



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Horror w tekstach dla młodego odbiorcy (rekonesans badawczy)

Author: Katarzyna Tałuc

Citation style: Tałuc Katarzyna. (2013). Horror w tekstach dla młodego odbiorcy (rekonesans badawczy) W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), "Nowe opisanie świata : literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań" (s. 41-54). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Katarzyna Tałuc

Horror w tekstach dla młodego odbiorcy (rekonesans badawczy)

Definicje horroru zawarte w różnych słownikach, leksykonach czy rozprawach naukowych akcentują zazwyczaj określony zespół cech, wyznaczników, który w zamierzeniu autora owej definicji wyczerpuje znamiona tego zjawiska. W przypadku jednak samego słowa *horror*, będącego nawet w oglądzie potocznym jednym z podstawowych znamion kultury współczesnej, wszystkie próby jednoznacznego desygnowania jawią się jako niedostateczne, a przede wszystkim nieprzystające do rzeczywistości. Fakt wieloznaczności rozumienia terminu *horror* wynika głównie z cech kultury popularnej, z jej heterogeniczności, standaryzacji oraz z uniwersalizacji przekazów należących ontologicznie do różnych porządków semiotycznych, np. literatura, film, hipertekst. Zjawisko umasowienia przejawów kultury doprowadziło do zatarcia granic między dziedzinami sztuki, poszczególnymi mediami, do przekraczania ram konkretnych gatunków, swobodnej migracji motywów, konwencji, stylistyk i do tworzenia nowych przekazów, które zaczynają żyć własnym życiem, a ich twórcy domagają się dla nich osobnej kategoryzacji oraz odrębnego systemu wartościowania. Horror wydaje się dobrym przykładem potwierdzającym diagnozy, które w odniesieniu do kultury współczesnej stawiają badacze reprezentujący różne dziedziny i dyscypliny naukowe, a dowodem na to jest choćby obecność tego pojęcia zarówno w opracowaniach dotyczących filmu, gier komputerowych, jak i literatury różnych obiegu, prasy, reklamy, sztuk plastycznych¹.

¹ Bogatą literaturę przedmiotu, dotyczącą szeroko rozumianej formuły horroru, przytacza Anita HAS-TOKARZ w książce pt. *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin 2010. Niewiele natomiast jest opracowań polskojęzycznych traktujących o obecności

Podjmując próbę refleksji nad horrorem, warto zatem przyjąć jak najszerszą definicję tego terminu zbliżoną np. do propozycji Anity Has-Tokarz, która postuluje, aby pojęcie to dotyczyło „formuły artystycznej uwarunkowanej zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się poprzez zastosowanie określonych motywów, stylistyczno-językowych środków narracyjnych, efektów dramaturgicznych podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy”². Należy jednak pamiętać, że horror podlega ewolucji, a mając na uwadze słowa Daniela Bella o synkretyzmie kultury współczesnej, jednym z efektów owych przemian jest hybrydyzacja³. Liczne przykłady, które są odzwierciedleniem procesów powstawania przekazów łączących różne konwencje, a przy tym uwzględniające, w założeniu twórców, wyobrażenia, gusty docelowej grupy odbiorców, można odnaleźć w adresowanych do dzieci i młodzieży tekstach eksponujących elementy grozy. Gdy konkretny „produkt” powstaje z myślą o młodym odbiorcy — do około 10. roku życia — korzystającego jeszcze z pośrednictwa w uczestnictwie w kulturze, widać wyraźnie zastosowanie zabiegów ukrywających czy też przypisujących inne — przeciwstawne — znaki wartościujące doznaniom emocjonalnym, jakie horror ma wywoływać w odbiorcy. Negacja mechanizmów ukierunkowanych na stworzenie, jak pisze Has-Tokarz, „atmosfery permanentnego zagrożenia”⁴ jest jednak tylko pozorna i uwarunkowana właśnie odbiorcą, a raczej pewnymi normami, które określają rodzaje treści i form ich udostępniania właściwe ludziom w danym wieku. Analiza tekstów, poczynając od literatury, filmu, a kończąc na grach komputerowych i reklamie, pozwala zauważyć stałe łamanie owych norm, stopniowe przesuwanie granic, a w konsekwencji — zacieranie różnic między tekstem dla dzieci a przekazem kierowanym do człowieka dorosłego. Sama obecność horroru jako formuły artystycznej w przekazach adresowanych do dziecięcego odbiorcy już stanowi zaburzenie tradycyjnych wyobrażeń o tym, co powinno być przeznaczone dla tej kategorii czytelników czy widzów. Egzemplifikacją krytyki treści wywołujących strach, poczucie zagrożenia, eksponujących motywy okrucieństwa była dyskusja, jaka przetoczyła się nad baśniami braci Grimm. Badacze, argumentując konieczność wykluczenia przynajmniej niektórych baśni ze zbioru lektur

formuły horroru w literaturze dziecięco-młodzieżowej, o czym pisze Krystyna KOZIOŁEK: *Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści podróźniczej do kryminału i horroru*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ. Katowice 2008, s. 190–192.

² A. HAS-TOKARZ: *Horror w literaturze...*, s. 50.

³ D. BELL: *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Przeł. S. AMSTERDAMSKI. Warszawa 1998, s. 126 i nast.

⁴ A. HAS-TOKARZ: *Horror w literaturze...*, s. 51.

dziecięcych, podkreślali m.in. obecność w nich konwencji typowych dla horroru, konwencji nieprzystających do możliwości recepcyjnych dzieci, dla których inicjacja literacka rozpoczyna się najczęściej od kontaktu z baśnią i ze względu na stan psychiki w tym wieku winna się cechować pozytywnymi odczuciami i skojarzeniami⁵.

Współcześnie, tzn. mniej więcej od lat 20. XX wieku, oficyny wydawnicze, wytwórnice (dysyributorzy) filmowe, producenci gier komputerowych, stacje telewizyjne działające na rynku polskim oferują najmłodszym odbiorcom liczne przekazy, które w mniej lub bardziej widoczny sposób operują formułą horroru. Głosy specjalistów z zakresu literatury, pedagogiki, psychologii, sztuk audiowizualnych krytykujące wiele z tych przekazów przechodzą praktycznie bez echa⁶, czego dowodem są m.in. półki księgarń i bibliotek dla dzieci zastawione wydawnictwami jednoznacznie kwalifikującymi się do horroru. Przemiany ustrojowe, rozwój komunikacji sieciowej spowodowały w praktyce likwidację granic, a tym samym stworzenie warunków do zaistnienia na szeroką skalę zjawisk, które w krajach Europy Zachodniej oraz Ameryki Północnej przeżywały swój renesans już wcześniej. Do nich można zaliczyć także horror. Wydaje się, że formuła ta nie straciła nic ze swej atrakcyjności także dzisiaj, zwłaszcza w odniesieniu do przekazów kierowanych do starszych odbiorców — powyżej 13. roku życia — a więc tych samodzielnie dokonujących wyborów i świadomie rezygnujących z pomocy w owych wyborach osób dorosłych. Książki, filmy, gry komputerowe mieszczące się w formule horroru, tworzone z myślą o tej grupie czytelników, widzów, stanowią grupę podstawowych pozycji lekturowych, o czym świadczą wypowiedzi na forach internetowych czy zapisy na tego rodzaju książki w wypożyczalniach bibliotek. Produkty te również w doskonały sposób odzwierciedlają procesy homogenizacji wytworów kultury współczesnej zarówno pod względem treści, idei w nich zawartych, jak i formy.

⁵ Rozważania na ten temat zawierają następujące książki: *Baśń i dziecko*. Wybór i oprac. H. SKROBISZEWSKA. Warszawa 1978; *Dziecko w literaturze współczesnej. Materiały z sesji naukowej z okazji Międzynarodowego Roku Dziecka 1 czerwca 1979 r.* Red. M. FURTAK. Kielce 1981.

⁶ Krytyczne akcenty o tekstach operujących formułą horroru są obecne np. w recenzjach. J. GUT: *Czy wampiry istnieją naprawdę?* [rec. cyklu książek pt. *Wampirek* Angeli SOMMER-BODENBURG]. „Guliwer” 2006, nr 1, s. 97–99; J. OLECH: *Wampir, diabeł i trup* [rec. książek *Wampirek* A. SOMMER-BODENBURG, *Zegar, czyli nakrecona historia* P. PULLMANA, *Sbriel* G. NIXA]. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 43 (2885), s. 20–21. O zagrożeniach płynących z kontaktów z tekstami literackimi kwalifikującymi się do horroru pisała także: A. HAS-TOKARZ: *Horror w kształceniu współczesnym — zagrożenie czy szansa edukacyjna*. W: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*. Red. B. MYRDZIK, M. KARWATOWSKA. Lublin 2005, s. 361–370.

Poczynione uwagi, mające charakter ogólnych konstatacji, są ilustrowane przykładami konkretnych przekazów, cieszących się największą popularnością odbiorców — kryterium stanowiły wyniki sprzedaży poszczególnych tytułów w księgarniach, sklepach internetowych oraz sieciach handlowych na terenie Polski — i spełniające warunki, które pozwalają zakwalifikować je do szeroko rozumianej formuły horroru. Aby zrealizować tak określone zadanie, posłużono się rankingami sprzedaży książek z zakresu literatury dziecięco-młodzieżowej sporządzanymi co miesiąc przez agencję GfK Polonia⁷. Zainteresowaniem objęto 2011 rok, a ściślej — 10 miesięcy. Wśród 10 tytułów najczęściej kupowanych wyraźnie dominują publikacje, które spełniają podstawowe wyznaczniki horroru, a więc:

- uwzględniają elementy budujące określoną przestrzeń, jak: krajobraz, wnętrza (stare, zrujnowane domy, podziemia zamków, kanały, także współczesne miasto — małe, prowincjonalne lub industrialny moloch); zamieszkujące ową przestrzeń postaci, jak: duchy, wampiry, wilkołaki, diabły i inne monstra oraz seryjni zabójcy;
- stosują w konstrukcji fabuły efekty dramaturgiczne (stopniowanie napięcia, suspensy), tworząc świat przedstawiony oparty na ambiwalencji;
- wywołują w odbiorcy nastrój grozy, lęku.

Na listach bestsellerów od początku roku królują: cykl Stephenie Meyer *Zmierzch* (*Zmierzch, Księżyc w nowiu, Zaćmienie, Przed świtem, Drugie życie Bree Tanner, Midnight Sun* — na język polski Wydawnictwo Dolnośląskie przetłumaczyło 5 części cyklu); cykl Lisy Jane Smith *Pamiętniki wampirów* (Wydawnictwo Amber opublikowało 6 z 8 tomów: Księga I: *Przebudzenie, Walka, Szal*; Księga II: *Mrok, Powrót o zmierzchu, Uwięzieni*; Księga III: *Dusze Cieni*); cykl Kirstin Cast i Phyllis Christie Cast *Dom Nocy* (Książnica wydała 7 części: *Naznaczona, Zdradzona, Wybrana, Nieposkromiona, Osaczona, Kuszona, Spalona*) oraz cykl Lisi Harrison *Monster High* (za sprawą Wydawnictwa Bukowy Las ukazały się 2 części: *Upiorna szkoła, Upiór z sąsiedztwa*). We wszystkich wymienionych powieściach elementy współtworzące przestrzeń w sposób wręcz wzorcowy spełniają definicyjne wymogi horroru. Akcja, przynajmniej w pierwszych częściach cykli, rozgrywa się w małym miasteczku, którego usytuowanie geograficzne, panujące w nim warunki atmosferyczne ewokują uczucie izolacji, strachu, niepewności. Akcja *Zmierzchu* toczy się w miejscowości Forks w stanie Waszyngton, ukazanej jako ponure, otoczone gęstymi lasami małe miasteczko, którego mieszkańcom z jednej strony wydaje się, że wiedzą wszystko o swoich sąsiadach, z drugiej ho-

⁷ Ranking obejmujący bieżący miesiąc dostępny jest na stronie internetowej GfK Polonia: <http://www.gfk.pl> w zakładce: *Lista bestsellerów książkowych*. Rankingi obejmujące także wcześniejsze miesiące udostępnia internetowe wydanie „Gazety Wyborczej” <http://wyborcza.pl> w dziale „Kultura”.

dują przekonaniom, iż nie należy się wtrącać w sprawy osobiste innych. Dodatkowo aura panująca w Forks, a więc przewaga dni deszczowych, mglistych nad słonecznymi, współtworzy atmosferę typową dla horroru. Przestrzeń rodzinnego miasta głównej bohaterki cyklu Meyer także jest skonstruowana w ten sposób, aby utwierdzać czytelnika w przekonaniu o grożącym Belli niebezpieczeństwie. Phoenix bowiem to industrialny moloch przypominający typowe wielkomiejskie osiedle z obcymi sobie ludźmi, koncentrującymi się tylko na swoich sprawach. Tak przedstawione miejsce akcji zapowiada dychotomię w obrazowaniu pozostałych elementów konstruujących świat przedstawiony, który w uproszczony sposób składa się ze wszystkiego, co jest realne, co należy do świata człowieka, i składników wymykających się prawom fizyki, czyli przestrzeni zamieszkałej przez potwory. W wymienionych powieściach nie istnieją jednak światy alternatywne, jak w jednej z odmian *fantasy*, które łączą specjalne wrota umożliwiające tylko wybrańcom swobodne przekraczanie granicy obu światów⁸. Odrębność przestrzeni „potworów” w horrorach należy raczej rozumieć w kategoriach wartościowania, mających odzwierciedlenie w sposobie kreowania obrazu określonych miejsc. Inne zatem wrażenia wywołuje opis domu wampira dokonany przez człowieka nieczującego pokrewieństwa z tymi istotami, a odmienne uczucia towarzyszą osobie, która przedstawiając siedzibę wampirów, sympatyzuje z potomkami Drakuli. Obydwa światy, a raczej sposoby postrzegania przestrzeni, nawzajem się przenikają za sprawą bohaterów je reprezentujących. Ze względu na odbiorcę docelowego tych książek główni bohaterowie to nastolatki, spośród których część obdarzona jest cechami właściwymi mitycznym monstrum: wampirowi, wilkołakowi.

W powieściach Harrison akcja zostaje usytuowana w miasteczku Salem i nie ma tu żadnego znaczenia, czy jego obraz literacki jest realistyczny czy fantastyczny, ponieważ sama nazwa konotuje, nawet u niezbyt czytelnego nastolatka, jednoznaczne skojarzenia z miastem, w którym palono czarownice. Autorka *Monster High*, tworząc galerię bohaterów, sięgnęła do klasyki literatury grozy, np. jedna z postaci to wnuczka Frankensteina. W książce obecne jest bogate panoptikum potworów. Pojawiają się postaci z cechami mitologicznej Meduzy, mumii, syreny, wampira, wilkołaka, zombi, o czym w dalszej partii tekstu.

Najpopularniejszą jednak figurą przestrzeni wymienionych książek jest wampir. Wampirycznymi personami są: Edward z cyklu *Zmierzch*, Stefano z *Pamiętników wampirów*, Zoey Montgomery z cyklu *Dom Nocy*. Cykl Meyer to doskonały przykład wykorzystania w tworzeniu

⁸ Andrzej Sapkowski subgatunek ten nazywa „za zamkniętymi drzwiami”. A. SĄPKOWSKI: *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*. Warszawa 2001, s. 36–39.

wizerunku wampira wszystkich cech przypisywanych tej istocie w mitologiach różnych nacji⁹. Wampir przede wszystkim charakteryzuje się długo-wiecznością, a kres jego życia może nastąpić tylko w ściśle określonych okolicznościach i po spełnieniu szeregu warunków, np. jako stworzenia nocy, unikają światła słonecznego, które odbiera im siły, w ostateczności doprowadzając do śmierci. Większość pierwszoplanowych bohaterów powieści Meyer urodziło się na początku XX wieku, wyjątkiem jest senior rodu — Carlisle Cullen — pochodzący z XVII-wiecznej Anglii, zatem w momencie rozpoczęcia właściwej akcji mają przeciętnie po sto lat. Bycie świadkiem wielu wydarzeń z historii ludzkości odciska piętno na charakterze bohaterów, co dodatkowo odróżnia ich od ludzi. Edward Cullen zachowuje się poważnie, sprawia wrażenie dojrzałego niż jego ludzcy rówieśnicy (wampir ma wygląd dwudziestolatka). Podobnie jak inni jego pobratymcy, wykazuje ponadprzeciętne zdolności. Umie np. wnikać w umysły innych istot, nie tylko ludzi. Pozostałe wampiry z rodziny Cullenów przewidują przyszłość, manipulują uczuciami, znajdują się na ziołolecznictwie, muzyce i są obdarzone niezwykłą sprawnością, wytrzymałością oraz siłą. Meyer, wyposażając wampiry w owe cechy, czerpie z obrazów „stworzeń nocy” obecnych nie tylko w podaniach, przekazach ludowych czy tekstach literackich, lecz także rozpowszechnionych w multiplikowanej formie za pośrednictwem przekazów kultury popularnej, przede wszystkim filmu oraz reklamy. Wampiry z cyklu *Zmierzch*, co także stanowi reminiscencję wierzeń ludowych, odżywiają się krwią, odczuwają jej pragnienie, zgodnie z symbolicznym znaczeniem krwi jako płynu vitalnego.

Jednym ze sposobów „uczłowieczenia” wampira, stosowanym m.in. przez reżyserów filmów z lat 90. XX wieku (*Dracula* według Brama Stokera, *Wywiad z wampirem* w reżyserii Neila Jordana), jest złagodzenie jego drapieżności. Wampiry wprawdzie nadal odżywiają się krwią, ale jednocześnie gustują w wykwintnych potrawach, winach. Swą żądzę starają się opanować, próbują zastąpić „życiodajny eliksir” surogatami — krwią zwierzęcą, sztuczną. Meyer wpisuje się w strategię „łagodzenia” najbardziej odrażających cech przypisywanych wampirom. Carlisle, najstarszy z wampirów cyklu, odkrywa, że zamiast krwi ludzkiej może pić krew zwierzęcą. Pozostałe wampiry z rodziny Cullenów również starają się zaspokoić głód krwi bez konieczności zabijania ludzi. Pisarka, rozwijając ten wątek, uzupełnia jednocześnie charakterystyki postaci. Jasper Hale — jeden z najbardziej porywczych wampirów *Zmierzchu* — gdy czuje zapach krwi, z trudem powstrzymuje instynktowne odruchy,

⁹ W. KOPALIŃSKI: *Wampir*. W: IDEM: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 2003, s. 1386; J. GOLLIN DE PLANCY: *Słownik wiedzy tajemnej*. Przeł. M. KARPOWICZ. Warszawa 1993, s. 193; A. GIEYSZTOR: *Mitologia Słowian*. Warszawa 1982, s. 216–224.

a stan jego samopoczucia znajduje odzwierciedlenie w kolorze oczu. Żłote sygnalizują sytość, spokój, opanowanie, natomiast ciemne, prawie czarne – dotkliwy głód i irytację. W swych powieściach Meyer duże znaczenie przypisuje samokontroli oraz przekonaniu o konieczności poszanowania życia ludzkiego. Pisarka dba, aby pierwszoplanowe wampiry, których charakterystyki komponuje z elementów opisu zewnętrznego i ze sposobu ich zachowania w szczególnie skomplikowanych sytuacjach, budziły sympatię czytelników. Dlatego istoty te nie mogą przypominać wampirów z legend sumeryjskich, podań słowiańskich, postaci kierujących się tylko i wyłącznie żądzą zaspokojenia pragnienia krwi czy głodu mięsa ludzkiego. Wampiry z cyklu Meyer wyposażone w jedną z immanentnych cech wampira: odżywanie się krwią, są wewnętrznie rozdarte. Z jednej strony czują wyższość nad ludźmi, mającą źródło w nieprzeciętnych zdolnościach, z drugiej strony wspomniana cecha, określająca istotę ich osobowości, jest powodem do wstydu, zamykania się tylko w kręgu istot sobie podobnych. Rosalie Hale np. podkreśla, że nigdy nie poczuła smaku krwi ludzkiej, dzięki czemu jest wyjątkowym wampirem, wampirem stanowczym, pozbawionym słabości. Meyer wprowadza także do powieści, ujęty w sposób tradycyjny, wątek narodzin wampira, a raczej metamorfozy człowieka w wampira. Zgodnie z najstarszymi przekazami, zwłaszcza wierzeniami słowiańskimi, wampir to duch człowieka zmarłego gwałtownie lub w wyniku samobójstwa. Pisarka rezygnuje z takiego ujęcia aktu powstania wampira na rzecz popularnego w tekstach literackich, później filmowych, ukazania przemiany człowieka w wampira w wyniku ukąszenia tego ostatniego. Wszystkie wampiry ze *Zmierzchu* nabywają właściwych temu gatunkowi cech właśnie przez ukąszenie. Wyjątkiem jest Renesmee Carlie Cullen, córka Edwarda i Belli, która przychodzi na świat jak dziecko ludzi. Autorka powieści, stosując ów chwyt literacki, dokonuje dodatkowego „uczłowieczenia” Edwarda, ponieważ bohater nie tylko zakochuje się w człowieku, poślubia dziewczynę, lecz także, wbrew naturze wampirów, potrafi dać życie inaczej niż przez ukąszenie. Narodziny Renesmee wieńczą szczęśliwym zakończeniem wątek miłosny, będący jednym z głównych elementów fabuły *Zmierzchu*.

Ponowoczesny wampir, podlegając antropomorfizacji, odróżnia się od pierwotnego wizerunku wyglądem zewnętrznym. Nie jest to już odrażający potwór z długimi szponami i nieświeżym oddechem. Większość wizerunków wampirów we współczesnych, z przełomu XX i XXI wieku, tekstów kultury przypomina raczej romantycznego kochanka, którego uroda przyciąga wzrok płci przeciwnej. Meyer każe czytelnikowi skonstruowane przez siebie postaci wampirów postrzegać w kategoriach erotycznych, ale koja-

rzonych nie z obsesją¹⁰, lecz wizją miłości obecną na kartach romansów, harlequinów. Atrybuty wyglądu Edwarda wampirycznego, a więc biała skóra, ciemne włosy, harmonizują z wysportowaną sylwetką. Podobnie Meyer przedstawia inne wampiry, zwracając uwagę na doskonale rysy twarzy i idealny wygląd sylwetki. Wampir ponowoczesny gustuje także w modnych ubraniach, nienagannie dobiera poszczególne elementy stroju, pasujące zarówno do sylwetki, jak i do charakteru, nastroju.

Inną figurą często występującą w horrorze jest wilkołak¹¹. Podobnie jak wampir, należy do uniwersalnych wyobrażeń ludowych. Wizerunek człowieka, mogącego swobodnie przeobrażać się w wilka — zwierzę symbolizujące ciemność, noc, zniszczenie, krwiożerczość, okrucieństwo, nacechowany jest ujemnie¹². W powieściach Meyer deprecjacja wilkołaka jako jednej z postaci horrorystycznego panteonu potworów dokonuje się w sposobie prowadzenia głównego wątku miłosnego. Mimo że Bellę darzy uczuciem wilkołak Jacob Black, gotowy do wielu poświęceń dla ukochanej, ta wybiera ostatecznie wampira, i to jego żoną zostaje.

Bohaterowie *Monster High* stanowią przegląd bogatej galerii postaci w tekstach realizujących konwencję horroru. W cyklu Lisi Harrison występują m.in. córka wilkołaka (Clawdeen Wolf) i córka wampira (Draculaura). Obie mają charakterystyczne, typowe dla skonwencjonalizowanych przez kulturę masową wyobrażeń tych istot, atrybuty, jak: bujne owłosienie (w autocharakterystyce Clawdeen Wolf wspomina, że w jej przypadku „depilacja to praca na cały etat”); zęby z wystającymi kłami; kruczoczarne włosy (Draculaura). Ulubionymi zwierzętami są odpowiednio: kot i nietoperz; potrawami: krwisty befszyk oraz warzywa. Autorka łagodzi wizerunek Draculaury, czyniąc z niej wegetariankę, głośno manifestującą obrzydzenie do krwi. Inni bohaterowie cyklu to dzieci: potwora morskigo, może Kreona (Lagoona Blu), zombi (Ghoulia Yelps), mumii (Gleo de Nile), mitologicznej Meduzy (Deuce Gorgon), małżeństwa Hyde (Holt Hyde), oraz wnuczka Franksteina (Frankie Stein). Tworząc wizerunki tych postaci, pisarka wykorzystwała powszechne, najbardziej utrwalone w wyobraźni ludzkiej, cechy mitycznych potworów, co przełożyło się na kreacje typowe. Lagoona Blu nie może żyć bez wody; Ghoulia porusza się wolno i tak samo mówi; Gleo de Nile jest dumna, skoncentrowana tylko na sobie, jak przystało na potomkinię faraonów; Deuce Gorgon

¹⁰ O erotycznym wymiarze wampiryzmu pisze M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008.; EADEM: *Polacy i ich wampiry*. W: EADEM: *Wobec zła*. Głuchonów 1989, s. 40.

¹¹ W. KOPALIŃSKI: *Wilkołak*. W: IDEM: *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 1430; J. BAR: *Wilkołak w różnych postaciach*. „Literatura Ludowa” 1997, nr 1, s. 41–50; L.P. SŁUPECKI: *Wilkołactwo*. Warszawa 1987.

¹² A. HAS-TOKARZ: *Horror w literaturze...*, s. 266.

odziedziczył dar zmieniania wzrokiem w kamień istot żywych; Holt Hyde jest porywczy, a Frankie została powołana do życia podobnie jak jej dziadek. Trudno uznać kreacje tych bohaterów za oryginalne, autorka bowiem wzorcowo wpisała się w formułę uniwersalizmu, a odstępstwa od utworzonych wizerunków mitycznych postaci, np. wegetarianizm wampira, należy uznać za pseudoindywidualizację¹³. Warto też podkreślić, że zastosowane zabiegi pseudoindywidualizujące to efekt przemyślanej strategii, uwzględniającej docelowego odbiorcę wydawnictwa. Pozbawienie wampira krwiożerczych instynktów, zombi – skłonności do mordowania, a w przypadku potomka Meduzy osłabienie jego niezwykłych zdolności (zamiana w kamień nie jest trwała) antropomorfizują te istoty. Bohaterowie *Monster High* okazują się więc, mimo oryginalnego wyglądu zewnętrznego i pewnych przypadłości, podobni do współczesnych nastolatków. Tak jak oni, przeżywają zawody miłosne, przywiązują szczególną wagę do posiadania modnych strojów, gadżetów, słuchania aktualnych przebojów muzycznych, borykają się z problemami w szkole i są uczestnikami niecodziennych wydarzeń.

Pełne napięcie przygody bohaterów powieści, co także stanowi jeden z wyznaczników formuły horroru, tworzą fabułę obfitującą w liczne zwroty akcji. O ile sceny przygód w powieściach adresowanych do młodzieży starszej przypominają te z powieści sensacyjnych, o tyle wydarzenia w *Monster High* to szkolne perypetie wzbudzające raczej śmiech niż strach. Humor autorka cyklu uczyniła dominantą swoich książek, modyfikując w ten sposób formułę horroru. W historii horroru podobne zabiegi już stosowano zarówno w tekstach literackich, jak i filmach. Wystarczy przywołać kultowe już filmy, np. *Pogromcy wampirów* Romana Polańskiego, *Pogromcy duchów* Ivana Reitmana czy *Gremliny rozrabiają* Joe Dantego. Z przeniesieniem dominanty kompozycyjnej na inne elementy, w horrorze marginalizowane, wiąże się typowe dla kultury popularnej zjawisko hybrydyzacji. Tendencja do synkretyzmu zauważalna jest zwłaszcza w literaturze postmodernistycznej, w której wyznaczniki horroru łączą się z cechami *science fiction*, *fantasy*, *thrillera*, powieści psychologiczno-obyczajowej. Ilustracją zabiegów synkretycznych są np. niektóre powieści Stephena Kinga – *Gra Geralda*, *Langolierzy*, *Łowcy snów*, *Misery*¹⁴. Autorzy wymienionych w niniejszym tekście powieści, adresując je do dzieci lub młodzieży, świadomie mieszały wątki, fabuły, postaci właściwe horrorowi i gatunkom od dawna obecnym w literaturze dziecięco-młodzieżowej. Sposób prowadzenia fabuły w *Zmierzchu*, *Pamiętnikach wampirów* odpowiada założeniom gatunkowym powieści przygodowo-podróżniczej, która

¹³ Pojęcie to przejęłam za badaczami frankfurckiej szkoły badań społecznych. T. ADORNO: *Filozofia nowej muzyki*. Przeł. S. JAROGIŃSKI. Warszawa 1974.

¹⁴ A. HAS-TOKARZ: *Horror w literaturze...*, s. 121–123.

współcześnie w czystej postaci praktycznie nie istnieje. Zastąpił ją w dobie nowoczesnych technologii właśnie horror i kryminał¹⁵.

Do wątków typowych dla literatury kierowanej do czytelnika młodzieżowego należą też: wątek szkoły, często eksponujący problemy adaptacji wśród rówieśników, konflikty z nauczycielami; wątek miłosny, czyli obraz uczucia łączącego głównych bohaterów, którzy muszą pokonać liczne przeszkody na drodze do pełnego szczęścia¹⁶. W szkole poznają się Izabella i Edward (*Zmierzch*), Elana i Stefano (*Pamiętniki wampirów*), a tytułowy Dom Nocy to akademia, w której Zoey, oprócz zdobywania niezbędnej wiedzy potrzebnej do przemiany w wampirycę, poznaje sympatię — m.in. wampira Erika. Tłem przygód bohaterów mieszkających w Salem również jest szkoła. Tym razem jest to szkoła potworów, do której uczęszczają też „normalsi”. Wątek miłosny, szczególnie eksponowany w cyklach: *Zmierzch*, *Pamiętniki wampirów*, *Dom Nocy*, służy wprowadzeniu tematów, które jeszcze dwadzieścia lat temu w prozie młodzieżowej były rzadkością. Kontakt młodego człowieka za pośrednictwem mediów ze śmiercią, z kalectwem, chorobą, seksem, z okrucieństwem, znajduje odzwierciedlenie w tekstach, które dzięki obecności tych tematów zbliżają się do literatury adresowanej do czytelnika dorosłego. Z kolei horror z powodu immanentnych cech gatunkowych dostarcza gotowej matrycy komunikacyjnej, umożliwiającej nawiązanie dialogu z tak przygotowanym („doświadczonym życiowo”) odbiorcą. W tym też chyba należy upatrywać przynajmniej niektórych powodów tak dużej popularności powieści-horrorów. Młody człowiek, na co dzień obcujący z obrazami znamionującymi przemoc, okrucieństwo, niejako oczekuje ich w różnych tekstach kultury, traktując tak przedstawioną rzeczywistość jako sobie bliską, a tym samym zrozumiałą.

Omawiana formuła artystyczna — horror, obecna w filmie nie rzadziej niż w literaturze, spowodowała zatarcie różnic między prezentowanymi tekstami literackimi a filmami powstałymi na ich podstawie, do czego zresztą w dużym stopniu przyczyniły się same wydawnictwa.

Z chwilą emisji w polskojęzycznych stacjach telewizyjnych serialu *Pamiętniki wampirów* oraz kinowej ekranizacji cyklu *Zmierzch*¹⁷ oficyny

¹⁵ K. KOZIOŁEK: *Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści pod różniczką do kryminatu i horroru*. W: *Literatura dla dzieci...*, s. 192–194.

¹⁶ Wątki poruszane we współczesnej prozie dla młodzieży omawiają w swych tekstach następujące autorki: M. GWADERA: „Z mroku ku jasności”. *Cierpienie i śmierć we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*. W: *Literatura dla dzieci...*, s. 113–135; J. SZCZEŚNIAK: *Dom, rodzina i przemiany obyczajowe w prozie dla młodzieży*. W: *Literatura dla dzieci...*, s. 99–112; M. WÓJCIK-DUDEK: *Czytająca dziewczyna. O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt*. W: *Literatura dla dzieci...*, s. 158–179.

¹⁷ Serial telewizyjny powstał na podstawie cyklu L.J. Smith emitowany jest od 10 września 2009 roku przez amerykańską stację The CW Television Network, w Polsce —

wypuścili na rynek nowe edycje książek, zmieniając okładki i umieszczając na nich fotografie aktorów odgrywających główne role. Jednoczesne współlistnienie dwojakiego rodzaju tekstów, operujących odmiennymi środkami wyrazu, spowodowało u przynajmniej części odbiorców wymieszanie owych porządków semiotycznych. Wpisy młodych osób na forach czy stronach internetowych świadczą o braku rozróżnienia odbioru powieści i filmu, o utożsamianiu bohaterów filmowych z literackimi, o nakładaniu kadrów na tekst literacki. Nie ma także dla odbiorcy większego znaczenia, z którym z owych przekazów zetknie się jako z pierwszym.

Nie oznacza to oczywiście, że młodzi ludzie podchodzą zupełnie bezkrytycznie do odbioru filmu oraz cyklów książkowych. Większość jednakże uwag we wpisach dotyczących lektury danego tomu lub refleksji po obejrzeniu filmu zamyka się w stwierdzeniach:

*Książka jest lepsza niż film. Gdyby nie film, nie sięgnęłabym po książkę. Film jest głupi, przesłodzony, wolę książkę. Serial jest ciekawy. Tak, ten serial jest świetny. Świetna muzyka. Świetni aktorzy. Świetna akcja. Jestem naprawdę pod wrażeniem*¹⁸.

Oceny te nie wychodzą poza ogólnikowe, powierzchowne i nasycone silnymi emocjami stwierdzenia.

Horror, jeżeli przywołać definicję tego terminu podaną na początku rozważań, ma wzbudzać silne emocje. Uwzględniając z kolei modyfikacje formuły horroru w tekstach adresowanych do młodego odbiorcy, polegające na realizacji założeń synkretyzmu gatunkowego, wywołane emocje nie muszą należeć do kategorii tych ze znakiem *in minus*. Grozę, strach ukryto niejednokrotnie pod płaszczem humoru i zabawy.

Przemysł filmowy, któremu sekunduje wydawniczy, wygenerował ogromną liczbę różnych gadżetów podnoszących czy utrzymujących zainteresowanie konkretnymi przekazami. To oczywiście, że sama idea cyklu w wydawnictwach drukiem, seriali w filmie stanowi najprostszy sposób na podtrzymanie koniunktury. Piotr Kowalski, pisząc o relacjach między obrazem człowieka i świata w kulturze masowej a działaniami popularyzującymi wytwory owej kultury, podkreślał iluzoryczność wyboru przy lekturze serii. Badacz uważa, że sama koncepcja serii eliminuje strategię selekcyjną, a narzuca odbiorcy rolę konsumenta (kolekcyjnera), który

od 2 listopada 2009 roku na kanale nFilm HD. Premiera ekranizacji *Zmierzchu* odbyła się w 17 listopada 2008 roku, w Polsce – w styczniu 2009.

¹⁸ Wyjątki z opinii internautów zaczerpnięto z wpisów na stronie cyklu *Zmierzch*, do której prawa autorskie ma Grupa Wydawnicza Publicat SA. W ramach tego konsorcjum działa Wydawnictwo Dolnośląskie. http://www.stepheniemeyer.com.pl/?page_id=30. (Data dostępu: 12 listopada 2011).

biernie poddaje się zabiegom marketingowym¹⁹. Katalog sposobów pozwalających na wychowanie klienta i zatrzymanie go jak najdłużej przy danym produkcie powiększają możliwości Internetu. Wydawnictwa omawianych cykli poświęciły im osobne strony internetowe utrzymane również w formule horroru, na których nie tylko umieszczane są najnowsze informacje na temat bohaterów, wydarzeń inspirowanych kolejnymi częściami, np. ich ekranizacje, lecz także komunikaty zachęcające do podzielenia się przez odwiedzających stroną własnymi refleksjami na temat książki czy filmu. Oficyny tworzą w ten sposób imitację wspólnoty, ponieważ strona, podobnie jak i inne przedsięwzięcia marketingowe, ma przede wszystkim osiągnąć cele handlowe, ma przynieść zysk. Niewygodne zatem dla wydawnictwa wpisy są eliminowane, a zamieszczane te z subtelną krytyką. Służą tworzeniu iluzji obiektywizmu i kształtowaniu poczucia odbiorców, że — aby jeszcze raz przywołać P. Kowalskiego — należą do „selekcjonerów”, a nie do „kolekcjonerów”.

Niektóre ze stron internetowych powstają na zlecenie firm przodujących w patronowaniu książkom, które już na etapie powstawania wpisują się w homogenizacyjne strategie kulturowe. *Monster High* to książka, a raczej już produkt, będący wzorcowym przykładem takich działań. Książka powstała na fali popularności lalek firmy Mattel. Lalki linii Fashion Dools autorstwa Garetta Sandera i Kellee Rily zaprojektowano już w 2007 roku, a ich życzliwe przyjęcie uruchomiło „produkcję” kolejnych tekstów, w tym cyklu powieści *Monster High*. Elementem przemyślanej strategii marketingowej, towarzyszącej wszystkim produktom z etykietką *Monster High*, jest także wybór samej autorki. Lisi Harrison pracowała w stacji telewizyjnej MTV, stacji o określonej, specyficznej poetyce, eksponującej muzykę oraz modę, ujętej w szybko następujące po sobie obrazy, wywołujące silne emocje odbiorcy. Powieść Harrison (ukazały się dwie części) stanowi *collage* rozmaitych wątków, postaci, motywów typowych dla horroru, ale też innych gatunków, choćby powieści dla dziewcząt. Przemyślany projekt opracowania typograficznego ma nie tyle nawiązywać do tematyki, ile zwracać uwagę potencjalnego nabywcy. Przyciąga wzrok czarna okładka imitująca w pierwszym tomie pikowaną skórę, w drugim — skórę węża. Dodatkowo okładka ozdobiona jest wizerunkiem różowej czaszki z kokardką (tom pierwszy) lub niebieskiej z opaską w kształcie kobry (tom drugi). Motyw trupiej czaszki pojawia się także na tapecie strony internetowej poświęconej cyklowi, a przygotowanej przez firmę Mattel. Strona dopracowana w każdym szczególe, staranna, działając na odbiorcę synestezycznie, proponuje mu zapoznanie się z bohaterami cyklu (notki te

¹⁹ P. KOWALSKI: *(Nie)bezpieczne światy masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej*. Opole 1996, s. 136.

przypominają współczesne GV), obejrzenie filmów animowanych, zagranie w gry oraz wysłuchanie piosenki promującej książki²⁰. Firma dba, aby strona internetowa opatrzona logiem Mattel była od razu rozpoznawalna na całym świecie. Można zauważyć drobne różnice dostosowujące ją do realiów konkretnego regionu czy kraju. W przypadku polskiej wersji tymi elementami pseudoindywidualizującymi, które mają umocnić odbiorcę w przekonaniu, że „produkt” powstaje specjalnie dla niego, jest oczywiście język i np. piosenka z teledyskiem promująca całą gamę tekstów *Monster High* w wykonaniu młodej polskiej piosenkarki Ewy Farny.

W ten sposób tekst literacki jest już w momencie dostarczenia go do rąk czytelników wkomponowany w wiele innych tekstów (film, gra interaktywna), które razem tworzą swoistą hybrydę cechującą się heterogenicznością i jednocześnie uniwersalizmem.

Horrorom plasującym się na pierwszym miejscu list sprzedaży, a adresowanym do młodego odbiorcy, towarzyszą także liczne inne, oprócz filmów, gier, stron internetowych, teksty, gadżety wpisujące się w ramy produktu totalnego²¹. Na podstawie cyklu *Zmierzch* powstał komiks Kim Young pt. *Zmierzch. Powieść ilustrowana*. Symptomatyczny jest tytuł, zaprzeczający formie tego wydawnictwa, sygnalizujący, po pierwsze, nierozzerwalny związek z cyklem Meyer, po drugie, dowartościowujący nie tyle sam komiks, ile jego pierwowzór — powieść *Zmierzch*. Wydawnictwo oferuje też w sprzedaży zestaw czterech pamiętników w twardej oprawie, zamkniętych w metalowym pudełku. Okładki każdego z tomów pamiętnika nawiązują do okładek cyklu, zawierają także cytaty z poszczególnych części oraz wyjątki z tekstów, którymi inspirowała się autorka. Wydano też ilustrowany przewodnik po ekranizacji cyklu. Czytelnicy, fani *Monster High* również mogą nabyć notes, którego okładka mieni się srebrem, a litery tworzące nazwę serii oraz jej rozpoznawalny znak (trupia czaszka) są różowe. W sprzedaży są także różne gadżety — długopisy, koszulki, kubki, piórniki, torby, zeszyty — z wizerunkami aktorów odgrywających główne role w ekranizacjach wymienionych horrorów.

Coraz większa popularność formuł właściwych przekazom tworzonym z myślą o adresacie bezprzymiotnikowym każe się zastanowić przede wszystkim nad strategią włączenia tego typu komunikatów w lekturę młodych ludzi. Dyskusje potępiające te teksty, przypisujące im etykiety w stylu „zakazane”, „zabronione” — w dobie powszechnego i łatwego dostępu do informacji, w dużej części zresztą skomercjalizowanej, wydają się bezowocne. Nie uda się wyeliminować horroru z listy lektur. Należałoby natomiast podjąć działania w zakresie edukacji czytelniczej i medialnej.

²⁰ <http://pl.monsterhigh.com/>. (Data dostępu: 12 listopada 2011).

²¹ Pojęcie przejęłam za: M. ZAJĄC: *Promocja książki dziecięcej*. Warszawa 2000, s. 163–166.

Wniosek ten wydaje się uzasadniony, ponieważ opinie młodych internautów, ich recenzje książek, filmów operujących formułą horroru potwierdzają brak umiejętności dokonywania rzetelnej oceny tekstów, nieznamość narzędzi służących tworzeniu konkretnych komunikatów, co ostatecznie przekłada się na nieumiejętność odróżniania wypowiedzi oryginalnych od tych, które tylko naśladują pierwowzór. Dzięki zabiegom edukacyjnym młodzi ludzie mieliby świadomość przynależności do grupy czytelników, widzów profesjonalnych, jak pisał Umberto Eco w studium *Superman w literaturze masowej*²², którzy czerpią z lektury przyjemność, ale wiedzą dokładnie, co jest źródłem owej przyjemności.

²² U. ECO: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między ideologią a retoryką*. Przeł. J. UGNIIEWSKA. Kraków 2008.

Katarzyna Tałuc

Horror in the texts for young readers
(a research review)

Summary

The author gives some thoughts on the popularity of horror genres. The source of this fascination according to the author, is a desire for the uncanny, but also the readers' ludic style of reception. The researcher shows how the mass culture uses readers' fascination, and how on such a basis the popculture „empire of signs” (including movies, toys and gadgets) is built. Certain kind of intertextuality of popular culture, which adopts various registers of art, was also mentioned in the article. Therefore, conscious participation of youth in the pop culture might be, according to the author, the lesson of reading the world.

Катажина Талуць

Литература ужасов для молодого читателя
(опыт исследования)

Резюме

Автор статьи задумывается над феноменом популярности литературы ужасов. Источники восхищения ею молодого пользователя культуры, согласно исследовательнице, следовало бы искать не только в стремлении к необычности, но также в игровом стиле восприятия. В работе представлено то, каким образом популярная культура использует читательскую восторженность и создает на ее основе поп-культурную „империю знаков” в форме фильмов, игрушек и гаджетов. Автор упоминает также о своего рода интертекстуальности популярной культуры, которая черпает вдохновение из разных областей искусства. Именно поэтому сознательное участие молодого человека в поп-культуре может быть уроком прочтения мира.