

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

Wampir na nowo odczytany

Recenzja: Michał Wolski, *Wampir: wiwisekcja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*, Kontrast Studio, Wrocław 2014, ss. 221.

Adresowana do miłośników „opowieści wampirycznych” monografia autorstwa Michała Wolskiego to — zaznaczymy już teraz — praca znacząca (jakkolwiek niepozbawiona pewnych usterek). Znacząca, gdyż autor proponuje szczególne spojrzenie na kulturowy fenomen postaci nosferatu; brakowało bowiem w dotychczasowej rodzimej refleksji naukowej opracowania, które w równie wyczerpujący sposób ukazywałoby wampira jako (anty)bohatera współczesnej popkultury¹. Owszem, istnieje praca Marii Janion *Wampir. Biografia symboliczna* (2002), jednakże należy rozpatrywać ją przez pryzmat koncepcji krytyki fantazmatycznej, konsekwentnie rozbudowywanej od czasu publikacji *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkiców o egzystencji ludzi i duchów* (1991) jako propozycją nowego spojrzenia na paradygmat romantyzmu, konstytuujący świadomość narodową, który wykraczałby poza epokę historyczną i stanowił klucz interpretacyjny rodzimej historiozofii. Sam nieumarły w ujęciu Janion to reprezentacja figury transgresji, pozwalającej na ukazanie w alternatywny sposób dziejów człowieka². Z kolei Anna Gemra w jednej z najważniejszych monografii ostatnich lat, dotyczących „mieszkańców masowej wyobraźni” (określenie Krzysztofa T. Toeplitza³), poświęca uwagę nie tylko wampirovi, lecz także innym potworom, tj. wilkołakowi i monstrum Frankenstein⁴.

Nie należy też zapominać o opracowaniu Katarzyny Kaczor *Od Draculi do Le-stata. Portrety wampira* (1998), do pewnego stopnia prekursorskiego wobec spojrzenia zaproponowanego przez Wolskiego. Można byłoby w tej sytuacji zadać pytanie, czy istotnie publikacja kolejnej pozycji poświęconej wampiryzmowi jest na tyle konieczna, że legitymizowałaby ukazanie się książki *Wampir: wiwisekcja...?*

Paradoksalnie odpowiedź musi być twierdząca, gdyż opracowanie Wolskiego dalece wykracza poza dotychczasowy stan wiedzy na temat rozpoznania ikony

¹ Z pewnością nie można za takie uznać szkicu Magdaleny Mikrut-Majeranek (*(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, [w]: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 125–150), poszukującej paralelizmów między — wywiedzioną z prasłowiańszczyzny — demonologią ludową a kulturą popularną.

² Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 9.

³ Zob. K.T. Toeplitz, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Warszawa 1972.

⁴ Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein* w *wybranych utworach*, Wrocław 2008. Jest to zresztą rozprawa istotna dla Wolskiego jako badacza, czerpie on bowiem z pracy Gemry inspirację metodologiczną, znajomość zaś *Od gotycyzmu do horroru...* — poświadczona nie tylko wieloma przywołaniami, lecz przede wszystkim pogłębionym namysłem lekturowym — pozwala autorowi uniknąć powielania wniosków.

popkultury (w rozumieniu Mary F. Rogers⁵), jaką współcześnie stał się wampir. Dzieje się tak, ponieważ wartość pracy Wolskiego polega nie tylko na uwzględnieniu najnowszego stanu badań i bibliografii przedmiotowej, nieobecnej ze zrozumiałych względów w chronologicznie wcześniejszych pracach. Wolski postępuje bowiem niejako na przekór swym poprzednikom, z których wysiłków badawczych zdaje sobie zresztą doskonale sprawę, czego świadectwem pozostają obfite przywołania oraz bibliografia, stanowiąca istotną pomoc dla pragnących pogłębić swą wiedzę na temat kulturowych, antropologicznych, symbolicznych itp. uwikłań figury wampira. Już podczas najbardziej choćby pobieżnej lektury można zauważyć sfunkcjonalizowanie owych przywołań, które stanowią dla badacza punkt wyjścia do własnej, oryginalnej propozycji — tym cenniejszej, że nie tylko interpretacyjnej, ale i metodologicznej. Podążając za Janion, Wolski ukazuje postać wampira jako sumę fantazmatów związanych z tą postacią, traktując różne ich modelowo potraktowane aspekty jako motywy współtworzące ów fantazmat.

Tak obrany punkt wyjścia wymagał od badacza rozwiązań metodologicznych uwzględniających dobór instrumentarium badawczego, które pozwoliłoby na najpełniejsze wydobycie omawianej problematyki⁶. Wolski pod tym względem zostaje zwolennikiem metody filologicznej, umożliwiającej mu koncentrację na (bardzo zresztą szeroko rozumianym) tekście; jakkolwiek nie deklaruje swych decyzji *expressis verbis*, można upatrywać w takim rozwiązaniu inspiracji postulatami Seweryny Wysłouch, akcentującej konieczność redefinicji rudymenarnych pojęć tekstologii w obliczu wyzwań nowych zjawisk kulturowych, które należy opisać⁷. Co więcej: obrane rozwiązanie umożliwia mu koncentrację na tekstach kultury, przy jednoczesnym traktowaniu okoliczności towarzyszących jako kontekstu *sensu stricto*. Dzięki temu nie zaczyna on dominować nad *meritum* podej-

⁵ Zob. M.F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003, s. 24. Rogers definiuje ikonę kultury następująco: „To [...] taki element kultury, który, wcielając pewien zespół wartości, wierzeń i norm społecznych, wywiera istotny wpływ na znaczną część społeczeństwa” (*ibidem*). W wypadku wampira mowa raczej będzie o antynormach, niemniej mechanizm społeczny i kulturowy funkcjonowania pozostaje bez zmian.

⁶ Dowodem owej świadomości pozostaje dołączony do pracy spis treści. Jego lektura umożliwia nie tylko orientację w uhierarchizowaniu omawianej problematyki; układ materiału został podporządkowany uwyrażeniu związków strukturalnych pomiędzy różnymi aspektami fantazmatu wampira. Osobną kwestią pozostaje stylistyczne ukształtowanie poszczególnych partii. Stylowi „zerowemu” tytułów o charakterze *stricte* informacyjnym towarzyszą próby metaforyzacji poprzez odwoływanie do konkretnych tekstów kultury (tytułów filmów, przysłów); znacząca pod tym względem pozostaje zaproponowana przez Wolskiego gra słów w tytule podrozdziału podsumowującego studium. Taka stylistyczna niekonsekwencja — jakkolwiek niewpływająca na aspekt merytoryczny pracy — pomniejsza satysfakcję lekturą. Nie ma zaś wątpliwości co do intencjonalnej i w pełni udanej gry semantycznej tytułu. *Ex post* zawarty w nim paradoks: wiwiskcja przecież etymologicznie związana jest z „cięciem żywego” organizmu; tymczasem wampir jest — i zarazem nie jest — żywy: jako istota martwa wciąż pozostaje w kręgu zainteresowań fascynatów i badaczy fantastyki grozy, sytuujących go w różnorodnych kontekstach kulturowych i antropologicznych.

⁷ Zob. S. Wysłouch, *Tekst wieloznakowy — wokół definicji*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4, s. 11.

mowanej przez Wolskiego tematyki, w zamian naświetlając omawiane problemy w stopniu nie wyższym niż jest to konieczne do zrozumienia podejmowanych kwestii⁸. Tym większa jednak szkoda, że autor zrezygnował z deklaracji metodologicznej w postaci osobnego rozdziału; pozwoliłoby mu to na artykulację obranych rozwiązań, a czytelnikowi wyjaśniłoby nie zawsze oczywiste rozwiązania dotyczące doboru bibliografii podmiotowej i zakresu opracowywanego przedmiotu badań. Nieobecność tę można zarazem łatwo usprawiedliwić, konstytuuje ona bowiem pośrednio odbiorcę założonego, którym niekoniecznie musi być czytelnik-znawca, profesjonalnie zajmujący się refleksją kulturoznawczą. Przeciwnie: praca adresowana jest do szerokiego kręgu czytelników, co umożliwia klarowny język narracji, dość oszczędnie — jakkolwiek w sposób respektujący wymogi naukowej akrybii — wykorzystujący specjalistyczną terminologię.

Zarazem jednak postulowana wyżej deklaracja metodologiczna zdaje się tym istotniejsza, że w trakcie pierwszego kontaktu ze studium Wolskiego czytelnik ma wrażenie chaosu, wynikające z różnorodności przywoływanych tekstów kultury; film (zarówno aktorski, jak i animowany) „sąsiaduje” tu z komiksem, literatura zaś z grą komputerową. Dopiero wraz z postępem lektury odkrywamy zamił badacza pragnącego prześledzić wątki wampiryczne — zgodnie zresztą z sugestią z podtytułu — we współczesnej kulturze. Takie dookreślenie pola badawczego wzbudza jednakże pewien niepokój ze względu na brak precyzji. Cóż bowiem mogłoby znaczyć określenie „współczesna”? Czy ta powstająca niejako *hinc et nunc*, czy może przedział czasowy powinien uwzględnić teksty chronologicznie wcześniejsze, a wciąż oddziałujące na *imaginarium communis*?

Równie konieczne pozostaje doprecyzowanie pojęcia „kultura”, gdyż — o czym przekonuje lektura pracy — w istocie obiektem zainteresowania Wolskiego pozostaje kultura popularna, toteż być może należałoby precyzyjniej dookreślić zakres podejmowanej problematyki⁹. Pouczający też byłby namysł nad niuansami kreacji wampira, wynikającymi z kulturowych uwarunkowań. Do jakiego stopnia tendencje „glokalizacyjne” (tj. w tym wypadku dostosowanie tekstów kultury do lokalnych warunków¹⁰ — znajdujące wyraz np. w kreacji wampirzycy z *Blood. The Last Vampire* (ブラッド ザ ラスト ヴァンパイア Japonia 2000, reż. H. Kitakubo)

⁸ Należy oczywiście zdawać sobie sprawę z ograniczenia tej metodologii. Metoda filologiczna nie pozwala przecież autorowi sięgać do odleglejszych kontekstów, które możliwe byłyby do odkrycia dzięki badaniom kulturowym, zwłaszcza jeśli — za Josephem Natolim — potraktujemy je jako dyskurs szczególnie predestynowany do interpretacji innych dyskursów (zob. J. Natoli, *Introduction*, [w:] *Tracing Literary Theory*, red. *idem*, Urbana 1987, s. 10). Zarazem jednak wykorzystanie założeń *cultural criticism* mogłoby wiązać się z niebezpieczeństwem przewagi kontekstu nad tekstem.

⁹ Notabene, inspirujące i szczególnie wartościowe poznawczo byłoby prześledzenie sposobów recepcji motywów wampirycznych w sztuce z pogranicza obiegów kulturowych; reprezentatywna pod tym względem wydaje się powieść Noémi Szécsi *Ugrofińska wampirzyca* (*Finnugor vámpír*, 2002; pol. 2005). Oczywiście zagadnienie to wykracza dalece poza zakres zainteresowań omawianej tu pracy. Toteż słów tych nie należy traktować jako zarzutu wobec *Wampira: wiwisekji...*

— wpłynęły na wizję „dzieci nocy” w tekstach spoza dalekowschodniego kręgu kulturowego? Czy sposoby obrazowania właściwe Wschodowi i Zachodowi łączą „powinowactwa z wyboru”, czy też obserwowane paralelizmy pozostają koincydencjami wynikającymi z petryfikacji stereotypu figury wampira w popkulturze?

Na postawione tu pytania trudno szukać w pracy Wolskiego odpowiedzi. Mimo to pozostaje ona interesującą propozycją spojrzenia na kulturowych potomków hrabiego Draculi, którego czar wciąż rozbudza wyobraźnię kolejnych pokoleń miłośników „opowieści z dreszczykiem”¹¹.

* * *

Studium Wolskiego godne jest uwagi z jeszcze jednego — jakkolwiek nieco pozamerytorycznego — powodu: to wzorcowo wydana praca o pomysłowej, wy-smakowanej estetycznie szacie graficznej. Funkcjonalnie i przejrzysto wprowadzone tytuły podrozdziałów umożliwiają łatwą orientację w zawartości studium, dołączone zaś ilustracje i kadry z filmów pozwalają na wizualizację omawianych problemów, tym bardziej że w wielu wypadkach podpisy mają charakter nie tylko bibliograficzny, lecz także komentują to, co zostało zamieszczone w materiale ikonicznym. Na osobną uwagę zasługuje okładka, intencjonalnie nawiązująca do secesyjnego obrazu Gustava Klimta *Pocałunek (Der Kuss — Liebespaar 1907–1908)*¹²¹⁵. Ma ona — prócz marketingowego — walor artystyczny, co jest wyrazem świadomości kompozycyjnej autora¹³.

¹⁰ Zob. L.K. Sarroub, *Glocalism in Literacy and Marriage in Transnational Lives*, „Critical Inquiry in Language Studies” 2009, nr 1–2, s. 63–80; M. Kranz-Szurek, *Kultura lokalna a globalizacja kulturowa — próba oceny zjawiska*, „Roczniki Nauk Społecznych” 4, 2012, nr 2, s. 11–35.

¹¹ I nie tylko zresztą ich, o czym świadczą artykuły wyjaśniające fenomen wampira z perspektywy współczesnej wiedzy na temat biochemicznych procesów towarzyszących porfirii; zob. np. E. Gudowska-Nowak, *Demitologizacja symboli, czyli o wampirach, nanorurkach i tajemnicach porfiry*, „Foton” 2006, nr 93 [lato], s. 22–29; A.N. Wilk, P. Kafarski, *Kultowe bestie — literatura a nauka*, „Wiadomości Chemiczne” 2014, nr 1–2, s. 4–10.

¹² Wybór obrazu, który posłużył jako „arche-tekst” dla ilustracji zamieszczonej na okładce pracy Wolskiego, wydaje się nieprzypadkowy. Można by, biorąc pod uwagę ideologiczne źródła secesji, powtórzyć za Hermannem Bahr: „Unsere Secession ist kein Streit neuer Künstler gegen die alten” („Nasza sztuka nie jest wyzwaniem nowych artystów przeciwko poprzednikom”, przeł. A.M.) (H. Bahr, *Secession*, „Ver Sacrum. Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs” 1898, nr 1 [Januar], s. 10). Analogicznie można traktować aktualizację figury wampira w najnowszej sztuce nie tyle jako wyzwanie dla utrwalonych kulturowo wizerunków nosferatu, ile ich kontynuację, zapośredniczoną w nowej wrażliwości estetycznej. Co więcej: na obrazie Klimta — zgodnie z kulturowymi wyobrażeniami, zakorzenionymi w wyobraźni zbiorowej (zwłaszcza pod wpływem hollywoodzkich produkcji) — to wampir-mężczyzna zniewala swą ofiarę. Zapewne z tego właśnie powodu twórcy okładki zrezygnowali z przywołania innego secesyjnego obrazu: *Wampira (Vampyr 1893–1894)* Edwarda Muncha.

¹³ Zob. K. Szczęśniak, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2, s. 34–38.