

Patrycjusz Pajak

○ literackiej kanonizacji wampira Savy Savanovicia na tle literatury wampirycznej XIX wieku

Temat wampiryzmu pojawia się w europejskiej literaturze pięknej w połowie XVIII stulecia¹. Prekursorski utwór na ów temat pisze niemiecki poeta Heinrich August Ossenfelder. W wierszu *Wampir* (*Der Vampir*, 1748) aluzyjnie kojarzy zjawisko wampiryzmu z terytorium Węgier (w ich ówczesnej rozpiętości, obejmującej część Europy Środkowej oraz północnych Bałkanów). Począwszy od końca XVIII w. kolejni twórcy literaccy sięgają po wzmiankowany temat, przy czym najczęściej czynią to autorzy zachodnioeuropejscy. W ich tekstach, publikowanych w ciągu stulecia, rolę ojczyzny wampiryzmu niejednokrotnie spełniają różne regiony Półwyspu Bałkańskiego, ponieważ w tamtejszym folklorze wiara w wampiry jest wówczas ciągle żywa, podczas gdy w tradycji ludowej krajów Europy Zachodniej już dawno wygasła.

Bałkański wampiryzm przyciąga uwagę zagranicznych pisarzy na fali romantycznej fascynacji egzotycznymi zakątkami Starego Kontynentu oraz nasilającej się rywalizacji politycznej między mocarstwami europejskimi o kontrolę nad Bałkanami, które stanowią wtedy przestrzeń graniczną między Europą Zachodnią i Środkową a Azją, utożsamianą z Turcją okupującą w owym czasie część Półwyspu Bałkańskiego. W oczach ludzi Zachodu granica ta pełni funkcję bufora bezpieczeństwa oddzielającego cywilizację europejską od azjatyckiego barbarzyństwa

¹ Należy jednak mieć na uwadze, że pierwotne formy wampiryzmu, które można określić mianem protowampirycznych, występują już w literaturze antycznej. Zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers i in., Kraków 2004, s. 33–64.

i z tego powodu ma status obszaru, od którego należy się izolować, ale który trzeba też kolonizować i modernizować.

Na Bałkanach europejskie składniki kulturowe mieszają się z orientalnymi, toteż terytorium to nosi znamiona kulturowej hybrydyczności, która niepokoi Europejczyków. To, co hybrydyczne, wymyka się bowiem definicjom opartym na jasnych opozycjach typu swojskie–obce, które umożliwiają określenie własnej tożsamości. Dlatego kultura bałkańska jawi się jako potencjalne zagrożenie dla europejskiego porządku cywilizacyjnego, choć z drugiej strony przyciąga uwagę egzotyką. Wampir dobrze wpisuje się w taki rysopis omawianego regionu, gdyż łączy w sobie cechy człowieka i zwierzęcia, istoty żywej i martwej, ziemskiej i metafizycznej. Przeraża i fascynuje.

W przeciągu lat zmieniają się preferencje zachodnioeuropejskich pisarzy dotyczące poszczególnych krajów bałkańskich łączonych z wampiryzmem. W pierwszych dziełach ojczyznę wampirów stanowi przykładowo Grecja, jak w balladzie *Narzeczona z Koryntu* (*Die Braut von Korinth*, 1798) Johanna Wolfganga Goethego. W późniejszych tekstach są to inne rejony Półwyspu Bałkańskiego lub pogranicza Bałkanów i Europy Środkowej, jak: Dalmacja, Mołdawia, Serbia, Rumunia, Kraina czy Styria. W powieści *Drakula* (*Dracula*, 1897) na siedzibę wampira Bram Stoker wybiera Transylwanię.

Wymienieni autorzy nie znają regionów, o których piszą. Nigdy ich nie odwiedzają. Wiedzę na temat bałkańskich przesądów ludowych dotyczących wampiryzmu czerpią z wydawanych na zachodzie Europy teologicznych i etnograficznych rozpraw naukowych i pseudonaukowych, podrózpisów oraz artykułów prasowych. Stamtąd też przejmują używane na Bałkanach słowo *wampir*, które na Zachód dociera z Serbii. Przystrojony motyw wampiryczny przekształcają przez wpisanie go w konwencję poematu lub ballady, lub też – co z czasem staje się przeważającą tendencją – prozy gotyckiej. W konsekwencji zmienia się rysopis wampira. W bałkańskiej kulturze ludowej wampir ma zazwyczaj chłopskie pochodzenie, jest prymitywny i beznamiętny, kieruje się

wyłącznie instynktem. W literaturze zachodnioeuropejskiej staje się arystokratą².

I.

Na Bałkanach wampiryzm nie stanowi tak ponętnego tematu literackiego jak w Europie Zachodniej, dlatego nie powstają tam w XIX w. równie dojrzałe artystycznie utwory o wampirach, choć wiara w nie jest w krajach bałkańskich w owym czasie, jak i we wcześniejszych stuleciach powszechna. Do dziś można natrafić na jej ślady na tamtejszej prowincji. Szczególnie mocno utrwaliła się w serbskiej tradycji ludowej. O dużym znaczeniu społecznym wampirycznego zabobonu w dawnej Serbii świadczy obszerne hasło, jakie mu poświęca w *Słowniku serbskim* (*Srpski rječnik*, 1818) Vuk Karadžić, najślynniejszy dziewiętnastowieczny serbski językoznawca, etnograf i działacz narodowy, którego Serbowie nazywają ojcem ich współczesnego języka literackiego i piśmiennictwa.

Karadžić opisuje okoliczności, w jakich martwy człowiek staje się wampirem, jak potem się zachowuje oraz jak można go zwalczyć³. Słownikową definicję wampiryzmu formułuje na podstawie anonimowych ustnych opowieści ludowych, publikowanych w późniejszym czasie przez zbieraczy tego rodzaju twórczości, aczkolwiek w opracowanym przez niego zbiorze *Serbskie opowieści ludowe* (*Narodne srpske pripovijetke*, 1821) znaleźć można tylko jeden tekst z motywem wampirycznym – *Komu Bóg pomaga, temu nikt zaszkodzić nie może* (*Kome Bog pomaže, nitko nauditi ne može*). Inne, choć także nieliczne utwory o wampirach, jak na przykład opowieść o popie Lisibrodzie, wchodzą w skład kolejnych antologii serbskiej prozy ludowej. Pod względem gatunkowym niektóre z ludowych historii wampirycznych są bliższe baśni (jak ta w zbiorze Karadžicia), inne – liczniejsze – legendzie (jak opowieść o Lisibrodzie).

² Zob. M. M. Carlson, *What Stoker Saw. An Introduction to the History of the Literary Vampire*, „Folklore Forum” 1977, nr 10, s. 30–31; B. Perić, T. Pletenac, *Zemlja iza šume. Vampirski mit u književnosti i na filmu*, Zagreb 2015, s. 61–75.

³ V. Karadžić, *Srpski rječnik*, Wien 1818, s. 88–89.

Wedle oceny Any Radin powodem niewielkiej liczby ustnych opowieści o wampiryzmie jest wysoki poziom schematyzacji ludowych wyobrażeń na ten temat. Jej zdaniem owa schematyzacja wynika z potrzeby zachowania porządku kulturowego obowiązującego na serbskiej wsi⁴. Zgodnie ze spostrzeżeniami badaczki w rzeczonych opowieściach nie ma większego znaczenia przyczyna, dla której zmarły człowiek zamienił się w wampira, ani też przejawy jego agresji. Najwięcej miejsca zajmuje w nich dążenie mieszkańców wsi do poznania tożsamości demonicznego intruza i lokalizacji jego grobu oraz proces obrzędowego unicestwienia jego ciała, który jest pod względem dydaktycznym najistotniejszy. Wampir uosabia bowiem zło zagrażające porządkowi kulturowemu. Głównym jego przewinieniem nie jest jednak krzywda, jaką wyrządza ludziom, lecz wielokrotne przekraczanie przez niego granicy między życiem a śmiercią. W taki sposób narusza prawo boskie, zgodnie z którym granicę tę śmiertelnik może przekroczyć tylko raz. Zniszczenie wampira oznacza przywrócenie porządku opartego na wspomnianym prawie⁵. Opowieści ludowe z motywem wampirycznym wyrażają, jak podsumowuje Radin, nie tylko konserwatywny wiejski światopogląd, ale też wiarę, że śmierć nie jest końcem ludzkiego życia⁶.

Równie nieliczne co opowieści ludowe są serbskie utwory artystyczne o wampiryzmie. Pierwszym z nich jest sentymentalna ballada *Szabla-chłopak, kwiat-dziewczyna* (*Sablja-momče, cvet-devojče*, 1841) Jovana Suboticia, wzorowana na *Lenorze* (1774) Gottfrieda Augusta Bürgera. W 1860 r. Jovan Jovanović Zmaj pisze dłuższy wiersz *Trucizna-dziadek*,

⁴ A. Radin, *Tipovi transpozicije vampirskog motiva u srpskoj proznoj književnosti*, w: P. Palavestra (red.), *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*, Beograd 1989, s. 263–265.

⁵ Odmienne zdanie na ten temat ma Dušan Bandić, który – powołując się na opinię Sergieja Tokarjeva – stwierdza, że ludzie boją się wampira nie dlatego, że wstaje on z grobu, lecz dlatego, że był za życia człowiekiem przez nich nieakceptowanym. Narusza zatem nie tyle porządek boski, co społeczny. Zob. tenże, *Vampir u religijskim shvatanjima jugoslavenskih naroda*, w: tegoż, *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko. Ogledi o narodnoj religiji*, Beograd 2008, s. 102–111.

⁶ A. Radin, *Tipovi...*, dz. cyt., s. 264–265.

piołun-babka (*Čemer-deka, pelen-baka*), będący parodią utworu Suboticia. Rok później w czasopiśmie „Danica” („Jutrzenka”) ukazuje się romantyczne opowiadanie *Maharadża* (*Maharađa*) Lazy Kosticia. W późniejszym czasie częstotliwość powstawania w Serbii tekstów literackich o wampirach znacząco nie wzrasta⁷. Prymarnie do tego stanu rzeczy przyczynia się schematyczność materiału folklorystycznego. Wampiryzm ludowy nie pobudza wystarczająco wyobraźni serbskich pisarzy także dlatego, że nie stanowi dla nich zjawiska egzotycznego, jak dla zachodnioeuropejskich autorów, lecz naturalny składnik lokalnej kultury ludowej.

W XIX w. Serbowie nie wykazują większego zainteresowania tematyką wampiryczną również z powodu dużego wpływu, jaki na kulturę narodową wywierają poglądy Karadžicia, który uważa, że jej podstawą powinna być kultura ludowa, jednak nie wszystkim jej składnikom przypisuje równie ważną rolę narodotwórczą. Dušan Ivanić zaznacza, że wobec motywów fantastycznych Karadžić zachowuje dystans typowy jeszcze dla oświecenia⁸. Dlatego też, wedle słów Marii Dąbrowskiej-Partyki, wspomniane motywy zajmują w jego koncepcji folkloru miejsce podrzędne, ponieważ podważają racjonalne wyobrażenie świata, przedstawiając zjawiska wykraczające poza to wyobrażenie. Karadžić nie widzi jednak sprzeczności między racjonalnością a ludowością, dlatego za najbardziej wartościowe uznaje te elementy folkloru, które potwierdzają symbiozę wymienionych jakości⁹.

⁷ W drugiej poł. XIX w. i na przełomie XIX i XX w. utwory z motywem wampirycznym tworzą serbscy realiści, tacy jak: M. Glišić, J. Veselinović, V. Ilić czy S. Matavulj. W okresie międzywojennym oprócz I. Andricia wampiryzmowi uwagę poświęcają M. Nastasijević i M. Crnjanski, w drugiej poł. XX w. – M. Bulatović, B. Pečić i M. Pavić. Po rozpadzie Jugosławii tematyka ta staje się w Serbii domeną autorów literatury popularnej (M. Novaković czy M. Petković). Zob. A. Radin, *Priče o vampirima. Antologija*, Beograd 1998; też, *Motiv vampira u mitu i književnosti*, Beograd, 1996.

⁸ D. Ivanić, *Fantastika u srpskoj književnosti XVIII i XIX vijeka (tipološka razmatranja)*, w: P. Palavestra (red.), *Srpska fantastika...*, dz. cyt., s. 343.

⁹ M. Dąbrowska-Partyka, *Folklor i fantastyka – ewolucja odniesień*, w: tejże, *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków 2003, s. 238–239, 243–248.

Motyw wampiryczny, który z perspektywy czasów nowoczesnych uznawany jest za fantastyczny, nie pasuje do takiej koncepcji folkloru, opowiada bowiem – zgodnie z definicją fantastyki wypracowaną przez Rogera Caillois – o niszczycielskiej ingerencji irracjonalnego zła, przybyłego ze świata śmierci, w świat uporządkowany według zasad racjonalnych¹⁰.

Ci serbscy autorzy, którzy w drugiej połowie XIX w. po ów motyw jednak sięgają, starają się dostosować go do obowiązującej koncepcji kultury narodowej. W tym celu przejmują schemat narracyjno-fabularny z opowiadań ludowych o wampiryzmie wraz z jego dydaktyczną wymową, lecz nie wiążą jej już z obroną religijnych podstaw porządku kulturowego. Ana Radin stwierdza, że wydarzenia niesamowite zostają w tego rodzaju literaturze przywołane tylko po to, aby zanegować ich prawdziwość w imię światopoglądu racjonalistycznego, pozytywistycznego, scjentyistycznego¹¹.

2.

Od takiego ujęcia wampiryzmu odchodzi Milovan Glišić w przełomowym dla serbskiej literatury wampirycznej opowiadaniu *Po dziewięćdziesięciu latach* (*Posle devedeset godina*, pierwodruk w 1880 r. w czasopiśmie „Otađbina” [„Ojczyzna”]). Glišić pozostaje wierny folklorystycznemu schematowi prezentacji wampira, lecz racjonalistyczną perspektywę narracyjną zastępuje perspektywą społeczną, rozbudowując i konkretyzując tło obyczajowe niesamowitych wydarzeń. Nie na tym jednak polega, według Radin, największa innowacja artystyczna w przywołanym utworze, lecz na wstrzeźliwości narratora, który nie narzuca jednoznacznej interpretacji opisywanych wydarzeń, ale zajmuje wobec nich ironiczny dystans¹².

¹⁰ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, tłum. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 32–37, 46–51.

¹¹ A. Radin, *Tipovi...*, dz. cyt., s. 265–266.

¹² Tamże, s. 267.

Po dziewięćdziesięciu latach jest tekstem kluczowym dla rozwoju serbskiej literatury wampirycznej także z innego powodu. W swoim opowiadaniu Glišić wykorzystuje legendę ludową o wampirze Savie Savanoviću, który ma dziś status najśłynniejszego serbskiego wampira. Warto dodać, że nie jest to pierwszy tamtejszy wampir, który zyskuje ponadregionalny rozgłos. Wcześniej zasłynęli Petar Blagojević ze wsi Kisiljevo we wschodniej Serbii i Arnaut Pavle ze wsi Medveđa w południowej Serbii. Obydwaj żyli w pierwszej połowie XVIII w., gdy monarchia habsburska prowadziła na ziemiach serbskich wojnę przeciw imperium osmańskiemu. Ciało Blagojevicia, oskarżonego pośmiertnie o wampiryzm, przebito kołkiem, a następnie spalono w 1725 r. w asyście habsburskiego namiestnika o nazwisku Frombald, który napisał raport z tego antywampirycznego obrzędu¹³. W 1732 r. powstają dwa podobne raporty sporządzone przez Johanna Flückingera i Johanna Friedricha Glasera na temat Arnauta Pavle¹⁴.

Sprawa Savanovicia wygląda inaczej, nie ma bowiem na jej temat urzędowych ani prasowych relacji. Zostaje ona wysnuta wyłącznie z ludowych przekazów ustnych. Pomimo braku potwierdzonych danych Savanović zdobywa większą sławę niż Blagojević i Pavle, do czego w głównej mierze przyczynia się literacka wersja jego legendy w postaci opowiadania Glišicia. Kojarząc ze sobą moment powstania utworu, epokę, w której rozgrywa się jego akcja, oraz zawartą w jego tytule informację, że od śmierci Savanovicia minęło dziewięćdziesiąt lat, można wywnioskować, iż człowiek ten umarł – o ile w ogóle istniał – w drugiej połowie XVIII w. Z opowiadania można się także dowiedzieć, że wampir pochodził ze wsi Zarožje w środkowo-zachodniej Serbii (niedaleko granicy z Bośnią). Po śmierci nawiedzał nocami pobliski młyn na rzece

¹³ *Schreiben des Kameralprovisors Frombald an ein Wiener Verwaltungs-organ*, w: K. Hamberger (Bd.), *Mortuus non mordet. Dokumente zum Vampirsimus 1689–1791*, Wien 1992, s. 43–45.

¹⁴ *Bericht des Contagions-Medicus Glaser an die Jagodiner Kommandatur; Bericht des Regimentfeldscher Flückinger an die Belgrader Ober-kommandatur* w: K. Hamberger (Bd.), *Mortuus...*, dz. cyt., s. 46–54.

Rogačica, mordując kolejnych młynarzy. Po dziewięćdziesięciu latach od pogrzebu Savanovicia jego grób zostaje odkryty przez okolicznych mieszkańców, którzy zabijają wampira, przebijając mu brzuch kołkiem.

Milovan Glišić należy do najznamienitszych serbskich twórców opowiadań realistycznych o zacięciu krytyczno-społecznym, skupionych na portretowaniu życia wiejskiego. Pośród jego tekstów, tworzonych i publikowanych od połowy lat 70. XIX w. do początku XX w., kilka reprezentuje konwencję nazwaną przez Radovana Vučkovicia fantastyką folklorystyczną¹⁵.

Vlada Urošević wyjaśnia, że dominująca w czasach Glišicia poetyka realistyczna, obarczona społeczną funkcją i racjonalnym podejściem do rzeczywistości, nie sprzyja rozwojowi fantastyki literackiej, która w związku z tym może się pojawić tylko w kostiumie folklorystycznym, bo jedynie tak ujęta – jako organiczny składnik rodzimej kultury ludowej – nie kłóci się z realizmem. Jak dodaje Urošević, folklor staje się w serbskiej prozie realistycznej obszarem kompromisu między fantastyką a racjonalnym duchem epoki, który elementem fantastycznym stawia opór¹⁶.

Wedle danych Vučkovicia Glišić przejmuje fascynację fantastycznymi składnikami folkloru od Nikołaja Gogola jako autora *Wieczorów na chutorze w pobliżu Dikańki* (1831–1832) – dwutomowego zbioru opowiadań powstałych z inspiracji ukraińskimi wierzeniami ludowymi. Serbski prozaik traktuje jednak fantastykę folklorystyczną inaczej niż Rosjanin, który pochodzi do niej jak romantyk i jednocześnie humorysta¹⁷.

Obraz wsi w prozie Glišicia wydaje się bardziej surowy i krytyczny niż ten zaproponowany przez Gogola. Serbski autor nie napiętnuje ludowej wiary w istoty nadprzyrodzone, a jedynie relacje międzyludzkie panujące na wsi. Zabobonne przekonania i rytuały, które zazwyczaj na-

¹⁵ R. Vučković, *Folklorna fantastika*, w: tegoż, *Moderna srpska proza. Kraj XIX i početak XX veka*, Beograd 1990, s. 78–103.

¹⁶ V. Urošević, *Fantastika u delu Milovana Glišića*, w: P. Palavestra (red.), *Srpska fantastika...*, dz. cyt., s. 399–400.

¹⁷ R. Vučković, *Folklorna...*, dz. cyt., s. 79–80.

silają się w sytuacjach społecznego kryzysu, pozwalają mu uwydatnić charakter tych relacji. Elementy fantastyczne w zabobonach stanowią w takim ujęciu dopełnienie realistycznego obrazu wiejskiej codzienności. Glišić przez ich pryzmat krytykuje zapóźnienie społeczne serbskiej wsi. Taki jego stosunek do ludowej fantastyki kształtuje się pod wpływem poglądów Svetozara Markovicia – ideologa i działacza socjalistycznego, który w drugiej połowie XIX w. zabiera głos również w sprawie literatury serbskiej, domagając się od niej propagowania myśli postępowej w duchu pozytywizmu.

W *Po dziewięćdziesięciu latach* za pomocą rozbudowanych dialogów i lakonicznych opisów Glišić opowiada o osieroconym i biednym, lecz uczciwym i pracowitym młodzieńcu imieniem Strahinja, który zakochuje się w dziewczynie Radojce z rodzinnej wsi Ovčina. Nie może jednak ukochanej poślubić, ponieważ nie zgadza się na to jej ojciec, bogaty chłop. Strahinja postanawia odejść w świat, jednak gdy dociera do sąsiedniej wsi o nazwie Zarožje odstępkuje od tego zamiaru. Dowiadyje się bowiem od tamtejszych mieszkańców, że lokalny młyn jest od dłuższego czasu nieczynny, gdyż nawiedza go wampir Sava Savanović, który zabił już wielu młynarzy, dlatego nikt nie chce w tym miejscu pracować. Strahinja postanawia w młynie zanocować. Dzięki sprytowi i odwadze wychodzi ze spotkania z wampirem żywy, następnie wraz z mieszkańcami Zarožja uczestniczy w poszukiwaniu grobu Savanovicia i obrzędowym uniecznieniu jego ciała. Wdzięczni zarożjanie pomagają mu porwać ukochaną z domu jej ojca i organizują młodemu ślub.

Zacierając w omawianym opowiadaniu granicę między światem empiycznym a nadprzyrodzonym, Glišić ironicznie rekonstruuje chłopską mentalność. Beda Alleman stwierdza, że ironia w utworze literackim staje się czytelna dopiero w zasygnalizowanym przez autora kontekście, który wyczuła odbiorcę na dwuznaczność tekstu¹⁸. W przypadku opowiadania Glišicia owym kontekstem jest konwencja legendy, na co

¹⁸ B. Alleman, *O ironii jako kategorii literackiej*, tłum. M. Dramińska-Joczowa, w: M. Głowiński (red.), *Ironia*, Gdańsk 2002, s. 25–27.

zwraca też uwagę Urošević¹⁹. Cechy wspomnianej konwencji przezierają przez tkanę utworu, stanowią cień jego realistycznej poetyki. W konsekwencji to, co na poziomie opisu wydaje się realistyczne, na poziomie znaczenia przywodzi na myśl legendę. Legendowość jest tu synonimem archaicznych i niezmiennych prawideł rządzących serbską wsią.

W opowiadaniu Glišicia kontekst legendy zostaje zasugerowany jedynie aluzyjnie, lecz – jak podkreśla Alleman – im dyskretniejsze są zawarte w tekście sygnały wskazujące na kontekst, tym ironia lepiej spełnia swoje zadanie²⁰. Tak właśnie postępuje serbski autor, rezygnując z komentarza do przedstawionych wydarzeń. Daje tylko jeden sygnał ironii w pierwszym zdaniu utworu:

Jeszcze wtedy, gdy zarożanie wrzucali widłami orzechy na poddasze, gdy poili wierzbę i siali sól, gdy gromadnie wchodzili na górę i tam strugali wykałaczkami, aby dłubać w zębach, gdy rozciągali drewno, skakali po wełnie, wnosili garściami światło do domu i tak dalej... była u Živana Dušmana, sołtysa w Ovčinie, niezwykle piękna córka²¹.

Taki sygnał wystarczy, aby cały tekst uznać za ironiczny. Jak bowiem zaznacza Alleman, autor-ironista od chwili, gdy nawiązał relację z ironią, choćby tylko w pierwszym zdaniu, nie uwolni się już od niej w następnych zdaniach²². Nawiązanie do konwencji legendy można rozpoznać w stylu tego barokowo rozbudowanego zdania czy pochlebnej charakterystyce córki Dušmana, wokół której – co sugeruje konstrukcja wypowiedzi – zawiąże się intryga fabularna, tak jak czasem w legendach zawiązuje się ona wokół pięknej dziewczyny.

Swoistą dla klasycznej legendy archaiczność świata przedstawionego autor umacnia wyliczeniem dawnych rytuałów kulturowanych przez bohaterów. Wydają się one z perspektywy XIX w. nie tyle zacofane,

¹⁹ V. Urošević, *Fantastika...*, dz. cyt., s. 404.

²⁰ B. Alleman, *O ironii...*, dz. cyt., s. 26.

²¹ M. Glišić, *Posle devedeset godina*, w: tegoż, *Odabrana dela*, Novi Sad – Beograd 1969, s. 189. O ile nie podano inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

²² B. Alleman, *O ironii...*, dz. cyt., s. 39.

co dziwaczne. Dobór rytuałów oraz ich spiętrzenie w jednym ciągu zdaniowym w największym stopniu odsłaniają ironiczną intencję autora, ponieważ wnoszą do legendowej stylizacji wypowiedzi element groteskowego nadmiaru.

Z pierwszego zdania utworu Glišicia wynika, że wydarzenia fabularne mają miejsce we wsi Zarožje. Status społeczny bohaterów – serbskich chłopów – charakteryzują: wolność osobista, zróżnicowane majątkowe i samorządność, co w sumie świadczy o dużym stopniu emancypacji środowiska wiejskiego i co wskazuje, że sytuacje przedstawione w utworze dzieją się w XIX w. W tym świetle zawartą we wstępnym zdaniu sugestią, że opowieść rozgrywa się w jakiejś dawnej epoce, także należy odczytywać ironicznie jako metaforę informującą o niezmiennym zacofaniu serbskiej wsi, utrzymującym się pomimo zachodzących tam postępowych zmian społecznych.

Obecnego w ironicznym wstępie narratora auktorialnego, jak by go zdefiniował Franz Stanzel, Glišić w kolejnych odsłonach tekstu zastępuje narratorem personalnym, który przyjmuje punkt widzenia bohaterów²³. W kontekście ironii zawartej w pierwszym zdaniu personalna perspektywa narracyjna wydaje się naiwna, podtrzymuje jednak ironię w dyskretniejszej formie, wynikającej właśnie z owej tak naprawdę udawanej naiwności narratora. W ten sposób poziom nawiązania do konwencji legendy zmienia się ze stylistycznego na fabularny. Historię wampiryczną wpisuje bowiem Glišić w schemat romansu zbudowanego na ekonomiczno-społecznej nierówności zakochanych (biedny chłopak – dziewczyna z bogatego domu). Ów zabieg powoduje, że schemat fabularny opowiadania upodabnia się do schematu typowego dla legend traktujących o bohaterach z nizin społecznych, którym udaje się podnieść swój status dzięki zwycięskiej konfrontacji ze złem przyjmującym na przykład postać smoka, którego funkcję spełnia tu wampir.

²³ F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, tłum. R. Handke; tegoż, *Typowe formy powieści*, przeł. R. Handke, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, Kraków 1980, s. 220–287.

Należy zastrzec, że pomimo podobieństwa funkcji fabularnej smok i wampir mają w literaturze odmienny status ontologiczny. Smoka cechuje cudowność, co oznacza, że – wedle definicji Caillois – stanowi on naturalny składnik rzeczywistości, w której się pojawia²⁴. Wampir jest istotą fantastyczną, pochodzącą ze świata nadprzyrodzonego. W kulturze ludowej elementy nadprzyrodzone mają jednak często status czegoś naturalnego. Tak też traktują wampira wieśniacy w opowiadaniu Glišicia. Widzą w nim nie demonicznego zabójcę, ale kłopotliwego szkodnika, który jest nie tyle groźny, co uciążliwy.

W *Po dziewięćdziesięciu latach* zachodzi zatem sytuacja typowa dla utworów fantastyki folklorystycznej, w której sprzeczność między elementami fantastycznymi a wiejską codziennością zostaje dzięki pośrednictwu kultury ludowej złagodzona, co pozwala przywołaną konwencję uznać za przejściową między baśniowo-legendową cudownością, wykluczającą konflikt świata empirycznego z nadprzyrodzonym, a czystą fantastyką, która ów konflikt uwypukla²⁵. Rozwijając to twierdzenie, można postawić tezę, że motyw wampiryczny pełni w tekście Glišicia rolę łącznika między realistycznym tekstem a jego legendowym kontekstem. Pozwala urealistyczyć schemat fabularny legendy, aby nadał się do ironicznej krytyki stosunków panujących na serbskiej wsi.

Autor uwydatnia społeczne znaczenie wiary w wampiry. Z tego powodu poświęca więcej uwagi zachowaniu chłopów w obliczu zagrożenia ze strony wampira niż samemu Savanoviciovi, który pojawia się tylko w dwóch fragmentach opowiadania. W pierwszym z nich Strahinja przepędza go z młyna, strzelając do niego z dwóch pistoletów. Kule nie zabijają wampira, lecz sprawiają mu ból. W tym fragmencie zostaje on opisany w dwóch zwięzłych zdaniach. Sam wypowiada jedno zdanie, w którym zwraca się do samego siebie w sposób typowy dla ludowych opowieści wampirycznych: „Ech, Savo Savanovicciu, dziewięćdziesiąt lat wampirujesz i jeszcze nie zostałeś bez kolacji jak dziś wieczór!”²⁶.

²⁴ R. Caillois, *Od baśni...*, dz. cyt., s. 32–33, 36, 43.

²⁵ Zob. V. Urošević, *Fantastika...*, dz. cyt., s. 400.

²⁶ M. Glišić, *Posle...*, dz. cyt., s. 203.

W przytoczonej wypowiedzi wampir zdradza najistotniejsze dane na swój temat: imię i nazwisko oraz liczbę lat przeżytych po śmierci, co pozwala bohaterom określić miejsce jego pochówku.

Po raz drugi Savanović pojawia się we fragmencie obrazującym obrzędy antywampiryczne, odprawiane przez zarożjan przy pomocy karego konia (który wskazuje grób wampira), głogowego kołka (użytego do przebicia ciała wampira) i świętej wody (za pomocą której można unieszkodliwić duszę wampira). Mieszkańcy wsi znajdują go w grobie, gdzie spoczywa napuchnięty i czerwony. Gdy przebijają mu brzuch kołkiem, z jego ust wylatuje motyl, co – wedle serbskich wierzeń – oznacza, że potępionej duszy wampira udało się uciec z przebitego ciała.

W opisie wampira Glišić respektuje tradycyjne ludowe wyobrażenia na jego temat, dlatego Savanović zdecydowanie różni się od wampirów obecnych w zachodnioeuropejskiej prozie wampirycznej XIX w. Nie ma w sobie nic z arystokraty i nie stanowi obiektu romantycznej fascynacji. Jest z pochodzenia chłopem, choć nie wiadomo, kim był przed śmiercią i dlaczego stał się wampirem²⁷. Wie o nędzne pośmiertne życie, a jego wygląd i zachowanie wzbudzają odrazę. Zajmuje się wyłącznie poszukiwaniem pożywienia, dlatego nawiedza młyn, który stał się magazynem podstawowego produktu żywnościowego – mąki. Wampir nie może się nią posilać, a jednak przychodzi właśnie do młyna, ponieważ zachował podstawowe przyzwyczajenia typowe dla żywego człowieka. Młyn odwiedza także dlatego, że może tam bez świadków zabijać swoje ofiary.

²⁷ Na ten temat czytelnik może tylko snuć przypuszczenia. Zgodnie z ludowymi wierzeniami człowiek staje się po śmierci wampirem z różnych powodów (złe uczynki za życia, nienaturalna śmierć, zwierzę, które przeskoczy przez ciało zmarłego przed pogrzebem itp.), zob. V. Čajkanović, *Stara srpska religija i mitologija*, Beograd 1995, s. 208; J. Kolczyński, *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska” 2003, z. 1–2, s. 211–214; B. A. McClelland, *Slayers and Their Vampires. A Cultural History of Killing the Dead*, Ann Arbor 2006, s. 52–54; S. Zečević, *Kult mrtvih kod Srba*, Beograd 2007, s. 15, 25–26, 53, 95; D. Bandić, *Vampir...*, dz. cyt., s. 91–93.

Młyn to w serbskiej kulturze ludowej typowe miejsce nawiedzone przez wampiry. O takim jego wyobrażeniu decyduje, wedle Kosticia, kontekst historyczny. Bałkany były w przeszłości obszarem nędzy często dotykanym plagą głodu. Młyn nabierał w tych okolicznościach szczególnego znaczenia jako spichlerz żywności. Plagę głodową wiązano zazwyczaj z działaniem demonicznego zła, które w ludowej wyobraźni przyjmowało czasem postać wampira nawiedzającego młyn. Na kojarzenie młyna z siedliskiem sił demonicznych wpływa też, jak podkreśla Kostić, jego oddalenie od wsi, które czyni go miejscem tajemniczym, pobudzającym ludzką wyobraźnię²⁸. Młyn znakomicie odgrywa rolę miejsca przekłętą także dlatego, że znajduje się nad rzeką – na granicy dwóch żywiołów: wody i ziemi²⁹.

Na podstawie zachowania Savanovicia można stwierdzić, że stanowi on dla zarożjan przede wszystkim problem ekonomiczny dotyczący żywności, ponieważ uniemożliwia im korzystanie z młyna. Groźba przez niego uosabiana dotyczy nie tylko plagi głodu, ale i związanej z nią atawistycznej degeneracji ludzkiego zachowania. Konsumpcyjny stosunek wampira do ludzi obrazuje sytuację, w której człowiek pozbawiony pożywienia zamienia się w kanibala. Wampir symbolizuje zatem zagrożenie, jakie dla człowieczeństwa stanowią niezaspokojone ludzkie potrzeby.

Problem ekonomiczny, jakim jest działanie wampira, zostaje jednak w opowiadaniu podporządkowany innemu problemowi tej samej natury, wiążącemu się już nie z dostępem do żywności, lecz z panującymi na wsi różnicami majątkowymi. Na tym bowiem tle rozwija się główny wątek tekstu – konflikt między bogatym ojcem Radojki a ubogim Strahinją. Zostaje on rozwiązany po pokonaniu wampira przez Strahinję i jego unieszkodliwieniu przez mieszkańców wsi. Innymi słowy, problem majątkowy znika, gdy tylko znika problem żywnościowy. Zależność ta ma

²⁸ Z. Kostić, *Vampir u našem narodnom verovanju, zapisima i pričama*, w: P. Palavestra (red.), *Srpska fantastika...*, dz. cyt., s. 251–252.

²⁹ Por. R. Sulima, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 368.

w tekście Glišicia nie tylko charakter kauzalny, ale i analogiczny: walka Strahinji i zarożjan z wampirem stanowi w pewnym stopniu symboliczne odbicie ich walki z ojcem Radojki – Živanem Dušmanem (nie bez znaczenia jest w omawianym kontekście nazwisko tego bohatera – *dušman* znaczy po serbsku *wróg*). W świetle zarysowanej analogii Savanović okazuje się swoistym pomocnikiem czy też reprezentantem Dušmana; obydwaj uosabiają w dziele Glišicia konserwatywny i niesprawiedliwy porządek społeczny, a interpretacja ta koresponduje ze spostrzeżeniem Dušana Ivanicia, że w części serbskich utworów fantastycznych, powstałych w okresie realizmu z wykorzystaniem materiału folklorystycznego, istoty nadprzyrodzone wspierają porządek oparty na sile, władzy i wyzysku³⁰.

Savanović i Dušman stoją zatem po przeciwnej stronie barykady społecznej niż zarożjanie i Strahinja, którzy reprezentują postępowe podejście do spraw wiejskiej wspólnoty, związane z demokratycznym sposobem rozwiązywania problemów. W konfrontacji postaw konserwatywnej i postępowej wampir odgrywa rolę kozła ofiarnego, tak jak w legendach i baśniach odgrywa ją smok czy inna forma zła. Według Jacka Zipesa smok rozładowuje napięcie związane z konfliktem między władzą a podporządkowanym jej ludem, ponieważ staje się ich wspólnym wrogiem³¹. W serbskim utworze wampir również służy integracji lokalnej społeczności. Jego pojawienie się uwydatnia także niedoskonałość wiejskiej demokracji, co potwierdza teorię Borisa Pericia i Tomislava Pletenaca, że istoty fantastyczne, takie jak wampir, podkreślają niewydolność instytucji społecznych, ponieważ nie mieszczą się w zakresie ich działania, ale tym samym zmuszają je do weryfikacji tego zakresu i potwierdzają potrzebę ich istnienia³².

Rola integracyjna i weryfikacyjna wampira wypełnia się wraz z pojawieniem się Strahinji. Jak podaje Veselin Čajkanović, wedle ludowego

³⁰ D. Ivanić, *Fantastika...*, dz. cyt., s. 347.

³¹ J. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York 2006, s. 75.

³² B. Perić, T. Pletenac, *Zemlja iza šume...*, dz. cyt., s. 16.

przesądu pokonać wampira może tylko osoba obca, przybyła spoza terytorium, na którym on działa³³. Strahinja spełnia ten warunek – przychodzi z sąsiedniej wsi i swoim doświadczeniem życiowym różni się wyraźnie od okolicznych mieszkańców. Jest ponadto sierotą, jak wielu bohaterów legend czy baśni. Starcie z wampirem zmienia jednak status Strahinji.

Jak w wielu opowieściach ludowych, tak i tutaj pokonanie zła stanowi warunek inicjacji społecznej bohatera. Violetta Wróblewska zaznacza, że w pierwotnych baśniach moment kluczowy inicjacji stanowiła symboliczna śmierć młodego człowieka i jego narodziny w nowej tożsamości społecznej³⁴. Takie też znaczenie ma konfrontacja Strahinji z wampirem w opowiadaniu Glišicia. Wchodząc do młyna, młodzieniec wystawia się na śmiertelne zagrożenie. Młyn stanowi w kontekście zabójczej działalności wampira swego rodzaju grób, dlatego powrót Strahinji z tego miejsca do wsi można uznać za jego powtórne narodziny, ale na wyższym poziomie życia społecznego. Umiera tam jako młodzieniec, aby zmartwychwstać jako mężczyzna. W młynie-grobie mierzy się z Savanoviciem nie w swoim imieniu, ale w imieniu zbiorowości, dla której jest gotów poświęcić życie. Pokonując wampira, który symbolizuje głód, dowodzi, że jest wystarczająco dojrzały społecznie, aby założyć rodzinę. Umie ją bowiem obronić przed głodem. Pojedynek z wampirem przygotowuje go zatem do pojedynku z drugim „wampirem” – ojcem dziewczyny. Ślub z nią pozwala młodzieńcowi stać się pełnoprawnym członkiem wiejskiej społeczności, co ujawnia jeszcze jeden wymiar społecznej roli wampira: jego działalność wpływa bowiem na budowanie i odnawianie więzi rodzinnych.

³³ V. Čajkanović, *Ubijanje vampira*, w: tegoż, *Sabrana dela. Iz srpske religije i mitologije 1910–1924. Knjiga prva*, Beograd 1994, s. 104; V. Čajkanović, *Stara...*, dz. cyt., s. 213.

³⁴ V. Wróblewska, *Inicjacyjny charakter baśni literackich*, w: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, Toruń 2003, s. 27–28.

Opowiadając o perypetiach Strahinji, Glišić pokazuje serbską wieś w stanie zawieszenia między tradycją a postępem. Bohaterowie jego opowiadania wierzą w zabobony, a zarazem próbują racjonalnie zmieniać rzeczywistość społeczną. Zacołanie i postęp w ich życiu symbiotycznie współistnieją. Glišić ironicznie wyczula czytelnika na tę sprzeczność wiejskiego myślenia i postępowania, unikając zarówno ich otwartej krytyki, jak i idealizacji. Kontekst legendy, który uwydatnia zacołanie serbskiej wsi, zwraca jednocześnie uwagę na kielkujące tam nowoczesne tendencje, związane z demokratyzacją wiejskiej wspólnoty. Autor sugeruje, iż sytuacje społeczne, które dawniej mogły urzeczywistnić się jedynie w ludowych opowieściach, teraz stają się rzeczywistością – biedak może poślubić bogatą dziewczynę.

3.

Glišić pisze jeszcze trzy opowiadania z motywem wampirycznym: *Okólnik* (*Raspis*, 1876), *Zaklęty* (*Nagraisao*, 1880) i *Brat Mata* (*Brata Mata*, 1881). W żadnym z trzech wymienionych utworów wampiryzm nie ma tak dużego znaczenia jak w opowiadaniu *Po dziewięćdziesięciu latach*, które zwiastuje modernizację serbskiej literatury wampirycznej, rozwijającej się w późniejszym czasie w odwołaniu do dwóch źródeł inspiracji: zachodniego wampirycznego horroru literackiego i rodzimej tradycji wampiryzmu ludowego. Glišić nobilituje to drugie źródło. Pozostaje wierny ludowemu wizerunkowi wampira, a zarazem – w sposób typowy dla realistów – prezentuje tę postać przez pryzmat jej roli społecznej. Opowiadanie staje się w konsekwencji wzorem, jak twórczo wykorzystać inspirację lokalnym wampiryzmem ludowym.

Lektura omawianego utworu pozwala określić, na czym polega odmiennność wizerunku serbskiego (bałkańskiego) wampira literackiego od jego zachodnioeuropejskiej wersji, której najśłynniejszym przykładem jest Drakula Brama Stokera. Irlandzki pisarz kreuje transylwańskiego hrabiego na istotę obcą, egzotyczną, tajemniczą i zindy-

widualizowaną, która – wedle najpopularniejszych interpretacji – ucieleśnia wyparte do nieświadomości zakazane pragnienia zachodniego mieszczaństwa (w odczytaniu psychoanalitycznym) lub kulturowe zagrożenia dla tegoż mieszczaństwa ze strony emigrantów ze Wschodu (w odczytaniu postkolonialnym). Tymczasem Savanović w podaniu Glišicia jest swojski, pozbawiony indywidualności, schematyczny. Nie wywodzi się – jak Drakula – z romantycznej, lecz z realistycznej tradycji literackiej, w której wyraża lęk najniższych warstw społecznych przed głodem i przemocą władzy.

W postaci Savy Savanovicia Glišić kanonizuje narodową odmianę wampira. W 1973 r. opracowaną przez niego legendę wampiryczną odświeża reżyser Đorđe Kadijević, który na podstawie omawianego opowiadania kręci horror *Motylica (Leptirica)*. Dopiero w 1999 r. do przypadku wampira z Zarožja powraca Mirjana Novaković w powieści *Strach i jego sluga (Strah i njegov sluga)*. Choć Savanović pojawia się w niej tylko epizodycznie, książkę Novaković można jednak uznać za przejaw jego rosnącej popularności, do czego przyczynia się postępująca od chwili rozpadu Jugosławii rewaloryzacja serbskiej tradycji narodowej. Serbowie starają się uczynić z niego lokalną atrakcję turystyczną, przetwarzając go w mit alternatywny dla mitu Drakuli.

Streszczenie: W XIX w. wampiryzm nie stanowi w Serbii tak popularnego tematu literackiego jak w Europie Zachodniej, choć wiara w wampiry jest tam powszechna. Tekstem przełomowym dla rozwoju serbskiej literatury wampirycznej jest opowiadanie *Po dziewięćdziesięciu latach* (1880) Milovana Glišicia. Analiza omawianego utworu pozwala określić, na czym polega odmiennosc wizerunku i znaczenia serbskiego wampira literackiego od jego zachodnioeuropejskiej wersji, której najsłynniejszym przykładem jest Drakula stworzony przez Brama Stokera.

Słowa kluczowe: wampir, Serbia, kultura ludowa, Milovan Glišić, Sava Savanović.

Summary: *The literary canonization of vampire Sava Savanović and the vampire literature of the 19th century*

The article observes the presence of vampirism in the 19th c. Serbian literature through the analysis of Milovan Glišić's story *After Ninety Years* (1880), crucial for its development. The author claims that in his depiction of the most famous Serbian vampire – Sava Savanović – Glišić refers to folk legends and fairy tales, yet replaces the religious or rationalist narrative perspective with a social one. Further analysis observes the differences between the Serbian literary vampire and its Western European version.

Keywords: vampire, Serbia, folklore, Milovan Glišić, Sava Savanović.