



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Rafał Syska

Uniwersytet Jagielloński

ZMORY, KTÓRE STRASZĄ NA JAWIE. MOTYW DZIECKA W AMERYKAŃSKIM HORRORZE LAT 80.

Lęk jest częścią doświadczenia dziecka. Zaludnia sny potworami, straszy mrokiem strychów i piwnic, przekształca cienie drzew w wielorękie monstra porywające bezbronne ofiary. Gdy w dziecięcym pokoju gaśnie światło, ożywają lalki i pluszaki, dobrotliwy klaun szczerzy kły, pod łóżkiem żarzą się zielone oczy, a w szafie coś uparcie skrobie. Jeszcze tylko stróżka światła padająca spod drzwi podtrzymuje kontakt z powstrzymującą złe moce mamą. Ale gdy i ono zgaśnie, jest się już samemu i najlepiej skryć się pod kołdrą i zamknąć jak najmocniej oczy. Wyobraźnia działa, wyrasta z baśniowych opowieści o Babach Jagach, z lęku przed zniknięciem mamy, ze wspomnienia o pogrzebie dziadka i strachu przed światem, którego pokrętną logikę niełatwo jest pojąć. W ciągu dnia rządzą jeszcze jasne barwy życia, ale już wieczorami budzą się upiory, których rodzice w niezrozumiały sposób dostrzec już nie mogą, gubiąc gdzieś przed laty klucz do imaginacji.

A taka piwnica... Zatęchła, mroczna, z prowadzącymi w dół schodami, z wielkimi pajakami i włochatymi szczurami. Pełna zakurzonych przedmiotów, które na górze przestały być przydatne, a teraz — kto wie? — czy w odwecie za porzucenie nie zemszczą się na słabym pupilku rodziny. Stephen King już w prologu pięknej opowieści o dzieciństwie, *To*, pisał o małym Jureczku wysłanym przez starszego brata do piwnicy:

Nie lubił nawet otwierać drzwi, aby włączyć światło, bo zawsze mu się zdawało (a to było już tak irracjonalne, że nie zwierzył się z tego absolutnie nikomu), iż kiedy będzie sięgał w stronę

kontakty, jakaś potworna, zakończona szponami łapa wciągnie go w tę ciemność, cuchnącą kurzem, wilgocią i zapachem gnijących warzyw¹.

Dziecko od zawsze było naturalnym bohaterem wszelakich horrorów, choć nie dla dzieci były one pisane i kręcone. Groza potrzebuje jednak fantazji i odstąpienia od zasad zdrowego rozsądku, a dorośli rzadko już wierzą w strzygi o krzywych nosach i w łowiane żołnierzyki (dziś plastikowe transformersy), toczące co noc bitwy z misiami. Robią inne i niezrozumiałe dla dzieci rzeczy: kłócą się, zdradzają, odchodzą, popadają w depresję, upijają się na umór i biją resztę rodziny albo w odrętwieniu siedzą przed telewizorem, czekając aż czas kolejnego dnia upłynie. Lubią w ten sposób zaludniać dziecięcą niewinność lękiem, z którego wytworzą się nie tylko conocne koszmary, ale wykuje się także ich dorosłość.

Rodzice, dziadkowie, wujostwo i starsze rodzeństwo chętnie straszą dzieci, zawsze wybierając te formy grozy, które w kulturowym kontekście wydają się najbardziej wiarygodne. Niegdyś to Cyganie lub czarne wołgi porwały dzieci, dziś straszy się pedofilami i handlarzami organów. Niektóre formy sadystycznych opowieści nie zmieniły się od lat: „Jak będziesz zjadał pestki, to ci w brzuszku wyrośnie drzewo i gałęzie wyjdą przez buzię”; „Jak nie będziesz uważał na dworze, to skorek wejdzie ci do ucha i zaczniesz zjadać mózg”, „Jak będziesz pił wodę z wanny, to ci się zalęgną żaby”; „Jak nie będziesz słuchał, to cię zabierze pan policjant”, albo to najgorsze: „Jak dalej będziesz niegrzeczny, to mama przestanie cię kochać, odejdzie i już nie wróci”. Ileż powstaje z takich połajanek koszmarów: o oplatających bezbronne ciała zaroślach, o wielkich ropuchach wciągających w trzewia długimi jęzorami albo o smutnym życiu w sierocińcu, prowadzonym przez wychudzone stare panny o skrzekliwym głosie.

Horror. Dorośli mają sposoby, by zamienić życie dziecka w gehennę. Może w ten sposób przygotowują do grozy życia dorosłego, jeszcze trudniejszego od egzystencji dziecka — bo tym razem prawdziwego. W każdej kulturze, kraju i czasach inne stosowano metody, by wykrzesać z dziecka posłuszeństwo. Pamiętne są przykłady z filmów Saury, gdy małego Antonia w *Ogrodzie rozkoszy* (*El Jardín de las decias*, 1970) zamykano w komórce z wielką świnią, albo gdy w *Kuzynce Angelice* (*La prima Angelica*, 1974) oddanego pod opiekę ciotki chłopca tak długo przesładowano religią, aż w snach nawiedzać go zaczęła zakonnica o trupim spojrzeniu, powłóczystych ruchach i krwawiących stygmatach, z których wyłaziły robaki. W Stanach Zjednoczonych rozwinęła się tradycja nawiedzonego domu, opuszczonego i zrujnowanego, w którym przed laty dokonano zbrodni, a po dziś dzień gnieźdzą się upiory. Nakazem honoru każdego jedenastolatka było wejście do niego i dowiedzenie w ten sposób swej odwagi przed kolegami. Znów przed oczami jawią się obrazy — także te literackie, z prozy Marka Twaina, z psychopatycznym

¹ S. King, *To*, przeł. R. Lipski, Poznań 1997, s. 11.

Metusem czającym się na Tomka Sawyera, czarodziejskimi kulkami i labiryntem jaskiń, w których zagubienie się groziło śmiercią głodową — oczywiście w absolutnej ciemności. Po naszej stronie Atlantyku Heinrich Hoffmann w pierwszej połowie XIX wieku napisał przestrzegającego dzieci przed psotami *Piotrusia Rozczochrańca* (*Struwwelpeter*), tak pięknie przetłumaczonego na język polski przez Wacława Szymanowskiego w kompilacji *Złota różdżka. Grzechy 4–6 letniej dziatwy, opowiadane wierszem*. Z niej pochodzi słynny wierszyk *O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec* z przerażającym krawcem — dziewiętnastowiecznym przodkiem Freddy’ego Kruegera:

„Ja wychodzę po ciasteczka”
 Rzekła mama do Juleczka.
 „Sprawiajże się tu przykładnie,
 Nie ssij palców, bo nieładnie.
 Bo kto palce w buzię tłoczy,
 Zaraz krawiec doń wyskoczy
 Z nożycami, zły okrutnie,
 I paluszki nimi utnie”
 Julek przyrzekł słuchać mamy,
 Lecz nie wyszła jeszcze z bramy,
 A już nieposłuszny malec
 Myk — do buzi duży palec!
 Wtem ktoś z trzaskiem drzwi otwiera,
 Wpada krawiec jak pantera
 I do Julka skoczy żwawo,
 Nożycami w lewo, w prawo —
 Uciął palec jeden, drugi!
 Aż krew pryska na dwie strugi!
 Julek w krzyk, a krawiec rzece:
 „Tak z nieposłuszeństwa leczę!”
 Wraca mama — wielka bieda
 Juleczkowi ciastek nie da.
 Bo kto mamy nie usłucha,
 Temu dosyć bułka sucha!
 Płacze Julek w wielkiej trwodze
 A paluszki na podłodze...²

Dzisiaj nadal straszymy dzieci, a kino niezmiennie wraca do utartych wzorców. Czasem osiedle domków zbudowano na zapomnianym indiańskim cmentarzu, z którego grobów, dla zaoszczędzenia pieniędzy, nie przeniesiono (*Duch*). Niekiedy uczestników wakacyjnych obozów prześladowe upiór chłopca, który puszczonej przez opiekunów samopas utonął przed laty w jeziorze (*Piątek, trzynastego*).

² H. Hoffmann, *Złota różdżka. Grzechy 4–6 letniej dziatwy, opowiadane wierszem*, przeł. W. Szymanowski, Warszawa 1987.

A to przez bramę sennych koszmarów wraca na jawę sadystyczny morderca dzieci, spłodzony przez bandę szaleńców i zlinczowany przez prawych Amerykanów, dających upust swej brutalności (*Koszmar z ulicy Wiązów*). Rozpoznajemy te motywy jako przetworzenie prozy Poego, baśni braci Grimm, a nawet Andersena: o dziewczynce pozbawionej rąk, kanibalizmie Baby Jagi, wilku-ludożercy czy zamrożonej dziewczynce z zapalkami. Dzieci lubią się bać w towarzystwie mamy i taty, więc chłoną opowieści z otwartymi ze strachu oczami, by potem Babę Jagę widzieć w niejednej staruszce. Rodzice uczą w ten sposób nieufności. Może zabezpieczają przed sprytem pedofila, ostrzegają przed zgubieniem się w lesie, narzucają nakazy moralne, strasząc konsekwencjami buntu.

Choć horror nie jest tworzony dla dzieci, to dziecko często staje się jego bohaterem, zazwyczaj ofiarą, istotą krzywdzoną, pokutującą za grzechy lub nieroztropność dorosłych. Szczególny w tych filmach jest typ identyfikacji: nie utożsamiamy się wówczas z dziecięcym bohaterem, lecz bardziej z jego dorosłym obrońcą, wracając w przestrzeń porzuconej niegdyś imaginacji. Horror o dziecięcym protagoniście to melancholijna wędrówka do czasów utraconej niewinności, będąca jednak powrotem niepełnym, bo skażonym goryczą dorosłych doświadczeń, powrotem krytycznym — bo w dorosłych znajdujemy tę manifestację zła, które za ofiarę wybiera dzieci — bezbronnych podróżników w świecie wszechogarniającej wyobraźni.

HORROR LAT 80.

Dziecięcy bohater kina grozy popularny stał się zwłaszcza w dekadzie lat 80., gdy hollywoodzki horror przeżył najwspanialszy w swej historii rozkwit. Niskobudżetowe, przeznaczone dla nastoletniej publiczności filmy grozy nie należały do artystycznych osiągnięć ambitnego kina, choć niosły z sobą diagnozę współczesności bardziej wnikliwą niż powstające podówczas filmy artystyczne. Fantastyka zawsze rościła sobie pretensję do oceny, wydawała sądy, kreśliła prognozy i metaforyzowała lęki. Kultowe dziś serie filmowe *Halloween*, *Piątek, trzynasteo*, *Koszmar z ulicy Wiązów* są nie tylko uroczym obrazem mód, fascynacji i strachów dekady, ale też opisem ówczesnych zjawisk społecznych, politycznych i kulturowych.

Przyczyn popularności horroru jest wiele i na kilka warto zwrócić szczególną uwagę. Po pierwsze, wynikała ona z renesansu gatunku filmowego, który po dekadzie lat 70., w odświeżonej i nowocześniejszej formie, zaczął wracać do łask publiczności i producentów. Choć sąd ten jest pewnym uproszczeniem i stereotypem, czasy kontestacji i wojny w Wietnamie sprzyjały działaniom rozmontowującym gatunek. Czyniono to na dwa sposoby i oba okazały się dla późniejszego o kilka lat horroru niezwykle istotne. Najpierw decydowano się na działania demitologizacyjne, w dekonstrukcji gatunkowych prawideł widząc możliwość nawiązania polemiki z fundamentami amerykańskiej kultury (*casus* Roberta Altmana, ale też Herschella Gordona Lewisa). Horror, który zawsze niósł przekaz kontrkulturowy, ukazując

mroczną stronę natury człowieka i grozę czającą się za fasadą instytucji, nadawał się do tych działań znakomicie i wszedł w pierwszą fazę efektownego rozkwitu. Korespondował oczywiście z nastrojami nastolatków, jak zawsze zbuntowanych, a w dekadzie lat 70. zbuntowanych w dwójnasób — w ramach ustandaryzowanej kontestacji. Tak narodził się horror *gore*, z licznymi podgatunkami kina grozy, zwłaszcza ze slasherem, który dziesięć lat później spopularyzował się w oswojonej przez popkulturę formie kina młodzieżowego.

Zmiany następowały także w odwrotnym kierunku, służąc rekonstrukcji filmowego gatunku w nowych, zwykle hybrydycznych, konfiguracjach. O powrocie do starych form nie mogło być mowy, anachroniczne stały się westerny i musicale, trąciły myszką filmy kostiumowe i katastroficzne. Od połowy lat 70. (a w latach 80. proces ten stał się już bardziej widoczny) popularnością cieszyły się więc dynamiczne filmy akcji (zastępujące westerny), osadzone w młodzieżowym środowisku komedie, thrillery, horrory i filmy science fiction (odciągające nastoletniego odbiorcę od *road movies*) i werystyczne kino policyjne (bardziej wiarygodne od nostalgicznego filmu gangsterskiego). Steven Spielberg, George Lucas, Brian de Palma, Robert Zemeckis, James Cameron czy Ridley Scott siły amerykańskiej kinematografii upatrywali nie w eksperymentach formalnych i stałej dekonstrukcji gatunku, lecz we frenetycznej formie opowiadania, w lawirowaniu między buntem a konserwatyzmem, w efektach specjalnych i nucie autotematyzmu, a także w stabilnych wzorcach fabularnych i odmłodzeniu widza. I z tej strategii, nazywanej przez Jima Collinsa *New Sincerity*³, narodził się *slasher* lat 80. — daleki od kontestacyjnej energii dawnego horroru, wciąż okrutny i krwawy, ale podwaliny ideologii i narracyjny format znajdujący w tradycji filmowej fantastyki lat 50. XX wieku.

W ten sposób przechodzimy do drugiej przyczyny rozkwitu filmowego horroru lat 80. Niewątpliwie jego nagła popularność wiązała się z fenomenem określanym mianem reaganomatografii — czyli pojawieniem się filmów, które stanowiły mniej lub bardziej czytelną odpowiedź na przemiany światopoglądowe dokonujące się w Stanach Zjednoczonych, a które wyniosły do władzy republikańskiego konserwatystę — Ronalda Reagana. Na charakterze jego poglądów zaważyła potrzeba powrotu do tradycyjnych wartości Środkowego Zachodu — z nobilitacją rodziny (zamiast komun hipisowskich), z kontrofensywą religii chrześcijańskiej (zamiast ruchów wyrosłych z New Age'u), z konfrontacyjną postawą wobec ZSRR (zamiast doktryny *détente*), z rehabilitacją weteranów wojny w Wietnamie (zamiast czekającej ich pogardy i zapomnienia) oraz z restytucją liberalizmu gospodarczego (w miejsce podnoszonych w dobie dzieci-kwiatów żądań lewicy).

W sposobie sprawowania władzy pewnym wzorem dla Reagana był Dwight Eisenhower, a dla dekady odniesieniem stały się lata 50. To właśnie wtedy ukształ-

³ J. Collins, *Architecture of Excess: Cultural Life in the Information Age*, New York 1997, s. 149–150.

tował się obowiązujący do dziś standard życia, z fast-foodami, autostradami, supermarketami, koloniami domków jednorodzinnych, z obiadami gotowanymi z mrozonek, telewizją kablową i masową rozrywką. Mit ery Eisenhowera pozostał żywy, a szerokie krążowniki szos, kina samochodowe, rock and roll i równo przystrzyżone trawniki przed domami bez płotu stanowią o ikonografii dekady, wskrzeszonej w cieniu rządów Ronalda Reagana.

Trudno obarczać kontestację o to, że odebrała Amerykanom niewinność i idealizm — uczyniły to polityczne zabójstwa, klęska w Wietnamie, Watergate, gospodarczy kryzys i niepokoje społeczne. Kontrkultura stała się jednak diagnozą i dokumentem czasów, o których w latach 80. przede wszystkim chciano zapomnieć. Hippisi skrócili więc włosy i zaczęli kształtować ideologię *yuppie*, zamiast buntowniczego rocka brzmiało łżejsze ideowo disco, a w kinie zaczęły triumfować albo remaki filmów grozy z lat 50.: *Blob-zabójca* (*The Blob*, 1988, Chuck Russell), *Rzecz* (*The Thing*, 1982, John Carpenter), *Mucha* (*The Fly*, 1986, David Cronenberg), albo nostalgiczne filmy o utraconej dekadzie: *Peggy Sue wyszła za mąż* (*Peggy Sue Got Married*, 1986, Francis Ford Coppola), popularny (choć rozgrywający się już w latach 60.) serial *Cudowne lata* (*The Wonder Years*) czy najbardziej symptomatyczny spośród nich — *Powrót do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985) Roberta Zemeckisa. Na gruncie literatury ideologiczny pomost między dekadami stworzył nawet Stephen King w *To*, opisując na przemian losy kilkorga dzieciaków, które w 1958 roku muszą mierzyć się z przyjmującym różne postaci złem, i działania ich samych jako dorosłych, którzy przywołani dziecięcym przyrzeczeniem wracają do rodzinnego miasta, by dokończyć walkę.

Popularność horroru wynikała zatem z konserwatyizmu epoki — co brzmi paradoksalnie, gdyż kino grozy częściej kojarzyło się z prądami anarchizującego *exploitation cinema* i zwykle pełniło funkcję negatywu obowiązujących wzorców kultury. Niezwykły rozkwit horroru w dekadzie Reagana wynikł więc z umiejętności połączenia atrakcyjnych dla młodego widza elementów *gore* lat 70. z kojącym bunt konserwatyзмом epoki. Z jednej więc strony bohaterem filmów pozostawał nastolatek szukający seksualnych przygód w trakcie weekendowych imprez lub wakacyjnych obozów, a na ekranie królowało okrucieństwo wynikające — mimo fantastycznego pochodzenia zła — z dysfunkcji społecznych instytucji. Z drugiej jednak strony — złagodzone (przynajmniej na pierwszym planie fabuły) generacyjne konflikty, gloryfikowano rodzinną solidarność i rzadko krytykowano kościół czy religię, do której niekiedy — jak w serii obrazów o Freddym Kruegerze — odwoływano się w walce ze złem. Nade wszystko konserwatyizm dekady osłabił znaczenie kina drogi, przywiązał bohaterów do rodzinnego domu i miasteczka, wytyczył im akceptowane społecznie cele: maturę, college, uniwersytet, później pracę i założenie rodziny. Kanalizował bunt w gatunkach atrakcyjnych dla nastoletniego odbiorcy, ale już oswojonych i przepojonych światopoglądem konserwatywnej epoki.

Pojawienie się w tym świecie dzieci nie było więc zaskoczeniem. Po dekadzie indywidualizmu i kryzysu rodziny znów do łask wróciły tradycyjne formy międzyludzkich związków. W latach 80. — podobnie jak w 50. — portretowano pięcioosobową rodzinę, z zapracowanym ojcem, opiekującą się domem matką, trójką dzieci, spośród których jedno zbliżało się do matury, a najmłodsze nie poszło jeszcze do szkoły; z psem, samochodem kombi i równo przystrzyżonym trawnikiem przed domem. Taki miał być wzorzec portretowanych czasów, który jako pierwszy (podobnie jak w kinie science fiction lat 50.) stał się celem działań kontrkulturowego zła. Nawet implicytne znaczenia, tkające metaforykę utworów, utraciły subwersywny pazur przesłania. Odstąpiono od piętnowania szkoły, policji, kościoła czy rodziny, piętnując w tym miejscu erotyczną rozwiązłość (groźba AIDS), rozwód i zdradę (bo ofiara zła stawała się osłabiona w ten sposób rodziny), odmienności (bo z nich wylęgali się seksualni maniacy) i brak więzi z religią. Tak powstawały optymistyczne horrory, w których nikt jeszcze nie myślał o politycznej poprawności.

CZEKAJĄC NA KRUEGERA

Najbardziej efektowna seria amerykańskiego kina grozy pojawiła się w połowie lat 80., bo w *Koszmarze z ulicy Wiązów* udało się osiągnąć najwyższy poziom filmowego rzemiosła i umiejętnie strawestować mity reaganomatografii, korzystając z tradycji dawnego slashera. Inicjujący cykl obraz Wesa Cravena poprzedziły setki innych filmów, zwykle realizowanych przez niewielkie kompanie produkcyjne i za niewielkie pieniądze, potem dystrybuowane za pośrednictwem jednej z ikon dekad — kasety VHS. Jak wspominałem, bohaterem tych filmów zazwyczaj był nastolatek, a jeszcze częściej nastolatka, którzy inicjację w dorosłość okupywali śmiercią przyjaciół i konfrontacją z sadystycznym i okrutnym przeciwnikiem. Bohaterów dziecięcych w tego rodzaju filmach nie było zbyt wielu, bo nie z takim protagonistą mógł utożsamić się nastoletni odbiorca. Niemniej obecność dzieci w niektórych filmach stawała się kluczowa dla fabularnej intrygi.

Ich rola była różna — podobnie jak w dwóch poprzednich dekadach, gdy horror zagościł w wielkobudżetowych produkcjach prestiżowych wytwórni. Czasem dziecko stawało się inkarnacją zła (jak w *Omenie* [Omen, 1976, Richard Donner] i *Dziecku Rosemary* [Rosemary's Baby, 1968, Roman Polański]), niekiedy przekształcało się w jego medium (jak w *Egzorcystcie* [The Exorcist, 1973, William Friedkin] i w pochodzących już z lat 80. *Wyznawcach zła* [The Believers, 1987, John Schelsinger]). Czasem było też obserwatorem i pierwszym świadkiem rodzących się manifestacji zła (jak w *Łśnieniu* [The Shining, 1980, Stanley Kubrick] czy w *Duchu* [Poltergeist, 1982, Tobe Hooper]). Te wątki wracały również w młodzieżowej wersji horroru, w której nastoletni protagoniści okazywali się obrońcami bezbronnego rodzeństwa bądź — co częściej — uświadamiali sobie zło

popelniane na nich we wczesnym dzieciństwie (wątek ten rozwijał się w opowieściach o Freddy Kruegerze).

Za przykład może posłużyć kilkuczęściowy *slasher Cicha noc, śmierci noc* (*Silent Night, Deadly Night*, 1984) Charlesa E. Selliera, Jr., w którym kilkuletni chłopczyk staje się świadkiem brutalnego zabójstwa rodziców, dokonanego przez mordercę w stroju Świętego Mikołaja. Ten ubiór, podobnie jak strój klauna, należał zresztą do najbardziej zwodniczych w horrorze. Choć kojarzył się pozytywnie — z prezentami, zabawą i śmiechem, zwykle anonsował grożące dzieciom niebezpieczeństwo, a Święty Mikołaj stawał się w *slasherze* albo przebranym mordercą, albo jego ofiarą. Mały Billy z *Cichej nocy* po śmierci rodziców trafił do słynącego z surowego drylu katolickiego sierocińca, stopniowo popadając w szaleństwo. Gdy już w dorosłym życiu pracodawca zmusił go do przebrania się w mikołajowy strój, złe wspomnienia skumulowały się w zbrodniczych występach. Billy rusza mordować przypadkowych przechodniów i pragnie zemścić się na znienawidzonej zakonnicy. Choć do tej ostatniej zbrodni nie dochodzi, świadkiem straszliwych obrazów staje się inny chłopiec, który w drugiej części serii kontynuuje krwawy proceder. W *Cichej nocy* odwrócone zostają wszystkie wartości — dzieciństwo jest gehenną pełną kar, makabry i braku miłości. Życie chłopca ukształtował sadyzm, doświadczany w stale prowadzonej z dzieckiem grze pozorów — symbole dobra (święta Bożego Narodzenia, prezenty, Mikołaj, opieka dorosłych) zawsze prowadziły do bólu, rozczarowania i cierpienia, podczas gdy zbrodnia i przemoc niosły ukojenie i sprawiedliwą zemstę.

Z wątkiem Mikołaja spotykamy się również w *You Better Watch Out* (inny tytuł: *Christmas Evil*, 1980) Lewisa Jacksona, w którym kilkuletni chłopiec podgląda czynność układania prezentów pod choinką, odkrywając wówczas, że strój Gwiazdora skrywa jego ojca, bardziej niż dziećmi zainteresowanego seksualnymi wdziękami żony. Rozczarowanie to uczyniło z Harry'ego psychopatę, owładniętego misją nagradzania grzecznych i karania niegrzecznych dzieci, który w przebraniu Mikołaja paraliżuje rodzinne miasto serią zabójstw. Dominujący w tych filmach kuchenny freudyzm zawierał czytelne ostrzeżenie przed okrucieństwem opiekunów wobec dzieci, które niechybnie w dorosłym życiu będą się mściły.

Filmowcom pomocna była też fantastyka. Bohaterem dekady stał się Jason Voorhees, zły duch kinowej serii *Piątek, trzynastego* (*Friday, the 13th*), opowieści o zbrodniach dokonywanych na nastolatkach albo przez matkę Jasona, albo niego samego, zmienionego w upiorne monstrum mszczące się za nieuwagę kolonijnych opiekunów. Ci, zajęci seksualnym zbliżeniem, nie widzieli, jak pozostawiony w samotności kilkuletni chłopiec tonął w jeziorze. Szczególny rodzaj zemsty łączy też ze sobą dziesięcioletnich bohaterów *Bloody Birthday* (1981) Eda Hunta, w którym dwóch chłopców i jedna dziewczynka, urodzeni w chwili zaćmienia Księżyca, stają się sadystycznymi zbrodniarzami mordującymi dla zabawy kolejne nieprzyjazne im

osoby. Czasem zabijają rówieśników, niekiedy nauczycieli, a raz nawet (tym razem nieskutecznie) uczestników przyjęcia urodzinowego, dosypując do tortu trucizny na mrówki. Tylko nieliczni domyślają się prawdy. Większość nie dopuszcza do siebie myśli o możliwości popełnienia zbrodni przez tak delikatne i niewinnie wyglądające istotki — choć — co widz zauważa już w pierwszych scenach — aż nazbyt posłuszne i niezdolne do wyrażania emocji. Wątek dzieci o zbrodniczych skłonnościach należał zresztą do popularnych też w poprzednich dekadach. Świetnie wybrzmiał w *Wiosce przeklętych* (*Village of the Damned*, 1960) Wolfa Rilli, w którym blondwłose i pozbawione emocji dzieci sieją zagrożenie w rodzinnej miejscowości, albo w efektownym slasherze *Kto może zabić dziecko?* (*Quién puede matar a un niño?*, 1976) Narciso Ibáñeza Serradora, opowiadającym, jak na niewielkiej wyspie mieszkają wyłącznie nastoletni mordercy swych rodziców.

Ogromną popularnością cieszył się także film *Laleczka Chucky* (*Child's Play*, 1988) Toma Hollanda, w którym dość brzydka zabawka, ovladnięta przez ducha psychopatycznego zbrodniarza, trafia w ręce małego Andy'ego — wychowywanego samotnie przez ubogą matkę. Good Guy był jego wymarzoną prezentem, niestety, kobietę nie było nań stać, kupiła więc feralny egzemplarz od przypadkowo poznanego złodzieja. Przyniesiony do domu Chucky ożywa, wypowiadając słynną kwestię: „I'm Chucky. Wanna play?”, prowadząc Andy'ego od jednej zbrodni do kolejnej. Gdy samotny i tęskniący za bliskością chłopiec buntuje się przeciw przyjacielowi, Chucky decyduje się zabić i jego. Ponownie to świat dorosłych wykorzystuje dziecko do realizacji swych celów i ponownie ono staje się jego ofiarą, pokutując w nastoletnim i dorosłym (jak stanie się w następnych częściach serii) życiu za grzech paserstwa matki i sadyzm mordercy.

Najpiękniejsza opowieść o dzieciństwie doświadczonym przez zło powstała jednak nie w filmie, lecz literaturze. *To* (*It*, 1986) Stephena Kinga, przeniesione — jak dotąd — tylko na mały ekran w solidnej, ale niezbyt wybitnej adaptacji Tommy'ego Lee Wallace'a z 1990 roku, należy do największych osiągnięć pisarza. Urzekają zwłaszcza epizody z lat 50., gdy siedmioro dzieciaków, prześladowanych przez starszych chłopców i zgorzkniałych dorosłych, staje się świadkami manifestacji zła, przybierającego postać — najczęściej — klauna Pennywise'a rozdającego baloniki. „Wszyscy się tu pławimy, pławimy. I ty też będziesz się tu pawił” — wielokrotnie powtarza kultową dziś kwestię. Zło u Kinga jest czyste, w zasadzie bezkształtne i wieczne, wracające co kilkadziesiąt lat, korzystając z destrukcyjnej energii człowieka: rasizmu, nietolerancji, chciwości i seksualnych żądz. Nieprzypadkowo dzieci stają się jego główną ofiarą, porywane i mordowane „przez nieznanego sprawcę”. Nieprzypadkowo jedynie dzieci stają też do walki z potworem, siłę czerpiąc z solidarności, niewinności i ostatnich emanacji wiary w fantazję. Zło u Kinga jest czyste, ale wyrasta z postawy dorosłych: sadysty, który pedofilskie pożądanie tłumi katowaniem córki, nadopiekuńczej matki, zamieniającej syna

w bezsilnego hipochondryka, chorych na depresję rodziców, widzących w synu przyczynę śmierci młodszego dziecka, zgorzkniałego rasisty, który nie mogąc znieść sukcesów swych czarnych sąsiadów, kształtuje syna na swego krwawego mściciela. *To* należy do pięknych i smutnych zarazem opowieści o dzieciństwie, przepojonych melancholią i poczuciem straty — przede wszystkim zaś przekonaniem, że ten czas przełomu i inicjacji w dorosłość zawiera już nutę niewiary w możliwość bycia w przyszłości szczęśliwym.

GROZA KOSZMARÓW

Gdy Stephen King kończył swą gigantyczną w rozmiarze powieść, na ekranach zaczęła królować seria Wesa Cravena⁴ *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984–2010) — najciekawsza w opisywanym przeze mnie kontekście. Craven cyzelował pomysł od lat 70., sublimując w scenariuszu i postaci Freddy’ego Kruegera osobiste doświadczenia i polityczno-kulturowe tropy. Punktem wyjścia fabuły był szczególnie status monstrem, egzystującego na dwóch płaszczyznach ontologicznych. Po pierwsze, Freddy był seksualnym maniakiem, wychowywanym w biedzie, upokorzeniu i atmosferze pogardy — jako bękart spłodzony w wyniku zbiorowego gwałtu dokonanego na pielęgniarce w zakładzie dla obłąkanych. Dorastając z tym stygmatem, powoli popadał w szaleństwo, manifestując je nienawiścią wobec dzieci — zwykle lepszych i bardziej szczęśliwych od niego. Craven widział we Freddy’u pedofila, ale producenci z New Line Cinema wymogli na reżyserze usunięcie seksualnego aspektu zbrodni (powróciły one z całą mocą dopiero w remake’u pierwszej części, w 2010 roku) i przekształcenie Kruegera w mordercę dzieci. W ten sposób Freddy stał się postrachem idyllicznego fikcyjnego miasteczka o symbolicznej nazwie Springwood w Ohio (po latach satyryczny serial *Simpsonowie* [*The Simpsons*, 1989–2011] będzie rozgrywał się w podobnej miejscowości — Springfield), porywając i znęcając się nad dziećmi. Złapany i postawiony przed sądem, zdołał uniknąć kary dzięki sprytowi adwokatów, powołujących się na błędy proceduralne. Wówczas rodzice pokrzywdzonych pociech zdecydowali się na dokonanie linczu, uśmiercając Freddy’ego i paląc jego ciało w piecu.

Krueger jednak wrócił, bo osiągnął drugi status swego bytu i zaczął istnieć jako bohater koszmarów, obdarzony potężną mocą, zdolny do zabicia śpiących osób. Stał się szczególnego typu upiorem, monstrem, które nie opuszczało (przynajmniej na początku) przestrzeni snu, ale zawłaszczało ją dla siebie, zmieniając noce swych ofiar w najstraszliwszy i zwykle zakończony prawdziwą śmiercią horror. Craven inspirował się zaobserwowanymi przez psychiatrów przypadkami śmierci imigran-

⁴ Wes Craven był w istocie tylko scenarzystą i reżyserem pierwszej części serii. Potem sprzedał prawa do filmu i postaci Freddy’ego Kruegera New Line Cinema i tylko raz wrócił do reżyserii *Koszmaru* w siódmej, autotematycznej części (w której także zagrał siebie).

tów z Sajgonu i weteranów wojny w Wietnamie, którzy umierali podczas snów, gdy — to już przypuszczenie — koszmary sennie, wyrosłe z żołnierskich przeżyć, były tak straszne, że śniące osoby przyplącały to zawałem serca. W serii o ulicy Wiązów ofiarami zmór były dzieci, a ściślej nastolatki, wybrane i wskazane przez Kruegera — połączone więc tym doświadczeniem, ale zarazem (podobnie jak w *To Kinga*) skazane na samotną i pozbawioną wsparcia ze strony rodziców walkę.

W takim materiale scenariuszowym nietrudno dostrzec potencjał metafor. Wątek koszmaru sennego, rozmyta granica między snem i jawą, motyw przejścia na drugą stronę lustra, po której znana dotychczas rzeczywistość nabiera form groteskowo zniekształconych i strasznych — wszystkie te elementy decydowały o konwencjach niejednego horroru. Fantasmagoria opierała się na grozie i onirycznych dyslokacjach znaczeń, na wyolbrzymieniach i sublimacjach, na nielogicznych związkach między rzeczami przeniesionymi wprost ze świata realnego. Tak samo miało być w *Koszmarze z ulicy Wiązów*, a owe przeniesienia wyrastały z krytycznej recepcji otaczającego i pozornie oswojonego świata.

Anegdotyczne i nieco mniej ważne jest pochodzenie nazwiska Freddy'ego. Częściowo wyrastało z dziecięcych doświadczeń Cravena (podobnie nazywał się chłopiec prześladowający małego Wesa), częściowo odnosiło się do Gustava Kruppa, nazistowskiego przemysłowca, którego nazwisko, w zniekształconej wersji (Krug) pojawiło się już w poprzednim filmie Cravena *Ostatni dom po lewej* (*The Last House on the Left*, 1972)⁵. Strój Freddy'ego to mieszanka motywów komiksowych (sweter w kratki pochodzi od Plastic Mana z wydawnictwa DC Comics, sposób zachowania przypominał Jokera), a jego ręka zaopatrzona w noże jest motywem baśniowym o romantycznej jeszcze tradycji (bliski cytowanemu wierszykowi Heinricha Hoffmanna albo *Dziewczyńce bez rąk* braci Grimm).

Na metaforyce serii najsilniejsze piętno odcisnęły skojarzenia z pedofilią, stłumioną przez producentów, ale czytelną nawet dla niewprawnego widza. Dziecko, bojące się nocy i łóżka, nawiedzane przez mężczyznę uwielbiającego zadawać mu ból, egzystujące w domu, w którym matka w nienaturalny sposób woli nie dostrzegać niepokojów swych córek — te sygnały świadczyły o potencjale określonej interpretacji. Nieprzypadkowo pod koniec trzeciej części *Koszmaru* Freddy przyjmuje postać ojca Nancy, w ten sposób zbliżając się do córki; nieprzypadkowo też w czwartej części serii jedna z bohaterek twierdzi: „Kocham śnić, tylko nienawidzę snów o moim ojcu”, a sam reżyser wspominał, że będąc dzieckiem, pragnął zaprosić do własnych snów matkę, by uczestniczyła (chroniła go?) w sennych fantazjach.

Craven portretuje rodziny doskonałe, wymarzone przez konserwatywnych ideologów, ale jednocześnie przepełnione hipokryzją i międzygeneracyjną nieufnością. Czyni to za pomocą motywu typowego dla kina grozy, ale — jak podkreśla

⁵ J. Wooley, *Wes Craven: The Man and His Nightmares*, Hoboken 2011, s. 101–102.

— w istocie wywiedzionego z tradycji Starego Testamentu⁶. Nastolatek w *Koszmarze z ulicy Wiązów* stale więc pokutuje za grzechy rodziców. To on, w zastępstwie ojców i matek, staje do konfrontacji z Kruegerem, nieświadomy przyczyn tak ukierunkowanej manifestacji zła. Często areną walki jest sypialnia — symboliczne miejsce, u Cravena zawieszone między dzieciństwem (łóżko to miejsce oddawania się dziecięcej fantazji) a dorosłością (w której łóżko staje się miejscem seksualnych zbliżeń). Reżyser portretuje ten właśnie etap życia, w którym zostaje porzucona dziecięca imaginacja na rzecz erotycznych rozczaowań i cierpień. Konkluzja jest czytelna: nastoletni bohaterowie Cravena nie są w stanie wkroczyć w dorosłość (akt seksualny często kończy się śmiercią), bo ich nieświadomość determinowana jest przez destrukcyjne dla psychoseksualnego rozwoju wydarzenie z dzieciństwa — w tym wypadku pedofilskie akty Freddy’ego.

Dokonany przez rodziców lincz na Kruegerze nie tylko niczego nie przyniósł, ale wręcz dał skutek odwrotny. Podlegające zrepresjonowaniu przeżycia z dzieciństwa manifestują się w typowych procedurach (auto)terapii: snach lub hipnozie, a cały cykl filmów (przede wszystkim jego trzecia część) odtwarza proces uświadamiania sobie zapomnianych doświadczeń (stąd w kolejnych sequelach dowiadujemy się coraz więcej o biografii Freddy’ego, jego ofiar i zabójców). Podstawowym zadaniem terapii staje się więc zdefiniowanie zła, poznanie jego genezy i — co najważniejsze — wydobyć go na poziom świadomości, albowiem tak należy rozumieć działania bohaterów, którzy przechodzą do snów, po to by złapać Freddy’ego, wciągnąć go do życia na jawie i tu ostatecznie unicestwić.

Na ten psychoanalityczny aspekt nakłada się także kontekst kulturowo-polityczny. Horror — jak już wspomniałem — jest negatywem idealizowanego w innych gatunkach społeczeństwa. I choć lata 80. służyły konformizacji kina grozy, to nawet w takich dziełach, jak *Koszmar z ulicy Wiązów*, trudno go było uniknąć. Znowu najważniejsza dla twórców serii była kwestia pokutowania za winy rodziców. Dotyczyć ona miała nie tylko płaszczyzny psychoseksualnej, ale również społeczno-ekonomicznej. Craven powiązał ten aspekt filmu z czymś, co nazwał „rubber reality”⁷, widząc w idealizmie lat 80. letarg konserwatyzmu, owo groźne poczucie samozadowolenia wyznaczanego wzrostem gospodarczym, osłabieniem ruchów kontrkulturowego krytycyzmu i upadkiem „imperium zła”, jakim był Związek Radziecki. Dla Cravena optymizm ery Reagana był złudny, prowadził do kryzysu (jego przejawem było tąpnięcie na Wall Street w końcówce dekad i rządy finansistów w stylu Warrena Buffeta i filmowego Gordona Gekko). Za ów letarg konserwatyzmu — mówił Craven — będą płacić dzieci, podobnie jak zbuntowane nastolatki po dekadzie lat 50., zranione obłudą rodziców, nieufne wobec wszelkich idei, odreagowujące w destrukcyjnym zatraceniu⁸. Na dziecięce kosmary — przedsięwzięcie jawy

⁶ *Ibidem*, s. 103.

⁷ J.K. Muir, *Horror Films of the 1980s*, Jefferson 2007, s. 407.

⁸ *Ibidem*, s. 11–13.

— rodzice reagowali u Cravena w jeden tylko sposób: zrzucali winę na histerię i fantazję nastoletniego wieku i oferowali tabletkę nasenną, która w konfrontacji z Freddyem była wyrokiem śmierci⁹.

Nie byłby *Koszmar z ulicy Wiązów* najciekawszym w horrorze lat 80. zjawiskiem, gdyby nie maestria Wesa Cravena i jego współpracowników. Powstał bowiem film niezwykle, efektowny, pomysłowy scenariuszowo i inscenizacyjnie, który przyczynił się do realizacji kilku sequelów, serialu telewizyjnego, komiksów i rozwoju rynku sprzedaży gadżetów. Freddy Krueger, odtwarzany przez Roberta Englunda, stał się, obok Michaela Myersa i Jasona Voorheesa, najbardziej znaną postacią horroru dla nastolatków. Przewyższał ich jednak pod wieloma względami: pomysłowością morderstw, różnorodnością narzędzi, sprytem, inteligencją i ironią. Najbardziej było to widoczne w jedenastej części serialu *Piątek, trzynastego*, zatytułowanej *Freddy kontra Jason (Freddy vs. Jason, 2003)* Ronny'ego Yu, w której oba monstra naraz zagrażają ludziom. Cóż jednak ma do zaoferowania nieszczęsny Voorhees — milczący, ubrany w maskę, zabijający wciąż w ten sam sposób: wielkimi nożami lub siekierami, najczęściej w tej samej, leśnej i wiejskiej scenerii. Freddy Krueger ma za sobą świat sennej imaginacji, pozwalający bawić się rozległą dziecięcą wyobraźnią i przenieść akcję filmów we wszystkie możliwe rejony (choć wciąż przypominające albo industrialne miejsce jego śmierci, albo labirynt przytułku dla obłąkanych, w którym został spłodzony, albo zrujnowany dom, miejsce więźności jego życia).

Krueger najpierw pojawiał się z rzadka, jedynie w kulminacyjnych scenach filmowych snów. Potem, z rozwojem serii, stawał się postacią pierwszoplanową, by w końcu (a nastąpiło to w remake'u) utracić cały czar i przekształcić się (jak Joker Heatha Ledgera) w zgorzkniałą, destrukcyjną i pozbawioną radości czynienia zła (w części z 2010 roku Freddy'ego odtwarzał już nie Englund, lecz Jackie Earle Haley, znany w latach 70. z ról dziecięcych, a po długiej nieobecności z kreacji pedofila w *Małych dzieciach* [*Little Children, 2006*] Todda Fielda).

Nim doszło do tej zmiany, postać Freddy'ego nie mogła nie cieszyć się względną sympatią i wielką popularnością, stając się ikoną późnych lat 80. Gdy w 1991 roku The National Coalition on Television Violence przeprowadziło badania wśród dziesięcio-, trzynastoletnich uczniów szkół w Kalifornii, aż sześćdziesiąt sześć procent respondentów identyfikowało Freddy'ego, a tylko trzydzieści sześć Abrahama Lincolna. Równolegle, burmistrz Los Angeles, Tom Bradley, chcąc uczcić współczesne postaci kina grozy, zaproponował, by dzień 13 września 1991 roku ustanowić oficjalnie świętem Freddy'ego Krugera — co ze zgrozą i bez poczucia humoru przypominał konserwatywny filmoznawca i kulturoznawca Michael Medved¹⁰.

⁹ T. Williams, *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*, Cranbury 1996, s. 232.

¹⁰ M. Medved, *Hollywood vs. America. Popular Culture and the War on Traditional Values*, New York 1992, s. 211.

Czy rzeczywiście tego rodzaju filmy wpłynęły na przesunięcie granic tolerowania przemocy w mediach, czy ukazując przemoc wobec dzieci i nastolatków promowały negatywne wzorce — trudno wyrokować. Z serii o Freddy Kruegerze pozostały dziś przede wszystkim gadżety i ikony lat 80. — kasetę magnetofonową, plakat z Limahlem na ścianie, powoli zamykane, ale jeszcze działające kina *midnight movies*. Pamiętamy też wspaniałe zainscenizowane sceny konfrontacji z Freddy (obraz piekła z drugiej i trzeciej części, zamianę dziecka w marionetkę sterowaną wyprutymi z rąk żyłami, pożeranie Freddy’ego przez wtopione w jego ciało dziecięce ofiary itp.). Najważniejsza była jednak — podobnie jak w *To* Stephen Kinga — przyjaźń, odwaga i poświęcenie „małych dorosłych”, i zawierzenie własnej wyobraźni — bo tylko ona pozwalała zło dostrzec, ale również pokonać. Po to, by, opuszczając senne kosmary, nie zawładnęło ono na zawsze jawą dorosłości.

NIGHTMARES THAT FRIGHTEN IN REALITY. THE MOTIF OF A CHILD IN AMERICAN HORROR MOVIES OF THE EIGHTIES

Summary

This essay describes child characters in horror movies of the eighties. It begins with the description of the social and political background, emphasizing both the conservative ideology and the evolution of film genre conventions as well as methods of film distributing. In the central part of the essay there is the analysis of a series of horror movies *A Nightmare on Elm Street* and other teenager slashers which are focused on the description of a position of children in traditional family and its deconstruction by influence of the counter-culture factors. The slashers of the eighties are considered as a mild rebellion in the decade of the reconstruction of traditionalist values.

Translated by Rafał Syska