



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Michał Wolski
Uniwersytet Wrocławski

PRZEZNACZENIE, POKUSA, PRZEKLEŃSTWO. (NIE)PRZEMIJANIE W FILMACH WAMPIRYCZNYCH PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU

WPROWADZENIE

Jak powszechnie wiadomo, motyw szeroko rozumianego przemijania jest ściśle związany z wyobrażeniem wampira. Wynika to ze swego rodzaju transgresji wpisanej w postać krwio pijcy, z założenia podkreślającej i przekraczającej różnicę między — opozycyjnymi względem siebie — zjawiskami czy wartościami. Obok wyraźnego i często przywoływanego w tekstach kultury popędu libidalnego oraz przeciwstawnego względem niego dążenia do niszczenia życia, równie ważną — o ile nie ważniejszą — sytuacją graniczną wpisaną w to wyobrażenie jest (pozorne) negowanie przez wampiry swojej własnej śmiertelności.

Jean-Paul Roux, autor książki o mitach i symbolach krwi, utrzymuje z mocą: „Nie ulega wątpliwości, że powrót zmarłych, którzy łakną krwi i przychodzą po nią na ziemię, był i pozostanie ideą uniwersalną”. Michel Meslin, pisząc o wyobrażeniach fantastycznych, podkreśla głębokość wierzenia zakorzenionego w psychologii zbiorowej, że istnieją duchy utrzymujące stosunki z uśpionymi śmiertelnikami, ssące ich krew, a nieraz pożerające ciało¹.

Wampir jako postać jest więc nieśmiertelny², przekracza granice ludzkiej przemijalności.

¹ J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994, s. 245. Cyt. za: M. Janion, *Wampir: Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 7.

² Oczywiście, zdarzają się teksty kultury, które modyfikują wyobrażenie wampira w taki sposób, że w konsekwencji krwio pijca staje się śmiertelny, choć wciąż cechuje go długowieczność. Z taką

Świadomość ciągłego upływu czasu i — co ważniejsze — jego skończoność w kontekście życia jednostki ludzkiej jest tym, co odróżnia człowieka od innych zwierząt. W przeciwieństwie do nich bowiem ludzie są świadomi ograniczoności swojego istnienia w wymiarze czasowym, a ta ograniczoność jawi im się dzięki ciągłemu poczuciu zmiany. Jak zauważa Richard Shusterman, „fenomenologiczne odczucie jego [czasu] upływania nie może być nigdy wrażeniem czystego trwania pozbawionego jakiegokolwiek zawartości; tym bardziej, że czysta pustka nie może być postrzegana jako ruchoma lub niestała”³. Odczuwając więc czas jako ciągłą zmianę, człowiek zauważa czy też przeczuwa nie tylko skończoność swojej egzystencji, ale również przemijalność świata, będącą — w subiektywnym ujęciu — symptomem własnej śmiertelności. By móc skompensować i zaakceptować ten fakt, człowiek usiłuje przepracować świadomość śmierci za pomocą narzędzi, jakie oferuje mu kultura.

W praktyce jednak — co jest paradoksalne, jeśli świadomość śmierci uznać za zjawisko leżące u podstaw kultury *sensu largo* — kultura nie jest w stanie całkowicie zasymilować śmierci, ta bowiem nigdy nie może być przedmiotem ludzkiego doświadczenia.

Śmierć jest dla nas pojęciem abstrakcyjnym i niekonkretyzowalnym, którego sens możemy przybliżyć jedynie na drodze wnioskowania przez analogię i indukcję niepełną. Owszem, dysponujemy doświadczeniem cudzej śmierci, której możemy być świadkami jako zewnętrzni obserwatorzy. Czyjeś umieranie jest nam dane jako proces przekształcania się żywej istoty w martwe ciało [...]. Lecz w owym procesie umierania nie umiemy precyzyjnie i jednoznacznie określić momentu przejścia od życia do śmierci, a tym bardziej nie jesteśmy w stanie określić istoty owego przejścia”⁴.

Świadomość przemijania, które stanowi nieodłączny element ludzkiego poznania świata, zderza się więc z eschatologiczną niemożnością doświadczenia końca. Brak takiej możliwości generuje z kolei niekończące się spekulacje. „Dla wielu ludzi śmierć jest smutnym zakończeniem życia, po którym już nic nie ma. [...] A jednak nigdy przedtem — nawet w średniowieczu — filozofia, medycyna, socjologia i psychologia nie były tak zafascynowane śmiercią, jak w czasach współczesnych”⁵. Dlatego wiele tekstów kultury usiłuje ową sprzeczność zniwelować, wysnuwając

sytuacją mamy do czynienia między innymi w powieści Suzy McKee Charnas *Gobelin z wampirem* czy w serii przygód Vicky Nelson i Henry’ego Fitzroya autorstwa Tanyi Huff. Por. S. McKee Charnas, *Gobelin z wampirem*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1992; T. Huff, *Cena krwi*, przeł. M. Wójtowicz, Lublin 2008; *eadem*, *Ślad krwi*, przeł. M. Wójtowicz, Lublin 2008; *eadem*, *Linie krwi*, przeł. M. Wójtowicz, Lublin 2009.

³ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010, s. 193.

⁴ K. Wieczorek, *Zapomniana wartość śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — antropologia kultury — humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 1, Wrocław 1997, s. 17.

⁵ D. Arszyńska-Lopatka, *Ewolucja postaw wobec śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii...*, t. 2, Wrocław 1998, s. 47.

hipotezy związane z tym, co czeka bądź może czekać człowieka po śmierci. Równie wiele jednak koncentruje się na samym problemie przemijania, ukazując je — podobnie jak śmierć — jako coś realnie nieuniknionego i oczywistego, ale wymagającego oswojenia.

Jednym z narzędzi tej kompensacji jest — o czym już wspomnieliśmy — wyobrażenie wampira. Ze względu na wpisana w ten motyw transgresję powstający z grobu krwiopijca często jest wykorzystywany jako metafora wszelkich sytuacji i stanów granicznych związanych z człowieczeństwem.

Współczesna narracja, czy to powieściowa, czy to filmowa, dba na ogół o zachowanie dwuznacznego statusu ontologicznego wampirów, chociaż nie może już posługiwać się tak po prostu nakreśloną tutaj ludową genealogią wampira. Wprowadzone zostają rozmaite modyfikacje [...]. Nowa faza twórczości wampirycznej rozwija się w polu powiązań intertekstualnych⁶.

W niektórych ujęciach kanalizuje on i odzwierciedla największe zło, jakie może dotknąć człowieka, w tym również śmierć będącą wszak złem ostatecznym. Jej nieuchronność stanowi w tradycyjnych ujęciach niezatartą skazę na — z reguły waloryzowanym pozytywnie — wyobrażeniu człowieczeństwa. Co więcej, będąc istotą, która w taki czy inny sposób doświadczyła już śmierci, wampir jest niejako predestynowany do mówienia o umieraniu. Wreszcie, ze względu na swój stan zawieszenia między życiem a śmiercią, niemożność — celową bądź mimowolną — zestarzenia się i uczestnictwa w przemijalności świata, krwiopijca dodatkowo zwraca uwagę na sam fakt przemijania.

Widmo spełnionej w XX w. apokalipsy sprawia, że wszystkie wymiary istnienia doświadczane są intensywniej. [...] Zdolny do refleksji odbiorca kultury ponowoczesnej musi zmierzyć się z dwudziestowiecznym (ale nie tylko) dziedzictwem historycznych koszmarów, popkulturą rzeczywistością dnia dzisiejszego, utratą ideologicznego centrum oraz wiary pozbawionej pytań i wątpliwości. Każdy postmodernista staje przed wampirzymi dylematami i musi sobie z nimi jakoś poradzić⁷.

Wampir zwraca nam uwagę na ciągły upływ czasu, do którego intuicyjnie i instynktownie jesteśmy przyzwyczajeni jako ludzie.

Panowanie wampira w wyobraźni [...] liczy sobie wieki. Lecz swój byt suwerenny w sztuce zawdzięcza on niewątpliwie romantyzmowi. Sprzyjał temu właściwy romantyzmowi proceder przekształcania kontrkultury w kulturę oficjalną. Jeśli powszechnie szerzyła się romantyzacja ludu, Słowiańszczyzny, śmierci, to oczywiście mitologia wampira mogła na tym tylko coraz więcej zyskiwać⁸.

Trudno w przypadku tego procesu przecenić rolę, jaką kinematografia odegrała — i wciąż odgrywa w konstytuowaniu się wyobrażenia wampira. Warto pamiętać, że stereotypowe, popularne wyobrażenie Draculi, a pośrednio też innych wampi-

⁶ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna...*, s. 32.

⁷ P. Ciećwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith... Rzecz o wampirach w fantasy*, Warszawa 2009, s. 182.

⁸ M. Janion, *Wobec zła, [w:] eadem, Prace wybrane*, t. 3, *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001, s. 38.

rów, nie opiera się bezpośrednio na wizerunku wykreowanym w powieści Brama Stokera z 1897 roku, ale na kreacji Beli Lugosiego z nakręconego trzydzieści cztery lata później filmu *Dracula* (reż. T. Browning, K. Freund, 1931). Na wampirycznej ikonografii opierają swój wizerunek zespoły muzyczne grające rock gotycki⁹, na różne sposoby — czy to za pomocą kina, czy w serialach — przenikają na ekran wampiry z gier komputerowych i fabularnych¹⁰. Można więc zauważyć, że choć wyobrażenie wampira jest współcześnie bardzo zróżnicowane i funkcjonuje w różnych kanałach przekazu, to na swój sposób wraca w domenę kina i wciąż jest przetwarzane oraz aktualizowane przez medium, jakie stanowi film.

STAN BADAŃ

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, na swój sposób dziwić może fakt, iż osobliwy stosunek do przemijania będący udziałem każdego wampira jedynie sporadycznie stawał się tematem filmowym, a jeszcze rzadziej poświęcano mu odpowiednią uwagę. Można wręcz odnieść wrażenie, że nieprzemijalność krwiopijców (i wynikający z niej specyficzny stosunek do upływającego czasu) jest traktowana przez twórców najczęściej jako nieodłączna, ale też i niewypełniona znaczeniami, część wampirycznego sztafażu. Jak zauważa Kamil Śmiałkowski, „w zasadzie wampiry to istoty wieczne, choć to fakt trudny do udowodnienia, skoro większość fabuł poświęconych krwiopijcom opowiada o udanych próbach ich unicestwienia”¹¹. Może się to wiązać również z tym, że znakomita większość filmowych fabuł wampirycznych zalicza się do kina gatunków, które zwykle nie sprzyja refleksji na ten temat. Tendencja ta jest niemal równie stara jak horror wampiryczny¹². Już „Browning w *Draculi* opowiedział nie tyle historię romansową czy też erotyczną, ile przede wszystkim kryminalną z erotycznym podtekstem, z tą różnicą w stosunku do »zwykłych« filmów kryminalnych, że skoro złoczyńcą okazuje się wampir, to należy go trochę inaczej śledzić i unieszkodliwić. Ten schemat jest powtarzany przez większość utworów wampirycznych właściwie do dziś”¹³. W efekcie przez długi czas bardzo niewiele filmów wampirycznych pozwalało sobie na eksperymenty formalne. „Nie umiejąc zaproponować niczego nowego, twórcy filmowi poprzestali na wykorzystywaniu utar-

⁹ Wystarczy spojrzeć na sztafaż takich zespołów, jak Lacrimosa, ASP, Nosferatu, The Crüxshadows, XIII. Století, Tiamat, Red Empress, Closterkeller, Ordo Rosarius Equilibrio czy ReVamp.

¹⁰ Za przykład tej pierwszej tendencji może posłużyć film *BloodRayne* (reż. U. Boll, 2005), drugiej zaś — choć niebezpośrednio — *Underworld* (reż. L. Wiseman, 2003). Oba obrazy doczekały się mniej lub bardziej udanych kontynuacji.

¹¹ K.M. Śmiałkowski, *Nieśmiertelność* [hasło] [w:] *idem, Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010, s. 178.

¹² Por. N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. i postł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.

¹³ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 205.

tych schematów, »atakując« widzów erotyzmem albo przerysowaną diabolicznością postaci, usiłując jakoś dopasować starą figurę wampira do modnych trendów”¹⁴.

Te obrazy, które podjęły twórczą dyskusję z motywem wampira i jego stosunkiem do przemijania — *Nosferatu Wampir* Wernera Herzoga (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) czy *Zagadka nieśmiertelności* Tony’ego Scotta (*The Hunger*, 1983) — najczęściej doczekały się już kompleksowego opracowania¹⁵. Warto jednak zauważyć, że większość tekstów poświęconych filmowemu wampirowi oraz problematyce przemijania ogranicza się do początków lat 90. XX wieku; na dobrą sprawę ostatnim wielostronnie opisanym obrazem podejmującym — pośrednio — problematykę przemijania jest *Dracula* Francisa Forda Coppoli (*Bram Stoker’s Dracula*, 1992)¹⁶. Większość opracowań, nawet jeśli wybiega poza datę premiery tego obrazu, robi to wybiórczo i raczej abstrahując od interesującego nas tutaj problemu (nie)przemijania¹⁷. W niniejszych rozważaniach nad przemijaniem w filmach wampirycznych postaramy się więc przeanalizować te produkcje, które ukazały się po wspomnianym *Draculi* Coppoli, a które w mniej lub bardziej bezpośredni sposób twórczo wykorzystują problematykę immanentnej nieśmiertelności wampirów.

ZAMKNIĘCIE W BEZCZASOWOŚCI

Egzystencja wampira jest — zgodnie ze stereotypowym wyobrażeniem — stała, nie podlega żadnym zmianom: ani ciągłym, ani cyklicznym. Można powiedzieć, że wampir wraz ze swoim przemianieniem odcina się od rygorów ludzkiej śmiertelności, choć z reguły nie oznacza to, że zyskuje w ten sposób — tak upragnioną przez ludzkość i tożsamą z atrybutami boskości — nieśmiertelność. Jego egzystencja, polegająca na trwaniu w niezmienionej formie nieraz przez całe stulecia, pozornie może się wydawać tożsama z życiem wiecznym. Jest to jednak tożsamość złudna,

¹⁴ *Ibidem*, s. 208.

¹⁵ Pierwszy spośród przytoczonych filmów kompleksowo analizuje I. Kolasińska w swoim szkicu *Werner Herzog: Nosferatu — Wampir. Poziomy oniryczności filmu*, [w:] *Problemy poznawania dzieła filmowego*, red. J. Trz Nadłowski, Wrocław 1990; drugi natomiast został omówiony między innymi przez N. Nixon w eseju *When Hollywood Sucks, or, Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the Age of Reagan*, [w:] *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, red. J. Gordon, V. Hollinger, Philadelphia 1997.

¹⁶ Por. chociażby I. Kolasińska, *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Kraków 2003.

¹⁷ Największe i najbardziej kompleksowe studia nad wampiryzmem, takie jak cytowane już prace M. Janion i A. Gemry, w ogóle zdają się abstrahować od współczesnej kinematografii. Nawet II wydanie K. Kaczor, *Od Dracula do Lestata. Portery wampira*, Gdańsk 2010, dość pobieżnie traktuje filmy oraz serie wampiryczne z przełomu wieków. Jedyne opracowaniem bogato odwołującym się do tego okresu jest cytowany już *Wampir. Leksykon* K.M. Śmiałkowskiego, będący jednak bardziej pozycją popularnonaukową niż pogłębionym studium wampiryzmu.

a ściślej — myląca. Życie wieczne, zwłaszcza w ujęciu chrześcijańskim, jest bowiem tożsame z greckim terminem *zoe* — życiem ducha.

Dla chrześcijan uczestnictwo w Wieczerzy Pańskiej jest zapowiedzią życia wiecznego w Chrystusie. Obrzydliwy akt [przemiany w wampira] również zapewni [...] „nieśmiertelność” — [...] istnienie wbrew naturalnemu i boskiemu prawu, pomiędzy światem żywych i umarłych, poza społecznością „dzieci Bożych”, „dzieci światłości”, za to pomiędzy „dziećmi nocy”. Utraciwszy swoje jestestwo (duszę), swoją tożsamość, żeby przetrwać, muszą pożerać cudze dusze, powiększając w ten sposób grupę przeklętych, odłączonych od Boga¹⁸.

Egzystencja wampira — co w tekstach kultury podkreśla się wielokrotnie — jest więc tożsama jedynie z animacją ciała, a więc *bios*. Nawet jednak i w tym ujęciu krwio pijca żyje tylko pozornie, jego istnienie nie wpisuje się w prawa rządzące naturą, więcej nawet — zaprzecza im, jest bowiem istotą zatrzymaną czy też wyrwaną z naturalnego procesu przemijania. Nie podlegając już prawom natury, wampir jest zmuszony do egzystencji mającej na celu podtrzymanie funkcjonowania swojej cielesnej powłoki — często pasożytniczą na ludziach — ale w wymiarze duchowym nie jest żywy¹⁹.

Sytuacja, w której siły witalne ustają w momencie przemiany, gdy ciało już się nie starzeje i może żyć wiecznie (pod warunkiem dostarczania mu odpowiednich ilości krwi), wielokrotnie bywa utożsamiana ze spełnieniem ludzkich marzeń²⁰. Wiele kinowych wampirów postrzega ją jednak jako coś straszliwego, niepożądanego i okrutnego, a często również bluźnierczego. Pojawia się zatem pytanie: co sprawia, że — zwłaszcza dzisiaj, w czasach zdominowanych przez kult piękna i młodości — przemiana w wampira konotuje niemal wyłącznie negatywne asocjacje, a sam krwio pijca wciąż bywa metaforą zła i zepsucia? Czy decyduje o tym wyłącznie brak szeroko pojętej „egzystencji duchowej” odbieranej wampirów podczas przemiany? Wreszcie, jak wygląda egzystencja istoty nieprzemijalnej w przemijalnym świecie?

Wokół tych kwestii zbudowana jest narracja słynnego *Wywiadu z wampirem* (*Interview with the Vampire*, reż. N. Jordan, 1994) na motywach powieści Anne Rice. Niemal cała fabuła filmu zawarta jest w opowieści wampira Louisa de Pointe du Lac, który został przemieniony w krwio pijcę przez charyzmatycznego, bezlitosnego Lestata de Lioncourt, nie chciał już bowiem żyć po śmierci swojej żony. Przemiana odbyła się na jego wyraźne życzenie po tym, jak po raz ostatni oglądał on

¹⁸ A. Gemra, *op. cit.*, s. 167.

¹⁹ Jego status ontologiczny najlepiej oddaje popularne określenie „nieumarły”, które jest kalką z angielskiego *undead*. W języku angielskim *undead* jest synonimem *unlive*, ponieważ jednak we współczesnej polszczyźnie określenie „nieżywy” ma już ustaloną semantykę, w przypadku wampirów (i innych żywych trupów, na przykład zombie) przyjęło się stosować epitet „nieumarły”, akcentujący — w przeciwieństwie do „nieżywego” — nie tyle brak oznak witalności, ile oderwanie od rygorów przemijania.

²⁰ Zwyczajowo przyjęło się uważać Daniela, dziennikarza z *Wywiadu z wampirem* A. Rice (przeł. T. Olszewski, Poznań 2008) za przykład istoty ludzkiej pożądaną wampirycznej nieśmiertelności nawet wbrew ostrzeżeniom czy groźbom innych krwio pijców.

zachód słońca. Szybko jednak odkrył, że bycie wampirem ma poważne konsekwencje dla jego duszy; w obawie przed jej utratą Louis nie chciał bowiem zabijać ludzi i przez dłuższy czas żywił się tylko krwią zwierząt. Gdy wampirza natura i machinacje Lestata zaczynają brać górę nad jego człowieczeństwem, uwalnia się on od swojego stwórcy i wraz z dziecięcą wampirzycą Claudią wyrusza w świat, żeby poznać prawdę o sobie. Podczas swoich podróży nie tylko odkrywa, że w swej istocie — i według własnych standardów — jest istotą przeklętą, ale też że to przekleństwo nie znaczy nic poza pustką. Tym samym godzi się ze swoim losem, w przeciwieństwie do Lestata nie życzy sobie jednak, aby ktokolwiek musiał go podzielać.

Początkowa niechęć i obrzydzenie Louisa wynikające z konieczności picia krwi zostaje przemienione w ponurą konieczność; świeżość i wewnętrzny spokój, który osiąga z czasem, pozwalają mu — co znamienne — skupić się na świecie zewnętrznym i jego przemianach. Operując przede wszystkim kategorią własnego poznania i w odniesieniu do tego, co pamięta jako swoje człowieczeństwo, Louis nie ma problemu z akceptacją przemijania świata, traktuje to jako konieczne obciążenie swojego statusu ontologicznego, swoistą cenę bycia wampirem. Podczas ostatniego spotkania z Lestatem Louis zauważa, że starszy wampir nie nadąża za światem, rozpamiętuje przeszłość i nie jest w stanie przystosować się do terażniejszości. Sam Louis natomiast z ochotą obserwuje rozwój technologiczny, dzięki kinematografii może bowiem znów oglądać wschody i zachody słońca. Przemijanie, które dla Lestata okazało się udręką, dla Louisa jest codziennością. Własna nieprzemijalność pozwala mu dostrzegać — a nawet podziwiać — cudowność postępu.

Z odwrotnym podejściem mamy do czynienia w innym filmie opartym na prozie Rice, *Królowej potępionych* (*Queen of the Damned*, reż. M. Rymer, 2002). Tytułowa postać, Akasha — grana przez tragicznie zmarłą krótko po nakręceniu filmu piosenkarkę Aaliyah — budzi się z trwającego tysiące lat letargu dzięki muzyce zespołu rockowego, którego liderem jest — *nomen omen* — Lestat. Charyzmatyczny krwio pijca jest tutaj jednak zupełnie inną postacią niż jego odpowiednik w *Wywiadzie z wampirem*²¹. Otwarcie rzuca się w wir nowych możliwości, które daje mu XX wiek, pozwala sobie na różne lekkomyślne, ale szczerze działania — jak chociażby wyjawienie światu, że jest wampirem, co nie podoba się innym krwio pijcom — jest też pod wrażeniem faktu, że w świetle upadku wszelkich świętości on sam (jako gwiazda rocka) może uchodzić za boga. Ta impertynencja imponuje Akashy, która dość literalnie interpretuje jego słowa; a dysponując niemal boską potęgą, postanawia odwrócić czy też zanegować bieg historii i doprowadzić do rządów wampirów.

Można powiedzieć, że cele Akashy to odbicie bezsilności Lestata z *Wywiadu z wampirem*. Żadne z nich nie jest w stanie zaakceptować faktu, że ich czas przemi-

²¹ Podobnie zresztą, jak w przypadku obu powieści, które stanowią literacką podstawę tych filmów.

nę i że pozostali jedynie relikdami przeszłości. Tam jednak, gdzie Lestata ogarnęły niemoc i przerażenie, tam Akasha uczyniła wszystko, żeby „naprawić” świat, co w jej rozumieniu oznaczało cofnięcie jego rozwoju do okresu rządów faraonów. Tym samym brak akceptacji przemijania świata z perspektywy nieprzemijającej istoty miał w praktyce doprowadzić do jego destrukcji.

Opozycyjną postawę względem Akashy zajmuje stworzona przez nią wiekowa wampirzyca, Maharet, której pomaga wielu krwiopijców, w tym stwórca Lestata, Marius²². Maharet sposobu na przetrwanie przemijania świata upatrywała w śledzeniu i wspieraniu rozwoju swojej śmiertelnej rodziny. Zgodnie z przyjętym przez wampirzycę światopoglądem zmiana jest zjawiskiem koniecznym i nieuniknionym, zgodnym z naturalną koleją rzeczy, przeciwko której występuje Akasha. Dlatego Maharet jest w stanie bronić uznanego przez siebie porządku świata, w ostateczności oddając za niego własne (nie)życie.

Swego rodzaju przekleństwem nieprzemijalności dotknięte są również Eli i Abby, bohaterki obu wersji filmu *Pozwól mi wejść* (*Låt den rätte komma in*, reż. T. Alfredson, 2008; *Let Me In*, reż. M. Reeves, 2010). W obu przypadkach — filmy są bowiem pod względem fabuły i narracji bardzo do siebie zbliżone²³ — mamy do czynienia z zamkniętymi w ciele dziewczynek wampirzycami, których pochodzenie jest nieznane, ale które wskutek własnej dziecięcej kondycji nie są w stanie egzystować bez opiekuna będącego śmiertelnikiem. Mogą oczywiście same polować, nie mają jednak ani sił, ani możliwości, żeby ukrywać swoje ofiary i odciągać od siebie potencjalne podejrzenia. Nie znajdują tym samym szczęścia, zmuszone są bowiem do ciągłej walki o przetrwanie. Co więcej, ich ludzcy opiekunowie starzeją się i niedołączają, co zmusza je do poszukiwania nowych towarzyszy.

Konieczność zmierzenia się z przemijaniem jest więc w obu wersjach *Pozwól mi wejść* ujęta z dwóch perspektyw: skazanego na wieczną niedojrzałość dziecka i tracącego sprawność w zdobywaniu krwi starca. W szwedzkiej wersji

Alfredson wystrzega się pastiszu, parodii, rozbuchanej fantastyki, taniej sensacji. Ledwie widać, że Eli potrafi latać, skakać z wysoka i chodzić po ścianach budynków. Dziewczyna nie szczyrzy kłów do kamery, a sceny jej wampirzych ataków pokazywane są z pewnego oddalenia (lub zgoła odbywają się poza kadrem). Reżyser rozgrywa swój horror tak, jakby był to surowy skandynawski dramat psychologiczny w stylu Bergmana. Sam zresztą podkreślał w wywiadach, że — ponieważ nie miał doświadczeń z kinem gatunków — [...] położył nacisk na relacje między bohaterami²⁴.

²² Według powieści to Maharet stworzyła Akaszę, stwórcą Lestata był natomiast szalony wampir Magnus, nie zaś Marius. Por. A. Rice, *Królowa potępionych*, przeł. P. Korombel, Poznań 2007.

²³ Różnice między nimi oczywiście istnieją, ale dotyczą jedynie charakteru egzystencji głównej bohaterki; w wersji norweskiej jest ona bowiem zamkniętą w ciele dziecka, skazaną na samotność wampirzycą, w amerykańskiej — wyrachowaną istotą wykorzystującą innych w celu własnego przetrwania. Por. M. Wolski, *Niewinna potworność. Filmowe realizacje motywu dziecięcego wampira*, „Studia Filmoznawcze” 33, 2012.

²⁴ B. Żurawiecki, *Pozwól mi wejść*, [w:] K.M. Śmiałkowski, *Wampir...*, s. 156–157.

Pod tym względem amerykańsko-brytyjska wersja *Pozwól mi wejść* w reżyserii Reeveesa jest bardzo zbliżona do oryginału. W obu przypadkach przemijanie czasu sprowadza na bohaterów swoistą udrękę: Eli i Abby nie mogą dorosnąć, nie są więc w stanie osiągnąć samodzielności, ich opiekunowie natomiast zdają sobie sprawę z własnych problemów i przeczuwają, że mogą wkrótce zostać zastąpieni przez kogoś młodszego.

Nieco innym przekleństwem nieśmiertelności odznacza się Barnabus Collins, główny bohater filmu *Mroczne cienie* (*Dark Shadows*, reż. T. Burton, 2012), oparte-go na motywach niskobudżetowego serialu pod tym samym tytułem. Barnabus jest jednym z protoplastów rodu Collinsów, zajmującego się od wieków rybołówstwem w niewielkiej amerykańskiej miejscowości Collinwood. W wampira przemieniła go piękna i powabna, ale zła czarownica Angelique, która nie mogła znieść faktu, że odrzucił ją na rzecz innej kobiety. Już jako wampir, Barnabus został żywcem pochowany w lesie, gdzie po prawie dwóch wiekach — w 1972 roku — odkopała go grupa robotników budowlanych. Nie pojmując i dziwiąc się zmianom, jakie zaszły w świecie pod jego nieobecność, Collins zobowiązuje się pomóc swojej współczesnej rodzinie w odzyskaniu dawnej świetności oraz powstrzymaniu firmy wciąż żyjącej Angelique. Odnajduje też nową miłość.

Przerazenie i obrzydzenie, jakie czuje Barnabus na myśl o swojej naturze, wydaje się czysto konwencjonalne. W praktyce bowiem bez większego trudu podejmuje się strasznych czynów i morduje, by nasycić swój głód krwi, ale wykorzystuje też swoje wampirze zdolności, by pomóc podupadłej rodzinie. Decyduje się na próbę pełnej transfuzji krwi, którą ma mu zapewnić doktor Julia Hoffman²⁵, jego motywem jest jednak nie tyle odrzucenie własnej klątwy, ile chęć bycia ze swoją nową miłością, Victorią. W ostateczności — wywołanej klątwą Angelique — przemienia jednak ukochaną w wampirzycę, by uchronić ją od śmierci. Tym samym nie tyle ściąga na nią potępienie, ale zapewnia sobie wieczną miłość. Najważniejsze jest jednak to, że — podobnie jak Maharet w *Królowej potępionych* — Barnabus pomaga rodzinie, dzięki czemu również może zasymilować się ze światem, który się zmienił i którego nie rozumie. Wyraźnie więc przemijanie świata w kontekście nieprzemijalności wampira — generujące w *Mrocznych cieniach* wiele komicznych dialogów i sytuacji — jest czymś, co budzi u Barnabusa Collinsa lęk.

Podobne podejście do życia cechuje bohaterów filmowej i książkowej sagi *Zmierzch*, rodzinę Cullenów. Już od pierwszego filmu serii (*The Twilight*, reż. K. Hardwicke, 2008) Cullenowie forsują dość nietypową jak na film wampiryczny (ale właściwą romansowi paranormalnemu) koncepcję czynnego udziału w życiu ludzkiej społeczności, wśród której mieszkają. Głowa rodziny, Carlisle, jest lokalnym lekarzem, a jego dzieci — Jasper, Rosalie, Emmett, Alice i Edward — chodzą

²⁵ Która tak naprawdę pragnie krwi Barnabusa, aby sama przemienić się w wampirzycę; powoduje nią bowiem lęk przed starością, a więc pośrednio również — przemijaniem.

do lokalnego liceum. Choć akcenty są w tej serii rozłożone na nieco inne kwestie niż (nie)przemijanie, problem ten pojawia się w kontekście związku Edwarda ze śmiertelną Bellą; Cullen, nie chcąc skazywać jej na wieczną egzystencję między wampirami i ryzyko głodu krwi, podejmuje się — podobnie jak Barnabus w *Mrocznych cieniach* — przemiany ukochanej w wampira dopiero w wypadku bezpośredniego zagrożenia śmiercią, co ma jednak miejsce dopiero w czwartej części sagi, *Przed świtem, część I (Breaking Dawn, Part I*, reż. B. Condon, 2011). W praktyce jednak początkowa niechęć przemiany Belli wiąże się nie tyle z egzystencjalnym bólem związanym z nieprzemijaniem, a bardziej praktycznymi aspektami bycia wampirem, jak pragnienie krwi oraz konieczność ukrywania się przed ludźmi.

Jeśli mowa o filmach wampirycznych, nie można nie wspomnieć o ekranizacjach i nawiązaniach do opowieści o Draculi. Niewiele z nich prezentuje jednak autorskie bądź nowatorskie podejście do kwestii przemijania, często pozostając przy wizerunku Draculi jako gotyckiego immoralisty lub erotycznego drapieżnika. Na tym tle w pewien sposób wyróżnia się *Dracula 2000* (reż. P. Lussier, 2000) — opowieść pod względem realizacyjnym czy artystycznym niewiele wnosząca do kina wampirycznego i w gruncie rzeczy będąca mało udaną wersją klasycznej już opowieści. Stary Van Helsing — znany z powieści Stokera łowca wampirów — więzi w podziemiach swojego wieżowca Draculę, usiłując znaleźć sposób na jego zabicie. Trumnę z wampirem kradnie jednak grupa złodziei, licząc na to, że znajduje się w niej skarb Van Helsinga. Dracula wydostaje się na wolność i po przemianie swoich mimowolnych wyzwolicieli w krwiopijców udaje się do Nowego Orleanu, gdzie pragnie zapolować na niejaką Mary, z którą łączą go bliżej nieokreślone więzi. Po drodze likwiduje Van Helsinga, a Mary i jej nowy towarzysz, Simon, muszą odkryć, kim tak naprawdę jest Dracula, oraz jak go zgładzić.

Interesującym z punktu widzenia kwestii przemijania aspektem *Draculi 2000* jest właśnie pochodzenie tytułowego wampira. „Oryginalna jest niewątpliwie puenta, w której okazuje się, że Dracula to znany z Ewangelii Judasz”²⁶, skazany przez Boga na wieczne potępienie, które może być mu oszczędzone pod warunkiem, że będzie żałował swojego czynu. Dumny Judasz, przekonany o doniosłości swojej roli w boskim planie, zmuszony jest do przemierzania świata pod postacią wampira, dlatego też pała nienawiścią do symboli chrześcijańskich oraz srebra. Nieprzemijalność nie sprowadza się w jego przypadku do niezrozumienia bądź lęku przed współczesnym światem (przeciwnie, jest on zachwycony nowymi perspektywami), ale jest klątwą *par excellence*; dopóki Judasz/Dracula nie wyrzeknie się zła, nie może zostać ani zabity, ani zbawiony. W rzeczy samej więc odwraca się od Boga i zaczyna szerzyć zło, tworząc inne wampiry. Staje się tym samym uosobieniem Antychrysta, istotą wprawdzie dumną, potężną i niezniszczalną, ale pod każdym innym względem uosabiającą koszmar i zepsucie. Dopiero gdy w finale filmu pojmuje

²⁶ K.M. Śmiałkowski, *Dracula 2000 i kontynuacje* [hasło] [w:] *idem, Wampir...*, s. 79.

on swoją kondycję i w odruchu empatii uwalnia Mary od klątwy wampiryzmu, jego cierpienie wydaje się osiągnąć kres.

UCIECZKA W NIEŚMIERTELNOŚĆ

W nieco odmienny sposób nieprzemijalność krwiopicjów ujmuje się w tych filmach, które odrzucają czy też pomijają eschatologiczny wymiar przemiany w wampira na rzecz jej swego rodzaju naukowego wyjaśnienia. W tego typu przypadkach kwestia „życia bez duszy”, „egzystencji pasożyta” ustępuje z reguły podejściu akcentującemu szeroko pojęte człowieczeństwo, empatię, zwycięstwo (bądź porażkę) natury ludzkiej nad skłonnościami wampirycznymi. Co znamienne, w takich filmach wampiryzm rzadko jest przejawem ezoterycznego, ponadczasowego zła, stanowi raczej coś w rodzaju pokrętnego i okrutnego prawa natury, któremu człowiek — jako istota inteligentna i obdarzona empatią — może się przeciwstawić.

W takich filmach ostatecznym, negatywnie nacechowanym złem jest właśnie fakt ludzkiej przemijalności, a najgorszą rzeczą, jaka może spotkać człowieka, to nagła i niespodziewana śmierć. Tym, co ludzkie (a czasem i nie tylko ludzkie) społeczeństwo piętnuje i czego się boi, jest właśnie fakt umierania; po śmierci bowiem nic nie ma, człowiek odchodzi z tego świata i nic po nim nie zostaje. W takim ujęciu przemiana w wampira, pozbawiająca jedynie duszy (której istnienie jest w tym ujęciu wątpliwe) wydaje się rozsądną alternatywą w obliczu śmierci. Pozostaje wprawdzie konieczność żywienia się krwią, ale — zgodnie z prawem doboru naturalnego — własne przetrwanie jest ważniejsze od przetrwania innych. Dlatego też swoistą ucieczką w nieśmiertelność podejmują ci, którzy stają w obliczu pewnej śmierci i czują, że nie mają nic do stracenia.

W omawianym już *Draculi 2000* taką postacią jest Abraham Van Helsing. Nie mogąc znaleźć sposobu na ostateczne uśmiercenie legendarnego wampira, został on zmuszony (poprzysiągł bowiem, że nie spocznie, dopóki nie znajdzie sposobu na ocalenie świata przed Draculą) do aplikowania sobie zastrzyków z krwi swojego więźnia, które miały przedłużać jego życie. W praktyce osiągnął on więc coś w rodzaju wampirzej długowieczności. Wszystko to jednak Van Helsing czynił jedynie w celu przedłużenia swojej egzystencji do czasu, aż będzie mógł zniszczyć swojego adwersarza; natenczas bowiem był świadom, że tylko on może tego dokonać. Jest on postacią nietypową pod względem swojej nieśmiertelności, wiąże go bowiem jedynie przysięga — sam nie jest wampirem ani nie pragnie wiecznego życia.

Częściej jednak ucieczka w nieśmiertelność jest rezultatem nie tyle honorowej przysięgi złożonej Bogu, co spowodowanej niefortunnym rozwojem wypadków konieczności. Tak jest w przypadku Jesse, potomkini Maharet z *Królowej potępionych*. Gdy podczas starcia Akashy i Lestata z pozostałymi wampirami zostaje ona ugryziona przez wampirzą gwiazdę rocka, czeka ją niechybna śmierć.

Lestatowi udaje się jednak złamać urok, pod którym się znajdował, i po pokonaniu królowej krwiopijców decyduje się on przemienić Jesse w wampirzycę. Dziewczyna — jak się okazuje — pragnęła tego od dawna, nie zawsze jednak zdawała sobie sprawę z konsekwencji. W obliczu śmierci jednak nie wahała się i przyjęła krew Lestata.

W przypadku Jesse — która jako śmiertelniczka fascynowała się zjawiskami paranormalnymi, była nawet członkinią badającej je organizacji Talamasca — lęk przed utratą duszy nie był tak silny, jak lęk przed przemianami; co więcej, od dziecka czuła ona powinowactwo ze światem wampirów. Jako naukowiec kierowała się też przede wszystkim racjonalnym podejściem do życia, które ustępowało jedynie jej fascynacji wampirami. Stąd też przemiana w krwiopijcę była dla niej czymś naturalnym i — jak zauważa jeden z bohaterów filmu, David Talbot — doskonale odnalazła się w nowej roli.

Nagle i często gwałtowne spotkanie ze śmiercią to nie jedyna okoliczność, która skłania bohaterów filmowych do wstąpienia w szeregi wampirów. Dużo częstsze i bardziej wiarygodne psychologicznie są przypadki powolnego, ale nieuchronnego rozpadu; umierania wskutek nieuleczalnej choroby, przed którą ocalić może jedynie przemiana w krwiopijcę. W takich przypadkach nieśmiertelności obciążonej koniecznością picia krwi poszukują zazwyczaj jednostki egoistyczne bądź zbyt słabe, by odejść z godnością. Taki wampiryzm

okazuje się figurą wyjątkowo wieloznaczną. Przeglądają się w niej ludzki lęk przed śmiercią i nieuchronnością rozkładu, a także obawa przed tym, co kryje w sobie tajemnica śmierci i „tamta strona”. Wampir zdaje się personifikować także ludzkie marzenia o wiecznym życiu, o nieumieraniu, odwieczną tęsknotę człowieka do nieśmiertelności²⁷.

Często w takich przypadkach wampiryzm jest stanem pożądanym przez filmowych antagonistów, którzy albo już dostąpili możliwości pozostania nieumarłymi i ten stan uzewnętrznili oraz zmnożyli ich dominujące — często negatywne — cechy charakteru, albo dochodzi do tej multiplikacji podczas poszukiwań wampirycznej nieśmiertelności.

Przykładem tego pierwszego jest Charles Bromley, bezlitosny przedsiębiorca i polityk z filmu *Daybreakers* — *świt* (*Daybreakers*, reż. M. Spierig, P. Spierig, 2009). Przemienił się on w wampira w czasach, kiedy wampiryczny wirus powoli opanowywał całą planetę, przekształcając w krwiopijców większość populacji. Motywacją Bromleya była ucieczka od trawiącego jego ciało raka; pewien, że oszukał śmierć, począł on śmieiej i bardziej bezlitośnie traktować inne wampiry, racjonując dostęp do ludzkiej krwi, której nagle zaczęło brakować. Gdy główny bohater filmu, Ed Dalton, usiłuje dowieść, że najlepszym sposobem na wyjście z kryzysu wywołanego brakiem krwi jest odwrócenie przemiany w krwiopijcę, Bromley nie chce

²⁷ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 256.

nawet o tym słyszeć. Dopiero działania głównych protagonistów doprowadzają do jego upadku i wynalezienia lekarstwa na wampiryzm.

Za przykład drugiej postawy polegającej na ucieczce w nieśmiertelność może posłużyć Dieter de la Guardia, bogaty przedsiębiorca z filmu *Cronos* (1993), będącego kinowym debiutem Guillermo del Toro. Nieuleczalnie chory de la Guardia usiłuje odkryć sekret szesnastowiecznego alchemika, który wynalazł sposób na wieczne życie; były nim zastrzyki z niewielkiego złotego mechanizmu o nazwie Cronos, kryjący moc przemieniania ludzi w wampiry. Dziwnym zbiegiem okoliczności urządzenie to trafia w ręce podstarzałego antykwariusza, Jesusa Grisa, który przez przypadek aplikuje sobie zastrzyk z Cronosa i zaczyna przechodzić przemianę w wampira. De la Guardia wysła swojego bratanka po urządzenie, co prowadzi do szeregu konfliktów ze świeżo przemienionym Grisem.

Nieprzypadkowo Guillermo del Toro umieszcza prolog swego filmu w XVI w. To wszak czas poszukiwań źródła wiecznego życia — zarówno za pomocą alchemicznych eksperymentów, ale także poprzez wyprawy w głąb nowoodkrytych łądów. [...] Wiążąc temat XVI-wiecznego poszukiwania niekończącego się życia z motywami kina wampirycznego, Guillermo del Toro stara się odpowiedzieć na kluczowe pytanie, które prędzej czy później musi postawić każdy twórca ambitniejszej produkcji z Dziećmi Nocy w rolach głównych: jaką cenę jesteśmy w stanie zapłacić za własną nieśmiertelność?²⁸.

O ile śmierć de la Guardii jest efektem powolnego umierania będącego źródłem jego obsesyjnego lęku przed przemijaniem, o tyle — co warto zaznaczyć — Jesus Gris tylko z początku lęka się o przyszłość. Czując wzmagający się w nim głód krwi, znajduje w sobie siłę, by zniszczyć urządzenie i ocalić swoją wnuczkę przed de la Guardiá oraz — co najważniejsze — własnym pragnieniem. Wprawdzie umiera, ale nie zapomina, kim jest, nie pozwala więc klątwie wampiryzmu przejść nad sobą kontroli. W tym sensie przemijanie nie wiąże się w jego przypadku z lękiem, ewokuje natomiast troskę o przyszłość swojej wnuczki, Aurory (warto tutaj zwrócić uwagę na symboliczne znaczenie imion obojga Grisów: Jesus jest tym, który się poświęca dla Aurory, dziewczynki zwiastującej jutro; w tym sensie akceptuje on, że zarówno jako wampir, jak i jako dziadek — musi przeminać). Jest więc przykładem bohatera opozycyjnego względem postaci poszukujących za wszelką cenę ucieczki w nieśmiertelność.

(BEZ)CZASOWA DEGENERACJA

Jak już powiedziano, trwanie poza czasem w przemijającym i wciąż zmieniającym się świecie może być problematyczne. Człowiek jest istotą instynktownie i intuicyjnie przyzwyczajoną do dostrzegania zmian w sobie i świecie, dzięki którym

²⁸ K. Wągrowski, *Cronos*, [w:] K.M. Śmiałkowski, *Wampir...*, s. 90.

może odczuwać upływ czasu. W wielu przypadkach zaburzenie równowagi między przemijalnością własną i świata doprowadza do stopniowej degeneracji. „Można powiedzieć, iż czas jest zasadniczym problemem wampira”²⁹. Jego ciało jest wyrwane spod dyktatu czasu, co w mniej lub bardziej podświadomy sposób ewokuje u niego gniew i frustrację. Oba te uczucia mogą być pogłębiane przez zmiany obserwowane w otaczającym go świecie; zwłaszcza te, których nie może zrozumieć. W obu przypadkach — zachwiania związanego z własną nieprzemijalnością oraz wynikającego z przemijalności świata — często dochodzi w przypadku krwiopijcy do stopniowej degeneracji.

Zepsucie wśród wampirów może przybierać w filmach wampirycznych różne formy i konsekwencje, w zależności od ogólnej wymowy dzieła. W *Królowej potępionych*, której tematyka obraca się wokół rozważań o braku ideałów, „śmierci” Boga i rozczarowaniu rzeczywistością, zepsucie dotyka najstarszą wampiryzę, Akashę. (Nie)żyjąc przez całe tysiąclecia, uwierzyła ona we własną boskość, która pozwalała jej bezkarnie i bez konsekwencji moralnych modelować świat na swoje podobieństwo, co oznaczało również mordowanie przygodnych ludzi i wampirów. To przekonanie o swojej wielkości sprowadza jednak na nią zgubę, gdy Maharet (która sama uniknęła zepsucia dzięki opiece nad swoją śmiertelną rodziną) i inne wampiry — w tym Lestat — podstępem doprowadziły do jej osłabienia i w konsekwencji — zniszczenia.

Akasha jest uosobieniem zepsucia i braku kontroli, jednak widz nie ma możliwości obserwowania jej stopniowej degeneracji. Nieco inaczej jest w przypadku wspomnianej już Claudii z *Wywiadu z wampirem* — podobnie jak *Królowa potępionych* mówiącym o braku świętości, bezcelowości i absurdach egzystencji oraz delikatności człowieczeństwa, czyniącym to jednak znacznie bardziej wysublimowanymi i niebezpośrednimi środkami. Jako mała dziewczynka, Claudia została przemieniona w wampiryzę przez Lestata i Louisa (otępiąły z głodu Louis pożywił się na niej, a Lestat dokończył przemiany), co na zawsze zamknęło ją w ciele dziecka. Z początku szczęśliwa w nowej roli, po wielu latach niemożność dorastania zaczęła na niej ciążyć, aż w końcu stała się udręką. Z tej frustracji Claudia zaczęła zabijać kobiety, którymi sama chciałaby być, zapragnęła wampirzej matki, wreszcie nakłoniła Louisa do wystąpienia przeciwko ich stwórcy — Lestatowi. Podobnie jak w przypadku Akashy, Claudią kieruje czysty hedonizm, za który ostatecznie zostaje ukarana śmiercią.

Ocena moralna Claudii jest trudna, wyrządzone przez nią zło wynika bowiem z krzywdy, jakiej doznała podczas przemiany w wampiryzę i zamknięcia jej dojrzewającego umysłu w ciele dziecka. Ewidentnie jednak fakt zatrzymania w czasie jej cielesności wywołuje u niej ból i skłania do pochopnych, często brzemiennych w skutkach decyzji. Co więcej, kształtuje jej charakter w stronę zimnej, okrutnej za-

²⁹ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna...*, s. 136.

bójczyni, rozsmakowanej w zadawaniu śmierci. Sprawia to, że nawet Louis czasami się jej boi. Degeneracja Claudii jest więc bezdyskusyjna.

Przemiana w wampira i powiązane z nią konsekwencje natury ontologicznej często prowadzą jednak do jeszcze innego poziomu degeneracji; o ile bowiem w przypadku Claudii zepsucie będące konsekwencją nieprzemijalności było czymś nietypowym, swoistą aberracją nawet jak na wampirze standardy, o tyle w wielu dziełach filmowych sam fakt bycia wampirem jest już przyczyną zepsucia. Najślynniejszym tego przykładem jest wspomniany już horror *Zagadka nieśmiertelności*, którego główna bohaterka, Miriam, żywi się esencją życiową swoich kochanków. Męskim odpowiednikiem Miriam w kinematografii jest Steve Grlsz, główny bohater filmu *Mądrość krokodyli* (*The Wisdom of Crocodiles*, reż. P.-C. Leong, 1998, inny tytuł: *Niemoralność*). Jest on jednak znacznie bardziej wyrachowany i okrutny, może bowiem pożywić się jedynie krwią istoty, która go kocha. Cały obraz opiera się na założeniu, że emocje — zwłaszcza silne — oddziałują na nasz organizm i zostawiają w nim ślady, a miłości szczególnie dużo jest we krwi. Steve musi więc rozkochiwać w sobie kobiety, po czym karmi się ich krwią. Jego żądza przetrwania jest silniejsza niż uczucie, którym ewentualnie mógłby obdarzyć swoją ofiarę i — podobnie jak w przypadku Miriam — ceną za regenerację ciała jest degeneracja duszy. Nawet gdy spotyka zakochaną w nim Annę Levels i początkowo odchodzi od zamiaru jej zabicia, instynkt ostatecznie bierze nad nim górę. Konieczność podtrzymania własnej nieprzemijalności jest silniejsza niż jakiegokolwiek ludzkie odruchy; a po mieszkaniu w gabinecie Steve'a widać, że podtrzymuje ją od dłuższego czasu.

Wywołana niechcianym przemijaniem degeneracja jest również jednym z wątków pobocznych w filmie z pogranicza dramatu obyczajowego i thrillera pt. *Połykliwa skóra* (*The Reflecting Skin*, reż. Ph. Ridley, 1990; inne tytuły: *Lśniąca skóra*, *Krzyk ciszy*). Sam film ma jedynie zarysowany i niezbyt istotny wątek wampiryczny: główny bohater, chłopiec o imieniu Seth, jest dzieckiem dorastającym na amerykańskiej prowincji, mieszkającym z neurotyczną, okrutną matką i introwertycznym, cichym ojcem czytającym pulpowe historie. Żyjąca nieopodal Dolphin Blue jest młodą wdową, która nie może się pogodzić z samobójczą śmiercią męża. Pod wpływem książek ojca, Seth — z którego perspektywy widz poznaje fabułę — uznaje, że Dolphin musi być wampirzycą; sama zresztą przyznaje mu, że żyje setki lat w cierpieniu, a słoik z perfumami swojego zmarłego męża nazywa jego imieniem. Później wychodzi na jaw, że Dolphin nie pije krwi — więcej nawet, odzyskuje radość życia po spotkaniu starszego brata Setha, Camerona — warto jednak zwrócić uwagę na fakt postrzegania jej przez małego chłopca, który rozpacz i żalobę po zmarłym mężu utożsamia z degeneracją. Fakt nagłego zakończenia szczęśliwego związku był dla Dolhpin szokiem, który uczynił z niej wrak człowieka, choć z wampiryzmem rozumianym dosłownie nie miało to wiele wspólnego. Warto jednak zdawać sobie sprawę, że w gruncie rzeczy występuje tutaj podobny mechanizm,

co w innych przykładach, choć *Połykliwa skóra* jako taka nie jest filmem *stricto* wampirycznym i porusza odmienne — choć nie mniej ważne — zagadnienia³⁰.

PODSUMOWANIE

Powyższy wybór nie zamyka, rzecz jasna, listy filmów wampirycznych nakręconych po 1992 roku³¹, stanowi natomiast względnie reprezentatywną próbę tytułów ukazujących różnorodność podejść do tematu (nie)przemijania. Kwestie ulotności i beczasowości — choć nie zawsze akcentowane — są immanentnym elementem wyobrażenia wampira. Wielu twórców filmowych pozwala więc sobie dziś na uwypuklenie tej problematyki, w znakomitej większości przypadków podchodząc do niej na któryś z przedstawionych wcześniej sposobów. Albo więc mamy do czynienia z cierpieniem wampira zmuszonego do beczasowej egzystencji w zmieniającym się (i często nierozumianym) świecie, albo z pragnieniem zostania nieśmiertelnym z różnych — często egoistycznych — powodów, albo też zetknięcie z koniecznością przedłużania swojego życia i młodości niesie za sobą postępującą degenerację moralną i duchową, a w konsekwencji niedopełnienia rygoru picia krwi — także cielesną.

W najnowszych tekstach literackich i filmowych wampir stanowi figurę wieloznaczną, o niewyraźnym statusie semantycznym. [...] Przy recepcji współczesnych horrorów dochodzi do sytuacji paradoksalnej, albowiem to z wampirem czytelnik/widz/gracz najczęściej się identyfikuje, współczuje »nieumarłym« i solidaryzuje się z nimi w cierpieniu, samotności oraz przekleństwie wiecznej egzystencji³².

Warto zauważyć, że powyższe kategorie mogą być komplementarne, możliwe jest więc, że jeden film czy nawet jedną postać można przyporządkować do więcej niż jednej koncepcji. Można też zauważyć, że choć problem (nie)przemijania w filmach wampirycznych istniał już wcześniej, ostatnie dwadzieścia lat kinematografii

³⁰ Jak na przykład problem pedofilii, nietolerancji na amerykańskiej prowincji, okrucieństw i traum wywołanych II wojną światową, a nade wszystko — naiwności i niewinności dziecka spoglądającego na zły i okrutny świat bezkrytycznie, i tym samym skazującego się na późniejsze cierpienie.

³¹ Można wymienić tu chociażby serię filmów o Bładzie (*Blade: Wieczny Łowca*, oryg. *Blade*, reż. S. Norrington, 1998; *Blade: Wieczny Łowca II*, oryg. *Blade II*, reż. G. del Toro, 2002; *Blade: Mroczna Trójca*, oryg. *Blade: Trinity*, reż. D.S. Goyer, 2004) czy dalszy ciąg cyklu *Underworld*, (*Underworld: Evolution*, reż. L. Wiseman, 2006; *Underworld: Bunt Lykanów*, oryg. *Underworld: Rise of the Lycans*, reż. P. Tatopoulos, 2009; *Underworld: Przebudzenie*, oryg. *Underworld: Awakening*, reż. M. Mårilind, B. Stein, 2012), jak również dalszy ciąg losów *Draculi 2000* (*Drakula II: Odrodzenie*, oryg. *Dracula II: Ascension*, reż. P. Lussier, 2003; *Drakula III: Dziedzictwo*, oryg. *Dracula III: Legacy*, reż. P. Lussier, 2005) i wiele innych, tak bardziej (*Postrach nocy*, oryg. *Fright Night*, reż. C. Gillespie, 2011), jak i mniej ambitnych (*Jezus Chrystus — Łowca wampirów*, oryg. *Jesus Christ Vampire Hunter*, reż. L. Demarbre, 2001).

³² A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze...*, s. 255.

wyduje się bardziej świadomie operować tym zagadnieniem, co pozwala sądzić, iż coraz częściej będziemy mieć w kinie do czynienia z wampirem przetworzonym, metaforycznym i niekonwencjonalnym, wykraczającym poza nadane mu przez gatunek horroru ramy. A ponieważ „nic nie zapowiada końca popularności filmów o wampirach”³³, lista obrazów tego typu będzie się wciąż powiększać.

DESTINY, DESIRE, DAMNATION. THE MOTIF OF (UN)PASSING IN VAMPIRIC FILMS AT THE TURN OF THE 21 CENTURY

Summary

The motif of passing is one of the most significant elements of the image of a vampire. As a creature which is unable to die by natural means, vampire represents both fear and fascination of death; curse of eternal life and desire of immortality, which is — by all means — as old as civilization or culture. Popularity of vampire motifs in contemporary films provides a great amount of reflections about such crucial for vampiric imaginations aspects as fear of ugliness, old age or death. On the other hand, they often reflect potential horrors of immortality, costs of eternal beauty and curse of inability to die, which was brilliantly exposed in Werner Herzog's *Nosferatu: Phantom der Nacht*. Although those aspects of vampiric films were present in reflections about vampiric movies, almost all of important works consider vampire films up to Francis Ford Coppola's *Bram Stoker's Dracula*. The idea of this paper is to expand scientific reflection about the motif of passing in vampire films beyond this point, considering movies produced between 1992 and 2012. Those films can be categorised in three groups. The first group contains characters (mostly vampires) which are trapped in infinity, unable to get old and often suffer because of it. They consider their immortality an obstacle to participation in social and technological advancement, but sometimes find it crucial for their agendas. The second group contains people (not only vampires) who escape in immortality because of illness or because they find it crucial to achieve their goals. Those characters often fail to achieve full immortality or die in the process. Finally, the third group contains vampiric characters which were immortal long enough to suffer mental corruption. Their goal is often to find some new meaning for their eternal life or be driven to madness.

Translated by Michał Wolski

³³ A. Has-Tokarz, *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 177.