilkołak symbolizuje nieokiełznane siły natury, wampir - jako pasożyt spijający to, co najlepsze w kulturze – przerafinowanie)¹⁰⁵. Ma jednak o wiele więcej wspólnego z wilkołakiem.

Źródłem nowej wizji relacji wilkołaków i wampirów należy szukać w starożytności: wilki miały być naturalnymi wrogami wampirów, miały je rozszarpać w ich grobach¹⁰⁶ podobnie jak psy¹⁰⁷. Być może przypisanie wilkowi takiej chwalebnej roli miało swoje źródło właśnie w jego pokrewieństwie z przyjacielem człowieka. Oba stworzenie psowate bronią przed wampirem – pies broni w imieniu społeczeństwa, wilk w imieniu natury.

Wizerunek dobrego wilkołaka może brać swój początek w bractwach wojowników, imitujących zachowania i wygląd zewnętrzny wilków. Chodziło o waleczność, siłę i wytrzymałość¹⁰⁸, wykorzystane do obrony społeczności. Według niektórych badaczy, wilkołactwo wręcz wywodzi się z zachowań społecznych, podczas gdy wampiryzm sytuuje się poza nimi. Już w starożytnym Rzymie obchodzono święto, podczas którego nakładano wilcze skóry: Luperkalia są charakterystyczne dla pasterzy, którzy „wykorzystywali przebranie, aby w sposób apotropaiczny oddalić niebezpieczeństwo” napaści na swoje stada owiec ze strony wilków¹⁰⁹– ludzie-wilki mieli bronić dobytku zbiorowości. Oczywiście święto to wiązało się z wyuzdaniem i lubieżnością, tak samo jak wampiryzm, różnica polegała na tym, że likantropia została usankcjonowana społecznie: był to dozwolony, niemal zalecony eksces, odwołanie do czasu mitycznego¹¹⁰. W Germanii motyw wilkołaka należał do rytuałów płodności, czyli miał zapewnić ciągłość społeczną¹¹¹.

¹⁰⁴ Wyobrażenie to obrazuje, że mit wilkołaka przeszedł jeszcze głębszą przemianę niż mit wampira.

¹⁰⁵ Paweł Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith. O wampirach w fantastyce*, na podstawie audycji Jacka Brzozowskiego z serii *Tchnienie grozy*, audycja 39, 30 września 2010

¹⁰⁶ „Some Romanian gypsy villages believe that many cemeteries are occupied by white wolves. It is only because of the vigilance and viciousness of these wolves in discovering and destroying the vampires in these cemeteries that living men are kept safe from a complete takeover of the world of the living by the world of the dead”(Trigg za: Paul Barber, *Vampires, Burial and Death*, Yale, 1988, s. 93).

¹⁰⁷ „dogs and wolves were enemies of vampires...”(Paul Barber, *Vampires, Burial and Death*, Yale, 1988, s.134).

¹⁰⁸ M. Eliade za: M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.157

¹⁰⁹ Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003, s. 82

¹¹⁰ Jak wyżej, s. 83

¹¹¹ Jak wyżej, s. 84

U antycznych ludów północnych istniała bowiem kategoria wojowników, którzy mieli zwyczaj okrywania się skórami zwierząt przez siebie zabitych. (...) Ta specjalna klasa wojowników poświęcała swe życie Odynowi (...). Cechą charakterystyczną tych wojowników-bestii była ekstaza, szamańska przemiana w zwierzę, okrutna przemoc, gwałtowna i krwawa inicjacja...¹¹²

Byli więc przerażający, ale pozostawali na usługach zbiorowości – wewnątrz porządku społecznego i religijnego, nie tak jak wampiry, czy im podobne stworzenia, które od początku symbolizowały wszystko to, co nieakceptowalne. Sytuacja wilkołaka, podobnie jak sytuacja innych pogańskich mitów, zmieni się wraz z nadejściem chrześcijaństwa oraz postępującą centralizacją władzy (dla której podobne tajne bractwa stanowiły zagrożenie; wilkołactwo interpretowane będzie jako klątwa rodowa – w myśl średniowiecznej i biblijnej mentalności rodowej — kara boska, efekt czarów lub opętanie¹¹³ co pozwoli mu zbliżyć się do postaci wampira, należy jednak pamiętać, że źródła obu mitów są różne, w przeciwieństwie do tego, co sugeruje Alfonso di Nola we *Wstępie* do książki E. Petoia *Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Współcześnie wiele utworów zdaje się odnosić do pierwotnej koncepcji wilkołaka, różnego od wampira pod każdym względem (zostaną one omówione w dalszym ciągu tej pracy).

Związek postaci wilkołaka z porządkiem natury był ewidentny w bractwach wojowników. Chrześcijaństwo sprawiło, że „Potencjalna przemiana w zwierzę nabiera cech kary...”¹¹⁴. Tak postrzegany wilkołak jest potworem jak wampir. Tymczasemw odmiennym kontekście etnicznym i religijnym postać zwierzęcia może zostać przyjęta jako rodzaj mocy przewyższającej siłę człowieka...”¹¹⁵, jako błogosławieństwo, które należy wykorzystać w obronie społeczności (tak jest na przykład w sadze Zmierzch). Negatywny i pozytywny obraz wilkołaka przeplatają się więc od czasów późnej starożytności.

Przez długi czas w zdominowanym przez chrześcijańską ideologię świecie zdecydowanie przeważało negatywne wyobrażenie wilkołaka, ale nowoczesność ponownie zrehabilitowała tę postać. Jak uważa Paweł Ciećwierz, miało to związek z rozwojem nowożytnych miast: stała się niejako wyrazicielem nostalgii za światem natury. Zarazem, wraz z zanikiem kultury wiejskiej, dla której przyroda stanowiła istotne zagrożenie, dziko żyjący wilkołak, niezależny od człowieka, przestaje być niebezpieczny (zanika płaszczyzna konfliktu). Równocześnie zaś lęk przed wampirem

¹¹² Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003, s. 85

¹¹³ Jak wyżej, s.96

¹¹⁴ Alfonso M. di Nola, *Wstęp* w: Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003, s.18

¹¹⁵ Jak wyżej.

– pasożytem żyjącym wewnątrz kultury, obcym, który przeniknął mury obronne — potęguje się w tym okresie: ludzie w mieście są anonimowi, jest to idealne środowisko dla wampira¹¹⁶. Dlatego postać wilkołaka została „oswojona” wcześniej niż postać wampira.

W niektórych wizjach (jak *Pamiętniki wampirów* czy *Underworld*) pojawia się motyw połączenia tych dwóch wrogich sobie ras – mrzonka o stworzeniu hybrydy¹¹⁷ o niespotykanej potędze. Jest to powrót do etymologicznych korzeni (kiedy to wilkołaka utożsamiano z wampirem, jak opisałam wyżej) ale także podkreślane przez Marię Janion dążenie do eskalacji okropności, do doprowadzenia abiektalności do krańca¹¹⁸.

b. Wampir a miłość

Wampir jako bohater bajroniczny znalazł sobie drogę do akulturacji poprzez literaturę romansową. Jest postacią fascynującą dla kobiet, jak każdy zresztą bohater bajroniczny — nadczołowiek zdolny do ludzkich uczuć, zbrodniarz, który zmienia się dla kobiety. To, co sprawia, że bohaterowie bajroniczni, mimo swoich zbrodni, są bohaterami pozytywnymi, jest ich zdolność do miłości. To dzięki nadaniu wampirowi tej zdolności, w pełni go uczłowiczono. Philip Puszczalowski twierdzi nawet, że zasadnicza różnica ontologiczna między wampirami i ludźmi zasadza się tylko na fizyce: na różnym postrzeganiu i traktowaniu stałych takich jak czas i przestrzeń¹¹⁹. Miłość to zjawisko naturalne i kulturowe zarazem. Uczucie to utożsamia wszystko, czym jest człowiek (według Tomasza z Akwinu: w części zwierzęciem, w części aniołem) i wszystko to, czym wampir nie jest w jego tradycyjnej interpretacji. Uznanie (prawdopodobnie jako pierwsza zrobiła to Ann Rice), że wampir jest zdolny do tego uczucia, jest przyznaniem, że może on mieć swoje miejsce w świecie kultury i natury – oraz, w konsekwencji – w ludzkim społeczeństwie.

¹¹⁶ Paweł Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith. O wampirach w fantastyce*, na podstawie audycji Jacka Brzozowskiego z serii *Tchnienie grozy*, audycja 39, 30 września 2010. Oczywiście jest to bardzo uproszczona interpretacja, ponieważ pomija wielką falę słowiańskiej (i nie tylko) paniki dotyczącej wampirów w XVIII wieku. Dotyczyła ona społeczności wiejskich. Niemniej prawdziwe jest, że dla postmodernistycznego wampira miasto (lub przynajmniej miasteczko) jest idealnym miejscem bytowania. Zachowanie takie ma swojego prekursora już w Draculi Stokera, który porzucił swój zamek w Transylwanii, by udać się do największego, jak na owe czasy, miasta świata – Londynu.

¹¹⁷ Hybrydy są zresztą częste w filmach o wampirach, na ogół są to skrzyżowania człowieka i wampira. Taką hybrydą jest tytułowy bohater filmów o Bładzie, tytułowy bohater książki Grahama Mastertona *Pogromca wampirów* oraz jego syn, czy też córka Belli i Edwarda w sadze *Zmierch*.

¹¹⁸ Autorka pisze, że kiedy „...<<granica motywu została osiągnięta>> (...) wyobraźnia pracuje i wysila się dalej – w kierunku wytwarzania monsturalnej grozy, abiektalności niemal nie do zniesienia”. (M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.125)

¹¹⁹ P. Puszczalowski, *Przestrzeń, czas i wampirza ontologia*, w: Rebecca Housel, Willam Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.239-248

Fakt, że kultura Zachodu, jeszcze niedawno widząca w wampirach zaprzeczenie wszystkich swoich ideałów cywilizacyjnych wytworzyła opowieści, w których w ogóle może zaistnieć „dobry” wampir, świadczy o jej głębokiej przemianie.

c. Wampir a homoseksualizm

Wraz z ucłowieczaniem wampiryzmu należy poruszyć kwestię homoseksualności. Oba tematy zdają się być związane. Nie jest to zjawisko nowe, przynajmniej jeśli chodzi o kobiecy homoseksualizm – już bohaterka Josepha Sheridana le Fanu, Carmilla, pałała niezdrową, w ocenie współczesnej sobie kultury, miłością do dziewcząt. Zachowanie takie, wraz z wampiryzmem, zostało w niej napiętnowane, a ona sama poniosła karę przebita heteroseksualnym fallusem – kołkiem. Co do homoseksualności męskiej, to właściwie nie występowała ona we wczesnych utworach: Dracula¹²⁰ upodobał sobie młode kobiety. Przełom przyniosła (znowu) twórczość Anne Rice: wampiryzm ma ewidentny podtekst homoseksualny¹²¹. A ponieważ w jej książkach wampiry przestają być jednoznacznie złe (miedzy innymi dzięki swojej zdolności do kochania – jakiegokolwiek, nie tylko miłości mężczyzny i kobiety), homoseksualizm również przestaje być oceniany jednoznacznie. Stopniowe wyzwalenie seksualne kobiety idzie w parze z innym stosunkiem do mniejszości seksualnych¹²²(choć, oczywiście, równouprawnienie gejów i lesbijek jest procesem jeszcze powolniejszym). W *Tańcu wampirów* Romana Polańskiego wampir-gej jest zabawny i w gruncie rzeczy nieszkodliwy. W książce Johna Ajvide Lindqvista *Wpuść mnie* relacja między Oskarem a Elim (o którym trudno orzec, czy właściwie jest dziewczynką czy chłopcem) jest co prawda silnie abiektalna i kontrowersyjna, ale bardzo piękna i zbawienna dla każdego z nich. W serialu *Czysta krew* widz ma do czynienia z wampirem-gejem, któremu współczuje – jest on samotny i spragniony uczucia. Jest też, paradoksalnie, najmniej abiektalnym i kontrowersyjnym wampirem, jaki pojawia się w całym pierwszym sezonie. To dobroduszny grubas, który nikomu nie robi krzywdy. W ciągu ostatniej dekady pojawiły się też takie produkcje jak serial *The Lair*, skierowane do publiki gejowskiej. Ciągłe jednak nie można znaleźć pozytywnej postaci wampira-

¹²⁰ Oczywiście można uznać za upodobanie o charakterze erotycznym uwielbienie, które miał dla Draculi pocjent doktora Sewarda, ale Dracula go nie odwzajemnia.

¹²¹ Lestat, główny bohater cyklu, został zmieniony przez mężczyznę, a sam zmienił Louisa, którego wielokrotnie nazywa swoim ukochanym. Nawiązuje także dwuznaczne stosunki z Marcusem.

¹²² Wydaje się, że drugie nie byłoby możliwe bez pierwszego – podobnie jak kobiety, geje – odbierani jako zniewieściali mężczyźni – nie mogli być dobrze traktowani w społeczeństwie patriarchalnym (traktowani byli nawet gorzej niż kobiety, ponieważ obecność kobiety w takim społeczeństwie była celowa – miała zadania prokreacyjne – obecność homoseksualisty, nie).

lesbijki¹²³, być może dlatego, że jest ona zarazem kobietą¹²⁴ i homoseksualistką, a jako taka jest z punktu widzenia patriarchy, którego pozostałości cały czas są obecne w naszej kulturze, całkowicie zbędną abominacją, czymś podwójnie okropnym i dotąd niemożliwym do zaakceptowania.

d. Wampir a dzieciństwo

Oddzielną kwestią jest postać wampira-dziecka, najczęściej dziewczynki. Motyw ten pojawiał się w literaturze już wcześniej: w *Miasteczku Salem* Stephena Kinga czy w *Wywiadzie z wampirem* Anne Rice. Postać dziecka wzmaga grozę¹²⁵, abiektalność i okropieństwo – dziecko-potwór zaprzecza wszystkiemu, czym dziecko powinno być, neguje możliwość zaistnienia takich wartości jak niewinność i bezbronność. Relacje z nim zawsze są wynaturzeniem najwspanialszej więzi, w jaką natura wyposażyła człowieka: więzi rodzica i jego potomka. Dzieci są także często bardziej okrutne niż dorośli¹²⁶, ich spontaniczność i nieświadomość, będąca zwykle źródłem czystości, w odpowiednich warunkach staje się źródłem okrucieństwa. Jeśli wampir jest symbolem zakazanej, potwornej miłości, to wampir-dziecko uosabia spotwornienie najczystszej formy tego uczucia. O okropieństwie takiego bytu świadczy fakt, że na ogół dzieci-wampiry zwalczane są nawet przez członków społeczności wampirów¹²⁷. W tej postaci zawierają się także perwersyjne motywy seksualne: wszak pedofilia jest jedną z najgorszych dewiacji. Ale dewiacja ta jest obustronna, co najlepiej widać w postaci Klaudii, bohaterki *Wywiadu z wampirem*: mała wampirzyca jest nadnaturalną Lolitą, kuszącą swoim dziecięcym urokiem zarówno swoje ofiary jak i swoich towarzyszy. Jeśli zaś uznamy wampiry za istoty nieszczęśliwie skazane na bycie złymi i odrzucone, to dziecko-wampir będzie przykładem największego nasilenia nieszczęścia: tym, co najbardziej przeraża i budzi największe współczucie jest fakt, że dziecko-wampir pozostaje cieleśnie dzieckiem

¹²³ Przykładem stereotypowego postrzegania może być film *Lesbian Vampire Killers* Phila Claydona z 2009 roku, ostro skrytykowany przez środowisko lesbijskie za krzywdzącą sztamowość.

¹²⁴ Zarówno kobieta jak i homoseksualista byli zwyczajowo uznawani za obywateli niższej kategorii niż heteroseksualni mężczyźni, homoseksualiści bywali wręcz wypchnięci poza społeczeństwo (jeszcze w połowie XX wieku homoseksualizm w Stanach Zjednoczonych podlegał karze więzienia), kobieta była tolerowana, ponieważ była potrzebna. Połączenie tych dwóch cech: bycia kobietą i bycia homoseksualistką może z tego punktu widzenia być zupełnie nieakceptowalne.

¹²⁵ Chwył ten pojawia się nie tylko w utworach poświęconych wampirom, przykładem może być słynny horror Gore Verbinskiego *The Ring* (2002).

¹²⁶ Za przenikliwe studium tego faktu można uznać książkę *Władca much* Williama Goldinga.

¹²⁷ Klaudia została wystawiona na działanie słońca, podobnie zgładzone zostały dzieci-wampiry w świecie wyobrażonym przez Stephanie Meyer w sadze *Zmierzch*.

na zawsze – wampiry nie starzeją się a więc też nie rosną – po kilku wiekach mamy do czynienia ze straszną trawestacją mitu o Piotrusiu Panie, z kimś uwięzionym we własnym ciele, z kimś kto nie jest ani dorosłym ani dzieckiem.

Wiele współczesnych dzieł, zwłaszcza tych, które uznają wampiry za osobny gatunek, nie za wcielenie sił zła, zakłada możliwość prokreacji: tak jest w książkach Terry’ego Pratchetta, w filmie *Książ* Scotta Charlesa Stewarta (2011) czy *Pogromcy wampirów* Grahama Mastertona (2006)¹²⁸. Nie ukazują one jednak obrazu dziecka-wampira, widzimy wampirze córki i synów już jako dorosłe osobniki. Często pojawiają się natomiast wampiry-nastolatki, nie można ich jednak uznać za postacie dziecięce, nie mają też na ogół dziecięcych problemów – utrzymują kontakty fizyczne, polują, są równie silne jak reszta wampirów – za wyjątek można uznać księżniczkę Monikę z trylogii *Kuzynki Kruszewskie* Andrzeja Pilipiuka, która ma pewne trudności z nawiązywaniem kontaktów damsko-męskich z powodu swojego młodzieńczego wyglądu. W *Pogromcy wampirów* Grahama Mastertona oraz w sadze *Zmierzch* Stephanie Meyer pojawia się dziecko pół-wampir pół-człowiek¹²⁹, jest ono dziwne i nietypowe, ale nie jest wampirem per se, takim, jakim była Klaudia w *Wywiadzie z wampirem*. Takie potworne dziecko pojawia się na chwilę w filmie Davida Slade’a *30 dni mroku*. Jest zaś głównym bohaterem opowiadania Neila Gaimana *Szkoło, śnieg i jabłko* oraz powieści Johna Ajvide Lindqvista *Wpuść mnie*. W obu utworach uruchamia wątki pedofilskie, co pozwala autorowi żonglować piętnem winy - dorośli ulegający małemu stworowi budzą w czytelniku odrazę taką samą, jak sam wampir.

4. Współczesne spojrzenia

Współczesny obraz wampira jest efektem zjawisk opisywanych przeze mnie wcześniej. Obecnie trudno jest jednoznacznie powiedzieć, które konkretnie dzieło rozpoczęło przemianę mitu, a które wyznacza kres okresu liminalnego. Wydaje się jednak, że uznanie pierwszych powieści Anne Rice (lata 80.) za początek przekształceń nie budzi większych kontrowersji. Nieco więcej kontrowersji wzbudza próba ustalenia końca fazy przejściowej. Maria Janion zdaje się hołdować tezie, że stworzone przez Rice postacie nie tyle dały impuls do zmian, co stanowiły moment przełomowy: nie były początkiem ewolucji, lecz rewolucją - początkiem i końcem przekształceń.

¹²⁸ Co prawda w tych ostatnich jednym z partnerów jest człowiek.

¹²⁹ Jest to dhampir, takim była także Renesmee, córka Belli i Edwarda z sagi *Zmierzch*. Postać taka istniała już w serbskim folklorze (Nigel Suckling, *Wampiry. Najszynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s. 90-91).

Natomiast Kamil Śmiałkowski upatruje końca okresu zmian w wykreowaniu postaci Angela w serialu *Buffy, postrach wampirów*, którego pierwszy odcinek został wyemitowany w 1997 roku :

To właśnie Angelowi należy się palma pierwszeństwa jako nowej ikonie kultury popularnej: wampirowi, który bardziej zajmuje się romansowaniem z dziewczynami niż upuszczaniem krwi. Jego twórca Joss Whedon z pewnością nie miał pojęcia (...), że w efekcie stanie się ojcem chrzestnym potężnej fali paranormalnych romansów¹³⁰.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że w XXI wieku mamy już do czynienia z zupełnie nowym tyoem wampira. Jak napisał Kamil M. Śmiałkowski we *Wstępie do Wampir. Leksykon* swojego autorstwa „...ten ostatni (jak na razie) etap ewolucji wizerunku wampirów mówi oczywiście więcej o współczesnej cywilizacji i kulturze niż o samych wampirach”¹³¹. Podobnie wyraziła się Nina Auerbach: „każda epoka tworzy takiego wampira, jakiego potrzebuje”¹³². Michał Chaciński pisze, że rozwój kina wampirycznego można podzielić na trzy fazy: dzieciństwa, dojrzewania, dorosłości. Początkowo wampir jest połączeniem seksu (mimo okropnego wyglądu) i przemocy, grzechu i bezbożności, a „...opowieści o nim mówiły o represjonowanej seksualności rozbudzonej przez nieczyste moce”. Wampir uosabia także obcość, zagrożenie z zewnątrz, „...elementem porządkującym jest paniczny strach. (...) Gdzieś między wierszami jest też w jego postaci metaforycznie ujęty strach przed obcą kulturą, podszyty rasizmem”¹³³. Później Dracula jest pociągający, dosłownie erotyczny, a kino zaczyna eksperymentować z różnymi gatunkami. Zarazem walka z wampirem (zdradzieckim i ujmującym potworem, uwielbiającym krew – koloru czerwonego, czyli koloru flagi radzieckiej), będącą od początku „metaforą walki świata zachodu ze wschodem, staje się metaforą walki kapitalizmu z komunizmem”¹³⁴. Trzecia faza to „wiek akceptacji i analizy. Kino zmniejsza dystans między potworem a widzem i wampir przestaje być obcy, staje się jednym z nas”, „nie jest już przypisany do żadnej klasy społecznej”¹³⁵. Kino „wymyka się także z kolein <<męskiego spojrzenia>>”¹³⁶. W konsekwencji nastąpił „zaskakujący efekt uboczny: filmy wampiryczne przestały straszyć. Za głęboko przyglądaliśmy się wampirowi i

¹³⁰ K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.21

¹³¹ Jak wyżej, s. 15

¹³² Za: Michał Chaciński *Dzieci Nosferatu* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.170

¹³³ Michał Chaciński *Dzieci Nosferatu* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.171

¹³⁴ M. Chaciński *Dzieci Nosferatu* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 172.za taką interpretacją przemawia między innymi seria *Nekroskop* Briana Lumleya, gdzie temat ten został potraktowany dosłownie.

¹³⁵ M. Chaciński *Dzieci Nosferatu* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.173

¹³⁶ Jak wyżej, s.174

za dobrze go poznaliśmy. (...) Wampiryzm staje się w nim np. metaforą inicjacji (...) seksualnej. Powab wampira (...) wynika z wizerunku romantycznego, nie demonicznego”¹³⁷. Jest to oczywiście prawda, choć tylko w połowie. Wielu twórców nadal woli sięgać po tradycyjny wizerunek wampira lub łączyć dwie przeciwstawne sobie interpretacje. Pojawiają się też twórcy, którzy odrzucają obie wersje, by wykreować postać wampira żalnego i nudnego (robi to Bill Crider w opowiadaniu *Jak zostałem nastoletnim wampirem*). Wizerunek wampira jest więc znacznie bardziej złożony i niejednokrotnie przerażający. Sam Chaciński wszak stwierdza, że „Wampiryzm staje się metaforą dla współczesnych strachów: chorób zakaźnych, imigracji, uzależnienia od narkotyków, obaw przed zarażeniem AIDS...”¹³⁸

W epoce Stokera odbiorca utożsamiał się z „dzielnymi mężczyznami” walczącymi z siłami ciemności uosabianymi przez wampira. Teraz wampir jest bohaterem, z którym widz się utożsamia. Jest to jeden z symptomów rozpadu monolitu kulturowego, którego znakiem był biały heteroseksualny mężczyzna a zarazem próba zbudowania go na nowo, sprostania nowym czasom. To wyraz tęsknoty za Nietzscheańską wolą mocy¹³⁹, której owemu białemu „dzielnemu” heteroseksualnemu mężczyźnie zabrakło¹⁴⁰. Wyzwolenie seksualne kobiet powoli staje się faktem, a wyrazem tego są liczne, filmowe i powieściowe, historie o miłości kobiety i wampira – trudnej, ale jednak w końcu możliwej. Kobieta może też stać się wampirem i nie staje się od tego potworem. Granice tolerancji (religijnej, rasowej, seksualnej) zostały przesunięte. Nastąpiła relatywizacja wartości. Agnieszka Nieracka wyprowadza zmianę statusu wampira od upadku roli bohatera solarnego i reprezentowanego przez niego stałego systemu wartości: „Horror wampiryczny mógł powstać wtedy, kiedy system obrony był silnie skodyfikowany.”, wywodzący się z „religijnego ładu”. „W zdesakralizowanej wersji wampirycznego mitu (...) nastąpił czas ateistycznego porządku, który skonstruował nową mitologię nie mogących umrzeć”¹⁴¹. Z kolei Nicolas Michaud uważa proces ucłowieczania wampira za zjawisko na wskroś pozytywne: według niego wiąże się to z

¹³⁷ M. Chaciński *Dzieci Nosferatu* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.175

¹³⁸ Jak wyżej, s.173

¹³⁹ Już Christopher Lee, jeden z najslawniejszych odtwórców roli Draculi (po raz pierwszy pojawił się w tej roli na ekranie w 1956 roku) mówił: „To superman (...). Mężczyzn pociąga jego moc, kobiety mogą mu się całkowicie oddać”. To samo stwierdziła potem Anne Rice, twórczyni wampirycznego przełomu: „Chcemy być tacy jak on, a idea złożenia mu się w ofierze ma w sobie sporo romantyzmu”(za: Nigel Suckling, *Wampiry. Najszynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s. 58).

¹⁴⁰ Wampir może być bowiem uznany za swoisty typ nadczłowieka, który nie zważa na pospolite normy moralne, a jego poczynania charakteryzuje siła.

¹⁴¹ A. Nieracka, *Reżyser, jego gwiazdy i jego brat* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 61. Jest to powód, dla którego filmy wampiryczne nie są już horrorami, w których wampiry są wrogami ludzi, ale dramatami, w których narracja opowiadana jest z punktu widzenia wampira.

przyznawaniem statusu osoby kolejnym grupom: najpierw kobietom, następnie ludziom o innym niż biały kolorze skóry, ostatnio także zwierzętom. Autor rozdziału *Czy wampir może być osobą?* zdaje się hołdować tezie, że każdy jest osobą i rozciągać termin personhood na jak najwięcej osobników¹⁴². Jest to samonapędzający się proces: od czasu, gdy wampiry zaczęły sobie wyobrażać jako piękne, ludzie są nimi coraz bardziej zafascynowani, im bardziej są nimi zauroczeni, tym więcej nadają im cech ludzkich – tym bardziej chcą być do nich podobni¹⁴³.

Oczywiście wszystkie te procesy są w trakcie¹⁴⁴. Pojawia się także pytanie, czy całkowita integracja jest w ogóle możliwa. Kobieta-wampir nadal często jest *femme fatale*, ponieważ przyznanie kobiecie praw do posiadania własnej seksualności nie jest jednoznaczne z pozwoleniem na to, żeby to ona była zdobywcą. Skoro kobieta się wyzwala, mężczyzna chce kontrolować ten proces¹⁴⁵: dlatego pojawia się rozróżnienie „dobry” wampir (ten, z którym mężczyzna się utożsamia, który stanowi nowy wzór kulturowy) i „zły wampir” (którego trzeba zwalczyć). Granica została przesunięta, ale nadal istnieje. Kobieta nadal jest chroniona przez „dzielnego” mężczyznę, z tą różnicą, że tym mężczyzną jest teraz wampir. Sookie (*Czysta krew*), Bella (*Zmierzch*), Elena (*Pamiętniki wampirów*), wszystkie one są izolowane od tego, co mogłoby być dla nich zbyt złe. Ich wampirzy partner bardzo długo waha się, zanim zacznie pozwolić sobie – a w konsekwencji także i jej – na ten związek¹⁴⁶, a potem z kolei broni swojej kobiety przed innymi wampirami.

Ponadto nie przez wszystkich badaczy proces akceptowania wampira jest postrzegany pozytywnie, jako symbol wyzwolenia seksualnego kobiet na przykład. Zwraca się uwagę, że kobieta, próbując wyzwolić się z patriarchy (symbolicznie spod władzy ojca – czy tym ojcem będzie jej opiekun, czy też społeczeństwo) wpada pod męską dominację innego rodzaju, zafascynowana i zauroczona sadystą, którego spotyka i któremu pozwala się okaleczać. Spotyka to

¹⁴² Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s. 47-57

¹⁴³ Jak obszernie to pisuje Claude Lecouteux (*Człowiek, życie, śmierć w: Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2010, s. 28-37), kiedyś ludzie robili wszystko, by oni albo ich bliscy nie stali się wampirami – współcześnie wielu ludzi właśnie o tym marzy. Ciekawy pod tym względem jest pierwszy odcinek serialu *Pod osłoną nocy*, w którym prawdziwy wampir konfrontuje się z grupą ludzi zafascynowanych wampiryzmem i z profesorem, który uważa się za wampira, jako że pije krew, by przyswoić sobie energię życiową kobiet, z którymi obcuje seksualnie.

¹⁴⁴ O sprzecznych sygnałach dotyczących kobiecej i męskiej seksualności, systemu wartości i miejsca w społeczeństwie pisze Bonnie Mann (*Miłość do wampira: druga pleć w dwudziestym pierwszym wieku*, w: Rebecca Housel, Willam Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.156-157).

¹⁴⁵ Jest to bardzo widoczne w, tradycyjnej pod wieloma względami, wizji relacji damsko-męskich przedstawionej w sadze *Zmierzch*. Szerzej tę kwestię rozwija Bonnie Mann w eseju *Miłość do wampira: druga pleć w dwudziestym pierwszym wieku*, w: Rebecca Housel, Willam Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s. 147-162.

¹⁴⁶ W *Zmierzchu* miało to także dosłowne znaczenie seksualne – Edward wstrzymywał się od aktu seksualnego, zachowując Bellę, niejako wbrew jej woli, w stanie czystości aż do ślubu.

bardzo różne kobiety, od Belli Swan, wierzącej w romantyczną miłość, po Sookie Stockhouse, uzależnioną od erotycznych uniesień. Im bardziej urzekający i niegroźny wydaje się wampir, tym gorzej. Rebecca Housel ostrzega przed rzeczywistym niebezpieczeństwem płynącym z takiego postrzegania: dziewczęta, oczarowane piękną fantazją, poszukując swojego bohatera, paść mogą ofiarą przemocy. Jej zdaniem, nie należy zapominać, że pod maską idealnego mężczyzny, kryje się tak naprawdę zaborczy i brutalny zboczeniec, a domniemane uczucie łączące go ze śmiertelniczką to tylko symulakrum miłości¹⁴⁷. Ponadto taka wizja wampira nasila w nas tylko nasze podstawowe lęki: lęk przed śmiercią i starzeniem się, „oferuje nam eskapistyczną fantazję degradującą sens naszej egzystencji”¹⁴⁸. Jennifer L. McMahon zwraca uwagę na ciekawy aspekt: literatura wampiryczna tego typu sama staje się wampirem: „Nierealne marzenia (...) mogą wykrwawiać nas powoli...”¹⁴⁹

Wampir, nie do końca zaakceptowany, żyjący w zawieszaniu pomiędzy życiem w społeczeństwie a samotnością jest wyrazem napięcia między dążeniem do indywidualizacji a pragnieniem życia w zbiorowości. Sprzeczności i rozdarć, wynikających z wielości i relatywizacji systemów wartości we współczesnym świecie jest zresztą więcej. Obrazuje to serial *Czysta krew*, w którym całkowite purytański Kościół toczy wojnę z całkowitym wyzwoleniem obyczajowym (homoseksualizm, seks z wampirami, zażywanie krwi wampirów, picie krwi, sadyzm). Ofiarami walki tych dwóch sprzecznych tendencji współczesności są znowu kobiety – morderca o Stokerowskiej moralności zabija wszystkie te, które uznał za zepsute, a więc wszystkie te, które obcowwały z wampirami. Związek z wampirem to wciąż temat kontrowersyjny, tak samo jak przyjęcie wampirów na łono społeczeństwa. Poszukiwanie silnych doznań rozpraszających nudę oraz dążenie do transgresji również znajdują swój wyraz w symbolice dotyczącej wampiryzmu. W tym kontekście ciekawym zjawiskiem kulturowym są wampirze lalki *Monster High*, które od niedawna stały się ulubionymi zabawkami dziewczynek w wieku od 7 do 14 lat. Wampiry szturmują naszą kulturę. Część badaczy uważa, że całkowita akulturacja wampira będzie jego końcem, skończy się bowiem to, co stanowiło jego istotę – abiektałość i samotność. Jeśli przyjąć

¹⁴⁷ Rebecca Housel, „Prawdziwe” niebezpieczeństwo: fantazja i rzeczywistość młodych czytelniczek, w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s. 193-207

¹⁴⁸ Jennifer L. McMahon, *Zmierzch bożyszcza: nasze fatalne zauroczenie wampirami*, w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.227

¹⁴⁹ Jak wyżej, s.228

za Łukaszem Orbitowskim, że istotą wampiryzmu jest wyobcowanie¹⁵⁰, to faktycznie współczesne postacie są „o lata świetlne dalej od Draculi”¹⁵¹ niż kiedykolwiek wcześniej.

W książkach i filmach, które ukazały się w przeciągu ostatnich piętnastu lat widoczne są dwa stanowiska: jedno traktuje wampiry w sposób tradycyjny – jako nośnik wszelkiego zła¹⁵², drugie buduje postacie wampirów, które odnajdują lub próbują odnaleźć swoje miejsce w społeczeństwie ludzi¹⁵³ i które, o ile nie wszystkie są dobre, to przynajmniej nie są immanentnie złe, a fakt bycie wampirem nie decyduje o tym, jakie są. W kolejnych rozdziałach będę starała się omówić dzieła reprezentatywne dla obu tych stanowisk (Rozdział III i Rozdział V) oraz interesujące przykłady dzieł reprezentujących stanowisko pośrednie (krótki Rozdział IV). Osobno traktuję też o serii *Świat Dysku* Terry’ego Pratchetta (również Rozdział IV), która to seria powstawała na przestrzeni lat i można w niej zaobserwować ewolucję postaci wampira od bezwarunkowo złego stwora do osoby innego gatunku, która, tak samo jak osoba ludzka, może być szlachetna lub podła.

¹⁵⁰ Ł. Orbitowski, *Martin* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.37-38.

¹⁵¹ Jak wyżej, s. 38

¹⁵² Jest to spojrzenie bałkańskie, doprowadzone do ekstremum: wampir bałkański nie był co prawda urodziwy, miał oznaki potworności: paznokcie włosy, zęby, ale nie przecież był z wyglądu podobny do człowieka – w końcu to ożywiony trup. Niektóre wyobrażenia natomiast przedstawiają wampiry jako potwory zupełnie do ludzi niepodobne.

¹⁵³ Pojawiają się też pomysły na połączenie i usystematyzowanie wszystkich wyobrażeń – pomysł klanów wampirów, po raz pierwszy wykorzystany w grze *Wampir: Maskarada* w 1991 roku. Istnieje tam kilka wampirzych klanów, których członkowie znacznie różnią się od siebie nawzajem: począwszy od klanu bardzo bałkańskich wampirów, do bardzo pięknych.

III. Rozdział: Zły wampir

Wiele współczesnych dzieł odwołuje się do tradycyjnej interpretacji mitu wampirycznego: wampiry są złe. Wbrew pozorom nie jest to jednak interpretacja jednolita. W wizji niektórych twórców wampiry są bytem zupełnie innym niż ludzie, w innych - są po prostu złymi osobami. Bycie wampirem czyni je złymi, ale nie różnią się oni zbytnio od złych ludzi, przypominają raczej grupę przestępczą. Różne są również uzasadnienia dla inności wampira: od tradycyjnie ontologicznego czy metafizycznego/eschatologicznego wyjaśnienia (wampiry jako demony, potężni, rodzaj antychrysta) po wyjaśnienie biologiczne: wampiry jako oddzielny gatunek, potworny i wrogi ludziom, ale przypominający raczej Obcego z filmów Ridleya Scotta niż klasycznego diabła. Ciekawym biologicznym wyjaśnieniem pochodzenia wampira jest również istnienie wirusa, który sprawia, że zarażeni ludzie stają się bezmyślnymi, żądnymi krwi szaleńcami.

1. Inwazja wampirów: David Slade, *30 dni mroku*, 2007 oraz Scott Stewart *Ksiądz*, 2011

Bardzo wyrazistym przykładem pierwszego stanowiska jest film Scotta Stewarta *Ksiądz* (2011). Przedstawia wampiry jako obrzydliwe monstra, niepodobne do ludzi¹⁵⁴. Nowością jest to, że nie mają piekielnej proveniencji, a przynajmniej nic o tym nie wiadomo, choć Kościół, w celach propagandowych, im taką przypisuje. Wydają się być po prostu osobnym, okrutnym gatunkiem drapieżników, naturalnym wrogiem gatunku ludzkiego¹⁵⁵, z którym walczą o panowanie nad światem¹⁵⁶. Są szybsze i silniejsze od człowieka, ale można je zabić tak samo jak każde inne stworzenie (nie potrzeba do tego żadnych specjalnych środków), są bowiem żywe ze swej natury (nie są, jak się zwykle przyjmuje, ożywionymi trupami). Rozmnażają się (prokreują a nie kreują, tzn. pomnażanie gatunku następuje na drodze biologicznej, a nie poprzez ukąszenie) tak jak pszczoły, budują konstrukcję podobną do ula, a dawczynią życia jest królowa. Jeśli człowiek zostanie ukąszony przez wampira i wypije jego krew staje się „spokrewnionym” – zmienia się i przybywa mu kilka nieludzkich cech, nie staje się jednak wampirem. Stworzenie hybrydy (człowieka-wampira) było ewenementem i stało się przy udziale krwi samej królowej.

¹⁵⁴ Są człekokształtne i na tym kończy się podobieństwo.

¹⁵⁵ W związku z tym wprowadzenie do filmu próbuje zobiektywizować sytuację: walka między ludźmi a wampirami jest z biologicznego punktu widzenia czymś naturalnym, później film traci ten obiektywizm.

¹⁵⁶ Panowanie ma tu również, zdaje się sens biologiczny – taki, w jaki mamy na myśli, mówiąc, że człowiek panuje nad światem przyrody. Niemniej można wpisać ten film do nurtu filmów traktujących wampira jako symbol dążenia do władzy.

Przeciwnicy wampirów są równie jak oni niebezpieczni, nawet w oczach organizacji, która powołała ich do życia. Najbardziej jednak demonicznym tworem okazuje się Kościół¹⁵⁷, który manipuluje ludźmi a poprzez swoje zaślepienie ściąga na nich niebezpieczeństwo. Jest lekarstwem, a którym Molier napisał, że może być gorsze od choroby. Walka Kościoła z wampirami jest w tym filmie materialistycznym zobrazowaniem¹⁵⁸ – przy zachowaniu całego tradycyjnego nazewnictwa – mistycznej walki Kościoła z Szatanem.

Mimo obrzydliwości wampirów wielu ludzi chce zostać „spokrewnionymi” i służyć wampirom. Są to głównie mężczyźni, których fascynacja wampiryzmem, wynikająca z sadystycznych skłonności, woli mocy, a może także mentalności niewolników, przypomina postać obłąkańca, który wyczekiwał przybycia Draculi w powieści Stokera. Wprowadza to, wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu, elementy seksualne. Scena, w której ciało jednego z księży jest rozrywane na kawałki jest ukazana z góry i przypomina orgię seksualną, podobnie jak scena picia krwi królowej, którą zresztą po przemianie były ksiądz nazwie aniołem, przypomina rytuał seksualny. Wampiry w zasadzie nie mają płci, jednak królowa jest na pewno samicą, ale jednocześnie posiada męskie cechy – to ona wprowadza płyn do ust swojej umęczonej ofiary. Ta obupłciowość czyni ją perwersyjnie (abiektalnie) atrakcyjną. Mężczyzna nie powinien jej jednak ulegać, ponieważ prowadzi go to do zguby, a także do zatracenia wszystkich wartości moralnych.

Niewłaściwe są odchylenia od normy, ale także niedobrze jest ignorować niebezpieczeństwo (pierwsze stanowisko reprezentuje hybryda oraz „spokrewnieni”, drugie Kościół), najwłaściwsza jest więc doktryna złotego środka, typowa dla epoki wiktoriańskiej, którą reprezentuje powieść *Brama Stokera*¹⁵⁹. W filmie pojawiają się także inne elementy, tradycyjne dla narracji wampirycznej od czasów Stokera. Wampir-człowiek ma oczy (których nie posiadają normalnie wampiry) i posiada moc hipnozy, którą wykorzystuje wobec młodej dziewczyny o znamienym imieniu Lucy. Jest to, tradycyjnie, dość krnąbrne i romansowe dziewczę, nieco zbyt wyzwolone, biorąc pod uwagę otaczające ją realia. Ten fragment narracji jest bardzo typowy dla opowieści o wampirach: grupa mężczyzn wyrusza na ratunek uprowadzonej przez wampira dziewczynie. Nowum jest to, że w grupie ratunkowej znajduje się kobieta. Głównym bohaterem pozostaje jednak mężczyzna, broniący cywilizacji przed inwazją, której wodzem jest kobieta – Królowa. Ksiądz jest

¹⁵⁷ Nie dzieje się tak po raz pierwszy. Już w opowiadaniu Teofila Gautier z 1836 roku pt. *La morte amoureuse*, postać księdza Serapiona jest bardziej demoniczna niż postać wampirzycy.

¹⁵⁸ Kościół to organizacja, księża to wojownicy, którzy walczą nie za pomocą egzorcyzmów a za pomocą karabinów i mieczy, wampiry nie są demonami z piekieł.

¹⁵⁹ Widać to na przykładzie dwóch bohaterów tej książki: Lucy i Mina, z których uratowała się tylko rozważna i powściągliwa Mina.

antytezą hybrydy – to silny mężczyzna, który nie uległ kobiecie (a nawet porzucił swojego czasu kobietę w imię służby ludzkości), podczas gdy człowiek-wampir pozostaje na usługach istoty płci żeńskiej. Wojnę ludzko –wampirzą można uznać za wojnę płci. Mężczyzna musi więc chronić swoją cywilizację przed zbytnim rozpasaniem kobiet, musi chronić swoje kobiety i rodziny przed tym, co nadciąga. Główny bohater jawi się jako zachowujący wspomniany wyżej złoty środek pomiędzy skostnieniem totalitarnego patriarchatu Kościoła a inwazją nieokiełznanej władzy kobiet. Ksiądz stoi samo przeciwko wszystkim – taki samotny bohater jest częstym motywem filmów akcji czy westernów.

Jako potwory przedstawia wampiry także film *30 dni mroku* Davida Slade'a (2007). Film ten jest typowym horrorem: opowiada losy grupy ludzi, która próbuje uciec przed niebezpieczeństwem. Grupka ta z biegiem czasu staje się coraz mniejsza, do finału dotrze zaledwie kilka osób. Nie ma tu typowej dla dzieł wampirycznych walki z przeciwnikiem i próby zniszczenia go, ale w szerszym kontekście – jako próba przetrwania cywilizacji uosabianej przez tę grupę ludzką – film wpisuje się w kontekst takich dzieł. W skład grupy wchodzi bohaterski mężczyzna, który poświęca się dla społeczności i kobiety, którą chce chronić. Wampiry z wyglądu przypominają brzydkich ludzi, trudno coś orzec po ich statusie ontologicznym, na pewno jednak są uosobieniem wszystkiego, co abiektalne. Przybywają spoza cywilizowanego świata (mają nawet swój własny język) i reprezentują wszystko to, co kultura odrzuca, pokłady sadyzmu i przemocy, które mogą wyzwolić się w czasie 30 dni całkowitej ciemności. Aby je pokonać, trzeba stać się jednym z nich – nie można bowiem zrobić tego wszystkiego, czego wymaga sytuacja, i pozostać człowiekiem.

Nowatorska w filmie (powstałym na podstawie komiksu *30 dni nocy* Steve'a Niles'a i Bena Templesmitha; 2002) jest atmosfera wyobcowania, lęku przed izolacją, którą objawiają już pierwsze sceny: paniczny odwrót ludzi do miast, rozpaczliwe próby zdążenia na ostatni samolot przed zapadnięciem zmroku. Kiedy pojawiają się wampiry, a zapasy żywności kończą się wraz z upływem czasu, w ogarniętej strachem grupce ocalałych zaczynają rodzić się konflikty. Rozpoczyna się walka o przetrwanie człowieczeństwa nie tylko z wampirem ale i z samym sobą: walka o to, by instynkt samozachowawczy nie przytłumił wszystkich ludzkich uczuć i odruchów. Wampir jest „czymś w rodzaju pośredniego pretekstu do narodzin zła”¹⁶⁰. Jak pisałam wyżej, jego obecność ujawnia „najbardziej skrywane lęki (...) i (...) najbrzydliwsze cechy”, autor „Zestawił wampiry z ciężkimi warunkami klimatycznymi, by pokazać człowieka doprowadzonego do

skrajności, do punktu, gdzie kończy się moralność”¹⁶¹. Wampir po raz kolejny okazuje się jedynie ujawniać istniejącą już skazę moralną. Film ten, można więc potraktować metaforycznie, jak *Dżumę* Alberta Camus’a: „...jak parabolę epidemii śmiertelnej choroby, która nawiedza niewielką społeczność”¹⁶², konfrontując ją z wydarzeniami ekstremalnymi.

2. Wykorzystanie postaci stworzonych przez Brama Stokera: Stephen Sommers, *Van Helsing*, 2004 oraz Elisabeth Kostova, *Historyk*, 2005

Jednym z najbardziej tradycyjnych współczesnych utworów jest *Historyk* Elisabeth Kostovej¹⁶³. Przedstawia postać Draculi dokładnie tak, jak zrobił to w swojej książce Bram Stoker – jest to wizerunek wampira typu bałkańskiego, choć nie tak obrzydliwy jak w większości legend. Jest to ta sama osoba, ma takie same możliwości, tak samo atakuje i zaraża, takie same są metody walki z nim¹⁶⁴. Autorka stosuje również historyczno-naukowe środki uwiarygodnienia podobne do tych, które zastosował Stoker. Nowy jest motyw drogi w poszukiwaniu tożsamości bohaterki – nie jest to jednak motyw bezpośrednio związany z postacią wampira.

Typowy jest także film *Van Helsing* Stephena Sommersa z 2004 roku. To w zasadzie kompilacja wszystkich mitów dotyczących straszliwych stworów, bez próby interpretowania ich lub nadania im głębszych znaczeń. Powtórzono wszystkie umieszczone u Stokera i w podaniach ludowych wiadomości o wampirach. Pewna odmiana zaszła tylko w relacji wampira i wilkołaka – Dracula rządzi wilkołakami ale ostatecznie ginie ugryziony przez jednego z nich. Wampiry są tu przedstawione jednopłaszczyznowo – jako potwory równie okropne jak te, które wykreował Stoker, pozbawione jednak obecnego u wiktoriańskiego pisarza zmysłowego czaru. Odwrotnie niż w większości utworów – gdzie poznajemy wampira jako człowieka, czasem bardzo atrakcyjnego i dopiero stopniowo odkrywamy jego prawdziwą, złowrogą naturę – tu od razu wampir ukazuje nam się w postaci obrzydliwego monstrum. Wyklucza to wszelki pociąg seksualny, jaki ofiary wampirów często odczuwają w stosunku do swoich oprawców. Ludzie to jedynie pożywienia, a sama czynność pożywiania się pozbawiona jest podtekstu seksualnego. Związek wampira z seksem jest bardzo słaby – co prawda celem Draculi jest rozmnożenie się – tylko dlatego tworzy sobie

¹⁶¹ Bartosz Szybor, *30 dni nocy w: K.M. Śmiałkowski, Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s.151

¹⁶² Jak wyżej, s.152

¹⁶³ E. Kostova, *Historyk*, Warszawa, 2006

¹⁶⁴ Łącznie z faktem, że bohaterka musi szukać schronienia w kościele katolickim, ponieważ protestancki mógłby mieć za małą moc – tak jak *Van Helsing* używał święconej wody, mimo że sam był protestantem.

narzeczony – ale potomstwo ma być środkiem ku większemu celowi – władzy i panowania nad światem. Można je uznać za substytut stosunku seksualnego. Za ledwie jedną scenę filmu można określić jako zmysłową – typową scenę balu wampirów na zamku.

3. Nietypowa remediacja, czyli musical o złych wampirach: *Taniec wampirów*, reż. Cornelius Baltus, Teatr Roma, Warszawa, 2005

Taka scena pojawiła się też w musicalu *Taniec wampirów* Corneliusa Baltusa, którego polska premiera odbyła się w październiku 2005 roku w Teatrze Muzycznym Roma w Warszawie. Libretto powstało na podstawie scenariusza filmu Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z 1967 roku. O ile jednak film stanowi parodię wampiryzmu, o tyle musical, mimo elementów humorystycznych, zasadniczo nie ośmiesza wampirów. Prezentuje dość tradycyjne podejście do ich mocy, możliwości i pragnień: wampir jest siłą złą, nie ma w nim wiele z człowieka, choć posiada ludzką postać i szczątkowe formy uczuć – to właściwie nie uczucia tylko pragnienie, żeby te uczucia się pojawiły, co jest oczywiście niemożliwe – wampir jest skazany na bycie złym. Wampiry nie posiadają tak rozbudowanej psychologii jak te, które stworzyła Ann Rice¹⁶⁵, odczuwają jedynie głód, ale – i tym różnią się od tradycyjnie rozumianych wampirów – cierpią dlatego, że nie czują nic więcej.

Ofiarą jest oczywiście młoda kobieta, atrakcyjna i w jakiś sposób wyjątkowa. Ma większe ambicje i inne pragnienia niż reszta zbiorowości, w której żyje. Te ambicje i pragnienia są niewłaściwe, stanowią zagrożenie dla niej samej i dla całej społeczności, dlatego też Albert, zakochany w Sarze, próbuje ją przed nimi chronić. Schemat jest w zasadzie powtórzeniem Stokerowskiego, z tą różnicą, że „dzielny mężczyzna” jest nieco ośmieszony, a Sara podejmuje swą decyzję o oddaniu się wampirom w sposób dużo bardziej świadomy niż Lucy¹⁶⁶, odrzuca też opiekę Alberta, przy czym zdaje sobie sprawę z konsekwencji swoich czynów – w utworze rozpoczynającym drugi akt śpiewa: „...idę na dno...”. Jest to związane z seksualnym upadkiem kobiety, chwilę wcześniej bohaterka wyśpiewała swoje życzenie: „...bym kobietą się stała i wolności smak poznała...”. W ten sposób zamiast czystej i wielkiej miłości z Albertem wybiera wyzwolenie, które ostatecznie okazuje się zniewoleniem i cierpieniem – wampir jest niewolnikiem swojego pragnienia. Po raz kolejny wyzwolenie seksualne kobiety okazuje się być niewłaściwe.

¹⁶⁵ Wampiry u Anne Rice nie mogą być ludźmi, choć bardzo by chciały i bardzo cierpią z powodu swojej inności i wykluczenia, ale w stosunku do siebie nawzajem mają uczucia podobne do ludzkich.

¹⁶⁶ Trzeba jednak pamiętać, że Lucy nie była całkowicie bezwolna – wampira trzeba najpierw zaprosić. Dlatego też choroba Lucy budziła taką konsternację – usprawiedliwiano ją kobiecą naiwnością, jednak niejasne piętno winy wciąż pozostawało.

Ostatecznie najwłaściwszym sposobem życia okazuje się wolterowskie dogłądanie własnego ogródka - chór pod koniec pierwszego aktu wyśpiewuje: „...gdy muzyka w sercu gra (...) lepiej jest nie budzić jej...”. Najlepiej trzymać się wyznaczonych granic: wolności, przyzwoitości, człowieczeństwa. Nie da się jednak całkowicie wyrugować z umysłu ludzkiego tych wszystkich aspiracji i marzeń, dzikich, zakazanych i nieodpowiednich¹⁶⁷- wampira nie da się pokonać, zawsze w końcu jakoś się odrodzi – tak jak nie da się go uczynić nieatrakcyjnym – zawsze będzie fascynował. Wampiryzm (rozumiany jako agresywna ekspansja różnego rodzaju – może nim być seks, pieniądze, kariera) to charakterystyka współczesnego świata – w finałowej piosence chór wampirów śpiewa: „Nadchodzimy! Przejmiemy cały wasz świat...”.

4. Współczesna wersja *Draculi* Brama Stokera: Craig Gillespie, *Postrach nocy*, 2011

Film prezentuje wizję dość tradycyjną. Co prawda wampir Jerry nie mieszka w zamczysku i nie jest arystokratą, ale jego dom - a właściwie dwór - siedlisko, można uznać za paralelę zamku. Podobnie jak w wielu innych wersjach mitu - także w oryginalnym *Draculi* Stokera - pojawia się jako tajemniczy i z początku uroczy sąsiad, by następnie ukazać swoją prawdziwą naturę. Tak jak Dracula pragnie władzy i krwi, ale przede wszystkim sieje zło bez wyraźnego celu, zwyczajnie leży to w jego naturze. Jego ukąszenie zmienia ludzi w wampira, światło słoneczne pali jego skórę, a wbicie kołka lub ucięcie głowy - uśmierca. Zatrzymują go symbole religijne, jeśli używająca ich osoba wierzy w ich moc, natomiast, co dość wyjątkowe, nie zbija go ogień. Film nasycony jest nawiązaniem erotycznymi, momentami groteskowymi, zarówno hetero- jak i homoerotycznymi. Zamieniony w wampira kolega głównego bohatera wyrzuca mu, że ten go porzucił dla dziewczyny i próbuje go ugryźć. Bohater ma wyrzuty sumienia, że zostawił przyjaciela, ale ostatecznie afirmuje swoją męskość białego heteroseksualnego mężczyzny, przebijając pokusę kołkiem (symbolem fallicznym) i w ten sposób kończąc swoją kryptohomoseksualną przyjaźń. Jerry, dając poprzez pocałunek krew dziewczynie głównego bohatera - tak jak Dracula dał swoją krew bezwolnej Minie Harker - potem ją gryzie. Scena ma podtekst wyraźnie erotyczny. Dokładnie jak Dracula, zmusza Amy do picia ze swojej piersi, obmacując ją przy tym na oczach chłopaka. Ugryziona bohaterka staje się wyuzdana jak zmieniona przez Draculę Lucy i chce ukąsić swojego chłopaka.

Wampiry są symbolizują wszelkie zło. W momencie, w którym gryzą ofiarę, ujawniają swoją naturę i stają się okropnie brzydkie. To potwory bez uczuć, ale wydaje się, że wewnątrz ich duszy tkwi dawna ludzka osoba, zdominowana przez nieczystą siłę, ponieważ umierając, wampir dziękuje

¹⁶⁷

Tak pod względem seksualnym jak intelektualnym i każdym innym.

swojemu zabójcy za wyzwolenie. Wampiryzm jest tu rodzajem czaru czy raczej przekleństwa - po śmierci Jerry'ego wszystkie zarażone przez niego osoby stają się na Miną Harker w powieści Stokera: zaczęła się przemieniać, ale zabicie Draculi uwolniło ją. Główny bohater jest bezsprzecznie klasycznym bohaterem solarnym, ale jest bardziej ludzki od doskonałych pierwowzorów dziewiętnastowiecznych: trochę nieporadny, „chłopak z ulicy”, jednak udaje mu się spełnić swoje zadanie i uratować cywilizację, a w nagrodę zdobywa ukochaną kobietę. Dzięki temu widz może się z nim lepiej identyfikować, poczuć, że każdy - on również - może być bohaterem solarnym; a film pełni funkcje terapeutyczne: widz wczuwając się w postać bohatera oczyszcza się i ma poczucie oczyszczenia swojej, zachodniej, kultury z elementów obcych i zagrażających.

Ujęcie tematu jest w filmie bardzo tradycyjne, mimo nowoczesnego sztafażu i faktu, że na przykład również bohaterka walczy z bronią w rękę. Istotną różnicę stanowi fakt, że bohater nie przebija serca Amy kołkiem (symbolem fallicznym), tak jak zostało przebite serce Stokerowskiej Lucy. On wyzwala dziewczynę spod wpływu wampira i pieczętuje to tradycyjną penetracją (fallus zamiast symbolu fallicznego). Łagodniejsze traktowanie kobiety można uznać za symbol zmiany czasów lub odwrotnie: za uznanie kobiety za na tyle bezwolną, że nie może ponieść odpowiedzialności za swoje czyny. Amy mogła żyć również dlatego, że jej chłopak nie poczuł wobec niej pokusy nekrofilskiej, tak jak narzeczony poczuł wobec Lucy. Musiał on przebić dziewczynę kołkiem, aby nie ulec owej pokusie. Dokonał projekcji swoich doznań na ich obiekt i tam je ukarał. Był to zarazem rodzaj substytutu i kompensacji: wbił kołek falliczny, zaspokajając zastępczo swoją ochotę penetracji. Tymczasem główny bohater *Postrachu nocy* okazuje się krystalicznie czystym bohaterem solarnym: nie odczuł żadnej pokusy wobec okropnej i agresywnej Amy, nie uległ złu, ocalił świat.

5. Złe wampiry w erotycznym filmie homoseksualnym: Fred Olen Ray, *The Lair*, 2007-2009 (serial)

The Lair to homoerotyczny serial amerykański, w którym wampiryzm wydaje się być tylko pretekstem do ukazania scen seksu oraz rodzajem smakowitej dekoracji dla relacji dominacji seksualnej sado-maso (świadczą o tym choćby przebrania wampirów - członków klubu). Wampiry są tu jednoznacznie złe, mimo że przypominają osoby ludzkie i potrafią żywić niektóre z ludzkich uczuć. Nawiązanie do homoseksualnego interpretowania wampiryzmu są tu bardzo dosłowne, w przeciwieństwie do nasyconej symboliką wizji Anne Rice. Z drugiej strony większość ukazanych w serialu związków jest homoseksualna, więc orientacja wampirów nie ma w sobie niczego zaskakującego. Świat przedstawiony jest męski w zupełnie innym niż u Stokera rozumieniu tego

słowa. Niemniej nawiązania do angielskiej powieści są ewidentne już w imionach głównych bohaterów: szeryf nazywa się Thomas, a partner głównego bohatera - Jonathan. Trudni się on pisaniem, dokładnie tak, jak Mina Harker, towarzyszką głównego bohatera w powieści *Dracula*. Przy okazji warto przypomnieć, że mężczyźni bohaterowie Stokera, podejrzewanego zresztą o homoseksualizm, również byli ze sobą związani erotycznie: zostali złączeni w ciele Lucy poprzez transfuzję krwi (każdy z nich oddał jej krew), która jest ekwiwalentem spermy.

Z kolei motyw miłości wampira do głównego bohatera, ponieważ ten przypomina mu miłość sprzed lat, został wzięty prosto z bardzo dowolnej ekranizacji *Draculi* autorstwa Francisa Froda Coppoli (Dracula był tam zakochany w Minie). Natomiast motyw ratowania z rąk wampira ukochanej osoby, która okazuje się jednak już być zarażona i gryzie swojego wybawcę, został zaczerpnięty z *Nieustraszonych pogromców wampirów* Polańskiego.

W serialu wybawcą jest raz jeden partner, raz drugi, ponieważ oboje są mężczyznami (inaczej niż w klasycznym związku damsko-męskim, w którym to wybawcą jest zwykle bohaterski mężczyzna, a kobieta jest bezbronną i bezwolną ofiarą, a zarazem nagrodą bohatera). Nie wiadomo więc, który z nich pełni funkcje bohatera. Ratunek Thoma jest tak nieudolny jak ratunek Alfreda z filmu Polańskiego i oznacza raczej kompromitację bohatera solarnego, jego upadek. W myśl wiktoriańskiej ideologii: nie mogło być inaczej, skoro bohater solarny był gejem i jako taki z definicji, podobnie jak kobieta, jest podatny na wpływ wampira i nie może mieć roli decyzyjnej. Thom mógł wybrać Laureę, z kolei ona mogła zabić Jonathana, ale ostatecznie trafiła swojego chłopaka, ukazując tym samym śmierć porządku Stokerowskiego.

Ugryzienie wampira ma w serialu ewidentne znaczenie erotyczne, przypomina stosunek seksualny i odbywa się w jego trakcie. Kły wampira (podwójne) są zwielokrotnieniem penisa. Wampir ginie, kiedy wbije się w niego kołek, symbol heteroseksualnego fallusa. Scenę, w której interpretować scenę w której świeżo upieczony wampir Damien wbija za karę kołek w swego stwórcę można interpretować jako próbę zabicia pokusy, zniszczenia własnej homoseksualności - próbę nieudaną, a Damien będzie żałował tego zabójstwa do końca życia. Film nie potępia homoseksualizmu, jako ideał przedstawia homoseksualny związek dwóch osób, potępia natomiast erotyczne rozpasanie (tak samo jak robiły to heteroseksualne ujęcia mitu), równocześnie pokazując je w całej rozciągłości (taka jest zresztą specyfika klasycznej opowieści wampirycznej: ukazuje ona wszystko to, co jest kulturowo potępiane, dostarczając odbiorcy satysfakcji płynącej ze świadomości, że zło zostaje pokonane przy równoczesnej przyjemności płynącej z oglądania tego zakazanego zła). Mimo wszystko film, zapewne w sposób niezamierzony, wskazuje, tak jak wskazywała klasyczna wersja mitu, że społeczeństwo homoseksualne nie jest w stanie obronić się

przed wampirem – tak jak nie było w stanie obronić się społeczeństwo, w którym mężczyzna pozwolił zdominować się woli kobiety - w *Nieustraszonych pogromcach wampirów*.

6. Złe wampiry uwikłane w politykę i historię: Timur Bekmambetow, *Abraham Lincoln łowca wampirów*, 2012 oraz Graham Masterton, *Pogromca wampirów*, 2006

Motyw balu wampirów pojawia się także w filmie *Abraham Lincoln łowca wampirów* Timura Bekmambetowa¹⁶⁸. Jest to ciekawa interpretacja wampira jako symbolu nadużycia władzy, Tym razem wampiry nie są władcami feudalnymi a panami niewolników na Południu Stanów Zjednoczonych Ameryki. Niewolnictwo jako wykorzystywanie cudzej pracy wiąże się z bezkarnym pożywianiem się krwią swoich niewolników (jest to niejako zobrazowanie przenośni o picciu krwi swoich sług). Wampiry co prawda nie gwałcą, ale picie krwi jest ukazane w sposób wyraźnie odnoszący się do aktu seksualnego, widoczne jest to już w jednej z pierwszych scen filmu, kiedy to mały Abraham jest świadkiem lubieżnego wysysania krwi z własnej matki (początek jest typowy dla wielu westernów, w których to dziecko obserwuje popełnianie gwałtu i mordu na matce a następnie wyrasta na mściciela tejże krzywdy). Jest to symbol sceny gwałtu, w przeciwieństwie bowiem do większości wyobrażeń, od *Draculi* Stokera począwszy, ofiara nie odczuwa przyjemności, na jej twarzy maluje się tylko ból. Wampiry to okrutne, w większości niezbyt urodziwe potwory. Zabija ich srebro, nie odbijają się lustrze, ludzki jest w nich tylko wygląd. W ten sposób walka Lincolna z niewolnictwem¹⁶⁹, walka o jedność Stanów Zjednoczonych, staje się walką ze złem w szerszym, metafizycznym wymiarze.

Wampir to symbol zniewolenia w ogóle, nie tylko niewolnictwa czarnoskórych. Jest niebezpiecznym opresorem dla całej rasy ludzkiej. Wampiry chcą przejąć władzę w całych Stanach i stworzyć własne państwo, a w przyszłości opanować całą Ziemią i zniszczyć świat ludzi. Świat ludzi jest tu właściwie światem mężczyzn, wizja jest zadziwiająco bliska Stokerowskiej, nie tylko ze względu na zbliżony czas akcji¹⁷⁰: główny wróg, Adam¹⁷¹, jest wzorowany na postaci Draculi, podobnie jego partnerka na postaciach narzeczonych hrabiego. Powstrzymać go może tylko grupa silnych mężczyzn musi bronić swojej cywilizacji i integralności swojej kultury. Pojawiają się

¹⁶⁸ T. Bekmambetow, *Abraham Lincoln łowca wampirów*, 2012

¹⁶⁹ Jest to też ciekawe odwrócenie: odbiorca, od czasów *Przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell przyzwyczał się kierować swoją sympatią w stronę bohaterskiego przegranego Południa.

¹⁷⁰ Akcja filmu rozgrywa się w połowie XIX wieku, książki Stokera pod koniec tego wieku.

¹⁷¹ Imię przewrotnie nawiązuje do biblijnego imienia pierwszego człowieka.

jednak pewne różnice, choćby ta, że nie są to już tylko biali mężczyźni. W tej grupie pojawia się także dobry wampir¹⁷² - łowca wampirów. W ten sposób okazuje się, że istnieją wyjątki od reguły, że wampir może być przydatny społecznie – niestety nadal pozostaje przeklęty¹⁷³.

Podobnie jak Stoker, Bekmambetow pozostawia niejasną kwestię winy ofiary: Lucy przecież sama wpuściła wampira do sypialni, nawet jeśli była wtedy w transie, podobnie w filmie – niewinna dusza nie może stać się wampirem – po prostu umiera na skutek ukąszenia. Jeśli więc uznamy, jak pisałam wyżej, że pojawienie się wampirów w miasteczku jest uwarunkowane jakimś wcześniej zaistniałym wcześniej pęknięciem społecznym, to przemiana człowieka w wampira też jest możliwa tylko wtedy, jeśli istniała w nim już wcześniej jakaś skaza wewnętrzna – dlatego żona łowcy wampirów umarła, ona sam przemienił się. W jego przypadku skaza ta była wynikiem walki z wampirami – podobnie jak autor scenariusza *30 dni ciemności* - reżyser *Abrahama Lincolna...* zdaje się twierdzić, że żadna walka nie pozostawia psychiki nietkniętej i nieskażonej¹⁷⁴. Tym większe jest więc poświęcenie dzielnych strażników cywilizacji, żyjących w ciągłym zagrożeniu czymś gorszym od śmierci. Tym większa jest też zasługa Ameryki, która w przeciwieństwie do Europy, poradziła sobie z problemem wampiryzmu (wampiry wracają na stary kontynent po przegranej wojnie). Film ma bardzo „amerykańskie” zakończenie¹⁷⁵: pokazuje prymat nowego świata nad starym, kraju, w którym panuje wolność nad resztą państw starego porządku, świata żywych¹⁷⁶ ludzi nad zepsutym światem, do którego wróciły wampiry – nieumarłe trupy.

W horrorze *Pogromca wampirów* Graham Masterton (2006) na głównego bohatera wybrał człowieka, w którego żyłach płynie krew wampirów. Z tego powodu jest nieco inny (choć on sam te przyczyny poznaje dopiero po wielu latach), trudno mu znaleźć sobie miejsce w społeczeństwie i dlatego w końcu wybiera zawód łowcy. Wampiry to potwory, których statusu ontologicznego nie znamy, nie są jednak na pewno stworami, których życie byłoby zgodne z prawami natury. Z wyglądu niczym nie różnią się od ludzi. Ich metody są nowoczesne – wycinają serce nożem, by

¹⁷² Motyw wampira, który jest równocześnie łowcą wampirów pojawia się także w innych filmach: to tytułowy bohater serii o Bładzie czy też Mikael w *Pamiętnikach wampirów*. Na ogół nie jest on postacią jednoznacznie dobrą – jako że sam jest wampirem, a poza tym, aby polować na tak niebezpiecznych przeciwników, musi sam być niezwykle groźny.

¹⁷³ Tej podstawie można przyjąć, że film zakłada metafizyczne wytłumaczenie wampiryzmu jako zjawiska istnienia demonów (w przeciwieństwie do tego, co moglibyśmy uznać za wytłumaczenie biologiczne, które uznaje wampira za inny gatunek czy też mutację gatunku ludzkiego).

¹⁷⁴ Pisali o tym w swoich utworach poeci Powstanie Warszawskiego, tacy jak Kamil Baczyński.

¹⁷⁵ Podobne pojawia się w wielu filmach wojennych lub takich, które wojnę mają jedynie w tle np. *Pearl Harbor* Michaela Bay'a, 2001.

¹⁷⁶ Na podstawie asocjacji: nowe – młode – żywe.

wypić krew z otaczających je aort – jednak w gruncie rzeczy obraz zbudowany przez Mastertona jest zgodny z tradycją. Picie krwi to tylko pożywanie się, jednak wampiry są niezwykle atrakcyjne fizycznie (ludzka kobieta nie mogła równać się z wampirzycą) i bardzo sprawne w sztuce miłosnej.

Wampiry są potworami, a więc mogą stać się bronią – były wykorzystywane przez nazistów, po wojnie zaś próbuje wykorzystać je CIA¹⁷⁷, co rzuca niekorzystne światło na państwo amerykańskie i rodzaj ludzki, ale także jest, bardzo współczesnym, sposobem uwiarygodnienia zjawisk paranormalnych¹⁷⁸. Wampiry postrzegane są jako nieposiadające osobowości monstra, dlatego też świat głównego bohatera zostaje gwałtownie zburzony, kiedy dowiaduje się, że jego babka oraz żona są wampirami¹⁷⁹. Przez długie lata żyli ze sobą normalnie, nagle wszystko się dla niego zmieniło, stała się kimś obcym, choć pożywała się jedynie krwią przestępców. Likwidacja jednostek stanowiących zagrożenie dla społeczeństwa zostałaby poczytana za zasługę dla każdego mężczyzny, w przypadku żony nie jest to jednak cecha pożądana. Podobnie jak narzeczony Lucy w *Draculi* Brama Stokera, James poczuwa się do obowiązku chronienia społeczeństwa i rodziny – syna, który wszak jest także dzieckiem jego żony, o czym jednak zdaje się nie myśleć - i poczuwa się do tego osobiście – tak jak narzeczony Lucy osobiście musiał wbić w nią kołek. Podobnie jak u Stokera jest to także kwestia damsko-męska: ucierpiała jego męska duma – żona, o której myślał, że ją zna i ma pod kontrolą – okazała się przez wiele lat mieć swoje sekrety. Od powstania powieści Stokera minął jednak ponad wiek – bohater nie jest w stanie wbić kołka w serce swojej ukochanej – zamyka ją zamiast tego w specjalnej skrzyni. Być może wynika to z faktu, że sam jest po części wampirem – nie jest to już idealny „dzielny” solarny mężczyzna, jakimi byli wiktoriańscy bohaterowie Stokera. Skaza wdarła się w ich szeregi.

¹⁷⁷ Motyw dość charakterystyczny dla Mastertona: często przypisuje on w swoich książkach takie intencje służbom specjalnym, uczynił to m.in. w *Demonach Normandii* (1978), w której to powieści CIA chciało wykorzystać demony zamknięte we wraku niemieckiego czołgu, który pozostał w Normandii po walkach w 1944 roku. Masterton ostrzega przed próbami wykorzystania takich mocy do własnych celów, nawet najszczytniejszych: takie istoty ze zła ze swojej natury i powinny zostać zniszczone. Na ogół zresztą cele te nie są wcale szczytne – to wszak żądza władzy i chęć osiągnięcia przewagi nad przeciwnikiem za wszelką cenę.

¹⁷⁸ Masterton nie był jedynym, który napisał o wykorzystaniu wampirów we współczesnych tajnych strukturach państwowych – w serii *Nekroskop* Briana Lumleya, której pierwszy tom o tym samym tytule, został wydany w 1968 roku – były one narzędziem w zimnej wojnie, użytym przez „tych złych” – Sowietów (stanowią oni współczesny odpowiednik największego zła – znamienny jest na przykład opis siedziby sowieckiego parawywiadu – zamek ten jest odpowiednikiem zamku *Draculi* w tradycyjnych opowiadaniach o hrabim-wampirze (B. Lumley, *Nekroskop*, Kraków, 2005, s.15-16). Są one najohydniejszą ohyda, stworzeniami prawdopodobnie diabelskimi, o ile nie diabłami po prostu. Jednak, o ile to możliwe, gorszy od nich jest szaleniec Dragosani, próbujący wykorzystać Wampyra do własnych celów.

¹⁷⁹ Na tym tle książka ta jest wyjątkowa: w większości wyobrażeń wampiry nie mogą się rozmnażać, jest to niejako cena za nieśmiertelność.

7. Seria filmów o Bładzie: Stephen Norrington, *Blade: Wieczny łowca*, 1998; Guillermo del Toro, *Blade wieczny łowca II*, 2002; David S. Gayer, *Blade: Mroczna trójca*, 2004

Seria filmów o Bładzie przedstawia wampiry jako bezwzględnie złe. Ich świat nie przystaje do świata ludzi, jest zupełnie inny – mają w nim psie wampiry, szczurze wampiry i inne zwierzęce wampiry (tak jak ludzie mają swój świat, ze swoimi zwierzętami). Ich status ontologiczny nie jest jasny, wiadomo jednak, że są to jakieś nadnaturalne potwory, które pragną władzy nad światem. Podobnie jak w *Abrahamie Lincolnie...* wampiry symbolizują niezaspokojoną żądzę władzy, walka z nimi pozbawiona jest jednak patriotycznego (jak w powyższym) czy teologicznego wydźwięku. Wszelkie seksualne podteksty, charakterystyczne dla filmów o wampirach, pełnią tu jedynie rolę atrybutów, motywem przewodnim jest pragnienie dominacji.

Za swojego głównego bohatera seria obrała łowcę wampirów¹⁸⁰. Nie jest to postać sympatyczna, ponieważ walka z takim przeciwnikiem, jakiego łowca sobie wybrał, nie pozwala na zachowanie zbyt wielu dobrych cech. Podobna refleksja pojawia się przy okazji popularnych w filmach akcji motywów „złego gliny” lub zdegenerowanego żołnierza: czy możliwe jest pozostać człowiekiem, cały czas obcując ze złem, czy z biegiem czasu, kiedy przemoc trzeba zwalczać przemocą, nie upodobniamy się do tego, z czym walczymy. Dlatego, podobnie jak dla Łowców w *Pamiętnikach wampirów*, dla bohatera *30 dni ciemności*, który stał się wampirem, by pokonać przywódcę bandy pustoszącej jego miasteczko oraz dla innego wampira – łowcy, nauczyciela *Abrahama Lincolna łowcy wampirów*, życie w społeczeństwie jest niemożliwe, mimo że jego działalność przynosi owemu społeczeństwu korzyści. W Bładzie – podobnie jak w dwóch ostatnich przykładach – sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że łowca sam jest wampirem. Jego tragizm wynika z faktu, że choć równocześnie można uznać go za dobroczyńcę ludzkości, musi żyć, jako skażony na zawsze, w izolacji. *Blade* jest bronią – pożyteczną, ale niebezpieczną.

8. Wampiryzm jako epidemia: Francis Lawrence, *Jestem legendą*, 2007; Richard Crudo, *W obliczu ciemności*, 2009 oraz Michael Spierig, Peter Spierig, *Daybreakers - Świt*, 2009

¹⁸⁰ Podobny motyw – z tym, że dhampirem jest kobieta – przedstawiają filmy *Bloodrayne* w reżyserii Ume Bolla (pierwszy ukazał się w 2005 roku). Nie omawiam ich jednak ze względu na niską jakość filmów oraz niewielką popularność (popularna była za to gra komputerowa, na podstawie której powstały).

Film *Jestem legendą* Francisa Lawrence'a (2007)¹⁸¹ stanowi interesujące spojrzenie na zagadnienie wampiryzmu – role bowiem są odwrócone – tym razem to człowiek jest samotnym stworzeniem w społeczeństwie wampirów – pozwala to wczuć się w hipotetyczną, samotną sytuację wampira w społeczeństwie ludzi. Nie jest to jednak głównym tematem filmu (choć w książce jest to dość wyraźny akcent), choć odbiorcy żal wampirów – wie bowiem, że są to ludzie zaatakowani specyficznym wirusem. Stracili całe swoje człowieczeństwo a nawet instynkty – choć wciąż pozostała im szczątkowa umiejętność myślenia – na rzecz krwiożerczego apetytu – pozbawionego całkowicie jakiegokolwiek podtekstu symbolicznego (jedzenie nie jest celebrowane) – dążenie do opanowania miasta jest zwykłym impulsem biologicznym, nie wynika z żądzы władzy lub wpływów, głód nie ma też żadnych podtekstów seksualnych. Status ontologiczny wampira jest jasny – nie ma żadnej proveniencji metafizycznej, „to zrobili ludzie”, jak mówi sam bohater. Źródłem wampiryzmu jest to, że człowiek uzurpował rolę Boga, chciał stać się panem życia (aby znaleźć lekarstwo na raka ingerował w strukturę DNA).

Przeciwno złu staje samotny mężczyzna, który walczy heroicznie, bo już nawet nie w obronie cywilizacji, gdyż ona nie istnieje, ale w imię wartości, które jego cywilizacja reprezentowała i których jest on ostatnim bastionem. Wartości te są oczywiście nieco szowinistyczne – poświęcił dla nich swoją rodzinę. Znamienne jest także, że eksperymentem, mającym na celu znalezienie lekarstwa na wampiryzm, poddana zostaje kobieta – strzykawka wstrzykująca płyn w jej żyły ma znaczenie falliczne – ma przywrócić kobietę normalnemu życiu i poskromić jej instynkty. Celem jednak jest wyleczenie, a narzędziem strzykawka, nie zaś kołek. Bohater, który zostaje legendą, nie jest typowym bohaterem solarnym, a raczej bohaterem tragicznym, który nie wygrywa swojej walki. Sprzeciwia się złu w imię normalności, którą znał. Nasuwa to szereg pytań, znanych już Szekspirowskiemu Hamletowi: czy jeśli cały świat zwariował, to szaleńcem jest ten, który zachował rozum, ale w świetle norm zwariowanego świata jest wariatem? Czy więc jeśli to, co do tej pory było abiektalne teraz jest częścią kultury, to może to, co kiedyś było normalne teraz jest abiektem? Dla widza zaś pozostaje takie samo pytanie, jakie zostaje po przeczytaniu *Nowego, wspaniałego świata* Aldousa Huxleya: czy straszniejsza jest ta sama wizja czy też fakt, że gdybyśmy stali się jej częścią, przestałaby wydawać nam się straszna.

Podobne jak w *Jestem legendą* w *W obliczu ciemności* za wampiryzm odpowiada tajemniczy wirus - wśród ludzi szerzy się zaraza. Wirus najpierw sprawia, że ludzie zmieniają się w bezmyślne istoty, ale następnie mutuje: zarażeni stają się bardzo inteligentni. Jest to ewolucja mitu

181

Film jest ekranizacją książki Richarda Burtona Mathesona z 1954 roku.

wampirycznego w pigułce: od tępych potworów po rodzaj nadludzi. Tak samo jak w *Jestem legendą* pojawia się motyw strefy izolacji, proporcje są jednak odwrotne: mamy niebezpieczne gniazdo zakażonych (nowoczesny odpowiednik wampirzego zamku, siedlisko wampirów), a pozostała, zdrowa część ludzkości, odgrodziła się od niego i chce je zniszczyć. Nieliczni zdrowi, którzy znajdują się wewnątrz strefy zarazy nie wiedzą jednak o tym, co dzieje się na zewnątrz. Na tym polega groza wampiryzmu: że człowiek jest sam w obliczu niebezpieczeństwa, tak jak Jonathan w powieści *Dracula* pozostawał sam w zamku wampira.

Ludzie, którzy pozostali w strefie izolowanej zadają wczuwają się w sytuację oddzielonego od społeczności wampira i snują refleksję, która nasuwała się także w przypadku *Jestem legendą*: czy może teraz to my, ludzie, jesteśmy potworami, jeśli prawie wszyscy stali się wampirami? Jedna z zarażonych kobiet zdaje się odpowiadać na to pytanie twierdząco - mówi: „Nastał nasz czas”. Znamienne, że takie refleksje są udziałem kobiet oraz mężczyzny, który poddał się woli kobiety - swojej małej córeczki. Ona chroni tatę, by nie stał się tym, co ona. Ta miłość ukazana jest jednak jako wyraźnie zbrodnicza, z podtekstem pedofilskim. Ojciec powinien zabić dziewczynkę, kiedy tylko się zarażyła, tak zrobiłby prawdziwy mężczyzna, bohater solarny. Reszta mężczyzn - w wojsku, wśród łowców, w grupce uciekinierów - nie odczuwa wątpliwości, nie zastanawia się nad miejscem człowieka w świecie (robią to tylko kobiety), mają jasny kodeks postępowania i stoją na straży tradycyjnej cywilizacji. Bez zastanowienia zabijają kobiety, które uległy zarażeniu: łowca zabija łowczynię, nawet nieporadny uciekinier zabija swoją towarzyszkę. Posługują się przy tym narzędziami o fallicznych kształtach: pistoletami, nożami, samolotami. W przeciwieństwie do bohatera *Jestem legendą* nikt z nich nie ma dylematu: to też ludzie, zarażeni, ale przecież ludzie, a to, że złapali wirusa, nie jest ich winą. Od samego początku mężczyźni dążą do wyeliminowania chorych i wytępienia ze świata czystej cielesności (jeden z bohaterów mówi o niewolnictwie własnego ciała), instynktów, których nie mogą kontrolować. Dzielni mężczyźni oczywiście triumfują, a cywilizacja usuwa ze swojego łona niepożądane elementy.

W *Daybreakers* wampiry są zwyczajnymi ludźmi zarażonymi wirusem (niezarażeni stanowią mniejszość), z tymże ten wirus nie wyniszcza, a przeciwnie - zapewnia zdrowie, zatrzymanie procesów starzenia i wieczne życie - za cenę picia krwi ludzi niezarażonych. Automatycznie więc ci, którzy zdecydowali się na zarażenie, są w większości ludźmi bezwzględными i złymi - niemniej kwalifikacja wampirów jako złych jest tu w istocie sądem o ludzkiej naturze, a nie o naturze wampira - czyli sądem o cywilizacji, a nie o tym, co cywilizacja odrzuca. Większość ludzi zdecydowała się bowiem na bycie zarażonymi, uważa wirus za błogosławieństwo. Tylko nieliczna grupka traktuje wampiryzm jako przekleństwo, nie chce dać się zarazić, ani podporządkować

strukturom społecznym świata, w którym korporacje rządzą poprzez monopolizowanie dostępu do ludzkiej krwi.

Z klasycznego mitu wampirycznego autorzy zaczerpnęli kilka atrybutów wampirów: palą się w świetle słońca, można zabić je poprzez ucięcie głowy, przebicie serca oraz spalenie, nie mają odbicia w lustrze, co w tradycji często wiązano z brakiem duszy. Można ją odzyskać poprzez ogień, któremu od dawna przypisywano właściwości oczyszczające: czarownice cierpiały w płomieniach, które symbolizowały wyrzuty sumienia i skruchę.

Zarażeni są u władzy i stanowią większość, niezarażeni są mniejszością, dlatego wkrótce wampirom może zabraknąć krwi. Ten obraz można odczytać jako metaforę rabunkowej eksploatacji planety, tym bardziej, że w filmie zachowany został współczesny dualistyczny podział ludzkości na bogatych i średnio zamożnych mieszkańców krajów globalnej Północy oraz mieszkańców krajów globalnego Południa i biedotę Północy. To ci ostatni są główną ofiarą braku pożywienia i jako pierwsi zaczynają głodować. Władza została skupiona w rękach koncernów, które kontrolują każdą sferę życia, kierując się zasadą rządów totalitarnych, jak w *Roku 1984* George'a Orwella. To oni dysponują zapasami niezbędnej do przeżycia krwi. Podporządkowały sobie rzesze zatrudnianych przez siebie ludzi, mają na swoje usługi żołnierzy i naukowców. Ich oddanie zapewniają sobie poprzez zaspokajanie ambicji oraz potrzeby krwi. Ta ostatnia pełni rolę narkotyku z *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya: dawać bezrefleksyjne zadowolenie tym, którzy ją piją - a dzięki temu bezwarunkową lojalność konsumentów dla firmy.

Film ukazuje apokaliptyczną wizję tego, co może stać się ze światem, jeśli ludzie będą wciąż myśleć egoistycznie o własnym zdrowiu, urodzie i dobrobycie, o zaspokojeniu własnych pragnień, i folgowaniu instynktom. W tym sensie dzieło wpisuje się w nurt moralności promowanej przez *Draculę* Stokera: pokazuje, ku przestrodze, co by było, gdyby bezinteresowni obrońcy cywilizacji, bohaterowie solarni, zniknęli lub ponieśli klęskę. Przestrzega, że odwracanie się od tego ideału, które obserwuje się współcześnie, może mieć katastrofalne skutki. I odwrotnie: tylko zwrot ku niemu może ocalić ludzkość: główny bohater, wampir, staje się bohaterem solarnym, by chronić kobietę, w której uosobione są, tak jak u Stokera, wartości cywilizacyjne (z tą różnicą, że w *Draculi* wartości te były zagrożone poprzez element zewnętrzny, natomiast tutaj są to wartości ginące z powodu procesów, które zaszły w łonie cywilizacji). Wampiryzm zostaje przez twórców filmu potępiony nie tyle ze względów moralnych, co pragmatycznych: świat zdominowany przez wampiry nie jest w stanie przetrwać, głodne wampiry zaczynają zjadać same siebie, głodując, przemieniają się w potwory, ogłupiałe i oszpecone - być może zresztą jedynie wychodzi na jaw ich prawdziwa natura. Zupełnie jak narkomani (lub inni uzależnieni, którzy przyzwyczaili się do

zaspokajania konsumpcyjnego pragnienia) zrobią wszystko, by zdobyć choćby dawkę krwi. Bestie te są łapane i bezlitośnie likwidowane przez specjalne oddziały porządkowe wampirów. Likwidatorom nie przychodzi do głowy, że oni sami, bez dostępu do krwi, staliby się podobnymi stworami i że jedyną różnicą między nimi jest status majątkowy i społeczny. Tymczasem znajdujący się u szczytu władzy zarabiają zarówno na nieszczęściu jednych, jak i bezwzględny egoizmie drugich.

Wampiryzm uosabia tu struktury władzy i eksploatacji, metafor seksualnych jest niewiele, w zasadzie nie pokazuje się scen gryzienia. Wyjątek stanowi zdecydowanie obsceniczne ujęcie, w którym Frankie pije krew córki prezesa na polecenie jej własnego ojca. Scena przypomina gwałt i tak jest odbierana przez samą ofiarę. Władza i cały ustrój wprowadzony przez wampiry mają charakter patriarchalny (patriarchat to dosłownie władza ojca). Cały świat przedstawiony to świat męski: w korporacji, w laboratorium, w wojsku. Również bohater solarny, nawrócony wampir, walczy w imię tradycyjnych - czyli patriarchalnych - wartości. Bitwa o kształt cywilizacji przyjmuje kształt pojedynku o kobietę, jak w tradycyjnym micie wampirycznym. W prawie każdej narracji wampirycznej następuje szturm na zamek - którym tutaj jest siedziba korporacji. Tradycyjna cywilizacja usiłowała sprawować kontrolę poprzez poskramianie pragnień, cywilizacja wampiryczna robi to poprzez dawkowanie tego, co pragnienia zaspokaja. W tradycyjnym micie wampirycznym krwopijca chciał przejąć władzę nad kobietą, by ją wykorzystać, uzależnić od siebie, zaspokajając jej pragnienia, bohater solarny zaś bronił ją, walczył o zachowanie wpływu na kobietę poprzez poskromienie jej pragnień. Tu sytuacja jest odwrotna: wampir sprawuje władzę, natomiast bohater solarny jest buntownikiem, elementem obcym wobec systemu, który próbuje wyzwolić kobietę. Ona sama tego pragnie: w tradycyjnym micie wampirycznym kobieta, jak Mina Harker w powieści Stokera, podświadomie pragnie ulec wampirowi, ponieważ oferuje on jej pewien rodzaj wyzwolenia, nawet jeśli zarazem czyni z niej niewolnika jej własnych żądz; tymczasem w filmie kobieta pragnie uniknąć tego typu niewoli, woli raczej poddać się ograniczeniom tradycyjnej ludzkiej cywilizacji.

9. Opowiadania ze zbioru *Krwawe powroty*, red. Charlaïne Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009

a. Antyromans dla nastolatków: Bill Crider, *Jak zostałem nastoletnim wampirem*¹⁸²

¹⁸² Bill Crider, *Jak zostałem nastoletnim wampirem* w: *Krwawe powroty*, red. Charlaïne Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 69-95

Opowiadanie to zarazem pastisz, parodia i polemika ze schematem wampirycznego romansu dla nastolatków. Siostra głównego bohatera jest zafascynowana wampirami, ale jej postawa zostaje ośmieszona. Na skutek nieostrożności chłopiec zaprasza do swojego domu wampira. Przychodzi on z kolegą nastolatka, szkolnym popychadłem Binky'm, który również okazuje się wampirem. Binky nie posiada tajemniczej i fascynującej aury bohatera sagi *Zmierzch*, jest brzydki i odpychający. Zmienia głównego bohatera w wampira, co ma podtekst homoerotyczny i czyni Binky'ego jeszcze mniej męskim. Wampiry są niezbyt urodziwe, przypominają postać Nosferatu, a ich działalność nie ma w sobie nic fascynującego. Zmieniony nastolatek wegetuje z kolegą, którego nie lubi. Opowiadanie podkreśla, że nie ma niczego atrakcyjnego w byciu nastolatkiem przez całą wieczność – to skazanie na wieczną niedojrzałość i bycie żalonym.

Wykpienie współczesnego romansu wampirycznego nie oznacza napisania tradycyjnej opowieści wampirycznej. Postać bohatera solarnego także zostaje wyszydzone w osobie głównego bohatera, niedojrzałego chłopca, który nie tylko nie zabija wampira, nie interesuje się losem kobiety (siostry) którą powinien chronić, ale sam zostaje wampirem, w dodatku z podtekstem homoerotycznym. Autor krytykuje rozprężenie panujące we współczesnym świecie, fascynację tym, co zakazane i niepohamowany pęd ku nowym doświadczeniom.

b. Miasto wampirów: Rachel Caine, *Pierwszy dzień reszty mojego życia*¹⁸³

Wampiry są częścią społeczeństwa, a nie, jak w tradycyjnym micie wampirycznym, zagrożeniem ładu płynącym z zewnątrz. Są jednak złe, niezależnie od tego, czy pojedynczy osobnik jest sympatyczny lub nie - są złe jako grupa społeczna. Wampiry w Morganville posiadają ludzi, co gorsza ludzie się z tym godzą i są nawet zadowoleni. Sprzedają się i swoje dzieci w zamian za wymierne korzyści, transakcja to rodzaj prostytucji, ludzie zyskują materialne profity, ale tracą godność. Wampiryzm to metafora wyzysku, zniewolenia i ogłupienia.

c. Wewnętrzny wampir: Jeanne C. Stein, *Czarownica i wampir*¹⁸⁴

¹⁸³ Rachel Caine, *Pierwszy dzień reszty mojego życia* w: *Krwawe powroty*, red. Charlaïne Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 221-251

¹⁸⁴ Jeanne C. Stein, *Czarownica i wampir* w: *Krwawe powroty*, red. Charlaïne Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s.253-285

Opowiadanie jest zabawne i przewrotne. Wampiry są zblazowane, nie wiemy jednak, czy zepsucie wynika z ich natury, czy ze statusu majątkowego - zepsucie z tego powodu zdarza się także u ludzi - i czy nie istnieją chlubne wyjątki. Pewna czarownica dodaje do kremu prochy – esencję wampira – i on wciela się w jej ciało. Staje się jej męskim alter ego. Zmienia jej ciało – jest obiektem jej fascynacji i obaw. Własne ciało kobiety zostaje obiektem jej fascynacji seksualnej, ekscytują ją nowe możliwości seksualne związane ze zmianami, jakie zaszły w jej ciele, ale nieco się ich również boi. Powoli bohaterka daje się uwieść istocie, która zamieszkała wewnątrz niej samej: cały czas wydaje się jej, że może się wycofać, nie zgodzić na propozycje wampira - i właśnie dlatego się na nie godzi. Postanawia złagodzić jego zachowanie i nie widzi, że już sama zgada na jego plany, ustąpienie mu, jest przejściem na stronę zła. Podobnie jak w klasycznym micie wampirycznym wampir nie może działać, o ile człowiek mu na to nie pozwoli - w klasycznej narracji, aby wampir mógł wejść do ludzkiej siedziby, musiał zostać wpuszczony przez człowieka. Kobieta zostaje uwiedziona tak jak w klasycznej powieści wampirycznej, interesujące novum polega na tym, że tym razem wampir jest wewnątrz niej. W ten sposób autorka podkreśla fakt, że ulegając wampirowi, tak naprawdę człowiek ulega ciemnej stronie swojej własnej natury.

10. Utwory Neila Gaimana

W zbiorze opowiadań, wierszy i impresji Neila Gaimana zatytułowanym *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*¹⁸⁵ znajduje się kilka utworów poświęconych wampiryzmowi. Należą do nich *Pożarty (Sceny z filmu)*¹⁸⁶, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*¹⁸⁷, *Wampirza sestyna*¹⁸⁸ oraz *Szkło, śnieg i jabłka*¹⁸⁹. Pochodzą one z różnych okresów i prezentują dość różne podejścia do tej kwestii: od współczującego poprzez żartobliwe do jednoznacznie piętnującego. Łączy je to, że nigdy nie ukazują wampira jako postaci pozytywnej. W utworze *Pożarty (Sceny z filmu)* wampiryzm to nie tylko picie krwi ale także zjadanie ciała. Autor powtórzył wiele motywów z liryków Charles'a Beaudelaire'a czy z *Pieśni Maldorora* hrabiego de Leautréamont. Niewiele wiadomo o charakterze wampira, głównym motywem utworu jest zaspokojenie najdzikszych

¹⁸⁵ N. Gaiman, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012

¹⁸⁶ Jak wyżej, s.113-119

¹⁸⁷ Jak wyżej, s. 223-232

¹⁸⁸ Jak wyżej, s. 286-287

¹⁸⁹ Jak wyżej, s.360-372

fantazji seksualnych, przekroczenie wszelkiego tabu: sadyzm, kazirodztwo, homoerotyzm, kopulacja połączona z konsumpcją partnera¹⁹⁰. Zwielokrotnienie wątków makabryczno-pornograficznych kumuluje się w finale: scenie, w której dochodzi do odgryzienia penisa i szczytowania obu partnerów. Ze strony mężczyzny dochodzi do podwójnego wytrysku: tryska zarówno spermą jak i krwią. Mężczyźni marzą, by „się zupą stać”¹⁹¹, by zostać zjedzonymi, zdominowanymi przez wielką kobietę-mrówkę¹⁹², która zbiera w swoim wnętrzu wszystkie zjedzone części ciał – ohyda ta jest widoczna, ale właśnie ona daje spełnienie masochistycznych męskich pragnień.

*Wampirza sestyna*¹⁹³ to utwór Gaimana, który traktuje tematykę wampiryczną w sposób najbardziej tradycyjny. Wampir czeka na kobietę¹⁹⁴, którą zabił, by uczynić podobną sobie – zabójca kocha swoje ofiary – nazywa je „kochankami”¹⁹⁵. Zdanie: ”Trunkiem samotnych zowią często krew,/lecz ciało też ma prawo do swych snów...”¹⁹⁶ broniące prawa do zaspokajania swoich pragnień. Jeśli jednak, tak jak wampir, który nie oddałby tego prawa za cały świat¹⁹⁷, wybiera się drogę wiodącą do zaspokajania wszystkich pragnień, wybiera się samotność – wykluczenie ze społeczeństwa: albo ma się to prawo, albo ma się ludzki świat. Dlatego też ukochana wampira nie wstaje dla niego z grobu – wybiera połączenie ze światem ludzi – martwi do niego należą, nieumarli – nie.

*Szkło, śnieg i jabłko*¹⁹⁸ to inna wersja baśni o Królowie Śnieżce: role dobrej i złej bohaterki zostały odwrócone - to Śnieżka jest potworem a macocha próbuje z nią walczyć. Kwestia wampiryzmu natomiast została potraktowana dość tradycyjnie. Wampirzyca to stworzenie pociągające i złe, przynosi zgubę każdemu, kto jej ulegnie. Na postać kobiety-wampira nakłada się jeszcze obrzydliwsza postać dziecka-wampira: wymowna w tej kwestii jest scena, w której

¹⁹⁰ Nawiązuje to do znanego w kulturze motywu femme fatale jako kobiety-modliszki.

¹⁹¹ N. Gaiman, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.118

¹⁹² Nowy model, zamiast kobiety-modliszki (por. przypis wyżej).

¹⁹³ N. Gaiman, *Wampirza sestyna*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s. 286-287

¹⁹⁴ To pewne odchylenie od tradycji: w podaniach ludowych zwykle to kobieta powraca zza grobu, by pociągnąć za sobą mężczyznę.

¹⁹⁵ N. Gaiman, *Wampirza sestyna*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.287

¹⁹⁶ N. Gaiman, *Wampirza sestyna...*, s.286

¹⁹⁷ Jak wyżej, s.286

¹⁹⁸ N. Gaiman, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.360-372

sześcioletka ssie i liże zraniony kciuk swojej macochy, znajdując przyjemność o wyraźnie seksualnym podtekście w sprawianiu kobiecie bólu¹⁹⁹. Wszystko, co dotyczy królowy jest tajemnicze, przerażające, ohydne i fascynujące zarazem (już jako mała dziewczynka potrafiła otumanić umysł i zmysły, co może być oznaką podświadomej fascynacji) – jednym słowem: abiektalne. Kilkuletnie dziecko wysysało krew z własnego ojca, raniąc go na udach, mosznie i członku²⁰⁰. Następnie jako dwunastolatka podczas perwersyjnego seksu za pieniądze piła z mężczyzną krew²⁰¹. Nie posiadała żadnych ludzkich uczuć i potrafiła żyć bez serca.

Nowością jest to, że żaden dzielny (w duchu Stokerowskim) mężczyzna nie odkrył jej natury i nie powstrzymał wampirzycy. Mężczyznom – podobnie jak w utworze *Pozarty (Sceny z filmu)* – albo podoba się to, co Śnieżka robi albo zostają skutecznie omamieni. Tekst przestrzega bardziej przed konsekwencjami ich wewnętrznej słabości niż przed dzikimi popędami kobiety: jeśli królowa ogniskuje na sobie takie zbrocenia jak kazirodztwo, kanibalizm, pedofilia, sado-masochizm i nekrofilia, to dzieje się tak za przyzwoleniem lub nawet inicjatywą jej „ofiar”²⁰². Książę jest nekrofilem²⁰³, najpierw, podczas stosunku, każe królowej udawać zmarłą²⁰⁴, a kiedy nie osiąga zaspokożenia spotyka na swojej drodze martwą Śnieżkę. Kopulując z nią rozbudza królową i razem atakują królową, która zostaje upieczona, zapewne²⁰⁵, zjedzona. Martwa kobieta, poprzez swoją bezwolną bierność²⁰⁶, stanowiła silną podniecię już w powieści Stokera – między innymi po to, by zlikwidować nekrofilską pokusę, należało zabić Lucy. Lucy została zgładzona, ponieważ silny, dzielny mężczyzna nie mógł z nią być, nie popadając w zbrocenie. Podobnie egoistyczne pobudki przyświecają księciu: zabija on kobietę, z którą nie może być. Nie zabija jednak wampirzycy – przeciwnie: jako słaby mężczyzna z chęcią ulega nekrofilskiej pokusie – jego gniew

¹⁹⁹ Jest to nawiązanie to wspomnianej wcześniej tezy, którą powtarzam za Marią Janion: być może najintensywniejszą przyjemność osiągną sadyści.

²⁰⁰ N. Gaiman, *Szkoło, śnieg i jabłko*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.363. Podtekst seksualny jest tu ewidentny.

²⁰¹ N. Gaiman, *Szkoło, śnieg i jabłko*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.366

²⁰² Wykorzystani mężczyźni zostają tak nazwani przez królową, która, mimo że sama jest kobietą, zdaje się nie widzieć ich winy (N. Gaiman, *Szkoło, śnieg i jabłko*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.369). W opisanym na stronie 366 scenie seksu, mnich płaci za stosunek z dwunastoletnią dziewczynką. Wydaje się więc, że wina jest rozłożona równomiernie.

²⁰³ To znany aspekt wampiryzmu, pisała o nim Maria Janion (*Wampiry-nekrofile* w: *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2008, s.71-81).

²⁰⁴ N. Gaiman, *Szkoło, śnieg i jabłko*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.370

²⁰⁵ Opowiadanie kończy się włożeniem królowej do pieca.

²⁰⁶ Pozwalała ona zrealizować wszystkie fantazje o dominacji oraz gwałcie.

obraca się przeciwko kobiecie, która nie była w stanie go zaspokoić. O ile więc w *Draculi* dochodzi do mordu, mającego uchronić mężczyznę przed niewłaściwym zaspokojeniem, o tyle w opowiadaniu Gaimna morderstwo jest formą zemsty za nieotrzymanie owego zaspokojenia.

Ofiarą znów pada kobieta, która przekroczyła swoje kompetencje: przyjęła męską rolę pogromcy zła, swoim zachowaniem unaoczniając błędy i ślepotę otaczających ją mężczyzn. Poniosła klęskę, ponieważ zabrakło jej męskich cech: okazała karłom z lasu litość²⁰⁷, została oczerniona ponieważ owych cech miała za dużo: jej siła i niezłomność zostały zinterpretowane jako okrucieństwo wobec pasierbicy. Jest to także męczennica – największa i może najbardziej niewinna z ofiar wampirzycy. Reprezentuje siły przyrody – jako wiedźma²⁰⁸- przeciwko wynaturzeniu – jakim jest wampir. Pojedynek królowa - królowna to także kolejna interpretacja obecnego w kulturze pojedynku uczciwej kobiety z femme fatale²⁰⁹. Podobnie jak w powieści Brama Stokera, żadna z kobiet nie powinna mieć jednak władzy: uczciwa kobieta sobie z nią nie radzi²¹⁰, druga jest potworem.

Innym utworem poświęconym wampirom jest *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*²¹¹. Są to przypowiadki, glosy i refleksje, do których za punkt wyjścia autor wybrał obrazki namalowane na kartach tarota. W ten sposób symbole namalowane na kartach odnoszą się do wampirów, które ze swojej strony pozostają także symbolami. Gaiman odwołuje się do wszystkich stereotypów dotyczących wampira, do pokładów odniesień, do których zwykle ta postać nawiązuje a następnie, swoim zwyczajem, reinterpretuje paradygmat. Tekst jest także swoistym wyznaniem ze strony wampira. Ironiczny, w innym przypadku nostalgiczny, poetycki, miejscami humorystyczny²¹² tekst dokonuje demitologizacji nie tylko postaci wampira, rozprawia się także z innymi mitami, w tym mitami chrześcijaństwa.

207 Litość i miłosierdzie tradycyjnie uznawane są za cechy kobiece.

208 Podobnie postrzegane są czarownice w *Pamiętnikach wampirów*.

209 Może to być kurtyzana taka jak Nana, tytułowa bohaterka powieści Emila Zoli, może to być Sztuka-wampir jak w powieści *Dzieło Zoli czy Próchno* Waława Berenta, może to być wreszcie kobieta-demon lub kobieta-wampir jak w powieści *Wampir* Władysława Reymonta czy *Pogance* Narcyzy Żmichowskiej.

210 Tak jak Mina mówiła, że nie jest zdolna do racjonalizacji i przewodzenia.

211 N. Gaiman, *Dym i lustra...*, s. 223-232

212 *1. Mag* (N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.224) jest w zasadzie dowcipem. Humorystyczną przypowiadką jest także *10. Koło Fortuny*, wykorzystujące znany paradoks, że najlepszym kłamstwem jest powiedzenie prawdy: podobnie zresztą działał Lestat, który jako gwiazda rocka występował w wampirzym przebraniu. Ten sam paradoks (trzymający nas w niepewności co do tego, czy jedna z rozmawiających osób jest ostatecznie wampirem czy nim nie jest) wykorzystuje *14. Umiarkowanie*. W tym dialogu pada zabawne stwierdzenie „znam ludzi” (N. Gaiman, *Piętnaście...*, s.227-228). Być może jest ono całkiem niewinne, a być może rozmówca ma na myśli to, że zna smak ludzi.

Pisarz wykorzystuje elementy tradycyjnie kojarzone z wampiryzmem: podania ludowe często wiązały to zjawisko z powrotem ukochanej z za grobu. 6. *Kochankowie* to historia przywołująca opowiadania Edgara Allana Poeego a zarazem odwołująca się do ludowych zwyczajów postępowania w przypadkach podejrzenia o wampiryzm. Tym razem jednak przy ekshumacji obecny jest racjonalista, toteż zamiast tłumaczyć naturalne zjawiska w sposób magiczny, przypowieść podaje rozumowe wytłumaczenie zjawisk nienaturalnych. Autor lekko ironizuje na temat niedowiarstwa charakteryzującego współczesny świat. Bardziej tragiczny wydźwięk ma historia 11. *Sprawiedliwość*, która opowiada dzieje pięknej (określenie dwuznaczne – wszak wampiry słynęły z urody) rodziny²¹³. Czytelnik nie jest pewny, jak było naprawdę, dlatego nie może postawić jednoznacznej oceny moralnej: okrutny wyrok na niemowlęciu wykonany przez rzeźnika, który sam był głową rodziny napawa odrazą, ale przecież możliwe, że niemowlę było winne, podobnie jak cała rodzina z rzeźnikiem²¹⁴ na czele, a wyrok był jedynie przedstawieniem zacierającym ślady i pozwalającym spokojnie przenieść się do innego miejsca – na to wskazywałaby natarczywość, z jaką podkreślony został fakt, że egzekucja odbyła się „na oczach całego miasta”²¹⁵. Historia kpi z ludzkiej sprawiedliwości, która albo jest okrucieństwem albo jest zupełnie nieskuteczna. Stawia też diagnozę na temat współczesnej kultury. 2. *Kapłanka* jest przypowieścią o kapłance współczesnego sumienia, okrutnej kobiecie, która żeruje na ludzkim życiu. Być może jest to oskarżenie skierowane do Oprah, być może do wszystkich podobnych talk show telewizyjnych. Prezenterka przyznaje się do bycia wampirem (nie wiemy, czy ma na myśli także sens dosłowny²¹⁶ – i na tym polega humor tego urywka – czy tylko metaforyczny). Jest to wampir bardzo przebiegły, prawdziwa niegodziwość bywa bowiem często ukryta. Ci, którzy przebijają się za wampiry, a których zagubienie wykorzystuje prezenterka, są samotni, tak jak samotne są prawdziwe wampiry, dążą więc, tak jak dążył wampir Lestat w książce Anne Rice o tym samym tytule, do pokazania się społeczeństwu: niech nas nienawidzi, bylebyśmy byli częścią jego życia.

²¹³ N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.227

²¹⁴ Na taką interpretację może wskazywać wykonywany przez niego zawód. Intuicyjnie kojarzy się on z krwią i przemocą, a ponadto był to jeden z symptomów wampira: „W Europie Środkowej rozpoznawano potwora po tym, że utyka na jedną nogę, ma żelazne zęby, że nie może policzyć więcej niż do trzech lub że pracował jako rzeźnik albo szewc” (Claude Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa, 2007, s. 95)

²¹⁵ N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.227

²¹⁶ Bohater książek Anne Rice, wampir Lestat, również robi karierę w show-biznesie.

Pytanie zasugerowane w 2. *Kapłanka*: czym jest wampir i kto tak naprawdę jest wampirem – potworem i wcielonym złem, pojawia się także we fragmencie 15. *Diabeł*. Wszystko jest względne: dla wampira diabłem jest bowiem istota o płaskich zębach, z kołkiem w ręku. Paralełę między naszym światem a światem wampirów buduje także przypowieść 19. *Słońce*. Ich świat jest źródłem mitów dla nas, ale proces ten działa vice versa. W tej paraboli, podobnie jak w 15. *Diabeł*, role zostały odwrócone: słońce, sprzymierzeniec człowieka, wydaje się wampirom groźnym ptakiem, drapieżcą – czyli jest dla nich tym, czym oni są dla ludzi. Jednocześnie jest ono dla nich obiektem fascynacji w takim samym stopniu jak ćma dąży ku świecy, a ludzie ku wampirom.

5. *Papież* zarysowuje paralełę między chrześcijaństwem a wampiryzmem: wierni, niczym wampiry, karmią się Ciałem i Krwią, a w zamian dostają życie wieczne. Pojawia się sugestia, że Chrystus był pierwszym wampirem – rzekł, że daje swoją krew i stworzył jedyną religię obiecującą życie wieczne²¹⁷. Nie ma w tym twierdzeniu gnostyckiego buntu przeciwko demiurgowi, jedynie odrobina przewrotności: Chrystus, kimkolwiek był, odmienił świat.

Z kolei 7. *Rydwan* podaje wyjaśnienie zjawiska wampiryzmu zaczerpnięte z literatury science-fiction. Wampiry to ulepszony model ludzi: żyją długo, ponieważ są przystosowani do podróży w Kosmos, żywią się krwią, ponieważ w takie podróże nie można wziąć wiele prowiantu, muszą więc zjadać to, co zostaną na miejscu, na różnych planetach, ich ukąszenie zamienia inne istoty w wampiry, ponieważ w jakiś sposób muszą kolonizować nowe planety, a ich samych jest niewielu. Jest to zawołowana krytyka kolonializmu jako krwiożerczego wyzysku, mniej dosłowna i bardziej ogólnoludzka niż ta, która została zawarta w *Abrahamie Lincolnie łowcy wampirów*. Gaiman ostrzega przed manowcami, na które może prowadzić rozwój nauki i zdaje się pokazywać ludziom, że nie są lepsi od tego, co sami piętnują: jeśli mieliby możliwość, zachowaliby się dokładnie tak samo, albo gorzej niż klasyczni krwiopijcy. Interesowałoby ich tylko to, by ich wynalazek przypadkiem nie obrócił się przeciwko nim: na wszelki wypadek uniemożliwiliby wampirom powrót na planetę macierzystą. Do 7. *Rydwan* nawiązuje fragment 17. *Gwiazda*: wampiry wskazują na gwiazdę jako na miejsce, z którego pochodzą. Jest to co prawda tylko legenda, ale w każdej legendzie tkwi ziarno prawdy. Uczucia nimi kierujące są bardzo ludzkie: bez względu na to, kim jesteśmy tęsknota, nadzieja i smutek starości pozostają takie same. Nawet wampiry, którym wielu rzeczy ludzie zazdroszczą mają miejsce, do którego tęsknią, a które pozostaje dla nich nieosiągalne. Ich tęsknota jest nawet większa niż ludzka: żyją przecież wiecznie, a nigdy nie połączą się z obiektem swoich westchnień.

²¹⁷ 5. *Papież* w: N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.225

Gaiman zwraca szczególną uwagę na wielką samotność wampira i niezwykle smutek towarzyszący jego egzystencji: „to nie jest życie”²¹⁸ mówi do głupca chcącego przemiany tajemniczy głos z cmentarza. Wiersz 16. *Wieża* jest zabawny - zachęca do porzucania swoich nocnych schronień. Jego humor zabarwia nuta żalu, ponieważ „gryzący czuje gorycz ugryzienia”²¹⁹. 22. *Świat* daje pełen obraz nieszczęścia, wynikającego z paradoksu wampirzej egzystencji: wampir czuje się nieszczęśliwy, ponieważ nic nie czuje. Może jedynie tęsknić za pełnią życia i zdolnością odczuwania. Ludzie przyzwyczaili się myśleć o wampirach jak o istotach lepszych – tak naprawdę są to jednak tylko martwi, upośledzeni emocjonalnie ludzie.

20. *Sąd Ostateczny* wyjaśnia metaforykę sądu ale także metaforykę wampira. Podsumowuje to, czym wampir jest, nie tylko w twórczości Neila Gaimana, ale także w kulturze w ogóle²²⁰: „To sposób rozmowy o pożądaniu bez wspomnienia samego pożądania (...). To rozmowa o seksie i strachu przed seksem. O śmierci i strachu przed śmiercią. O czym jeszcze można rozmawiać?”²²¹

²¹⁸ 0. *Głupiec* w: N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.224.

²¹⁹ N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.228

²²⁰ Mimo że zdanie to jest poetyckie, jest jednym z najtrafniejszych stwierdzeń antropologicznych dotyczących wampira – dlatego też obrałam je za motto niniejszej pracy.

²²¹ N. Gaiman, *Piętnaście malowanych kart z wampirzego tarota*, w: *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012, s.229

IV. Rozdział: Wampir dobry czy/i zły?

W niektórych dziełach autorzy sytuują się pomiędzy klasycznym wyobrażeniem wampira jako abiektu, istoty złej ze swojej natury, a wyobrażeniem wampira jako osoby takiej samej jak człowiek, która może być dobra lub zła, zależnie od charakteru, okoliczności i innych czynników. Ukazują oni wampira jako istotę złą, ale nie bez powodu, jako istotę niejednoznaczną lub jako istotę złą, która jednak staje się przyczyną dobra, podobnie jak Mefistofeles z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethe'go. W niektórych przykładach różnica między stanowiskiem omówionym w poprzednim rozdziale, a stanowiskiem, które nazywam pośrednim, zasadza się nie tyle w samej postaci wampira, jaką wykreował autor, co w jej ujęciu: wampir jest zły, ale narracja kładzie akcent nie na potępienie, strach czy walkę z nim, ale na zrozumienie, współczucie lub chociaż smutek i zadumę. Jako trzecią pozycję umieściłam cykl książek Terry'ego Pratchetta, w którym obraz wampira ewoluuje od zdecydowanie negatywnego po ludzki.

1. Przemoc i dzieciństwo: John Ajvide Lindqvist, *Wpuść mnie*, 2004 oraz Tomas Alfredson, *Pozwól mi wejść*, 2008

Dziełem, które w takim samym stopniu mówi o dobrych jak o złych cechach wampira jest powieść Johna Ajvide Lindqvista *Wpuść mnie*, wydana w 2004 roku oraz nakręcony na jej podstawie film Tomasa Alfredsona *Pozwól mi wejść* (2008)²²². Kwestię wampiryzmu dodatkowo komplikuje tu fakt, że głównym bohaterem jest dziecko. Tym razem ten fakt wprowadza nie tylko wszystkie konotacje związane okropnością postaci wampira-dziecka²²³, ale także samotność (samotność potrzebującego opieki dziecka porusza o wiele bardziej niż samotność dorosłego), bezradność i poczucie krzywdy (Eli przeżyła tragedię, która uczyniła ją tym, czym jest). Odczucia te zostają spotęgowane, kiedy czytelnik przekonuje się, że Eli jest autentycznie dwunastoletnią dziewczynką (lub chłopcem), w przeciwieństwie do większości wyobrażeń o wampirze-dziecku,

²²² W 2010 powstała też amerykańska wersja tego filmu, w reżyserii Matta Reeves'a. Film ten jednak traktuje wiele kwestii bardziej powierzchownie, dlatego też skupiam się na jego szwedzkim pierwowzorze.

²²³ Ze szczególnym uwzględnieniem sadyzmu i pedofilii, choć także kazirodztwa, kiedy zarażona Virginia wyobraża sobie picie krwi z łona swojej córki Leny (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.251).

które zakładały, że ciało się nie zmienia, ale mentalność się starzeje wraz z upływem lat²²⁴. Eli musi żyć zawsze osobno²²⁵ i zawsze, mimo towarzystwa różnych ludzi, sama. Wcale nie lubi picia krwi, po prostu musi to robić, aby przetrwać. Rozpaczliwie pragnie przyjaźni, choć praktycznie zapomniała już, jak to jest czuć coś do kogokolwiek - kiedy poznaje Oskara, jest to przełom w tej smutnej egzystencji, powoli zmienia się (także zewnętrznie: sposób ubierania, mycie, czesanie, próby poznania realiów otaczającego ją świata). Próbuje włączyć się w nurt życia w społeczeństwie, chce sobie przypomnieć, jak to jest być człowiekiem, a właściwie nauczyć się tego, gdyż z racji na wiek nie miała okazji ukształtować sobie osobowości. Z powodu krzywdy, która ją lub jego spotkała – w trakcie przemiany Eliasz został wykastrowany i pozbawiony penisa – została pozbawiona nawet płci. Okazuje się to jednak niemożliwe: jedynymi osobami, z którymi może się związać są inni wyrzutkowie – tacy jak zboczeniec Håkan²²⁶. Eli nie może się zasymilować, wejść w strefę kulturową, zamiast tego, Oskar definitywnie przechodzi do strefy abiektalnej.

Z drugiej strony, dla Håkana Eli pozostaje tym, czym tradycyjnie jest wampirzyca: kobietą zgubną. Jako dziecko nie bardzo zdaje sobie sprawę z tego, jak niewłaściwe są uczucia, które wzbudza w swoim towarzyszku. Wykorzystuje swój status dziecka – dziecko wzbudza opiekuńczość, a to pozwala jej przetrwać – ale w takim samym stopniu sama jest wykorzystywana – ludzie rzutują na nią swoje zboczenia, czynią ją obiektem swoich seksualnych żądy, abiektem²²⁷. W innych punktach (wampira trzeba do domu zaprosić, stąd tytuł książki, potrafi zmienić postać, nie starzeje się) również wampiryzm ujęty jest tradycyjnie, potraktowany został jednak jako rodzaj zarazy²²⁸, dlatego właśnie Eli musiała po wypiciu krwi zabijać swoje ofiary – zaraza nie mogła dostać się do centralnego układu nerwowego, jeśli to się stało, w okolicach serca wytwarzało się coś na kształt

224 Na tym polegała tragedia Klaudii w *Wywiadzie z wampirem* Anne Rice, tragedia Eli polega na czymś właśnie przeciwnym: nie umie żyć w społeczeństwie, ani w ogóle nie do końca wie, jak żyć, ponieważ nikt jej tego nie nauczył i nikt jej nie zdoła nauczyć – dwunastolatka nie rośnie, a więc nie rozwija się także psychicznie, jest skazana na tkwienie ciągle w tym samym punkcie życia. Znamienne w tym względzie są opisy zabaw Eli i Oskara (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.216-217).

225 Odosobnienie jest jedną z podstawowych cech kondycji wampira.

226 „Od wielu lat zadaje to pytanie./ Dlaczego nie mogę żyć? / Bo powinienem być trupem.” (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.298; kursywa odautorska). Eli żyje jednak, ponieważ kondycja dziecka implikuje niezwykle silną chęć życia.

227 „...Bo jestem dzieckiem, więc ludzie chcą mi pomagać. Chociaż pewnie... z bardzo różnych powodów. Zamyka usta i na jego twarzy pojawia się cień.” (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.270)

228 Paralela między wampiryzmem a zarazą jest częsta (Maria Janion pisze o tym w swojej książce, zwracając uwagę na dawne i współczesne interpretowanie tej konotacji; M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.49), dosłownie jako zarazę potraktował go Richard Matheson w powieści *Jestem legendą* z 1954 roku.

niezależnego mózgu, mającego własną wolę – ten pasożyt²²⁹ chwilami przejmował całkowitą władzę nad ciałem, co uniemożliwiało zarażonemu człowiekowi normalne funkcjonowanie²³⁰, nadal pozostawał on jednak żyjącym człowiekiem²³¹, co Eli wyraźnie podkreśla: „Jestem człowiekiem tak samo jak ty”²³² – mówi do Oskara.

Dziewczynka (czy też chłopiec, płęć małego wampira nie jest oczywista) nie stara się ukryć swojej morderczej natury, nie stara się też przypodobać²³³, czytelnik poznaje wszystkie zbrodnie w całej ich ohydzie, ale równocześnie dostrzega, jak wiele dobrego zrobiła. To Eli jest tym, który staje po stronie poniewieranego Oskara, a w końcu ratuje mu życie. Przeciw sobie, jak w klasycznej powieści o wampirze, ma postacie solarnych bohaterów: dzielnych, silnych, popularnych chłopców. Tomas, Jonny i jego brat Jimmy oraz Micke nie są jednak postaciami pozytywnymi, są okrutni, być może nawet bardziej niż wampir, i niebezpieczni: „Oni byli triumfującymi myśliwymi, on [Oskar] przerażoną ofiarą”²³⁴, role zostały odwrócone. Nadal jednak możemy uznać tych chłopców za reprezentantów większości społeczeństwa, które, kierując się bezwzględными wytycznymi doboru naturalnego odrzuca takie jednostki jak słaby Oskar. Wykluczony chłopiec trafia do przestrzeni abiektałnej razem z wampirem Eli. W nim samym, na skutek doświadczonego zła (cierpienie zadawali mu właśnie solarni bohaterowie) zrodziły się duże pokłady utajonego okrucieństwa: chłopiec zabawia się w masowego mordercę, znęcającego się nad swoimi ofiarami²³⁵. Eli jest w

²²⁹ Koncepcja wampira jako pasożyta nie jest koncepcją nową. Brian Lumley, w rozpoczętej w 1968 roku serii *Nekroskop* rozwinął myśl, że wampir jest osobny pasożytniczym gatunkiem, żerującym wewnątrz ciała człowieka i wewnątrz niego się rozmnażającym – co prawda prokreować może tylko raz w życiu – jest to zemsta natury na tym wynaturzonym tworze. Napędza go żądza władzy i ciała (nie tylko ludzkiego, wampiry to potwory, które niszczą siebie nawzajem) – nie tylko krwi, całego ciała jako pożywienia, jako miejsca do mieszkania i jako obiektu seksualnego – cechuje się niesamowitą potencją seksualną, której użycza swojemu nosicielowi. Według Lumley jednak, i tu jego wizja zasadniczo różni się od wizji Lindqvista, wampir i jego nosiciel żyją w symbiozie, co oznacza, że obecność pasożyta jedynie katalizuje te wszystkie popędy, które już w człowieku istniały, wyzwała zepchnięte do podświadomości pokłady zła, do których człowiek nie chce się przyznać. U Lindqvista zaraza nie jest oddzielnym gatunkiem, jest też czymś wrogim istocie ludzkiej, czymś, z czym ludzka jaźń nieustannie walczy – tragedia polega na tym, że nie może wygrać: musi pójść na ustępstwa i podporządkować się pragnieniu krwi – na ogół wtedy człowiek naprawdę staje się potworem – lub umrzeć.

²³⁰ Jeśli natomiast człowiek umarł – jego mózg umarł – ciało pozostawało zamieszkałe tylko przez zarazę – stawało się żywym trupem – skończonym potworem – taki los spotkał Håkana, który w szaleńczym pragnieniu krwi i seksu rzuca się na Eli (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.304-305).

²³¹ Jest to jedno z dzieł, które najwyraźniej podkreśla brak zmiany statusu ontologicznego po przemianie.

²³² J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.216

²³³ Wyraźnie mówi Oskarowi, że nie mogą się przyjaźnić (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.33).

²³⁴ J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s. 13

²³⁵ Jak wyżej, s. 22

pewnym stopniu jego alter ego²³⁶: silnym, nieco okrutnym, pijącym krew. Jest także projekcją jego rozbudzających się właśnie popędów seksualnych²³⁷, być może abiektałnych – jeśli wziąć pod uwagę, że jego przyjaciel jest bezpłciowy lub obupłciowy²³⁸. Rzuca to nowe światło na to, czym jest abiekt, nie negując zła, które w nim tkwi, przewartościowuje obiegowe poglądy: opozycja kulturalne - abiektałne zostaje pozbawiona jednoznacznego wymiaru moralnego: dobre – złe²³⁹. To, co rodzi się między Oskarem a Eli to wielkie i wspaniałe uczucie, choć bardzo kontrowersyjne²⁴⁰.

Jest ono jeszcze bardziej widoczne w filmie, w którym stanowi w zasadzie jedyny wątek²⁴¹. Film nie posiada podtekstu pedofilskiego lub posiada w bardzo małym stopniu – między Håkanem a Eli istnieje uczucie czułości, nic poza tym, nie wiadomo także nic o bezpłciowości ani o kastracji Eliego – do końca filmu pozostaje dziewczynką. Rozpaczliwe próby normalnego życia oraz ogrom uczucia, które połączyło dwoje dzieci to główne tematy filmu. Żal jaki Eli odczuwa, zabijając jest

236 - No, przecież... krew... można chyba... w jakiś sposób... żebyś...
- Nie można.
- Dlaczego?
(...)
- Bo jestem taki jak ty.
co?" (...) Eli zrobił ruch ręką, jakby zamachnął się nożem, i mówi: „Co robisz kretynie? Chcesz umrzeć,
(...)
placu zabaw] - Ty to powiedziałaś. To było pierwsze zdanie, które (...) usłyszałem. [kiedy Oskar bawił się nożem na
(...)
- Ja... nie zabijam ludzi – powiedział.
- To prawda. Ale chciałbyś. Gdybyś tylko potrafił. Na pewno zrobiłbyś to, gdybyś musiał.
- Bo ich nienawidzę. To jest wielka...
- Różnica. Tak?
- Tak...
- Gdybyś mógł. (...) Wtedy zrobiłbyś to?
- ...tak.
- Tak. Choćby to było wyłącznie dla przyjemności. Z zemsty. Ja robię to, bo muszę. (...)
- To wszystko dlatego, że... oni robią mi krzywdę (...) a ja...
- A ty chcesz żyć. Tak jak ja.
(J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.270-271)

Z kolei kiedy Oskarowi wydaje się, że jest zarażony, snuje wizje o zabijaniu i wspólnym życiu we dwoje (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.282-283).

237 Krew jest silnym afrodyzjakiem nawet dla najbardziej „normalnych” ludzi: Lacke nie może oprzeć się wannie pełnej krwi, wzbudza ona w nim grozę połączoną z fascynacją (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.335)

238 W tradycyjnych wyobrażeniach wampir zawsze posiadał cechy obu płci. W książce *Wpuść mnie* sama zaraza jest bezpłciowa – lub też właśnie obupłciowa – po zarażeniu jednak ludzie zachowują swoją płć, wyjątkiem jest Eli.

239 W sposób sugestywny nakreślona jest także paralela między zarzynaną świnią – którą człowiek wiesza głową do dołu, aby się wykrwawiła, a morderstwem dokonany dla wampira (znaleziono w lesie wiszące głową w dół chłopca – powieszono go tak, aby się wykrwawił; J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.30-31)

240 „Przez kilka sekund Oskar patrzył Eliemu w oczy. I widział w nich – siebie. Tylko lepszego, przystojniejszego i silniejszego, niż uważał, że był. To był jego obraz stworzony z miłości” (J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.346).

241 Wątki Virginii i Håkana są zredukowane do minimum.

tu wyraźniejszy. Rozrywające są wypowiedziane przez nią słowa: „Proszę, bądź przez chwilę mną”²⁴². Bardzo wymowna jest też scena, w której Oskar i jego dziewczyna dotykają przedzielającej ich szyby od drzwi – są tak blisko, a jednak Eli na zawsze pozostaje oddzielona. Rozdzielenie to zostaje chwilowo zażegnane pocałunkiem, po którym następuje rozstanie. Jednak dziewczynka przyjdzie w końcu po przyjaciela i uratuje mu życie. Eli jest rodzajem anioła-stróża dla Oskara, ale też pod jej przewodnictwem wyzwalają się w nim pokłady okrucieństwa. Paralela między dwojgiem dzieci jest tu bardziej widoczna niż w powieści: z wyglądu zupełnie różni (Oskar ma bardzo jasne włosy i cerę, Eli jest typu wschodniego, czym wyróżnia się również na tle innych dzieci – wampir zawsze uosabia Innego), ale charakterologicznie podobni – Eli to drugie „ja” Oskara – zostaje to uwidocznione na samym początku filmu²⁴³ a później przybiera na intensywności – widz dostrzega malujące się na twarzy chłopca triumf i okrucieństwo w momencie, w którym wreszcie udało mu się „oddać” dręczycielom.

Pobocznym wątkiem wampirycznym jest wątek Virginii, która zostaje zarażona przez Eli. Jej partner, Lacke, chociaż kobieta prosi go o to, nie potrafi przebić jej kołkiem. W związku z tym, aby chronić siebie i innych, Virginia popełnia samobójstwo w sposób okropnie bolesny – wystawia się na działanie promieni słonecznych (dokonuje samospalenia). Lacke jest mężczyzną, który zawiódł: nie uchronił swojej kobiety – w szerszym kontekście: nie uchronił społeczeństwa – przed wampirem, nie zapewnił jej spokoju, nie ukrócił instynktów, które zagrażały jej samej i wszystkim dookoła, przebijając ją kołkiem – jak to zrobili Lucy dzielni mężczyźni w *Draculi* Stokera i przysporzył jej nie ludzkich cierpień, kiedy musiała przejąć jego rolę i sama siebie unicestwić. Po raz kolejny zawiódł, kiedy nie udało mu się zabić Eli. Nastąpił upadek cywilizacji mężczyzn (w osobie Lackego, w osobie Oskara, w osobie jego ojca, w osobie policjanta Staffana i Håkana – wszystkie te męskie postacie są w jakiś sposób niedoskonałe, stłamszone – to właśnie pęknięcie społeczne – podobnie jak w *Księdzu* – pozwala wniknąć wampirowi) i porzucenie kultury – ludzie nie pamiętają już, jak zwalczać wampiry, odruchy, które w XVIII wieku były oczywiste, poszły w zapomnienie.

²⁴² Słowa te padają także w książce, tam jednak służą wprowadzeniu wizji, którą pokazuje Oskarowi Eli – z niej dowiaduje się o strasznej przeszłości swojego towarzysza. W filmie to po prostu apel ogromnej samotności.

²⁴³ Na początku widać Oskara wpatzonego w szybę i szepczącego słowa nienawiści wymyślanemu wrogowi.

Powieść ta, podobnie jak część utworów Neila Gaimana, jest zarazem diagnozą dotyczącą współczesnej kultury, na którą patrzymy oczami jej ofiar²⁴⁴. Jej akcja rozgrywa się w jednym ze współczesnych osiedli, zaprojektowanych jako gotowe konglomeraty, pozbawione historii wynikającej z procesu rozwoju: „Było się tu poza zasięgiem tajemnic przeszłości, brakowało nawet kościoła. (...) To wiele mówi o nowoczesności i racjonalizmie tego miejsca. I o tym, że ludzie tu byli wolni od duchów i strachu. W pewnej mierze pokazuje też, jak bardzo byli nieprzygotowani.”. Wykorzeni, pozbawieni tradycji, nie wiedzieli na przykład, jak zapewnić „dobrą śmierć”, taką, która pozwoliłaby odesłać umarłego na spokojny spoczynek, która sprawiłaby, że umarłby całkowicie²⁴⁵. Kiedyś śmierć była lepsza, była w pełni przezywana w całej swojej straszności: „... glina, tyfus, poplamione krwią chusteczki. (...) czy to nie było lepsze niż to tutaj? Człowiek niknął w jakiejś wypolerowanej maszynie.”²⁴⁶ Tommy, znajomy Oskara, nie pożegnał się jak należało ze swoim zmarłym ojcem – miłość do rodzica przerodziła się w lęk przed trupem²⁴⁷, który zmaterializował się pewnego dnia w postaci zdeformowanego ożywionego zarazą ciała Håkana. Spotkanie z nim pozbawi chłopca zdrowych zmysłów. Tytuł *Wpuść mnie* w sensie metaforycznym oznacza, jak to często bywa w powieściach wampirycznych, że pojawienie się wampira to zewnętrzny symptom jakiejś wewnętrznej rysi – skrzywdzony Oskar rozkoszował się wizjami krwawych mordów na długo przed tym, nim w jego życiu pojawiła się Eli, podobnie do społeczeństwa wampira należy wpuścić, musi ono cierpieć na jakąś wewnętrzną chorobę, zanim wampiryzm się w nim pojawi: „...mieli jakiś pomysł na kąty (...) jakby ważne było pod jakim kątem domy stoją; żeby wszystko było harmonijnie czy co. (...) do początku było nie tak, a potem już tylko coraz gorzej. Człowiek chodzi między tymi domami i ma wrażenie, że...nie. (...) Tutaj nie da się żyć. Tu coś jest nie tak (...), coś, co...jest jak choroba, która siedzi w tych...ścianach i ja... nie chcę tu już dłużej być” – mówi Lacke.

²⁴⁴ „Ciesząca się w tamtych czasach opinią <<raju na Ziemi>> (...) Szwecja pokazana jest w filmie jako białe piekło. Pod lodową powierzchnią nudy i dobrobytu narasta przemoc, buzują frustracje samotnych, wyobcowanych jednostek. Za cztery lata zostanie zastrzelony premier Olof Palme i tym samym skończy się niewinność Szwecji, runie wiele z jej mitów”(Bartosz Żurawiecki, *Pozwól mi wejść* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 157).

²⁴⁵ Jak pisze Maria Janion, od dopełnienia właściwego rytuału zleżało to, czy trup powróci, czy odnajdzie spokój (M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.30). Nigel Suckling także pisze o ważności odpowiednich rytuałów pogrzebowych, żeby zapobiec powracaniu zmarłych jako wampirów (*Wampiry błakańskie oraz Przeblagiwanie zmarłych* w: *Wampiry. Najstraszniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010 s. 86-92 oraz s. 117-129).

²⁴⁶ J.A. Lindqvist, *Wpuść mnie*, Warszawa, 2008, s.293

²⁴⁷ Mechanizm ten opisuje Maria Janion w rozdziale *Trup, potwór, koszmar* w: *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk, 2002, s.110-126).

2. Opowiadania ze zbioru *Krwawe powroty*, red. Charlene Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009

a. Wampiryzm w kobiecym świecie: Christopher Golden, *Smutna pieśń sów*²⁴⁸

Opowiadanie zaczerpnęło główną postać z albańskiego folkloru. To strzyga. Aby uprawdopodobnić jej istnienie autor przekonuje, że wampiry nie istnieją - wydaje się dzięki temu wiarygodnym pogromcą mitów - po czym oświadcza, że istnieją strzygi, które są niczym innym jak tylko kobiecymi wampirami. Donika została adoptowana przez samotną kobietę - po raz kolejny więc, jak w tradycyjnej opowieści wampirycznej, za wpuszczenie abiektu z zewnątrz, za rysę na uporządkowanym obliczu cywilizacji, odpowiada kobieta. Nie przyjmuje ona jednak potencjalnego kochanka, lecz dziecko. Jest postawa nie jest piętnowana jako zagrażająca porządkowi społecznemu, narracja jest raczej utrzymana w tonie smutku, a cała historia rozgrywa się w kobiecym świecie matki i córki, bez udziału bohaterów solarnych i bez potyczki z wampirem - Donika odchodzi sama. Strzygi nie są bowiem istotami ludzkimi, nie mogą być dobrymi osobami, nawet jeśli zostały wychowane między ludźmi i obdarzone miłością: pewnego dnia budzi się ich natura i odchodzą. Nie ma dla nich miejsca w społeczeństwie, są abiektalne, o wyraźnie seksualnym podtekście: pożądanie miesza się u nich z głodem, a piją krew najbardziej lubieżnych ludzi.

b. Śmierć w świecie wampirów: Kelley Armstrong, *Zmierzch*²⁴⁹

W przeciwieństwie do klasycznego mitu wampirycznego, tu wampiry nie żyją wiecznie, zabija je nuda i brak motywacji do życia, które odbierają im zdolność polowania oraz picia krwi (organizm przestaje ją przyswajać). Muszą zabić w dzień swoich powtórnych narodzin, każdy z nich wybiera innego typu ofiarę: Aaron masowych morderców i kryminalistów, Cass umierających. W swoim wyborze kierują się takimi kryteriami, jakie pozwolą im uniknąć wyrzutów sumienia z powodu morderstwa. Ta motywacja nie jest jednak szlachetna: wampiry nie chcą po prostu, by wspomnienie ofiary odebrało im chęć do życia. Wampiry są bowiem egoistami, do tego stopnia, że wolą się wyżyć wszystkiego, co jest im drogie, byle nie narażać się na ból. Cass porzuciła erotyczną (a może i miłosną - jako że opiekowali się sobą nawzajem) relację. Nie przywiązują się

²⁴⁸ Christopher Golden, *Smutna pieśń sów* w: *Krwawe powroty*, red. Charlene Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 37-67

²⁴⁹ Kelley Armstrong, *Zmierzch* w: *Krwawe powroty*, red. Charlene Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s.97-129

do osób, ranią się nawzajem podobnie jak bohaterowie Ann Rice. Cass, narratorka opowiadania, wie, że jest zabójcą, ale pogodziła się z tym w imię własnego egoizmu - i choć ten egoizm jej doskwiera, nie może go zwalczyć. Życie wampira jest długie, ale smutne, to właściwie nie jest życie, lecz przedłużona agonía. Wampir egzystuje na marginesie społeczeństwa, a żywa jest w nim właściwie tylko resztká człowieka, która powoli zanika. Kiedy wampir zupełnie straci kontakt ze światem ludzi - umiera definitywnie. Egzystencja wampira to śmierć, która z chwili - jak to ma miejsce u ludzi - zmieniła się w proces. Dlatego wampir jest tak mocno abiektałny: przedłużanie agonii zarazem odrzuca nas i fascynuje w sposób głęboko erotyczny. Daje temu wyraz Cass, która z przyjemnością patrzy, jak jej towarzysz zaznaje rozkoszy posilając się. Scena ta przypomina erotyczną grę, w której jeden z partnerów masturbuje się na oczach drugiego.

c. Wampiryzm jako egzystencjalny bunt: Carolyn Haines, *Życzenie*²⁵⁰ oraz Elaine Viets, *Pora wampirów*²⁵¹

Wampir, choć abiektałny i zły, jest w ujęciu Haines symbolem prometejskiego buntu przeciw złym i niesprawiedliwym prawom życia i śmierci, prawom świata i ludzi. Bohaterce najpierw śmierć zabrała dwoje dzieci. Następnie nie chciała zabrać jej samej, kiedy kobieta rozpaczliwie jej pragnęła i wielokrotnie próbowała się zabić. Następnie przychodzi zupełnie niechciana. Bohaterka nie zgadza się na to, by śmierć miała władzę nad życiem, by to ona rządziła, by decydowała, kiedy ma przyjść, a kiedy odmówić łaski. Oburza ją to i świadomie się przeciwko temu buntuje. Zostaje wampirem, bo nad wampirami śmierć nie ma władzy. Podobnie jak w klasycznym micie wampirycznym to kobieta jest przyczyną pęknięcia w ustalonym porządku, ale tym razem ona nie daje się uwieść - ona świadomie wybiera, poddaje się przyjemnemu, nieco seksualnemu ukąszeniu, a jej wybór ma w sobie piętno gnostycznego heroizmu. Wampir jest tu przeciwieństwem śmierci, a nie jej odwrotnością. Odwrotnością śmierci jest życie, natomiast jej przeciwieństwem jest to, co ją pokonuje, co być może jest złe i niezgodne z prawami natury - ale czy prawa natury są dobre?

Opowiadanie Viets jest podobne w swoim przesłaniu: kobieta po raz kolejny ulega wampirowi, ale i tutaj jest to jej świadomy wybór. Bohaterka nie jest bowiem, jak klasyczna heroina powieści wampirycznej, młodą, nieświadomą dziewczyną, którą podświadomie fascynuje

²⁵⁰ Carolyn Haines, *Życzenie w: Krwawe powroty*, red. Charlaïne Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 319-330

²⁵¹ Elaine Viets, *Pora wampirów w: Krwawe powroty*, red. Charlaïne Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 365-399

wampir. To kobieta dojrzała, która wie, że wybiera to, co zakazane i złe - w końcu wampirzy to bezwzględni zabójcy - niemniej woli to od obłudnego zakłamanego świata, w jakim dotąd żyła. Woli żyć poza społeczeństwem, w którym świństwa ukrywane są pod pięknym opakowaniem i zasypywane stosem pieniędzy. Symbolem tego świata są operacje plastyczne, którym kobieta nigdy nie chciała się poddać - i dlatego jej mąż odszedł z kochanką. Po przemianie w wampira nie stanie się młoda - ale będzie piękna w całej swojej krasie, taka, jaka jest. Świat wampirów jest tu światem bardziej zgodnym z naturą - w jej najlepszej wersji - niż świat ludzi, społeczeństwo sztuczności. Jest to społeczeństwo patriarchalne, w którym kobiety hołdują kultowi młodości, ponieważ młodości i atrakcyjności oczekują od nich mężczyźni. Wampir po raz kolejny uosabia wyzwolenie kobiety, jej ukryte i stłamszone potrzeby, także seksualne oraz płciowe w szerszym znaczeniu pewności siebie. Ale tu oznacza także całkiem świadomy bunt kobiety, która ma własne przekonania i prawa. Czytelnik wie, że wyzwolenie się ze społecznych pęt oznacza stanie się mordercą - ale mimo tego podoba mu się wybór bohaterki.

3. Cykl książkowy *Świat Dysku* Terry'ego Pratchetta (ewolucja postrzegania wampira)

Ewolucję postaci wampira, która zaszła w ciągu ostatnich paru lat w kulturze, dobrze odzwierciedlają ironiczne i humorystyczne powieści z cyklu *Świat Dysku* Terry'ego Pratchetta. Wampir jest tym, który najpóźniej ze wszystkich mniejszości gatunkowych Dysku rozpoczyna integrację ze społeczeństwem ludzi i któremu przychodzi to z największym trudem i oporem, jednak asymilacja w końcu się dokonuje. Pierwszą książką z cyklu, w której pojawia się postać wampira jest *Na glinianych nogach* (1996). Smok Herbowy Królewski jest słynnym znawcą heraldyki, jednak choć zajmuje poczesne miejsce w jego hierarchii, nie jest częścią społeczeństwa. Rozsiewa wokół siebie aurę draculicznej grozy, jego głos to „ten rodzaj głosu, który nawet nie mrugnie”²⁵², jego ciało jest z pozoru kruche, ale bardzo silne, przebywa w biurze, które bardzo przypomina kryptę²⁵³. Niszczy go światło słoneczne (ale kropla krwi, która upada na prochy może go przywrócić do życia) i drewniany kołek, nie lubi czosnku oraz wody święconej, nie prokreuje i nie uprawia seksu, wyrastają mu skrzydła nietoperza. Jest klasycznym przykładem wampira bałkańskiego – nie jest zbyt urodziwy. Twierdzi, że nie pije krwi, ale mimo tego stanowi poważne zagrożenie dla porządku społecznego. Jest fanatykiem arystokratyzmu: „Jeśli o niego chodziło,

²⁵² T. Pratchett, *Na glinianych nogach*, Warszawa, 2004, s. 38

²⁵³ Jak wyżej, s.39

gatunek miał drugorzędne znaczenie. Najważniejszy był odpowiedni rodowód²⁵⁴ i o mało nie doprowadza do upadku ustroju panującego w Ankh-Morpork. Tak naprawdę jednak jego działanie wpisuje się w eksplikację wampiryzmu jako żądzy władzy i odbywa się poprzez krew, nawet jeśli wampir jej nie pije – poprzez układanie linii dynastycznych, dobieranie do siebie odpowiednich par, właściwe „mieszanie krwi” ingeruje w historię. Żyjący wieki wampir znajduje rozrywkę w zmienianiu kolei dziejów ludzkich, których traktuje jak bydło²⁵⁵: „To są księgi hodowlane Ankh-Morpork. (...) Władza nad małymi ludzikami. Tego pragną wampiry. Krew to tylko metoda prowadzenia punktacji”²⁵⁶- mówi komendant Straży. I dodaje: „Ty sam czułeś się lepiej. Bo my, zwykli śmiertelnicy, nie jesteśmy tak sprytni jak ty”²⁵⁷, być może też bardziej arystokratyczna krew jest słodsza²⁵⁸. Wampir nie ma tu piekielnej proveniencji²⁵⁹, mimo że święcona woda go niszczy, ale jest zły i niegodziwy. Zostaje aresztowany, ale Vimes wie, że trzeba będzie go wypuścić, bo jest „elementem systemu działania miasta”²⁶⁰ – cywilizacji i kulturze potrzeba abiektu jako czynnika oczyszczającego i ułatwiającego samookreślenie.

Książka *Carpe jugulum* (1998, wydana po polsku w 2006 roku) w całości poświęcona jest wampirom. Jej tytuł jest trawestacją horacjańskiego *carpe diem* i oznacza: „chwytaj gardła”. Wampiryzm zostaje tu porównany do choroby, na którą może zachorować wszystko, nawet owoce²⁶¹ czy narzędzia. Status ontologiczny wampira jest niejasny: czy jest to oddzielny drapieżny gatunek (arbuz-wampir to inna odmiana arbuza, wampir antropomorficzny to inna odmiana człowieka, różna od *homo sapiens*) czy może wypaczenie danego gatunku (arbuz-wampir to groźna mutacja arbuza, antropomorficzny wampir to groźna mutacja gatunku ludzkiego). Na tą ostatnią interpretację zdaje się wskazywać fakt, że przeciwnikami wampirów są czarownice²⁶² –

254 T. Pratchett, *Na glinianych nogach*, Warszawa, 2004, s. 49

255 Jak wyżej, s. 280 – tak samo traktują wampiry ludzi, którymi się żywią.

256 Jak wyżej, s. 280

257 Jak wyżej, s. 282

258 Jak wyżej, s.282

259 Sam nawet, jako tradycjonalista, powołuje się na pojęcie bluźnierstwa w sprawie emancypacji golemów (T. Pratchett, *Na glinianych nogach*, Warszawa, 2004, s.283)

260 T. Pratchett, *Na glinianych nogach*, Warszawa, 2004, s.285

261 T. Pratchett, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006, s. 9-10

262 Czarownice same stąpają po cienkiej granicy – ich wielkie moce narażają je na nieustanne pokusy.

strazniczki natury²⁶³. Wampiry mogą zarówno prokreować jak i kreować²⁶⁴. Wampiry²⁶⁵ te próbują zerwać ze kulturowymi ograniczeniami dotyczącymi ich gatunku – głowa rodziny uważa, że strach przed symbolami religijnymi, czosnkiem, płynącą wodą lub światłem to tylko uwarunkowanie kulturowe²⁶⁶. Próbują się przystosować do innych warunków i zmienić, ale nie w celu włączenia się w życie społeczeństwa a w celu zawładnięcia nim. Uważają się za coś lepszego od ludzi²⁶⁷, których sprowadzają do roli zwierząt. Autor potwierdza tu eksplikację wampiryzmu wyłożoną w *Na glinianych nogach*: wampiryzm to żądza władzy i wyzyskiwania (użycia krwi, pieniędzy, panowania) wprowadzania źle rozumianych ulepszeń w systemie społecznym. Najgorszym złem nie jest zabijanie – ludzie mordują się nawzajem codziennie – jest nim traktowanie ludzi jak rzeczy²⁶⁸. Pratchett zdaje się nie pochylać procesu kulturowego relatywizacji. Gdyby król Lancre nie zaprosił wampirów i nie podziwiał ich, jego państwo nie byłoby zagrożone – znów skaza zdaje się pochodzić z wnętrza społeczeństwa – w tym przypadku z głupoty – nie z zewnątrz. Ewolucja wampira to przystosowanie się do nowych warunków, które ludzie sami stworzyli: do „wyścigu szczurów” i pogoni za władzą oraz pieniędzmi, bez których zaakceptowanie wampira nie byłoby możliwe. Pratchett uważa, że wampiry powinny pozostać po stronie zła, ponieważ wtedy sytuacja jest zdrowa – wampir potrzebuje ludzi, a ludzie wampira: „...prawdziwy sportowiec zawsze daje dzielnej ofierze ucziwą szansę. (...) Zginąć to dla wampira drobnostka. Zawsze znajdzie sposób, żeby powrócić. (...) Jeśli nie są za trudne do zabicia i cała sprawa stanowi dla ludzi przygodę, wiesz, wtedy zwyczajnie przebiją takiego kołkiem albo wrzucą do rzeki (...). W ten sposób nigdy nie jest totalnie unicestwiony, a chłopcy we wsi mają zapewnione zdrowe ćwiczenia fizyczne.”²⁶⁹. Ludzie potrzebują obiektu i potrzebują raz na jakiś czas uporać się z tym, co odrzucone, po to, by

²⁶³ Podobne zjawisko obserwować można na przykład w *Pamiętnikach wampirów*.

²⁶⁴ Zdarza się to jednak rzadko, ponieważ, jak wyjaśnia Vlad: „Kiedy ją zjadasz [czekoladę], nie chcesz chyba, że zamieniła się w drugą Agnes Nitt, prawda? Zostałoby wtedy mniej czekolady.” (T. Pratchett, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006, s.80)

²⁶⁵ Podobnie jak wcześniej Lumley, Pratchett wprowadza nową pisownię. Vlad tłumaczy to chęcią odcięcia się od niemądrej przeszłości (T. Pratchett, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006, s.80)

²⁶⁶ T. Pratchett, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006, s.35

²⁶⁷ Można to uznać, za ukrytą krytykę wszelkiego rasizmu.

²⁶⁸ T. Pratchett, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006, s.258

²⁶⁹ Jak wyżej, s.336

kultura mogła się samookreślić i oczyścić²⁷⁰. Abiekt jest więc potrzebny kulturze, ale nie powinien stawać się jej częścią.

W przeciwieństwie jednak do klasycznej powieści wampirycznej, w której wampir wnikał to społeczeństwa poprzez kobietę, w tej powieści zostaje zaproszony przez mężczyznę. Kolejną różnicą jest to, że to kobiety a nie mężczyźni stają tu na straży społeczeństwa. Ironicznie został też potraktowany związek wampira i kobiety, tak popularny w literaturze romansowej. Wampir, bardzo atrakcyjny²⁷¹, zwraca uwagę na tę dziewczynę, której nie może usidlić²⁷² - na grubą i nieatrakcyjną początkującą czarownicę. W dziewczynie mieszkają dwie osoby: gruba i nieśmiała Agnes oraz pewna siebie i atrakcyjna Perdita²⁷³, Vlad może oczarować tylko jedną z nich. Jest on odpowiedzią na podświadome pragnienia pełnej kompleksów Agnes, ale Perdita, jej szczupłe alter ego, kobieta silna i świadoma swoich pragnień, nie daje się uwieść. Pratchett nie upatruje niebezpieczeństwa w wyzwoleniu kobiet – wręcz przeciwnie – jeśli ich pragnienia pozostają stłumione i niezaspokojone, wtedy staną się łatwą ofiarą dla wampira.

Powieść *Piąty Elefant* (1999, wydana w Polsce w 2006 roku) eksploruje temat rywalizacji wilkołaczko – wampirzej. Zwyczajowo wampiry władają wszystkimi stworzeniami nocy, jednak czasy, w których rządziły całym Überwaldem już minęły. Istnieją trzy grupy wpływów: krasnoludy, które rządzą pod ziemią oraz wilkołaki i wampiry, które podzieliły się wpływami na powierzchni²⁷⁴. Państwo wchodzi w nową epokę, do której lady Margolotta zdaje się mieć trzeźwiejsze podejście niż klan wilkołaków i bardzo stara się żyć jak człowiek. Jej starania są śmieszne (różowy sweter pokryty jest haftowanymi nietoperzami, pies wygląda bardziej na szczura a we wszystkich słowach umieszcza „v” zamiast „w”), ale tylko zewnątrz. Jest to kobieta bardzo mądra, wytrawny dyplomata i polityk i udaje jej się osiągnąć zamierzone cele. Wampirzyca uważa się za człowieka, pozbawiona jest draculicznych przymiotów oraz seksualnego podtekstu. Nie pije krwi i pomaga

²⁷⁰ „Ludzie powinni sami zabijać swoje wampiry” (T. Pratchett, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006, s.274)

²⁷¹ Jest to znaczna zmiana w stosunku do Smoka z powieści *Na glinianych nogach*, którego aparycja nie była pociągająca.

²⁷² Jest to częsty mechanizm literatury romansowej, w której uwodziciel znajduje wreszcie kobietę nieczułą na jego wdzięki i zakochuje się w niej. Edward z sagi *Zmierzch* także zwrócił na Bellę uwagę wtedy, kiedy okazało się, że nie może odczytać jej myśli.

²⁷³ „Mówią, że wewnątrz każdej grubej dziewczyny jest chuda dziewczyna...(..)To ona [Perdita] jest tą chudą dziewczyną. Ja to mnóstwo czekolady.”(T. Pratchett, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006, s.73).

²⁷⁴ T. Pratchett, *Piąty Elefant*, Warszawa, 2006, s. 158-159

solarnemu mężczyźnie²⁷⁵ bronić kultury i cywilizacji. Nie jest jednak całkowicie bezinteresowna, polityka stała się dla niej substytutem ludzkiej krwi: „...człowiek odkrywa, że tak naprawdę zależy mu na władzy, a istnieją grzeczniejsze sposoby jej zdobywania. Jeszcze później człowiek zdaje sobie sprawę, że władza to tylko świecidełko. Każdy bandzior ma władzę. Prawdziwe trofeum to kontrola. (...) Kiedy na wadze spoczywają wielkie ciężary, trzeba odkryć, gdzie przyłożyć kciuk”²⁷⁶. Eksplikacja wampiryzmu jej więc wciąż taka sama, jak w dwóch poprzednio omówionych powieściach. Lady Margolotta, choć wydaje się być całkowicie zintegrowanym wampirem, jest niepokojąca: „Proszę się strzec zreformowanych wampirów (...)... Łaknienie krwi to tylko łaknienie i przy odpowiedniej staranności można przekierować je na inne tory.”²⁷⁷. Nie jest już jednak potworem, ale skutecznym i być może nawet dobroczynnym graczem politycznym.

W książce pojawia się też ciekawa koncepcja miasta wampira, także związana z utożsamianiem wampiryzmu z dążeniem do władzy. Jest to koncepcja współczesnego kolonializmu, wprowadzanego za pomocą pieniądza: „Kiedy ktoś mówi <<Trzeba iść z duchem czasu>>, naprawdę ma na myśli <<Musisz to robić po mojemu>>. A są tacy, którzy uważają, że Ankh-Morpork to... rodzaj wampira. Kąsa, a co ukąsi, zmienia w kopie samego siebie. Wysysa również. Wydaje się, że nasi najlepsi odchodzą do Ankh-Morpork, gdzie żyją w nędzy.”²⁷⁸

Jednym z bohaterów powieści *Prawda* (1999, w Polsce wydana w 2007 roku) jest wampir-fotograf. Nie jest to postać seksualnie atrakcyjna za to sympatyczna i rozczulająca, a nawet nieco komiczna²⁷⁹. Jest członkiem Überwaldzkiej Ligii Wstrzemięźliwości i bardzo stara się przystosować do życia wśród ludzi, choć jest to dla niego bardzo kłopotliwe i trudne (oznacza przecież ciągłą walkę z pokusą oraz nieufnością a czasami nawet wrogością). Dodatkowych kłopotów dostarcza mu jego pasja – fotografowanie i światło – śmiertelne dla wampira – za każdym razem, kiedy robi zdjęcie, rozsypuje się w proch. Była to jedna z konsekwencji jego zreformowania – cała obsesja, która kiedyś dotyczyła krwi, zostaje u takiego wampira przekierowana na inne

²⁷⁵ Samowi Vimesowi, który, jako taki właśnie solarny mężczyzna żywi do niej podświadomą niechęć ze względu na aspekt penetracyjny wampira (T. Pratchett, *Piąty Elefant*, Warszawa, 2006, s.230-231) – uzurpowanie roli męskiej.

²⁷⁶ T. Pratchett, *Piąty Elefant*, Warszawa, 2006, s.284

²⁷⁷ Jak wyżej, s.317

²⁷⁸ Jak wyżej, s. 170

²⁷⁹ Jest to jeden ze sposobów przystosowania: „Wydawał się zabawnym, jakby żartobliwym, wodewilowym wampirem. Dopiero dzisiaj Vimes odkrył, że może to on sobie żartuje. Niech się śmieją, to nie będą się bali” (T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s. 16)

zajęcie²⁸⁰. Olbrzymi popęd o seksualnym podtekście²⁸¹ musi znaleźć swoją sublimację we Freudowskim znaczeniu tego słowa. Wampiryzm nie jest więc już, jak było w poprzednich powieściach, związany tylko z władzą. Oznacza chorobliwą pasję każdego rodzaju, zawsze niepokojącą, jak każda obsesja czy fanatyzm, ale czasem bardzo pożyteczną i budzącą uznanie.

Wampiry są ostatnim z ludzkich gatunków, który jeszcze się nie zasymilował: „Nie były sympatyczne, nawet wobec siebie nawzajem, nie miały świadomości gatunkowej, były nieprzyjemnie dziwaczne (...). Ostatnio tym najbardziej inteligentnym zaświtało w głowach, że ludzie pogodzą się z obecnością wampirów, jeśli te przestaną być wampirami.”²⁸². Pratchett więc nadal nie dopuszcza akceptacji wampira jako takiego, ale zdanie to dotyczy większej ilości utworów wampirycznych, które zgadzają się na „dobrego” wampira, który w zasadzie wcale już wampira nie przypomina (jak Edward w *Zmierzchu* czy Stefan w *Pamiętnikach wampirów*), nie poluje, nie pije krwi, nie używa swoich mocy. W ostateczności stanie on do walki w imię porządku społecznego z żądnym władzy lordem – role się odwróciły i czytelnik nie tylko widzi w Ottonie bohatera solarnego ale także spogląda na sytuację z jego perspektywy: wampir opowiada o wrogiej, nietolerancyjnej tłuszczy, podburzanej przez pragnących władzy „typów”²⁸³, dla których wampir jest innym, dlatego należy go zniszczyć – po raz pierwszy Pratchett zajmuje stanowisko wampira.

W powieści *Potworny regiment* (2003, w Polsce wydana w 2008 roku) także występuje wampir czarnowstążkowiec (wstrzemięźliwy), próbujący żyć w społeczeństwie²⁸⁴, solidarny wobec swoich kolegów, a nawet zaciągający się do wojska w imieniu swojego kraju – jako solarny bohater broniący społeczności. Wampiry są wpływowe i bogate, bardzo silne, atrakcyjne²⁸⁵, inteligentne, pewne siebie aż do arogancji (być może pewne poczucie wyższości Maladicta wynikało z tego, że był prawdopodobnie starszy od wszystkich ze swojego oddziału) i potrafią sobie radzić w trudnych

280 T. Pratchett, *Prawda*, Warszawa, 2007, s.109

281 Otto opowiada o starych czasach i kobietach: „Och, jakież historie mógłbym opowiedzieć... (...) Wspomnę tylko, że one nie zawsze krzyczą.”(T. Pratchett, *Prawda*, Warszawa, 2007, s.207)

282 T. Pratchett, *Prawda*, Warszawa, 2007, s.105

283 Jak wyżej, s.310.

284 „-Jaką ochronę daje ci miecz, którego nie umiesz używać?
- Nie mnie, sir. Innym ludziom. Widzą miecz i mnie nie atakują – tłumaczył cierpliwie wampir.
- No tak, mój chłopcze, ale gdyby spróbowali, nie umiałbyś nim walczyć.
- Nie, sir. Prawdopodobnie skończyłoby się na urwaniu im głów. Tak właśnie rozumiem ochronę, sir. Ich, nie moją.”(T.Pratchett, *Potworny regiment*, Warszawa, 2008, s. 44)

285 „...wampiry miały pewną niezwykłą cechę: nigdy nie mogły wyglądać niedbale. Były po prostu... jak brzmiało to słowo... *deshabillé*. Oznaczało tyle, co <<nieporządnie>>, ale z całą masą stylu.” (T.Pratchett, *Potworny regiment*, Warszawa, 2008, s.137)

sytuacjach, ale nie są już „złe”. Podobnie jak w *Prawdzie* zawdzięczają to temu, że tak naprawdę nie są już wampirami i podobnie jak w poprzedniej powieści zmiana ta wynika raczej z pobudek egoistycznych: wampir chce być częścią społeczeństwa i nie chce być przez nie ścigany. Maladict zmienił obiekt swojego pożądania na kawę, tak jak Otto zmienił go na fotografowanie: „Idzie o... pożądanie. Ono nigdy nie ustaje, można najwyżej zmienić obiekt na taki, który nie skłania ludzi do przerobienia mnie w kebab”²⁸⁶ i oczywiście, kiedy zabraknie tego obiektu kompensacyjnego (drogi sublimacji pożądania) ono wraca. Najlepszym rozwiązaniem jest wtedy zabicie takiego wampira: kiedy już wampirowi udało stać się człowiekiem, tragedią dla niego byłby powrót do stanu potwora, czyli do bycia prawdziwym wampirem, ponowne wykluczenie – zabicie go jest przysługą²⁸⁷, tak jak przysługą miało być zabicie Lucy: poskromienie jej wybujałych pragnień miało przynieść ulgę jej samej. Kobietę przebito kołkiem, żeby ukrócić jej pragnienia, Draculę po to, by nie mógł deprawować kobiet – popęd u mężczyzny nie był czymś niewłaściwym, natomiast tutaj wybujałe pożądanie jest niewłaściwe także u mężczyzny.

Potworny regiment składał się z kobiet przebranych za mężczyzn z różnych powodów, wszystkie jednak można streścić w jednym dążeniu do wolności i wyzwolenia z kierunku patriarchalnego porządku społecznego. Także Maladict okazuje się być Maladictą – wampirzyca, która zwykle symbolizowała rozpasane i przesadne wyzwolenie kobiet, tu okazuje się być poddana takim samym prawom i ograniczeniom jak inne kobiety – być może jest to cena za życie w strukturach społecznych, a być może struktury wampirze są bardzo podobne do ludzkich: „Tylko że wszędzie wygląda to tak samo. Aksamitne suknie, usztywnione nocne koszule, a do tych <<kąpieli z krwi dziewczyc>> to nawet nie podchodź! O wiele poważniej cię traktują, jeśli jesteś mężczyzną.”²⁸⁸. Naczelnym wyznacznikiem pozycji okazuje się nie przynależność gatunkowa, a płeć. Tłamszenie jednej z nich jest podstawowym źródłem problemów.

W powieści *Łups!* (2005, wydana w Polsce w 2009 roku), wampir, a nawet wampirzyca, wstępuje w szeregi Straży – zaakceptować musi ją nawet niechętny wampirom komendant Vimes czy wilkołak, z którym będzie pracować. Wampir staje się policjantem – uczestnikiem formacji, która na celu ma ochronę społeczeństwa i której członkowie są postrzegani jako solarni

„Jestem wampirem, który oficjalnie udaje, że nim nie jest” (T.Pratchett, *Potworny regiment*, Warszawa, 2008, s.76)

²⁸⁶ T.Pratchett, *Potworny regiment*, Warszawa, 2008, s.154

²⁸⁷ Jak wyżej, s.173

²⁸⁸ Jak wyżej, s.310

bohaterowie. Wampiry zostają ostatecznie uznane po prostu za gatunek i to taki, które są „inteligentne i sprytne, a więc potencjalnie wartościowe dla społeczeństwa”²⁸⁹. Są też fascynujące, zwłaszcza od kiedy mogą być fascynujące w bezpieczny sposób²⁹⁰. Oczywiście są atrakcyjne, zaradne, aroganckie i mają wrodzone poczucie wyższości, co nie u wszystkich zjednuje im sympatię.

W książce ukazany jest konflikt wampir – wilkołak, przełożony na rywalizację dwóch kobiet i dwóch policjantek. Angui bardzo trudno jest znieść wampirzą koleżankę: „Jest taka... opanowana. Taka perfekcyjna. Podchodzę do niej i czuję się... zarośnięta. Nic nie poradzę, to sięga tysięcy lat w przeszłość! Chodzi o wizerunek. Wampiry zawsze są takie rozluźnione, takie zrównoważone, gdy tymczasem wilkołaki to tępe zwierzęta”²⁹¹. Powraca obecne we wcześniej wymienionych dziełach połączenie wilkołaka z siłami przyrody. Teraz jednak oba te gatunki, ze swojej natury przeciwne cywilizacji, łączą siły w jej służbie. Wampirzyca jest niezwykle inteligentna, silna, sprytne²⁹², piękna²⁹³ i czarująca²⁹⁴: „To element bycia wampirem! Jedyna metoda skłonienia kogoś, żeby został na noc w straszliwym zamczysku.”²⁹⁵ – sierżant Angua czuje się przy nowej koleżance gorsza²⁹⁶, w kulturze zwykło się bowiem często uważać wilkołaka za „mniej okrzesianego kuzyna wampira”²⁹⁷.

²⁸⁹ T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s.19

²⁹⁰ Pojawiają się ludzie udający wampiry (T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s.20)

²⁹¹ T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s.120

²⁹² Choć pewne tradycyjne cechy, które można uznać za słabości jej zostały i zostały wyszydzone przez Pratchetta:

Chodzi o jedną z mniej znanych słabości wampirów. Nikt nie wie, skąd się to bierze. Należy do tej samej grupy, co wielkie okna w zamku albo łatwe do zerwania zasłony. Choćby nie wiadomo jak wampir był sprytny, nie potrafi uwierzyć, że ktoś rozpozna jego imię, jeśli będzie zapisane na wspak. (T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s. 271)

²⁹³ „Irytujące było to, że Sally tak swobodnie szła na sześciocalowych obcasach. Jak to wampiry...”; „Sally zdecydowała się na coś prostego w błękitach i z rozcięciem do uda, co oczywiście wyglądało oszałamiająco od chwili, gdy to włożyła.” (T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s.180)

²⁹⁴ Nawet jednak jej dotyczą, podobnie jak wampirzycy Maledicty w *Potwornym regimencie*, ograniczenia seksualne (by nie powiedzieć seksistowskie): kobiety nie potrafią materializować ubrań po przemianie z nietoperzy w postać ludzką: „Nie wiemy czemu. To pewnie ma jakiś związek z przejrzystymi koszulami nocnymi” (T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s.159)

²⁹⁵ T. Pratchett, *Lups!*, Warszawa, 2009, s. 128

²⁹⁶ W klasycznej literaturze horroru przyjęło się bowiem, że wampiry „mają pewien urok, którego brakuje większości innych potworów, także wilkołakom...” (Nigel Suckling, *Wampiry. Najszynniejsze wampiry wszechczasów*, Warszawa, 2010, s.62)

²⁹⁷ Bartłomiej Paszyk, *Wilkołak wiecznie żywy* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 266

Ich rywalizacja może być uznana za wariację na temat walki prawej kobiety z kobietą-wampirem, femme fatale, tyle że tym razem prawa kobieta nie jest niewinną dziewczyną, a wilkołakiem, co w pewien sposób nuansuje kwestię. Wilkołak, jak konsekwentnie utrzymuje Pratchett, ma coś z psa²⁹⁸, jest przywiązany²⁹⁹, wampir to samotnik – kobieta niezależna, seksualnie wyzwolona i pewna siebie³⁰⁰. W tym znaczeniu wampir wciąż może być zagrożeniem społecznym: rozbijając związki. Sally jednak nie zamierza odbijać Marchewy Angui i choć zwyczajowo to wampiry przewodzą, podporządkowuje się rozkazom sierżanta – jest to wszak element wpisywania się w struktury społeczne. Wampirzyca radzi sobie z tym całkiem nieźle, choć miewa jeszcze chwile trudności, kiedy na przykład musi wgryźć się w jabłko³⁰¹. W ostateczności Sally okazuje się agentem dolnego króla krasnoludów (a więc pod pewnymi względami szpiegiem – przecież jednak bycie szpiegiem to także uczestniczenie w strukturach społecznych), lecz fakt ten nie ma nic wspólnego z jej wampirzą kondycją. Ponadto przyczynia się walnie do zawarcia pokoju między krasnoludami i trollami i ratuje w ten sposób obie społeczności a także Ankh-Morpork.

298 W końcu jest skrzyżowaniem wilka i człowieka.

299 Z kolei wilk jest stworzeniem stadnym.

300 - Co to jest... - Angua przeglądała kartę – Szaleńczy Orgazm?
- Oj, dziewczyno – westchnęła Sally. – Wygląda na to, że spotkałyśmy się w samą porę.”
(T. Pratchett, *Łups!*, Warszawa, 2009, s.232)

301 T. Pratchett, *Łups!*, Warszawa, 2009, s.170

V. Rozdział: Wampiry nie są złe

Wymienione w Rozdziale IV dzieła traktują wampira jako istotę demoniczną i złą, jako uosobienie wszystkiego, co ohydne i obrzydliwe (choć na ogół równocześnie w pewien sposób fascynujące), choć niektóre zakładają istnienie choć jednego wampira, który jest po stronie ludzi (często, tak jak Blade czy nauczyciel Abrahama Lincolna, są oni łowcami). *Wpuść mnie* budzi już ambiwalentne uczucia wobec Eli, natomiast wiele innych dzieł przedstawia wampiry jako, jeśli nie sympatyczne, to chociaż akceptowalne istoty. W tym rozdziale przedstawiam stanowisko, według którego wampiry są ludzkie, ich natura nie decyduje o tym, czy są dobre, czy złe, podobnie jak ludzie mogą być podle lub szlachetne. Najbardziej skrajnym w tej kwestii przykładem jest saga *Zmierzch*, która przedstawia je, a przynajmniej część z nich, jako bezwzględnie dobre, pozytywne stworzenia.

Wampiry przedstawione w poszczególnych dziełach charakteryzują się różnym stopniem szlachetności, przydatności społecznej oraz zdolności i chęci integracji z ludźmi. Różne mają też strategie bytowe: od ukrywania się, poprzez udawanie ludzi, po otwarte współzycie z nimi. I wreszcie różne są ujęcia ich natury: niektórzy autorzy widzą w nich po prostu ludzi o nieco innej charakterystyce, którzy, jeśli są bardziej podatni na pokusy, to tylko dlatego, że są obdarzeni większymi możliwościami niż inni - tak jak świetnie wyszkolony komandos ma więcej pokus, by rozwiązać problemy przemocą, a bardzo bogaty człowiek - by być zepsutym i korumpować. Inni autorzy podkreślają trudności, jakich doświadcza wampir, by pozostać ludzkim. Trudności te wynikać mogą z jego cudownych mocy lub natury krwiopijcy, którą ciągle musi przezwyciężać. Innymi słowy: wampir ma nieco inną naturę niż człowiek, ale jest w stanie nad nią zapanować - ten wysiłek przydaje mu niekiedy znamion heroizmu, jak to ma miejsce w sadze *Zmierzch*. Czasem, dla uwypuklenia jego szlachetności, autor wprowadza kontrast lub konflikt między dobrymi wampirami, a złymi i bezwzględnymi.

1. Nowe spojrzenie na postać Draculi: Dacre Stoker, Ian Holt, *Dracula: Nieumarły. Powrót wampira*, Warszawa, 2009 oraz Gary Shore, *Dracula: Historia nieznaną*, 2014

Książka stanowi bezpośrednią kontynuację powieści Brama Stokera (została zresztą współtworzona przez jego potomka, co oczywiście wykorzystano jako chwyt marketingowy). Syn

Miny okazuje się być także synem Draculi, a nie Jonathana Harkera, jej męża. Kobiętę i wampira połączył bowiem płomienny romans, prawdziwe uczucie. Jest ono wciąż postrzegane jako niezwykle i nie w pełni aprobowane, ale jednak akceptowalne. Akcja powieści rozgrywa się w Anglii 1912 roku. Dracula powraca jako wybawca: to nadal łotr, ale łotr sytuujący się po „słusznej” stronie. Broni społeczeństwa przed większym zagrożeniem, swoim odwiecznym wrogiem, wampirzycą hrabiną Elżbietą Batory (kolejną postacią zaczerpniętą z historii i przemienioną przez ludową wyobraźnię w potwora). Granice tolerancji społecznej zostały przesunięte na tyle, że mieści się w nich uczucie łączące kobietę i wampira, ale kobieta-wampirzyca wciąż jest piętnowana jako zjawisko nieakceptowalne. Część cech uznawanych dawniej za abiektalne, znalazło miejsce w przestrzeni społecznej, lecz granice, zwłaszcza te dotyczące kobiecości, wciąż istnieją.

Film Gary’ego Shore’a wpisuje się zarówno w nurt popularnych ostatnio „prawdziwych” wersji legend oraz znanych historii (króla Artura, Robin Hooda, podboju Troi, krucjat i in.) a także w nurt „prawdziwych” baśni, co oznacza zwykle naturalistyczną interpretację baśni jako opowieści fantasy dla dorosłych (m.in. baśni o Królowie śnieżce, która doczekała się dwóch ekranizacji, czy o Królowej śniegu). Dzieło nawiązuje więc do wydarzeń historycznych - walk księcia Transylwanii Vlady Draculi z Turkami - oraz mitu o wampirze Draculi.

Występują w nim trzy różne typy wampira. Pierwszy to demon, uosobienie wszystkiego, co złe, obrzydliwy stwór, bytujący w jaskini, w ciemności. Jego wygląd odzwierciedla jego naturę, za wyjątkiem ostatniej sceny, w której widzimy go współcześnie, w restauracji - tylko długie, obrzydliwe paznokcie pozwalają poznać, z kim mamy do czynienia. Abiekt, upostaciowanie zła, pierwszy wampir, stworzenie, które podpisało pakt z diabłem. Do niego przychodzi Dracula, który tutaj jest bohaterem solarnym. Tenże bohater solarny musi stać się wampirem, aby wypełnić swoje zadanie: ochronić kobietę, rodzinę i kraj przed zagrożeniem z zewnątrz, obronić cywilizację przed obcym jej elementem - armią ze Wschodu. Wampiryzm postrzegany jest jako zło, ale próbuje się go użyć w szlachetnym celu, a szlachetny człowiek może nad nim zapanować: mimo wielkiej pokusy Draculi udaje się powstrzymać od picia krwi i od ostatecznej przemiany, a i potem, kiedy wreszcie się ona dokonuje - w obronie syna - Dracula pozostaje sobą. Trzeci typ wampirów to ci, których Dracula ożywił, aby w krytycznym momencie pomogli mu pokonać Turków. Po przemianie przestali być ludźmi, a pokonawszy wrogów, obrócili się przeciw samemu Draculi i chcieli posilić się jego dzieckiem. Zależało im tylko na zaspokojeniu własnych instynktów, stali się bezmyślnymi krwiopijcami. Być może to, jakim wampirem człowiek się stanie zależy od siły i szlachetności jego charakteru przed przemianą: ludzie, których przemienił Dracula byli albo słabi, albo egoistyczni już za życia, w końcu to oni obrzucali inwektywami swojego władcę, powodowani strachem i

niezrozumieniem. Na szczęście zabijają ich pierwsze promienie słońca. Atrybuty wszystkich trzech gatunków wampirów są bowiem takie same: palą je promienie słoneczne, zabija ogień, szkodzi srebro, odstrasza symbolami religijnymi. Brakuje za to seksualnych aluzji, poza sceną, w której Dracula, chcąc kochać się z żoną, czuje potrzebę ugryzienia jej. Jednak to właśnie za jej sprawą, tak jak w tradycyjnym micie wampirycznym, w którym to kobieta wpuszcza wampira do świata ludzi, hrabia dopełnia przemianę: żona prosi go, by ją ugryzł, zmienił się i ratował ich syna oraz kraj. Tym razem jednak, w przeciwieństwie do ujęcia tradycyjnego, kobieta sprowadza wampira, aby ratować swoją cywilizację i wykonać przynależne jej obowiązki matki.

Tym razem też bohater solarny nie zwalcza wampirów, a wprowadza wampiryzm do swojego świata, sam staje się wampirem. Udaje mu się ocalić swój kraj i chociaż jego żona umiera, to po wielu stuleciach odnajduje jej kolejne wcielenie. Wampiryzm jednak nadal uosabia zło i w tym znaczeniu film wpisuje się w tradycyjną interpretację mitu wampirycznego. Jest przestrożą, że nie wolno wpuszczać obcego, złowrogiego elementu, nawet bohater solarny nie może posługiwać się niebezpieczną bronią, choćby w dobrym celu. Nie należy sięgać po to, co cywilizacja uznała za abiektalne, co odrzuciła, co jest jej obce, nawet w jej obronie przed innym obcym wrogiem. Dracula jest wyjątkiem, pokazuje, że można być szlachetnym wampirem - ale nawet taki wampir niechętny sprowadza katastrofę. Kiedy ożywia trupy, by ratować syna, te o mało go nie zabijają. Ma w sobie dość siły, by wystawić się na promienie słoneczne, ale ratuje go człowiek zahipnotyzowany przez jego stwórcę - ponieważ życie Draculi oznacza dla złego stwora wyzwolenie. Ostatnie ujęcie filmu ukazuje potwora w świetle dnia, w restauracji, z uśmiechem satysfakcji na twarzy, kiedy podnosi się z krzesła, by podążyć za Draculą i jego nowo odnalezioną ukochaną.

2. Wampiryzm jako zakon: Glenn Stranding, *Istota doskonała*, 2006

W tym filmie wampiry są postrzegane jako inna rasa, żyjąca w symbiozie z ludźmi. Są to tylko mężczyźni - Bracia - i tworzą najwyższą hierarchię kościoła. Uczą, pomagają i leczą. Mają przywileje, a na ich rzecz ludzie oddają krew, ale zarazem pozostają sługami ludzi, ich życie składa się z samych obowiązków, ascetycznych praktyk i wyrzeczeń, jest pozbawione przyjemności. Przypominają nieco Rycerzy Jedi, strażników Republiki z wizji Georges'a Lucasa. Są więc totalnym przeciwieństwem typowego wampira z klasycznych opowieści: on był wcieleniem antychrysta, oni są kapłanami.

Wampiry są więc z natury, czy też z powołania, uwarunkowania społecznego i pozycji, istotami dobrymi, chociaż Kościół, który tworzą jest instytucją nieco obłudną. Nie wynika to jednak z wampiryczności kierujących nim osób, lecz z samej natury kościoła jako instytucji patriarchalnej. Kościół zasadza się na lekceważeniu praw natury i deprecjonowaniu kobiety, filmowy Kościół próbuje się bez niej obejść nawet w procesie rozmnażania. Hierarchowie chcą poświęcić policjantkę Lilly oraz nienarodzoną wampirzycę, pierwszego wampira płci żeńskiej. W tym aspekcie Bracia również różnią się od wampirów z klasycznych narracji: wampir symbolizował wyzwolenie kobiety, uwolnienie tego wszystkiego, co społeczeństwo w niej tłumilo i uznawało za naganne, tymczasem tutaj to wampiry uosabiają opresyjne wobec kobiety społeczeństwo, tłamszenie jej instynktów - oraz swoich własnych.

Długotrwałe społeczne tłumienie naturalnych instynktów owocuje ich wypaczeniem i gwałtowną erupcją. Oszałały zbrodniarz Edgar, mówi, jak okropnie jest „urodzić się, aby służyć”. Zabija i zaraża - rozsiewa zarazę, która przemienia ludzi w krwiożercze bestie. Jest on dla narracji tym, czym był wampir dla klasycznej opowieści wampirycznej, z tą różnicą, że w tamtej zagrożenie przybywało z zewnątrz, tutaj narodziło się w łonie samego społeczeństwa na skutek nadmiernej opresyjności jego struktur. Edgar to abiekt, obrzydliwe stworzenie, które pożąda krwi, a zarazem z chęcią zmusza ofiary do picia swojej własnej. Sceny, w których skapuje ona z wenflonu ewokują sceny perwersyjnego seksu oralnego. Jego przeciwnikiem jest tutaj samotny wampir Silus, który w przeciwieństwie dla klasycznego bohatera solarnego, nie uosabia porządku społecznego, którego triumf jest niezbędny do szczęścia ludzkości. Silus staje w opozycji zarówno do Edgara jak i do Kościoła. Walczy o życie dla małej wampirzycy i o swoje prawo do normalnego, nie poddanego tylu restrykcjom życia. Sytuuje się pomiędzy patriarchalnością instytucji a zboczeniem Edgara. Ten złoty środek uosabia istota doskonała, narodzone naturalnie dziecko, kobieta-wampir. Powstała dzięki podaniu matce krwi wampira, co nawiązuje do klasycznej symboliki krwi jako ekwiwalentu spermy. Tym co reprezentuje tu wampir jest natura, nie wynaturzenie, prawo osoby do zaspokajania swoich potrzeb, które nie są piętnowane jako złe i nie wymagają społecznej represji.

3. Wojna wampirów i wilkołaków: Len Wiseman, *Underworld*, 2003

Film *Underworld* Lena Wisemana (2003) jest klasycznym filmem akcji, opowiadającym o wojnie dwóch gangów, równie dobrze mogłyby to być gangi białych i czarnych³⁰², bijące się o wpływy w dzielnicy, ich nadprzyrodzone zdolności to jedynie atrybuty służące uatrakcyjnieniu

³⁰²

Analogia tak jest tym bardziej trafna, że wilkołaki dość długo pozostawały niewolnikami wampirów.

akcji. Dlatego też rozbudowana tradycyjna symbolika seksualna wampira została zredukowana do pociągających ubrań (główna bohaterka walczy ubrana w lateksowy strój³⁰³, wszystkie wampirzyce noszą gorsety, a Wiktor wygląda jak hrabia Dracula). Wampiry reprezentują tu co prawda żądę władzy, ale w taki sam sposób jak reprezentuje ją tytułowy ojciec chrzestny w filmie Francisa Forda Coppoli, z tą tylko lekką różnicą, że wampiry wydają się mieć bardziej arystokratyczną a mniej dorobkiewiczowską proveniencję. Żaden z bohaterów, ostatecznie to gangsterzy, nie jest „dobry” z punktu widzenia społeczeństwa, ale też żaden nie jest nadnaturalnie zły – wampiry generalnie nie piją krwi ludzkiej, biorąc zaś pod uwagę indywidualną moralność, niektóre wampiry są „dobre”: potrafią kochać i współczuć, nie krzywdzą nikogo poza sobą nawzajem, odczuwają dokładnie takie same emocje, jak ludzie. Podobni są do ludzi także w tym względzie, że mogą jak oni prokreować³⁰⁴, choć oczywiście mogą także przemieniać ludzi poprzez ugryzienie. Te dwie rasy mogą się ze sobą skrzyżować, co wampiry uznają za degradację. Jak zwykle w tego typu filmach jeden gang wydaje się bardziej sympatyczny od drugiego – widz odczuwa bowiem potrzebę identyfikacji, określenia tego „dobrego”³⁰⁵ – początkowo jest to wampirza mafia, następnie obraz się odwraca. Wilkołaki, gnębione tradycyjnie pewnym kompleksem niższości względem wampirów, i wampiry rywalizują ze sobą, choć mają wspólnych przodków³⁰⁶ i zasadniczo niewiele się między sobą różnią: tak samo gryzą i analogicznie jednych zabija światło, drugich srebro, jedyną różnicą jest to, że wilkołaki podlegają transformacji. Na tym tle widz obserwuje zmagania pary sprawiedliwych walczących z niesprawiedliwością – sami przeciwko wszystkim³⁰⁷.

4. Legalny wampiryzm: John Dahl, Michael Lehmann, Scott Winant, Alan Bail, *Czysta krew*, 2008-2014 (serial) oraz Charlaine Harris, seria *Sookie Stockhouse*, 2001 - 2013 (cykl książek)

Serial *Czysta krew*, choć abiektalna, złowroga i krwiożercza natura wampirów zostaje w nim pokazana w sposób bardzo naturalistyczny, przechyla szalę na stronę sympatii dla krwiopijców, a

³⁰³ Choć oczywiście praktycznie każda superbohaterka, od kobiety-kota począwszy, musi mieć seksowne ubranie.

³⁰⁴ Status ontologiczny wampirów i wilkołaków jest tu jasny: są to inne gatunki, ale ich istnienie jest wytłumaczalne biologicznie nie metafizycznie.

³⁰⁵ Film akcji należy do kina gatunków a od takiego widz oczekuje jasnych rozgraniczeń na dobro i zło.

³⁰⁶ Zgadzałoby się to z etymologiczną proveniencją obu gatunków, których, jak już pisałam wcześniej, kiedyś nie rozróżniano.

³⁰⁷ Chwył dość typowy dla filmów akcji. Schemat filmu bardzo przypomina schemat filmu Andrzeja Bartkowiaka *Romeo musi umrzeć* (2000): członkowie dwóch przeciwnych gangów zakochują się w sobie, w tle walka o władzę i wpływy oraz spiski i intrygi wewnątrz mafii a także zdrady i tajne porozumienia między ich członkami.

przynajmniej niektórych z nich. Zawiera wiele elementów tradycyjnych: wampir musi być zaproszony, aby móc wejść do domu³⁰⁸, nie może wyjść na słońce, zabija go ogień. Wyjątkowo silne i dosłowne są skojarzenia seksualne: seks i picie krwi są nie tylko wymienne w pewien sposób, ale także często połączone, a wampirza krew daje wyjątkową potencję i zwiększa libido. Pojawia się też wiele elementów nowych i nowatorskich, przede wszystkim to, że wampiry są jawne. Ich ujawnienie się stało się możliwe dzięki wymyśleniu sztucznej krwi (bycie „dobrym wampirem” stało się więc łatwiejsze). Pewnym novum jest także picie krwi wampirów – co prawda w innych powieściach także zdarzało się, że wampiry ulecały bliskich sobie ludzi dając im do wypicia swoją magiczną krew³⁰⁹, nie stanowiła ona jednak do tej pory używki, halucynogennej i wpływającej na popęd seksualny. W związku z tym rozwija się zjawisko polowania na wampiry dla pieniędzy, nie mające nic wspólnego ze Stokerowską ideą walki ze złem. Nie jest więc kwestią całkowicie jasną, kto poluje na kogo ani która ze stron ma rację moralną. Charakterystyczne dla serialu jest to, że wampiry nie są ani bałkańskie – nie są to obrzydliwe stwory – ani bajroniczne – nie są piękne. Pozostają takimi, jakimi były za życia: czasem łysi, czasem grubi. Również ich wygląd podkreśla, że są jak ludzie: i dobrzy i źli.

Postać wampira jest niejednoznaczna. To ciągle niebezpieczny ale i podniecający inny, nawet jeśli został w pewien sposób oswojony. Stał się rodzajem bohatera bajronicznego: zakochanego zbrodniarza³¹⁰. Jako *Dracula* był fallicznym symbolem zła i rozpusty, przed którym mężczyzna musiał chronić kobietę i społeczeństwo. Teraz jego istnienie zostało zalegalizowane – także w sensie prawnym. To on chroni społeczeństwo, także przed samym sobą (kontrolując się, kiedy pije ludzką krew lub pijąc sztuczną). Z lunarnego złoczyńcy przemienia się w solarnego bohatera. Oznacza to, że wszystkie popędy uosobione przez niego i do tej pory represjonowane, znajdują sobie miejsce w kulturze i w życiu³¹¹. Zostają w pewien sposób skatalizowane, tak aby wyzwalenie ich nie wymknęło się spod kontroli, w myśl zasady, że lepiej dopuścić perwersję, zanim stłumiona zmieni się w dewiację³¹². Nadal przecież nie wszystkie zachowania są dopuszczalne. Zobrazowane

308 Z tym, że zaproszenie to można zawsze cofnąć.

309 Zdarza się to na przykład w *Pamiętnikach wampirów*.

310 Jest to typ bardzo mocno oddziaływający na kobiety: mężczyzna, który nienawidzi całego świata, za wyjątkiem jednej ukochanej kobiety – tak jak Korsarz z powieści poetyckiej George’a Byrona. Jeszcze lepiej jest, kiedy łotr zmienia się pod wpływem miłości – tak jak Kmicic z *Potopu* Henryka Sienkiewicza. Jest to stary motyw Pięknej, która oswaja Bestię.

311 Ma tu głównie na myśli rozluźnienie się norm dotyczących dopuszczalnych zachowań seksualnych.

312 Im bardziej kostyczna i represjonująca jest oficjalna kultura, tym więcej występuje w niej nurtów podziemnych, nieoficjalnych. Nie bez powodu to epoka wiktoriańska zrodziła postać Draculi.

zostaje to przez opozycję dobry – zły wampir i ta opozycyjność wyznacza granicę³¹³. Granica ta od czasów Stokera – kiedy wampir był po prostu potworem – została przesunięta – istnieją dobre wampiry – ale wciąż istnieje i jeśli zostaje przekroczona wkracza się do strefy zakazanej.

Choć kobieta jest bardziej samodzielna, a jej związek z wampirem legalny, mimo że nadal trudny i rzadko występujący, zasada pozostaje taka sama jak w *Draculi* Stokera: kobieta musi przebywać pod opieką mężczyzny: Bill ratuje Sookie za każdym razem, kiedy jest to konieczne. Zdobyć ukochanej jest w pewnym sensie, tak jak w klasycznej powieści awanturniczej, nagrodą dla dzielnego mężczyzny, który ją uratował. Różnica jest jednak zasadnicza: wampir jest tym, który ratuje, a nie tym, przed którym się ratuje. Jeśli więc Lucy została skazana na potępienie za zadawanie się z wampirem, stało się tak dlatego, że epoka wiktoriańska piętnowała indywidualną seksualność kobiety. Jeśli więc w XXI wieku powstają dzieła, w których występują związki kobiety z wampirem, oznacza to, że społeczeństwo daje kobiecie przyzwolenie na odczuwanie rozkoszy. Oczywiście, jak zaznaczyłam wyżej, przyzwolenie to ma swoje granice, a proces wyzwolenia seksualnego kobiet nie został ukończony. Istnieją środowiska konserwatywne – takie jak Kościół Słońca – które samo istnienie wampirów uznają za abominację oraz ludzie, którzy nadal rzucają odium na wszystkie żyjące z wampirami kobiety. Można uznać, że znów mamy do czynienia z konfliktem pomiędzy patriarchalnym skostniałym kościołem³¹⁴ a totalnym wyzwoleniem oraz szeregiem stanowisk pomiędzy. Konflikt ten charakteryzuje w jakiś sposób rozdarcie współczesnego świata. Znamienne jest także to, że nie pojawia się pozytywna postać wampirzycy.

Podobnie jak w powieściach Anne Rice pojawia się motyw pierwszego wampira i tak samo jak w filmie *Dracula 2000* Patricka Lussiera (2000) rodowód wampirów wywodzi się od biblijnego zbrodniarza – w filmie od Judasza, w serialu od Kaina. Bóg rzucił na niego klątwę za bratobójstwo: będzie wiecznie żył z Kainowym piętnem – z piętnem krwi. Taka proveniencja neguje demoniczne pochodzenie wampirów, ale zachowuje mistyczne wyjaśnienie ich złej natury i wyjaśnia, dlaczego tak trudno im być „dobrymi” i zintegrować się z ludźmi – Bóg skazał Kaina na życie poza społeczeństwem.

³¹³ O tej opozycji pisał Charles F. Altman w artykule *W stronę teorii gatunku filmowego*, wydanym w oryginale jako *Towards a Theory of Genre Film*, w zbiorze pt. *Film: Historical - Theoretical Speculations*, The 1977 Film Studies Annual. Part Two, Phasantville, 1997". Jako jedną z cech kina gatunku wymienia tam opozycję dobry – zły. O kinie gatunku zaś pisze, że służy przeżywaniu tego, co zakazane bez konieczności ponoszenia konsekwencji ani poczucia winy: pozwala na połączenie tego co pozakulturowe z tym co kulturowe. Widz może zaspokoić swoje najbardziej wstydlive pragnienia, napawając się widokiem przemocy i wyuzdania a zarazem nie wykraczać poza dopuszczalne normy – zbrodniarz w końcu zostanie przecież ukarany. Wydaje się, że to samo dotyczyło od zawsze dzieł o tematyce wampirycznej. U Brama Stokera była to opozycja Dracula kontra dzielni mężczyźni, w *Czystej krwi* oraz innych utworach takich jak *Pamiętniki wampirów* czy *Zmierzch* opozycję tę wyraża stosunek dobry – zły wampir.

³¹⁴ Idea ta pojawiła się już w omawianym wcześniej filmie *Ksiądz* Scotta Stewarta.

Serial powstał na podstawie książek Charlainy Harris o Sookie Stockhouse, z których pierwszą jest *Martwy aż do zmroku*, wydana w 2004 roku. Także w powieści wampiry, mimo że stały się częścią społeczeństwa, wciąż budzą kontrowersje. Przyjęcie wampira na łono społeczeństwa przypomina wszak osvajanie kobry – sztuczna krew nigdy nie zaspokoi go zupełnie. Ponadto jest silny i opanowany gwałtownymi emocjami oraz głodem – wielu ludzi w takiej sytuacji także zachowywałby się niegodziwie³¹⁵. Istnieją wampiry takie jak Bill, które starają się zintegrować ze społeczeństwem, jest to jednak trudne, po tylu latach wykluczenia. Światy wampirów i ludzi nie są do końca przystawalne, zupełna asymilacja nigdy nie będzie możliwa: wampiry posiadają własną strukturę, oparta na sile – plemienną, są drapieżnikami i wiele z ich zachowań jest atawistycznych³¹⁶. Nawet Bill nie do końca potrafi on odczuwać tak jak ludzie, choć bardzo za tym tęskni. Inni żyją w swojej zamkniętym środowisku, przyzwyczajeni do tego, że nie ma dla nich miejsca w ludzkiej społeczności, wykorzystują swój „coming out” nie do tego, by się zasymilować, ale do tego, by żerować na ludziach. Silnie podkreśla się, że wampiry to zwykli ludzie, którzy padli ofiarą wirusa³¹⁷, jego status ontologiczny wciąż pozostaje jednak niejasny. Na końcu powieści Sookie doznaje szoku, kiedy dowiaduje się, że Bill najprawdopodobniej jest trupem – istotą nadnaturalną, ożywioną za pomocą jakiejś niezwyklej magii. Wampir zawsze pozostanie istotą nienaturalną i niekulturalną – abiektem.

Podtekst seksualny picia krwi jest tu nawet wyraźniejszy niż w serialu – picie krwi nie stanowi jedynie dodatku do aktu seksualnego, ale w pewnej mierze jego substytut: tak jak mężczyzna posiada kobietę poprzez akt seksualny, tak wampir posiada ją, żywiąc się nią³¹⁸. Istnieje specjalny rodzaj prostytutek specjalizujących się w oddawaniu swojej krwi (znamiennie jest to, że oddawaniem krwi zajmują się właśnie prostytutki). Napicie się krwi kochanki stanowi także dopełnienie spełnienia seksualnego, dla obu stron: wampir penetruje podwójnie – zębami i fallusem, kobieta otwiera się w zwielokrotniony sposób: poprzez pochwę i poprzez otwór w tętnicy³¹⁹: „Poczułam niewielki, choć ogromnie ekscytujący ból, nie tylko zresztą w szyi, lecz także znacznie niżej, gdyż właśnie całkowicie się otworzyłam na mojego kochanka”³²⁰. Zarazem ona

³¹⁵ Charlaina Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.135

³¹⁶ Jak wyżej, s.276-277

³¹⁷ W tym sensie wizja ta zbliża się do *Jestem legendą* Richarda Mathesona oraz *Wpuść mnie* J.A. Lindqvista.

³¹⁸ Bill powtarza, że Sookie jest jego, żeby nikt inny nie mógł się nią żywić.

³¹⁹ Znamienne jest też, że wampiry te piją krew nie tylko z szyi, bardzo lubią także tętnice udowe.

³²⁰ Charlaina Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.180

wtryskuje krew w jego usta, co jest odwróceniem ról męskiej i żeńskiej – w ten sposób zespolenie jest zupełne a zaspokojenie odbywa się na wszystkich poziomach, pozwalając każdemu z kochanków przeżyć orgazm na sposób męski i żeński równocześnie. Płynność ról seksualnych jeszcze bardziej widoczna w sytuacji, kiedy to Sookie pije krew Billa³²¹. Z kolei wątek picia wampirze krwi nie jest tak rozwinięty jak w *Czystej krwi*.

Natomiast postać kobieca jest znacznie silniejsza niż w serialu³²², bardziej samodzielna i zdecydowanie mniej uzależniona od swojego mężczyzny – wampira. Książka zaczyna się w momencie, w którym Sookie ratuje Billa z rąk ludzi, którzy chcą zabrać jego krew. Idąc do baru dla wampirów także stara się go chronić, chce rozwiązać sprawę zabójstw, by odsunąć od niego podejrzania³²³. Dziewczyna posiada zdolności penetracyjne – wnikanie w umysły innych ludzi – tradycyjnie uznawane za męskie przymioty. Być może dlatego przeraża mężczyzn i pozostaje niejako na marginesie społeczności, podobnie jak wampir. Kobieta nie powinna mieć takich zdolności, sprawia to, że w jakiś sposób posiada cechy obu płci i w tym sensie podobna jest do wampira. Różnica polega na tym, że jej zdolności odbierają jej libido – czynią jąby bezpłciową – wampir zaś jest, jak pisałam wyżej, niejako obupłciowy. Wampir rozbudza jej seksualność, rozbudza w niej kobiecość, kastrując ją z męskich cech – jego myśli nie może słyszeć – przy nim może być kobietą. Jest to w pewnym sensie tradycyjne ujęcie: wampir zawsze rozbudzał w kobiecie uśpione, nieuświadomione pragnienia – dlatego na swoje ofiary wybierał specyficzne kobiety, które takie pragnienia posiadały³²⁴. Wampir związany jest ze wszystkimi możliwymi perwersjami: homoseksualnością, biseksualnością, sadyzmem, nekrofiliją³²⁵. Łączy instynkt śmierci z libido³²⁶. Wzbudza to ekscytację i fascynację³²⁷, co wynika z naturalnych skłonności ludzkiej psychiki³²⁸, ale

³²¹ Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.238

³²² Podobnie książkowa Elena jest silniejsza od swojego odpowiednika w serialu *Pamiętniki wampirów*.

³²³ Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.165

³²⁴ Co z kolei owocowało tym, że te kobiety pozostawały w niejako w kręgu podejrzeń, jak pisałam wcześniej.

³²⁵ Być może te eksperymenty seksualne były po prostu efektem długiego życia i związanej z tym nudy (Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.145).

³²⁶ „Každy, kto tutaj przychodzi, w jakiejś mierze tego pragnie (...). Właśnie tym przecieź jesteźmy. Śmiercią” – mówi wampirzy barman (Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.132).

³²⁷ W wampirzym barze wszyscy myśleli tylko o seksie – tylko z tym kojarzyły im się wampiry (Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.140).

³²⁸ „JB myślał o Dawn, która zginęła w trakcie brutalnego stosunku seksualnego (...) i jej śmierć – mimo iż straszna – wydawała mu się równocześnie jakoś ekscytująca” (Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s. 105)

dopuszczalne jest tylko do pewnego stopnia, kobieta, która przekroczy granicę, zostaje potępiona³²⁹. Wiąże się to w pewnym stopniu z kompleksami zwykłych mężczyzn, którzy nie mogą zaspokoić kobiety, uznają jej pragnienia za zboczone³³⁰. Oczywiście istnieje pewna grupa, choć nie tak wyraźnie zarysowana jak w serialu, która uznaje za godne potępienia wszystkie kobiety zadające się z wampirami, nawet z takimi wampirami jak Bill: a nawet dla tych, którzy dopuszczają myśl o związku z wampirem, bycie ugryzioną pozostaje tematem tabu³³¹.

Dla zabójcy Rene kobiety zadające się z jakimkolwiek wampirem stają się obrzydliwe, widzi Sookie jako rozpustnicę – w sposób bardzo tradycyjny, tak jak Stokerowscy mężczyźni postrzegali Lucy – wkracza ona w strefę bardzo intensywnej³³² abiektalności. Sookie obrzydza go i pociąga zarazem: chce ją zabić i zgwałcić – rytuał wbicia kołka w Lucy był symbolicznym wbiciem fallusa – w ten sposób mężczyzna powtórnie brał kobietę w swoje posiadanie, odbierał ją wampirowi, ukrócał jej rozpasanie – Rene zamierza zrobić to w sposób dosłowny, pokazać wyższość solarnego mężczyzny nad wampirem. Przebicie Lucy kołkiem miało też na celu zażegnanie nekrofilskiej pokusy – symboliczne wbicie kołka zastępowało wbicie fallusa – Rene nie chce zadowolić się aktem symbolicznym. Udowadnia, że wiele z tego, o co ludzie posądzają wampiry, jest projekcją ich własnej podświadomości – Rene rzutuje na zabijane kobiety swoje własne zboczenia. Znamienne jest, że zabójca nie poluje na wampiry, a na ich kobiety: każąc je za to, że sprzeniewierzyły się cnotliwej roli, którą kobieta powinna mieć. Kontrowersje wokół postaci wampira można sprowadzić do dylematu: czy pozwolimy wampirom wejść do społeczeństwa, czyli uwodzić nasze kobiety? A co z tego wynika: czy damy im tyle wolności, by mogły same decydować, czego chcą?

Na tym tle dochodzi do konfliktu solarny mężczyzna – wampir: Sam – Bill, z tą różnicą, że Sam też nie jest człowiekiem, jest zmiennokształtnym, czymś w rodzaju wilkołaka³³³. Dla bardziej tolerancyjnych konflikt ten, jak wspomniałam wyżej, zarysowuje się na linii: dobry – zły wampir

³²⁹ Ludzie twierdzili, że kobiety cieszące się wątpliwą reputacją, zasłużyły sobie na śmierć (Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.124).

³³⁰ „Wypychał z myśli upokorzenie, które odczuwał, kiedy Dawn pragnęła, by ją uderzył, a on nie mógł...” (Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.106). A ukryte pragnienia tego typu mają nie tylko takie kobiety jak Dawn, również Sookie je odczuwa: osiągnęła orgazm, kiedy została zgwałcona przez Billa na cmentarzu.

³³¹ Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.184-185

³³² Jak pisałam wyżej, wampir zawsze w jakimś zakresie pozostaje abiektalny, zakres ten bywa jednak redukowany do minimum jak w *Zmierzchu* lub rozszerzany do maksimum jak w *Draculi* Stokera.

³³³ Podobny motyw pojawi się w *Zmierzchu* i *Pamiętnikach wampirów*: wilkołaki będą po stronie natury przeciwko nienaturalnym wampirom, a tym samym po stronie społeczeństwa przeciwko niepokojącym abiektom.

(w tym kontekście dobry wampir staje po stronie ludzi, jest ich obrońcą³³⁴). Dla tych kobiet jednak, które wybiorą złego wampira, nie ma litości – są bezwzględnie potępione. Granica tolerancji będzie jednak sukcesywnie przekraczana: w kolejnych tomach Sookie zwiąże się ze znacznie bardziej niepokojącym wampirem Eric'em.

5. Rozpaczliwe pragnienie człowieczeństwa: Toby Whithouse, *Being human*, 2008-2013

To serial obyczajowy o perypetiach mieszkających pod jednym dachem ducha, wilkołaka i wampira, którzy próbują żyć jak normalni ludzie. Najłatwiej przychodzi to wilkołakowi, bo tylko on jest autentycznie żywy, udaje mu się nawet mieć dziewczynę i dziecko. Największą przeszkodą dla każdego z nich są ich własne lęki – uważają się za potworów. Natomiast kiedy już zdobywają się na odwagę i postanawiają te lęki pokonać, pojawia się jakiś problem. Wkrótce zaś ten problem przemienia się w ciąg coraz poważniejszych problemów.

Wampiry żyją w klanach, organizacja przypomina struktury mafijne. Istnieją pierwotni, ale wcale nie są silniejsi od reszty. Zostają zgładzeni przez młodszego wampira, który przejmuje ich stanowiska. Wampiry żywią się krwią, a ich potrzeb nie zaspokajają krew z torebki, ponieważ, jak wyraził się jeden ze starszych, żywią się życiem. Autorzy powrócili tu do tradycyjnego rozumienia wampiryzmu, w którym krew była tylko symbolem wysysania życia, a wampir obrazował śmierć żywiącą się życiem. Wykorzystano także wiele innych aspektów tradycyjnego mitu wampirycznego: wampiry nie lubią czosnku, nie rozmnażają się płciowo, nie kopulują, za to czynności związane z krwią mają w ich wykonaniu intensywnie seksualne zabarwienie: istnieją filmy pornograficzne, w których przedstawiane są wymyślne sceny picia krwi, niektóre prostytutki specjalizują się w jej oddawaniu, a moment, w którym wampir się posila, może zapewnić ofierze rozkosz. Romansując, Rebecca i Aiden piją nawzajem swoją krew, a w pewnym momencie chcą rzucić się na ludzi i wspólnie napić się ich krwią w trójkącie o wyraźnie erotycznym wymiarze. Wizja wampirów przypomina tę stworzoną przez Ann Rice: wampiry mają uczucia, ale są one tragiczne, nigdy nie mogą być czyste, zawsze zabarwia je żądza krwi. Ich miłość żywi się życiem drugiej osoby, nie może być więc czystą dobrą miłością. Rebecca tworzy wampirze dziecko, tak jak Lestat stworzył Claudię w *Wywiadzie z wampirem*, zamieniając dziewczynkę w wampira. I tak jak Claudię, tak dziecko Rebecce trzeba było zabić. Ich relacja stanowiła wypaczenie naturalnej więzi

³³⁴ Symboliczna w tej mierze jest scena wtargnięcia „złych” wampirów do baru (Charlaine Harris, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004, s.188-189).

matki i dziecka. Wampiry nie mogą niczego w pełni przeżyć, dlatego tak wielu z nich rezygnuje z próbowania.

Wampiry uważają się za lepszych od ludzi, pragną dominować. Z tego samego powodu nienawidzą wilkołaków (główny bohater jest w tym wyjątkiem), które jako jedyne z monstrów są żywe, jak mówi jeden z bohaterów. Bishop chce się ujawnić, nie dlatego, że pragnie żyć jak ludzie, ale powodowany pychą. Do tej pory wampiry żyły na marginesie społeczeństwa, Bishop chce z nich uczynić liderów. Twierdzi, że dzięki temu wampiry nie będą już zabijać dla pożywienia, ale w istocie jego pomysł jest monstrualny, oznacza wojnę z ludźmi i ich zniewolenie. Jest on uosobieniem zła, tak jak był nim wampir w klasycznej narracji. Istnienie wampirów jest bowiem konieczne, każde społeczeństwo potrzebuje mieć margines, obiekt, ale obiekt nie może przejąć nad nim władzy. Jednak poza Bishopem większość wampirów godzi się ze swoją rolą i życiem poza społeczeństwem, w niezbyt uciążliwej koegzystencji, zachowując dystans. I choć główny bohater próbuje żyć jak człowiek, wampir nigdy nie będzie żył normalnie, zawsze pozostaje poza głównym nurtem życia, ponieważ nie jest żywy (wilkołakowi jest łatwiej). Abiektałość, którą uosabia może być tolerowana, ale nie akceptowana. Jest konieczny, ale musi pozostać tym, czym jest: uosobieniem tego, co niemożliwe do zaakceptowania.

6. Zachodnia interpretacja mangi: Kurt Wimmer, *Ultraviolet*, 2006

Zarówno w czołówce filmu, jak i w jego fabule oraz ogólnej estetyce wyraźne są inspiracje japońską mangą oraz anime. Jest to o tyle ciekawe, że topos wampira został przyjęty w Japonii z kultury zachodniej, następnie zaś w przetworzonej wersji z powrotem znalazł się w zachodnim filmie. To rodzaj podwójnego, zwrotnego, zapożyczenia. Dzięki niemu akcja rozgrywa się w ciekawych, futurystycznych dekoracjach, a bohaterka posługuje się kataną. W filmie ważną rolę pełni Kościół, podobnie jak w *Istocie doskonałej* oraz w wielu dalekowschodnich utworach wampirycznych (patrz Rozdział VIII), które wraz z postacią wampira adaptowały i przetworzyły motyw instytucji Kościoła (zwykle inspiracją lub bezpośrednim odniesieniem jest Kościół katolicki).

Wampiryzm jest chorobą - hemofagią (nazwa pochodzi od słów oznaczających spożywanie krwi). Wywołuje ją wirus, który został odkryty, czy też stworzony, przez naukowców, podobnie jak w *Jestem legendą*, z tymże w filmie Francisa Lawrence'a ludzie dążyli do odkrycia leku, natomiast w filmie Wimmera ich motywacja była mniej szlachetna - chcieli stworzyć superżołnierzy. Ich celem nie była ochrona życia, lecz władza. W ten sposób powstała nowa rasa: wampiry są

niezwykle szybkie, mają kły i potrzebują krwi, ale nie poją jej, tylko poddają się regularnym transfuzjom, jak niektórzy poważnie chorzy oraz niejeden sportowiec. Dlatego też symbolika wampiryczna nie ma tu podtekstu seksualnego, jedyny motyw związany z seksem to macierzyństwo lub jego dotkliwy brak. Wampiry wyglądają jak normalni ludzie, nie są ani szczególnie piękni (choć główna bohaterka, jak większość bohaterek filmów akcji, jest niezwykle atrakcyjna). Wkrótce potem okazało się, że choroba wampiryzmu może być śmiertelna, a zarazić się można przez kontakt z jakimkolwiek płynem ustrojowym: krwią, śliną lub łzami... Aluzja do AIDS i paniki, która swojego czasu ogarnęła społeczeństwo z tego powodu, wydaje się oczywista. Odkrycie miało poważne skutki: ludzie zaczęli wyniszczać to, co sami stworzyli. Podobnie jak w *Jestem legendą* wirus sprowadził zagładę na niewinnych ludzi - ale tym razem na tych, którzy zostali zarażeni, nie z własnej woli. Do eksterminacji, jak do holokaustu, doszło po pewnym czasie: najpierw nakazano wampirom nosić opaski na ramieniu, potem zamknięto ich w gettach, a następnie zaczęto zabijać, aż prawie całkiem ich wyeliminowano. Hemofagowie podjęli walkę w obronie życia i w ramach odwetu - tak samo zrobiliby zdrowi ludzie w ich sytuacji.

Główną bohaterką jest kobieta, mężczyzna zostaje sprowadzony do roli jej pomocnika. Jej osobista historia przypomina historię bohaterki *Kill Billa* Quentina Tarantino: zabito jej męża, usunięto ciążę wbrew jej woli i zarażono hemofagią. Walczy o przetrwanie i mści się na swoich oprawcach, ale pod bezlitosną powłoką kryje się czułe serce matki. Spotyka małego chłopca, które zazarcie broni. Tematyka jest bardzo kobieca (macierzyństwo), znamienne jest również fakt, że to kobieta chroni chłopca, podczas gdy w klasycznej narracji to mężczyzna chronił kobietę. Jednak Violet nie jest kobiecym odpowiednikiem bohatera solarnego, jest czymś zupełnie innym, odrębnym, żeńskim typem bohaterki. Bohater solarny walczył o utrzymanie status quo cywilizacji, był jej przedstawicielem, tymczasem wampirzyca cały czas pozostaje poza cywilizacją i walczy z patriarchalnym, faszystowskim społeczeństwem, rządzonym przez samych mężczyzn. Znaleźli oni oparcie w Kościele katolickim (to już w zasadzie tradycja wyobrazeniowa). W ten sposób skupili w swoim ręku trzy rodzaje władzy: polityczną (państwo), religijną (Kościół) i epistemologiczną (naukę, która zgodnie z teorią Michela Foucault jest zarówno rodzajem władzy, jak i jej narzędziem); czyli wszystkie dostępne narzędzia opresji rasowej i płciowej. To, co reprezentuje kobieta nie tylko może, ale i powinno istnieć - kobiecość rozumiana nie tyle jako seksualność, co jako sposób postrzegania, naturalność, macierzyństwo, będące nadzieją dla świata. Nie oznacza słabości, to tylko mężczyźni tak twierdzą. Stoi w całkowitej opozycji do świata mężczyzn, którego przedstawiciel próbuje zabić własnego syna. To ona, kobieta, wampirzyca, symbolizuje życie; obrońca męskiej cywilizacji, wicekardynał, symbolizuje śmierć, chce wymordować tysiące ludzi w

imię porządku i formy, które zwykle były waloryzowane dodatnio i utożsamiano z pierwiastkiem męskim. Bohater solarny i cywilizacja, którą reprezentuje są złem, wampirzyca - wybawieniem. Co więcej, bohater solarny to zaślepiiony żądzą władzy hipokryta, który sam jest wampirem, maskującym swoją chorobę i tępiącym ją u innych.

7. Miłość, rodzina, wampiry i wilkołaki - połączenie wielu wątków mitu: Julie Plec, Kevin Williamson, *Pamiętniki wampirów*, 2009 - 2017 (serial) oraz Lisa Jane Smith, seria *Pamiętniki wampirów*, 1991 - 2010 (cykl książek)

Kolejnym bijącym rekordy popularności serialem o wampirach są *Pamiętniki wampirów*. Stanowi on kolejny krok naprzód w stosunku w kierunku ich ukulturowienia: wampiry nie są ze swojej natury ani dobre ani złe (choć oczywiście mają do zła predyspozycje). Scenarzysta zakłada ciągłość egzystencji po przemianie: jako wampir pozostaje się tą samą osobą, którą było się jako człowiek. Pozostaje nią nawet jeszcze wyraźniej, ponieważ jego uczucia i cała jego osobowość zostają zwielokrotnione. Z tego powodu miłość do człowieka, tak jak akt seksualny, nie zawsze kończy się piciem jego krwi. Wampiry odczuwają szczególny pociąg do krwi ukochanych osób, ale mogą go powstrzymać, nie potrzebują wysysać krwi, aby odczuwać przyjemność fizyczną, seks z nimi przypomina zwyczajny ludzki stosunek. Wampir pozostaje symbolem fallicznym jako niezwykle piękna istota, która ma nadzwyczajną potencję, ale nie symbolizuje żadnej szczególnej perwersyjności, związek kobiety z wampirem obrazuje raczej prawo do wolności życia intymnego, która w XXI wieku nie równa się już, jak w czasach Stokerowskich, deprawacji.

Również wampirzyca może być dobrą osobą (Lexi, Caroline) i nawet ta z pozoru niegodziwa i rozpustna (Katherine, która w czasach wojny secesyjnej uwiodła większą część mężczyzn z Mystic Falls, w tym obu braci Salvatore) posiada szlachetne cechy charakteru. Związek z istotą nadnaturalną wciąż jest problematyczny, okazuje się jednak możliwy w przypadku Eleny i Stefana. Inaczej jest w przypadku Caroline i Matta czy Anny i Jeremy'ego. Damon i Stefan jako ludzie także próbowali być z wampirzycą Katherine i skończyło się to dla nich tragicznie. Są to resztki tradycyjnej szowinistycznej kultury, zakładającej, że dominującą rolę w związku powinien mieć mężczyzna, jeśli tak nie jest, kobieta, nawet wbrew swojej woli, przyniesie mu zgubę.

Kobieta wciąż jest tą istotą, która ma pozostać pod ochronę mężczyzny. Wampirzyca może nie być złą osobą, ale kiedy Elena się zmienia, Stefan usiłuje odnaleźć dla niej lekarstwo. Stefan i Damon obrazują różne stopnie wyzwolenia kobiety: Stefan stawia granicę, których nie powinna przekroczyć, mimo że sam jest wampirem, Damon nie widzi problemu w tym, że Elena stała się wampirzycą. Stefan jest bezpieczną przystanią, ale Damon daje „miłość, która pochłania”.

Pamiętniki wampirów można uznać za złagodzoną wersję sagi Anne Rice: Damon przypomina Lestata, ale jest od niego bardziej ludzki. Oczywiście wiele wampirów po przemianie zamienia się w bestie i odcina od ludzkiego życia – o ile jednak u Rice takie odcięcie było koniecznością, o tyle tu jest wyborem. Lestat w *Opowieści o złodzieju ciał* próbuje powrócić do ludzkiej kondycji, ale nie udaje mu się to nawet w ludzkim ciele – nie jest już człowiekiem i nigdy już nie nim nie będzie. W *Pamiętnikach* powrót do człowieczeństwa jest trudny, ale nie jest niemożliwy, zawsze i dla każdego istnieje szansa, bo w każdym wampirze tkwi człowieczeństwo. Oczywiście ze swej natury jest drapieżnikiem, może „wyłączyć swoje człowieczeństwo”, stłumić je dzięki krwi i żądzy polowania. Jest to częstokroć łatwiejsze wyjście, ponieważ, jak napisałam wyżej, zachowanie ludzkich uczuć oznacza ciągłe zmagania ze swoim instynktem i poczuciem winy³³⁵. Picie krwi zagłusza je i jest w stanie zastąpić nawet rozkosz fizyczną, ale człowieczeństwa nie da się na stałe wykorzenić z umysłu wampira³³⁶. Inną cechą wspólną sagi Anne Rice i *Pamiętników wampirów* jest dążenie do odkrycia prapoczątku, źródła wampiryzmu (co prawda w *Pamiętnikach* odkrycie to nie jest intencjonalne, niemniej następuje). Jest to jeden ze sposobów uwiarygodniania akcji, ale także znak przypisania bytowi wampira znaczenia. W *Pamiętnikach* wampirów proces ten zdaje się nie mieć końca: zaledwie widz poznaje rodzinę Pierwotnych, dowiaduje się o Silasie – pierwszej istocie nieśmiertelnej.

Naturalnymi wrogami wampirów są wilkołaki i czarownice, jako reprezentanci sił przyrody³³⁷, która broni się przed tym, co uznaje za wynaturzenie. Wilkołak jest żywy, wampir – martwy. Wilkołak, choć również wykluczony ze społeczeństwa, nie jest wykluczony ze świata natury – wilkołactwo jest naturalną przypadłością, jest dziedziczne. Wampiryzm został stworzony wbrew naturze po to, by rzucić jej wyzwanie – by być silniejszymi od wilkołaków. Ugryzienie wilkołaka może zabić wampira, choć na ogół to wampir wygrywa starcie. Pod pewnymi względami te dwie istoty są sobie przeciwstawne: wampiry to samotnicy, wilkołaki są stadne, wilkołactwo jest bolesne i niekontrolowane, ale zdarza się raz w miesiącu, wampirem jest się zawsze. Obie przypadłości były tradycyjnie kojarzone ze zbrodniami seksualnymi – wampir symbolizuje wszelkie dewiacje, jakich ofiarą może stać się kobieta, wilkołak był tych dewiacji konsekwencją –

³³⁵ W tym względzie również przypomina to koncepcje Rice: wampir cierpi, ponieważ kocha ludzi i jednocześnie musi żywić się ich krwią.

³³⁶ Ciągła walka między ludzką i drapieżną naturą przywodzi na myśl słowiańskie wierzenia dotyczące wampirów: wierzono, że wampir to osoba, która ma dwie dusze lub dwa serca – dobre i złe (za życia miała się kierować tą dobrą duszą, po śmierci dominuje zła; Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków, 2003, s. 192).

³³⁷ Czarownice służą duchom natury.

wierzono, że rodzi się on wtedy, jeśli matka wiodła rozpustne i niegodne życie. Wampir symbolizuje więc przyjemność płynącą z perwersji, wilkołak przykre konsekwencje – bycie wilkołakiem wiąże się z bólem i cierpieniem (cierpią także bliscy wilkołaka, ponieważ jest on zwykle bardzo agresywny). Wspólny dla obu gatunków jest udział człowieka w przemianie – aby dopełnić klątwy wilkołaka, trzeba zabić człowieka; aby stać się wampirem, trzeba napić się ludzkiej krwi.

Serial ten powstał na podstawie serii książek autorstwa Lisy Jane Smith, z których pierwsza ukazała się w 1991 roku. Różnią się one od serialu fabułą i wydźwiękiem. Pod pewnymi względami są one bardziej tradycyjne – zawierają elementy horroru, w sposób tradycyjny traktują kwestię wampirzych mocy, nie pojawia się akt seksualny z wampirem – został on całkowicie zastąpiony piciem krwi – stosunkiem o sadystycznym wydźwięku. O ile w serialu Damon jest mniej „dobry” od Stefana, a tyle w książkach Stefano jest tylko mniej „zły” od swojego brata. Nie jest oswojony i zasymilowany, nawet on ma trudności z przystosowaniem się do życia z ludźmi. Jego związek z Eleną nie spotyka się z akceptacją – co prawda jest usprawiedliwiony moralnie, tak jak związek *Romea i Julii* ale społeczeństwu zajmuje trochę czasu, zanim się z tym pogodzi. Niemniej abiektalny wampir, który cierpi z powodu swojej natury, budzi więcej współczucia niż grozy. W ostateczności to wampiry uratują miasto – wystąpią w roli solarnych zwycięzców.

Pojawia się, wprawdzie ostatecznie odrzucona, teza, że wampiry mogą być skazane na bycie złymi. Damon ma cechy draculiczne, Elena zaś znajduje się, jak w typowej powieści wampirycznej³³⁸ w zawieszeniu pomiędzy prawym mężczyzną (z tym, że ten mężczyzna sam jest wampirem) a złym wampirem, do którego czuje pociąg. Jest jednak uczciwsza niż Stokerowska Mina: otwarcie przyznaje, że kocha obydwu, nie starając się wytłumaczyć swojego zachowania tajemniczymi mocami używanymi przez Damona. Przyciąga ją to wszystko, co reprezentuje Damon – a więc pragnie tego wszystkiego, co personifikuje wampir, a co nadal jest zakazane – społeczeństwo daje ostrożne przyzwolenie na to, co reprezentuje Stefano, ale Damon pozostaje nie do przyjęcia - i zdaje sobie z tego sprawę. Zarówno Damon jak i Stefano piją krew Eleny i w zamian dają jej swoją – jest to ekwiwalent stosunku seksualnego, co oznacza dużo większe wyzwolenie seksualne niż to, którym cieszy się serialowa Elena. Książkowa bohaterka jest też świadoma swoich potrzeb i nie wstydy się ich. Po zamianie w wampira Elena pije, za zgodą Stefano, krew swojego byłego chłopaka Matta, w ten sposób zawiązując intymne stosunki z trzema

338

Podobnie Mina w *Draculi* czy Sara w *Tańcu wampirów*.

mężczyznami (ma w sobie krew ich wszystkich). Natomiast jej stosunek ze Stefano staje się partnerski (wcześniej ona była recesywna – on aktywny) – polega na wspólnym pożywianiu się³³⁹.

Pod względem stosunków damsko – męskich książka jest bardziej nowatorska niż serial: kobieta jest tu silna i to ona występuje w obronie swojego mężczyzny – w dodatku wampira³⁴⁰ - role zostają odwrócone. Kiedy Stefano pije jej krew silne są odwołania do stereotypu kobiety – karmicielki, dawczyni życia, można się zastanowić, czy w tej relacji nie ma ona roli dominującej, w przeciwieństwie do tego, jak zwykle postrzegane są stosunki wampira z człowiekiem. Jeśli więc mamy tu do czynienia z zagrożeniem porządku patriarchalnego, to zagrożenie to nie pochodzi z zewnątrz, zaistniało już wcześniej w łonie społeczeństwa i to jego istnienie umożliwiło pojawienie się wampirów. Elena sama wie, czego pragnie i знаła swoje pragnienia na długo przed pojawieniem się braci Salvatore. Pragnienia te nie są u niej zepchnięte do strefy podświadomości, z której wydobywa je postać wampira, a które dzielni mężczyźni muszą stłumić. To ona zdobywa Stefano a nie na odwrót i to ona nie pozwala zniszczyć ich związku, który ostatecznie odnosi triumf moralny. Co prawda jej relacja z Damonem jest już tradycyjną relacją kobieta – wampir, pod jego wpływem odkrywa w sobie jeszcze bardziej niepokojące pragnienia – dążenie do jeszcze dalej posuniętej transgresji i wyzwolenia, jednak próbuje poradzić sobie sama z tą sytuacją, okazjonalnie korzystając z pomocy przyjaciółek – w walkę nie jest zaangażowany żaden dzielny mężczyzna. Elena dzięki swojej sile nie staje się potworem - przez pewien moment stanowi uosobienie wyuzdanej okropnej wampirzycy³⁴¹, ale trwa to tylko chwilę - tę funkcję przejmuje jej alter ego – Katherine³⁴². Była ona słaba i niezdecydowana, z tego powodu popadła w obłąd³⁴³. Siła u kobiety okazuje się czymś pożądanym i właściwym. Wyzwolenie kobiet, uświadomienie sobie własnych chęci i potrzeb pozwala na to, by nie zrobiły krzywdy sobie ani innym.

³³⁹ Tak jak w *Draculi* wszyscy mężczyźni pozostawali ze sobą w relacji dzięki połączeniu ich krwi w ciele Lucy.

³⁴⁰ Elena broni Stefano przed Damonem (L. J. Smith, *Szał w: Pamiętniki wampirów. Księga 1*, Warszawa, 2012, s.175-180)

³⁴¹ L. J. Smith, *Szał w: Pamiętniki wampirów. Księga 1*, Warszawa, 2012, s.333-343

³⁴² Elena mówi „to mogłam być ja” (L. J. Smith, *Szał w: Pamiętniki wampirów. Księga 1*, Warszawa, 2012, s.468

³⁴³ Jej zło nie jest bowiem czyste i wyrachowane jak u *Draculi*.

8. Wampiry na tropie zbrodni: Fred Toye, *Pod osłoną nocy*, 2007-2008; David Winning, *Więzy krwi*, 2006-2008 oraz opowiadania P.N.Elrod, *Falszywe medium*³⁴⁴, Tanyi Huff, *Czerwony kalosz*³⁴⁵ i Toni L. P. Kelner, *Jak Stella odzyskała swój grób*³⁴⁶ ze zbioru *Krwawe powroty*, red. Charlene Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009

Pod osłoną nocy to serial detektywistyczny z elementami paranormalnymi, które stanowią jedynie sztafaż dla tematyki kryminologicznej. Temat wampiryzmu został w serialu potraktowany dość powierzchownie: główny bohater, wampir, to po prostu stworzenie o nadnaturalnych możliwościach, superdetektyw. Podobnie jak w *Czystej krwi* czy *Being human*, autorzy przedstawili naturalistyczną wizję wampirów: po przemianie wyglądają tak samo, jak przed nią. Ich moce są umiarkowane: są szybkie i silne, mogą wyczuwać krew (w tym krew innych wampirów) i wnioskować z jej zapachu o wielu rzeczach, a nawet odtwarzać przebieg zdarzeń, co bardzo przydaje się Mickowi w pracy. Wprowadzono kilka niuansów i oboczności w stosunku do klasycznego wyobrażenia wampirów, pełnią one funkcję uwiarygadniającą istnienie tych konkretnych krwiopijców, których przedstawiono w serialu: mogą wytrzymać na słońcu, choć niezbyt długo, lubią zimno (śpią w zamrażarce), wbicie kołka w serce nie zabija ich, a tylko unieruchamia. Wampiry mogą być i dobre i złe, zupełnie jak ludzie. Piją krew, czemu autorzy dali całkowicie biologiczne wytłumaczenie: krew jest potrzebna do życia każdemu stworzeniu, ludzie wytwarzają ją sami, wampiry nie mają tej zdolności i muszą dostarczać sobie krew z zewnątrz. Sceny picia krwi wyglądają erotycznie, nie jest jednak jasne, czy mają podtekst seksualny i dla kogo: jedna ze „świeżynek”, czyli tych, których krew wampir pija, mówi, że znaczenie temu nadają tylko ludzie, ale nie wydaje się to do końca prawdą. Tym bardziej, że aluzji do czynności seksualnych oraz seksualnych dewiacji jest wiele: tworzenie trójkątów, picie krwi dzieci - niektóre wampiry właśnie ją lubią najbardziej, bo jest najczystsza (czytelna aluzja do pedofilii) - inne biorą krew z kostnicy, co z kolei jest aluzją nekrofilską i wprowadza do postaci wampira zabarwienie abiektalne.

Główny bohater, podobnie jak w wielu współczesnych utworach, jest wampirem, który nienawidzi bycia wampirem, w pewnym momencie jest gotów na wszystko, byle stać się z powrotem człowiekiem. Pełni on rolę bohatera solarnego: chroni społeczeństwo jako policjant i

³⁴⁴ P.N.Elrod, *Falszywe medium* w: *Krwawe powroty*, red. Charlene Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 183-218

³⁴⁵ Tanya Huff, *Czerwony kalosz* w: *Krwawe powroty*, red. Charlene Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 287-315

³⁴⁶ Toni L. P. Kelner, *Jak Stella odzyskała swój grób* w: *Krwawe powroty*, red. Charlene Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s.401-445

broni ukochanej - z tymże broni jej również przed samym sobą. Nie chce wciągać ukochanej kobiety do swojego świata, nie chce jej przemieniać, strzeże jej. Ona sama również z początku wcale nie chce żadnego związku z wampirem, ma chłopaka, którego kocha. Jest to bohaterka o wiele bardziej sfeminizowana, niezależna, równorzędna wobec mężczyzny, niż były heroiny klasycznych powieści wampirycznych. W jednym z odcinków pojawia się motyw wampirzej krwi jako używki, znany także z serialu *Czysta krew*. Pod jej wpływem Beth zachowuje się inaczej niż zwykle. Inaczej wygląda także jej odbicie w lustrze - a jak wiemy z baśni, to, co widzimy w lustrze, jest prawdą. Ta właśnie, nagle ujawniona strona charakteru bohaterki odpowiada za jej pociąg do wampira, a także udowadnia, że w każdym człowieku znajduje się odrobina cech abiektałnych i odrobina pociągu ku abiketowi. Po wytrzeźwieniu Beth jest rozdarta, zastanawia się, czy jej związek z wampirem jest dozwolony, czy ta miłość nie jest zakazana i czy nie lepiej z niej zrezygnować. Jako nowoczesna kobieta ma moc decyzyjną, nie potrzebuje mężczyzny, który by jej bronił przed wpływem wampira, sama może zdecydować, czy chce z nim być, czy nie. A jednak elementy tradycyjnego postrzegania postaci kobiecej wciąż są w serialu obecne: Mick, jak bohater solarny, chroni ukochaną, śledził ją na długo przed tym, nim go poznała, a ona się z tego cieszy i stwierdza, że jest jej aniołem stróżem.

O ile wampir-mężczyzna, posiadając fascynujące cechy abiektu, może być równocześnie bohaterem solarnym, o tyle kobieta-wampirzyca, podobnie jak w powieści *Dracula: Nieumarły...* D. Stokera i I. Holta, wciąż jest piętnowana jako zjawisko nieakceptowalne. Wampir jako nowy typ bohatera pokazuje, że granice tolerancji społecznej zostały przesunięte, a część cech uznawanych dawniej za abiektałne, znalazło miejsce w przestrzeni społecznej. Niemniej granice wciąż istnieją. Wampirzyca to wciąż femme fatale, złe stworzenie. Żona Micka zmieniła go w wampira w ich noc poślubną, poślubiła go w zbrodniczych zamiarach, tak jak lord Ruthwen z opowieści Polidoriego zamierzał poślubić niewinną dziewczynę. Uwiodła i zniszczyła męża, który nie może się od niej uwolnić, w sposób dosłowny i przenośny: nawet będąc zakochany w Beth, nie potrafi przestać myśleć o Coraline. Fascynacja wampirzycą to wielka, zgubna pasja. Wampirzyca to kobieta wynaturzona, która wypacza nawet macierzyństwo, będące wszak społecznie uświęconą rolą kobiety: porywa małą dziewczynkę, by przemienić ją w wampira. Jej mąż, jako bohater solarny, obrońca porządku społecznego, uznaje to za jej największą zbrodnię.

Ciekawie przedstawionym motywem, niestety nie do końca wykorzystanym, jest tu motyw wampira-nastolatka. W wielu dziełach, przede wszystkim w sadze *Zmierzch* oraz *Pamiętnikach wampirów* bycie młodym wampirem jest ukazane jako niezwykle atrakcyjne: taki wampir to dojrzały i atrakcyjny mężczyzna (w końcu przeżył już wiele lat) o powierzchowności atrakcyjnego

siedemnastolatka. Tymczasem autorzy serialu, podobnie jak Bill Crider w opowiadaniu *Jak zostałem nastoletnim wampirem*, przedstawiają szesnastolatka takim, jaki jest rzeczywiście, nękanego przez problemy okresu dojrzewania: pryszcze, rozchwianie emocjonalne, nieuregulowany popęd seksualny. Wampir znajduje się w wieku przejściowym, z którego nigdy nie wyrośnie.

W serialu *Więzy krwi* wampiry są piękne i bardzo seksowne. Ich ugryzienie ma podtekst erotyczny, ale nie jest ekwiwalentem stosunku, zostało nazwane grą wstępną. Wampiry posiadają dość tradycyjny repertuar cech: śpią w dzień, pali ich słońce. Starają się nie zabijać, ale czasami nie mogą się oprzeć pokusie. Nie tracą przez to sympatii widza, ponieważ ogólnie są szlachetne i sympatyczne. Wampir Henry pomaga w walce i innymi, podłymi istotami paranormalnymi (inkubami, demonami itp.) - niektóre z nich posiadają cechy, które w klasycznej narracji uznawano za wampiryczne. Przemoc w wykonaniu wampira przedstawiona jest jako coś raczej naturalnego: wampiry są drapieżnikami i również jako takie mają swoje terytoria, których bronią przed innymi wampirami. Stosunki między wampirami są dwuznaczne: z jednej strony Henry mówi, że kiedy tworzy wampira, to traktuje go jak swoje dziecko, z drugiej strony bywa, że zostają kochankami. Wprowadza to pewną abiektalność, której jednak nie ma dużo, tyle tylko, by wprowadzić do fabuły intrygujący posmak zakazanego owocu.

Fabułą serialu przypomina *Pod osłoną nocy*, ale układ postaci jest zupełnie inny: to kobieta jest tu główną postacią, bohaterem solarnym, obrońcą porządku społecznego, dwaj mężczyźni pełnią jedynie funkcje pomocnicze. Pod względem emocjonalnym jest rozdarta pomiędzy dwóch mężczyzn: wampira Henry'ego i człowieka Mike'a, z którym zresztą kiedyś była związana. Pierwszy, dzięki śladowej abiektalności jest niepokojąco atrakcyjny i byłby romantycznym wyborem, na drugim można polegać i byłby wyborem rozsądnym. Podobnie jak Elena z *Pamiętników wampirów* czy Bella z sagi *Zmierzch*, ma do czynienia z dwoma zasadniczo szlachetnymi kandydatami, z których jeden jest grzeczniejszy, a drugi bardziej łobuzerski. Również w klasycznej powieści wampirycznej kobieta, jak Mina Harker, była rozdarta między pociąganiem do wampira (który w klasycznym micie był zdecydowanie zły), a uczuciem do człowieka, z tymże nie miała mocy decyzyjnej, to mężczyzna musiał ją uratować przed zgubnym wpływem potwora. On sam natomiast mógł takiego wyboru dokonać, oprzeć się femme fatale i bohatersko zwrócić ku niewinnej kobiecie, był wystarczająco silny i heroiczny. W serialu autorzy zaopatrzyli w te cechy Vicki: jest silna, samodzielna i niezależna. Nie stanowi nagrody, sama działa i podejmuje decyzje, nie czeka, aż zostanie zdobyta. Jeśli tłumi swoje instynkty, to z własnej woli, tak jak robił to Stokerowski bohater solarny: przebijał wampirycę kołkiem w imię ładu społecznego. Vicki nie musi jednak nikogo uśmiercać. Zarówno dla namiętności, którą uosabia Henry, jak i dla rozsądku,

reprezentowanego przez Mike'a, istnieje miejsce w nowoczesnym społeczeństwie, choć oczywiście ta pierwsza wymaga pewnej kontroli. I to kobieta decyduje, którą wartość wybierze.

Niemniej kobieta-wampir nadal pozostaje istotą złą, złowieszczą femme fatale. Wampirzyca zniszczyła życie Henry'ego, który nie może o niej zapomnieć. Jest zarazem w jakiś sposób alter ego Vicki, którą też można uznać za femme fatale, zwodzącą zarówno Henry'ego jak i Mike'a. Mike nawet porównuje swój związek z Vicki, „o nieokreślonych granicach, który czasem tak bardzo chciałbyś uznać za całkowicie zakończony”³⁴⁷, do związku Henry'ego i Cristiny. Tym samym Henry okazuje się alter ego Mike'a – być może dlatego Vicki czuje pociąg do obu. Pod pewnymi względami Henry jest też alter ego Vicki: uosabia wszystko, czym ona chciała być, gdyby nie musiała być odpowiedzialnym stróżem społeczeństwa.

W opowiadaniu P.N.Elrod, *Falszywe medium* wampir jest tutaj postacią bardzo pozytywną. Ma dużo dużo mocy, którą spożytkowuje w obronie społeczeństwa. Ratuje niewiasty przed zgubnym wpływem szarlatana. Role zostały odwrócone: wampir jest typowym bohaterem solarnym, a człowiek stanowi zagrożenie dla społeczeństwa.

W utworze Tanyi Huff, *Czerwony kalosz* wampir tropi zbrodniarzy, służy społeczeństwu, chociaż cały czas pozostaje abiektem: swoją moc wykorzystuje, by ukarać tego, kto skrzywdził dziecko. Jest brutalny, ale jego brutalność satysfakcjonuje czytelnika: zbrodniarze otrzymują zasłużoną karę, której nie otrzymaliby z rąk konwencjonalnego wymiaru sprawiedliwości. Odwrócenie ról jest tu jeszcze bardziej ewidentne: wampir, zachowując swoją naturę, staje się bohaterem solarnym, a potworem jest człowiek.

Również w opowiadaniu Toni L. P. Kelner, *Jak Stella odzyskała swój grób* wampiry pomagają społeczeństwu, odkrywając mordercę. Główną bohaterką jest wampirzyca, a jej pomocnikiem jest mężczyzna - także wampir, z którym pozostaje w klasycznym układzie panstwórcy - jego podopieczny. Kobieta ma tu pozycję dominującą, a ta relacja nie jest napiętnowana, wręcz przeciwnie, skoro para przyczynia się do odkrycia mordercy, czyli dokonuje czynu społecznie godnego pochwały. Wampirzyca posiada cechy uwodzicielki, w jakie wyposażała ją klasyczna opowieść wampiryczna, ale obraca je na korzyść społeczeństwa.

9. Opowiadania ze zbioru *Krwawe powroty*, red. Charlain Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009

a. Dwory wampirów: Jim Butcher, *Zemsta Drulindy*³⁴⁸

Wampiry są podzielone na klany zwane Dworami i różnią się znacząco od siebie. Czarny Dwór zamieszkują obrzydliwe wampiry podobne do tych, jakie opisał Stoker, Biały Dwór - istoty podobne do ludzi. Bronią one ludzi i starają się zintegrować ze społeczeństwem, chociaż równocześnie zachowują dystans. Niektóre wampiry próbują w zabawny sposób wykorzystać ludzką fascynację wampirami - jeden z nich przebiera się za wampira, takiego, jakiego wyobrażają sobie ludzie.

Czarne wampiry to czyste zło. Scena, w której jeden z nich liże szyję dziewczyny³⁴⁹ ma pewien podtekst erotyczny, ale czarne wampiry głównie wyrażają kompleksy seksualne. Bohater mówi o syndromie Carrie³⁵⁰, bohaterki powieści Stephena Kinga, która uzyskała zdolności do wykonywania krwawej magii wraz z pierwszą miesiączką (miesiączkowanie to wybitnie mizoginistyczny aspekt kobiecej biologii). Tutaj nie występuje magia, ale związki z krwią są oczywiste. Kompleksy i tłamszona seksualność objawiają się w obrzydliwej formie. Fakt, że to kobiecość jest źródłem zła, wpisuje opowiadanie w nurt ideologiczny prezentowany przez klasyczne opowieści wampiryczne.

b. Wampir zupełnie zwyczajny: Tate Hallaway, *Pechowe urodziny*³⁵¹

Opowiadanie przywołuje stare wierzenie, że wampirem jest ten, kto para się czarną magią lub urodził się w niewłaściwym dniu (wampir ciepłokrwisty). To ostatnie interpretuje jednak nowocześnie, jako samonapędzającą się przepowiednię. Te dwa przypadki stwarzają dwa różne typy wampirów. Bohaterem opowiadania jest wampir ciepłokrwisty. Prowadzi normalne życie w społeczeństwie – jest mechanikiem. Kobieta jest jego równorzędnym partnerem.

³⁴⁸ Jim Butcher, *Zemsta Drulindy w: Krwawe powroty*, red. Charlain Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 131-181

³⁴⁹ Jak wyżej, s. 131-181

³⁵⁰ Jak wyżej, s. 159

³⁵¹ Tate Hallaway, *Pechowe urodziny w: Krwawe powroty*, red. Charlain Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009, s. 333-363

10. Romanse i powieści młodzieżowe na przykładzie sagi Zmierzch: Stephanie Meyer, saga *Zmierzch*, 2005 - 2008 (cykl książek) oraz Catherine Hardwicke, *Zmierzch*, 2008; Chris Weitz, Saga „Zmierzch”: *Księżyc w nowiu*, 2009; David Slade, Saga „Zmierzch”: *Zaćmienie*, 2010; Bill Condon, Saga „Zmierzch”: *Przed świtem - część 1*, 2011; Bill Condon, Saga „Zmierzch”: *Przed świtem - część 2*, 2012 (filmy)

Książek dla młodzieży o wampirach³⁵² oraz wampirycznych romansów³⁵³ (często zaś jedno – romans – i drugie – powieść młodzieżowa – nakładają się na siebie). Już same tytuły są znamienne: pojawia się w nich bardzo często słowo miłość, mrok, noc, północ, pocałunek, krew i głód. Na ogół nawiązują do paradygmatu wampira w sposób powierzchowny, są utrzymane w konwencji komedii romantycznej, melodramatu lub romansu (o różnym stopniu użycia erotyki, w zależności od tego, dla jakiej grupy wiekowej są przeznaczone). Są kierowane głównie do kobiet (zwykle też to kobiety są ich autorkami) i opowiadają o zakazanej miłości wampirzycy i ludzkiego mężczyzny lub na odwrót (i to wciąż częstsze, ponieważ wciąż kulturowo przyjęte jest, że w sferze miłosnej to kobieta powinna mieć rolę bardziej pasywną): wampira i ludzkiej kobiety, wyjątkowo (jak w książce *Wściekły głód* Kresley’a Cole’a) wampira i wilkołaka. Wampiryzm stanowi w nich na ogół interesujący i atrakcyjny przymiot partnera, jest intrygujący i ekscytujący ale nie niesie za sobą kontrowersyjnego ładunku emocjonalnego oraz symbolicznego – wampiry wpisują się w schemat pociągającego dla kobiet „niegrzecznego chłopca” (wampirzyce – kobiety-wampa) w takim samym stopniu jak wpisują się w ten schemat chłopcy ze slamsów zakochani w panienkach z dobrych domów. Spośród wielu utworów książek tego typu wybrałam omówione wcześniej *Pamiętniki wampirów* oraz *Zmierzch*, ponieważ były po pewnych względach prekursorskie (*Pamiętniki wampirów*, których pierwszy tom ukazał się w 1991 były jedną z pierwszych powieści tego typu i być może dlatego właśnie abiektałny aspekt wampira nie został w niej całkowicie zatracony), miały

³⁵² Seria *Wampiry z Morganville* Rachel Caine, rozpoczęta w 2006 roku, seria *Akademia wampirów* Richelle Mead, której pierwszy tom ukazał się w Polsce w 2010 (jest to dość ciekawe skrzyżowanie serii o Harry’em Potterze i *Zmierzchu*), trylogia *Błękitnokrwisici* Melissy de la Cruz (pierwszy tom ukazał się w 2006 i stanowi niejako skrzyżowanie serialu *Plotkara ze Zmierzchem*), seria *Dary anioła* Cassandry Clare (pierwszy tom ukazał się w 2007 roku), cykl *Dom nocy* P. C. Cast i Kristin Cast (pierwszy tom ukazał się w 2007 roku), *Kształt demona* (2003) i *Nocny drapieżca* (2002) Amelii Atwater-Rhodes (książki napisane przez nastolatkę) czy też seria *Pocałunki wampira* Ellen Schreiber, której pierwszy tom ukazał się po polsku w 2011. Powieści te znalazły naśladowictwo w naszym kraju: niedawno ukazała się książka Izabeli Degórskiej *Pamięć krwi* (2011). Nieco wyłamująca się z romantycznego schematu jest seria *Wampiraci* (pierwszy tom w 2005 roku) Justina Sompera – opowieść łącząca sprawdzony w powieściach dla młodzieży Juliusza Verne’a schemat przygód morskich z wampiryzmem.

³⁵³ Można wymienić takie książki jak powieści Karrelyn Sparks (*Wampir z sąsiedztwa* (2010), *Moje wielkie wampirze wesele* (2011) czy *Sekretne życie wampira* (2011)), seria *Rasa Środka Nocy* Lary Adrian rozpoczęta w 2007 roku, seria *Demonica* Larissy Ione, której pierwszy tom ukazał się po polsku w 2012 roku, *Wściekły głód*, która ma stanowić początek nowej serii autorstwa Kresley Cole, *Mroczna Seria* Christine Feehan, rozpoczęta już w 1999, *Szalone życie wampira* Nancy Haddock (2011) czy *Trylogię kręgu* znanej autorki romansów wszelkiego rodzaju Nory Roberts (pierwszy tom ukazał się w 2007 roku).

też największy wpływ na kulturę, także poprzez swoje ekranizację (serialową w przypadku *Pamiętników*, kinową w przypadku *Zmierzchu*).

Saga Stephanie Meyer, której pierwszy tom, zatytułowany *Zmierzch*, został wydany w 2005 roku (w Polsce w 2007), a pierwsza część filmowej adaptacji w reżyserii Catherine Hardwicke ukazała się w 2008 roku, należy do gatunku romansu. Wampiry nie różnią się niczym od ludzi, w trakcie przemiany nie następuje żadna transformacja ontologiczna. Żyją w społeczeństwie, nikogo nie krzywdząc i pożywiając się krwią zwierząt. Istnieją oczywiście inni, bardziej złowrodzy przedstawiciele tego gatunku, a niektórym młodym wampirom poczucie mocy zawraca nieco w głowie - tak samo jak szesnastolatek prawdopodobnie zachowywałby się nieodpowiedzialnie, gdyby dostał do ręki broń palną - generalnie jednak bycie „dobrym” nie sprawia wampirowi większych trudności, niektóre z nich są nawet szlachetniejsze od ludzi. Jeśli muszą ukrywać swoją tożsamość, to dlatego, że ludzie mogą stanowić zagrożenie dla nich, nie na odwrót.

Wilkołaki i wampiry także w tej powieści zostają przedstawieni jako naturalni wrogowie. Wilkołaki wywodzą się od rdzennych mieszkańców łądu amerykańskiego, od indiańskich wojowników, którzy zamieniali się w wilki w obronie swojej społeczności przed zewnętrznym wrogiem – a wampir symbolizuje przecież wszystko co obce, nie bez powodu też cała wampirza rodzina Cullenów jest biała, w przeciwieństwie do reprezentującego autochtonów plemienia wilkołaków. Bronili także natury przed tym, co nienaturalne. W toku powieści – lub filmu – wilkołaki i wampiry nawiązują sojusz – czasy się zmieniły a wampiry nie są już zagrożeniem.

Główna bohaterka – ludzka kobieta Bella oczywiście musi być chroniona. Opiekują się nią wszyscy, szczególnie Edward, który stanowi wzór cnót bohatera solarnego³⁵⁴. Jest on lepszy od większości ludzi³⁵⁵. Bella nie może bez niego żyć - nie jest jednak całkowicie słaba i bezwolna – dobrze wie, czego chce – chce być z Edwardem oraz stać się wampirem³⁵⁶ – i konsekwentnie do tego dąży, mimo wahań i obiekcji ze strony jej partnera. Pozostaje pod opieką mężczyzny aż do chwili, kiedy staje się wampirem zachodzi w niej zmiana – uaktywniają się w niej pokłady siły, które do tej pory pozostawały uśpione. Cały czas jednak w niej istniały – dziewczyna miała

³⁵⁴ W postaci Edwarda znajduje się hiperbolizacja, ukoronowanie przemian, jakim poddana została postać wampira w XXI wieku. Jak pisze o nim (choć nie tylko o nim) Łukasz Orbitowski: „...wampir przemodelował się w rodzaj supermana, wolnego od słabości, o aparycji lidera gotyckiego zespołu” (Ł. Orbitowski, *Martin* w: K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Warszawa, 2010, s. 39).

³⁵⁵ Jak argumentuje N. Michaud, Edward jest lepszą osobą od większości ludzi. Nie zjada on ludzi, ponieważ są oni osobami w sensie moralnym, a zwierzęta zjada tylko po to, by przeżyć. Człowiek natomiast zabija zwierzęta, które też są osobami przynajmniej po części, chociaż nie jest to dla niego życiową koniecznością. (N. Michaud, *Czy wampir jest osobą?* w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s. 47-57). Poza tym jest honorowy, szlachetny, opiekuńczy i bohaterski.

³⁵⁶ A w pragnieniu tym, o dziwo, nie ma nic złego.

szczególne predyspozycje do bycia wampirem: filmowa Bella w ostatnim filmie cyklu *Przed świtem 2*, w reżyserii Billa Condon (2012), mówi: „Urodziłam się, by zostać wampirem”. Urodziła się, by objąć rolę dominującą, która nie oznacza tu nic złego – wręcz przeciwnie, Bella jako wampirzyca okazuje się wspaniałą żoną i matką. Jej przemiana w wampira i w silną kobietę zachodzi zresztą paralelnie do jej przemiany z dziewczyny w matkę³⁵⁷. Po raz kolejny wampiryzm związany został z biologicznym cyklem kobiecego życia. Nie sprawia on jednak, jak to miało miejsce w *Draculi*, że kobieta sprzeniewierza się swojej roli matki i żony – wręcz przeciwnie – wyzwolona i świadoma siebie kobieta wypełnia te role dużo lepiej.

Według autorów książki *Zmierzch i filozofia* saga Stephanie Meyer obrazuje połączenie śmierci i miłości (wampir zawsze je obrazował, było to jednak połączenie o treści wybitnie seksualnej, podczas gdy *Zmierzch* ukazuje „najczystsza formę miłości”, a dodatkowo „śmierć nie jest nieunikniona”³⁵⁸). Nie oznacza to krytyki namiętności: gdyby nie palące pożądanie, jakie odczuwał Edward na samym początku znajomości, nigdy nie narodziłoby się to wspaniałe uczucie, które jest głównym tematem sagi. Jak piszą Andrew i Jenny Terjesen, *Zmierzch* poprzez postacie rodziny Cullenów (a przede wszystkim Carlisle’a) propaguje etykę troski oraz sposób życia oparty na związkach międzyludzkich (czy raczej międzywampirzych), a wszystko to znajduje swój wyraz w nowym rozumieniu wampiryzmu, które finalnie triumfuje nad starym³⁵⁹. *Zmierzch* posunął się najdalej w obalaniu dawnych mitów wampirycznych. Nie tylko całkowicie pozbawił wampiryzm nadnaturalnego charakteru³⁶⁰, ale też, jak piszą Peter S. Fosl i Eli Fosl, odwracają cały porządek. Bella wybrała Edwarda, nie Jacoba, wybrała odejście od porządku boskiego, naturalnego i

³⁵⁷ Naomi Zack uznaje historię Belli za realizację słynnego American dream dla większości współczesnych młodych kobiet (Naomi Zack, *Bella Swan i Sarah Palin: te wszystkie stare mity nie są prawdą* w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.135-145). Jest to pogodzenie sprzecznych, często wywołujących w kobietach rozdarcie, współczesnych ideałów: „Tak zwana dobra kobieta ma być nie tylko przyjemna w tradycyjnym sensie (pasywna, dziecinna, uległa, skłonna do poświęceń), ale również silna (czyli świadoma swojej wartości oraz zdolna do realizacji swoich potrzeb seksualnych i swoich ambicji)” (Bonnie Mann, *Miłość do wampira: druga pleć w dwudziestym pierwszym wieku*, w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.156). Dodatkowo, mimo tradycyjnego podejścia do kobiecości Meyer wprowadza istotną modyfikację: Edward rozumie potrzeby Belli.

³⁵⁸ Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s. 8

³⁵⁹ W ostatniej części cyklu Cullenowie i ich sojusznicy odnoszą zwycięstwo – co więcej bezkrwawe zwycięstwo – nad rodem Volturich.

³⁶⁰ Co ciekawe zrobił to, nie odnosząc się do początków wampiryzmu (jak to ma miejsce w *Kronikach wampirów* Anne Rice lub w *Pamiętnikach wampirów*). Odniesienia takie, mające prowadzić do uracjonalnienia egzystencji wampirów w konsekwencji prowadzą do wytłumaczenia magicznego lub demonicznego. Meyer zdaje się nie być w ogóle zainteresowana tym, skąd pochodzą wampiry, może dlatego, że uznaje odpowiedź na to pytanie za równie niemożliwą jak odpowiedź na pytanie skąd pochodzą ludzie.

tradycyjnego. Podobnie od swojej natury odchodzi rodzina Cullenów³⁶¹ i to właśnie sprawia, że są dobrzy. Tak samo dziewczyna, dla której naturalną drogą byłoby poślubienie ludzkiego mężczyzny i zostanie matką, wybiera bycie wampirem, dawniej związane z potępieniem³⁶² oraz odrzucenie tradycyjnej roli potulnej małżonki (w *Przed świtem* to ona będzie najsilniejszą postacią), a mimo to udaje jej się zostać wspaniałą żoną i urodzić dziecko. Bella dokonuje transgresji, osiąga nieśmiertelność wbrew zasadom i doświadcza niezwykle intensywnej inicjacji seksualnej³⁶³, a jednak znajduje szczęście i zbawienie (jeśli zbawienie rozumiemy w kategorii spokoju duszy i dobroci serca). Wszystkie piętnowane kiedyś poczynania zostają przekute na szlachetne czyny, jednostka jest wolna i zdolna do „znalezienia szczęścia siły i nieśmiertelności na własną rękę”³⁶⁴. Bella dokonuje także transgresji w sensie feministycznym – osiąga pełnię – dochodzi do tradycyjnego szczęścia poprzez drogę sprzeczną wobec tradycji, a zarazem poprzez tradycję dochodzi do wyzwolenia z niej: poprzez niszczącą miłość, oznaczającą całkowite zatracenie w swojej kobiecej (w ujęciu jak najbardziej patriarchalnym) roli (zatracenie aż do śmierci podczas wypełniania swoich obowiązków – przy porodzie) Bella dochodzi do miłości wolnej i partnerskiej i to właśnie dopiero ta miłość okazuje się satysfakcjonująca dla obu stron.

Zmienia się także Edward – staje się mniej kontrolujący i patriarchalny, by na koniec wyznać, że Bella zawsze posiadała zdolność podejmowania właściwych decyzji, mimo że on tego nie dostrzegał. To kolejny znaczący wyłom w schemacie – miejsce bohatera solarnego zajmuje bajroniczny wampir, który dodatkowo przyznaje kobiecie prawo do samodzielnego decydowania i uznaje jej równorzędność. Niektórzy badacze przeczą jednak tej wizji, traktując wykreowany przez Meyer świat, jako świat symulaków, z których największym jest uczucie łączące Bellę i Edwarda, w którym dziewczyna pada ofiarą zakamuflowanego i zaakceptowanego zbrodniarza. Sytuacja taka jest możliwa dlatego, że współczesna kultura wytworzyła złudzenie dobrego wampira. Rebecca Housel uważa sagę za produkt „pokolenia ja”, dla którego „najważniejsze są własne pragnienia i

³⁶¹ Natura wampira jest wszak polowanie na ludzi.

³⁶² Był to los, przed którym tradycyjnie należało chronić młode panny, wampir był pokusą, której nie można było ulec – oznaczało to stoczenie się w świat ciemności i grzechu.

³⁶³ Według Foslów obrazuje to pierwsza wizyta Belli w domu Edwarda: wjeżdża wtedy na górę („miejsce przewyciężenia samego siebie”) a następnie ze szczytu drzewa („symbol falliczny”) patrzy na miasteczko, na stary system wartości, wedle którego wampiry były złe i plugawe, a który teraz sam wydaje się ograniczony, zakłamy i niewłaściwy. Patrzy na nie z miejsca, które wedle mieszczańskiej moralności jest wyklęte, a przecież okazuje się piękne i dobre – system moralny został odwrócony (Peter S. Fosl, Eli Fosl, *Vampir-Dämmerung: co Zmierzch może powiedzieć nam o Bogu?* w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.87-88).

³⁶⁴ Peter S. Fosl, Eli Fosl, *Vampir-Dämmerung: co Zmierzch może powiedzieć nam o Bogu?* w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.75-89; cytat pochodzi ze strony 89)

własny rozwój”. Pokolenie to obejmuje ludzi urodzonych po roku 70 i znacząco różni się od wcześniejszych generacji, wychowanych w etosie obowiązku wobec wspólnoty. Pokolenie to jest przekonane o swojej wyjątkowości, a przekonanie to w starciu z realiami często, paradoksalnie, prowadzi do spadku samooceny: „Nie chodzi o to, że Bella koncentruje się na swojej nijakości, lecz o to, że zawsze koncentruje się ona na sobie”³⁶⁵. Obrazuje to przejście od „etosu obowiązku do etosu indywidualistycznego”³⁶⁶, ale także postępującą relatywizację, charakteryzującą przejście od modernizmu do postmodernizmu: „modernizm wynika ze społecznej umowy, że jest jedna prawda, podczas gdy postmodernizm wynika z wiary, że różnorodne punkty widzenia nie tylko są wartościowe, ale również prawdziwe”³⁶⁷. Współczesny, oswojony wizerunek wampira jest jego produktem, podczas gdy dawny, wrogi i przerażający, był wytworem dawnej trwałej, społecznej moralności. Ten nowy obraz jest zgubny zarówno dla zbiorowości, która szarpana różnymi „prawdami” rozpada się, jak i dla jednostki. Ponadto saga ta niesie ze sobą nierealne marzenia, jak pisze Jennifer L. McMahon, „decyzja Meyer, by celebrować odrzucenie przez Bellę człowieczeństwa, wzmacnia w nas przekonanie, że bycie człowiekiem jest nic niewarte”³⁶⁸. I rzeczywiście: podczas gdy inne utwory walczą o to, by pokazać, że wampir, jeśli się wyjątkowo postara, może być tolerowany i uznany za coś nie gorszego od człowieka, tutaj jest na odwrót – kondycja wampira jest zdecydowanie lepsza od kondycji ludzkiej. McMahon konkluduje: „wampiry ze *Zmierzchu* są o wiele bardziej atrakcyjne i w rezultacie o wiele bardziej niebezpieczne niż ich teoretycznie groźniejsi pobratymcy”³⁶⁹.

³⁶⁵ Rebecca Housel, „*Prawdziwe niebezpieczeństwo: fantazja i rzeczywistość młodych czytelniczek*”, w: Rebecca Housel, Willam Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.198-203; cytata pochodzi ze strony 201

³⁶⁶ Jak wyżej, s.200

³⁶⁷ Jak wyżej, s.202

³⁶⁸ Jennifer L. McMahon, *Zmierzch bożyszczka: nasze fatalne zauroczenie wampirami*, w: Rebecca Housel, Willam Irwin, Jeremy Wisnewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.227

³⁶⁹ Jak wyżej, s.228

VI. Podsumowanie

Wampiry są obecne w mitologii od dawna, najpierw była to mitologia ludowa, potem popkulturowa. Jako jedna ze sztandarowych postaci kultury masowej służyła od początku symbolizowaniu różnych wartości, utwory wampiryczne wpisywały się zawsze w dyskurs dominujący w danej epoce lub, raczej rzadko, służyły do polemiki z tym dyskursem. Na tym tle ważne wydaje się przestudiowanie, jak i dlaczego zmieniała się interpretacja postaci wampira w ostatnich latach, do jakich wartości odnosi się ten mit współcześnie, które z nich neguje a które promuje, w jaki sposób bywa interpretowany i w jakie dyskursy się obecnie wpisuje.

W tradycyjnej wersji mitu wampirycznego poczesne miejsce zajmuje wieloznaczna symbolika krwi. Dzięki niej wampir oznacza śmierć, ale także życie, potępione i abiektalne. Pojawia się z zewnątrz i stanowi zagrożenie dla ładu danej społeczności. Jest niebezpiecznym obcym. Jego pojawienie się w społeczności symbolizuje pęknięcie, z którym ta społeczność musi sobie poradzić, aby ochronić swoją integralność i utrzymać panujące stosunki dominacji. Wampiryzm mógł symbolizować niebezpieczne uzależnienie, żądzę władzy, zakazane praktyki seksualne, brutalną rozkosz, naruszające zastany porządek pragnienia. Wampir to postać nasycona seksualnością, uosobienie męskich fantazji o gwałcie, a zarazem męskiego strachu przed wyzwoleniem kobiety. Walka z wampirem to właściwie walka o dominację nad kobietą, która z kolei okazuje się walką o zachowanie świata w niezmienionym stanie. Solarny bohater - biały heteroseksualny mężczyzna - musi bronić kobiety przed śmiercią, ale przede wszystkim przed demoralizującym wpływem wampira, który wyzwala w niej ukryte, represjonowane żądze. Broniąc kobiety, mężczyzna broni swojej cywilizacji: ostatecznie okazuje się, że szlachetniejszym rozwiązaniem jest zabicie kobiety, której nie udaje się podporządkować, niż pozwolenie, by stała się wampirzycą, postacią jeszcze gorszą od męskiego wampira.

Z czasem mit wampiryczny ewoluuje. Już lord Byron stworzył wizerunek wampira, który nie tylko jest piękny, ale również posiada pewne znamiona uczuciowości. W XIX wieku ten motyw nie został wykorzystany.

Kiedy najśłynniejszy wampir, Dracula, wkraczał do społecznej wyobraźni, dyskurs, w którym się obracał był oczywisty: Bram Stoker napisał książkę uosabiającą wiktoriańską ideologię patriarchalną. Od końca XIX wieku jednak wiele rzeczy uległo zmianie. Pierwszą zmianą, którą możemy dostrzec, jest „rozmnożenie” wampirów: podczas gdy Dracula był jeden i sam w sobie uosabiał czyste zło, o tyle współczesne wampiry najczęściej występują w liczbie mnogiej. Można to

uznać za swoisty powrót do tradycji ludowej, która zakładała możliwość istnienia nieskończonej liczby wampirów.

Zmiana ta pociąga za sobą konsekwencje: z jednej strony inwazja wampirów może wydać się groźniejsza niż jeden pojedynczy osobnik, z drugiej wampir traci swój metafizyczny aspekt. Jako pojedynczy Dracula był samym Diabłem, jako wiele wampirów mogą być co najwyżej demonami, ale coraz częściej pojawia się interpretacja wampirów jako „innych ludzi”, osobnego gatunku. Wiąże się to nie tylko z laicyzacją społeczeństwa, ale także ze zwiększoną otwartością na „innego”: o ile kultura XIX wieku status pełnoprawnej osoby przyznawała właściwie tylko białym heteroseksualnym mężczyznom, dzisiejsze społeczeństwa na ogół przyznają ten status kobietom, ciemnoskórym i mniejszości seksualnym (mogą być oni uznawani za osoby dobre lub złe, godne potępienia lub nie, ale jednak raczej zgodnie uznawane są za osoby). Toczy się także walka o prawa zwierząt.

Wraz z wielością wampirów pojawia się problem organizacji społecznej, zarówno wewnętrznej organizacji społeczności wampirzej jak i integracji ze społeczeństwem ludzkim. Pojedynek z wampirem zyskuje szerszy społeczny wymiar, zło, które uosabia nie przybywa z zewnątrz, ze wschodu, z odległej Transylwanii, ono trawi społeczeństwo od wewnątrz: zorganizowana przestępczość, rozkład moralny, narkomania...

Z czasem autorzy rozwinęli bajroniczną wizję wampira, skupiając się na jego samotności i cierpieniu. Za przełomowe można uznać książki Ann Rice. To na cześć stworzonych przez nią bohaterów Maria Janion ochrzciła nową odmianę postaci wampira wampirem nowoorleańskim. Odtąd nowoorleańska i bałkańska (tradycyjna) wersja mitu wampirycznego występują równolegle, a czasem się przeplatają. Pojawiają się nowe wątki, zastanowienie nad ontologicznym statusem wampira oraz jego pochodzeniem. Nowe motywy to wyrażony *explicite* homoseksualizm, postać wampira-dziecka, czy konfrontacja wampira z wilkołakiem. Wraz z nowymi wątkami pojawia się pytanie: jak wiele jest człowieka w wampirze?

Z czasem postać wampira coraz bardziej przypomina człowieka. Przypisuje mu się moc stwórczą oraz przede wszystkim zdolność do miłości. W aspekcie formalnym przemiana ta objawia się uczynieniem z wampira głównego bohatera dzieł. W epoce Stokera odbiorca utożsamiał się z „dzielnymi mężczyznami” walczącymi z siłami ciemności uosabianymi przez wampira. Teraz wampir jest bohaterem, z którym widzi się utożsamia. To nowa postać „dobrego wampira”, a przynajmniej takiego, który próbuje się zasymilować ze społeczeństwem ludzkim (dotyczy to tak samo jednostek jak i całych społeczności wampirów). Proces ten zachodzi dwutorowo: z jednej strony wampir zostaje oswojony, a przez to pozbawiony wielu wampirzych cech (takich jak picie

ludzkiej krwi przede wszystkim), niejako przestaje być wampirem w pełnym znaczeniu tego słowa. Z drugiej strony granice ludzkiej tolerancji zostały przesunięte. Świadczy to o typowej dla człowieka chęci oswojenia własnych lęków ale też o dążeniu do transgresji. Postać wampira od dawna fascynowała, symbolizowała wszystkie zakazane pragnienia, oswajając je i łagodząc, człowiek chce w swoich własnych oczach usprawiedliwić ich zaspokajanie.

„Dobry wampir” jest także jednym z symptomów rozpadu monolitu kulturowego. Wyzwolenie społeczne grup, które dotąd stanowiły represjonowane mniejszości znajduje swoje odbicie w micie wampirycznym. Liczne, filmowe i powieściowe, historie o miłości kobiety i wampira oraz pozytywne przedstawienie postaci wampirzycy są wyrazem wyzwolenia seksualnego kobiety. Granice tolerancji (religijnej, rasowej, seksualnej) zostały przesunięte. Nastąpiła relatywizacja wartości. Nie oznacza to oczywiście, że tradycyjne wersje mitu wampirycznego całkowicie zniknęły ze współczesnej kultury. Obie wizje współlegzystują, dlatego mit wampiryczny dobrze odzwierciedla dwie sprzeczne tendencje współczesnego świata i wyraża napięcie między dążeniem do indywidualizacji a pragnieniem życia w zbiorowości.

Asymilacja wampira odbywa się często poprzez jego związek z ludzką kobietą. Związek ten datować można od początku istnienia literatury wampirycznej, wampiryzm ma bowiem silne konotacje seksualne, teraz jednak relacja ta jest wyrażona dosłownie, oficjalnie i ma charakter nie tylko seksualny ale i miłosny. Przesunięcie to wyraża nie tylko wspomnianą potrzebę transgresji, ale jest także często efektem przemian kulturowych dotyczących społecznej roli kobiety. Wampir nadal jest uosobieniem fantazji, z tymże teraz nie zawsze są one zakazane – kobieta może żyć w związku z wampirem, po warunkiem, że jest on „dobry”. Ten „dobry” wampir nie jest na ogół zwyczajny. Jest piękny, inteligentny, czarujący, posiada wyjątkowe możliwości. To bardziej superbohater niż mężczyzna.

Ponadto nawet w łonie nowego mitu przesunięcie granic nie oznacza ich zatarcia. Dlatego pojawia się rozróżnienie na „dobrego” wampira, który stanowi nowy wzór kulturowy i „złego” wampira, który jest wrogiem. W wielu narracjach kobieta nadal nie jest pełnoprawnym podmiotem akcji, wciąż chroniona przez „dzielnego” mężczyznę, z tą różnicą, że tym mężczyzną jest teraz wampir. Wampirzy partnerzy Sookie (*Czysta krew*), Belli (*Zmierzch*) czy Eleny (*Pamiętniki wampirów*), długo wahają się, zanim pozwolą sobie – a w konsekwencji także i kobiecie – na ten związek, a potem bronią swojej kobiety przed innymi wampirami. Kultura popularna oscyluje między wizerunkiem wampira -superherosa a wampira-superzłoczyńcy. Dzieje się tak nawet w serialu *Czysta krew*, którego głównym wątkiem jest równouprawnienie wampirów: wampiry wciąż uważane są albo za coś gorszego albo za coś lepszego od ludzi, zależnie od stanowiska. Wampir

nadal pozostaje, w jednym i w drugim i w drugim przypadku, istotą nienaturalną. Do prawdziwej asymilacji społecznej wiele mu jeszcze brakuje.

Zresztą proces akceptowania wampira jako wyraz relatywizacji wartości i rozpadu skodyfikowanego etosu jest zjawiskiem w tym samym stopniu wyzwajającym, co niebezpiecznym. Zwraca się uwagę, że kobieta, próbując wyzwolić się spod władzy patriarchy, ulega fascynacji sadystą. Rebecca Housel ostrzega, że pod maska idealnego mężczyzny, kryje się tak naprawdę zaborczy i brutalny zboczeniec, a jego uczucie to tylko symulakrum miłości³⁷⁰. Ponadto taka wizja wampira nasila w nas tylko nasze podstawowe lęki: lęk przed śmiercią i starzeniem się. Jennifer L. McMahon zwraca uwagę, że tego typu utwory same stają się wampirami i powoli wyniszczają naiwnego odbiorcę³⁷¹.

Część badaczy uważa, że całkowita akulturacja wampira będzie jego końcem, skończy się bowiem to, co stanowiło jego istotę – abiektałość i samotność. Wydaje się jednak, że spadek popularności nie zagraża mitowi wampirycznemu. Przeciwnie, zarówno postać „złego” jak i „dobrego” wampira są wciąż poddawane twórczym modyfikacjom i reinterpretacjom, pozostając w obiegu kulturowym. Ewoluuja, tak jak ewoluuje społeczeństwo, kultura i cywilizacja i rozprzestrzeniają się. Mitologia wampiryczna przekroczyła też europejski krąg kulturowy, wkraczając na obszary tak nowe jak Daleki Wschód, gdzie spotykając się z zupełnie inną cywilizacją tworzy ciekawe kompilacje i otwiera postaci wampira nowe, nieznane jej dotąd możliwości. Każde społeczeństwo posiada bowiem cechy i tematy uznawane za abiektałne, dla których postać wampira jest doskonałym nośnikiem, i które społeczność chce wykluczyć pod postacią „złego” wampira lub oswoić pod postacią „dobrego”.

³⁷⁰ Rebecca Housel, „Prawdziwe” niebezpieczeństwo: fantazja i rzeczywistość młodych czytelniczek, w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch I filozofia*, Warszawa, 2009, s. 193-207

³⁷¹ Jennifer L. McMahon, *Zmierzch bożyszczka: nasze fatalne zauroczenie wampirami*, w: Rebecca Housel, William Irwin, Jeremy Wisniewski, *Zmierzch i filozofia*, Warszawa, 2009, s.228

Bibliografia

Literatura przedmiotu:

Alfredson Tomas, *Pozwól mi wejść*, 2008

Bekmambetow Timur, *Abraham Lincoln łowca wampirów*, 2012

Byron George, *Giaur*, Warszawa, 2000

Condon Bill, *Saga „Zmierzch”: Przed świtem - część 1*, 2011

Condon Bill, *Saga „Zmierzch”: Przed świtem - część 2*, 2012

Crudo Richard, *W obliczu ciemności*, 2009

Dahl John, Lehmann Michael, Winant Scott, Bail Alan, *Czysta krew*, 2008-2014

del Toro Guillermo, *Blade wieczny łowca II*, 2002

Gaiman Neil, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, Warszawa, 2012

Gayer David S., *Blade: Mroczna trójca*, 2004

Gillespie Craig, *Postrach nocy*, 2011

Hardwicke Catherine, *Zmierzch*, 2008

Harris Charlaine, *Martwy aż do zmroku*, Poznań, 2004

Kostova Elisabeth, *Historyk*, 2005

Krwawe powroty, red. Charlaine Harris, Toni L. P. Kelner, Lublin, 2009

hrabia de Lautréaumont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, Łódź, 2004

Lawrence Francis, *Jestem legendą*, 2007

Lindqvist John Ajvide, *Wpuść mnie*, 2004

Lussier Patrick, *Dracula 2000*, 2000

Masterton Graham, *Pogromca wampirów*, 2006

Meyer Stephanie, *saga Zmierzch (Zmierzch, Księżyc w nowiu, Zaćmienie, Przed świtem)*, 2005 - 2008

Norrington Stephen, *Blade: Wieczny łowca*, 1998

Plec Julie, Williamson Kevin, *Pamiętniki wampirów*, 2009 - 2017

Pratchett Terry, *Carpe jugulum*, Warszawa, 2006

Pratchett Terry, *Lups!*, Warszawa, 2009

Pratchett Terry, *Na glinianych nogach*, Warszawa, 2004

Pratchett Terry, *Piąty Elefant*, Warszawa, 2006
Pratchett Terry, *Potworny regiment*, Warszawa, 2008
Pratchett Terry, *Prawda*, Warszawa, 2007
Ray Fred Olen, *The Lair*, 2007-2009
Rice Anne, *Królowa potępionych*, Poznań, 2005
Rice Anne, *Wampir Lestat*, Poznań, 2005
Rice Anne, *Wywiad z wampirem*, Poznań, 2005
Sheridan Le Fanu Joseph Thomas, *Carmilla*, Warszawa, 1974
Shore Gary, *Dracula: Historia nieznaną*, 2014
Slade David, *30 dni mroku*, 2007
Slade David, *Saga „Zmierzch”: Zaćmienie*, 2010
Smith Lisa Jane, *Pamiętniki wampirów. Księga 1*, Warszawa, 2012
Sommers Stephen, *Van Helsing*, 2004
Spierig Michael, Spierig Peter, *Daybreakers - Świt*, 2009
Stewart Scott, *Ksiądz*, 2011
Stoker Bram, *Dracula*, Kraków, 2005
Stoker Dacre, Holt Ian, *Dracula: Nieumarły. Powrót wampira*, Warszawa, 2009
Stranding Glenn, *Istota doskonała*, 2006
Taniec wampirów, 2005, reż. Cornelius Baltus, Teatr Roma, Warszawa, 2005
Toye Fred, *Pod osłoną nocy*, 2007-2008
Weitz Chris, *Saga „Zmierzch”: Księżyc w nowiu*, 2009
Wiseman Len, *Underworld*, 2003
Whithouse Toby, *Being human*, 2008-2013
Wimmer Kurt, *Ultraviolet*, 2006
Winning David, *Więzy krwi*, 2006-2008

Literatura podmiotu:

Altman Charles F., *Towards a Theory of Genre Film w: Film: Historical - Theoretical Speculations, The 1977 Film Studies Annual. Part Two*, Phasantville, 1997
Barber Paul, *Vampire, Burial and Death*, Yale, 1988
Bonaparte Marie, *Mythes de guerre*, Paris, 1950

Ciećwierz Paweł, Synowie Kaina, córki Lilith. O wampirach w fantastyce, na podstawie audycji Jacka Brzozowskiego z serii Tchnienie grozy, audycja 39, 30 września 2010

Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin, Warszawa, 2001

Dunn George A., Housel Rebecca, Irwin William, Czysta krew i filozofia, Gliwice, 2010

Dunn-Mascetti Manuela, Świat wampirów od Dracula do Edwarda, Warszawa, 2010

Housel Rebecca, Irwin William, Wisniewski Jeremy, Zmierzch i filozofia, Warszawa, 2009

Janion Maria, Wampir. Biografia symboliczna, Gdańsk, 2002

Karg Barb, Spaite Arjean, Sutherland Rick, Wampiry. Historia z zimną krwią spisana, Gliwice, 2009

Lecouteux Calude, Tajemnicza historia wampirów, Warszawa, 2007

Mosse George Lachmann, L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne, Paris, 1997

Petoia Erberto, Wampiry i wilkołaki; źródła, historia, legendy od antyku do współczesności, Kraków, 2003

Roudinesco Elisabeth, Théroigne de Méricourt. Une femme mélancolique sous la Révolution, Paris, 1989

Suckling Nigel, Wampiry. Najstynniejsze wampiry wszechczasów, Warszawa, 2010

Śmiałkowski Kamil M., Wampir. Leksykon, Warszawa, 2010

Taylor Diana, Nadawanie płci narodowemu „ja”, w: Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów, red. Marcin Napiórkowski, Warszawa, 2018

von Braun Christina, „Le Juif” et „la femme”: deux stereotypes de “l'autre” dans l'antisémitisme allemand du XIX siècle, w: “Revue germanique international” 1996, nr 5

Wydmuch Marek, Gra ze strachem. Fantastyka grozy Warszawa, 1975