

AGNIESZKA IZDEBSKA  
Uniwersytet Łódzki

## McLudzie i ich drapieżniki, czyli o wampirach zmieniających dietę

W wielu tekstach teoretycznych – i relatywnie starszych (jak choćby w wydanej w 1964 roku książce Umberto Eco *Apokaliptycy i dostosowani*), i dużo późniejszych (Buryła, Gąsowska, Ossowska 2011: 7) – literatura i kultura popularna uważane są za swoiste ramy interpretacyjne rzeczywistości. Presja wywierana przez teksty powstałe w ich obrębie jest tak silna, że decydują one o „przewartościowaniach całej kulturowej rzeczywistości, nie tylko uznawanej za sferę masowej rozrywki” (Kraska 2003: 7). Ta siła oddziaływania nie tylko bierze się z tego, że twórcy literatury popularnej są mocno wyczuleni na aktualne problemy współczesności (Furlińska 2003: 65), ale i wynika ze zdolności definiowania tego, co aktualne i problematyczne. W poniższym tekście chciałabym pokazać, jak wszechobecne w kulturze współczesnej opowieści o wampirach wpisują się w przystępną wersję zagadnień poruszanych w obrębie *animal studies*. Debata wokół dominującej pozycji naszego gatunku jako panów stworzenia oraz wynikających z tego globalnych konsekwencji ekologicznych wydaje się obecnie jedną z najważniejszych. Zatem, spoglądając z tego punktu widzenia, o czym są współczesne narracje o istotach fantastycznych, które my, najgroźniejsze drapieżniki na Ziemi, ulokowaliśmy w łańcuchu pokarmowym wyżej od nas?<sup>1</sup>

1 Status tekstów, o których będę mówić jako wpisujących się w popkulturowe ramy, nie jest do końca oczywisty, ale – wobec rozmiarów tego artykułu – pominę tę kwestię jako wymagającą obszerniejszej eksplikacji.

Niewątpliwie rację ma Jeffrey Andrew Weinstock, twierdząc, że wampiry, same nieposiadające własnego odbicia, stanowią rodzaj lustra odzwierciedlającego lęki i pragnienia odbiorców wampirycznych opowieści w danym miejscu i czasie (Weinstock 2016: 219). Jednak mimo tej historycznej zmienności u podstaw naszej fascynacji tymi istotami zdają się tkwić ciągle te same egzystencjalne tęsknoty i obawy: wampiry uosabiają zarówno marzenia o życiu bez grozy nieuchronnej śmierci, jak i strach przed odbierającą sens wszystkiemu nieśmiertelnością (Zwierzchowski 2003: 293). W nieco innej interpretacji ucieleśniają lęk nie tyle przed śmiercią, co przed samym życiem jako silnym, nieokiełznanym żywiołem (Auerbach 1995: 5). Niezmiennie też są – już w najwcześniejszej wersji Polidoriego – wcieleniem naszych niepokojących fantazji wokół tabuizowanej, wypartej i ambiwalentnej seksualności (Hughes 2018: 153).

Poza tymi ponadczasowymi aspektami wampiryczni protagoniści wpisywani są w rozmaite społeczne i polityczne ramy interpretacyjne – wylicza je na przykład Anna Gemra w tekście *Od gotycyzmu do horroru*, pisząc choćby o ich konotacjach z „czerwoną zarazą” czy epidemią AIDS (Gemra 2008: 243–244). Z kolei Nina Auerbach umieszcza całą swoją książkę o znamienym tytule *Our Vampires, Ourselves* (Nasze wampiry, my sami) w politycznym kontekście amerykańskim, szczególnie prezydentury Geорга Busha i Ronalda Reagana<sup>2</sup>. Wreszcie, Linnie Blake konstatuje, że wampiryczne opowieści początku XXI wieku stanowią subwersywną odpowiedź na polityczny dyskurs po 11.09.2001, redukujący różnorodność kulturową Ameryki do narodowych mitów (Blake 2012: 54). Na koniec, cykl powieści Charlainy Harris o Sookie Stackhouse (*The Southern Vampire Mysteries*), którego adaptacja – serial *Czysta krew* (*True Blood*) – odniosła ogromny sukces (w powieściowej i serialowej rzeczywistości nieumarli ujawniają się jako pełnoprawni obywatele USA, odkąd jeden z japońskich koncernów wypuścił na rynek sztuczną krew), interpretowany jest jako wyraźna aluzja do coming outu homoseksualistów<sup>3</sup> (Brace, Arp 2010: 101) oraz do walki o pełnię praw obywatelskich niektórych mniejszości (Izdebska 2019: 33–34).

- 2 Nina Auerbach składa też we wstępie bezpośrednią deklarację: „Ponieważ pokochałam wampiry, zanim znenawidziłam republikanów, książka ta odzwierciedla również moje antypatie nie tylko jako obywatelki, ale i jako kobiety” („Since I loved vampires before I hated Republicans, this book also reflects my idiosyncrasis, not only as a citizen, but as a woman”) (Auerbach 1995: 3). Wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorki artykułu.
- 3 Dla anglojęzycznych odbiorców skojarzenie serialowego sloganu „God hates fangs” (Bóg nienawidzi kłów) z hasłem Freda Phelpsa „God hates fags” (Bóg nienawidzi pedałów) jest oczywiste.

Z powyższego wyliczenia widać już, że postać wampira to jeden z tych elementów gotyckiego kanonu, które przeszły oszłamiającą przemianę: Draculę Brama Stokera i bohaterów cyklu *Twilight* (*Zmierzch*) Stephanie Meyer zdaje się więcej dzielić, niż łączyć. Przede wszystkim wampiry uległy udomowieniu, stały się postaciami bardziej z romansu niż z horroru (Grady 1996: 226). Jak wiele gotyckich figur, podlegały też zjawisku, które Fred Botting nazwał „disneyofikacją” – stały się elementem wyposażenia oswojonej, zdublowanej rzeczywistości Disneylandów (Botting 2008a: 75). Jak zauważa Mikołaj Marcela, nastąpiła tak radykalna metamorfoza figury wampira, że „dziś nie sposób już myśleć o nim po prostu w kategoriach potworności” (Marcela 2015: 100), bowiem „wampiry pozwalają dziś wyrazić [...] ponowoczesne pragnienie posiadania nieśmiertelnego i niestarzejącego się ciała, wiecznie młodego i perfekcyjnego, które na wieczność pozostaje już takie, jakie było po przemianie” (Marcela 2015: 96). Zdaniem Bottinga takie swoiste ucłowieczenie historycznej figury wampira dokonało się dlatego, że wpisana weń ambiwalencja bliskości wobec ludzkiej natury a jednocześnie absolutnej obcości musiała zostać usunięta jako antyteza niepozwalająca przetrwać ani jednostkom, ani kulturom (Botting 2008b: 41)<sup>4</sup>.

Wobec tych rozlicznych metamorfoz nie dziwi fakt, że wpływ na tę zmianę miała również debata wokół moralnych aspektów stosunku ludzi do zwierząt, która rozwijała się intensywnie przez ostatnie dekady. Częścią naszej fascynacji potomkami Draculi jest wszak ów dwuznaczny status ludzkiego gatunkowego doświadczenia: bywanie i drapieżnikiem, i ofiarą (Brzostek 2015: 52). Autorzy przedmów do polskiego wydania książki Petera Singera *Animal Liberation* (*Wyzwolenie zwierząt*), Dariusz Gzyra (Singer 2018: 15) i Yuval Noeh Harrari (Singer 2018: 7), zgodnie uznają ją za początek dyskusji nad prawami zwierząt i tekst „brzemienny w skutki”, a sam autor wspomina o etykietce „biblii ruchu wyzwolenia zwierząt” nadanej książce w popularnych czasopismach (Singer 2018: 29). Singer jednak pisze w tym samym tekście, że „ruch wyzwolenia zwierząt jest naturalną konsekwencją ruchów wyzwolenia z lat sześćdziesiątych: książka ta zebrała ich argumenty w pewną zwartą całość” (Singer 2018: 29), jest ona zatem wyrazem pewnego sposobu myślenia, eksplikacją czegoś, co można nazwać *signum temporis*. Singer w przedmowach do kolejnych wydań podchodzi zresztą dość sceptycznie do kwestii sprawczości i „biblijnego” statusu swojego tekstu. Mimo wszystko, przy wszystkich tych zastrzeżeniach, przyjrzyjmy się,

4 „The vampire is warmly embraced included, naturalised, humanised in an appropriative liberal gesture that is scarcely tenable given the vampire’s historical construction as that which is both most proximate and alien to human identity, the necessary internal antithesis cultures and subjects have to expel in order to survive”.

jak debata przezeń zainicjowana wpłynęła na wampiryczne opowieści powstałe w czasach „po Singerze”<sup>5</sup>.

Powieścią, która radykalnie zmieniła sposób postrzegania wampirycznych postaci, był *Interview with the Vampire* (*Wywiad z wampirem*) Anne Rice, gdzie po raz pierwszy czytelnicy zetknęli się z opowieścią z punktu widzenia takiego właśnie bohatera<sup>6</sup>. Dzięki Rice, zdaniem Weinstocka, w kulturze pojawił się wampir jako pełna sprzeczności, skomplikowana postać o wszelkich cechach superbohatera (Weinstock 2013: 278). Autorka oparła fabułę powieści na konflikcie dwóch protagonistów: Luisa, zakochanego „w swojej śmiertelnej, ludzkiej naturze” (Rice 1998: 92), choć człowiekiem już nie jest, i Lestata, zachwyconego pozycją rzeczywistego pana stworzenia pod nieobecność lub przy milczeniu Boga. Ten pierwszy mówi: „Jeśli mogę żyć, karmiąc się krwią zwierząt, dlaczego nie powinienem żyć właśnie tak, zamiast poruszać się po świecie, przynosząc nieszczęścia i śmierć istotom ludzkim!” (Rice 1998: 93). W słowach tych znajdziemy, jak się wydaje, echo tych samych przemyśleń, które stoją za zdaniem umieszczonym w *Wyzwoleniu zwierząt*: „Jeśli możemy żyć, nie sprawiając cierpienia zwierzętom, to powinniśmy tak postępować” (Singer 2018: 359), zdaniem, które, nawiasem mówiąc, można uznać za absolutnie fundamentalne dla określenia naszej relacji z innymi gatunkami. Powieściowy antagonistą Luisa, Lestat, odpowiada mu jednak: „Wampiry są zabójcami [...] drapieżnikami, których wszystkowiedzące oczy z obojętnością patrzą na świat” (Rice 1998: 94), i dodaje: „Lubię to” (Rice 1998: 95).

We współczesnych opowieściach o wampirach pojawiają się zarówno postaci myślące jak Lestat, jak i łagodniejący wyznawcy poglądów Luisa. Do tych pierwszych należy np. bohater powieści Suzy McKee-Charnas *The Vampire Tapestry* (*Gobelin z wampirem*). Weyland, wampir zapytany w trakcie sesji psychoterapeutycznej, która ma go wyleczyć z chorobliwej fantazji o byciu nieumarłym, o to, co czuł wobec jednej ze swych ofiar, odpowiada: „Nic. To tylko pokarm” (McKee-Charnas 1992: 143). Nawiasem mówiąc, McKee-Charnas konstruuje swojego protagonistę jako istotę innego gatunku, nie zaś jako człowieka, który uległ przemianie<sup>7</sup>. Podobnie, choć w nieco subtelniejszej

5 Pierwsze wydanie tekstu Petera Singera ukazało się w 1975 roku.

6 Rok przed ukazaniem się tekstu Anne Rice została co prawda opublikowana powieść Freda Saberhagena *The Dracula Tape* (*Taśma Draculi*), oparta na pomysle opowiedzenia historii znanej ze Stokera z perspektywy samego księcia, jednak dzieło to nie spotkało się z tak intensywnym czytelnictwem i krytycznym odzewem jak powieść Rice.

7 Takim samym konceptem posługuje się Bob Leman w opowiadaniu *The Pilgrimage of Clifford M.* (*Pielgrzymka Clifforda M.*). Taka konstrukcja postaci wampirów modyfikuje

formie, relacje ludzko-wampirze opisuje jeden z bohaterów cyklu powieści Charlainy Harris. Wampir wyjaśnia swojej ludzkiej znajomej:

– Sookie, musisz zrozumieć, że przez setki, a może tysiące lat uważaliśmy się za lepszych od ludzi, za odrębnych od was. [...] Bardzo was lubimy, ale tak, jak wy lubicie swoje, powiedzmy, krowy. Jesteście smaczni jak krowy, tyle że, ma się rozumieć, posiadacie inteligencję.

Tak mnie zaszokował, że zaniemówiłam. W głębi duszy wiedziałam oczywiście, że wampiry nas tak oceniają, lecz przedstawione w ten sposób wyjaśnienie brzmiało naprawdę... obrzydliwie! Jedzenie, które chodzi i mówi, tym dla nich byliśmy. McLudzie<sup>8</sup> (Harris 2010: 276).

Bohaterowie Harris w większości należą do tych, którzy, jak Luis z *Wywiadu z wampirem*, porzucają okrutne nawyki żywieniowe z przeszłości. Wątek sympatii wobec istot, którymi się żywimy (bądź jej braku, jak u McKee-Charnas), wiedzie z kolei do innego kontekstu pojawiającego się w kanonicznych tekstach z kręgu *animal studies*: empatii. Empatii jako tej cechy ludzkich i nie-ludzkich naczelnich, która ma zdolność redefiniowania relacji między gatunkami (Braidotti 2013: 166–167). Temu procesowi sprzyjają narracje uruchamiające nie-ludzki punkt widzenia, pokazujące świat z perspektywy wszelakich „innych”, swoiste „ćwiczenia z inności” ułatwiające zrozumienie nieoczywistości naszych własnych rozpoznań (Carter 1997: 44)<sup>9</sup>.

Zatem – w ramach tego myślowego eksperymentu, jakim są popularne opowieści o wampirach – i nocarze, wampiry w służbie Rzeczypospolitej w trylogii Magdaleny Kozak (*Nocarz*, *Renegat*, *Nikt*) przechodzą na dietę złożoną z syntetycznej krwi, co więcej, ścigają renegatów, którzy nie chcą porzucić dawnych nawyków żywieniowych. Na tym tle barwną postacią jest Otto Shriek, jeden z bohaterów *The Truth (Prawda)* Terry'ego Pratchetta, wampir-fotograf

całkowicie dotychczasowy, złożony konstrukt kulturowy, jakim jest postać wampira: w tym ujęciu mielibyśmy zatem do czynienia z opowieściami o specyficznej relacji międzygatunkowej, wpisaniu wampira „w istniejącą taksonomię ssaków” (Wolski 2020: 234). Kwestia ta wymagałaby odrębnego, obszerniejszego potraktowania.

- 8 Swoją drogą, wątek McDonald a kultura współczesna daje rozległe pole do badań: jeden z bohaterów *Buffyy the Vampire Slayer (Buffyy pogromcy wampirów)* mówi o wyjątkowo apetycznym człowieku „Happy Meal na dwóch nogach”.
- 9 „Through this exercise of entering mind of the alien, we may become freer to understand the frightening yet attractive ‘other’ sexes, races, and species that share our planet with us”.

zafascynowany światłem, który co prawda, gdy używa lampy błyskowej, rozpada się w proch, ale ma zawsze ze sobą szufelkę z miotłką i ampułkę ze zwierzęcą krwią. Otto jest członkiem Überwaldzkiej Ligi Wstrzemięźliwości i wyrzekł się „słowa na k”, a gdy dopada go chwila słabości, podtrzymywany przez przyjaciół, bo oczy żarzą mu się na czerwono, śpiewa pieśń: „*Do naszej misji przyjdź, odwiedź ją, ją, ją, Herbata z ciastkiem tam czekają, ją, ją... [...] ...napój, co w żywej arterii mknie, to napój nie dla mnie o nie...*” (Pratchett 1999: 168). Ratunkiem w tej dramatycznej sytuacji okazuje się kaszanka<sup>10</sup>. Pratchett wyraźnie stylizuje Ottona na figurę Innego, postać usiłującą przyjąć rolę umożliwiające mu wtopienie się w wielogatunkowe tło fikcyjnej metropolii, Ankh-Morpork.

Jak widać, wampiry zmieniające dietę pojawiają się w tekstach posługujących się bardzo różnymi konwencjami, jak choćby przywoływane przed chwilą powieści Pratchetta, które są w gruncie rzeczy ujętymi w ramy *fantasy* opowieściami o konfliktach w wielokulturowej rzeczywistości wielkich aglomeracji. W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o tekście mającym niebywałą kulturową nośność, a mianowicie o cyklu Meyer *Zmierzch*, przeznaczonym dla nastoletnich czytelników i zdolnym wygenerować swoistą odbiorczą subkulturę.

W dość kuriozalnym<sup>11</sup> przewodniku po sadze Meyer autorzy objaśniają młodym miłośnikom powieści niuanse i filozoficzne konteksty owego, fikcyjnego wszak, świata. Powołuję się tu na ten właśnie tekst, bo piszący zdają się traktować powieściowe postacie niemal jako realne, a zatem i przyjmują, że opowieść Meyer może mieć bezpośredni wpływ na poglądy i życie czytelników. We wstępie do tekstu czytamy:

Być może zdziwi nas, że możemy sporo się nauczyć od nieumarłych, także ze sposobu, w jaki odnoszą się do żywych, możemy dowiedzieć się wiele o samych sobie [...]. Ta książka ma w tym pomóc, zadając pytania typu: Jaka jest natura miłości? Czy śmierci należy się bać? [...]

10 W Pratchettowskim Świecie Dysku, w powieści *Carpe Jugulum* pojawiają się też wampiry niemające zamiaru wtapiać się w jakiegokolwiek wspólnoty śmiertelnych. Płacą za to wysoką cenę: dekapitacji lub, po wyssaniu krwi z jednej z bohaterek, czarownicy, babci Weatherwax, nieprzepartej żądzy napicia się herbaty.

11 Używam tu tego przymiotnika z pełną premedytacją, bo jednak teksty poświęcone utworom fikcjonalnym beztrąsko traktujące definicję pojęcia *fikcja* należą do rzadkich przypadków literaturoznawczych.

Czy bycie wegetarianinem jest zobowiązaniem moralnym? (Irwin, Housel, Wisnewski 2009: 8–9).

Jeśli wziąć w nawias rozbrajającą prostoduszność tych zdań<sup>12</sup>, dalsze wywody autorów są bardzo pouczające. Otóż piszą oni, czemu rodzina głównego bohatera jest na diecie „bezludzkiej”, co czyni ich wedle wampirycznych standardów wegetarianami. Powołując się na Singera, autorzy wyjaśniają, dlaczego „Edward może jeść jelenie, ale Bella<sup>13</sup> nie. I żadne z nich nie może jeść ludzi” (Irwin, Housel, Wisnewski 2009: 39). W finale rozdziału poświęconego diecie bohaterów *Zmierzchu* wybrzmiewają pytania etyczne *ad usum delfini*: „Czy możemy zabijać tylko po to, by utrzymać styl życia i relacje z naturą, do których przywykliśmy? Czy możemy zabijać z jakiegokolwiek innego powodu niż zachowanie życia?” (Irwin, Housel, Wisnewski 2009: 46). W tych zdaniach słycharz wyrażony wprost szowinizm gatunkowy, zauważalny już wcześniej w wypowiedzi „wegetarianina” Luisa, jednak specyficzny urok przewodnika po *Zmierzchu* polega na tym, że przekonanie o wyższości własnego gatunku jest tu sformułowane niemal wprost, a zatem uwypuklona zostaje hierarchia pokazująca, które stworzenia „wypada” zjadać, których zaś nie. Charakterystyczne jest to, że autorzy przewodnika – i zapewne czytelnicy sagi Meyer – zdają się nie zauważać ambiwalencji i dwuznaczności wpisanych w ten porządek.

Wampiry – również te przechodzące na wegetarianizm – zamieszkują raczej rejony szeroko rozumianej kultury popularnej, warto jednak przyjrzeć się też ich nieco bardziej wysublimowanemu wcieleniu, historii opowiedzianej w innym niż literatura medium: chodzi o film Jima Jarmusha *Only Lovers Left Alive* (*Tylko kochankowie przeżyją*) zrealizowany w 2013 roku<sup>14</sup>. Przywołuję go, bo wydaje się on skupiać i problematyzować wiele wątków określających nieoczywiste miejsce gatunku *homo sapiens* w hierarchii stworzeń.

Reżyser prowokuje widzów do podjęcia intertekstualnej gry, wpisując swą opowieść nie tylko w dziedzictwo literatury gotyckiej, ale i w rozmaite inne konteksty kulturowe. Nieprzypadkowo imiona tytułowych bohaterów to Adam i Ewa – choć sugestia, iż mamy do czynienia z rodzicami ludzkości,

12 Co nie jest łatwe: gdyby przyjąć kojącą moc sagi Meyer za dobrą monetę i uznać, że jej lektura oswaja lęk przed śmiercią, nakłady powieści powinny bić rekordy sprzedaży *Biblii*.

13 Edward i Bella to imiona głównych protagonistów sagi Meyer: Edward Cullen jest wampirem, Bella zaś człowiekiem (przynajmniej w początkowych tomach cyklu).

14 Co ciekawe w tym kontekście, autor jednej z recenzji filmu konstatuje z ulgą, że jest to historia lokująca się na antypodach *Zmierzchu* Meyer (Grierson 2013).

nasuwa się jako pierwsza, to Jarmusch nawiązuje też do krótkiego tekstu Marka Twaina *The Diaries of Adam & Eve* (*Pamiętniki Adama i Ewy*). Bohaterowie filmu skonstruowani są jako para nostalgicznych i wyrafinowanych hipsterów. On jest kompozytorem tworzącym muzykę rockową, niezbyt zainteresowanym dzieleniem się nią z jakimikolwiek słuchaczami, onegdaj sprezentował też swemu przyjacielowi, Franzowi Schubertowi, *Adagio* do jego Kwintetu C-dur. W zagraconym mieszkaniu Adama w Detroit jedna ze ścian wypełniona jest portretami znanych artystów i uczonych: Twaina, Franza Kafki, Jana Sebastiana Bacha, ale też Bustera Keatona i Theloniousa Monka – by wymienić tylko kilka postaci z tego panteonu sław. Z kolei apartament Ewy w Tangerze z gigantycznym łóżem pośrodku zawalony jest książkami. Gdy ta wybiera się w podróż do ukochanego, zapelnia walizkę przede wszystkim arcydziełami literatury światowej. Wszystkie te książki – zarówno cenne pierwsze wydania, jak i najtańsze wersje kieszonkowe – noszą ślady wielokrotnego czytania. W przedmiotach umieszczonych w domach bohaterów, ich ubraniach, miastach, w których mieszkają, tkwią ślady przeszłości, historii (Wolski 2020: 174). Jarmusch nie czyni ze swoich bohaterów dzieci nocy, nowego wcielenia Nosferatu, który w filmie Wernera Herzoga *Nosferatu the Vampyre* (*Nosferatu wampir*) cierpi, znużony trwaniem nieznanym swego kresu i ukojenia w śmierci. Dla Adama i Ewy, nienasyconych konsumentów kultury, admiratorów ludzkiej kreatywności, nieśmiertelność jest okazją do nieograniczonego czasowo pochłaniania wszystkiego, co stworzyli genialni przedstawiciele ludzkości. Bo któż z nas nie chciałby poświęcić wieczności na czytanie książek i słuchanie muzyki, zdaje się pytać Jarmusch.

We wszystkich mitologiach wampiry to istoty silnie związane z naturą: krwią, ziemią i fazami księżyca (Janion 2004: 134–135). Jak wiele potworów, są też postaciami ulokowanymi „pomiędzy”, granicznymi, nienależącymi ani do żywych, ani do umarłych. Jarmusch eksponuje jednak inne pogranicze zamieszkiwane przez Adama i Ewę: to pomiędzy naturą i kulturą, „zwierzęcością” a wysublimowanym intelektualizmem. Jego bohaterowie drobiazgowo przestrzegają wampirzego *savoir vivre*, nigdy nie przekraczając np. progu czyjegoś domu bez zaproszenia. A o Adamie, będącym w stanie permanentnego spleenu, Christopher Marlow, przyjaciel Ewy, powie, że gdyby go znał podczas pisania *Hamleta*, dysponowałby idealnym modelem dla swojej postaci. Jak na tak subtelne istoty przystało, bohaterowie Jarmuscha są kolejnymi współczesnymi wampirami, które zmieniają dietę – piją tylko krew zdobywaną w szpitalu. Adam i Ewa są zatem wampirami „etycznymi, bo prawie wegetarianami” (Baschiera, Caoduro 2015: 156–157). Zaspokajają głód i zapewniają sobie przetrwanie, jednak w scenach jej niemal rytualnego picia z małych, wykwi-



nych kieliszków doświadczają ekstazy bliskiej prawie seksualnemu spełnieniu lub ukojeniu narkotycznego głodu<sup>15</sup>. Adam i Ewa są zatem wyrafinowanymi drapieżnikami trzymającymi swe popędy na wodzy.

Reżyser wystylizował swoich bohaterów na niemalże bezcielesnych<sup>16</sup> – w scenach nagości ich szczupłe, blade ciała (o wyraźnie widocznych żyłach) sprawiają wrażenie ponadczasowych – znika różnica wieku między grającymi ich aktorami, pięćdziesięcioletnią Tildą Swinton i trzydziestoletnim Tomem Hiddelstonem. Również ich swobodne stroje istnieją niejako poza modą. Z drugiej zaś strony Jarmusch w jednym z wywiadów przyznał, że aktorzy odtwarzający główne role noszą peruki zrobione z włosów ludzkich oraz sierści kóz i jaków, co miało nadać im „animalistyczny” wygląd. W tym duecie to jednak Ewa jest istotą twardo stąpającą po ziemi i – jako kobieta, stereotypowo – bliższą natury. Gdy grają w szachy<sup>17</sup>, liżąc lodowy, krwawy sorbet, to ona wygrywa, a Adam żali się, że jest bezlitosna i brutalna. Ta odpowiada: „Jestem ocalańcem, skarbie”. Gdy odkrywa, że Adam, znużony trwaniem, zamierza popełnić samobójstwo, oskarża go o marnotrawienie życia, doceniając jego kruchą wartość w dużo większym stopniu niż jej partner. To ona, gdy odwiedza go w Detroit, słysząc wycie, natychmiast rozpoznaje gatunek zwierząt i mówi: „*canis latrans*; myślę, że cię śledzą”. Jest jak Ewa z opowieści Twaina, o której Adam pisze: „Nowe stworzenie wymyśla nazwy dla każdej istoty, która się pojawia [...]. I zawsze używa tej samej wymówki: że dana rzecz tak właśnie wygląda” (Twain 1977: 6).

Część akcji filmu Jarmuscha toczy się w wyludnionym, nocnym Detroit. Mieście, które Charlie Leduff nazywa „postindustrialnym grobowcem” (Leduff 2015: 11), do którego „drzewa, preriowa trawa i dzikie zwierzęta wróciły, by odzyskać swoje prawowite miejsce” (Leduff 2015: 13), którego mieszkańcy wiedzą najlepiej w Ameryce, „że wszyscy stoimy na krawędzi szybu” (Leduff 2015: 16). Kontrapunktem dla owych dystopijnych obrazów jest rzeczywistość

- 15 Jarmusch bez wątpienia nawiązuje do zrealizowanego w 1983 roku filmu Tony’ego Scotta *The Hunger* (*Zagadka nieśmiertelności*), opartego na powieści Whitleya Striebera. Porównanie tych dwóch opowieści jest pouczające: w filmie Scotta kochankowie – fascynująca para, grana przez Catherine Deneuve i Davida Bowiego – są po prostu krwawymi drapieżnikami, choć on jest subtelnym wiolonczelistą, a ona nieskazitelnie chłodną półboginią. Gdy mimo przemienienia przez kochankę on zaczyna się starzeć i nie może już polować, trwa w straszliwym półistnieniu, w skrzyni-trumnie, jak poprzedni ukochani jego wampirzej partnerki.
- 16 Maria Janion zwraca uwagę we fragmencie swojej monumentalnej biografii symbolicznej wampira, iż jest on „obrazem, który tylko przybiera wygląd ciała” (Janion 2004: 42).
- 17 Przy tej okazji Adam opowiada, jakim „dupkiem” był Byron, a o Mary Schelley mówi, że była „słodka”.

orientalnego, tętniącego życiem nocnego Tangeru, którego uliczki przemierza najpierw sama Ewa, a potem oboje w poszukiwaniu sposobności zaspokojenia głodu. Mimo pozy flanerów protagoniści Jarmuscha zdają się dużo bardziej zaangażowani w miejskie życie – choćby w sekwencji, w której Adam oprowadza Ewę po Detroit, z wyraźną fascynacją pokazując jej przebrzmiałą chwałę miasta.

Filmowe sceny były kręcone w autentycznych lokalizacjach. Oba filmowe miasta stanowią przestrzenie skonstruowane na antypodach klaustrofobicznych gotyckich labiryntów, aczkolwiek poddane zostały ostentacyjnej estetyzacji: pierwsze z nich przypomina teatralne dekoracje, drugie zaś ożywione fotografie wykonane w sepii. Jak na opowieść o gotyckiej proveniencji przystało, przestrzeń zyskuje tu status jednego z bohaterów tej historii.

Tytuł filmu Jarmuscha w języku polskim – *Tylko kochankowie przeżyją* – nie zawiera w sobie wieloznacznych konotacji tkwiących w angielskim słowie w oryginale: *lovers*, oznaczającym także *aficionados* – wielbicieli, miłośników czegoś. Poza tym, że film jest opowieścią o dwóch kochających się istotach, jest też historią miłości i podziwu w stosunku do przemijającego piękna świata, drobnych, zachwycających detali, ludzkiej kreatywności. Tego wszystkiego, co zombie – jak, nie bez powodu, Adam nazywa ludzi – przestali zauważać, doceniać, pielęgnować, snując się w stanie półtrwania. W tekście na temat ewolucji wampirycznych postaci Jules Zanger pisze, że obecnie wampiry „porzuciły status Draculi jako istoty poza czasem i przeniosły się do świata czasu i historii, świata luster, których zasadniczą rolą jest rejestrowanie zmiany, starzenia się, śmiertelności” (Zanger 1997: 22)<sup>18</sup>. I w takiej właśnie rzeczywistości istnieją bohaterowie Jarmuscha – miłośnicy tego, co w świecie kruche i niepewne, a jednocześnie wiecznie fascynujące.

W tym kontekście niezmiernie interesujące jest zakończenie filmu. Oto wyćienzeni głodem protagoniści, pożegnawszy konającego po spożyciu skażonej krwi Marlowa, szukają pożywienia. Siedząc na kamiennej ławce, zachwycają się retorycznym pięknem teorii Einsteina i dostrzegają całującą się parę. Po chwili, z uprzejmym *excusez-moi*, rzucają się na młodych ludzi – w zatrzymanym kadrze widzimy naszych bohaterów z obnażonymi kłami. Scena ta wydaje się nieco ironicznym komentarzem do opowieści o wyrafinowanych wielbicielach świata, komentarzem burzącym iluzję możliwości funkcjonowania w sferze ducha i wysublimowanych konstrukcji intelektualnych istot, które są, kim są: zwierzętami i drapieżnikami. I jeśli – jak ostatecznie wszystkie tego typu opo-

18 “By surrendering the absolute timeless condition of Dracula, the new vampire moves into time and history, moves into the world of mirrors whose essential function is to record change, aging and mortality”.

wieści – jest to historia o nas samych, to Jarmusch zdaje się tym finałem mówić kilka rzeczy. Przede wszystkim, jak sądzę, sugeruje, że jesteśmy nieuchronnie zawieszani między tym, co kulturowe, i tym, co przynależy do sfery natury, a jeśli tak, to obowiązuje nas uważność i uprzejmość wobec innych istot. Bez niej, bez pełnej miłości troski o inne żywe istnienia, dbałości o miejsca, które wspólnie zamieszkujemy, nie przetrwamy inaczej niż jako zombie. Będziemy egzystować w globalnym „postindustrialnym grobowcu”. A nauka ta płynie z historii, którą kończy obraz obnażonych kłów.

Jarmusch wydobywa niekonsekwencje naszej relacji ze zwierzętami i naturą i tematyzuje je. W opowieści o drapieżnikach, które starają się utrzymać swe instynkty na wodzy, póki nie przyjdzie im walczyć o przetrwanie, czyni z nich zwierciadło, w którym odbijamy się jako gatunek.

Opowieści o wampirach, jak wszelkie narracje o „innych”, są papierkiem lakmusowym ukazującym nasze uwikłanie w niejasne klasyfikacje, stratyfikacje i waloryzacje związane z rosnącą ambiwalencją naszej dominacji jako ludzkiego, ale jednak zwierzęcia. Współczesność we wcieleniu *animal studies* dorzuciła nowe konteksty do tych starych wątków. Nie sądzę, by autorzy powieści o nieumarłych zmieniających dietę mieli za sobą lekturę książek Braidotti, Serpella, Haraway czy nawet Singera, żeby wymienić tylko kilku badaczy z kręgu *animal studies*. To raczej dowód na to, jaka zmiana kulturowa w postrzeganiu naszej relacji z innymi gatunkami już się dokonuje, teksty kultury popularnej (bądź wchodzące w rozmaite gry z jej konwencjami) ją zaś odnotowują, wzmacniają, czasami tematyzują i problematyzują. Chociaż w zapleczu hasła „Go vegan” tkwią złożone konstrukty intelektualne, przekładają się one na prosty komunikat: opamiętajmy się jako drapieżny, dominujący gatunek, bo nie zostanie po nas kamień na kamieniu. Nawet w opowieściach o istotach fantastycznych widać zatem wzrastającą świadomość – i twórców, i, w konsekwencji, odbiorców – iż bezmyślna eksploatacja świata, brak uważności i empatii wobec współzamieszkujących go istot, może spowodować, że w następnym stuleciu nie będzie już nikogo, kto snułby fantazje o nieumarłych drapieżnikach.

## | Bibliografia

- Auerbach Nina (1995), *Our Vampires, Ourselves*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Baschiera Stefano, Caoduro Elena (2015), *Retro, faux-vintage, and anachronism: When cinema looks back*, „Necsus. European Journal of Media Studies”, t. 4 (2), s. 143–163.

- Blake Linnie (2012), *Vampires, Mad Scientists and the Unquiet Dead. Gothic Ubiquity in Post-9/11 vs Television*, w: *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture. Pop Goth*, red. Justin D. Edwards, Agnieszka Soltysik Monnet, Routledge, London–New York, s. 37–56.
- Botting Fred (2008a), *Gothic Romanced. Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*, Routledge, London–New York.
- Botting Fred (2008b), *Limits of Horror. Technology, Bodies, Gothic*, Manchester University Press, Manchester–New York.
- Brace Patricia, Arp Robert (2010), *Wyjście z trumny a wyjście z szafy*, przeł. Katarzyna Schmidt, w: *Czysta krew i filozofia. Wampiry stają się naprawdę niegrzeczne*, red. William Irwin, George A. Dunn, Rebecca Housel, Wydawnictwo HELION, Gliwice, s. 101–118.
- Braidotti Rosi (2013), *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Brzostek Dariusz (2015), *Drapieżnik i (jego) ofiara. Horror w kontekście ewolucjonistycznych teorii narracji*, w: *Literatura i kultura popularne. Badania, analizy i interpretacje*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław, s. 49–58.
- Buryła Sławomir, Gąsowska Lidia, Ossowska Danuta (2011), *Wstęp*, w: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, Universitas, Kraków, s. 7–14.
- Carter Margaret L. (1997), *The Vampire as Alien in Contemporary Fiction*, w: *Blood Read: The Vampire as a Metaphor in Contemporary Culture*, red. Joan Gordon, Veronica Hollinger, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 27–44.
- Eco Umberto (2010), *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. Piotr Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Furlińska Agnieszka (2003), *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 55–66.
- Gelder Ken (1994), *Reading the Vampire*, Routledge, London–New York.
- Gemra Anna (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Fraknensteina w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Grady Franks (1996), *Vampire Culture*, w: *Monster Theory*, red. Jeffrey Jerome Cohen, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, s. 225–241.
- Grierson Tim (2013), *Only Lovers Left Alive (2013 Cannes review)*, „Paste”, 30.05, <https://tinyurl.com/yckdvtbu> [dostęp: 15.05.2021].
- Harris Charleine (2010), *Martwy jak zimny trup*, przeł. Ewa Wojtczak, Wydawnictwo MAG, Warszawa.

- Hughes William (2018), *Key Concepts in the Gothic*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Irwin William, Housel Rebecca, Wisnewski J. Jeremy (2009), „Zmierch” i filozofia. *Wampiry, wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością*, przeł. Agnieszka Krzysztoń, Joanna Urban, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Izdebska Agnieszka (2019), *Nostalgic aliens and troublesome citizens – on vampire stories once again*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 62, z. 1 (129), s. 27–39.
- Janion Maria (2004), *Wampir: biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Kraska Mariusz (2003), *Na tropie Szakala. Gry i konwencje „political fiction”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Leduff Charlie (2015), *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, przeł. Iga Noszczyk, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Marcela Mikołaj (2015), *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- McKee-Charnas Suzy (1992), *Gobelin z wampirem*, przeł. Janusz Ruszkowski, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań.
- Pratchett Terry (1999), *Prawda*, przeł. Piotr W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Singer Peter (2018), *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. Anna Alichniewicz, Anna Szczęśna, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.
- Rice Anne (1998), *Wywiad z wampirem*, przeł. Tomasz Olszewski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Twain Mark (1977), *Pamiętniki Adama i Ewy*, przeł. Teresa Truskowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Weinstock Jeffrey Andrew (2013), *Invisible Monsters: Vision, Horror and Contemporary Culture*, w: *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, red. Asa Simon Mittman, Peter J. Dendle, Routledge, London–New York, s. 275–289.
- Weinstock Jeffrey Andrew (2016), *American Vampires*, w: *American Gothic Culture. An Edinburgh Companion*, red. Joel Faflak, Jason Haslam, Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 203–221.
- Wolski Michał (2020), *Wrażliwi krwio pijcy. O współczesnych antybohaterach wampirycznych*, Universitas, Kraków.
- Zanger Jules (1997), *Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door*, w: *Blood Read: The Vampire as a Metaphor in Contemporary Culture*, red. Joan Gordon, Veronica Hollinger, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 17–26.
- Zwierzchowski Piotr (2003), *Smutek wiecznego życia. Filmowe wyobrażenia mitu o nieśmiertelności*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 41–42, s. 273–295.

| **Abstrakt**

AGNIESZKA IZDEBSKA

**McLudzie i ich drapieżniki, czyli o wampirach zmieniających dietę**

Tekst stanowi próbę pokazania, jak wszechobecne w kulturze współczesnej opowieści o wampirach wpisują się w przystępną wersję zagadnień poruszanych w obrębie *animal studies*. Ponieważ postać wampira jest jednym z tych elementów gotyckiego kanonu, które przeszły oszałamiającą przemianę (Draculę Brama Stokera i bohaterów cyklu *Zmierzch* Stephenie Meyer zdaje się więcej dzielić niż łączyć), w artykule rozważane są przyczyny tak radykalnej zmiany naszych opowieści o istotach fantastycznych, które ulokowaliśmy w łańcuchu pokarmowym wyżej od nas.

Obszerniejszej analizie w artykule poddany został film Jima Jarmuscha *Tylko kochankowie przeżyją* – przywołane zostają jednak i inne (poza już wymienionymi) „kanoniczne” teksty, np. *Wywiad z wampirem* Ann Rice, oraz te mniej znane, np. *Gobelin z wampirem* Suzy McKee-Charnas czy *Prawda* Terry’ego Pratchetta.

**Słowa kluczowe:** kultura popularna, literatura popularna, konwencja gotycka, wampiry, animal studies

| **Abstract**

AGNIESZKA IZDEBSKA

**McPeople and their Predators or about Vampires Going on a Diet**

The text is an attempt to demonstrate how stories about vampires—ubiquitous in contemporary culture—fit into an accessible version of the issues raised within animal studies. Since the character of the vampire is one of those elements of the Gothic canon that has undergone a dizzying transformation (there seems to be more differences than shared features between Bram Stoker’s *Dracula* and Stephenie Meyer’s *Twilight* heroes), the article examines the reasons for such a radical change in our stories about fictitious creatures that we have placed above us in the food chain.

Jim Jarmusch’s film *Only Lovers Left Alive* has been analysed in more detail in the article; however, other (apart from the already mentioned) “canonical” texts are mentioned, such as *Interview with the Vampire* by Anne Rice, and some less known ones, including Suzy McKee-Charnas’ *The Vampire Tapestry* or *Truth* by Terry Pratchett.

**Keywords:** popular culture, popular literature, Gothic convention, vampires, animal studies

**| Biogram**

Agnieszka Izdebska – dr hab., prof. uł w Instytucie Kultury Współczesnej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół kilku obszarów: badań *gender* i teorii *queer*, przemian konwencji gotyckiej. Jest autorką kilku prac z tego zakresu, część z nich dotyczy labiryntowej, gotyckiej przestrzeni. Jej aktywność naukowa dotyczy też zagadnień związanych z przemianami nowoczesnej powieści. Jej praca habilitacyjna, książka *Forma, ciało i brzemień imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego*, prezentowała m.in. ewolucję powieści historycznej. Interesuje się też naukowo kulturą popularną, szczególnie różnymi odmianami powieści kryminalnej.

E-mail: [agnieszka.izdebska@uni.lodz.pl](mailto:agnieszka.izdebska@uni.lodz.pl)

ORCID: 0000-0002-6253-8397