

DOMINIK WĄSOWSKI

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

DZIEJE MITU W MEDIACH
ANALIZA FENOMENU WAMPIRA W KINIE
NA PRZYKŁADZIE ZAGADKI NIEŚMIERTELNOŚCI
TONY’EGO SCOTTA
I TYLKO KOCHANKOWIE PRZEŻYJĄ JIMA JARMUSCHA

1. Wprowadzenie. 2. Fenomen mitu wampira w kulturze. 3. Wpływ medium filmowego na rozwój motywu wampira w kulturze. 4. Portrety wampira w filmach *Zagadka nieśmiertelności* i *Tylko kochankowie przeżyją*. 5. Zakończenie

Słowa kluczowe: kino, media, mit, wampir

1. WPROWADZENIE

Rozważania nad funkcją mitu w życiu społeczeństw wprowadzają w tematykę artykułu. Przy definicji pojęcia mitu w kulturze skorzystano z prac Rolanda Barthesa, Władimira Proppa, Ericha Fromma i Rollo Maya, zademonstrowano koncepcje sukcesywnego przetworzenia opowiadania mitycznego. Aby podkreślić kinowe modyfikacje postaci, scharakteryzowano najpierw jej kanoniczny obraz. Na kanwie źródeł, zgłębiających tematykę horroru i wampira, opisano zawarte w „nieumarłej” istocie motywy, jak również jej sferę wizualną i nadnaturalne właściwości: komponenty, które od zarania fantazji przyciągały wyobraźnię człowieka, które artyści przeobrażają na modłę swoich czasów.

Druga część artykułu poświęcona jest kwestiom prezentacji mitu wampira w medium audiowizualnym. W opisie natury kina odwołano się m.in. do publikacji Jerzego Płażewskiego¹, Maryli Hopfinger² i Andrzeja Gwóźdźa³. W celu uzasadnienia fenomenowi narracji wampirycznej w X Muzie, a także jej podatności na reinterpretację

¹ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982.

² M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

³ A. Gwóźdź, *Kino po kinie: film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010.

przez twórców filmowych, przywołano sylwetki upiora w adaptacjach *Draculi*⁴ Brama Stokera. Analizą objęto następnie obrazy relacji romantycznych krwio pijców: wątku symptomatycznego dla współczesnego kina wampirycznego.

Ostatnia część tekstu zawiera analizę zawartości filmów: *Zagadki nieśmiertelności* z 1983 r., w reżyserii Tony'ego Scotta – luźnej adaptacji powieści Whitleya Striebera – oraz *Tylko kochankowie przeżyją* z 2013 r., czyli autorskiej produkcji, w reżyserii i wedle scenariusza Jima Jarmuscha. Oba te utwory stanowią arcydziełne przykłady romansu mitu wampira z medium filmowym, które nie cieszą się szczególną popularnością wśród badaczy zjawiska. Zestawiając obrazy Scotta i Jarmuscha, wskazano obiecujące pole do rozwinięcia refleksji nad transformacją sensu „nieumarłego” w kinie.

Celem autora była próba udowodnienia, że kino, stając się niejako domem mitycznej istoty, stale fascynującej ludzkie umysły, wyraźnie wpływa na zmianę postrzegania jej znaczenia w kulturze. Szczególnie wartościowe, w kontekście filmowych rearanżacji mitu, okazały się: publikacja Andrzeja Kołodyńskiego⁵ oraz leksykon Kamila Śmiałkowskiego⁶, w którym znajdują się eseje traktujące o wizjach zarówno mainstreamowych, jak i awangardowych.

2. FENOMEN MITU WAMPIRA W KULTURZE

Niebagatelną rolę mitu można zaobserwować zarówno w kulturze pierwotnej, jak i współczesnej. Uniwersalność opowiadania mitycznego wynika z faktu, że zaspokaja ono potrzeby człowieka niezależnie od czasu i kontekstu kulturowego. Istota ludzka czuje bowiem potrzebę niebezpośredniego odzwierciedlenia w opowieści tego, co immanentne. Psychologowie rozumieją zjawisko mitu jako owoc nieświadomości zbiorowej, wyobrażenie, które alegoryzuje indywidualne marzenia oraz obawy, a także dokumentuje dominującą w określonej epoce ideę. Socjologowie postrzegają mit jako wspólną dla społeczności wizję świata, wyrażoną za pośrednictwem metafory⁷.

Ważną pozycją w kontekście badania pojęcia mitu jest esej Rolanda Barthesa *Mit i znak*⁸. Według francuskiego teoretyka kultury, mitem może stać się wszystko, gdyż rzeczywistość przejawia nieograniczony potencjał mityczny⁹. Każda sytuacja czy odczucie może służyć jako fundament opowiadania mitycznego. Barthes wyodrębnia zasadniczą cechę mitu: sens, główne założenie mitu polega bowiem na odnalezieniu znaczenia¹⁰. Ludzkość zawiera w nieprawdopodobnej opowieści to, co pozostaje na co dzień poufne i ukryte, a następnie, obcując z własnym wymysłem,

⁴ B. Stoker, *Dracula*, Poznań 2011.

⁵ A. Kołodyński, *Seans z wampirem*, Warszawa 1986.

⁶ K. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010.

⁷ M. Klik, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2016, 14.

⁸ R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970.

⁹ Tamże, 25.

¹⁰ Tamże, 41.

odkrywa prawdziwy sens i oswaja się z nim. Mit przeobraża realność w coś naturalnego, materializując wewnątrz człowieka oraz ugruntowując w kulturze postacie, motywy i symbole, którymi się posługuje.

Według Władimira Proppa, to niedostatek katalizuje powstanie wymyślonej historii. Rosyjski literaturoznawca upatruje w fantazmatach ludów szablonu: opowieść zaczyna się od sytuacji braku, a kończy się rekompensatą/odzyskaniem/zdobyciem¹¹. Przywołany schemat, w warstwie metaforycznej, można z powodzeniem przypisać mitowi wampirycznemu i zawartemu w nim wątkowi nieśmiertelności. Człowiek, którego charakteryzuje śmiertelność, rekompensuje swój niedostatek (życia wiecznego) w fantazji o wampirze, wyimaginowanej istocie, której nie ima się śmierć.

Erich Fromm w jednej ze swoich najważniejszych książek *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*¹² konstatuje istotną pokrewność mitu i snu. Mit, podobnie jak marzenie senne, jest platformą służącą do manifestacji wewnętrznego przeżywania duszy. Zdaniem Fromma mity są nie tylko fantazmatem przodków, lecz mieszczą w sobie ich ewokację. Opowiadania mityczne, przywołując fantazje i troski dawnych ludów, czynią miniony stan rzeczy czymś namacalnym. Cechę wspólną mitu i snu stanowi także forma przekazu: w obu przypadkach narracja jest wyrażana za pomocą języka symbolicznego¹³. Mit i marzenie senne operują alegoriami, które umożliwiają dotknięcie atakalnych sfer ludzkiej wrażliwości (do czego odnosi się także Roland Barthes, zauważając, że obie formy zdradzają utajony sens człowieczego postępowania)¹⁴. Fromm podkreśla wpływ działalności Sigmunda Freuda na nowe postrzeganie mitów. Poświęcając się interpretacji snów i zawartych w nich symboli, ojciec psychoanalizy znacząco poszerzył rozumienie treści mitów. Z zastrzeżeniem, że – według Fromma – Freud pozostawał w swojej percepcji dogmatyczny: przypisywał mitom i snom jedynie rolę uzewnętrznienia irracjonalnej natury człowieka¹⁵.

Rozwinięciem powyższej myśli jest praca *Błaganie o mit*¹⁶ Rollo Maya. Według tego autora mit powinno się rozpatrywać jako sposób na okiełznanie rzeczywistości, wprowadzenie do niej porządku¹⁷. Nawiązując do Freudowskiej optyki mitu, May zauważa wyraźnie, że „Poprzez mity zdrowe społeczeństwo uwalnia członków od neurotycznego poczucia winy i nadmiernego lęku”¹⁸.

Mit pełni zatem funkcję terapeutyczną: pozwala odbiorcom przekazu zdystansować się od otaczającego ich świata, a następnie odnaleźć w nim sens. Ponadto, dzięki właściwości metaforycznej, opowiadanie mityczne daje zarówno społeczeństwu, jak i jednostce pole do zakomunikowania wewnętrznych przeżyć w sposób aluzyjny. Forma symboliczna, która sama w sobie jest znaczeniem, zapewnia mitowi uniwersalność, a co za tym idzie: nieśmiertelność.

¹¹ W. Propp, *Morfologia bajki*, Warszawa 1976, 79.

¹² E. Fromm., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, Kraków 2009.

¹³ Tamże, 149.

¹⁴ R. Barthes, dz.cyt., 37.

¹⁵ E. Fromm, dz.cyt., 150.

¹⁶ R. May, *Błaganie o mit*, Poznań 1997.

¹⁷ Tamże, 13.

¹⁸ Tamże, 14.

Temat idei nieśmiertelności mitu w kulturze podejmuje Marcin Klik¹⁹. Opierając się na badaniach Pascale Auraix-Jonchiere, dochodzi on do wniosku, że aby funkcjonować wiecznie w umyśle odbiorcy kultury, mit musi być przetwarzany i unowocześniany dla nowego kontekstu kulturowego. Modyfikacja mitu pozwala współczesnemu społeczeństwu na znalezienie w nim odniesień do obecnych dążeń człowieka. Tradycyjne opowiadanie mityczne może przetrwać próbę czasu jedynie wtedy, gdy twórcze umysły następnych epok będą w stanie aktualizować zawarty w nich sens, przekładając na teraźniejszość zarówno formę, jak i treść przekazu. Autorzy, podejmujący się redefiniowania mitów, powinni w sposób organiczny przeobrażać narrację, a także ubogacać ją o nowe znaczenia, które trafnie korelują z problematyką dzisiejszego świata²⁰. Mowa więc o umiejętności swobodnego przekształcania ugruntowanych w kulturze opowieści poprzez dodawanie do nich pierwiastka nowoczesności: umiejętności, którą artyści muszą się wykazywać, by umożliwić nowemu audytorium fascynację utartymi, lecz przekazanymi w odświeżonym wydaniu fantazmatami.

Jak zauważa Władimir Propp, rzeczywistość bezustannie karmi człowieka nowym kontekstem tak, że ewolucja fantazji staje się wręcz koniecznym i, co ważne, naturalnym procesem. W istotę wymaginowanych historii wpisane jest odzwierciedlanie tła historycznego, w którym są one tworzone lub przetwarzane. Nie oznacza to, że ulegająca metamorfozie narracja traci w pełni swój pierwotny sens; w zaktualizowanych opowieściach nadal można dostrzec rysy obyczajów czy światopoglądu przodków, tyle że są one przykryte nowymi znaczeniami, skrojonymi pod obecne *status quo*²¹. Co więcej, wykreowane już postacie czy symbole mogą służyć teraźniejszemu społeczeństwu do mitologizacji codzienności. Posiłkując się znanymi motywami, obecni twórcy wyrażają to, co współczesne, a więc wypełniają fundamentalne zadanie mitu, którym jest okiełznywanie w narracji rozterek życia codziennego.

Treść mitu, aby docierać do szerokiej publiki, a tym samym być uniwersalna²², powinna być opowiadana w wielu mediach: od tradycyjnego przekazu oralnego, odbywającego się za pośrednictwem gawędy ludowej, przez twórczość literacką, sztukę filmową i muzykę, po gry wideo czy komiks. Potwierdza to Roland Barthes, poruszając wątek nieśmiertelności mitu: „Mit jest językiem, który nie chce umierać: podstępnie, haniebnie przedłuża życie sensom, którymi się karmi”²³. Obecne w wielu formach opowiadanie mityczne toruje sobie drogę do bytności w świadomości zbiorowej, dzięki czemu ugruntowuje swoją pozycję w kulturze masowej i zachowuje żywot w percepcji kolejnych społeczeństw.

Zuzanna Orzeł dokonuje wiwisekcji mitu współczesnego, stanowiącego rdzeń *postkultury*²⁴. Autorka dopatruje się w nim zjawiska społecznego, łączącego starożytne

¹⁹ M. Klik, dz.cyt.

²⁰ Tamże, 94.

²¹ W. Propp, dz.cyt., 158.

²² M. Klik., dz.cyt., 30.

²³ R. Barthes, dz.cyt., 52.

²⁴ Z. Orzeł, *Boskie rozwiązanie. O nowych odsłonach starożytnych mitów*, <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30518> (dostęp: 6.01.2022). „Postkultura” jest terminem zaproponowanym przez Zygmunta Baumana. Zdaniem eseisty, pojęcie to, w przeciwieństwie do nacechowanej pejoratywnie

opowiadania mityczne oraz najbardziej dochodowe produkcje kinowe ostatnich lat. Mit współczesny realizuje potrzebę oddania się masowemu eskapizmowi, a zatem, co w kontekście kultury i mediów jest nader znaczące, staje się katalizatorem integracji grupy w ramach przeżywania przekazu. Zbiorowe doświadczanie nowego filmu Marvela daje podobną sposobność do partycypacji, co antyczne współodczuwanie mitu. Zarówno nowoczesny film superbohaterski, jak i klasyczny mit o herosach prowokuje spotkania indywidualności, które poprzez opowieść, naszpikowaną bliskimi im znaczeniami, jednoczą się i uczestniczą w wydarzeniu kulturowym²⁵.

Mając na uwadze zaprezentowane koncepcje istności mitu w mediach masowych, można śmiało stwierdzić, że działania, które mają na celu reinterpretację zamierzonych opowieści, sprzyjają uniwersalności i nieśmiertelności mitów oraz dają nowoczesnej publiczności sposobność do integracji kulturowej. Odświeżona, dostosowana do teraźniejszego kontekstu narracja pozwala dzisiejszemu adresatowi opowiadania mitycznego na odszukanie w nim własnego sensu, a także na współodczuwanie go z innymi odbiorcami, dzięki czemu mit nie ulega „przeterminowaniu”.

Mimo że wyobrażenie wampira bywało zróżnicowane, w zależności od regionu, w którym mit został rozpowszechniony, bądź autora, który umieszczał wampiryzm w narracji literackiej²⁶, jesteśmy w stanie wskazać charakterystyczne elementy wizualne „nieumarłego”. Stanowią je: blada cera²⁷, pokaźne kły, czerwone wargi, prześnięte paznokcie²⁸, a także czarne odzienie²⁹. Gdybyśmy zapytali losowo spotkaną osobę o wygląd wampira, prawdopodobnie wymieniłaby ona którąś ze wskazanych cech. Świadczy to o rozpoznawalności mitu krwiopijcy, którego obraz – nawet jeśli tylko powierzchowny – za sprawą masowego przekazu zakodowany w umyśle człowieka.

Nie inaczej byłoby w przypadku umiejętności, które są trwale związane z kanonicznym wizerunkiem wampira. Na jego repertuar talentów składają się: zdolność przemiany w nietoperza, lewitacja, niewidzialność, nadludzka siła i zwinność³⁰, jak również umiejętność przekształcenia w wampira innej istoty ludzkiej (poprzez ukąszenie w szyję)³¹. Oprócz tego wśród umiejętności tej mitycznej postaci wyróżnić należy manipulację uczuciami człowieka (np. lękiem i podziwem) oraz hipnozę³²: uzdolnienia, które udzielają się nie tylko innym postaciom z opowieści, lecz wydają się

„kultury masowej” i „popularnej”, oddaje neutralnie istotę epoki ponowoczesności, której uczestnicy nie powinni umniejszać współczesności, lecz aktywnie czerpać z niej pożytek. M. Majchrzyk, *Mass kultura, popkultura, postkultura – transformacje pojęcia „kultury współczesnej” (zarys problemu)*, w: *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafraniec, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018, 20–21.

²⁵ Z. Orzeł, dz.cyt.

²⁶ B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, *Wampiry. Historia z zimną krwią spisana*, Gliwice: Wydawnictwo Septem 2010, 13.

²⁷ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria 2008, 144.

²⁸ C. Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa: Wydawnictwo Bellona 2011, 5.

²⁹ K. Śmiałkowski, dz.cyt., 15.

³⁰ B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, dz.cyt., 89–101.

³¹ Tamże, 80.

³² Tamże, 85.

oddziaływać zarazem na obcujące z narracją audytorium. To właśnie dzięki zdolności absorbowania ludzkich zmysłów, budząc grozę, ale i fascynację wokół swojej niezwykłości, figura wampira wabi zarówno ofiary ze świata przedstawionego, jak i rzeczywistych czytelników³³.

Jednak nie samymi umiejętnościami nadnaturalnymi postać krwio pijcy stoi. Gdyby została ona pozbawiona niedoskonałości, byłaby dla odbiorcy nieciekawa. „Nieumarły” ma kilka słabości, otóż niebezpieczne są dla niego: czosnek, srebro, naturalne światło czy symbole religijne w postaci krucyfiksu i wody święconej³⁴. Wampir, choć nie umiera śmiercią naturalną, jest istotą możliwą do pokonania. Istnieją sposoby, którymi można go zgładzić, wykorzystywane chętnie przy rozwiązaniu akcji tradycyjnych opowieści. Aby uśmiercić upiora, trzeba zastosować wobec niego jedną z następujących metod: przebicie serca kołkiem, wystawienie na światło słoneczne lub rozczłonkowanie i zwęglenie³⁵.

W celu wydobycia pełnego obrazu wampira, należy przyjrzeć się nie tylko jego aspektowi wizualnemu, zdolnościom i słabym punktem, lecz także zawartym w historiach o nim motywom, które są sugestywne dla odbiorcy narracji oraz umożliwiają okiełznanie natury upiora.

Jednym z symptomatycznych motywów kreacji wampira jest konsumpcja krwi, z którą społeczeństwo momentalnie identyfikuje postać³⁶. Mający metaliczny posmak, czerwony płyn ustrojowy człowieka pełni w kontekście „nieumarłego” funkcję życiodajną. Krew stanowi dla krwio pijcy źródło energii oraz determinuje jego egzystencję. Jest on od niej zależny, wręcz uzależniony: za jej pomocą otrzymuje nadludzką moc i zachowuje życie wieczne, a w sytuacji jej dramatycznego braku – ginie³⁷. Konieczność systematycznego wypijania krwi składa się na jedną z najistotniejszych przywar, które definiują wampira jako figurę tragiczną. Motyw ów można interpretować jako metaforę różnego rodzaju uzależnień czy pożądań, ale również odzwierciedlenie codziennych, niewinnych nawyków, które pod pozorem spowszednienia wyżerają sumienie osoby rutynowo wykonującej upodlającą czynność. Co warto nadmienić, w późniejszych adaptacjach mitu upiór nie zawsze chce wysysać krew z ludzi i czynić z tego zajścia ekstatyczne doznanie (choć zdarza się i tak); nieraz ma on rozterkę wewnętrzną dotyczącą gwałtu, którego dopuszcza się na cudzym organizmie. Łaknienie, strach przed utratą nieśmiertelności biorą jednak górę³⁸ i zmuszają krwio pijcę do regularnego polowania na ofiary, a następnie odbywania na nich, koniecznego z punktu widzenia przetrwania, regenerującego rytuału. Temat krwi, stanowiącej dla wampira zarówno epicentrum sakralnego uniesienia³⁹, jak i symbol przykryj codzienności, jest w sferze przenośnej wysoce znaczący

³³ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik 1975, 65.

³⁴ B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, dz.cyt., 103–109.

³⁵ Tamże, 110–114.

³⁶ E. Petoia, *Wampiry i wilkolaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2012, 36.

³⁷ C. Lecouteux, dz.cyt., 17.

³⁸ M. Janion, dz.cyt., 130.

³⁹ Tamże, 133.

dla społeczeństwa, ponieważ pozwala mu na dostrzeżenie w upiorze znajomej auto-destrukcji, dokonującej się za pośrednictwem spełniania nałogu. Podjęty motyw nakreśla dualizm postaci⁴⁰, która – zupełnie jak człowiek – z jednej strony nosi w sobie metafizyczną siłę, z drugiej jest poddana zwierzęcym popędom⁴¹.

Zwykło się twierdzić, że lustro to zwierciadło ludzkiej duszy – żadne lustro nie jest natomiast w stanie ukazać wizerunku wampira. Motyw braku odbicia (braku duszy) wpływa na demoniczność postaci wampirycznej i uwydatnia jej wyalienowanie względem świata⁴². Brak interakcji krwio pijcy ze zwierciadłem optycznym stanowi dystynkcję, która była niejednokrotnie eksploatowana w kulturze: służy m.in. twórcom horrorów do aranżowania klimatycznych scen grozy z udziałem przegladającej się w lustrze ofiary oraz nieuchwytnego oprawcy.

Mimo że wampir nie zachowuje się w obecności lustra czy tafli wody tak jak żywy człowiek, przejawia on inne podobieństwo do ludzkiego organizmu: potrzebuje snu. Z tą różnicą, że sypia on w ciągu dnia, zazwyczaj w trumnie lub na cmentarzu⁴³. W tradycyjnych narracjach podkreślano w ten sposób jego przynależność do świata zmarłych, z którego uciekł⁴⁴. Szczerze żywe w wampirze jest za to zamiłowanie do kultury. Upiór nierzadko jest portretowany jako arystokrata, który charakteryzuje się znajomością wielu języków i chłonie sztukę: czyta poezję, otacza się dziełami plastycznymi, spędza chwile przy akompaniamencie muzyki klasycznej. Czyni to z niego osobistość dystygowaną⁴⁵ i wrażliwą, poświęcającą samotną codzienność na obcowanie z wytworami artystycznymi człowieka.

Jedną z niewralgicznych właściwości mitu stanowi ubieranie w opowieść ludzkich pragnień i lęków. Wśród tematów zawartych w narracjach wampirycznych należy wyszczególnić problematykę starzenia się i umierania⁴⁶, która niczym *leitmotiv* pobrzmiewa w najrozmaitszych wariacjach ludzkiego bajania na temat wiecznotrwałego stwora. Wątek nieprzerwanej młodości manifestuje się tutaj w sposób dwoisty: mit realizuje zarówno strach⁴⁷, jak i marzenie odbiorcy. Życie wieczne upiora to charyzmat, którego człowiek, pod wpływem uczucia dojmującego przemijania oraz w obawie przed śmiercią, pragnie, a który jednocześnie objawia się jako przekleństwo skutkujące chronicznym tragizmem i samotnością⁴⁸. Mit wampira jest swego rodzaju ostrzeżeniem, które w ramach wykreowanego świata umożliwia istocie ludzkiej przeżycie snu o wiecznej egzystencji na ziemi, a następnie, przepoczwarzając marzenie w koszmar, sugeruje niebezpieczeństwo tejsze fantazji. Interpretacja mitu nieśmiertelnego krwio pijcy jako przestrogi odnajduje paralele w Biblii, w której wampir jest istotą plugawą, odmawiającą Bogu posłuszeństwa,

⁴⁰ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2010, 246–247.

⁴¹ M. Janion, dz.cyt., 127–133.

⁴² B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, *op.cit.*, 109–110.

⁴³ Tamże, 93.

⁴⁴ E. Petoia, dz.cyt., 35.

⁴⁵ M. Janion, dz.cyt., 59.

⁴⁶ E. Petoia, dz.cyt., 25.

⁴⁷ B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, dz.cyt., 17.

⁴⁸ Tamże, 252.

zmuszoną wypijać krew, aby żyć wiecznie⁴⁹, a także – według teologów – aberracją kontestującą swoim istnieniem dualizm duszy i ciała⁵⁰.

Opowieści wampiryczne ukochali sobie twórcy romantyzmu, którzy konstatawali powszechność i wieczność tychże narracji. Sygnalizując (nie)wdzięczne do utożsamiania się motywy skumulowane w fantazmacie, Charles Nodier stwierdził, że mit wampira stanowi „najbardziej uniwersalny spośród naszych przesądów”⁵¹. Aleksander Dumas, podkreślając nieśmiertelność wytworu wyobraźni społeczeństwa, oznajmił, że wampir, „dokądkolwiek pójdziemy, będzie zawsze szedł z nami”⁵². Mieszcząc w sobie kwestie bliskie każdemu człowiekowi⁵³, takie jak: śmierć, pożądanie czy dualność wewnętrzną, mit wampiryczny zyskuje walor uniwersalności. Natomiast za sprawą przerażającej, ale i angażującej sensualnie formy, upiór zakotwicza swoje szpony w umyśle odbiorcy i zdobywa życie wieczne w jego pamięci.

3. WPLYW MEDIUM FILMOWEGO NA ROZWÓJ MOTYWU WAMPIRA W KULTURZE

Istotę fenomenu kinematografii komunikuje Gilbert Cohen-Séat w pracy *Zarys zasad filozofii filmu*⁵⁴. Francuski dziennikarz i producent filmowy wskazuje na źródło sukcesu X Muzy: globalną partycypację. To za pośrednictwem sztuki filmowej ludzkość po raz pierwszy w dziejach uczestniczyła w tej samej rozrywce⁵⁵. Myśl tę przytacza i nadbudowuje Jerzy Płażewski, twierdząc, że utwór filmowy stanowi amalgamat wszystkich dziedzin sztuki, zatem – dzięki wszechstronnej formie ekspresji⁵⁶ – absorbującą rozrywkę, która zabawia miliardy istnień ludzkich⁵⁷. Można dostrzec, że medium filmowe jest pod tym względem synonimiczne z opowiadaniem mitycznym: zarówno kino, jak i mit są wytworami kultury cechującymi się powszechnością. Do syntezy różnych przestrzeni sztuki, przesądzającej o przełomowości, a także uniwersalności medium filmowego, odnosi się Maryla Hopfinger, zaznaczając, że za sprawą pożenienia obrazu z dźwiękiem X Muza stymuluje oba najdobitniej eksploatowane przez kulturę⁵⁸ zmysły, czyli wzrok, oraz słuch⁵⁹.

Udzielając się w sferze audialnej i wizualnej, kinematografia daje człowiekowi szczególną szansę na zaprezentowanie fantastycznej wizji. Artyści inscenizują w ramach medium filmowego światy nieznanie istocie ludzkiej na co dzień. Czyniąc to,

⁴⁹ M. Wydmuch, dz.cyt., 51.

⁵⁰ C. Lecouteux, dz.cyt., 117.

⁵¹ M. Janion, dz.cyt., 7.

⁵² Tamże.

⁵³ C. Lecouteux, dz.cyt., 128.

⁵⁴ G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris 1946.

⁵⁵ J. Płażewski, dz.cyt., 8.

⁵⁶ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2018, 23.

⁵⁷ J. Płażewski, dz.cyt., 8.

⁵⁸ A. Assmann, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje 2014, 142–147.

⁵⁹ M. Hopfinger, dz.cyt., 16.

nierzadko dostarczają odbiorcy doznanie przypominające strukturą marzenie senne⁶⁰. Widz odnajduje w dziele filmowym to, co podświadomie zna; zawartość oddziałuje na jego wrażliwość, wyobraźnię i pamięć, nie jest on jednak w stanie całkowicie wyartykułować, dlaczego oraz w jaki sposób utwór oddziałał nań tak sugestywnie. Michelangelo Antonioni, jeden z najbardziej wpływowych reżyserów kina europejskiego, sądził, że „film, który można opowiedzieć, to nie jest udany film”⁶¹. Oznacza to, że dzieło audiowizualne umie stać się doświadczeniem metafizycznym⁶², którego niepodobna opisać po powrocie do rzeczywistości, nadchodzącej wraz z napisami końcowymi.

Według Hugona Münsterberga, to umysł odbiorcy formuje film⁶³. Czerpiąc z bogactwa stylu sztuki filmowej, przy użyciu środków, takich jak: montaż, kompozycja kadru, muzyka, scenografia, charakteryzacja czy aktorstwo, twórcy wpływają na zmysły adresata przekazu w sposób plastyczny – pozostawiają mu jednak masę pootwieranych furtek interpretacyjnych, dzięki którym jego impresja związana z danym tytułem jest unikatowa. Doświadczywszy kreacji filmowej, spotkawszy w niej znajome motywy, widz odnajduje w świecie pozornie odległym osobiste skojarzenia oraz odniesienia do rozterek własnego życia codziennego. Wyłaniają się więc następne właściwości łączące kino i mit. Są nimi: manifestowanie w narracji wewnętrznych przeżyć odbiorcy, jak również podatność na wielość interpretacji.

Mimo niezliczonej liczby powstałych mitów, to narracja wampiryczna zyskała wyjątkową popularność w X Muzie. Mit krwiopijcy stanowił bowiem idealną inspirację dla pionierów kina, którzy wykorzystując możliwości nowego medium, ekspresywnie demonstrowali niespokojny nastrój początku XX w. W *Seansie z wampirem* Andrzej Kołodyński pisze o znaczeniu niemieckiego ekspresjonizmu: nurtu formującego kino grozy oraz wyznaczającego kierunek rozwoju motywu wampira w konwencji artystycznej. Zainteresowanie niemieckich twórców historiami fantastycznymi to owoc kryzysu społecznego, będącego pokłosiem I wojny światowej⁶⁴. Artyści i odbiorcy żywili wtedy potrzebę wyrazistego zmaterializowania trwogi. Sięgnęli więc po mit: przekaz uprzystępniający kłopotliwą codzienność. Posługując się metaforą, filmowcy wyrażali w narracji mitycznej, kojarzonej do tamtej pory z kulturą jarmarku⁶⁵, emocje determinowane przez tragiczny kontekst. W konsekwencji, za sprawą spełniania przez przedstawicieli ekspresjonizmu

⁶⁰ A. Gwóźdź, dz.cyt., 171.

⁶¹ B. Wróblewski, *Cykl filmów Micheleangelo Antonioniego: trudne historie o niełatwej miłości*, <https://wyborcza.pl/7,90535,22060704,cykl-filmow-micheleangelo-antonioniego-trudne-historie-o.html> (dostęp: 23.03.2022).

⁶² R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2017, 131.

⁶³ *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, 333.

⁶⁴ A. Has-Tokarz, dz.cyt., 88.

⁶⁵ Medium filmowe uszlachetniło funkcję opowiadania mitycznego w kulturze. Zjawisko mitu, postrzegane przedtem jako element tandetnej rozrywki, stało się symbolem intensywnego przeżycia audiowizualnego. A. Kołodyński, dz.cyt., 8.

podstawowej roli mitu⁶⁶, każdy widz mógł obcować z odbiciem własnego przeżycia, zawartym w przekazie audiowizualnym⁶⁷.

Zaznaczanie wątku ekspresjonistycznego pozwala na płynne przejście do omówienia wybranych utworów, ukazujących, w jaki sposób filmowcy inkorporowali koncepcję „nieumarłego” do kinematografii. Źródłem inspiracji, o którym niewątpliwie należy wspomnieć, badając wizerunek wampira u podwalin X Muzy, jest *Dracula* Brama Stokera. W łonie legendarnej powieści z 1897 r. ukształtował się tytułowy antybohater, wampir-arystokrata z Transylwanii, który napędzany żądzą krwi udaje się w podróż do wiktoriańskiego Londynu. Wizja irlandzkiego pisarza jawi się obok ludowych przekazów jako jeden z najważniejszych, o ile nie najważniejszy portret krwiopijcy⁶⁸. Postać Draculi ukonstytuowała w świadomości zbiorowej niebagatelną część wymienionych uprzednio komponentów wampira⁶⁹ oraz zagościła na stałe w medium filmowym⁷⁰, pojawiając się w ponad stu produkcjach⁷¹.

Pierwszym znaczącym przekładem *Draculi* na język filmu było dzieło F.W. Murnaua z 1922 r. *Nosferatu – symfonia grozy*. Twórcy nie mieli praw do adaptacji książkowego oryginału, toteż zdecydowali się na uproszczenie opowieści oraz zmianę nazw własnych – stąd odgrywany przez Maksa Schrecka hrabia jest tutaj nie „Draculą”, lecz „Orlokiem”. Piotr Kletowski, polski historyk filmu, rozpatruje obraz Murnaua jako faktyczne preludium kina wampirycznego i najwybitniejsze przetworzenie mitu krwiopijcy w historii ekranowego horroru⁷². O kultowym statusie *Nosferatu* świadczy jego obecność na wielu listach zawierających najwspanialsze dokonania X Muzy. Tytuł znajduje się m.in. na watykańskiej liście 45 filmów, w sekcji utworów o wyjątkowej wartości artystycznej⁷³.

Częścią składową przedsięwzięcia, czyniącą *Nosferatu* dziełem niezapomnianym, a Maksa Schrecka aktorem identyfikowanym z „nieumarłym”, jest aranżacja wizualna upióra. Orlok od pierwszego momentu, w którym pojawia się na ekranie, szokuje widza swoim makabrycznym wyglądem. Jego fizjonomię cechują: wydłużone, zeschnięte oblicze, szpiczaste uszy, jak również rozrosłe brwi, pod którymi znajdują się podkrążone oczy i wyraziste siekacze. Poza tym elementem, który silnie kojarzy się z Murnauowską koncepcją wampira, są dłonie hrabiego zakończone przerażającymi szponami. Szczególną uwagę przykuwa także styl poruszania się Orloka: odziany w czerń, z opuszczonymi wzdłuż ciała rękami, przemieszcza się w sposób marastyczny, jak gdyby błędząc we śnie. Kreuje to wokół niego oniryczny

⁶⁶ V, podrozdział 1.1.

⁶⁷ A. Kołodyński, dz.cyt., 7–8.

⁶⁸ B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, dz.cyt., 17.

⁶⁹ V, podrozdział 1.3.

⁷⁰ M. Dunn-Mascetti, *Świat wampirów. Od Draculi do Edwarda*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2010, 95.

⁷¹ D. Meenan, *The 10 Fictional Characters Who Have Appeared In The Most Movies*, <https://www.cbr.com/fictional-movie-characters-most-appearances/> (dostęp: 27.01.2022).

⁷² P. Kletowski, *Nosferatu*, w: K. Śmiałkowski, dz.cyt., 30.

⁷³ Bose, *The Vatican named the 45 greatest films of all time*, <https://faroutmagazine.co.uk/the-vatican-all-time-greatest-films/> (dostęp: 1.04.2022).

klimat, potęgowany przez predylekcję reżysera do ukazywania samego cienia postaci Maksa Schrecka⁷⁴.

Zgłębiając Murnaua sposób prezentacji wampira, należy zatrzymać się przy fantasmagorycznym momencie filmu, w którym potwór kroczy powoli ku kamerze, rzuca swój demoniczny cień, po czym wraca tam, skąd przybył, i znika za drzwiami. Według obserwacji Lotte H. Eisner, na którą powołuje się Kletowski, w sekwencji tej niemiecki reżyser, aby ograbić odbiorcę z poczucia komfortu, eksponuje straszliwą postać w sposób niespieszny, wręcz irytujący, a następnie ukrywa ją, wytwarzając tym samym atmosferę niepokoju wokół tego, co stało się niewidoczne⁷⁵. To chwila, w której widz konfrontuje się zarówno z aberracyjną figurą, jak i sennym unaocznieniem swojej niejasnej – ukrytej za dnia, wyrażającej się nocą – strony. Wskutek sugestywnego zabiegu publiczność odbiera wampira jako istotę zarazem odrzucającą i nęcącą.

Nosferatu daje się zatem poznać jako przejmująca metafora człowieczego lęku. Warto wskazać także na scenę kolacji w zamku Orloka, podczas której hrabia chce skosztować krwi ze zranionego palca ludzkiego przybysza, Huttera. Upiorny gospodarz ostatecznie powstrzymuje się od konsumpcji, ponieważ dostrzega zawieszony na szyi gościa krzyż. Scena ta jest interpretowana jako wyraz tłumionej przez cenzurujące społeczeństwo natury reżysera, niepokoju, jaki odczuwał w związku ze swoją homoseksualnością (orientacją wówczas kryminalizowaną przez paragraf 175 niemieckiego kodeksu prawnego)⁷⁶. Z odczytem tym współgra myśl Alicji Helman, która zwraca uwagę, że nurt ów, charakteryzujący się natłokiem znaków, odrestaurował mowę symboliczną w kulturze⁷⁷. Helman, posiłkując się *Zapomnianym językiem* Ericha Fromma, stwierdza, że za pomocą sztuki filmowej ekspresjoniści generowali przestrzeń audiowizualną, w której odzwierciedlali własną duszę⁷⁸.

Nieoficjalna odnoga *Draculi* doczekała się szumnego wskrzeszenia w 1979 r., kiedy na ekranach kin pojawił się *Nosferatu wampir* Wenera Herzoga. Tym razem w hrabiego wcielił się Klaus Kinski, który zaproponował publiczności uwrażliwiony wizerunek postaci. Mianowicie – co różni wariant Herzoga od poprzednika – odbiorca, zamiast obawiać się upiora, współodczuwa z nim. Stawiając akcent na tragizm „nieumarłego”, reżyser portretuje go jako istotę nieprzystosowaną, osamotnioną, pragnącą miłości⁷⁹. Autorskie podejście Herzog podkreśla w koncepcji wizualnej: bohaterowi Kinskiego, powierzchownie szkaradnemu, bliżej do anemicznego człowieka niż koszmarnego stwora. Proces humanizacji wampira można dostrzec zwłaszcza w jego wzroku, wyrażającym nie krwiożerczy obłęd (jak w przypadku wykonania Schrecka), lecz ludzkie przygnębienie.

⁷⁴ A. Has-Tokarz, dz.cyt., 247.

⁷⁵ P. Kletowski, *Nosferatu*, dz.cyt., 31–32.

⁷⁶ L. Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley: University of California Press 2008, 98.

⁷⁷ *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1985.

⁷⁸ Tamże, 22–23.

⁷⁹ P. Kletowski, *Nosferatu*, dz.cyt., 33.

Przeglądając się dalej kwestii transylwańskiego wampira-arystokraty w kinie, należy wskazać na amerykańskie podejście do tejże postaci: *Draculę* z 1931 r. Film powstał z inicjatywy wytwórni Universal Studios, mającej prawa do ekranizacji świata Stokera. Za reżyserię produkcji odpowiadał Tod Browning, a w tytułową rolę wcielił się Béla Lugosi.

Jak to w Hollywoodzie zwykle bywa, import europejskiej narracji do Stanów Zjednoczonych oznacza jej wyidealizowanie. Nie inaczej dzieje się w przypadku *Draculi* Browninga, którego wymuskana aranżacja upiora figuruje jako znacznie przystępniejsza od wersji Murnaua. Wygląd Universalowskiego wampira nie działa na widza odstrasżająco: bohater Lugosiego wpisuje się w kanon przystojnego, wysokiego mężczyzny. Jego arystokracja objawia się w eleganckim stroju oraz dystyngowanym uosobieniu; ma on nietuzinkowe preferencje kulinarne, pasjonuje się sztuką, jak również jest czarujący w komunikacji interpersonalnej⁸⁰. Od wizerunku znanego z *Nosferatu* odróżniają kreację Lugosiego także zaczesane do tyłu włosy (postać Schrecka była łysa) i – co przełomowe – fakt, że twórcy rezygnują z eksponowania ostrych zębów krwiopijcy⁸¹. Hrabia nadal zdradza publiczności swój wampiryzm, choćby demonicznym spojrzeniem, oraz emanuje nadnaturalną złowieszczą⁸². Waloryzuje to jednak odbiór jego postaci, stanowiąc ekscentryczny dodatek do wytworności. Można więc zauważyć, że Dracula wykształcił w sobie umiejętność funkcjonowania w społeczeństwie, co zdecydowanie ułatwia mu pozyskiwanie ludzkich ofiar.

Przywołana wizja zdobyła serca miłośników kina grozy i ustanowiła w kulturze masowej obraz wampira, który nie odrzuca potwornością, lecz przyciąga urokiem. Rola Lugosiego uchodzi za najśłynniejszy portret „nieumarłego” w kinie XX w.

Skrajnie mniej znany, acz godny wyróżnienia przykład ujęcia postaci draculicznej w X Muzie, to włosko-francuski horror erotyczny *Krew dla Draculi* z 1974 r., w reżyserii Paula Morrisseya. Film został wyprodukowany przez Andy’ego Warhola, personę symbolizującą ekstrawagancję w sztuce; taka też jest sygnowana jego pseudonimem wariacja na temat krwiopijcy: nieskrępowana, frywolnie romansująca z mitem, tryskająca polotem i fantazją artystyczną. Fabuła dotyczy schorowanego wampira, który przybywa do Włoch, aby odszukać tam krew dziewczicy (jedyne lekarstwo skuteczne w walce z wygasaniem życia wiecznego). W rozpaczliwym poszukiwaniu kandydatki nawiedza on posiadłość zamieszkiwaną przez cztery siostry, spośród których ma poślubić tę, która nie utraciła cnoty.

Utwór Morrisseya i Warhola zawdzięcza oryginalność przede wszystkim unikalnemu klimatowi. Twórcy wprowadzają widza w nadzwyczajny nastrój już w trakcie pierwszych minut seansu. Obraz rozpoczyna się sensualnym zbliżeniem na twarz hrabiego; kamera uchwytuje wampira w chwili, w której maluje usta, pokazuje kły i zakrywa siwą czuprynę farbą⁸³. Hipnotyczności sceny sprzyja magnetyzująca

⁸⁰ A. Has-Tokarz, dz.cyt., 248.

⁸¹ M. Chaciński, *Dzieci Nosferatu*, w: K. Śmiałkowski, dz.cyt., 174.

⁸² M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Poznań: Wydawnictwo Galeria Miejska Arsenal 2016, 60.

⁸³ I. Murphy, *Decadence and Decay in Paul Morrissey’s Blood for Dracula (1974)*, *Mise en scène* 2021, vol. 6, No. 2, 57–58.

fizjonomia odtwórcy głównej roli, Udo Kiera, oraz fakt, że stylizuje on swój wygląd, patrząc w lustro, które nie zawiera jego odbicia⁸⁴. Sensoryczne doświadczenie widza wzmaga melancholijny motyw muzyczny skomponowany przez Claudia Gizziego⁸⁵. Melodia powróci nieraz w filmie i okaże się jego klamrą, wybrzmiewając podczas zwieńczenia historii.

Autorzy *Krwi dla Draculi* czerpią pełnymi garściami z utartej charakterystyki wampira. Tutejszy „nieumarły” jest rumuńskim wielmożą, który łaknąc krwi, udaje się do innego państwa (rzecz jasna podróżuje doń z trumną); cechują go blade oblicze i wymowne kły; wystrzega się spożywania czosnku; dezaprobuje światło słoneczne i symbole religijne; nie uchwytuje go zwierciadło optyczne. Zagadnieniem, które Morrissey i Warhol soczyście demonstrują we własnej opowieści wampirycznej, jest analogia między komunistyczną walką klas a konfliktem człowieka i upiora. Postać Udo Kiera ucieleśnia bowiem krwiożerczą arystokrację, która zostaje poskromiona (pokaźnym kołkiem) przez rewoltę klasy robotniczej, reprezentowaną przez pomagiera domu, Maria⁸⁶.

Epatując awangardową dekadencją, film nie unika przedstawiania wyzwolonej cielesności oraz egzaltowanej przemocy. Twórcy dostarczają odbiorcy wulgarnych dialogów i niejednokrotnie pozwalają mu wkraść się do pomieszczeń, w których dochodzi do swobodnego seksu z udziałem sióstr. Prócz tego w finale utworu urządzają masakrę, podczas której Mario odrąbuje kończyny hrabiego przy akompaniamencie bryzgającego na ściany czerwonego płynu ustrojowego. Na zmysły wyjątkowo wyraziście oddziałują także frenetyczne sekwencje spazmów Draculi, który skosztowawszy szyi kolejnej siostry, okazującej się niedziewicą, dostaje gwałtownego ataku i obficie wymiotuje skażoną krwią⁸⁷. Nieokiełznana, przepelniona erotyzmem i brutalnością, specyfika inscenizacji sprawia, że *Krew dla Draculi* staje się seansem wymagającym od widza szczególnej otwartości.

Przytoczenie dzieła hermetycznego, w opozycji do wcześniej wymienionych słynnych tytułów, umożliwił podkreślenie eklektyzmu wiążącego się z bytnością wampira w medium. Odmienność, a także wielość filmowych adaptacji *Draculi* dowodzi, że narracja wampiryczna, niezależnie od regionu czy wizji artystycznej, jest wyjątkowo podatnym gruntem twórczych umysłów kina, chcących reinterpretować mit.

Wampiryzm ściśle wiąże się z samotnością. Krwiopijca jest świadomy swojej tragedii, nie godzi się jednak na nią: odmawia spędzenia życia wiecznego w pojedynkę. Pod wpływem wybrakowania miłosnego poszukuje wśród ludzi kogoś, kto mógłby trwać z nim namiętnie w nieśmiertelności.

Pozostając przy zagadnieniu draculicznym, warto odnieść się do adaptacji powieści Stokera z 1992 r., wyreżyserowanej przez Francisa Forda Coppolę. Film, gromadzący plejadę gwiazd oraz charakteryzujący się przepychem audiowizualnym, jest uznany za jedno z najbardziej epickich przedsięwzięć wampirycznych

⁸⁴ P. Kletowski, *Wampir a walka klas*, w: K. Śmiałkowski, dz.cyt., 53.

⁸⁵ I. Murphy, dz.cyt., 57.

⁸⁶ P. Kletowski, *Wampir...*, dz.cyt., 54–55.

⁸⁷ Tamże, 54.

w dziejach kina⁸⁸. Wersja ta wyróżnia się, ponieważ twórcy czynią z miłości Draculi i ludzkiej kobiety – wątku nieeksplorowanego w pierwowzorze literackim⁸⁹ – rdzeń narracji.

Coppoli, podobnie jak Herzogowi, zależy na ujęciu bajronicznego aspektu bohatera⁹⁰. Z tym, że reżyser *Ojca chrzestnego* posuwa się o krok dalej w modyfikacji: sprawia, że Dracula (Gary Oldman) nie tylko marzy o młodej Minie (Winona Ryder), zaręczonej z innym, lecz także realizuje to pragnienie i nawiązuje z nią romans. Co wzmacnia zawarty w filmie motyw bajronizmu, wampir fascynuje się Miną, ponieważ upatruje w niej reinkarnacji swojej, zmarłej przed wiekami, ukochanej. Wraz z rozwojem fabuły Mina uzależnia się od Draculi. Czeką ją ślub, a jej serce pozostaje rozdarte między człowieczym narzeczonym a nadnaturalnym kochankiem. Przez znaczną część seansu widzowi trudno rozstrzygnąć, czy kwitnący na jego oczach romans stanowi podmiotową decyzję bohaterki, czy jest skutkiem uroku rzuconego przez upiora. Niemożność zdefiniowania konotacji romantycznej Miny i Draculi znajduje odbicie w rzeczywistości odbiorcy, gdzie ludzie bywają podobnie niepewni relacji, w których uczestniczą. Coppola zaburzone postrzeganie krwiopijcy wzmacnia jego prezentacją wizualną. Oldmanowski wampir występuje w krańcowo różnych wcieleniach: młodego, uwodzicielskiego księcia oraz starego, zdeformowanego obłąka⁹¹.

O prawdziwej sile fascynacji Miny Draculą publiczność przekonuje się podczas sceny intymnej kochanków. Wówczas kobieta wyznaje krwiopijcy miłość, choć wie, że sprowadził on śmierć na jej przyjaciółkę. Czyniąc to, prosi Boga o przebaczenie za uczucie, jakim darzy wampira. Mina deklaruje chęć spożycia krwi upiora, ponieważ pragnie stać się taką istotą jak on. W tym momencie Dracula ujawnia swoją ludzką stronę: zachowuje wstrzeźliwość i uświadamia wybrankę, że akt ten sprowadzi na nią znany mu, wieczysty ból. Ostrzeżona akceptuje ryzyko: kocha „nieumarłego” do tego stopnia, że jest w stanie przyjąć na siebie jego tragedię. Wraz z wampirem dokonuje rytuału wzajemnego picia krwi, który pieczętuje ich dozgonną miłość⁹². Zaangażowanie emocjonalne bohaterki zostaje podkreślone w zakończeniu, w trakcie którego konfrontuje się ona z niereprezentatywnym, geriatrycznym wariantem fizycznym Draculi. Widząc ukochanego w stanie agonii, spowodowanej atakiem ze strony ludzi, nie rezygnuje z uczucia i – co wypowiada na głos – dzięki miłości uwalnia go od sił ciemności. Jej pocałunek sprawia, że książę znów młodnieje i może odejść, doznając ciepła drugiej osoby. Wydzwięk romantyczny opowieści potęguje fakt, że Mina, aby skrócić cierpienie konającego Draculi i wyzwolić go z nieśmiertelności, wbija nóż w serce kochanka i odcina mu głowę.

⁸⁸ K. Śmiałkowski, dz.cyt., 76–78.

⁸⁹ J. Beebe, *Dracula 1992: Every Way Coppola's Movie Deviates From Bram Stoker's Novel*, <https://screenrant.com/dracula-1992-movie-differences-bram-stoker-novel/> (dostęp: 15.04.2022).

⁹⁰ S. Mannolini-Winwood, *Cinematic Vampires: From Shadows to Spotlight*, <https://the-artifice.com/cinematic-vampires/> (dostęp: 11.04.2022).

⁹¹ B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, dz.cyt., 179–180.

⁹² K. Sutton, *How Francis Ford Coppola Breathed New Life into 'Bram Stoker's Dracula'*, <https://cinephiliabeyond.org/dracula/> (dostęp: 15.04.2022).

Przesłanie Coppoli jest proste, lecz piękne: wampir, wskutek odnalezienia prawdziwej bliskości, po wiekach odkupił swoją duszę⁹³.

Innym utworem, w którym romans „nieumarłego” odgrywa rolę pierwszoplanową, jest *Wywiad z wampirem* z 1994 r., w reżyserii Neila Jordana. Film, bazujący na powieści Anne Rice, ilustruje ciągnącą się przez dwa wieki toksyczną relację Lestata (Tom Cruise) i Louisa (Brad Pitt). Podobnie jak w przypadku Coppelowskiego *Draculi* twórcy, wraz z wątkiem miłości wampira, oferują widowni pogłębiony portret psychologiczny postaci, występy znakomitych aktorów, a także szykowną estetykę dzieła⁹⁴.

Pierwotnie Louis jest człowiekiem, który po stracie rodziny cierpi z powodu bezsensu świata. W dojmującej rzeczywistości bohatera pojawia się Lestat, wampir, który wyczuwa jego niezadowolenie i oferuje mu życie wieczne. „Jeśli cię tu zostawię, umrzesz”, jawnie szantażuje krwio pijca. Louis ma do wyboru poddać się śmierci lub trwać nieskończenie u boku upiora. Ostatecznie przystaje on na demoniczną propozycję i zostaje przemieniony w wampira. Wobec tego Lestat staje się dla niego stwórcą⁹⁵, jedyną istotą, która może nauczyć go żywota na nowo. Roger Ebert, amerykański krytyk filmowy, zauważa, że pierwsze zetknięcie bohaterów przyjmuje formę uwodzenia: wampir zabiega o względy młodszego mężczyzny⁹⁶. Publicysta wskazuje także na erotycznie nacechowanie sceny, manifestujące się w Lestatowskim sposobie kłaniania szyi Louisa⁹⁷.

Uświadamiając sobie, że życie nieśmiertelne jedynie wydłuża poczucie bezsensu, bohater Brada Pitta zaczyna żałować swojej decyzji. Koegzystencji krwio pijców nie można nazwać udaną. W ich relacji nieustannie dochodzi do konfrontacji światopoglądowej: Lestat odnajduje rozkosz w zabijaniu, Louis – nie. Ponadto są oni zmuszeni do maskowania swojej wampirycznej natury: nie odczuwają głodu, toteż na biesiadach „jedzą z pustych talerzy” i „piją z pustych kielichów”, aby zachować pozory człowieczeństwa. Sytuacja ulega poprawie po tym, jak Lestat przemienia ludzką dziewczynkę, Claudię (Kirsten Dunst), w wampirzycę⁹⁸. „Adopcja” Claudii stanowi manipulację ze strony upiora, który wie, że Louis pokocha przybraną córkę, dzięki czemu będzie mógł współtworzyć z nim szczęśliwą rodzinę.

Nie wiadomo, czy Louis jest faktycznym wybrankiem Lestata, czy też stanowi dla niego kolejne narzędzie służące do zabicia nudy życia wiecznego. Podejście drugiego wampira jest równie ambiwalentne: ciągnie go do Lestata, którym jednocześnie pogardza. Uczuciowe zniewolenie Louisa wychodzi na jaw w finale narracji, kiedy po długim czasie rozłąki rozpoznaje w metropolii zapach partnera. Mimo że jest doświadczony krzywdą z jego strony, decyduje się na spotkanie. Podczas

⁹³ G. Connors, *Francis Ford Coppola's Adaptation Of Bram Stoker's Dracula*, <https://headstuff.org/culture/literature/literature-on-film-part-1-francis-ford-coppolas-adaptation-of-bram-stokers-dracula/> (dostęp: 15.04.2022).

⁹⁴ J. Szyłak, *Oblicza Draculi*, w: K. Śmiałkowski, dz.cyt., 87.

⁹⁵ B. Karg, A. Spaitte, R. Sutherland, dz.cyt., 80.

⁹⁶ R. Ebert, *Interview with the Vampire movie review (1994)*, <https://www.rogerebert.com/reviews/interview-with-the-vampire-1994> (dostęp: 11.04.2022).

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ S. Mannolini-Winwood, dz.cyt.

całego filmu bohaterowie nie wyznają sobie otwarcie uczucia, odbiorca jednak rozumie, że nie potrafią się nienawidzić. Mamy zatem do czynienia z obrazem dysfunkcyjnej, uzależniającej miłości, w której obie strony, choć działają na siebie wyniszczająco, szukają się nawzajem po zerwaniu znajomości. Gdy natomiast są razem, toczą nieustanną batalię o przewagę emocjonalną w związku⁹⁹. W Stanach Zjednoczonych *Wywiad z wampirem* jest odczytywany jako opowieść o zagrożeniu chorobą. Amerykanie dostrzegają w dziele Jordana metaforę HIV: wirusa, który na kształt wampiryzmu rozprzestrzenia się drogą krwi¹⁰⁰.

Można zauważyć, że twórcy *X Muzy* ze szczególnym zapałem poruszają kwestię zakochania „nieumarłego”. Ilustrują go przy tym jako istotę wywracającą rzeczywistość istoty ludzkiej do góry nogami, wikłającą obiekt zauroczenia w doznanie równie zmysłowe, co problematyczne. Umieszczanie w filmach o wampirze wątku romantycznego łączy się z kinową tendencją ucłowieczania teje postaci. Miłość, nierzadko trudna, dotyczy wszakże zarówno człowieka, jak i upiora.

4. PORTRETY WAMPIRA W FILMACH ZAGADKA NIEŚMIERTELNOŚCI I TYLKO KOCHANKOWE PRZEŻYJĄ

Twórcy *Zagadki nieśmiertelności* nawiązują dialog z innym wcieleniem filmowego wampira już we wstępie. Dzieło rozpoczyna się bowiem przy akompaniamencie utworu Bauhausu *Bela Lugosi's Dead*. Należy zaznaczyć, że do wykonania dochodzi w świecie przedstawionym: w klubie nocnym, w którym wampiryczni małżonkowie, Miriam i John, wędrują w poszukiwaniu ofiar. Oznacza to, że krwiopijcy istnieją w rzeczywistości, w której powstał *Dracula* z Lugosim, i uczestniczą w muzycznym hołdzie ku jego czci. Piosenka ta precyzyjnie oddaje istotę tu-tejszego romansu z figurą krwiopijcy. Z jednej strony do uszu audytorium dobiega wieść, że Bela Lugosi (klasyczny wizerunek) nie żyje, z drugiej: po wersie tym następuje powtórzenie „nieumarły”, co neguje obwieszoną wprzód śmierć ikony. Posługując się Bauhausowskim tekstem, autorzy filmu mogą deklorować własne, dwoiste podejście do przetworzenia ugruntowanej narracji: komunikują widzowi, że będzie on obcował z obrazem równie progresywnym względem mitu, jak i wyraźnie czerpiącym z tego, co tradycyjne.

Powyższa interpretacja odnajduje uzasadnianie w pierwszej prezentacji krwiopijców. Błądą cerą i lodowatą energią generują wokół siebie klimat – enigmę i mrok – rodem z dawnych przedstawień wampira. Jednocześnie, pałac papierosa, przywdziewając – oczywiście czarne – skórzane kurtki i kiczowate okulary przeciwsłoneczne, manifestują styl lat 80. i kreują *image* „nieumarłego”, odpowiadający tej dekadzie. Kreatorzy *Zagadki* znacząco wpływają na odbiór ich wampirów za sprawą magnetycznego castingu. W Johna wciela się David Bowie, czczony na całym

⁹⁹ Z. Kałużyński, T. Raczek, *Leksykon filmowy na XXI wiek*, t. 2, Michałów-Grabina: Instytut Wydawniczy Latarnik 2005, 369.

¹⁰⁰ Tamże; M. Kamińska, dz.cyt., 174.

świecie unikatowy *performer*, w Miriam zaś Catherine Deneuve, aktorka uznana dzięki występom w *Piękności dnia* Luisa Buñuela czy *Wstręcie* Romana Polańskiego.

Jim Jarmusch decyduje się na podobne uczłowiczenie wizualne i stylizuje krwiopiczą parę, Adama i Eve, na rockmanów: cechują ich smukłe sylwetki, blade oblicza i zamięłowanie do czarnych okularów. Ponadto Jarmuschowscy „nieumarli”, niczym Miriam i John, wyrażają swój wampiryzm w arystokratycznym dostojeniu oraz melancholii przecinającej się z ekstazą. Wybrane filmy rymują się również w kontekście doboru rozchwytywanej obsady. Twórcy *Tylko kochankowie przeżyją* angażują do głównych ról Toma Hiddlestona, aktora cieszącego się szczególną popularnością w Internecie, a także Tildę Swinton, uchodzącą za jedną z najwybitniejszych wykonawczyń współczesnego kina. Warto dodać, że Jarmusch rozróżnia charaktery krwiopiców w ubiorze. Adam, jako udreńczony artysta, przywdziewa ciemne stroje, za to Eve, będąca żywotniejszą połówką związku, ukazuje się odbiorcy zazwyczaj w jasnych barwach.

Co już powiedziano, fantasmagoria to trwały komponent kina wampirycznego. Wobec tego warto zwrócić się ku onirycznej stronie formalnej *Zagadki nieśmiertelności* i *Tylko kochankowie przeżyją*. Aby postawić widza na skraju jawy i snu, autorzy używają hipnotycznego montażu, wspomaganego przez nęcące udźwiękowanie. Jarmusch korzysta z oryginalnej ścieżki dźwiękowej, paralelnej z przeżyciami zmysłowymi krwiopiców. Scott, poza rockiem gotyckim w postaci inauguracyjnego utworu Bauhausu, posługuje się muzyką klasyczną. Należy wyróżnić kompozycję Franza Schuberta, *Piano Trio No. 2*, która stanowi motyw przewodni narracji: towarzyszy chwilom nostalgii „nieumarłego” oraz melancholijnemu zakończeniu obrazu. Senna atmosfera udziela się odbiorcy również przez wzgląd na specyficzną prezentację postaci: Jarmusch wielokrotnie portretuje wampiry z ptasiej perspektywy, Scott lubuje się w ujmowaniu bohaterów spowitych trzepoczącymi zasłonami.

W obu filmach istotną rolę pełni motyw krwi, nierozłącznie utożsamiany z mitem wampirycznym. Krwiopicstwo zostaje w *Zagadce nieśmiertelności* uwydatnione już we wstępnych scenach, podczas których upiorna para symultanicznie wabi ludzkie ofiary pod pretekstem przygodnego seksu, a następnie rani je i konsumuje ich życiodajny płyn ustrojowy. Tym samym Tony Scott zezwala kochankom na nieskrępowany posiłek.

Autor *Nocy na Ziemi* i *Truposza*, tak samo jak Scott, na początku narracji zaznacza podejście „nieumarłych” do żywienia. Reżyser kreuje sekwencję, w której wampiry, też równolegle, zdobywają krew, wykazują jednak zgoła odmienną postawę od Miriam i Johna: w obawie przed zakażeniem tłumią głód bez napaści na przypadkowych ludzi. Adam nabywa strawę w laboratorium, u doktora Watsona, a Eve czyni to w barze, otrzymując – za pośrednictwem zaprzyjaźnionego Marlowe’a – porcję od francuskiego lekarza. Jarmusch obchodzi się więc z motywem krwi inaczej: jego wampiry zrywają z polowaniem na ofiary i stawiają na cywilizowaną, bezpieczniejszą metodę pozyskiwania pokarmu.

Kwestią, którą Jarmusch eksploruje niestrudzenie, jest długowieczność krwiopiców. W zawartości filmu można odnaleźć masę uwag odnośnie do sążnistego bytowania Adama i Eve na świecie. Przykładem jest moment, kiedy zakochani urządzają

rozgrywkę szachową i gawędzą o znanych im osobiście postaciach historycznych. W scenie tej Eve wspomina wspólnego znajomego, Christophera Marlowe'a (który u Jarmuscha funkcjonuje jako wampir) i wypytuje partnera o to, jaka była Mary Wollstonecraft, a także czy naprawdę grał z Byronem w szachy. W innej chwili, gdy małżonkowie deliberują na kanapie, wampirzyca pyta męża, czy pamięta, jak podarował Schubertowi kwintet smyczkowy. Adam, na początku filmu, nadmienia przy ludzkiej postaci, niejakim Ianie, że uczestniczył w koncercie Eddiego Cochran – potem, aby zatuszować wampiryzm, dodaje, że widział to na YouTubie. O pokaznym wieku świadczą również niedzisiejsze przedmioty, które Hiddlestonowski upiór zachowuje przy sobie: doktor Watson zwraca uwagę na jego stetoskop z lat 70., Eve mówi o gitarze z 1905 r. czy szlafroku z XIX w. Najbarwniejsze napomknięcie o długowieczności stanowi jednak fotografia ślubna Adama i Eve z 1868 r., uwieczniająca – jak oznajmia wampirzyca – ich trzecią ceremonię.

Analogicznie dzieje się w *Zagadce nieśmiertelności*. Na wiekiistość małżonków wskazują retrospekcje, demonstrujące ich ślub sprzed wieków. Długowieczność Scott podkreśla także miejscem zamieszkania Miriam i Johna, stylizując je na rezydencję z baroku. Dom ten, pełen klimatycznych instrumentów i oryginałów dzieł sztuki, promieniuje muzealną atmosferą oraz stanowi manifestację nobliwo-artystycznego usposobienia „nieumarłych”. W tym miejscu należy odwołać się do sceny wizyty Sary Roberts (Susan Sarandon), która dostrzega niecodzienną emanację wampirycznej lokacji. Szczególną jej uwagę przykuwa popiersie, które według niej przypomina panią Blaylock; wampirzyca, wciąż zachowując pozory, odpowiada, że to rzeźba z Florencji, licząca sobie pół tysiąclecia. Warte zaznaczenia są także antyczne krzyżyki, które spoczywają na szyjach zakochanych: egipskie *Ankhy*, symbolizujące życie wieczne (ponadto w filmie oglądamy wysuwane ostrza, przy których użyciu Miriam i John ranią swoje ofiary). Twórcy obu dzieł czerpią zatem z mocy sztuki filmowej: za sprawą scenografii materializują długoletniość mitycznych postaci i urealnijają ją w percepcji widza.

Wątkiem, reformowanym przez obrazy Scotta i Jarmuscha, jest funkcjonowanie wampira w społeczeństwie. W tradycyjnych wyobrażeniach krwio pijca stanowił istotę odizolowaną od zgiełku, aliści w omawianych tytułach wtapia się on w doczesny sztafaż. Obie pary, jako figury ucłowieczone, egzystują w metropoliach – Miriam i John w Nowym Jorku, Adam i Eve w Detroit i w Tangerze – oraz przemieszczają się po nich samochodami. Co więcej, bohaterowie nawiązują różnego rodzaju współpracę z ludźmi. Blaylockowie udzielają dziewczynce, Alice, lekcji gry na instrumentach; Adam zaopatruje się w rzadkie gitary u Iana. Nie oznacza to jednak, że upiornie małżeństwa lubują się w kontaktach interpersonalnych: wypowiadają się o teraźniejszej populacji w tonie protekcyjnym. John ma pogardliwe zdanie na temat współczesnej literatury; Adam wyraża się o ludziach *per* „zombie” (sugerując, że są gatunkiem zniewolonym), jak również krytykuje ich rozwój, potępiając ingerencję techniczną w Detroit.

Modyfikując narrację wampiryczną, twórcy *Zagadki nieśmiertelności* i *Tylko kochankowie przeżyją* nie stronią od kontestacji fundamentalnych motywów. Miriam i John nie obawiają się naturalnego światła i przechadzają się po nowojorskich

ulicach za dnia; Eve, w rozmowie z siostrą, klasyfikuje lęk „nieumarłego” przed czosnkiem jako mit. Poza tym należy odnotować nieco subtelniejszą negację w trzecim akcie *Zagadki*, umieszczoną w sekwencji ataku Miriam na mężczyzną. Wówczas widz może uchwycić za pomocą lustra w windzie odbicie wampirzycy.

Należy spostrzec, że autorzy obu reinterpretacji spełniają refleksję *à propos* wiecznie przedłużanej egzystencji mitu, mianowicie: swobodnie przeobrażają utartą narrację. Scott i Jarmusch zarówno utrwalają wybrane motywy wampiryczne, jak i bez sentymentów kwestionują część z nich, dostosowując formę opowieści do współczesności oraz swoich wizji artystycznych.

Uczłowieczenie mitycznej postaci zachodzi we wskazanych filmach nie tylko na poziomie jej relacji socjalnych i miejsca pobytu. Wampirowi przychodzi mierzyć się ze słabościami wpisanymi w ludzki żywot. Jego cierpienie jest determinowane przez przygasającą młodość oraz wyniszczający nałóg, a nie światło słoneczne czy czosnek. Przeszywając „nieumarłego” przyziemnym bólem, autorzy wytwarzają grunt do plastycznego wyrażenia metafory, którą wydobywają spod skóry mitu, i dają widzowi sposobność do współodczuwania z upiorem.

Tym, co czyni *Zagadkę nieśmiertelności* dziełem nadzwyczaj traumatyzującym, jest prezentacja radykalnego starzenia się Johna. Oto nieśmiertelna istota – portretowana przez symbol powabności, Davida Bowiego – ulega procesowi rozkładu, zarówno fizycznego, jak i mentalnego. Wątek ten rani psychikę widza tym głębiej, że zostaje on ukazany w sposób skrupulatny, rozciągnięty na niemal całą pierwszą połowę filmu.

Dramat wampira zostaje przez twórców *Zagadki* ujęty w kilku kontekstach. Jeden z nich, sprzyjający obrazowemu wstrząsowi widzom, stanowi wizualny zmierzch Johna. „Nieumarły” boryka się z objawami wędnięcia organizmu człowieka: jego twarz marszczy się, włosy zaś siwieją i wypadają. Co wzmaga wszechogarniającą paranoję, cykl ten przebiega nienaturalnie szybko, w sposób widoczny z doby na dobę: John pokazuje doktor Sarze Roberts plamy wątrobowe, których zaledwie dzień wcześniej, będąc jeszcze „30-latką”, nie miał. Na moment szczytowej kryzysu fizycznego zakrawa sekwencja w szpitalnej poczekalni, podczas której wampir, nękany wzmożonymi symptomami, przemienia się w groteskowego starca. Jego dyskomfort przypieczętowanie świat zewnątrzny: gdy po wyjściu z kliniki osłabiony John prawie wpada pod samochód, kierowca krzyczy do niego „staruchu”.

Powierzchnowemu gniciu Blaylocka towarzyszy obniżenie jego wampirycznej werwy. O spadku witalności odbiorca dowiaduje się podczas sceny lekcji, którą małżeństwo udziela Alice. Wówczas John męczy się graniem na instrumentach i opuszcza towarzyski. Z czasem odrętwienie postępuje do tego stopnia, że krwio pijca Bowiego nie jest w stanie upolować ofiary, którą mógłby się pożywić. Nie udaje mu się zaatakować młodego mężczyzny w łazience, ponieważ peszy go wejście do pomieszczenia kolejnej osoby. Gdy próbuje łowu w warunkach ulicznych, nieudolnie kaleczy młodzieńca *Ankhem*, przez co musi uciec z miejsca napaści. Scott upokarza więc mityczną figurę: na początku opowieści inscenizuje sprawną, krwawą eskapadę wampira, później natomiast portretuje go jako istotę niezdolną do zagrożenia człowiekowi. Geriatryczny „nieumarły” jest zdesperowany na tyle, że karmi się

dzieckiem, swoją uczennicą, Alice. Przed zbrodnią ofiara dobiega psychicznie staro- upiora, pytając go, czy jest ojcem Johna (dziewczynka dostrzega podobień- stwo w oczach).

Należy zwrócić uwagę na relację starość–młodość, współwystępującą z rozkła- dem Johna: kiedy znajduje się on u schyłku egzystencji, w jego otoczeniu pojawiają się dwaj młodzi mężczyźni i dziewczynka, czyli postacie, którym może jedynie po- zazdrościć fazy rozkwitu. Ponadto reżyser nie szczędzi bohaterowi Bowiego konfi- dencjonalnych momentów dysocjacji. Na starcie wampira z uwiędem składają się nie tylko interakcje z osobami postronnymi; film zawiera sceny, w których John pa- ranoicznie mierzy się z lustrem, dostrzegając w odbiciu przybywające zmarszczki, czy fotografią, przedstawiającą jego utracony raptem chwilę temu młody wizerunek.

Równoległe z tragedią Johna widz śledzi sceny w laboratorium, gdzie naukow- cy próbują dociec metody, która umożliwiłaby organizmowi życie wieczne. Wśród badaczy znajduje się doktor Sara Roberts, konstatająca, że starość to przypadłość, którą można leczyć. Eksperymenty nie kończą się jednak przełomowym odkryciem, co wiąże się z jasnym komunikatem: medycyna, w przeciwieństwie do wampiryzmu, wciąż nie potrafi zachować młodości. Ów wątek laboratoryjny stanowi manifestację ludzkiej fantazji o nieśmiertelności: pragnienia, które przyczyniło się do wykony- powania mitu o wiecznotrwałych istotach.

Jim Jarmusch wyraźnie akcentuje w swoim wyobrażeniu wampira motyw krwi i uwydatnia w nim przenośnię uzależnienia narkotykowego. Co zostało zasygna- lizowane, jego wampiry odstępują od barbarzyńskiego pozyskiwania ofiar i na- bywają *działki* czerwonego płynu ustrojowego. Transakcje te przywodzą na myśl kupno używki, szczególnie że dochodzi do nich w barze – w przypadku Eve, któ- ra, posługując się odpowiednią nomenklaturą, określa pakunek z krwią jako „to- war” – oraz odbywają się w kamuflażu: Adam, po szpitalne porcje 0Rh- przycho- dzi w stroju lekarza, w ciemnych okularach. Krew, podobnie jak inne substancje w sytuacji nałogu, zostaje strywializowana. Towarzyszy ona życiu codziennie- mu wampirów, imitując pospolite pokarmy: Adam i Eve trzymają w lodówce mrożo- ną krew na patyku – narkotyk staje się smakołykiem na kształt schłodzonego deseru.

Istotna tutejszemu wątkowi krwi jako narkotyku jest specyfika demonstracji skutków zażycia. Jarmusch fetyszyzuje ów akt, podkreślając w ten sposób doznania zmysłowe wampirów, wywołane zastosowaniem uzależniającej substancji. Działanie życiodajnego płynu nabiera w *Tylko kochankowie przeżyją* klimatu transu heroinowe- go: po przyjęciu krwi postacie oddają się ekstatycznemu odrętwieniu i błogo opadają na łóżka. Sceny, podczas których „nieumarli” są odurzeni, udzielają się intensywnie w sferze obrazowej: widz obcuje ze zbliżeniami na wykręcone fizjonomie krwio- pijców, dostrzega ich rozszerzone źrenice, a także wyeksponowane kły, jak gdyby symbolizujące narkotyczne spełnienie wampiryzmu.

W pewnym momencie w Detroit do bohaterów dołącza grana przez Mię Wasi- kowską, Ava, siostra Eve. Wizyta wampirzycy zaburza dotychczasowy tryb egzy- stencji pary. Ava przejawia chroniczne niezaspokojenie czerwonym płynem i nie sto- suje się do wizji bycia okiełznanym krwiopijcą: posila się porcjami krwi bez umiaru. Finalnie, powodowana łapczywością, „wypija” (tj. uśmierca) w domu Adama jego

znajomego, Iana – co stanowi pierwszą napaść wampira na człowieka w filmie. Bezpośrednie skonsumowanie „zombie” niweczy starania małżonków o anonimowość; nakazują oni sprawcy problemu odejść, a sami zostają zmuszeni do ucieczki z kraju.

Gdy Adam i Eve lądują w Tangerze, nie mają dostępu do zaufanego źródła krwi; na domiar złego (o czym dowiedzą się później) chory Marlowe zwleka z dostarczeniem dawki. „Nieumarli” są wobec tego na głodzie narkotykowym – ich oblicza wydają się bledsze niż zazwyczaj. Snując się po mieście, u progu wycieńczenia fizycznego i psychicznego, bohaterowie Hiddlestona i Swinton dostrzegają „przepyszną piękną”, ludzką parę zakochanych. W sekwencji wieńczącej dzieło wampiryzmu zrywają z ucywilizowaną pozą i zaniechują ostrożności: decydują się na nieskrępowane krwiopijstwo. Czyniąc to, ukazują publiczności kły, zatem swoją – katalizowaną przez głód – wampiryczną, zezwierzęconą naturę. Tym samym Jarmusch aranżuje w trakcie narracji różne interakcje uzależnionych z używką: od rytualnego uniesienia, przez spowszednienie, po utratę zdrowego rozsądku wskutek absolutnego łaknienia.

W *Tylko kochankowie przeżyją* można znaleźć odniesienie do problemu AIDS: choroby często związanej z narkomanią dożylną. Jarmuschowskie wampiry boją się „nieczystego towaru”, albowiem nie są odporne na dolegliwości, wynikające z kontaktu z zainfekowanym płynem ustrojowym: Eve informuje nienasyconą siostrę Avę o wysokiej liczbie zakażeń i przestrzega ją przed nieroztropnym zażywaniem. Wątek tego zagrożenia doczeka się pochmurnej konkluzji w postaci Marlowe’a, który umiera w konsekwencji wypicia zakażonej krwi ze szpitala.

Twórcy *Zagadki nieśmiertelności* i *Tylko kochankowie przeżyją* realizują więc kluczowe zadanie mitu: kumulują w mitycznych istotach – szczególnie nasilone w danej epoce – marzenia i niepokoje człowieka. Dzięki temu posunięciu publice zdecydowanie łatwiej jest utożsamić się z filmowym fantazmatem, co intensyfikuje doświadczenie odbiorcy przekazu, opowiadając bowiem o problematycznych zagadnieniach, reżyserzy wybitnie stymulują jego zmysły.

Wątek romantyczny znacząco przyczynia się do ucłowieczenia wizerunku mitycznej istoty. *Zagadka nieśmiertelności* i *Tylko kochankowie przeżyją*, których głównymi bohaterami są wampiryczne pary, także wpisują się w ten trend. Co jednak antagonizuje oba te filmy – niczym *Wywiad z wampirem* i Coppolowskiego *Draculę* – ich twórcy znacznie różnią się w interpretacji krwiopijczej miłości.

Dzieło Scotta oferuje widowni ponurą wizję uczucia w obliczu życia wiecznego. W związku Miriam i Johna panuje nierówność emocjonalna: wampirzyca ma przewagę nad mężem, gdyż to ona uczyniła go „nieumarłym”. Bohater Bowiego jest uzależniony od swojej stwórczyni: pragnie, aby ich relacja trwała nieskończenie. Kwestia wieczności uczucia zostaje poruszona w scenie kąpieli wampirów, gdy John pyta Miriam, czy będą razem na zawsze. Partnerka nie słyszy – wokół nich wrze woda – lub nie chce słyszeć, a po powtórny zapytaniu – zamiast odpowiedzieć – przytuliła się do zakochanego i całuje go. Miriam, choć wie, że niegdyś ludzki partner jest narzędziem w jej szponach, pozwala mu na dalszą fascynację.

O labilnym przywiązaniu pani Blaylock odbiorca przekonuje się dosadnie, gdy Johnowi przychodzi mierzyć się z problemem obumierającej nieśmiertelności. Warto zaznaczyć, że żona antycypuje śmierć partnera: już na początku filmu nosi kapelus

pogrzebowy. Z czasem wychodzi na jaw, że Miriam doskonale wiedziała, czego dokonuje, zarażając Johna wampiryzmem: jej poprzednie partnerki spotkał identyczny kres psychiczno-cielesny. Wobec tego postać Bowiego jest dla wampirycznej tyranki niewolnikiem emocjonalnym, którego z czasem wymieni – wraz z wygaśnięciem jego młodości oraz jej zainteresowania. Kasandryczną miłość Blaylocków uwydatnia chłodna – zdominowana przez odcienie niebieskiego – estetyka utworu, która służy za ekwiwalent wizualny topniejącego uczucia.

Miriam zdaje się zblazowana tragedią partnera, zbyt wiele razy widziała bowiem ten proces. Brak wsparcia ze strony ukochanej dobija gwóźdź do trumny Johna. Konający wampir godzi się z beznadziejnym losem i, owładnięty zazdrością, pyta oprawczyni, z kim zwiąże się po jego niechybnej śmierci: wie, że myśli ona już o następnej ofierze. Zwiędły John, prawie bez włosów, z masą zmarszczek, wypomina Miriam, że przysięgła mu wieczną miłość – Scott łączy ten dialog z retrospekcją ich ślubu przed wiekami, podkreślając tym samym nikczemność upiornicy. Pragnąc choć na moment wrócić do czasów świetności ich uczucia, podupadła istota błaga żonę o pocałunek. Miriam zgadza się na zbliżenie, po chwili jednak repulsywnie przerywa: ostatecznie odrzuca rozkładającego się męża. Wobec takiej kolei rzeczy *Zagadka nieśmiertelności* ilustruje powszechny lęk przed odrzuceniem przez bliskie osoby w sytuacji choroby czy starości.

Tyranka chowa Johna w trumnie na strychu, gdzie – jak się okazuje – spoczywają inne jej ofiary miłosne. Pożegnawszy małżonka, Miriam natychmiast przystępuje do uwiedzenia kolejnej istoty ludzkiej: Sary Roberts, która składa jej wizytę w domu. Po spotkaniu bohaterki widzowi przychodzi zanurzyć się w serii symultanicznych zbliżeń na ich twarze. Zabieg ten sugeruje rodzące się między nimi uczucie, a także nadnaturalną fascynację, jaką wampirzyca wzbudza w Sarze. Podczas kolejnych odwiedzin Sary między postaciami czuć wyraźne napięcie emocjonalne. Należy wyszczególnić moment, kiedy pani Blaylock wykonuje na fortepianie utwór *Lakmé* Léo Delibes'a i opowiada o nim kobiecemu obiektowi pożądania. W ten sposób wampirzyca tematyzuje widzowi obraz relacji romantycznych w *Zagadce*. *Lakmé* jest bowiem pieśnią miłosną traktującą o dwóch kobietach – księżniczce i służącej – co oznacza, że Miriam wiecznie dąży do władzy uczuciowej i poszukuje kolejnych podwładnych, którym złamie serca.

Zdaje się, że toksyczna istota ponownie osiąga cel: w trakcie seksu inkorporuje w żyły Sary swoją krew, wobec czego przemienia ją w wampirzycę – podarowuje jej *Ankh* Johna i, jakżeby inaczej, ślubuje, że będą razem na zawsze. Świeżo upieczona upiornicyca okazuje się jednak siłą unicestwiająca hegemonię bohaterki Deneuve: podczas gdy kochanki pieczętują związek pocałunkiem, Sara otwiera ostrze z krzyżyka Miriam i wbija je we własną szyję, tym samym buntując się wobec woli niecnej w uczuciach krwiopijczyni. Co następuje, Blaylock niesie ciało niedoszłej partnerki na strych – tam z trumien powstaje tłum wykorzystanych przez nią, żądnych zemsty istot (w tym John), które osaczają zbrodniarkę. Podczas ucieczki przed karą z ich strony Miriam wypada przez balustradę i ląduje na samym dnie posiadłości. Wampirzyca w okamgnieniu ulega takiemu samemu rozkładowi, jak jej ofiary: przepoczwarza się w groteskowe straszdyło. Poskramiając despotkę, uwiedzione jednostki wyzwalały swoje dusze.

Wspomnienia wymaga otwarte zwieńczenie opowieści, ukazujące Sarę w towarzystwie nowej partnerki. Jednocześnie widzowi zaprezentowana zostaje trumna, z której dochodzi zawodzenie ujarzmionej Miriam. Nie wiadomo, czy badaczce udaje zerwać się z wampiryzmem i poukładać swoje życie na nowo – czy wkraça na podobną ścieżkę tyranii miłosnej jak stłamszona wampirzyca, która wówczas stanowi pierwsze trofeum w jej wschodzącej kolekcji. Jeśli żywy jest wariant drugi: Sara Roberts niewątpliwie nie może czuć się bezpieczna. Buńczuczność w miłości, o czym dobitnie przekonała się na przykładzie Miriam, potrafi bowiem spętać najbardziej krwiożerczą istotę.

Jarmusch traktuje wątek romantyczny subtelniej: nie demonstruje spektakularnej rozprawy o uczuciu, lecz pozwala widzowi na obcowanie z fragmentem nieskończonego związku wampirów. W *Tylko kochankowie przeżyją* – w przeciwieństwie do *Zagadki nieśmiertelności* – partnerzy nie dywagują stale o aspekcie miłosnym ich przeciągłej egzystencji i nie składają sobie pustych przysięg. Więź Adama i Eve jest odczuwalna przede wszystkim na poziomie eterycznego współoddziaływania.

Dzieło rozpoczyna się, gdy wampiryczni bohaterowie, będący małżeństwem od stuleci, znajdują się w stanie rozłąki. Widz śledzi montaż równoległy, łączący sceny przebudzenia po zachodzie słońca postaci Hiddlestona i Swinton. Ona, otoczona książkami, przerywa sen w łóżu z baldachimem w Tangerze; on, trzymając lutnię, budzi się na sofie, w wiktoriańskim, zagraconym mieszkaniu, w Detroit. Dzięki tej prezentacji publiczność rozumie już od zarania narracji, że wieczne serca Adama i Eve – choćby dzielił je ocean – są zespolone. Niezbywalne połączenie zakochanych dostrzega znajdujący ich świetnie Marlowe, który konstatuje, że nie mogą oni żyć bez siebie.

W filmie Jarmuscha, podobnie jak w przypadku pary z *Zagadki*, jedna z półówek wampirycznego związku mierzy się z kryzysem: Adam, przybity obrzydliwością „zombie” i ich destrukcyjnym wpływem na świat, odczuwa ból egzystencjalny. Wskutek tego przejawia on myśli samobójcze: prosi Iana o dostarczenie mu drewnianego pocisku, za pośrednictwem którego mógłby się uśmiercić. Depresyjny nastrój Adama zostaje podkreślony również jego najbliższym otoczeniem: w lokum towarzyszy mu bałagan i zepsuta toaleta. Wampir Hiddlestona – co różni go od Johna – w tragicznej sytuacji może liczyć na chroniczne wsparcie ze strony żony. Wyczuwając dół mentalny męża, Eve kontaktuje się z nim i utwierdziwszy się w przekonaniu, że jej ukochany jest w rozsypce, podróżuje dla niego z Tangeru do Detroit.

Gdy wampirzyca zjawia się u drzwi Adama, małżonkowie ściskają się czule na powitanie, dając wyraz wzajemnej tęsknocie – wobec tego obrazu, wybrakowane emocjonalnie, zbliżenie Miriam i Johna pod prysznicem jawi się jako wydmuszka. Przez znaczną część metrażu *Tylko kochankowie przeżyją* odbiorca doświadcza zażytych, pozornie zwyczajnych scen z koegzystencji „nieumarłej” pary: Adam i Eve potrafią, przytulając się, rozmawiać ze sobą aż do świtu; podróżują po Detroit, krytykując „zombie”; grają w szachy; co urokliwe, jedzą razem krwawy deser. Chwile codziennej bliskości zakochanych, nieobecne w *Zagadce nieśmiertelności*,

konstituują ich zarówno jako dobrze zgrany związek romantyczny, jak i świetnie rozumiejących się przyjaciół.

Eve, istota operatywna, stawiającą czoła trudom życia wiecznego, jest w stanie podnosić męża na duchu. Kiedy Adam udaje się po kolejne porcje krwi od doktora Watsona, wampirzyca znajduje pod łóżkiem jego rewolwer z drewnianą kulą. Po powrocie ukochanego żona stara się dopomóc mu rozmową w tym, co go trapi. Eve nakłania Adama, ażeby porzucił obsesję i nauczył się doceniać uroki rzeczywistości, a następnie przechodzi do czynu: zaprasza partnera do tańca, co choć na chwilę wyrwywa go z marazmu. Publiczności nietrudno odczuć, że upiór ma w swojej wybrance oparcie emocjonalne.

Mimo że związek Adama i Eve miał burzliwe etapy – nie bez powodu zasnili się trzy razy czy na początku opowieści żyli w separacji – bez wątpienia są oni sobie oddani i nie obawiają się współdzielenia tragedii. Gdy egzystują osobno, oddziałują na swoje serca na odległość, gdy natomiast znajdują się obok siebie: ramię w ramię mierzą się z impasem. Beznadziejny kontekst nie podkopuje zażyłości wampirów: wspólnie pozbywają się zwłok Iana, zabitego przez Awę, i uciekają z Detroit do Tangeru, w którym trwają razem w *głątwie*¹⁰¹. Zakochani nie opuszczają się w niedoli do końca: wspólnie ruszają ku niebezpieczeństwu, jakie stanowi napaść na przypadkową parę ludzi.

Omówione rozróżnienie konotacji romantycznych w obu filmach pokrywa się z ich tytułami. *The Hunger* – taką nazwę nosi oryginalnie *Zagadka nieśmiertelności* – czyli „głód” można interpretować nie tylko jako odniesienie do wampirycznej żądzy ludzkiej krwi, lecz również zaznaczenie niezaspokajalnego pragnienia miłości, które rodzi się w łonie życia wiecznego. Tytuł *Tylko kochankowie przeżyją* (oryg. *Only Lovers Left Alive*) komunikuje za to, że jedynie odnalezienie bratniej, wampirycznej duszy może uśmierzyć ból nieskończonej egzystencji.

Kino wampiryczne zawiera więc znane istocie ludzkiej zagadnienie, jakim jest janusowe oblicze miłości. Filmowy „nieumarły” zarówno trwa w toksycznych związkach (jak np. Louis czy John), pogłębiających i uczłowieczających jego tragedię, jak i (niczym Dracula Oldmana oraz Adam i Eve) odszukuje w długoletnim życiu szczęśliwe uczucie, dzięki czemu wyswabza się z przypisanej mu pierwotnie samotności.

5. ZAKOŃCZENIE

Obraz krwiopijcy w medium filmowym ewoluuje. Początkowo, w niemieckim ekspresjonizmie, wampir stanowi figurę, która płoszy widownię swoją makabryczną prezencją, z czasem jednak ulega przeistoczeniu: późniejsi autorzy uczłowieczają go, zachęcając odbiorcę do intropatii względem upióra. Azymut ten wybrzmiewa wyraźnie w dziełach Tony’ego Scotta i Jima Jarmuscha, w których

¹⁰¹ „Głątwa” (kac) to pojęcie, którego używał Witkacy przy opisie kryzysu mentalnego, spowodowanego używaniem narkotyków. S.I. Witkiewicz, *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter + Appendix + Niemyte dusze*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2016.

„nieumarły” przez większość metrażu jest poddany doczesnemu cierpieniu. Dla nowoczesnego widza horroru najstraszniejszy okazuje się bowiem nie irrealny stwór, lecz ucieleśnione w nim zagrożenia rzeczywistości. Wart odnotowania jest także coraz silniej zaznaczany w filmach wampirycznych wątek romantyczny, za sprawą którego mityczna postać, będąca pierwotnie aberracją wyzuta z emocji, jawi się odbiorcy jako istota zdolna do miłości.

Jak widać na przykładzie omówionych utworów, artystom, którzy przekładają figurę wampira na język filmu, szczególnie zależy na angażującej formie widowiska. Kinowi reinterpretatorzy korzystają z możliwości komunikacji, wytwarzanych przez medium audiowizualne, i wyrażają w estetyce dzieła sens opowieści. Dzięki sztuce filmowej współczesny odbiorca zyskuje szansę na wręcz namacalne obcowanie z owocem niepokojów i pożądań odległych pokoleń. Kino przyczynia się zatem do ożywienia roli mitu w kulturze: pozwala, by fantazmat stał się silnym doświadczeniem zmysłowym.

Przywołane w tekście filmy, wywodzące się z różnych regionów świata oraz epok, dowodzą, że opowieść o krwio pijcy może znaleźć zastosowanie w każdym kontekście kulturowym. Emanacja ta determinowana jest przez bogactwo znaczeniowe narracji wampirycznej, stale pogłębiane przez następne generacje ludzkości. Nie mylili się więc twórcy romantyczni, którzy obwieszczali fenomen mitu wampira. Pogłoska o nim nie umrze tak długo, jak żywe będą pragnienia i lęki człowieka.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2014.
- Barthes R., *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970.
- Chaciński M., *Dzieci Nosferatu*, w: *Wampir. Leksykon*, red. K. Śmiałkowski, Bielsko-Biała 2010.
- Dunn-Mascetti M., *Świat wampirów. Od Draculi do Edwarda*, Warszawa 2010.
- Eisner L., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley 2008.
- Fromm E., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, Kraków 2009.
- Gwóźdź A., *Kino po kinie: film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Kałużyński Z., Raczek T., *Leksykon filmowy na XXI wiek*, t. 2, Michałów-Grabina 2005.
- Kamińska M., *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Poznań 2016.
- Karg B., Spaite A., Sutherland R., *Wampiry. Historia z zimną krwią spisana*, Gliwice 2010.
- Kletowski P., *Nosferatu*, w: K. Śmiałkowski *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010.
- Kletowski P., *Wampir a walka klas*, w: K. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010.
- Klik M., *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa 2016.
- Kołodzyński A., *Seans z wampirem*, Warszawa 1986.
- Koschany R., *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Poznań 2017.
- Lecouteux C., *Tajemnicza historia wampirów*, Warszawa 2011.
- Majchrzyk M., *Mass kultura, popkultura, postkultura – transformacje pojęcia „kultury współczesnej” (zarys problemu)*, w: *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafrańiec, Łódź 2018.

- May R., *Błaganie o mit*, Poznań 1997.
- Murphy I., *Decadence and Decay in Paul Morrissey's Blood for Dracula (1974)*, *Mise en scène* 2021, vol. 6, No. 2.
- Niemiecki ekspresjonizm filmowy, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985.
- Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?, red. E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk, Kraków 2008.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2012.
- Plaźewski J., *Język filmu*, Warszawa 1982.
- Propp W., *Morfologia bajki*, Warszawa 1976.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2018.
- Stoker B., *Dracula*, przeł. M. Moltzan-Małkowska, Poznań 2011.
- Szyłak J., *Oblicza Draculi*, w: K. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010.
- Śmiałkowski K., *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała 2010.
- Witkiewicz S.I., *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter + Appendix + Niemyte dusze*, Warszawa 2016.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975.

Źródła internetowe

- Beebe J., *Dracula 1992: Every Way Coppola's Movie Deviates From Bram Stoker's Novel*, <https://screenrant.com/dracula-1992-movie-differences-bram-stoker-novel/> (dostęp: 15.04.2022).
- Bose S., *The Vatican named the 45 greatest films of all time*, <https://faroutmagazine.co.uk/the-vatican-all-time-greatest-films/> (dostęp: 1.04.2022).
- Connors G., *Francis Ford Coppola's Adaptation Of Bram Stoker's Dracula*, <https://headstuff.org/culture/literature/literature-on-film-part-1-francis-ford-coppolas-adaptation-of-bram-stokers-dracula/> (dostęp: 15.04.2022).
- Ebert R., *Interview with the Vampire movie review (1994)*, <https://www.rogerebert.com/reviews/interview-with-the-vampire-1994> (dostęp: 11.04.2022).
- Kołodziej M., *Anioły – funkcjonowanie postaci mitycznych w kulturze popularnej na przykładzie „Kłamacy” Jakuba Ćwieka*, <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30513> (dostęp: 7.01.2022).
- Mannolini-Winwood S., *Cinematic Vampires: From Shadows to Spotlight*, <https://the-artifice.com/cinematic-vampires/> (dostęp: 11.04.2022).
- Meenan D., *The 10 Fictional Characters Who Have Appeared In The Most Movies*, <https://www.cbr.com/fictional-movie-characters-most-appearances/> (dostęp: 27.01.2022).
- Orzeł Z., *Boskie rozwiązanie. O nowych odsłonach starożytnych mitów*, <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30518> (dostęp: 6.01.2022).
- Suton K., *How Francis Ford Coppola Breathed New Life into 'Bram Stoker's Dracula'*, <https://cinephiliabeyond.org/dracula/> (dostęp: 15.04.2022).
- Wróblewski B., *Cykl filmów Micheleangelo Antonioniego: trudne historie o nielatwej miłości*, <https://wyborcza.pl/7,90535,22060704,cykl-filmow-micheleangelo-antonioniego-trudne-historie-o.html> (dostęp: 23.03.2022).

Filmografia

- Dracula*, reż. T. Browning, USA, 1931.
- Dracula* (oryg. *Bram Stoker's Dracula*), reż. F.F. Coppola, USA, 1992.
- Krew dla Draculi* (oryg. *Dracula cerca sangue di vergine... e mori di sete!!!*), reż. P. Morrissey, Francja/Włochy, 1974.
- Nosferatu – symfonia grozy* (oryg. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), reż. F.W. Murnau, Niemcy, 1922.
- Nosferatu wampir* (oryg. *Nosferatu: Phantom der Nacht*), reż. W. Herzog, Francja/Niemcy, 1979.

Tylko kochankowie przeżyją (oryg. *Only Lovers Left Alive*), reż. J. Jarmusch, USA/Wielka Brytania, 2013.

Wywiad z wampirem (oryg. *Interview with the Vampire*), reż. N. Jordan, USA, 1994.

Zagadka nieśmiertelności (oryg. *The Hunger*), reż. T. Scott, USA/Wielka Brytania, 1983.

**THE HISTORY OF THE MYTH IN THE MEDIA
ANALYSIS OF THE VAMPIRE PHENOMENON IN THE CINEMA
ON AN EXAMPLE *THE HUNGER* BY TONY SCOTT
AND *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* BY JIM JARMUSCH**

Summary

The article is an attempt to prove that cinema, becoming a kind of home of a mythical being – a vampire, clearly influences the change in the perception of its importance in culture. It was decided to explore the form and narrative of *The Hunger*, directed by Tony Scott and *Only Lovers Left Alive*, written by Jim Jarmusch, because both of these works are masterpieces of the romance of the vampire myth with the film medium, which are not particularly popular among researchers of the phenomenon. The research works of Roland Barthes, Vladimir Propp, Erich Fromm and Rollo May were used, as well as the concepts of successive processing of a mythical story were demonstrated.

Key words: cinema, mass media, myth, vampire

Nota o Autorze

Dominik WĄSOWSKI – absolwent studiów I stopnia na kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują: kulturę audiowizualną, wizerunek medialny, sztukę awangardową, filozoficzne aspekty filmu. ORCID ID: 0000-0002-1487-8522

Kontakt e-mail: dwasowski22@gmail.com