Michał Pawelczyk
UNIwersytet Łódzki

Etnologiczna interpretacja symboliki zła w filmie Wernera Herzoga *Nosferatu wampir*

Tytuł opracowania precyzyjnie określa przedmiot niniejszych rozważań. Jest nim próba interpretacji wybranych wątków symbolicznych w dziele filmowym Wernera Herzoga zatytułowanym *Nosferatu wampir*. Będzie to działanie oparte na Jungowskiej procedurze amplifikacji, którą do badań nad symboliką w kontekście filmu zaproponował amerykański filmoznawca Don Fredericksen. Stanowi ona alternatywę wobec analitycznej koncepcji rozszyfrowywania filmowych znaczeń, która traci swoje zastosowanie z chwilą, gdy na scenę wkraczają odniesienia symboliczne¹.

Kilka słów na temat symbolu

Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmiemy za Gilbertem Durandem, iż symbol jest to znak, który „odsyła do niewysłowionego i niewidzialnego oznaczonego”². Innymi słowy – znacząca, a więc widzialna strona symbolu (*signifiant*) odsyła do abstrakcji lub sfery rzeczywistości (*signifié*), która ze swej natury jest niepoznawalna. Symbol reprezentuje tę rzeczywistość w ludzkim świecie, jest jedynym dowodem (ewentualnie: argumentem) na istnienie rzeczywistości, do której odsyła. Podobny pogląd na zjawisko symbolu głosił twórca psychologii głębi, Carl Gustav Jung, zdaniem którego symbol jest „najlepszym możliwym kształtem jakiejś rzeczy stosunkowo nieznanej, której zatem nie umielibyśmy od razu wskazać w sposób jaśniejszy i bardziej charakterystyczny”³.

¹ Zob. D. Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3–4, s. 40.

² G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986, s. 29.

³ C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, Warszawa 2009, s. 524.

Przyjmiemy zatem, że symbol jest szczególnym rodzajem znaku, który wykracza poza semiotyczny, strukturalistyczny układ „znaczące – znaczone”. W przypadku symbolu sytuacja nie jest tak prosta, jak w przypadku zwykłego znaku, ponieważ symbol jest z natury polisemiczny, łączy w sobie rozmaite znaczenia, ponadto ma charakter redundantny⁴. Widzialna połowa symbolu, owo „znaczące”, nie odsyła wprost do jakiegoś konkretnego, znanego przedmiotu, lecz reprezentuje rzeczywistość nadzmysłową, niedostępną ludzkiej percepcji, odsyła do transcendencji, kumulując w sobie wiele znaczeń i sensów.

Po krótkim szkicu teoretycznym przejdźmy do metody – wcale nie nowatorskiej, gdyż jej geneza sięga początków XX w. Mowa tutaj o metodzie amplifikacji autorstwa C. G. Junga. Najogólniej rzecz ujmując, procedura amplifikacji polega na rozwinięciu symboliki, przedstawionej w określonej kulturowej narracji (w tym przypadku jest to dzieło filmowe), w pewien konkretny sposób, a mianowicie na ukazaniu jej w kontekście innych symboli, tworzących dla niej swoisty plan odniesienia. Dariusz Czaja streszcza za Fredericksem myśl C. G. Junga w następujących słowach:

Amplifikować to w istocie współmyśleć z symbolem. [...] Amplifikacja nie rozwiązuje zawłości symbolu, nie rozkłada go analitycznie. Dostarcza jedynie paralelnych wobec interpretowanego symbolu ekspresji zaczerpniętych z religii, mitologii, folkloru, takich jednak, które mają podobny temat, znaczenie i funkcję⁵.

Zabieg ten, polegający na usytuowaniu symbolu w kontekście innych, posiadających podobne konotacje semantyczne, pozwala ukazać jego miejsce w danym ciągu symbolicznym, tym samym rozjaśniając jego sens bez konieczności dokonywania analitycznej dekompozycji. Procedura amplifikacji jawi się zatem jako zabieg *stricte* hermeneutyczny, nakazuje bowiem interpretować dany fenomen (w tym przypadku symbol) na tle innych jemu pokrewnych; każe „odczytywać” znaczenia symbolu zawsze w odniesieniu do kontekstu kulturowego i historycznego, w którym jest rozpatrywany. W ten właśnie sposób poznający podmiot „współmyśli” z symbolem, aktywnie re-konstruuje oraz poszerza jego sensy i znaczenia – koło hermeneutyczne zatacza kolejny, szerszy krąg na drodze do rozumienia.

Film *Nosferatu wampir* (*Nosferatu. Phantom der Nacht*) stanowi remake filmu Friedricha Wilhelma Murnaua z roku 1922. Podobnie

⁴ G. Durand, *dz. cyt.*, s. 26.

⁵ D. Czaja, *dz. cyt.*, s. 41.

jak pierwowzór, powstał on na podstawie powieści Brama Stokera zatytułowanej *Dracula* (1897). Film W. Herzoga jest jednak czymś więcej niż tylko ponownym sfilmowaniem pierwszej wielkiej opowieści o hrabi z Transylwanii. Reżyser (będący jednocześnie autorem scenariusza i producentem) proponuje nam za pośrednictwem swojego dzieła wyprawę szczególną. Jest to wędrówka przez krainę symboli i mitów, równie starych jak ludzkość, ale wciąż aktualnych przez zawarte w nich pytania dotyczące natury ludzkiej, problemu dobra i zła oraz związku, jaki łączy człowieka z otaczającym go światem przyrody. Wszystkie odniesienia symboliczne zawarte w filmie W. Herzoga są w mniejszym lub większym stopniu powiązane z głównym bohaterem ekranizacji – tytułowym wampirem, Nosferatu. To wokół niego koncentruje się tok filmowej narracji, a co za tym idzie, wszelka symbolika.

Próbując zastosować w praktyce procedurę amplifikacji, pozwolił sobie wyznaczyć w tym miejscu **główną kategorię symboliczną**, wokół której skupiona będzie moja uwaga podczas interpretacji dzieła filmowego, a także kategorie względem niej wtórne (poboczne), lecz niezbędne, pozwalające bowiem dookreślić znaczenie kategorii głównej, której sens może zostać zrozumiany tylko poprzez szereg odniesień o charakterze symbolicznym. Wybrany przeze mnie pojęciem głównym jest **zło**. Zło, będące jedną z dwóch wielkich sił organizujących wszechświat, jest samo w sobie nieuchwytnie i wręcz niedefiniowalne. Może jednak zostać określone za pomocą symbolu, jak bowiem wskazywaliśmy na wstępie, powołując się na słowa C. G. Junga i G. Duranda, symbol – ów **znaczący obraz – odsyła do tego, co niepojęte, niedostępne ludzkiemu poznaniu**.

W zależności od kontekstu kulturowego zło przybiera rozmaite „widzialne” formy, które są z nim identyfikowane. Relacja ta nie opiera się jednak zawsze na prostym, „dwuskrzydłowym” związku o charakterze semiotycznym (relacji „znaczące – znaczone”). W pewnych okolicznościach mamy do czynienia z sytuacją o charakterze symbolicznym, bowiem rzecz oznaczona przez symbol jest nieznana, niedostępna, a nawet można rzec – nie do końca określona i może być rozumiana jedynie za pomocą odniesień i wątków symbolicznych, jakie wypracowała dana kultura⁶. Poniżej przedstawiam swoją propozycję usystematyzowania symboliki w dziele filmowym W. Herzoga. Przedstawia się ona następująco:

zło (wampir) – śmierć – noc – księżyc – kobieta – krew – zwierzęta
nocne (lunarne)

⁶ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 2002, s. 10.

Ciąg symboliczny rozpoczyna się od zła (które w tym przypadku reprezentuje postać wampira) jako kategorii podstawowej i implikującej kolejne sześć kategorii pobocznych. Implikacją zła, a także jego korelatem w wielu kulturach jest śmierć (oraz ściśle związana z nią zaraza, którego to faktu nie przeoczył w swoim dziele również W. Herzog). Z kolei noc, jak możemy przeczytać w *Kulturze magicznej* Piotra Kowalskiego, stanowi kulturową metonimię krainy śmierci⁷. Z nocą zaś nierozzerwalnie związany jest księżyc, a z nim z kolei kobieta, z uwagi na periodyczne zjawisko menstruacji, sytuujące ją w obrębie natury. Kolejną kategorią proponowanego łańcucha symboli jest krew, wiążąca się zarówno z kobietą, jak i z wampirem (złem), a także zwierzętami nocnymi, których postać wampir często przybiera⁸.

Proponowana konstrukcja, zgodnie z moim wyobrażeniem, winna jawić się czytelnikowi jako spirala wychodząca z jednego punktu (zło – wampir), która za każdym razem, gdy zatacza nowy krąg, poszerza i rozświetla znaczenie poprzednich, poprzez ukazanie łączących je relacji i odniesień symbolicznych. Oczywiście jestem świadomy faktu, iż wybrane przeze mnie dzieło filmowe ma o wiele więcej odniesień symbolicznych niż wskazałem powyżej. Jednak w moim przekonaniu udało mi się dostrzec te najważniejsze, które organizują i współtworzą ze sobą w prezentowanym obrazie pewien „dyskurs symboliczny”; pozostają ze sobą w żywym dialogu.

Należy zaznaczyć, że narracja niniejszego opracowania nie jest równoległa do fabuły filmu. Poszczególne pojęcia, które składają się na zaproponowany przeze mnie ciąg symboliczny, będą wyznaczać strukturę tekstu. Zaczniemy zatem od tytułowej postaci wampira, personifikacji zła, choć – jak zobaczymy – o ambiwalentnej naturze.

Wampir

Początek filmu – bardzo trudno było mi zinterpretować tę scenę ze względu na jej oniryczny charakter, który nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, z czym właściwie mamy do czynienia. W moim przekonaniu scena ta ukazuje krainę śmierci, chtoniczny świat, w którym przebywają dusze zmarłych. Prezentowane postacie mężczyzn, kobiet i dzieci jasno dają do zrozumienia, że przed śmiercią nie ma ucieczki i że każdy, prędzej czy później, będzie musiał jej

⁷ P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 351.

⁸ Zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Warszawa 2010, s. 44, 262.

doświadczyć i pożegnać doczesny świat. Spetryfikowane w tajemniczy, niepokojący sposób istoty, oparte o mury podziemnych lochów, stoją obok siebie w milczeniu, nieruchome, pozbawione życia. Gdy oglądałem tę scenę, za każdym razem stawał mi przed oczami obraz Szeolu i Hadesu, a także sumeryjskiej krainy Arali, gdzie zmarli byli przedstawiani jako cienie, postacie, które nie reprezentowały sobą żadnych sił witalnych, a jedynie „bytowały” w podziemnym królestwie śmierci. Do tej sceny można również odnieść *passus* z książki Jean-Paula Roux, który ostatecznie wyjaśnia rolę owej sceny w filmie, szczególnie w kontekście sceny następnej: „ich [wampirów] ponure królestwo mogłoby równie dobrze zwać się Szeolem lub Hadesem”⁹. Kolejna scena przedstawia nietoperza w locie. Można zatem wysunąć tezę, iż miejsce, które zostało zaprezentowane w scenie pierwszej jest właśnie siedliskiem wampira, światem umarłych, domeną śmierci, z której przybywa on pod postacią zwierzęcia do ludzkiej ekumeny, zawsze pod osłoną nocy. Związek wampira z nietoperzem i nocą wydaje się oczywisty, potwierdzony wieloma przykładami z literatury i kina. Również noc jako czas aktywności nietoperza, a także wampira nie powinna budzić wątpliwości. Wszak noc jest korelowana w wielu kulturach (zwłaszcza typu ludowego) ze śmiercią. Mrok jest przeciwstawiany światłu, tak jak śmierć – życiu. „Noc, cisza, pustkowia przywołują automatycznie całą serię określeń, które stosuje się do przedstawienia obcej krainy śmierci: nierozróżnialność, destrukcję, bezruch i bierność”¹⁰. Mając na uwadze te słowa, przypomnijmy sobie obraz prezentowany w pierwszej scenie filmu: szereg zastygłych poza znanym czasem i przestrzenią postaci skąpanych w mroku nocy, domenie śmierci, z której przybywa wampir pod postacią nietoperza. Wampir – Nosferatu.

Musimy zauważyć, iż wspaniale skądinądy wykreowana przez Klausa Kinskiego postać Draculi kumuluje w sobie wiele wątków i odniesień symbolicznych, a także dylematów i pytań egzystencjalnych, łączy w sobie dwie, wzajemnie wykluczające się i zwalczające natury.

Z jednej strony wampir pozostaje uosobieniem zła, łaknącym ludzkiej krwi demonem; z drugiej zaś możemy zaobserwować, jak rudymenty człowieczeństwa kołaczą się w jego przeklętej duszy, przyprawiając go niekiedy wręcz o rozpacz i melancholię.

Wampir, istota określana przez rozmaite demonologie (w tym polską, „ludową”) jako inkarnacja czystego zła, bestia żywiąca się

⁹ J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994, s. 9.

¹⁰ E. Petoia, *dz. cyt.*, s. 351.

krwią niewinnych ofiar, skorelowana ściśle ze śmiercią – jawi się w obrazie W. Herzoga jako postać raczej ambiwalentna. Możemy się zatem zastanawiać, czy mamy tutaj do czynienia z symboliką zła jako takiego, czy może raczej z wątkiem odwiecznej walki dobra ze złem, która rozgrywa się we wnętrzu każdego człowieka? Tytułowy Nosferatu jest bohaterem negatywnym, ale nie jako ten, który świadomie wybrał zło. Wydaje się, że został na owo zło skazany wbrew swej woli, że zła natura nie zdołała do końca przeniknąć jego duszy. Melancholia, smutek, doświadczanie rozpaczliwości własnego położenia i zdolność odczuwania nie pozwalają zakwalifikować Draculi jednoznacznie do strefy mroku. Te cechy nakazują raczej usytuować wampira w strefie „pomiędzy”, w krainie mediacji; ukazać go jako istotę zawieszoną między dwoma wielkimi porządkami, dwiema najważniejszymi kategoriami aksjologicznymi – dobrem i złem. Paradoksalnie, nie możemy jednoznacznie określić statusu aksjologicznego wampira jako jednoznacznie złego właśnie ze względu na to, iż jest on świadomy faktu bycia złym, który to fakt napawa go przygnębieniem i melancholią. Wie doskonale, jaka rola jest mu przypisana w odwiecznym porządku świata i godzi się na taki stan rzeczy. Mimo ambiwalentnych uczuć, jakie wampir wzbudza, w wielu poczynaniach pozostaje on posłuszny demonicznej naturze, a co za tym idzie, czyni zło, którego jednym z korelatów w kulturze jest śmierć.

Śmierć

W tym miejscu trzeba jednak wyraźnie oddzielić od siebie dwa aspekty, a właściwie formy czy sposoby umierania. Philippe Aries, autor studium poświęconego śmierci, zaznacza, że nie każda śmierć jest zła. W przeszłości zjawisko śmierci było uważane za należące do naturalnego porządku rzeczy. Była ona oswojona, spodziewano się jej nadejścia¹¹. Sprawy przybierały inny obrót, gdy śmierć zaczynała zbierać swe żniwo niespodziewanie i na wielką skalę, a z tym właśnie przypadkiem mamy do czynienia w filmie *Nosferatu wampir*. Dracula przybywa do Wismaru drogą morską, a towarzyszy mu armia szczurów, które w okamgnieniu roznoszą po całym mieście zarazę. Śmierć spada na to miejsce niczym grom z jasnego nieba, dziesiątkując mieszkańców; jest to śmierć zła, dzika i nieoswojona, przeciwieństwo *ars moriendi* – *mors repentina*¹². Plaga czarnej śmierci jest efektem pojawienia się zła, które uosabia

¹¹ P. Aries, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989, s. 20.

¹² Tamże, s. 23.

wampir. Powiązanie zarazy – dżumy – i wampira jest zabiegiem, którego dokonywano już w XVI w. Zdaniem niektórych ówczesnych kronikarzy, pojawiające się co jakiś czas epidemie czarnej śmierci lub innych chorób były spowodowane działalnością wampirów, które doprowadzały do wybuchu zarazy (zjadając własny grobowy całun)¹³. Wspomniałem już o szczurach, których powiązanie z zarazą nie jest symboliczne, lecz jak najbardziej dosłowne, jak bowiem powszechnie wiadomo, to one były nosicielami choroby, która poprzez pchły przedostawała się na ludzi. Mimo to szczury wpisują się w rekonstruowany w niniejszym tekście plan symboliczny, albowiem są znakiem rzeczy obcej i niepoznawalnej dla ludzi żyjących – reprezentują śmierć i zło.

Oprócz wątku zarazy, jako synonimu nagłej, niedobrej śmierci, w filmie W. Herzoga możemy dostrzec również odniesienie do formy przedstawienia zjawiska śmierci i marność ludzkiego życia w sztuce. Mowa tu oczywiście o koncepcji *vanitas*, charakterystycznej zwłaszcza dla malarstwa niderlandzkiego okresu renesansu i baroku¹⁴. Motyw egzystencjalnego niepokoju związanego z nieuchronnością śmierci pojawia się w filmie w dwóch konfiguracjach: po raz pierwszy w momencie, gdy ścienny zegar wybija północ podczas kolacji, którą wampir podejmuje Jonathana Harkera. Zegar zwieńczony jest czaszką, a podczas wybijania godziny zamiast kukułki z zegara wysuwa się figurka kościotrupa – personifikacja śmierci – dzierżąca kosę. Moment ten unaocznia marność i kruchość ludzkiego życia, które wyznaczone jest upływem czasu. Wampira jednak upływ czasu nie dotyczy, jest on żywym trupem, dla którego upływ czasu nie ma znaczenia. Po raz drugi możemy odnaleźć odniesienie do idei *vanitas*, spoglądając na suto zastawiony stół, który po przebudzeniu odnajduje Harker w jednej z komnat zamku. Wśród wielu rodzajów potraw pojawiają się wypchany kogut i bażant, które pełnią tę samą rolę, co czaszka: przypominają o nieuchronności śmierci.

Oprócz wyżej wymienionych odniesień symbolicznych do sfery śmierci, odnajdujemy w filmie również te dotyczące bezpośrednio postaci samego wampira. Jak doskonale wiemy, wampir, będąc żywym trupem, musi ukrywać się przed światłem dnia. Czyni to zazwyczaj zamykając się w trumnie lub krypcie, pozostającej jego schronieniem przed promieniami słonecznymi. Mamy tu zatem do czynienia z odniesieniem do sfery chthonicznej, podziemnej. Wampir należy do świata śmierci, a zatem porę dnia spędza pod ziemią, która daje mu schronienie. Jak zauważa Maria Janion, ziemia to naturalne

¹³ E. Petoia, *dz. cyt.*, s. 262.

¹⁴ M. Battistini, *Symbol e allegorie*, Warszawa 2005, s. 360.

środowisko wampira. „Ona jest jego schronieniem, otuliną i podściółką jego mieszkania – trumny”¹⁵. Szukając wyjścia z przeklętego zamku Draculi, Harker natrafia na komorę grobową, w której odkrywa pogrążonego w letargu wampira. Wyruszając w drogę do Wiesmaru, wampir podróżuje w trumnie wypełnionej ziemią. Z kolei przybywając do miasta, Nosferatu lokuje swoją trumnę w opuszczonej cmentarnej kaplicy. Nic w tym dziwnego, wszakże „ulubionymi miejscami, w których pokazywali się zmarli, były cmentarze, zrujnowane zamki i opuszczone opactwa”¹⁶. Sfera chtoniczna jest ściśle związana ze zmarłymi, w tym z pozostającymi w stanie pośrednim wampirami. Oprócz odniesień symbolicznych, wskazujących na powiązanie ziemi ze śmiercią, istnieją jednak także te łączące ją z życiem, regeneracją. Mircea Eliade, opisując sensy i znaczenia wiązane z ziemią w kulturach ludzkich, zwracał uwagę, iż ziemia rodzi formy żywe, wywodząc je z własnej substancji: „wszystko, co wychodzi z ziemi, obdarzone jest życiem, a wszystko, co powraca do ziemi, na nowo życie uzyskuje”¹⁷. Przypadek wampira jedynie pozornie wydaje się tutaj pasować. Nie wraca on do ziemi po to, ażeby zyskać nowe życie. Ziemia stanowi jego schronienie przed światłem dnia, a gdy nadchodzi noc, wypływa demona z siebie. To nie ziemia regeneruje wampira i zapewnia mu siły witalne, lecz substancja, której poszukuje, błądząc wśród nocy i niepokojąc żywych – krew.

Krew

Dlaczego wampir potrzebuje karmić się krwią żyjących? Oczywiście dlatego, że sam jej nie posiada, w jego żyłach nie płynie życiodajna substancja zapewniająca witalność i energię. W związku z tym, aby móc dalej egzystować, demon musi żywić się krwią ludzi żywych. To, czym jest krew dla wampira, wyraża najlepiej powtarzane co chwila przez obłąkanego sługę Draculi, Reinfielda, zdanie: „Krew to życie!”. Warto zauważyć, że krew ze względu na swoje właściwości jest postrzegana w kulturze w sposób ambiwalentny. Jest życiodajna, ale jednocześnie wiąże się ze śmiercią, szczególnie w przypadku jej przelewania:

Płynąca krew, styczność z nią, przynosi ze sobą skazę śmierci. Wszelka utrata krwi, esencji życia [...] czyni człowieka nieczystym, bo znajdującym się niebezpiecznie blisko stanu zawieszonych taksonomii, braku jednoznacznego przypisania do określonej części wszechświata¹⁸.

¹⁵ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 134.

¹⁶ Tamże, s. 102.

¹⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000, s. 272.

¹⁸ P. Kowalski, *dz. cyt.*, s. 251.

W filmie nie ma zbyt wielu scen, w których przelewana jest krew. *De facto* są one tylko trzy, ale każda z nich ukazuje inny wymiar zjawiska. Pierwsza scena, którą już opisywałem przy okazji omawiania tytułowego bohatera filmu, ukazuje dwuwartościowość krwi, która z jednej strony jest pożądana przez demona, aby zapewnić mu życie, z drugiej zaś – uwalnia szaleństwo i zło (moment, w którym wampir po wyssaniu krwi z palca Harkera rzuca się na niego z obłędem w oczach). Tę niejasność i dwuwartościowość krwi podkreśla Jean-Paul Roux, według którego krew była zawsze uważana za jednocześnie niebezpieczną i uzdrawiającą, nieczystą i czystą¹⁹. Po raz drugi krew przelana zostaje w momencie, gdy hrabia Dracula odwiedza w nocy Lucy. Kobieta rozmyślnie pozwalając wampirovi wyssać swoją krew, jednocześnie go uwodzi, chce tym samym zyskać na czasie, aby demon nie zdążył wrócić do swej kryjówki przed wschodem słońca. Do trzeciego rozlewu krwi dochodzi w jednej z ostatnich scen filmu, gdy doktor Van Helsing przebija serce Draculi drewnianym kołkiem. Teraz została przelana krew samego wampira, a może ściślej – krew jego ofiar, którą sobie przywłaszczył.

W mojej opinii warto również wspomnieć, iż krew jest motywem łączącym w kulturze postać wampira i kobiety. W jaki sposób? Otóż, obydwie istoty są w sposób szczególny naznaczone piętnem krwi, jednak na innych poziomach semantycznych. Wampir potrzebuje krwi, aby móc podtrzymywać swoją „połowiczną” egzystencję; musi pozyskiwać życiodajną substancję, mordując bądź przemieniając żyjących w podobnych sobie wampirów. Kobieta zaś jest naznaczona piętnem krwi z uwagi na comiesięczne krwawienia menstruacyjne. Krew kobiety miesiączkującej, jak i ona sama, były i są związane z rozmaitymi tabu. W obu przypadkach, wampira i kobiety, krew jest związana zarówno z życiem, jak i śmiercią. Wampir potrzebuje jej, by żyć, ale by ją dostać, musi zabić; natomiast krew kobiety z jednej strony warunkuje możliwość powstania nowego życia, z drugiej zaś – utrata krwi kojarzy się ze śmiercią. Mając na uwadze te informacje, można według mnie lepiej zrozumieć relację, jaka łączy w filmie Draculę i Lucy.

Kobieta

Postać kobiety stanowi ważny wątek w filmie W. Herzoga, bo-
wiem łączy w sobie wiele odniesień symbolicznych i znaczeń kul-
turowych. To właśnie Lucy, żona Harkera, ma profetyczne sny;
przepowiada mężowi, iż jadąc do zamku Draculi, znajdzie się

¹⁹ J.-P. Roux, *dz. cyt.*, s. 8.

w niebezpieczeństwie. To z nią wampir wchodzi w kontakt, z początku jedynie w wymiarze onirycznym, później już osobiście proponując jej rolę swego sojusznika. Gdy Nosferatu „dopada” Harkera w jego komnacie, Lucy zaczyna lunatykować, a obudziwszy się, wykrzykuje imię swojego męża. Wampir, mimo iż oddalony od niej o setki kilometrów, zdaje się słyszeć wołanie kobiety. Wreszcie kobieta przyczynia się do zlikwidowania Draculi, poświęcając jednak własne życie. Widzimy zatem, iż kobieta ukazana jest z jednej strony jako istota niepomiaralnie silniej uwikłana w rytmy i tryby natury niż mężczyzna, jako istota, do której zło ma dostęp; z drugiej strony zaś – jako jedyna postanawia się temu złu przeciwstawić, aby ocalić życie swojego ukochanego, kładąc na szali własne życie. Co prawda, umiera z winy wampira, ale dzięki jej działaniu Dracula również zostaje zabity, chociaż nie na długo. Ostatecznie, pisze J.-P. Roux, „zwycięża śmierć, a właściwie złe życie, życie grobu. Mamy jeszcze do czynienia z poświęceniem, ale młoda kobieta, która umiera, oddając się wampirowi, umożliwia jego natychmiastową reinkarnację”²⁰.

Postać kobiety jest w kulturze naznaczona ambiwalencją. Dzięki niej rodzi się nowe życie, ale kojarzy się ją również ze sferą śmierci i zła. Zjawisko menstruacji sytuuje kobietę w bliskich związkach z naturą, a więc światem nieoswojonym, dzikim: *orbis-exterior*. Jak wykazuje M. Eliade, kobieta jest również ściśle kojarzona z ziemią, płodnością i księżycem, a także wężem²¹. Podobne odniesienia występują w filmie *Nosferatu wampir*. Tutaj kobieta występuje jako postać, z którą zło wchodzi w kontakt, jest też zależna od sił natury (fakt lunatykowania), posiada atrybuty w postaci zwierząt uważanych w kulturze za ambiwalentne (dwa kocięta w pierwszych scenach filmu mogą symbolizować z jednej strony niewinność Lucy, z drugiej – wskazywać na jej związek z naturą, światem nieoswojonym).

Księżyc

Słusznie postąpi ten, kto zapyta, dlaczego jednym z elementów zaproponowanego łańcucha symbolicznego, który można dostrzec w filmie *Nosferatu wampir*, stał się księżyc. Przecież nie pojawia się on w kadrze ani na sekundę. Mimo to jego obecność jest wyczuwalna i namacalna, zapewne nie tylko dla antropologa. Księżyc jest ważną figurą symboliczną, która, co prawda, nie pojawia się

²⁰ Tamże, s. 254.

²¹ M. Eliade, *dz. cyt.*, s. 207, 259, 260.

bezpośrednio w obrazie filmowym, lecz jego poświata, rozświetlająca mroki nocy, wystarcza, aby podjąć temat symboliki lunarnej, pozwalającej dookreślić sensy i znaczenia omawianych wcześniej odniesień symbolicznych.

„Księżyc jest pierwszym umarłym” – pisze M. Eliade. I chociaż rozważania rumuńskiego uczonego nie oscylowały w obrębie symboli związanych z postacią wampira, a słowa te wypowiedziane były w innym kontekście, to w interesującym nas wymiarze mają również szczególne znaczenie. Skoro księżyc jest pierwszym umarłym, to jego związek ze śmiercią jest oczywisty. Jest ciałem niebieskim rozświetlającym noc, nie ma w sobie jednak witalnej, ożywczej mocy słonecznego światła dnia. Księżyc rzuca zimną, lodową poświatę, w niektórych kulturach uważany jest za krainę śmierci²². Jest związany z magią, nocą i kobietą, a także ze zwierzętami, które prowadzą nocny tryb życia (wilk, nietoperz). Pojawia się na niebie w nocy, kiedy budzą się demony i wampiry wyruszające ze swych kryjówek w poszukiwaniu pokarmu. Księżyc łączy się również ściśle z kobietą, ponieważ podobnie jak ona, jego sposób bycia opiera się na rytmach, ma charakter cykliczny, jest podporządkowany pewnej periodycznej zmianie²³. Związek ten widzimy także w filmie, gdy w jednej ze scen Lucy zaczyna lunatykować. Postać kobiety przedstawiona jest tutaj jako zależna od sił natury, którym podporządkowuje się w sposób nieświadomy. Mamy tu też do czynienia ze snem, który można odczytywać jako metonimię śmierci. Widzimy zatem, że srebrny glob wpasowuje się idealnie w ciąg symboli skorelowanych ze złem (wampirem), śmiercią, kobietą (a przez nią również z krwią) oraz niektórymi gatunkami zwierząt. Jego rola w filmie nie jest znacząca jedynie dla widza niezaznajomionego z symboliką lunarną i tematami mitycznymi, do których się ona odnosi. Zostawiając księżyc, przejdźmy do tematyki pokrewnej, a mianowicie zwierząt powiązanych z księżycem oraz ich symbolicznych odniesień.

Zwierzęta lunarne

Przegląd zwierząt lunarnych występujących w filmie rozpoczne od stworzenia, którego związek z wampirem jest oczywisty, tj. od nietoperza. Jak wskazuje Piotr Kowalski, „większość cech wiąże nietoperza z demoniczną strefą nocy. Budzi się nocą, żeruje niczym wampir wysysający krew swoim ofiarom”²⁴.

²² Tamże, s. 190.

²³ Tamże, s. 186.

²⁴ P. Kowalski, *dz. cyt.*, s. 348.

Ponadto, nietoperz uznawany jest przez wiele kultur za zwierzę nieczyste. Dzieje się tak, ponieważ nie można go zaliczyć do żadnej kategorii taksonomicznej: „fruwa, więc powinien być ptakiem, rodzi się jednak jak ssak żyjący na ziemi. Ma skrzydła, ale nie ma piór. W dodatku jeszcze żeruje nocą, kiedy istoty żywe udają się na spoczynek”²⁵. Te cechy, niepozwalające skategoryzować jednoznacznie danej istoty, określają ją jako graniczną, a zatem ambiwalentną. W polskiej kulturze typu ludowego przeważają jednak skojarzenia wiążące nietoperza ze złem i śmiercią. Takie jego cechy, jak czarny kolor skrzydeł pozbawionych piór, noc jako czas aktywności, zwyczaj spania głową w dół – składają się na przypisywane temu zwierzęciu negatywne znaczenia. Nic zatem dziwnego, że zostało ono powiązane z wampirem – żywym trupem błakającym się w nocy w poszukiwaniu krwi. W filmie nietoperz pojawia się kilkakrotnie. Po raz pierwszy widzimy jego lot w nieokreślonej pustej przestrzeni; można wysnuć tezę, iż zdarzenie to sytuuje się w obszarze mediacji, poza znanym porządkiem *orbis interior* – *orbis exterior*, gdzieś na granicy światów. Gdy Lucy budzi się z krzykiem, widzimy cień nietoperza odlatującego od okna. Słusznie uczynimy, stwierdzając, iż zwierzę reprezentuje wampira, który zanim jeszcze przybył do Wiesmaru, nawiązał swego rodzaju kontakt z żoną Harkera. Po raz kolejny widzimy nietoperza już w sypialni Lucy – wspina się po firance i znika w zwojach zasłon. Może to oznaczać, że wampir przełamał już granicę – wlatując pod postacią nietoperza do pokoju kobiety, wkroczył w obręb ludzkiej ekumeny.

Drugą formą zwierzęcą, którą bardzo często przybiera wampir jest postać wilka. Według G. Duranda wilk jest zwierzęciem najbardziej przerażającym dla wyobraźni ludzi Zachodu²⁶. Niektórzy uczeni wskazują na fakt, iż wilk był bardzo często poczytywany za wysłannika świata chtonicznego. Postać wilka, a właściwie wilkołaka, ściśle łączy się z ideą wampira. W wielu ludowych podaniach i legendach następuje kontaminacja wątków związanych z tymi dwiema postaciami²⁷. Niejednokrotnie dochodziło do ich utożsamienia; niekiedy twierdzono również, iż wilkołak po śmierci stawał się wampirem. Wilk, co prawda, nie pojawia się w filmie *Nosferatu wampir* w całej swojej okazałości, jednak jego związek z nocą i wampirem zostaje odnotowany, kiedy Dracula prosi Harkera, aby ten wsłuchał się w nocne wycie wilków: „proszę posłuchać, to muzyka dzieci nocy”.

²⁵ Tamże.

²⁶ M. Janion, *dz. cyt.*, s. 156.

²⁷ Tamże, s. 24.

Oprócz wilka i nietoperza w filmie obecne są odgłosy rozmaitych ptaków nocnych. Łatwo rozpoznać w nich pohukiwanie sowy czy kwilenie puszczyka. Ptaki te również są powiązane z postacią wampira, szczególnie puszczyk, którego starożytni Rzymianie nazywali *strix* (stąd polska *strzyga*). Był on określany jako ptak grobowy, wieszczący swoim głosem śmierć i niepowodzenie²⁸. Z kolei w polskiej „demonologii” ludowej sowa była wiązana z diabłem i stanowiła obiekt wielu przesądów i wierzeń²⁹. Wierzono na przykład, iż w ciągu dnia pozostaje martwa, a ożywa dopiero nocą. Odgłosy nocnych ptaków stanowią zatem swego rodzaju symboliczną ścieżkę dźwiękową do filmu *Nosferatu wampir*, dopełniając sferę wizualną i narracyjną filmu.

Kończąc, chciałbym zrekapitulować rozważania dotyczące symboli zawartych w obrazie filmowym W. Herzoga. Tym, co wyraźnie zwraca uwagę, jest nieprzebrana wprost ilość motywów i sytuacji symbolicznych, które można interpretować na bardzo wiele sposobów. Zaproponowany ciąg symboli: zło (wampir) – śmierć – noc – księżyc – kobieta – krew – zwierzęta nocne (lunarne) miał za zadanie dopełnić, poprzez odniesienia do innych tekstów i kontekstów kultury, obrazy symboliczne przedstawione w dziele filmowym. Wydaje mi się, iż procedura amplifikacji zaproponowana przez Fredericksena sprawdziła się przy okazji interpretacji wątków symbolicznych obecnych w opisywanym filmie. Przypomnijmy: wedle słów amerykańskiego filmoznawcy: „amplifikacja nie rozwiązuje zawłości symbolu, nie rozkłada go analitycznie. Dostarcza jedynie paralelnych wobec interpretowanego symbolu ekspresji zaczerpniętych z religii, mitologii, folkloru, takich jednak, które mają podobny temat, znaczenie i funkcję”³⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Ariés P., *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989.
Battistini M., *Simbole i alegorie*, Warszawa 2005.
Czaja D., *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3–4.
Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986.
Eliade M., *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000.
Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.

²⁸ Tamże, s. 20.

²⁹ L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX i XX wieku oraz wybrane eseje*, Łódź 2002, s. 187.

³⁰ D. Czaja, *dz. cyt.*, s. 41.

- Jung C. G., *Typy psychologiczne*, Warszawa 2009.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Warszawa 2010.
- Ricoeur P., „Symbol daje do myślenia”, [w:] tenże, *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*, wyb. i oprac. S. Cichowicz, Warszawa 2003.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, Warszawa 2002.
- Roux J.-P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX i XX wieku oraz wybrane eseje*, Łódź 2002.

FILMOGRAFIA

- Nosferatu – symfonia grozy*, reż. W. Murnau, 1922.
- Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, 1979.

ABSTRACT

This article is an attempt to interpret the film *Nosferatu* by Werner Herzog in terms of symbolic anthropology. Through the use of Jungian amplification procedures and the theory of symbols developed by phenomenology and hermeneutics author tries to explain the symbolic references contained in the film, and show how the symbols help to understand each other within a single text of culture.

Key words: anthropology, film, symbol, amplification, *Nosferatu*.