

MAŁGORZATA SOKALSKA
Uniwersytet Jagielloński

Inkarnacje lorda Rutvena. Adaptacje i transformacje mitu wampirycznego

Popularność postaci wampirów we współczesnej kulturze, zwłaszcza popularnej, nie ulega wątpliwości, co przelożyło się na wzmożone zainteresowanie badaczy mitem wampirycznym¹. Jeśli o nośności i sile rozwojowej mitu, tematu literackiego decyduje jego zdolność adaptacji, reagowania na zmieniającą się rzeczywistość i odradzania się w postaci odmiennej, ale pozwalającej rozpoznać pierwotny kontur, to wampir okazuje się jednym z najbardziej produktywnych wytworów ludzkiej wyobraźni, pozostając przy tym w bliskich związkach z rzeczywistością pozaliteracką, a nawet pozakulturową. Przykładowo popularność pierwszych filmów o wampirach powiązać można z wielkim kryzysem lat 30. XX wieku (wampir stanowi upostaciowanie skrywanych lęków, jest uosobieniem ukrytych źródeł frustracji); realia zimnej wojny, ustawiczny lęk przed inwazją, sabotażem i dywersją szerzoną przez wysłanników wrogiego mocarstwa spowodował, iż tematyka wampiryczna cieszyła się niesłabnącą popularnością również po II wojnie światowej; z kolei w latach 90. ubiegłego stulecia ekranizacja *Draculi* Francisa Forda Coppoli przypomina o widmie AIDS, śmiertelnej choroby roznoszonej przez kontakt z krwią zakażonego. Wydaje się, że zdolność do mimikry kulturowo-obyczajowej jest względnie stałą cechą współczesnego wampira. Czy jednak było tak zawsze? Zwrócenie się ku wcześniejszym przykładom

¹ M.in. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008 (wyd. pierwsze: Gdańsk 2002); B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej: na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’a, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Wyd. UG, Gdańsk 2002; A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wyd. UW, Wrocław 2008.

pozwole w układzie zamkniętym zanalizować zjawisko zbieżności między kreacjami wampirycznymi a towarzyszącymi im powstaniu okolicznościami kulturowymi, również o czysto literackim charakterze.

Tekstem, od którego rozpoczynają się na poważnie literackie losy wampira, jest opowiadanie, którego autorem był włoskiego pochodzenia lekarz John Polidori, uczestnik słynnego spotkania w willi Diodati, podczas którego narodziło się monstrum doktora Frankenstein'a oraz właśnie wampir. Wcześniejsze realizacje motywów wampirycznych dość mocno zakorzenione były w wyobraźni ludowej bądź też starożytnych przekazach², więc czyn Polidoriego, który wprowadził wampira do przestrzeni współczesnej, sam w sobie obrazuje mechanizm adaptacji kulturowej. Z czysto literackiego punktu widzenia można *Wampira* zaklasyfikować do średnio udanych przedsięwzięć artystycznych. Zbyt dużo jest rozsianych po tekście sygnałów sugerujących kierunek rozwoju akcji, narracji momentami brakuje płynności, nie radzi sobie ona zwłaszcza z oddaniem dialogów, a możliwości tkwiących w greckim kolorycie lokalnym niemal nie wykorzystano. Jednocześnie jednak historyczne pierwszeństwo tego opowiadania przed innymi, słynniejszymi i literacko lepszymi realizacjami mitu wampirycznego każe przyjrzeć mu się bliżej w poszukiwaniu jego faktycznych wartości.

W opowiadaniu Polidoriego wciąż obecne są pierwiastki pierwotne, charakterystyczne dla kształtującego się dopiero wizerunku wampira, silnie inspirowanego demonologią starożytną, grecką (główny bohater Aubrey³ udaje się w podróż do Grecji, a poznana tam dziewczyna o imieniu Janthe opowiada mu pełną grozy lokalną legendę o wampirach). Jednocześnie jednak w opowiadaniu pojawiają się innowacje polegające na: osadzeniu akcji w szeroko pojętej współczesności, w Londynie (miejscu bliskim pierwszym odbiorcom tekstu), odwołaniach do wciąż modnego gotycyzmu czy przede wszystkim nadaniu postaci tytułowej opowiadania, lordowi Rutwenowi, cech wyraźnie wzorowanych na G.G. Byronie⁴. Jako „pierwszy wampir działający jawnie,

² Jak choćby *Narzęczona z Koryntu* J.W. Goethego adaptująca starożytną opowieść o Philinion i Machatesie, przekazaną przez Flegona z Tralles.

³ Pisownię imion poszczególnych bohaterów, lekko modyfikowanych w poszczególnych adaptacjach, podaję zawsze w formie właściwej dla cytowanego źródła.

⁴ Stylizacja ta szczególnie czytelna była w okresie powstania opowiadania, gdy opinię publiczną szokowały powszechnie komentowane postęпки Byrona, zwłaszcza jego krótki acz burzliwy związek z lady Caroline Lamb, którego efektem było powstanie powieści zatytułowanej *Glenarvon*. W powieści napisanej przez żądną zemsty kobietę w dość przejrzysty sposób jako Clarence de Ruthven lord Glenarvon sportretowany został Byron. Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu...*, s. 125. Związkiem Byrona z narodzinami mitu wampirycznego, jak również

na salonach, w świetle dziennym”⁵, bohater Polidoriego łączy pierwiastki wielu wcześniejszych realizacji i wytycza kierunek, w jakim zmierzać będą kolejne adaptacje motywu wampira w literaturze 2. połowy XIX wieku (jak *Carmilla* Josepha Sheridana le Fanu czy *Dracula* Brama Stokera).

Z uwagi na przekształcenia, jakim ulega opowieść Polidoriego, przyjrzeć się należy takim aspektom kreacji wampira jak jego pochodzenie, zdolność regeneracji oraz oddziaływanie na otoczenie. O pochodzeniu Rutvena właściwie nie wiadomo nic, poza wspomnianą grecką legendą, która każe utożsamić go z lokalnym wampirem. W toku opowiadania jesteśmy natomiast świadkami cudownego zmartwychwstania bohatera, który – czując zbliżającą się śmierć – prosi towarzysza podróży, by wyniósł go z ciemnej jaskini. Wampir nie boi się słońca ani go nie unika⁶, ale do jego zmartwychwstania potrzebny jest lunarny rytuał, co symbolicznie wiąże go z siłami nocnymi, ciemnością i złem. Istotne wydają się również bełkotane w gorączce urywki zdań i zaklęcia: „czarna melancholia – nowa siła życia”, „Zniszczenie... moja zdobycz... Gość o północy, zrodzony z trupa... mroczna strona natury...”⁷. Wampir zna tajemnicze formuły, jego powrót ze świata umarłych jest wynikiem działania jakiegoś rodzaju magii, a wampiryczna egzystencja jest antytezą tradycyjnie pojmowanej ludzkiej witalności („czarna melancholia”).

W relacjach Rutvena z otoczeniem zwraca uwagę przede wszystkim stosunek do kobiet oraz do Aubreya. Wampir sieje zgorznienie, upaja się nieprawością i poszukuje zgnilizny moralnej⁸, młode i niedoświadczone dziewczęta uwodzi (jak pewną Włoszkę oraz Alicję, siostrę głównego bohatera), starsze deprawuje, doprowadzając do tego, że tracą zahamowania obyczajowo-

dziejami transformacji opowiadania (w tym omawianym w niniejszym artykule melodramatem) zajmuje się M. Coghen w studium *Lord Byron and the Metamorphoses of Polidori's „Vampyre”*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2011, vol. 6, s. 29–40.

⁵ A. Gemra, *Od gotycyzmu...*, s. 127.

⁶ Jednoznaczne powiązanie wampira z ciemnością oraz symboliczna śmierć w promieniach słonecznych są właściwie reinterpretacją wizualną, związaną przede wszystkim z rozwojem kina (ekranowy wampir umiera w promieniach słońca już w *Nosferatu* F.W. Murnaua). Jeszcze Drakula Stokera nie był nadwrażliwy na promienie słoneczne, choć oczywiście nie przepadał za nimi.

⁷ J.W. Polidori, *Wampir*, przeł. M. Pawlina, w: M. Janion, *Wampir...*, s. 252.

⁸ „(...) lord wyszukiwał z upodobaniem miejsca deprawacji. Jego zainteresowania krążyły wokół gier hazardowych (...)”. „Rzekomy dżentelmen dysponował osobliwą sugestywną siłą i za jej pomocą budził u tych, którzy mu zaufali, pierwotne instynkty, wywoływał prostackie odczucia i złowrogie myśli, a to, co dobre w naturze ludzkiej, obracał w zło”. J.W. Polidori, *Wampir...*, s. 247, 248.

-seksualne⁹. Również Janthe, opowiadając legendę o wampirze, podkreśla, że cechuje go pożądlivość w stosunku do płci pięknej oraz że raz do roku musi „odnowić swoje siły witalne krwią niewinnej dziewczyny”¹⁰. Sposób postępowania lorda z kobietami pozwala wręcz snuć domysły na temat jego mizoginizmu¹¹, w tej zaś perspektywie jedynym prawdziwym obiektem jego zainteresowania okazuje się Aubrey¹² (i Janthe, i Alicja stają się ofiarami wampira ze względu na młodość, nie zaś z uwagi na szczególne upodobanie, jakie Rutwen znajdowałby w ich kobiecości).

Miarą właściwą do tego, by określić ogrom popularności *Wampira* Polidorigo wydaje się przede wszystkim kryterium ilości adaptacji, jakim opowiadanie zostało poddane. Interesujące wydaje się tu zwłaszcza zjawisko przekształceń tekstu w zetknięciu z nowymi mediami (przekaz multimedialny w przypadku spektaklu teatralnego), nowymi gatunkami (odejście od prozy epickiej) i wreszcie skierowanie do nowego typu odbiorców – grupy znacznie szerszej i bardziej zróżnicowanej niż w przypadku czytelników tekstu oryginalnego. Poszukiwacze wrażeń, bezpiecznej grozy i schematycznej pogadanki umoralniającej o triumfie dobra nad złem po raz pierwszy 13 czerwca 1820 roku w teatrze Porte-Saint-Martin mieli okazję obejrzeć melodramat¹³ *Le Vampire* stworzony przez spółkę autorską – Pierre François

⁹ Damy, które obdarzał w Londynie swoją uwagą Ruthwen, „od czasu jego wyjazdu nie tylko straciły swój zewnętrzny urok, lecz oddawały się ponadto rozwiązłemu trybowi życia, co doprowadziło już do wielu towarzyskich skandali”. Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 249.

¹¹ Teza ta wiąże się poniekąd z interpretacją wskazującą na ukryty wątek homoseksualny (co oczywiście w największym stopniu wynika z utożsamianiem Rutwena z Byronem).

¹² Relacja pomiędzy dwoma mężczyznami: starszym, doświadczonym i zdeprawowanym, który za nic ma konwencje społeczne i obyczajowe oraz młodym, wchodzącym dopiero w świat i poszukującym własnej w nim drogi, który może ulec zgubnemu wpływowi mentora, przypomina układ wykorzystany jako punkt wyjścia w *Portrecie Doriany Graya* O. Wilde’a. Rys demoniczny i wampiryczny byłby ciekawym uzupełnieniem charakterystyki lorda Henry’ego Wottona (choć wampiryzm rozumieć tu należy metaforycznie, jako żerowanie na otoczeniu i czerpanie z niego sił – w sensie czysto przenośnym).

¹³ Melodramat, czyli sztuka opowiadająca „o walce słabego z silnym, ucieleśniających odpowiednio sprawiedliwość i niesprawiedliwość, uzbrojonych w nieskazitelność lub perfidie, rywalizujących ze sobą (niekiedy) w kręgu rodzinnym. Akcja i inscenizacja mnożą efekty służące wywołaniu u odbiorców klimatu zbiorowej histerii, ułatwionej przez ich uprzedni współdział, szczególnie gdy sytuacja historyczna rozwija w nich poczucie niewinności i krzywdy”. J. Goimard, *Le mélo, de l’image au concept in Le mélodrame*, „Europe” 1987, vol. 65, nr 703–704, s. 101–108 cyt. za: Z. Przychodniak, *W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza*, w: D. Ratajczak, red., *Dramat i teatr romantyczny*, t. 1, Wyd. Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 313.

Adolphe Carmouche, Achilles de Jouffroy i Charles Nodier. Popularność sfabrykowanego przez nich melodramatu spowodowała błyskawiczne powstanie tłumaczeń, które zaadaptowały to dzieło na kolejne języki narodowe. Mniej więcej po dwóch miesiącach od francuskiej premiery angielską przeróbkę stworzył James Robinson Planché, określając ją mianem dwuaktowej melodramy romantycznej (*The Vampire, or The Bride of the Isles*¹⁴). W marcu 1821 roku Niemcom zaprezentowano adaptację dokonaną przez Heinricha Ludwiga Rittera zatytułowaną *Der Vampyr oder Die Todten-Braut*, która następnie zainspirowała Wilhelma Augusta Wohlbrücka do stworzenia libretta romantycznej opery *Der Vampyr* z muzyką Heinricha Marschnera (premiera 29 marca 1828 r. w Lipsku). W kwietniu 1821 roku *Wampira* objawił w Warszawie Bonawentura Kudlicz¹⁵. Już w listopadzie tego samego roku widzowie w Wilnie mieli okazję obejrzyć przerażającego w roli tytułowej Ignacego Werowskiego oraz Józefę Ledóchowską jako jego niedoszłą ofiarę. W tym samym niemal czasie w oparach strachu utonął Lwów (26 października 1821) oraz Kraków (13 grudnia 1821)¹⁶. Łatwo zauważyć, iż od momentu przekształcenia w melodramat, kariera *Wampira* nabiera intensywnych rumieńców. Wypada w związku z tym zadać pytanie o zakres przekształceń, jakim poddane zostało opowiadanie, by w formule melodramatycznej rozślawić oderwaną od kontekstu oryginalnego fabułę.

Z racji liczebności widowni teatralnej, większej atrakcyjności widowiska teatralnego¹⁷, szybszego obiegu artystycznego (tłumaczenia, występy gościnne,

¹⁴ Zob. L. Goehr, D. Herwitz, red., *The Don Giovanni Moment. Essays on a Legacy of an Opera*, Columbia University Press, New York, Chichester 2006, s. 80. Już wówczas nastąpiło zbliżenie mitu wampirycznego do mitu donjuanowskiego, do której to myśli wypadnie powrócić w dalszych uwagach.

¹⁵ [Carmouche P.F.A., Jouffroy A; Nodier C.], *Upior: melodrama w 3ch aktach z prologiem; z francuskiego tłómaczona przez B. Kudlicza. Grana pierwszy raz na Teatrze Narodowym Warszawskim dnia 8 Kwietnia 1821 Roku*, Drukarnia Łątkiewicza, Warszawa 1821, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=2344&from=FBC> [dostęp: 22.05.2013]. Wszystkie cytowane fragmenty melodramatu pochodzą z tego wydania; w cytatach stosuję pisownię zmodernizowaną.

¹⁶ J. Michalik, red., *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, t. 1, Wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków 2001, za: M. Coghén, *Lord Byron...*, s. 30.

¹⁷ Melodramat zawiera w sobie element tradycyjnego teatru dramatycznego (recytację, grę aktorską), wizualną szatę zwiastującą nadejście nowej epoki inscenizacji teatralnej (w szkole melodramatu praktykowali najwięksi romantyczni inscenizatorzy, z Pierrem Cicerim na czele), pierwiastek muzyczny (w postaci partii instrumentalnych, jak uwertura czy intermedia, ale również sceny z towarzyszeniem muzyki), baletowy (choreografia towarzysząca pantomicznym scenom ilustrowanym muzycznie przypominać mogła raczej balet niż element tradycyjnej gry aktorskiej), wreszcie środki techniczne służące wywołaniu efektów specjalnych.

działalność wędrownych trup teatralnych) melodramat okazał się zjawiskiem o większej sile oddziaływania. Wymogi narzucone przez konwencję gatunku zadecydowały o szeregu przemian, które dotknęły właściwie wszystkich elementów pierwotnych opowiadania Polidoriego. Zmienia się miejsce akcji, zamiast współczesnego Londynu przenosimy się do Szkocji, na wyspę Staffa – malowniczą, słynącą z Groty Fingala, jedną z archipelagu Hebrydów. Usunięta została niemal cała kulturowo-wampiryczna geografia grecka¹⁸, a w jej miejsce pojawił się sygnalizowany krajobrazem, a przede wszystkim imieniem potencjalnej ofiary wampira – Malwiny – kontekst osjaniczny. W perspektywie dojrzewającego wówczas romantyzmu, zwłaszcza w odmianie kontynentalnej, skojarzenie szkockie jest w większym stopniu zbieżne z oczekiwaniami odbiorców co do północnego tła opowieści o upiorach¹⁹. Rekwizyt przestrzenny istniejący w opowiadaniu pierwotnym – grotę, w której Aubrey odnajdzie zamordowaną Janthe – w melodramacie staje się elementem modnego gotyckiego sztafażu. Jej opis doprecyzowuje niezwykle charakter miejsca:

Scena dzieje się w grocie skryzalizowanej, której długie, kończaste wydrążenia wiszą od góry. – Oblączystość jej jest otwarta, wewnątrz zapełniona grobami w różnych kształtach, stoją słupy, piramidy, sześciościąny, wszystko prostej niekształtnej roboty (*Upiór*, s. 3).

Pokryta ornamentami naturalnych nawisów skalnych jaskinia okazuje się przestrzenią cmentarną, pradawną (grobowce są wykonane prosto i bez finezji) i osobliwie multikulturową (kształty nagrobków wywołują skojarzenia z różnymi epokami, kulturami). Największą niespodzianką w porównaniu do

Te ostatnie przynależały, rzecz jasna, do warstwy inscenizacyjnej, niemniej jednak warto podkreślić osobno, iż właśnie w melodramatach, z uwagi na ich nierzadko fantastyczne fabuły, konieczne było wykorzystywanie bogatej teatralnej maszynerii, specjalnych form dekoracji, trików malarskich itp. Szeroko o tym zjawisku pisze M.-A. Allévy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, Wyd. PIW, Warszawa 1958. Badaczka stwierdza nawet, że „[r]óżne melodramaty, feerie, balety-pantomimy, które się ukazały na tej scenie [Panorama-Dramatique – M.S.], były tylko pretekstami do pokazania dekoracji Alaux, Daguerre’a, Guégo, a także i Ciceriego, dekoratora Opery (...)”. Tamże, s. 71.

¹⁸ Jedyłą jej pozostałością jest wzmianka o podróży do „niejakich Aten”, którą Aubray odbywał w towarzystwie Rutwena (*Upiór*, s. 25).

¹⁹ „Ludzie Północy (...) doświadczają swoistego «zanurzenia» w ponurym pejzażu septentrionalnym, który epatuje chłodem, pustką i mgłą” – pisze O. Płaszczewska, analizując poglądy madame de Staël na temat związku geografii z charakterem narodowym, a zatem i kulturą. O. Płaszczewska, *Cienie Południa i blaski Północy, czyli o literaturze i geografii*, w: M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, red., *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, Wyd. UJ, Kraków 2010, s. 255.

adaptowanej opowieści jest jednak pojawienie się w prologu melodramatu postaci fantastycznych: Ituriela, anioła księżycy i Oskara, geniusza małżeństw. Zwłaszcza drugi z nich odegra istotną rolę w przebiegu akcji, gdy udając wędrownego grajka, swoją pieśnią – sugerującą upiorny charakter lorda Rutvena – przestrzegać będzie zgromadzonych na weselu wieśniaków przed niebezpieczeństwem²⁰. Na skutek wprowadzenia do melodramatu fantastycznego prologu prezentującego zawikłanie akcji i jej bohaterów, zniweczony zostaje swoisty suspens, z jakim – mimo wszystko – w *Wampirze* Polidorigo związane było odkrycie rzeczywistego oblicza Ruthvena. Widz melodramatu z miejsca zostaje uświadomiony co do charakteru głównej postaci spektaklu. Co więcej, jeśli pochodzenie wampira w opowiadaniu okryte zostało mrokiem tajemnicy – w melodramacie aż nazbyt jasno wyluszcza się, że

pewne nieszczęśliwe dusze, przeznaczone na męki za swoje występki, używają tego strasznego prawa [pożądania krwi – M.S.], które wykonywają najbardziej na dzieciach i młodych panienkach (*Upiór*, s. 6).

Jak poucza Oskar, niektóre upiory pojawiają się w postaci pośmiertnej, z oznakami rozkładu, są przerażające i odstręczające, inne jednak – i te niosą największe zagrożenie – zupełnie przypominają żywego człowieka.

Konwencja gatunku wymaga skonkretyzowania wielu informacji, jak również silniejszej wymowy moralnej płynącej z prezentowanej historii, który to przekaz zostaje wszczepiony w adaptowaną fabułę. Oryginalny wampir był bajronicznie zdeprawowany, tajemniczy, zaskakujący; jego melodramatyczna inkarnacja reprezentuje zło poddane surowej ocenie moralnej. Moralność zresztą staje się kategorią kluczową, pozwalającą zreinterpretować poczynania melodramatycznego lorda Rutvena. Jak stwierdza Zbigniew Przychodniak, relacjonując francuskie badania nad melodramatem,

[s]poleczny i moralizatorski rygoryzm w połączeniu z pobudzaniem męskich fantazmów erotycznych – oto jedno ze źródeł perwersyjności melodramatu²¹.

²⁰ „Nim ci twój mąż rękę poda, / Strzeż się o dziewico młoda / Miłości co w śmierć zamienia. / (...) Gdy słońca złote promienie, / Opuszczą gór waszych szczyty, / Duch z piekiel ofiar nie syty, / Wychodzi na ich złudzenie. / Unikaj jego znamienia, / Gdy ci martwą rękę poda – / Strzeż się o dziewico młoda, / Miłości co w śmierć zamienia” (*Upiór*, s. 50).

²¹ Z. Przychodniak, *W kręgu melodramatu...*, s. 312 (uwaga ta dotyczy omówienia artykułu L. Métayer, *Lekcja heroiny*). W innej rozprawie Przychodniak zwracał także uwagę, że „(...) w warstwie psychologicznej [melodramat – M.S.] – odwoływał się do zupełnie nowej estetyki

W opowiadaniu, jak pamiętamy, przedłużenie upiornej egzystencji kosztem krwi niewinnej niewiasty wiąże się z zemstą wampira na jego przyjacielu. Tego motywu w melodramacie nie ma, zaś upiór poddany zostaje działaniu silnej konwencji obyczajowej. Aby omotać i wysać piękną Malwinę, lord Rutwen wprawdzie musi nakłonić ją do małżeństwa, dopiero bowiem zawarłszy ów związek, zbliży się do dziewczyny na tyle, by zaspokoić swój krwawy apetyt. Wampir z opowiadania również nakłaniał Alicję do małżeństwa, by dokonać zemsty i jednocześnie się pożywić; jednakże sukces, jaki osiągnął i cel, do jakiego zmierzał, w znacznym stopniu maskują matrymonialny fortel, który okazuje się jedynie perypetią, nie zaś tematem zasadniczym intrygi. W melodramacie perwersja oryginału ustępuje surowszym wymaganiom odbiorców, małżeństwo staje się celem zastępczym, ma usankcjonować akt seksualny, który całkowicie zastępuje w tym wariacie akt wampiryczny. Co prawda po drodze lord próbuje szczęścia również z drugą niewinną dziewczyną – usiłuje uwieść w dzień ślubu służącą Lowette, kończy się to jednak nad wyraz przykro, zostaje bowiem śmiertelnie zraniony przez obrońców cnotliwej dziewicy.

Wskazaną powyżej zmianę fabularną (zamiast zemsty – nieetyczne dążenie do małżeństwa²²) uznać można za skutek uboczny procesu transpozycji treści opowiadania w formułę melodramatyczną; jednakże warto zauważyć, że zjawisko to sprzyja powstaniu dodatkowych filiacji, które były obce tekstowi oryginalnemu, a wynikają z bliskości melodramatu i teatru muzycznego²³. Lord Rutwen, jeśli poza wampirem zobaczyć w nim również oszusta matrymonialnego wyzyskującego kobiety różnych stanów, zdradza zaskakująco dużo podobieństw do najpopularniejszego bodaj operowego łotra-

wstrząsu, żył z lęków współczesnego widza, jego fantazmatów, marzeń, stereotypów. (...) Obrazy przemocy, gwałtu, podszyte erotyzmem i sadyzmem, ukazywały (i ukazują) najczęściej świat wytracony z równowagi, pelen zagrożeń”. Z. Przychodniak, *Alojzy Feliński „Barbara Radziwiłówna”. Między tragedią a melodramatem*, w: J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, red., *Dramat polski. Interpretacje, cz. 1: Od wieku XVI do Młodej Polski*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 124.

²² Uklonem wobec pruderii odbiorców teatralnych jest, rzecz jasna, owa substytucja aktu seksualnego/wampirycznego, który ustępuje małżeństwu; jednakże samo małżeństwo – zawierane w niecznych celach, którego sensem jest zaspokojenie ukrytych przed narzeczoną potrzeb mężczyzny, również sytuuje się w kręgu popularnej, obyczajowo-społecznej tematyki melodramatów, a więc np. oszustów matrymonialnych – ten schemat postaci bowiem narzucony zostaje Rutwenowi w momencie wejścia w konwencję melodramatyczną.

²³ Co prawda francuski melodramat XIX w. zachował niewiele elementów muzycznych, niemniej jednak również w *Upiorze* występują stosowne partie przeznaczone do opracowania muzycznego (sceny baletowe w akcie II, pieśń Oskara).

-uwodziciela, Don Giovanniego. Niepohamowany i atawistyczny pęd do kobiet tego lubieżnika²⁴ znajduje w postaci Rutwena osobliwą interpretację, zostaje bowiem wyjaśniony dosłownie pojętą żądzą krwi. Niemoralne i niewytłumaczalne w ludzkim pojmowaniu zachowanie pierwszego bohatera²⁵ zostaje w postaci wampira oderotyzowane, poddane surowej ocenie moralnej i wytłumaczone działaniem Zła. Przyglądając się bliżej zalotom Rutwena do Lowetty podczas jej wesela, nie sposób się oprzeć wrażeniu, że uderzające jest tu podobieństwo do sceny między Don Giovannim i Zerliną (choć, jak przystało na bohaterkę melodramatu, Lowetta pozostaje nieugięta w swej cnocie i wierności świeżo poślubionemu Edgarowi, w przeciwieństwie do ulegającej czułym słówkom i westchnieniom Zerliny). Scena wesela kończy się podobnym tumultem jak wieńczący akt I *Don Giovanniego* bal, w obu przypadkach również, korzystając z zamieszania wywołanego tańcami, lotr stara się zbliżyć do swojej ofiary²⁶. Pełne podobieństwo wiąże wreszcie zakończenie obu dzieł. Słynna scena z posągiem Komandora, który przybywa wieczerzać u Don Giovanniego i w imieniu zaświatów wykonać wyrok na grzeszniku, w realizacjach scenicznych z początku XIX wieku wyglądała niemal dokładnie tak, jak finał melodramatu o upiorze:

[Rutwen] Upuszcza puginał i chce uciec. – Cienie, duchy wychodzą z ziemi i porywają go z sobą. – Anioł niszczący pokazuje się w obłoku. – Piorun uderza i duchy przepadają się z Rutwenem. – Deszcz ognisty kończy. – Obraz ogólny (*Upiór*, s. 80)²⁷.

²⁴ Niczym drapieżnik stwierdza w akcie I, zanim jeszcze na scenie pojawi się Donna Elvira: „mi pare sentir odor di femmina” (wszystkie cytaty z libretta za: http://www.librettidopera.it/dongiov/a_01.html [dostęp: 10.11.2012]) – rozpoznaje więc kobiety „na węch” i nie jest w stanie powstrzymać się przed atakiem.

²⁵ Ta niewytłumaczalność motywacji bohatera prowadziła do powstania takich reinterpretacji, jak w opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna *Don Juan. Z dziennika podróżującego entuzjasty*, gdzie winą za postępowanie bohatera obarczony został pierwiastek boskiej doskonałości, popychający go do nieustannego poszukiwania wrażeń zdolnych zaspokoić metafizyczne pragnienia.

²⁶ „Rutwen korzysta z chwili kiedy Edgar nalewa napój, wykrada się za Lowetą. Taniec trwa ciągle; lecz wkrótce Edgar nie widząc swojej żony, wybiega nagle jej szukać; po niejakej chwili, słychać krzyk za kulisami” (*Upiór*, s. 57). Don Giovanni podczas balu „ballando conduce Zerlina presso una porta, e la fa entrare quasi per forza”, chwilę później rozlega się krzyk dziewczyny i wszyscy, również jej narzeczony Masetto, biegną za kulisy, by ją ratować.

²⁷ O polskich przedstawieniach *Don Giovanniego* pisała A. Borkowska-Rychlewska, przytaczając ciekawe informacje dotyczące dekoracji, w jakich grywano tę operę na początku lat 20. XIX w. (a więc w okresie, w którym i *Upiór* święcił triumfy sceniczne). Zob. A. Borkowska-

Z uwagi na strukturę melodramatu i wymogi kompozycyjne gatunku akcja *Upióra* poddana została jeszcze jednemu istotnemu przekształceniu. Popularna w teatrach paryskich zwłaszcza lat 20. XIX wieku odmiana melodramatu z zasady składała się z trzech aktów, z rzadka poprzedzonych prologiem²⁸. W porównaniu do rozwlekłego, momentami rozbudowującego się w nowych kierunkach opowiadania, melodramat realizował założenia *pièce bien faite*, musiał trzymać w napięciu, być precyzyjnie skonstruowany²⁹. Tradycyjny dla gatunku układ trzyaktowy podsunął twórcom teatralnej wersji *Wampira* genialny chwyt kompozycyjny, polegający na znacznym skondensowaniu akcji i jej skróceniu. Każdemu aktowi przyporządkowano jedynie dwanaście godzin. Pod koniec aktu I Rutwen informuje Aubraya: „nie mogę jak tylko trzydzieści sześć godzin zostawać z tobą” (*Upiór*, s. 37), tłumacząc to rzekomymi obowiązkami w Londynie. W akcie II, jako gość na weselu Lowetty, Rutwen z radością zacierać będzie ręce, że trafia mu się „[j]eszcze jedna narzeczona i 24 godzin” (*Upiór*, s. 46). Tuż zaś przed fatalnym dla niego finałem, próbując naprędce doprowadzić do ślubu z Malwiną, bohater z drżeniem głosu mówi sam do siebie, że została mu jeszcze tylko godzina (*Upiór*, s. 72). To właśnie czas pozwala go ostatecznie unicestwić, bowiem związany zdradziecką przysięgą Aubray nie może ostrzec siostry przed człowiekiem, którego śmierci był świadkiem. Wampir zostaje pokonany, ponieważ mija jego czas.

Tak ściśle powiązanie akcji melodramatu z motywem upływu czasu pozwoliło na sformułowanie tezy, iż to właśnie *Upiór* mógł zasugerować Adamowi Mickiewiczowi pomysł, by tajemniczy nocny gość odwiedzający księdza w IV części *Dziadów*, dostał na wykonanie tajnej misji tylko trzy godziny³⁰. Ich upływ, odmierzany licznymi napomknieniami o czasie oraz przede

-Rychlewska, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Wyd. Universitas, Kraków 2006, s. 68–69.

²⁸ Zob. B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku (z historii tragedii nieregularnej)*, przeł. E. Szrojt, „Dialog” 1967, nr 11, s. 117.

²⁹ Przy czym, co ciekawe, jak zauważa Tomaszewski, dla melodramatu charakterystyczna jest osobliwa nieteatralność treści, co wydaje się przeczyć oczywistej skądinąd sceniczności owego gatunku. Zdaniem badacza „[s]ceniczność wynikała z techniki prowadzenia fabuły. Szybki rozwój akcji wymagał bardziej złożonej i rozległej fabuły, niż to się działo w teatrze klasycznym”. Tamże, s. 118. To właśnie było powodem tak częstego sięgania przez melodramat po literaturę, również powieściową. *Wampir* Polidorigo, ze swoją dość rozbudowaną i zawiklaną miejscami akcją jest więc – paradoksalnie – bardzo dobrym obiektem adaptacji melodramatycznej.

³⁰ Zob. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Wyd. UJ, Kraków 2009, s. 119–121. Potencjalny związek między melodramatem a dziełem Mickiewicza

wszystkim gasnącymi kolejno świecami, organizuje wypowiedź bohatera. W czasie tych trzech godzin przekształca się on z tajemniczego nieznanego w Pielgrzyma, wreszcie rozpoznany zostaje jako Gustaw. Z czysto scenicznego punktu widzenia założyć więc można, iż ten sam bohater, który w związku ze sposobem napisania jego roli w dramacie nie ma czasu na zmianę ubioru czy charakteryzacji, jednocześnie wygląda obco i niepokojąco, a chwilę później blisko i znajomo. Takie osobliwe „podwójne widzenie” postaci również skojarzyć można z *Upiorem* właśnie, w którym aktor odtwarzający Rutvena od początku ucharakteryzowany był upiornie, czego jednak wszyscy uczestnicy akcji scenicznej, poza postaciami fantastycznymi, zdawali się nie dostrzegać. W perspektywie teatralnej upiorność obu bohaterów ma więc konwencjonalny charakter.

Podobieństwa między IV częścią *Dziadów* a melodramatem o wampirze można jeszcze mnożyć³¹, co pozwala uznać ten przykład za kolejny stopień procesu adaptacji materii pierwotnej: to dzięki ogniwu melodramatycznemu pierwiastek wampiryczny mógł zasymilować się w tak znacznym stopniu ze strukturą arcydzieła Mickiewiczowskiego. Mówić tu można zresztą nie tylko o bardziej bezpośrednim związku z częścią IV dramatu, ale i o osobliwym wampirycznym piętnie, jakie odcisnięte jest na pozostałych jego częściach. Wampir patronuje balladzie *Upiór*³², postaci powstałych z grobu widzimy w nocnym obrzędzie z II części *Dziadów*, zaś w części III wampiryczna okaże się pieśń, która

(...) była już w grobie, już chłodna, –
Krew poczuła – spod ziemi wygląda –

podnoszony był już we wcześniejszych badaniach, m.in. przez M. Witkowskiego, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Wyd. PIW, Warszawa 1971, s. 156 i n.

³¹ Obaj, Gustaw i Rutwen, przybywają do świata ludzi ze szczególną misją do wykonania, obaj mają silne związki z tym, co nadprzyrodzone, obu można wręcz traktować jako duchy powrotników, ukaranych za jakieś przewinienia egzystencją nieumarłych. W szczególnie sposób wiąże ich również tematyka miłosna: dla Gustawa miłość jest powodem, ale i przyczyną powrotu, dla Rutvena – szansą na uniknięcie ostatecznego zgonu. Eros (jeśli przypisać Rutwenowi donjuanowską pożądlivość, a nie jedynie wyrachowanie) i Tanatos to siły, które kształtują byt wampiryczny obu bohaterów. W przypadku Gustawa wreszcie można mówić też o specyficznym objawianiu się wampiryzmu w warstwie języka dramatu. Wszak fraza o „umarłym dla świata” to jeden z uporczywie powracających motywów tej części dramatu.

³² Tematykę upiorną odnajdziemy również choćby w *Ucieczce*, realizującej wątek Bürgerowskiej *Lenory*, co w szerokiej perspektywie pozwala wiązać twórczość Mickiewicza z tak modnymi wówczas tematami i wątkami współtworzącymi romantyczny mit upiора-wampira.

I jak upiór powstaje krwi głodna:
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda³³.

Mechanizm adaptacji wątku wampirycznego, uruchomiony dzięki melodramatowi o lordzie Rutwenie, rozwinął się w twórczości i myśli wieszca szeroko, przez długie lata pozostając w centrum jego zainteresowań³⁴.

Równie interesujący jak wątek polski dziejów adaptacji *Wampira* wydaje się przypadek niemiecki, sygnowany nazwiskami Heinricha Ludwiga Rittera, jako autora tłumaczenia wersji melodramatycznej i Heinricha Marschnera, który napisał romantyczną operę *Der Vampyr*. Jeśli ślady operowe pojawiły się już w momencie adaptacji oryginalnego opowiadania w melodramacie, to przeróbka operowa pozwala zaobserwować nie tylko pogłębiający się rozdziew między tekstem oryginalnym a jego kolejnym opracowaniem, ale też coraz bardziej intensywne uobecnienie inspiracji płynących z gatunku docelowego. Pozostają więc w operze Marschnera zarówno oryginalne elementy (pożądanie krwi, wskrzeszenie Ruthvena w lunarnym rytuale, który pomaga mu przeprowadzić przyjaciela, Edgar Aubry, wymuszenie na nim przysięgi milczenia na temat owego zmartwychwstania), jak i naleciałości pochodzenia melodramatycznego (imię głównej żeńskiej postaci – Malwina, znaczne skrócenie czasu akcji – przysięga milczenia obejmuje tym razem 24 godziny; wątek wesela służących, podczas którego Ruthven zaleca się do panny młodej Emmy i zostaje z zemsty zastrzelony przez jej męża). Przede wszystkim jednak pojawiają się tu nowe aspekty, z jednej strony wzmacniające melodramatyczny zarys akcji, z drugiej zaś będące wynikiem silnego osadzenia dzieła w tradycji niemieckiej opery romantycznej.

Przykładem pierwszego zjawiska jest zmiana charakteru relacji łączących Edgara Aubry'ego z Malwiną Davenaut – nie są rodzeństwem, lecz parą kochanków rozdzielonych przez niesprawiedliwą i krótkowzroczną postawę ojca dziewczyny, który nie chce zgodzić się na jej związek z ubogim szlachcicem, ale planuje wydać ją za męża za księcia Marsdena (czyli zmartwychwstałego Ruthvena). Zjawisko drugie uwidacznia się przede wszystkim w zasobie środków muzycznych, zwłaszcza zaś w pierwszym obrazie opery

³³ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1965, w. 463–466.

³⁴ Nie można zapominać również o tłumaczonym przez Mickiewicza *Giaurze* i słynnej kławie wampirycznej, jaka rzucona zostaje na niewiernego w wersach 731–764 poematu („Lecz wprzód zostaniesz na ziemi upiorem”). Upiorom poświęcone zostały również spore fragmenty prelekcji paryskich (wykład XV i XX w roku 1840/1841). Zob. M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, w: tejże, *Wobec zła*, Wyd. Verba, Chotomów 1989, s. 33–53.

rozgrywającym się w ponurej jaskini, podczas sabatu piekielnych duchów i wampirów³⁵. Ze sceny tej dowiadujemy się, że Ruthven jest ofiarą sił zła, które kuszą słabych ludzi. Zawarł pakt z piekłem i dlatego musi zdobyć w ciągu jednego dnia trzy niewinne ofiary płci żeńskiej. Pierwszą z nich będzie Janthe, drugą służąca Emma, trzecią powinna stać się Malwina³⁶.

Nocna sceneria sabatu, na równi z ponurą i przerażającą muzyką tego fragmentu (chóry piekielne, drażniąca instrumentacja, recytowana rola Mistrza Wampirów), pozwalają dostrzec liczne podobieństwa do najsłynniejszej romantycznej opery niemieckiej – *Wolnego strzelca* Karola Marii Webera. Kaspar, działający pod wpływem złego ducha Samiela, czarny charakter tej opery, ukazuje całą prawdę o słabości człowieka, jego podatności na zło. Choć próbuje sprowadzić na złą drogę innego człowieka, by jego duszą opłacić swoje dalsze życie, nie czerpie on jakichś dodatkowych rozkoszy z tego faktu, a spotkanie z Samielem napawa go głębokim lękiem. Ruthven tymczasem, zaraz po mrożącej krew w żyłach scenie zaprzysiężenia w służbę złu, śpiewa energiczną arię gniewu i żądzy, *Ha! Welche Lust*, w której obrazowo kreśli radość z mordowania niewinnych istot³⁷. Raduje go nie tylko smak życiodajnej krwi, ale zwłaszcza uczucia i reakcje, jakie wzbudza w ofiarach oraz erotyczna otoczką aktu wampirycznego. Z piersi swych ofiar (a więc kobiet) chce wysysać pocałunkami nowe życie³⁸, które go wzmocni; mówi o purpurowych wargach, o drzeniu ciała – przedśmiertnym, ale kojarzącym się przecież również ze stanem podniecenia. Jego słowa są podwójnie perwersyjne: jako pochwała śmierci, przyjemności z jej zadawania niewinnym ofiarom oraz jako opis szczególnej profanacji, jakiej poddawane jest ich ciało w chwili wampirycznego pocałunku. Eros i Tanatos, wampiryzm i erotyka splatają się w tej operze w sposób, który jest już bardzo bliski współczesnym kreacjom wampirycznym.

Od *Wampira* Marschnera prowadzą dwie ścieżki adaptacyjne, które świadczą o nośności tego wariantu opowieści o Rutvenie. Przypadek pierwszy, mniej może oczywisty, dotyczy Ryszarda Wagnera, który w 1833 roku dyrygo-

³⁵ Didaskalia informują: „Wildnis, seitlich eine Höhle. Im Hintergrunde erhöhtes Plateau. Chor der Hexen und Geister in abenteuerlichen Gestalten”. W.A. Wohlbrück, *Der Vampyr. Libretto*, w: H.A. Marschner, *Der Vampyr*, dyr. G. Neuhold, CD 7001834-HOM, s. 2.

³⁶ Lesław Czapliński dostrzega tu kolejną analogię do postaci Don Giovanniego, bowiem również Mozartowski bohater ma na swoim koncie trzy ofiary-kobiety: Donne Anne, Zerlinie i Donne Elvirę. Por. L. Czapliński, *W kręgu operowych mitów*, Wyd. Rabid, Kraków 2003, s. 135.

³⁷ „(...) z sadystyczną satysfakcją delektuje się przedśmiertnymi konwulsjami swych ofiar, z których wysysa krew”. Tamże, s. 136.

³⁸ „An blühender Brust / Neues Leben / in wonnigem Beben, / Mit einem Kusse in sich zu saugen!”. W.A. Wohlbrück, *Der Vampyr ...*, s. 5.

wał wykonaniem opery Marschnera w Würzburgu. Piotr Kamiński nazywa operowego Ruthvena „brakującym ogniwem”, które łączy Don Giovanniego Mozarta z Holendrem, bohaterem powstałej w 1843 roku opery Wagnera, rozpoczynającej szczytowy i dojrzały okres jego twórczości³⁹. Tytułowy bohater *Holendra tułacza*, wiecznie żywy upiór, przemierzający morza i oceany na statku-widmie, podobnie jak lord Ruthven pożąda niewinnej kobiety; jej niewinność wszakże nie wywołuje krwawo-erotycznego pożądania, podlega ono bowiem sublimacji poprzez powiązanie z wzorcem Goetheańskiej Małgorzaty. Senta umrze, napotkawszy na swojej drodze Holendra, ale pozostanie nietknięta, bo samo jej dziewicze poświęcenie zdoła uratować potępionego upióra. Pierwotny wampir potrzebował więc krwi kobiety, by egzystować, naznaczając jednak swe ofiary piętnem perwersji; w melodramacie musiał się ożenić, by zdobyć dostęp do krwi, zaś jako Wagnerowski Holender, odległy spadkobierca tradycji wampirycznej, nawet nie zbliżył się fizycznie do wybranej kobiety, bo samo jej miłosne poświęcenie zdoła zdjąć klątwę. Wieczne życie, najpierw owiane tajemnicą, potem źródło perwersyjnej rozkoszy, ostatecznie stanie się przekleństwem, od którego bohater pragnie być wyzwolony.

Wątek drugi adaptacji opery Marschnera jest o wiele bardziej współczesny i dotyczy zrealizowanego w 1992 roku projektu telewizyjnego *Vampyr. A Soap Opera* w reżyserii Nigela Fincha. Produkcja ta prezentuje skróconą i opatrzoną nowym anglojęzycznym librettem (napisanym przez Charlesa Harta⁴⁰), uwspółcześnioną wersję opery Marschnera. Także w przypadku tej adaptacji wskazać można szereg zabiegów zmierzających do przekształcenia adaptowanego dzieła i dostosowania go do nowego widza (dokładnie: telewidza, znawcy seriali w rodzaju *Dynastii*), jego świadomości gatunkowej,

³⁹ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, PWM, Kraków 2008, s. 839. Podobieństwa między operami nie ograniczają się do fantastycznego statusu głównego bohatera, ale przejawiają się również w tkance dzieł. Jak pisze Kamiński: „[r]omanca Emmy [z *Wampira* Marschnera – M.S.] posłużyła za wzór Ballady Senty z *Holendra tułacza*”. Tamże. L. Czapliński z kolei dodaje inne podobieństwa łączące operę Marschnera z twórczością Wagnera – omawiana wcześniej aria Ruthvena kojarzy się z monologiem Telramunda z II aktu *Lobengrina*, a wybrane chwyt instrumentacyjne stosowane przez poprzednika odnaleźć można np. w *Walkirii*. Zob. L. Czapliński, *W kręgu operowych...*, s. 136. Dodać do tego można, że Wagner znalazł również drugą z oper romantycznych Marschnera, *Hansa Heilinga*, który także w wielu miejscach wzorowany jest na *Wolnym strzelcu* Webera, a który znacząco wpłynął tak na *Holendra tułacza*, jak i przede wszystkim *Tannhäusera*, czy nawet wybrane wątki *Pierścienia Nibelungów*.

⁴⁰ Autora libretta musicalu *Upiór w operze* A.L. Webbera, będącego adaptacją powieści G. Leroux.

przyzwyczajęń związanych z wybranym medium przekazu. Na pierwszy rzut oka zostaje więc obniżony rejestr kulturowy utworu. Trzeba jednak przyznać, że przeprowadzona adaptacja oparta jest na doskonałym, ironicznym zabiegu; punktem odniesienia dla wielkiej opery romantycznej uczyniona zostaje najpopularniejsza opera naszych czasów – opera mydlana⁴¹. Dzieło Marschnera wtłoczono w formułę serialu, znacznie skracając przede wszystkim jego partie chóralne⁴²; cała ekspozycja przeprowadzona została z użyciem typowo filmowego chwytu – narracji prowadzonej zza kadru. Instrumentalna uwertura ilustruje przedakcję – rok 1793, pościg za wampirem, który uciekając, wpadł do zbiornika z wodą w opuszczonym domostwie i tam, zahibernowany przez wieki, doczekał lat 70. ubiegłego stulecia⁴³. Filmowy, a nie operowy sposób potraktowania uwertury podkreśla sposób jej udźwiękowienia oraz wkomponowania weń czołówki „serialu” – odgłosy pościgu, ujadanie psów nakładają się na brzmienie orkiestry, momentami nad nim dominując, natomiast po serii portretów bohaterów, z informacjami o ich imionach i pełnionych w prezentowanej historii funkcjach⁴⁴, włącza się wspomniany głos z offu, opowiadający o losach ożywionego wampira.

Na skutek zmiany czasu akcji zmodyfikowana musi zostać charakterystyka poszczególnych postaci oraz łączące je relacje. Zmartwychwstały wampir nosi nazwisko Ripley i błyskawicznie dostosowuje się do nowych warunków; gromadzi wokół siebie szajkę przestępczą i prowadzi nielegalne interesy. W oparach mydła wampir Ripley uwiedzie i wysie modelkę, potem będzie

⁴¹ Wiążąc *Wampira* z *Don Giovannim*, znów można byłoby wskazać tu pewną analogię interpretacji filmowych, i to powstających w zbliżonym okresie, bowiem w 1991 roku Peter Sellars zaprezentował swoją kontrowersyjną adaptację opery Mozarta, w której powierzył role Don Giovanniego i Leporella ciemnoskórym śpiewakom (do tego bliźniakom), a akcję swojej inscenizacji osadził w slumsach wielkiego amerykańskiego miasta. Zob. D. Littlejohn, *What Peter Sellars Did to Mozart*, w: tegoż, *The Ultimate Art. Essays Around and About Opera*, University of California Press, Berkeley 1992.

⁴² Film podzielony jest wewnątrznie przerywnikami sugerującymi miejsce na reklamy i powtarzającymi się ostrzeżeniami, że „niniejsza emisja zawiera sceny nagości, przemocy i [inne] dorosłe tematy”.

⁴³ Ten wątek z kolei wpisuje *Wampira. Operę mydlaną* w ciąg adaptacyjny kultury popularnej, przyswajającej na różne sposoby elementy ukształtowanego w XIX wieku mitu wampirycznego. Pomysł ożywienia w wieku XX staroświeckiego, XVIII-wiecznego wampira przypomina jeden z wątków serialu *Dark Shadows* (kanał ABC, 1966–1971), uwypuklony w filmowej wersji wyreżyserowanej przez Tima Burtona (*Dark Shadows*, 2012).

⁴⁴ Nawet żółty kolor i kształt czcionek przypominać może czołówkę *Dynastii*, podobnie jak krótkie ujęcia, w których prezentowani są poszczególni bohaterowie – charakteryzujące postacie i w momencie pojawienia się podpisu zastępujące w nieruchome zdjęcie.

próbował usidlić piękną córkę bankrutującego biznesmena, aż wreszcie w kościele, tuż przed sfinalizowaniem demonicznego planu poślubienia współczesnej Malwiny, zostanie zdemaskowany przez jej cichego wielbiciela, egzorcyzmowany znakiem krzyża i wreszcie unicestwiony w widowiskowej eksplozji, która odrywa z sufitu gigantyczny krucyfiks, przebijający jego ciało w momencie, gdy próbuje on zatopić zęby w szyi swojej ofiary. Warto podkreślić, że w żadnej z poprzednich adaptacji lord Ruthven nie był wrażliwy na symbole religijne ani nie służyły one do jego unicestwienia. Tymczasem w *Wampirze. Operze mydlanej* rozbudowany został wątek satanistyczny⁴⁵, co z pewnością wiązać należy z inspiracjami płynącymi z bujnie rozwijającego się w 2. połowie XX wieku kina wampirycznego⁴⁶.

Tworząc postać lorda Ruthwena, Polidori wprowadził ludowego czy też starożytnego wampira do arystokratycznych salonów, zabarwił go bajroniczną tajemnicą i nonszalancją w stosunku do innych osób, płci pięknej zwłaszcza, uczynił zeń bohatera intrygującego i współczesnego. Jego melodramatyczny odpowiednik zakuty został w łańcuchy konwencji rodzajowych – wysłano go do osjanicznej Szkocji, która w większym stopniu pasuje jako miejsce akcji historii o upiorach, i kazano nakłaniać niewinną dziewczycę do przyspieszenia ślubu. Wyrastający z ducha melodramatu Ruthven operowy stał się demonicznym wariantem Don Giovanniego, człowiekiem opętanym

⁴⁵ Zaraz po uwerturze w operze następuje inspirowana *Wolnym strzelcem* scena sabatu złych duchów. W *Wampirze. Operze mydlanej* współczesnymi złymi duchami okazują się członkowie socjety, bogaci i poszukujący mocnych wrażeń podczas tajemnych satanistycznych obrzędów. Czarna msza odbywa się w ascetycznej przestrzeni wnętrza przypominającego muzeum sztuki nowoczesnej. Scenografia zawiera elementy kultu – uciętą dłoń na satanistycznym krucyfiksie, kropielnicę. W rytm piekielnych chórów (wykonywanych przez chórzystki ubrane w dość wyzywające – choć białe – sukienki, dynamicznie zmieniające się ujęcia prezentują zbliżenia ich krwistoczerwonych ust i lśniących białą zębów – co sugeruje wampiryczny, seksualno-drapieżny charakter tych postaci), sataniści wpadają w dziwny letarg, wykonując specyficzne magiczne gesty. Funkcję Mistrza Wampirów pełni tu najwyższa kapłanka szatana, androgyniczna czarnoskóra postać o trudnych do określenia atrybutach płciowych (napisy końcowe filmu zawierają jedynie informacje, iż rolę tę grał Winston, a więc mężczyzna).

⁴⁶ Pomimo pewnej unikatowości filmowa adaptacja wampirycznej opery znalazła swoistą kontynuację w filmie baletowym *Dracula. Pages from a Virgin's Diary* wyreżyserowanym w 2001 roku przez Guy Maddina. Zaadaptowana na potrzeby baletu powieść Stokera wykorzystuje muzykę symfoniczną Gustava Mahlera. Zarówno sam pantomimiczny charakter filmu, jak i specyfika całej inscenizacji (kostiumy, sposób filmowania, wybór monochromatycznej taśmy filmowej) przywodzi na myśl nieme dzieło Friedricha Murnaua. Por. J. Bloomfield, *At the Heart of „The Heart of the World”: Guy Maddin in the Twenty-First Century*, w: R.G. Weiner, J. Cline, red., *Cinema inferno. Celluloid explosions from the cultural margins*, Scarecrow Press, Lanham 2010.

przez zło, cynicznym uwodzicielem rozkoszującym się cierpieniem niewinnych ofiar, niepoddającym się jakiegokolwiek reinterpretacji podważającej jednoznaczną ocenę moralną jego czynów. Stojący (na razie) na końcu tego łańcucha współczesny wampir Ripley realizuje schematycznie pojęty stereotyp serialowego czarnego charakteru; jako biznesmen-podrywacz i typ spod ciemnej gwiazdy służy co prawda szatanowi, ale pomijając pewne fantastyczne aspekty, jego filmowa egzystencja doskonale sprawdza się w konwencji przerysowanej postaci z opery mydlanej.

Jak dowodzą powyższe przykłady, zmiana gatunkowa za każdym razem implikuje zmiany treści, uzupełniając pierwotny zarys akcji i charakterystykę wampirycznego bohatera o nowe elementy, obce adaptowanemu oryginałowi, ale zbieżne ze specyfiką oraz tradycją nowego gatunku, jak również dopasowane do oczekiwań docelowej grupy odbiorców, zaznajomionych dobrze z jego konwencjami. Stworzona zaś przez Polidoriego fabuła i postać wampira doskonale wpasowuje się w kolejne role wyznaczone jej przez adaptatorów.

Bibliografia (wybór)

- Coghen M., *Lord Byron and the Metamorphoses of Polidori's „Vampyre”*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2011, vol. 6, s. 29–40.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wyd. UWr, Wrocław 2008.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- [Carmouche P.F.A., Jouffroy A; Nodier C.], *Upior: melodrama w 3ch aktach z prologiem; z francuskiego tłómaczona przez B. Kudlicza. Grana pierwszy raz na Teatrze Narodowym Warszawskim dnia 8 Kwietnia 1821 Roku*, Drukarnia Łątkiewicza, Warszawa 1821.

Incarnations of lord Ruthven.

Adaptations and transformations of the myth about vampires

Popularity of myths about Vampires led to their frequent use in different adaptations. This happened in the case of J.W. Polidori's tale entitled *The Vampire*, which was converted into a French melodrama. This melodrama, after being translated into Polish, significantly influenced romantic creativity of A. Mickiewicz. At the same time the melodrama was also translated into other languages, including German, which inspired the creation of romantic opera *Der Vampyr* by H. Marschner. Themes of this forgotten opera were adapted among others in the works of R. Wagner and more recently they have been adapted for television movie.

Keywords: Vampire, melodrama, opera, film adaptation, romanticism