

Od redakcji

To mógł być rok 1986, miałam dziewięć lat. Spędzałam ferie w Gdańsku, gdzie moja mama prowadziła warsztaty dziennikarskie, więc czekały mnie dwa tygodnie nudy. Na szczęście w Domu Harcerza, w którym mieszkaliśmy, było kino. Szybko zostało domówione, że mogę tam wchodzić na każdy seans. W repertuarze były dwa filmy – *Akademia Pana Kleksa* (1984) Krzysztofa Gradowskiego oraz *Piramida strachu* (*Young Sherlock Holmes*, 1985) Barry'ego Levinsona. Co dnia wędrowałam na salę kina Watra i oglądałam w kółko to samo. Po kilku dniach, gdy filmy znałam już na pamięć, czułam, że muszę coś zmienić w mojej kinowej – dziś powiedziałabym: odbiorczej – sytuacji. Korzystając z danej mi wolności, zajrzałam za ekranowe płótno. Usiadłam i pozostała część *Akademii*... obejrzałam z drugiej strony ekranu.

To jedno z najsilniejszych – może nawet formacyjnych – wspomnień z mojego dziecięcego kontaktu z kinem. Owo „przejście” było przekroczeniem przeznaczonej mi, pasywnej pozycji widza-dziecka – pasywnej, bo wydaje się, że kino dla dzieci wciąż w dużej mierze traktuje się tak, jakby miało jedynie hipnotyzować, jakby jego odbiorcy nie byli zdolni do krytycznego spojrzenia zarówno na film, jak i na siebie jako widzów. Mój gest nie był przemyślany, ale niewątpliwie wynikał z potrzeby spojrzenia z innej strony na to, co miało mnie pochłonać. Ciekawe, czy narzędzia do meta-refleksji uzyskuje się wraz z dorastaniem, czy może dziecięcy widz dysponuje nimi od początku i tylko wystarczy pomóc mu je nazwać.

Wydając ten tom, zawierzyliśmy intuicji naszych autorów: to oni mieli określić, na czym polega zajmowanie się kinem dla dzieci i młodzieży. Dość szybko okazało się, że w swych poszukiwaniach podążają dwiema ścieżkami: pierwsza to próby określenia relacji między tym, co dziecięce i dorosłe w filmach, seriach czy zjawiskach. Czy *Żółtą łódź podwodną* (*Yellow Submarine*, 1968) George'a Dunninga można odczytywać w podwójnym kluczu? Czy współczesne produkcje amerykańskie odsyłające do lat 80. są skierowane do dzisiejszych nastolatków, czy do *kidults*, którzy nastolatkami byli kiedyś? Jak właściwe dorosłym wyobrażenie odbioru przez młodszą widownię kreuje horror dziecięcy? Co możemy wyczytać o realnym świecie i jego przemianach z animowanej serii o Bolku i Lolku?

Druga ścieżka prowadzi ku kontekstowi instytucjonalnemu. Wszystkie poświęcone mu teksty dotyczą kina polskiego. W dwóch z nich został przeanalizowany proces przepływu rozmaitych sił i relacji w przypadku koprodukcji – *Cudownego dziecka* (1987) Waldemara Dzikiego oraz *W pustyni i w puszczy* (2001) Gavina Hooda. To idealny przykład metodologicznego „przejścia za ekran”, rozpoznania, jak działania marketingowe, produkcyjne oraz ideologiczne wpływają na to, co ma zafascynować wyobraźnię dzieci. W trzecim z tych tekstów poruszono problem tego, jak w przedwojennym ustawodawstwie formułowano ograniczenia wiekowe dla widzów oraz kwestię wpływu czynników pozafilmowych na politykę dystrybucyjną międzywojnia.

W tym tomie inaugurujemy też nową formułę felietonów, choć pod dotychczasowym tytułem – chcielibyśmy, by w kolejnych numerach swoją refleksją dzielili się z nami każdorazowo inni zaproszeni przez nas autorzy. Jesteśmy przekonani, że otwarcie się na mniej zdyscyplinowane metodologicznie, bardziej eseistyczne teksty naszych badaczy przyniesie nam wszystkim czytelniczą satysfakcję.

Karolina Kosińska