

Nieustraszeni pogromcy wampirów Romana Polańskiego wobec literackich i filmowych antenatów w kontekście koncepcji estetycznych Romana Ingardena

ABSTRACT. Jakub Rawski, „Nieustraszeni pogromcy wampirów” Romana Polańskiego wobec literackich i filmowych antenatów w kontekście koncepcji estetycznych Romana Ingardena [Roman Polański's *The Fearless Vampire Killers* Towards Literary and Film Ancestors in The Context of Roman Ingarden's Aesthetic Concepts]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 289–306. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.14>.

The aim of the article is to analyze the correlation between Roman Polański's *The Fearless Vampire Killers* and literary and film representations of the vampire. Reminiscences of classic works related to the undead, such as *Lenora* by Gottfried August Bürger, *The Vampyre* by John Polidori or *Dracula* by Bram Stoker, as well as cinematic works *Dracula* by Tod Browning, horror films by Hammer are noticeable in the image. The article attempts to analyze these literary and film threads, using the aesthetic concepts of Roman Ingarden. The categories used in the analysis of the literary-film border of *The Fearless Vampire Killers* concern: multi-layered structure, underdetermined places, concretization and metaphysical qualities.

KEYWORDS: Roman Ingarden, Roman Polański, vampires, film, phenomenological interpretation

„Rozległe państwo umarłych zaczynało się wszędzie”¹.

Czesław Miłosz

Preliminaria

W przypadku *Nieustraszonych pogromców wampirów* Romana Polańskiego na gruntach kulturoznawczym i filmoznawczym nie podjęto do tej pory próby ujęcia korelacji tego dzieła względem literackich oraz filmowych reprezentacji wampira, do których polski reżyser intencjonalnie się odwołał. Celem artykułu jest analiza reminiscencji motywów zawartych w klasycznych utworach związanych z nieumarłymi, takich jak *Lenora* (1774) Gottfrieda Augusta Bürgera, *Wampir* (1819) Johna Williama Polidoriego czy *Dracula* (1897) Brama Stokera, obecnych w filmie. Z kolei w sferze

¹ Cz. Miłosz, *Sezon*, [w:] *idem, Kroniki*, Kraków 1988, s. 7.

kreacji istot demonicznych zostały uwidocznione nawiązania do kinowych antenatów krwiopijców Polańskiego. W artykule podjęto próbę przyjrzenia się wskazanym wyżej śladom literackim oraz filmowym w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* z zastosowaniem koncepcji estetycznych Romana Ingardena, a tym samym perspektywę metodologiczną wyznaczają tu fenomenologia oraz komparatystyka w obszarze korespondencji sztuk literackiej i filmowej.

Fenomenologia jest niebywale korzystna poznawczo dla badań filmoznawczych. Jak stwierdza Adam Workowski: „proponuje precyzyjne opisy wartości. Preferuje opis doświadczenia zamiast konstrukcji teoretycznych. Jest przez to bliska filmowemu, zmysłowemu oglądaniu świata”². Kategorie wykorzystane w analizie pogranicza literacko-filmowego *Nieustraszonych pogromców wampirów* dotyczyć będą: konkretyzacji miejsc niedookreślenia, jakości metafizycznych, warstw utworu oraz w sposób uwarunkowany powyższymi rozpoznaniem – korespondencji sztuk, która z perspektywy estetyki Ingardena jest „przejawem [...] metaforycznie rozumianego życia dzieł, których odbiór został poświadczony przez innych autorów już w ich własnych wystąpieniach artystycznych. Jest to przejaw «życia» osobliwy w tym znaczeniu, że jest on [...] dostępny tylko tym dziełom [...], które stały się przedmiotem zainteresowania twórców innych dziedzin sztuki”³.

Komparatystyka na potrzeby niniejszego rozdziału jest pojmowana jako obszar, w którym istnieją powiązania w semiosferze między literaturą a filmem. Nie sposób dla omawianych zagadnień nie przywołać pojęcia intertekstualności. Wedle powyższych rozpoznań w filmie Polańskiego pojawiają się reminiscencje wcześniejszych utworów literackich oraz filmowych. Tym samym poprzednie teksty kultury dotyczące krwiopijców stanowią interteksty dla *Nieustraszonych pogromców wampirów*. W artykule bez wikłania się w rozważania genologiczne, niebędące realizacją jego celów badawczych, przyjmuje się zgodnie z rozpoznaniem Grażyny Stachówny pojmowanie dzieła Polańskiego jako horroru, realizującego cechy tej poetyki, w którym ośmieszono lęk przed potworami, nie zaś je same⁴. Komediowe elementy, wyraźnie zauważalne w kreacji ludzkich bohaterów, oraz niektóre sceny typowe dla slapsticku w żaden sposób nie podważają ani nie redukuje makabry, bowiem „groza rodzi się pomimo śmiechu”⁵, a „Polański z całą swobodą zonglował re-

² A. Workowski, *Refleksje filozofa o kinie wartości*, [w:] *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Kraków 2011, s. 17.

³ A. Stoff, „Życie dzieła w jego konkretyzacjach” jako przesłanka i podstawa badań nad korespondencją sztuk, [w:] *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2022, s. 26.

⁴ Vide G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 168–183.

⁵ *Ibidem*, s. 171.

gulami horroru, ale ich nie ośmieszał”⁶. Bohaterowie tego filmu (szczególnie postacie niebędące demonami), jak trafnie zauważa Michał Wolski, „pochodzą z innych porządków genologicznych niż horror, [...] jednocześnie porządek ten przeobrażają i uzupełniają, tworząc nową jakość”⁷. Wampiry „nie stanowią jednoznacznego obiektu drwin i źródła humoru, czego dowodem jest nie tylko sposób portretowania hrabiego von Krolocka i innych bezimiennych krwiopiczów, ale też otwarte zakończenie, w którym nieświadomi niczego bohaterowie wywożą bakcyła wampiryzmu poza Transylwanię”⁸.

Ingarden stwierdzał, że dzieło filmowe „jest tworem artystycznym stojącym na pograniczu wielu sztuk, [...] kryje w sobie olbrzymią różnorodność możliwych składników i przebogate możliwości ich organicznego powiązania w jedną całość”⁹. Ewa Mazierska, pisząc o filmach Polańskiego, wskazuje z kolei, iż „podziały między dziełem sztuki a jego fenomenologicznymi przejawami dodatkowo komplikuje specyficzny status filmu, który jest produktem pracy zbiorowej”¹⁰. Dla potrzeb niniejszych analiz założono, że wśród składników *Nieustraszonych pogromców wampirów* są motywy wykorzystywane już w tekstach kultury dotyczących wampirów¹¹ oraz wyraźne ślady wcześniejszych utworów literackich i filmowych. Wszakże, jak przekonywali Roland Barthes i (równocześnie z nim) Julia Kristeva¹², każdy „tekst jest tkanką cytatów pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury”¹³.

Konkretyzacja (wybranych) miejsc niedookreślenia

Ingarden uważał, że dzieło sztuki jest „tworem schematycznym, który tylko pod niektórymi względami jest jednoznacznie określony, zawierając zarazem wiele miejsc niedookreślenia”¹⁴. Badacz utrzymywał, że odbiorca

⁶ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 10.

⁷ M. Wolski, *Wrażliwi krwiopiccy. O współczesnych antybohaterach wampirycznych*, Kraków 2020, s. 371.

⁸ *Ibidem*, s. 372.

⁹ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 218.

¹⁰ E. Mazierska, *Roman Polański (i inni) przed sądem*, [w:] *„Nóż w wodzie” non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyna, Warszawa 2022, s. 257.

¹¹ Stereotypowe elementy związane z kreacją bohatera wampirycznego: pragnienie krwi, lęk przed symbolami chrześcijaństwa oraz czasem solarnym, dzienny spoczynek w trumnie, erotyzacja postaci.

¹² Vide J. Kristeva, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017, s. 61.

¹³ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 250.

¹⁴ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 166.

w percepcji utworu dokonuje konkretyzacji miejsc niedookreślenia, czyli ich wypełnienia. Należy jednak pamiętać, że nie chodzi w żadnym razie o odbiorczą dezynwolturę interpretacyjną, bowiem „w estetycznej percepcji musi być spełnione podstawowe kryterium: zgodności wspomnianego wypełnienia z warstwą znaczeniową utworu”¹⁵. Miejsca niedookreślenia fenomenolog ujmował następująco: „Tę stronę czy miejsce lub wygląd przedstawionego przedmiotu, co do którego na podstawie tekstu nie można dokładnie wiedzieć, jak ów przedmiot jest określony”¹⁶. Badacz stwierdzał również, że odbiorca przy „estetycznym ujmowaniu dzieła zazwyczaj wykracza poza to, co istnieje w tekście [...], i pod różnymi względami uzupełnia przedstawione przedmioty”¹⁷. Chociaż ustalenia Ingardena dotyczyły literatury, za w pełni uzasadnione wydaje się ich odniesienie również do sfery filmu. Polski filozof podkreślał: „widowisko kinematograficzne [...] jest [...] pokrewne dziełu literackiemu”¹⁸. Film to dziedzina sztuki, która w sposób immanentny posługuje się środkami literackimi – rzecz jasna nie tylko.

W *Nieustraszonych pogromcach wampirów* zwracają uwagę polskie ślady, które zostały zaznaczone przez reżysera, ale nie mają bezpośredniego objaśnienia, nie zostały w pełni dopowiedziane – dlatego zgodnie z założeniem Ingardena schemat zostanie wypełniony przez konkretne elementy¹⁹. Widz, nieorientowany w ideologii tego dzieła oraz kontekście kulturowym filmu, może nie tylko ich nie wychwycić, lecz także niewystarczająco je wyeksplikować, chociaż ich sens jest wbudowany w tkankę fabularną utworu, „przez co rzecz zrobiła się dla zachodniego widza bardziej egzotyczna, a dla nas jakaś swojska i kresowa”²⁰. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* są filmem anglojęzycznym. Maria Janion zwróciła uwagę na polskie akcenty w dziele, pytając retorycznie: „W Transylwanii po polsku... Co tu się dzieje? Jak to rozumieć? Czy są to jakieś wybryki niedouków, czy też może rodzaj metafory lingwistycznej?”²¹. Uczona wyjaśniła ten fakt następująco: „Losy Polaków łączą się ściśle z losami ich upiorów, a zwłaszcza wampirów. [...] Słowiańskie przedchrześcijańskie wierzenia w upiory i wampiry trwały wszak długo i uporczywie”²². Ich umiejscowienie w mitach, legendach oraz

¹⁵ B. Garlej, *Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczone przez kompozycję: rozważania wstępne*, „Studia Poetica” 2015, nr 3, s. 30.

¹⁶ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 53.

¹⁷ *Idem*, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 323.

¹⁸ *Ibidem*, s. 404.

¹⁹ *Vide idem*, *O dziele...*, ed. cit., s. 419.

²⁰ A. Bohdziewicz, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14, s. 5.

²¹ M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 36.

²² *Ibidem*, s. 33.

folklorze Europy (zwłaszcza Europy Wschodniej) w sposób szczególny jest związane z polskim folklorem. Jednak odbiorca ma do czynienia z filmem produkcji amerykańskiej, w którym aktorzy posługują się angielszczyzną. Tak właśnie uwidoczniają się w obrazie miejsca niedookreślenia. Zatem powstaje pytanie: jak można niektóre elementy tego obrazu objaśnić w kontekście wspomnianego polskiego folkloru?

Główny bohater utworu, Abronsius, był profesorem Uniwersytetu w Królewcu. Jak informuje lektor/narrator na początku filmu: „porzucił nawet swą katedrę na królewskim uniwersytecie”²³. Odbiorca poznaje go w pierwszej scenie, gdy przemierza on saniami wraz ze swoim asystentem Alfredem zimowe drogi Transylwanii, by zrealizować „świętą misję”²⁴, którą stanowią odnalezienie oraz anihilacja wampirów. Dociera do karczmy prowadzonej przez Yoinego Shagala²⁵, niedaleko zamku hrabiego von Krolocka. Demonicznej proveniencji arystokraty można domyślać się od samego początku.

W *Nieustraszonych pogromcach wampirów* w gospodzie w Transylwanii, w pobliżu zamku zamieszkanego przez wampiry, Magda, służąca w karczmie, w trakcie pracy nuci *Prząśniczkę* Stanisława Moniuszki. Stachówna eksplikuje, że „melodia Moniuszki została przeznaczona przez reżysera tylko dla potencjalnych polskich widzów, staje się znakiem porozumienia, służy do nawiązania z nimi specjalnego kontaktu ponad oglądanym dziełem”²⁶. Wypada się jednak nie zgodzić z konstatacją badaczki, jakoby muzyka miała być „ponad dziełem”. Właśnie to oznaczenie polskości koresponduje z polską etiologią słowiańskich upiórów, czyli wampirów. Nie bez znaczenia pozostaje również potrawa konsumowana przez bohaterów filmu w karczmie Shagala, bowiem „historia wyżywienia jest historią kulturową, dzięki odczytywaniu dawnego jedzenia dowiadujemy się więcej o ludziach”²⁷. W oberży Abronsius oraz Alfred jedzą bigos – potrawę tradycyjną dla kuchni polskiej, litewskiej i białoruskiej, nie zaś rumuńskiej czy siedmiogrodzkiej, jeżeli

²³ *Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA – Wielka Brytania 1967, przeł. M. Ejman. Omawiam oryginalną, zgodną z intencją reżyserską koprodukcję amerykańsko-brytyjską. *Notabene* innym badaczem folkloru i zjawisk paranormalnych, również pochodzącym z Królewca, jest tytułowy bohater filmu Janusza Majewskiego według prozy Prospera Mérimée pod tym samym tytułem (1869) – pastor Wittembach. *Vide Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.

²⁴ *Nieustraszeni pogromcy...*, *ed. cit.*

²⁵ Nazwisko karczmarza wydaje się nieprzypadkowe; ewokuje żydowskiego malarza Marca Chagalla, którego estetyka obrazów została uchwycona przez Polańskiego w kadrach obrazujących pejzaże transylwańskiej wsi czy żydowską karczmę. *Vide G. Stachówna, Roman Polański...*, *ed. cit.*, s. 178.

²⁶ *Ibidem*, s. 48.

²⁷ J. Dumanowski, M. Kasprzyk-Chevriaux, *Kapłony i szczezuje. Opowieść o zapomnianej kuchni polskiej*, Wołowiec 2018, s. 32.

wziąć pod uwagę, że Transylwania, w której rozgrywa się akcja filmu, leży na terenach dzisiejszej Rumunii. Ten trop wydaje się niebagatelny w kwestii polskich afiliacji w obrazie. Warto dodać, że profesor kilkakrotnie w filmie powołuje się na badania Aliborio dotyczące krwio pijców²⁸. Antroponim „Alibori” ewokuje „Dalibora” (Jana Wagilewicz), na którego powoływał się w kwestii wampirów Adam Mickiewicz²⁹, wygłaszając wykłady z literatury słowiańskiej w Collège de France w Paryżu w 1841 roku³⁰. Pytania, czy „Alibori” jest anagramem „Dalibora” i czy taki zabieg pojawia się w filmie intencjonalnie, należy pozostawić otwarte.

Warto przypomnieć, że język polski jest także słyszalny w późniejszym od filmu Polańskiego *Nosferatu wampirze* Wernera Herzoga (1979), będącym *remakiem* ekspresjonistycznego dzieła Friedricha Wilhelma Murnaua³¹. Gdy Jonathan Harker dociera do karczmy położonej w pobliżu zamku hrabiego Draculi w Transylwanii, otrzymuje od pracującej tam kobiety książkę o wampirach. Kobieta zakłada mu też na szyję różaniec i mówi bezbłędną polszczyzną: „Proszę sobie czytać książkę, ciekawa”³². Oczywiście te ślady polskości są czysto fantazmatyczne; mają mocne uwarunkowania folklorystyczne, które zostały przefiltrowane przez romantyczną estetyzację XIX wieku, trafiając ostatecznie do kina drugiej połowy XX wieku.

Jakości metafizyczne

Ingarden ujmował jakości metafizyczne jako elementy, które „w swoistej postaci nie dadzą się [...] określić w sposób czysto rozumowy [...]; można je jedynie zobaczyć wprost, chciałoby się powiedzieć, jakby w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji”³³. Romuald

²⁸ *Nieustraszeni pogromcy...*, ed. cit.

²⁹ Mickiewicz najpewniej znał rozprawę *O upiorach i wiedźmach* (1840). Vide M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 129; Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021, s. 95–97.

³⁰ Vide A. Mickiewicz, Wykład XV, [w:] *idem, Dzieła*, VIII, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 190.

³¹ *Vide Nosferatu. Symfonia grozy*, reż. F.W. Murnau, Niemcy 1922.

³² *Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979. W zapisie literackim reżyser ujął tę scenę następująco: „Skrapia Jonathana kilkoma kroplami święconej wody i podaje mu książkę, zachęcając, by ją wziął. W pierwszej chwili Jonathan nie rozumie, co ona mówi w swoim cudownym wschodnim języku”. Vide W. Herzog, *Nosferatu wampir*, przeł. M. Muskała, [w:] *idem, Nowele filmowe*, przeł. M. Muskała, B. Tarnas, Warszawa 2024, s. 215. Związki Słowian, krwio pijców oraz kina znalazły także odbicie w krótkometrażowym obrazie *Upiór*, reż. S. Lenartowicz, Polska 1967, na podstawie opowiadania Aleksego Tołstoja pod identycznym tytułem (1841). Film ukazał się w tym samym roku co *Nieustraszeni pogromcy wampirów*.

³³ R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 369.

Piekarski eksplikuje: „Jednym z wariantów ewokowania jakości metafizycznych jest sytuacja, gdy bohaterowie [...] sami «osobiście» [...] doznają metafizycznych przeżyć. Przeżycia te, wywołując wstrząs, prowadzą do odsłonięcia pewnego porządku świata”³⁴. Porządek świata oparty na walce dobra ze złem jest immanentnie wpisany w *Nieustraszonych pogromców wampirów*.

Warto w tym kontekście przyjrzeć się problematyce zła obecnej w filmie. Polański stawia swoich bohaterów wobec zła radykalnego, które symbolizują demoniczne wampiry. *Notabene* Ingarden wśród jakości metafizycznych wymienił m.in. demoniczność³⁵. Pod względem etycznym bardzo wyraźne jest obrazowanie dychotomiczne. Wampiry Polańskiego są okrutne, mściwe, bezwzględne, całkowicie nieludzkie, istnieją w „impasie popędów”³⁶. Są tym, czym w wierzeniach ludowych i podaniach mitycznych były w rdzeniu swojej istoty, czyli bestiami zagrażającymi istnieniu ludzi. Ten wizerunek odbiega od późniejszych i do dzisiaj postępujących zabiegów uczłowieczania krwiopijców, które rozpoczęły się od pierwszego w literaturze pięknej zaprezentowania motywu wampira, czyli *Narzeczonej z Koryntu* (1797) Johanna Wolfganga Goethego. Z kolei początku procesu waloryzowania tej figury w sferze seksualnej należy upatrywać w opublikowanym kilkanaście lat po balladzie niemieckiego preromantyka *Wampirze* (1819) Polidoriego – postać lorda Ruthwena „będzie sprzyjała czemuś bardzo istotnemu: postępującej seksualizacji wampira”³⁷.

Tytułowi pogromcy z filmu, Alfred i profesor Abronsius, stanowią przykłady pocziwych, nieporadnych bohaterów, którzy pomimo szlachetnych intencji są skazani na klęskę w starciu z absolutnym złem. W obrazie Polańskiego ludzkie doświadczenie zostaje skontrastowane z nieludzkim, nieumarłym i jednoznacznie abiektalnym podmiotem wampirycznym. Tytułowi bohaterowie kochają (Alfred), odznaczają się typowo humanistyczną ciekawością i jej wyższym poziomem, jakim są poszukiwania badawcze (Abronsius), chcą zachować elementy normalnego życia, nawet w niedalekiej odległości demonicznego zamku (Shagal). Tymczasem antagoniści – wampiry, reprezentowane przez ród von Krolocka, są abiektami, budzącymi jednocześnie wstręt i fascynację³⁸, niemającymi poza cielesną powłoką żadnych cech, które mogłyby stanowić o ich pozytywnym aspekcie ontologicznym³⁹.

³⁴ R. Piekarski, *Problem wartości poznawczych literackiego i filmowego dzieła sztuki*, Gdańsk 1993, s. 117.

³⁵ *Vide* R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 368.

³⁶ M. Hybiak, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 156.

³⁷ M. Janion, *Wampir...*, ed. cit., s. 173.

³⁸ *Vide* J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 8, 10.

³⁹ Szerzej na temat abiektalności wampirów z analizowanego filmu Polańskiego – *vide* J. Rawski, „Święta misja profesora Abronsiusa”. *Fantazmaty, abiektalność i transgresje w fil-*

Dychotomia w znaczeniu metafizycznym uwidocznia się również w warstwie wyglądu przestrzeni zobrazowanej w filmie. W początkowych sekwencjach obrazu karczma, w której zatrzymali się bohaterowie, to miejsce przytulne, rodzaj złudnego schronienia – wiszą tam warkocze czosnku, na piecu gotuje się bigos, miejscowi piją trunki. Gospoda to również pierwsze zakwaterowanie Alfreda i Abronsiusa w Transylwanii. Drugi adres noclegowy, czyli zamek von Krolocka, nie ma już cech swojskości, ale radykalnej obcości. Zakurzone komnaty, w których widać pajęczyny, i pokryta patyną wanna wskazują nie tylko na starość przedmiotów, wiekowość przestrzeni, lecz także na metafizyczną nicość, którą w swojej istotowości jest wampir z racji nieposiadania formy ontologicznej. Krwio pijca nie przynależy bowiem do żadnego ze światów – ani boskiego, ani ludzkiego; charakteryzuje się liminalnością, zawieszeniem, wiecznym niebytem. Znaczące są słowa, które na temat swojej istotowości wypowiada w filmie Francisca Forda Coppoli tytułowy Dracula: „Jestem niczym. Bez życia, bez duszy”⁴⁰. Przestrzeń zamku von Krolocka stanowi odbicie jego pustki egzystencjalnej⁴¹. Z kolei „jakość metafizyczna demoniczności odznacza się właściwościami, które reprezentatywne są dla kategorii «nicości»”⁴², jak przypomina Beata Garlej.

Film rozpoczyna się od wstępu prezentowanego przez lektora/narratora, który informuje, iż „Abronsius [...] zrezygnował ze wszystkiego, poświęcając się ciałem i duchem temu, co sam uznawał za swą świętą misję”⁴³. Jak już zostało wspomniane, tę świętą misję stanowią oczywiście odnalezienie oraz unicestwienie wampirów. O ile część pierwsza planu zakończy się powodzeniem, o tyle anihilacja krwio pijców nie dojdzie do skutku; przeciwnie – w finałowej scenie ucieczki z zamku kierujący powozem Abronsius nie dostrzega, że na tylnym siedzeniu uratowana przez niego i Alfreda Sarah wgrzyza się w szyję młodego pomocnika uczonego. Pojawia się klamra kompozycyjna, znów słychać głos lektora/narratora, który stwierdza: „Owej nocy, uciekając z Transylwanii, profesor Abronsius nawet nie przypuszczał, że wywoził ze sobą to, co tak bardzo pragnął zniszczyć. To z jego winy zło wreszcie miało zapanować nad światem”⁴⁴.

mie Romana Polańskiego „*Nieustraszeni pogromcy wampirów*”, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 222–227.

⁴⁰ *Dracula*, reż. F.F. Coppola, USA 1992, przeł. E. Firlej.

⁴¹ Podobne obrazowanie przestrzeni zamieszkiwanej przez wampira widać w takich filmach, jak wspomniany *Nosferatu wampir* Herzoga, a także w adaptacjach *Miasteczko Salem* Stephena Kinga. *Vide Miasteczko Salem*, reż. T. Hooper, USA 1979; *Miasteczko Salem*, reż. M. Salomon, USA 2004.

⁴² B. Garlej, *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia*, Warszawa 2016, s. 160.

⁴³ *Nieustraszeni pogromcy...*, ed. cit., przeł. M. Ejman.

⁴⁴ *Ibidem*.

W kontekście polskich śladów zauważonych w filmie i analizowanych powyżej warto przypomnieć konkluzję Janion: „Polacy [...] rozwiązywali w wampirze swój problem zła”⁴⁵. Wampiryczne pieśni zemsty doby romantyzmu, napisane przez Mickiewicza (*Pieśń Konrada*⁴⁶) oraz Leona Kaplińskiego (*Zgasty dla nas nadziei promienie...*⁴⁷), są tego wyrazistą egzemplifikacją. Realizowały one model wampiryzmu patriotycznego, wampiryzmu krwawego odwetu, ściśle związanego z sytuacją geopolityczną, w której znalazła się Polska w XIX wieku (zabory). W filmie Polańskiego próżno dopatrywać się nawiązań do tych właśnie utworów, ale należy zaznaczyć, że figura krwio pijcy ewokuje dwa aspekty zła: metafizyczny oraz polityczny⁴⁸. W przypadku przywołanych utworów Mickiewicza i Kaplińskiego warto zwrócić uwagę na kontaminację elementów eschatologicznych oraz ideologicznych. W obu tekstach zemsta na zaborcy i walka o niepodległość ojczyzny mają się dokonać wbrew nakazom religijnym, co wybrzmiewa w bluźnierczym zawołaniu Konrada: „Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga! / Z Bogiem – i choćby mimo Boga!”⁴⁹; sama idea wampiryzmu w sposób rudymenarny wykracza zaś poza antropologię chrześcijańską. *Notabene* w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* badacze dopatrywali się manifestacji zagrożenia ze strony Związku Radzieckiego, a pesymistyczne zakończenie filmu równoważono z niebezpieczeństwem rozprzestrzenienia się komunizmu⁵⁰.

Warstwy filmu

Warto przypomnieć postulat Edmunda Husserla zakładający, iż fenomenologia jest nauką o „aktach świadomości, w których te czy tamte przedmioty przedstawiają się, zostają uświadomione, w sposób bierny bądź czynny, z drugiej zaś strony o samych tych przedmiotach jako tak się przedstawiających”⁵¹. Ingarden, zgodnie z myślą Husserla, proponował, by odbiorca wchodził w kontakt z dziełem sztuki „w bezpośrednim widzeniu (którego

⁴⁵ M. Janion, *Wobec zła...*, ed. cit., s. 52.

⁴⁶ *Vide* A. Mickiewicz, *Dziady część trzecia*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920, s. 77.

⁴⁷ *Vide* L. Kapliński, *Zgasty dla nas nadziei promienie...*, [w:] M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 280–281.

⁴⁸ O nadużyciach w łączeniu politycznych odczytań z fenomenologiczną analizą filmu – *vide* A. Zalewski, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2010, nr 10, s. 17.

⁴⁹ A. Mickiewicz, *Dziady część trzecia...*, ed. cit., s. 77.

⁵⁰ Na ten temat szerzej – *vide* G. Stachówna, *Roman Polański...*, ed. cit., s. 182–183.

⁵¹ E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, wst. A. Półtawski, Warszawa 1990, s. 24.

nie należy utożsamiać z teoretycznym, przedmiotowym uchwyceniem)⁵². Taki postulat odnosi się zarówno do literatury, jak i filmu, których „wewnętrzne ukształtowanie cechuje wielopoziomowość, czyli zróżnicowanie warstwowe”⁵³, aczkolwiek należy pamiętać, że obie dziedziny sztuki posługują się odmiennymi systemami znakowymi. O ile w przypadku dzieł literackich Ingarden wyróżnił cztery warstwy⁵⁴, o tyle filmowi przypisał dwie: wyglądom oraz przedmiotów przedstawionych – rzeczy i ludzi⁵⁵. Zgodnie z estetyką Ingardena w filmie „świat przedstawiony dany jest przez warstwę wyglądom”⁵⁶. Jej prymarna funkcja polega na tym, że „dzięki nim przedmioty przedstawione mogą się naocznie przejawiać w sposób z góry określony przez samo dzieło”⁵⁷.

W warstwie przedmiotów przedstawionych w filmie odbiorca ma do czynienia z postaciami ludzkimi (Abronsius, Alfred), wampirami (von Krolock, jego syn Herbert) oraz istotami znajdującymi się w momencie transformacji z człowieka w demona, po ugryzieniu przez krwiopijcę, czego najlepszą egemplifikacją jest Sara w ostatnich sekwencjach dzieła. Wampir to nie człowiek, aczkolwiek znajduje się w jego powłoce, ma zimne ciało, ponieważ nie żyje, chociaż egzystuje. Nie jest także duchem. Duchy to istoty niematerialne, mogące się manifestować w powłoce cielesnej, ale niemożliwe do poznania zmysłowego. Gerardus van der Leeuw pisał, że „Zmarłych nie można uchwycić, są przeźroczyści i pozbawieni kośćca. [...] chociaż ich postać błędnie i zanika, to przecież zostaje zachowana: zmarli przypominają żywych, można ich rozpoznać, widzieć ich, rozmawiać z nimi. W wielu religiach zmarli traktowani są jako dusze, ale dusze puste, pozbawione treści i siły”⁵⁸.

W warstwie wyglądom w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* odbiorca ma do czynienia z ukonkretyzowanymi wyobrażeniami twórców filmu, przede wszystkim Polańskiego, który kreując istoty demoniczne, nawiązał do wyglądom krwiopijczych funkcjonujących w kulturze w tamtym czasie (druga połowa lat 60. XX wieku), o czym poniżej. Nie bez znaczenia pozostaje estetyka dzieła w aspekcie obrazowania przestrzeni – liczne ujęcia górskiego

⁵² R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 49.

⁵³ A. Has-Tokarz, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006–2007, nr 48–49, s. 96.

⁵⁴ Ingarden wyróżnił: 1) warstwę brzmień (i twórców brzmieniowych wyższego rzędu); 2) warstwę jednostek i/lub całości znaczeniowych; 3) warstwę wyglądom uschematyzowanych; 4) warstwę przedmiotów przedstawionych. *Vide* R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 53.

⁵⁵ *Vide* R. Ingarden, *Kilka uwag...*, ed. cit., s. 206–207. Koncepcja Ingardena w zakresie warstwowości dzieła filmowego została rozwinięta oraz poszerzona do czterech warstw modelu struktury. *Vide* A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.

⁵⁶ A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 127.

⁵⁷ R. Ingarden, *O dziele...*, ed. cit., s. 351.

⁵⁸ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 117.

pejzażu, żydowskiej karczmy, transylwańskiej wsi, monumentalnego zamku; wszystkie te niezwykle barwne elementy współtworzące warstwę wyglądu w sposób koherentny łączą się z historią ukazaną na ekranie.

W optyce korespondencji sztuk

Anna Gemra zauważa, że film Polańskiego podsumowywał „w pewnym sensie prawie pięćdziesięcioletnią karierę wampira w kinie i wielowiekową w literaturze”⁵⁹. Te konstatacje wydają się szczególnie istotne w kontekście materii zaznaczonej w tytule niniejszego szkicu. Polański, jak się wydaje, intencjonalnie nawiązał do literackich i filmowych manifestacji nieumarłych⁶⁰. Pojawiające się w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* kody kulturowe w zakresie poetyki przestrzeni oraz kreacji bohaterów wskazują na znajomość etapów ewolucji figury wampira i twórcze wykorzystanie wskazanych kategorii.

Von Krolock realizuje zewnętrzne cechy kinowych manifestacji Draculi, jest dżentelmenem-krwiopijcą. Na temat filmowej kreacji hrabiego, integrującego w sobie cechy najsłynniejszych aktorów grających role wampirów, Stachówna pisała: „Piękny, wyniośle arystokratyczny, odziany we frak i stosowną czarną pelerynę z podbiciem koloru krwi. Łączy w sobie najlepsze cechy Béli Lugosiego, Christophera Lee i Vincenta Price’a”⁶¹. Lugosi w roli Draculi w filmie Toda Browninga⁶² „ustanowił hollywoodzki wzorzec tej postaci”⁶³, do czego Polański nawiązał. Późniejsze wizualizacje transylwańskiego wampira, które wykreował Christopher Lee w horrorach produkowanych w brytyjskiej wytwórni Hammer w latach 50. i 60., również wskazują na wyraźne zapożyczenie z filmu Browninga⁶⁴. Hrabia von Krolock w warstwie przedmiotów przedstawionych jawi się jako arystokrata o nie-nagannych manierach w identycznym kostiumie jak w przywoływanych filmowych konkretyzacjach hrabiego Draculi z powieści Stokera.

Hrabia w nocy, przy jasnym świetle księżyca, jedzie saniami powożonymi przez wiernego sługę Koukola do gospody, by ukąsić i porwać piękną córkę Shagala Sarah. Ta scena ewokuje konstytutywną dla preromantyzmu

⁵⁹ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 223.

⁶⁰ Vide G. Stachówna, *Polański od...*, ed. cit., s. 10; eadem, *Roman Polański...*, ed. cit., s. 177.

⁶¹ Eadem, *Roman Polański...*, ed. cit., s. 180.

⁶² Vide *Dracula*, reż. T. Browning, USA 1931.

⁶³ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 140.

⁶⁴ Christopher Lee po raz pierwszy wcielił się w rolę Draculi w 1958 roku. Vide *Dracula*, reż. T. Fisher, Wielka Brytania 1958.

niemieckiego *Lenore* (1774) Bürgera, w której zmarły kochanek przybywa po dawną narzeczoną⁶⁵. W utworze padają znamienne słowa: „Umarli jeżdżą spiesznie”⁶⁶. *Notabene* ten właśnie cytat pojawia się u Stokera w *Draculi* (1897)⁶⁷ oraz w późniejszym (opublikowanym już po śmierci autora) opowiadaniu *Gość Draculi* (1914)⁶⁸. Motyw powrotu zza grobu po ukochaną kobietę rozwinął także Mickiewicz w swojej *Ucieczce* (1832), inspirowanej niemiecką balladą⁶⁹. Wątek Lenory był wielokrotnie transponowany do opowieści wampirycznych⁷⁰. U Bürgera umarły wiezie ukochaną na cmentarz: „Już nad cmentarzem lecą w skok / Kamienie lśnią grobowe, / lśnią w blasku księżycowym”⁷¹. Podobnie u Mickiewicza: „– Co to za smętarz? mój miły? / – To mur, co mych zamków strzeże. / – A te krzyże, te mogiły? / – To nie krzyże, to są wieże”⁷². Gdyby tytułowi pogromcy wampirów w ostatniej scenie filmu nie wywieźli Sarah z zamku, docelowym miejscem jej spoczynku również byłaby nekropolia – cmentarz znajdujący się na terenie siedziby von Krolocków albo, co bardziej prawdopodobne, krypta, w której spoczywa hrabia. Przecież porwał piękną córkę karczmarza dla siebie, ukąsił ją, aby uczynić z niej podobną sobie wampirzycę; „scena ataku von Krolocka na Sarah, podkreślona jeszcze przez fakt, że atak ten przychodzi z zewnątrz, jest odgórny, wertykalny, staje się sadystycznym aktem gwałtu, który prowadzi do śmierci”⁷³ – a poprzez śmierć do wiecznej egzystencji.

Konsekwentny względem ballady Bürgera (1774) i zarazem pierwszy epicki utwór poświęcony krwiopijcom, czyli *Wampir* (1819) Polidoriego, wprowadził do kultury nowy pod względem estetycznym sposób przedstawiania tytułowej istoty. Lord Ruthwen, bohater opowiadania, nie odpoczywa w cmentarnej krypcie, nie przypomina odrażającego upiora z mitologii słowiańskiej, którym kieruje wyłącznie żądza krwi. Jest to „dżentelmen [...] wyróżniający się swą osobliwością”⁷⁴; „twarz jego była trupio biała, [...] choć

⁶⁵ Vide J. Rawski, *op. cit.*, s. 224.

⁶⁶ G.A. Bürger, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Lempicka, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. 51.

⁶⁷ Vide B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008, s. 15.

⁶⁸ Vide *idem*, *Gość Draculi*, [w:] *idem*, *Gość Draculi*, przeł. V. Dobosz, J. Szczepańska, Toruń 2013, s. 14.

⁶⁹ Vide L. Libera, *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016, s. 169–193.

⁷⁰ Vide L. Wiczorek, *Transformacja wątku Lenory Bürgera we współczesnej kulturze popularnej*, „Prace Literaturoznawcze” 2021, nr 9, s. 203–214.

⁷¹ G.A. Bürger, *op. cit.*, s. 51.

⁷² A. Mickiewicz, *Ucieczka. Ballada*, [w:] *idem*, *Wybór poezyj*, t. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. 234.

⁷³ J. Rawski, *op. cit.*, s. 228–229.

⁷⁴ J.W. Polidori, *Wampir*, przeł. M. Płaza, [w:] *Opowieści niesamowite z języka angielskiego*, wyb., wst. M. Płaza, Warszawa 2020, s. 49.

przecież kształt i rysy miała urodziwe”⁷⁵. Arystokratyczny krwiopijca to także „pierwszy wampir działający jawnie, na salonach, w świetle dziennym”⁷⁶. Stephen King przytaczał hipotezę, że to właśnie lektura dzieła Polidoriego skłoniła Stokera do napisania lepszej powieści na ten temat⁷⁷. Uformowany literacko przez brytyjskiego lekarza wizerunek wampira trwale umocował się w kulturze, generując kolejne wizualizacje, z czego skorzystał również Stoker, a tym samym – w XX wieku – Polański.

Ważnym wydaje się wskazanie na proveniencję kreacji postaci von Krolocka w najsłynniejszym wampirycznym *opus magnum*, czyli *Draculi* (1897) Stokera. Tym, co łączy filmowego hrabiego z tytułowym bohaterem utworu irlandzkiego pisarza, są paralela w zakresie wyglądu i sposobu bycia oraz iście „diabelska proveniencja”⁷⁸. W powieści Stokera hrabia to wysoki, szczupły mężczyzna z haczykowatym nosem, czarnymi wąsami i wystającą brodą. Twarz wampira jest „zimna, okrutna i zmysłowa, a jego długie białe zęby, które na tle bardzo czerwonych warg wydawały się jeszcze bielsze, były ostre jak u zwierzęcia”⁷⁹. Gemra interpretuje jego postać jako wysłannika diabła⁸⁰. W filmie Polańskiego w początkowej scenie balu von Krolock wygłasza mowę do zgromadzonych w zamku wampirów, powołuje się na wsparcie Lucyfera i bluźnierczo parafrazuje fragmenty Pisma Świętego: Ewangelii według św. Jana (J 10,1–16) oraz św. Łukasza (Łk 12,32): „Dokładnie rok temu zebraliśmy się w tej sali, ja – wasz pasterz i wy – moja ukochana trzódka. Z nadzieją w sercu mówiłem wam wówczas, że z pomocą Lucyfera kolejny bal będzie o wiele bardziej imponujący. [...] Bracia i siostry, podejdźcie”⁸¹. Wypowiadając te słowa, pokazuje dłonią znak rogów, który ma „odniesienie satanistyczne i jest kojarzony z diabłem”⁸². W słowach *Draculi* skierowanych do Miny Harker w powieści Stokera również pojawia się bluźniercza parafraza Biblii, konkretnie Księgi Rodzaju (Rdz 2,23): „jesteś teraz dla mnie ciałem z mego ciała, krwią z mej krwi, kością z mej kości [...]. W końcu staniesz się mą towarzyszką i pomocnicą”⁸³. *Notabene* u Polańskiego motyw szatana pojawia się w następnym po *Nieustraszonych pogromcach wampirów* filmie, czyli *Dziecku Rosemary* (1968), oraz w późniejszych *Dziewiątych wrotach* (1999).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ A. Gemra, *op. cit.*, s. 127.

⁷⁷ Vide S. King, *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009, s. 88.

⁷⁸ J. Rawski, *op. cit.*, s. 229.

⁷⁹ B. Stoker, *Dracula...*, *ed. cit.*, s. 166.

⁸⁰ Vide A. Gemra, *op. cit.*, s. 163–173.

⁸¹ *Nieustraszeni pogromcy...*, *ed. cit.*, przeł. M. Ejman.

⁸² A. Szczepaniak-Olejniczak, *Gesty magiczne i rytualne. Przykłady gestów emblematycznych używanych w wybranych krajach Europy*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, nr 13, s. 324.

⁸³ B. Stoker, *Dracula...*, *ed. cit.*, s. 274.

Motywacja głównego bohatera filmu, profesora Abronsiusa, nie jest w pełni czytelna dla widza. Oczywiście już na początku obrazu, o czym wspomniano powyżej, lektor informuje, że uczony ma do wypełnienia „świętą misję”, jednak proveniencji tego stanu rzeczy próżno szukać w kadrach filmu. Ten motyw – protagonisty dążącego do jasno określonego celu, starającego się rozwikłać tajemnicę, która zaistniała w toku wydarzeń, ale bez zaznaczenia jego motywacji – pojawia się w późniejszych filmach Polańskiego: *Dziewiętych wrotach* (1999)⁸⁴ i *Autorze widmie* (2010)⁸⁵, które – co interesujące – są połączone motywem książki i zawartej w niej tajemnicy. Niewątpliwie Abronsius ma cechy utrwalonych kulturowo, *nomen omen*, pogromców wampirów, przede wszystkim najsłynniejszego, czyli Abrahama van Hel-singa z powieści Stokera. Irlandzki pisarz, kreśląc opowieść o nieumarłym Transylwańczyku, w tym sylwetkę poskromiciela żądnych krwi demonów, inspirował się *Carmillą* (1872) swojego rodaka Josepha Sheridana Le Fanu. W *Carmilli* doktor będący członkiem zespołu pogromców naukowo eksplikuje działalność wampira i udowadnia jego zabójczą moc⁸⁶. U Stokera doświadczony profesor medycyny, który przewodził grupie dążącej do unicestwienia Draculi, wygłaszał w powieści uczone tezy dotyczące krwiopijców: „każdy, kto umrze jako żywego trupa ofiara, sam żywym trupem staje się i zaczyna na ludzi polować”⁸⁷. Dlatego należy przebić jego serce kolkiem, który jest „gruby na mniej więcej dwa i pół – trzy cale i długi na około trzy stopy. Jeden z jego końców [...] zahartowany w ogniu i zaostrozony”⁸⁸. Podobne teorie odnoszące się do wampirów oraz sposobów ich anihilacji głosi Abronsius⁸⁹, jawiąc się tym samym jako ich znawca. Warto zauważyć, że podobnie jak

⁸⁴ *Vide Dziewięte wrota*, reż. R. Polański, Francja–Hiszpania–USA 1999. Główny bohater filmu, Dean Corso, otrzymuje dyspozycję porównania trzech zachowanych do XX wieku egzemplarzy *Dziewięciu Wrót Królestwa Cieni*. W trakcie pracy orientuje się, że jego zleceniodawca, Boris Balkan, nie przedstawił mu wszystkich informacji na temat satanistycznej książki, którą bada. Corso decyduje się na samodzielne poszukiwanie prawdy o książce; jego motywy nie zostają wyjaśnione.

⁸⁵ *Vide Autor widmo*, reż. R. Polański, Niemcy – Francja – Wielka Brytania 2010. Tytułowy bohater filmu, którego imię i nazwisko nie pojawiają się w obrazie, ma za zadanie pomóc byłemu premierowi Wielkiej Brytanii Adamowi Langowi napisać autobiografię. W trakcie pracy nad książką natrafia na tajemnicę związaną z politykiem. Postanawia ją rozwikłać, ale powody jego zaangażowania nie zostają wyjaśnione.

⁸⁶ *Vide J.S. Le Fanu, Carmilla*, [w:] *idem, W ciemnym zwierciadle*, przeł. M. Czarnecka, Warszawa 2015, s. 531–532.

⁸⁷ B. Stoker, *Dracula...*, *ed. cit.*, s. 207.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 206–207.

⁸⁹ Jak chociażby w przywoływanej już scenie, w której Abronsius powołuje się na ustalenia Aliboriego, tłumacząc wdowie po zagryzionym przez von Krolocka karczmarzu Yoinem Shagalu, że należy go czym prędzej przebić kolkiem, aby uchronić zamordowanego przed przeistoczeniem w wampira. *Vide Nieustraszeni pogromcy...*, *ed. cit.*

jego literacki antenat van Helsing ma tytuł profesorski. *Notabene* Polański wskazywał w autobiografii, iż pracując nad kreacją Abronsiusa, pragnął, „by wyglądał jak przyprószonej śniegiem Albert Einstein”⁹⁰. Zarówno van Helsinga, jak i Abronsiusa cechują naukowe podejście do tematyki wampirycznej i usiłowanie dotarcia do istoty rzeczy.

W postępowaniu Abronsiusa względem wampirów można dopatrywać się redukcji ejdetycznej. Zgodnie z założeniami fenomenologicznym prowadzi ona do poznania dotyczącego istoty; istota rzeczy jest najważniejsza⁹¹. Abronsius traktuje krwio pijców jako obiekty badań naukowych; są one dla niego wyżej rozwiniętymi formami nietoperzy. Postrzega wampiry jako drapieżniki, których byt można opisać, zrewidować oraz udowodnić w sposób naukowy, a ostatecznie należy je zlikwidować, gdyż zagrażają rodzajowi ludzkiemu. Tym samym królewiecki uczony stara się dotrzeć do sedna wampirycznej istotowości.

W świetle powyższych rozpoznań wyraźnie zarysowuje się perspektywa intertekstualnych oraz intermedialnych odniesień w dziele Polańskiego. Reżyser umiejętnie wykorzystał elementy *imaginarium* wampirycznego, obecnego do lat 60. XX wieku. Kreacje bohaterów filmu wskazują na znajomość tekstów kultury, w których manifestowała się postać krwio pijcy. Abronsius ewokuje doktora z *Carmilli* (1872) Le Fanu i van Helsinga z *Draculi* (1897) Stokera, hrabia von Krolock wizualnie (oraz w arystokratycznym sposobie bycia) przywołuje kreacje najsłynniejszych kinowych i literackich wampirów.

Konkluzje

Zaprezentowana powyżej próba komparatystycznej oraz fenomenologicznej interpretacji jednego z najsłynniejszych filmów Polańskiego skłania do wniosków o niebywałym potencjale tego obrazu, zbyt często redukowanego egzegetycznie do rozważań genologicznych czy badania uwarunkowań politycznych. Wydaje się, że *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z pewnością otwierają pola analityczne, do których wykorzystania nadają się różnorodne perspektywy metodologiczne, w tym oczywiście optyka estetyczna Ingardena. Jak się okazuje, znakomicie przydaje się ona do analizowania utworów pochodzących z różnych rejestrów medialnych oraz obiegu kultury; w powyższym tekście była to materia filmowa, ale przecież za pomo-

⁹⁰ R. Polański, *Roman by Polański*, przeł. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Warszawa 2017, s. 265.

⁹¹ Vide M. Waligóra, *Wstęp do fenomenologii*, Kraków 2013, s. 47.

ca koncepcji Ingardena można badać np. gry wideo⁹². Zastosowanie teorii polskiego filozofa, wyrastającej z pozycji fenomenologicznych, oraz narzędzi komparatystycznych pozwoliło na wskazanie licznych nawiązań literackich i filmowych obecnych w *Nieustraszonych pogromcach wampirów*. Powyższe analizy skłaniają do konkluzji, iż film Polańskiego jest dziełem, w którym na etapie rozwoju kultury popularnej lat 60. zawarte zostały podsumowanie i twórcze wykorzystanie dotychczasowych realizacji literackich oraz wizualizacji kinowych toposu wampira.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

- Bürger G.A., *Lenora*, przeł. J. Gamska-Lempicka, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.
- Herzog W., *Nosferatu wampir*, przeł. M. Muskała, [w:] *idem, Nowele filmowe*, przeł. M. Muskała, B. Tarnas, Warszawa 2024.
- Kapliński L., *Zgasty dla nas nadziei promienie...*, [w:] M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Le Fanu J.S., *W ciemnym zwierciadle*, przeł. M. Czarnecka, Warszawa 2015.
- Mickiewicz A., *Dziady część trzecia*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920.
- Mickiewicz A., *Ucieczka. Ballada*, [w:] *idem, Wybór poezyj*, t. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986.
- Miłosz Cz., *Kroniki*, Kraków 1988.
- Polidori J.W., *Wampir*, przeł. M. Płaza, [w:] *Opowieści niesamowite z języka angielskiego*, wyb., wst. M. Płaza, Warszawa 2020.
- Stoker B., *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008.
- Stoker B., *Gość Draculi*, przeł. V. Dobosz, J. Szczepańska, Toruń 2013.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Bohdziewicz A., *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14.
- Dumanowski J., Kasprzyk-Chevriaux M., *Kapłony i szczeżuje. Opowieść o zapomnianej kuchni polskiej*, Wołowiec 2018.
- Garlej B., *Granice konkretyzacji estetycznej wyznaczane przez kompozycję: rozważania wstępne*, „Studia Poetica” 2015, nr 3.
- Garlej B., *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia*, Warszawa 2016.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.

⁹² Vide W. Sikora, *Fenomenologia gry wideo w perspektywie ontologii dzieła sztuki Romana Ingardena*, Kraków 2023.

- Has-Tokarz A., *Miedzy slowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006–2007, nr 48–49.
- Husserl E., *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, wst. A. Póltawski, Warszawa 1990.
- Hybiak M., *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019.
- Ingarden R., *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Janion M., *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- King S., *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009.
- Kozak Ł., *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017.
- Leeuw G. van der, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.
- Libera L., *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016.
- Mazierska E., *Roman Polański (i inni) przed sądem*, [w:] *„Nóż w wodzie” non stop. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyna, Warszawa 2022.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. VIII, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997.
- Piekarski R., *Problem wartości poznawczych literackiego i filmowego dzieła sztuki*, Gdańsk 1993.
- Plesnar A., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.
- Polański R., *Roman by Polański*, przeł. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Warszawa 2017.
- Rawski J., *„Święta misja profesora Abronsiusa”. Fantazmaty, abiektalność i transgresje w filmie Romana Polańskiego „Nieustraszeni pogromcy wampirów”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10.
- Sikora W., *Fenomenologia gry wideo w perspektywie ontologii dzieła sztuki Romana Ingardena*, Kraków 2023.
- Stachówna G., *Polański od A do Z*, Kraków 2002.
- Stachówna G., *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994.
- Stachówna G., *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006.
- Stoff A., *„Życie dzieła w jego konkretyzacjach” jako przesłanka i podstawa badań nad korespondencją sztuk*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena jako podstawa badań nad korespondencją sztuk*, red. B. Garlej, B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, Warszawa 2022.
- Szczepaniak-Olejniczak A., *Gesty magiczne i rytualne. Przykłady gestów emblematycznych używanych w wybranych krajach Europy*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2021, nr 13.

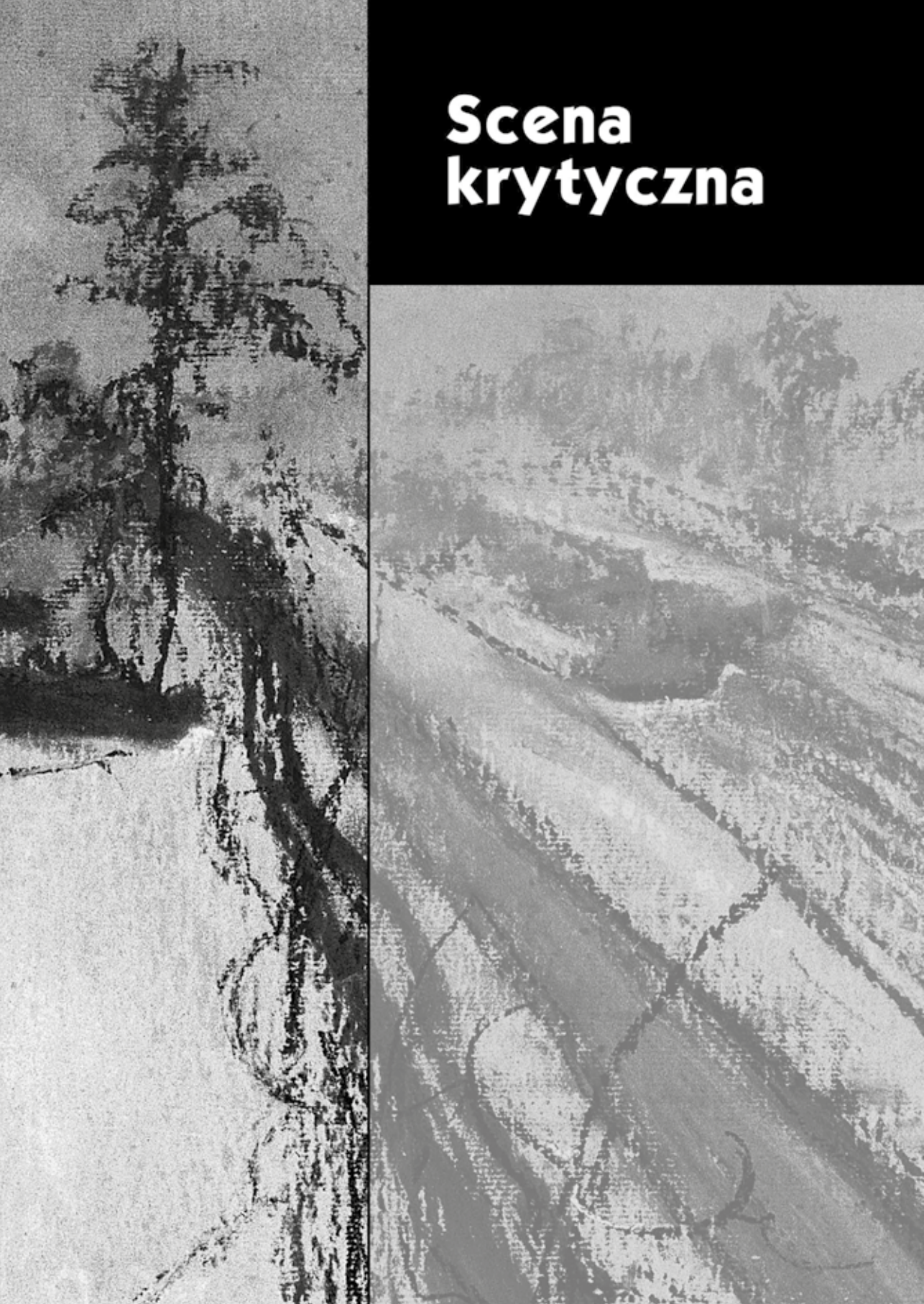
- Szczepańska A., *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989.
- Waligóra M., *Wstęp do fenomenologii*, Kraków 2013.
- Wieczorek L., *Transformacja wątku Lenory Bürgera we współczesnej kulturze popularnej*, „Prace Literaturoznawcze” 2021, nr 9.
- Wolski M., *Wrażliwi krwiopijcy. O współczesnych antybohaterach wampirycznych*, Kraków 2020.
- Workowski A., *Refleksje filozofa o kinie wartości*, [w:] *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Kraków 2011.
- Zalewski A., *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2010, nr 10.

FILMOGRAFIA

- Autor widmo*, reż. R. Polański, Niemcy – Francja – Wielka Brytania 2010.
- Dracula*, reż. F.F. Coppola, USA 1992.
- Dracula*, reż. T. Browning, USA 1931.
- Dracula*, reż. T. Fisher, Wielka Brytania 1958.
- Dziwne wrota*, reż. R. Polański, Francja–Hiszpania–USA 1999.
- Lokis. Rękopis profesora Wittembacha*, reż. J. Majewski, Polska 1970.
- Miasteczko Salem*, reż. M. Salomon, USA 2004.
- Miasteczko Salem*, reż. T. Hooper, USA 1979.
- Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA – Wielka Brytania 1967.
- Nosferatu. Symfonia grozy*, reż. F.W. Murnau, Niemcy 1922.
- Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.
- Upiór*, reż. S. Lenartowicz, Polska 1967.

Jakub Rawski – dr, Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie, badacz literatury i filmu, krytyk literacki. Publikował w kilkudziesięciu monografiach zbiorowych oraz na łamach takich periodyków, jak m.in.: „Teksty Drugie”, „Images”, „Zeszyty Prasoznawcze”, „Studia Filmoznawcze”, „Autobiografia”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Autor książki „*Zawisza Czarny*” – niedokończony dramat Juliusza Słowackiego. *Studium monograficzne* (2021). Zajmuje się: polskim romantyzmem emigracyjnym, wampiryzmem w kulturze popularnej, literaturą wojny i okupacji, prozą drugiej połowy XX wieku oraz zagadnieniami komparatystycznymi ze szczególnym uwzględnieniem relacji literatury i filmu. ORCID: 0000-0003-0149-544X. Adres e-mail: <j.rawski@pans.glogow.pl>.

Jakub Rawski – PhD, State University of Applied Sciences in Głogów, specialist in literature of the nineteenth and twentieth centuries, literary critic. He published in many monographs and in periodicals, such as: „Teksty Drugie”, „Images”, „Zeszyty Prasoznawcze”, „Studia Filmoznawcze”, „Autobiografia”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Author of the book *Zawisza the Black – Infinite Drama by Juliusz Słowacki. Monographic Study* (2021). His current research interests: Polish emigration Romanticism, vampirism in popular culture, literature of war and occupation, and comparative issues with particular emphasis on the relationship between literature and film. ORCID: 0000-0003-0149-544X. E-mail address: <j.rawski@pans.glogow.pl>.

The image is a black and white abstract composition. A vertical line runs down the left side, separating the page into two main sections. The left section features dark, expressive, and somewhat chaotic brushstrokes that appear to be layered or built up over time. The right section is filled with lighter, more horizontal and diagonal strokes, creating a sense of movement and texture. The overall effect is one of raw, gestural energy.

Scena krytyczna

