

Katarzyna Arciszewska

Uniwersytet Gdański

Warianty kreacji obrazu domu w rosyjskiej literaturze wampirycznej

Jednym z wątków tworzących wieloaspektowy i obszerny znaczeniowo motyw wampira jest wątek wampirycznej przestrzeni wpisujący się w szeroki kontekst toposu domu. Warto poświęcić temu problemowi uwagę, ponieważ specyfika wampirycznego siedliska w sposób zasadniczy przeczy symbolice domu, wyznaczającego bezpieczną przestrzeń człowieka. Piotr Kowalski podkreśla:

Wybór odpowiedniego miejsca na budowę domu był obwarowany wieloma nakazami i zakazami. Musiało to być miejsce rytualnie czyste, które nie kryło w sobie pamięci o dokonanej zbrodni, o przelanej krwi ludzkiej czy zwierzęcej. [...] Nie mogło to być miejsce, z którym wiązał się stan nieokreśloności, odpowiadający charakterystyce sfery śmierci (góra, pustkowie, las) i oznaczający obecność mocy demonicznych¹.

Tymczasem siedziba wampira ze względu na naturę jej mieszkańca z definicji musi być naznaczona piętnem śmierci i zbrukana krwią jego ofiar. Ponadto swoista wyjątkowość wampira determinuje konieczność poszukiwania lokum w oddalonych od ludzkich domostw miejscach, których niedostępność i złowrogość gwarantowały mu spokój i bezpieczeństwo.

Jak zauważa Karolina Kotkowska, *w kulturze tradycyjnej dom jest mieszkaniem człowieka, miejscem narodzin i śmierci, uniwersalnym mode-*

¹ P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 85.

lem w budowaniu *Wszechświata*². Sens domowej przestrzeni człowieka ma określać jego bycie w świecie, rozwój, ewolucję, w związku z czym charakteryzuje ją wieloaspektowy progres. Natomiast domowa przestrzeń wampira związana jest z jego nie-byciem, stanem balansującym na granicy życia i śmierci, dlatego też typowymi dla niej cechami są rozkład, spustoszenie, zniszczenie, upadek, którym często towarzyszy zestaw atrybutów symbolizujących regres lub kres (trumna, ziemia cmentarna, grób, mogiła, cmentarz).

Lokalizacja, wygląd oraz funkcja siedziby wampira są ściśle związane ze statusem tej istoty nieśmiertelnej. Wampir w ciągu swojej bogatej historii i stałej obecności w sferze kultury nosi znamię Obcego, a także kozła ofiarnego, uosabia on bowiem i obarczany jest odpowiedzialnością za lęki człowieka, a także nieuświadomione, odrzucane w sferze racjonalnego działania, popędy i pragnienia, świadczące o zwierzęcej stronie jego natury. Przez długie wieki świat postrzegany jest jako twór dychotomiczny, rozdzielony na dwie sfery – dobra i zła, zaś *ślugami zła najczęściej są wampiry – czciciele szatana rekrutujący się z rozpustnych i grzesznych natur eks-ludzi*³. Ten właśnie rys w głównej mierze kształtuje charakterystykę postaci, jej przejawów i atrybutów. Jako istota krwiożercza, zagrażająca życiu człowieka, wampir pozostaje w izolacji od swych potencjalnych ofiar i ich domostw. W związku z tym przebywa on najczęściej w miejscach trudno dostępnych, opuszczonych, zapomnianych lub nieeksplorowanych przez ludzi. Takie usytuowanie wampirycznych siedzib można odczytywać także w inny sposób, sprzyja ono zachowaniu tajemnicy, a tym samym pomaga wampirovi ukryć się przed ludźmi. Należy bowiem pamiętać, że w micie wampirycznym ważną rolę odgrywa motyw tropienia i unicestwienia wampira⁴, w planie symbolicznym obrazujący walkę dobra ze złem lub wewnętrzne zmagania człowieka z nieakceptowaną stroną jego psychiki. Istotny jest fakt, iż pokonanie drogi do

² K. Kotkowska, *O przemianach sakralizacji przestrzeni domowej*, [online], <http://etno.lodzy.pl/artykuly/item/37-o-przemianach-sakralizacji-przestrzeni-domowej>, [dostęp: 02.07.2017].

³ S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 137, [online], [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157.pdf), [dostęp: 01.07.2017].

⁴ Motyw ten ewoluował i pod koniec XX wieku zaczęły pojawiać się teksty kultury, w których nie tylko ludzie polują na wampiry, lecz one same tropią i eliminują swoich pobratymców: *Najbardziej kontrowersyjnym z perspektywy wampira – i zarazem najlepiej zrozumiałym z ludzkiego punktu widzenia – celem jego egzystencji jest przeciwstawienie się własnemu gatunkowi, a więc niszczenie innych wampirów. Niekiedy powodem takiego postępowania nie jest chęć unicestwienia własnego gatunku, lecz ucywilizowanie go i sprawienie, że będzie on wieść pokojową koegzystencję z ludźmi.* (M. Wolski, *Wampir. Wiwisekja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*, Wrocław 2014, s. 162).

gniazda wampira wiąże się z niebezpieczeństwem i irracjonalną grozą. Może to symbolizować skomplikowany proces samopoznania, zakończony finalnym zwycięstwem nad wewnętrzną bestią, co w opowieściach wampirycznych zobrazowane jest w scenie ostatecznego uśmiercenia wampira.

Za klasyczny przykład wampirycznej siedziby można uznać usytuowany w Karpatach⁵ zamek hrabiego Draculi z utworu *Brama Stokera*. Wiedzie do niego trudna, górська trasa, otoczona ciemnym, złowrogim lasem. Kulminacyjny etap podróży ma miejsce nocą w scenerii, obfitującej w cechy horroru:

Już po chwili jechaliśmy wśród drzew, które miejscami tworzyły nad drogą łukowate sklepienie [...] i znów zaczęły nam towarzyszyć wielkie, ponure skalne turnie. Chociaż byliśmy osłonięci od wiatru, słyszeliśmy go; wiał z coraz większą siłą, zawodził i wył pośród skał, a gałęzie drzew były o siebie nad naszymi głowami. Robiło się coraz zimniej i zaczął padać drobny śnieg, przypominający puder; po krótkim czasie zarówno nas, jak i wszystko wokół, przykrył jednolity biały całun. Silny wiatr wciąż niósł ze sobą wycie psów, choć w miarę, jak posuwaliśmy się naprzód, stawało się ono coraz słabsze. Za to wycie wilków rozlegało się coraz bliżej, jak gdyby się zbliżały, otaczając nas ze wszystkich stron. [...] właśnie wtedy ponad górującą nad nami, porośniętą sośniną, postrzępioną skalną granią pojawił się księżyc, który dotąd wędrował po niebie przesłonięty ciemnymi chmurami. W jego świetle ujrzałem, że otacza nas pierścień wilków. Miały białe, wyszczerzone zęby, wywieszzone czerwone jęzory, długie, muskularne łapy i gęstą, splecioną w kudły sierść. W tej ponurej ciszy były po stokroć bardziej przerażające niż wtedy, gdy słyhać było ich wycie⁶.

Cel podróży, opisanej w powyższym cytacie, potęguje poczucie strachu w obliczu przerażających zjawisk i obcego terytorium, pozbawionych wszelkich oznak bezpieczeństwa i swojskości. Bohater powieści Stokera, Jonathan

⁵ Trzeba zauważyć, że wybór lokalizacji wpisuje się w powszechny pogląd, iż mit wampiryczny wywodzi się ze Słowiańszczyzny. Komentując utwór Johanna Wolfganga Goethego *Naręczona z Koryntu* (*Die Braut von Korinth*, 1797) Jules Michelet pisze: *Psuje* (Goethe – K.A.) *cudowną historię, kala grecką ustrętną myślą słowiańską*. (J. Michelet, *Czarownica*, tłum. M. Kaliska, Warszawa 1961, s. 30). Ryszard Wincenty Berwiński, XIX-wieczny poeta i badacz twierdzi, że kolebką wiary w wampiry *jest zapewne dzisiejsza Grecja albo południowa Słowiańszczyzna pod panowaniem tureckim* (R.W. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, t. 2, Poznań 1854, s. 38, cyt. za: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 18). O słowiańskim pochodzeniu wampira wypowiada się także Adam Mickiewicz: *Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego [...] Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich* (A. Mickiewicz, *Dziela*, t. VIII, Warszawa 1997, s. 189). W tym kontekście nie dziwi fakt, że Karpaty dla autora *Draculi* oraz zachodnioeuropejskich czytelników powieści stanowią nieznaną i obszar fascynujący egzotyką, tajemnicą i grozą.

⁶ B. Stoker, *Dracula*, tłum. M. Król, Kraków 2005, s. 17–18.

Harker, dociera do siedziby swojego klienta, tajemniczego arystokraty, która w niczym nie przypomina zamieszkaney, gościnnej, domowej przestrzeni:

W pewnym momencie dotarło do mnie, że woźnica zatrzymuje konie na dziedzińcu jakiegoś ogromnego, zrujnowanego zamku, z którego wysokich, ciemnych okien nie wydostawał się najmniejszy nawet promień światła, a popękane mury obronne odcinały się czarną popękaną linią na tle rozświetlonego księżycową poświatą nieba⁷.

Należy jednak pamiętać o tym, że dla mieszkańca opisanego powyżej zamku miejscem najbardziej bezpiecznym, zatem takim, które może być utożsamione z przestrzenią domową, jest trumna w krypcie zamkowej kaplicy, dotkniętej znakiem czasu, znajdującej się, jak cała budowla, w zrujnowanym stanie. W powieści Stokera wiedzie do niej labirynt korytarzy i schodów, w opisie tej części siedziby Draculi dominują akcenty cmentarne, związane ze śmiercią, rozkładem oraz symbolicznym piekłem (droga w dół do podziemi):

Drzwi były otwarte, a ciągnący się za nimi kamienny korytarz kończył się krętymi schodami, które wiodły stromo w dół. [...] Na dole natrafiłem na ciemny korytarz przypominający tunel, z którego dolatywał mdlący, trupi odór – odór świeżo rozkopanej, zatęchłej ziemi. [...] W końcu [...] znalazłem się w starej, zrujnowanej kaplicy, pełniącej najwyraźniej funkcję cmentarza. Miała na wpół rozwalony dach, a w dwóch miejscach znajdowały się stopnie prowadzące do grobowych krypt [...]⁸.

Taki typ kreacji domowej przestrzeni wampira wyrasta z syntezy przekazów różnych tradycji i epok. W tym kontekście motyw wampira z towarzyszącymi mu wątkami pobocznymi zasługuje na miano zjawiska uniwersalnego, ponieważ, według Piotra Fasta, *uniwersalizm polega między innymi na odwoływaniu się do najpowszechniejszych kodów kultury tkwiących u podstaw jej formacji terytorialnych i historycznych, tych, które skłonni jesteśmy traktować jako – nomen omem – uniwersalne*⁹. O popularności powyższego sposobu konstruowania wampirycznych siedzib świadczy fakt, że podobne wyobrażenia znajdują się w utworach innych pisarzy, także spoza anglosaskiego kręgu kulturowego.

⁷ Ibidem, s. 19.

⁸ Ibidem, s. 50.

⁹ P. Fast, *O uniwersalizmie: słowo na zakończenie*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1992, t. 7, s. 143, [online], http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Rusycystyczne-Studia_Literaturoznawcze/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144.pdf, [dostęp: 02.07.2017].

Doskonałym przykładem potwierdzającym tę tezę jest opowieść Mikołaja Gogola „Straszna zemsta” („Страшная месть”, 1831). Pojawia się w niej tajemnicza i złowroga postać, nazwana przez pisarza czarownikiem, choć nie można mu odmówić cech wampirycznych: *Встретился ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и выкалывает зубы. И на другой день находили мертвым того человека*¹⁰. Wampiryzm postaci potwierdza opis jej śmierci, która zdaje się nie kończyć życia bohatera: *Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший*¹¹. Ostatnie zdanie przytoczonego powyżej cytatu bez wątpienia odnosi się do niejednoznacznego, pogranicznego bytu wampira, oscylującego pomiędzy życiem a śmiercią. Ponadto bohater charakteryzuje się awersją do zwykłych potraw i napojów, pije wyłącznie czarną wodę z noszonej przy sobie butelki, czym wzbudza podejrzenia goszczących go Kozaków, zaś przybyciu czarownika towarzyszy seria dziwnych zdarzeń. Katarzynę, córkę niesamowitego gościa, dręczą koszmarne hipnotyczne sny. Okazują się one rezultatem uprawianej przez demonicznego bohatera czarnej magii, przy pomocy której przywołuje on duszę dziewczyny – w jednej ze scen pojawia się ona „z powietrza utkana”, *przejrzysta, prześwietlona różowym światłem*¹², będąc *widmowym znakiem innej, groźnej dla człowieka rzeczywistości*¹³ i potwierdzając nieludzką proweniencję protagonisty.

Kolejnym wymownym wyznacznikiem związanej ze specyfiką postaci czarownika romantycznej frenezji jest aktywność ożywionych trupów:

На берегу виднелось кладбище: ветхие кресты толпились в кучку. Ни калина не растет меж ними, ни трава не зеленеет, только месяц греет их с небесной вышины. [...] Крест на могиле зашатался и тихо поднялся из нее высохший мертвец. Борода до пояса; на пальцах когти длинные, еще длиннее самых пальцев. Тихо поднял он руки вверх. Лицо все задрожало у него и покривилось. Страшную муку, видно, терпел он. “Душно мне! душно!” – простонал он диким, не человеческим голосом. Голос его, будто нож, царапал сердце, и мертвец вдруг ушел под землю¹⁴.

¹⁰ Н. Гоголь, *Страшная месть*, [В:] того же, *Собрание художественных произведений*. В 5 т., Москва 1951, т. 1, с. 208.

¹¹ Ibidem, s. 252.

¹² S. Wyslouch, *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”...

¹³ Ibidem.

¹⁴ Н. В. Гоголь, *Страшная месть...*, с. 210.

Opisana scena powtarza się jeszcze dwukrotnie, co jest czytelnym nawiązaniem do symboliki trójki (*jako liczby spełnienia zamkniętej w sobie całości*¹⁵) w rytuałach magicznych. Na większą uwagę zasługuje fakt, iż cmentarz, należący również do szeroko rozumianej domowej przestrzeni w mieście wampirycznym, sąsiaduje z siedzibą czarownika-wampira – zamkiem usytuowanym na wzniesieniu otoczonym lasem. Cmentarz, las, górę z ich bogatą symboliką miejsc granicznych, oddzielających przestrzeni ludzką od sfery nieludzkiej, upiornej, demonicznej¹⁶, można w tym kontekście odczytać jako trzy przeszkody na drodze do wampirycznego gniazda. W zamku natomiast znajdujemy znaki, podkreślające status bohatera jako Obcego, istoty zagrażającej człowiekowi. Są to, między innymi, dziwne symbole na ścianach komnaty (*чудные знаки*¹⁷) czy broń nieznanego pochodzenia (*такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский*¹⁸). Fakt, że wskazane atrybuty nie pochodzą z okolicy, należą do dalekiego, obcego świata, pogłębia lęk tubylców, wyciska na opisaną przez Gogola przestrzeń sygnaturę miejsca przekłętą. Atmosferę grozy wzmacnia dodatkowo wykorzystanie motywu bezpośrednio kojarzonego z postacią wampira – pod sufitem zamkowej komnaty fruwały nietoperze, rzucające złowrogie cienie na ściany i drzwi. Warto podkreślić, że opisane przez Gogola miejsce pełni również rolę gabinetu czarownika ze wszystkimi przynależnymi mu cechami i właściwościami.

Rosyjski pisarz kilkakrotnie stosuje podobny, choć nietypowy, zabieg utożsamienia wampiryzmu z demonizmem¹⁹ i magią. Kolejnymi na to przykładami mogą być opowiadania „Noc Świętojańska” („Вечер накануне Ивана Купалы”, 1830) i „Wij” („Вий”, 1835). W pierwszym z wymienionych dzieł w jego świecie przedstawionym pojawiają się postacie i elementy charakterystyczne dla baśniowej poetyki, a wśród nich interesująca w kontekście tematyki niniejszego tekstu, wiedźma, w której opisie uderza zbieżność z istotą wampiryczną: *Ведьма, вцепившись руками за обезглав-*

¹⁵ Hasło *Trzy*, [w:] *Leksykon symboli. Herder*, tłum. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 311.

¹⁶ Zob. Hasła *Cmentarz, Góra, Las*. [w:] *Leksykon symboli. Herder...*, s. 45, 83, 145.

¹⁷ Н. В. Гоголь, *Страшная месть...*, с. 222.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Jest to jeden z nielicznych pisarzy, którzy decydują się na taką kompilację motywów niesamowitych. Zazwyczaj wampiryzm pozostaje neutralny wobec demonizmu. Zob. G. Maiello, *Была ли Вампир демонологической фигурой?*, [w:] *Мотивы демонологические в литературе и культуре российской XI–XX веку*, pod red. W. Kowalczyka, A. Orłowskiej, Lublin 2004, s. 9–15.

*ленный труп, как волк, пила из него кровь...*²⁰. Wprowadzając bohaterkę o baśniowej proveniencji Gogol konsekwentnie tworzy obraz jej domostwa, zgodny ze standartowym wyobrażeniem chatki Baby Jagi (*избушка, как говорится, на курьих ножках*²¹), w pewnych aspektach wykazujący się uderzającym podobieństwem do kreacji klasycznej przestrzeni wampirycznej. Dom wiedźmy-wampirzycy znajduje się w środku gęstego lasu, odgradzającego go od siedzib ludzkich. Miejsce to, naznaczone czarami oraz zbrodnią, wywołuje upiorne wizje u przekraczającego jego granice intruza, wprowadzając go w stan swoistej hipnozy. Należy przy tym zwrócić uwagę na powtarzający się zestaw elementów, współtworzących motyw wampira – krew i czerwień:

Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудовища стаями скакали перед ним. [...] Все покрылось перед ним красным цветом. Деревья все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало... Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза. Выбившись из сил, вбежал он в свою лачужку и, как сноп, повалился на землю. Мертвый сон схватил его²².

W „Wiju” córka setnika, młoda, piękna dziewczyna nocą zamienia się w wiedźmę o wampirycznej naturze, o czym świadczą jej czyny – zdolność przyjmowania zwierzęcych kształtów, a przede wszystkim spożywanie ludzkiej krwi (*Она схватила дитя, прокусила ему горло и начала пить из него кровь*²³). W opowiadaniu tym wampirzycza, ze względu na swoją podwójną naturę i jej realizację w dwóch wymiarach – ludzkim w postaci młodej kobiety oraz demoniczno-wampirycznym w postaci krwiożerczej wiedźmy, funkcjonuje w przestrzeni przeznaczonej dla człowieka, lecz w porze aktywności istot demonicznych – w nocy²⁴. Interesującym pomysłem autora jest wprowadzenie wampira do przestrzeni sakralnej. Ciało córki setnika po jej śmierci zostaje wystawione w cerkwi w celu odbycia trzydniowych modłów za duszę dziewczyny. Mamy więc do czynienia z miejscem świętym, centrum obrządku religijnego, utożsamianym ze strefą boskiej działalności,

²⁰ Н. Гоголь, *Вечер накануне Ивана Купалы*, [в:] того же, *Собрание художественных произведений*, т. I, с. 70.

²¹ Ibidem, s. 68.

²² Ibidem, s. 70.

²³ Н. Гоголь, *Вий*, [в:] того же, *Собрание художественных произведений*, т. II, с. 246.

²⁴ Piotr Kowalski podkreśla, że [...] *rozpad form i chaos, jaki opanowuje świat pogrążony w mroku, oznacza wzmożoną aktywność złych duchów, czarownic i wszelkich mocy destrukcyjnych*. P. Kowalski, *Leksykon Znaki świata...*, s. 354.

czy też koniunkcji pozytywnie nacechowanego pierwiastka nadprzyrodzonego z pierwiastkiem ludzkim. Wydawać by się mogło, że tak charakteryzowana przestrzeń powinna być chroniona przed wtargnięciem w jej granice siły demonicznej. W utworze Gogola dzieje się jednak inaczej. Pisarz konfrontuje fantastyczny świat wierzeń słowiańskich, głęboko zakorzenionych w duszach przedstawionych bohaterów, ze słabą kondycją chrześcijaństwa, którego filozofię można uznać za obcą w opisanym w *Wiju* uniwersum. W sposób czytelny symbolizuje to śmierć odmawiającego modlitwy za zmarłą córkę setnika Chomy Bruta. Jego wiara okazuje się iluzoryczna, *duchowość jest mu obca*. [...] *Seminarzysta zdecydowanie więcej uwagi poświęca swojemu podniebieniu i brzuchowi, niż poszukiwaniom wyjaśnienia problemów natury filozoficznej, zgłębianiu tajemnic świata i bytu*²⁵. Nic więc dziwnego, że bohater ponosi klęskę w starciu z mocą demonów. Ponadto stan cerkwi przywodzi na myśl raczej pandemoniczny chaos, niż boski porządek. Świątynia jest zaniedbana, chyłca się ku upadkowi, mroczna, zapomniana przez ludzi:

Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни дерева и открылось одно пустое поле да поглощенные ночным мраком луга. [...] Посредине стоял черный гроб. Свечи теплились перед темными образами. Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви. Отдаленные углы притвора были закутаны мраком. Высокий старинный иконостас уже показывал глубокую ветхость; сквозная резьба его, покрытая золотом, еще блестела одними только искрами. Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно²⁶.

Wtargnięcie wampira w sferę typową dla ludzkiej aktywności widzimy w utworze Aleksego Tołstoja „Rodzina wilkołaka” („Семья вурдалака”, 1839). Bohater wampiryczny, w myśl przytoczonego przez autora opowiadania wierzenia, iż *вурдалаки [...] сосут предпочтительно кровь у самых близких своих родственников и лучших своих друзей*²⁷, pojawia się w rodzinnej wsi i przekracza próg domu, zamieszkiwanego przez jego bliskich. Należy podkreślić fakt, że stary Gorcza tuż przed wampiryczną metamorfozą udaje się w góry, zaś ten element krajobrazu, jak już zostało powiedziane, jest znamieny w kreacji przestrzeni wampirycznej. Potwierdza to świadomość bohatera o czyhającym na niego niebezpieczeństwie – śmierci lub przemianie w wampira. Gorcza – głowa rodu stara się

²⁵ K. Lis, *Gogolowskie wiedźmy*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej...*, s. 80.

²⁶ Н. Гоголь, *Вий...*, с. 247.

²⁷ А. Толстой, *Семья вурдалака*, [online], http://modernlib.ru/books/tolstoy_aleksey_konstantinovich/semya_vurdalaka/read, [dostęp: 10.07.2017].

zabezpieczyć dom oraz egzystencję swojej rodziny, zakazując wpuszczenia go za próg, jeśli wróci po dziesięciu dniach:

Ждите меня десять дней [...]. Но ежели (да не допустит этого бог) я вернусь поздней, ради вашего спасения, не впускайте вы меня в дом. Ежели будет так, приказываю вам – забудьте, что я вам был отец, и вбейте мне осиновый кол в спину, что бы я ни говорил, что бы ни делал – значит я теперь проклятый вурдалак и пришел сосать вашу кровь²⁸.

Silne więzy rodzinne nie pozwalają jednak dzieciom Gorczy wypełnić jego rozkazu, wampir zostaje zaproszony do rodzinnego stołu, zaś ten symboliczny gest, zamiast oczekiwanego ponownego zjednoczenia i miru przynosi zgubę i spełnienie znamiennej przepowiedni żegnającego się z rodziną bohatera.

Kreacja przestrzeni domowej wampira ewoluuje wraz z metamorfozą tej literackiej postaci, jest ściśle związana ze zmianą jej statusu oraz relacji wampir–człowiek. Wampir-drapieżnik, zagrażający życiu człowieka, z biegiem czasu zmienia się w wampira-towarzysza, sąsiada, nie zawsze akceptowanego, lecz niewywołującego przerażenia czy odrazy. W XX-wiecznej literaturze grozy ten typ wampira przywoływany jest najczęściej, zaczyna on też, zgodnie z jego wymową, wychodzić poza ramy horroru, pojawia się w literaturze fantastycznej, obyczajowej, dziecięcej. Stając się uczestnikiem współczesnej kultury, a także znajdując alternatywne sposoby pozyskiwania krwi, wampir zbliża się do człowieka i nie traktuje go jak potencjalnej ofiary. Swoista integracja bohatera nadprzyrodzonego i człowieka następuje także w planie przestrzennym – wampir nie chowa się przed ludźmi w miejscach niedostępnych, odosobnionych i odległych. Z rzadka wampiryczne lokum przypomina dawne siedziby krwiożerców. Przykładem takiego wyjątkowego zapożyczenia z klasyki literatury grozy może być daleko idąca parafraza obrazu zamku Draculi w powieści Olega Diwowa „Nocny obserwator” („Ночной смотрящий”, 2004). W przywołanym utworze autor zestawia dwa wampiryczne typy. Jeden z nich stanowią istoty nie w pełni rozwinięte intelektualnie, podlegające determinizmowi biologicznych bodźców, przede wszystkim żądzy krwi. Szukają one schronienia, między innymi, w opuszczonym przez robotników leśnych, zgrujnowanym baraku (*Кривые обшарпанные стены с лохмотьями дряных обоев. Распахнутые, а то и вовсе повисшие на одной петле двери. Хлипкие половицы с зияющими щелями*²⁹). Wygląd wampirycznego lokum koresponduje z kondycją jego

²⁸ Ibidem.

²⁹ О. Дивов, *Ночной смотрящий*, Москва 2008, с. 146.

mieszkańców: *A на грубо сколоченных голых нарах лежали... Не люди – тела. Все лицом вниз. У нескольких головы оказались замотаны тряпьем*³⁰.

Odwolania do klasyki literatury wampirycznej, choć poddane modyfikacjom ze względu na współczesną charakterystykę „nieumartego” znajdziemy też w twórczości Wiktora Pielewina. W powieści „Empire V” („Ампир В”, 2006) pisarz umieszcza wampiryczną boginię-matkę, Isztar, w labiryncie podziemnych korytarzy, przywodzących na myśl katakumby czy kaplice z trumnami wampirów z XIX-wiecznych utworów:

Я пошел по коридору. Вскоре он привел меня в круглую комнату, вырубленную в толще скалы. Комната была очень старой. Ее потолок покрывала копоть, которая влезла в камень и уже не пачкалась. На стенах были рисунки охрой – руноподобные зигзаги и силуэты животных. В стене справа от входа темнело похожее на окно углубление. Перед углублением стоял примитивный алтарь – каменная плита с лежащими на ней артефактами³¹.

Opisana w powyższym fragmencie przestrzeń wydaje się odwieczna, równie stara, jak mit wampiryczny, oraz stabilna ze względu na jej usytuowanie i kamienny budulec podziemnych korytarzy, i przypomina klasyczny wzorzec wampirycznej siedziby. Jednak podejście pisarza-postmodernisty do motywu wampira cechuje daleko idąca innowacyjność, także w zakresie kreacji przestrzeni. W ujęciu Pielewina istotą wampiryczną jest nie przemieniony człowiek, lecz pojedynczy, nieśmiertelny organ, język (*Это не человеческий язык. Это душа и суть вампира*³²), który jest przekazywany z nosiciela na nosiciela, więc właściwym domem wampira nie są ani podziemia, ani moskiewskie mieszkanie głównego bohatera, lecz ciało człowieka, w którego przesiedla się język (*Мой язык перейдет в тебя. [...] В прямом смысле. Физически. Хочу предупредить, что будет больно. И сразу, и потом*³³). W powieści „Batman Apollo” („Батман Аполло”, 2013), kontynuacji losów bohaterów „Empire V”, pisarz poszerza znaczenie wampirycznej przestrzeni do nierzeczywistego wymiaru odmiennych stanów świadomości. Do obowiązków wampira w utworach Pielewina należy doskonale nie się i osiągnięcie wyższych etapów wampirycznego wtajemniczenia. Swoiste szkolenie wampirycznych adeptów odbywa się w transie lub we śnie, zaś miejscem nauki jest zamek wielkiego Draculi – święte miejsce wampirów,

³⁰ Ibidem, s. 148.

³¹ В. Пелевин, *Ампир В*, Москва 2008, с. 239.

³² Ibidem, s. 10.

³³ Ibidem, s. 11.

do którego drogę adept pokonuje w specjalnej trumnie. To ukłon w stronę klasyki literatury wampirycznej, jednak podobieństwa między Pielewinowskim powietrznym zamkiem (*воздушный замок*³⁴, *этот замок – учебный сон, которые видят все undead*³⁵), będącym symbolem granicy między poznanym i niepoznanym, progiem świata nierealnego a gotycką budowlą z utworu Stokera kończą się właściwie na nazwie. Rosyjski pisarz przenosi ostatecznie zjawisko wampiryzmu w wymiar transcendentalny. Wszystko, co dzieje się w widzialnym świecie, jest iluzją i emanacją wampirycznego boga – Wielkiego Wampira, kreatora wampirycznego wszechświata. Wampiryczna przestrzeń i jej mieszkańcy są bytami nierealnymi, istniejącymi o tyle, o ile Wielki Wampir o nich myśli.

Pielewinowska interpretacja motywu wampira swoją oryginalnością wykracza poza aktualny trend w literaturze wampirycznej, promującej swego głównego bohatera w kontekście jego potrzeby normalności i aktywnego życia we współczesnym świecie. Dolinski, jeden z protagonistów powieści *Ночной наблюдатель*, dostrzega mankamenty wampiryzmu, rozumie go jako błąd wewnętrznego rozwoju niektórych ludzi (*ошибка развития некой скрытой возможности, спящей в отдельных людях*³⁶), w związku z czym dąży do odwrócenia procesu metamorfozy, powrotu do człowieczeństwa, które traktuje jako normę. Postawę Dolinskiego do pewnego stopnia powielają inni bohaterowie wampiryczni, którzy po przemianie starają się zachować przynajmniej namiastki dawnej normalności. Mamy zatem do czynienia z galerią postaci wampirycznych przebywających, mimo zmiany stanu, w przestrzeni zwyczajowo zarezerwowanej dla człowieka. Można by je nazwać, posługując się sformułowaniem Andrzeja Pilipiuka, *wampirami z M3*³⁷. Nie opuszczają oni swoich domów i mieszkań w blokach, nie rezygnują z sąsiedztwa swoich dawnych znajomych, mimo konieczności zmiany trybu życia z dziennego na nocny. Obserwując ludzi, wampiry zazdroszczą im człowieczeństwa i możliwości, które ono niesie – odczuwania smaków, przebywania na słońcu, przeżywania emocji i uczuć, charakterystycznych dla każdego etapu życia, mimo, że są obdarzeni wieczną młodością. Z takiego opisu współczesnego wampira konsekwentnie wynika tendencja do kreowania wampirycznej przestrzeni miejskiej i domowej na wzór infrastruktury w świecie ludzi.

Doskonałym przykładem takiej sytuacji może być świat przedstawiony wampirycznej sagi Julii Nabokowej, którą rozpoczyna powieść „VIP znaczy

³⁴ В. Пелевин, *Батман Аполло*, Москва 2013, с. 48.

³⁵ Ibidem, s. 454.

³⁶ О. Дивов, *Ночной смотрящий...*, s. 195.

³⁷ Tytuł powieści Andrzeja Pilipiuka. A. Pilipiuk, *Wampir z M3*, Warszawa 2011.

wampir” („VIP значит вампир”, 2010). Główna bohaterka utworu po przemianie w wampira poznaje zwyczaje swego nowego środowiska, uczestnicząc w spotkaniach, rautach, przyjęciach w lokalach przeznaczonych wyłącznie dla wampirów, uczęszczając na zajęcia sportowe w klubie, do którego nie mają dostępu ludzie, korzystając z poradników i książek kucharskich, pisanych przez i dla wampirów (*А вот и наша кулинарная библия. [...] “Книга о вкусной и здоровой пище. VIP-кухня”. – Очень рекомендую, ее составлял шеф-повар из наших [...]*³⁸). Analogiczną sytuację opisują Aleksiej Piechow, Jelena Wyczkowa i Natalia Turczaninowa w powieści „Bracia krwi” („Кровные братья”, 2005) czy Andriej Bielaniw w „Smaku wampira” („Вкус вампира”, 2003). Bohater ostatniego z wymienionych utworów najlepiej czuje się we własnym mieszkaniu w zwyczajnej kamienicy i nie opuszcza go do momentu wtargnięcia oddziału łowców wampirów, którzy okazują się znacznie bardziej agresywni, brutalni i niebezpieczni niż istota nadprzyrodzona, zasymilowane z otoczeniem i potrafiąca żyć nie szkodząc innym.

Pojęcie domu i przestrzeni wampira ulega modyfikacjom na przełomie wieków istnienia wampira w kulturze. Z miejsc odosobnionych, odstrasżających groźnym wyglądem, niebezpiecznych ze względu na swoje usytuowanie (środek gęstego lasu, stromy górski szczyt) wampiry stopniowo przenoszą się w sferę bytowania i aktywności człowieka. Wiąże się to ze zmianą podejścia do dawnego krwiopijcy, ze spojrzeniem na niego przez pryzmat refleksji humanistycznej, ze zrozumieniem jego egzystencjalnej sytuacji, wynikającej z predestynacji. We współczesnej literaturze wampirycznej domowa przestrzeń wampira, a także jego natura, potrzeby i przejawy upodabniają się coraz bardziej do przestrzeni, potrzeb i przejawów człowieka. Tymczasem człowiek nabiera cech, których realizacja pozwala w relacji człowiek – wampir widzieć drapieżnika w pierwszym z protagonistów. Analiza motywu domu w literaturze wampirycznej pozwala dostrzec odwrócenie wektora w ocenie postępowania człowieka i wampira, a także nową wymowę zjawisk swojskości i obcości.

L I T E R A T U R A

Berwiński R.W., *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, Poznań 1854, t. 2.

Дивов О., *Ночной смотрящий*, Москва 2008.

³⁸ Ю. Набокова, *VIP значит вампир*, Москва 2010, с. 52.

- Fast P., *O uniwersalizmie: słowo na zakończenie*, „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze” 1992, 17, [online], http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ruscystyczne_Studia_Literaturoznawcze/Ruscystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17/Ruscystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144/Ruscystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144.pdf.
- Гоголь Н., *Страшная месть*, [в:] Гоголь Н., *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1951, т. I.
- Гоголь Н., *Вечер накануне Ивана Купалы*, [в:] Гоголь Н., *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1951, т. I.
- Гоголь Н., *Вий*, [в:] Гоголь Н., *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1951, т. II.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Kotkowska K., *O przemianach sakralizacji przestrzeni domowej*, [online], <http://etnolodzy.pl/artykuly/item/37-o-przemianach-sakralizacji-przestrzeni-domowej>.
- Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998.
- Lis K., *Gogolowskie wiedźmy*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, pod red. W Kowalczyka, A. Orłowskiej, Lublin 2004.
- Maiello G., *Был ли Вампир демонологической фигурой?*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, pod red. W Kowalczyka, A. Orłowskiej, Lublin 2004.
- Michelet J., *Czarownica*. tłum. M. Kaliska, Warszawa 1961.
- Mickiewicz A., *Dziela*, t. VIII, Warszawa 1997.
- Набокова Ю., *VIP значит вампир*, Москва 2010.
- Пелевин В., *Ампир В*, Москва 2008.
- Пелевин В., *Батман Аполло*, Москва 2013.
- Robakiewicz L. red., *Leksykon symboli. Herder*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2009.
- Stoker B., *Dracula*, tłum. M. Król, Kraków 2005.
- Толстой А., *Семья вурдалака*, [online], http://modernlib.ru/books/tolstoy_aleksej_konstantinovich/semya_vurdalaka/read.
- Wolski M., *Wampir. Wiwisekcja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*, Wrocław 2014.
- Wysłouch S., *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), [online], [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157.pdf).

РЕЗЮМЕ

ВАРИАНТЫ ПОКАЗА ОБРАЗА ДОМА В РУССКОЙ ВАМПИРИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются разные типы вампирического домашнего пространства, с которыми реципиент встречается в произведениях русских писателей XIX–XX веков. Классической моделью вампирического пространства является предложенное Брэм Стокером (Bram Stoker) в повести “Дракула” (“Dracula”) ‘экзотическое, дикое, грозное сценическое оформление с знаменательным и символическим мотивом леса и горы (lasu i góru), к такому образцу обращаются русские писатели-романтики, нпр. Николай Гоголь, а также позднейшие мастера слова, которые этот мотив модифицируют, нпр. Виктор Пелевин. Мотив дома в русской вампирической литературе взаимодействует с элементами магии и демонизма, а в новейших произведениях приближается к изображению дома или человеческого пространства, что связано с изменением подхода к мотиву вампира. Главный герой и объект вампирической литературы из кровопийцы и хищника становится искателем спокойствия и признания соучастия в современной культуре.

Ключевые слова: вампир, дом, пространство, замок, лес, гора, склеп, подземелье.

SUMMARY

VARIETIES OF HOUSE MOTIF IN RUSSIAN VAMPIRE LITERATURE

In the article the author describes different types of vampire house space in works of Russian writers of the 19th and 20th centuries. A classical example of vampire space in the form of a dangerous exotic scenery can be found in Bram Stoker’s “Dracula” with its characteristic motif of wood and mountain. Such an image is also found in novels of Russian romantic writers – Nikolay Gogol or Wiktor Pelewin. The motif of home in Russian literature coexists with the motifs of magic and demons. In contemporary works it gets closer to the concept of home and human space, which is connected with changes in the interpretation of vampire motif. The main character and the subject of vampire literature loses the attributes of blood-sucker and killer, looks for peace and acceptance as a participant of modern culture.

Key words: vampire, home, space, castle, wood, mountain, tomb.