Bram Stoker

DRACULA

Krzysztof Bauman – Dracula

Niemieckie słowo „niesamowite" [unheimlich] jest najwyraźniej przeciwieństwem słowa „samowite" [heimlich], „swojskie" [heimisch], „znajome" [vertraut]. Blisko stąd do wniosku, że coś przyprawia o trwogę właśnie dlatego, że nie jest znane i znajome. Rzecz jasna nie wszystko jednak przyprawia o trwogę dlatego, że jest nowe i nieznajome, relacja ta nie jest zwrotna. Można tylko stwierdzić, że to, co nowe, łatwo może przyprawiać o trwogę, łatwo może stać się niesamowite; niektóre rzeczy przyprawiają o trwogę, ale bynajmniej nie wszystkie. Do tego, co nowe i nieznajome, musi dojść jeszcze coś, co sprawia, że to coś staje się niesamowite. [...] Owo niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą wyparcia. [...] Owo budzące lęk jest powracającym wypartym.

Zygmunt Freud, *Niesamowite*

Bram Stoker

DRACULA

Przekład Marek Król

adaptacja i reżyseria Artur Tyszkiewicz

Krzysztof Bauman – Dracula
Krzysztof Piątkowski – Jonathan Harker

Wampir i płeć

Maria Janion

Biblia wampiryczna

Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej uniwersalnych. Jean-Paul Roux, autor książki *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość* utrzymuje z mocą: „Nie ulega wątpliwości, że powrót umarłych, którzy łakną krwi i przychodzą po nią na ziemię, był i pozostanie ideą uniwersalną." Prawie w każdej kulturze, która pozostawiła ślady, znajdują się legendy o umarłych, którzy przychodzą pić krew ludzką. Fantazmat ten uznaje się za najgłębiej zakorzeniony w psychologii zbiorowej, u podstaw której ma tkwić wiara w regeneracyjną moc krwi i w życie po śmierci.

Powieść Brama Stokera *Dracula*, opublikowana w roku 1897, gromadzi większość szczegółów dotyczących wyglądu wampira, jego obyczajów, jego życia, jego śmierci, jego potęgi, jego słabości i dlatego może być nazwana „Biblią wampiryzmu" (Finne). Uważa się, że na poziomie kultury popularnej powieść ta stanowi jeden z najbardziej znaczących tekstów ostatnich stu lat. Kino zresztą miało przywłaszczyć i strywializować powieść, chociaż jednocześnie nadało postaci Draculi niespotykany rozgłos. Sięgnięcie do samego tekstu umożliwia zastanowienie się nad rzeczywistym czy pozornym uniwersalizmem mitu wampirycznego. Powieść Stokera była traktowana jako świadomie zorientowana ku obrazom i symbolom archetypicznym i w ten sposób odzwierciedlającym głębokie „prawdy umysłu ludzkiego" (Thornburg za Leatherdalem). Podkreślano też możliwość czytania książki jako chrześcijańskiej alegorii, ukazującej wieczną walkę dobra ze złem (Wolf).

Niektóre wampiry przedstokerowskie

Badacze zwracają uwagę na to, że *Dracula* stanowi swoisty melanż literacki. Za nowatorskie uznaje się osadzenie głównego trzonu akcji w wiktoriańskim Londynie. Tworząc swego wampira i towarzyszące mu wampirzyce Stoker posłużył się wariantami dobrze znanej obsady romantycznej: bohatera byronicznego, łotra gotyckiego i *femme fatale*. Korzystał również z Hoffmanowskich postaci demonicznego magnetyzera i „niesamowitego gościa" oraz z romantycznej, niemieckiej filozofii „nocnej strony natury". Hrabia Dracula jako dziwny stangret spojrzał z „promiennym uśmiechem" na pasażera, który wyszeptał cytat z *Lenory* Burgera: „Denn die Toten reiten schnell" („Bo umarli szybko jadą"). Również źródła folklorystyczne zostały u Stokera przepuszczone przez romantyczną lekturę.

Na krąg Byrona zwraca się szczególną uwagę. On sam szczegółowo przedstawił przerażającego wampira ssącego po śmierci „krew swojej siostry, córki, żony" w *Giaurze* (znanym nam z tłumaczenia Mickiewicza). Był też inspiratorem noweli *Wampir* napisanej przez jego lekarza Johna Williama Polidoriego. Legenda biograficzna Byrona przyczyniła się do wielkiej popularności tego utworu, opublikowanego w roku 1819. Bohater noweli Polidoriego, lord Rutwen, uwodził niewinne i cnotliwe młode dziewczęta, które zaczynały się oddawać rozwiązłemu trybowi życia. Odnawiał swe siły witalne pijąc kobiecą krew i zmartwychwstawał po śmierci. Postać lorda Rutwena miała otworzyć wrota odmiennym sposobom kształtowania tytułowego bohatera Stokera. Te nowe możliwości ukazywały się w postępującej seksualizacji wampira.

Prawdziwym przełomem nazwane zostało publikowanie w roku 1847, w cotygodniowych zeszytach w prasie popularnej, ogromnego powieścidła *Varney the Vampire; on ten Feast Blood* (220 odcinków, reedycja w roku 1853). Oto znajdujący się już na granicy autoparodii literackiej cytat z *Varneya wampira*: „Ciało młodej dziewczyny o cudownie zaokrąglonych kształtach zadrżało pod wpływem trwogi, która ogarnęła jej duszę. Straszliwe oczy [...] patrzyły na anielską postać. Odzwierciedlała się w nich ohydna radość z powodu nadchodzącej chwili ponurej profanacji. [...] Jednym susem chwycił jej szyję między swe zęby podobne do zwierzęcych kłów – nastąpił upust krwi i rozległ się ohydny odgłos ssania. Dziewczyna ucichła a wampir pochłaniał z apetytem swój ohydny posiłek". Wśród bezpośrednich poprzedniczek powieści Stokera wymienia się również *Carmillę* Sheridana Le Fanu (1872). Autor w sposób oryginalny przedstawił kobiece pożądanie w formie wampiryzmu lesbijskiego. Miała swe znaczenie słodko-gotycka stylistyka opisów „rozkoszy tego okrucieństwa, które nie przestawało być miłością".

Nowożytny Babilon

W powieści Stokera dopatrywano się kazirodztwa, pedofilii, nekrofilii i sadyzmu oralnego. Drugą stroną epoki wiktoriańskiej, sławiącej rodzinę, własność i religię jako niezawodne zapory przeciw wszelkiemu złu – stała się przestrzeń miejska jako „nowożytny Babilon", przepełniony przemocą, seksem i zbrodnią. Zagadkowy Kuba Rozpruwacz pojawił się w roku 1888 i znikł na zawsze w 1889. Przebiegły i nieuchwytny morderca kobiet krążył nocą po dzielnicy Londynu i w wyrafinowany sposób „patroszył" (określenie Reouvena z jego *Słownika zabójców*) prostytutki. Kuba Rozpruwacz, którego tożsamości do dzisiaj nie odkryto, uznany został za postać kumulującą wszystkie ówczesne zagrożenia. Jego perwersyjne zbrodnie seksualne pobudziły wiktoriańskie fantazmaty dekadencji, upadku, zagłady.

Czy Bram Stoker żył także nocnym życiem „nowożytnego Babilonu"? Jeden z jego biografistów utrzymuje, że Stoker zmarł na zaawansowany syfilis, że korzystał z wielu okazji seksualnych, jakich dostarczała mu praca w teatrze, że były mu dobrze znane burdele Europy, Ameryki Północnej a także wiktoriańskiej Anglii. Rewelacje Farsona zostały uznane za słabo uzasadnione, chociaż... Zastanówmy się jaka jest perspektywa moralna jego *Draculi*, którego Jean Marigny nazwał „fałszywą powieścią budującą i prawdziwą powieścią subwersywną" – ze względu na ujawnione w niej żądze libidinalne.

Czy Dracula był kobietą?

Podczas lektury powieści rzucają się w oczy ciągle wymieniane wynalazki naukowo-techniczne. Bohaterowie używają fonografu, stenografują dzienniki, piszą na maszynie do pisania, wysyłają do siebie telegramy, studiują rozkłady jazdy pociągów oraz wiadomości w licznych gazetach. Lekarze przeprowadzają badania i skomplikowane transfuzje krwi. Mówią nawet o badaniach Charcota nad hipnozą. Do tego świata wnika „coś", „coś dziwnego", „coś niesamowitego", co nie daje się uchwycić za pomocą wymienionych narzędzi. Van Helsing musi sięgnąć do starych ksiąg, do dawnych tradycji, żeby się dowiedzieć, jak ludzie niegdyś dawali sobie radę z tajemniczymi zjawiskami, łączonymi z działaniem wampirów.

Jednocześnie wszystkie te nowoczesne środki zostają wykorzystane do zapisu opowieści, do uporządkowania poznanych faktów i dokumentów.

Uporządkowanie to jest dziełem Miny, która umie pisać na maszynie i podejmuje się, oczywiście, roli sekretarki. „Od jej pracowitości, rozumu i przenikliwości zależy, by cała ta historia spisana została w taki sposób, aby każdy szczegół zyskiwał wymowę." – notuje Jonathan w swym dzienniku. Gdy w pewnej chwili grupa „inkwizytorów" podejmuje drobiazgowe śledztwo, uporządkowanie je umożliwia. Bez niego nie powiodłaby się misja zniszczenia monstrum. Ale też bez niego nie powstałaby stylizacja powieści Stokera, która jest „zbiorem dokumentów pisanych" i ma kilku narratorów. Rozmaite relacje uporządkowała Mina. W ten sposób stała się ona („mózg mężczyzny, a serce kobiety" – mówi o niej Van Helsing) niejako współautorką opowieści, również jako autorka dziennika i listów. Medium kobiece jest Stokerowi niezbędne – nie idzie tylko o wymianę listów między Lucy a Miną, lecz również o wniknięcie w psyche kobiety częściowo zwampiryzowanej, a więc już uzależnionej od wampira, ale jeszcze nie ostatecznie przez niego zdobytej. Snująca marzenia poliandryczne Lucy pada ofiarą wampira do końca, cnotliwa Mina jest „skalana" – i jeszcze do uratowania. To „skalanie" wyobcowuje ją w gronie dzielnych mężczyzn, ale i umożliwia, przez transy hipnotyczne (hipnotyzuje ją na jej własne życzenie Van Helsing), dotarcie do myśli i zamiarów Draculi. Kilka razy Stoker robi aluzję do „innej" wiedzy kobiety, w przypadku Miny zaszczepionej jej przez potworny, wampiryczny chrzest krwi. Na szczęście Van Helsing zachowuje również wpływ na jej umysł. Dlaczego taka dzielna Mina mogła zostać opanowana – choć częściowo – przez wampira?

Tworząc postać Draculi Stoker korzystał z materiałów, zgromadzonych w obszernych notatkach, nie tylko o Vladzie Draculi, hospodarze wołoskim z XV wieku, lecz również z wiadomości o krwawej hrabinie Erzsebet Batory, słynnej wampirzycy z XVI wieku. Ona to dostarczyła szczegółów, których brakowało legendzie o srogim Vladzie Palowniku. Piła świeżą krew młodych dziewic, torturowanych i zabijanych, za co – po procesie – została zamurowana w pokoju na zamku i zmarła tam „bez krzyża i światła", jak podaje przekaz z epoki (Penrose). R. T. Mc Nelly, autor pracy *Dracula was a woman* utrzymuje, że hrabia po kobiecym prototypie odziedziczył rysy sfeminizowane. Podobnie jak księżna Batory – odmładzał się pijąc krew. Gdy Jonathan pierwszy raz widzi Draculę spoczywającego w trumnie, zwraca uwagę na „ostre, białe zęby, wystające spod warg, których niezwykła czerwień wskazywała na zadziwiającą u mężczyzny w jego wieku siłę witalną".

Barbara Creede w opartej o pracę Kristevej książce o kobiecej monstrualności we współczesnym filmie pisze, że mamy tutaj odwołania do menstruacji pojętej jako obrzydliwa, ale i godna zazdrości regeneracja. Kobiece trwanie dokonuje się przez transformację, przez odnawianie krwi. Dracula jako menstruujący potwór? Van Helsing objaśnia obrazowo: „Nosferatu nie umiera tak jak pszczoła, która wypuściła żądło". Nie umiera więc po dokonaniu ukąszenia. Przeciwnie. „Wampir żyje dalej i nie może umrzeć dlatego, że czas upływa". Czas nie ma nad nim władzy. „Żyje, jak długo może żywić się krwią żywych istot". Jonathan widzi z przerażeniem, za drugim razem, gdy ogląda hrabiego śpiącego w swej trumnie, że „wróciła mu młodość" [...] na wargach stały krople świeżej krwi [...] oczy nie były już tak zapadnięte, gdyż wokół narosło jakby nowe ciało". Transformacja przez krew posuwa się zatem tak daleko, że Dracula utkał sobie nowy kawałek ciała!

Cykl księżycowy

Pisze Kristeva, że krew jako żywioł życia odnosi się do kobiety i płodności, że jest gwarantką żyzności, zapłodnienia. Staje się fascynującym, semantycznym rozstajem dróg, miejscem sprzyjającym „abiektyzacji". Elementy mitu matrialchalnego – płodność, cykliczność – zostały w *Draculi* Stokera maksymalnie spotwornione. Wampir rezyduje na zamku, który był odczytywany jako ciało „archaicznej matki". Miejscem dziennego spoczynku Draculi musi być ziemia macierzysta, dlatego – udając się do Londynu – wiezie on ze sobą potworny ładunek: skrzynie z tą ziemią. Van Helsing podkreśla, że sposobem na złowienie wampira jest wysterylizowanie, odkażenie trumiennej ziemi – tak, by odebrać mu miejsce schronienia. Chodzi o odebranie tej ziemi jej archaicznej pierwotności.

Większość strasznych wydarzeń w powieści Stokera ma za tło noce księżycowej pełni. Cykl księżycowy w zasadniczy sposób łączy wampira i kobiety. Noc księżycowa to metafora sfery nieświadomości, ale też znak obcości, inności – wampira, kobiety, szaleńca. Demonizm obcości ogarnia również określoną sferę animalną – wilka (wilkołaka), psa (piekielnego), nietoperza i szczura. Można powiedzieć, że zasadniczym problemem wampira jest czas, gdyż nieśmiertelność transformacji może on zachować tylko w czasie alternatywnym, księżycowym. Związany z czasem lunarnym wampir uchyla czas naturalny i dlatego nie rozkłada się w ziemi, zachowując swoje ciało. Dlatego też musi on postępować jak księżyc, którego fazy kształtują się na wzór policzków nadymających się krwią, płynącą na ziemi. Jedyną rośliną wrogą wampirowi jest czosnek, gdyż odwraca on cykl wegetacji – rośnie, gdy księżyc się zmniejsza i przestaje rosnąć, gdy księżyc się powiększa. Gest, który kładzie kres trwaniu wampira wyjaśnia się następująco: trzeba zatrzymać ruch wampira, za pomocą koła „przyszpilając" go niejako do dna trumny. W ten sposób, przywrócony czasowi naturalnemu, rozkłada się on podczas kilku chwil rytuału, które „warte" są tyle, co czterdzieści dni.

Śpiąca kobieta

Podlegająca czasowi lunarnemu kobieta ma wyjątkową skłonność do spania. Kobieta śpiąca to powtarzająca się uporczywie figura powieści Stokera. Lucy jest zresztą od wczesnych lat życia lunatyczką i somnambuliczką; wskutek tego właśnie Dracula ma do niej łatwy dostęp i może ją zwampiryzować. Również Mina, mimo że tak różna od Lucy, jako kobieta może być poddana wampirowi. Chroniona przez uwielbiających ją mężczyzn, jest ciągle odsyłana do łóżka na spoczynek. Ironia polega na tym, że wtedy właśnie nad nią – oddzieloną od mężczyzn – może objąć władztwo wampir. Gdy zaczyna spać coraz dłużej i budzi się coraz bardziej zmęczona, jest to nieomylnym znakiem, że wampir dokonał na nią seksualnej napaści.

Obraz śpiącej kobiety zdominował wyobraźnię artystów na przełomie XVIII i XIX wieku. Znany szeroko obraz Johanna Heinricha Fusslego pt. *Nocna mara* cieszył się niebywałą popularnością. Znamienne, że reprodukcja tego obrazu znalazła się również w wiedeńskim mieszkaniu Freuda. Fussli, jak wiadomo, przedstawił leżącą na wznak w dręczącym śnie bezwładną kobietę, z odrzuconą w tył głową, odsłoniętą szyją i luźno zwisającymi rękami. Jej pierś przygniata demoniczny, podobny do małpy inkub. Przez otwarte okno, zza uchylonej zasłony widać równie demoniczny koński łeb z buchającym pyskiem i żarzącymi się oczami. Mina opisuje: „ Gdy znowu mogłam dojrzeć Lucy, chmura przesunęła się po niebie i padało na

nią oślepiające światło księżyca, gdy tak siedziała, odchylona ku tyłowi, z głową za oparciem ławki". Jean Starobinski, widząc w obrazie Fusslego sen we śnie snu (widzimy kobietę która śpi, a jednocześnie widzimy to, co „widzi" ona w swoim śnie i zarazem sen malarza, w którym pojawia się osoba śpiąca i dręczące ją przerażenie – spektakl budzący grozę i rozkosz artysty) oddala interpretację dostrzegającą w koszmarze głównie temat kazirodztwa. „Ze swej strony – pisze – wolę przypisać malarzowi nie tylko udrękę koszmaru, ile voyeurystyczną rozkosz oglądania jej w momencie cierpień najbardziej intensywnych. Widzi ból, sprawia ból. Widzi ją w rozpaczy, graniczącej ze śmiercią". Kobieta, przedstawiana najczęściej przez Fusslego jako prześladowczyni mężczyzn, nie jest już niebezpieczna, a właściwie jest już pokonana i „jak martwa". Nie ma żadnej władzy – konkluduje Starobinski.

W ogóle, prawdę mówiąc, nie ma żadnej władzy. Manfred Schneider w studium pt. *Jak programuje się kobietę* uznał motyw leżącej śpiącej kobiety (często w idyllicznym krajobrazie) za emblemat symbolicznego związku między kobiecym ciałem a męskim spojrzeniem. Kulturowym związkiem akulturowego śpiącego ciała staje się oko obserwatora. „Nieświadoma i nieubrana kobieta jest ein Nulzeichen". Można ją odpowiednio zaindukować, wprowadzić określone treści do jej nieświadomości.

Charcot uważał, że najłatwiej poddają się hipnozie czytelniczki powieści. Hipnoza bowiem programowała miłość jako matrycę poezji i literatury, organizującą od XVIII wieku wszelkie stosunki między płciami. Romans mówił: „kochaj mnie – tak jak ja cię kocham". Dlatego Clemens Brentano skarżył się swojej siostrze Zofii, że wszystkie kobiety jakie napotkał, są tylko „kopiami charakterów romansowych". E.T.A. Hoffmann w swych słynnych opowieściach fantastycznych powracał do motywu magnetyzera i kobiety. „Natura skonstruowała kobietę jako istotę bierną we wszystkich jej skłonnościach" – oto najgłębsze przekonanie złowrogiego magnetyzera, który potrafi całkowicie poddać kobietę działaniu obcej siły i ujarzmić ją dla własnych celów. Oczywiście kobietom indukuje się miłość do magnetyzera i powolność wobec niego.

Pal i młot

Według przeświadczeń Stokera kobieta jest zawsze istotą słabą i kruchą. W umyśle i ciele Miny, jak już była mowa, toczy się walka wpływów. Oczywiście Van Helsing zwycięża. Ale, jak trafnie zauważa Leonard Wolf, „powieść zawiera nader niepokojącą alegorię psychoseksualną – a nie jestem pewien, czy Stoker w pełni zdawał sobie sprawę z jej znaczenia – że oto działa w świecie demoniczna siła, której celem jest erotyczne deprawowanie kobiet". W sferze obrazów pojawia się jakieś osobne kobiece pożądanie, którego katalizatorem staje się Dracula, przybywający spoza granic cywilizacji zachodniej „cudzoziemiec". Ujawnia się przywleczona „stamtąd" jakaś wykluczona, szalona namiętność. W oczach „dzielnych mężczyzn", jak często nazywa ich Stoker, ciało kobiece zaczyna żyć własnym życiem, nacechowanym lubieżną zmysłowością, budząc zgrozę i pożądanie. „W sercu czułem żądzę by zechciały pocałować mnie tymi czerwonymi wargami". „Wyuzdana rozwiązłość Lucy" („słodkiej Lucy!"), gdy już stała się wampirem, budzi jednoznaczny wstręt w promieniujących cudną młodością mężczyznach. *Femme fatale* jako kobieta zmysłowa stanowi przeciwieństwo ideału anioła.

Pod pozorem uwolnienia od wampiryzmu – czyli uwolnienia duszy, która może już spokojnie udać się do Boga – Stoker przedstawia w niezwykle drastycznej scenie rytuał unieszkodliwienia trupa Lucy. Van Helsing przynosi ze sobą do grobowca ułożone po kolei noże chirurgiczne (sic! Por. skalpel Kuby Rozpruwacza), pal drewniany, gruby na około trzy cale i długości trzech stóp, na jednym z końców zahartowany w ogniu i zaostrzony w szpic, wreszcie – ciężki młot, jakiego w gospodarstwie domowym używa się zwykle w piwnicy do rozbijania brył węgla. Niedoszły mąż Lucy wbija pal za pomocą młota w serce zmarłej. („dokładnie widziałem zagłębienie jakie ostrze tworzyło w białym ciele" – relacjonuje doktor Seward). Wicie i dygotanie ciała w dzikich paroksyzmach, buchanie i tryskanie krwi symbolizuje akt seksualny. Po defloracji i penetracji następuje dekapitacja, czyli kastracja. Do krwawych ust odciętej głowy – Meduzy (wcześniej zmarszczki na czole wampirzycy zostały porównane do wężów Meduzy) „inkwizytorzy" wpakowują jeszcze czosnek. „Na zewnątrz świeciło słońce, śpiewały ptaszki i cała przyroda zdawała się brzmieć wesołym tonem".

Inaczej ma się rzecz z Miną. W detalicznie opisanej scenie w sypialni małżeńskiej (gdy Jonathan śpi jakimś osłupiającym snem), podczas pełni księżyca, Dracula pije krew Miny, a ona zostaje zmuszona do picia jego krwi. „Ohydna i straszna poza" przedstawia oralny stosunek płciowy podczas menstruacji. Mina czuła się podwójnie „nieczysta". Van Helsing usiłował później – za pomocą poświęconej hostii złożonej na czole Miny – oddzielić ją od wampira, ale hostia oparzyła czoło, odpadając i zostawiając czerwoną bliznę – znak zależności od wampira. Zginie ona dopiero wtedy, gdy Mina stanie się ponownie nieskalana (nie wiadomo jak to możliwe) po rytualnym zamordowaniu Draculi przez jej męża.

Męska koalicja

Clive Leatherdale obszernie omawia objawiające się w pamiętnikach Stokera liczne wyrazy naiwnego podziwu dla pięknych, energicznych mężczyzn. „Nie jest przesadą napisać – powiada monografista – że Stoker z serca był zaślubiony Irvingovi, a nie swej żonie Florentynie". Czterej dzielni młodzi mężczyźni występujący w powieści pod wodzą starego profesora zawiązują sekretne sprzysiężenie celem unieszkodliwienia potwora. Morrisa i Holmwooda połączyła męska przyjaźń „przy ognisku obozowym na preriach", gdy jeden drugiemu opatrywał rany, a potem przepijali do siebie. Czas tych dzielnych mężczyzn – w porównaniu z lunarnym czasem wampira – jest czasem solarnym, czasem bohaterskim. Według interpretacji psychoanalitycznej – „synowie" (zresztą aż trzech z nich zakochuje się w jednej i tej samej kobiecie – Lucy) z „hordy pierwotnej" muszą zabić ojca, aby mieć dostęp do kobiet. Dracula chlubi się tym, że ich dwie najukochańsze kobiety już do niego należą. Ale...

Śluby krwi

Ale pozostaje sprawa bardzo skomplikowanych związków krwi. Otóż, by ratować Lucy, której krew systematycznie wypijał Dracula, przeprowadzono transfuzje krwi od czterech mężczyzn („Krew dzielnego mężczyzny jest rzeczą najlepszą na świecie, gdy trzeba ratować kobietę"; Alain Roger, *Małżeństwo falliczne*). Van Helsing pozwala sobie na żarcik mówiąc, że przez tę krew Lucy popadła w wielożeństwo, zaślubiając aż czterech dawców. Jednak skoro krew to zaślubiny, to ci czterej również się zaślubiają mieszając w Lucy swoją krew – nie raz występujący w literaturze związek homoseksualny poprzez współżycie z tą samą kobietą. „Jesteśmy sobie

bliżsi niż ojciec i syn" – powiada Van Helsing, by za chwilę mówić o zaślubinach poprzez ciało Lucy. Syn Miny i Jonathana rodzi się w trzynaście miesięcy po wizytach Draculi u Miny. Kalendarz lunarny składał się z trzynastu miesięcy (każdy po 28 dni) i był oparty na cyklu menstruacyjnym kobiet. Jak wyliczono – juniora rodu Harkerów łączą z wampirem związki krwi. Jego matka piła krew Draculi, który przedtem pił krew Lucy, którą ona wskutek transfuzji dostała od Sewarda, Van Helsinga i Holmwooda. Krwi czwartego – Quinceya Morrisa – nie zdołała już przekazać wampirowi, gdyż umarła. Wystarczy mieszanki tylu różnych krwi, by sądzić że miało to być jakieś nadzwyczajne dziecię.

Kończę pisać ten tekst i czytam w gazetach, że odkryto istnienie na świecie trzydzieściorga dzieci, które wskutek manipulacji na komórkach płciowych mają po troje rodziców: dwie matki i jednego ojca. Może więc do pomyślenia i do wykonania jest dziecko, które będzie miało jedną matkę i dwóch ojców – w tym jednego wampira. A jeśli wampir był kobietą?

Tekst dedykowany Agnieszce Zawadowskiej

Anna Cieślak – Mina Murray
Karolina Kominek – Lucy

Bram Stoker

DRACULA

Przekład Marek Król

ADAPTACJA I REŻYSERIA
Artur Tyszkiewicz

SCENOGRAFIA Agnieszka Zawadowska

KOSTIUMY Bianca Torossian

MUZYKA Marcin Mirowski

CHOREOGRAFIA Maćko Prusak

REŻYSERIA ŚWIATŁA Piotr Pawlik

ASYSTENT REŻYSERA Karolina Kominek

Realizacja dźwięku
Piotr Augustyniak, Andrzej Czop, Bogdan Czyszczan, Daniel Seidler

Realizacja światła
Michał Bystrzycki, Jacek Leśniak

Dracula	Krzysztof Bauman (gościnnie)
Mina Murray	Anna Cieślak
Lucy	Karolina Kominek
Jonathan Harker	Krzysztof Piątkowski
Artur Holmwood	Przemysław Chojęta
Quincey Morris	Tomasz Wysocki
John Seward	Grzegorz Mielczarek
Van Helsing	Feliks Szajnert
Renfield	Sławomir Rokita
Reporter	Grzegorz Łukawski
Podróżni	Maciej Jackowski Ewa Worytkiewicz
Wilk	Piotr Skalski

oraz
Agnieszka Berny, Magdalena Bielecka

Inspicjent Anna Wójcicka

Premiera 12 grudnia 2008 na Dużej Scenie

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Stowarzyszenie Autorów ZAIKS

Bram Stoker

Właściwie: Abraham Stoker. Urodził się w 1847 roku w Dublinie. Po ukończeniu studiów matematycznych w Trinity College rozpoczął pracę jako urzędnik państwowy. Jednocześnie pracował jako dziennikarz i recenzent teatralny w gazecie „Dublin Evening Mail". W 1876 roku poznał słynnego Szekspirowskiego aktora Sir Henry'ego Irvinga (w którym wielu dopatruje się jednego z pierwowzorów hrabiego Draculi). Dwa lata później przeprowadził się do Londynu, gdzie został sekretarzem Irvinga oraz administratorem prowadzonego przez niego Lyceum Theatre. W Londynie zaczął się interesować Transylwanią i tamtejszymi wierzeniami związanymi z wampirami, wówczas też powstał zamysł *Draculi*. Jeszcze przed wyjazdem z Dublina Stoker opublikował swoją pierwszą książkę *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*. Choć jego twórczość obejmuje kilkanaście pozycji, wśród których znalazły się powieści (*The Jewel of Seven Stars*, *The Lair of the White Worm*), opowiadania (*The Snake's Pass*, *The Shoulder of Shasta*, *Miss Betty*) a także bajki dla dzieci, baśnie i opowiadania erotyczne, to jednak zapisał się on w historii literatury przede wszystkim jako autor jednego dzieła – *Draculi*. Powieść ta została wydana w 1897 roku i od razu zyskała wielką popularność. Przełożono ją na wiele języków, a w 1922 roku doczekała się wersji filmowej – był to film niemy pt. *Nosferatu, symfonia grozy* Friedricha W. Murnaua, arcydzieło niemieckiego ekspresjonizmu. Ponieważ twórcy nie otrzymali zgody na adaptację, zmienili tytuł i nazwiska postaci (rolę główną zagrał Max Shreck). W 1924 roku historia Draculi została przeniesiona na scenę teatralną w Anglii, a następnie odniosła spektakularny sukces na Broadwayu. Odtwórcą głównej roli został wówczas charyzmatyczny aktor Bela Lugosi, który następnie wystąpił w amerykańskiej filmowej adaptacji powieści zrealizowanej w 1931 roku przez Toda Browninga. Powieść Stokera inspirowała także współczesnych filmowców – na jej podstawie powstały m.in. słynne filmy: Wernera Herzoga (*Nosferatu-wampir* w 1979 roku, z Klausem Kinskim w roli tytułowej) oraz Francisa Forda Coppoli (*Dracula* w 1992 roku, z Gary Oldmanem). Bram Stoker zmarł w 1912 roku w Londynie. Jest patronem nagrody literackiej Bram Stoker Award przyznawanej od 1987 roku przez Horror Writers Association.

Krzysztof Piątkowski – Jonathan Harker

Sławomir Rokita – Renfield
Grzegorz Mielczarek – John Seward

Adaptacja i Reżyseria
Artur Tyszkiewicz

Absolwent warszawskiej PWST. Karierę rozpoczynał w Teatrze Współczesnym w Warszawie od asystentury u Erwina Axera (*Miłość na Krymie* i *Ambasador* S. Mrożka) oraz u Macieja Englerta (*Zimowa opowieść* W. Szekspira, *Martwe dusze* M. Gogola). Wyreżyserował m.in. *Sekskomedię nocy letniej* W. Allena, *Skąpca* Moliera, *Krawca* S. Mrożka, *Teremina* P. Zelenki, *Balkon* J. Geneta, *Ferdydurke* W. Gombrowicza, *Mrok* M. Bielińskiego. Jest laureatem nagrody ATEST (1997) – świadectwo najwyższej jakości artystycznej w dziedzinie teatru dla dzieci i młodzieży za *Makbeta* W. Szekspira w warszawskim Teatrze Lalka. Za reżyserię spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza otrzymał nagrody na XXXI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych (2006) i na IX Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Reżyserskiej w Katowicach (2007). Spektakl ten zdobył również Grand Prix VIII Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego w Radomiu (2008).

Scenografia
Agnieszka Zawadowska

Studiowała w École des Beaux Arts w Aix-en-Provence i na Wydziale Scenografii w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Współpracowała m.in. z: Robertem Glińskim (*Maria Stuart* F. Schillera, *Dziennik panny służącej* O. Mirbeau, *Królowa piękności z Leenane* M. McDonagha, *Loretta* G.F. Walkera), Agnieszką Lipiec-Wróblewską (*Dowód* D. Auburna), Agnieszką Glińską (*Lato w Nohant* J. Iwaszkiewicza, *Szczęście Frania* W. Perzyńskiego, *Czwarta siostra* J. Głowackiego, *Pamięć wody* S. Stephenson, *Nieznajoma z Sekwany* O. von Horvátha, *Opowieści o zwyczajnym*

Anna Cieślak – Mina Murray
Grzegorz Łukawski – Reporter

szaleństwie P. Zelenki, *Norymberga* W. Tomczyka, *Pippi Pończoszanka* A. Lindgren), Piotrem Cieślakiem (*Małżeństwo Marii Kowalskiej* M. Nurowskiej, *Ślubna fotografia* wg A. Czechowa), Barbarą Sierosławską (*Legenda* S. Wyspiańskiego, *Pan Paweł* T. Dorsta, *Leonce i Lena* G. Büchnera). Jest autorką scenografii do filmu *Bellissima* Artura Urbańskiego i współautorką scenografii do filmu *Ubu król* Piotra Szulkina. W 1997 roku otrzymała Nagrodę im. Teresy Roszkowskiej za dekoracje i kostiumy do *Pieszo* S. Mrożka (reż. J. Berjenstrole) w Stadsteater w Sztokholmie i *Legendy* S. Wyspiańskiego (reż. B. Sierosławska) w Teatrze Studio w Warszawie.

Kostiumy
Bianca Torossian

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Nottingham Trent University oraz studiów podyplomowych na Wydziale Projektowania Kostiumów i Scenografii w Bristol Old Vic w Anglii. W Bristolu była autorką kostiumów do spektaklu *Sisterly Feelings* A. Ayckbourna (reż. Ch. Denys), *The Homecoming* H. Pintera (reż. F. Morrissey), *Roaring Girl* T. Middletona i T. Dekkera (reż. J. Hartock). Była również malarką sceniczną przy spektaklach dla dzieci *Sleeping Beauty* oraz *The Company*. Malarstwo sceniczne kontynuowała po powrocie do Polski w Narodowym Teatrze Edukacji im. A. Mickiewicza we Wrocławiu. Przygotowywała scenografie do reklam telewizyjnych i sesji zdjęciowych, zajmowała się też dekorowaniem przestrzeni użytkowych. Asystowała Magdalenie Maciejewskiej przy tworzeniu kostiumów do spektaklu *Lulu na moście* P. Austera (reż. A. Glińska) i filmu *Wszystko co kocham* (reż. J. Borcuch) oraz kostiumów i scenografii do *Hamleta* W. Szekspira (reż. D. Kramer).

Karolina Kominek – Lucy
Przemysław Chojęta – Artur Holmwood
Grzegorz Mielczarek – John Seward
Tomasz Wysocki – Quincey Morris

Muzyka
Marcin Mirowski

Absolwent Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Kompozytor muzyki teatralnej i filmowej. Skomponował muzykę do takich spektakli jak, m.in.: *Desant diabłów na Moskwę* wg *Mistrza i Małgorzaty* M. Bułhakowa (reż. A. Proszkowska), *Audiencja III* B. Schaeffera (reż. W. Ziemiański), *Księżniczka na opak wywrócona* P. Calderona, *Car Mikołaj* T. Słobodzianka, *Juliusz Cezar* W. Szekspira (wszystkie w reż. R. Brzyka), *Gruba świnia* N. Labute'a, *Nieśmiały na dworze* T. de Moliny, *Sędziowie* S. Wyspiańskiego (wszystkie w reż. K. Rekowskiego). Wielokrotnie współpracował z teatrami lalkowymi. Za muzykę do spektaklu *Jak Matołusz poszedł szukać olbrzyma* T. Dorsta i U. Ehler (reż. K. Kobyłka) otrzymał nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu (2003), a za muzykę do *Córki Króla Mórz* Ż. Karasińskiej-Fluks (reż. B. Pejcz) – nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych w Toruniu (2003). Jest też laureatem konkursów kompozytorskich w Tarnowie, Warszawie i Wrocławiu. W latach 2003-2007 był kierownikiem muzycznym Wrocławskiego Teatru Lalek. Jest założycielem, kompozytorem i dyrektorem artystycznym formacji The Film Harmony Orchestra.

Feliks Szajnert – Van Helsing

Choreografia
Maćko Prusak

W latach 1992-1999 był mimem Wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Współpracuje z teatrami instytucjonalnymi, offowymi, a także z grupami cyrkowymi. Jako autor ruchu scenicznego i choreograf debiutował w *Rewizorze* M. Gogola w reżyserii Jana Klaty, z którym pracuje do dziś (m.in. przy realizacji *Uśmiechu grejpruta* J. Klaty, *Lochów Watykanu* A. Gide'a, *H.* wg W. Szekspira, *Nakręcanej pomarańczy* A. Burgessa, *Trzech stygmatów Palmera Eldritcha* P. K. Dicka, *Orestei* Ajschylosa). Współpracował także m.in. z: Krystyną Meissner (*Balladyna* J. Słowackiego), Przemysławem Wojcieszkiem (*Ja jestem zmartwychwstaniem* i *Zaśnij teraz w ogniu* P. Wojcieszka), Grzegorzem Jarzyną (*Giovanni* wg W. A. Mozarta i Moliera) i Arturem Tyszkiewiczem (*Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza, *Krawiec* S. Mrożka, *Balkon* J. Geneta, *Ferdydurke* W. Gombrowicza). Jest laureatem wrocławskiej Złotej Iglicy (2004) w kategorii tancerz-mim i wyróżnienia na XXXI Opolskich Konfrontacjach Teatralnych (2006) za ruch sceniczny w spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza (reż. A. Tyszkiewicz).

Reżyseria Światła
Piotr Pawlik

Jeden z najwybitniejszych polskich reżyserów światła. Współpracował z takimi reżyserami jak: Krzysztof Warlikowski (*Hamlet* W. Szekspira, *Bachantki* Eurypidesa), Maja Kleczewska (*Makbet* W. Szekspira), Grzegorz Jarzyna (*Książę Myszkin* wg F. Dostojewskiego, *Bzik tropikalny* S. I. Witkiewicza, *Uroczystość* M. Rukova i T. Vinterberga), Henryk Baranowski (*Makbet* W. Szekspira), Józef Opalski (*Akompaniator* A. Burzyńskiej), Agata Duda-Gracz (*Balkon i Wybrani* wg J. Geneta, *Prze(d)stawienie* T. Dorsta i U. Ehler, *Galgenberg* wg M. de Ghelderode), Maciej Wojtyszko (*Całe życie głupi* M. Wojtyszki), Wiktor Rubin (*Terrordrom Breslau* T. Staffela, *Lilla Weneda* J. Słowackiego), Michał Kotański (*Polaroidy* M. Ravenhilla), Paweł Łysak (*Noc Helvera* I. Villqista). Przygotowywał iluminację witraży w kościele Franciszkanów w Krakowie („Poezja Witraży"), a także widowiska świetlne w pałacu w Radziejowicach i Kaliszu. Obecnie na stałe współpracuje z Teatrem Polonia Krystyny Jandy w Warszawie. Trzykrotnie był dyrektorem technicznym Międzynarodowego Festiwalu „Ciało-Umysł".

W spektaklu wykorzystano fragment *Tragicznej Historii Doktora Fausta* Christophera Marlowe'a w przekładzie Juliusza Kydryńskiego.

Redakcja programu Anna Burzyńska i Łukasz Ziomek
Zdjęcia Piotr Kubic

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
pl. Św. Ducha 1, 31-023 Kraków, tel. 012 424 45 00, fax 012 424 45 06
www.slowacki.krakow.pl

Krzysztof Orzechowski Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Ewa Szafran Zastępca Dyrektora

Anna Burzyńska
Kierownik Literacki

Halina Jarczyk
Kierownik Muzyczny

Lucyna Marchewczyk
Kierownik Koordynacji Pracy Artystycznej

Diana Poskuta-Włodek
Kierownik Archiwum Artystycznego

Ewa Ziencikiewicz
Asystent Dyrektora

Krzysztof Dubiel
Kierownik Działu Marketingu

Jacek Lipowski
Naczelny Inżynier

Zdzisław Jarosik
Kierownik Działu Technicznego ds. Produkcji

Grzegorz Gurda
Kierownik Działu Technicznego ds. Eksploatacji

Bogusław Wójcik
Główny brygadier sceny

Jerzy Gabryel
Kierownik pracowni rekwizytorskiej

Michał Bystrzycki
Kierownik pracowni elektrycznej

Andrzej Czop
Kierownik pracowni akustycznej

Bożena Gaweł
Kierownik pracowni perukarskiej

Maria Szczypczyk
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej

Stanisława Baran
p.o. Kierownika pracowni krawieckiej męskiej

Teatr im. Juliusza Słowackiego jest instytucją kultury Województwa Małopolskiego

PATRONI MEDIALNI:

onet.pl TVP KRAKÓW DZIENNIK POLSKI MEDIA TOK FM

PRZYJACIELE TEATRU:

CopyMAX Business Consulting PGNiG

MKiDN

Spektakl powstał dzięki pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu Operacyjnego „Promocja twórczości" Priorytet 1 „Wspieranie wydarzeń artystycznych w Polsce"

Teatr jest członkiem Związku Pracodawców UNIA POLSKICH TEATRÓW

Dyrekcja Teatru dziękuje Społecznemu Komitetowi Odnowy Zabytków Krakowa za pomoc w finansowaniu prac konserwatorskich

Projekt Systemu Identyfikacji Wizualnej: IKON Sp. z o.o., autor: artysta grafik Bogusław Płoskonka

PGNiG
Polskie Górnictwo Naftowe i Gazownictwo SA

Pomyśl ciepło o korzyściach

ZE ZBIORÓW Instytutu Teatralnego

www.pgnig.pl
infolinia 0 801 809 900

Karpacki Oddział Obrotu Gazem, Gazownia Krakowska

TEATR im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Biuro Informacji i Rezerwacji Biletów
tel. 012 424 45 25, tel./fax: 012 422 40 22, poniedziałek – piątek w godz. 9.00 – 17.00
bilet@slowacki.krakow.pl

Kasa Biletowa
pl. Św. Ducha 1, tel. 012 424 45 26
poniedziałek: 10.00 – 14.00, 14.30 – 18.00, wtorek – sobota: 9.00 – 14.00, 14.30 – 19.00
niedziela (jeśli jest grany spektakl) 15.00 – 19.00

www.slowacki.krakow.pl

SEZON 2008/2009