

Anna GEMRA

## UBI SUNT? FLIRT ZE ŚMIERCIĄ W LITERATURZE GROZY

*Jedną z przyczyn popularności i żywotności utworów grozy może być fakt, że choć budzony przez nie strach (lęk) jest skutkiem sztucznie wytworzonej możliwości „bania się” i zasadniczo ma służyć rozrywce, to jednak bardzo często dotyczą one niezwykle istotnych kwestii, takich jak śmierć, zło czy cierpienie, których nie rozstrzygają w sposób przekonujący teksty fabularne należące do tak zwanej kultury wysokiej czy też dzieła niefabularne, na przykład filozoficzne lub teologiczne.*

Quomodo fabula, sic vita:  
non, quam diu, sed quam  
bene acta sit, refert.  
Seneca, *Epistulae morales*<sup>1</sup>

Literatura grozy, której podstawową funkcją jest wywołanie w odbiorcy uczucia strachu, lęku czy przerażenia<sup>2</sup>, a więc stanów emocjonalnych o charakterze negatywnym<sup>3</sup>, cieszy się dużą poczytnością – właściwie nieprzerwanie – od momentu, kiedy pojawiły się pierwsze takie utwory, a więc od drugiej połowy osiemnastego wieku<sup>4</sup>. Swoją wierną publiczność ma także film grozy.

<sup>1</sup> „Z życiem jest tak, jak z bajką: zależy nie na tym, czy długo trwa, lecz na tym, czy jest pięknie ułożona”. Seneca, *Listy moralne do Lucylusza*, ks. VIII-XIII, list 77, tłum. W. Kornatowski, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1998, s. 327.

<sup>2</sup> Pojęć tych, ze względu na jasność wyводу, będę używać zamiennie. Zabieg ten uważam za uprawniony już z tego względu, że chociaż nie są one tożsame, ich zakresy zachodzą na siebie. O problemach związanych z niejednoznacznością pojęć takich, jak strach, groza czy lęk, i różnicowaniem ich znaczenia w zależności od kontekstu pisali między innymi: Marek Wójtowicz SJ (*Doświadczenie lęku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 13-15), Anna Gemra (*Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 22-25) i Anita Has-Tokarz (*Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 47-49, 433n.). Por. też: S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, w: tenże, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1994, s. 12.

<sup>3</sup> Strach czy lęk, uruchamiając mechanizmy obronne, mogą mieć także funkcję pozytywną. Nawet jednak i w takim wypadku są pod względem emocjonalnym doświadczeniem negatywnym. Zob. J. Deleuze i Guattari, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Pax, Warszawa 1986.

<sup>4</sup> Za datę narodzin powieści gotyckiej uznaje się rok 1764, kiedy to opublikowano *The Castle of Otranto. A Story translated by William Marshall, Gent. From the original Italian of Onuphrio*

Chociaż krytycy filmowi już niejednokrotnie przewidywali koniec horroru jako gatunku anachronicznego<sup>5</sup>, a często też wydawało się, że koniec ten rzeczywiście nastąpi, widoczne było bowiem wyczerpanie formuły, ta ostatnia ulegała odnowieniu i horror powracał do łask odbiorców<sup>6</sup>. Nie sprawdziły się więc przewidywania Martina Quigleya, który w roku 1958 pisał w siódmym numerze „Motion Picture Herald”: „Chociaż elementy grozy zawsze były składnikiem strawy dostarczanej przez ekran, w ciągu ostatnich lat rola ich wzrosła w stopniu, który uznać trzeba za alarmujący. Jest już czas, aby właśnie producenci dokładnie rozważyli sytuację, zanim zaryzykują zaangażowanie się w tego rodzaju produkcję. Historia uczy, że moda na pewne gatunki szybko przemija i na rynku pojawia się film, określonego typu, kiedy zainteresowanie publiczności dawno zmieniło kierunek. Jest mało prawdopodobne, aby film grozy miał jeszcze przed sobą długi żywot, choć nie można wykluczyć takiej możliwości”<sup>7</sup>. Błędne okazało się również przeświadczenie Stephena Kinga, który kilkanaście lat później, w 1973 roku, twierdził, że wampiry, wilkołaki i ożywające mumie odchodzą na emeryturę, ponieważ nikt nie chce się już ich bać<sup>8</sup>.

### ŚMIERĆ W PEJZAŻU KULTURY

Jedną z przyczyn popularności i żywotności utworów grozy może być fakt, że choć budzony przez nie strach (lęk) jest skutkiem sztucznie wytworzonej

---

*Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto.* W wydaniu z roku 1765 autor zmienił tytuł na: *The Castle of Otranto: A Gothic Tale*, i ta wersja obowiązuje do dziś. Zob. H. W a l p o l e, *Zamczyisko w Otranto. Opowieść gotycka*, tłum. M. Przymanowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

<sup>5</sup> Andrzej Kołodyński pisze: „Film grozy wydaje się [...] anachroniczny i oporny wobec współczesnych szkół i kierunków. Od początku zresztą miał taki «spóźniony» charakter: ekspresjonizm wywiódł go z preromantycznej powieści «gotyckiej» i ściśle uzależnienie od drugorzędnej literatury pozostało jego cechą po dzień dzisiejszy. Przyswoił sobie pewne nowe formuły – ale zawsze bohaterka odkrywa w końcu w kołysce pocziwego, starego Antychrysta, nawet jeśli film robi «młody i gniewny» Roman Polański”. A. K o ł o d y ń s k i, *Film grozy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 6.

<sup>6</sup> Stephen King zauważa, że „powieści i filmy grozy zawsze cieszyły się sporą popularnością, ale co jakieś dziesięć-dwadzieścia lat stają się nagle bardziej widoczne i modne”. S. K i n g, *Danse macabre*, tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995, s. 52.

<sup>7</sup> Cyt. za: K o ł o d y ń s k i, dz. cyt., s. 46. Por. M. Q u i g l e y J r., *Mickey Spillane-ing*, „Motion Picture Herald” 1958, nr 7, s. 47n.

<sup>8</sup> Zob. S. K i n g, *Autor powieści grozy oraz dziesięć wilków*, w: *Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarstwa odsłaniają: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*, tłum. J. Mach, Galaktyka, Łódź 1996, s. 194-197.

możliwości „bania się” – wpływu dzieła sztuki, a nie rzeczywistej sytuacji<sup>9</sup> – i zasadniczo ma służyć rozrywce, to jednak bardzo często dotyczą one niezwykle istotnych kwestii, takich jak śmierć, zło czy cierpienie, których nie rozstrzygają w sposób przekonujący teksty fabularne należące do tak zwanej kultury wysokiej czy też dzieła niefabularne, na przykład filozoficzne lub teologiczne. Niełatwo bowiem wytłumaczyć, także – a może przede wszystkim – współcześnie, sens umierania albo bólu.

Chociaż w utworach grozy problematyka ta nie wysuwa się na plan pierwszy, to jednak odnosząc się do spraw dla czytelnika (lub widza) ważnych, zaspokajają one podświadome pragnienie obcowania z kwestiami ostatecznymi, uzyskania odpowiedzi na stawiane sobie, nawet nieświadomie, pytania o sens życia, cierpienia, nieuniknionej śmierci oraz lęku przed nią, o sens dokonywania wyborów oraz ich wpływ na człowieka i jego otoczenie. Literatura i film grozy w pewnym sensie dotyczą problemów, z którymi człowiek musi mierzyć się na co dzień, a które przez współczesny świat są marginalizowane, trywializowane lub pomijane jako niewygodne – jeśli zaś są podejmowane, to często w sposób dla przeciętnego odbiorcy niezrozumiały<sup>10</sup>.

Jednym z takich problemów egzystencjalnych jest śmierć<sup>11</sup>. W dawnych wiekach w kulturze chrześcijańskiej śmierć i umieranie – mimo że wierzone, iż

<sup>9</sup> Problem ten dotyczy również innych emocji prowokowanych przez obcowanie z dziełem sztuki i ze względu na swoją złożoność wymaga oddzielnego omówienia. O art-grozie pisał między innymi Noël Carroll w książce *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* (por. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 31n.). Problemy związane z doświadczaniem grozy w wyniku kontaktu z dziełem sztuki omawiane są również w kilku pracach opublikowanych w tomach *Wokół gotycyzmów* oraz *Gotycyzm i groza w kulturze*. Przede wszystkim zob. Y. L e f f l e r, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, tłum. L. Karczewski, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków 2003, s. 44-49; J. P ł u c i e n n i k, *Horror i ukrzyżowanie. Empatia formalna i elementy gotyckiej retoryki wzniosłości w reprezentacjach ciała poddanego przemocy*, w: *Wokół gotycyzmów*, s. 51-59; M. Ś w i e r k o c k i, *Magia gotycyzmu*, w: *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 9-14.

<sup>10</sup> Nie znaczy to jednak zawsze, że czytelnik czy widz jest słabo wykształcony. Dzieło sztuki, odwołując się do innego typu wrażliwości estetycznej, wykorzystuje odpowiednio do niej środki, za pomocą których wywiera wpływ na odbiorcę; te zaś często nie są w stanie dotrzeć do odbiorcy „przeciętnego”, przyzwyczajonego do prostszych, mniej skomplikowanych – albo w ogóle innych – technik. W efekcie takie dzieło sztuki nie może zaistnieć w świadomości czytelnika czy widza i nie ma dla niego żadnego znaczenia.

<sup>11</sup> Literatura na temat przedstawień śmierci, podejścia do niej i jej symboliki w różnych epokach jest bardzo bogata. Szczególną uwagę należy zwrócić na tak zwaną szkołę francuską (zob. m.in. M. V o v e l l e, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, tłum. T. Swoboda i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008; L.V. T h o m a s, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991; *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993; *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002). Zob. też: *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, PIW, Warszawa 1973; F.J. H o f f m a n, *The Mortal No: Death and the Modern Imagination*, Princeton University

otwierają one drogę do wieczności, do świata, który miał być celem ziemskiej wędrówki każdego chrześcijanina – przerażały ludzi nie mniej niż obecnie<sup>12</sup>. Uznawano je jednak za integralną część życia, jeden z jego niezbędnych, oczywistych elementów. Trudno się było z nimi pogodzić<sup>13</sup>, trudno było je afirmować – jednak akceptowano je jako nieodłączny składnik istnienia. Powołanie do życia oznaczało jednocześnie powołanie do śmierci; i choć pozostawała ona czymś okrutnym, niezrozumiałym, budzącym grozę, to jednak zarazem była czymś oczywistym, należało się zatem do niej przygotować, tak jak i do innych etapów życia. W pewnym okresie rozwoju kultury upowszechniły się nawet podręczniki ars moriendi, uczące, jak odejść z tego świata, tak by swoim zachowaniem odkupić dawne grzechy: liczyło się bowiem przede wszystkim życie wieczne. Tematu śmierci nie unikano także w literaturze i innych dziedzinach sztuki. Śmierć spoglądała na ludzi z rzeźb, obrazów, zdobień przedmiotów codziennego użytku, prowadziła dialogi, jak w *Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, dziele z początku piętnastego wieku, nieznanego do tej pory autora. Człowiek dawnych wieków był otoczony przez śmierć – zarówno w sztuce, jak i w codziennej egzystencji. Swoje żniwo zbierały przecież epidemie, choroby i wojny. Brak higieny, leków czy właściwego żywienia sprawiał, że niewiele osób dożywało wieku dorosłego, a średnia długość życia była znacznie niższa niż obecnie: w imperium rzymskim wynosiła od dwudziestu do trzydziestu lat, we Francji w osiemnastym wieku między dwadzieścia pięć a trzydzieści lat (o dziesięć mniej niż w Anglii, Szwecji czy Królestwie Prus)<sup>14</sup>, a w wieku

---

Press, Princeton, New York, 1964; M. C. K e a r l, *Endings: A Sociology of Death and Dying*, Oxford University Press, New York 1989; Z. M i k o ł e j k o, *We władzy wisielca*, t. 1, *Z dziejów wyobraźni Zachodu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012; t e n ż e, *We władzy wisielca*, t. 2, *Ciemne moce, okrutne liturgie*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012; J. B i a ł o s t o c k i, *Płeć śmierci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; J. B a r a ń s k i, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 2000; A. K u b i a k, *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2014; *Encyclopedia of Death*, red. R. Kastenbaum, B. Kastenbaum, Oryx Press, Phoenix, Arizona, 1989. Należy tu również wskazać na wydawaną od 2001 roku przez Wrocławskie Towarzystwo Naukowe serię „Problemy Współczesnej Tanatologii. Medycyna, Antropologia Kultury, Humanistyka”. Jest to tylko ułamek prac, które poświęcono różnym aspektom śmierci w kulturze. Formuła artykułu nie pozwala ani na rekapitulację badań, ani też na bardziej szczegółowe rozważania, pozostaje mi zatem odesłać czytelników do wymienionych prac, te zaś z pewnością poprowadzą ich dalej.

<sup>12</sup> Odnoszę się tutaj wyłącznie do religii chrześcijańskiej, chociaż także inne religie obiecują swym wyznawcom życie wieczne po śmierci. W Europie nowożytnej chrześcijaństwo było i jest religią dominującą, dlatego skupiam się wyłącznie na nim.

<sup>13</sup> Oczywiście w szczególnych wypadkach śmierć mogła być oczekiwana, na przykład podczas długotrwałej choroby, uwięzienia czy tortur, kiedy przynosiła koniec cierpień. Dla osób obdarzonych szczególnie głęboką wiarą w zjednoczenie z Chrystusem i możliwość oglądania Boga śmierć oznaczała spełnienie nadziei na spotkanie umiłowanego Zbawiciela.

<sup>14</sup> Por. B. W. F r i e r, *More is Worse: Some Observations on the Population of Roman Empire*, w: *Debating Roman Demography*, red. W. Scheidel, Brill, Leiden–Boston–Köln 2000, s. 142-144.

piętnastym od trzydziestu do trzydziestu trzech lat<sup>15</sup>. Silnie więc doświadczano nietrwałości ziemskiej egzystencji, o której mówi psalmista: „Dni człowieka są jak trawa; / kwitnie jak kwiat na polu; / ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma, / i miejsce, gdzie był, już go nie poznaje” (Ps 103,15-16).

Nic zatem dziwnego, że symbolika śmierci, przypominanie o niej – słynne pozdrowienie „memento mori” – stanowiły trwałe elementy pejzażu kulturowego dawnych epok. Życie ziemskie, kruche i krótkie, nie było wartością największą, doczesność miała charakter tymczasowy, należało zatem spoglądać w wieczność, jej wypatrywać i do niej się przygotowywać. Skoro człowiek był na ziemi tylko gościem, to we wszelkich podejmowanych działaniach musiał mieć na względzie aeternitas.

Istotne zmiany w podejściu do spraw życia i śmierci nastąpiły, na większą skalę, w epoce oświecenia. Miały one związek nie tylko z pomniejszeniem roli religii – zwłaszcza w zakresie wyjaśniania świata – na rzecz spojrzenia naukowego, stricte racjonalnego (traktowanego jako opozycyjne względem podejścia teologicznego), i publicznym głoszeniem poglądów deistycznych czy ateistycznych, ale też z coraz liczniejszymi wynalazkami i odkryciami. Utwierdzały one ludzi w przekonaniu, że dzięki nauce świat da się pojąć wyłącznie rozumem i że za jej pomocą będzie można wyjaśnić wszelkie zachodzące w nim zjawiska, a także go sobie podporządkować. W dużym zakresie okazało się to możliwe – tak stało się też w wypadku zjawiska śmierci. Sukces był jednak połowiczny: Chociaż poznaliśmy i umiemy już opisać sam proces umierania, wiemy nawet, jak i dlaczego do niego dochodzi, nie potrafimy w oparciu o wyniki nauk szczegółowych odpowiedzieć na pytanie o sens śmierci ani o losy osoby ludzkiej po przekroczeniu granicy życia. Z racjonalnego punktu widzenia, kiedy umiera ciało, umiera cały człowiek, na tym więc – jeśli nie istnieje życie pozagrobowe – istnienie osoby się kończy. Dla

<sup>15</sup> Por. J.L. S i n g m a n, *Daily Life in Medieval Europe*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1999, s. 30n.; K. R a t a j c z a k, *Edukacja kobiet w kręgu dynastii piastowskiej w średniowieczu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 17. Zob. J.T. R o s e n t h a l, *Old Age in Late Medieval England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Pennsylvania, 1996 (zob. też fragment recenzji zamieszczonej na obwolucie). Trzeba pamiętać, że na wysokość średniej długości życia w danym okresie historycznym mają wpływ takie wydarzenia, jak wojny, i że wartość tę wylicza się, uwzględniając także takie dane, jak liczba zgonów w wieku niemowlęcym czy śmierć kobiet podczas porodu i położu. Na przykład śmiertelność niemowląt, która – jak podają badacze – w wiekach siedemnastym i osiemnastym wynosiła od trzydziestu do pięćdziesięciu procent, znacząco wpłynęła na ostateczny obraz średniej długości życia w tamtych czasach. Por. m.in. B. F r e i t a g, *Sheela-Na-Gigs. Unravelling an Enigma*, Routledge, London–New York 2004, s. 70n.; zob. też: B. S a w y e r, P. S a w y e r, *Medieval Scandinavia: From Conversion to Reformation circa 800-1500*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993. Dla porównania warto podać, że obecnie przewidywana średnia długość życia dla Europejczyków (w tym Polaków) wynosi około sześćdziesięciu ośmiu i pół roku. Zob. *Health, Nutrition and Population Statistics: Population Estimates and Projections*, <http://datatopics.worldbank.org/hnp/popestimates#>.

większości ludzi jednak, a być może dla wszystkich, perspektywa ta jest trudna do zaakceptowania.

Bunt przeciwko śmierci fizycznej i przeciwko śmierci w ogóle przybiera w dziełach sztuki różne formy. W literaturze grozy (w utworach fantastycznych) najczęściej przejawia się on w ukazywaniu powracających zmarłych. Słowa z listu św. Pawła: „Postanowione ludziom raz umrzeć, potem zaś sąd” (Hbr 9,27), nie znajdują tutaj zastosowania, podobnie jak nie istnieje w tego typu literaturze trwały rozdział świata zmarłych od świata żywych<sup>16</sup>. Zmarli powracają czy to w postaci duchów (niekiedy hałaśliwych i złośliwych – poltergeistów), czy też – znacznie częściej – jako wampiry bądź zombie, co wynika przede wszystkim z faktu, że duchy są istotami bezcielesnymi, a współczesny człowiek wiąże swoją tożsamość, swoje istnienie przede wszystkim z ciałem, przez nie określa swój byt i przez nie definiuje siebie. Podobnie jak jego przodkowie kilka wieków temu, wydaje się wierzyć (choć raczej podświadomie), że dopóki istnieje ciało, dopóty istnieje także osoba, dopóki żyje ciało, żyje też osoba<sup>17</sup>. Przekonanie to wynika, przynajmniej po części, z ogromnego lęku przed śmiercią; lęku, którego ukojenia zwykle nie szuka się już w religii i jej obietnicach życia pozagrobowego. Oświecenie, negując religijne postrzeganie świata i propagując racjonalizm jako jedyną akceptowalną metodę jego wyjaśniania, do pewnego stopnia zanegowało także idee nieśmiertelności i życia wiecznego, jako wykraczające poza domenę rozumu. W pewnym więc sensie epoka ta pozbawiła ludzi wieczności i nadziei na nią, a pozostawiła im doczesność. Aeternitas stała się tylko jedną z niedających się udowodnić możliwości, życie fizyczne, biologiczne zaś – jedyną pewną, bo empirycznie doświadczaną rzeczywistością. Śmierć przestała być progiem między życiem ziemskim a życiem pozagrobowym, stała się natomiast granicą między istnieniem a nieistnieniem, między byciem a nicością. Skoro perspektywa życia pozagrobowego nie było już pewna, należało zrobić wszystko, by jak najdłużej żyć na ziemi. Pragnienie, by nie umrzeć, nie było niczym nowym – towarzyszyło ludziom od wieków, jeśli nie od początku ich istnienia,

<sup>16</sup> W kulturze nowożytnej rozdział ten, jak się wydaje, został ostatecznie zniesiony przez romanizm. W utworach tej epoki świat i zaświat funkcjonują na tych samych prawach i ani nie wchodzą ze sobą w kolizję, ani też nie są wobec siebie opozycyjne, lecz wzajemnie się dopełniają.

<sup>17</sup> Jeszcze w osiemnastym wieku sądzono, że o prawdziwej śmierci człowieka można mówić dopiero wtedy, gdy jego ciało uległo całkowitemu rozkładowi, kiedy przestało istnieć. Do tego momentu miał on zachowywać jakąś formę życia. (Na temat różnego pojmowania momentu śmierci człowieka zob. np. B. I n n e s, *Granice śmierci*, tłum. M. Bernacki, E. Krzak-Ćwiertnia, Bellona, Warszawa 1999; L.V. T h o m a s, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991). Ostre dyskusje dotyczące kresu życia wywołało przyjęcie definicji śmierci mózgowej. Orzekanie, że człowiek umarł, ponieważ ustały funkcje jego mózgu, budzi coraz więcej kontrowersji, są bowiem pacjenci, którzy mimo stwierdzenia u nich śmierci mózgowej ostatecznie powracają do zdrowia (zob. np. <http://tygodnik.onet.pl/30,0,55053,1,artykul.html>).

o czym świadczą między innymi liczne mity, których centralnym tematem jest różnie rozumiana nieśmiertelność: czy to jako nieumieranie w ogóle, czy wieczne życie po śmierci, czy też jako wędrówka duszy (zgodnie z koncepcją metempsychozy dusza podlega kolejnym wcieleniom po obumarciu ciał zamieszkiwanych przez nią wcześniej)<sup>18</sup>. Bez względu bowiem na to, co głosiły poszczególne religie, zaświaty – otoczone głęboką tajemnicą źródło misterium tremendum – uważane były za przestrzeń groźną, bo nieznaną.

Z tej nieznaney przestrzeni pochodzą, jak wspomniano, najczęściej wykorzystywane przez fantastykę grozy postaci. „Kwestia nieśmiertelności” jest bowiem, jak pisze Stephen King, jednym z „najbardziej popularnych tematów literatury fantastycznej”<sup>19</sup>. Przekraczając granicę uważaną za nieprzekraczalną, postaci te nie tylko przełamują tabu śmierci, ale też niejako wnoszą ją w świat żywych. Ich obecność jest ciągłym z nią kontaktem – są one bowiem śmiercią samą w sobie, jej kwintesencją, a zarazem kwintesencją ludzkiego pragnienia życia.

#### WAMPIR CZYLI PRZEKŁAŃSTWO NIEŚMIERTELNOŚCI

Do najbardziej charakterystycznych przykładów takiego powracającego zmarłego należy wampir, zwany niegdyś upiorem<sup>20</sup>, jedna z klasycznych postaci pojawiających się w horrorach. Obecność wampira w literaturze grozy trwa bez mała dwa wieki. Wydawać by się mogło, że w wiekach dwudziestym i dwudziestym pierwszym to krwiożercze monstrum nie ma racji bytu już nie tylko jako obiekt potencjalnych wierzeń, lecz także jako bohater fikcyjny. Tymczasem wiara w istnienie upiórów w wielu regionach świata, w tym w Europie, zachowała się do dziś<sup>21</sup>. Nie zniknął także wampir z utworów fabularnych – literatury, filmu czy gier komputerowych (Role Playing Games

<sup>18</sup> Zob. J. L o n d o n, *Umierałem tysiąc razy*, w: tenże, *Samuel i inne opowiadania*, tłum. K. Molek, red. R.D. Carter, Da Capo, Warszawa 1997, s. 42-56.

<sup>19</sup> K i n g, *Danse macabre*, s. 77.

<sup>20</sup> Na temat postaci wampira w kulturze zob. np. M. S u m m e r s, *The Vampire in Lore and Legend*, Dover Publications, Mineola, New York, 2001; C. L e c o u t e u x, *Tajemnicza historia wampirów*, tłum. B. Spieralska, Bellona, Warszawa 2007; E. P e t o i a, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. B. Bielańska i in., Universitas, Kraków 2012.

<sup>21</sup> Zob. np. D. M c L a u g h l i n, *A Village Still in Thrall to Dracula. Romania's Ancient Fear of Vampires Lies Behind a Grim Graveyard Ritual*, „The Observer” z 19 VI 2005, <http://thevampire-srealm.net/the-myth/vampire-accounts/a-village-still-in-thrall-to-dracula/>; Ch. K i r s c h, *Vampire in Rumänien?*, <http://www.arte.tv/de/vampire-in-rumaenien/656592,CmC=653234.html>. Opisane w artykułach wypadki miały miejsce w roku 2004.

– RPG)<sup>22</sup>. Co więcej, z fabuł wampir przeniósł się do świata rzeczywistego: powstała swoista subkultura tak zwanych wampirów sang<sup>23</sup>. Powszechnie jednak wampir uważany jest za postać z fabuł grozy, istotę fikcyjną z pogranicza świata żywych i martwych.

Daty narodzin wampira – czyli postaci demonicznej żywiącej się krwią – nie da się ustalić, wspomina się o nim właściwie od zarania dziejów<sup>24</sup>; podobnie zresztą trudno określić datę jego narodzin w literaturze popularnej<sup>25</sup>. Najślynniejszym wampirem świata jest Dracula, tytułowy bohater powieści Brama Stokera z roku 1897. Już w związku z tą postacią, zdawałoby się tak odległą od dzisiejszego życia i jego problemów, rysują się ostro właściwie wszystkie te kwestie, które także współcześnie towarzyszą pojawianiu się bohaterów wampirycznych, a ponadto kwestia metafizyczna. Tę jednak należy już na początku wyłączyć z rozważań, o ile bowiem „dawne” wampiry były ściśle powiązane z duchowym wymiarem życia ludzkiego, z „rzeczami ostatecznymi”, o tyle wampiry współczesne nie mają z nimi (przynajmniej na pozór) nic wspólnego. Uwaga ta dotyczy nie tylko tych bohaterów, którzy ukazywani są jako przedstawiciele innego gatunku i na ich określenie nie może być stosowany termin „un-dead” (nieumarły)<sup>26</sup>. Aspekt metafizyczny zniknął bowiem także z wi-

<sup>22</sup> Istnieje wiele scenariuszy tego rodzaju gier, w których pojawia się postać wampira. Jedną z najsłlynniejszych jest *Wampir. Maskarada* (*Vampire: The Masquerade*, White Wolf 1991). W niniejszym artykule pomijam jednak gry, ponieważ relacja między tekstem a jego odbiorcą jest w nich inna niż w utworach literackich czy filmowych.

<sup>23</sup> Mianem wampirów sang określa się ludzi, którzy piją krew innych osób, wierząc, że daje im ona określony rodzaj energii. Często zraszają się w tak zwane domy (o różnych nazwach), których członkowie praktykują te same rytuały i przestrzegają określonych zasad. Wampiry sang nie są agresywne, nie atakują ludzi, lecz korzystają z krwi dobrowolnych ofiarodawców. Nie mają też nic wspólnego z dawnym wampirem-upiorem, zmarłym, który powstaje z grobu. Na temat wampirów sang zob. np. M. B e l a n g e r, *Wampiry same o sobie. Opowieści ze świata wampirów*, tłum. M. Lorenc, Illuminatio, Warszawa 2010.

<sup>24</sup> Wynika to zapewne z faktu, że krew obłożona była szczególnym tabu – jej spożywanie stanowiło formę kanibalizmu, nieakceptowanego przez większość cywilizacji. Rola krwi w kulturze i jej symbolika są jednak o wiele bardziej złożone. Zob. np. J. P. R o u x, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Znak, Kraków 1994; J. T o k a r s k a - B a k i r, *Legenda o krwi. Antropologia przesądu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008; *The Image of Blood*, red. W. Forward, A. Wolpert, Floris Books, Edinburgh 1996. Por. też: M. J a n i o n, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008, s. 37n.

<sup>25</sup> Za pierwszy utwór o tej tematyce uznaje się opowieść *Wampir* (*The Vampyre. A Tale*) Johna Williama Polidoriego z roku 1819 (zob. J. W. P o l i d o r i, *Wampir*, tłum. M. Pawlina, w: B. Stoker, *Dracula*. J. W. Polidori, *Wampir*, Civis-Press, Jelenia Góra 1990, s. 125-150). Jest to tekst prozatorski, znacznie wcześniej jednak wampir pojawił się w poezji. Obecny stan badań wskazuje, że pierwszym utworem poetyckim z motywem wampirycznym był pochodzący z roku 1748 wiersz niemieckiego pisarza Heinricha Augusta Ossenfelderera *Der Vampir* (zob. <http://web.uvic.ca/vampires/ossenfelder.html>).

<sup>26</sup> Do takich protagonistów należy na przykład doktor Edward Lewis Weyland z *Gobelinu z wampirem* (*The Vampire Tapestry*, 1980) Suzy McKee Charnas (zob. *Gobelin z wampirem*, tłum. J. Ruskowski, Rebis, Poznań 1992) czy nosząca wiele imion bohaterka *Upiornej opowieści* (*Ghost*



zerunku postaci „klasycznych” wampirów, czyli ludzi, którzy umarli, powrócili z grobu i aby przetrwać, muszą posiłać się krwią żywych istot, w tym również ludzi. Śmierć w wyniku ich ugryzienia nie oznacza już potępienia wiecznego, co najwyżej przemianę w wampira lub „po prostu” śmierć, bez konsekwencji dla duszy. I to właśnie sama śmierć jest przerażająca – jako utrata życia. Dla protagonistów współczesnych utworów stanowi ono największą wartość – nie liczy się nic, co nim nie jest. Wszystkie swoje nadzieje lokują oni w życiu, które znają, którego doświadczyli, nie zaś w obietnicach życia po śmierci, ponieważ jego istnienia nie można dowieść. W wielu tekstach kwestia ta w ogóle zostaje pominięta, ich autorzy skupiają się na tym, co ma miejsce tu i teraz – na faktach. Faktem jest zaś dla bohaterów tych utworów życie biologiczne, fizyczne; śmierć odbiera je człowiekowi, zanurzając go w wielkiej niepewności co do jego dalszych losów. Jako prawdopodobnie ostateczne unicestwienie osoby, staje się ona najbardziej przerażającą perspektywą, a jej uniknięcie – najważniejszym zadaniem człowieka, nawet jeśli ceną jest prowadzenie egzystencji w postaci wampira. Dzieje się tak również dlatego, że wiązane niegdyś z tą postacią kwestie takie, jak grzech, niemożność zaznania spokoju po śmierci czy wykluczenie ze społeczności zbawionych, czyli wieczne potępienie, we współczesnej literaturze czy filmie grozy w ogóle nie są rozpatrywane; złagodzeniu ulega również stosunek do tabu kaniibalizmu, którego jedną z form jest przecież spożywanie ludzkiej krwi, i do picia krwi w ogóle. Współczesnemu protagoniście łatwiej zatem zaakceptować wampiryzm jako jeden z możliwych sposobów przedłużenia sobie życia – przedłużenia go właściwie aż po nieśmiertelność, bo to o nią przecież chodzi. Wprawdzie religie obiecują nieśmiertelność swoim wyznawcom, ale żeby jej dostąpić, trzeba najpierw umrzeć, zakończyć życie biologiczne, fizyczne, czyli – pozbyć się ciała, nawet jeśli jego utrata miałaby być tylko stanem przejściowym<sup>27</sup>. A ludzi przeraża nieuniknioność umierania – jednym z najstarszych marzeń ludzkości jest wszak życie bez konieczności śmierci, życie tu, na ziemi, we własnym ciele, którym – jak już wspominałam – określamy naszą tożsamość, z którym identyfikujemy nasze „ja”.

Mniej więcej do lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku teksty wampiryczne, ukazując postaci nieumarłych, często podkreślały, że śmierć we właściwym czasie jest naturalnym prawem człowieka, nie zaś nieszczęściem, karą czy tragedią. Nieśmiertelność fizyczna, tak bardzo przez ludzi pożądana, jawiła

---

Story, 1979) Petera Strauba (zob. *Upiorna opowieść*, tłum. I. Ciechanowska-Sudymont, Jan S. Zaus, Rebis, Poznań 1993).

<sup>27</sup> W teologii katolickiej rozdział ten nie jest ostateczny, człowieka bowiem stanowią jego ciało i dusza. Zmartwychwstanie ciał nastąpi wraz z Paruzją. Ludzie odzyskają wówczas swoje ciała, ale będą to ciała przemienione (por. 1 Kor 15, 35-49).

się jako coś nienaturalnego, jako obciążenie, a nawet przekleństwo<sup>28</sup>. Będący zwykle konsekwencją dokonanych przez człowieka wyborów przymus istnienia biologicznego, niejasny status ontologiczny, zatrzymanie pomiędzy światem żywych i martwych, w bezczasie, choć czas upływał, budziły grozę i – w pewnym sensie – współczucie, tym bardziej, że fabularnym wampirom ich kreatorzy nie odbierali – myślę tutaj zasadniczo o tekstach z drugiej połowy dwudziestego wieku i późniejszych – ludzkich emocji i pamięci o normach moralnych. Ciekawym przykładem wczesnego tekstu z podobnymi rozwiązaniami jest powieść zeszytowa *Varney the Vampyre; or, The Feast of Blood. A Romance*, wydawana w latach 1845-1847<sup>29</sup>, której tytułowy bohater przeżywa rozterki i doświadcza moralnych udręk znamiennej dla znacznie późniejszych protagonistów. I tak na przykład pozostająca całkowicie poza kontrolą konieczność picia krwi – a więc gwałcenia jednego z najsilniejszych zakazów kulturowych – i wynikająca z tego konieczność krzywdzenia innych (potrzebna była przecież krew żywych istot – najlepiej ludzi) bywały dla Varneya przyczyną odrazy do samego siebie i płynącego stąd cierpienia. Innym powodem wewnętrznego bólu Varneya było odrzucenie go przez społeczeństwo: mógł funkcjonować w ramach struktur społecznych tylko do momentu, kiedy nie odkryto jego prawdziwej natury<sup>30</sup>, potem musiał uciekać, ukrywać się, zmieniać tożsamość. Osamotniony, izolujący się i odizolowany od innych, zdolny był odczuwać niezwykle ból istnienia, przekleństwo nieśmiertelności. W ten sposób, choć sam „żywy”, doświadczał przecież całej goryczy śmierci, i to po wielekroć. W pewnym sensie więc jest on prototypem takich bohaterów, jak Louis z *Wywiadu z wampirem*<sup>31</sup> (*Interview with the Vampire*, 1976) Anne Rice. Varney był drapieżnikiem i ofiarą jednocześnie; atakował i był atakowany, ścigany przez „morderców”, jakimi z jego punktu widzenia byli ludzie, którzy starali się go unicestwić. Z podobnym obrazem sytuacji wampira można się spotkać znacznie później, bo w roku 1954,

<sup>28</sup> Wspomina o tym między innymi Piotr Zwierzchowski w artykule *Smutek wiecznego życia*. Poświęcając znaczną część tekstu na przywołanie treści mitów, wybranych dzieł literackich i filmowych dotyczących problemu nieśmiertelności, w końcowym fragmencie pisze o filmie wampirycznym: „Pośród [jego] możliwych odczytań [...] można odnaleźć ukrytą obawę przed nieśmiertelnością. [...] W horrorze jest zawarty jednocześnie lęk przed byciem i nie-byciem”. P. Z w i e r z c h o w s k i, *Smutek wiecznego życia. Filmowe wyobrażenia mitu o nieśmiertelności*, „Kwartalnik Filmowy” 24(2003), nr 41-42(101-102), s. 288.

<sup>29</sup> Zob. *Varney the Vampyre; or, The Feast of Blood. A Romance*, Electronic Text Center, University of Virginia Library, <http://web.archive.org/web/20080913024445/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/PreVar1.html>. Powieść przypisuje się Jamesowi Malcolmowi Rymerowi lub Thomasowi Peckettowi [Preskettowi] Prestowi, lub też im obu jako współautorom tekstu. Kwestia ta nie została jednoznacznie rozstrzygnięta.

<sup>30</sup> Zdarzały się jednak wyjątki: w powieści *Varney the Vampyre* bohaterka, doskonale wiedząc, kim jest Varney, który wcześniej ją zaatakował, udziela mu schronienia w swoim pokoju, nie chcąc, by został zabity przez żadnego jego krwi tłum.

<sup>31</sup> Zob. A. R i c e, *Wywiad z wampirem*, tłum. T. Olszewski, Rebis, Poznań 2005.

w powieści *Jestem legendą* (*I am a Legend*) Richarda Burtona Mathesona<sup>32</sup>. Varney doświadczał też śmierci i procesu umierania: wielokrotnie umierał (z głodu lub w wyniku prób samobójczych) i ożywał, gdy jego ciało nieopatrznie wystawiono na działanie promieni księżycy<sup>33</sup>. Dopóki istniało jego ciało, dopóty był „skazany” na ciągle powroty zza grobu. Nie chcąc „żyć” jako wampir, Varney decyduje się na unicestwienie swojego ciała: skacze więc do krateru Wezuwiusza. Tęsknota za odejściem, przejściem na „drugą stronę”, nie jest widoczna w postawie wspomnianego już Stokerowskiego Dracula. Sam Dracula zresztą pojawia się w powieści niewiele razy, a gdy już się pojawi, jego postawa nie wskazuje na to, że ubolewa on nad swoją sytuacją. Mina, opisując w swoim pamiętniku scenę zabicia wampira, zauważa jednak: „Do końca mych dni będzie mnie przejmowała radość, gdyż w momencie owego ostatecznego unicestwienia, zagościł na tym obliczu wyraz takiego spokoju, jakiego wcześniej nawet wyobrazić sobie nie byłabym w stanie”<sup>34</sup>. Można by więc z tego wnioskować, że i Dracula w jakimś sensie pragnął ukojenia śmierci.

Nieśmiertelność taka, jak się ją pokazuje na przykładzie Varneya, Draculi, Zygmunta<sup>35</sup> czy Carmilli, tytułowej bohaterki dziełka Sheridana Le Fanu z roku 1872<sup>36</sup>, nie jest zbyt atrakcyjna, wydaje się więc, że nie może być obiektem pożądania bohaterów. W drugiej połowie dwudziestego wieku nastąpił jednak istotny zwrot w „sprawie wampira”. O ile wcześniej jawił się on jako byt być może nawet godzien współczucia, ale jednak przede wszystkim przerażający, odrażający i wymagający zniszczenia, jako symbol wiecznie obecnej śmierci, która zaspokaja swoje istnienie istnieniem innych, o tyle w drugiej połowie ubiegłego stulecia jego status ontologiczny przestał budzić niechęć, przeciwnie, to, co wampir sobą reprezentuje, stało się przedmiotem pożądania, zazdrości, on sam zaś zaczął coraz częściej funkcjonować jako obiekt adoracji

<sup>32</sup> Zob. R. M a t h e s o n, *Jestem legendą*, tłum. W. Kustra, Wydawnictwo PiK, Katowice 1992. Spojrzenie na relację wampirów i ludzi okiem wampira sprawia, że *Jestem legendą* to utwór dość nowatorski jak na czasy, w których powstał.

<sup>33</sup> Podobny motyw: umierania i powrotu do życia, został wykorzystany przez Jacka Londa w opowiadaniu *Umierałem tysiąc razy* (*A Thousand Deaths*, 1899). Bohaterem i narratorem zarazem jest człowiek, którego ojciec-naukowiec co jakiś czas uśmierca (topi, truje, dusi), by doskonalić wynalezione przez siebie sposoby przywracania życia i sprawdzać, po jak długim czasie od chwili śmierci można jeszcze człowieka ożywić. Zob. L o n d o n, dz. cyt. Utwór ten nie wprowadza jednak wątku wampirycznego.

<sup>34</sup> B. S t o k e r, *Dracula*, tłum. M. Wydmuch, Ł. Nicpan, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1993, s. 559.

<sup>35</sup> Zygmunto wampiryczny bohater ballady Johna Stagga *The Vampyre* z roku 1810 (zob. <http://www.poets.org/poetsorg/poem/vampyre>).

<sup>36</sup> Zob. J. S h e r i d a n L e F a n u, *Carmilla*, tłum. M. Kozłowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

i miłości. Wynika to w dużej mierze ze wspomnianego już faktu całkowitego zanegowania wartości śmierci i zwrócenia się ku życiu, bez względu na jego jakość. To zjawisko kulturowe przejawia się między innymi w utrzymywaniu pacjentów przy życiu za wszelką cenę czy w traktowaniu zgonu pacjenta, także w chorobach terminalnych, jako jego osobistej przegranej w „walce ze śmiercią”. Ta ostatnia została całkowicie usunięta z życia. Chociaż – paradoksalnie – pełno jej w oferowanych odbiorcom fabułach czy rozmaitych „newsach”, codzienność współczesnego człowieka została ze śmierci ogołocona, ukryto ją w hospicjach i szpitalach. A przecież prędzej czy później wszyscy będą musieli jej doświadczyć. Im bardziej zaś jest nieobecna, tym staje się straszniejsza, bardziej przerażająca i niesprawiedliwa – odbiera nam bowiem to, co jak uważamy, sprawiedliwie nam się „należy” – życie z jego wszelkimi atrakcjami.

#### PRZEŁAMYWANIE TABU

Niezgoda na ten aspekt ludzkiej kondycji, którym jest śmierć, traktowanie jej jako kary, jako czegoś, co nam się „nie należy”, a nie jako naturalnej konsekwencji życia, wyraźnie zaznacza się we współczesnych tekstach o wampirach. To, co kiedyś było dla ich bohaterów najstraszliwszą perspektywą – możliwość stania się wampirem – dziś stanowi realizację ich najgorętszych pragnień. Zmieniła się bowiem hierarchia wartości. Kwestie zbawienia lub potępienia czy ewentualnego doznania uszczerbku na duszy – jak wspominałam – w ogóle nie są podnoszone, nie istnieją jako problem: najważniejsze jest życie na ziemi, za wszelką cenę. Cena za nie jest zresztą względnie niska, jeśli wziąć pod uwagę liczne korzyści, jakie można odnieść, zostając wampirem: życie bez chorób, cierpienia i tak długie, że niemal wieczne, a przy tym posiadanie ogromnej władzy i niezwykłych zdolności. Tak korzyści te przedstawione zostały na przykład w *Imperium lęku*<sup>37</sup> (*The Empire of Fear*, 1988) Briana Stableforda. Nie obowiązują też większość dawnych ograniczeń – jak czytamy w *Jestem legendą* Mathesona, *Wywiadzie z wampirem* Rice czy w *Zmierzchu*<sup>38</sup> (*Twilight*, 2005) Stephenie Meyer, współczesne wampiry mogą na przykład swobodnie poruszać się w dzień, symbole religijne są dla nich bez znaczenia, nie muszą też sypiać w trumnach. Z literackimi pierwowzorami łączy je tylko warunek dietetyczny: wampiry muszą, przynajmniej raz na jakiś czas, spożywać krew, to bowiem określa ich tożsamość. Wobec wszelkich korzyści wynikających

<sup>37</sup> Zob. B. Stableford, *Imperium lęku*, tłum. I. Lipińska, Rebis, Poznań 2006.

<sup>38</sup> Zob. S. Meyer, *Zmierzch*, tłum. J. Urban, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007. Powieść stanowi pierwszy tom cyklu „Zmierzch”.

z bycia wampirem, w rachunku zysków i strat, przymus picia krwi wydaje się jednak dzisiejszym protagonistom zaledwie drobną niedogodnością.

Wampiryzm przestaje być czymś zakazanym i odstręczającym przede wszystkim dlatego, że pozbawiono go wymiaru duchowego, metafizycznego – a i współczesny człowiek inaczej na ten wymiar spogląda, inny ma do niego stosunek. Kategoria zła osobowego została zdeprecjonowana lub zanegowana, wielu teologów katolickich i protestanckich zaprzecza jej istnieniu<sup>39</sup>. Wampir przestał zatem być zagrożeniem jako przedstawiciel czy też uosobienie diabła – jego już bowiem nie ma. Zło lub dobro stało się kwestią dokonywanych wyborów, a nie statusu ontologicznego. Postać wampira, który do tej pory był przedstawicielem „księcia ciemności” czy wręcz antychrystem<sup>40</sup> i którego podstawowym zadaniem było doprowadzenie człowieka do ostatecznego upadku i do piekła, zaczyna coraz częściej zyskiwać „jasną stronę”. Z istoty jednowymiarowej, a więc w jakimś sensie okaleczonej, niepełnej, zmienia się w pełną osobę, posiadającą zarówno dobre, jak i złe cechy charakteru. Co więcej, w wielu wypadkach postępuje o wiele lepiej pod względem moralnym niż ludzie, którzy usiłują go zabić.

Początki takiego spojrzenia na postać wampira można dostrzec już w dziewiętnastym stuleciu, między innymi w powieści *Varney the Vampyre*, dopiero jednak wiek dwudziesty usankcjonował taki jego wizerunek, w którym liczy się nie to, kim on jest, ale to, jakich dokonuje wyborów. Istnieje zatem możliwość bycia dobrym lub złym wampirem, podobnie jak można być dobrym czy złym człowiekiem. Klasycznym przykładem takich bohaterów literackich są hrabia de Saint-Germain z powieści *Hotel Transylwania*<sup>41</sup> (*Hôtel Transylvanie: A Novel of Forbidden Love*, 1978) Chelsei Quinn Yarbrow oraz Louis de Pointe du Lac, protagonista opublikowanego dwa lata wcześniej *Wywiadu z wampirem Rice*. Z ich postaciami wiąże się także druga przyczyna „uwolnienia” wampiryzmu od ciężącego na nim odium i uczynienia go jeszcze bardziej atrakcyjnym dla odbiorcy, a mianowicie marginalizacja sposobu odżywiania się wampirów oraz ich diety. Sam akt spożywania krwi nie jest już przedstawiany jako coś bolesnego dla człowieka, nie odbywa się bowiem wbrew jego woli i nie jest formą gwałtu na nim. Ofiary współczesnego wampira doznają przyjemności – jeśli nie rozkoszy cielesnej – dla której warto poświęcić odrobinę krwi, tym bardziej że zainteresowanie krwiopijcy daną osobą jest uznawane za jej nobilitację. W takiej sytuacji nie mamy już do czynienia z ofiarami, lecz z ofiarodawcami, którzy dobrowolnie, bez żadnego przymusu, a nawet

<sup>39</sup> Zob. A.J. Skowronek, *Negatyw anioła*, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/2701/skowronek.html>.

<sup>40</sup> Tak jest stylizowana przez Brama Stokera postać Draculi.

<sup>41</sup> Zob. Ch.Q. Y a r b r o, *Hotel Transylwania*, tłum. R. Kot, Rebis, Poznań 2009. Powieść stanowi pierwszy tom cyklu „Hrabia Saint-Germain”.

z ochotą oddają swoją krew, kawałek siebie, swojego ciała, wampirowi. Jest to tym łatwiejsze, że współczesne wampiry nie potrzebują dużo krwi, by przetrwać – czasem, jak de Saint-Germain'owi, wystarczy im tylko kieliszek. Rzadko też przedstawia się sam akt pożywiania się krwiopijcy, pozostawiając go raczej domysłom czytelników czy widzów lub, w obrazach filmowych, ukazując go tak, że nie przypomina ataku kanibala, lecz pocałunek. Wiele wampirów zmieniło również swoje zwyczaje dotyczące wyboru źródła krwi: zaspokajają one głód krwią zwierzęcą albo (co prawda) ludzką, lecz pochodzącą z banków krwi, a ostatecznie spożywają ją w tabletkach lub przyjmują w innych produktach farmaceutycznych<sup>42</sup>. Wszystkie te zmiany, które można zauważyć w wypadku wielu współczesnych postaci wampirycznych, służą jednemu celowi: złagodzeniu lęku i wstrętu, jaki krwiopijstwo, mimo wielkich przemian obyczajowych i światopoglądowych, wywołuje w człowieku, czyli ukryciu, że de facto jest ono kanibalizm. Ponieważ tabu krwi jest nadal bardzo silne, ukazane tu zmiany w wizerunku wampira stanowią sposób na „uśpienie czujności” czytelnika czy widza w tym zakresie<sup>43</sup>. Odbiorca nie widzi już więc w wampirze zagrożenia – ani duchowego, ani fizycznego – lecz przedstawiciela innego rozumnego gatunku. Jeśli jednak nawet ma do czynienia z „klasycznym” ożywionym trupem, dostrzega nie coś, lecz kogoś. Fantazmat nabiera cech istoty realnej<sup>44</sup>. Louis, Saint-Germain czy Edward ze *Zmierzchu* Meyer, choć dalej noszą na sobie piętno inności, nie są postrzegani wyłącznie przez pryzmat wampiryzmu: ich postacie są konstruowane na wzór ludzkich. Z tak wymodelowanymi bohaterami wampirycznymi można prowadzić dialog, można też ich kochać. Saint-Germaina kocha Madeline, Edwarda kocha Bella; jest to miłość tym silniejsza, że zakazana, o czym wprost mówi nieprzetłumaczony na język polski podtytuł książki Yarbro *Novel of Forbidden Love* [„Powieść o zakazanej miłości”], a metaforycznie – jabłko na okładce powieści Meyer i rozpoczynające jej utwór motto z Księgi Rodzaju: „Ale z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz” (Rdz 2,17). Atmosfera społecznego ostracyzmu, ale zarazem fascynacji i grozy, otaczająca miłość człowieka i wampira, sprawia, że zakochani w wampirze bohaterowie czują się wyjątkowi i uważają to, co ich łączy z obiektem uczuć, za wyjątkowe. Nie zważają na fakt, że w tej miłości kryje się śmierć: zagrożenie jest realne, o czym i Saint-Germain, i Edward mówią swoim ukochanym. Mamy tu wyraźnie do czynienia z apoteozą miłości według wzorca romantycznego, miłości, dla której nie istnieją granice życia i śmierci. Nie jest to jednak

<sup>42</sup> Więcej na ten temat zob. G e m r a, dz. cyt.

<sup>43</sup> Widoczne jest to między innymi w postaci Draculaury, jednej z bohaterek supersystemu rozrywkowego *Monster High*. Choć jest ona córką wampira Draculi i ma kły, to jednak pozostaje wegetarianką. Słowo „krew” sprawia, że mdleje.

<sup>44</sup> Realnej na poziomie fikcji – jako bohatera fabularnego.

jedyna charakterystyczna tendencja: przekazując odbiorcom, że dla miłości można poświęcić wszystko, utwory tego rodzaju z jednej strony wpisują się w ogólny współczesny trend, zgodnie z którym najważniejsze w naszym życiu są uczucia i nimi powinniśmy się kierować, z drugiej zaś ich fabuła imituje biblijny przekaz, że miłość jest największą wartością w życiu człowieka (por. 1 Kor 13,1-13). Ostatecznie zatem pierwotne cechy wizerunku wampira, znane z tekstów kultury, prawie zupełnie znikają z pola widzenia. Nieusuwalny aspekt wampiryzmu, jego istota, czyli drapieżnictwo, jest marginalizowany. Kreatorzy współczesnych postaci wampirycznych wpisują w nie takie cechy, jak zdolność do posiadania uczuć, do poświęceń, empatii czy dobrych uczynków. To nadanie monstrum przymiotów uznawanych za typowo ludzkie sprawia także, że w tekstach takich, jak *Zmierzch* czy *Hotel Transylwania*, nie bywa podnoszona kwestia innego kulturowego tabu związanego z wampiryzmem: ani Edward, ani Saint-Germain nie są przedstawicielami innego gatunku, lecz żywymi trupami, seks z nimi oznacza więc akt nekrofilii<sup>45</sup>. Sprytnie chwytły fabularne pozwalają na ominięcie tych trudnych kwestii i pokazanie tego, co uważane jest za zło także we współczesnych społeczeństwach, jako czegoś dobrego, wartościowego.

Bonizacja zła (niem. Malitätsbonisierung)<sup>46</sup>, z jaką spotykamy się w tekstach z postacią wampira – zresztą nie tylko w nich – jest szczególnie niepokojąca w wypadku utworów dla dzieci, na przykład w zapoczątkowanym w roku 1979 cyklu „Wampirek” („Der kleine Vampir”) pióra niemieckiej autorki Angeli Sommer-Bodenburg. Tytułowy wampirek nosi imię Rydygier i jest jednym z członków wampirzej rodziny, zamieszkującej miejscowy ementarz<sup>47</sup>. Jego przyjaźń z dziewięcioletnim Antkiem ma specyficzny charakter: wampirek wykorzystuje Antosia, pasożytuje na nim, strasząc, że jeśli ten mu odmówi tego czy innego, on może go ugryźć. Zabiera Antosiewi książki, na-

<sup>45</sup> Jest to, w pewnym sensie, spadek po dawnych wierzeniach, które miały wpływ na kształtowanie się wizerunku wampira w kulturze. Chodzi tu między innymi o znaną z greckich mitów Lamię, żydowską Lilith czy sukkuby i inkuby. Szerzej na ten temat zob. np. L. Stefański, hasło „Lilith”, w: *Podręczna encyklopedia biblijna*, red. E. Dąbrowski, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin 1959, t. 1, s. 727. Por. A.M. Kempicki, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1993, s. 249; K. Kościelniak, *Złe duchy w Biblii i Koranie. Wpływ demonologii biblijnej na koraniczne koncepcje szatana w kontekście oddziaływań religii starożytnych*, Wydawnictwo Unum, Kraków 1999, s. 35-37. M. Lurker, *Leksykon bóstw i demonów*, tłum. J. Prokopiuk, R. Stiller, Bellona, Warszawa 1999, s. 154; J.P. Davis, *Early Modern Supernatural. The Dark Side of European Culture: 1400-1700*, Praeger, Santa Barbara, California, 2012, s. 40n. O nekrofilii w aspekcie wampiryzmu pisała też Maria Janion w swojej książce *Wampir. Biografia symboliczna*.

<sup>46</sup> Pojęcie to wprowadził Odo Marquard. Por. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 22n.

<sup>47</sup> Zob. A. Sommer-Bodenburg, *Wampirek*, tłum. M. Przybyłowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007 (pierwszy tom cyklu).

mawia do okłamywania rodziców, niszczy jego rzeczy, kłamie, oszukuje, bywa agresywny i napastliwy. Rydygier to wielki egoista; trzeba jednak przyznać, że chociaż spragniony jest krwi, potrafi się powstrzymać przed ugryzieniem Antka. Ten natomiast jest niezwykle lojalny wobec swojego przyjaciela. Taki obraz przekazuje się młodemu czytelnikowi, sugerując, iż na tym właśnie polega prawdziwa przyjaźń (kiedy Antoś odmawia czegoś Rydygierowi, ten oskarża go, że nie jest prawdziwym przyjacielem). „Normalne” okazują się też kontakty z żywymi trupami, których uczuć – na przykład Ani, siostry Rydygiera, podkochującej się w Antosiu – nie wolno ranić. Opiniujący książkę w Internecie recenzenci i czytelnicy wydają się nie zauważać tych manipulacji – a być może świadomie je przemilczają. Można więc przeczytać takie opinie na temat cyklu: „Cudowna książka o przyjaźni, pierwszej miłości, z humorem [...]. Ja przeczytałam ją w wieku 6 lat [...]. Dzięki niej jedna z moich koleżanek polubiła czytanie. Super książka dla młodszego rodzeństwa, kuzyna, czy innego dziecka w wieku 6-10 lat”<sup>48</sup>. Inny recenzent pisze: „Cała seria książek o wampirku – błyskotliwie i dowcipnie napisanych – uczy tolerancji, odwagi i ofiarności. Obcy nie musi być postacią z horroru – może się okazać całkiem sympatyczny”<sup>49</sup>. Niewątpliwie sympatyczny jest bohater cyklu „Wampiurek” („Das Vamperl”) austriackiej pisarki Renate Welsh, który nie żywi się krwią, lecz ludzką złością (może dlatego, że pani Lizzi, która go znalazła jako niemowlę i adoptowała, karmiła go mlekiem, a może dlatego, że po prostu jest inną odmianą wampira)<sup>50</sup>. Pozytywne uczucia nie mogą jednak przesłonić faktu, że wampir nadal pozostaje drapieżnikiem żerującym na ludziach.

To, co kiedyś było niemożliwe, we współczesnych tekstach kultury staje się normą: można wampira adoptować, jak pani Lizzi, można się z nim przyjaźnić, można też, jak w utworach dla dorosłych czy w young adults fiction, obdarzyć go miłością. Ludzie zakochani w wampirze poświęcają dla niego to, co najcenniejsze: ich własne życie<sup>51</sup>. Jeśli bowiem chce się być prawdziwie częścią „życia” wampira, trzeba się samemu nim stać. Ta dobrowolna ofiara dla miłości, choć wydaje się czymś pięknym i altruistycznym, pokazuje, że relacja z wampirem jest zawsze jednostronna: to człowiek poświęca siebie dla wampira, nigdy nie dzieje się odwrotnie. Aspekt ten ginie jednak pod płaszczykiem zmienionej konwencji – zgodnie z jej zasadami wampir nie jest już

<sup>48</sup> MyBooks. Nasze recenzje, <http://my-books-1220.blogspot.com/2012/09/wampiurek.html>.

<sup>49</sup> *Wampiurek przeprowadza się*, <http://www.literatura.gildia.pl/tworcy/angela-sommer-boden-burg/wampiurek-przeprowadza-sie>.

<sup>50</sup> Zob. R. Welsh, *Wampiurek*, tłum. A. Oczko, Nasza Księgarnia, Warszawa 2005 (pierwszy tom cyklu).

<sup>51</sup> Chodzi tu zarówno o miłość taką, jaką Bella darzy Edwarda (w cyklu „Zmierzch”), jak i o uczucie, jakie żywi Madeleine do Klaudii (w *Wywiadzie z wampirem*).



potworem, lecz samotną, czującą, cierpiącą istotą, nieponoszącą winy za to, kim jest, mającą natomiast prawo do szczęścia.

Ofiara z własnego życia złożona po to, by połączyć się z inną istotą na wieki i w ten sposób przyczynić się do jej uszczęśliwienia, oznacza zarazem, że człowiek zgadza się zostać żywym trupem. Nie zawsze jednak pragnienie przemiany w wampira wynika z miłości do innej osoby; często jest ono skutkiem miłości do samego siebie. Daniel, dziennikarz, który prowadzi wywiad z Louistem w powieści Rice, widzi w wampiryzmie wyłącznie inną, atrakcyjną formę życia, która sprawi, że będzie istniał na Ziemi niemal wiecznie, a niezwykle zdolności, jakie uzyska po przemianie, pozwolą mu na zaspokojenie wszelkich zachcianek. Fakt, że w tym celu będzie musiał najpierw umrzeć, zdaje się nie mieć dla niego znaczenia – jest tak bardzo skupiony na nowym życiu, o którym usłyszał od Louisa, że nie dostrzega, iż warunkiem tego życia jest śmierć.

Paradoksalnie zatem, ogromne umiłowanie życia sprawia, że człowiek zwraca się ku śmierci, że jej pragnie. Żądając od wampirów, by ich przemienili, protagoniści tacy jak Daniel nie tylko afirmują śmierć, ale wręcz ją gloryfikują. Akceptują przy tym fakt, że po owej przemianie staną się mordercami, drapieżnikami – aby istnieć, będą musieli odbierać życie innym. Opowiadają się zatem po stronie śmierci, której tak bardzo się bali.

Ten swoisty flirt człowieka ze śmiercią we współczesnej literaturze grozy jest motywem dość powszechnym. Wystarczy wspomnieć ogromną liczbę tak zwanych romansów paranormalnych, w których wampir będący dawniej ikoną śmierci staje się ikoną miłości doskonałej, wiecznej, idealnej – i symbolem doskonałego, bo niepodlegającego żadnym zmianom człowieka. Nie jest to już przerażający, rozkładający się trup, przypominający mi o nieuchronnej śmierci, nie jest to wizja nieuniknionej przyszłości, lecz żywa – choć w inny sposób – istota, której status ontologiczny można o wiele łatwiej zaakceptować niż status ontologiczny trupa. Wieczność w takim kształcie staje się przyjazna, bo jest to wieczność na ziemi, pośród tego, co znane, co nie wzbudza lęku. Nikt nie pamięta o „drugiej twarzy” takiej wieczności, o tym, że ktoś nieśmiertelny w taki właśnie sposób, doświadcza upływu czasu, i doświadcza go okrutnie: „To straszne, gdy nie można się zestarzeć. Śmierć to nie wszystko. Są rzeczy straszniejsze. Wyobraża pan sobie, że można przeżyć wieki i wciąż... doświadczać tej samej marności?”<sup>52</sup> – pyta Nosferatu Jonathana. Tytułowa postać z filmu Herzoga, wampir, który trwa od wieków, zdaje sobie sprawę z tego, że okrucieństwo i bezsens śmierci, tak bardzo przerażające ludzi, są niczym w porównaniu z okrucieństwem życia pozbawionego możliwości śmierci

<sup>52</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Nosferatu wampir* (*Nosferatu. Phantom der Nacht*, RFN-Francja 1979, reżyseria i scenariusz Werner Herzog).

– kiedy trzeba żyć, właściwie nie żyjąc, obserwując upływ życia, w którym nie ma się udziału.

Figura wampira, tak chętnie wykorzystywana przez współczesną literaturę grozy, obrazuje pułapki, jakie czyhają na człowieka pożądanego wiecznego życia na ziemi. Wbrew oczekiwaniom i nadziejom nie okazuje się ono wartością samą w sobie. Wartość życia nie tkwi bowiem w jego długości, lecz w tym, jak zostało przeżyte, powiada Lucjusz Anneusz Seneka: „Oto śmierć mnie ściga, życie mi uchodzi. Przeciw temu daj mi jakąś naukę. Spraw, żebym ja nie uciekał od śmierci, a życie nie uciekało ode mnie. [...] Ułatw mi pogodzenie się z krótkotrwałością życia. Poucz, że piękno życia nie zależy od jego długości, ale od sposobu wykorzystania: iż może się zdarzyć, bardzo często się zdarza, że kto żył długo, przeżył mało”<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> S e n e k a, dz. cyt., ks. V, list 49, s. 187n.