



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Michał Wolski

Uniwersytet Wrocławski

NIEWINNA POTWORNOSĆ. FILMOWE REALIZACJE MOTYWU DZIECIĘCEGO WAMPIRA

WPROWADZENIE

Choć kino jako forma przekazu tekstów kultury ma raptem ponad sto lat, to nie jest dzisiaj możliwe podanie — nawet przybliżonej — liczby filmów o dzieciach. Byłaby ona z całą pewnością ogromna i nawet gdyby skorzystać z cyfrowych metod wyszukiwania, to trzeba się liczyć z możliwą niekompletnością archiwów i szybką dezaktualizacją wyników¹. Nieco mniej powszechnym, choć równie popularnym tematem filmowym jest motyw wampira. Jednak także w tym przypadku trudno podać aktualną i miarodajną liczbę filmów wykorzystujących wyobrażenie wampira. Popularność postaci krwiopijcy — choć nosi znamiona mody czy sezonowości — wpływa na dość gwałtowne zwiększenie liczebności filmów mniej lub bardziej bezpośrednio odwołujących się do wampiryzmu. Na tle powszechności obu tych motywów ciekawie zarysowuje się relatywnie niewielka grupa filmów, w których łączy się — pozornie nieprzystawalne — postaci dziecka i wampira. Co więcej, takich kontaminacji jest bardzo niewiele i można odnieść wrażenie, że twórcy filmowi z dużą rezerwą podchodzą do łączenia dzieci i wampirów. Może to wynikać ze specyficznej konceptualizacji pojęcia dziecka jako istoty niewinnej, infantylniej,

¹ Baza danych IMDB (Internet Movie Database — <http://www.imdb.com> [dostęp: 24 czerwca 2011]) odnotowuje 4029 tytułów, które wykorzystują motyw dziecka, jest ona jednak wciąż daleka od kompletności, poza tym uwzględnia też okołofilmowe teksty kultury, jak chociażby gry komputerowe, co fałszuje podaną statystykę.

bezgrzesznej, będącej pierwotną i najdoskonalszą inkarnacją człowieczeństwa. „Jeśli się [...] nie staniecie jak dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego” (Mt 18, 3)² — mówi Biblia. I rzeczywiście, symbolika motywu dziecka wydaje się mniej lub bardziej bezpośrednio wynikać z takiego ujęcia; dziecko w tekstach kultury często jest

symbolem początku. Nowego Roku, poranka, wiosny; związku z naturą; płodności; czystości, nieskażonego stosunku do życia, niewinności; niewiedzy, głupoty; spontaniczności, irracjonalizmu; zapomnienia i wybaczenia; pełni możliwości, przyszłości, obietnicy; skarbu; niewdzięczności; zmartwień³.

Nieprzystawalność dziecka do świata dorosłych, niezdolność do asymilacji i życie w świecie znacznie piękniejszym i doskonalszym od realnego mogą być rzecz jasna wartościowane zarówno pozytywnie, jak i negatywnie. W tym pierwszym wypadku aksjomatem będzie tęsknota, w drugim — doświadczenie. Twórcy filmów wydają się częściej sięgać po tę pierwszą optykę; bohater dziecięcy, dzięki świeżemu, pozbawionemu uprzedzeń oglądowi świata, może powiedzieć o nim więcej niż dorośli. Jego niewinność i naiwność konotują ponadto z otwartością umysłu, co też nie jest pozbawione znaczenia.

Warto tu przytoczyć krótką charakterystykę motywu wampira. Otóż według *Słownika literatury popularnej* jest to

jedna z najpopularniejszych postaci literatury i filmu grozy, według dawnych wierzeń ludowych zmarły wstający z grobu i wysysający krew śpiących ludzi. Wampirem mógł zostać samobójca, zbrodniarz, człowiek wyklęty, kacerz, dziecko zmarłe przed chrztem itp. Wątki wampiryczne można znaleźć w mitologiach i wierzeniach wszystkich ludów. W Europie najwięcej wampirów „zamieszkiwało” Transylwanię (Siedmiogród), Bretanię, Styrię, Serbię, Grecję, Morawy, Węgry, Czechy, Polskę (zwłaszcza Śląsk). [...] W literackich portretach wampira powtarzają się między innymi charakterystyczne cechy jego wyglądu: blada cera, chudość, wysoki wzrost, niezwykła siła i zręczność, zbyt czerwone usta i ostre zęby, oczy o niezwykłym blasku (niekiedy czerwone), długie i ostre paznokcie. [...] Nie mniej atrakcyjne literacko są inne właściwości wampirów oraz ich obyczaje — nocny tryb życia, odżywianie się wyłącznie krwią, przesypianie dnia w trumnie (często w starej kaplicy; wampir nie ulega procesom starzenia ani rozkładowi), zimne ciało, niezdrowy oddech (lub jego brak), możliwość zmiany postaci (w nietoperza, psa lub wilka; zwierzęta te przedstawiane są często jako towarzysze wampira), umiejętność przechodzenia przez ściany, zdolności telepatyczne, hipnotyzowanie ludzi i zwierząt. [...] Literacki i filmowy wampir zazwyczaj nie odbija się w lustrze, nie znosi czosnku, boi się światła, a także symboli religijnych — Biblii, krzyżyka, święconej wody (czasami wystarczy zwykła woda)⁴.

Ta długa i wyczerpująca charakterystyka składa się na szeroko pojęty stereotyp wampira i stanowi swego rodzaju punkt wyjścia innych realizacji wyobrażenia

² Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia Online*, Poznań 2003.

³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 76.

⁴ K. Walc, *Wampir*, [hasło w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 632–633.

krwiopijcy istniejących w kulturze. Co więcej, po zapoznaniu się z tym opisem można odnieść wrażenie, że motyw wampira jest pełniejszy i bardziej namacalny niż motyw dziecka, a sam wampiryzm to pojęcie wąskie, które da się bez większych problemów skonkretyzować. Może ono być zarazem nośnikiem różnorodnej — często innowacyjnej — symboliki. Jak znaczenie motywu dziecka siłą rzeczy zmierza w stronę alegoryczności, tak motyw wampira wciąż jest otwarty na nowe konteksty i odczytania. Pojawienie się wampira w filmie coraz częściej jest traktowane nie jak wartość autoteliczna, lecz dekontekstualizacja funkcjonującego *status quo* i rekontekstualizacja oparte na nowym, dynamicznym elemencie. Inaczej mówiąc, wampiryzm rozpościera się nad wymową filmu i przemienia ją, wydobywając właściwe sobie, indywidualne znaczenia. Pasożytuje na kontekście, w jakim jest umieszczany⁵.

W takim ujęciu zestawienie motywu dziecka, statycznego i intuicyjnie — a więc i bezrefleksyjnie — postrzeganego, z wyobrażeniem wampira, za każdym razem nieco odmiennym, dynamicznym, zmieniającym znaczenie w zależności od kontekstu, może przynieść ciekawe rezultaty. Dzieciństwo jest bowiem zarazem pożywką, jak i opozycją wampiryzmu, tradycyjnie konotującego grzeszność, lubieżność i śmierć. Najprostszą realizacją takiej opozycji byłoby więc sprowadzenie jej do schematu wampira-oprawcy i dziecka-ofiary. Publiczność kinowa — zwłaszcza amerykańska — nie reaguje dobrze na konstrukcje fabularne, w których dzieciom dzieje się krzywda, i żąda głębszych, pełniejszych motywacji niż strukturalna opozycja dziecka i wampira⁶. Twórcy filmów zamiast stosowania tej prostej opozycji proponują rozwiązanie trudniejsze, jednak bez porównania ciekawsze — kontaminację.

Wydawać by się mogło, że wampira i dziecka zasadniczo nie łączy i zrównanie obu motywów wywoływałoby niezamierzony efekt groteski. Tymczasem można znaleźć pewne wspólne płaszczyzny, które uprawdopodobniają takie zestawienie. Pierwszą jest wspólny kontekst miasta i mieszczaństwa, w którym doszło do konkretyzacji i stereotypizacji obu wyobrażeń. Choć źródła fantazmatu wampira wywodzą się z mitologii oraz wierzeń ludowych, jego współczesne rozumienie jest wynikiem zestawienia odwiecznego lęku przed pijącymi krew zmarłymi z wrażliwością czy też estetyką wiktoriańską, zakorzenioną w tradycji romantycznej i związaną z rozwojem dziewiętnastowiecznego mieszczaństwa. Anna Gemra zauważa za Michелеm Vovellem, że „istniejący od dawna w bałkańskich czy transylwańskich kry-

⁵ Oczywiście istnieją filmy wykorzystujące motyw wampira w tradycyjny sposób, jednak albo są to niezliczone inkarnacje Draculi w produkcjach wytwórni Hammer, albo parodie — równie często zresztą oparte na postaci transylwańskiego hrabiego. Wypadałoby więc zatem traktować je raczej jako dzieła epigońskie względem tradycyjnych horrorów wampirycznych niż produkcje stawiające na innowacyjność, a przez to przyczyniające się do rozwoju motywu wampira.

⁶ George Lucas potrzebował dwudziestu ośmiu lat, żeby pozwolić swojemu Darthowi Vaderowi na zabijanie dzieci, ale nawet wtedy podszedł do tego z bardzo dużą poprawnością. Por. *Gwiezdne Wojny: część III. Zemsta Sithów* (*Star Wars: Episode III. Revenge of the Sith*), reż. G. Lucas, USA 2005.

jówkach wampir został naturalizowany we wrażliwości Zachodu i w eksploracji śmierci przez fantastykę romantyzmu i jawi się jako odmiana fantazmatu markiza de Sade, łączącego Erosa z Tanatosem”⁷. Wydostanie się wampira z mrocznych i odległych, na poły mitycznych rejonów współczesnej Rumunii i osadzenie go w znajomej, oswojonej przestrzeni Londynu było — rzecz jasna — dziełem Brama Stokera⁸, szybko jednak przylgnęło do współczesnego wyobrażenia krwio pijcy. Stało się jasne, że przestrzeń miejska to idealny teren łowiecki dla istoty polującej na ludzi, może też zapewnić konieczną w takich sytuacjach anonimowość. Tym samym wampir wszedł w poczet wyobrażeń nierozzerwalnie związanych z miastem i — jako istota niebezpieczna, ale fascynująca — odwoływał się przede wszystkim do wrażliwości mieszczańskiej. Tej samej, z której wynika kulturowa świadomość istnienia dzieci.

Dziecko zjawi się wraz z rodziną domową, związaną ze wspólnym mieszkaniem ograniczonym do niewielkiej grupy bezpośrednich wstępnych i zstępnych, rodziną domową, która pojawia się i rozpowszechnia wraz ze środowiskiem miejskim i powstawaniem klasy mieszczańskiej. Dziecko jest wytworem miasta i mieszczaństwa⁹.

Kulturowa przestrzeń życiowa dzieci — warunkowana świadomością mieszczańską — jest więc też przestrzenią egzystencji wampira. Tam jednak, gdzie jedno polega na przestrzeni miejskiej i oswaja się z nią, wchodząc w dorosłe życie — wspierając istniejące *status quo* — drugie dąży do zaburzenia równowagi, skażenia miasta złem czy w ostatecznym rozrachunku do jego destrukcji.

Kolejną płaszczyzną może być stosunek do świadomości rozumianej jako ciąg doświadczonych i uświadamianych przeżyć składających się na pamięć i tożsamość każdego człowieka. I tutaj dziecko oraz wampira łączy stosunek do szeroko pojętego niebytu. W rozumieniu Carla Gustava Junga dziecko jest

nie tylko bytem początku, ale i końca. Byt początkowy był przed człowiekiem, a byt końcowy będzie po człowieku. Z psychologicznego punktu widzenia twierdzenie to oznacza, że „dziecko” symbolizuje przedświadomą i podświadomą naturę człowieka. Jego natura przedświadoma to stan nieświadomości wczesnego dzieciństwa, jego natura podświadoma to antycypacja przez analogię stanu pośmiertnego¹⁰.

Jakkolwiek ta psychoanalityczna koncepcja wyobrażenia czy ściślej — fantazmatu dziecka może budzić pewne kontrowersje, to trudno nie dostrzec w niej podobieństw do statusu ontologicznego wampira, który wszak z jednej strony opie-

⁷ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 101–102.

⁸ Por. A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002.

⁹ J. Le Goff, [Czy w ogóle w średniowieczu były dzieci?], przeł. H. Szumańska-Grossowa, [w:] *Dzieci*, t. 2, wybór, oprac., red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988, s. 194.

¹⁰ C.G. Jung, *Fenomenologia archetypu dziecka*, przeł. M. Garbalińska, [w:] *Dzieci...*, t. 2, s. 266.

ra się na atawistycznych — a więc przedświadomych — lękach towarzyszących ludzkości, z drugiej zaś reprezentuje nieświadomość, czyli freudowskie *id* i skumulowane tam popędy. „Wampir jest częścią nieznannej historii ludzkości, ma swoją rolę i funkcję. Nie zrodził się z niczego w XVII czy XVIII wieku. Wpisuje się on w skomplikowany system reprezentacji śmierci i życia, który przetrwał do naszych czasów”¹¹. Wprawdzie analogie do niebytu poprzedzającego i następującego po okresie ludzkiego życia w wypadku dziecka i wampira wydają się dość odległe, nie zmienia to jednak faktu, że można je dostrzec.

Ostatnią płaszczyzną umożliwiającą zestawienie wyobrażeń wampira i dziecka jest wpisana w oba fantazmaty dychotomiczność.

We wszystkich mitach dotyczących dzieciństwa spotykamy zdumiewający paradoks: z jednej strony bezbronne „dziecko” wydane jest na pastwę niezwykle potężnych wrogów, nieustannie zagrożone zniszczeniem, z drugiej natomiast dysponuje siłami przekraczającymi ludzką miarę. Ta mitologiczna koncepcja ściśle wiąże się z psychologicznym faktem, iż „dziecko” jest z jednej strony czymś niepokaźnym, pozbawionym znaczenia, „tylko dzieckiem”, z drugiej zaś jest boskie¹².

Chodzi więc o swego rodzaju wyjątkowość, zgodne jednoczenie się przeciwieństw na poziomie jednego wyobrażenia. W tym wypadku analogia z wampirem jest niemal zupełna, polega jednak na zastosowaniu odwrotnych wartości: boskość krwio pijcy polega na jego potędze fizycznej, nieśmiertelności i nadnaturalnych zdolnościach, słowem — idealnego przystosowania do polowania i walki, brak znaczenia natomiast — na tym, że mimo całego sztafażu wampirycznych mocy wampiryzm jest niezmiennie uważany za klątwę, a jej nosiciele — za istoty gorsze od ludzi. Tak więc „współczesna narracja, czy to powieściowa, czy to filmowa, dba na ogół o zachowanie dwuznacznego statusu ontologicznego wampirów, chociaż nie może już posługiwać się tak po prostu [...] ludową genealogią wampira. Wprowadzone zostają rozmaite modyfikacje”¹³. Jedną z nich może być uczynienie wampira dzieckiem czy też dziecka — wampirem.

DZIECKO, KTÓRE JEST WAMPIREM

Dość oczywistym przykładem tego drugiego jest komedia familijna *Wampirek*¹⁴, oparta na wątkach opowiadań dla dzieci autorstwa Angeli Sommer-Bodenburg. Film opowiada o przyjaźni między dziewięcioletnim chłopcem Tonym a małym wampirem Rudolfem. Tony — co jest osobliwe jak na jego wiek — miewa

¹¹ C. Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, przeł. B. Spieralska, Warszawa 2007, s. 9.

¹² C.G. Jung, *op. cit.*, s. 258.

¹³ M. Janion, *Wampir: Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 32.

¹⁴ *Wampirek (The Little Vampire)*, reż. U. Edel, Holandia-Niemcy-USA 2000. Inny tytuł: *Mały wampirek*.

we śnie wizje krwiopicców poszukujących tajemniczego klejnotu, którym usiłuje przeszkodzić zły i okrutny łowca wampirów. Klejnot ten związany jest bezpośrednio z klątwą wampiryzmu, dzięki niemu można bowiem w sprzyjających warunkach — w świetle pełni księżyca i przelatującej obok niego co trzysta lat komety — odczarować wampiry i uczynić je na powrót śmiertelnikami. Prorocze sny Tony’ego sprawiają, że rozbudza się w nim osobliwa fascynacja wampirami, co zwraca na niego uwagę przelatującego obok jego domu Rudolfa. Obaj chłopcy szybko się zaprzyjaźniają, Tony pomaga zaś Rudolfowi i jego rodzinie w odnalezieniu klejnotu i ostatecznemu przełamaniu klątwy wampiryzmu.

Typowe dla kina familijnego powierzenie dzieciom rozwiązywania spraw dorosłych jest tutaj prowadzone dwutorowo. Z jednej strony śledzimy perypetie Tony’ego, który ma kochających, ale zapracowanych rodziców, jest nękanym w szkole, nikt nie rozumie jego fascynacji, nie ma przyjaciół, a jedynym sensem jego życia staje się pomoc Rudolfowi. Ten z kolei jest konstruowany na zasadzie paraleli: pragnie tego samego co jego rodzice, nie chodzi do szkoły, pozwala mu się na dużą swobodę, współdzieli klątwę wampiryzmu ze swoim rodzeństwem, co dodatkowo ich do siebie zbliża, a jego jedynymi problemami jest zmaganie się z ograniczeniami wampirzej egzystencji i antypatycznym, sfrustrowanym łowcą wampirów. Rudolf reprezentuje wyobrażenie niczym nieskrępowanej dziecięcej wolności i w tym rozumieniu jest bardziej inkarnacją tytułowego bohatera *Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barrie’ego¹⁵ niż wyobrażenia wampira. W istocie oferuje Tony’emu głównie rozrywki stereotypowo związane z dziecięcymi marzeniami; przenosi go w świat snów (chłopiec śni wszak o wampirach), wciąga w walkę z jednoznacznie negatywną postacią poruszającą się fantazyjnym wehikulem (łowcą wampirów i jego ciężarówkę można potraktować jako wariację na temat kapitana Haka i statku piratów) czy przede wszystkim — pozwala latać. To wszystko sprawia, że Rudolf jest przewodnikiem po nowym, fantastycznym świecie, w którym Tony ma do odegrania swoją — bez mała heroiczną — rolę. Wampiryzm jest jedynie cechą dystynktywną tego świata i nie ma odrębnej, specyficznej dla siebie symboliki. W oczach Tony’ego jest on wręcz zjawiskiem nacechowanym pozytywnie, pozwala bowiem na przeżycia niedostępne zwykłym śmiertelnikom. Z tym oczywiście nie zgadza się Rudolf, który wraz ze swoją rodziną dąży do odczynienia klątwy picia krwi, nieśmiertelności i lęku przed światłem. W tym ujęciu wampiryzm jest jednak tylko serią niedogodności i nie nosi znamion wiecznej udręki.

Jak to zwykle bywa w wypadku kina familijnego, przedstawione treści nie prowokują do pytań, nie wywołują wątpliwości ani nie aspirują do mówienia prawdy o świecie. Przeciwnie, dominują konserwatywne wartości tradycyjnie uznawane

¹⁵ Por. J.M. Barrie, *Piotruś Pan czyli Chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, przeł. A. Brzózka, Wrocław 2010.

za pozytywne: przyjaźń, życie rodzinne, człowieczeństwo, poświęcenie, zwyczajność, czystość, dobroduszość. Wampiry — stereotypowo rozumiane jako antyteza człowieczeństwa — dążą do odzyskania śmiertelności, wyrzekają się więc swojej inności na rzecz *status quo* reprezentowanego przez Tony’ego i jego rodzinę. Wygrywa uładowany, ugruntowany i przewidywalny, słowem — mieszczański obraz świata, czego dowodem jest ostateczne pojednanie „odwampirzonej” rodziny Rudolfa z rodzicami Tony’ego. Napięcie wywołane przez połączenie wyobrażeń dziecka i wampira nie jest tym samym wykorzystane zgodnie ze swoim potencjałem i wydaje się, że jedynym celem tego zabiegu jest ułatwienie młodszemu odbiorcy identyfikacji z głównymi bohaterami.

Co ciekawe, *Wampirek* jest jedynym filmem familijnym, w którym pojawia się kontaminacja wyobrażeń dziecka i wampira. Twórcy filmów wydają się здаwać sobie sprawę, że potencjał dramaturgiczny oferowany przez to połączenie jest znacznie większy i może być w pełni doceniony przez dojrzałego, wyrobionego odbiorcę. Dowodzi tego szwedzko-rosyjska produkcja *Frostbitten*¹⁶, która ukazuje dziecięcego wampira w nieco innym świetle. W filmie tym akcja rozgrywa się w miasteczku znajdującym się w obrębie koła podbiegunowego tuż po rozpoczęciu nocy polarnej. Wyróżnić można trzy równoległe wątki: lekarki Anniki, która przybyła do lokalnego szpitala zafascynowana osiągnięciami miejscowego genetyka Gerharda Beckerta; jej córki Sagi, usiłującej odnaleźć się w nowej szkole; a także młodego studenta medycyny Sebastiana, który z ciekawości sięga po tajemnicze pigułki doktora Beckerta i pod ich wpływem przechodzi przemianę w wampira. Krwiopiców w okolicy jest znacznie więcej i wkrótce opanowują miasto. Cały film opiera się na ironicznej, nieco komediowej narracji i utrzymany jest w kempowej stylistyce. Z naszej perspektywy najistotniejszy wydaje się jednak wątek Anniki, która odkrywa, że Beckert — niegdyś esesman — został podczas wojny ukąszony przez ukraińską wampiryzę, której odebrał wampirze dziecko, Marię. Już jako wampir i genetyk długotrwale pracował nad udoskonaleniem swojej istoty, prowadząc testy właśnie na Marii. Annice — która w tym czasie sama zaczęła przechodzić przemianę w wampira — udaje się zabić Beckerta i ocalić Marię, zaczynającą traktować ją jak matkę.

Motywacja Anniki jest w tym ujęciu czysto ludzka; widzi krzywdę dziecka i reaguje instynktownie, niezależnie od faktu, że ratowana przez nią istota jest *par excellence* zagrożeniem dla ludzkości. Sama Maria — choć widz ma z nią kontakt po raz pierwszy, gdy ta usiłuje wyjść z trumny — jest *de facto* bardziej dzieckiem niż wampirem, a w porównaniu z innymi, bestialskimi krwiopicami pojawiającymi się w filmie jest ona ostoją niewinności. Można wręcz odnieść wrażenie, że choć jest jednym z najstarszych wampirów w okolicy, nie wpłynęło to na jej mentalny wiek

¹⁶ *Frostbitten*, reż. A. Banke, Rosja-Szwecja 2006.

i implikowaną przezeń niewinność. Co więcej, choć Annika zmienia się w wampirycę, nie odbija się to w żaden sposób na jej instynkcie macierzyńskim, albowiem nie tylko ratuje Marię, ale ocala też swoją prawdziwą córkę Sagę przed rzezią dokonywaną w mieście przez inne wampiry. Wprawdzie nie ma w filmie przesłanek, jakoby implikowana niewinność Marii była czymś więcej niż tylko fasadą (choć podczas konfrontacji z Gerhardem nie jest ona w ogóle skłonna do stosowania przemocy), bardzo szybko jednak przyswaja sobie normy życia rodzinnego i zaczyna nazywać Annikę „mamą”. Wampiryczność tej postaci się zaciera, a przynajmniej schodzi na dalszy plan; istotna jest przede wszystkim jej niewinność.

Z podobnym podejściem mamy do czynienia w czarnej komedii Juliusza Machulskiego *Kołysanka*¹⁷. Mieszkająca w mazurskiej wsi Odlotowo rodzina Makarewiczów żywi się krwią sąsiadów i przyjezdnych, porywając ich i przetrzymując przez wiele dni w piwnicy pod stodołą. Mimo dość nieprzyjemnej i szorstkiej powierzchowności wampiry te okazują się jednak istotami na swój sposób poczytliwymi; swoje ofiary — po wyczyszczeniu im pamięci — wypuszczają na wolność (czasem po to, by je złapać ponownie), a ich działania motywowane są zwyczajną, wręcz ludzką koniecznością wyżywienia czwórki dzieci (piąte w drodze) i teścia. Głowa rodziny, Michał Makarewicz, poza długowiecznością i koniecznością picia krwi nie różni się jednak od typowego wiejskiego chłopca, który musi borykać się z chorowitością niemowlęcia, dziwactwami swojego ojca i rozterkami dorastającego syna. Wampiry Machulskiego — chociaż są długowieczne — rodzą się i umierają jak normalni ludzie. W tym czwórka dzieci Makarewiczów.

Pod kątem fabuły dziecięce wampiry z *Kołysanki* są potraktowane instrumentalnie jako uzupełnienie obrazu wiejskiej wampirzej rodziny, w rzeczy samej niewiele się różniące od swoich ludzkich odpowiedników. Głodne dzieci — w szczególności niemowlak Kuba, któremu zaczynają rosnąć zęby — są przede wszystkim zmartwieniem swoich rodziców i właściwie nie odgrywają innej roli; wyjątkiem mogą być ewentualnie rozterki najstarszego syna Makarewiczów, Wojtka, które jednak szybko są rozwiewane przez Michała i służą raczej przekonaniu odbiorcy, że życie rodzinne u wampirów jest identyczne jak u ludzi. Same dzieci — poza tym że piją krew — zbudowane są niemal w całości na wyobrażeniu dziecka jako takiego: radosnego, naiwnego, niewinnego.

O Eli, dwunastoletniej wampirzycy z innego szwedzkiego filmu, *Pozwól mi wejść*¹⁸, nie można jednak powiedzieć, żeby była niewinna. Od niezliczonych lat zmuszona jest walczyć o przetrwanie, przenosząc się z miejsca na miejsce razem ze swoim opiekunem, zdobywającym dla niej krew. Którejś nocy poznaje Oskara, chłopca z sąsiedztwa, który pochodzi z rozbitej rodziny, jest też nękanym w szkole przez innych uczniów, co wzmacnia w nim frustrację i poczucie beznadziei. Oskara i Eli przyciąga do siebie ich samotność. Gdy żywiciel Eli zostaje złapany, Oskar

¹⁷ *Kołysanka*, reż. J. Machulski, Polska 2010.

¹⁸ *Pozwól mi wejść (Låt den rätte komma in)*, reż. T. Alfredson, Szwecja 2008.

jest jedyną przychylną jej osobą. Ich relacje ochładzają się, gdy odkrywa on jej prawdziwą naturę, ale wzajemne uczucie i pragnienie przezwyciężenia samotności spleta ich ze sobą na zawsze.

Eli jest bardziej wampirycznym dzieckiem niż jej poprzednicy, a jej motywacje podporządkowane są konieczności picia krwi i unikania promieni słonecznych. Gdy jej opiekunowi nie udaje się zdobyć dla niej pożywienia, zmuszona jest sama zamordować jednego z mieszkańców miasta i wypić jego krew. Robi to jednak z konieczności, z potrzeby przetrwania. W pewnym momencie mówi Oskaro- wi, że zabija, bo musi, nie znajduje w tym jednak satysfakcji ani przyjemności. Jej stan, jej inność czynią ją samotną i nierozumianą, co jest tragiczne tym bardziej, że w tym wieku potrzebuje ona towarzystwa. Ewidentna obcość i implikowana niewinność łączą się w postaci Eli w sposób harmonijny, tworzą niejako nową, rzadko spotykaną jakość; na pierwszy plan nie wysuwają się cechy wyobrażenia wampira (bo spożywanie krwi jest na swój sposób usprawiedliwione naturalną koniecznością) ani wyobrażenia dziecka (bo nie jest ona bezbronna ani naiwna), powstaje natomiast postać, której naczelnymi cechami są smutek, marazm i poczucie stałej izolacji, a także — nad wyraz ludzkie, choć często przypisywane wampirom — pragnienie bliskości drugiej osoby. To właśnie w obecności Oskara, a później też w rodzącym się między nimi uczuciu, Eli znajduje siłę do dalszej egzystencji. Jest więc wampiryzm częścią Eli, ale także częścią uniemożliwiającą jej upragnione życie — życie dziecka.

WAMPIR, KTÓRY JEST DZIECKIEM

Co ciekawe, choć działania Eli jako dziecka-wampira są ambiwalentne moralnie, bardzo łatwo można na ich podstawie dojść do wniosku, że potrzeby małej wampirzycy mają jednak pierwszeństwo, a poszukiwanie „przyjaciela” jest powodowane wyłącznie pragmatycznymi pobudkami. Do takich wniosków doszedł Matt Reeves, reżyser remake’u *Pozwól mi wejść*¹⁹, wyprodukowanego przez słynną wytwórnię Hammer. Fabuła sprowadza się do sytuacji pod wieloma względami analogicznej względem oryginału. Wampirzyca Abby poznaje mieszkającego po sąsiedzku chłopca, Owena, który staje się z czasem — i w identycznych okolicznościach — jej przyjacielem i opiekunem. Film skupia się jednak bardziej na przeżyciach i problemach bohaterów dziecięcych, z rzadka jedynie ukazując działania i motywacje innych²⁰. Matka Owena jest filmowana w taki sposób, że nigdy nie widać jej twarzy, ojca zaś nie ma w tym filmie w ogóle. Warto zauważyć, że rozbite rodziny coraz częściej są wykorzystywane jako punkt wyjścia losów bohaterów, zarówno w literaturze, jak

¹⁹ *Pozwól mi wejść (Let Me In)*, reż. M. Reeves, USA-Wielka Brytania 2010.

²⁰ Wyjątkiem jest między innymi postać opiekuna Abby, granego przez Richarda Jenkinsa, oraz policjanta będącego swego rodzaju narratorem filmu. Pozostałe postaci grają co najwyżej role epizodyczne.

i filmie. Wydaje się, że tradycyjne wartości rodzinne nie stanowią „wystarczającej przeciwwagi dla galerii postaci z powieści o rodzinach w stanie rozpadu lub permanentnego konfliktu”²¹. Taką jest też rodzina chłopca z *Pozwól mi wejść*, jednak w wypadku remake’u konflikt ten zepchnięty jest na dalszy plan. Bardziej niż oryginał jest więc *remake* opowieścią o relacjach Abby i Owena. Te natomiast wyglądają niemal identycznie jak w wypadku pierwowzoru, różni je kilka szczegółów, między innymi relacje między Abby a jej opiekunem, które w szwedzkim *Pozwól mi wejść* były ledwie zarysowane. Tutaj ukazują głębokie przywiązanie i oddanie starszego mężczyzny, daleko wykraczające poza zwykłą przyjaźń. Świadczy też o tym zastosowana tu paralela; Owen z Abby w pewnym momencie robią sobie zdjęcia w automacie fotograficznym, a wkrótce potem znajduje on w mieszkaniu wampirzycy podobne fotografie, teraz już pożółkłe i podniszczone, na których znajdują się Abby i inny chłopiec, do złudzenia przypominający jej starszego już opiekuna.

To, co w szwedzkiej wersji było potrzebą serca wynikającą z dojmującej samotności, w remake’u okazuje się być chłodną kalkulacją. Dotychczasowy opiekun Abby okazuje się zniedołężniały i wpada w ręce policji, po czym popełnia samobójstwo, by chronić swoją podopieczną. Mała wampirzyca zmuszona jest więc znaleźć kolejnego opiekuna i tę rolę doskonale wypełnia Owen. Wszelkie dowody przyjaźni i oddania, rodząca się między nimi więź i zaufanie, naznaczone są tym samym uległością i manipulacją, wykorzystaniem przez Abby naiwności i samotności Owena. Abby okazuje się więc bardziej wampirem niż dzieckiem, robi wszak to, co wampiry — pasożytuje na ludziach. Jej potworność jest dodatkowo podkreślona przemianą, jaka zachodzi w niej podczas polowania i picia krwi. Oczy jej się rozjaśniają, cała blednie, rosną jej kły. Abby jest więc znacznie bardziej potworem niż Eli i używa swojej implikowanej niewinności, by polować.

Abby nie jest jedynym kinowym dzieckiem-wampirem, które wykorzystuje swoją powierzchowność i obowiązujący stereotyp, by żywić się krwią. W kilku wcześniejszych filmach z wyobrażeniem wampira pojawiają się podobne postaci. Warto tutaj wymienić przede wszystkim Homera, młodocianego wampira z filmu *Blisko ciemności*²² Kathryn Bigelow. Homer jest członkiem gangu krwiożerczych włóczęgów i renegatów, któremu przewodzi charyzmatyczny Jesse, grany przez Lance’a Hendriksena. Choć wygląda młodo — co bezlitośnie wykorzystuje, polując na ludzi — wszyscy wokół nazywają go „staruszkciem”, on sam zresztą mówi o sobie, że jest dorosłym uwięzionym w ciele dziecka. Okazuje się więc, że wampiry w filmie Bigelow mogą nie starzeć się fizycznie, lecz dojrzewają umysłowo. Tym samym ich samoświadomość jest pełniejsza niż w wypadku dzieci, nie można więc mówić tu o jakiegokolwiek niewinności. Dlatego też Homer bezwzględnie wykorzystuje swoją powierzchowność, by osaczać swoje ofiary. Wprawdzie fizycznie

²¹ U. Glensk, *Rodzina jako źródło opresji*, [w:] eadem, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002, s. 122.

²² *Blisko ciemności* (*Near Dark*), reż. K. Bigelow, USA 1987.

nie jest równie silny jak inne wampiry, ale to jedyny aspekt dziecięcej kondycji, jaki mu pozostał. Pod każdym innym względem jest on krwio piją, potrafi nawet przemieniać innych ludzi w wampiry, jak to uczynił z nastolatką imieniem Mae (która z kolei przemieniła głównego bohatera filmu — Caleba).

Wampiry u Bigelow są bezwzględne i okrutne, znajdują perwersyjną radość w okrucieństwie i zabijaniu, a ich życie sprowadza się niemal wyłącznie do makabrycznego hedonizmu. Zabijanie sprawia im przyjemność, a im bardziej dziką i bestialską zbrodnię uda im się popełnić, tym lepiej. Homer zaś — mimo swojej dziecięcej powierzchowności — idealnie wpisuje się w ten wizerunek.

W podobny sposób kreowana jest Claudia, malutka wampirzyca z filmu Neila Jordana *Wywiad z wampirem*²³ na motywach powieści Anne Rice. Jako dwunastolatka dziewczynka widziała śmierć swojej matki w trawionym zarazą dziewiętnastowiecznym Nowym Orleanie. Była na skraju śmierci, gdy znalazł ją Louis, narrator i zarazem główny bohater *Wywiadu z wampirem*. Powodowany głodem, wbrew sobie i swoim zasadom, Louis napił się krwi Claudii, nie dokończył jednak jej przemiany; tej dokonał za niego jego towarzysz i przyjaciel Lestat. Claudia miała więc *de facto* dwóch twórców, dwóch wampirycznych ojców — we troje stali się karykaturą i wypaczeniem konwencji rodziny.

Już na poziomie swojego miejsca w świecie Claudia jest antytezą dziecka. Zmuszona do mordowania ludzi, by pożywić się krwią, bardzo szybko dorasta mentalnie i zaczyna rozumieć, czym tak naprawdę jest. Paradoksalnie, jej samoświadomość nie widzi niczego drożnego ani niemoralnego w wampirycznej egzystencji. Jedyne, co ją drażni, to niemożność osiągnięcia fizycznej dojrzałości. „Przemieniona przez Louisa, który nie może pogodzić się z faktem, że »pożywił się« krwią dwunastolatki, istnieje wiecznie w ciele dziecka, mając świadomość, że nigdy nie stanie się dorosła. Budzące się w jej dorosłym umyśle żądze stają się perwersyjne”²⁴. Claudia — podobnie jak Homer — wykorzystuje swój wygląd dwunastolatki, by polować i zabijać jeszcze skuteczniej niż jej wampiryczni ojcowie, co wywołuje niesmak u Louisa i aprobatę Lestata. Ostatecznie jednak jej pragnienia biorą górę nad implikowanym dzieciom człowieczeństwem; zwraca się przeciwko Lestatowi, by wraz z Louisem szukać wolności. Tym samym zaczyna odpowiadać za swoje czyny, przejmować inicjatywę i decydować sama o sobie, dopuszczając się zbrodni i zdrady. Nie pozostaje w niej nic z dziecięcej niewinności i naiwności.

Przyczyna udręki Claudii jest taka sama jak Homera. „»Dziecko« oznacza coś wzrastającego ku niezależności. Nie może się stać, nie wyzwalać się ze swego początku; porzucenie jest tu warunkiem koniecznym, a nie tylko zjawiskiem ubocznym”²⁵. Zarówno Claudia, jak i Homer (a także pewnie Abby i Eli z obu wersji *Pozwól mi wejść*) zostali klątwą wampiryzmu pozbawieni możliwości osiągnięcia

²³ *Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire)*, reż. N. Jordan, USA 1994.

²⁴ P. Ciechwierz, *Synowie Kaina, córki Lilith... Rzecz o wampirach w fantasy*, Warszawa 2009, s. 79.

²⁵ C.G. Jung, *op. cit.*, s. 256.

pełni sił, ukończenia procesu dojrzewania, odrzucenia dziecięcej niewinności, pogody ducha i nieporadności na rzecz świadomej i zindywidualizowanej egzystencji w świecie. Pozostając w dziecięcych ciałach, oboje są pozbawieni niezależności, skazani na niezdolność do życia jako wampiry i niemożność pozostania niewinnymi i nieświadomymi zła dziećmi. Ta sytuacja rodzi w obojgu poczucie frustracji i nieprzystosowania, co dowodzi ostatecznej nieprzystawalności kategorii dziecka do wyobrażenia wampira (przynajmniej w ujęciu Rice i Jordana oraz Bigelow). Tym samym dziecięcy wampir, chociaż może istnieć i starać się godzić swoje obie natury, jest jednak nieprzystosowany do świata i ostatecznie skazany na zagładę; tak zresztą giną i Homer, i Claudia — oboje spopieleni w promieniach słońca.

Bywa też, że dziecko-wampir kategorycznie odrzuci jedną ze swoich natur, by móc skutecznie realizować się w drugiej. Tak jest w filmie *30 dni mroku*²⁶, opartym na motywach komiksu *30 dni nocy* Stevena Nilesa i Bena Templesmitha. Sytuacja głównych bohaterów jest zbliżona do okoliczności znanych z filmu *Frostbitten*. W położonym na Alasce miasteczku Barrow zapada noc polarna, podczas której dochodzi do inwazji wampirów. Te wybijają niemal wszystkich mieszkańców i przez miesiąc usiłują wymordować ocalałych. Geneza wampiryzmu jest nieznana; najeźdźcy przychodzą z zewnątrz i żyją tylko po to, by żywić się krwią w możliwie najbardziej okrutny sposób. Jedną z wampirzyc jest mała, niepozorna dziewczynka, która jednak bardzo szybko okazuje się zapamiętałym krwio pijką i atakuje bohaterów. Ci, jeśli chcą w ogóle myśleć o przeżyciu, muszą ją zabić, dokonując dekapitacji.

30 dni mroku to film typowy dla gatunku slasherów, w których jest nieproporcjonalnie dużo krwi i przemocy, a bohaterowie walczą z przeważającymi liczebnie antagonistami głównie podczas naturalistycznie ukazywanych i możliwie brutalnych starć. Tak dzieje się też w starciu z wampirycznym dzieckiem, które — mimo drobnej budowy ciała i warkoczków — nawet nie ukrywa swojej potworności. „Ostatnio w filmach, które w naszych czasach zazwyczaj najwcześniej wykorzystują fantazmaty zbiorowości — twierdzi Maria Janion — pojawił się motyw straszliwych najeźdźców. Mogą przyjść z kosmosu, mogą się załęgnąć w nas i wśród nas. To są ci »obcy«: jakieś przerażające dzieci, jakieś owady, jakieś potwory”²⁷. W tym wypadku mamy do czynienia zarówno z najeźdźcami, jak i przerażającym dzieckiem. Antyteza człowieczeństwa w wykonaniu wampirów u Slade’a nie pozostawia miejsca na wątpliwości; są one okrutne, złe, brutalne i bezlitosne. Stanowią ucieleśnienie wszystkiego, co nieludzkie. Nawet jeśli okazują się małymi dziewczynkami.

²⁶ *30 dni mroku* (*30 Days of Night*), reż. D. Slade, Nowa Zelandia-USA 2007.

²⁷ M. Janion, *op. cit.*

WAMPIR MŁODOCIANY

Trzeba również powiedzieć o wielu filmach pośrednio związanych z omawianym przez nas motywem, jednak niebędących konsekwentną realizacją kontaminacji wyobrażeń dziecka i wampira. Mowa o wampirach młodocianych, których wiele pojawiło się w kinematografii, a które nie opierają się wprawdzie na stereotypie dziecka, ale odwołują do motywu młodego człowieka wchodzącego w dorosłe życie, którego — najczęściej — dopiero czekają próby dorosłości. W tym ujęciu postacie młodocianych wampirów nie wywołują już dysonansu; przemiana w krwio pijącą może być bowiem traktowana jako część etapu dojrzewania, a sprzeciwianie się normom i wartościom kultywowanym przez ludzkie społeczeństwo — odpowiednikiem buntu i stereotypowo charakterystycznej dla młodych ludzi niezgody na istniejące *status quo* oraz pragnienia zmiany. Dla porządku jednak warto wymienić kilka egzemplifikacji takiego ujęcia wyobrażenia wampira, i w nich można bowiem odnaleźć cechy omówionych wcześniej dziecięcych krwio pijców.

Dość popularnym zabiegiem wykorzystywanym w kontekście młodocianych wampirów jest podkreślanie ich transgresyjności, przekraczania granicy między okresem dziecięcym a dorosłością. Takie postaci przez zarażenie klątwą wampiryzmu tracą implikowaną niewinność i pocziwość, a zetknięcie z reprezentowanym przez krwio pijców złem stanowi swoisty *rite de passage* — jedną z prób ich samodzielności, dojrzałości i osobowości. „Stan dzieciństwa, stan młodości — to stany głęboko przedosobowe w swojej obcości... Albo raczej — inaczej osobowe, niosące ze sobą inne, nieznanne skupienia osoby”²⁸, z których wyłania się w pełni ukształtowany dorosły człowiek, rozumiany tu jako osoba. Tak się dzieje w wypadku głównych bohaterów dwóch filmów z 1987 roku: wspomnianego już *Blisko ciemności* i *Straconych chłopców*²⁹ Joela Schumachera. W obu mamy do czynienia z młodym bohaterem, który wskutek fascynacji — najczęściej erotycznej — tajemniczą dziewczyną wpada w złe towarzystwo, okazujące się grupą wampirów. W następstwie różnych perypetii zmuszony jest wybierać między sforą wampirów a rodziną, a chęć pozostania przy tej drugiej prowadzi do konfliktu z krwio pijcami. W *Straconych chłopcach* Michael i jego wybranka Star nie przechodzą ostatecznie swojej przemiany, w *Blisko ciemności* zaś wampirzyca Mae przemiana Caleba, udaje mu się jednak — przy pomocy ojca i dzięki transfuzji krwi — odwrócić ten proces u siebie i swojej ukochanej. W obu wypadkach decyzja o powrocie do człowieczeństwa pociąga za sobą konsekwencje w postaci agresji wampirów, oznacza też jednak pierwszy krok ku dorosłości; bohaterowie są zmuszeni wziąć odpowiedzialność za swoje decyzje.

²⁸ *Ibidem*, s. 312.

²⁹ *Straceni chłopcy* (*The Lost Boys*), reż. J. Schumacher, USA 1987.

Młociane wampiry równie często kojarzą się jednak z młodzieńczym buntem, brakiem odpowiedzialności, rozbestwieniem i szaleństwem. W tym kontekście często bywają traktowane jako antagoniści głównych bohaterów, istoty nieznające umiaru, epatujące hedonizmem i chęcią zniszczenia. Cechuje je szeroko pojęty brak umiarkowania, między innymi w picciu krwi, często też pojawia się irracjonalne okrucieństwo. Tak zachowują się Sebastian, Vega i inne młociane, świeżo (i przypadkowo) przemienione wampiry z filmu *Frostbitten*, które w przeciwieństwie do dziecięcej wampirzycy Marii dopuszczają się bestialskich i morderczych czynów. Celują w tym również krwiopijcy przedstawieni w filmie *Buffy, postrach wampirów*³⁰, będącym pierwowzorem kultowego serialu z Sarą Michelle Gellar. Tytułowa bohaterka jest łowczynią; jedyną w swoim pokoleniu osobą zdolną wykrywać i niszczyć wampiry. Przy okazji jest też licealistką i cheerleaderką, więc jej problemy i rozterki też są typowo młodzieńcze: pierwsze randki, oceny, zajęcia i ćwiczenia gimnastyczne... słowem — prowadzi klasyczne i stereotypowe życie młodej dziewczyny. I — jak nietrudno się domyśleć — jej przeciwnicy też rekrutują się z tego środowiska. Dlatego Buffy ściera się z młodymi ludźmi przemienionymi w wampiry, a miejscem ostatecznej walki — także klasyczne w filmach skierowanych do młodego odbiorcy — jest sala balowa podczas balu absolwenta. Wampiry atakujące bawiących się licealistów są rozbestwione, krwiożercze i spontaniczne, a co za tym idzie — jednakowe. I równie jednakowo padają pod ciosami Buffy oraz jej przyjaciół, służąc jedynie za tak zwane mięso armatnie. Chociaż więc ciężko na nich klątwą wampiryzmu, nie wykorzystują — jako postaci — pełni swojego potencjału.

Inne wykorzystania młodzieńczych wampirów w kinie są jedynie okazjonalne, jak na przykład w *Daybreakers* — *świt*³¹, który rozpoczyna sekwencja samobójstwa młodej wampirzycy, dokonanego przez wyjście na słońce. Dziewczyna jest ucharakteryzowana na przedstawicielkę subkultury emo i zostawia sobą pożegnalny list, w którym spowiada się z bólu istnienia i rozczarowania życiem; co ciekawe, są to uczucia stereotypowo przypisywane wszystkim przedstawicielom emo. Scena ta nie wnosi jednak zbyt wiele do filmu, stając się jedynie ciekawym preludium do dalszej intrygi.

PODSUMOWANIE

Zaprezentowana klasyfikacja filmów wykorzystujących połączenie wyobrażeń wampira i dziecka nie jest wyczerpująca, opiera się jednak na większości kontaminacji tego typu, które pojawiły się na srebrnym ekranie. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że każda inna inkarnacja tego motywu będzie realizować

³⁰ *Buffy, postrach wampirów (Buffy the Vampire Slayer)*, reż. F.R. Kuzui, USA 1992.

³¹ *Daybreakers — świt (Daybreakers)*, reż. M. Spierig, P. Spierig, USA-Kanada 2009.

którąś z tych kategorii. Może to więc być pijące krew dziecko, którego inność będzie implikować swego rodzaju cudowność albo stanowić swego rodzaju barierę, ukrywającą stereotypowe i pod psychologicznym względem zdrowe dziecko, albo też jego niewinność, niepozorność, a nawet nieporadność — z powodu procesu niestarzenia — została zachowana w formie fizycznej i psychicznej. Może to też być wampir zamknięty w ciele dziecka i jako taki wykorzystujący swoją powierzchowność, by polować na ludzi, na swój sposób jednak stary i rozdarty między pełnią niewinności a stuprocentową inkarnacją wampira, które to rozdarcie sprowadza na niego zgubę. Wreszcie może to być wampir młodociany, dla którego klątwa wampiryzmu (lub jej odrzucenie) jest swego rodzaju wejściem w dorosłość lub też — co sugeruje stereotyp młodego człowieka powszechny w kinie lat 80. i 90. XX wieku — sprowadzeniem do roli nieodpowiedzialnego i szalonego potwora zagrażającego głównym bohaterom.

Jakkolwiek kontaminacja wyobrażenia dziecka i wampira może się wydawać trudna do realizacji i w gruncie rzeczy mało atrakcyjna, nie da się ukryć, że jej skuteczne zastosowanie — często w połączeniu z innymi inkarnacjami motywu dziecka bądź wampira — to ciekawe i nośne znaczeniowo zagranie narracyjne i fabularne. Połączenie dwóch, jako się rzekło, pozornie nieprzystawalnych fantazmatów jest bowiem tym, na czym postmodernistyczne kino może budować kolejne znaczenia i obrazowania, wpływać na zbiorową wyobraźnię i wprowadzać konteksty interpretacyjne, w innym wypadku niemające zastosowania. Ostatecznie rozwój wszelkich wyobrażeń — w tym tych funkcjonujących na srebrnym ekranie — oraz wprowadzanie do ich struktury jednostkowych innowacji polega na dążeniu do „konstruktywnego zespolenia przeciwieństw”³².

INNOCENT MONSTERS. THE THEME OF IMMATURE VAMPIRES IN FILM

Summary

In modern culture — especially in movies — we can observe plenty of texts using the theme of a child, as well as the theme of a vampire. Popularity of the latter may be considered as temporary, but its effect on overall vampire myth is unquestionable. Vampires represent fear of death, they are incarnations of sin and guilt, unstoppable lust and eternal damnation. Children — on the other side — are largely considered as innocent, naïve, brilliant but unwise, they are also symbols of new beginning. Contamination of these two themes may bring an interesting effect, suprisingly — as they may be considered as opposites — immature vampires in film are not as common as they could be. There are only about 20 movies which use this theme and that is only a small percent of the overall number of movies about children or vampires. Immature vampires in film can be categorised in three groups. The first group contains children who actually became vampires, their childhood had been reshaped

³² C.G. Jung, *op. cit.*, s. 262.

into eternal struggle as blood-drinking monsters. They also often struggle to change their vampiric condition or at least make it less monstrous. The second group contains vampires who are trapped in the bodies of children. They often suffer great pain and unrest, but also use their appearance to prey on human. Finally, the third group contains teenagers, people who are becoming vampires in order to manifest their rebel attitude before entering the adulthood. Many of them often turn back and become human again. The overall idea of immature vampire, however, is — as Carl Gustav Jung said — to constructively merge opposites.

Translated by Michał Wolski