

# Semantyka znaków w adaptacjach filmowych Miasteczka Salem Stephen Kinga

JAKUB RAWSKI

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie

**ABSTRACT.** Rawski Jakub, *Semantyka znaków w adaptacjach filmowych Miasteczka Salem Stephen Kinga* [The Semantics of Signs in Film Adaptations of Stephen King's *Salem's Lot*]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 209–223. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/1.2024.36.45.11>

The article attempts to analyze the film adaptations of Stephen King's *Salem's Lot* directed by Tobe Hooper (1979) and Mikael Salomon (2004) from the perspective of the semiotics of popular culture, with particular emphasis on character creation and the components of the space of the depicted world. The semiotic approach used in the analysis is based on recognizing the primacy of intentions generated by the work and decoded by the recipient, and not reading the intentions of the sender. At the center of the discussion are film signs and an attempt to read the meanings they create. Semiotic analysis makes it possible to demonstrate that various elements related to the creation of characters and the poetics of space carry senses and meanings immanently inscribed in the plot fabric of the text. Film adaptations of one of King's most famous novels, and especially Hooper's film, are far from postmodern games with the recipient. In the two films discussed here, the elements of the semiosphere are clear, which, as specific signs of the film narrative, create semiological chains. It is also important to indicate how these adaptations fit into the cultural tradition of the vampire theme and to what extent new approaches have been introduced in relation to the literary original.

**KEYWORDS:** horror movies, adaptations, vampires, *Salem's Lot*, Tobe Hooper, Mikael Salomon, film semiotics

*Słońce zachodzi, wkrótce oni się przebudzą.  
Taki już jest porządek rzeczy*[1].

*W małym miasteczku zło  
rozprzestrzenia się szybko*[2].

## Cele i wstępne rozpoznania

Celem niniejszego artykułu jest analiza ekranowych adaptacji *Miasteczka Salem* Stephen Kinga (1975) w reżyserii Tobe'a Hoopera (1979) oraz Mikaela Salomona (2004) w perspektywie semiotyki kultury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem znaków filmowych dotyczących kreacji bohaterów oraz składników przestrzeni świata przedstawionego: poszczególnych scen, ujęć, elementów niewerbalnych w komunikacji bohaterów, postaci drugoplanowych lub epizodycznych. Tym samym proces analityczny opiera się na dekodowaniu wskazanych znaków w kontekście głównych elementów filmowej semiosfery wyżej wymienionych dzieł. Adaptację filmową rozumiem jako „ope-

rację translologiczną będącą szczególnym przypadkiem przekładu intersemiotycznego i międzykulturowego”[3].

Analiza semiotyczna będzie opierała się na rozpoznaniu funkcji znaczeń, które istnieją w łańcuchach semiologicznych powiązanych z horrorem, konkretnie z manifestacją oraz wizualizacją wampiryzmu, a uwidocznionych w znakach przestrzeni oraz kreacji postaci *Miasteczka Salem*. Można zaryzykować tezę, że zarówno filmy Hoopera oraz Salomona, jak

[1] Słowa profesora Abronsiusa wypowiedziane w filmie *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers*, reż. Roman Polański, 1967), tłum. M. Ejman.

[2] Hasło na plakatach promujących film *Miasteczko Salem* (*Salem's Lot*, reż. Mikael Salomon, 2004). Ang.: „In a small town, evil spreads quickly”.

[3] M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 183–184.

i powieść Kinga niosą jednakowe przesłanie – wampir stanowi odzwierciedlenie wewnętrznego zła człowieka, prowincja jawi się jako rezerwar nieetycznych postaw oraz niemoralnego postępowania itd. Bardzo wyraźna jest w *Miasteczku Salem* problematyka metafizyczna oraz etyczna. Sygnalizowane elementy utworów, podlegające analizie w niniejszym tekście, pozwalają przybliżyć się do tych zagadnień, jak również wykazać, w jaki sposób zostały one zaprezentowane przez twórców filmowych i w których miejscach dokonali oni konkrety-

zacji miejsc niedookreślenia względem literackiego pierwowzoru[4].

### Stan badań

Obie ekranowe wersje *Miasteczka Salem* były już poddawane analizom w humanistyce i medioznawstwie. Nie pojawiły się jednak takie badania na gruncie polskiego filmoznawstwa oraz kulturoznawstwa, tym samym za konieczne uznano wypełnienie tej luki z racji znaczenia powieści Kinga i jej adaptacji filmowych w kulturze.

Zagadnienia techniki filmowej oraz okoliczności powstawania adaptacji Hoopera znalazły się w orbicie zainteresowań Jessie Horsting[5] oraz Michelle Le Blanc i Colina Odella[6]. Tony Magistrale wskazywał na różnice między powieścią a filmem z 1979 roku[7]. Stacey Abbott pisała o zwampiryzowanych dzieciach także w adaptacji Hoopera[8]. Simon Brown przyglądał się przedstawieniom zła (nadprzyrodzonego oraz ludzkiego) w obu obrazach[9]. Sudhir V. Nikam oraz Rajkiran J. Biraje w analizach powieści Kinga wspierali swoje tezy wizualizacjami konkretnych motywów z filmu Hoopera[10]. Adaptacja Salomona pozostawała jednak na uboczu dociekań badawczych. Spośród wszystkich ekranizacji prozy Kinga obie wersje *Miasteczka Salem* spotkały się ze zdecydowanie mniejszym zainteresowaniem naukowym niż takie filmy jak *Carrie*[11] czy *Lśnienie*[12].

### Założenia metodologiczne

Podjęcie semiotyczne, zastosowane w poniższych analizach, opiera się na założeniu *intentio operis* uznającym prymat intencji generowanych przez dzieło i dekodowanych przez odbiorcę, nie zaś odczytywanie intencji nadawcy, co postulował w interpretacji tekstów kultury Umberto Eco[13]. Pojęcie „tekstu kultury”, używane w artykule, również wyprowadzone zostaje z semiotyki, zarówno bolońskiej (Eco), jak i tartusko-moskiewskiej (Łotman). Tekst kultury to „wszelkie struktury kodowe [...] realizujące określone elementy jednego lub więcej systemu znaków”[14]. W centrum niniejszych rozważań są znaki filmowe oraz próba odczytania znaczeń, które generują.

[4] Świadomie posługuję się tutaj pojęciami wywiedzionymi z teorii estetyki Romana Ingardena, która jest w pewnych kategoriach kompatybilna wobec semiotyki, „choć w innym języku – stawia to samo pytanie: Co sprawia, że wytwory artystyczne mogą pełnić funkcję znaków w wielu historycznie zmiennych językach komunikacji artystycznej?” – A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989, s. 256.

[5] Zob. J. Horsting, *Stephen King at the Movies*, Signet, New York 1986, s. 87–88.

[6] Zob. M. Le Blanc, C. Odells, *Vampire Films*, Pocket Essentials, Harpenden 2008, s. 124–125.

[7] Zob. T. Magistrale, *King of the Miniseries: “Salem’s lot”, “It”, the Stand, “The Shining”, “Storm of the Century”, “Rose Red”, [w:] idem, Hollywood’s Stephen King*, Palgrave Macmillan, New York 2003, s. 173–218.

[8] Zob. S. Abbott, *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*, University of Texas Press, Austin 2007, s. 92.

[9] Zob. S. Brown, *Stephen King’s Vampire Kingdom: Supernatural Evil and Human Evil in TV Adaptations of „Salem’s Lot” (1979, 2004)*, „Horror Studies” 2017, t. 8, nr 2, s. 223–240.

[10] Zob. S.V. Nikam, R.J. Biraje, *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King’s “Salem’s Lot”*, „Infokara Research” 2019, t. 8, nr 11, s. 41–42.

[11] *Carrie* (*Carrie*, reż. Brian De Palma, 1976).

[12] *Lśnienie* (*The Shining*, reż. Stanley Kubrick, 1980).

[13] Zob. U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.

[14] S. Żółkiewski, *Teksty kultury. Studia*, PWN, Warszawa 1988, s. 23.

Z racji specyfiki filmu jako sztuki polimedialnej, a tym samym polisemiotycznej, w funkcji znaku występują elementy audialne, czyli słowo i dźwięk, oraz wizualne, gdyż przede wszystkim[15] posługuje się on obrazami. Jerzy Płażewski stwierdza:

System językowy filmu [...] operuje obrazem wizualno-dźwiękowym, jak język mówiony słowem [...]. Ale ten filmowy znak pośredniczący posiada zdecydowanie najmniej umowy charakter, jest w swej istocie najbliższej rzeczywistości samej. Jego sugestywność opiera się na analogii do rzeczywistości fizycznej. Obraz nie przemawia, obraz pokazuje[16].

W rozumieniu semiotycznym: „W dziele filmowym [...] wszelkie zjawiska świata materialnego przemieniają się w znaki. W dziele filmowym tworzywem jest rzecz przekształcona w znak”[17]. Uogólniając, w filmie odbiorca ma do czynienia z wielotworzywowym i relacyjnym charakterem znaków oraz pojawiają się w nim fakultatywne i konwencjonalne reguły łączenia (zasady montażu, gatunki filmowe)[18]. Znaki filmowe, z wyjątkiem werbalizowanych, przynależą do znaków ikonicznych, a więc ich istotną cechą jest umotywowanie rozumiane jako przyjęcie postawy semantycznej odbiorcy, który rozpoznaje je na podstawie ich zewnętrznej postaci[19]. Ważne wydaje się również przypomnienie stanowiska Jurija Łotmana, który stwierdzał, iż: „znaczenie filmowe – to znaczenie wyrażone środkami języka filmowego i poza tym językiem niemożliwe. Znaczenie filmowe powstaje w wyniku swobodnego, właściwego tylko kinu zespolenia elementów semiotycznych”[20].

Dla holistycznego ukazania heterogeniczności znaków przynależnych do imaginarium filmowych adaptacji *Miasteczka Salem* za istotne uznano przeprowadzenie kontekstualizacji, przywołanie innych utworów pochodzących z różnych rejestrów medialnych, w których pojawiają się analogiczne wątki oraz motywy. Na potrzeby, sygnalizowanej powyżej, analizy semiotycznej należy przywołać słowa Łotmana, który wskazywał, że znaczenie powstaje w korelacji tekstu jako systemu znaków wobec innego tekstu:

Istoty każdego z elementów treści nie da się wykryć bez odniesienia do innych elementów. Nie może stać się treścią fakt, który nie może być z czymkolwiek zestawiony i który nie włącza się w żadną z klas. Z tego wynika, że znaczenie powstaje w tych wypadkach, kiedy posiadamy co najmniej dwa różne ciągi-struktury oraz mamy możliwość przekodowania jednego z tych systemów na inny[21].

Eco zaznaczał, że w interpretacji dochodzi do odkrycia „głębokich struktur semantycznych, nie ujawniających się na powierzchni tekstu, lecz stworzonych przez czytelnika na prawach hipotez, jako klucz do pełnej aktualizacji tekstu”[22].

### Znaczenie i miejsce *Miasteczka Salem* w kulturze popularnej

*Miasteczko Salem*, z pewnością jedna z najsłynniejszych powieści Kinga, ukazało się w 1975 roku. Było to drugie dzieło pisarza, po głośnym debiucie, czyli powieści *Carrie* (1975), która niemal od razu została zaadaptowana przez kino; już po roku film wszedł na ekrany i cieszył się dużą popularnością zarówno wśród widzów, jak i krytyków[23]. Podobnie

[15] Taka też przecież była geneza filmu jako rodzaju sztuki.

[16] J. Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 18.

[17] B. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 144.

[18] Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 35.

[19] Zob. H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław [etc.] 1980, s. 115.

[20] Zob. J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 99.

[21] J.M. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 1, s. 230.

[22] U. Eco, *Lector in fabula...*, s. 93.

[23] Zob. *Carrie* (*Carrie*, reż. Brian De Palma, 1976). Odtwórczynie głównych ról, Sissy Spacek i Piper Laurie, były nominowane do Oscara.

było z *Miasteczkiem Salem*. Adaptacja filmowa ukazała się w 1979 roku, w reżyserii Hoopera. W 2004 roku na ekranach telewizorów pojawia się dwuodcinkowe *Miasteczko Salem* Salomona. Produkcje te zostały przygotowane na rynek amerykański jako miniseriale, chociaż na gruncie europejskim są znane przede wszystkim jako dzieła filmowe.

Adaptacja Hoopera jest wierniejsza literackiemu pierwowzorowi, tymczasem u Salomona to, co u Kinga było sugerowane, zostało wypowiedziane. Konkretyzacja wizualna nie musi

stanowić jednakże mankamentu, co sugerują niektórzy badacze<sup>[24]</sup>. Obie adaptacje filmowe zyskały dużą popularność wśród odbiorców kultury popularnej<sup>[25]</sup>, a milcząca kreacja wampira w dziele Hoopera wyróżniała się na tle głośnych horrorów wampirycznych lat 70.<sup>[26]</sup> *Miasteczko Salem* do dzisiaj rezonuje w sferze kultury popularnej, o czym świadczą chociażby liczne nawiązania do niego w serialu *Nocna msza* Mike'a Flanagana (2021)<sup>[27]</sup>.

Głównym bohaterem powieści Kinga jest pisarz, Ben Mears. Po latach powraca do miasteczka swojej młodości Jeruzalem, zwanego też Salem. Miejscowość wkrótce zostaje opanowana przez wampira, Kurta Barlowa, a protagonista podejmuje z nim walkę. Utwór stanowi literacką grę z *Draculą* Brama Stokera (1897)<sup>[28]</sup>. Do tej intencjonalnej strategii fabularnej przyznał się autor<sup>[29]</sup>. Błędem poznawczym byłoby jednak stwierdzenie, że King dokonał jedynie renarracji. Nowatorstwo *Miasteczka Salem* opierało się również na reinterpretacji powieści Stokera, na przemieszczeniu topograficznym – wampir przybywa nie do wielkiej metropolii, lecz do prowincjonalnego miasta. Ujęcie zła również było pionierskie w kulturze popularnej w semiosferze krwiopijców. Wampir został przedstawiony jako lustro podłości tkwiących w ludziach:

kiedy pojawia się zło, jego nadejście wydaje się czymś od dawna przepowiedzianym, słodkim i uspokajającym, zupełnie jakby miasto wiedziało, pod jaką tym razem postacią zjawi się ów nieproszony gość. Miasto ma również swoje tajemnice i dobrze ich strzeże. O wielu z nich ludzie nie mają najmniejszego pojęcia<sup>[30]</sup>.

Bogactwo znaczeń *Miasteczka Salem*, rozmaicie dekodowanych metodologicznie, generuje wielość rozwiązań oraz możliwości interpretacyjnych<sup>[31]</sup>.

Diegeza obu adaptacji filmowych koncertuje się wokół zagarnięcia peryferyjnej miejscowości przez wampira oraz walki z nim. Chociaż w obu tekstach audiowizualnych pojawiają się *differencia*, szczególnie w aspekcie kompozycyjnym, jak również w aspekcie kreacji postaci, to jednak w głównej tematyce oraz problematyce nie róż-

[24] Zob. R. Ziębiński, *Stephen King. Instrukcja obsługi*, Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o., Warszawa 2019, s. 64–65.

[25] Zob. ibidem, s. 61–62, 65.

[26] Zob. L. Rogak, *Życie i czasy Stephena Kinga*, tłum. R. Ziębiński, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2014, s. 155–156.

[27] Zob. M. Restaino, *From New England With Love: The Influences of Stephen King & the American Northeast on MIDNIGHT MASS*, Fangoria, 2.11.2021, <https://www.fangoria.com/original/from-new-england-with-love-stephen-king-northeast-midnight-mass/> (dostęp: 23.12.2022).

[28] Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 226; K. Kaczor, *Od Draculi do Lestata. Portrety wampira*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1998, s. 34–38; R. Lidston, „*Dracula*” and „*Salem's Lot*”: *Why the Monsters Won't Die*, „West Virginia University Philological Papers” 1982, t. 28, s. 70–78; J.S. Sanders, *Closure and Power in „Salem's Lot”*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 1999, t. 10, s. 145.

[29] Zob. S. King, *Danse Macabre*, tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Prószyński Media, Warszawa 2009, s. 46–48; idem, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, tłum. P. Braiter, Prószyński Media, Warszawa 2014, s. 177; R. Ziębiński, op. cit., s. 57–58.

[30] S. King, *Miasteczko Salem*, tłum. A. Nankiewicz, Prószyński Media, Warszawa 2012, s. 267.

[31] Zob. J. Rawski, *Kierunki interpretacji motywu wampira w wybranych tekstach kultury od XIX do XXI wieku (rekonesans)*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2021, nr 1, s. 42–43.

nią się od powieści. Warto pamiętać, że w przypadku filmów „do diegezy zaliczamy także te zdarzenia, które należą do historii (zakładamy, że się wydarzyły), a które nie zostały pokazane na ekranie”[32]. Tym samym przy każdej percepcji filmu, podobnie jak tekstu literackiego, konieczna jest konkretyzacja odbiorcza.

Powieść Kinga stanowi jeden z fundamentalnych utworów kultury popularnej[33]. Pisarz nawiązał w niej do produktów kultury masowej[34] (kultura popularna i masowa nie powinny być traktowane synonimicznie[35]), jakimi są figurki potworów, będące zabawkami dla dzieci. Mark Petrie za pomocą krzyża wyciągniętego z jednej z nich odstrasza swojego zwampiryzowanego kolegę, Danny'ego Glicka:

plastikowe monstrum wędrowało przez plastikowy cmentarz; na jednym z nagrobków był kształt krzyża. Nie myśląc, co robi [...], odłamał krzyż, zacisnął go w dłoń [...]. Mark zamachnął się rozpaczliwie ściskany w dłoń, plastikowym krzyżem i przycisnął go do policzka Danny'ego[36].

Magdalena Kamińska stwierdza, że tą sceną King złożył hołd dla *action figures*[37].

Z pewnością powieść amerykańskiego pisarza wpisała się w utrwalenie motywu złego miasteczka. W przypadku tekstów wampirycznych zastosowana u Kinga topografia stanowiła *novum*, ponieważ do tej pory miejscem opanowywanym przez wampira była metropolia, jak Londyn w *Draculi* Stokera. Oczywiście motyw miasteczka zaatakowanego przez złe siły pojawia się w kulturze już wcześniej, np. w *Koszmarze w Dunwich* Howarda Phillipsa Lovecrafta (1928)[38]. To jednak w *Miasteczku Salem* mieszkańcy prowincji skrywają mroczne tajemnice, natomiast przybycie demona stanowi emanację oraz odbicie zła tkwiącego wewnątrz nich samych, jakby Barlow stanowił *signifiant* dla ludności Salem będących *signifié*.

W późniejszej twórczości Kinga pojawiają się również inne miejscowości, w których manifestuje się zło, a mieszkańcy, zazwyczaj naznaczeni różnorodnie warunkowaną odmiernością, stają do walki z nim. Wystarczy wspomnieć takie miasteczka, jak: Castle Rock z *Cujo* (1981),

Ludlow z *Smętarza dla zwierzaków* (1983), Derry z *To* (1986) czy Chester's Mill z *Pod kopułą* (2009). Notabene, negatywny obraz prowincji, motyw peryferii pełnej tajemnic jest często eksploatowany we współczesnych serialach streamingowych[39]. W tym względzie powieść Kinga stanowiła zapowiedź takiego sposobu obrazowania.

[32] D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014, s. 561.

[33] Kulturę popularną rozumiem jako tę, której treści „są łatwe w odbiorze, często bardzo skonwencjonalizowane, oraz które zawierają wyraźne elementy rozrywkowe i tym samym przyciągają liczną publiczność”, M. Golka, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 146.

[34] Kulturę masową rozumiem jako tę, której głównym celem jest „produkcja dla rynku masowego, stąd wynika standaryzacja jej produktów”, T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 134.

[35] Teksty kultury popularnej są tekstami kultury w klasycznym rozumieniu semiotycznym, natomiast wytwory kultury masowej są standardowe, zglobalizowane, realizują funkcję użytkową, jak zabawki czy Coca-Cola. Na ten temat również zob. M. Juza, *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, [w:] *Oblicza nowych mediów*, red. A. Ogonowska, Oficyna Wydawnicza Text, Kraków 2011, s. 11–30. Co ciekawe, niektórzy semiotycy, jak Roland Barthes, traktowali synonimicznie kulturę masową i popularną, zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

[36] S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 303.

[37] M. Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016, s. 70.

[38] Szerzej na ten temat przestrzeni w prozie Lovecrafta zob. D. Misterek, *Tam, gdzie czyha Cthulhu. O przestrzeni naznaczonej w prozie H.P. Lovecrafta*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999.

[39] Głównie produkcji Netflix, zob. np. *Broadchurch* (2013–2017), *Stranger Things* (2016–2022), *Las* (2017), *Czarny punkt* (2017–2019), *Dark*

*Miasteczko Salem*, podobnie jak jego adaptacje filmowe, przynależy do kultury popularnej, o czym wspominano powyżej. Jednakże, co należy podkreślić, utwór ten poszerza poetykę tego typu kultury, głównie poprzez swoją intertekstualność oraz innowacyjne ujęcie symboliki wampira[40]. King odwołał się nie tylko do prozy Stokera (w schemacie fabularnym), ale również, w postaci mott do każdej z trzech części powieści, wprowadził cytaty z poezji: Jorgosa Seferisa[41], Wallace'a Stevensa[42], Boba Dylana[43], Edgara Allana Poe'go[44] czy prozy Shirley Jackson[45]; zagadnienie to wymaga jednak osobnego opracowania. Znaki, jak wskazuje Eco, służą do „wskazywania przedmiotów i stanów świata, wydawania rozkazów, wyrażania pragnień, wywoływania namiętności, mówienia o innych znakach, a niekiedy – do wytworzenia tej mieszanki wiedzy i rozkoszy, która bywa nazywana przyjemnością estetyczną”[46]. Takich znaków dostarcza odbiorcy *Miasteczko Salem*, dzięki swojej różnorodności, a przede wszystkim – filmowym konkretyzacji oraz reinterpretacji.

(2017–2020), *Riverdale* (2017–2022). Oczywiście w materii serialowej pierwszeństwo w tego typu realizacji artystycznej, jeżeli chodzi o zaprezentowanie prowincji, należy do Davida Lyncha i jego *Miasteczka Twin Peaks* (1990).

[40] Wampir jako odzwierciedlenie zła tkwiącego w człowieku.

[41] Zob. S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 5, 217, 515.

[42] Zob. ibidem, s. 217.

[43] Zob. ibidem, s. 383.

[44] Zob. ibidem.

[45] Zob. ibidem, s. 19.

[46] U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, tłum. J. Wąjs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 327.

[47] Zob. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers*, reż. Roman Polański, 1967).

[48] Zob. *30 dni mroku* (*30 Days of Night*, reż. David Slade, 2007).

[49] Zob. *Nocna msza* (*Midnight Mass*, reż. Mike Flanagan, 2021).

## Postacie

W literackim pierwowzorze Richard Straker to asystent i pośrednik wampira, Kurta Barlowa. W kulturowych realizacjach toposu nieumarłego często pojawiała się taka postać – ludzkiego pomocnika demona. Tym samym Straker ewokuje R.M. Renfielda i transylwańskich Romów z *Draculi* Stokera (1897) czy Håkana Bengtssona z *Wpuść mnie* Johna Ajvidego Lindqvista (2004). Warto wspomnieć, że figura czeladnika wampira była rozmaicie motywowana, jej pobudki nie zawsze były znane czy oczywiste, jak Kukola z *Nieustraszonych pogromców wampirów* Romana Polańskiego (1967)[47]. W innych przypadkach chodziło o pragnienie przemiany w krwiopijcę, żeby przypomnieć Nieznajomego z *30 dni mroku* Davida Slade'a (2007)[48], albo konieczność wypełnienia ważnej misji, co zostało zaprezentowane w kreacji księdza Paula Hilla w przywoływanym powyżej serialu *Nocna msza* Flanagan (2021)[49]. W filmie Hoopera Strakera zagrał brytyjski aktor, James Mason. Interesująco oddał charakter oraz groźny status tej postaci za pomocą gry twarzą. Mimika ekranowego Strakera zasługuje na uwagę, być może bardziej niż jego słowa oraz działania. Niewerbalne elementy znakowe wizualizacji tej postaci, takie jak: wpatrywanie się w mieszkańców Salem przez okno antykwariatu, pojedynek spojrzeń z Mearsem przed Domem Marstenów czy liczne ujęcia twarzy kadrowanej w zbliżeniu, na której maluje się smutek czy też beznadzieja, powodują, że w filmie Hoopera postać ta, chociaż negatywna, wykazuje odruchy świadczące o świadomości własnego tragicznego położenia czy też nieetyczności postępowania. Tym samym Straker w pierwszej adaptacji *Miasteczka Salem* jawi się jako postać ambiwalentna. Ambivalencję tę można jednak uchwycić wyłącznie w elementach niewerbalnych oraz sposobie kadrowania.

Odmienne przez reżyserów została potraktowana postać księdza Donalda Callahana. Katolicki kapłan w pierwszej adaptacji powieści, u Hoopera, jest postacią epizodyczną, pojawia się w zaledwie kilku sekwencjach. Jego wątek urywa się w momencie zwampiryzowania

przez Barlowa w scenie, gdy duchowny ratuje życie Markowi Petriemu. Tymczasem w filmie z 2004 roku Callahan jest bohaterem skrętnie wpisanym w fabułę. Ta postać pojawia się na początku i na końcu opowieści, podobnie jak pomarańczowa czapka z daszkiem. Widz obserwuje Callahana w sekwencji rozpoczynającej (prologu) oraz finałowej. Salomon przyjął narrację opartą na retrospekcji. W jego adaptacji Mears i Petrie nie udają się do Ameryki Południowej (jak to ma miejsce u Hoopera), uciekając przed wampirami z Salem, ale pozostają w Stanach Zjednoczonych i poszukują Callahana. Film rozpoczyna się od nieudanej próby zabicia księdza przez Mearsa, po czym obaj trafiają do szpitala, a pisarz opowiada historię pielęgniarzowi. Kapłan stał się pomocnikiem Barlowa w miejsce Strakera, gdy ten został zamordowany przez Petriego. Po anihilacji głównego krwiopijcy Callahan zaczął przewodzić pozostałym w Salem nieumarłym, co jest interesującym poszerzeniem semantycznym figury kapłana – duchowny prowadzi społeczność, jest dla wiernych powiernikiem oraz ostoją. W filmie z 2004 roku ta społeczność to wspólnota wampirów. Postać księdza została dookreślona przez Salomona w aspekcie homoseksualnej tożsamości. W scenie duchowego pojedynku księdza i Barlowa, gdy stawką jest wiara Callahana, demon mówi: „Wyznaj, gdzie zblądziłeś. [...] Klerycy albo chłopcy? Wiesz, że nie pójdziesz do nieba”[50].

Matt Burke, dawny nauczyciel Mearsa, którego ten odwiedza zaraz po przyjeździe do miasteczka, nadal pracuje w szkole. Ów wątek jest analogiczny w obu filmach. W adaptacji z 2004 roku Salomon skonkretyzował miejsce pozostawione, jak się wydaje, przez Kinga na uzupełnienie odbiorcze. Burke mieszka sam w dużym domu, niewiele wiadomo o jego życiu prywatnym, nie pojawia się żadna informacja na temat związków czy relacji, w których by uczestniczył. Tę przestrzeń osobistą pedagoga Salomon dookreślił, dopisując nauczycielowi homoseksualną tożsamość. Na początku filmowej opowieści Mears informuje w ekspozycji, że w przypadku Burke’a „tolerowano jego

odmienność pod warunkiem, że nie propagował jej w szkole”[51]. Konkretyzacja następuje w trakcie nocnej wizyty zwampiryzowanego Mike’a Ryersona, który mówi do Burke’a: „Wiem, po co mnie zaprosiłeś. [...] Czułem, jak na mnie patrzysz. [...] Nie chcesz mnie dotknąć choć raz?”[52]. Homoseksualizm i wampiryzm, jak zauważa Maria Janion, od opublikowania *Wampira* Johna Williama Polidoriego (1819) „pozostaną, [...] w nierozzerwalnym związku, aż po uzyskanie pełnego wyrazu w powieściach Anne Rice”[53], jednak w *Miasteczku Salem* Salomona taka kontaminacja nie następuje; ani Burke, ani Callahan nie będą realizowali motywu homoseksualnego wampira. Demoniczne dziedzictwo nie spełni funkcji emancypacyjnej. Ksiądz, gdy zostanie ludzkim pomocnikiem Barlowa, zamorduje Burke’a w szpitalu, zatem nauczyciel nie stanie się krwiopijcą[54]. Sugerowany u Kinga homoseksualizm Burke’a i Callahana został zaprezentowany w adaptacji Salomona.

[50] *Miasteczko Salem (Salem's Lot)*, reż. Mikael Salomon, 2004), tłum. A. Wichlińska-Kacprzak.

[51] Ibidem.

[52] Ibidem.

[53] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008, s. 174.

[54] Notabene, w powieści Kinga pojawia się gej, George Middler, pracownik sklepu z narzędziami. W adaptacjach filmowych ten bohater jednak nie występuje. Pisarz posłużył się w jego przypadku krzywdzącym stereotypem, utożsamiając homoseksualizm z pedofilią, zob. S. Eads, *The Vampire George Middler: Selling the Monstrous in 'Salem's Lot'*, „The Journal of Popular Culture” 2010, t. 43, nr 1, s. 78–96. Middler, przemieniony w wampira, „zjawił się z wizytą u kilku spośród dokonujących zawsze u niego zakupów chłopców, zwykle przyglądających mu się spod oka albo z domyślnym uśmiechem na ustach; wreszcie mógł zrealizować swoje najbardziej mroczne fantazje”, S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 511. Problematyka homofobii w dziełach Kinga była już poruszana, zob. D. Keesey, „The Face of Mr. Flip”: *Homophobia in the Horror of Stephen King*, [w:] *The Dark Descent: Essays Defining Stephen King's Horror-scape*, red. T. Magistrale, Bloomsbury Academic, New York 1992, s. 187–201.

Mark Petrie, nastolatek, konsument kultury popularnej, który jako jeden z pierwszych domyśli się, że miasto zostało zaatakowane przez wampiry, jest znakiem pomocnika protagony, niczym Alfred dla profesora Abronsiusa w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* Polańskiego lub John Seward dla Abrahama van Helsinga w *Draculi* Stokera. Interesująco semiotycznie przedstawia się scena w filmowej narracji Salomona, gdy chłopiec po ucieczce z Domu Marstenów przychodzi porozmawiać z Mearsem [55]. W scenie, w której Mark przybywa do pensjonatu Evy Miller i prosi ją, by obudziła Bena Mearsa, pojawia się ujęcie bohatera w czasie, gdy właścicielka hotelu poszła do pokoju pisarza, a on stoi sam w kuchni. Następuje zbliżenie kamery na patelnię z przypalającymi się kiełbaskami, wyraźnie słycać dźwięk smażenia, a w tle tykanie zegara oraz bicie serca. W kolejnym ujęciu pojawia się przejście brzmieniowe, cięcie montażowe, widać kran, z którego cieknie woda, i rozlega się uporczywy dźwięk kapania. Niezmiennie słyszalne jest bicie serca. Następnie widać w planie amerykańskim Marka, przed nim stół, na którego blacie z tostera nagle wyskakują przypalone grzanki. Są to polimedialne znaki, których *signifié* komunikuje, iż jest za późno, by uratować miasteczko przed zwycięstwem epidemii wampiryzmu. Przypalone kiełbaski i grzanki, czyli pożywienie ludzi, nie nadają się do spożycia; kapiąca woda komunikuje upływający czas. Te znaki ukazują tragiczne położenie człowieka w starciu z krwiopicjami. Pole semantyczne omawianej sceny pogłębia fakt, że rozgrywa

się ona wcześniej rano, a więc w czasie solarnym, który nie sprzyja wampirom, a stanowi dla nich realne zagrożenie. Świt stanowi utracony w tekstach kultury znak zwycięstwa nad krwiopicjami, jego zapowiedź albo moment, w którym bohaterowie mogą zebrać siły do walki z demonami [56]. Semantyka poranka w *Miasteczku Salem* Salomona zostaje w tej scenie zdekonstruowana, promienie słoneczne nie przynoszą nadziei, ale są zapowiedzią klęski, niczym w wierszu George'a Gordona Lorda Byrona: „świt nadchodził,/ Odchodził, wracał, nie przynosząc dnia” [57]. Nie są to jednak typowe dla kina postmodernistycznego, spod znaku Quentina Tarantina czy Davida Lyncha, gry z widzem, w którym to, co widać na ekranie, nie jest tożsame z tym, co znaczy, gdy *signifiant* nie pokrywa się z *signifié*. W omawianym przypadku odbiorca ma raczej do czynienia z odmiennym potraktowaniem semantyki, poszerzeniem jej pola przez zastosowanie przeciwstawienia, dostosowanym do całościowej wymowy dzieła. U Salomona następuje niuansowanie pewnych znaczeń, odwrócenie ich w kontekście wampiryzmu, co prowadzi do nowych ujęć w kontekście prezentowania wpływu krwiopicjów na postępowanie człowieka.

Odmienny porządek znaczeń w nowszej adaptacji uwidacznia się również w scenie rozmowy telefonicznej szeryfa Parkinsa Gillespiego z córką, prowadzonej w radiowozie w nocy. W tle słycać ujadanie psów i dźwięk tłuczonego szkła. Te brzmienia powinny wzbudzić czujność w policjancie. Widz oczekiwałby, że szeryf wysiadzie z samochodu i podąży tropem niepokojących dźwięków, tymczasem tak się nie dzieje. Scena urywa się w momencie, gdy córka Gillespiego prosi go, by nie zwlekał za długo z przyjazdem do niej na Florydę i poznał wnuka, a policjant nie opuszcza radiowozu. Widoczna jest dychotomia życie – śmierć: Salem, pełne zagrożeń, opanowane przez wampiry, któremu nikt ani nic nie zdoła już pomóc, tymczasem w południowym stanie USA potomkini szeryfa urodziła dziecko, znak istnienia, bytu, przedłużenia rodu w sensie mikro, a w sensie

[55] Ten motyw ewokuje topos chłopca i starca, zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, „Universitas”, Kraków 2009, s. 107–110.

[56] Zob. np. *Dracula* (reż. Francis Ford Coppola, 1992); *Od zmierzchu do świtu* (*From Dusk Till Dawn*, reż. Robert Rodriguez, 1996); *Postrach nocy* (*Fright Night*, reż. Craig Gillespie, 2011). Przykładów można by mnożyć.

[57] G.G. Lord Byron, *Ciemność*, tłum. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 2022, nr 9–10, s. 235.



makro – całego gatunku ludzkiego. Uwidacznia się również opozycja światło – ciemność: słoneczna Floryda *versus* nocne Salem.

Eva Miller, wdowa i właścicielka pensjonatu, w którym zatrzymał się Mears, w filmowej adaptacji Salomona od lat kocha się z wzajemnością w Edzie Weaselu Craigu, pomagającym jej w prowadzeniu hotelu[58]. Postanawiają wziąć ślub. W dniu ceremonii bohaterka siedzi sama w kościele w świetle lamp oraz świec. Przemieniony w wampira Ed stoi w cieniu i mówi, że wszystko się zmieniło, następnie prosi Evę o dołączenie do niego. Ta gra znakami światła oraz mroku w kontekście zaślubin niesie podwójne znaczenie. Oczywiście operowanie światłem i cieniem ewokuje podział na dobro i zło, natomiast sam fakt zaślubin, do których musi dojść przez śmierć – Ed po wyjściu z kościoła wbija kły w szyję kobiety, wpisuje się w typowy aspekt wampirycznej miłości niemożliwej do zrealizowania w ludzkim życiu, ponieważ

kiedy wampir pokocha, jego ofiara musi umrzeć: tylko w taki sposób mogą stać się jednością. Ruch w drugą stronę – ku życiu – jest niemożliwy. Śmierć – koniec ziemskiej egzystencji, ziemskiej miłości [...] staje się więc początkiem, momentem, w którym zaczyna się miłość nieśmiertelna[59].

Postać bezpośrednio odpowiedzialną za sprowadzenie do Salem Strakera, a tym samym Barlowa, jest Larry Crockett, miejscowy agent nieruchomości. To on zaprosił demona, wpuścił go do miejscowości. Crockett wprost przyznaje się do tego w filmie Salomona, w scenie, gdy zdenerwowany policjant przydusza go, by ten wyjawiał genę przybycia Strakera. Na pytanie, dlaczego to przedsiębiorca musiał kupić Dom Marstenów, Crockett odpowiada: „Straker mówił, że nie może wkupić się do miasta, trzeba go zaprosić”[60]. Działania agenta nieruchomości są znakiem chciwości, chęci zysku, co szczególnie uwypuklone zostało w adaptacji filmowej Salomona. Podobnie jak seksualność jego córki, rozbudzonej przez wampiryczną przemianę. Crockett, chociaż krwiopijcą zostaje stosunkowo późno, realizuje tak jak inni mieszkańcy Salem swoje złe intencje, które w jego przypadku dotyczą nieuczciwego pomnażania majątku.

Można go zatem postrzegać metaforycznie jako wampira, zanim stał się nim dosłownie. Crockett jest kapitalistą, ekonomicznym wampirem, zgodnie z rozpoznaniem Karola Marksa z *Kapitału* (1867): „Kapitał jest pracą umarłą, która jak wampir ożywia się tylko wtedy, gdy wysysa żywą pracę, a tym więcej nabiera życia, im więcej jej wysysie”[61]. Jeżeli te słowa niemieckiego filozofa zastosować do posunięć Crocketta, okazuje się, że celnie je charakteryzują. Kapitał, którego pomnażaniem zajmuje się przedsiębiorca, wzrasta szczególnie dzięki działaniom biznesowym z Strakerem i Barlowem – „nabiera życia”, gdy wampir zacznie wysysać krew z mieszkańców Salem.

Kurt Barlow, w adaptacji Hoopera grany przez Reggiego Naldera, przypomina hrabiego Orloka z filmu Friedricha Wilhelma Murnaua[62] – łysa głowa, odstające uszy, długie paznokcie ewokują wizerunek wampira znany z kina niemieckiego ekspresjonizmu, który stał się rozpoznawalnym w semiosferze kultury popularnej znakiem krwiopijcy. Otwarte pozostaje pytanie, czy ten zabieg kreacyjny, zastosowany

[58] W powieści Kinga nie ma informacji na temat zaślubin Ewy i Eda. Narrator informuje jedynie, że byli dawniej kochankami, a po przemianie w wampiry, gdy Mears odnajduje kryjówkę Barlowa, widać, że „Przed trumną i wokół niej leżały ciała ludzi, których Ben znał i z którymi mieszkał pod jednym dachem: Ewy Miller, a obok niej Weasela Craiga”, S. King, *Miasteczko Salem...*, s. 502.

[59] A. Gemra, op. cit., s. 148–149.

[60] *Miasteczko Salem (Salem's Lot)*, reż. Mikael Salomon, 2004), tłum. A. Wichlińska-Kacprzak.

[61] K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, ks. 1, *Proces wytwarzania kapitału*, tłum. H. Lauer et al., Hachette Polska, Warszawa 2010, s. 332. Na temat problematyki kapitalizmu oraz konsumpcji w *Miasteczku Salem*, zob. G.N. Bauer, „Christ, what a dead little place”: *Compulsive Consumption in Stephen King's 'Salem's Lot*, „Studies in Gothic Fiction” 2015, t. 4, nr 1/2, s. 18–29.

[62] W roli wampira wystąpił Max Schreck, zob. *Nosferatu. Symfonia grozy (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens)*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).

przez Hoopera, był mniej lub bardziej intencjonalny. Jakkolwiek jest, wskazany aspekt potwierdza tezę Noëla Carrola, iż „Horror zwraca się ku samemu sobie, wykazuje silne tendencje refleksywne, [...] Rzuca się w oczy zwłaszcza jego manifestacyjna intertekstualność”[63].

Z kolei w adaptacji *Miasteczka Salem* w reżyserii Salomona rysy Barlowa przyjął Rutger Hauer[64]. Barlow Hoopera przez cały film nie wypowiada ani jednego słowa, tymczasem Barlow Salomona jest zdecydowanie bardziej upersonifikowany, podejmuje dialogi ze swoimi ofiarami, wędruje ulicami miasteczka. W obu przypadkach jednak główny wampir to uwspółcześniony Dracula, przeniesiony z metropolii na peryferie, ulokowany w miejscu, które emanuje złem w skali mikro (Dom Marstenów) oraz makro (Salem), co pozostaje w zgodzie z wymową powieści Kinga w jej sferze aksjologicznej.

Ważne wydaje się podkreślenie, że w adaptacji Hoopera został zastosowany głównie montaż ciągły, który sprzyja utrzymaniu linearności fa-

buły, a tym samym chronologiczności zdarzeń. Retrospekcje, np. z biografii Mearsa, zostają opowiedziane przez bohaterów, nie zaś ukazane na ekranie. Zakończenie filmu wskazuje na kompozycję otwartą, pozwala domniemywać, że bohaterowie nadal będą prowadzić walkę z wampirami. Tymczasem w *Miasteczku Salem* Salomona, jak zaznaczono powyżej, z racji przyjętej kompozycji klamrowej, cała historia powrotu Mearsa do miejscowości oraz opanowywania jej przez krwiopijców została zaprezentowana w formie retrospekcji. W strukturze ujęć główny bohater zapoczął snuć opowieść pielęgniarzowi w szpitalu (dominują półzblżenia), do którego trafił po próbie zamordowania Callahana. Po czym następuje cięcie montażowe i kolejne ujęcie, jakim jest przyjazd do Salem po latach, co stanowi początek retrospekcji. Powrót do „teraźniejszości” w ostatnich scenach filmu, ukazujących kres opowieści, a zarazem życia Mearsa oraz uduszenie Callahana przez Petriego, tworzy kompozycję zamkniętą. W *Miasteczku Salem* Salomona pojawia się również kamera subiektywna w ujęciach głównego bohatera, wpisująca się w kategorię fokalizacji wewnętrznej[65], a konkretnie narratywizacji[66]. W scenie zamknięcia w areszcie, gdy Mears rozmawia z przemieniającym się w wampira Floydem Tibbitsem, jak również w ujęciu anihilacji Barlowa przez pisarza pojawia się „zbliżenie perspektywy narracyjnej do perspektywy bohatera przez zawężenie pola wizualnego do zasięgu wzroku postaci”[67], odbiorca „ma wrażenie bycia częścią przedstawianego na ekranie świata i uczestniczy w akcji filmu”[68].

### Przestrzenie

Należy zwrócić uwagę na główny toponim pojawiający się w tytule powieści i filmów, wokół którego zorganizowana jest fabuła tych tekstów kultury, czyli miasteczko Salem. Semantyka nazwy ewokuje autentyczne Salem w stanie Massachusetts w Nowej Anglii, w którym odbył się słynny proces czarownic w 1692 roku. King nie jest pierwszym autorem wykorzystującym mityczne, legendarne i folklorystyczne dziedzictwo tego regionu[69].

[63] N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 350.

[64] Notabene, holenderski aktor zagrał wampira, Lothosa, we wcześniejszym, od *Miasteczka Salem* Salomona, filmie *Buffy – postrach wampirów* (*Buffy the Vampire Slayer*, reż. Fran Rubel Kuzui, 1992). Z kolei później wcielił się w tytułowego bohatera obrazu *Dracula III: dziedzictwo* (*Dracula III: Legacy*, reż. Patrick Lussier, 2005); następnie wystąpił jako pogromca wampirów, Abraham van Helsing, zob. *Dracula 3D* (*Dracula 3D*, reż. Dario Argento, 2012). W świetle przytoczonych tytułów wyraźnie widać, że motyw wampiryczny w dorobku aktorskim Hauera odegrał istotną rolę.

[65] Zob. R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019, s. 89.

[66] Zob. ibidem, s. 91.

[67] Ibidem, s. 90.

[68] J.V. Mascelli, *5 tajników warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. T. Szafrński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007, s. 24.

[69] Zob. K. Kwaśna, „*American nightmare*”, czyli nawiedzone domy i ciche przedmieścia,

Oczywiście tytuł i towarzyszące mu reminiscencje historyczne oraz kulturowe wydają się klarowne, natomiast konieczne jest zaznaczenie, iż w powieści oraz w jej adaptacjach toponim określa przestrzeń, w której istotną funkcję pełnią miejsca na nią się składające, ją tworzące. Do najistotniejszych w tkance fabularnej omawianych utworów należą: pokój dziecięcy, cmentarz oraz Dom Marstenów. Niebagatelną rolę w budowaniu atmosfery grozy odgrywa również przyroda, a przede wszystkim Księżyc.

Tytułowa miejscowość, peryferyjna, oddalona od metropolii, jest idealną lokalizacją dla figur zła, reprezentowanych kolejno przez małżeństwo Marstenów, Strakera, Barlowa oraz pozostałych mieszkańców. Pozytywni bohaterowie są znakami dobra, nie powstrzymają jednak tragedii, nie zapobiegają rozprzestrzenianiu się pandemii wampiryzmu. Miejscowość przypomina kłaczę, które „nie zaczyna się i nie kończy jest zawsze pośrodku, pomiędzy rzeczami, między-bycie, intermezzo”[70]. Nie da się jej opuścić. Zgodnie z rozpoznaniem Eco, w przestrzeni kłacza „każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłaczę jest potencjalnie nieskończone”[71]. Pozytywni bohaterowie nie mają możliwości ucieczki. Jedynymi, którzy się uratują, będą Mears oraz Petrie, jednak w adaptacji Salomona protagonista będzie musiał umrzeć, ponieważ zginie Callahan, czyli spadkobierca dziedzictwa Barlowa (zgodnie z konkretyzacją zastosowaną przez amerykańskiego reżysera).

Karolina Kostyra zwraca uwagę, że w *Miasteczku Salem* Hoopera, tak jak w późniejszym *Duchu* (1982) tegoż reżysera, podobną funkcję pełni „zastosowanie okna w pokoju dziecięcym”[72]. Badaczka stwierdza, że „w adaptacji, jak i w pierwowzorze nastolatek zostaje skonfrontowany z wampirem skrobiącym pazurami szybę. W horrorach, zwłaszcza tych z dziecięcym protagonistą, za oknem przeważnie ujawniają się postaci mniej lub bardziej przypominające ludzi”[73]. Z kolei w *Duchu* złowrogie, upersonifikowane drzewo wybija szybę i porywa dziecięcego bohatera filmu, Robbiego[74].

Interesująca jest scena wyjazdu samochodów z cmentarza po pogrzebie Danny'ego Glicka w filmie Hoopera (1979). Widoczne są dwa ujęcia: w pierwszym odbiorca obserwuje przejazd przez nekropolię, w drugim kawalkada pojazdów wyjeżdża pod bramą cmentarną[75]. Wydaje się, że oko kamery zbyt długo zatrzymuje się na tej chwili. Tymczasem można interpretować jej długość oraz podział na dwa ujęcia jako zabieg intencjonalny, a na pewno warto przyjrzeć się semantyce tych ujęć. Danny Glick jest drugą ofiarą Barlowa, ale jemu pierwszemu wyprawiono pogrzeb. Przejazd samochodów oznacza ucieczkę z cmentarza, na którym pochowano ciało wampira. Wampira, który jeszcze tego samego dnia, gdy słońce zacznie chylić się ku zachodowi, ukąsi Mike'a Ryersona, a tym samym wirus wampiryzmu rozpocznie coraz szybciej krążyć pośród mieszkańców Salem. Samochody, kierowane przez żywych ludzi, w mocnym blasku słońca, pospiesznie opuszczające nekropolię przeklętego miasteczka, stają się znakiem ucieczki przed tym, co nieuniknione. Oto rezonuje w tej scenie *memento mori*, nieuchronna przemijalność, a tym samym zapowiedź przyszłych wydarzeń, gdy nikt już z cmentarza bezpiecznie nie wyjedzie, wszak – jak przypominał polski poeta baro-

[w:] *Miasto w naukach społecznych i humanistycznych. Wybrane przykłady, problemy i aspekty*, red. T. Kasza, P. Kocańda, K. Socha, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 234.

[70] G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 29.

[71] U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] idem, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2015, s. 726.

[72] K. Kostyra, *Uwaga, pułapki na dzieci! Topografia nawiedzonych domów w „Duchu” Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 2, s. 42.

[73] Ibidem.

[74] Zob. *Duch* (*Poltergeist*, reż. Tobe Hooper, 1982).

[75] Zob. *Miasteczko Salem* (*Salem's Lot*, reż. Tobe Hooper, 1979).

kowy – „Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie” [76]. Pod koniec filmu, po rozmowie Bena Mearsa z Susan Norton, w której nakazał jej ucieczkę z miasta coraz prędzej opanowywanego przez wampiry, oko kamery znów rejestruje cmentarz oraz tę samą drogę, po której wcześniej jechały samochody, gdy zakończone zostały uroczystości pogrzebowe Danny’ego Glicka. W tym ujęciu jednak trasa jest pusta. Nikt z nekropolii już nie wyjeżdża, ponieważ wszyscy metaforycznie już się na niej znajdują lub niedługo znajdą.

Dom Marstenów, zarówno w powieści, jak i w filmach na jej podstawie, stanowi *locus terribilis*. Interesująco przedstawia się jego wnętrze, gdy Mark Petrie i Susan Norton wchodzi do niego jako pierwsi w trakcie trwania epidemii wampiryzmu, a więc już po zakupie budynku przez Strakera. Warto zwrócić uwagę, że w obu adaptacjach filmowych dom jest całkowicie zaniedbany. Wygląda tak, jakby nikt w nim nie mieszkał, a przecież stanowi miejsce, w którym przebywa Straker oraz Barlow, a wcześniej właściciele, od których wziął swój toponim. Zaniebane, opuszczone, zakurzone pomieszczenia w pełni oddają „dwuznaczny sposób istnienia wampira – jego obecność / nieobecność” [77],

[76] D. Naborowski, *Krótkość żywota*, [w:] idem, *Poezje*, oprac. J. Dürr-Durski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 158.

[77] M. Janion, op. cit., s. 155.

[78] Zob. *Nosferatu wampir* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, reż. Werner Herzog, 1979).

[79] A. Mazurkiewicz, *Potomkowie hrabiego Draculi – szkic do portretu (o recepcji motywów wampirycznych we współczesnej literaturze)*, „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1, s. 216.

[80] Warto nadmienić, że Dom Marstenów pojawia się w drugim sezonie serialu *Castle Rock* (2019). Serial stanowi swoiste imaginarium motywów, postaci oraz miejsc związanych z utworami Stephena Kinga. W Domu Marstenów swoje lokum znajdzie sekta wyznająca pradawnego demona, zwanego Aniołem. Wszakże zło przyciąga zło. Topos złego domu, takiego jak Dom Marstenów, ma bogate konotacje i reprezentacje w kulturze, szczególnie w obrębie utworów realizujących cechy genologiczne horroru.

na którą wskazywała Janion. Są emblematami metafizycznej pustki nieumarłego, przebywania w wiecznej liminalności, nieprzynależności do żadnego porządku – ani ludzkiego, ani boskiego. Zwizualizowane wnętrza Domu Marstenów ewokują puste komnaty w zamku hrabiego Draculi ukazane w filmie Wernera Herzoga [78]. Upiorna przestrzeń budowli, jej dojmująca i przerażająca pustka symbolizują nicość wampirycznej egzystencji. Dom Marstenów w swojej degeneracji i opustoszeniu odzwierciedla w podobny sposób cechy jego kolejnych właścicieli. Adam Mazurkiewicz zauważa, że „Dom Marstenów, podobnie jak całe miasteczko z powieści Kinga [...], zdają się jedynie unowocześnionymi wersjami karpackiego zamczyska, po którym błądzi Jonathan Harker” [79]; zatem w przypadku filmowych opowieści wampirycznych ewolucja topograficzna zamku Draculi przebiegałaby wedle najważniejszych tekstów kultury z motywem krwio pijcy: *Nosferatu* Murnaua (zamek Orloka) – *Nosferatu wampir* Herzoga (zamek Draculi) – *Miasteczko Salem* Hoopera, jak również Salomona (Dom Marstenów [80]). Wszystkie te miejsca są kolejnymi metamorfozami transylwańskiego zamku. Z tym, że w *Miasteczku Salem* (zarówno literackim, jak i w jego filmowych adaptacjach), nie jest on jedynie schronieniem wampira, rodzajem ogromnego grobowca, ale również siedliskiem wszelkiego zła (Marstenowie, ich kontakty z mocami piekielnymi), w którym, jak w lustrze, odbija się całe miasto.

*Miasteczko Salem* z 1979 roku kończy ujęcie Księżycy w pełni. Ruch kamery podąża do góry, by ukazać odbiorcy srebrną lunę, na której pojawia się czaszka. Ten znak, podobnie jak wszystkie inne analizowane w powyższym artykule, jest ważny, ale również spełnia funkcję kompozycyjną – zamyka film. Jego waga oraz znaczenie opiera się na aspektach wynikających z semantyki czaszki oraz Srebrnego Globu. Symboliki czaszki nie trzeba tłumaczyć, zwiastuje ona śmierć, nieodłącznie związaną z wampirami, oraz dalszą walkę Mearsa i Petriego z tymi demonicznymi stworzeniami. Księżyc z kolei był od zawsze traktowany jako

sprzymierzeniec krwiopijców[81], podlegają oni bowiem czasowi lunarnemu[82]. Słowianie w kwestii upiórów wierzyli, iż „czynnikiem uaktywniającym je bywa światło księżycy”[83]. Symbolika lunarna pojawia się również w *Nosferatu wampirze* Herzoga, chociaż żaden kadr nie pokazuje bezpośrednio Księżyca[84]. Jak się wydaje, wymowa zakończenia filmu Hoopera jest podobna do finału dzieła niemieckiego reżysera. Przemieniony w krwiopijcę Jonathan Harker mówi znamienne słowa: „Mam dużo pracy teraz”[85], następuje cięcie montażowe i oko kamery z żabiej perspektywy ukazuje w pełnym planie pędzącego na koniu bohatera, który oddala się, by realizować demoniczne dziedzictwo pozostawione mu przez Draculę. Wirus wampiryzmu będzie przekazywany dalej. W *Miasteczku Salem* Hoopera ostatnie ujęcie obrazujące Księżyc w pełni, z pojawiającą się czaszką, tak samo wskazuje, że krwiopijcy, opanowawszy Salem, podążą dalej, by spełniać swoją demoniczną misję.

### Konkluzje i perspektywy badawcze

Zaprezentowana powyżej analiza semiotyczna dwóch adaptacji filmowych *Miasteczka Salem*, z uwzględnieniem powieści Kinga, wykazała, że różnorodne elementy związane z kreacją bohaterów oraz poetyką przestrzeni niosą sensy oraz znaczenia immanentnie wpisane w tkankę fabularną tekstu. Ich dostrzeżenie oraz egzegeza konstruuje i formuje próbę kompleksowego ujęcia dzieła. Warto dodać, że filmowe adaptacje jednej z najgłośniejszych powieści Kinga, szczególnie dzieło Hoopera, dalekie są od postmodernistycznych gier z widzem. W wielu obrazach kina postmodernistycznego porządek znaczeń nie jest tożsamy z obrazami pojawiającymi się na ekranie. W omawianych filmach przeciwnie – wyraźne są elementy semiosfery, takie jak analizowane postacie czy przestrzenie, które jako konkretne znaki filmowej narracji tworzą łańcuchy semiologiczne.

W powyższych eksplikacjach ważną funkcję pełnią obszary już wcześniej obecne w refleksji humanistycznej oraz medioznawczej dotyczącej *Miasteczka Salem*, takie jak np. Dom Marste-

nów. Wydaje się jednak, że zaprezentowanie tego miejsca w kontekście innych, mniej oczywistych elementów przestrzennych wpisuje się w przedstawioną powyżej holistyczną próbę oglądu znaków w powieści Kinga oraz w jej filmowych przekładach intersemiotycznych. Należy postawić tezę, że bogactwo znaczeń istniejące w *Miasteczku Salem*, czy raczej w *Miasteczkach Salem*, powoduje, iż nie sposób wyczerpać analitycznie możliwości, które te teksty (filmowe oraz literacki) niosą. W przypadku adaptacji warto pamiętać o słowach Rolanda Barthes'a, który stwierdzał, iż: „niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu”[86]. Liczne znaczenia wciąż pozostają niejasne, ukryte, peryferyjne, zatem semioza omawianych utworów pozostaje otwarta. Tym bardziej, że 3 października 2024 roku w serwisie strumieniowym Max miała miejsce premiera trzeciej adaptacji *Miasteczka Salem*, w reżyserii Gary'ego Daubermana.

### BIBLIOGRAFIA

- Abbott Stacey, *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*, University of Texas Press, Austin 2007.
- Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, tłum. Zbigniew Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289–302.

[81] Zob. M. Janion, op. cit., s. 135.

[82] Zob. ibidem, s. 137.

[83] E. Jaworska, *Upiór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 988.

[84] Zob. M. Pawelczyk, *Etnologiczna interpretacja symboliki zła w filmie Wernera Herzoga „Nosferatu wampir”*, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolbrzak, Łódź 2014, s. 108–109.

[85] *Nosferatu wampir (Nosferatu: Phantom der Nacht*, reż. Werner Herzog, 1979), tłum. A. Dobrzański.

[86] R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289.

- Bauer Gillian N., "Christ, what a dead little place": *Compulsive Consumption in Stephen King's 'Salem's Lot*, „Studies in Gothic Fiction” 2015, t. 4, nr 1/2, s. 18–29.
- Birkholc Robert, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2019.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.
- Brown Simon, *Stephen King's Vampire Kingdom: Supernatural Evil and Human Evil in TV Adaptations of 'Salem's Lot' (1979, 2004)*, „Horror Studies” 2017, t. 8, nr 2, s. 223–240. [https://doi.org/10.1386/host.8.2.223\\_1](https://doi.org/10.1386/host.8.2.223_1)
- Byron George Gordon Lord, *Ciemność*, tłum. Adam Pomorski, „Literatura na Świecie” 2022, nr 9–10, s. 235–237.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Curtius Ernst R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Andrzej Borowski, „Universitas”, Kraków 2009.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa Joanna Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Eads Sean, *The Vampire George Midler: Selling the Monstrous in 'Salem's Lot'*, „The Journal of Popular Culture” 2010, t. 43, nr 1, s. 78–96. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00731.x>
- Eco Umberto, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2015.
- Eco Umberto, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. Piotr Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.
- Eco Umberto, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, tłum. Joanna Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Gemra Anna, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Golka Marian, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007.
- Hendrykowski Marek, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 175–184. <https://doi.org/10.14746/pt.2013.20.12>
- Horsting Jessie, *Stephen King at the Movies*, Signet, New York 1986.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Jaworska Elżbieta, *Upiór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 987–991.
- Juza Marta, *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, [w:] *Oblicza nowych mediów*, red. Agnieszka Ogonowska, Oficyna Wydawnicza Text, Kraków 2011, s. 11–30.
- Kaczor Katarzyna, *Od Draculi do Lestata. Portrety wampira*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1998.
- Kamińska Magdalena, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016.
- Keesey Douglas, *„The Face of Mr. Flip”: Homophobia in the Horror of Stephen King*, [w:] *The Dark Descent: Essays Defining Stephen King's Horrorscape*, red. Tony Magistrale, Bloomsbury Academic, New York 1992, s. 187–201.
- King Stephen, *Danse Macabre*, tłum. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz, Prószyński Media, Warszawa 2009.
- King Stephen, *Miasteczko Salem*, tłum. Arkadiusz Nankoniecznik, Prószyński Media, Warszawa 2012.
- King Stephen, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, tłum. Paulina Braiter, Prószyński Media, Warszawa 2014.
- Kostyra Karolina, *Uwaga, pułapki na dzieci! Topografia nawiedzonego domu w „Duchu” Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2020, nr 2, s. 35–60. <https://doi.org/10.32798/dlk.518>
- Książek-Konicka Hanna, *Semiotyka i film*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław [etc.] 1980.
- Kwaśna Karolina, *„American nightmare”, czyli nawiedzone domy i ciche przedmieścia*, [w:] *Miasto w naukach społecznych i humanistycznych. Wybrane przykłady, problemy i aspekty*, red. Tomasz Kasza, Paweł Kocańda, Krzysztof Socha, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 233–257.
- Le Blanc Michelle, Odells Colin, *Vampire Films*, Pocket Essentials, Harpenden 2008.
- Lidston Robert, *„Dracula” and „Salem's Lot”: Why the Monsters Won't Die*, „West Virginia University Philological Papers” 1982, t. 28, s. 70–78.
- Łotman Jurij M., *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, tłum. Jerzy Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 1, s. 279–294.

- Łotman Jurij, *Semiotyka filmu*, tłum. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Marks Karol, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, ks. 1, *Proces wytwarzania kapitału*, tłum. H. Lauer et al., Hachette Polska, Warszawa 2010.
- Mascelli Joseph V., *5 tajników warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. Tomasz Szafrński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.
- Magistrale Tony, *Hollywood's Stephen King*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
- Mazurkiewicz Adam, *Potomkowie hrabiego Draculi – szkic do portretu (o recepcji motywów wampirycznych we współczesnej literaturze)*, „Literaturoznawstwo” 2007, nr 1, s. 207–226.
- Misterek Daniel, *Tam, gdzie czyha Cthulhu. O przestrzeni naznaczonej w prozie H.P. Lovecrafta*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999.
- Naborowski Daniel, *Poezje*, oprac. Jan Dürr-Durski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- Nikam Sudhir V., Biraje Rajkiran J., *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's "Salem's Lot"*, „Infokara Research” 2019, t. 8, nr 11, s. 37–51.
- Pawelczyk Michał, *Etnologiczna interpretacja symboliki zła w filmie Wernera Herzoga „Nosferatu wampir”*, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, Agnieszka Barczyk, Renata Nolbrzak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 99–112.
- Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Rawski Jakub, *Kierunki interpretacji motywu wampira w wybranych tekstach kultury od XIX do XXI wieku (rekonesans)*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2021, nr 1, s. 29–48. <https://doi.org/10.4467/20843933ST.21.003.13383>
- Restaino Max, *From New England With Love: The Influences of Stephen King & the American Northeast on MIDNIGHT MASS*, Fangoria, 2.11.2021, <https://www.fangoria.com/original/from-new-england-with-love-stephen-king-northeast-midnight-mass/> (dostęp: 23.12.2022).
- Rogak Lisa, *Życie i czasy Stephena Kinga*, tłum. Robert Ziębiński, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2014.
- Sanders Joe S., *Closure and Power in „Salem's Lot”*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 1999, t. 10, s. 142–154.
- Szczepańska Anita, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Ziębiński Robert, *Stephen King. Instrukcja obsługi*, Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o., Warszawa 2019.
- Żółkiewski Stefan, *Teksty kultury. Studia*, PWN, Warszawa 1988.
- Żyłko Bogusław, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska, słowo/obraz terytoria* Gdańsk 2009.