PRACE FILOLOGICZNE. LITERATUROZNAWSTWO

Warszawa 2014 PFLIT, no. 4(7): 239-261

PATRYCJUSZ PAJĄK
Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej
Uniwersytet Warszawski

OJCZYZNA I SIEDZIBA DRAKULI, CZYLI ZŁE MIEJSCE W EUROPIE

Słowa kluczowe: Drakula, Stoker, gotycyzm, bałkanizm, Transylwania, zamek, locus horridus, Bałkany

Keywords: Dracula, Stoker, gothicism, balkanism, Transylvania, castle, locus horridus, the Balkans

Nie ma wątpliwości, że *Dracula* (*Drakula*, 1897) Brama Stokera to jedna z najsłynniejszych, jeśli nie najsłynniejsza powieść grozy. Rozgłos, jaki zyskuje, wzmocniony przez jej liczne parafrazy filmowe[1], przyczynia się do upowszechnienia i utrwalenia w kulturze światowej mitu wampirycznego, który w literaturze pięknej obecny jest od połowy XVIII wieku[2]. Irlandzki prozaik nie tylko go odnawia, ale i rozbudowuje, tworząc mit Transylwanii jako ojczyzny wampiryzmu[3].

[1] Listę długometrażowych i krótkometrażowych filmów fabularnych, seriali telewizyjnych, a także filmów pornograficznych, w których występuje postać Drakuli, zawiera książka *Dracula in visual media* (*Drakula w mediach wizualnych*). W niewielu z nich omawiana postać zachowuje związek z powieścią Stokera. W drugiej połowie XX wieku Drakula zyskuje bowiem status bohatera kulturowego, który istnieje niezależnie od swojego literackiego źródła. *Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921–2010*, ed. John Edgar Browning, Caroline Joan (Kay) Picart (Jefferson, NC, London: McFarland, 2011), 9-212.

[2] Za pierwszy utwór literacki na temat wampiryzmu uważa się niemiecki wiersz *Der Vampir* (*Wampir*, 1748) Heinricha Augusta Ossenfeldera. Wcześniej, począwszy od okresu średniowiecza, wzmianki na temat wampirów odnaleźć można w kronikach regionalnych, spisywanych najczęściej przez duchownych. Jeszcze wcześniej o wampiropodobnych demonach, takich jak syreny czy strzygi, wspominają pisarze starożytni.

[3] *Drakula* to pierwsze powstałe na Zachodzie dzieło literackie na temat wampiryzmu w Transylwanii. Przed Stokerem o tamtejszej wierze w wampiry pisała szkocka autorka Emily Gerard w artykule etnograficznym *Transylvanian Superstitions* (*Transylwańskie zabobony*), opublikowanym w miesięczniku „The Nineteenth Century" w 1885 roku. Artykuł ten stanowił zresztą jedną z głównych inspiracji dla Irlandczyka. Zawarte w nim spostrzeżenia Gerard rozwinęła w wydanej trzy lata później książce *The Land Beyond the Forest. Facts, Figures and Fancies from Transylvania* (*Kraj za lasem. Fakty i mity na temat Transylwanii*).

Stoker łączy w *Drakuli* dwie tendencje kulturowe – gotycyzm literacki i bałkanizm. Mianem bałkanizmu Maria Todorova nazywa stereotypową wizję Bałkanów, która się kształtowała w kulturze zachodniej, począwszy od XVIII wieku, i tam się spopularyzowała. We wspomnianej wizji Bałkany cechują się prymitywizmem, który wyraża się w ich zacofaniu cywilizacyjnym i skłonności Bałkańczyków do barbarzyńskiej przemocy. Todorova podkreśla, że nieodzownym składnikiem omawianego stereotypu jest przekonanie, iż taki stan kultury bałkańskiej wynika z zatrzymania jej rozwoju, zgodnego ze wzorem europejskim, na etapie średniowiecza przez Turków, którzy – okupując Półwysep Bałkański przez wiele stuleci – odcięli go kulturowo od reszty Europy, a ponadto zaszczepili na jego obszarze kulturę orientalną, niższą cywilizacyjnie od kultury europejskiej. Bałkanizm zazębia się więc ze stereotypem orientalistycznym, przejmując niektóre jego cechy. Oddziaływanie bałkanistycznych wyobrażeń powoduje, że Bałkany zyskują na Zachodzie status regionu przejściowego między Europą a Azją[4].

Gotycyzm i bałkanizm rozwijają się równolegle, ale niezależnie od siebie, od czasów oświecenia. Na przełomie XIX i XX wieku po raz kolejny rośnie ich znaczenie kulturowe. Znużenie pozytywistyczną racjonalnością i zaniepokojenie efektami ubocznymi rozwoju naukowo-technicznego i urbanistyczno-przemysłowego to podłoże nowej fali gotycyzmu literackiego, natomiast wojny na Bałkanach, które toczą się w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku, jak również zamach sarajewski w 1914 roku sprzyjają aktualizacji bałkanizmu. Stoker wydaje więc *Drakulę* w atmosferze służącej pozytywnemu odbiorowi utworu i sam tę atmosferę swoją powieścią współtworzy.

Użyta przez niego konwencja literacka wyostrza bałkanistyczne cechy Transylwanii, czyniąc z niej kwintesencję stereotypowo postrzeganych Bałkanów w kulturze popularnej. Irlandczyk umacnia wyobrażenie bałkańskiego prymitywizmu, ponieważ przekłada je na gotyckie kategorie, popularne na Zachodzie. *Drakula* to w konsekwencji najwybitniejszy przykład tego, jak gotycyzm przyczynia się do upowszechniania bałkanizmu, ale zależność między tymi tendencjami jest także odwrotna: umiejscowienie przez pisarza akcji powieści w przestrzeni wykreowanej zgodnie z bałkanistycznym stereotypem odświeża gatunek horroru literackiego i stanowi jedną z przyczyn, dla których wampiryzm staje się wkrótce najbardziej charakterystycznym motywem gotyckim.

Hrabia Drakula nie jest pierwszym bałkańskim wampirem w literaturze zachodniej[5], a więc to nie Stoker inicjuje bałkanistyczny gotycyzm. Jego dzieło

[4] Maria Todorova, *Bałkany wyobrażone*, trans. Piotr Szymor, Magdalena Budzińska (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2008), 19-27, 39-40, 42-43, 45-46.

[5] Motyw bałkańskiego wampiryzmu pojawia się w czterech książkach francuskich: w powieści Charles'a Nodiera *Smarra, ou les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin* (*Smarra, czyli demony nocy. Sny romantyczne, przetłumaczone ze słowiańskiego przez księcia Maxime'a Odina*, 1821), w zbiorze balladowych mistyfikacji *La Guzla, ou choix de poesies*

okazuje się jednak szczytowym osiągnięciem w ramach wzmiankowanego nurtu ze względu na realistyczne ujęcie wampiryzmu. We wcześniejszych horrorach wampira przedstawiano w duchu romantycznym. Przypominał zazwyczaj zjawę i bywał rozpatrywany przez pryzmat życia intymnego. Tymczasem irlandzki pisarz, żyjący już w czasach dojrzałego wiktoriańskiego pozytywizmu, szczegółowo opisuje wampiryzm, włączając go w szeroki kontekst społeczny, a przy okazji czyni z niego problem quasi-naukowy. Jego celem jest autentyzacja postaci wampira.

Autentyzacja zjawisk irracjonalnych, czyli potraktowanie ich, jakby były empirycznie potwierdzone, powoduje wyostrzenie irracjonalności tych zjawisk, ponieważ stanowi prowokacyjne wyzwanie dla ludzkiego rozumu. W tym celu autentyzację stosowano już od początków istnienia gatunku horroru, czyli od drugiej połowy XVIII wieku. Pierwotnie przyjmowała ona postać mistyfikacji, opartej na formule znalezionego rękopisu. Później autorzy opowiadań i powieści grozy sięgali po epistolarną konwencję narracyjną, stylizując swoje utwory na zbiory listów lub zapisków dziennikowych bądź pamiętnikowych. Stoker stosuje tę konwencję śmielej od poprzedników. Dynamicznie przeplata listy z partiami dziennikowymi i pamiętnikowymi[6], wprowadzając między nie także relacje prasowe i informacje depeszowe. Autentyzujący charakter ma w *Drakuli* również daleko idąca pluralizacja punktu widzenia na wydarzenia. Na poszczególne rozdziały składają się wypowiedzi epistolarne kilku bohaterów pierwszoplanowych i epizodycznych.

W *Drakuli* autentyzacja przejawia się ponadto w opisie transylwańskiej rzeczywistości. Stoker nigdy nie był w Transylwanii ani w innych regionach Bałkanów. Jednocześnie pragnął wiarygodnie oddać tamtejsze realia, aby uprawdopodobnić fantastyczną opowieść i w konsekwencji wzmocnić jej sensacyjny walor. W opinii Roberta Eighteena-Bisanga i Elizabeth Miller w prezentacji transylwańskiej rzeczywistości irlandzki autor posiłkował się kilkunastoma anglojęzycznymi publikacjami krajoznawczymi na jej temat, znalezionymi w bibliotece londyńskiego Muzeum Brytyjskiego oraz w bibliotece miasta portowego Whitby, gdzie

illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine (*Gęśle, czyli wybór wierszy iliryjskich, zebranych w Dalmacji, Bośni, Chorwacji i Hercegowinie*, 1827) Prospera Mériméego, w powieści Alexandre'a Dumasa zatytułowanej *Les Mille et un fantômes* (*Tysiąc jeden duchów*, 1849, w Polsce utwór ten ukazał się pod tytułem *Opowieści o duchach. Jeden dzień w Fontenay-aux-Roses*), w powieści *La Ville vampire* (*Miasto wampirów*, 1875) Paula Févala. Oprócz tego wampir występuje w utworze *Le Capitaine vampire. Une nouvelle roumaine* (*Kapitan-wampir. Nowela rumuńska*, 1879) Belgijki Marie Nizet oraz w niemieckim opowiadaniu *Der Fremde* (*Nieznajomy*), wchodzącym w skład zbioru *Erzählungen und Novellen* (*Opowiadania i nowele*, 1844) Carla von Wachsmanna. Wszyscy wymienieni autorzy kojarzą wampiryzm z różnymi regionami Bałkanów: Dalmacją, Mołdawią, Serbią, Wołoszczyzną, ale nie z Transylwanią.

[6] W powieści Stokera między partiami dziennikowymi a pamiętnikowymi nie ma wyraźnej różnicy gatunkowej; sprowadza się ona głównie do tytułów poszczególnych rozdziałów i podrozdziałów, w których występuje słowo *dziennik* (*journal*) bądź *pamiętnik* (*diary*).

jednego lata spędzał wakacje[7]. Publikacje te podtrzymują bałkanistyczny stereotyp, więc Stoker go naturalną koleją rzeczy przejmuje, dlatego też autentyczność obrazu Transylwanii jest w *Drakuli* względna – polega na odpowiednio drobiazgowym odtworzeniu przywołanego stereotypu.

Nie powinien w związku z tym dziwić fakt, że autentyzacja przestrzeni współistnieje w powieści Irlandczyka z jej mistyfikacją, która nie musi w pełni wynikać z metodycznie stosowanej strategii twórczej, ale może po części wypływać z niedostatecznej, czy też niedostatecznie rzetelnej, wiedzy pisarza na temat Bałkanów. Najwyrazistszym dowodem mistyfikacyjnych skłonności Stokera jest umiejscowienie zamku Drakuli w pobliżu karpackiej przełęczy Borgo, która znajduje się we wschodniej Transylwanii, na granicy z Bukowiną. W rzeczywistości w okolicach wspomnianej przełęczy nie stoi ani nigdy nie stał żaden zamek. Nie ma tam ruin zamkowych ani śladów innej budowli (dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku Rumuni postawili na przełęczy hotel Castel Dracula)[8]. W autentycznie istniejącej przestrzeni pisarz umieszcza więc składnik fikcyjny. Nie określa jednak bliżej jego położenia, aby wytworzyć wokół niego aurę tajemniczości[9].

[7] Do najważniejszych spośród tych publikacji należą: *On the Track of the Crescent. Erratic Notes from the Piraeus to Pesth* (*Szlakiem półksiężyca. Luźne zapiski na trasie z Pireusu do Pesztu*, 1885) Majora E. C. Johnsona i *Transylvania. Its Products and its People* (*Transylwania. Kraj i jego mieszkańcy*, 1865) Charlesa Bonera. W tej drugiej książce znajdują się mapy Transylwanii, które mogły być dla Stokera równie cenną inspiracją. Podobne mapy zawiera także inne źródło wiedzy, z którego korzystał pisarz, a mianowicie szóste wydanie niemieckiego przewodnika turystycznego w angielskim przekładzie pt. *Southern Germany and Austria. Including Hungary and Transylvania* (*Południowe Niemcy i Austria. Z uwzględnieniem Węgier i Transylwanii*, 1887) Karla Baedekera. Kolejne ważne dla pisarza książki to: *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* (*Relacja z księstw Wołoszczyzny i Mołdawii*, 1820) Williama Wilkinsona oraz – wspomniany już – etnograficzny artykuł Emily Gerard pt. *Transylvanian superstitions* (*Transylwańskie zabobony*, 1885). *Bram Stoker's Notes for Dracula. A Fascimile Edition*, ed. Robert Eighteen-Bisang, Elizabeth Miller (Jefferson – London: McFarland, 2008), 4, 25, 29, 35, 37, 85, 121, 123, 125, 241, 245, 284-285, 287, 289, 304-305, 321-323.

[8] Ilona Czamańska uważa, że Stoker wybrał przełęcz Borgo na siedzibę wampira, ponieważ źle zinterpretował węgierskie i niemieckie nazwy geograficzne na posiadanej przez siebie mapie Transylwanii. Możliwe jednak, że o jego wyborze zadecydowało odludne położenie przełęczy Borgo. Ponadto pisarzowi mogła się spodobać nazwa tego miejsca (węgierska), łatwiejsza do wymówienia i zapamiętania od nazw innych transylwańskich przełęczy. Ilona Czamańska, *Drakula. Wampir, tyran czy bohater?* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003), 113-114, 119-120.

[9] Mistyfikacja, związana z siedzibą Drakuli, wiąże się z inną mistyfikacją, dotyczącą samego Drakuli. Stoker wykorzystuje bowiem nazwisko i częściowo życiorys Włada III, hospodara wołoskiego z XV wieku. Nazywano go Władem Palownikiem lub Władem Drakulą. Jego ojcem był poprzedni władca Wołoszczyzny – Wład II – znany też jako Wład Drakul. To przezwisko Wład II zyskał, ponieważ cesarz rzymsko-niemiecki i jednocześnie król węgierski, Zygmunt Luksemburski, przyjął go do elitarnego Zakonu Smoka (Societas Draconistrarum), skupiającego władców broniących chrześcijańskiej Europy przed Turkami. Łacińskie słowo *draco*, czyli *smok*, mieszkańcy Wołoszczyzny zamienili na podobnie brzmiące rumuńskie słowo *dracul*, czyli *diabeł*. Syn Włada II Drakula nazwany został Drakulą, gdyż wyraz ten (w oryginalnym zapisie: *drăculea*) oznacza po rumuńsku *syn diabła*. Wład Drakula nie miał jednak z wampiryzmem nic wspólnego, aczkolwiek słynął z okrucieństwa

Ten zamiar potwierdza zapis w dzienniku Jonathana Harkera, który w powieści Stokera podróżuje do Transylwanii: „Nie mogłem niestety zlokalizować zamku Drakuli, jako że nie znalazłem mapy tego kraju, która dorównywałaby dokładnością mapom wydawanym przez naszą agencję kartograficzną Ordnance Survey [...]”[10].

Na podstawie notatek, jakie poczynił pisarz, przygotowując się do napisania *Drakuli*, wiadomo, że pierwotnie planował usytuować siedzibę wampira nie w Transylwanii, ale w Styrii, położnej na granicy Austrii i Bałkanów (w czasach Stokera Styria stanowiła część Austrii, dziś jej północna część należy do Austrii, a południowa – do Słowenii)[11]. Wzorował się w tym względzie na swoim rodaku, Sheridanie Le Fanu, autorze powstałej ponad dwie dekady wcześniej noweli wampirycznej *Carmilla* (*Carmilla*)[12]. Po kilku miesiącach pisania zmienił jednak zamiar i poprawił tekst, przesuwając zamek Drakuli w głąb Bałkanów. Wybrał Transylwanię prawdopodobnie ze względu na jej atrakcyjniejsze, bo bardziej egzotyczne położenie, bardziej zróżnicowany skład etniczny, a także bardziej intrygującą historię. Vesna Goldsworthy podejrzewa, że na Stokerze wywarła też wrażenie nazwa regionu, zarówno ta wywodząca się z łaciny (*Transylwania*, czyli *Kraj za lasem*), jak i niemiecka (*Siebenbürgen*, czyli *Siedmiogród*). Obydwie nazwy kojarzą się z krainą baśniową, położoną „za górami, za lasami”, gdzie znajduje się „siedem magicznych miast”[13].

Transylwania wraz z zamkiem Drakuli opisana zostaje w pierwszych czterech rozdziałach powieści, na które składają się kolejne ustępy dziennika Jonathana Harkera. Wspomniana też zostaje, choć już zdawkowo, w ostatnim rozdziale książki: w notatkach wampirologa Abrahama Van Helsinga i żony Jonathana – Miny Harker. Wreszcie, po raz ostatni, do wątku transylwańskiego powraca Jonathan Harker w epilogu.

---

wobec wrogów i to mogło zachęcić Stokera do przypisania mu wampirycznych skłonności. Istnieją też przesłanki, pozwalające kojarzyć Drakulę z Transylwanią. Urodził się on na południu tego kraju – w Segieszowie. W późniejszym czasie – jako hospodar wołoski – najechał i złupił miasto Braszów, również położone na transylwańskim południu. Nie miał jednak w Transylwanii posiadłości, nigdy też jego nazwiska nie wiązano ze wschodnią Transylwanią, gdzie znajduje się przełęcz Borgo.

[10] Bram Stoker, *Dracula*, trans. Agnieszka Myśliwy (Kraków: Vis-à-vis/Etiuda, Wydawnictwo Mystery, 2013), 6; Bram Stoker, *Dracula* (New York, 1897), 2. W oryginale: „I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula, as there are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey maps [...]”.

[11] *Bram Stoker's Notes...*, 14-17, 28-29, 31-33, 277, 318-319. Poszlaką wskazującą na taki zamiar jest też opowiadanie Stokera *Dracula's Guest* (*Gość Drakuli*), którego akcja rozgrywa się właśnie w Styrii. Prawdopodobnie stanowi ono wprawkę do *Drakuli*. Wydano je już po śmierci pisarza wraz z trzema innymi w ramach zbioru *Dracula's Guest and Other Weird Stories* (*Gość Drakuli i inne niesamowite opowieści*, 1914).

[12] Pierwodruk w czterech kolejnych numerach (ukazujących się od grudnia 1871 do marca 1872 roku) miesięcznika „The Dark Blue”.

[13] Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination* (New Haven – London: Yale University Press, 1998), 78.

W opisie ojczyny wampira Stoker łączy konwencję powieści gotyckiej z konwencją prozy podróżniczej, co praktykowali już autorzy wcześniejszych horrorów, jednak twórca *Drakuli* wykorzystuje inny niż oni wariant podróżopisu – wiktoriański. Wedle spostrzeżeń Goldsworthy wiktoriański podróżopis różni się od odmiany go poprzedzającej – romantycznej – pod względem postawy podróżnika wobec obcej przestrzeni. Romantycy przemierzali dzikie i egzotyczne krainy w poszukiwaniu autentyczności. W Bałkanach widzieli prawdziwą, pierwotną, ahistoryczną Europę, niezepsutą przez nowoczesną cywilizację i tą przestrzenią delektowali się bez pośpiechu. Goldsworthy zauważa, że w podróżopisie wiktoriańskim identyczne cechy bałkańskiego krajobrazu nie współgrają z uczuciami podróżnika, ale dystansują go wobec tego krajobrazu, ponieważ ujęte zostają tak, aby podkreślić różnicę między kulturą, z której podróżnik się wywodzi, a egzotycznym otoczeniem. Ponadto – w przeciwieństwie do romantyka – wiktorianin nie podróżuje dla przyjemności, ale w interesach, które wymagają od niego punktualności, dlatego podczas podróży skrupulatnie odmierza godziny. Zwiedzanie obcej krainy nie jest dla niego celem, lecz aktywnością dodatkową, której nie może się w pełni poświęcić, toteż – aby maksymalnie i pragmatycznie wykorzystać przeznaczony na to czas – przygląda się on przemierzanej krainie niczym turysta z przewodnikiem w ręku[14].

Jonathan Harker podróżuje przez Transylwanię w zgodzie z tym wzorem. Nie ukrywa zresztą, że do wyjazdu przygotował się jak turysta, przeglądając (jak Stoker) w bibliotece londyńskiego muzeum publikacje krajoznawcze na temat odwiedzanego regionu. Obserwacje z podróży, zapisywane w dzienniku, uzupełnia wiadomościami, zaczerpniętymi ze wzmiankowanych publikacji. Podaje dane na temat środków lokomocji, noclegów, potraw, zwyczajów i ubioru mieszkańców transylwańskiej krainy oraz jej składu etnicznego.

Relację z wyprawy rozpoczyna od Budapesztu, do którego przybywa z Monachium. Budapeszteński most na Dunaju postrzega jako symboliczną granicę między Europą chrześcijańską i cywilizowaną (czyli Europą „właściwą", tożsamą z kulturowym Zachodem) a Europą turecką i zacofaną (która oddziela Zachód od Azji). Akcja powieści rozgrywa się mniej więcej w tym samym czasie, w którym powieść została napisana, czyli w 1897 roku, a zatem Turcy już od trzystu lat nie sprawują nad Transylwanią politycznej kontroli, jednak – zgodnie z bałkanistycznym stereotypem – Zachodnioeuropejczycy, tacy jak Harker (i Stoker), niezmiennie odbierają to terytorium jako przesycone duchem osmańskim, a nawet więcej – orientalnym. Świadczy o tym skojarzenie przez Harkera Transylwanii z Chinami: „Wydaje mi się, że im dalej na wschód, tym bardziej niepunktualna jest kolej. Jak to w takim razie musi wyglądać w Chinach?"[15].

[14] Ibidem, 79-80.

[15] B. Stoker, *Dracula* (pol.), 7; B. Stoker, *Dracula* (eng.), 2. W oryginale: „It seems to me that the further east you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China?"

Podczas pobytu na zamku Drakuli czyni on jeszcze jedno spostrzeżenie, sugerujące obecność w Transylwanii orientalnego pierwiastka. Nocny tryb życia wampira przypomina mu bowiem arabsko-perskie *Baśnie z tysiąca i jednej nocy* (IX–X w.). Turcja, Chiny, Arabia i Persja to zatem – w interpretacji Harkera – kulturowe punkty odniesienia dla Transylwanii bliższe niż Europa. Ojczyzna Drakuli wydaje się mu przedsionkiem Orientu w całej jego azjatyckiej rozciągłości. To bałkanistyczne wyobrażenie podtrzymuje sam Drakula, przypominając, że jego kraj stanowił w przeszłości granicę polityczną między światem chrześcijańskim (węgierskim) a muzułmańskim (tureckim), nienależącą w pełni do żadnego z tych światów.

Podstawowym przejawem zacofania Transylwanii jest w powieści Stokera infrastruktura komunikacyjna. Pociągi kursują tam niepunktualnie i rzadko, poza tym sieć kolejowa nie dociera do górskich zakątków kraju. Podróżuje się do nich konno, dyliżansem lub powozem, ale drogi są wyboiste. Motyw uciążliwej i długotrwałej podróży powraca w końcowej partii powieści, w której ścigająca Drakulę grupa zbliża się do jego zamku od południa, mozolnie przemierzając Bułgarię, Wołoszczyznę, Mołdawię i Transylwanię różnymi środkami transportu.

Zgodny z bałkanistycznym stereotypem jest także opis transylwańskiego krajobrazu. Jak już powiedziano, Irlandczyk wykorzystuje dane dotyczące realnej topografii, zaczerpnięte z różnych źródeł, do detalicznej prezentacji Transylwanii, lecz jednocześnie – zdaniem Vesny Goldsworthy – romantycznie wyolbrzymia jej malowniczość i dzikość, tworząc krajobraz bardziej wyobrażony niż prawdziwy[16]. Górskie szczyty płynnie przechodzą w pasma lasów poprzecinane rzekami i wodospadami. Te widoki przedstawione zostają w dzienniku Harkera za pomocą superlatywnych epitetów wyrażających zachwyt. Transylwański raj jest wszakże zdradliwy i niebezpieczny. Wydaje się wzniosły tylko z okna pociągu lub dyliżansu – ze zdystansowanej perspektywy wiktoriańskiego urzędnika i turysty w jednej osobie. Kiedy Harker chce podczas postoju na chwilę wysiąść z dyliżansu, zostaje przez woźnicę ostrzeżony przed agresywnymi psami. W bałkanistycznych wyobrażeniach Bałkany nie są pozbawione romantycznego uroku, jednak on pryska, gdy tylko człowiek Zachodu zapomni o zachowaniu odpowiedniej odległości. Nadmierne zbliżenie do bałkańskiej rzeczywistości powoduje przemianę zauroczenia we wstręt.

Krajobraz Transylwanii urozmaicają równie malowniczy tubylcy. Stoker podkreśla różnorodność etniczną omawianego regionu. Zamieszkują go: Sasi (czyli transylwańscy Niemcy), Wołosi (czyli Rumuni)[17], Węgrzy (zapisywani w powieści jako Madziarzy) oraz Seklerzy (pokrewni Węgrom i często traktowani

[16] V. Goldsworthy, *Inventing...*, 80-81.

[17] Można odnieść wrażenie, że dla Stokera Rumuni to naród odrębny od Wołochów. W jego powieści pojawiają się oni jedynie w roli marynarzy służących na rosyjskich statkach, którymi Drakula podróżuje z Bałkanów do Anglii i z powrotem.

jako ich lokalne odgałęzienie), ale liczni są również Słowacy, Czesi i Cyganie[18]. Duncan Light dodaje, że Harker uwydatnia tę różnorodność także przez zwrócenie uwagi na języki, jakimi posługują się tubylcy (sam porozumiewa się z nimi po niemiecku, jedynie z Drakulą rozmawia po angielsku). Przytacza lokalne nazwy miast, miejsc przyrodniczych, potraw, pojęć religijnych i etnograficznych w językach: niemieckim, węgierskim i rumuńskim[19].

Opisuje ubiór i zwyczaje napotkanych osób, choć nie zawsze wprost określa ich przynależność etniczną. Tworzy wrażenie nadmiaru etnicznego i etnograficznego, który wydaje mu się fascynujący w swej egzotyce, ale pozostaje nieprzejrzysty, co pogłębia jego niepewność, spowodowaną przez lękowe reakcje niektórych tubylców na nazwisko hrabiego Drakuli. Mowa o tych Transylwańczykach (prawdopodobnie Węgrach), których Harker poznaje bliżej w karczmie i dyliżansie. Cechuje ich pobożność i przesądność (często wykonują zabobonne gesty, żegnają się po chrześcijańsku, posługują się krzyżami i amuletami).

Poszczególnym nacjom Stoker nie poświęca uwagi odpowiedniej do życiowego prawdopodobieństwa, co potwierdza tezę o mistyfikacyjnym podejściu pisarza do faktów kulturowych. Największym zainteresowaniem Harkera cieszą się Słowacy. Autor dziennika wytwarza w ten sposób wrażenie, jakoby pod koniec XIX wieku byli oni w Transylwanii przeważającą grupą etniczną, podczas gdy w rzeczywistości stanowili niewielki odsetek jej mieszkańców[20]. Są oni najbardziej zauważalni,

[18] Stoker wspomina też o przedstawicielach innych nacji, którzy mieszkają lub pracują na Bałkanach – w Rumunii lub Bułgarii. W powieści pojawiają się rosyjscy marynarze, Żyd Immanuel Hildesheim, prawdopodobnie Serb o nazwisku Ristics (Ristić?) i prawdopodobnie Polak – Petrof Skinsky (Piotr Skiński?).

[19] Duncan Light, „The people of Bram Stoker's Transylvania", *Dracula Studies*, no. 7 (2005): 39-41. Stoker wymienia także słowo *vrolok*, które określa jako słowackie, i *vlkoslak*, które identyfikuje jako serbskie – obydwa rzekomo oznaczają wilkołaka lub wampira. W rzeczywistości słowa te nie występują ani nie występowały w żadnym z tych języków. Marinella Lőrinczi zauważa, że podobnie brzmiące i znaczące nazwy można natomiast odnaleźć w językach: greckim, rumuńskim i macedońskim. Te błędy Stokera wynikają prawdopodobnie stąd, że wykorzystywane przez niego źródła były nierzetelne albo też on nierzetelnie z nich korzystał. Marinella Lőrinczi, „Transylvania and the Balkans as multiethnic regions in the works of Bram Stoker", *Europea*, no. 2 (1996): 8.

[20] Jeszcze mniej wiarygodna jest obecność Czechów, których Harker wymienia dwukrotnie. Duncan Light zadaje pytanie o przyczynę rozmaitych nieścisłości w opisie narodowości zamieszkujących Transylwanię. Dlaczego pisarz uwydatnia Słowaków, choć należą oni do mniejszości etnicznej w tym rejonie Transylwanii? Dlaczego jedynie wspomina, ale nie charakteryzuje Wołochów (czyli Rumunów), którzy tworzą najliczniejszą populację? Dlaczego Drakula jest Seklerem, choć w tym rejonie Transylwanii Seklerzy nie mieszkają? Light ustala, że te wszystkie wątpliwości wynikają z dwóch głównych możliwych przyczyn, które mogą współwystępować. Po pierwsze, Stoker zbyt pobieżnie zapoznał się z geografią Transylwanii, nie przykładając wagi do detali i nie weryfikując danych przejętych z jednego źródła w źródłach innych. Po drugie, posługiwał się swobodnie zyskanymi informacjami, ponieważ bardziej niż na dokładności faktograficznej zależało mu na wzmocnieniu wrażenia niezwykłości Transylwanii, także przez używanie nazw, które dla angielskiego odbiorcy brzmią egzotycznie (na przykład: Wołoch brzmi egzotyczniej niż Rumun). D. Light, „The people...", 40-44.

ponieważ wydają się najdziwniejsi, najdziksi i najgroźniejsi. Przypominają Harkerowi bandę orientalnych rozbójników (znów pojawia się motyw Orientu). Mają jednak opinię nieszkodliwych. W późniejszej partii powieści Słowacy pojawiają się jeszcze trzykrotnie: jako pomocnicy Drakuli, jako domniemani mordercy pośrednika handlowego w rumuńskim Gałaczu oraz jako flisacy pracujący na mołdawskich i transylwańskich rzekach. Wygląda na to, że są zdolni do wykonania każdej pracy, niezależnie od jej oceny moralnej.

Najgorszą sławą cieszą się w horrorze Stokera Cyganie, którzy początkowo uchodzą za najwierniejszych pomocników wampira, ale w krytycznej chwili – gdy sami czują się zagrożeni – porzucają swojego chlebodawcę na pastwę jego prześladowców. Drakula jako jedyny reprezentuje w powieści Seklerów, co podkreśla wyjątkowość tej postaci. Wampir charakteryzuje własną nację przez pryzmat jej mitycznych dziejów: Seklerzy są potomkami Hunów, wiedźm i diabłów. Zwraca uwagę nie tyle na ich etniczną, ile rasową odmienność. Wampiryzm hrabiego stanowi niewyartykułowane potwierdzenie tego stanu rzeczy. W wątku rasowym dostrzec można echo, ogłoszonej i nagłośnionej w czasach życia Stokera, Darwinowskiej teorii na temat ewolucji gatunkowej.

Centrum bałkanistycznej Transylwanii stanowi zamek Drakuli. Zamek, a dokładnie zamek gotycki, to ikoniczny emblemat horroru literackiego, a zwłaszcza jego pierwotnej formy – powieści gotyckiej. W pierwszych powieściach gotyckich z drugiej połowy XVIII wieku zamek pełni rolę bohatera równorzędnego wobec bohaterów antropomorficznych. Jest kluczowym składnikiem budującym nastrój grozy. Olbrzymia popularność powieści gotyckich powoduje, że zamek, w którym straszy lub dzieją się w nim inne potworności, staje się jednym z najbardziej znanych współcześnie wariantów *locus horridus*, czyli złego miejsca.

Korzenie literackie wymienionego toposu sięgają antyku. Wedle opinii Teresy Michałowskiej jego najpierwotniejsze formy to starożytne wyobrażenia świata zmarłych, umiejscawianego w ciemnych, wilgotnych i surowych zakątkach przyrody. W literaturze średniowiecznej najpopularniejszą postacią *locus horridus* jest chrześcijańskie piekło, a także – występujące często w hagiografiach – skaliste odludzie lub jaskinia, gdzie pustelnicy przechodzą próbę wytrzymałości cielesnej i duchowej, tożsamą z próbą wiary. W literaturze barokowej funkcję złych miejsc spełniają natomiast – jak podaje Michałowska – przestrzenie w rodzaju ruin i pustkowi, podkreślające marność i przemijalność doczesnego świata i w tym celu wzbogacone niejednokrotnie o pierwiastek makabry[21].

W pierwszych, preromantycznych horrorach przedłużenie znajduje barokowa skłonność do eksponowania obszarów naznaczonych wanitatywnym rozpadem i makabrą. Autorzy tych utworów przejmują, zdaniem Philippe'a Ariès a upowszechnione właśnie w okresie baroku, wyobrażenie *locus horridus* jako

[21] Teresa Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej* (Wrocław, 1970), 203-204.

dużego, ciemnego i zamkniętego pomieszczenia, najczęściej w kształcie podziemnego lochu[22]. Nawiedzony zamek to rozbudowany wariant tego wyobrażenia. W nim, jak i w innych złych miejscach, występujących w horrorach, dochodzi do spotkania z żywą śmiercią w różnych jej potwornych postaciach (ducha, wampira, psychopaty itp.). Granica między życiem a śmiercią, będąca dla człowieka podstawowym kryterium orientacji w rzeczywistości, zostaje tam zniesiona – to, co powinno być martwe, żyje, a to, co wydaje się żywe, jest tak naprawdę martwe. Stan eschatologicznej dezorientacji zostaje odzwierciedlony przez labiryntową lub przynajmniej nieprzejrzystą budowę złego miejsca, które w konsekwencji staje się zdradliwą pułapką. Archetypicznym wzorem takiej przestrzeni jest labirynt Minotaura – potwora symbolizującego energię seksualną zabójczą dla ludzkiej tożsamości. Z labiryntu można wyjść tylko po pokonaniu tego potwora, a więc po bezpośrednim zmierzeniu się z żywą śmiercią. W wielu horrorach złe miejsce nie tyle skrywa Minotaura, ile samo nim jest. Nieożywiona przestrzeń ożywa. Staje się nieprzewidywalna i w konsekwencji niebezpieczna dla zamkniętej w niej ofiary.

Wzorcowe złe miejsce w literaturze grozy cechuje nie tylko labiryntowa budowa, ale też izolacja od świata zwyczajnego, choć zewnętrznie może ono do tego świata należeć. Wymienione cechy powodują, że *locus horridus* przyciąga uwagę swoją tajemniczą odmiennością i zarazem wzbudza lęk. Z perspektywy psychoanalitycznej, przywołanej przez Slavoja Žižka, głębszą przyczynę tego dwuznacznego stosunku do złego miejsca stanowi fakt, że spełniają się tam zakazane kulturowo ludzkie pragnienia. Žižek nawiązuje do Freudowskich spostrzeżeń, dotyczących wypierania przez człowieka ze świadomości do nieświadomości niepożądanych wyobrażeń, związanych z pragnieniami popędowymi[23].

[22] Na barokowe podłoże horroru zwraca uwagę Antoni Czyż, pisząc o romantycznej frenezji, która wyraża się najpełniej w powieściach gotyckich. Również Philippe Ariès dostrzega na gruncie gotycyzmu łączność między wyobraźnią barokową a romantyczną. W jego interpretacji gotycyzm rodzi się w okresie preromantyzmu w wyniku odświeżenia barokowej makabry z kluczową dla niej figurą żywego trupa. Figura ta obrazuje barokową koncepcję *vanitas*, zgodnie z którą śmierć nie stanowi opozycji dla życia, lecz je przenika, w związku z czym życie uznane zostaje za śmiercionośne. Barok odkrywa w ten sposób mroczną stronę natury, tożsamej z energią życiową, a gotycyści przytoczoną interpretację rozwijają, uwydatniając w niej związek seksu (jako przejawu życiodajnej energii) ze śmiercią. Między makabrą barokową a romantyczną dostrzega powinowactwa także Mario Praz. Według niego różnica między nimi polega na intelektualnym charakterze makabry barokowej (ma ona zachęcać do zadumy nad ludzkim losem), podczas gdy makabra romantyczna cechuje się uczuciowością (ukierunkowana jest na wstrząśnięcie czytelnikiem). Mario Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, trans. Krzysztof Żaboklicki (Warszawa: PWN, 1974), 46-57; Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, trans. Eligia Bąkowska (Warszawa: PIW, 1992), 326, 340-341, 361-372, 387; Antoni Czyż, „Romantyczny barok, barokowy romantyzm. Prolegomena", in idem, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane WSP, 1997), 258-261; Antoni Czyż, „Barok", in *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, ed. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (Wrocław: Ossolineum, 2002), 76-77.

[23] Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, trans. Janusz Margański (Warszawa: KR, 2003), 21-22.

Złe miejsca, reprezentujące w psychoanalitycznej interpretacji nieświadomość, muszą więc istnieć, aby zakazane wyobrażenia miały swoje ujście. Miejsca te powinny się jednak znajdować w bezpiecznej odległości od codziennego, swojskiego porządku, aby mu nie zagrażały, a zarazem wystarczająco blisko, aby zachowywały empiryczną więź z ludzką wyobraźnią. W dziewiętnastowiecznej prozie gotyckiej są one sytuowane – jak zauważa Vesna Goldsworthy – na granicy świata swojskiego i obcego[24]. To miejsca częściowo swojskie, ponieważ ciągle należą do swojskiego kręgu kulturowego, i częściowo obce, ponieważ ich związek z centrum tego kręgu jest osłabiony z powodu izolacji od niego.

Bałkany znakomicie spełniają wymienione warunki. Geograficznie i kulturowo należą do Europy, ale znajdują się na jej rubieżach, gdzie poddane zostają wielowiekowemu wpływowi kultury orientalnej (tureckiej), co skutkuje ich kulturową hybrydycznością. Pod względem przestrzennym znajdują się względnie blisko zachodnich centrów kultury europejskiej, ponieważ pod koniec XIX wieku można do nich stamtąd dotrzeć koleją w ciągu około trzech dni[25], a jednocześnie położone są na tyle daleko, że niewielu Zachodnioeuropejczyków odbywa taką podróż.

Cywilizacyjna graniczność Bałkanów czyni z nich – zgodnie z bałkanistycznym stereotypem – obszar dwuznaczny lub nawet nieokreślony. Transylwania stanowi w powieści Stokera esencję bałkańskiej graniczności, gdyż jest granicą topograficzną (jako teren górski), etniczną (zamieszkuje ją wiele narodów) i polityczną (przez wiele wieków oddzielała Węgry od imperium osmańskiego). Pisarz dodatkowo wzmacnia tę cechę przestrzeni transylwańskiej, sytuując siedzibę wampira na granicy Transylwanii i Bukowiny. Opis podróży Harkera przez przełęcz Borgo sugeruje ponadto, że zamek znajduje się na granicy różnych światów nie tyle w sensie kulturowym, ile ontologicznym.

Bohater powieści Stokera wjeżdża na przełęcz w wigilię dnia św. Jerzego, legendarnego pogromcy smoka. W świecie chrześcijańskim smok symbolizuje najczęściej siłę diabelską. W ten sposób pisarz odnosi się aluzyjnie do postaci Drakuli (jak już powiedziano, *drăculea* znaczy po rumuńsku *syn diabła*)[26]. Zgodnie z ludowym przesądem, wyłożonym w utworze, w noc poprzedzającą

[24] V. Goldsworthy, *Imagining...*, 75-76.

[25] Od 1883 roku na wiodącej przez Bałkany trasie kolejowej Paryż – Istambuł kursuje słynny Orient Express.

[26] Należy jednocześnie pamiętać o pozytywnym znaczeniu symbolu smoka, związanym z historycznym kontekstem życia wampira. W średniowieczu transylwańscy władcy z jego rodu walczyli przeciwko Turkom. Ich postawę Stoker wywodzi z życiorysu – wymienionych wcześniej – hospodarów wołoskich: Włada II Drakula i Włada III Drakuli. Pierwszy z nich – jak wspomniano – należał do cesarskiego Zakonu Smoka, czyli organizacji skupiającej najznamienitszych władców, broniących wiary chrześcijańskiej. W tym wypadku smok symbolizował siłę cesarza rzymsko-niemieckiego. Dwuznaczna symbolika smoka (religijnie – negatywna, politycznie – pozytywna) wyczula na podobną dwuznaczność w dziejach rodu Stokerowskiego Drakuli.

dzień św. Jerzego demony ujawniają się ze szczególną mocą, co uzasadnia konieczność ich sakralnego poskromienia. Nie dziwi zatem, że podróż Harkera ponad przełęczą Borgo przypomina ezoteryczny obrzęd, ukierunkowany na przezwyciężenie strachu przed demonami. Najpierw powóz, prowadzony przez Drakulę, jeździ leśnym drogami w kółko. Następnie skręca w wąską drogę, nad którą korony drzew tworzą sklepienie przypominające tunel. Potem Harker widzi w oddali słabe błękitne płomienie[27], a powóz zostaje otoczony przez wilki. Po pokonaniu tej przeszkody woźnica jedzie pod górę w zupełnej ciemności. Opisana sekwencja wydarzeń przesycona jest symboliką zamknięcia (jazda w kółko, wilczy krąg, podziemny skarb) i transgresji (leśny tunel, niebieskie płomienie wydostające się spod ziemi, jazda pod górę). Na przełęczy Borgo Harker przekracza granicę prowadzącą na drugą stronę rzeczywistości – ku temu, co niesamowite w sensie psychoanalitycznym.

Według Alana Johnsona uwzględnienie perspektywy psychoanalitycznej w jakkolwiek pomyślanej interpretacji *Drakuli* wydaje się nieodzowne, choćby w marginalnym wymiarze – tak bardzo utwór ten przesycony jest motywami, które w umyśle współczesnego interpretatora przywołują wspomnianą perspektywę zarówno w jej aspekcie uniwersalno-indywidualnym (czysto Freudowskim), jak i historyczno-kolektywnym (wchodzącym w ramy psychoanalizy kulturowej)[28]. Motyw snu jest jednym z nich. Przewija się on przez dziennik Harkera od początku jego transylwańskiej podróży i stopniowo się nasila. Podczas noclegu w miastach Kluż i Bystrzyca Anglik skarży się na niepokojące sny lub bezsenność. W czasie jazdy ponad przełęczą Borgo traci, wskutek zmęczenia i nadmiaru wrażeń, rozeznanie między jawą a marzeniem sennym.

W tym fragmencie powieści opis wydarzeń zmienia się z krajoznawczego w oniryczny. Innymi słowy, relacja typowa dla przewodnika turystycznego, obfitująca

[27] W późniejszym czasie Drakula wyjaśnia Harkerowi znaczenie tego zjawiska. Płomienie wskazują miejsca, w których znajdują się kosztowności, ukryte w przeszłości przez lokalnych mieszkańców przed różnymi najeźdźcami. Drakula nie wyjawia jednak pełnego kontekstu tego przesądu. Pierwotnie – jak podaje Paul Barber – płomienie oznaczały punkty, gdzie pogrzebano zwłoki, a wraz z nimi kosztowności zmarłego. Zgodnie z tą interpretacją niebieski płomień, jako przejaw energii wysyłanej przez duszę, wskazuje przede wszystkim miejsce pochówku, a przy okazji ukryty skarb. Paul Barber, *Vampires, Burial, and Death. Folklore and Reality* (New Haven – London, 1988), 70.

[28] Alan Johnson, „Bent and broken necks. Signs of design in Stoker's Dracula", *The Victorian Newsletter*, no. 72 (1987): 17-24. Warto przy tej okazji zauważyć za Kenem Gelderem, że w czasie pisania *Drakuli* Stoker nie znał psychoanalizy Freudowskiej. Gdy powieść się ukazuje, pojęcie psychoanalizy istnieje dopiero od roku, a Sigmund Freud publikuje pierwsze prace na jej temat. Określone fragmenty utworu wskazują jednak, że irlandzki autor słyszał o odkryciach psychiatrycznych, poprzedzających teorie Freuda. Dwóch bohaterów powieści – John Seward i Abraham Van Helsing – interesuje się zawodowo działaniem ludzkiej psychiki. Pierwszy z nich jest psychiatrą, a drugi wampirologiem, obeznanym z leczniczym stosowaniem hipnozy wedle wytycznych francuskiego psychiatry Jeana-Martina Charcota, będącego jednym z nauczycieli Freuda. Ken Gelder, *Reading the Vampire* (London – New York, 1994), 66.

w bałkanistycznie przetworzone dane kulturowe, zostaje zastąpiona gorączkowym sprawozdaniem z ciągu bodźców zmysłowych, jednoznacznie ze sobą niepowiązanych i pozbawionych uchwytnego punktu odniesienia. Do zamku Harker wjeżdża w stanie nieświadomości: „Musiałem zasnąć, bo gdybym czuwał, z pewnością zauważyłbym to niezwykłe miejsce, gdy się do niego zbliżaliśmy”[29]. Tam zaburzenia zależności między jawą a snem, jakie zaczął odczuwać po przyjeździe do Transylwanii, pogłębiają się za sprawą nocnego trybu życia Drakuli, a także strachu, związanego z uwięzieniem przez niego.

Opis siedziby wampira wydaje się – w porównaniu z barwnym opisem transylwańskiej krainy – zdawkowy. Ponieważ Harker przybywa na miejsce w nocy, oszołomiony niesamowitą podróżą wokół przełęczy Borgo, nie jest w stanie właściwie ocenić rozmiarów i wyglądu budowli. W ciemności widzi jej zarysy, przywodzące na myśl wyobrażenia nawiedzonych zamków w preromantycznych i romantycznych powieściach gotyckich: postrzępione mury twierdzy odcinają się na tle nieba rozświetlonego przez księżyc. Bohater poznaje budowlę głównie od wewnątrz, a tam egzotyka – cechująca świat transylwański – zastąpiona zostaje przez niesamowitość.

Wedle Freudowskiej definicji niesamowitość polega na traumatycznym lub przynajmniej konsternującym zaburzeniu różnicy między tym, co swojskie, a tym, co obce. Do takiego zaburzenia dochodzi na przykład we śnie, gdy nieakceptowane kulturowo wyobrażenia, związane z pragnieniami popędowymi i wyparte w przeszłości przez człowieka ze świadomości do nieświadomości, powracają zniekształcone w wyniku działania cenzury kulturowej, wbudowanej w świadomość. Celem deformującego działania cenzury jest stworzenie wrażenia, że zakazane wyobrażenia nie są swojskie, ale obce. Niesamowitość osiąga szczyt, gdy człowiek w tym, co pozornie obce, dostrzega jednak to, co swojskie, czy też, dokładniej mówiąc, praswojskie[30].

Jak mówi znana sentencja Sigmunda Freuda, sen to królewska droga do nieświadomości[31]. Przybywając do zamku Drakuli we śnie, Harker „wchodzi” do własnej nieświadomości, w której tkwią jego wyparte wyobrażenia. Wampir je uosabia i jako taki jest sobowtórem Harkera[32]. Potworność hrabiego można

[29] B. Stoker, *Dracula* (pol.), 21; B. Stoker, *Dracula* (eng.), 14. W oryginale: „I must have been asleep, for certainly if I had been fully awake I must have noticed the approach of such a remarkable place”.

[30] Zygmunt Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, trans. Stefania Kempnerówna, Witold Zaniewicki (Warszawa: PWN, 1984), 158-169; Sigmund Freud, „Niesamowite”, in idem, *Dzieła*, vol. III. *Pisma psychologiczne*, trans. Robert Reszke (Warszawa: KR, 1997), 233-262.

[31] Sigmund Freud, *Dzieła*, vol. I. *Objaśnianie marzeń sennych*, trans. Robert Reszke (Warszawa: KR, 1996), 509.

[32] W tym kontekście należy rozpatrywać niechęć Drakuli do luster. W zamku nie ma ani jednego lustra. Gdy Harker wyjmuje własne lusterko, dostrzega, że wampir się w nim nie odbija. Drakula natychmiast je wyrzuca. Lustra są w zamku niepożądane nie dlatego, że – nie pokazując

wytłumaczyć zniekształcająco-wyobcowującym działaniem cenzury kulturowej, ale też można w niej widzieć istotę zakazanych wyobrażeń, które sięgają najgłębszych pokładów ludzkiej natury, gdzie popędy powodują wymieszanie pierwiastków życia i śmierci. Harker, uwięziony w zamku przez swojego wampirycznego sobowtóra, zostaje więc tak naprawdę usidlony psychicznie przez własne zakazane wyobrażenia, które wydają mu się niesamowite, czyli obce i swojskie jednocześnie.

Doświadczanie niesamowitości w przestrzeni zamkowej umożliwia odpowiednia budowa tej przestrzeni. Peter Brooks dostrzega analogię między konstrukcją zamków w powieściach gotyckich a konstrukcją nieświadomości: „Gotycki zamek, z wieżyczkami i lochami, blankami, fosami, zwodzonymi mostami, spiralami schodów i ukrytymi drzwiami, stanowi architektoniczny obraz Freudowskiego modelu ludzkiego umysłu, zwłaszcza pułapek zastawionych na świadomość przez to, co nieświadome i wyparte”[33].

Dani Cavallaro, który powołuje się na Brooksa, uzasadniając trafność kojarzenia gotycyzmu z psychoanalizą, dodaje, że zamek w horrorach symbolizuje nieprzezwyciężoną przeszłość nie tylko w wymiarze indywidualnym, ale też społecznym. Przypomina, że w pierwszych powieściach gotyckich wiązano go z grzechami, które czytelnicy tych powieści, wywodzący się przeważnie z klasy średniej, przypisywali arystokracji. Cavallaro sprowadza te grzechy do jednego naczelnego – pragnienia władzy, które ma podłoże seksualne, jako że oznacza możliwość niegraniczonego zaspokajania popędów. Zamek dobrze obrazuje społeczne tło tego pragnienia, ponieważ symbolizuje władzę patriarchalną[34].

W horrorach jest on jednocześnie symbolem władzy absolutnej, niespętanej przez kulturowe zakazy, co współbrzmi z rozpowszechnionym w okresie nowoczesności stereotypem, który utożsamia władzę przednowoczesnego suwerena z bezprawiem. Ten stereotyp przytacza Michel Foucault, który dodaje, że władza

wampira – zdradzają, iż jest on istotą z innego świata, ale dlatego, że dają złudny obraz Harkera, ponieważ to wampir stanowi jego prawdziwe odbicie. Lustro w takim wypadku symbolizuje zakłamanie, w jakim żyje człowiek, który nie uświadamia sobie nieświadomej strony swojej osobowości. Wkraczając do zamku, czyli do własnej nieświadomości, Harker musi odrzucić idealizujące złudzenia na swój temat, aby spotkać się z traumatyczną prawdą o sobie w postaci wampira.

[33] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven – London, 1995), 19. Przekład mój – P.P. W oryginale: „The Gothic castle, with its pinnacles and dungeons, crenellations, moats, drawbridges, spiraling staircases and concealed doors, realizes an architectural approximation of the Freudian model of the mind, particularly the traps laid for the conscious by the unconscious and the repressed”.

[34] Od czasów wiktoriańskich zamek coraz częściej bywa zastępowany w prozie gotyckiej przez dom, a we współczesnych horrorach jego funkcję mogą spełniać codzienne i pozornie bezpieczne miejsca, takie jak zwykłe mieszkanie. Zmiany te – według Cavallaro – świadczą o tym, że ambicje i namiętności, przypisywane kiedyś szlachcie, teraz cechują zachodnie społeczeństwo w całej jego rozciągłości. Dani Cavallaro, *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear* (London, 2002), 29-30, 40, 87.

suwerenna przejawiała się w panowaniu nad śmiercią poddanych. Suweren mógł bowiem poddanego uśmiercić lub pozostawić przy życiu. Tak sprawowana władza była więc – wedle słów Foucault – oparta na krwi, co oznaczało brak – typowej dla nowoczesności – troski o życie, czyli o dobro potomstwa i gatunku[35].

Brutalne postępowanie Drakuli wobec mieszkańców Transylwanii (wampir żywi się ich krwią) oraz jego tęsknota za feudalną przeszłością z jej nieprzekraczalnymi podziałami społecznymi i przedmiotowym traktowaniem poddanych zgadzają się z przedstawionym wzorem władzy absolutnej. Istnienie wampira jest w powieści Stokera znakiem tego, że na Bałkanach w okresie nowoczesności zachowała się przednowoczesna tradycja takiej władzy, do czego przyczynił się wpływ, jaki wywarła na ten region Europy kultura orientalna. Postać Drakuli łączy symbiotycznie stereotyp krwiożerczego feudalizmu ze stereotypem azjatyckiego despotyzmu, w którym – wedle słów Jasona Dittmera – rozum przegrywa z żywiołem cielesności, dającym poczucie władzy w natężonej seksualności i niezwykłym okrucieństwie[36].

Przebywając w siedzibie wampira, Harker znajduje się więc w ośrodku kultury europejskiej, tyle że „cofniętej" do średniowiecza i „zepsutej" przez kulturę orientalną. Zamek jest częściowo zrujnowany, o czym świadczą popękane mury, skrzypiące drzwi, brak szyb w wielu oknach, zakurzone meble. Wymienione braki są jedynie powierzchowne i jako takie podkreślają to, co stanowi istotę budowli i nie uległo działaniu czasu, a mianowicie jej monumentalność, o której decyduje też usytuowanie zamku na wysokiej skale[37]. Jego stan odzwierciedla kondycję Drakuli – mężczyzny starszego, ale niezwykle silnego i witalnego. Siedziba hrabiego wydaje się więc niezniszczalna i dlatego odciska piętno na teraźniejszości. Nawet zaniedbana zachowuje wiele ze swojej pierwotnej mocy, co potwierdzają słowa Harkera, zapisane po dziesięciodniowym pobycie w zamku: „Jest wiek dziewiętnasty, ale czuję, jeśli moje zmysły mnie nie oszukują, że dawne czasy miały i nadal mają siłę, której zwyczajna współczesność nie jest w stanie się przeciwstawić"[38].

[35] Michel Foucault, *Historia seksualności*, trans. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Czytelnik, 1995), 80-81, 118-130.

[36] Jason Dittmer, „Dracula and the cultural construction of Europe", *Connotations*, vol. 2-3 (2002/2003): 238, 242-243.

[37] Wśród miłośników powieści Stokera panuje przekonanie, że pisarz – tworząc fikcyjny zamek Drakuli – zainspirował się wyglądem i położeniem jakiegoś prawdziwego zamku. Jak podają Eighteen-Bisang i Miller, za domniemane wzory, wykorzystane literacko przez Irlandczyka, uchodzą najczęściej: zamek w transylwańskim mieście Bran (leżącym przy granicy z Wołoszczyzną), częściowo zrujnowany zamek Poenari (na Wołoszczyźnie) oraz ruiny szkockiego zamku Slains nad zatoką Cruden. *Bram Stoker's...*, 287-288.

[38] B. Stoker, *Dracula* (pol.), 46; B. Stoker, *Dracula* (eng.), 34. W oryginale: „It is nineteenth, century up-to-date with a vengeance. And yet, unless my senses deceive me, the old centuries had, and have, powers of their own which mere 'modernity' cannot kill".

Dokładnie określone transylwańskie otoczenie zamku oraz bałkanistyczna interpretacja tegoż otoczenia powodują, że wyparte pragnienia Harkera, dotyczące władzy absolutnej, wpisują się w szerszy kontekst polityczny, pozwalając na twierdzenie, że zamek Drakuli obrazuje nie tylko indywidualną nieświadomość Anglika, ale też zbiorową nieświadomość ludzi Zachodu, których on reprezentuje[39]. W tym kontekście Harker – jako początkujący notariusz – uosabia zachodni legalizm. W zamku przechodzi inicjację zawodową: musi zmierzyć się z Drakulą, który wyraża jego zakazane kulturowo pragnienia. Są one także pragnieniami Zachodnioeuropejczyków, należących do klasy średniej, która w XIX wieku przejmuje od szlachty władzę polityczną. Sytuacja rosnącej władzy rozbudza w nich niepoprawne kulturowo pragnienia związane z władzą jeszcze większą, która polega na nieograniczonej możliwości zaspokajania popędów i – jak już powiedziano – stereotypowo bywa kojarzona z kulturą feudalną i orientalną. Te pragnienia stoją jednak w sprzeczności z literą liberalnego prawa, stanowiącego rękojmię pozycji społecznej mieszczaństwa. O ile zatem Harker to przedstawiciel zachodniej kultury nowoczesnej, w której władza podporządkowana została prawu, o tyle Drakula – jako sobowtór Harkera – symbolizuje władzę, której podporządkowane jest prawo, słowem – władzę, która jest prawem.

Przybycie wampira do Anglii oznacza – wedle zaproponowanej interpretacji – powrót wypartych, bo kulturowo zakazanych, wyobrażeń Zachodnioeuropejczyków, związanych z pragnieniem nieograniczonej władzy. Powracają one w zdeformowanej, czyli kulturowo zawoalowanej, bałkanistyczno-wampirycznej postaci, aby wyglądały na obce. W ten sposób Stoker daje do zrozumienia, że wspomniane pragnienia nie zostały w toku modernizacji Zachodu przezwyciężone, a jedynie przytłumione przez hasła praworządności, demokracji i postępu, które nabierają dwuznaczności w świetle zachodnioeuropejskiego imperializmu. Hannu Salmi przypomina, że dziewiętnastowieczny podbój kolonialny, którego prymarnym celem była ekonomiczna eksploatacja kolonii, zachodnie imperia uzasadniały koniecznością ich wieloaspektowego modernizowania w celu zapewnienia dobrobytu mieszkańcom kolonizowanych terytoriów[40]. Według Stephena Araty postępowanie wampira obrazuje tę politykę, co dobrze widać w sytuacji, w której przebiera się on za Harkera, aby zrzucić na niego winę za zbrodnie dokonane przez siebie na Transylwańczykach. W opinii Araty Drakula, mordując ich

[39] W powieści Stokera Zachód obejmuje również Stany Zjednoczone Ameryki Północnej. Pisarz podkreśla ten fakt, wymyślając postać amerykańskiego kowboja Quinceya Morrisa. W przeciwieństwie do pozostałych, występujących w *Drakuli*, pierwszoplanowych przedstawicieli Zachodu (Anglików i jednego Holendra – Abrahama Van Helsinga) Amerykanin nie prowadzi dziennika ani pamiętnika. Nie pisuje też listów. Jego „niepiśmienność" można odczytywać jako oznakę niższości kulturowej Zachodu amerykańskiego wobec Zachodu europejskiego.

[40] Hannu Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, trans. Agnieszka Szurek (Kraków, 2010), 115-118.

w przebraniu Anglika, nie tyle obnaża zakazane pragnienia ludzi Zachodu, ile odtwarza ich imperialną metodę działania[41]. To, co w skali indywidualnej jest nieurzeczywistnionym i wypartym wyobrażeniem, w skali politycznej okazuje się propagandowo zakłamaną rzeczywistością.

Drakula nie tylko odsłania zakazane pragnienie nieograniczonej władzy, ale i mechanizm ukrywania tego pragnienia. Przebieranie się za Anglika to zewnętrzny przejaw kamuflażu bardziej zaawansowanego. Wampir zamienia się mianowicie w człowieka nowoczesnego, wykorzystując zdobytą wiedzę (drobiazgowo studiuje w zamkowej bibliotece publikacje na temat współczesnej Anglii i doskonali swój angielski) i posiadany kapitał (kupuje w Londynie dom). Ta autowesternizacja ma mu ułatwić bezkarne i bezwzględne pasożytowanie na Anglikach, aby odnowić się za pomocą ich krwi – szlachetniejszej niż krew ubogich mieszkańców Transylwanii. Jak pisze David Punter, krwawą władzę nad ludzkim życiem i śmiercią, osiąganą w przednowoczesnej przeszłości za pomocą miecza, w świecie nowoczesnym Drakula chce osiągnąć w bardziej subtelny sposób – za pomocą zębów[42]. Powierzchownie dostosowuje się więc do reguł zachodniej kultury konsumpcyjnej, ale wewnętrznie pozostaje drapieżcą. Stanowi zagrożenie dla świata Zachodu, ponieważ kwestionuje rządzącą tym światem nowoczesną ekonomię życia, która – jak twierdzi Foucault – wyklucza swobodną agresję i równie swobodną seksualność, podporządkowując dobro jednostki dobru gatunku ludzkiego, czego rękojmię stanowi zdrowe potomstwo[43]. To zagrożenie zostaje wyrażone przez Stokera w sytuacjach, w których kobiety, przemienione przez hrabiego w wampirzyce (trzy kobiety w Transylwanii, Lucy Westenra w Londynie), mordują dzieci.

Różne aspekty władzy absolutnej zostają w *Drakuli* symbolicznie zilustrowane przez wydarzenia w zamkowych pomieszczeniach, spośród których dwa mają szczególne znaczenie – apartament w górnej części zamku i kaplica na dole. Obydwa spełniają rolę zakazanej komnaty, skrywającej tajemnicę życia i śmierci. W apartamencie Harker spotyka trzy ponętne wampirzyce, które rozbudzają jego żądzę. Może się zatem wydawać, że w miejscu tym spełniają się zakazane pragnienia seksualne Harkera. Jednak ta sytuacja służy tylko zaprezentowaniu pragnienia silniejszego od żądzy seksualnej – pragnienia władzy nad życiem, które oznacza nie tylko możliwość nieograniczonego zaspokajania pożądania, ale też panowanie nad nim. W trakcie igraszek wampirzyc z Harkerem pojawia się Drakula, który powstrzymuje kobiety przed zamordowaniem Anglika, darując im w zamian dziecko porwane ze wsi. W tym wypadku wampir uosabia

[41] Stephen Arata, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996), 108, 120, 124-125.

[42] David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. 2 (London and New York: Longman, 1996), 18.

[43] M. Foucault, *Historia...*, 118-130.

bezwzględny patriarchalizm – od niego zależą wszelkie przejawy życia, niezależnie od tego, jaką przyjmują postać.

W kaplicy z kolei, gdzie Harker znajduje hrabiego pogrążonego w wampirycznej śpiączce, Drakula manifestuje władzę nad śmiercią. Pomimo że leży martwy w trumnie, wydaje się wewnętrznie żywy. W kontekście pragnienia władzy rozpatrywać można również dwa inne pomieszczenia – bibliotekę i komnatę Drakuli. W bibliotece władza powiązana zostaje z wiedzą, jaką zdobywa wampir, zgłębiając publikacje na temat Anglii. Po przybyciu do tego kraju nie chce być identyfikowany jako obcy. Zamierza wtopić się w angielskie społeczeństwo, aby łatwiej na nim pasożytować. Natomiast w komnacie Drakuli Harker znajduje stos złotych monet i inne kosztowności, które świadczą o władzy wampira wypływającej z bogactwa.

W końcowej partii książki – kiedy akcja powieści przenosi się z Londynu powrotem do Transylwanii – Stoker dwukrotnie przedstawia zamek z zewnątrz. „Zamek Draculi odcinał się na tle czerwonego nieba, a światło zachodzącego słońca podkreślało każdy element popękanych baszt”[44] – pisze w dzienniku Mina Harker. Następnie, w krótkim epilogu książki, stanowiącym ostatni fragment notatek Harkera, czytelnik dowiaduje się, że po siedmiu latach małżeństwo Harkerów ponownie (Jonathan po raz trzeci, Mina po raz drugi) odwiedziło przełęcz Borgo. „Tylko zamek stoi tam, gdzie stał, i nadal góruje nad bezludnym pustkowiem”[45] – relacjonuje autor dziennika.

W tych dwóch wypowiedziach zmienia się punkt widzenia na budowlę. W początkowej partii powieści Harker nie mógł objąć zamku wzorkiem, poznawał go jedynie od wewnątrz. W zakończeniu natomiast ani Jonathan, ani Mina nie wchodzą do zamku, ale za to ogarniają jego mury. W drugiej zacytowanej wypowiedzi dodatkowo zmienia się stosunek Harkera do siedziby wampira, która nie wzbudza już grozy, ale niejasne wspomnienia, jakby wszystko, co się w niej wydarzyło, było tylko snem. W ten sposób Stoker potwierdza oniryczny charakter tej budowli oraz spełnianą przez nią funkcję złego miejsca, będącego rezerwuarem wypartych i wyobcowanych wyobrażeń. Zamek przypomina o istnieniu tych wyobrażeń, ponieważ – oglądany z zewnątrz – wyzwala wzniosłe odczucia, pobudzając do marzeń o nieograniczonej władzy. Do tego przyczynia się jego monumentalność, która wynika nie tylko z wielkości budowli, ale też z jej niezniszczalności. Niezniszczalność zamkowi zapewnia – podkreślona w zacytowanych wcześniej wypowiedziach – symbioza z przyrodą, umacniająca się wraz z upływem czasu. Siedziba wampira stanowi organiczną część transylwańskiego krajobrazu. Jak zamek, tak ludzkie zakazane pragnienia są niezniszczalne

[44] B. Stoker, *Dracula* (pol.), 472; B. Stoker, *Dracula* (eng.), 352. W oryginale: „The Castle of Dracula now stood out against the red sky, and every stone of its broken battlements was articulated against the light of the setting sun”.

[45] B. Stoker, *Dracula* (pol.), 475; B. Stoker, *Dracula* (eng.), 354. W oryginale: „Every trace of all that had been was blotted out. The castle stood as before, reared high above a waste of desolation”.

– można je wyprzeć, ale nie można ich unicestwić, ponieważ ich najgłębszym źródłem – zgodnie z psychoanalityczną teorią – jest natura, niezniszczalna w swojej cyklicznej zmienności.

Zależność między mikroskalą jednostkową (związaną z problemem drugiej, mrocznej strony człowieka, którą musi on kontrolować) a makroskalą zbiorową (związaną z problemem drugiej, mrocznej strony Europy, nad którą Zachód nie ma kontroli) oznacza w *Drakuli*, że relacja sobowtórowa: Harker – Drakula przekłada się na analogiczną relację: Anglia – Transylwania. To Transylwania pełni więc w makroskali funkcję złego miejsca, w którym spełniają się wyparte pragnienia człowieka Zachodu o nieograniczonej władzy. Geoffrey Wall nazywa ją nieświadomością Zachodu[46]. Tę metaforę można rozszerzyć na całe Bałkany, jak czyni Božidar Jezernik, który uważa je za przestrzeń, na którą Zachód wypiera swoje lęki przed nieakceptowanymi przejawami własnej kultury, czyli – innymi słowy – obarcza Bałkany własnymi winami. Z tego punktu widzenia są one lustrzanym, a więc odwróconym odbiciem Europy[47].

W *Drakuli* Transylwania stanowi metonimię Bałkanów. Do takiego jej rozumienia uprawnia sposób, w jaki Stoker przedstawia ten region Europy. W powieści ani razu nie używa nazwy *Bałkany*, choć – jak zaświadcza Maria Todorova – jest ona już znana na Zachodzie od połowy XIX wieku, tam zresztą została stworzona[48]. Pisarz nie stosuje też starej nazwy *Turcja Europejska*, której wówczas ciągle używano. Kilkakrotnie posługuje się pojęciami *Turcja* i *turecki*, lecz w odniesieniu do kwestii kulturowych i historycznych, a nie do aktualnej sytuacji geopolitycznej. Nie wymienia nazw państw, przez które na początku powieści podróżuje Harker (Węgry, względnie Austro-Węgry), a na jej końcu grupa ścigająca Drakulę (Bułgaria, Rumunia, Węgry). Trasę ich podróży zaznacza za pomocą nazw miast i rzek. Podczas pobytu na zamku Harker tylko raz i marginalnie wspomina o Węgrzech (gdy informuje, że mieszka tam wielu Cyganów). Drakula kilkakrotnie mówi o Węgrzech, lecz wyłącznie w kontekście dawnych wojen z Turkami. W końcowej partii powieści pojawia się też wzmianka o rumuńskiej fladze, podpowiadająca, że bohaterowie znajdują się akurat na terenie Rumunii. Jedynie nazwa *Transylwania* zostaje w powieści użyta wielokrotnie, choć Stoker nie określa dokładniej granic tego kraju[49].

[46] Geoffrey Wall, „Different writing: Dracula in 1897", *Literature and History*, no. 10 (1984): 20.

[47] Božidar Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, trans. Piotr Oczko (Kraków: Universitas, 2007) VIII, 20.

[48] M. Todorova, *Bałkany...*, 68.

[49] Zdaniem Božidara Jezernika wyobrażenie Bałkanów jako regionu o nieokreślonych granicach umacnia się w obliczu doniesień na temat antytureckich powstań, wzniecanych przez narody bałkańskie w XIX wieku, a także na temat wojen, jakie prowadzą z Turcją wyzwolone już spod jej protektoratu kraje oraz popierająca je Rosja. W następstwie tych konfliktów granice państw często się tam zmieniały. B. Jezernik, *Dzika...*, 13-15.

Obraz Bałkanów jako obszaru bezkształtnego politycznie, gdzie nie istnieją wyraźne granice między państwami, w związku z czym powstaje wrażenie, że istnienie samych państw nie ma większego znaczenia, zgadza się z bałkanistycznym stereotypem, który przedstawia ten region Europy jako wielką i płynną rubież oddzielającą Europę od Azji. Innym efektem takiego opisu geopolitycznych parametrów przestrzeni jest potraktowanie Transylwanii nie tylko jako esencji Bałkanów, ale też Europy Wschodniej, za czym przemawia fakt, że Drakula przybywa do Anglii na rosyjskim statku i na rosyjskim statku wraca na Bałkany.

Demonizacja Bałkanów w *Drakuli* wyraża lęk Zachodu przed powrotem tego, co uchodzi tam za nieakceptowane, lecz nie zostaje wyrugowane, a jedynie przytłumione przez dynamikę nowoczesności. Lęk przed powrotem wypartego prowadzi do nasilenia procesu wypierania. Powieść Stokera obrazuje to zjawisko, ponieważ ugruntowuje wizję Bałkanów jako regionu Europy zdecydowanie odmiennego od Zachodu ze względu na swoje zacofanie i kulturową hybrydyczność, która uznana zostaje w omawianej powieści za groźniejszą dla poczucia europejskiej tożsamości niż zdecydowana przeciwstawność, jako że na tle tego, co przeciwstawne, łatwiej się odróżnić, potwierdzając własną tożsamość, niż na tle tego, co hybrydyczne.

Transylwania – jako esencja Bałkanów – jest w *Drakuli* przestrzenią hybrydyczną, ponieważ jej europejskość, poddana wielowiekowemu orientalnemu naciskowi, uległa spotwornieniu. Ludzko-zwierzęcy wampir to symboliczny efekt tej europejsko-orientalnej hybrydyzacji kulturowej, która pod koniec XIX wieku uzyskuje jeszcze jeden wymiar – konserwatywno-nowoczesny. Stoker przedstawia ten rodzaj hybrydyzacji na przykładzie autowesternizacji hrabiego, ostrzegając przed nadmiernym otwarciem Europy Zachodniej na europejski Wschód. Taki błąd popełnia Harker, gdy traktuje Drakulę jak partnera handlowego, co skutkuje jego ekspansją na Zachód.

Polityczny klucz interpretacji *Drakuli* – współgrający zresztą z kluczem psychoanalitycznym na polu psychoanalizy kulturowej – rozwija Stephen Arata. Zwraca on uwagę, że na przełomie XIX i XX wieku kolonialne imperium brytyjskie wchodzi w fazę zmierzchu, co rodzi w Anglii niepokój społeczny, związany z rozmaitymi potencjalnymi zagrożeniami dla osłabionego imperium. Powieść Stokera jest – zdaniem Araty – echem tego zjawiska, ponieważ opowiada o groźbie odwróconej kolonizacji, do której może dojść, jeśli emigranci z Europy Wschodniej, osiedlający się na Zachodzie, zaczną wpływać na zmianę jego profilu kulturowego. Tak działa w *Drakuli* transylwański wampir, który przeprowadza się do Anglii, aby – w przebraniu Zachodnioeuropejczyka – kultywować barbarzyńskie zwyczaje. Wysysanie krwi z Anglików oznacza w tym kontekście nie ich zabijanie, ale – co podkreśla Arata – przekształcanie ich tożsamości w następstwie wymieszania krwi angielskiej z krwią obcą. Rzeczony wątek wiąże się w powieści Stokera nie tylko z problemem emigracji, ale i – wyrażonym bardziej domyślnie

– problemem emancypacji kobiet, które – łamiąc tradycyjne ograniczenia kulturowe w dziedzinie seksu – ułatwiają hybrydyzację kulturową (głównymi ofiarami wampira-cudzoziemca są w Anglii kobiety: Lucy Westenra i Mina Harker)[50].

Lęk przed odwróconą kolonizacją to lęk przed zaburzeniem obowiązującego porządku społecznego przez czynnik chaosu, który tymczasowo przyjmuje maskę tegoż porządku, aby go rozsadzić od wewnątrz. Zgodnie z tą interpretacją człowiek Zachodu nie boi się Drakuli w Transylwanii, ale Drakuli na Zachodzie. Poczucie zagrożenia własnej tożsamości przez obcych, przybyłych spoza świata zachodniego i się w nim asymilujących, jak czyni to wampir, zostaje w horrorze Stokera dookreślone przez opozycję między mieszczaństwem a arystokracją. Podczas gdy na zachodzie Europy władzę ekonomiczną i polityczną w XIX wieku przejęło już mieszczaństwo, na wschodzie ciągle sprawuje ją szlachta. Tę sytuację obrazuje w *Drakuli* różnica między statusem obydwu grup społecznych w Anglii i w Transylwanii. W Anglii to bohaterowie wywodzący się z burżuazji (Jonathan Harker, Mina Harker, Abraham Van Helsing, John Seward) odgrywają pierwszoplanową rolę. Stoker uprzywilejowuje ich punkt widzenia na wydarzenia. Pisane przez nich dzienniki, pamiętniki i listy wypełniają powieść niemal w całości. Do tych postaci należy też inicjatywa w działaniu. Przedstawiciele szlachty (przede wszystkim Lucy Westenra i Arthur Holmwood, po śmierci ojca posługujący się tytułem lord Godalming) podporządkowują się im. Odmiennie sytuacja przedstawia się w Transylwanii, gdzie brakuje mieszczaństwa w znaczeniu zachodnioeuropejskim. Mieszczanie, których Harker tam spotyka (właściciele gospody, w pewnej mierze także pasażerowie dyliżansu do Bukowiny) z ubioru i pobożno-przesądnych zwyczajów przypominają bogatszych chłopów, nad którymi hrabia Drakula utrzymuje władzę duchową. Strach przed odwróconą kolonizacją jest zatem także strachem przed regresem społecznym, który mogłaby za sobą pociągnąć.

Stoker proponuje również antidotum na ten strach, kończy bowiem swoją powieść imperialną interwencją przedstawicieli Zachodu – Drakula zostaje przez nich wypędzony z Anglii do Transylwanii i tam zabity. W ten sposób symbolicznie przywrócona zostaje granica między dwoma regionami Europy i jednocześnie świata: Zachodem a Wschodem[51]. Z tego względu Jason Dittmer uznaje powieść Stoker za część większego politycznego projektu, zmierzającego do umocnienia

[50] S. Arata, *Fictions...*, 108-112, 115-119. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Drakula przybywa do Anglii na statku o znamiennej nazwie – *Demeter* – odnoszącej się do greckiej bogini płodności. W kontekście postępowania wampira symbolika płodności nabiera znaczenia negatywnego. Drakula pragnie bowiem płodzić w Anglii śmierć, czyli zamieniać Anglików w podobne sobie potwory.

[51] Przeciwstawną wizję Bałkanów Stoker prezentuje w kolejnej powieści – *The Lady of the Shroud* (*Kobieta w całunie*, 1909). Wymyśla w niej fikcyjne państwo o nazwie Kraj Błękitnych Gór, w którym – na podstawie szczegółów rozproszonych w tekście – rozpoznać można Czarnogórę. Stoker roztacza utopijną wizję modernizacji tego kraju, przeprowadzonej przez władcę przybyłego z Zachodu.

wspomnianej granicy[52]. Dittmer odnosi się do konstatacji Eleni Coundouriotis, która dostrzega w powieści Stokera echo rewaloryzacji idei Europy w obliczu politycznych przekształceń kontynentu, związanych z powstawaniem na Bałkanach w XIX wieku nowych państw (Serbii, Rumunii, Bułgarii), domagających się uznania swojej europejskości. Na Zachodzie nasila się wówczas potrzeba zdefiniowania tego, co jest prawdziwie europejskie. Nowe państwa bałkańskie rażą Zachodnioeuropejczyków obcością, która wynika nie tylko z ich osmańskiego, ale też prawosławnego dziedzictwa[53].

Pragnienie nieograniczonej władzy jako klucz odczytywania *Drakuli* ma więc nie tylko psychiczną i społeczną, ale i polityczną podstawę, która wiąże się z frustracją, spowodowaną niemożnością podporządkowania sobie Bałkanów przez Zachód w dobie rywalizacji o ten region między mocarstwami europejskimi. W tym kontekście Drakula uosabia Bałkańczyków, uwolnionych spod kurateli tureckiej i ulegających wpływom rosyjskim, budzącym wówczas na Zachodzie polityczny niepokój. Aluzyjnym wyrazem tego niepokoju jest, kojarząca się imperialnie, nazwa rosyjskiego statku (Caryca Katarzyna), którym wampir wraca z Anglii na Bałkany[54].

Na przykładzie Transylwanii Stoker obrazuje resemantyzację granicy kulturowej między Zachodem a Wschodem w okresie nowoczesności, gdy wraz z racjonalizacją myślenia rośnie lęk przed odmiennością, nad którą nowoczesny rozum nie ma kontroli. Transylwania, która w czasach przednowoczesnych stanowiła przedmurze chrześcijaństwa (tak ją zresztą opisuje w swoim monologu Drakula), staje się w okresie nowoczesności przedmurzem europejskości, która kończy się tam, gdzie – jak podaje Jason Dittmer – kończy się oddziaływanie kultury oświeceniowej[55]. Wspomniana granica nabiera w następstwie

[52] J. Dittmer, *Dracula...*, 247.

[53] Eleni Coundouriotis, „Dracula and the idea of Europe", *Connotations*, vol. 2 (1999/2000): 143-149.

[54] Według Matthew Gibsona i Jimmiego E. Caina niechęć do Bałkańczyków, jaką Stoker wyraża w powieści, tworząc postać transylwańskiego wampira, współbrzmi z poglądami ówczesnych brytyjskich konserwatystów, dla których największym zagrożeniem dla Europy była Rosja wraz z jej bałkańskimi sojusznikami. Takie poglądy prezentuje również młodszy brat pisarza, George, który ochotniczo uczestniczył – jako lekarz wojskowy w armii tureckiej, a następnie jako szef frontowej placówki Czerwonego Półksiężyca – w wojnie turecko-rosyjskiej, toczonej na Bałkanach w latach 1877–1878. W 1878 roku wydaje on wspomnienia z tamtych wydarzeń pt. *With „The Unspeakables", or Two Years' Campaigning in European and Asiatic Turkey* (*O „niewyobrażalnym", czyli dwuletnia wojna w Turcji Europejskiej i Azjatyckiej*, 1878). W przywołanej publikacji pozytywnie wypowiada się na temat Turków, natomiast Bułgarów przedstawia jako niewystarczająco cywilizowanych. Matthew Gibson, *Dracula and the Eastern Question. British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2006), 69-95; Jimmie E. Cain, *Bram Stoker and Russophobia. Evidence of the British fear of Russia in Dracula and The Lady of the Shroud* (Jefferson: McFarland, 2006), 101-117.

[55] J. Dittmer, *Dracula...*, 236.

tej zmiany przeciwstawnego znaczenia. Już nie chroni Europy, ale staje się źródłem potencjalnego zagrożenia dla niej. Przestaje być uznawana za najdalej na wschód wysunięty przyczółek kultury zachodniej, zamieniając się w najdalej na zachód wysunięty przyczółek kultury wschodniej, w którym pierwiastek europejski miesza się z azjatyckim.

Stoker proponuje w *Drakuli* trzy możliwe postawy wobec europejskiego Wschodu: partnerską, która – jak już powiedziano – okazuje się błędna; imperialną, która zostaje przedstawiona jako konieczność; i turystyczną, która jest postawą idealną, ponieważ pozwala napawać się romantyczną innością Wschodu bez wchodzenia z nim w bliższą relację. Z tej perspektywy odwrócona kolonizacja to tylko zły sen o wampirze-cudzoziemcu, który został nieopatrznie uwolniony z zamku. Z tego snu Zachód powinien – jak sugeruje Stoker – wyciągnąć naukę i podbijać Europę Wschodnią nie po to, aby ją unifikować kulturowo w zgodzie z zachodnim wzorem, ale aby ją skuteczniej izolować, zapobiegając unifikacji. Zachowanie granicy kulturowej między Zachodem a Wschodem wymaga jednak zachowania na granicy tych dwu światów złego miejsca, czyli bezpiecznego rezerwuaru zakazanych wyobrażeń ludzi Zachodu, związanych z nieograniczoną władzą i przypisywanych – zgodnie z mechanizmem wyparcia – kulturze wschodnioeuropejskiej.

Dracula's homeland and seat, or the bad place in Europe

Summary

Bram Stoker's *Dracula* is the most famous example of a successful symbiosis between gothicism and balkanism. With this symbiosis, Irish author refreshes and popularizes the vampire myth and enriches it with the myth of Transylvania as a homeland of vampirism. Stoker tries to make the image of Transylvania as authentic as possible, but at the same time, he mystifies some facts. He creates Transylvania in accordance with balkanistic stereotype as a beautiful, but backward land. European culture is mingled there with the oriental culture. Count Dracula's vampirism is a horrible effect of this cultural hybridization. According to psychoanalytic interpretation, the castle of a vampire symbolizes the unconsciousness of Westerners, and the vampire is their double. Dracula embodies their repressed ideas related to the desire of absolute power which enables to satisfy the instincts freely. The balkanistic context of psychoanalytic interpretation of Dracula's castle allows the extension of this interpretation to the entire Transylvania, which in Stoker's novel is a metonymy of the Balkans and Eastern Europe. This region of Europe was in the 19th century regarded in the West as the boundary between Europe and Asia, and it serves as a *locus horridus*, that is to say, a bad place which is a reservoir of culturally forbidden desires that Westerners repress by attributing them to the Eastern European culture.