

# „ŚWIĘTA MISJA PROFESORA ABRONSIUSA”. FANTAZMATY, ABIEKTALNOŚĆ I TRANSGRESJE W FILMIE ROMANA POŁAŃSKIEGO *NIEUSTRASZENI POGROMCY WAMPIRÓW*

JAKUB RAWSKI

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie  
National Academy of Applied Sciences in Głogów  
j.rawski@pans.glogow.pl  
ORCID 0000-0003-0149-544X

Jest w tym wszystkim coś pociągającego, jakaś fascynująca  
sita, która go zagarnia. Fascynacja wstrętem, rozumiecie<sup>1</sup>.

Joseph Conrad

## I. CELE, METODY BADAWCZE I WSTĘPNE USTALENIA

Film Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z 1967 roku często był rozpatrywany w polskim filmoznawstwie oraz kulturoznawstwie w perspektywie genologicznej: jako gra z konwencją, gatunkami, dzieło realizujące cechy pastiszu, parodii horroru, z przeważającą rolą komizmu<sup>2</sup>. Podkreślano także kontekst polityczny, odczytując film jako implicytnie

<sup>1</sup> J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Kraków 2011, s. 11.

<sup>2</sup> Zob. np.: E. Batura, *Komeda. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzcinińskim*, Warszawa 2001, s. 157; A. Bohdziewicz, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14, s. 5; J. Kochańczyk, *Roman Polański. Gorzkie szczęście*, Chorzów 2014, s. 145; M. Owczarek, *Karnawał grozy („Bal wampirów”)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Kraków 1995, s. 100, 102; P. Pomostowski, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Poznań 2016, s. 65; K. Żakieta, *Kierunki rozwoju współczesnego filmu grozy*, w: *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. R. Nolbrzak, B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, Łódź 2014, s. 54.

przedstawione zagrożenie komunizmem<sup>3</sup>. Wydaje się, że tego typu eksplikacje socjologiczne czy genologiczne redukują wartość poznawczą filmu, uznawanego powszechnie za kultowy<sup>4</sup>, który znacząco rozszerzył pole semantyczne artystycznych wizualizacji wampiryzmu oraz odegrał ważną rolę w metamorfozach tego toposu w kulturze.

W przypadku dzieł, które poza narracją posługują się przede wszystkim obrazem, warto pamiętać o słowach Rolanda Barthesa: „niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu. Jednakże nawet – i zwłaszcza – jeśli obraz jest granicą sensu, to pozwala on powrócić do prawdziwej ontologii znaczenia”<sup>5</sup>. Tym samym eksplikowanie filmów tak bogatych w warstwy znakowe nieustannie powinno rozgrywać się w zależności od percepcji odbiorcy oraz możliwości, które niesie ze sobą rozwój metodologii nauk humanistycznych oraz społecznych. Analizując *Nieustraszonych pogromców wampirów*, warto zatem zastosować optykę wyrosłą na gruncie teorii kultury – psychoanalityczną krytykę fantazmatyczną – oraz rozpatrzeć zagadnienie abiektalnego i transgresywnego charakteru kreacji demonicznych bohaterów. Tym samym dokonać egzegezy tego dzieła w perspektywie poststrukturalistycznej, prześledzić aspekt egzystencjalny oraz seksualny wampiryzmu tak, jak ten topos był analizowany przez Marię Janion w uwzględnieniu bycia nieumarłego wobec śmierci, seksu i tragicznego istnienia<sup>6</sup>. Fantazmat, na potrzeby niniejszych analiz, jest rozumiany zgodnie z wykładnią Janion jako:

---

<sup>3</sup> Na temat tych interpretacji zob. G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994, s. 182–183. W ostatnich latach film był eksplikowany także z uwzględnieniem kontekstu historycznego oraz politycznego; zob. np. T. Prash, „Oy, Have You Got The Wrong Vampire”. *Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polanski’s “The Fearless Vampire Killers”*, w: *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from “Bride of Frankenstein” to “Zombieland”*, ed. C.J. Miller, A.B. Van Riper, Lanham–Boulder–New York–London 2016, s. 12–15.

<sup>4</sup> Zob. J. Kochończyk, op. cit., s. 145; C. Sandford, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Poznań 2008, s. 144.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289.

<sup>6</sup> Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.

rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, urojenia, przywidzenia, mistyfikacje, halucynacje, marzenia i iluzje. To, co – gdy jest rozważane w swym związku z rzeczywistością – bywa określane jako „fałszywe”, „nierealne”, „zmyślane”, a co okazuje swą wartość w innym porządku: wewnętrznego, psychicznego życia fantazmatycznego. Uzyskuje swój status w „rzeczywistości psychicznej” jako „szczególnej formie egzystencji”<sup>7</sup>.

Status ontyczny bestii wydaje się być także szczególnie godny uwagi z powodu jego aspektu ewolucyjnego oraz roli, jaką film Polańskiego w tym względzie odegrał. Warto także umieścić obraz na tle innych dzieł artysty, korzystając z koncepcji poetyki przestrzeni czy kategorii zła.

Nie skupiając się wnikliwie na zasygnalizowanych powyżej, wielokrotnie podnoszonych już w badaniach naukowych kwestiach genologicznych filmu, wypada przyjąć stanowisko Grażyny Stachówny głoszące, że omawiany obraz to horror respektujący poetykę gatunku, w którym ośmieszony został lęk przed potworami, nie zaś one same<sup>8</sup>. Mówił o tym reżyser: „strach jest blisko spokrewniony z humorem i ze śmiechem [...], ponieważ zmusza do śmiechu z czyjegoś lub własnego przerażenia”<sup>9</sup>. Stachówna zauważa ponadto: „Śmieszność filmu nie zabija bowiem strachu, jaki równocześnie z niego emanuje. W poważnym horrorze śmiech rozładowuje grozę, w *Balu wampirów* groza rodzi się pomimo śmiechu”<sup>10</sup>.

## II. GENEZA FILMU

Historia problemów Polańskiego z producentem, Martinem Ransohoffem, i wytwórnią kinematograficzną dotycząca długości obrazu oraz tytułu była już wielokrotnie podnoszona. Konflikt ostatecznie spowodował, że wbrew intencji artysty film wszedł na ekrany w USA i Kanadzie w wersji skróconej, przemontowanej jako *The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck* (*Nieustraszeni pogromcy wampirów albo:*

<sup>7</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 6. Szerzej na ten temat zob. eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

<sup>8</sup> Zob. G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 168–183.

<sup>9</sup> J. Narboni, *Kino według Polańskiego* [rozmowa z Romanem Polańskim], przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9, s. 23.

<sup>10</sup> G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 171.

*Przepraszam, ale pańskie zęby tkwią w mojej szyi*)<sup>11</sup>, a nie jako oryginalny *Dance of the Vampires* (*Taniec wampirów*/ *Bal wampirów*)<sup>12</sup>). Polański tak wyjaśniał etiologię obrazu: „Od dawna przymierzaliśmy się z Gérardem do napisania jakiejś parodii filmu o wampirach. Za każdym razem, gdy szliśmy w Paryżu na horror, widzieliśmy, że publiczność śmieje się do łez. Dlaczego nie zrobić filmu, którego komizm byłby zamierzony?”<sup>13</sup>.

Dzieło zostało zrealizowane z wielką dbałością o szczegóły – od kostiumów, rekwizytów i charakteryzacji po budowę i krajobrazy<sup>14</sup> przypominające niektóre pejzaże, *nomen omen*, Marca Chagalla (karczmarz w filmie *To Yoine Shagal*) oraz polskich malarzy<sup>15</sup>. Antroponimy bohaterów są znaczące<sup>16</sup>, „nieprzypadkowe jest podobieństwo nazwiska głównego bohatera filmu Murnaua – hrabiego Orlok z baronem von Krolock”<sup>17</sup>. Muzyka została dobrana niezwykle pieczołowicie. Polański świadomie nawiązał do literackich oraz filmowych kreacji nieumarłych<sup>18</sup>. Notabene, precyzja scenograficzna oraz charakteryzatorska jest cechą wszystkich filmów artysty, żeby wspomnieć najbardziej wyraziste egzemplifikacje, takie jak: *Tragedia Makbeta* (1971), *Tess* (1979), *Piraci* (1986), *Pianista* (2002) czy *Oliver Twist* (2005).

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 173–175; G. Gutowski, *Od Holocaustu do Hollywood*, przeł. M. Ronikier, Kraków 2004, s. 275–276; R. Polański, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1992, s. 223–224; A. Statman, B. Tate, *Sharon Tate. Historia morderstwa żony Romana Polańskiego*, przeł. A. Sak, Kraków 2019, s. 45.

<sup>12</sup> Pod tym tytułem pojawił się musical, będący adaptacją wampirycznej historii Polańskiego. Zob. K.I. Kaleta, „*Taniec Wampirów*” – *historia i recepcja kultowego musicalu*, w: *Oblicza wampiryzmu*, red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski, Wrocław 2018, s. 156–167; N.M. Wojciechowska, *O tym, jak powstawał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Warszawa 2005.

<sup>13</sup> R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 201.

<sup>14</sup> Zob. J. Parker, *Polański*, przeł. A. Milcarz, Wrocław 1998, s. 116–117; G. Gutowski, op. cit., s. 267–270; R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 203, 208.

<sup>15</sup> Zob. P. Werner, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal, R. Kędzierski, Poznań 2014, s. 78.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 77.

<sup>17</sup> W. Jakubowski, *Romana Polańskiego kino lęku*, w: *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1992, s. 108.

<sup>18</sup> Zob. G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 10.

### III. FANTAZMATY

Warto rozpocząć analizę od określenia fantazmatu przestrzeni w filmie: „jesteśmy we wschodniej Europie, w miejscu tak odległym, odciętym od świata przez śnieg i lód, tak pełnym mrocznych zabobonów, że każde monstrum rodem z horroru wydaje się całkiem realne i prawdopodobne”<sup>19</sup>. W jednej z początkowych scen karczma, w której zatrzymują się główni bohaterowie, tytułowi pogromcy – profesor Uniwersytetu w Królewcu, Abronsius, oraz jego pomocnik, Alfred – stanowi swoiste *locus amoenus*. Słychać w niej gwar rozmów, ludzie znajdujący się w zajeździe są zatroskani zziębniętymi przybyszami. Karczmarz zapewnia o wygodach i dobrym noclegu. Wszędzie wiszą warkocze czosnku, które szybko wzbudzają zainteresowanie Abronsiusa i słuszne podejrzenia względem bliskiej obecności zamku. Zapytany o jego umiejscowienie właściciel oberży, Yoine Shagal, zaprzecza, aby taka budowla znajdowała się w pobliżu, w czym wtórują mu zgromadzeni mieszkańcy wioski, za wyjątkiem jednego sprawiedliwego – wiejskiego głupka, który szybko zostaje uciszony. Ta negacja dokonana przez autochtonów, niemożliwa do zaakceptowania przez Abronsiusa, jest interesująca z perspektywy psychoanalitycznej. Sigmund Freud przekonywał, że „za pomocą zaprzeczenia odwraca się jedynie skutek procesu wyparcia, tak że jego treść wyobrażeniowa nie dociera do świadomości. Wynika z tego coś w rodzaju intelektualnej akceptacji wypartego, ale to, co w wyparciu istotne, trwa nadal”<sup>20</sup>, czyli: wiem, że to istnieje, ale nie może mi zagrozić, ponieważ sędzę, że tego wcale nie ma. Forma oporu wobec rzeczywistości zastosowana przez karczmarza i mieszkańców nie przyniesie oczekiwanych rezultatów. Próby wyparcia zagrożenia, które symbolizuje zamek von Krolocka, nie tylko ich nie uratuje, ale także nie powstrzyma Abronsiusa.

Niewątpliwie Polański dzięki zastosowaniu elementów humorystycznych, w tym niektórych gagów typowych dla hollywoodzkiej komedii ślapstickowej, nadał nowy wymiar artystyczny wampiryzmowi. Reżyser zdekonstruował schemat filmowej grozy dominującej w latach sześćdziesiątych, głównie za sprawą horrorów wytwórni Hammer, która nieumarłego lokalizowała

<sup>19</sup> F.X. Feeney, *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Köln 2006, s. 71.

<sup>20</sup> S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 299–300.

przede wszystkim w anturażu trupio-cmentarnym, a lęk przed nim wizualizowała z całkowitą powagą. Janion zwraca uwagę na fakt, że ulubionymi miejscami, w których pojawiają się wampiry, są nekropolie, popadające w ruinę zamki oraz opuszczone opactwa, znane z gotyckich powieści<sup>21</sup>. Polański skrupulatnie wyeksploatował tradycyjne imaginarium: jest posępny zamek „gdzieś na odludziu, [...] w typie klasycznej pozycji tego gatunku – *Draculi Brama Stokera*”<sup>22</sup>, cmentarz, trumny, wioska, hrabia i piękna kobieta, ale te elementy zostały zaprezentowane z wykorzystaniem groteski, rozumianej jako przekroczenie *decorum*. Przecież tytułowy pogromca wampirów, profesor Abronsius, wcale się ich nie lęka, przeciwnie – jest nimi zafascynowany, jakby były obiektami badawczymi, humanoidalnymi formami jego ulubionych nietoperzy, którym poświęcił badania, zwieńczone książką *Nietoperz i jego tajemnice*, którą, jak się okazuje, czytał hrabia von Krolock. Polański pozostawił formę opowieści wampirycznej, natomiast wypełnił ją nowymi kategoriami treściowymi. Bardzo często reżyser decyduje się na taki właśnie zabieg artystyczny, co zauważa Mariola Dopartowa: „konsekwentnie sięga do tego, co w kulturze modernistycznej ma uświęconą tradycję, coś już znaczy w innych dziełach, ale przede wszystkim tworzy on własne wersje rozproszonych mitów, toposów i opowieści kultury masowej”<sup>23</sup>.

Wraz z rozwojem kierunków estetycznych wyznaczonych przez romantyzm wampir zaczął być postrzegany jako figura wyobraźni masowej, która stanowi fantazmat będący w swojej antropologicznej istocie, zgodnie z założeniami Freuda, wyobrażonym scenariuszem ukrytych pragnień<sup>24</sup>. Krwio pijca symbolizuje zarówno miłość z za grobu, jak i przekleństwo śmierci<sup>25</sup>. Z tego powodu stawał się w kolejnych wizualizacjach kulturowych od XIX wieku do dziś „postacią jednoznacznie erotycznie pociągającą”<sup>26</sup>, która oferuje możliwość zmysłowego spełnienia, jak również pozazmysłowej transcendencji wiecznego życia. Specyfika wampirycznego fantazmatu,

<sup>21</sup> Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 102.

<sup>22</sup> J. Parker, op. cit., s. 116.

<sup>23</sup> M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 61.

<sup>24</sup> Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. D. Lagache, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52.

<sup>25</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 38.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 115.

egzemplifikującego Freudowski popęd śmierci, nie ogranicza się jednakże jedynie do sfery seksualnej. Aspekty fantazmatycznego istnienia nieumarłych obejmują również takie kategorie, jak: rasa, naród, religia, zło, etyka czy epidemia.

Warto zwrócić uwagę na postać karczmarza, Yoine’ego Shagala, w którego córce zakochuje się asystent profesora, Alfred. Marat Grinberg stwierdza, że w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* „żydowskość jest wszechobecna i znacząca”<sup>27</sup>. Żydzi prowadzący karczmę to motyw często pojawiający się w literaturze polskiej<sup>28</sup>; wszak „masowo arendowali [...] karczmy w dobrach szlacheckich”<sup>29</sup>, zaś „miasta targowe Rzeczypospolitej Obojga Narodów, rumuńskie prowincje Mołdawii i Wołoszczyzny oraz Węgry pozostały kluczowymi obszarami osadnictwa żydowskiego w XVIII i na początku XIX wieku”<sup>30</sup>. Obecność karczmarza w Transylwanii zostaje więc wyeksplikowana. Co istotne jednak, Shagal staje się zupełnie nowym typem wampira ze względu na swoje pochodzenie, nie odstrasza go krucyfiks, po który sięga służąca Magda, gdy ten zakrada się nocą do jej sypialni i wypowiada słynne

<sup>27</sup> M. Grinberg, *Representing the Holocaust and Jewishness in Contemporary Television: The Cases of “The Man in the High Castle”, “Hunters”, and “Juda”*, in: *The Holocaust Across Borders: Trauma, Atrocity, and Representation in Literature and Culture*, ed. H.S. Flanzbaum, Lanham–Boulder–New York–London 2021, s. 264. Tłum. cyt. – J.R.

<sup>28</sup> *Exemplum*, wystarczy wspomnieć takie postaci z literatury romantycznej jak Jankiel z *Pana Tadeusza* (1834) Adama Mickiewicza czy Rabin i Judyta z *Księdza Marka* (1843) Juliusza Słowackiego; wątek ten pojawia się także w modernizmie, w *Weselu* (1901) Stanisława Wyspiańskiego oraz w utworach współczesnych: *Sztukmistrzu z Lublina* (1960) Isaaca Bashevisa Singera, *Austerii* (1966) Juliana Strykowskiego czy opowiadaniach Jerzego Gierałtowskiego – *Karczmię nad Bzurą* (1970) oraz *Waderze* (1977). Szerzej na temat wizerunku żydowskiego karczmarza w literaturze XIX wieku zob. M. Opalski, *The Jewish Tavern-Keeper and His Tavern in Nineteenth-Century Polish Literature*, Jerusalem 1986.

<sup>29</sup> R. Szuchta, *1000 lat historii Żydów polskich. Podróż przez wieki*, Warszawa 2015, s. 56.

<sup>30</sup> A. Oișteanu, *Jewish Tavern-Keepers and the Myth of the Poisoned Drinks: Legends and Stereotypes in Romanian and Other East-European Cultures (17th–19th Centuries)*, in: *Earthly Delights. Economies and Cultures of Food in Ottoman and Danubian Europe, C. 1500–1900*, ed. A. Jianu, V. Barbu, Leiden–Boston 2018, s. 478.

zdanie: „Oy, have you got the wrong vampire” („Oj, masz złego wampira”). Należy przypomnieć, że Yoine wymawia te słowa z wyraźnym akcentem jidysz, którym posługiwali się m.in. chasydzi. Warto odnotować, że „w mniemaniu ludu upiorem może być zarówno katolik, protestant, prawosławny czy wyznawca religii mojżeszowej”<sup>31</sup>. W tej postaci uwidoczniła zostaje „podwójna negacja, podwójny motyw wykluczenia: Żyd-wampir. Mimo to Shagal staje się silniejszy”<sup>32</sup>; można założyć, że nawet potrójna, ponieważ karczmarz „pozostaje outsiderem nawet w wampirycznym społeczeństwie”<sup>33</sup>, nie może odpoczywać w krypcie von Krolocków. Kukul zabiera go do stajni, co zaświadcza o hierarchiczności świata krwiopijców. Natomiast wyraźne zaznaczenie kulturowej oraz religijnej, innej niż chrześcijańskiej (w ludzkim życiu), proveniencji bohatera, który został przemieniony w wampira, okazało się nowatorskie w filmowych horrorach z wątkami żydowskimi<sup>34</sup>.

#### IV. ABIEKTALNOŚĆ

Liminalny status ontologiczny wampira implikuje nie tylko jego zawieszenie między światami, niemożliwość osadzenia siebie ani po stronie żywych, ani umarłych, ale również abiektalność. Abiekt, pojęcie wprowadzone do humanistyki przez Julię Kristevę, stanowi kontaminację fascynacji i wstrętu, a „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”<sup>35</sup>, pisze badaczka. Już twórca nowoczesnego idealizmu, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, wskazywał, że odczuwając wstręt, tracimy wolność w stosunku do obiektu<sup>36</sup>. Obiekt nas zawłaszcza, od wstrętu trudno się uwolnić. Krwiopijca zaburza ład boski, ale również ludzki – swoim istnieniem bluźni przeciw chrześcijańskiej eschatologii oraz zagraża człowiekowi. Abiekt zawsze usytuowany

<sup>31</sup> B. Baranowski, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 56.

<sup>32</sup> M. Hybiak, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 159.

<sup>33</sup> L.D. Friedman, *The Jewish Image in American Film*, Secaucus 1987, s. 173.

<sup>34</sup> Zob. S. Shapiro, *The Heebie-Jeebies: Jewish Horror Comes to Israel*, „Jewish Quarterly” 2014, Vol. 61, No. 2, s. 53.

<sup>35</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

<sup>36</sup> Zob. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009, s. 115.



jest pomiędzy, nie należąc ani do ciała, ani przestrzeni, ani rzeczy, „niepokoi i fascynuje”<sup>37</sup>, konkluduje Kristeva. Fascynacja oraz przerażenie są nierozdzielnie związane z nieumarłym, który w świetle ontologii zawsze jest pomiędzy. Abiekt fascynuje, ponieważ paraliżuje zewnętrznym pięknem jak wampirzyca z *Carmilli* (1872) Josepha Sheridana Le Fanu czy tytułowi, mężczy bohaterowie *Kronik wampirów* (1976–2018) Anne Rice; symbolizuje tajemniczą, zakazaną seksualność, dokonuje transgresji. Budzi wstręt, ponieważ powstaje z grobu, odpoczywa w trumnie, cuchnie rozkładem i nieuchronnie prowadzi ku śmierci. Obietnica obcowania z nim, spełnienia zawsze zostaje uwarunkowana ceną – ceną ludzkiego życia<sup>38</sup>. W tym tkwi tajemnica epifanii obcości wampira, który od czasów romantyzmu nieustająco rządzi masową wyobraźnią – w byciu pomiędzy, w nieprzynależności, w przekroczeniu tabu śmierci oraz seksualności.

Janion, pisząc o tytułowym bohaterze *Draculi* Brama Stokera, konstataowała, że jest on „jako wampir figurą wiecznego pożądania – i to zarówno męskiego, jak kobiecego, homo- i heteroseksualnego”<sup>39</sup>. Te słowa można z powodzeniem odnieść do każdej wampirycznej postaci, która pojawiła się w kolejnych etapach ewolucji wizerunku nieumarłego w tekstach kultury od czasów preromantycznych, co w sposób istotny powiązane jest z estetyzacją oraz seksualizacją tej istoty<sup>40</sup>. Ważną rolę w filmie Polańskiego odgrywa kwestia seksualności czy raczej potencjalnej seksualności, której nie można było w pełni zwizualizować, a jedynie zaznaczyć, zapowiedzieć, wskazać miejsca w kadrach i pozostawić konkretyzacji odbiorcy. Reżyser wspominał w autobiografii o wytycznych otrzymanych z wytwórni Metro Goldwyn Mayer: „Notatka, jaką skierowała do mnie MGM, kiedy dyrekcja zapoznała się ze scenopisem, świetnie ilustruje pruderię, na którą cierpiał

<sup>37</sup> J. Kristeva, op. cit., s. 8.

<sup>38</sup> Zob. J. Rawski, *Realizacja podmiotu homoseksualnego w wybranych tekstach współczesnej kultury wampirycznej*, „Prace Literackie” 2014, t. 54, s. 69.

<sup>39</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 194.

<sup>40</sup> Zob. J. Rawski, *Metamorfozy motywu wampira w kulturze popularnej XX i XXI wieku. Zarys problematyki*, „In Gremium” 2014, nr 8, s. 199.

przemysł filmowy<sup>41</sup>. W tej pruderyjnej cenzurze rezonują zapisy z kodeksu Williama Harrisona Haysa<sup>42</sup>.

Nieemożność wyrażenia wprost akcentów erotycznych nie spowodowała, że ten istotny kontekst wampiryzmu nie został wyraźnie przedstawiony. Przeciwnie. Podstawowym sposobem aprowizacji krwio pijcy, jak każdego pasożyta, jest wyszukanie żywiciela. W jego przypadku zatapianie kłów w szyję ofiary nie implikuje jedynie sycenia głodu, ale stanowi również ekwiwalent stosunku seksualnego, co warunkuje, wspomiana już, estetyzacja tej postaci od czasów romantyzmu. Abiektałość w filmie Polańskiego można zaobserwować w kilku scenach. W pierwszej, związanej z interwencją obcego w przestrzeń pozornie bezpiecznej karczmy, w której wiszą warkocze czosnku, służąca Magda nuci *Prząśniczkę* Stanisława Moniuszki, a na piecu gotuje się bigos. Hrabia przybywa nocą do gospody, by ukąsić i porwać piękną córkę Shagala, Sarah. Ta scena ewokuje, fundamentalną dla preromantyzmu niemieckiego, *Lenorę* Gottfrieda Augusta Bürgera: „Co za księżyc wstał! / Hurra! Umarli jeżdżą w cwał!”<sup>43</sup>. Podróż do karczmy odbywa się w świetle księżycy, a – jak przypomina Janion – „noc saturniczna” jest „ponura, groźna, rozpętująca złośliwe i złowrogie demony. Oświetlają księżyc, naturalny sprzymierzeniec wampira”<sup>44</sup>. Notabene, to właśnie Saturnowi będzie w późniejszych sekwencjach filmu przyglądał się przez teleskop Abronsius w zamku wampirów.

Wtargnięcie von Krolocka do łazienki, w której kąpiel bierze Sarah, obserwuje przez dziurkę od klucza Alfred. Na jego twarzy, po ujrzaniu wampira, rysują się wstręt, odraza i przerażenie. Tymczasem obudzony przez niego profesor Abronsius, poinformowany o ataku krwio pijcy, nie potrafi ukryć swej fascynacji z tego powodu, przynajmniej w pierwszych sekundach. Tak

<sup>41</sup> R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 210. Zob. również: J. Parker, op. cit., s. 117.

<sup>42</sup> Kodeks Williama Harrisona Haysa to obowiązujący od lat trzydziestych do sześćdziesiątych XX wieku konserwatywny spis zakazów wizualizacji w filmach szeroko pojętej sfery seksualnej. Zob. L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2003, s. 51–55.

<sup>43</sup> G.A. Bürger, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Lempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. 49.

<sup>44</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 135.

wampir symbolicznie rozdziela między dwóch tytułowych pogromców fascynację i wstręt, które kontaminują się w abiekt.

Abiektalność uwidoczniła została także w scenie rozmowy Alfreda i Sarah w zamku von Krolocka, gdy córka karczmarza podlega wampirycznej przemianie po wcześniejszym ukąszeniu przez hrabiego. Piękna kobieta bierze kąpiel w wannie, na której widoczna jest patyna, w komnacie pokrytej pajęczynami i kurzem. Wstrętny anturaż i odrażający status ontologiczny nieumarłej łączą się z pięknem zewnętrznym wampirzycy. Alfred nie może się oprzeć wdziękowi Sarah, chociaż podąża już ona drogą ku śmierci. Warto nadmienić, że w marcowym numerze „Playboya” z 1967 roku ukazało się sześć nagich zdjęć Sharon Tate, odtwórczyni roli córki Shagala, które powstały podczas kręcenia *Nieustraszonych pogromców wampirów* i które zrobił Polański<sup>45</sup>. Fotografie podkreślają związek wampiryzmu z seksualnością. Aktorka występuje przecież na nich w rudej peruce, w wannie znanej z filmu, czyli nie jako ona sama, ale jako Sarah Shagal.

Polański od zawsze eksplorował w swoich filmach zagadnienie zła<sup>46</sup>, począwszy od *Noża w wodzie* (1961) aż po *Oficera i szpiega* (2019). Poruszając tę tematykę, korzystał z rozmaitych rejestrów gatunkowych, często przełamując nienaturalny podział kultury na wysoką i niską, elitarną i masową<sup>47</sup>, podejmując grę z konwencją. Reżyser ukazywał zagadnienie zła w zakresie relacji interpersonalnych (*Nóż w wodzie*; *Chinatown*, 1974; *Tess*, 1979; *Gorzkie gody*, 1992; *Rzeź*, 2011; *Prawdziwa historia*, 2017), intrapersonalnych (*Wstręt*, 1965; *Lokator*, 1976) oraz w kontekście różnorodnych uwarunkowań politycznych (*Śmierć i dziewczyna*, 1994; *Pianista*, 2002; *Autor widmo*, 2010; *Oficer i szpieg*, 2019). Bardzo ważnym aspektem pozostaje dla reżysera także zło

<sup>45</sup> Zob. R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 210.

<sup>46</sup> Tak samo jak literaccy nobliści, żeby wymienić chociażby Williama Faulknera w *Azylu* (1931), Alberta Camusa w *Dżumie* (1947), Williama Goldinga we *Władcy much* (1954), Kenzaburō Ōe w *Zerwać pąki, zabić dzieci* (1958) czy Toni Morrison w *Umiłowanej* (1987) i *Raju* (1997).

<sup>47</sup> Warto zwrócić uwagę chociażby na dzieła literackie, które zaadaptował na potrzeby kina. Są to i utwory klasyczne, jak: *Tessa d’Urberville* (1891) Thomasa Hardy’ego, *Oliver Twist* (1838) Charlesa Dickensa, *Chimeryczny lokator* (1964) Rolanda Topora, jak i teksty zaliczane do rejestru popularnego: *Dziecko Rosemary* (1967) Iry Levina, *Klub Dumas* (1993) Artura Péreza-Reverte’a lub *Autor widmo* (2007) Roberta Harrisa.

w wymiarze transcendentnym, jego obecność w świecie, wpływ na jednostkę oraz podporządkowywanie się mu, nawet pomimo początkowych szlachetnych intencji przeciwdziałania, żeby wymienić: *Dziecko Rosemary* (1968), *Tragedię Makbeta* (1971) oraz *Dziewiąte wrota* (1999). W tych obrazach metafizyczne zło (o jednoznacznie demonicznej proveniencji) zwycięża i pochłania człowieka, który sam je upodmiotawia, wybierając stronę jego pomocników – stronę wiedźm, czarowników i diabłów. Polański we wszystkich wymienionych obrazach uporczywie zadaje pytanie: „*Unde malum?*”. I jak się wydaje, odpowiada słowami Tadeusza Różewicza: „z człowieka / zawsze z człowieka / i tylko z człowieka”<sup>48</sup>. W jednym z wywiadów reżyser stwierdził: „Nie ma zbyt wielu powodów, abyśmy uważali, że człowiek jest dobry”<sup>49</sup>.

Także w przypadku *Nieustraszonych pogromców wampirów* temat zła jest jednym z pierwszoplanowych zagadnień. Co prawda, to wampir hrabia von Krolock, czyli nieczłowiek, żywy trup jest jego personifikacją, marzy o zapanowaniu nad światem i mówi o tym wprost Abronsiusowi i Alfredowi w scenie na wieży zamkowej tuż przed balem; paradoksalnie to dzięki profesorowi marzenie nieumarłego mogło zostać zrealizowane. W finałowej scenie filmu pozornie uratowana Sarah jest już przemieniona i wgrzyza się w szyję Alfreda, co ewokuje stosunek seksualny, podkreślony przez spadający but zakochanego w niej mężczyzny. Kiedy wampir kąsa i żywi się, czerpie z tego pasożytniczą przyjemność, realizuje swoje pożądanie, a człowiek zatracą się tak samo jak podczas współżycia. Kristeva przypomina, że gdy przyjemność domaga się wstępu, tożsamość jest nieobecna<sup>50</sup>. Kierujący powozem Abronsius tego nie dostrzega, więc nie może przeciwdziałać. Jego szlachetne intencje oraz podjęte zmagania zrealizowały się *à rebours* – wampiry zapanują nad światem. Ten fakt zostaje podkreślony przez warstwę melodyczną – tożsamość pojawia się na początku i na końcu obrazu, tworząc kompozycję kłamrową, natomiast „motyw z czołówki filmu to muzyka, którą należy łączyć z hrabią von Krolockiem”<sup>51</sup>. Zło zatriumfuje. Alfred

<sup>48</sup> T. Różewicz, *recycling*, w: idem, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław 2019, s. 772.

<sup>49</sup> R. Polański, *Kino według Polańskiego...*, op. cit., s. 54.

<sup>50</sup> Zob. J. Kristeva, op. cit., s. 55.

<sup>51</sup> P. Pomostowski, op. cit., s. 69.

oraz Abronsius zginą w ludzkim życiu, by odrodzić się w wampirycznej, nieśmiertelnej egzystencji. Ich śmierć została zapowiedziana w poprzedzającej ucieczkę z zamku scenie balu, na którym von Krolock jest ubrany w fioletowy surdut. Ten kolor w filmie oznacza „że ktoś (lub coś) zginie (albo przejdzie transformację)”<sup>52</sup>. Omawiana sekwencja odwrotu z siedziby wampirów „symbolizuje nową erę, czas wkroczenia zła i rozprzestrzenienia się nieczystych sił po uniwersum śmiertelników”<sup>53</sup>, w ten sposób „Polański proponuje własną kontrhistorię”<sup>54</sup>. Abiektałość tej sceny jest wyraźnie związana z częstym prezentowaniem wampiryzmu w charakterze epidemii, która sama w sobie, jako zjawisko biologiczne i egzystencjalne, z racji katastrofalnych skutków katalizuje wstręt, bo bezpośrednio zagraża życiu, a zarazem fascynuje swoją totalnością, ekspansywnością. Tragiczny finał filmu – uznawanego wedle niektórych badaczy za parodię, pastisz – emanuje abiektałością typową dla horroru.

## V. TRANSGRESJE

Wampiryzm jest uwolnieniem podświadomości, uruchamia popędy, wyzwala ich siłę, chociaż sam stanowi egzemplifikację jednego z najważniejszych popędów – popędu śmierci. Często śmiech w tym filmie pojawia się blisko śmierci, towarzyszy jej, stając się jej nieodłącznym atrybutem, jak w scenie szaleńczego pościgu Herberta von Krolocka za Alfredem, gdy ten, całkiem poważnie przerażony prześladowcą, zachowuje się niezdarnie, błazeńsko, komicznie. Pobrzmiwia w tym echo literatury późnego średniowiecza, w której śmierć i śmiech często były wobec siebie koherentne, o czym świadczy chociażby twórczość Françoisisa Villona<sup>55</sup>. Również w romantyzmie śmiech często łączył się z grozą, żeby wspomnieć opowiadania

<sup>52</sup> P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2018, s. 202.

<sup>53</sup> M. Mikrut-Majeranek, *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 140.

<sup>54</sup> M. Grinberg, op. cit., p. 265.

<sup>55</sup> Zob. B. Geremek, *Śmiech w cieniu szubienicy: o Villonie*, „Znak” 1983, nr 8, s. 1266–1293.

Edgara Allana Poeego<sup>56</sup>. Z kolei groteskowość wpisana w film Polańskiego, rozumiana przede wszystkim jako intencjonalne przekroczenie *decorum*, opiera się na łączeniu kontrastów – stylu wysokiego z niskim, powagi i śmiechu, lęku przed śmiercią i radości z rezultatów poszukiwań badawczych. W tym rozumieniu groteska stanowi zatem transgresję, jest jej formą.

Wspominane już przyjście Yoine'ego Shagala jako wampira do młodej służącej, Magdy, pod osłoną nocy również stanowi transgresję, na którą pozwala demoniczny status ontologiczny. Wcześniej karczmarz zakradał się do niej, sprawdzwszy najpierw, czy żona śpi, a jego działania, chociaż ukierunkowane na konkretny cel, spotykały się ze stanowczą odmową podwładnej. Jednak wampirowi nie sposób nie ulec. Kiedy krwiopijca zapragnie kogoś, nie ma odwrotu. Życie ludzkie musi dobiec końca, aby mogła rozpocząć się nieśmiertelna rozkosz.

Omawiana już wcześniej scena ataku hrabiego von Krolocka na Sarah jest również warta uwagi w aspekcie transgresyjnym. Wampir w tym przypadku, jeżeli wziąć pod uwagę psychoanalityczną teorię kultury, dokonuje brutalnej penetracji dziewczyny. Córka karczmarza bierze kąpiel, gdy krwiopijca włamuje się przez okno w dachu, umiejscowione bezpośrednio nad wanną, i od razu zatapia kły w jej szyi, przed czym ona bezskutecznie próbuje się bronić. W optyce psychoanalitycznej na gruncie badań filmoznawczych postrzegano nieumarłego jako symbol fallusa<sup>57</sup>. Janion odnotowuje, że w kinowych adaptacjach *Draculi* Stokera z lat 1930–1968, zgodnie z rozpoznaniem Rogera Dadouna, widoczny jest „ekshibicjonizm falliczny”<sup>58</sup>. Badaczka przypomina również, że nie tylko kły wampira można uznawać za symbol fallusa, ale również jego samego jako całość<sup>59</sup>. W tej wykładni scena ataku von Krolocka na Sarah, podkreślona jeszcze przez fakt, że atak

<sup>56</sup> Zob. E. Kasperski, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poeego*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59, s. 181–198.

<sup>57</sup> Zob. R. Dadoun, *Fetishism in the Horror Film*, transl. A. Williams, w: *Fantasy and the Cinema*, ed. D. James, London 1989, s. 55; B. Creed, *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*, Melbourne 2005, s. 81; eadem, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London–New York 2007, s. 20–22.

<sup>58</sup> Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 197.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 144, 196–198.

ten przychodzi z zewnątrz, jest odgórny, wertykalny, staje się sadystycznym aktem gwałtu, który prowadzi do śmierci.

W filmie zostały zarysowane preferencje seksualne wampirycznych bohaterów oraz charakterystyczne rysy kreacyjne. Hrabia von Krolock spełnia wszystkie cechy kinowych reprezentacji Draculi, na które wskazywała Iwona Kolasińska, jest dżentelmenem-krwio pijcą i podobnie jak w przypadku najsłynniejszego wampira Stokera, w interpretacji Béli Lugosiego oraz Christophera Lee, „skrywana pod maską elegancji agresja oraz nadnaturalna siła, drapieżność i perwersyjny urok naprowadzają na trop fallicznej symboliki”<sup>60</sup>. Tym, co łączy von Krolocka z Draculą, jest jego również wyraźnie zaznaczona diabelska proveniencja. W początkowej scenie balu, gdy wygłasza przemowę, powołuje się na pomoc Lucyfera oraz pokazuje dłonią znak rogów. Upodobania seksualne hrabiego zdecydowanie kierują się wobec młodych kobiet, natomiast w przypadku jego syna, Herberta, w stronę młodych mężczyzn.

Znacząca jest scena, w której syn von Krolocka zostaje sam na sam z Alfredem – zachwyca się w niej długością jego rzęs oraz próbuje przetestować siedemdziesiąty sposób wyznania miłości ukochanej z podręcznika, który pomocnik profesora dzierży w dłoni. W tym momencie wyraźnie widać, jak młody von Krolock pokazuje swoje olbrzymie kły, które zmierzają w kierunku szyi ofiary<sup>61</sup>. Wystające zęby wbijające się w gładką skórę kobiety lub mężczyzny to ekwiwalent penetracji. Pocałunek krwiopijcy jest aktem wyraźnie seksualnym<sup>62</sup>, wysysanie krwi to jego przeżywanie<sup>63</sup>. Atak Herberta na Alfreda nie może być inaczej rozpatrywany niż w kategorii emanacji erotycznego pożądania<sup>64</sup>, które ostatecznie nie zostanie zrealizowane, ponieważ pomocnik Abronsiusa ucieka.

<sup>60</sup> I. Kolasińska, *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 56. O kreacji von Krolocka jako łączącego w sobie cechy najsłynniejszych aktorów grających role wampirów zob. G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 180.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Zob. I. Kolasińska, op. cit., s. 57.

<sup>63</sup> Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 148.

<sup>64</sup> Zob. J. Rawski, *Realizacja podmiotu...*, op. cit., s. 69.

Wampir *ex definitione* jest potężniejszy od człowieka, w jego horyzoncie egzystencji śmierć nie może nadejść z powodów naturalnych, ponieważ nie żyje. Światło słoneczne, osinowy kołek zagrażają mu, mogą go unicestwić – mogą, ale nie muszą, jeżeli ich uniknie. Wampir może (nie)żyć wiecznie. Ten aspekt ma wyraźny potencjał emancypacyjny, rozwijany w manifestacjach artystycznych późniejszych od filmu Polańskiego, np. w powieściach Rice<sup>65</sup>. Homoseksualne skłonności Herberta von Krolocka, niemożliwe do zrealizowania w ludzkiej rzeczywistości wieku XIX, w którym rozgrywa się akcja dzieła, z racji jej patriarchalnej i homofobicznej istoty, są możliwe do urzeczywistnienia w bytowaniu wampirycznym. Krwiopijca, górujący nad człowiekiem poprzez swój tragiczny status ontologiczny (bycie nieumarłym, zawieszonym zawsze między dwoma porządkami: życia i śmierci), ma nieograniczone możliwości spełnienia swych pragnień. W scenie, w której profesor wraz z Alfredem zostają zamknięci w wieży zamkowej, hrabia mówi do Abronsiusa: „Pański asystent będzie znakomitym towarzyszem zabaw dla mojego syna, już przypadł mu do gustu. [...] Przez wieki lepiej się nawzajem poznają”<sup>66</sup>. Ojciec doskonale zdaje sobie sprawę z natury syna. Nie tylko nie potępia jego homoseksualizmu, ale akceptując go, stara się zapewnić mu towarzysza czy też kochanka. Logika społeczności wampirów, chociaż zhierarchizowana, niesie wyraźny aspekt emancypacyjny. Homoseksualność Herberta jest akceptowana i oswojona w tragicznej, upiornej egzystencji krwiopijców.

## VI. W PERSPEKTYWIE POETYKI PRZESTRZENI

Warto zwrócić uwagę na zagadnienie przestrzeni w filmie. Niewiele jest sekwencji obrazujących terytorium otwarte, to zaledwie: początkowa podróż profesora i Alfreda do karczmy, scena lepienia bałwana, śledzenie Kukola, droga do zamku i ostatnia scena, w której bohaterowie uciekają z twierdzy hrabiego, jak wiadomo nieskutecznie. Dominują przestrzenie zamknięte: karczma oraz zamek. I bynajmniej nie są one sferą bezpieczeństwa, nawet czosnek nie uchronił Yoine’go Shagala i jego rodziny przed nocną wizytą hrabiego.

<sup>65</sup> Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 34, 133.

<sup>66</sup> Tłumaczenie dialogów w polskim wydaniu filmu (*Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA–Wielka Brytania 1967): Maciej Ejman.



Zamek von Krolocka przypomina labirynt, bohaterowie błądzą w nim, nie mogą znaleźć wyjścia. W tym aspekcie wymowna jest scena przyścia Alfreda do jednej z komnat. Bohater, będąc przekonany, że to to samo pomieszczenie, w którym wcześniej rozmawiał z Sarah, spotyka Herberta, syna hrabiego, nie zaś ukochaną. Dopartowa zauważa w kinie Polańskiego obecność „mitu labiryntowego, przy czym bohaterowie znajdują się w różnych stadiach konfrontacji z labiryntem i różne są ich szanse na wewnętrzną transformację, którą daje pokonanie potwora”<sup>67</sup>. Tezę tę znakomicie potwierdzają *Nieustraszeni pogromcy wampirów*; jak można wywnioskować, w filmie ukazane zostało stadium labiryntu bez wyjścia. Ucieczka z zamku wampirów nie stanowi zwycięstwa profesora Abronsiusa, przeciwnie – jest jego ostateczną klęską w starciu ze złem. Zgodnie z rozpoznaniem Michała Głowińskiego: „W labiryncie nie można się czuć dobrze, nie można uznać go za przestrzeń własną, przekreślałoby to w jakimś sensie jego labiryntowość”<sup>68</sup>. Paradoksalnie jednak, będąc w zamku, klucząc po korytarzach, komnatach i piętach, tytułowi pogromcy – ludzie – wierzyli w zwycięstwo swojej „świętej misji”, pomimo nieoswajalności miejsca, w którym się znaleźli. Gdy bohaterowie opuszczą zamek, staną się krwiopicjami, a tym samym zło w nim zamknięte, niczym Minotaur w labiryncie Dedala, opakuje cały świat, który metonimicznie stanie się labiryntem. Bez wyjścia.

Przestrzenie odizolowane, klaustrofobiczne, pojawiają się w większości filmów Polańskiego, potęgując odosobnienie bohaterów<sup>69</sup>. W debiutanckim *Nożu w wodzie* postacie znajdują się w jachcie na jeziorze, z którego nie ma możliwości ucieczki. Najbardziej wyraźne manifestacje wizualne takiego obrazowania przestrzeni zauważalne są w tzw. trylogii mieszkaniowej, na którą składają się: *Wstręt* (1965), *Dziecko Rosemary* (1968) i *Lokator* (1976). W tych tekstach filmowych przestrzeń zamknięta stanowi *locus terribilis*,

<sup>67</sup> M. Dopartowa, op. cit., s. 50.

<sup>68</sup> M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 133–134.

<sup>69</sup> Szerzej na ten temat zob. A. Bątkiewicz, *Ścigany Roman Polański*, Katowice 2006, s. 111–113; E. Galczak, *Wrogie mieszkanie Romana Polańskiego*, „Kino” 1986, nr 7, s. 36–39; P.W. Jansen, C. Merker, *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, przeł. M. Behlert, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, op. cit., s. 37–45.

jest nie-miejscem<sup>70</sup>, poszerza samotność, nie daje schronienia. Bohaterowie nie mogą uznać przestrzeni za własną, pomimo że jest ona przecież ich mieszkaniem. W późniejszych dziełach reżyser nie porzuca tej poetyki, żeby wspomnieć: *Gorzkie gody* (1992), *Śmierć i dziewczynę* (1994), *Autora widmo* (2010), *Rzeź* (2011) czy *Prawdziwą historię* (2017). To zagadnienie wydaje się istotne na tle rozpatrywanych w powyższym artykule aspektów kulturowych oraz antropologicznych *Nieustraszonych pogromców wampirów*.

Przestrzeń zamknięta wzmacnia poczucie niemożności ucieczki, ogranicza wolność wyboru, jest charakterystyczna dla poetyki horroru. W omawianym filmie „można się wydostać na zewnątrz jedynie drogą prowadzącą najpierw do wewnątrz”<sup>71</sup>, a ta, jak wiadomo, nie przynosi pozytywnych rezultatów. Warto także podkreślić, że pomimo pozornego przepychu zamku von Krolocka, większość przedmiotów w nim zgromadzonych pokrywa kurz, jakby nikt ich nie dotykał, jakby nikt tam nie mieszkał. Metafizyczna nicość wampirycznej egzystencji przekłada się na lokum nieumarłego, znajduje w nim odzwierciedlenie. Jeszcze bardziej radykalną wizualizację tego motywu pokaże Werner Herzog w późniejszym od filmu Polańskiego *Nosferatu wampirze*, w którym Jonathan Harker ze zgrozą zauważy, że większość komnat w zamku hrabiego Draculi jest pusta<sup>72</sup>.

## VII. KONKLUZE I PERSPEKTYWY BADAWCZE

Wampiryczny horror Polańskiego sprzed ponad pół wieku stanowi jedną z ważniejszych wizualizacji krwio pijców w kulturze XX wieku. Reżyser intencjonalnie nawiązał do szeregu motywów typowych dla kultury wampirycznej i udało mu się je zaprezentować w sposób nowatorski dzięki omawianym powyżej zabiegom artystycznym. Dzieło jest obrazem kultowym i za takie uznawano je praktycznie od premiery, pomimo niepocholebnych recenzji w USA, za które winą należy obarczyć producenta, Ransohoffa<sup>73</sup>. Niewątpliwie zaprezentowane powyżej analizy, dokonane w optyce psycho-

<sup>70</sup> Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

<sup>71</sup> H. Maurin, *Funkcje postaci i miejsca w filmach Polańskiego*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9, s. 84.

<sup>72</sup> *Nosferatu wampirze*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.

<sup>73</sup> Zob. C. Sandford, op. cit., s. 144; J. Parker, op. cit., s. 120.

analizy w obrębie wskazanych w tytule artykułu kategorii: fantazmatów, abiektałności i transgresji, są wstępnymi oraz niewyczerpującymi tematyki rozpoznaniem.

Z możliwych perspektyw badawczych, poza rozszerzeniem wskazanych wątków analitycznych, wydaje się, że warto byłoby osadzić *Nieustraszonych pogromców wampirów* na szerokim tle twórczości Polańskiego w kontekście poszczególnych elementów wizualnych i przeanalizować motywy jedynie sygnalizowane w powyższym artykule, takie jak: krew<sup>74</sup>, voyeurizm<sup>75</sup> czy inwersja znaczeń<sup>76</sup>, które są stale obecne w filmach artysty<sup>77</sup>. Niebagatelne wydaje się również podkreślenie autocytatów pojawiających się w *Nieustraszonych pogromcach wampirów*, świadomych nawiązań intertekstualnych reżysera do własnych filmów krótkometrażowych<sup>78</sup>.

## Bibliografia

- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.
- Baranowski Bohdan, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3.
- Batura Emilia, *Komeda. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzczańskim*, Rebis, Warszawa 2001.
- Bątkiewicz Andrzej, *Ścigany Roman Polański*, BZiW Bronisław Spadek, Katowice 2006.
- Bellantoni Patti, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018.
- Bohdziewicz Antoni, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14.
- Bürger Gottfried August, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Łempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
- Conrad Joseph, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Znak, Kraków 2011.
- Creed Barbara, *Phallic Panic: Film, Horror, and the Primal Uncanny*, Melbourne University Press, Melbourne 2005.
- Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London–New York 2007.

<sup>74</sup> Zob. G. Stachówna, *Polański od A do Z*, op. cit., s. 90–91.

<sup>75</sup> Zob. ibidem, s. 179–180.

<sup>76</sup> Zob. H. Maurin, op. cit., s. 83.

<sup>77</sup> Na ten temat zob. również: C. Sandford, op. cit., s. 141.

<sup>78</sup> Zob. P. Pomostowski, op. cit., s. 69–70, 73.

- Dadoun Roger, *Fetishism in the Horror Film*, transl. A. Williams, w: *Fantasy and the Cinema*, ed. D. James, British Film Institute, London 1989.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Feeney F.X., *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Taschen, Köln 2006.
- Freud Sigmund, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Friedman Lester D., *The Jewish Image in American Film*, Citadel Press, Secaucus 1987.
- Galczak Elżbieta, *Wrogię mieszkanie Romana Polańskiego*, „Kino” 1986, nr 7.
- Geremek Bronisław, *Śmiech w cieniu szubienicy: o Villonie*, „Znak” 1983, nr 8.
- Głowiński Michał, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.
- Grinberg Marat, *Representing the Holocaust and Jewishness in Contemporary Television: The Cases of “The Man in the High Castle”, “Hunters”, and “Juda”*, w: *The Holocaust Across Borders: Trauma, Atrocity, and Representation in Literature and Culture*, ed. H.S. Flanzbaum, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London 2021.
- Gutowski Gene, *Od Holocaustu do Hollywood*, przeł. M. Ronikier, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Hybiak Mariusz, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Avalon, Kraków 2019.
- Jakubowski Witold, *Romana Polańskiego kino lęku*, w: *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo UW, Wrocław 1992.
- Jansen Peter W., Christa Merker, *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, przeł. M. Behlert, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski, Kraków 1995.
- Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, PEN, Warszawa 1991.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Kaleta Karolina Izabela, „*Taniec Wampirów*” – historia i recepcja kultowego musicalu, w: *Oblicza wampiryzmu*, red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2018.
- Kasperski Edward, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poe’go*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59.
- Kochańczyk Jan, *Roman Polański. Gorzkie szczęście*, Videograf, Chorzów 2014.
- Kolasińska Iwona, *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Universitas, Kraków 1997.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.

- Laplanche Jean, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. D. Lagache, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996.
- Maurin Huguette, *Funkcje postaci i miejsca w filmach Polańskiego*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9.
- Menninghaus Winfried, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Universitas, Kraków 2009.
- Mikrut-Majeranek Magdalena, *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Folta, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Narboni Jean, *Kino według Polańskiego [rozmowa z Romanem Polańskim]*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9.
- Oișteanu Andrei, *Jewish Tavern-Keepers and the Myth of the Poisoned Drinks: Legends and Stereotypes in Romanian and Other East-European Cultures (17th–19th Centuries)*, w: *Earthly Delights. Economies and Cultures of Food in Ottoman and Danubian Europe, C. 1500–1900*, ed. A. Jianu, V. Barbu, Brill Publishers, Leiden–Boston 2018.
- Opalski Magdalena, *The Jewish Tavern-Keeper and His Tavern in Nineteenth-Century Polish Literature*, Zalman Shazar Center for the Furtherance of the Study of Jewish History, Jerusalem 1986.
- Owczarek Małgorzata, *Karnawał grozy („Bal wampirów”)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski, Kraków 1995.
- Parker John, *Polański*, przeł. A. Milcarz, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1998.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Polonia, Warszawa 1992.
- Pomostowski Piotr, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Prash Thomas, “Oy, Have You Got The Wrong Vampire”. *Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polanski’s “The Fearless Vampire Killers”*, in: *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from “Bride of Frankenstein” to “Zombieland”*, ed. by C.J. Miller, A.B. Van Riper, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham–Boulder–New York–London 2016.
- Rawski Jakub, *Metamorfozy motywu wampira w kulturze popularnej XX i XXI wieku. Zarys problematyki*, „In Gremium” 2014, nr 8.
- Rawski Jakub, *Realizacja podmiotu homoseksualnego w wybranych tekstach współczesnej kultury wampirycznej*, „Prace Literackie” 2014, t. 54.
- Różewicz Tadeusz, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.
- Sandford Christopher, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Albatros, Poznań 2008.
- Shapiro Sean, *The Heebie-Jeebies: Jewish Horror Comes to Israel*, „Jewish Quarterly” 2014, Vol. 61, No. 2.

- Stachówna Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994.
- Statman Alisa, Tate Brie, Sharon Tate. *Historia morderstwa żony Romana Polańskiego*, przeł. A. Sak, Znak, Kraków 2019.
- Stoker Bram, *Dracula*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008.
- Szuchta Robert, *1000 lat historii Żydów polskich. Podróż przez wieki*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2015.
- Werner Paul, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal, R. Kędziński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2014.
- Williams Linda, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Wojciechowska Natalia Maria, *O tym, jak powstał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Wydawnictwo Green Gallery, Warszawa 2005.
- Żakieta Katarzyna, *Kierunki rozwoju współczesnego filmu grozy*, w: *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. R. Nolbrzak, B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.

### Filmografia

- Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA–Wielka Brytania 1967.
- Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.

### “The Sacred Mission of Professor Abronsius:” Phantasms, The Abject, and Transgression in Roman Polanski’s *The Fearless Vampire Killers*

Roman Polanski’s *The Fearless Vampire Killers* is usually approached in film and cultural studies from a genealogical perspective: as a game with the convention and genres, a work that has the features of parody and pastiche, yet complies with the poetics of horror. When interpreting and analyzing the picture, it seems worthwhile to employ phantasmatic criticism drawing on the psychoanalytic theory of culture and consider the issue of the abject and transgressive nature of vampiric heroes. This leads to the exegesis of the film from a poststructuralist perspective with a focus on the existential and sexual aspects of vampirism, a topos analyzed by Maria Janion in terms of being a bloodsucker in the face of death, in the face of sex, and in the face of the tragic human condition. The ontic status of the beast seems to be particularly noteworthy if you consider its evolutionary aspect and the role that Polanski’s film played in this regard.

**Keywords:** Roman Polanski; *The Fearless Vampire Killers*; film; vampire; phantasm; abject; transgression.