

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

‘Wampiryczna’ kultura masowa

Jakub Rawski

Uniwersytet Zielonogórski

Filmowe adaptacje *Draculi* Brama Stokera. Od Murnaua do Coppoli

Siła wampira tkwi w tym, że ludzie nie wierzą w jego istnienie.

(Słowa wypowiedane przez profesora van Helsinga w kierunku Jonathana Harkera z filmu *Dracula*, reż. T. Browning, USA 1931).

Celem niniejszego artykułu nie jest szczegółowa analiza przekładów intersemiotycznych, polegająca na wskazaniu różnic pomiędzy powieścią Brama Stokera, a jej adaptacjami filmowymi. Kwestia ta została już poruszona przez Agnieszkę Fulińską oraz Joannę Kokot (Fulińska 2008: 363; Kokot 2008: 111). Zamierzeniem tekstu jest pokazanie rozbieżności pomiędzy interpretacjami postaci hrabiego *Draculi* dokonanyymi przez filmowców, a jego kreacją w fabule dzieła literackiego. Na warsztat badawczy zostały wzięte cztery inspirowane utworem filmy: Friedricha Wilhelma Murnaua, Toda Browninga, Wenera Herzoga oraz Francisca Forda Coppoli.

Irlandzki pisarz Bram Stoker zapewne nie przypuszczał, że jego wydana w 1897 roku powieść *Dracula*, o hrabim żywiącym się ludzką krwią, stanie się podwaliną wampirycznej kultury masowej, która wyda na świat dziesiątki filmów, wariacji powieściowych, musicali i spektakli związanych z tytułową postacią. Doczeka się nawet swoistej kontynuacji w postaci powieści *Dracula Nieumarły* napisanej w 2009 roku przez Dacre’a Stokera (krewnego pisarza) oraz Iana Holta, stworzonej rzekomo na podstawie notatek autora pierwowzoru. Prawdopodobnie inspiracją do napisania utworu był obraz brytyjskiego malarza Philipa Burne-Jonesa *The Vampire*, przedstawiający leżącego, nieżywego mężczyznę, z raną na piersi, nad którym nachyla się młoda kobieta (Gemra 2008: 154). Stephen King przytacza hipotezę, że to lektura *Wampira* Johna Williama Polidoriego skłoniła Stokera do napisania „lepszej” powieści na ten temat (King 2009: 88). Niewątpliwie Irlandczyk gruntownie przygotowywał się do napisania utworu. Studiował materiały dotyczące podań, legend i folkloru transylwańskiego. Łącznie spędził siedem lat na zbieraniu materiałów i pisaniu książki (Gemra 2008: 158).

Postać stworzona przez Stokera zaważyła na całej późniejszej, wampirycznej kulturze masowej. Była nowatorską figurą na tle swoich literackich antenatów. Warto nadmienić, że na nowy wizerunek wampira, który pojawia się u pisarza, wpływ miała filozofia romantyczna, która niosła ze sobą nowe postrzeganie śmierci; jak stwierdza Philippe Ariès: „W czasach nowożytnych to, co dotąd było w śmierci

dalekie, zostało przybliżone i zaczęła ona fascynować, budzić tę samą niezdrową ciekawość, te same rojenia i perwersyjne dewiacje, co seks i erotyzm” (Ariès 1992: 597). Francuski badacz ma na myśli wiek XIX, a wskazanie paraleli między śmiercią a seksem, czyli wiecznego ujęcia Eros – Thanatos, podkreśla śmierteczność i erotyczny charakter hrabiego Draculi.

Prawdziwy Dracula – Wład Tepes (Palownik) z dynastii Basarabów, należał do świeckiego Zakonu Smoka, elitarnej organizacji, która została założona w 1408 roku i miała służyć obronie krzyża świętego przed jego nieprzyjaciółmi (Czamańska 2003: 20–21). Czasy jego panowania przypadły na okres ekspansji tureckiej na północ Europy, która nastąpiła po zajęciu przez Turków Konstantynopola w 1453 roku. Książę Dracula był osobą głęboko religijną w duchu ortodoksji prawosławnej (Cazacu 2007: 214). Miodrag Bulatović napisał wprost, że „Wład Tepes – [to] prawdziwy i najbardziej spontaniczny bojownik o chrześcijańskie ideały, człowiek, który na krwawym bałkańskim bezdrożu, niczym szekspirowski bohater [...] powiedział, że Bóg wybaczy i pomoże jedynie tym, którzy w nim, w Bogu, sławili i wielbili obrońcę prawdy i wolności” (Bulatović 1992: 295). Zauważalna jest ironia historii względem transylwańskiego księcia. Oto włodarz, który bronił wiary chrześcijańskiej, zaistniał dzięki irlandzkiemu pisarzowi, w powszechnej świadomości jako wampir toczący wojnę z Bogiem. Mamy do czynienia z ewidentnym dysonansem między bohaterem utworu Stokera, a prototypem tej postaci. Ten swoisty paradoks uchwyciła Maria Janion, pisząc o nakładaniu się na siebie geografii mitycznej na geografii fizycznej, bo tak oto „wampir Dracula, niby mieszkał na Podkarpaciu, ale został stworzony w Anglii” (Janion 1996: 113).

Na fenomen powieści *Dracula* złożyło się wiele czynników. King upatrywał niezwykłości tego dzieła w uczłowiczeniu konceptu wewnętrznego zła: „przyjmujemy je jak coś znajomego, wyczuwamy jego istotę” (King 2009: 90). Anna Gemra ujęła to w ten sposób: „Stoker zerwał z dotychczasową praktyką prezentowania wampira przede wszystkim jako uwodziciela czy kochanka [...]. Przesłodzony wizerunek zastąpił obrazem podstępnej, okrutnej istoty z piekła rodem, która nie ma miłosierdzia nad swoimi ofiarami i wzajemnie także nie budzi w nich współczucia. [...] [Wampir] przestał być dandysem, a stał się uosobieniem pierwotnych, animalnych sił; wrogim człowiekowi monstrum z zapomnianych opowieści” (Gemra 2008: 164).

Kino bardzo szybko zwróciło uwagę na powieściowego wampira. Do obecnych czasów utwór Stokera posłużył za kanwę ok. 250 filmów (Walc 2006: 117). Zbigniew Wałaszewski podaje, że już w 1920 roku rosyjscy filmowcy przenieśli na ekran dzieje hrabiego z Transylwanii (Wałaszewski 1999: 45, cyt. za: Gemra 2008: 190). Nie zachowały się jednak żadne kopie tego obrazu. W 1922 roku adaptacji *Draculi* podjął się przedstawiciel niemieckiego ekspresjonizmu Friedrich Wilhelm Murnau tworząc *Nosferatu: symfonia grozy*. Niewiele brakowało, żeby i ten film się nie zachował, bowiem reżyser nie wykupił praw autorskich do utworu Stokera, sądząc, że zmieniając imiona oraz interpretując motywy uniknie kosztów związanych z prawami autorskimi (Paszyk 2006: 13). Sąd zdecydował, że dzieło jest nielegalne

i nakazał je zniszczyć. Na szczęście zachowało się kilka kopii, dzięki którym ten tekst kultury przetrwał.

W filmie widzimy Maxa Schrecka jako tytułowego Nosferatu – grafa Orloka zamieszkującego posępny zamek w Transylwanii. *Nota bene* aktora nie udało się odnaleźć w rejestrze aktorów berlińskich tamtego czasu (Kołodziej 1986: 33), do obecnych czasów zachowało się też niewiele filmów, w których wystąpił. Jego nazwisko oznaczające „strach” przyczyniło się natomiast do powstania legendy, wedle której Schreck był prawdziwym wampirem. W filmie Murnau zagrał nadzwyczaj przekonująco, przez cały czas trwania filmu ani razu nie mrużąc oczu. Fakty te znalazły odbicie w filmie *Cień wampira*, reż. E.E. Merhige, USA 2000.

Orlok jest wysoki, szczupły, łysy, o długich paznokciach. Posiada krzaczaste brwi i przerażające spojrzenie. Gości na zamku pośrednika handlowego Thomasa Huttera, który ma mu pomóc w zakupie domu w Wisborgu. Przez przypadek w ręce wampira dostaje się zdjęcie żony przybysza – Ellen. Urzeczony jej urodą Orlok zamyka Huttera w zamku, a sam wyrusza statkiem do Wisborga.

Proweniencja wampirycznego bohatera jest piekielna. Widz dowiaduje się, że „Z nasienia Beliala wylął się demon, wampir Nosferatu żyjący krwią ludzkości. Ukrywa się on w ciemności pośród Czarnej Śmierci”. Warto przypomnieć, że Belial w Nowym Testamencie występuje pod imieniem Beliar, jest przeciwnikiem Chrystusa – Antychrystem, jednym z czterech piekielnych książąt – pozostali to Szatan, Lucyfer i Lewiatan (Davidson 1998: 81). Wraz z przybyciem Orloka do Wisborga w mieście „śmierć stała się wszechobecną rzeczywistością” (Kołodziej 1986: 25). Nosferatu jest uosobieniem piekielnego zła, potworem zagrażającym ludzkiemu życiu. Nie wzbudza żadnych pozytywnych emocji. Przynosi ze sobą zarazę i żądzę krwi. Zostaje unicestwiony przez promienie słoneczne, które spotykają go w momencie wysysania krwi Ellen. Gemra wysnuwa tezę o „miłości fatalnej” jaką Orlok darzy Ellen, pisząc o niej w kontekście związku melodramatu z horrorem (Gemra 2009: 109–120). Żona Huttera poświęciła się, aby uratować miasto od zła¹.

Tod Browning, w przeciwieństwie do Murnau, zadbał o prawo do sfilmowania powieści Stokera (Suckling 2010: 57), dzięki czemu na ekrany kin w 1931 roku wszedł wyreżyserowany przez niego *Dracula*². Bela Lugosi wcielił się w postać tytułowego hrabiego i wykreował postać, która weszła do popkultury na długie lata. Wampir nie jest już odrażającym, demonicznym monstrum, ale dandysem, arystokratą o nienagannych manierach, poruszającym się w eleganckim fraku i pelerynie. Ten wizerunek zostanie utrwalony w licznych filmach produkowanych w brytyjskiej wytwórni Hammer w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (Kołodziej 2010: 187–192), a odtwórcą roli *Draculi* będzie Christopher Lee. Aktor świadomie uniknie wzoru ustanowionego przez Lugasiego (*ibidem*: 190), ale jego ubiór oraz

¹ Kwestia kobiecej ofiary została już poruszona w piśmiennictwie dotyczącym wampirów (zob. Kolasińska 2003: 51–79). Poświęcenie, ofiarnictwo są wpisane w życie kobiety funkcjonującej w kulturze patriarchalnej. Murnau wykorzystuje stereotyp niewinnej, czystej żony, która oddaje życie w imię ważnej sprawy.

² Swoistą kontynuacją jest *Córka Draculi*, reż. L. Hillyer, USA 1936.

wygląd będą podobne. Od tego momentu mamy do czynienia z postępującą seksualizacją postaci wampira (Janion 2008: 173), która punkt kulminacyjny osiągnie w teatralogii *Zmierzch* Stephenie Meyer oraz ekranizacji tomów na nią się składających³.

Film Browninga, reklamowany przez wytwórnię Universal sloganem: „najdziwniejsza historia miłosna ze wszystkich” (cyt. za: Kołodyński 1986: 52), wypuściła przede wszystkim aspekt erotyczny wampiryzmu. Świadczą o tym sceny, w których Dracula wysysa krew z kobiecych ofiar, poczynawszy od ulicznej sprzedawczynie reklamującej (polszczyzną z angielskim akcentem) „kwiatki pachnące”, aż po Minę, narzeczoną Jonathana Harkera. Wampir nie musi się już ukrywać w opuszczonym domu, przemykać nocą ulicami miasta jak Orlok z *Nosferatu* Murnaua. Spaceruje po Londynie w cylindrze, z gustowną laską, odwiedza operę, prowadzi towarzyskie konwersacje. To krwio pijca, który będąc w pełni świadomy swojej potworności mąskuje ją pod wizerunkiem dandysa i uwodziciela, zarazem hipnotyzuje oraz fascynuje, gwarantuje życie wieczne wybranym ofiarom. Ostatecznie zostaje unicestwiony przez profesora van Helsinga, który wbija mu kołek w serce.

Od dzieła Browninga filmowa kultura popularna zaczęła sięgać po wykreowany przez niego wizerunek wampira, bardzo mocno akcentując erotyczny wymiar tej postaci, o czym świadczą – wspomniane już – filmy wytwórni Hammer oraz te wyreżyserowane przez hiszpańskiego reżysera Jesusa Franco. Gemra stwierdza, że „seks został [...] połączony z przemocą, zachowanie zaś ofiar i wampira sprawiło, że sceny nabierały charakteru sadystyczno-masochistycznego. Skorzystali z tego skwapliwie twórcy filmów bądź to «erotycznych», bądź też jawnie pornograficznych” (Gemra 2008: 207). Należy dodać, że produkcje te niewiele miały wspólnego z literackim pierwowzorem – powieścią Stokera.

Niemiecki reżyser Werner Herzog w prawie sześćdziesiąt lat po ukazaniu się *Nosferatu: symfonii grozy*, w 1979 r. zrealizował adaptację – *Nosferatu wampir*. Stworzył *remake* obrazu Murnaua oraz oparł się na powieści Stokera, dokonując tym samym kolejnej jej interpretacji, a także polemiki z filmowym pierwowzorem (Kołodyński 1986: 31). W rolę tytułowego krwio pijcy wcielił się Klaus Kinsky⁴. Grana przez niego postać nie nazywa się już Orlok, ale Dracula. Wampiryczna, liminalna egzystencja jest dla niego źródłem cierpienia. Stan liminalności – wedle Victora Turnera – zawieszenie, niejasny okres pomiędzy kolejnymi fazami życia, którego wyznacznikami mają być: pokora, odosobnienie, sprawdziany, poniżenie, odwrócenie ładu, niezdefiniowana przynależność (Turner 2005: 195–226), najpełniej oddaje istnienie wampira jako postaci zawieszonyj pomiędzy życiem a śmiercią.

³ Edward Cullen, główny bohater powieściowego cyklu, jest przystojnym wampirem epatującym seksualnością. Wystarczy przywołać niewątpliwie podszytą erotyką scenę, w której Edward odsłania przed ukochaną Bellą „muskularny tors”, aby zaprezentować jej lśnienie swojego ciała w promieniach słonecznych, co ma być dowodem wampiryzmu (zob. Meyer 2009: 210–214). Kino odegra w owym procederze „postępującej seksualizacji” niebagatelną rolę, dokonując, jak zauważa Janion, „komercjalizacji marzenia” (Janion 1980: 347).

⁴ Warto dodać, że aktor dziewięć lat wcześniej zagrał postać Renfielda w hammerowskiej produkcji *Księżę Dracula*, reż. J. Franco, Wielka Brytania 1970 oraz wcielił się ponownie w postać wampira w filmie *Nosferatu w Wenecji*, reż. A. Caminito, Włochy 1988.

Jego ciało nie wykazuje biologicznej żywotności, ale jednak egzystuje, jest „żywym trupem”, tudzież „nie do końca umarłym”.

Sytuacja ontologiczna *Draculi* przynosi mu egzystencjalny ból. Skarży się na samotność, na wieczność, mówi do Jonathana Harkera: „Czas jest otchłanią sięgającą głębi tysiąca nocy. Mijają wieki, to straszne gdy nie można się zestarzeć. Śmierć to nie wszystko, są rzeczy straszniejsze. Wyobraża pan sobie, że można przeżyć wieki i wciąż doświadczać tej samej marności?”. W ujęciu Herzoga wampiryzm, z którym wiąże się nieśmiertelność oraz wieczna egzystencja jest przekleństwem. *Dracula* przez cały film ma melancholijny wyraz twarzy, tak jakby to, co musi robić (czyli żywić się ludzką krwią), było dla niego smutną koniecznością, nie zaś źródłem sensu istnienia. Przy czym nie przestaje być potworem – wygląda podobnie jak Orlok, sypia w trumnie, pożąda ludzkiej krwi, ale nie jest z tego powodu zadowolony. Brak mu cynicznego uśmiechu *Draculi* Browninga czy demonicznego spojrzenia wampira Murnaua. Wojciech Kuczok zauważa, że tragedią Herzogowskiego wampira jest to, że „nie ma dla niego miejsca wśród żywych, a i zaświaty mają go za *persona non grata*” (Kuczok 2009: 48) – jest to tragedia liminalności, zawieszenia pomiędzy światami. Brak przynależności do któregoś z boskich porządków i uświadomienie sobie tego faktu to geneza metafizycznego bólu *Draculi*.

Fabula *Nosferatu* – wampir konstituuje się na *Nosferatu: symfonia grozy*, dlatego nie zostaje tutaj zarysowana. Do filmu zostały wprowadzone postacie, które nie pojawiały się w pierwowzorze oraz inne elementy nie stanowiące przedmiotu zainteresowania niniejszego artykułu. Dysonans w ukazaniu wizerunku wampira pomiędzy dziełami uchwycił Andrzej Kołodyński pisząc, że w filmie Herzoga „wampir jest «fantomem ucłowieczonym». U Murnaua niesamowita postać *Nosferatu* była tylko znakiem, wyrazistym symbolem destrukcyjnego zła” (Kołodyński 1986: 33). Istotny jest również aspekt erotyczny, który pojawia się w *Nosferatu* – wampir, a którego praktycznie nie ma w pierwowzorze⁵. W filmie Herzoga *Dracula* zachwyca się „piękną szyją” Lucy, żony Harkera. Wręcz dyszy z pożądania, kiedy rozmawia z nią po raz pierwszy. Przed aktem wysysania krwi podciąga spowijającą ją białą suknię i dotyka uda, zaś jego dłoń spoczywa w uścisku na jej piersi. Erotyczne gesty, które wykonuje prowadzą do ukąszenia szyi kobiety, a „aspekt wampirzego ukąszenia bywa utożsamiany z hetero- lub homoseksualnym seksem oralnym” (Janion 2008: 148). Podobnie jak u Murnaua, zatracenie się w wysysaniu krwi Lucy powoduje unicestwienie *Draculi*. Bohater zapomina o nadchodzącym poranku, a w konsekwencji promienie słoneczne unicestwiają go. Jednak w przeciwieństwie do pierwowzoru, w którym kobiece poświęcenie wyzwoliło Wisborg od Czarnej Śmierci, tak zakończenie *Nosferatu* – wampir jest zdecydowanie pesymistyczne. Hrabia pozostawił

⁵ Chyba, że zgodzimy się z propozycjami interpretacyjnymi: Piotra Kletkowskiego, który przywołuje tezę mówiącą o homoseksualnej metaforze jaką jest picie krwi ze skaleczonego palca Huttera (Kletkowski 2010: 32) oraz Bartłomieja Paszyłka, wedle której Orlok jest seksualnym „ja” Huttera, zaś zachęcanie go przez wampira do wspólnego spędzenia nocy tłumaczone tym, że za dnia będą musieli udać się na spoczynek, jest homoseksualną sugestią (Paszyłk 2006: 15).

śmiercionośne dziedzictwo, uosobione w postaci zwampiryzowanego Jonathana Harkera, który w ostatniej scenie filmu cwałuje konno w dal mówiąc wcześniej: „Mam dużo pracy. Teraz”.

Francis Ford Coppola wprowadził na ekrany kin w 1992 roku *Draculę Bramy Stokera*. Tytuł sugerował, że film jest wierną ekranizacją książki. Jednak reżyser dokonał kolejnej adaptacji utworu. Niewątpliwie ważnej, bowiem zaproponował nowe ujęcie postaci wampira poprzez stworzenie dla niego ludzkiej biografii. Książę, którego zagrał Gary Oldman, został wampirem z powodu niešťczęśliwej miłości. Na początku filmu, w formie prologu, przedstawione zostają wydarzenia z 1462 roku. Rumuński książę Dracula walczy z Turkami w obronie chrześcijaństwa. Fałszywa wiadomość o jego śmierci w jednej z bitew pociąga za sobą, popełnione w przepływie rozpaczy, samobójstwo ukochanej żony – Elizabethy. Władca wróciwszy z walki zastaje jej zwłoki pod krzyżem w zamkowej kaplicy. Zostaje poinformowany przez duchownego, że: „jej dusza nie dostąpi zbawienia. Będzie potępiona. Takie jest prawo Boże”. Dracula wpada we wściekłość i wykrzykuje: „Wyrzekam się Boga! Powstanę z grobu, żeby ją pomścić z pomocą wszystkich sił ciemności”. Wbija miecz w krzyż, z którego zaczynają wypływać strumienie krwi. Można potraktować to jako metaforę upuszczenia krwi Chrystusa. Książę bierze kielich i napełnia go wypływającą cieczą, którą zaczyna pić. Tym samym zrywa związek z Kościołem, gdyż religia judeochrześcijańska surowa zabrania spożywania krwi (Roux 1994: 53–56).

Śmierć żony stała się powodem, dla którego obrońca chrześcijaństwa zdecydował się na liminalną, wampiryczną egzystencję. Cztery lata po śmierci Elizabethy, do jego zamku w Transylwanii przybywa młody prawnik Jonathan Harker. W trakcie omawiania zakupu przez Draculę opactwa Carfax w Londynie, wampir dostrzega zdjęcie narzeczonej przybysza – Mina, bliźniaczo podobnej do zmarłej żony. Mówi: „Czy wierzy pan w przeznaczenie? W to, że można przepłynąć oceany czasu dla pewnego celu? Szczęśliwy to ten, kto żyje na ziemi i znajdzie prawdziwą miłość”. Zapytany przez Harkera czy ma żonę, odpowiada: „Kiedyś byłem żonaty. Wieki temu. Ona umarła. Miała szczęście. Ja żyję, ale nędzne to życie”. W konsekwencji więzi prawnika na zamku i udaje się do Londynu, aby tam odnaleźć swoją największą miłość, którą uosabia Mina. Będąc na miejscu znacznie młodziej, stając się wampirem, „postacią jednoznacznie erotycznie pociągającą”⁶ (Janion 2008: 115). Zdobywa miłość Mina, jednak nie chce jej zwampiryzować, mówiąc jej: „Będziesz zmuszona całą wieczność poruszać się w cieniu śmierci. Zbyt mocno cię kocham, żeby cię na to skazać”. Mimo wszystko dochodzi do wypicia krwi z boku wampira⁷ przez żonę Harkera, a Dracula zmuszony zostaje do ucieczki przed ścigającymi go pogromcami, którym przewodzi Abraham van Helsing. Ostatecznie zostaje

⁶ Badaczka określa w ten sposób wampiry stworzone przez Anne Rice w „Kronikach wampirów”, ale zasadne wydaje się również użycie tego stwierdzenia względem Draculi granego przez Gary’ego Oldmana w filmie Coppola.

⁷ Jest to symbolika biblijna (przebity bok umierającego na krzyżu Chrystusa), Dracula występuje zatem w roli Antychrysta, który ze swego boku obdarowuje krwią ukochaną kobietę, aby stała się wampirzycą i mogli egzystować w tym samym porządku ontologicznym.

unicestwiony w kaplicy swego transylwańskiego zamku, pod krzyżem, który wieki wcześniej przebił. Decydujący cios zadaje mu Mina. Jego twarz zmienia się z wampirycznej fizjonomii w tę sprzed 400 lat, tym samym uzyskuje zbawienie. Mina mówi: „Tam, w obecności Boga, pojęłam w końcu jak moja miłość może wyzwolić nas od panowania sił ciemności. Nasza miłość jest silniejsza niż śmierć”.

W filmie wyraźnie została zaznaczona rewolucja naukowa i techniczna, która rozegrała się w XIX wieku⁸. Bohaterowie korzystają z jej zdobyczy. Doktor Seward prowadzi dziennik za pomocą fonogramu, czyli pierwszego w historii utrwalacza warstwy dźwiękowej. Odmłodzony Dracula, po przybyciu do Londynu wybiera się z Miną na pokaz filmu wyświetlanego przez kinematograf. W kinie za plecami bohaterki widać plakat, na którym widnieje napis: Thomas Edison. Kiedy Mina prowadzi dyskusję z księciem przywołuje „madame Curie”⁹. Oto w racjonalną rzeczywistość nowatorskich wynalazków technicznych, zdobyczy nauki, które odmieniły ludzkie życie, wkracza bestia karmiąca się krwią, żywy trup przeczący swym istnieniem naukowemu porządkowi świata. Ową dychotomię podkreśla filmowy fakt, że przybywa do cywilizowanego Londynu, w którym królują wynalazki nauki, z końca Europy, z dalekiej Transylwanii, „jednego z najdzikszych terenów Europy” jak zapisuje w swoim dzienniku Jonathan Harker, z kraju, którego mieszkańcy wciąż wierzą, że „umarli podróżują szybko”¹⁰. Tym samym obecność wampira ukazuje erozję świata poznawalnego rozumem, dekonstruuje przeświadczenia mieszkańców europejskiej metropolii, którzy kierują się racjonalnymi środkami poznawczymi.

Coppola interpretuje postać Draculi przez pryzmat mitu wiecznej miłości, którego proveniencji należy upatrywać w epoce romantyzmu. Miłość w ujęciu romantyków była w stanie przekroczyć granicę śmierci, istnieć poza nią. Wynika to z faktu, że stworzyli oni „sposób wysłuchiwanie i dialogu z innością najbardziej drastyczną: ze śmiercią, wydając się na niewyraźność po to, aby uniknąć uprzedmiotowienia śmierci” (Janion 2007: 70). Wystarczy przywołać *Lenorę* (1773) Gottfrieda Augusta Bürgera, w której zmarły przybywa zza grobu, aby porwać ukochaną czy *Jasienka z Romantyczności* (1822) Adama Mickiewicza, który „i po śmierci kocha” (Mickiewicz 1986: 100).

Dracula w interpretacji Coppoli najpełniej oddaje tezę Janion, wedle której wampir symbolizuje zarówno miłość z za grobu, jak i przekleństwo śmierci (Janion 2008: 38). Jego „ludzka” historia wzbudza u odbiorcy współczucie. Widz ma prawo utożsamiać się z tragicznymi losami księcia. W scenie tuż po zwampiryzowaniu Miny, kiedy do pokoju wkracza van Helsing, Dracula przemienia się w odrażającego, owłosionego, zniekształconego potwora, który mówi do pogromcy: „Zobacz, co ze

⁸ Akcja filmu (poza początkową sekwencją) rozgrywa się w 1897 roku, a więc u progu XX wieku.

⁹ W tym kontekście warto pamiętać, że Maria Skłodowska-Curie była ateistką.

¹⁰ Cytat z *Lenory* Gottfrieda Augusta Bürgera zostaje skierowany do Jonathana Harkera przez jedną ze współpasażerek kiedy przybywają na przełęcz Borgo. Prawnik dziwi się, że nikt na niego jeszcze nie czeka i słyszy w odpowiedzi słowa wyjęte z romantycznej ballady. Dosłownie cytat brzmi: „Umarli jeżdżą spiesznie!” (Bürger 1963: 51).

mnie uczynił twój Bóg”. Skarga ma charakter usprawiedliwienia – bohater nie jest wampirem dlatego, że tego chciał, ale dlatego, że spowodował to kreator świata. Jest to również najbardziej płaczący Dracula na tle swoich filmowych antenatów. Jego łzy podkreślają człowieczeństwo, które w sobie odtwarza¹¹. Wypada zgodzić się z Nigelem Sucklingiem, że „Coppola żongluje faktami, ale zyskuje doskonałe napięcie dramatyczne i zgłębia tajniki dobra i zła [...]. Choć Drakula pozostaje potworem, sympatyzujemy z nim, oglądając rzeczywistość jego oczami. Odbieramy go bardziej jako postać tragiczną” (Suckling 2010: 196).

Warto poświęcić kilka słów temu, jak Dracula został zaprezentowany w utworze Brama Stokera. Powieść rozpoczyna się od przyjazdu młodego prawnika, wspomnianego Harkera, do zamku Draculi w interesach, które dotyczą zakupu przez hrabiego posiadłości Carfax koło Londynu. Hrabia to „wysoki starzec, gładko ogolony, z wyjątkiem długich, siwych wąsów” (Stoker 2008: 21). „Jego twarz ma bardzo, bardzo wyraziste, ostre rysy; wydatny i cienki nos zakończony jest charakterystycznymi łukowatymi nozdrzami; [...] Ma bardzo wydatne brwi, stykające się niemal ze sobą powyżej nasady nosa. [...] Usta [...] są stale zaciśnięte, co w połączeniu z wystającymi na wargi, bardzo białymi, ostrymi zębami nadaje tej twarzy wyraz okrucieństwa. [...] Poza tym ma białe i nadzwyczaj spiczasto zakończone uszy, szeroką i silną szczękę, a policzki mocne, choć wychudłe. Nad tym wszystkim dominuje ogólne wrażenie nadzwyczajnej bladeści. [...] Ostro zakończone paznokcie są długie i wypielęgnowane” (*ibidem*: 23). Dracula nie lubi światła słonecznego, jego wizerunek nie ma odbicia w lustrze. Jego istnienie zagraża człowiekowi. Musi wysysać ludzką krew, by zapewnić sobie egzystencję. Kiedy dociera do Anglii zmienia się jego wygląd zewnętrzny, powoduje nim transgresja seksualna – z odpychającego starca staje się postacią erotyczną: wysokim, szczupłym mężczyzną z haczykowatym nosem, czarnymi wąsami i wystającą brodą, jego twarz jest zimna, okrutna i zmysłowa, a długie białe zęby na tle bardzo czerwonych warg są jeszcze bielsze, „ostre jak u zwierzęcia”.

Jego pierwszą ofiarą na brytyjskiej ziemi zostaje Lucy, przyjaciółka narzeczonej Jonathana Harkera – Myny, która umiera. Niedługo później sama Mina zostanie ukąszona. Spotkanie wampira z nią ma charakter erotycznej rozkoszy. Kiedy jej obrońcy wkraczają do pokoju, w którym była wampiryzowana, zastają taki widok: „leżała bezwładnie, a biel jej trupio bladej twarzy podkreślała krew, czerwieniąca się na

¹¹ Nie może go posiadać, gdyż nie jest człowiekiem. Wampir odtwarzający w sobie ludzkie cechy przywodzi na myśl głównego bohatera *Wywiadu z wampirem* Anne Rice (pierwsza część cyklu *Kroniki wampirów*) – Louisa, który nie może pogodzić się ze wampiryczną dietą, nie chce zabijać ludzi, budzi to w nim odrazę od początku liminalnej egzystencji. Szacunek dla życia uwidacznia jak bardzo rozdartym wewnątrz jest wampirem. Pragnie odtworzyć to, co utracił bezpowrotnie stając się nim, czyli człowieczeństwo. Dzięki determinacji reanimuje w sobie ludzkie cechy i staje się pierwszym w historii literatury krwiopijcą posiadającym elementy człowieczego charakteru. Taki model wampira, rezygnującego z pożywania się ludzką krwią, będzie przechodził kolejne wcielenia w utworach tworzonych już po cyklu powieściowym Rice, u progu XXI wieku, pociągając za sobą kolejne stopnie reinterpretacji czy wręcz degradacji tej figury (np. *Zmierzch* Stephenie Meyer czy *Martwy aż do zmroku* Harris Charlaine).

jej wargach, policzkach i brodzie. [...] Oczy miała oszalałe” (*ibidem*: 270). Gdy dr Seward opowiada Harkerowi „jak bezlitosne ręce hrabiego trzymały jego żonę w tej strasznej i wstrętnej pozycji, z ustami przytkniętymi do otwartej rany na jego piersi” (*ibidem*: 271), temu „oczy [...] rozbłyły, a nozdrza znów zaczęły nerwowo drgać” (*ibidem*: 271), zapewne ze wściekłości, ponieważ zdaje sobie sprawę z charakteru relacji jaka zaszła między jego małżonką a Draculą. Sama Mina stwierdza: „Czułam, że siły mnie opuszczają i byłam na wpół omdłała” (*ibidem*: 274). I dalej relacjonuje spotkanie z wampirem: „Rozsunął koszulę i długim, ostrym paznokciem otworzył jedną z żył na swej piersi. Kiedy zaczęła z niej wypływać krew, jedną dłonią mocno chwycił moje obie ręce, a drugą złapał mnie za szyję i przycisnął moje usta do rany, tak że nie chcąc się udławić, musiałam przełknąć nieco...” (*ibidem*: 274–275). Koniecznym zdaje się przywołanie tezy Janion, że „krew jest [...] ekwiwalentem nasienia” (Janion 2008: 38). W cytowanej powyżej scenie widać, jak Mina staje się wampirycznym dzieckiem i zarazem kochanką Draculi; ten mówi do niej: „jesteś teraz dla mnie ciałem z mego ciała, krwią z mej krwi, kością z mej kości [...] W końcu staniesz się mą towarzyszką i pomocnicą” (Stoker 2008: 274). Poprzez obdarowanie jej swoją krwią, hrabia uzyskuje nad nią pełnię władzy, roztacza ojcowską i erotyczną kuratele.

Wezwany na pomoc przez dra Johna Sewarda, dawnego pretendenta do ręki Lucy, profesor van Helsing, jego były nauczyciel, odkrywa przyczynę śmierci dziewczyny. Angażuje Sewarda, Quincey Morrisa – również dawnego pretendenta do ręki Lucy, Arthura Holmwooda – wdowca po Lucy i Harkera do utworzenia grupy, której zostaje przywódcą. Postanawiają wytropić wampira, aby go zniszczyć. Rozpoczynają śledztwo, którego zadaniem jest odnalezienie skrzyń z ziemią, jakie Dracula przywiózł do Anglii z Transylwanii, żeby w nich wypoczywać i nabierać sił. Dzięki więzi jaką wampir nawiązał z Miną są w stanie przewidywać niektóre jego posunięcia. Gdy Dracula ucieka z Anglii, ruszają za nim w pościg. U stóp jego zamku udaje im się zatrzymać powóz, w którym jest przewożony zamknięty w skrzyni. Przebijają serce sztyletem, odcinają mu głowę i tym samym unicestwiają go.

Gdyby trzeba było wskazać, która z filmowych adaptacji utworu Stokera jest mu najbardziej wierna pod względem fabuły, byłaby to *Dracula Brama Stokera* Francisca Forda Coppoli. Jednak najbliższa powieściowemu wizerunkowi hrabiego jest kreacja Orloka z *Nosferatu: symfonia grozy* Friedricha Wilhelma Murnaua. Krwiopijca stworzony przez irlandzkiego pisarza nie jest bowiem eleganckim, cynicznym dandysem; nie przeżywa egzystencjalnych rozterek związanych ze swoim statusem ontologicznym; nie jest wampirem doświadczającym nieszczęśliwej miłości, która naznacza jego liminalną egzystencję. Jest potworem pożądanym ludzkiej krwi, który zagraża istnieniu człowieka.

Nie sposób jednak nie zauważyć seksualności bohatera. Według Janion jest on: „jako wampir figurą wiecznego pożądania – i to zarówno męskiego, jak i kobiecego, homo- i heteroseksualnego” (Janion 2008: 194). King natomiast stwierdza, że Dracula uosabia mroczną, perwersyjną stronę seksu (King 2009: 91). Właśnie w erotycznym nacechowaniu Stokerowego wampira pisarz upatruje źródła jego

popularności: „Stokerowi udało się ożywić legendę o wampirach głównie dzięki temu, że stworzył powieść rozsadzaną przez energię seksualną” (*ibidem*: 91). Zdaniem Kolasińskiej tymczasem „Perwersyjny «pocałunek» Draculi złożony na szyi ofiary jest aktem wyraźnie seksualnym. Upuszczenie krwi kobiet przez wampira psychoanaliza wiąże z czynnością seksualną” (Kolasińska 1997: 57).

Niewątpliwie powieść Stokera jest najważniejszą i najgłośniejszą powieścią o wampirze, która zainspirowała całe pokolenia filmowców. Od momentu powstania, aż do dzisiaj oddziałuje na masową wyobraźnię czytelników i widzów. Powstałe w XX wieku filmowe adaptacje prozy irlandzkiego pisarza ukazują ewolucję wampira, któremu z biegiem czasu przypisuje się coraz więcej ludzkich cech oraz dokonuje jego postępującej seksualizacji. Związek Erosa i Thanatosa jest nierozzerwalny w przypadku relacji wampira z człowiekiem, krwiopijcy z ofiarą. Wystające zęby wbijające się w gładką skórę szyi kobiety lub mężczyzny to ekwiwalent stosunku seksualnego. Fascynacja i przerażenie jest nierozzerwalnie związane z wampirem. Wampir fascynuje, ponieważ symbolizuje tajemniczą, zakazaną seksualność; przeraża, gdyż prowadzi ku śmierci. Obietnica obcowania z nim, spełnienia, zawsze jest uwarunkowana ceną, jaką ze sobą niesienie – ceną ludzkiego życia.

Bibliografia

- Ariès P. (1992), *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa.
- Bulatović M. (1992), *Dracula, życie prawdziwe*, przeł. D.J. Ćirlić, „Literatura na Świecie”, nr 8–9, s. 282–334.
- Bürger G.A. (1963), *Lenora*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, BN II 142, Wrocław, s. 43–52.
- Cazacu M. (2007), *Drakula*, przeł. B. Biały, Warszawa.
- Czamańska I. (2003), *Drakula. Wampir, tyran czy bohater?*, Poznań.
- Davidson G. (1998), *Słownik aniołów w tym aniołów upadłych*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań.
- Fulińska A. (2008), *Postowie*, [w:] B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków, s. 361–364.
- Gemra A. (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław.
- Gemra A. (2009), *Motywy i stereotypy melodramatyczne w wybranych utworach wampirycznych*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych*, red. T. Ratajczak i B. Trocha, Zielona Góra, s. 103–120.
- Janion M. (1996), *Czy będziesz wiedział co przeżyłeś*, Warszawa.
- Janion M. (1980), *Odnawianie znaczeń*, Kraków.
- Janion M. (2007), *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków.
- Janion M. (2008), *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk.
- King S. (2009), *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter i P. Ziemkiewicz, Warszawa.
- Kletkowski P. (2010), *Nosferatu*, [w:] K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała, s. 28–33.
- Kokot J. (2008), *Pisanie jako modelowanie świata. „Dracula” Brama Stokera*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 5, s. 101–118.

- Kolasińska I. (2003), *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Kraków.
- Kolasińska I. (1997), *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków, s. 51–64.
- Kołodziej A. (2010), *Hammer: gniazdo wampirów*, [w:] K.M. Śmiałkowski, *Wampir. Leksykon*, Bielsko-Biała, s. 187–192.
- Kołodziej A. (1986), *Seans z wampirem*, Warszawa.
- Kuczok W. (2009), *Moje projekcje. Lęki i pragnienia widza kinowego*, Warszawa.
- Meyer S. (2009), *Zmierzch*, przeł. J. Urban, Wrocław.
- Mickiewicz A. (1986), *Romantyczność*, [w:] *idem, Wybór poezji*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, BN I 6, Wrocław, s. 99–103.
- Paszylk B. (2006), *Leksykon filmowego horroru*, Michałów–Grabina.
- Roux J.-P. (1994), *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków.
- Stoker B. (2008), *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków.
- Suckling N. (2010), *Wampiry*, przeł. P. Maksymowicz, Warszawa.
- Turner V. (2005), *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków.
- Walc K. (2006), *Drakula („Dracula”)*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław, s. 116–117.
- Wałaszewski Z. (1999), *Nowe oblicza Draculi. Wampir w lustrze XX-wiecznych mediów*, rozprawa doktorska (maszynopis), Warszawa.

Film adaptations of *Dracula* by Bram Stoker: from Murnau to Coppola

Abstract

Bram Stoker's *Dracula* (1897) is the most important and most renowned vampire novel, which inspired entire generations of filmmakers. The vampiric count, "with figure of eternal desire – and what's more, both male and female, homo- and heterosexual" (to quote Maria Janion), had an influence on mass imagination of readers and spectators. In the twentieth century, Friedrich Wilhelm Murnau, Tod Browning, Werner Herzog and Francis Ford Coppola created the most important film adaptations of the Irish writer's novel. By analyzing these four cinematic images, we can see the evolution of the vampire: how human features were attributed to him and how his sexualization proceeded (particularly in the F.F. Coppola's movie). Four movie interpretations of Dracula's character – vampire-monster, vampire-dandy, suffering vampire, vampire-tragic lover – were far from the actual image of the title character from Bram Stoker's work. There are clear differences between the hero of the novel and his movie equivalents.

Słowa kluczowe: dracula, wampir, krew, seksualizacja, liminalność, ewolucja postaci, kultura popularna

Key words: Dracula, vampire, blood, sexualization, liminal, evolution of the form, popular culture

Jakub Rawski

(ur. 1988), absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego, obecnie doktorant prof. dra hab. Leszka Libery. Autor książki poetyckiej *Pasaże* (2010) oraz referatów wygłaszanych na ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych. Trzykrotny stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w latach 2009/2010, 2010/2011 oraz 2011/2012. Sekretarz zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.