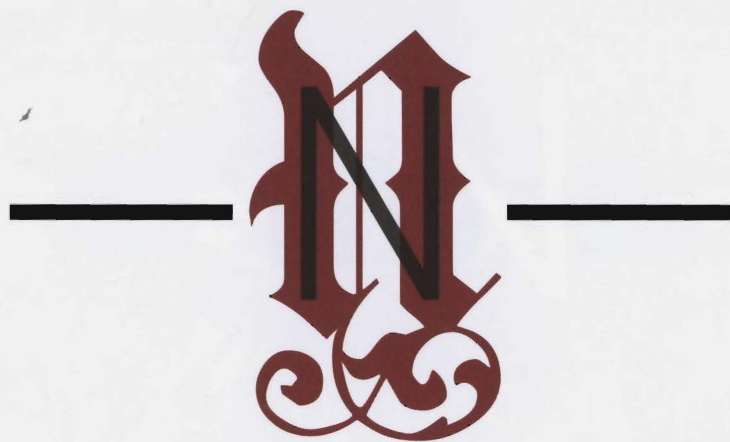


—N—
NOSFERATU







TEATR
NARODOWY

7



premiera / premiere **12.11.2011**



Nosferatu

inspirowane powieścią Bramy Stokera *Dracula*
inspired by Bram Stoker's novel *Dracula*

tekst i reżyseria / text and direction
Grzegorz Jarzyna

scenografia i kostiumy / set design and costumes
Magdalena Maciejewska

muzyka / music
John Zorn


reżyseria światła / lighting design
Jacqueline Sobiszewski

wideo / video
Bartek Macias

reżyseria dźwięku / sound design
Piotr Domiński

dramaturgia / dramaturgy
Rita Czapka

efekty specjalne i projekt charakteryzacji / special effects and make up
Waldemar Pokromski



obsada / cast

Nosferatu

Wolfgang Michael

Lucy Westenra

Sandra Korzeniak

Mina Harker

Katarzyna Warnke

Abraham Van Helsing

Jan Frycz

Doktor John Seward

Jan Englert

Renfield

Lech Łotocki

Arthur Holmwood

Adam Woronowicz

Jonathan Harker

Marcin Hycnar

Quincey Morris

Krzysztof Franieczonek

oraz / and

Jacek Telenga



sesja nagraniowa w składzie / recording session

John Zorn

fortepian, saksofon altowy, Fender Rhodes, elektronika /
piano, alto saxophone, Fender Rhodes, electronics

Bill Laswell

gitara basowa / bass guitar

Rob Burger

fortepian, organy / piano, organ

Kevin Norton

wibrafon, perkusja, talerze, dzwonki orkiestrowe, misy tybetańskie /
vibraphone, drums, cymbals, orchestral bells, tibetan prayer bowls



kierownik produkcji / production manager

Małgorzata Cichulska

asystent reżysera / director's assistant

Paweł Kulka

asystentki scenografki / set designer assistants

Maja Skrzypek, Elwira Szyszka, Anita Trzaskowska

asystent produkcji / production assistant

Jacek Telenga

efekty specjalne — współpraca / special effects — cooperation

Marcin Kędzierzawski

konsultacje iluzjonistyczne / illusionist consultation

Maciej Pol

stylizacja fryzur / hair styling

Filip Galas

tłumaczenie na próbach / translation at rehearsals

Katarzyna Uroda

inspicjent / stage manager

Krzysztof Kuszczyk

realizacja dźwięku / sound operators

Piotr Domiński, Agata Jagniątkowska

mikroporty / microports

Mariusz Maszewski, Rafał Barański

realizacja światła / lighting operators

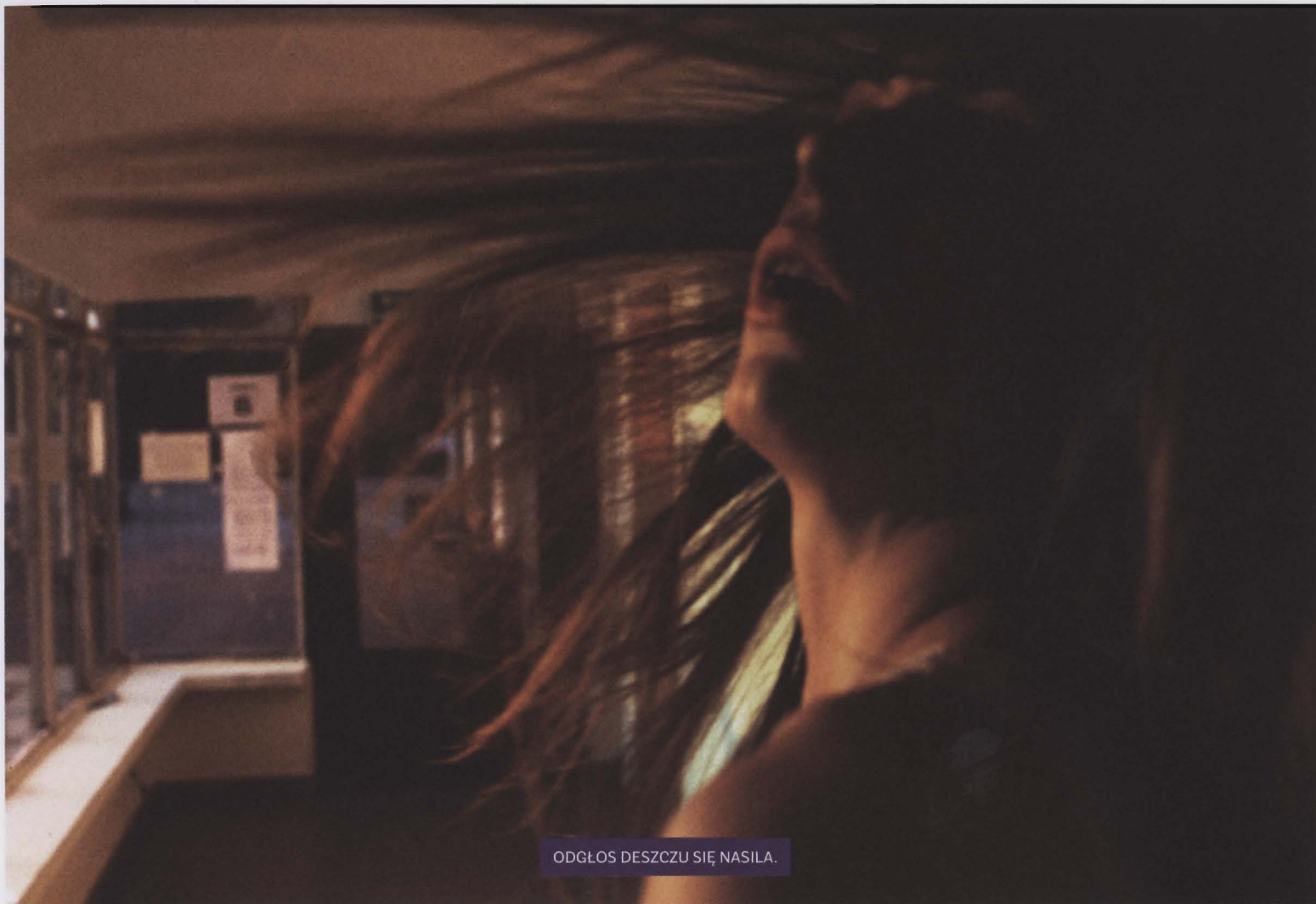
Michał Głasczka, Zbigniew Szulim, Krzysztof Stefan



CZEŚĆ PART I

Sen—The Dream





ODGŁOS DESZCZU SIĘ NASILA.

THE RAIN IS GETTING LOUDER.





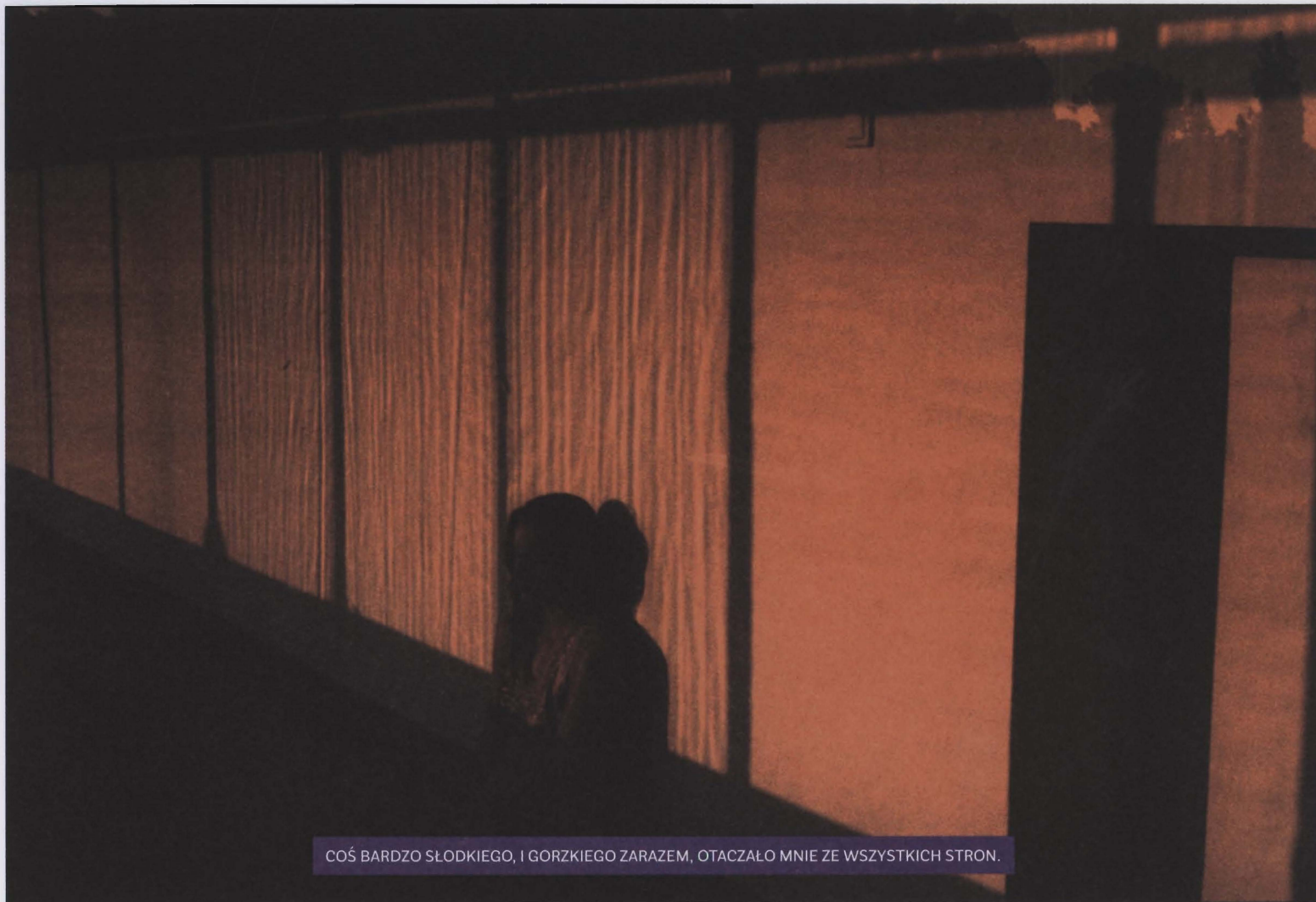


BOJĘ SIĘ ZASNAĆ. NIE CHCĘ SPAĆ.

I AM AFRAID TO FALL ASLEEP. I DON'T WANT TO SLEEP.







COŚ BARDZO SŁODKIEGO, I GORZKIEGO ZARAZEM, OTACZAŁO MNIE ZE WSZYSTKICH STRON.

I WAS SURROUNDED BY SOMETHING VERY SWEET YET VERY BITTER.













PO CO ŚCINAĆ KWIATY, SKORO TAK SZYBKO UMIERAJĄ?

WHY CUT FLOWERS WHEN THEY DIE SO QUICKLY?

—N—

CZĘŚĆ II PART II

Obudź się—Wake Up

(ANIMATO)



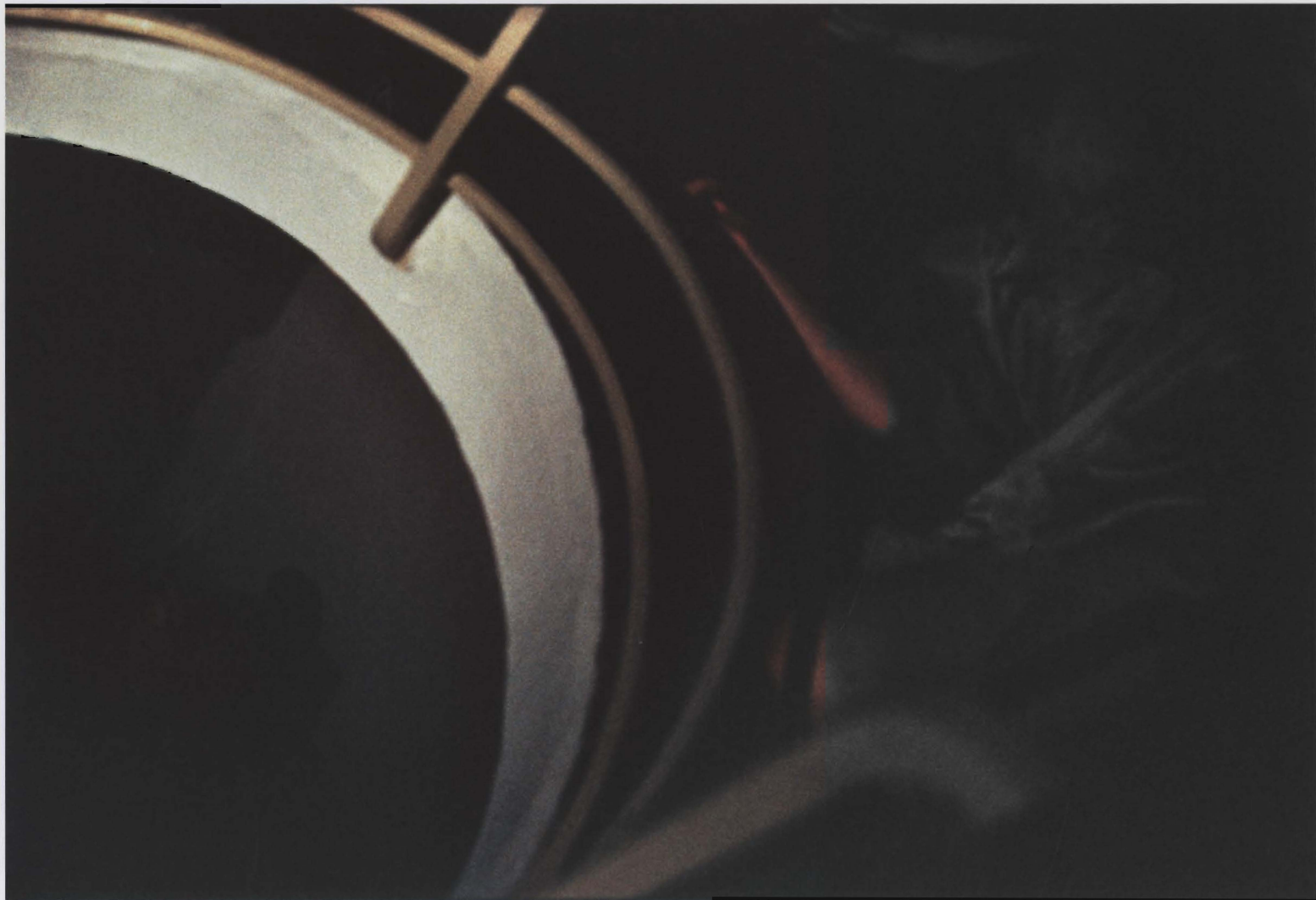






POMIMO BIOLOGICZNEJ ŚMIERCI CHOROBA DALEJ SIĘ ROZWIJA.

BIOLOGICAL DEATH HAS OCCURRED BUT THE DISEASE IS STILL SPREADING.









OTWÓRZ OCZY.

OPEN YOUR EYES.















— CHCIAŁBYM POROZMAWIAĆ. — O CZYM?

— I NEED TO TALK. — WHAT ABOUT?



— WYDARZYŁO SIĘ COŚ NIEZWYKŁEGO. — CZYŻBY?

— SOMETHING EXTRAORDINARY HAS HAPPENED. — HAS IT?













ZAWSZE CZEKALEM NA ZACHÓD, TERAZ CZEKAM NA WSCHÓD.

I HAVE ALWAYS AWAITED THE SUNSET, NOW I AWAIT THE SUNRISE.





WSZYSTKO SIĘ POWTARZA.

EVERYTHING REPEATS ITSELF.



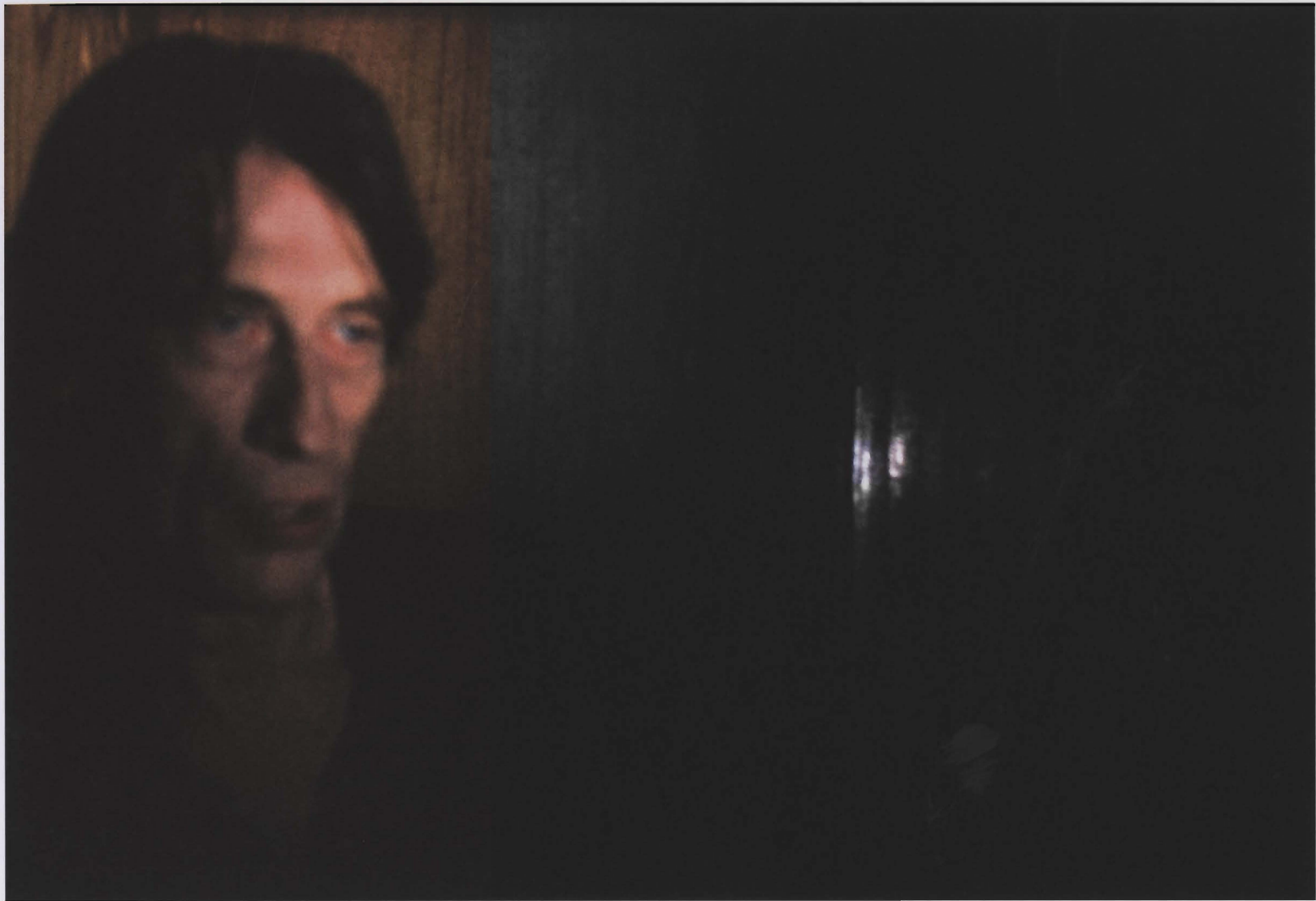


—N—

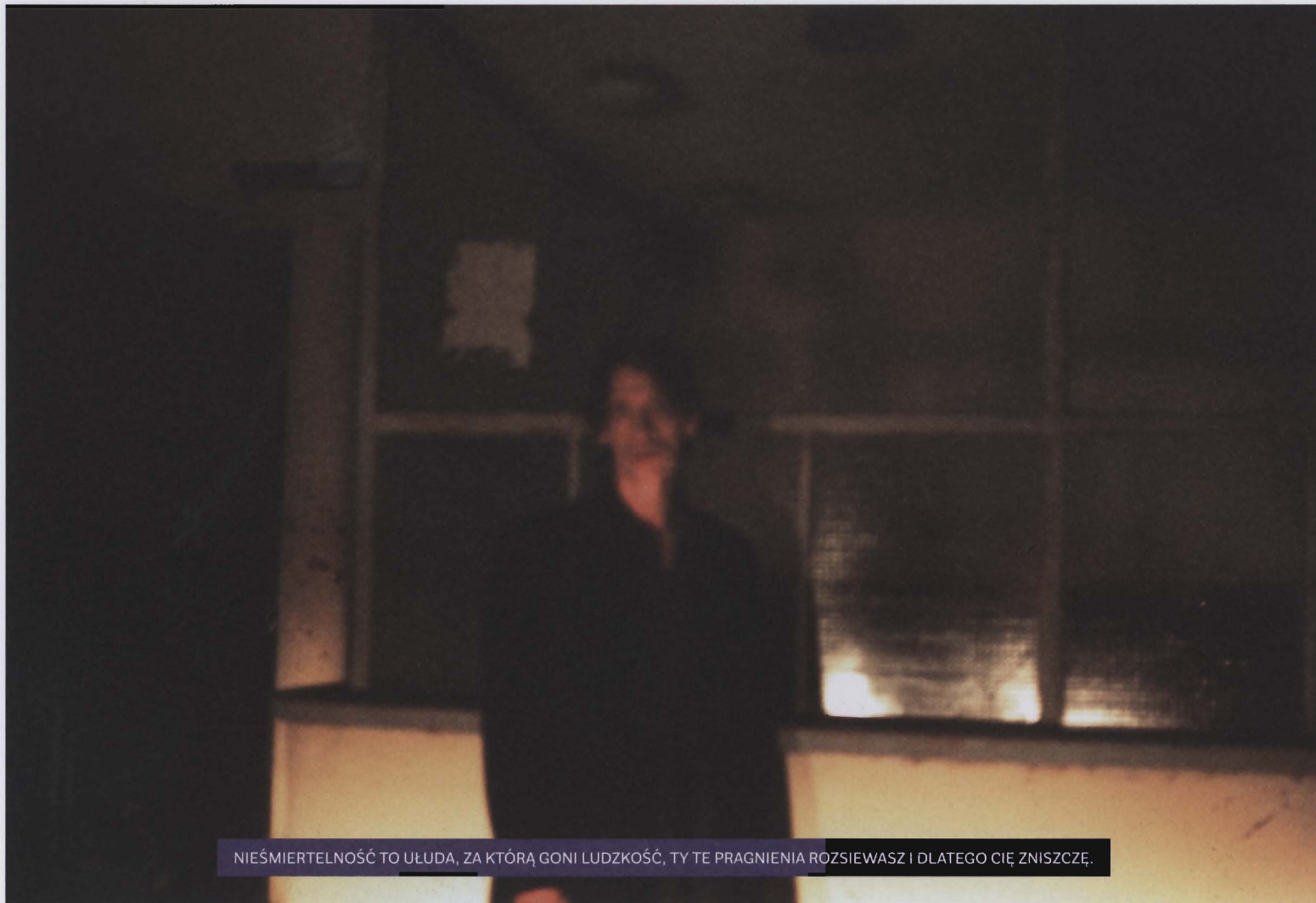
CZĘŚĆ PART

Nie odwracaj się—
—Don't Turn Back





NEW YORK: BUREAU OF THE DISTRICT ATTORNEY, COUNTY OF ALBANY, ALBANY, N.Y.



NIEŚMIERTELNOŚĆ TO UŁUDA, ZA KTÓRĄ GONI LUDZKOŚĆ, TY TE PRAGNIENIA ROZSIEWASZ I DLATEGO CIĘ ZNISZCZĘ.

IMMORTALITY IS AN ILLUSION HUMANITY CHASES AFTER, YOU FOMENT THOSE DESIRES, AND THAT IS WHY I SHALL DESTROY YOU.





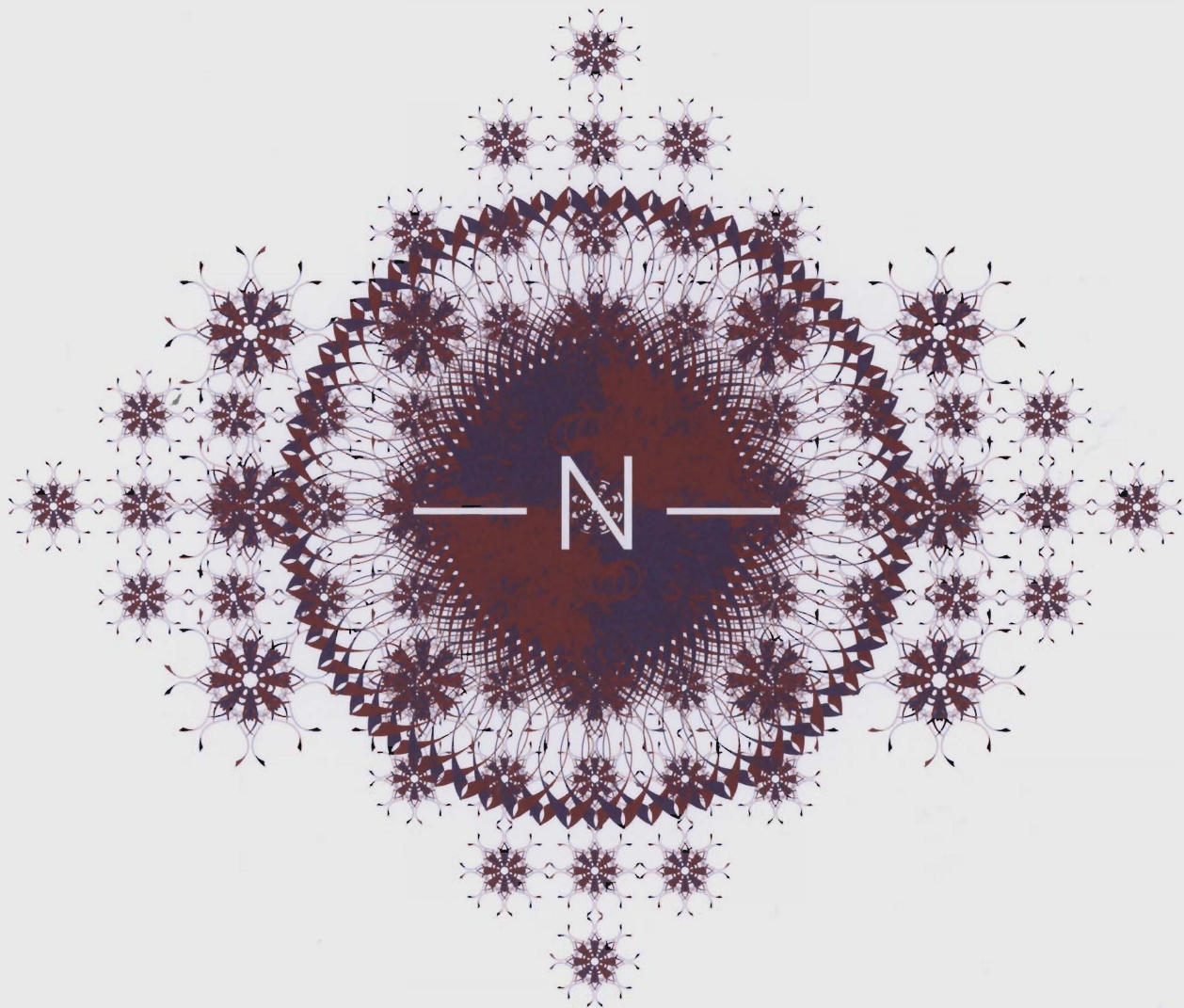






CHODŹ DO MNIE.

COME TO ME.





GLOSA 1 / APPENDIX 1

Wampir i płec / Vampire and Gender

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 lakną 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, dlatego może być nazwana „Biblią wampiryzmu” (Finne). Uważa się, że na poziomie kultury popularnej powieść Stokera stanowi jeden z najbardziej znaczących tekstów ostatnich stu lat. Kino zresztą miało przywłaszczyć i strywializować powieść, chociaż jednocześnie nadało postaci Draculi niespotykany roz-

VAMPIRE BIBLE

The vampire myth is considered to be one of the most universal ones. In *Blood. Myth, Symbols, Reality* Jean-Paul Roux firmly maintains: “You can’t argue with the fact that the return of the dead who come back to earth to quench their thirst for blood has always been and will be a universal idea.”

Hardly any culture which has left traces in the contemporary world did not bequeath to us legends on the dead who return to suck human blood. This phantasm is perceived to be the most deeply ingrained in collective psychology which owes its roots to the faith in the regenerating power of blood and the afterlife.

Bram Stoker’s *Dracula*, novel published in 1879, gathers most details on the vampire’s physical appearance, habits, life, death, power or weaknesses. This is why it can be called “the Bible of Vampirism” (Finne). Stoker’s novel is believed to be one of the writings with the biggest impact on pop culture in the last century. Film industry, in its turn, has appropriated and trivialized the book giving in exchange unprecedented publicity to the character of Dracula. Reading the novel itself enables us to reflect on the real or

głos. 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 (L. Wolf).

NIEKTÓRE WAMPIRY PRZEDSTOKEROWSKIE

Badacze zwracają uwagę na to, że Dracula stanowi swoisty melanz 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, lotra gotyckiego i femme fatale. Korzystał również z Hoffmannowskich postaci demonicznego magnetyzera i „niesamowitego gościa” oraz z romantycznej, niemieckiej filozofii „nocnej strony natury”. Źródła folklorystyczne zostały u Stokera przepuszczone przez romantyczną lekturę.

apparent universalism of the vampire myth. Stoker's Dracula used to be regarded as purposefully focused on archetypical images and symbols reflecting deep “truths of the human mind” (Thornburg after Leatherdale). It was also emphasized that the book could be read as a Christian allegory depicting the eternal war between good and evil (L. Wolf).

SOME OF PRE-STOKER VAMPIRES

Researchers have noticed that Dracula is a peculiar literary mixture. They agree that setting the main part of the story in Victorian London was innovative. Stoker's vampire and his vampiress companions were based on interpretations of the traditional romantic cast: Byronic hero, Gothic villain and femme fatale. The author of Dracula was also inspired by Hoffmann's characters of demonic magnetizer and “unearthly visitor” and by German romantic philosophy of “the night side of nature”. Folkloric sources were also put by Stoker through a romantic read.

A special attention has been paid to Byron's environment. In The Giaour (translated into Polish by Mickiewicz) Byron himself portrayed in detail a terrifying vampire who sucks his sister's, daughter's, and wife's blood

Na krąg Byrona zwraca się szczególną uwagę. On sam szczególnie 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 rozwiązanemu 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 powieściadła Varney the Vampire; or the Feast of Blood (220 odcinków, reedycja w roku 1853). Oto znajdujący się już na

after they die. Byron was also an inspiration for a short novel The Vampyre written by his doctor John William Polidori. Byron's biographic legend contributed to the enormous popularity of that writing, published in 1819. Polidori's character — lord Ruthven — seduces innocent young virgins who end up succumbing to the promiscuous lifestyle. He renews his vital forces by drinking female blood and resurrects from death.

Tord Ruthven was there to open doors to alternative ways of shaping Stoker's title character.

Those new opportunities found their expression in the ongoing sexualization of the vampire.

Varney the Vampire; or the Feast of Blood — a never-ending romanse published in 1847 by the popular press in weakly brochures (220 episodes, re-edited in 1853) was hailed as a true breakthrough. Here comes a quote from Varney... which verges on a literary self-parody: “Her beautifully rounded limbs quivered with the agony of her soul. The glassy, horrible eyes [...] ran over that angelic form with a hideous satisfaction — horrible profanation. [...] With a plunge he seizes her neck in his fang-like

granicy autoparodii literackiej cytata z Varneya wampir: „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 Sheridan Le Fanu (1872). Autor w oryginalny sposób przedstawił kobiecie 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.

teeth — a gush of blood and a hideous sucking noise follows. The girl has swooned, and the vampyre is at his hideous repast!”.

Sheridan Le Fanu’s *Carmilla* (1872) is also quoted as one of direct predecessors of Stoker’s novel. Its author found an interesting way to depict female sexual desire of a lesbian vampire. A sweet Gothic stylistics of descriptions of “the rapture of that cruelty, which yet is love” was not without importance.

MODERN-DAY BABILON

In Stoker’s novel many discovered incest, pedophilia, necrophilia and oral sadism.

The other side of the coin called the Victorian era which worshipped family, property and religion as unfailing remedies for all evil was the modern-day Babilon — urban demi-monde, full of violence, sex and crime. The mysterious Jack the Ripper appeared in London in 1888 and disappeared forever in 1889. This cunning and elusive London murderer preyed on women at night and “eviscerated” (term used by R. Reouven in his *Dictionnaire des Assassins*) prostitutes in a sophisticated way.

Drugą stroną epoki wiktoriańskiej, sławiącej rodzinę, własność, religię jako niezawodne zapory przeciw wszelkiemu złu, stała się przestrzeń miejska jako „nowożytny Babilon”, przepelniony przemocą, seksem, 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” (to określenie R. 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 (1975) utrzymuje, że Stoker zmarł na zaawansowany syfilis, że korzystał z wielu okazji seksualnych, że były mu dobrze znane burdele Europy, Ameryki Północnej, a także wiktoriańskiej Anglii. Rewelacje Farsona zostały uznane za słabo uzasadnione, chociaż...

The criminal, whose identity has never been discovered, is widely regarded as a character cumulating all the fears and hazards of the time. His perverse sex crimes stimulated Victorian phantasms of decadence, decline and annihilation.

Did Bram Stoker enjoy the modern Babilon's nightlife? One of his biographers (1975) argues that Stoker died of advanced syphilis, profited from many sexual opportunities offered by his theatre career and knew many brothels in Europe, Northern America and Victorian England only too well. Farson's insinuations have hardly been backed up although...

Let's think for a while about the moral perspective of Stoker's Dracula, named by Jean Marigny a “novel uplifting by all appearances, yet subversive in reality” as it expresses libidinal desires.

Zastanówmy się, jaka jest perspektywa moralna jego Draculi, którego Jean Marigny nazwał „falszywą 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 naukowo-techniczne wynalazki. 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 się nie daje 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 jest dziełem

WAS DRACULA A WOMAN?

The novel draws a reader's attention to various scientific and technical inventions which the author keeps on mentioning. His characters use phonographs, study train timetables and follow news in various newspapers. Doctors conduct complicated examinations and blood transfusions. They even mention Charcot's hypnosis. This scientific world has been penetrated by "something", "something strange", "something uncanny" which cannot be examined with the above mentioned tools. Van Helsing has to refer to old books and traditions to find out how people used to cope with mysterious phenomena attributed to vampiric interventions.

At the same time, all those modern-day measures are used to write the story down and to put acknowledged facts and documents in order, which is the job of Mina who can type and therefore takes up the role of a secretary. "It is up to her hard work, intellect and insight to write down the whole story in such a way that each and every detail should find its significance" – Jonathan explains in his diary.

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 drobiazgowy 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. Różne relacje uporządkowała Mina. W ten sposób staje 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 psychę 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” ją wyobcowuje w gronie dzielnych mężczyzn, ale

When a group of “inquisitors” initiates one day a meticulous investigation, orderliness helps it a great deal. If it hadn’t been for the order, the mission of destroying the monster would have failed.

If it hadn’t been for the order, Stoker would have not stylized his novel the way he did it. Dracula is a “collection of written documents” and is narrated by a few people. It was Mina who organized those narrations. This is how she co-authored the book in a way (“man’s brain, woman’s heart” as Van Helsing puts it), writing the diary and letters as well. A female medium is essential to Stoker – not only to be able to exchange letters between Lucy and Mina, but also to penetrate the psyche of a woman who has turned into a vampire to a certain extent, which means that she’s already dependent on the vampire but hasn’t been fully his yet. Lucy who spins her polyandric dreams falls prey to the vampire to a tee, while chaste Mina has been defiled but she still stands a chance to be rescued. As a defiled woman she is alienated in the circle of good brave men, but, under hypnosis (Van Helsing hypnotizes her upon her own request), is capable of getting to the bottom of Dracula’s thoughts and intents. A couple of times Stoker alludes to an “alien”

i umożliwia przez transe hipnotyczne (hipnotyzuje na jej własne życzenie Van Helsing) dotarcie do myśli i zamiarów Draculi. Kilka razy Stoker robi aluzję do „innej” wiedzy kobiety, w wypadku Miny zaszczerpionej jej przez potwora, wampiryczny chrzest krwi. Na szczęście Van Helsing jeszcze również zachował 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 Władzie „Draculi”, hospodarze wołoskim z XV wieku, lecz również z wiadomości o krwawej hrabinie Erzsebet Batory, słynnej wampirzycy z XVI wieku. Ona dostarczyła szczegółów, których brakowało legendzie o srogim Władzie Palowniku. Ona pila świeżą krew młodych dziewic, torturowanych i zabijanych, za co po procesie została zamurowana w pokoju na zamku i tam zmarła „bez krzyża i światła”, jak podaje przekaz z epoki (Penrose).

R.T. McNally, 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

source of female knowledge, which in Mina's case was instilled into her by a frightful vampiric baptism of blood. Fortunately, Van Helsing remained able to influence her mind. How was it that Mina, being so brave, allowed to be overcome — even partly — by a vampire?

While creating the character of Dracula, Stoker made extensive notes not only on Vlad “Dracula” — a Wallachian hospodar from the 15th century — but also on Elisabeth (Erzset) Bathory, nicknamed Blood Countess, famous vampiress from the 16th century. It was her who provided Stoker with details which he had been searching in vain in the legend on the ferocious Vlad the Impaler. Elisabeth used to drink the blood of young virgins, whom she tortured and killed, which was the reason of her being sentenced to being bricked up into a set of rooms in a castle where she died, as it was believed in her times, not seeing either cross or light (Penrose).

In his book entitled *Dracula Was a Woman*, R.T. McNally argues that the count inherited feminine features from his female prototype. Just as countess Bathory, he drank blood to remain young. When Jonathan sees Dracula for the first time in his coffin, he notices “sharp white teeth;

widzi Draculę spoczywającego w trumnie, zwraca uwagę na „ostre, białe zęby, wystające spod warg, których niezwykła czerwień wskazywała na zadziwiająco u mężczyzny w jego wieku siłę witalną”.

Barbara Creede, w opartej na pracy 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!

these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years.”

In a book on the female monstrosity in contemporary movies, based on Kristeva's work, Barbara Creede argues that Stoker alluded in that fragment to menstruation perceived as both appalling and enviable regeneration.

Women survive by way of transformation and blood renewal. Dracula as a menstruating monster? Van Helsing vividly explains: “The nosferatu does not die like a bee after one sting.” Thus, he does not die after he has bitten. On the contrary, “The vampire lives on, and cannot die by mere passing of the time.” Time has no control over him. “He can flourish when that he can fatten on the blood of the living.” The second time he sees the count sleeping in his coffin, Jonathan notices with dismay that his “youth had been half-renewed [...] for on the lips were gouts of fresh blood [...]. Even the deep, burning eyes seemed set amongst swollen flesh, for the lids and pouches underneath were bloated.” Transformation through blood reaches therefore such an advanced stage that Dracula weaves for himself a new piece of flesh!

CYKL KSIĘŻYCOWY

Pisze Kristeva, że krew jako żywioł życia odnosi się do kobiety, płodności, jest gwarantką żyzności, zapłodnienia. Staje się fascynującym, semantycznym rozstaniem dróg, miejscem sprzyjającym „abiektyzacji”.

Elementy mitu matriarchalnego – płodność, cykliczność – zostały w Draculi Stokera maksymalnie spotworzone.

Wampir rezyduje na zamku, który był odczytywany jako ciało „archaicznej matki”. Miejscem dziennego spoczynku Dracula musi być ziemia macierzysta, dlatego – udając się do Londynu – wiezie ze sobą potworny ładunek: skrzynie z tą ziemią. Van Helsing podkreśla, że sposobem na złowienie wampira jest wysterylizowanie, odkażenie trumiennej ziemi – tak by mu odebrać miejsce schronienia. Chodzi o odebranie tej ziemi jej archaicznej pierwotności.

Większość strasznych wydarzeń w powieści Stokera ma za tło noc księżycowej pełni. Cykl księżycowy w zasadniczy sposób łączy wampira i kobiety.

LUNAR CYCLE

Kristeva believes that, as an element of life, blood is associated with the woman and fertility and that it guarantees richness and fertilization. It becomes a fascinating, semantic fork of the road, place which favors “objectization.”

Elements of matriarchal mythology – fertility, circularity – are given by Stoker a monster-like quality.

The vampire resides in a castle which, according to many, symbolizes the body of “an archaic mother.” Dracula must retire during the day in his homeland (359). That is why – when heading for London – he carries a terribly heavy load with him – chests with soil of his native land. Van Helsing emphasises that it is possible to capture a vampire by sterilizing the soil from its coffin so as to deprive it of its refuge. It is necessary to divest the land of its archaic primal character.

In Stoker’s novel, the full moon accompanies most of the scary events. The lunar cycle is fundamental in connecting a vampire and woman.

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, szczura.

Można powiedzieć, że czas jest zasadniczym problemem wampira, 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 nadmających się krwią płynącą na ziemi. Jedyną rośliną wrogią wampirowi jest czosnek, gdyż odwraca on cykl wegetacji – rośnie, gdy księżyc się zmniejsza, i przestaje rosnąć, gdy księżyc się powiększa. Gest, który kładzie kres trwania 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.

Being a metaphor of the subconscious, a moon night is also considered to be a symbol of strangeness, otherness embodied by a vampire, woman or madman. This demonic otherness also encompasses a certain animalian sphere exemplified by a wolf (werewolf), dog (infernal), bat or rat.

One could say that the fundamental problem of the vampire is time, because it cannot preserve immortality it owes to transformation beyond the alternative, lunar time.

Bound to the lunar time, the vampire eludes the natural time. This is why vampires preserve their bodies which do not decompose in the ground. And this is why they have to imitate the moon whose phases take their shapes just like cheeks which inflate with blood covering the ground. The only plant which opposes to the vampire is garlic, because it reverses the vegetation cycle – it grows when the moon shrinks and stops growing when it enlarges. To end a vampire's life one needs to perform the following gesture: they have to prevent the vampire from moving with a wheel, which in a way bolts the vampire down to the bottom of the casket. This is how the vampire is brought

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 somnambliczką, 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 nieomyślnym 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 od-

back to the natural time, its body decomposes in those few moments of the rite which are worth as much as forty days.

SLEEPING WOMAN

The woman, who is subject to the lunar cycle, tends to sleep long hours. A woman in her sleep frequently appears in the pages of Stoker's novel. As for Lucy, she has been lunatic and somnambulant since her early years, which makes her so available to Dracula who can turn her into a vampire easily. Despite being so different than Lucy, Mina risks to fall prey to the vampire because she's a woman. Protected by adoring men, she is constantly sent to bed to take a rest. It is ironic that it is then that she becomes vulnerable to the vampire's assaults. The longer hours she sleeps and the more exhausted she wakes up, the more evident it gets that she was sexually abused by the vampire.

The image of a sleeping woman dominated the imagination of artists at the turn of the 18th century. The Nightmare, widely known painting by Henry Fuseli, enjoyed immense popularity. It is symptomatic that one of its reproductions was found in Freud's apartment in Vienna. Fuseli portrayed a limp woman sleeping on her back, with

rzuconą w tył głową, odsłoniętą szyją i luźno zwisającymi rękami. Jej pierś przygnięta demoniczny, podobny do małpy inkub. Przez otwarte okno z za uchylonej zasłony widać równie demoniczny koński leb 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, odchyłona ku tyłowi, z głową za oparciem ławki”.

Jean Starobinski, widząc w obrazie Fusslego *sen we śnie* (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), oddała interpretację dostrzegającą w koszmarze głównie temat kazirodztwa. „Ze swej strony – pisze – wolę przypisać malarzowi nie tylko udrękę kosmaru, ale voyeurystyczną rozkosz oglądania jej w momencie cierpień najbardziej intensywnych. Widzi ból, sprawia ból. Widzi ją w rozpacz, 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.

her head pulled back, with her neck naked and hands loosely hanging by her sides. She is haunted by a nightmare. On her chest sits a demonic monkey-like incubus. Through the open window, behind the curtain pulled a little to one side, one can see a horse's head, as demonic as the incubus, with a belching muzzle and burning eyes. Mina writes: “When I came in view again the cloud had passed, and the moonlight struck so brilliantly that I could see Lucy half reclining with her head lying over the back of the seat.”

Jean Starobinski who interprets Fuseli's painting as a dream in another dream's dream (one can see a woman in her sleep and see both what she sees in her dream and what the artist dreams about, which is the sleeping woman and terror tormenting her – a spectacle which arouses in the painter both awe and pleasure) refutes the interpretation according to which the depicted nightmare is all about incest. “Personally – he explains – I prefer to attribute to the artist not only the torment of the nightmare, but also a voyeuristic pleasure of watching the woman suffer her most intense torments. He sees pain and inflicts it. He watches her in despair which is close to death.” The woman, whom Fuseli portrays the most often as a persecutor of men, is no

W ogóle, prawdę mówiąc, nie ma żadnej władzy. Manfred Schneider w studium 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 swej siostrze Zofii, że wszystkie kobiety, jakie napotkał, są tylko „kopiami charakterów romansowych”.

H.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 przeko-

longer dangerous. In fact, she has already been defeated and looks “as if she were dead.” She does not have any power any longer – concludes Starobinski.

Or rather, I should say, she has never had any power. In his study *How to Program a Woman?* Manfred Schneider perceives the motif of a woman lying in her sleep (often in an idyllic scenery) to be an emblem of a symbolic relationship between the female body and male glance. It is the eye of the beholder which becomes a cultural context of the acultural sleeping body. “An unconscious and naked woman is ein Nulzeichen.” She can be inducted into whatever one wishes and any contents can be instilled into her subconscious mind.

Charcot used to believe that novel readers were the easiest ones to be induced hypnosis successfully. That was because the hypnosis programmed love to be a matrix of poetry and literature, which since the 18th century had been organizing all the relationships between both sexes. Love novels made it clear: “Love me the way I love you.” This is why Clemens Brentano complained to his sister Sophia that all the women he had met were nothing more than “novelesque characters.”

uanie złowrogięgo 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 o tym 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 ich często nazywa Stoker, ciało kobiece zaczyna żyć własnym życiem, nacechowanym lubieżną zmysłowością, budząc grozę i pożądanie. „W sercu czulem żądzę, by ze-

H.T.A Hoffmann's famous fantasy stories revolve around the motifs of a woman and her magnetizer. "Nature has constituted woman in all her tendencies as passive" — this is the deepest belief of the sinister magnetizer who can subject any woman to his will and tame her for his own purpose. Women are obviously instilled with love toward their magnetizer and with obedience to his wishes.

STAKE AND HAMMER

According to Stoker, the woman has always been a weak and fragile being. As mentioned above, Mina's mind and body are a battlefield of different kinds of impacts. Van Helsing wins the battle for sure. However, as Leonard Wolff accurately notices: "Dracula has embedded in it a very disturbing psychosexual allegory whose meaning I am not sure Stoker entirely understood: that there is a demonic force at work in the world whose intent is to eroticise women." A different kind of desire, specific to women only, gains expression, catalyzed by Dracula — a "stranger" who comes from outside of Western civilization. An alien, mad passion which he brought with him from his land cuts a swathe through women.

chciały 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

In the eyes of “good brave men”, whom Stoker often mentions throughout the book, the female body starts to live its own life, marked with lascivious sensuality which intimidates and incites desire. “I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips”. Once Lucy (“sweet Lucy!”) turns into a vampire, she becomes promiscuous, which unmistakably disgusts men radiating the sweet youth.

As a sensual woman, femme fatale is contrasted with the flawless angel. Under the pretense of freeing from vampirism, which means releasing the soul which, already free, can finally return to God, Stoker describes in a very drastic scene the ritual of making the dead Lucy harmless. Van Helsing brings to her tomb various surgical knives and puts them one next to another (sic! see Jack the Ripper’s scalpel). There are a wooden stake, about three inches thick and three feet long, annealed in the fire on one end and sharpened to a point, and a heavy hammer used in cellars to chunk coal lumps. Lucy’s would-be husband drives the stake into his dead fiancée’s heart. (Dr Seward tells that he exactly saw “the interstice where scarce a knife blade could have gone”). A body writhing and shuddering in wild

zmarszczki na czole wampirzycy zostały porównane do wę-
żów Meduzy) „inkwizytorzy” wpakowują jeszcze czosnek.

„**N**a zewnątrz świeciło słońce, śpiewały ptaszki
i cała przyroda zdawała się brzmieć wesółym
tonem”.

„**I**naczej ma się rzecz z Miną. W detalicznie opisaney sce-
nie w sypialni małżeńskiej (gdą Jonathan śpi jakimś osłu-
piającym snem), podczas pełni księżyca Dracula pije krew
Miny, a ona zostaje zmuszona do picia jego krwi. „Ohydna
i straszna poza” przedstawia oralny stosunek płciowy pod-
czas menstruacji. Mina czuła się podwójnie „nieczysta”.
Van Helsing później usiłował – za pomocą poświęconej ho-
stii złożonej na czole Miny – oddzielić ją od wampira, ale
hostia oparzyła czoło, odpadając i zostawiając czerwoną
bliznę – znak zależności od wampira. Zginie ona dopie-
ro wtedy, gdy Mina stanie się ponownie nieskalana – (nie
wiadomo, jak to możliwe) – po rytualnym zamordowaniu
Draculi przez jej męża.

paroxysms, belching and gushing blood symbolize a sex-
ual intercourse. After defloration and penetration comes
decapitation and castration. Finally, bloodstained lips of
the decapitated head (wrinkles on the vampiress' forehead
were earlier compared to Medusa's snakes) were stuffed by
the inquisitors with garlic...

“**O**utside the air was sweet, the sun shone, and the
birds sang, and it seemed as if all nature were
tuned to a different pitch.”

Mina's fate turns out to be different. In the scene set
under a full moon in the marital bedroom (with
Jonathan plunged into the deepest of sleeps) Drac-
ula sucks Mina's blood, forcing her to suck his. The appall-
ing and scary pose epitomizes oral sex made during men-
struation. Mina felt doubly impure. By placing a Holy Host
on Mina's forehead, Van Helsing later attempts to separate
her from the vampire. However, the host burns the wom-
an's forehead, falls off and leaves her with a red scar, which
points to Mina's dependence on the vampire. It will disap-
pear no sooner than Mina regains her innocence (no one
knows how it is possible) after her husband ritually mur-
ders Dracula.

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 Irvingowi, a nie swej żonie Florentynie”.

Czterej dzielni młodzi mężczyźni występujący w powieści pod wodzą starego profesora zawiązują sekretne sprzyśnięcie celem unieszkodliwienia potwora. Morrisa i Holmwooda połączyła męska przyjaźń „przy ognisku obozowym na preriach”, gdy jeden drugiemu opatrywał rany, a potem przepijali się 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...

BROTHERHOOD OF MEN

Clive Leatherdale delves on numerous expressions of naive admiration Stoker addresses in his diaries to handsome and dynamic men. He further suggests that in his heart Stoker wasn't married to his wife Florentine but to Irving.

Four brave young men, led by the old professor, conspire in secret to get rid of the monster. Morris and Holmwood's manly friendship starts “by the campfire in the prairies” when the first one dresses the latter's wounds and then when they drink to each other. Compared to the lunar time of the vampire, the time of those brave men is solar and heroic.

According to the psychoanalytical interpretation, “sons” (three of whom fall in love with the same woman – Lucy) from “the primal horde” have to kill their father to gain access to his women. Dracula boasts that he has already seduced two of their most beloved women. But...

ŚLUBY KRWI

Ale pozostaje sprawa bardzo skomplikowanych związków krwi. Otóż, by ratować Lucy, której krew systematycznie wypijał Dracula, przeprowadzono transfuzję 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 padła w wielożeństwo, zaślubiając aż czterech dawców.

Ale skoro krew to zaślubiny, to ci czterej również się zaślubiają, mieszając w Lucy swoją krew — nieraz 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 trzynastcie miesięcy po wizytach Draculi u Miny. Kalendarz lunarny składa się z trzynastu miesięcy (każdy po 28 dni) i był oparty na cyklu menstruacyjnym kobiet. Jak wyliczono, tego 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 Hel-

BLOOD VOWS

But there's a problem of complicated blood ties still to be solved. To save Lucy, whose blood Dracula regularly drank, a transfusion was given to her using the blood donated by four men. (“A brave man's blood is the best thing in the world when it comes to rescuing a woman” (Alain Roger, *Phallic Marriage*). Van Helsing took the liberty of joking and said that all that blood made Lucy a polyandrist who married as many as four donators.

But since blood leads to wedding, those four gentlemen marry one another as well by blending their blood in Lucy's body. Homosexual relationships are sometimes symbolized in literature by having sex with the same woman. “[...] for we are more level in experiences than father and son” — says Van Helsing only to bring up the symbolic wedding celebrated through Lucy's body.

Jonathan and Mina's son is born thirteen months after Dracula's visits at Mina's. The lunar calendar comprised of thirteen months (each of which contained 28 days) and was based upon the menstrual cycle. It can be calculated then that this descendant of the Harker clan and the vampire are bound to each other by ties of blood. Young

singa i Holmwooda. Krwi czwartego, Quinceya Morrisa, już nie zdołała przekazać wampirowi, gdyż umarła. Wystarczy mieszanki tylu różnych krwi, by sądzić, że miało to być jakieś nadzwyczajne dziecko.

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

Harker's mother drank Dracula's blood after Dracula had drunk her blood which she had received by way of transfusion from Seward, Van Helsing and Helmwood. The blood of the fourth man — Quincey Morris — did not reach the vampire's body, because Lucy died before transferring it to Dracula. The mixture of so many kinds of blood is enough for the baby to be found extraordinary.

I am about to finish this essay and I have just read in newspapers that scientists have discovered thirty children whose sex cells were manipulated which resulted in them having three parents: two mothers and one father. It is possible then to design and develop a baby with one mother and two fathers, including a vampire one. But what if the vampire was a woman?

GLOSA 2/ APPENDIX 2

Wampir – przeklęty zbawca / Vampire – a Cursed Savior

ZBIGNIEW MIKOŁEJKO

Wampir nie jest literackim ledwie ulepkiem tych wszystkich krnąbrnych oraz morderczych bytów, o jakich (być może) wydaje się mówić Psalm 107 (106): „Zgromadził [ich] z obcych krajów, ze wschodu i zachodu, z północy i południa. Błądzili na pustyni, na odludziu: do miasta zamieszkałego nie znaleźli drogi. Cierpieli głód i pragnienie, i ustawało w nich życie. [...] Siedzieli w ciemnościach i mroku, uwięzieni łańcuchami i żelazem, gdyż bunt podnieśli przeciw słowom Bożym i pogardzili zamiślanem Najwyższego” (Ps 107 [106], 3-5, 10-11). Gdyż z rodowodem wampira w kulturze pisanej Zachodu jest niebywały kłopot. Jeśli bowiem trzymać się faktów, jego bóle porodowe są bezczelnie krótkie, wiele krótsze niżli bóle porodowe kabalistycznego Mesjasza, i ograniczają się do niewielu zaprawdę lat. Jakby z nagła otworzyła się jakaś mroczna szczelina, jakby z nagła rozwarło się jakieś potworne łono...

Czas wampira nie jest czasem „długiego trwania”, czasem wiekuistej historycznej alchemii, a jego narodziny to otwarcie brutalnej rany oraz potworne objawienie, nie wędrówka przez stulecia, kultury i magiczne praktyki. Chcę tym samym powiedzieć, że wampir nie kluje się powo-

Avampire is not a mere literary cluster of all these defiant and murderous beings referred to (maybe) in Psalm 107 (106): “Those he gathered from the lands, from east and west, from north and south. Some wandered in desert wastelands, finding no way to a city where they could settle. They were hungry and thirsty, and their lives ebbed away. [...] Some sat in darkness, in utter darkness, prisoners suffering in iron chains, because they rebelled against God’s commands and despised the plans of the Most High” (Ps 107 [106], 3-5, 10-11). Because there is a huge problem with the vampire’s lineage in the written culture of the West. If one sticks to the facts, his labour pains are insolently short-lasting, much shorter than labour pains of a cabalistic Messiah, and they are limited to a really brief period. As if suddenly some dark crevice opened up, a horrid bosom was split open...

The vampire’s time is not a time of “long lasting”, a time of eternal historical alchemy, and his birth is a festering of a brutal wound and a monstrous revelation, not a journey through centuries, culture and magic practices. What I want to say, is that a vampire does not slowly hatch in a swarm of dark, hazy beings with multiple shapes and

li w rojowisku mrocznych, zamglonych istnień o mnogich kształtach i wielorakiej proweniencji, lecz pojawia się znie-nacka — niemal tak, jakby romantyczna kultura dokonała cesarskiego cięcia na podbrzuszu europejskiej podświadomości zbiorowej.

Oczywiście, można żmudnie i skwapliwie bawić się w erudycyjne studia nad rodowodem, w genealogiczne śledztwa (a czemuż by nie, skoro wszystkie chyba kultury znają „żywe trupy” i powstających z grobów, znają sukuby i inkuby czy pijących ludzką posokę, znają „nie do końca umartwych” albo pobłąkanych z różnych powodów na granicy „tego” oraz „tamtego” świata?). Gdy się jednakże przyjrzeć wyjawionym przez owe badania bytom, będą to zaledwie pobratymcy wampira — mniej lub bardziej bliscy, ale przecież pobratymcy. Jego, co najwyżej, demonicznemu kuzyni, nie zaś krewni (z pełną świadomością przywołując to słowo). Określenie „wampir”, które bywa dla nich „pojęciem-workiem”, nie ma w każdym razie uniwersalnego zastosowania: przywołuje bowiem jedynie podobieństwo, nie różnicę — a to ona właśnie, wyrazista linia między „jeszcze nie” a „już tak” zarysowana na romantycznym progu nowoczesności, jest w tym wypadku istotna.

of various provenience, but appears unexpectedly — as if the romantic culture performed a caesarean section on the underbelly of European collective unconsciousness.

Obviously, one could painstakingly and eagerly conduct erudite studies of his origin, a genealogic investigation (and why not, if almost all cultures are familiar with “living dead” and rising from graves, they know of succubus and incubus, of drinking human gore, they know beings “not fully dead” or wandering for various reasons between “this” and “the other” world?). Should one, however, take a closer look at the beings discovered during these studies, they will be merely kinsmen of the vampire — more or less close to him, but still his kinsmen. His demonic cousins, if you wish, but not relatives (I use this word intentionally). The term “vampire,” which is sometimes used with regard to them as a “lump term,” has no universal meaning, as it refers only to a similarity, not to a difference — whereas it is this difference, a clear line between “not yet” and “already” drawn at the romantic threshold of modern times, which matters in this case.

Owszem więc, *nasze imaginarium jest tu niezwykle bogate i obfituje w iscie potworne i złowieszcze maski. Ale to jedynie przeczucia i, nierzadko, poronne płody, to jedynie osoby zapowiednie, nie protopłaści wampira, nie przodkowie. To najwyższej ciemne prefiguracje czy też – niech już będzie – prorocy, próbujący czasem głosić w swoim strasznym wilczym idiomie czy kalekim belkocie nadejście Pana.*

Słowo teraz o tej romantycznej epifanii. O czarnym objawieniu czarnych mózgow.

Mówi się zatem, by zacząć od etymologii, że słowo „wampir” ma słowiański rodowód. Ale trudno jakoś „przerzucić” wiązanie między samym słowiańskim słowem o archaicznym rodowodzie a romantyczną kulturą literacką (opowieści o wpływie słowiańskich mamek-niewolnic na wyobraźnię Zachodu trzeba włożyć między etnocentryczne bajki).

Oczywiście, pewne inspiracje czy też impulsy słowiańskie i bałkańskie tu były. I wcale nie chodziło o sławnego z okrucieństw Włada Palownika, który raczej wtórnie dopasowany został do postaci Draculi. Korzenie są raczej serbskie, związane z osobami hajduka Arnauta

So yes, our imaginarium is very rich and abundant in truly hideous and ominous masks. But these are only premonitions and, quite often, miscarried creations, just predecessors, not ancestors of the vampire, not his forefathers. They are nothing more than dark prefigures or maybe even prophets trying to preach in their horrible wolf idiom or gibberish that the Lord is coming.

A few words now about this romantic epiphany. About a dark revelation of dark minds.

It is recommended to start with the etymology of the word “vampire,” which is of Slavic origin.

However, it is difficult to somehow connect the Slavic word of archaic origin and the romantic literary culture (stories about influence of Slavic slave wet nurses on the Western imagination should be considered ethnocentric fairy tales).

Of course, there were some inspirations or Slavic and Balkan impulses. Here meant is not the famous for his cruelty Vlad the Impaler, who was later associated with the Dracula character. The origins are rather Serbian, related to Arnaut Pavle (died about 1726) and the peasant Petar Blagojevic (died in 1725), which – in collec-

Pavle (zmarł około 1726 roku) oraz wieśniaka Petara Blagojevicia (zmarł w 1725 roku), co do których wierzone – ulegając zbiorowej hysterii – że po śmierci stali się właśnie wampirami, sprawcami niespodzianych i dramatycznych zgonów oraz innych katastrof. Jako że owa wampiryczna panika, nie wyłączając publicznych egzekucji, dotknęła terenów Serbii zagarniętych przez Austrię, sprawą zajęła się habsburska armia i urzędowa medycyna, a także administracja świecka i kościelna, niektóre zaś ze sporządzonych raportów nagłośniono zaraz w wydawnictwach wiedeńskich. Stąd już niedaleka zdaje się droga wampira do „kultury wysokiej” Zachodu. Ale czy na pewno?

owszem, piszą o nim gazety i almanachy, wspominają go podróżnicy, nadal jednak wampir jest mieszkańcem folkloru, choć zarazem demonicznym „ekranem” ostrego ideowego sporu między, jak mówiono, partią chrześcijańskich „dewotów” a partią „filozofów”. Z jednej strony zatem Dom Augustine Calmet, katolicki egzorcysta i uczyony, utrzymywał – mimo pewnych wahań i dwuznaczności – że wampiry istnieją, z drugiej – Wolter w swoim Słowniku filozoficznym (1764) – szydził z podobnej wiary. Wolter oraz inni sceptycy mieli potężnego sojusznika, holender-

ive hysteria – were believed to have become vampires after death and have caused sudden and dramatic deaths and other disasters. As this wave of vampire panic, leading also to public executions, swept through Serbia incorporated by Austria, the case was investigated by the Habsburg army and official health care representatives, as well as lay and Church administration. Some reports were immediately made public by publishing houses in Vienna. It seems here that the vampire was close to become part of the “high culture” of the West. But was he really?

Yes, he was mentioned in papers and almanacs, travelers talked about him, but the vampire was still residing in folklore, although he constituted also a demonic “image” of a fierce dispute against the so-called then party of Christian “bigots” and the party of “philosophers”. On one hand, therefore, Dom Augustine Calmet, a Catholic exorcist and scholar, claimed – in spite of some doubts and ambiguities – that vampires exist, on the other hand, Voltaire in his Philosophical Dictionary (1764) scoffed at such beliefs. Voltaire and other skeptics had a powerful ally, the Dutch and Austrian physician Gerard van Swieten, the court medic of empress Maria Theresa, who on her

sko-austriackiego lekarza Gerarda van Swieten, nadwornego medyka cesarzowej Marii Teresy, który na jej polecenie przez kilkadziesiąt lat badał wampiryczną panikę na słowiańskich obszarach habsburskiego imperium – od Serbii po Morawy. Oczywisty ów pierwowzór Abrahama Van Helsinga, największy autorytet w tej materii, uznał bowiem, że „całe to zamieszanie [z wampirami] nie bierze się z niczego innego jak z czczej bojaźni, przesądnej wiary, mrocznej a wyjątkowej wyobraźni, prostactwa i ignorancji ludzi”.

Masowa osiemnastowieczna histeria i towarzysząca jej „wampiryczna kontrowersja” nie wydają jednak na świat wampira jako tej szczególnej elitarnej i miejskiej figury, radykalnie różnej od personifikacji z folkloru zapadłych wsi pogranicza – figury, jaką znamy z arcyksiążki Brama Stokera. Pozostaje on wciąż bowiem pierwowzorem i archaicznym tworem, niezbyt jeszcze odrębnym od podobnych tworów ludowej wiary i przesądu. Aby tak się stało, aby akt narodzin wampira w krystalicznej, by tak rzec, postaci, uwolnionej wreszcie spod brzemienia powszechnej wyobraźni ludowej i magicznej, dokonał się z całą bezsprzeczną mocą, potrzebuje on czegoś wyjątk-

order studied for a few decades the phenomenon of vampire panic in Slavic regions of the Habsburg empire, from Serbia to Moravia. This obvious predecessor of Abraham van Helsing, the greatest authority on this subject, found that “all this confusion [with vampires] arises solely from empty fear, superstitious beliefs, dark but exceptional imagination, vulgarity and ignorance of people.”

Mass 18th-century hysteria and accompanying „vampire controversy” do not, however, give birth to the vampire as this particularly elite and urban figure, radically different from folklore personifications from godforsaken villages and borderland – the figure we know from the masterpiece by Bram Stoker. He remains still a primeval being and an archaic creation, not far from similar creations of common beliefs and superstitions. For this to happen, for the act of a birth of the vampire in a crystal, so to say, form, finally free from the burden of folk and magical imagination, proceeded with full unquestionable power, he needs something exceptional – he needs sacrilegious, licentious and provocative libertinism, personified Matthew Gregory Lewis Monk (1796). He needs, in a word, a state of absolute “no-faith” or “anti-faith” of elites, which

kowego — potrzebuje bezbożnego, wyuzdanego i prowokacyjnego libertynizmu, jakiego ucieleśnieniem staną się dopiero bohaterowie markiza de Sade czy diabelscy, perwersyjni zakonnicy katoliccy z młodzieńczego arcydzieła Matthew Gregory'ego Lewisa Mnich (1796). Potrzebuje — słowem — stanu absolutnej „bezwiary” czy „antywiary” elit, który oznaczać będzie (już u progu nowoczesności) ostateczny upadek religii w jej zmaganiu się z negatywnym warunkiem naszego istnienia: śmiercią.

Spada oto tym samym, za sprawą zuchwałego libertynizmu oraz twardego sceptycyzmu oświeconej nauki, zasłona wiary i przychodzi stanąć — z całą jaskrawością i z całym mrokiem owego doświadczenia — w obliczu unicestwiającej pracy śmierci, która jakby odgradza człowieka od jego życia, która ciągle mówi mu, że to życie jest gdzie indziej, poza jego zasięgiem, w ukrytych rejonach bytu. Ujawnia się w ten sposób brutalne przywiązanie świadomości do śmierci i przychodzi ciągle wpatrywać się w jej potworne zwierciadło, przychodzi przeżywać śmierć wciąż na nowo, w „małych śmierciach”, w symbolicznych odsłonach i prześwitach nicości. Widomy zmierzch chrześcijaństwa — przeżywany przez romantyków, poczynając (bo

will mean (on the doorstep of modern times) the final fall of religion in its struggle with the negative condition of our existence: death.

herefore, due to bald libertinism and hard skepticism of enlightened science, the curtain of faith falls down and one has to face — with the whole vividness and the whole darkness of this experience — the annihilating work of death, which seems to isolate a man from his life, which constantly tells him that this life is somewhere else, beyond his reach, in hidden regions of existence. This reveals the brutal attachment of our consciousness to death, and one has to look all the time in its terrible mirror, relive death again and again, in “small deaths”, in symbolic glimpses and moments of nothingness. A visible downfall of Christianity — experienced by romantics, starting from, let's say, Fuseli and Blake — provokes therefore the necessity of “religion of finite life”, as Agata Bielik-Robson calls it, which is not based on “naïve vitality” but on perverse abandoning of “limitations of natural life [...] by welcoming death in oneself”.

ja wiem?) gdzieś od Fusslego i Blake'a — prowokuje zatem konieczność, jak pisze Agata Bielik-Robson, „religii życia skończonego”, która nie zasadza się na obronie „naturalnego witalizmu”, lecz na przewrotnym wyzbywaniu się „ograniczeń życia naturalnego [...] przez przyjęcie w siebie śmierci”.

Romantyczne „przyjęcie w siebie śmierci” ma, rzecz jasna, rozmaite przejawy czy aspekty — od „poezji ruin i grobów” po „gotyckie mary nocne” i wampiryczność (co zarazem, jak wiemy z arcydramatu Mickiewicza, oznaczać może nową i złowieszczą intronizację Boga chrześcijaństwa: jako cara ludzkości).

Nie darmo przy tym literackie obrazy wampiryzmu, jak w powieści Stokera, przybierają postać podróży do kresu — kresu znanego świata, a może i „tego świata”, z przypisanym mu porządkiem dobra i zła. Wampiryzm ten bowiem to jeden ze sposobów inicjacji w nowoczesne doznanie śmierci, które wyzwoliło się już z chrześcijańskich trybów odkupienia i zbawienia i potrzebuje teraz odmiennej wiary. Wiary, która nie domaga się już wskrzeszenia, a nawet je odrzuca w niemym, tragicznym geście, jak mówi o tym zapis z Dziennika Friedricha Hebbela do

The romantic “welcoming of death in oneself” has, of course, various manifestations or aspects, starting from “poetry of ruins and graves” to “gothic nightmares” and vampirism (which, as we know from the master drama by Mickiewicz, can mean a new and sinister enthronement of the God of Christianity: as a tsar of humanity).

Not without reason do literary images of vampirism, like in Stoker’s novel, take the form of a journey to the end — the end of the known world, and maybe even of “this world”, with the accepted order of good and evil. Since the vampirism is one of the ways of initiation in modern experience of death, which has freed itself from Christian modes of redemption and salvation, and now is in need of a different faith. A faith which does not require resurrection, and even rejects it in a silent, tragic gesture, as a note from the Journal of Friedrich Hebbel, made in 1835, says, mentioning a man “whose beloved died” and who is working on an elixir of life. When he finally discovers it — it is a stormy night — he goes outside and spills the miraculous liquid.

konany w 1835 roku, wspominający o człowieku, „któremu ukochana umarła” i który pracuje nad eliksirem życia. A kiedy go już wynajduje – jest noc i burza – wychodzi na zewnątrz i wylewa cudowny płyn. „Rezygnuję z tej pewności – mówi Mina z powieści Stokera – jaką dalby mi spoczynek wieczny, i wkraczam w mrok, gdzie czaić się mogą najczarniejsze rzeczy, jakie kiedykolwiek nosiły ziemia i piekło!”.

Nie chodzi bowiem o wskrzeszenie w jego chrześcijańskim albo nawet magicznym wydaniu, lecz o zniesienie bariery między życiem a śmiercią, między śmiercią a życiem. Porządek jest tu przecież obosieczny, wędrówka dokonuje się w obie strony: śmierć przemieszcza się ku życiu, życie – ku śmierci. A przywołane ku istnieniu ciało umarłego nie przemienia się, jak u świętego Pawła, z „ciała śmierci” w „ciało chwalebne”, nie przeistacza się z materialnej zgnilizny w jakiś duchowy innobyt, lecz pozostaje ciągle sobą. Sobą samym umarłym. I potrzebuje materialnego pokarmu – świeżej krwi, wciąż nowych ciał. Znowu wbrew świętemu Pawłowi: „Zapewniam was, bracia, że ciało i krew nie mogą osiąść królestwa Bożego, i że to, co niszczone, nie może mieć dziedzictwa w tym, co niezniszczalne” (1 Kor 13, 50). A zgodnie – by odwołać

“Therefore, I on my part give up here the certainty of eternal rest,” says Mina from the novel by Stoker, “and go out into the dark where may be the blackest things that the world or the nether world holds!”

It is not about resurrection in its Christian or even magical form, but about removal of the barrier between life and death, between death and life, as it is a double-edged order, the journey is made both ways. Death moves towards life, life – towards death. And the body of the dead brought into existence does not turn, as by Saint Paul, from a “lowly body” into a “glorious body,” does not transform from material decay into some spiritual other-being, but remains itself. Itself, the dead. And it needs material nourishment – fresh blood, supply of new bodies. Again contrary to Saint Paul: “I declare to you, brothers and sisters, that flesh and blood cannot inherit the kingdom of God, nor does the perishable inherit the imperishable” (1 Kor 15, 50). And according to – if one recalls incidents which directly inspired Stoker’s work – ghastly lessons in anatomy and cannibalism taught to the modern era by Jack the Ripper, to whom attributed is also the eloquent From Hell letter: “I send you half the kidney I took from one woman prasarved it for you

się do wypadków bezpośrednio inspirujących dzieło Stokera — z upiornymi lekcjami anatomii i kanibalizmu, jakich udzielił nowoczesnej epoce Kuba Rozpruwacz, któremu przypisuje się także i wymowny List z piekła: „Posyłam panu pół nyrki którą wyjąłem jednej kobiecie i zahowałem dla pana drugą część usmażyłem i zjadłem była bardzo pyszna. Mogę posłać panu okrwawiony nóż jaki ją wyróżnął jeśli tylko poczeka pan trochę dłużej” (nie bez racji seryjnych morderców zaczęliśmy zwać „wampirami”).

Nowy, wampiryczny Adam — zbrodniarz wyrzuty niczym dziecko z poczucia winy — odwracając naukę świętego Pawła o zbawieniu i niweczając ją — nie kruszy zatem grzechu „pierwszego Adama”, „ościenia śmierci”, lecz bluźnierczo ościem ten podtrzymuje. I już pierwsza zapowiedź romantycznej bluźnierczej epifanii — krótki poemat Wampir Heinricha Augusta Ossensfeldera (1748) — kreśli ten projekt wyzwolenia z pęt chrześcijaństwa i jego obietnicy wieczności. Bohater dziełka — człowiek, którego miłość odrzuciła pobożna dziewczyna — grozi, że będzie nawiedzać ją nocą, obdarzać wampirycznymi pocałunkami i pić jej krew, dowodząc tym sposobem, że jego uwodzicielska nauka mocniejsza jest od jej chrześcijańskiej wiary.

tother piece I fried and ate it was very nice. I may send you the bloody knif that took it out if you only wate a whil longer” (serial killers are called “vampires” for a reason).

The new, vampiric Adam — a criminal showing no feeling of guilt, like a child — reversing the teachings of Saint Paul about salvation and destroying it, does not, therefore, crush the sin of the “first Adam”, “the sting of death”, but blasphemously hold up this sting. And already the first omen of romantic blasphemous epiphany — the short poem The Vampire by Heinrich August Ossensfelder (1748) — presents this plan of breaking the chains of Christianity and its promise of eternity. The main character of the poem — a man in love turned down by a pious girl — threatens to visit her at night, give her vampire kisses and drink her blood, proving in this way that his seductive science is stronger than her Christian faith.

Still, a frenzy of vampiric passion will really begin only with the ballad quoted to Jonathan Harker from Stoker’s novel (“For the dead travel fast”) and like a Greek chorus explains the saving sense of his mission, his initiation journey towards welcoming death in himself. The ballad is Lenora by Gottfried August Bürger written in 1773

Szal wampirycznych uniesień rozpocznie się jednak naprawdę za sprawą ballady, z której cytat („Zmarli podróżują szybko”) objaśnia Jonathanowi Harkerowi z powieści Stokera, niczym chór grecki, zbawczy sens jego misji, jego inicjacyjnej podróży ku przyjęciu w siebie śmierci. Mowa o Lenorze Gottfrieda Augusta Bürgera z 1773 roku, opublikowanej rok później. Tłumaczona, przerabiana, komentowana w całej Europie przywołuje ona motyw wampirycznych zaślubin (jako rezultatu sporu z Bogiem i odrzucenia boskości). I staje się inspiracją całej chmary dzieł literackich, malarskich, muzycznych, by przywołać tylko nazwiska największe — Goethego, Shelleya, Waltera Scotta, Wordswortha, Gérarda de Nerval, Dumasa-ojca, Byrona (Giaur, 1813), Emily Brontë (Wichrowe wzgórze, 1847), Poego, Gogola, Sheridana le Fanu (Carmilla, 1872), Daniela Chodowieckiego, Horacego Verneta, Williama Blake’a, Camille’a Saint-Saënsa, Césara Francka... No i oczywiście Brama Stokera.

Ale nad kołyską czuwała nie tylko zbuntowana przeciw Bogu Lenora. Równie (a może nawet bardziej) zasłużony dla pogołu nowego zbawcy, wyzbytego całkowicie z przymiotów chrześcijańskiej Obietnicy i kostiumu

and published a year later. Translated, transcribed, commented in whole Europe, the poem recalls the motif of vampiric marriage (as a result of a dispute with God and rejection of godliness). It became an inspiration for a whole number of literary, painting and music works by, to mention just the major names — Goethe, Shelley, Walter Scott, Wordsworth, Gérard de Nerval, Dumas, Byron (Giaour, 1813), Emily Brontë (Wuthering Heights, 1847), Poe, Gogol, Sheridan le Fanu (Carmilla, 1872), Daniel Chodowiecki, Horace Vernet, William Blake, Camille Saint-Saëns, César Franck... And of course Bram Stoker.

S till, not only Lenora, rebelling against God, watched over the cradle. Equally (or maybe even more) important for the birth of the new savior, completely devoid of attributes of Christian Promise and without the costume of folk superstition, was the title character of the novel The Vampyre by John William Polidori, written in 1819, that is Lord Ruthven — aristocratic, seductive, exciting. And dangerous, because having feelings, perfectly hidden in the human world of convention, experiences and norms. Like a new Deus absconditus, „a hidden god” of anti-faith, who achieved a monstrous kenosis, a terrible descent into hu-

ludowego przesądu, był tytułowy bohater powieści Johna Williama Polidoriego Wampir z 1819 roku, czyli lord Rutwen – arystokratyczny, uwodzicielski, ekscytujący. I niebezpieczny, bo obdarzony uczuciami, doskonale schowany w ludzkim świecie konwenansów, przeżyć i norm. Niczym nowy Deus absconditus, „ukryty Bóg” antywiary, który dokonał potwornej kenozy, potwornego zstąpienia w człowieczeństwo, aby nas zbawić od wyboru między dobrem i złem, między litością a okrucieństwem, oraz pokusy wieczności. A, zarazem, obdarzyć materialnym i zmysłowym przetrwaniem w śmierci. W trupie, który – aby żyć – musi wysysać życie. Dracula Brama Stokera to najlepsza święta księga, może nawet katechizm, tego właśnie wyznania.

manity, to save us from the choice between good and evil, between mercy and cruelty, and temptation of eternity. And also to give us physical and sensual survival in death. In a corpse who, in order to live, has to suck life out of others. Dracula by Bram Stoker is the greatest holy book, a catechism even, of this creed.



GLOSA 3 / APPENDIX 3

Dyskretne ukąszenie Draculi / Dracula's Biting Appeal

CLEMENS RUTHNER

To podręcznik wampiryzmu, ale dziennikarz Bram Stoker zmienił go w reklamę maszyny do pisania”, napisał w pełnym pogardy liście Austriak Alfred Kubin, sam mistrz niezwykłej sztuki. Od tamtej pory nie był on jedynym krytykiem, który próbował zbezczerić grób anglo-irlandzkiego autora. Nie wyrządziło to jednak większej szkody nieśmiertelnej popularności omawianego dzieła literackiego. Dracula (1897) to potwór, który — może poza Frankensteinem (1818) Mary Shelley — odniósł największy sukces w literaturze światowej. W ciągu ponad 110 lat na rynku wydawniczym powieść ta nigdy nie przestała się ukazywać.

Jej elementy składowe są proste i dość tradycyjne — transylwański szlachcic Dracula najpierw grozi Jonathanowi Harkerowi, brytyjskiemu podróżnikowi z burżuazyjnych kręgów, a później jego narzeczonej Minie, a następnie wampir zostaje pokonany dzięki męskiej współpracy. Ów wampiryczny złoczyńca z dalekich rejonów Europy Wschodniej naprawdę wyróżnia się tym, że nie tylko atakuje kobiety, ale także wywołuje istną inwazję nieumarłych w całej Wielkiej Brytanii, prawdziwy desant. Czyżby (skrycie rasistowski) scenariusz horroru opartego na darwinowskim „przetrwa-

“ This is the textbook of vampirism, but the journalist Bram Stoker has turned it into a typewriter ad,” wrote the Austrian Alfred Kubin, himself a master of uncanny art, in a letter full of contempt in 1915. He has not been the only critic since who tried to desecrate the tomb of the Anglo-Irish author. However, this has done little damage to the undead popularity of the literary work in question: Dracula (1897), apart from Mary Shelley’s Frankenstein (1818) probably the most successful undead monster of world literature; a novel that has never been out of print in its more than 110 years on the book market.

Its ingredients are simple and fairly traditional: the Transylvanian nobleman Dracula first threatens the bourgeois British business traveler Jonathan Harker, and later the wife-to-be of the latter, Mina, until the vampire is eventually hunted down by male bonding. What is really new about this vampire villain from the depths of Eastern Europe is that he does not only assault women, but covers all of Britain with a veritable undead D-day invasion: a (latently racist) horror scenario as a consequence of Darwin’s “survival of the fittest”? Whatever you may think about the political correctness of vampire tales, Dracula is pretty much written in

niu najsilniejszy”? Cokolwiek nie sądzić o poprawności politycznej różnych historii o wampirach, Dracula został napisany przede wszystkim w duchu angielskiego fin de siècle i zwiastuje niejako konflikt militarny z Niemcami i multietnicznymi Austro-Węgrami w pierwszej wojnie światowej.

[...]

Jeśli wierzyć Kittlerowi, poza aspektem własnej medialności powieść porusza kwestię błogosławieństw płynących z dobrej organizacji biura. To niemal postmodernistyczny przykład nastrojowej fikcyjnej dokumentacji: „Uderzył nas fakt”, powiedział Jonathan Harker, „że wśród takiej masy materiału składającego się na tę relację nie ma prawie żadnych oryginalnych dokumentów! Tylko ogromna liczba stron maszynopisu plus zapisane później bruliony [...] a także notatka [...] Nie mogliśmy więc liczyć na to, że ktokolwiek mógłby to potraktować jako dowód prawdziwości tak nieprawdopodobnej historii”. Można by więc powiedzieć: na końcu było słowo...

Tednak w latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, gdy straszny krwiopijca Stokera zaczął powoli nabierać kształtów, wampiry miały za sobą już ponad 250 lat historii (literackiej), w którym to czasie nie umarły z wy-

the spirit of the English fin de siècle, insofar as the novel foreshadows the military confrontation with Germany and the multi-ethnic state of Austria-Hungary in World War One.

[...]

If you believe Kittler, the novel thus deals, in addition to its own mediality, with the blessings of good office organization. It is an almost postmodern piece of auratic fiction of the file: “‘We were,’ said Jonathan Harker, ‘subsequently struck by the fact that in the whole set of material from which the report is composed, is hardly an authentic document. Nothing but a mass of typewritten sheets full, also notebooks [...] and a memorandum. [...] We need no proof. We ask anyone that he gives us faith.’” So, in a manner of speaking: in the end was the word...

However, in the 1890s, when Stoker’s spooky blood-sucker slowly began to take shape, the vampires had already looked back over more than 250 years of (literary) history without having died from exhaustion. They had actually begun their career as text files processed, as it were, by Habsburg military officers as midwives. The undead writing started with cases of mass hysteria in parts of Serbia. Soon after, villagers started digging up their ceme-

czerpania. Zaczęły swoją karierę jako przetwarzane raporty, z oficerami habsburskich wojsk w roli położnych. O nieumarłych pisano najpierw w związku z przypadkami masowej hysterii w pewnych regionach Serbii. Niedługo potem chłopci zaczęli rozkopywać cmentarze, by pozbyć się chodzących trupów, stosując klasyczne metody: kolki, obcinanie głów i palenie.

W 1732 roku John Flückinger, chirurg w armii austriackiej, udokumentował najslynniejszy przypadek w Medwedji, wiosce na południe od Belgradu, gdzie wampiry stały się niemal epidemią. „Hajduk Jowiza” na przykład donosi władzom, „że jego córka imieniem Stanoica położyła się spać piętnaście dni temu, cała i zdrowa, jednak około północy obudziła się, krzycząc, wstrząsana dreszczami i przestraszona, mówiła, że dusił ją syn Hajduka, który nie żyje od dziewięciu tygodni, a wreszcie trzeciego dnia po tym zdarzeniu zmarła”. Takie i inne historie zapisane są w wiedeńskich archiwach i w wspaniałych zbiorach tekstów Klausa Hambergera (*Mortuus non mordet*, 1991) i Dietera Sturma/Klausa Völkerja (*Von denen Vampiren und Menschengaugern*, 1988).

teries to dispose of their walking dead following the classical method: stakes, beheading and burning.

In 1732 the Austrian army surgeon John Flückinger documented the most famous case of Medvedja, a village south of Belgrade, where vampires became almost an epidemic. The “Heiduck Jowiza”, for instance, reports to the authorities “that his daughter by the name of Stano(ica) went to bed 15 days ago, being fresh and healthy, however, around midnight she woke up screaming, shivering and frightened, saying that she had been throttled by a Heyduck’s son who had been dead for nine weeks, after which event she finally died on the third day.” This story and others can be found in Viennese archives and in the excellent text readers by Klaus Hamberger (*Mortuus non mordet*, 1991) and Dieter Sturm/Klaus Völker (*Von denen Vampiren und Menschengaugern*, 1988), respectively.

At the time, Serbia obviously was a sort of (colonized) Empire of the Evil for the imperial center in Vienna. And much as in cases of “possession” by “evil spirits” in Africa, what appears in the vampire belief are precarious social dynamics rather than the hereafter. The Hungarian historian Gábor Klaniczay suggests a certain contempo-

W tamtym czasie Serbia stanowiła oczywiście dla cesarskiego ośrodka w Wiedniu swego rodzaju (skolonizowane) Imperium Zła. Podobnie jak w przypadkach „opętania przez złe duchy” w Afryce, w wierze w wampiry przejawia się raczej napięta dynamika społeczna niż zaświaty. Węgierski historyk Gábor Klaniczay sugeruje podłoże, z którego „wyrośli” serbscy nieumarli. Było to według niego następstwo wojen tureckich, konflikt religijny między ówczesnym islamem, katolicyzmem i prawosławiem, swego rodzaju wojna kulturowa między „wyzwolonymi” Słowianami a ich nową austriacką władzą. Wampiry jako kozły ofiarne, których celem było wyjaśnić niewyjaśnione, na pewien czas zastąpiły czary, wypłenione przez wczesne Oświecenie.

Folklor związany ze zmarłymi, którzy powracają, by nawiedzać żalobników i czasami pić ich krew, żyje od czasów starożytności, szczególnie w Europie Południowej i Północnej. Jeszcze w 1886 roku litewski właściciel ziemski Robert von Gostowski odkopał ciało swego zmarłego ojca, aby wypełnić jego ostatnią wolę, i rzucił odciętą głowę nieboszczyka w krzaki rosnące wokół cmentarza. Ze względu na „brak zrozumienia przez niego swojej winy”

rary substrate from which the Serbian undead “grew”: the aftermath of the Turkish wars, i.e. the religious conflict between Islam, Catholic and Orthodox churches at the time, a kind of culture war between “liberated” Slavs and their new Austrian management, and last but not least, unrecognized epidemics, as it was noted already by Gerard Van Swieten, personal physician to Maria Theresa. In their scapegoat function to explain the unexplained, the vampires for a while replaced Witchcraft, which had already been banned by early Enlightenment.

The folklore of the dead who return to haunt the bereaved and occasionally drink their blood has not died out since Antiquity, particularly in South Eastern and Northern Europe. As late as in 1886, the Lithuanian landowner Robert von Gostovski dug out his deceased father in order to fulfill the latter's last will and threw his severed head into the bushes surrounding the graveyard. The court sentenced the son “due to lack of understanding of his guilt” not for desecration, but only for “mischief”. The last reported case of vampire craze in a Romanian village, however, dates from as recently as 2004 (see Independent, 28 October 2007).

sąd nie skazał syna za zbezczeszczenie grobu, a jedynie za „wybryk”. Ostatni odnotowany przypadek wampirycznej histerii miał miejsce w rumuńskiej wiosce w 2004 roku (patrz „Independent”, 28 października 2007).

Również wampiryzm dla rozrywki bywa śmiertelnie poważny. W grudniu 1996 roku grupa amerykańskich nastolatków została oskarżona o morderstwo, ponieważ w trakcie zabawy w odgrywanie ról nadziali swoich rodziców na pal. Sprawa trafiła do gazet, lecz ani fani, ani wampirolodzy nie dają się łatwo zniechęcić. Wciąż odwiedzają Dracula’s Homepage (prowadzoną przez Elizabeth Miller, ekspertkę w zakresie twórczości Stokera) i wiele innych stron w Internecie, takich jak społecznościowy Vampire Club; oglądają Czystą krew i Pamiętniki wampirów.

[...]
Urodzony w 1847 roku Bram Stoker przyjaźnił się w dzieciństwie z Oscarem Wilde’em i rywalizował z nim o względy przyszłej pani Stoker. Był również człowiekiem „bez twarzy w lustrze”, jak nazywa go w wampirycznym stylu jego biografka Barbara Belford. Stoker był utalentowany, ale raczej niewyróżniający się i nowy niż przyjęty lub pożądany w kulturalnych kręgach Lon-

But also as a leisure activity vampirism is sometimes dead serious: in December 1996 a bunch of U.S. teenagers were accused of murder because they had impaled their parents during a role-play. The case went through the press, but neither fans nor vampirologists are easy to put off: they keep visiting Dracula’s Homepage (operated by the Stoker expert Elizabeth Miller) and many others like the social network Vampire Club; they watch True Blood and Vampire Diaries.

[...]

The 1847-born Bram Stoker was a childhood friend of Oscar Wilde and his rival when it came to the future Mrs. Stoker. He was also a man “without a face in the mirror”, as his biographer, Barbara Belford, puts it in a vampiristic way: Stoker was talented, mediocre, a newcomer rather tolerated than accepted or wanted by the cultural scene of London. In 1876 namely, the young civil servant and amateur theater critic met the man of his life, whose manager he would stay until death: Henry Irving, one of the great actors of fin-de-siècle Britain, who mesmerized the crowds as Hamlet or Mephisto. He was the one who made Stoker disregard his own literary ambitions by

dynu. W 1876 roku młody urzędnik państwowy i amator-ski krytyk teatralny spotkał człowieka swojego życia, którego sekretarzem pozostać miał do śmierci. Był to Henry Irving, jeden z największych aktorów w Wielkiej Brytanii okresu fin de siècle, który hipnotyzował tłumy jako Hamlet czy Mefisto. To on spowodował, że Stoker porzucił własne ambicje literackie i wysysał z niego pracę i usługi. Tu prawdopodobnie kryje się jeden z niezliczonych elementów biograficznych Draculi, w kontekście konfrontacji wielkiego złooczyńcy z drobnym urzędnikiem nazwiskiem Harker.

[...]

Nie ma wątpliwości, że demoniczny hrabia Stokera odegrał ważną rolę w historii – stał się modelem, o którym pisało i którym zajmowało się dogłębnie wielu autorów akademickich i amatorów. Jego pierwowzorem mógł być okrutny włoski książę Wład III Dracula (1431-1476), chrześcijański władca zagorzale walczący z Turkami, który szybko zdobył przydomek epeș (Palownik) ze względu na zwyczaj nabijania na pal swoich przeciwników – jeńców wojennych, transylwańskich kupców i zbuntowanych szlachciców, w liczbie rzekomo dziesiątków tysięcy – którzy umierali w strasznych męczarniach.

sucking his labour and services out of him. Here probably lies one of the few biographical components of the Dracula novel, as far as it is about the confrontation of a great villain with a small office clerk by the name of Harker.

[...]

However, it is undisputed that Stoker's demonic vampire count had a great historic role-model about whom many academic and amateur authors have written and speculated extensively: the cruel Wallachian prince Vlad III Dracula (1431-76), a fierce Christian warrior against the Turks, who soon received his nickname Tsepesh ("the Impaler") because he had the cruel hobby of putting his opponents – prisoners of war, Transylvanian merchants and rebellious nobles, tens of thousands allegedly – on stakes where they died painfully. Contemporary pamphlets show him at a banquet, surrounded by almost a forest of impaled people. For the Romanians, nevertheless, he remains one of the great heroes of their cultural memory; the Communist dictator Nicolae Ceaușescu, for instance, had a monument built for Dracula in the ancient capital city of Tirgoviste on the occasion of the 500th anniversary of his death in 1976.

Współczesne pamflety przedstawiają go na przyjęciu w otoczeniu lasu nabitych na pal ludzi. W kulturze Rumunów pozostaje on jednak jednym z największych bohaterów, w 1976 roku komunistyczny dyktator Nicolae Ceaușescu kazał zbudować pomnik w starożytnym mieście Târgoviște z okazji pięćsetnej rocznicy śmierci Draculi.

Uznaje się powszechnie, że Wład był krwiożerczym władcą reprezentującym makiaweliczną koncepcję *raison d'état*, nie pojawiają się jednak przesłanki, że został wampirem lub nieumarłym, zwłaszcza po tym, jak go zamordowano. Dla Stokera pierwszy przydomek władcy posłużył zapewne jako powiązanie semantyczne między historyczną postacią masowego mordercy a wampiryzmem. W języku rumuńskim „*dracula*” oznacza „smoka”, ale także „diabła”, a w niemieckim źródle ludowym z XIX wieku słowo to stosowane jest również w odniesieniu do zmarłych pijących krew. Stoker mógł się o tym dowiedzieć od Maxa Müllera, pochodzącego z Niemiec profesora Oxfordu i badacza mitologii, który czasami odwiedzał jego Lyceum Theatre w Londynie. To wersja bardziej prawdopodobna niż rozpowszechnione pogłoski, że informatorem był Ármín Vámbéry, węgierski podróżnik po kra-

It is common sense that Vlad was a bloodthirsty leader with a Machiavellian *raison d'état*, though there is no indication that he was a vampire or undead, particularly after his own assassination. For Stoker, the ruler's first nickname probably served as a semantic link between the historic mass murderer and vampirism: „*Dracula*” means “dragon” in Romanian, but also “devil”, and in a German folklore source from the 19th century, the D-word is also used for the blood-drinking dead. Stoker maybe learned about this from the German-born Oxford professor Max Müller, a specialist in mythology, who was sometimes a visitor at his Lyceum Theatre in London. This is a more likely version than the frequent rumors that the Hungarian Orient traveler Ármín Vámbéry, British spy in Central Asia and professor at the University of Budapest, was the informant (although he is indeed mentioned in the novel).

Regardless, Stoker has proven to be a world champion in the cut-and-paste combination of travel literature and popular science. He was a sort of Irish Karl May, since he had never seen the locations in Eastern Europe, which he would describe in his novel, with his own eyes. Under the impression of Transylvanian travelogues he changed the

jach Orientu, brytyjski szpieg w Azji Środkowej i profesor na uniwersytecie w Budapeszcie (choć rzeczywiście jest on wzmiankowany w powieści).

Stoker udowodnił jednak, że jest mistrzem świata w łączeniu literatury podróżniczej i popularnonaukowej, w stylu „kopiuj-wklej”. Był swego rodzaju irlandzkim Karolem Mayem, ponieważ nigdy nie widział na własne oczy środkowoeuropejskich regionów, które opisywał. Pod wpływem relacji z podróży po Transylwanii zmienił główne miejsce akcji powieści — które pierwotnie miało znajdować się w Styrii, prowincji w południowo-wschodniej Austrii.

Koniec końców, Dracula okazał się niezawodnym przepisem na sukces, który nastąpił jednak dopiero po śmierci Stokera. Bestsellerowa dramatyzowana wersja Draculi została szybko wyeksportowana z Londynu na nowojorski Broadway, gdzie tytułową rolę zagrał nieznanym aktor o silnym węgierskim akcencie. Był to Bela Lugosi, który w filmowej wersji Toda Browninga z 1931 roku uczynił znak firmowy z czarnej peleryny, a potem został w niej pochowany. Od tamtej pory biznes kłusania i palowania coraz bardziej odsuwał się od komentarzy tekstowych w stronę kinematografii, zwłaszcza po legendarnym Nosferatu

main setting of his novel; his original plans were to involve Styria, the province in South Eastern Austria where Sheridan LeFanu's famous Lesbian vampire tale Carmilla (1872)

is set.

All in all, Dracula is a clever recipe for success, the full flavor of which was only to be felt after Stoker's death.

A best-selling dramatized version of Dracula in London was exported promptly to New York's Broadway, where an unknown actor took over the title part with a heavy Hungarian accent: Bela Lugosi, the man who in Tod Browning's film version of 1931 made the black cape finally a trademark and was buried in it himself. Ever since, the biting and impaling business has moved more and more from textual to cinematographic cemeteries in the aftermath of F.W. Murnau's legendary Nosferatu film from 1922 — a German rip-off that led to a copyright lawsuit with Stoker's widow.

In any disguise, the vampire is not only an attractive villain, but also a willing victim. The reflection-free monster stands ready to absorb almost every interpretation into itself, as the German literary scholar Hans Richard Brittnacher has shown:

FW. Murnaua z 1922 roku — niemieckim plagiacie, z powodu którego wdowa po Stokerze wytoczyła sprawę w sądzie.

W każdym przebraniu wampir to nie tylko atrakcyjny złoczyńca, ale także chętna ofiara. Pozbawiony odbicia potwór gotowy jest wchłonąć niemal każdą interpretację, co wykazał niemiecki znawca literatury Hans Richard Brittnacher:

„Wampir pojawia się czasami jako symbol pozbawionej praw, mściwej arystokracji, a czasami jako symbol feminizmu, bywa reprezentacją rozbuchanego donjuanizmu, niekiedy identyfikowany jest ze stalinizmem, innym razem z reżimem Franco, a jeszcze kiedy indziej z jezuitami, później łączy się z biurokracją, chorobami wenerycznymi lub lękiem przed nowymi odkryciami nauki, takimi jak hipnoza i magnetyzm, które znajdują odbicie w obrazie wampira. Właśnie ta jego elastyczność uniemożliwia prostą interpretację” (Ästhetik des Horrors, 1991).

Wampir stanowi tym samym idealne przedstawienie każdego wroga rasy ludzkiej, a nawet może być obiektem, z którym skrycie się identyfikujemy. Jako towar w symbolicznym handlu w ramach glo-

“The vampire appears sometimes as the emblem of a disenfranchised and vengeful aristocracy, sometimes as the symbol of femininity, sometimes as that of an excessive Don-Juanism, at times it is identified with Stalinism, at others with the Franco regime and at still others with the Jesuits, then again it is bureaucracy, venereal disease or the fear of newer scientific discoveries such as hypnosis and magnetism which find their likeness in the image of the vampire. Precisely this elasticity prohibits a simple interpretation” (Aesthetics of Horror, 1991).

The vampire thus provides a perfect image for every enemy of the human race and even for closet identification. As a merchandise of symbolic trade in globalized cultures, s/he can be used equally to point at the shadowy existence of women in a patriarchal society, to serve as a propagandistic Western stereotype of the Balkans (see Tomislav Longinović, Vampires Like Us, 2002), or to sell cereal to kids. Because of this complexity, the bloodsucker has helped founding a whole thriving “academic (interpretation) industry”, as Ken Gelder stresses in Reading the Vampire (1995).

balnych kultur może zostać wykorzystany zarówno do podkreślenia niejasnej pozycji kobiet w patriarchalnym społeczeństwie, jak i do przedstawienia propagandowych zachodnich stereotypów na temat Balkanów (patrz Tomislav Longinović, *Vampires Like Us*, 2002) lub sprzedaży platków śniadaniowych dla dzieci. Z powodu tej złożoności krwiopijca pomógł stworzyć cały kwitnący „przemysł interpretacji akademickich”, jak podkreśla to Ken Gelder w *Reading the Vampire* (1995).

Dla Brama Stokera i jego brytyjskich współczesnych pod koniec XIX wieku wampir oznaczał przede wszystkim jedno – możliwość mówienia o seksualnych i innych tabu w ukryty sposób. Charakterystyczna jest scena, gdy Dracula zostaje przyłapany w sypialni Miny in flagrante. „Lewą ręką trzymał obie dłonie pani Harker i odciągał jej ręce, tak że były całkiem wyprostowane; prawą chwycił ją z tyłu za szyję i przycisnął jej twarz do swej piersi. Jej biała nocna koszula była poplamiona krwią; strużka sphywała także po torsie mężczyzny, wylaniającym się z rozerwanej na piersiach koszuli”. Brutalne wiktoriańskie fantazje o fellatio czy odwrócenie karmienia piersią?

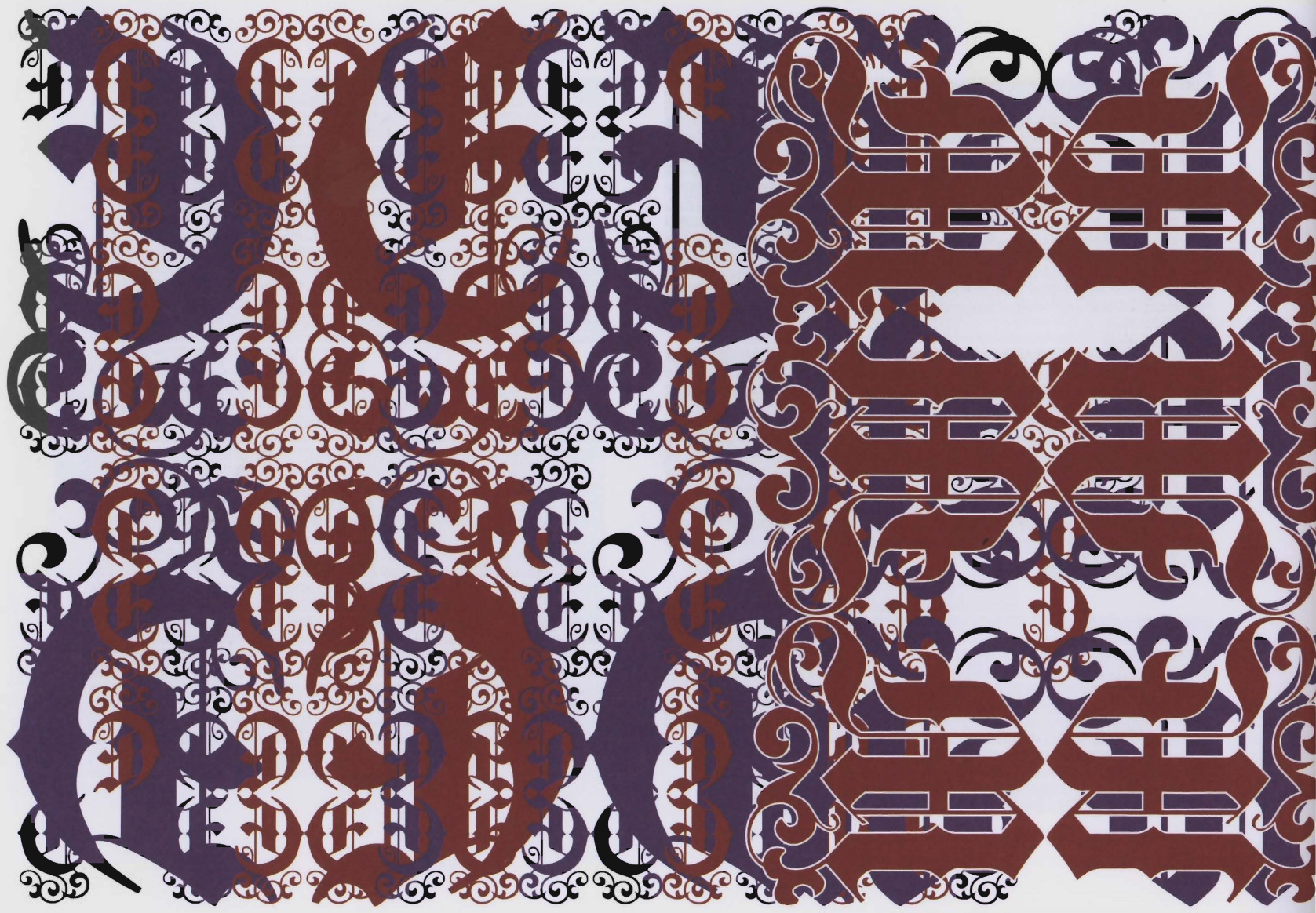
For Bram Stoker and his British contemporaries in the late 1800s, the vampire particularly made one thing possible: to speak about sexual and other taboos in disguise. Symptomatic is the scene where Dracula in the bedroom of Mina Harker is caught in flagrante, “his right clutching her neck and pressed it with his face to his chest. Her night shirt was spattered with blood, and blood flowed like a fine thread on the bare chest of the man”. Violent Victorian fellatio fantasies, or the reversal of breast-feeding?

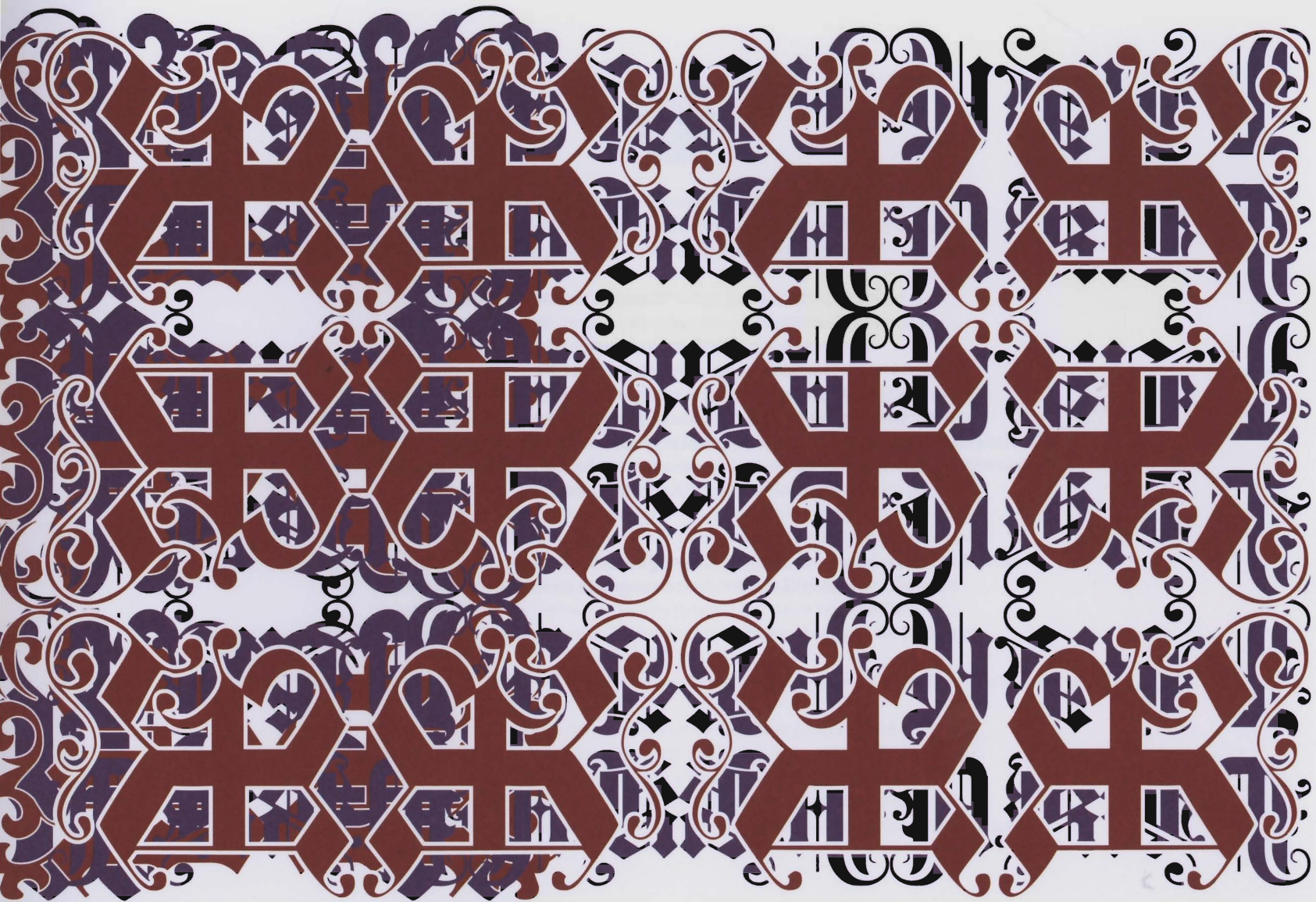
So is it that what’s so fascinating about vampires? The anthropologist Norinne Dresser has written a whole book entitled *American Vampires dedicated to popular culture and the human love for the blood-sucking undead*. Her answer why Dracula has become the mythical success story of the Millennium especially in the United States is that he is the all-American guy avant la lettre:

“**T**he three major attractions of the vampire are totally compatible with American ideals of power, sex, and immortality. [...] It appears that American vampires are perfectly suited to this culture. They reflect those values which many Americans hold dear. They like to succeed. And they always get the girl.”

Cóż więc jest tak fascynującego w wampirach? Antropolog Norinne Dresser napisała całą książkę zatytułowaną *American Vampires*, dedykowaną popkulturze i ludzkiej miłości do krwiopijczych nieumarłych. Jej odpowiedź na pytanie o to, dlaczego Dracula zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych osiągnął tak niezrównany sukces, brzmi, że jest on wszechamerykańskim facetem *avant la lettre*:

„Trzy główne aspekty atrakcyjności wampira są w pełni zgodne z amerykańskimi ideałami władzy, seksu i nieśmiertelności. [...] Wydaje się, że amerykańskie wampiry są idealnie przystosowane do tej kultury. Odzwierciedlają twarzości wyznawane przez wielu Amerykanów. Lubią odnosić sukcesy. I zawsze zdobywają dziewczynę”.







DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY / GENERAL AND ARTISTIC DIRECTOR **Grzegorz Jarzyna**
ZASTĘPCA DYREKTORA NACZELNEGO / DEPUTY GENERAL DIRECTOR **Tomasz Janowski**
ZASTĘPCA DYREKTORA ARTYSTYCZNEGO / DEPUTY ARTISTIC DIRECTOR **Agnieszka Tuszyńska**

GŁÓWNA KSIĘGOWA / CHIEF ACCOUNTANT **Wanda Dorant-Podgórska**
KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ / ARTISTIC WORK COORDINATION **Małgorzata Mazur**
PUBLIC RELATIONS **Justyna Stoczyńska**
PRACOWNIA WIDEO / VIDEO **Ewa Łuczak**
KIEROWNIK TECHNICZNY / TECHNICAL MANAGER **Andrzej Łastowski**
ASYSTENTKA KIEROWNIKA PRODUKCJI / PRODUCTION ASSISTANT **Agata Balcerzak**
ORGANIZACJA WIDOWNI / BOX OFFICE **Justyna Matyjaśkiewicz, Beata Zaborek-Sroka**
KIEROWNIK ADMINISTRACYJNY / ADMINISTRATION MANAGER **Sebastian Pomirski-Ciura**
ARCHIWUM / ARCHIVES **Anna Rochowska**

REDAKCJA PROGRAMU / EDITED BY **Agnieszka Tuszyńska**
PROJEKT GRAFICZNY / LAYOUT **Grzegorz Laszuk^{K+S}**

TEATR
NARO-
DOWY

DYREKTOR NACZELNY / GENERAL DIRECTOR **Krzysztof Torończyk**

DYREKTOR ARTYSTYCZNY / ARTISTIC DIRECTOR **Jan Englert**

DYREKTOR TECHNICZNY / TECHNICAL DIRECTOR **Mirosław Łysik**

GLÓWNY BRYGADIER SCENY / HEAD OF STAGE **Lech Orzechowski**

GLÓWNY OŚWIETLENIOWIEC / HEAD OF LIGHTING **Zbigniew Szulim**

GLÓWNY AKUSTYK / HEAD OF SOUND **Mariusz Maszewski**

KIEROWNIK ZESPOŁU REKWIZYTORÓW / PROPS SUPERVISOR **Zbigniew Fortuna**

KIEROWNIK ZESPOŁU PRACOWNI DEKORACJI / SET DESIGN SUPERVISOR **Michał Roszkiewicz**

KIEROWNIK ZESPOŁU PRACOWNI KOSTIUMÓW / COSTUME SUPERVISOR **Anita Trzaskowska**

GLÓWNY SPECJALISTA ZESPOŁU OBSŁUGI URZĄDZEŃ SCENICZNYCH / STAGE OPERATIONS SUPERVISOR **Wojciech Hulewicz**

KIEROWNIK PRACOWNI MECHANICZNO-ŚLUSARSKIEJ / MECHANICAL WORKS SUPERVISOR **Edmund Kwiatkowski**

KIEROWNIK PRACOWNI STOLARSKIEJ / MASTER CARPENTER **Grzegorz Jończyk**

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ / FEMALE TAILORING SUPERVISOR **Anna Urbańska**

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ / MALE TAILORING SUPERVISOR **Roman Żbikowski**

KIEROWNIK PRACOWNI MODELATORSKO-MALARSKIEJ / PROPS AND PAINTING SUPERVISOR **Marek Laudański**

KIEROWNIK ZESPOŁU TAPICERSKIEGO / UPHOLSTERY SUPERVISOR **Waldemar Głowala**

KIEROWNIK ZESPOŁU CHARAKTERYZATORÓW / MAKE-UP SUPERVISOR **Leszek Galian**

KIEROWNIK ZESPOŁU GARDEROBIANYCH / WARDROBE SUPERVISOR **Agnieszka Chojnowska**

ZASTĘPCA DYREKTORA ARTYSTYCZNEGO – KIEROWNIK LITERACKI / DEPUTY ARTISTIC DIRECTOR – LITERARY MANAGER **Tomasz Kubikowski**

KIEROWNIK MUZYCZNY / MUSIC MANAGER **Mirosław Jastrzębski**

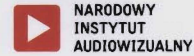
KIEROWNIK DZIAŁU LITERACKIEGO / LITERATURE DEPARTMENT MANAGER **Paweł Płoski**

KIEROWNIK DZIAŁU PROMOCJI / HEAD OF MARKETING **Anna Pękala**

KIEROWNIK IMPRESARIATU / TOUR MANAGER **Adriana Lewandowska**

KIEROWNIK DZIAŁU ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ / ARTISTIC WORK COORDINATION **Barbara Rusznica**

KOPRODUKCJA / CO-PRODUCTION



BARBICAN, LONDON

DUBLIN THEATRE
FESTIVAL

PRINCIPAL PARTNER BENDIGO AND ADELAIDE BANK

ADELAIDE FESTIVAL



PARTNER

Instytut Adama Mickiewicza
CULTURE.pl



PATRONAT MEDIALNY / MEDIA PATRONS



TR
WARSZAWA

TEATR
NARO-
DOWY

— N —
NOSFERATU