

„Kwartalnik Filmowy” nr 121 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1461>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Karolina Kostyra
Uniwersytet Śląski w Katowicach
<https://orcid.org/0000-0002-4983-9195>

Amerykański horror dziecięcy pod kuratelą dorosłych

Słowa kluczowe:

horror dziecięcy;
kultura dziecięca;
studia nad dzieciństwem;
amerykański horror lat 80.;
telewizja amerykańska
lat 90.

Abstrakt

Artykuł dotyczy amerykańskiego horroru dziecięcego rozpatrywanego w relacji do młodej publiczności oraz dorosłych: krytyków, rodziców, pełnoletnich widzów. Widownia horroru kinowego lat 80. i seriali telewizyjnych lat 90. została tu scharakteryzowana w kontekście przynależności do określonej grupy wiekowej (*tweens*, tj. prawie nastolatki) oraz specyficznego wizerunku i typu konsumpcji popkultury (Gary Cross pisał w tym względzie żartobliwie o „niegrzecznych” dzieciach gremlinach). Obecność dorosłych w dyskursie na temat horroru dziecięcego została w tekście potraktowana jako twórcza przeszkoda, z jaką mierzą się twórcy tej formuły, którzy byli wielokrotnie narażeni na nieprzychylność dorosłych komentatorów. Tekst wpisuje się w rozwijający się na gruncie zachodnim nurt badań nad horrorem dziecięcym. W szerszym ujęciu natomiast lokuje się w kręgu zainteresowań najnowszej refleksji filmoznawczej skupionej na „odzyskiwaniu” dziedzictwa amerykańskiego kina popularnego lat 80. jako kina dowartościowującego dziecięcość i sprawczość dzieci.

Ach, horrory. Dzieci czują dziwny pociąg do filmów grozy. Boją się ich, a jednak je lubią.

Dawny dziecięcy miłośnik horrorów¹

Przy próbie opisanego horroru dziecięcego (*children's horror*) należy przede wszystkim z całym przekonaniem orzec, że kategoria ta istnieje! Wbrew tradycyjnym klasyfikacjom w przewodnikach po gatunkach i nurtach, na przekór skoncentrowanym na filmach dla dorosłych krytykom filmowym oraz powszechnym nazwom sekcji w bibliotekach i filmotekach, gdzie utwory grozy przeznaczone dla dzieci są określane jako „przygodowe”², w amerykańskim kinie i telewizji od ponad czterdziestu lat powstają opowieści o duchach, wampirach i kosmitach adresowane do najmłodszych.

Filmy takie jak *Obserwator* (*The Watcher in the Woods*, reż. John Hough, 1980), *Coś paskudnego tu nadchodzi* (*Something Wicked This Way Comes*, reż. Jack Clayton, 1983), *Łowcy potworów* (*The Monster Squad*, reż. Fred Dekker, 1987), *Małe potwory* (*Little Monsters*, reż. Richard Greenberg, 1989), *Wiedzmy* (*The Witches*, reż. Nicolas Roeg, 1990), *Hokus Pokus* (*Hocus Pocus*, reż. Kenny Ortega, 1993), *Koralina i tajemnicze drzwi* (*Coraline*, reż. Henry Selick, 2009), *ParaNorman* (reż. Chris Butler, Sam Fell, 2012), *Upiorne opowieści po zmroku* (*Scary Stories to Tell in the Dark*, reż. André Øvredal, 2019) czy *Straszne historie* (*Nightbooks*, reż. David Yarovesky, 2021), a także seriale *Eerie Indiana*, czyli *Dziwne Miasteczko* (*Eerie Indiana*, prod. Karl Schaefer i in., 1991-1993) oraz *Gęsia skórka* (*Goosebumps*, prod. Deborah Forte, 1995-1998) odznaczają się estetyką i narracją, które pozwalają odróżnić je od horroru skierowanego do dorosłych, a także dostrzec ich odrębność na tle twórczości filmowej dla dzieci³. Obecnie, gdy horror dziecięcy przeżywa renesans na platformach streamingowych⁴, formuła ta zasługuje w szczególności na zainteresowanie badaczy.

Z uwagi na skromny dorobek polskiego filmoznawstwa w tym zakresie podejmuje się opisanie interesującego mnie tematu przekrojowo. *Children's horror* – dziwna hybryda, *gatunek niemożliwy*⁵ – domaga się wielokontekstowego omówienia. Artykuł ma charakter porządkujący i dotyczy stosunkowo niszowego zagadnienia, dlatego uważam za konieczne zreferowanie stanu badań, opisanie specyfiki formuły i przywołanie kontekstu historycznego. W przypadku każdego rodzaju konwencji i podgatunku filmu dziecięcego niezbywalne jest także pytanie o odbiorcę – czy horrory dziecięce rzeczywiście oglądają dzieci oraz jaką rolę w przypadku ekranowych opowieści grozy skierowanych do najmłodszych odgrywają dorośli?

Stan badań: horror dziecięcy raczkuje

Opozycja dorosłości i dzieciństwa jest kluczowym elementem refleksji nad kulturą dziecięcą⁶. Badanie filmu dziecięcego w oderwaniu od „świata dorosłych” – twórców i krytyków filmowych, specjalistów od marketingu, opiekunów czy pedagogów – byłoby bezowocne. W artykule pragnę potraktować wpływ dorosłych na kształtowanie się fenomenu horroru dziecięcego jako twórczą przeszkodę, na

jaką jest wystawiona ta formuła. Co ciekawe, osoby dorosłe sprawujące kontrolę nad dziećmi i kulturą dziecięcą w filmach i serialach grozy adresowanych do młodych widzów często występują w roli potworów. Chłopcy i dziewczęta są zmuszeni przezwyciężyć złe moce, jakie mają okrutni rodzice (*Strach / The Hole*, reż. Joe Dante, 2009 /), podli pedagodzy (*Gęsia skórka*), pseudo obrońcy nieletnich (*Wiedzmy*), zarządcy lunaparków (*Coś straszniego tu nadchodzi*), władcy marionetek (*Joey / Making Contact*, reż. Roland Emmerich, 1985 /).

Choć przedmiotem artykułu nie jest szczegółowa analiza fabuł horrorów dziecięcych, lecz swego rodzaju rozliczenie z kulturowymi znaczeniami i dyskursami narosłymi wokół tego podgatunku, moja refleksja jest inspirowana konfliktem ujawniającym się w samych scenariuszach – starciem sił między *tweens*⁷ a osobami starszymi sprawującymi nad nimi kontrolę (motyw ten z upodobaniem wykorzystywano także w powieściach grozy dla młodzieży⁸). W latach 80. horror dziecięcy był swoistym polem bitwy, jej stawką zaś – między innymi usankcjonowanie formuły jako rozrywki odpowiedniej dla dzieci, czemu sprzeciwiali się paradoksalnie i liberalni krytycy filmowi, i środowiska konserwatywne. Obecnie, w czasach bardziej sprzyjających tej konwencji, staje się ona przedmiotem analiz ekspertów. W ostatnich latach zarówno w filmoznawstwie, jak i w środowiskach kinofilskich dziecięcy film grozy spotyka się z życzliwym zainteresowaniem, toczą się wokół niego również pierwsze twórcze spory. To przewartościowanie, jak twierdzą badaczki formuły, ma związek ze zmianami pokoleniowymi – na gruncie zarówno akademickim, jak i fanowskim⁹.

Członkowie generacji milenialsów, dla której seanse horrorów z lat 80. i telewizyjnych seriali grozy lat 90. stanowiły istotne doświadczenie medialne, dziś nierzadko są twórcami nowych, wyzbytych awersji do kultury ery reaganowskiej analiz filmu *Gremliny rozrabiają* (*Gremlins*, reż. Joe Dante, 1984) oraz interpretacji serialu *Czy boisz się ciemności?* (*Are You Afraid of the Dark?*, prod. D. J. MacHale i in., 1992-1996). Mimo że związki kultury dziecięcej z kinem grozy były omawiane wielokrotnie i w różnych wariantach (od subwersywnej analizy postaci dziecka potwora¹⁰ po komentarze dotyczące wpływu horroru na kształtowanie się wrażliwości młodych widzów¹¹), badania nad filmowym *children's horror* są wciąż w fazie załążkowej (w przeciwieństwie do rozwijającej się intensywnie refleksji literaturoznawczej poświęconej temu nurtowi¹²). Moje doświadczenia medialne również wiążą się z dziecięcymi filmami i serialami grozy, dlatego zgadzam się z ustaleniami Filipy Antunes i Catherine Lester – autorek dwóch pierwszych książek o filmach grozy dla dzieci¹³. Podążając ich śladem, przyjmuję – by powtórzyć opinię z początku artykułu – że horror dziecięcy istnieje. Wiedzą o tym od dawna widzowie i dziecięcy, i dorośli, a odpowiedzią na to jest rozwijający się od kilku lat nurt nostalgicznych i epigońskich produkcji dystrybuowanych w kinach lub na platformach streamingowych. Nie ma chyba lepszego momentu, aby refleksja nad horrorem dziecięcym znalazła wyraz w piśmiennictwie filmoznawczym.

Uporządkowania wymaga przede wszystkim nazewnictwo. Na gruncie amerykańskim określenie *children's horror* bywa traktowane synonimicznie do *gate-way horror* (horror brama). To drugie powstało w analogii do terminu *gateway drug* określającego miękki narkotyk. Wedle jednej z hipotez polityki antynarkotkowej „miękki” środek odurzający jest niebezpieczny, gdyż ułatwia kontakt



Frankenwecenie, reż. Tim Burton (2012)



Gremliny rozrabiają, reż. Joe Dante (1984)

(często osoby małoletniej) z „twardymi” używkami. *Gateway horror* miałyby wprowadzać dzieci do świata nieprzeznaczonego dla nich, „twardego” kina grozy. Określenie to jest pochodną paniki moralnej towarzyszącej rozwojowi kultury dziecięcej w latach 80. Obecnie bywa używane subwersywnie przez entuzjastów horroru.

Horror dziecięcy doczekał się niechlubnych określeń. Jeszcze do niedawna opisanie filmów jako odpowiednich dla młodych widzów służyło podważeniu zarówno ich wartości artystycznej, jak i potencjału rozrywkowego, co dodatkowo podkreślały protekcyjne nazwy: *horror dziecięcy* (*kiddie horror*)¹⁴ i *terror dla bobasów* (*terror for tots*)¹⁵. Choć ich bliski szyderczy charakter współgra częściowo z tonacją choćby *Gremlinów* czy *Gęsiej skórki*, kontekst, w jakim pisze się o tej twórczości, nie pozostawia złudzeń co do intencji jej krytyków nierządnie traktujących dzieci i przeznaczone dla nich filmy lekceważąco. Podobna nomenklatura pojawia się w polskim literaturoznawstwie, choć w nieco innym znaczeniu. Przykładowo Lidia Urbańczyk kwestionuje kategorię *horror dla maluczkich* jako uwłaczającą młodym czytelnikom, pisząc jednocześnie o *horrorach*, czyli powieściach grozy mniej strasznych niż literatura adresowana do dorosłych – utworach będących w zasadzie parodią standardowych horrorów¹⁶.

Według Urbańczyk potwór w powieściach grozy dla dzieci zazwyczaj *śmieszny, a nie straszny*¹⁷, na co można przystać, gdy w grę wchodzi spojrzenie dorosłego. Należy się jednak zastanowić, czy zaprzeczając grozie w książkach dla dzieci, nie ignorujemy perspektywy ich projektowanego odbiorcy. Lester twierdzi, że to, co napawa strachem dziecko, nie musi wzbudzać go u dorosłego¹⁸. Lektura tekstów poświęconych horrorowi dziecięcemu – szczególnie autorstwa krytyków kina gatunków – uzmysławia jednak, że do analizy fantastyki dla dzieci stale przykłada się miarę typową dla perspektywy dorosłych. Jak dowiodły Antunes¹⁹ i Lester²⁰, krytycy i akademicy konsekwentnie odmawiali horrorom dziecięcym miana „prawdziwego horroru”, argumentując, że *Łowcy potworów* albo *Wrota* (*The Gate*, reż. Tibor Takács, 1987) nie są wystarczająco rozrywkowe (dorośli nie czuli strachu) albo dość poważne (brak wyraźnej wymowy politycznej, jaka ma cechować jakościowy utwór grozy)²¹. W opisach tych filmów niejednokrotnie unikano odniesień do kategorii horroru i korzystano z określeń niejednoznacznych i neutralnych, jak na przykład *odpowiednia dla całej rodziny czarna komedia*²². W polskim obiegu fanowsko-krytycznym formułę dostrzegł i dowartościował Kamil Śmiałkowski, powołując się w recenzji *Gęsiej skórki* (*Goosebumps*, reż. Rob Letterman, 2015) na kryterium „prawdziwości”: *to nie jest prawdziwa mroczna groza, ale coś, co jest jej najbliższe, a równocześnie w pełni dostępne dla młodych widzów*²³.

Amerykański horror dziecięcy jeszcze w latach 90. był traktowany z obojętnością lub wręcz wrogością nawet przez badaczy filmu dziecięcego. Co więcej, obiegowa opinia głosiła, że kino hollywoodzkie z zasady nie jest kinem dla dzieci (tj. dowartościującym perspektywę małoletnich), lecz rodzinnym – dwukodowym przekazem, ideologicznie schlebającym dorosłym. Widać to na przykładzie rozróżnienia poczynionego przez Cary Bazalgette i Davida Buckingham²⁴ (utrwalonego później przez kolejnych badaczy), wedle którego istnieją „prawdziwe” filmy dla młodej widowni (kino niezależne, europejskie) oraz „fałszywe”, marginalizujące niedorośli (kino komercyjne, amerykańskie). Jednak koncep-

cja ta dowodzi raczej europocentryzmu i elitaryzmu, które cechują akademicką refleksję nad kinem dziecięcym, niż faktycznej kondycji produkcji hollywoodzkich. Amerykańska twórczość filmowa dotycząca dzieci i/lub do nich adresowana nie jest przecież monolitem. Becky Parry kwestionuje ten podział, argumentując, że choćby w *E.T. (E.T. the Extra-Terrestrial, reż. Steven Spielberg, 1982)*, jednym z najważniejszych amerykańskich filmów familijnych, pojawia się perspektywa kilkulatka²⁵. Kategorią horroru dziecięcego posługują się, pragnąc zerwać z dotychczasową tradycją ujmowania filmów reprezentujących tę konwencję, wedle której stanowią one swoiste oszustwo – są pseudo horrorami i filmami niedziecięcymi²⁶.

Przepis na dziecięcą grozę: ile horroru w horrorze?

Określenia „horror dziecięcy” i „horror dla dzieci” można traktować synonimicznie, choć na korzyść tego pierwszego przemawia większa swoboda w definiowaniu publiczności. W niniejszym artykule mianem horroru dziecięcego określam grupę filmów i seriali grozy adresowanych do publiczności wczesnomłodzieżowej²⁷. Formuła ta jest skierowana do osób niedorosłych. Przejawia się to w elementach diegetycznych i narracyjnych (bohaterowie w wieku około dwunastu lat, punkt widzenia dziecka/spojrzenie dziecięce, postać monstrem jako istotny komponent opowieści o inicjacji), a także w sposobie obrazowania (odwoływanie się do konwencji dziecięcej grozy) i dystrybucji (reklama na kanałach przeznaczonych dla dzieci, parateksty w formie zabawek oraz gadżetów dziecięcych). Osobną kwestią jest klasyfikacja wiekowa. Lester mianem horroru dziecięcego określa produkcje oznaczone jako „PG-13”, w przypadku których pewne treści mogą być nieodpowiednie dla widzów poniżej trzynastego roku życia; Antunes uznaje wprawdzie tę kategorię za kluczową dla rozwoju formuły, zarazem jednak twierdzi, że nie powinna być ona decydująca w procesie klasyfikacji filmu jako *children's horror*, zasadniczo stanowi bowiem narzędzie stosowane przez dorosłych w celu kontroli nieletnich²⁸.

Komentatorzy są ostrożni w ocenie horroru dziecięcego. Choć w ostatnich latach w piśmiennictwie anglosaskim można zauważyć dowartościowanie filmów grozy adresowanych do młodszej publiczności, wielu autorów zwraca uwagę na labilność, jaka cechuje tę formułę. Lester określa ją mianem „gatunku niemożliwego” z uwagi na jego podwójne ograniczenie: z jednej strony przesadnie pogodne horrory dziecięce tracą status horroru, z drugiej zbyt straszne filmy są odrzucane przez część dzieci i dorosłych (rodziców, dystrybutorów, osoby ustalające kategorie wiekowe)²⁹. Strategia twórców tej konwencji polega na wyważeniu części składowych: grozę należy neutralizować humorem; potwory można obrazować w sposób fantazyjny czy groteskowy, ale niezbyt sugestywny; należy unikać obrazowania krwi, można za to pokazywać substancje, których widok bawi widownie przez obrzydzenie – galarety, ektoplazmy, breje.

W toku akcji bohaterowie ludzcy – w przeciwieństwie do potworów – z reguły nie umierają, jednak często muszą żyć w cieniu śmierci. Chłopcy i dziewczęta odkrywają popełnione przed laty zbrodnie lub przechodzą żałobę po zmarłych rodzicach (to charakterystyczny moment wyjściowy fabuły w filmie dziecięcym).

Finał wcale nie musi być krzepiący – niejeden horror dziecięcy pozostawia widzów z ambiwalentnymi odczuciami, chociaż niewskazane są zakończenia nacechowane głębokim pesymizmem. W nowej odsłonie serialu *Czy boisz się ciemności?* (*Are You Afraid of the Dark?*, prod. Matthew Kaplan i in., 2019-2022) z ust bohaterki – nastoletniej gawędziarki opowiadającej posępne historie – słyszymy deklarację, która może stanowić niejako podsumowanie strategii twórców ekranowej grozy dla dzieci: *Jeśli historia jest zbyt straszna, zawsze mogę ją dla ciebie złagodzić*.

Na zachowanie umiaru w dawkowaniu grozy zwracają uwagę twórcy najważniejszych powieściowych, telewizyjnych i kinowych horrorów dziecięcych. Neil Gaiman, autor *Koraliny*, porównał elementy służące wywoływaniu strachu do soli lub keczupu, których powinno się używać wyłącznie dla podkreślenia smaku³⁰. Steven Spielberg, nawiązując do kategorii wiekowej PG-13, której był pomysłodawcą i która przyczyniła się do rozwoju horroru dziecięcego, stwierdził, że filmy oznaczone w ten sposób przypominają ogólnodostępne produkcje rodzinne, tyle że zostały wzbogacone *kroplą ostrego sosu*³¹. Guy N. Smith w przewodniku dla twórców literatury grozy poucza, że jeśli nazbyt przerażeni młodzi czytelnicy nie zasną w nocy, to zmęczeni będą też ich rodzice, a w konsekwencji wydawca narazi się na skargi – dobry sen opiekunom i ich pociechom ma zapewnić opowieść z *dreszczykiem, ale nie makabra*³². Dowcipny ton tych wypowiedzi koresponduje z humorem *children's horror* – ironicznym, choć ciepłym, błyskotliwym, ale wyzbytym intelektualnej maniery.

W przypadku ekranowej grozy dla dzieci częściej niż w filmach adresowanych do dorosłych podkreśla się, że odbiorca winien spodziewać się dreszczyku emocji. Służą temu choćby sugestywne tytuły lub werbalne komunikaty pojawiające się przez rozpoczęciem akcji. Doskonałymi przykładami są: *Upiorne opowieści po zmroku*, *Czy boisz się ciemności?*, *Coś paskudnego tu nadchodzi* i *Don't Look Under the Bed* (*Nie zagłądaj pod łóżko*, reż. Kenneth Johnson, 1999), jak również ostrzeżenie zawarte w każdym odcinku *Gesiej skórki*: *Już za chwilę, mili widzowie, strach wam włosy zjeży na głowie!*³³. Z kolei w *ParaNorman* i *Frankenweenie* (reż. Tim Burton, 2012) mamy do czynienia zabiegiem „przekręcania” słów, co niekiedy zdarza się dzieciom. Jak wskazują oryginalne tytuły i ich polskie tłumaczenia, horrory dziecięce są dziwne (*eerie*) i upiorne / straszne (*scary*). Lester dowodzi, że recenzenci *Koraliny* i *tajemniczych drzwi* często posługiwali się określeniem *creepy*. Słowo to odnosi się do czegoś niesamowitego, dziwnego, groteskowego – czegoś, co może powodować niepokój, ale nie wywołuje trwogi. Niezbyt duża dawka grozy w horrorach dla młodszego publicznego (odrobina przyprawy, jak chcą Gaiman i Spielberg) nie jest jednak opcjonalnym dodatkiem, lecz cechą konstytutywną formuły.

Gary Cross, badacz napięć estetycznych i ideologicznych w kulturze dziecięcej, stwierdza, że ekranowa groza dla młodych widzów winna zostać poddana procesowi „osłodzenia” (*cuteification*), by odróżnić się od horrorów adresowanych do dorosłych i uzyskać aprobatę ostrożniejszych rodziców³⁴. To, co niepokojące (*creepy*), zostaje zatem połączone z czymś uroczym (*cute*). Potwory bywają kompanami w rozrabianiu (*Małe potwory*), przyjaciółmi od serca (*Kacper / Casper*, reż. Brad Silberling, 1995/) albo pupilami (*Frankenweenie*). Inscenizacja bazuje na rozwiązaniach wypracowanych na gruncie horroru gotyckiego (niski klucz oświetleniowy, defamiliaryzacja przestrzeni, scenografia charakterystyczna dla

podgatunku *haunted house horror*), jednak jest bardziej umowna niż w przypadku realizacji kierowanych do dorosłych. Pod względem stylu wizualnego horror dziecięcy wykorzystuje rekwizytorium cyrku, jarmarku, wesołego miasteczka i święta Halloween (w tym kontekście nie sposób przecenić wpływu Tima Burtona). Małoletni bohaterowie są urokliwymi dziećmi, wyglądem przypominającymi członków subkultury gotyckiej (*vide* Wednesday Addams z franczyzy *Rodzina Addamsów*, Victor z filmu *Frankenweenie* albo Kat z *Wendell i Wild / Wendell & Wild*, reż. Henry Selick, 2022/). „Osłodzenie” horroru lub odwrotnie – dodanie *kropki ostrego sosu* do dziecięcego *fantasy* tworzy formułę, która jest atrakcyjna dla *tweens* i nie niepokoi nadmiernie rodziców.

Adresat złotej ery horroru dziecięcego: gremlin

Pytanie o odbiorcę jakiegokolwiek odmiany filmu dziecięcego jest kluczowe³⁵, horror dziecięcy zaś okazuje się w tym kontekście przypadkiem szczególnie interesującym. Powszechnie zakłada się, że kino grozy powinno być skierowane do dorosłych lub przynajmniej, że horror nie jest przeznaczony dla dzieci³⁶. W rzeczywistości jednak to właśnie ta grupa wiekowa stanowiła istotną część publiczności produkcji reprezentujących ten gatunek od jego hollywoodzkich początków w latach 30. Już wówczas pisano o tym, że młodzi widzowie uczestniczyli w seansach dreszczowców i filmów studia Universal opowiadających o potworach³⁷. Producenci nie przewidywali wtedy odrębnego repertuaru dla nieletnich entuzjastów grozy. Jak zauważa Jay Bamber: *tak długo jak istniało kino grozy, dzieci torowały sobie do niego drogę*³⁸.

Historia recepcji horroru epoki kina klasycznego winna zapewne uwzględnić praktyki małoletniej publiczności, jednakże – z uwagi na ich niejawną, naruszającą tabu charakter oraz to, że dotyczą grupy marginalizowanej – są one niejako częścią opowieści nieoficjalnej, niemieszczącej się w głównym nurcie. Jej popularyzatorami mogą być dorośli pamiętający konkretne wydarzenia z przeszłości, jak na przykład cytowany w motcie artykułu widz, który oglądał nieprzeznaczone wówczas dla jego grupy wiekowej filmy grozy.

Skądinąd wiele wskazuje na to, że horror ma w sobie pewien element, który wyraźnie odpowiada na dziecięce lęki i fascynacje. Stephen King określa ten gatunek jako na wskroś dziecięcy³⁹; Margarita Georgieva twierdzi, że w opowieściach gotyckich przedstawiona zostaje perspektywa małoletnich⁴⁰; Katarzyna Slany podkreśla zaś, że najważniejsze utwory są zakorzenione w wyobraźni niedorosłych⁴¹. Według wielu badaczy twórczość ta ma odpowiadać na potrzeby wynikające z określonego komponentu osobowości odbiorcy, który można byłoby określić mianem wewnętrznego dziecka. Warto zauważyć, że w opowieściach o potworach przejawia się inklinacja do przyjmowania perspektywy dziecięcej oznaczającej pewien regres. *Dzieci czują dziwny pociąg do filmów grozy* – stwierdza ich niegdysiejszy widz, ale trzeba również zauważyć, że sam horror ciąży – by tak to ująć – ku niedorostłości.

O ile horrory epoki klasycznej nie były adresowane do młodych widzów (mimo że mogły być chętnie przez nich oglądane), o tyle w powojennej popkultu-

rze amerykańskiej – najpierw w komiksie i powieści kieszonkowej, a później także w kinie, telewizji, produkcji zabawek, gadżetów i licencjonowanych artykułów spożywczych – wykorzystywano strategie dystrybucji opierające się na zainteresowaniu fantastyką ze strony kilku- i kilkunastoletków⁴². Model postępowania, kształtowany przez marketingowców i – do pewnego stopnia – akceptowany przez rodziców, zakładał, że dzieci w wieku szkolnym znajdują upodobanie w strasznych historiach. Gary Cross, odwołując się do filmu *Gremliny rozrabiają*, przedstawia przemianę, jaka zaszła w powojennym amerykańskim koncepcie dzieciństwa. Na początku XX w. dziecko było utożsamiane z postacią podobną do Gizmo – istotą uroczą i niewinną. Rysowi temu odpowiadała idylliczna literatura i słodkie pluszowe zabawki. Z czasem amerykańskie dziecko przeobraziło się w Gremlina – nicponia zainteresowanego wszelkimi potwornościami⁴³. Począwszy od lat 60. „niegrzeczne” dzieci oraz ich liberalizujący się opiekunowie znajdowali na małych i wielkich ekranach rozrywkę odpowiadającą ich upodobaniom: zadziorna, choć niewykraczająca poza ustalone granice komedii rodzinnej. To wówczas zaczęła kiełkować formuła, którą dziś określa się mianem horroru dziecięcego. Podgatunek ten jest zakorzeniony w serialach dziecięcych i sitcomach rodzinnych takich jak: *Rodzina Potwornickich (The Munsters, prod. Joe Connelly i in., 1964-1966)*, *Rodzina Addamsów (The Addams Family, prod. David Levy, 1964-1966)*, *Scooby-Doo, gdzie jesteś? (Scooby-Doo, Where Are You!, prod. Joseph Barbera i in., 1969-1970)*⁴⁴, a jego narodziny następują wraz z początkiem nurtu mrocznych, początkowo odrzuconych przez widownię filmów Disneya z lat 80. (*Obserwator, Coś paskudnego tu nadchodzi*).

Nie ma wątpliwości, że okresem newralgicznym dla rozwoju horroru dziecięcego były lata 80., a szczególnie ich druga połowa. Zbiega się on nieprzypadkowo z kolejnym zwrotem w kreowaniu wizerunku amerykańskiego dziecka – powstaniem kategorii *tweens*⁴⁵, czyli osób znajdujących się w okresie wczesnoadolescencyjnym, jeszcze nie młodzieży, ale już nie małych dzieci. Należą do niej osoby między ósmym a trzynastym rokiem życia (według innej klasyfikacji między dziesiątym a trzynastym), *prawie nastolatki* – jak mówi popularny poradnik dla rodziców⁴⁶. Antunes twierdzi, że horror dziecięcy jest szczególnie ciekawy w kontekście socjologicznym, gdyż jego definiowanie łączy się z wyodrębnieniem grupy dzieci w opozycji zarówno do przedszkolaków, jak i nastolatków⁴⁷. W latach 50. nastąpiła erupcja kultury młodzieżowej i powstał koncept „nastoletności” (wraz z filmem młodzieżowym jako jednym z jej atrybutów), zaś trzy dekady później „wynaleziono” *tweens*. Stworzono specjalny repertuar kinowy i telewizyjny przeznaczony dla tej grupy wiekowej, którego dobrym przykładem są horrory i filmy science fiction. Producenci i dystrybutorzy nie bez przyczyny promowali wśród jej przedstawicieli fantastykę grozy – badania z pierwszej połowy lat 80. pokazały, że u starszych dzieci (zarówno chłopców, jak i dziewcząt) przyjemność płynąca z obcowania z tekstami grozy jest większa niż satysfakcja z seansu, jaką odczuwają małe dzieci oraz dorośli⁴⁸. Trudno orzec, w jakim stopniu wyodrębnienie *tweens* i powstanie kierowanych do nich mediów było zasługą oddolnej emancypacji małoletnich, a na ile wynikało z działań dorosłych – szczególnie specjalistów od marketingu zainteresowanych tą grupą jako konsumentem (młodzież dysponowała kieszonkowym)⁴⁹. Pewne jest, że w przypadku kinowego

horroru dziecięcego i jego publiczności istotną rolę odegrało ustanowienie nowej kategorii wiekowej PG-13. Po zażartych dyskusjach, których powodem była szeroka dostępność wyprodukowanych przez Spielberga filmów: *Gremliny rozrabiają* oraz *Indiana Jones i świątynia zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, reż. Steven Spielberg, 1984)⁵⁰, to właśnie do niej zaliczono utwory uchodzące z punktu widzenia dorosłych za niebezpieczne dla dzieci w wieku przedszkolnym. Nowy sposób cenzurowania filmów miał uwzględniać potrzeby *tweens*, a jednocześnie chronić tę grupę przed kontaktem z treściami dla niej nieprzeznaczonymi⁵¹. Połowa lat 80. to ważny moment w historii horroru dziecięcego: w tym czasie po raz pierwszy w sposób intencjonalny i planowy producenci i dystrybutorzy kina grozy otworzyli się na potrzeby starszych dzieci.

Jeśli istniał wówczas modelowy odbiorca horroru dziecięcego, był nim widz w wieku mniej więcej dwunastu lat, jeszcze nie całkiem niezależny od rodziców, ale już dokonujący własnych wyborów konsumenckich. W erze reaganizmu widz ten był wyszydzany lub otaczany fałszywą troską przez krytyków filmowych. Wyrazistego przykładu dostarczają opinie Rogera Eberta, który przy okazji kolejnych premier zamartwiał się poziomem wrażliwości młodych miłośników grozy. *Małe potwory* zrecenzował następująco: *Film jest szkodliwy, pokrewny i naprawdę niepokojący. (...) To rozrywka tylko dla dzieci, które już wcześniej polubiły różne wynaturzone treści. Wolę nawet nie myśleć, że to się im spodoba*⁵². W związku z *Powrotem do Krainy Oz* (*Return to Oz*, reż. Walter Murch, 1985) ten sam autor niepokoił się o samopoczucie *tweens*: *dziewięcio- i dziesięciolatki będą przytłoczone. (...) To bardzo ponury i przygnębiający film*⁵³. Niezależnie od utyskiwań dorosłych małoletni widzowie sięgali po „wynaturzone treści” – jeśli nie w kinie (produkcje te nie cieszyły się tam dużą popularnością), to w domowym zaciszu (dzięki kopiom z wypożyczalni wideo oraz telewizji)⁵⁴.

To właśnie za sprawą telewizji wydłużył się okres żywotności horroru dziecięcego, gdy w kinie formuła ta zanikała. Jak twierdzi Jessica Balanzategui, w latach 80. zyskała ona pewien rozgłos, ale dopiero w kolejnej dekadzie stała się częścią głównego nurtu kultury dziecięcej⁵⁵. Zmiany zachodzące za rządów Ronalda Reagana – neoliberalna deregulacja treści telewizyjnych kierowanych do osób małoletnich, zwiększenie swobody reklamodawców⁵⁶, wyraźniejsze profilowanie grup docelowych oraz rozwój sieci kablowych z kanałami dla *tweens* – przyczyniły się do powstania w ostatniej dekadzie XX w. warunków do produkcji seriali grozy: *Czy boisz się ciemności* (zrealizowany we współpracy z telewizją kanadyjską), *Gęsia skórka* (oparta na bestsellerowej literaturze kieszonkowej R. L. Stine’a) oraz *Eerie Indiana, czyli Dziwne Miasteczko* i *Eerie, Indiana: Inny wymiar* (*Eerie, Indiana: The Other Dimension*, prod. Julian Marks, 1998). Na przełomie wieków do formuły powróciła wytwórnia Disney, która niegdyś była jej inicjatorem. Na kanale Disney Channel emitowano filmy telewizyjne „z dreszczykiem”: *Straszny hotel* (*Tower of Terror*, reż. D. J. MacHale, 1997), *Don't Look Under the Bed* i cztery części z serii *Miasteczko Halloween* (*Halloweentown*, reż. Duwayne Dunham i in., 1998-2006). Oglądanie horrorów w domu stało się częścią życia niedorosłych, a często pełniło funkcję inicjacyjną – większość dzisiejszych wielbicieli gatunku zetknęła się z nim po raz pierwszy w wieku dziecięcym właśnie dzięki telewizji⁵⁷. Taki seans nie wymagał ponoszenia kosztu biletów czy angażowania rodziców



Gęsia skórka, reż. Rob Letterman (2015)



Koralina i tajemnicze drzwi, reż. Henry Selick (2009)



Wiedźmy, reż. Robert Zemeckis (2020)



Wednesday, reż. Tim Burton i in. (2022-)

w celu podwózki do kina. Dorośli w zasadzie nie musieli nawet wiedzieć, co oglądają w ciągu dnia ich pociechy. Jeśli natomiast zdarzało im się obejrzeć serial z dziećmi, wyrażali zaniepokojenie co najwyżej brakiem arcyzmu i wartości dydaktycznych⁵⁸.

W latach 90. i na początku trzeciego milenium profil odbiorcy grozy dla dzieci w wariacie telewizyjnym nie uległ zmianie względem lat 80. Z grona docelowych widzów producenci i dystrybutorzy wyłączały licealistów, gustujących w *stricte* młodzieżowym repertuarze lub filmach dla dorosłych, a także widzów poniżej dziesiątego roku życia. Dbano szczególnie o to, by młodsza publiczność nie oglądała seriali dla *tweens*. Jedenastolatki, jak stwierdził marketingowiec promujący *Gęsią skórkę*, nie chciałyby przecież być utożsamiane z repertuarem dla dzieci⁵⁹. Co ciekawe, dorośli, którzy oglądali w dzieciństwie *Gęsią skórkę*, obecnie chętnie sięgają po seriale i filmy dla omawianej grupy wiekowej. Twórcy horroru dziecięcego zwracają się dziś w stronę widza dorosłego (przynajmniej pod względem metryki).

Współczesny odbiorca: *kidult* czy stary małeńki?

W 2019 r. Emily Beecher opisała w felietonie dla „The Guardian” wyjście do kina na *Toy Story 4* (reż. Josh Cooley, 2019) ze swoją dziewięcioletnią córką. Podczas seansu matki i ojcowie oglądali film uważnie, co jakiś czas parszcząc śmiechem, natomiast dzieci były wyraźnie znudzone. Biorąc pod uwagę tę różnicę w zachowaniu publiczności oraz skłonność producentów wytwórni Pixar do operowania elementami kultury popularnej z czasów młodości milenialsów, autorka stwierdziła, że obecnie filmy dla dzieci stały się filmami dla dorosłych⁶⁰. Beecher odniosła się zresztą nie tylko do filmów animowanych studia, ale także do *Stranger Things* (prod. Matt Duffer i in., 2016-), serialu, który można uznać za trawestację horroru dziecięcego. I rzeczywiście – diagnoza autorki może być słuszna również w przypadku współczesnego *children's horror*.

Horror dziecięcy od początku były oglądane przez dorosłych – przede wszystkim „rodziców-strażników” (*gatekeeper*). Sprawowali oni ekonomiczną i moralną kontrolę nad swoimi pociechami, decydując o tym, co wolno im oglądać, a czego nie⁶¹. Formuła podobała się również widzom niezbyt odważnym, ale gustującym w gotyckiej ornamentyce i nastrojowości. W ostatniej dekadzie pojawiła się jeszcze jedna grupa dorosłych odbiorców zainteresowanych filmami dla dzieci – publiczność odczuwająca tęsknotę za doświadczeniami medialnymi z okresu dzieciństwa i młodości⁶². Wydaje się, że współcześni twórcy *children's horror* dostrzegają to zjawisko. Mogą o tym świadczyć obecne w filmach odwołania do złotej ery podgatunku. Czas akcji części nowych produkcji przypada na dwie ostatnie dekady XX w., a wiele z nich jest utrzymanych w konwencji retro, imitującej poetykę filmów i seriali tamtego czasu.

Horror dziecięcy jest w tym wypadku częścią szerszej tendencji, ponieważ retromania dotyczy wielu zjawisk z obszaru kultury popularnej. Warto zresztą zauważyć, że w latach 80. formuła ta nie była całkowicie pozbawiona elementów nostalgicznych, co widać na przykładzie *Łowców potworów* (bohaterami filmu są chłopcy zafascynowani kulturą grozy poprzednich epok). W ostatnich kilkunastu

latach funkcja nostalgii wykracza jednak poza zwykłe wtrącenia czy ornamentykę. Już *Straszny dom* (*Monster House*, reż. Gil Kenan, 2006), *Strach i ParaNorman* ujawniały subtelne inspiracje ekranową fantastyką dziecięcą lat 80. Późniejsze realizacje, takie jak *Upiorne opowieści po zmroku*, *Straszne historie* czy *Spirit Halloween: The Movie* (reż. David Poag, 2022), choć reprezentują formułę odpowiednią dla starszego dziecka (dreszczyk zamiast makabry) i opowiadają o przygodach *tweens* bądź nastolatków, często odnoszą się do doświadczeń medialnych poprzedniego pokolenia. Poetyka, ikonografia, fabuła, typ bohatera w znacznym stopniu imitują rozwiązania znane z filmów i seriali sprzed dwóch i trzech dekad. Trend wzmacniają remake'i i sequele horrorów dziecięcych z lat 90.: *Wiedźmy* (*The Witches*, 2020) Roberta Zemeckisa, *Hokus Pokus 2* (*Hocus Pocus 2*, reż. Anne Fletcher, 2022), *Czy boisz się ciemności?* oraz filmowe adaptacje franczyzy Roberta Lawrence'a Stine'a: *Gęsia skórka* i *Gęsia skórka 2* (*Goosebumps 2: Haunted Halloween*, reż. Ari Sandel, 2018). W ostatnich latach ekranizacji doczekał się nawet zapomniany bestseller sprzed pół wieku: *Zegar czarnoksiężnika* (*The House with a Clock in Its Walls*, reż. Eli Roth, 2018).

Bohaterowie szeroko rozumianego filmu dziecięcego często przejawiają skłonności anarchistyczne – buntują się przeciwko rodzicom czy pedagogom. Nowy *children's horror* natomiast można uznać za narzędzie specyficznego (regresywnego) buntu dorosłych. Zgodnie z obserwacją Antunes pokolenie milenialsów, oskarżane niekiedy o potulność i konformizm, w rzeczywistości opiera się nakazowi dorastania (jednemu z najważniejszych w kulturze zachodniej), przekształcając pozornie ugruntowane wyobrażenia o *dzieciństwie, dorosłości i wszystkim tym, co znajduje się pomiędzy*⁶³. Podczas gdy *kidults* opieszale wkraczają w dorosłość (przynajmniej jeśli chodzi o uczestnictwo w kulturze medialnej), twórcy współczesnych horrorów dziecięcych unikają rewolucyjnych zmian w obrębie formuły, a niekiedy nawet ujawniają „wsteczne” aspiracje⁶⁴.

Jednocześnie można krytykować ich za to, że zapomnieli o dzieciach. Sądzę, że na badaczu filmu przeznaczonym dla tej grupy wiekowej spoczywają konkretne obowiązki. Winien on na przykład tropić przejawy dyskryminacji dziecięcości i doceniać utwory afirmujące sprawczość niedorosłych. Biorąc pod uwagę taką koncepcję tożsamości, wedle której małeletni mają prawo do własnej kultury oraz odrębnej i wiarygodnej reprezentacji w mediach, należałoby zwrócić uwagę na kolonizowanie przez starsze pokolenia przestrzeni dla nich nieprzeznaczonych albo przynajmniej upomnieć się o znudzonych chłopców i dziewczęta w podobnym tonie, jak zrobiła to Emily Beecher we wspomnianym felietonie dla „The Guardian”. Przedtem wypada jednak postawić pytanie o wybory medialne samych młodych odbiorców. Czy *tweens* są jeszcze zainteresowani horrorami?

Medioznawca Chris Chafin w felietonie na temat historii horroru dla dzieci zauważa, że obecnie młodzi widzowie mogą czuć się zniechęceni do tej formuły. W jego opinii winne temu są odtwórcze scenariusze – powtarzalność powoduje, że entuzjazm widowni się wypala⁶⁵. Z artykułu można wyczytać, że *tweens* są tak zobojętniali, że już nie potrafią cieszyć się filmem grozy, przynajmniej tym tworzonym wedle wzorców z lat 80. i 90. Choć osąd Chafina może wydawać się nazbyt pospieszny⁶⁶, kryje się w nim słuszna intuicja. W rysie psychologicznym pokolenia Z, które w ostatniej dekadzie stało się docelową publicznością horroru

dziecięcego, ujawnia się pewne znużenie – niechęć do podejmowania działań ryzykownych i częściowe odrzucenie rytuałów przejścia związanych z używkami czy sferą seksualną, jakich doświadczali jego rodzice i dziadkowie. Z jednej strony zachowanie to jest interpretowane jako niechęć do tego, by dorosnąć⁶⁷, z drugiej można przyjąć, że w istocie młodzi ludzie stają się dorośli już w wieku dziecięcym czy nastoletnim⁶⁸. Dostęp do mediów społecznościowych i samoedukacja przy pomocy Internetu powodują, że są całkiem dobrze poinformowani. Częściowe przeniesienie życia towarzyskiego na platformę komunikacji cyfrowej skutkuje tym, że dorastający ludzie udają się na prywatki czy spotkania rówieśnicze rzadziej niż poprzednie pokolenia. W konsekwencji chłopcy i dziewczyny prowadzą stosunkowo spokojny, domatorski tryb życia. W dodatku szybsze dorastanie (w literaturze anglojęzycznej określane jako *up-ageing*), objawiające się wysoką świadomością w kwestiach polityczno-społecznych i biegłością w posługiwaniu się mediami, znamionuje również dzisiejszych *tweens* – osoby wywodzące się z najmłodszej generacji Alfa⁶⁹.

Opisany stan rzeczy mógłby z powodzeniem posłużyć za punkt wyjścia fabuły któregoś z odcinków serialu *Eerie Indiana*, czyli *Dziwne Miasteczko*. Wedle zasady zamiany ról matki i ojcowie przeobrażają się w dzieci podkradające swym pociechom zabawki, a młodszy członekowie rodziny stają się nudni i poważni. Ciekawe pod tym względem okazują się produkcje z dystrybucją streamingową, częściowo zapewniające lukę repertuarową po telewizjach kablowych. Przykładowo konstrukcja dziecięcego bohatera *Strasznych historii* (dystrybuowanych na platformie Netflix) opiera się na upodobaniach i cechach charakterystycznych dla milenialsów. Alex dzieli gusta generacji swoich rodziców: na ścianie jego pokoju wiszą plakaty horrorów z lat 80., a jego ubranie jest inspirowane stylem charakterystycznym dla tej dekady. Postać dziesięcioletka – pod względem wizerunku, fizjonomii i osobowości – przypomina starego maleńkiego albo *kidult*, trzydziestolatka, który jeszcze nie wyrósł z dziecięcego hobby.

W *Hokus Pokus 2*, dystrybuowanym na platformie Disney+, pojawia się motyw konfliktu pokoleń. Sequel popularnego wśród milenialsów filmu opowiada o grupie rozsądnych, samoświadomych nastolatka, których antagonistkami są infantylne i popędliwe wiedźmy, należące do starszego pokolenia. W toku akcji dziewczęta uzyskują nad nimi przewagę, co okazuje się możliwe dzięki temu, że wyznają wartości charakterystyczne dla generacji Z, takie jak siostrzeństwo czy sprzeciw wobec kultu ciała (przed unicestwieniem wiedźm młodzieńcze bohaterki wskazują, że kobiety powinny być solidarne). W kontekście postaci dojrzałych dzieci istotny jest również serial *Wednesday* (prod. Tim Burton i in., 2022-), który chętnie ogląda zarówno młodzież, jak i pokolenie trzydziesto- oraz czterdziestolatków⁷⁰. Czy to przypadek, że jego główną bohaterką jest zaskakująco dorosła jak na swój wiek dziewczyna? Sonja Ska w artykule dla serwisu internetowego „Collider” tak wypowiada się o metamorfozie bohaterki względem wcześniejszych – młodszych – wcieleni: *to wciąż Wednesday, ale teraz dojrzała*⁷¹. Należy zaznaczyć, że zarówno *Hokus Pokus 2*, jak i *Wednesday* mają więcej cech znamienych dla filmu młodzieżowego niż *Hokus Pokus*, *Rodzina Addamsów* (*The Addams Family*, reż. Barry Sonnenfeld, 1991) i *Rodzina Addamsów 2* (*Addams Family Values*, reż. Barry Sonnenfeld, 1993) – filmy rodzinne i dla dzieci z końca ubiegłego wieku. Co wię-

cej, twórcy nowych produkcji operują grozą wykraczającą częstokroć poza strategię „dreszczyk zamiast makabry”; atmosfera ich utworów jest bardziej mroczna, a humor cierpki. Antunes twierdzi, że niegdyśejsze horrory dla *tweens* przeobraziły się w ciągu ostatniej dekady w filmy dorosłocentryczne⁷². Trudno orzec, czy jest to wynik przedwczesnej dojrzałości dzieci, czy efekt niechęci, by dorosnąć, cechującej pokolenie ich rodziców?

Fakt, że odbiorcy tych filmów nie sposób określić jednoznacznie ani jako dziecka, ani jako dorosłego, powoduje różnorakie problemy badawcze. Na przykład – czy „dziecięcość” *children’s horror* należy traktować dogmatycznie? Choć analizy akademickie wskazują, że film dziecięcy to dzieło przeznaczone dla osób poniżej dwunastu lat, to kryterium wieku metrykalnego widza może stanowić pułapkę, szczególnie obecnie, gdy trzydziesto- i czterdziestolatkowie roszczą sobie prawo do partycypowania w kulturze *tweens*.

Historia horroru dla dzieci nie jest prostą opowieścią o liberalizacji społecznego stosunku do dzieciństwa i zdjęciu cenzury z tekstów kultury adresowanych do młodych widzów, lecz ciągłą batalią. W latach 80. rozgrywała się ona w prasie, w kościołach i szkołach, a ostatecznie w sądach orzekających w sprawie regulacji mediów. Wspomnianą wcześniej w artykule obserwację Jaya Bambara na temat uczestnictwa małoletnich w kulturze horroru można byłoby uzupełnić: *tak długo jak istniało kino grozy, dzieci torowały sobie do niego drogę, a dorośli mnożyli przeszkody*. Jednak współcześnie, gdy formuła ta stała się częścią głównego nurtu filmów dla dorosłych, kiedy *children’s horror* wkracza na grunt filmoznawczy i jest stopniowo przyswajany przez kręgi akademickie, przeszkody nie mają już charakteru ostrych przygan, protekcyjnych złośliwostek czy przejawów paniki moralnej. Potencjalnym punktem zapalnym może być eskalacja konfliktu pokoleń dojrzałych dzieci i *kidults*. Chwilowo antagonizmy międzygeneracyjne przejawiają się jedynie w drobnych zmianach i napięciach – stopniowym przeformułowaniu konwencji horroru dziecięcego, raz na korzyść upodobań czterdziestolatków, raz względem potrzeb *tweens*. Opisane w niniejszym artykule filmy grozy dla młodych widzów są (i zawsze były) wypadkową konfliktu między dziećmi i dorosłymi, niezależnie od tego, czy kategorie te określamy na podstawie wieku danej grupy, czy wedle innej miary.

¹ S. J. Smith, *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to the Dead End Kids*, I. B. Tauris, London 2005, s. 58.

² K. Kowalewski, *Where Are the Scary Books?: The Place of Scary Books for Children in Children’s Libraries*, w: *Reading in the Dark: Horror in Children’s Literature and Culture*, red. J. R. McCort, University Press of Mississippi, Jackson 2016, s. 227.

³ Najbliższą horrorowi dziecięcemu grupą filmów byłaby familijna i dziecięca fantastyka z nurtu *suburban fantastic*. Zob. A. McFadzean, *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*, Wallflower, New York 2019. Jednocześnie

twórcy horrorów dziecięcych korzystają w pewnym stopniu z rozwiązań charakterystycznych dla horrorów młodzieżowych (w latach 80. i 90. slasherów oraz filmów z motywami przemiany młodego bohatera w monstrum). *Children’s horror* można przy tym traktować jako opowieści inicjacyjne, choć pewne elementy typowe dla horroru młodzieżowego (np. odwołania do kultury młodzieżowej, motyw inicjacji miłosnej i seksualnej, brutalne obrazowanie przemocy) występują w nich rzadziej.

⁴ J. Balanzategui, *TV Horror-Fantasy for Children as Transnational Genre Book: Round the Twist, Generic Subversions, and Quality*

- Australian Children's Television*, w: *Children, Youth, and International Television*, red. D. Olson, A. Schober, Routledge, New York 2022, s. 76.
- ⁵ C. Lester, *Horror Films for Children: Fear and Pleasure in American Cinema*, Bloomsbury, London 2021.
- ⁶ C. Bazalgette, D. Buckingham, *The Invisible Audience*, w: *In Front of the Children: Screen Entertainment and Young Audiences*, red. C. Bazalgette, D. Buckingham, British Film Institute Publishing, London 1995.
- ⁷ Młodzież w wieku 8-13 lat.
- ⁸ J. R. McCort, *Introduction: Why Horror? (Or, The Importance of Being Frightened)*, w: *Reading in the Dark...* dz. cyt., s. 20.
- ⁹ S. Abbott, F. Antunes, J. Bamber, K. Egan, C. Lester, V. Mullins, *Horror Films for Children: Book Launch & Panel Discussion*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=GcW3iXAe5A> (dostęp: 2.02.2023).
- ¹⁰ D. Lennard, *Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains of Horror Film*, Suny Press, Albany 2014.
- ¹¹ S. Cleary, *The Myth of Harm: Horror, Censorship and the Child*, Bloomsbury Academic, London 2022.
- ¹² O horrorach dziecięcych w ostatnich kilkunastu latach pisały między innymi Marta Nadolna-Tłuczykont, Katarzyna Tałuć, Katarzyna Slany. Ta ostatnia parę lat temu przyznała, że na gruncie rodzimego literaturoznawstwa problem jest wciąż niedostatecznie opracowany. Zob. K. Slany, K. Olkusz, *Groza w nieco innej odsłonie*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 53, s. 87. Warto dodać, że w 2020 r. czasopismo „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” stworzyło numer tematyczny *Horror(y) dzieciństwa i dojrzwania* (t. 2, nr 1) poświęcony zarówno reprezentacjom niedorośli w horrorze, jak i filmom grozy adresowanym do dzieci i młodzieży.
- ¹³ F. Antunes, *Children Beware!: Childhood, Horror and the PG-13 Rating*, McFarland & Company, Jefferson 2020; C. Lester, dz. cyt.
- ¹⁴ L. Maltin, *Leonard Maltin's 2013 Movie Guide: The Modern Era*, Signet, New York 2012, s. 941.
- ¹⁵ D. McGilvray, *Does Terror for Tots Make Sense?*, „Film and Filming” 1988, t. 406, s. 24-27.
- ¹⁶ L. Urbańczyk, *Horror dla dzieci – korzyści i zagrożenia*, „Prace Literaturoznawcze” 2014, nr 2, s. 198.
- ¹⁷ L. Urbańczyk-Tulik, *Mój nawiedzony dom, moja upiorna szkoła – udzwoniona przestrzeń funkcjonowania dziecka w literaturze grozy dla młodego odbiorcy*, w: *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018, s. 555.
- ¹⁸ C. Lester, dz. cyt.
- ¹⁹ F. Antunes, dz. cyt., s. 71.
- ²⁰ C. Lester, dz. cyt.
- ²¹ Rafał Syska określa horror lat 80. mianem „łagodnego”, a charakterystyczny dla grozy tej dekady motyw dziecka sprowadza do powrotu do konserwatywnych wartości, jaki nastąpił w kulturze epoki reaganizmu. Syska zaznacza (nieśluszenie), że *horror nie jest tworzony dla dzieci*. W refleksji pomija częściowo przykłady *children's horror*, odnosząc się zwykle do horrorów młodzieżowych i dla dorosłych z kategorią R. Użyty przez niego argument dotyczący regresu politycznego, cechującego horror lat 80. w porównaniu z transgresyjnym i społecznie zaangażowanym filmem grozy poprzedniej dekady, pojawia się także u amerykańskich krytyków horroru dziecięcego, o których piszą Antunes i Lester. R. Syska, *Zmory, które straszą na jawie. Motyw dziecka w amerykańskim horrorze lat 80.*, „Studia Filmoznawcze” 2012, nr 33, s. 57-70; tenże, *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*, „Ekran” 2012, nr 5, s. 18.
- ²² C. Golden, S. R. Bissette, T. E. Sniegoski, *The Monster Book*, Pocket Books, New York 2002, s. 142.
- ²³ K. Śmiałkowski, *Gęsia skórka*, Nakranie.pl, <https://naekranie.pl/recenzje/gesia-skorka-recenzja> (dostęp: 2.02.2023).
- ²⁴ C. Bazalgette, T. Staples, *Unshrinking the Kids: Children's Cinema and the Family Film*, w: *In Front of the Children...* dz. cyt., s. 93-96.
- ²⁵ B. Parry, *Children, Film and Literacy*, Palgrave Macmillan, London 2013, s. 15.
- ²⁶ Podążam tu śladem Katarzyny Slany, badaczki literatury grozy adresowanej do dzieci i nastolatków. Zob. K. Slany, *Horror dziecięcy na przykładzie powieści „Ewelina i czarny ptak” oraz „Nie budź mnie jeszcze” Grzegorza Gortata*, „Ruch Literacki” 2017, nr 340, s. 45-60.
- ²⁷ Z uwagi na koherencję tekstu nie podejmuję się opiniowania tego, czy horror dziecięcy jest nurtem (jak twierdzi Antunes), czy gatunkiem (w ten sposób odczytuje go Lester). Na potrzeby niniejszego opracowania uznaję, że jest to formuła czy konwencja rozpoznawalna przez twórców i widzów.
- ²⁸ F. Antunes, dz. cyt., s. 20-21.
- ²⁹ C. Lester, *The Children's Horror Film: Characterizing an „Impossible” Subgenre*, „Velvet Light Trap” 2016, nr 78, s. 22-37.

- ³⁰ Taż, *Horror Films for Children...* dz. cyt.
- ³¹ J. Kendrick, *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2009, s. 203.
- ³² G. N. Smith, *Writing Horror Fiction*, A & C Black, London 1996, s. 88.
- ³³ W oryginalnie: *Viewer beware! You're in for a scare!*.
- ³⁴ G. S. Cross, *Freak Show Legacies: How the Cute, Camp and Creepy Shaped Modern Popular Culture*, Bloomsbury Academic, London 2021, s. 214.
- ³⁵ N. Brown, *The Children's Film: Genre, Nation, and Narrative*, Wallflower, London 2017, s. 4-5.
- ³⁶ P. Wells, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower, London 2019, s. 24.
- ³⁷ S. J. Smith, dz. cyt., s. 114.
- ³⁸ S. Abbott i in., dz. cyt.
- ³⁹ S. King, *Danse Macabre*, tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2018, s. 120.
- ⁴⁰ M. Georgieva, *The Gothic Child*, Palgrave Macmillan, New York 2013, s. XI.
- ⁴¹ K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016, s. 8.
- ⁴² G. Case, *Here's to My Sweet Satan: How the Occult Haunted Music, Movies and Pop Culture, 1966-1980*, Quill Driver Books, Fresno 2016.
- ⁴³ G. Cross, *The Cute and The Cool: Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 121-161.
- ⁴⁴ R. J. Hand, *Danny's Endless Tricycle Ride: The Gothic and Adaptation*, w: *Gothic Film: An Edinburgh Companion*, red. R. J. Hand, J. McRoy, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, s. 90.
- ⁴⁵ K. S. Hymowitz, *Ready or Not: Why Treating Children as Small Adults Endangers Their Future and Ours*, Free Press, New York 2008, s. 127.
- ⁴⁶ S. Ockwell-Smith, *Tweens, czyli prawie nastolatki. Poradnik dla rodziców dzieci od 8 do 13 lat*, tłum. A. Doroba, Laurum, Warszawa 2022.
- ⁴⁷ F. Antunes, dz. cyt., s. 44-64.
- ⁴⁸ E. L. Palmer, A. B. Hockett, W. W. Dean, *The Television Family and Children's Fright Reactions*, „Journal of Family Issues” 2016, nr 2, s. 285-287.
- ⁴⁹ K. S. Hymowitz, dz. cyt., s. 128.
- ⁵⁰ L. J. Leff, J. L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, University Press of Kentucky, Kentucky 2001, s. 281.
- ⁵¹ Do kategorii PG-13 zaliczono między innymi *Wrota i Łowców potworów*. Należy dodać, że w latach 80. cenzorzy nie zawsze konsekwentnie nadawali horrorom dziecięcym kategorię PG-13 – albo uznawali je za odpowiednie również dla dzieci w wieku przed-szkolnym, albo ograniczali ich widownię do dorosłych. Przykładowo *Powrót do Krainy Oz*, który otrzymał kategorię PG (o stosunkowo szerokiej dostępności), zyskał złą sławę za sprawą reakcji publiczności. Odnotowywano przypadki dzieci, które podczas seansów reagowały płaczem na wizję zrujnowanego Oz i dramatyczny los Dorotki przetrzymywanej w szpitalu psychiatrycznym. Zob. R. Burin, *Hear Me Out: Why „Return to Oz” Isn't a Bad Movie*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/film/2021/feb/11/hear-me-out-why-return-to-oz-isnt-a-bad-movie> (dostęp: 2.02.2023). Z kolei *Biała dama* (*Lady in White*, reż. Frank LaLoggia, 1988) – modelowy przykład horroru dziecięcego – została początkowo zaliczona do kategorii R, czyli określona jako film dla dorosłych. Po ingerencji twórców kategorii zmieniono na PG-13.
- ⁵² Odcinek *The Package/Wired/Cookie/Little Monsters/The Little Thief* (1989) programu *At the Movies* (prod. Andrea Gronvall i in., 1986-2010).
- ⁵³ Odcinek *D.A.R.Y.L./Cocoon/Return to Oz* (1985) programu *At the Movies*.
- ⁵⁴ C. Lester, *Horror Films for Children...* dz. cyt.
- ⁵⁵ J. Balanzategui, *Are You Afraid of the Dark? Children's Horror Anthology Series in the 1990s*, w: *Children, Youth, and American Television*, red. A. Schober, D. Olson, Routledge, New York 2018, s. 215.
- ⁵⁶ H. Hendershot, *Introduction: Nickelodeon and the Business of Fun*, w: *Nickelodeon Nation: The History, Politics, and Economics of America's Only TV Channel for Kids*, red. H. Hendershot, New York University Press, New York 2004, s. 9.
- ⁵⁷ L. Jowett, *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*, I. B. Tauris, London 2013, s. XIV.
- ⁵⁸ J. Balanzategui, *Are You Afraid of the Dark?...* dz. cyt., s. 210.
- ⁵⁹ F. Antunes, dz. cyt., s. 135.
- ⁶⁰ E. Beecher, *Millennials Won't Let Go of Children's Toys and Films – and Kids Are Paying the Price*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/jul/17/millennials-children-toys-films-kids-toy-story-david-bowie-barbie> (dostęp: 2.02.2023).

- ⁶¹ P. C. Kunze, *Didactic Monstrosity and Post-modern Revisionism in Contemporary Children's Films*, w: *Reading in the Dark...* dz. cyt., s. 152.
- ⁶² B. Turnock, *Studying Horror Cinema*, Auteur Publishing, Leighton Buzzard 2019, s. 279.
- ⁶³ F. Antunes, dz. cyt., s. 168.
- ⁶⁴ Zwiastunem nowych tendencji był mikro-nurt wyrafinowanych animowanych horrorów dziecięcych, z *Koraliną* i *Frankenweenie* na czele, jednak chwilowe zainteresowanie tym rodzajem dziecięcej grozy ustąpiło odtwórczej już dziś francuzie *Hotel Transylwania* (*Hotel Transylvania*).
- ⁶⁵ C. Chafin, *The Age of Monsters*, „Vox”, <https://www.vox.com/the-highlight/22728918/nightmare-on-elm-street-kids-horror> (dostęp: 2.02.2023).
- ⁶⁶ Badania pokazują, że osoby należące do generacji Z chętnie oglądają horrory, choć sam film nie jest dla nich szczególnie istotnym medium. Obecnie młodzi ludzie wybierają filmy rzadziej niż ich rodzice i dziadkowie, preferując nad tę formę rozrywki gry wideo, muzykę i media społecznościowe. S. Blancaflor, *Gen Zers Love Horror Almost as Much as They Love Comedy*, „Morning Consult”, <https://morningconsult.com/2022/12/12/gen-z-favorite-entertainment-genres> (dostęp: 2.02.2023); T. Spangler, *Gen Z Ranks Watching TV, Movies as Fifth Among Top 5 Entertainment Activities*, „Variety”, <https://variety.com/2021/digital/news/gen-z-survey-deloitte-tv-movies-ranking-1234954207> (dostęp: 2.02.2023).
- ⁶⁷ E. Heubeck, *Teens Seem to Be Taking Longer to Grow Up: One Reason? A Closer Bond with Their Parents*, „Washington Post”, <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/2019/09/04/teens-seem-be-taking-longer-grow-up-one-reason-closer-bond-with-their-parents> (dostęp: 1.02.2023).
- ⁶⁸ K. Bishop, *Kids Getting Older Younger: Are Children Growing Up Too Fast?*, „BBC”, <https://www.bbc.com/worklife/article/20220324-kgoy-kids-getting-older-younger> (dostęp: 30.01.2023).
- ⁶⁹ *Understanding Generation Alpha* (McCrindle Research), „Generation Alpha.com”, <https://generationalalpha.com/wp-content/uploads/2020/02/Understanding-Generation-Alpha-McCrindle.pdf> (dostęp: 2.02.2023).
- ⁷⁰ T. Clark, *Netflix's „Wednesday” Is Competing with the Streamer's Biggest Hits, „Stranger Things” and „Squid Game,” for Record-high Viewership*, „Business Insider”, <https://www.businessinsider.com/netflix-wednesday-viewership-chasing-squid-game-stranger-things-2022-12?IR=T> (dostęp: 1.02.2023).
- ⁷¹ S. Ska, *How „Wednesday” Resurrected the Addams Family*, „Collider”, <https://collider.com/netflix-wednesday-gen-z-audience> (dostęp: 2.02.2023).
- ⁷² F. Antunes, dz. cyt., s. 159-160.

Karolina Kostyra

Kinofilka, filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka publikacji na temat filmu młodzieżowego i narracji inicjacyjnych w kinie, m.in. książki *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu* (2019). Współredaktorka portalu „Final Girls – magazyn o kinie” poświęconego kinu gatunkowemu.

Bibliografia

Abbott, S., Antunes, F., Bamber, J., Egan, K., Lester, C., Mullins, V. (2021, 26 listopada). *Horror Films for Children: Book Launch & Panel Discussion*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rGcW3iXAe5A>

- Antunes, F.** (2020). *Children Beware!: Childhood, Horror and the PG-13 Rating*. Jefferson: McFarland & Company.
- Golden, C., Bissette, S. R., Sniegowski, T. E.** (2002). *The Monster Book*. New York: Pocket Books.
- Kendrick, J.** (2009). *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lester, C.** (2021). *Horror Films for Children: Fear and Pleasure in American Cinema*. London: Bloomsbury.
- Ska, S.** (2022, 15 grudnia). *How „Wednesday” Resurrected the Addams Family*. Collider. <https://collider.com/netflix-wednesday-gen-z-audience>
- Smith, G. N.** (1996). *Writing Horror Fiction*. London: A & C Black.
- Smith, S. J.** (2005). *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to the Dead End Kids*. London: I. B. Tauris.
- Śmiałkowski, K.** (2016, 5 lutego). *Gęsia skórka*. Naekranie.pl. <https://naekranie.pl/recenzje/gesia-skorka-recenzja>
- Urbańczyk-Tulik, L.** (2018). *Mój nawiedzony dom, moja upiorna szkoła – udiwniona przestrzeń funkcjonowania dziecka w literaturze grozy dla młodego odbiorcy*. W: K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk (red.), *Groza i postgroza* (ss. 551-575). Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.

Keywords:

children's horror;
 children's culture;
 childhood studies;
 1980s American
 horror;
 1990s American
 television

Abstract

Karolina Kostyra

American Children's Horror under Adult Supervision

The article concerns American children's horror in relation to the young audience and to the adults: film critics, parents, and mature viewers. The audience of 1980s films and 1990s TV series is characterized as belonging to a particular age group (tweens, that is: almost teenagers) and representing a specific type of pop culture consumption (Gary Cross wittily described modern kids as "naughty" gremlin-like children). The presence of adults in the discourse on children's horror is treated in the article as a creative obstacle. Children's horror has repeatedly met with disfavour among adult commentators. The article is an attempt to enter the current of children's horror research. More broadly, however, it falls within the scope of recent developments in film studies, focused on 'recovering' the heritage of the American popular cinema of the 1980s as a cinema that values childhood and supports children's agency.