



Magdalena Grabias: Wampiry na Mazurach: Demoniczny świat w Kołysance Juliusza Machulskiego

Instytut Kulturoznawstwa, UMCS Lublin

mgrabias1@wp.pl

Abstrakt:

Historia kina polskiego dowodzi, że horror nie jest gatunkiem, po który chętnie sięgają polscy filmowcy. Jeszcze rzadziej podejmowany jest niezmiernie popularny w Hollywood i innych krajach Europy temat wampira. W 2010 roku niszę tę wypełnił Juliusz Machulski realizując *Kołysankę* na podstawie scenariusza Adama Dobrzyckiego. *Kołysanka* opowiada historię rodziny Makarewiczów – wampirów, którzy przybywają do mazurskiej wsi Odlotowo w poszukiwaniu domu, pracy i pożywienia. Wkrótce, w niewyjaśnionych okolicznościach zaczyna znikać okoliczna ludność, a miejscowej władzy nie udaje się rozwikłać tajemnicy zaginięć. Tematycznie *Kołysanka* zdaje się więc wpisywać w ponad stuletnią już tradycję kina wampirycznego. Widz szybko jednak orientuje się, że nie ma do czynienia z czystym horrorem. Machulski bawi się konwencją, tworząc gatunkową hybrydę oscylującą między kinem grozy, komedią i dramatem społecznym. Estetyka filmu przywołuje jednak sposoby obrazowania charakterystyczne dla klasycznego filmu grozy. Wizja demonicznego świata przedstawionego w *Kołysance* będzie tematem niniejszego artykułu.

Słowa kluczowe:

horror, kino wampiryczne, kino gotyckie, kino grozy, czarna komedia

Abstract: Masurian Vampires: Demonic world in *The Lullaby* directed by Juliusz Machulski

The history of Polish cinema proves that horror is by no means a favourite genre of the Polish filmmakers. An extremely popular in Hollywood and other European countries subject of vampires seems to be even less liked. Nevertheless, in 2010 Juliusz Machulski decided to make a vampire film based on the script by Adam Dobrzyński. *The Lullaby* is a story of the Makarewicz family - the vampires, who come to the Masurian village Odlotowo in search for food as well as a place to live and work. Soon, the nearby dwellers disappear one by one in mysterious circumstances, which the local authorities fail to explain. Thematically, *The Lullaby* seems to fit into the one-hundred-year-old tradition of the vampire cinema. However, it soon becomes transparent that the film is not a pure horror. Machulski plays with the convention and creates a hybrid combining elements of horror, comedy and a social drama. At the same time, the film recalls the aesthetics of the classic Gothic horror. The vision of the demonic world as presented in *The Lullaby* will be the subject of this article.

Keywords:

Horror, Vampire, Vampire Cinema, Gothic Cinema, Black Comedy

O autorce

Dr Magdalena Grabias, absolwentka filologii angielskiej, kulturoznawca, filmoznawca, dziennikarz muzyczny, jest adiunktem w Zakładzie Kultury Wizualnej w Instytucie

Kulturoznawstwa UMCS w Lublinie. Jej badania naukowe obejmują problematykę kinematografii światowej i zjawisk kulturowych związanych z kinem postrzeganym w kontekście filmoznawstwa, semiotyki, filozofii, antropologii oraz kultury popularnej. Jest autorką licznych publikacji w języku angielskim propagujących sztukę filmową, muzykę i teatr. Jej monografia na temat twórczości amerykańskiego reżysera Franka Capry pt. *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra* została wydana w 2013 roku przez prestiżowe wydawnictwo brytyjskie Cambridge Scholars Publishing.

Historia kina polskiego dowodzi, że horror nie jest gatunkiem, po który chętnie sięgają twórcy z nad Wisły. Jeszcze rzadziej podejmowany jest niezmiernie popularny w Hollywood i innych krajach Europy temat wampira. W 2010 roku niszę tę wypełnił Juliusz Machulski realizując *Kołysankę* na podstawie scenariusza Adama Dobrzyckiego. *Kołysanka* opowiada historię rodziny Makarewiczów – wampirów, którzy przybywają do mazurskiej wsi Odlotowo w poszukiwaniu domu, pracy i pożywienia. Wkrótce, w niewyjaśnionych okolicznościach zaczyna znikać okoliczna ludność, a miejscowej władzy nie udaje się rozwikłać tajemnicy zaginięć. Tematycznie *Kołysanka* zdaje się więc wpisywać w ponad stuletnią już tradycję kina wampirycznego. Widz szybko jednak orientuje się, że nie ma do czynienia z czystym horrorem. Machulski bawi się konwencją, tworząc gatunkową hybrydę oscylującą między kinem grozy, komedią i dramatem społecznym. Estetyka filmu przywołuje jednak sposoby obrazowania charakterystyczne dla klasycznego filmu grozy.

Za pierwszy horror i film wampiryczny uznaje się *Rezydencję diabła* Georges'a Mélièsa z 1896 roku. W trzyminutowym obrazie z czasów początku nowego medium, Méliès ukazuje nietoperza przemieniającego się w Mefistofelesa. Jest to pierwszy zachowany film, w którym reżyser stosuje kanoniczną już dziś symbolikę. Nietoperz, jako jedno z możliwych wcieleń wampira, będzie często wracał na ekrany kin w kolejnych produkcjach. Do kanonu kina wampirycznego zalicza się pamiętną luźną adaptację powieści *Dracula* (1897) autorstwa irlandzkiego pisarza Brama Stokera pod tytułem *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua¹. Niemy obraz mistrza niemieckiego ekspresjonizmu roznieca wyobraźnię twórców filmowych i tworzy swoisty wzorzec do naśladowania dla kolejnych pokoleń. Tytułowy Nosferatu (Max Schreck) to postać demoniczna i przerażająca. Szpiczaste ostre kły, długie szpony, wysuszone ciało, zimne bez uczucia oczy, przywodzą na myśl dziką bestię wiedzioną zwierzęcym instynktem i pragnieniem krwi. Domeną jego jest śmierć, ciemność, zaraza i zniszczenie.

Model ten ulega modyfikacji w dźwiękowym filmie Toda Browninga z 1931, pod tytułem *Dracula*. Węgierski aktor Bela Lugosi w swojej kultowej roli kreuje obraz wampira potwora o arystokratycznym wyglądzie i wdzięku gentlemana z wyższych sfer. Dracula Lugosiego jest pewnie najczęściej cytowanym wzorcem w kolejnych adaptacjach powieści. Do

¹ Wdowa po Bramie Stokerze nie udzieliła F. W. Murnauowi zgody na adaptację powieści. Reżyser zrealizował więc film na motywach *Draculi*, modyfikując niektóre wątki i zmieniając miejsce akcji oraz nazwiska bohaterów.

historii przeszedł on jako „ten właściwy” Dracula. Podszyty czerwienią płaszcz i magnetyczne spojrzenie są po dziś dzień nieodzownymi atrybutami tradycyjnego wampira.² Nadal pozostaje on jednak stworzeniem pragnącym ludzkiej krwi - nieludzkim i bez skrupułów. Druga połowa XX wieku przynosi kolejne zmiany. Inny jest Dracula w adaptacji Francisca Forda Coppoli (1992). Nieludzki niegdyś potwór przybiera postać dręczonego bagażem przeszłych ludzkich dramatów bohatera tragicznego, który wyrzeka się człowieczeństwa i wkracza na demoniczną drogę w imię zemsty i utraconej miłości. W rezultacie, demon usypia naszą czujność - widz utożsamia się z taką wersją Draculi i współczuje mu wzruszając się jego losem. Niedługo potem *Wywiad z wampirem* (1994), na podstawie powieści amerykańskiej pisarki Anne Rice, ukazuje wampira, który tęskni za ludzkim życiem, cierpi z powodu swej demonicznej natury i stawia pytania o sens egzystencji. XXI wiek przynosi zmiany jeszcze bardziej drastyczne. W *Sadze Zmierzch* (2008-2012) na podstawie serii powieści dla młodzieży autorstwa Stephenie Mayer, główny bohater – ponad stuletni wampir jest „wegetarianinem” - z wyboru nie pije ludzkiej krwi, wraz z rodziną mieszka w małym miasteczku, gdzie chodzi do ludzkiej szkoły i gdzie zakochuje się w ludzkiej nastolatce. Wkrótce też okazuje się, że demon ery nowego milenium targany jest wątpliwościami natury moralnej, a własną melancholijną naturę tłumaczy tęsknotą za utraconą duszą.³

Kołysanka wpisuje się w nurt bliższy modelowi wampirycznego kina nowego milenium. Zamiast czystego horroru, Machulski proponuje czarną komedię, którą, w nawiązaniu do zwyczajów żywieniowych bohaterów, sam z humorem określa mianem „pełnokrwistej”. Taki miszmasz gatunkowy nie jest nowością. Pierwsze horrory komediowe powstały tuż po II wojnie światowej. W 1948 roku amerykański duet komediowy, Bud Abbott and Lou Costello, wystąpił w pierwszym z serii filmów będących pastiszami słynnych kinowych dzieł o potworach wytwórni Universal.⁴ *Abbott i Costello spotykają Frankensteina* w reżyserii Charlesa Bartona proponuje nowe spojrzenie na upiory minionej ery. Przedwojenny Dracula, wilkołak i monstrum Frankensteina w pierwotnej kinowej formie nie korespondują z lękami powojennego pokolenia. Inne są potrzeby widzów oraz formy ekspresji na ekranie. Prymitywne potwory śmieszą dosłownością. Rozsądnie, jak dowodzi historia, Universal nie rezygnuje z tematyki, na której wytwórnia zbudowała swoje imperium.

Znane widzom nadprzyrodzone postacie ukazują się na nowo, teraz bawią zamiast straszyć. Filozof i teoretyk kina, Noël Carroll słusznie zauważa, że chociaż przerażenie i strach powinny wedle wszelkiej logiki wykluczać rozbawienie i śmiech, istnieje jednak niezaprzeczalna więź pomiędzy horrorem i humorem.⁵ Wiąż tę tłumaczyć można, między

² Model ten powraca w wielu współczesnych produkcjach, między innymi w obu częściach animowanego filmu *Hotel Transylwania* (2012, 2015), w kolejnych adaptacjach *Draculi*, jak również w wampirycznych serialach telewizyjnych i filmach, w których Dracula pojawia się tylko w epizodach.

³ Według podań ludowych i tradycji literackiej, wampiry są postaciami demonicznymi – umarłymi lub powracającymi po śmierci jako „nieumarli”. Z natury więc, nie posiadają duszy. Zobacz: R. E. Guiley, *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, Nowy Jork: Checkmark Books, 2005, s. 287-290.

⁴ Seria filmów ze słynną parą komików zawiera, między innymi, takie tytuły jak: *Abbott i Costello spotykają Frankensteina* (1948), *Abbott i Costello spotykają mordercę* (1949), *Abbott i Costello spotykają niewidzialnego człowieka* (1951) i *Abbott i Costello spotykają Jekylla i Hyde'a* (1953).

⁵ N. Carroll, „Horror and Humor” [w:] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, tom. 57, nr. 2, „Aesthetics and Popular Culture”, wiosna 1999, s. 145-146.

innymi, z pomocą teorii niespójności XVIII-wiecznego irlandzkiego filozofa Francisa Hutchesona. Teoria ta zakłada, że śmieszy nas to co niespójne, niepasujące do siebie i stojące w opozycji do ustalonych norm i kanonów.⁶ W ten właśnie sposób tłumaczyć można niezwykle powodzenie nowego kinowego gatunku łączącego elementy horroru i komedii. Powojenne komediowe horrory z wampirami w roli głównej realizowali uznani twórcy, tacy jak Roman Polański (*Nieustraszeni pogromcy wampirów*, 1967), czy Mel Brooks (*Dracula – wampiry bez zębów*, 1995). W kinie XXI wieku roi się od produkcji kontynuujących taki wzorzec. Powstają filmy mniej lub bardziej ciekawe i wartościowe. *Lesbian Vampire Killers, czyli noc krwawej żądzy* (reż. Phil Claydon, 2009) i *Co robimy w ukryciu* (reż. Jemaine Clement i Taika Waititi, 2014) to tylko dwa przykłady z ogromnej ilości współczesnych propozycji kinowych wpisujących się w kanon horroru komediowego.

U Machulskiego widzimy polską odmianę nurtu. W książce poświęconej twórczości Juliusza Machulskiego, Artur Majer opisuje *Kołysankę* jako próbę „mariażu rodzimej komedii społecznej z horrorem” Twierdzi też, że „film broni się tylko tym co przyjmuje, reinterpretuje i omawia z tradycji kina grozy.”⁷ Odniesień takich faktycznie w filmie znajduje się sporo. Równie też sporo jest w nim zaprzeczeń, cytatów z przymrużeniem oka i zawadiackich kontrapunktów. Machulski dobrze przygotował się do zadania i ukazuje nam dylematy współczesnej rodziny wampirów, którym przyszło wieść „życie” w Polsce, na Mazurach. Sceneria więc niebył gotycka, szczególnie za dnia – Odlotowo to niewielka wioska odcięta od cywilizacji, na pozór sielska i niezbyt zamożna. Trzypokoleniowa rodzina Makarewiczów (dziadek, syn z żoną, troje dzieci i czwarte w drodze) przybywa nie wiadomo skąd, aby osiedlić się w domu samotnego artysty parającego się rzemiosłem ludowym. Po artyście słuch ginie - rzekomo wyjechał za granicę, a nowo przybyła rodzina przejmuje jego fach i zleceniobiorców. Praca wre – wszyscy członkowie rodziny zgodnie lepią wielkanocne zajączki z gliny, w dzień doglądają gospodarstwa, rozmawiają z sąsiadami. Na pozór nie dzieje się nic nadzwyczajnego. Jednakże krajobraz nocny daleki jest od sielskich wizji polskiej wsi. Księżyc w pełni, dzika natura, wycie wilków, niespokojne pohukiwanie sowy przywodzą na myśl noce obrazy wyjęte żywcem ze stron gotyckich powieści. Dzika natura - stokerowskie „dzieci nocy”⁸ z Transylwanii przenoszą się na Mazury, gdzie towarzyszą rodzinie wampirów i tutaj również zwiastują wydarzenia niezwykle i obecność sił nadprzyrodzonych. Gra światłocienia nawiązuje do dzieł niemieckich ekspresjonistów⁹, a mroczna muzyka Michała Lorenca potęguje napięcie grozy. To właśnie w takich okolicznościach spotykamy Makarewiczów po raz pierwszy.

Wampiry w *Kołysance* bronią się przed zaszufładkowaniem. Makarewiczów trudno jednoznacznie przypisać do tradycyjnego modelu gotyckich demonów. Choć na wzór Draculi twarze ich są blade i znacznie kontrastujące z ludzkimi, nie przeszkadza im światło dzienne.

⁶ Ibid., s. 153.

⁷ A. Majer, *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko Biala: Wydawnictwo Kwieciński, 2014, s. 333.

⁸ W powieści Brama Stokera, Dracula określa mianem „dzieci nocy” wyjące w oddali wilki. (Bram Stoker, *Dracula*, London: Penguin Random House, 2016, str. 20). Obecnie nazwy tej używa się dla określenia wampirów i innych postaci demonicznych.

⁹ Do klasyków kina niemieckiego ekspresjonizmu zalicza się takie dzieła jak: *Gabinet Doktora Caligari* (reż. Robert Wiene, 1920), *Nosferatu – symfonia grozy* (reż. F. W. Murnau, 1922), czy *Metropolis* (reż. Fritz Lang, 1927). Jedną z głównych metod obrazowania niemieckich ekspresjonistów jest światłocienie.

Z powodzeniem funkcjonują i w dzień i w nocy. Taki stan rzeczy jest nowością zrodzoną w narracjach XXI wieku. W *Sadze Zmierzch* wampiry są blade i piękne, a światło słoneczne, które przez wieki stanowiło skuteczną broń w walce z wampirami, nie jest już dla nich zabójcze. Jest jednak w stanie ich zdemaskować – mienią się bowiem złotem, co zdradza ich nadprzyrodzoną naturę. Mieszkańcy Odlotowa mają sprawę jeszcze trudniejszą, jako że ich wampirów, poza bladą cerą, na pierwszy rzut oka nie wyróżnia nic. Na co dzień ubierają się zgodnie z obowiązującą modą i posługują się współczesnym językiem. Zastanawia tylko przeszywające, hipnotyczne spojrzenie. Zgodne z tradycyjnymi wzorcami, wzrok wampira hipnotyzuje, obezwładnia ludzką wolę i czyni człowieka bezradnym w obliczu czekającego go losu. Według Manuelli Dunn-Mascetti, „ponieważ śmierć znajduje się w jego [wampira] spojrzeniu, ofiara zostaje zahipnotyzowana i zaproszona do świata wampirów”.¹⁰ Moc taką posiadał Dracula i inne wampiry w literaturze i filmie XX wieku. Makarewiczowie, jeśli nie hipnotyzują w sensie dosłownym, z pewnością wprawiają rozmówców w osłupienie, co ostatecznie daje podobne rezultaty, a goście raz przybyli na teren gospodarstwa giną bez wieści. W powtarzalnej serii komicznych sekwencji wabienia ofiar do stodoły, a następnie ukrywania ich samochodów, dowiadujemy się, że ludzie zostają uwięzieni w celu zaspokojenia potrzeb żywieniowych Makarewiczów. Zgodnie z klasyczną konwencją żywią się oni krwią, która, w dobie mass mediów i szybko rozprzestrzeniających się informacji, jest towarem luksusowym i ciężkim do zdobycia.

Kolejną tradycyjną cechą odlotowskich wampirów jest umiejętność znikania – w potrzebie mogą stać się niewidzialni. W taki właśnie sposób mogą przemieszczać się, podróżować i nie rzucać się zbyt w oczy. Umiejętność ta także nawiązuje do starych wzorców. W wielu historiach o wampirach istnieje niepisane prawo dyktowane potrzebą przetrwania demonów-krwiopijców w ludzkim świecie. Dbają one o to, aby nie przykuwać uwagi i nie wzbudzać podejrzeń.¹¹ Dracula zamieszkuje stary zamek na odludziu i skrywa demoniczną naturę pod hrabiowskim tytułem i reputacją ekscentryka z wyższych sfer. W *Wywiadzie z wampirem*, w *Sadze Zmierzch* i wielu innych wampirycznych filmach obserwujemy mniej lub bardziej udane próby wtopienia się demonów w ludzką społeczność. Zamieszkują opuszczone domy i często starają się nawiązać sąsiedzkie kontakty. „Sielska” egzystencja nie trwa jednak długo i wkrótce na jaw wychodzi drapieżna natura nowo przybyłych mieszkańców, jak również ich krwiożercze zwyczaje. Siłą rzeczy, są więc wampiry społecznością obcych - nomadów, której nie jest pisany osiadły tryb życia. Wzorec ten realizują Makarewiczowie – pierwsze sceny filmu ukazują rodzinę przybywającą na nowe miejsce. Słyszymy słowa dziadka: „Dom ładny, tylko z czego my tu będziemy żyć?” Na polską nutę, ta sama kwestia rozbrzmiewa z pesymizmem w klamrowym zakończeniu filmu, gdzie ponownie widzimy (a raczej słyszymy, bo rodzina wędruje w postaci niewidzialnej)

¹⁰ M. Dunn-Mascetti, *Świat wampirów: Od Draculi do Edwarda*, tłum. Ewa Morycińska-Dzius, Warszawa: Pruszyński i S-ka, 2010, s. 72.

¹¹ W *Sadze Zmierzch* publiczne okazywanie demonicznej natury i przykuwanie uwagi ludzi jest przestępstwem. Winowajcy stają przed sądem złożonym z prastarych wampirów i za występki muszą ponieść karę – w skrajnych przypadkach skazane zostają na unicestwienie (obcięcie głowy i spalenie).



Makarewiczów w drodze do nowego miejsca zamieszkania – tym razem wybór pada na Pałac Prezydencki w Warszawie.

Wampiry Machulskiego odległe są od bestialskiej natury transylwańskiego archetypu. Przybywający do gospodarstwa w różnych sprawach ludzie: ksiądz z ministrantem, listonosz, opiekunka społeczna, niemiecki biznesmen z tłumaczką, policjant oraz para telewizyjnych reporterów, padają ofiarami z pobudek pragmatycznych - aby żyć, rodzina musi „jeść”. Makarewiczowie są jednak wampirami cywilizowanymi – nie mają więc zamiaru swoich ofiar uśmiercać. Umieszczone zostają one w stodole, gdzie przywiązane czekają na wizyty Makarewiczów w porze posiłków. Wampiry dbają o więźniów – karmią ich i zapełniają względną wygodę. A kiedy policyjne poszukiwania stają się nazbyt groźne, więźniowie jeden po drugim zostają uwolnieni. Od odpowiedzialności ratuje wampirów magiczna herbata z domieszką wampirzej krwi, która przynosi zapomnienie. Zaginieni budzą się więc kolejno w dziwnych sytuacjach, których nie potrafią wytłumaczyć – na przykład w środku pola z pustą butelką po wysokoprocentowym trunku w kieszeni, która jednoznacznie tłumaczy przyczynę kilkudniowej utraty pamięci.

Sposób żywienia Makarewiczów jest też specyficzny. Ani razu w filmie nie widzimy członków rodziny kęsających tętnicę szyjną, a jest to, zgodnie z tradycją, najskuteczniejsza i najczęściej praktykowana technika. Zarówno literatura, jak i kino wampiryczne zgodnie propagują taki właśnie model żywieniowy. Wampir pije krew bezpośrednio z tętnicy szyjnej, łącząc się z ofiarą w niemal erotycznej ekstazie.¹² Motyw ten pojawia się dziełach prekursorów wampirycznych tekstów. Spotykamy go u Josepha Sheridana Le Fanu w *Carmilli* (1872) i u Brama Stokera. W XX wieku kino kontynuuje i propaguje ten właśnie motyw, jako właściwy i przynależny temu gatunkowi potworów, niemalże od samego początku dodając mocny podtekst erotyczny. W drugiej połowie XX wieku wizja łącząca akt wysysania krwi z aktem seksualnym nabiera dosłowności – wampiry stają się uosobieniem erotyzmu i symbolem seksapilu.¹³ Na szyi ofiary wampira zwyczajowo pozostaje ślad kłów, a sama ofiara wprawiona zostaje w stan transu i staje się podporządkowana woli wampira. Ukąszenie, jeśli nie prowadzi do śmierci, zwykle zwiastuje rychłą przemianę w wampira.

Powyższe wzorce nie znajdują odzwierciedlenia w *Kołysance*. Makarewiczów trudno nawet jednoznacznie przypisać do kanonu pięknych wampirów rozpoczętych przez Belę Lugosiego w 1931 roku. Choć Michał Makarewicz (Robert Więckiewicz) jest wyraźnie wzorowany na kultowym filmowym archetypie, a jego żona Bożena (Małgorzata Buczkowska-Szlenkier) i dzieci są niezaprzeczalnie atrakcyjne, to jednak dziadek Makarewicz – ojciec Michała (Janusz Chabior) łamie wzorzec. Bardzo wysoki, pokraczny, zasuszony, z jednym kłem i brakiem oka, bliższy jest niemieckiemu Nosferatu, niż wizji amanta „nie z tego świata”, kultywowanej w produkcjach nowego milenium. Proces żywienia jest też inny - nie ma nic

¹² Zobacz: A. Gemra, *Od Gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych urworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, s. 204.

¹³ W adaptacjach *Draculi* w drugiej połowie XX wieku często pojawiają się sceny zmieniające podtekst erotyczny obecny we wczesnych kinowych wersjach w dosłowny akt cielesny. Za przykład może posłużyć *Dracula* Francisca Forda Coppoli. Wampiry XXI wieku charakteryzują się ludzką seksualnością, a często nawet zdolni są do prokreacji (na przykład w *Hotelu Transylwania*).



wspólnego z erotycznym szaleństwem, a ugryzione ofiary nie stają się wampirami. Choć w filmie widzimy jedynie najmłodsze dziecko Makarewiczów wbijające kły w łydkę księdza, z rozmów między członkami rodziny wnioskujemy jednak, że w podobny sposób żywią się i pozostali. Ofiary leżą w drewnianym dybach uniemożliwiających ucieczkę i gwarantujących łatwy dostęp do obnażonych kończyn. Obserwujemy też coraz bardziej spuchnięte nogi księdza, którego krew najbardziej upodobał sobie wampir junior.

Pożywienie jest największym problemem Makarewiczów. Muszą przecież żywić się w ukryciu, a przetrzymywane ofiary nie wykazują tradycyjnego odrętwienia i uległości. Wręcz przeciwnie – nieustannie protestują i nie wyrażają chęci współpracy. „Polnische vampiren” z oburzeniem woła Niemiec, a ksiądz, w odpowiedzi na upodobania malucha, wzdycha: „niepotrzebnie brałem szatana na ręce”. Michał tłumaczy zresztą cierpliwie, że musi to być ksiądz, bo „po Niemcu kolka, [...] a po księdzu kupa regularna”. Relacje te i dialogi między wampirami i uwięzionymi ludźmi obnażają problemy wampirzej rodziny. Na skutek usłyszanych uwag, najstarszy syn Michała zaczyna mieć wątpliwości dotyczące własnego pochodzenia. „Ty synu diabła” słyszy od jednego z ludzi. Dręczony wątpliwością pyta więc kolejno rodziców czy Michał jest na pewno jego tatą. W końcu Michał rozwiewa wątpliwości syna, przypominając niezwykle cechy, jak umiejętność znikania, które posiadają i ojciec i syn. Zjawisko biologicznej wampirzej rodziny jest zresztą też nowiną. Wedle tradycyjnych podań wampir jest istotą martwą lub „nieumarłą” - nie jest więc zdolny do prokreacji.¹⁴ W pierwszych utworach literackich wampir był samotnikiem. W drugiej połowie XX wieku wzorzec uległ modyfikacji i pojawiły się grupy wampirów egzystujące razem - głównie ze względów bezpieczeństwa. Czasem określano je mianem „rodziny”. Aż do XXI wieku termin ten nie oznaczał jednak rodziny w sensie biologicznym. Dziś coraz więcej powstaje filmów i książek, w których realizuje się ten zupełnie nowy wizerunek wampira ucłowieczonego.

Iście ludzkie problemy nie omijają także pozostałych członków rodziny Makarewiczów. Bożena marzy o przeprowadzce do miasta, gdzie życie jest ciekawsze i łatwiej zniknąć w tłumie. Dziadek Makarewicz boryka się z problemami bardziej przyziemnymi: 540-letni wampir nie chce stosować się do nowych wymogów wzmożonej ostrożności i upominany przez Michała, żeby nie porywać miejscowych, wykrzykuje: „To teraz to już nic nie wolno? Lepiej od razu wbijcie mi kołek prosto w serce!”¹⁵ Na domiar złego, dziadek traci ostatniego kła. Zawezwany lekarz radzi wizytę u protetyka, a tymczasowym rozwiązaniem staje się plastikowa rurka, przez którą stary wampir może sączyć krew. Z takiego stanu rzeczy nie jest zadowolona żadna ze stron. „Ze mnie już szlauchem spuszczać!” szepce z przerażeniem dziennikarz, a dziadek Makarewicz wpada w rozpacz, bo wolałby jeść „normalnie” - prosto z ofiary.

Jako świadkowie tych bardzo ludzkich problemów i dylematów rodziny Makarewiczów, współczujemy im i identyfikujemy się z nimi pomimo świadomości ich drapieżnej natury. Poza żywieniowymi zwyczajami i okazjonalnymi demonstracjami nadprzyrodzonych zdolności

¹⁴ Gemra, op. cit., s. 204.

¹⁵ Według tradycji, wbicie kolka w serce jest sposobem na zabicie wampira. Zobacz: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002, s. 137.



(umiejętność znikania, nadzwyczajne właściwości krwi), z rzadka obserwujemy demoniczną naturę odlotowskich wampirów. W pełnej krasie ujawnia się jednak dwa razy w filmie. Po ciężkim dniu pracy, rodzina zbiera się i gra kołysankę. Bożena gra na harfie, Michał na akordeonie, dziadek na kontrabasie, a dzieci na tamburynie, trójkącie i grzechotkach. Rozbrzmiewa „anielski” śpiew bez słów, a ubiór wampirów przemienia się w stylowe szaty sprzed wieków. Twarze nabierają jeszcze większej bledkości, a fryzury układają w styl właściwy gotyckim demonom. Kołysanka rozbrzmiewa też na zakończenie filmu – w Pałacu Prezydenckim, gdzie wszystkie postacie tańczą. Tańczą wampiry i tańczą ich uwolnione i pozbawione pamięci o wampiryzm ofiary z Odlotowa.

Interpretacji motywu tańca w *Kołysance* podejmuje się w swojej książce Artur Majer. Przywołuje on tradycję „danse macabre” oraz topos tańca w polskiej literaturze. Jak w *Weselu* (1901) Stanisława Wyspiańskiego, *Tangu* (1973) Sławomira Mrożka i wielu innych dziełach, taniec oznacza brak wyboru: „tańczyć po prostu trzeba, czy to w hipnozie, zapomnieniu, czy z powodu oportunistów. [...] Jak sygnalizuje nazwa tańca i tytuł filmu, usypia się [ludzką] uwagę i możliwość refleksji”.¹⁶ Jest więc *Kołysanka* kolejnym utworem zabierającym głos w dyskusji na tematy społeczno-polityczne. Co ciekawe, w przeszłości twórcy często traktowali wampira jako metaforę złej sytuacji społecznej. Siegfried Kracauer postać niemieckiego Nosferatu interpretował w kontekście lęku przed przyszłością i rodzącą się tyranią hitlerizmu.¹⁷ Podobnie można rozpatrywać zmiany zachodzące w ciągle ewoluującym obrazie wampira. Zmienia się on w zależności od zmian sytuacji politycznej i społecznej.¹⁸

Machulski (jak często w swoich filmach) uderza we współczesne problemy Polski. Nie bez kozery ofiarami padają przedstawiciele starannie dobranych sfer życia: policjant, ksiądz, opiekunka społeczna, dziennikarze i Niemiec (który na końcu filmu budzi się ubrany w niemiecki kask z czasów II wojny światowej.) Według Majera *Kołysanka* jest wyraźną satyrą polityczną: „godzimy się na taniec i bardziej lub mniej zasadnie płąsamy bezrozumnie w rytm wampirzej muzyki”.¹⁹ A jak lepiej ukazać paradoks otaczającej rzeczywistości, niż w formie czarnej komedii?! Bez radości śmiejemy się z dychotomii pomiędzy absurdalną komedią faktów, a horrorem rzeczywistości. Śmieszy też niespójność starych i nowych demonicznych wzorców i pomieszanie tradycji – zhybrydowanego modelu nadprzyrodzonego i rzeczywistego diegetycznego świata *Kołysanki*.

Bibliografia:

1. Carroll, Noël, „Horror and Humor” [w:] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, tom. 57, nr. 2, „Aesthetics and Popular Culture”, wiosna 1999.
2. Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*, Nowy Jork: Routledge, 1990.
3. Dunn-Mascetti, Manuela, *Świat wampirów: Od Dracula do Edwarda*, tłum. Ewa Morycińska-Dzius, Warszawa: Pruszyński i S-ka, 2010.

¹⁶ Majer, op. cit., str. 340.

¹⁷ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009, s. 70-77.

¹⁸ N. Carroll, *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*, Nowy Jork: Routledge, 1990, s. 207-209.

¹⁹ Majer, op. cit., s. 341.



4. Gemra, Anna, *Od Gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
5. Guiley, Rosmary Ellen, *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, Nowy Jork: Checkmark Books, 2005.
6. Janion, Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
7. Kracauer, Siegfried, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
8. Majer, Artur, *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko Biała: Wydawnictwo Kwieciński, 2014.
9. Stoker, Bram, *Dracula*, Londyn: Penguin Random House, 2016.

Filmografia:

1. *Abbott i Costello spotykają Frankenstein* (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*), reż. Charles Barton, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1948.
2. *Abbott i Costello spotykają mordercę*, (*Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff*), reż. Charles Barton, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1949.
3. *Abbott i Costello spotykają niewidzialnego człowieka* (*Abbott and Costello Meet the Invisible Man*), reż. Charles Lamont, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1951.
4. *Abbott i Costello spotykają Jekyll'a i Hyde'a* (*Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), reż. Charles Lamont, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1953.
5. *Co robimy w ukryciu* (*What We Do in the Shadows*), reż. Jemaine Clement and Taika Waititi, Nowa Zelandia, Stany Zjednoczone: Madman Entertainment, 2014.
6. *Dracula*, reż. Tod Browning, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1931.
7. *Dracula* (*Bram Stoker's Dracula*), reż. Francis Ford Coppola, Stany Zjednoczone: Columbia Pictures, 1992.
8. *Dracula – wampiry bez zębów* (*Dracula: Dead and Loving it*), reż. Mel Brooks, Stany Zjednoczone, Francja: Columbia Pictures, 1995.
9. *Gabinet Doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), reż. Robert Wiene, Niemcy: Decla-Bioscop 1920.
10. *Hotel Transylwania* (*Hotel Transylvania*), reż. Genndy Tartakovsky, Stany Zjednoczone: Columbia Pictures, 2012.
11. *Hotel Transylwania 2* (*Hotel Transylvania 2*), reż. Genndy Tartakovsky, Stany Zjednoczone: Columbia Pictures, 2015.
12. *Kołysanka*, reż. Juliusz Machulski, Polska: Monolith Films, 2010.
13. *Lesbian Vampire Killers, czyli noc krwawej żądzy* (*Lesbian Vampire Killers*), reż. Phil Claydon, Wielka Brytania: Momentum Pictures, 2009.
14. *Metropolis* (*Metropolis*), reż. Fritz Lang, Niemcy: UFA, 1927.
15. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*), reż. Roman Polański, Stany Zjednoczone: Metro-Goldwyn-Mayer, 1967.
16. *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), reż. Friedrich Wilhelm Murnau, Niemcy: Film Arts Guild, 1922.
17. *Rezydencja diabła* (*Le Manoir du diable*), reż. Georges Méliès, Francja: Star Film Company, 1896.
18. *Saga Zmierzch: Zmierzch* (*Twilight*), reż. Catherine Hardwicke, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2008.
19. *Saga Zmierzch: Księżyc w nowiu* (*The Twilight Saga: New Moon*), reż. Chris Weitz, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2009.

20. *Saga Zmierzch: Zaćmienie (The Twilight Saga: Eclipse)*, reż. David Slade, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2010.
21. *Saga Zmierzch: Przed świtem. Część 1 (The Twilight Saga: Breaking Dawn - part 1)*, reż. Bill Condon, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2011.
22. *Saga Zmierzch: Przed świtem. Część 2 (The Twilight Saga: Breaking Dawn - part 2)*, reż. Bill Condon, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2012.
23. *Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles)*, reż. Neil Jordan, Stany Zjednoczone: Warner Bros., 1994.

