

„Kwartalnik Filmowy” nr 121 (2023)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1435>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Natasza Korczarowska
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Kidults, skonsumowana nostalgia i amerykańskie filmy dla młodzieży z lat 80. (oraz ich współczesne symulakra)

Słowa kluczowe:
kidults;
skonsumowana
nostalgia;
filmy dla młodzieży

Abstrakt

W artykule omówiono wybrane filmy młodzieżowe (zrealizowane w Reaganowskiej erze politycznego i kulturowego neokonserwatyzmu) jako fenomen socjologiczny problematyzujący kwestię implikowanego odbiorcy. Główną tezą artykułu jest, że filmy dla nastolatków oparte na „formule Spielberga-Lucasa-Kinga” były, i w pewnym stopniu nadal są, adresowane nie do nastolatków, ale do *kidults* (amalgamatu dziecka dorosłego) – narcystycznych wiecznych nastolatków. Autorka wykorzystuje elementy teorii współczesnego konsumpcjonizmu Benjamina Barbera, opartej na idei „etosu infantylnizmu” – etosu wymuszonej dziecięcości, który nakazuje traktowanie dzieci i *kidults* jako konsumentów. Filmy są analizowane w odniesieniu do koncepcji multisensorycznej nostalgii skonsumowanej Gary’ego Crossa (oznaczającej pożądanie przedmiotów pochodzących z okresu dla konsumentów formatywnego) jako psychologicznej odpowiedzi na doświadczanie życia w stresogennych realiach kapitalizmu.

*Kiedy dorastasz, twoje serce umiera.
cytat z filmu Klub winowajców¹*

Mam 40 lat, a ta piosenka przenosi mnie bezpośrednio do czasów, w których byłam dzieckiem.

„Goonies” jest bez wątpienia najlepszym filmem dla dzieci, jaki kiedykolwiek powstał!

Oddałabym fortunę, żeby znowu zobaczyć go w kinie. Lata 80. to był wyjątkowy czas dla dzieci.

Dzisiejsze dzieciaki nigdy nie zrozumieją, jakie mieliśmy szczęście, dorastając w tamtych czasach.

komentarz pod teledyskiem z filmu *Goonies* na platformie YouTube²

W maju 2022 r. na pierwszym miejscu listy przebojów aplikacji iTunes znalazła się piosenka *Running Up That Hill* Kate Bush. Zainteresowanie wzbudził fakt, że przebój pochodzi z płyty wydanej w 1985 r. Nieoczekiwany renesans jego popularności wiązano z premierą czwartego sezonu serialu *Stranger Things*, w którym piosenka uratowała życie jednej z bohaterek. Ten interesujący w perspektywie socjologiczno-kulturowej przypadek skłania do zadania pytania: czyje głosy zdecydowały o wysokiej pozycji utworu w rankingu w 2022 r.? Nastolatków, do których – z uwagi na atrakcyjność formuły *coming of age* i/lub symulowaną nostalgię³ – jest adresowana produkcja *Stranger Things*? Dorosłych, dla których należący do kategorii „Totally Awesome 80s”⁴ serial stanowi wehikuł nostalgicznej podróży do przeszłości (wyróżnikiem dzisiejszego rozumienia nostalgii jest przejście od kategorii miejsca do kategorii czasu⁵ – wytęsknionym „domem” byłyby poddane współczesnej korekcie lata 80.⁶)? A może innej, sytuującej się ponad demograficznymi podziałami kategorii odbiorców⁷, która zdaniem teoretyków pojawiła się w okresie zdominowanym przez *teen movies*⁸? Dekada lat 80. to przecież okres, w którym w Hollywood odnotowano znaczący wzrost liczby produkcji (teoretycznie) skierowanych do nastolatków⁹. Ekspansję filmów dla młodzieży (w różnych wariantach hybrydycznych) badacze wiążą z odmłodzeniem widowni filmowej¹⁰ i powszechną w tamtym okresie relokacją kin do centrów handlowych, które były odwiedzane głównie przez tę grupę wiekową (tzw. pierwsza generacja widzów multipleksów¹¹).

W wywiadzie udzielonym „The Hollywood Reporter” pomysłodawcy *Stranger Things* podkreślali, że na jego filmowe DNA złożyły się elementy pochodzące z twórczości postaci kluczowych dla amerykańskiej kultury popularnej lat 80.: Stephena Kinga (rozmówcy uznali *To* za książkę formatywną i doskonale scenariusz na *teen horror*) i Stevena Spielberga¹². Oczywiście to nie bracia Duffer pierwsi dostrzegli kulturowo-marketingowy potencjał przedostatniej dekady XX w. W młodzieżowym (meta)horrorze Roberta Rodrigueza *Oni* (*The Faculty*, 1998) pada nawet znamienna kwestia: *Skąd biorą się te wszystkie filmy? Czy możemy mieć pewność, że Spielberga, Lucasa, Sonnenfelda, Emmericha nie odwiedzili kosmici?* Reżyser *E.T. (E.T. the Extra-Terrestrial)*, reż. Steven Spielberg, 1982) w 2011 r.

wyprodukował film *Super 8*, który ze względu na nagromadzenie intertekstualnych odniesień można uznać za zapowiedź formuły charakterystycznej dla *Stranger Things*.

W artykule odnoszę się do twórców, bez których nie byłoby flagowego produktu Netfliksa¹³, a tym samym do dekady, w której pytanie o to, kto jest odbiorcą filmów dla młodzieży i jakie są cechy tej formuły, przestało być pytaniem retorycznym¹⁴.

***Kidult* jako konsument kultury**

We wstępie do książki pod znamienym tytułem *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli* Benjamin Barber stwierdził: *W dzisiejszej godnej pożalowania epoce triumfującego kapitalizmu, gdy stacamy się w konsumpcyjny narcyzm, zanosi się na to, że miejsce szekspirowskich siedmiu aktów ludzkiego żywota zajmie dzieciństwo trwające przez całe życie. Dziennikarze z popularnych magazynów różnymi słowami określają nowy rodzaj wiecznego podrostka: po angielsku – „kidults”¹⁵ (...). Tworząc te neologizmy, starają się uchwycić skutek oddziaływania nowego, potężnego etosu kulturowego, bardziej odczuwanego niż rozpoznanego. Jest to etos wymuszonej dziecięcości: infantylizacja ściśle związana z wymogami konsumenckiego kapitalizmu w warunkach globalnej gospodarki rynkowej¹⁶. Barber określił infantyлизację jako „patologię wolności” i wskazał niejednoznaczny charakter tego pojęcia: „Infantyлизacja” to termin wymykający się zrozumieniu, trudny i konfrontacyjny zarazem, wyrazista metafora, która z jednej strony wskazuje na zbanalizowanie towarów i ogłupianie klientów w postmodernistycznej gospodarce globalnej, wytwarzającej, jak się wydaje, więcej dóbr, niż ludzie potrzebują, z drugiej zaś – na fakt, że na rynku, gdzie klientów nigdy nie jest dość, celem zabiegów marketingowych stają się dzieci¹⁷.*

Kategoria *kidult* nie dotyczy wyłącznie praktyk konsumenckich. Socjologowie określają *kidult* jako fenomen społeczno-kulturowy, a takie rozumienie oznacza odejście od kryterium demograficznego, tj. biologicznego rozumienia młodości, i postrzeganie tejsze jako określonego stylu życia wybieranego przez różne grupy wiekowe. W tym ujęciu *kidult* jest skutkiem procesu, który w krajach uprzemysłowionych rozpoczął się w latach 50. XX w. wraz z dynamicznym rozwojem kultury młodzieżowej. Towarzyszył mu rozkwit pewnych segmentów biznesu, w przypadku których grupą docelową była młodzież. W okresie prosperity lat 50. w Stanach Zjednoczonych ujawniło się pokolenie nastolatków o wyraźnie zdefiniowanej tożsamości konsumenckiej. Była to pierwsza generacja młodzieży dysponująca siłą nabywczą¹⁸. Jej kumulowanie się aż do lat 80. znalazło w czasach prezydentury Ronalda Reagana wyraz w pożądaniu obiektów (w tym reprezentacji audiowizualnych) służących wywoływaniu nostalgii. To właśnie stąd wzięła się popularność realizowanych wtedy *teen movies*, których akcja była osadzona w mitycznych latach 50.¹⁹ Poczawszy od drugiej połowy lat 70. kurorty wakacyjne, parki tematyczne, gry, muzyka i kino stanowiły fenomeny, które za odpowiednią opłatą oferowały dorosłym konsumentom doświadczenia i wspomnienia z młodości²⁰. Obecnie grupą docelową na globalnym rynku są przede wszystkim dzieci dorośli. *Kidult* pracuje, zarabia i kupuje, dlatego stał się wdzięcznym i pożądanym klientem²¹. Nie powinno zatem dziwić, że – jak zauwa-

żył Christopher Noxon – najpopularniejszą destynacją dorosłych, bezdzietnych Amerykanów jest Disney World, a poważni przedsiębiorcy pozują na okładkach „Business Weekly” z pistoletami na wodę Super Soaker i limitowanymi edycjami zabawek Sea-Monkey²². *To samo pokolenie, które wypromowało w latach sześćdziesiątych XX wieku kult młodości, a później odniosło sukces w dorosłym życiu, teraz po przekroczeniu czterdziestego czy nawet pięćdziesiątego roku życia ponownie „odkryło młodość”²³. Należy zatem podkreślić, że fenomen kidult nie zna granic wiekowych, nie odnosi się zatem jedynie do „dorosłej młodzieży” wchodzącej w życie, ale obejmuje także wielu dorosłych w różnych fazach rozwoju²⁴.*

Dziecko dorosły kupuje nie tylko produkowane dziś przedmioty przypominające zabawki. Zamożny konsument przeszukuje aukcje internetowe w poszukiwaniu autentycznych obiektów z przeszłości (komputerów Atari czy pierwszych edycji planszówki *Dungeons and Dragons*²⁵). Ten rodzaj konsumeryzmu Gary Cross określił mianem „skonsumowanej nostalgii” (*consumed nostalgia*). Autor definiuje ją jako pożądanie przedmiotów pochodzących z przeszłości (samochodów, ubrań, płyt z muzyką, filmów i programów telewizyjnych), które są bezpośrednio związane z doświadczeniem dorastania w stresogennych realiach kapitalizmu. *Ludzie wiążą swoją tożsamość i poczucie sensu ze specyficznymi przedmiotami, a kiedy te przedmioty znikają, czują, że owa tożsamość jest zagrożona. Nostalgiczny impuls wyrasta z pragnienia ich odzyskania. A co najważniejsze – pragnienie to ma źródło w latach formacyjnych dla konsumenta: w dzieciństwie i młodości²⁶.*

Koncepcja Crossa sytuuje się w paradygmacie refleksji Fredrica Jamesona nad postmodernizmem jako formą kulturową uwarunkowaną praktykami późnego kapitalizmu (jest to szczególnie widoczne w odniesieniu do formuły tzw. filmu nostalgicznego, którego *aparatus formalny nauczył nas konsumować przeszłość pod postacią błyszczących, odrealnionych obrazów*²⁷). W przeciwieństwie do wielu krytyków kapitalistycznych praktyk rynkowych (to w nich jest osadzona kultura kidult) Cross podkreśla ambiwalentny charakter opisywanego zjawiska. Nowa formuła nostalgii okazuje się wyzwalająca i radosna: *skonsumowana nostalgia jest częścią kultury konsumpcyjnej, fenomenu, który czyni rzeczy łatwymi i przyjemnymi, choć za społeczną i kulturową cenę²⁸.*

Znacznie bardziej krytyczny wobec praktyk kapitalizmu, którego wizytówką są produkty oferowane osobom reprezentującym kategorię kidult, jest Barber. Jego zdaniem infantylicyzacja to podstawowa praktyka globalnego rynku, ale jej celem nie są wyłącznie dzieci. *Celem infantylicyzacji jest zaszczepienie dorosłym cech dziecięcych i zachowanie tychże cech w dzieciach starających się dorosnąć, gdy dzieciom zostaje „nadana władza” konsumowania. Kryteriami dziecięcości są oczywiście normy zawarte w istocie samego dzieciństwa, będącego nie tyle faktem biologicznym, ile wytworem ludzkiej wyobraźni, „wynalezionym” dla celów społecznych, ekonomicznych i politycznych²⁹. Globalny rynek nastawiony na wynajdywanie dzieci dorosłych kieruje się kryterium maksymalizacji zysków: rynek nie infantylicyzuje nas bowiem dlatego, że powoduje nim miłość do dzieciństwa i jego domniemanych cnót, ale z czysto instrumentalnej potrzeby sprzedawania niepotrzebnych towarów ludziom, u których dojrzałe oceny i gusta stanowią przeszkodę dla tego rodzaju konsumpcji³⁰.*

W ujęciu Barbera pojęcie kidult funkcjonuje jako synonim tego, co infantywne i regresywne, hedonistyczne i narcystyczne³¹. To znaczące przesunięcie se-

mantyczne dokonało się – co wydaje się szczególnie istotne w kontekście kina popularnego epoki Reagana – w latach 80.³², choć omawiany termin pojawiał się sporadycznie już w latach 50., głównie w odniesieniu do produkcji telewizyjnych w rodzaju *Lassie* (1954-1974)³³ czy *Kocham Lucy* (*I Love Lucy*, 1951-1957), wtedy jednak nie miał wydźwięku pejoratywnego ani konotacji ideologicznych.

Na tę zmianę znaczenia mogła mieć wpływ społeczno-polityczna teoria Christophera Lascha. W głośnej książce *Kultura narcyzmu* z 1979 r. badacz zdiagnozował manifestujący się w amerykańskiej kulturze „nowy narcyzm” będący strachem przed dojrzałością i starością, a wywodzący się nie tyle z kultu młodości, ile czczenia „ja”. Ten strach *jest blisko związany z pojawieniem się osobowości narcystycznej jako dominującego typu struktury osobowości we współczesnym społeczeństwie*³⁴. Lasch nie posługiwał się wprawdzie określeniem *kidult*, ale cechy przypisywane „nowemu narcyzowi” odpowiadają charakterystyce dziecka dorosłego. W społeczeństwie, które wyznaje wiarę w korporacyjny kapitalizm i uczyniło z nostalgii towar rynkowej wymiany kulturowej, narcyz – jak dziecko – *domaga się natychmiastowego spełnienia i żyje w stanie wiecznie niezaspokojonych pragnień*³⁵. Na potrzeby narcystycznego konsumenta odpowiada kultura popularna, którą cechuje eskapizm, autotematyzm i sprowadzanie wszystkiego do gry cytatów³⁶.

Zdaniem Noela Browna słowo *kidult* powinno być traktowane jako pojęcie opisowe, którym teoretycy kultury posługivaliby się dla określenia funkcjonującego we współczesnej cywilizacji Zachodu *konceptualnego amalgamatu dziecka dorosłego*, czyli dorosłego obdarzonego dziecięcymi gustami i oddającego się dziecięcym zajęciom³⁷. Dla badaczy nastawionych sceptycznie do praktyk infantyliacji *kidult* to jednak świadectwo niebezpiecznej erozji granic społeczno-behawioralnych, oddzielających dzieciństwo od dorosłości. Skutkiem tego procesu jest unikanie odpowiedzialności i brak dojrzałości emocjonalnej. Idealnym odbiorcą produktów kultury *kidult* jest dziecko zamknięte w ciele dorosłego – taka fantazmatyczna wizja urzeczywistnia się w filmie dla młodzieży *Duży* (*Big*, reż. Penny Marshall, 1986)³⁸.

Przykładem krytycznego wobec fenomenu *kidult* dyskursu kulturowego jest recenzja filmu *Szklana pułapka* (*Die Hard*, reż. John McTiernan, 1988) opublikowana na łamach „The New York Times”. W tekście „*Die Hard*”: *Calls to the Kidult* Vincent Canby stwierdzał: „*Szklana pułapka*” *nie jest filmem dla dzieci, nie jest również filmem dla dorosłych. Przeciwnie, to film przeznaczony dla nowego, bezwolnego Amerykanina ery elektronicznej, dla „kidults”, którzy mogą mieć lat 8, 18, 38 lub 80. (...) Ich możliwości i zainteresowania zafiksowały się na wczesnym etapie rozwoju. Nie ma już potrzeby poszukiwania wspólnej płaszczyzny interesów dzieci i dorosłych. Te interesy są takie same*³⁹. Autor recenzji odnosi się do pewnego paradygmatu badawczego, dlatego w tekście pojawiają się liczne odniesienia do teorii komunikacji Neila Postmana (spopularyzowanej w książce *The Disappearance of Childhood*⁴⁰) i próby zdefiniowania współczesnej kondycji człowieka Zachodu określonej mianem *kidulthood*⁴¹.



E.T., reż. Steven Spielberg (1982)

***Once upon a time on... Amity Island.* Syndrom Lucasa-Spielberga**

Modelowym przykładem realizowania strategii infantyilizacji na obszarze kultury popularnej jest twórczość Stevena Spielberga⁴². Badacze, poszukując archetypicznej figury dziecka dorosłego, przywołują postać Roya z *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*, reż. Steven Spielberg, 1977). Film uznano za przykład charakterystycznej dla twórczości tego reżysera apologii mentalności *kidult*⁴³ (w finale bohater ulega narcystycznym pragnieniom i porzuca rodzinę, za co otrzymuje nagrodę w postaci międzygalaktycznej podróży). W przypadku Spielberga, którego Brown określa mianem architekta kultury *kidult*, dzieci dorosli pojawiają się na ekranie (jako bohaterowie filmowych opowieści), ale także – za pomocą strategii tekstualnych zaprojektowanych w celu reaktywowania koncepcji „wewnętrznego dziecka” – są implicytnie konstruowani na widowni⁴⁴. Według wielu badaczy model kina zaproponowany przez Spielberga i Lucasa („*kidult*”-*inflected blockbuster aesthetic*⁴⁵) jest świadectwem odwrotu od wyrafinowanych praktyk kina europejskiego i dokonań Nowego Hollywood z lat 70.⁴⁶ Ich finezyjne pod względem technicznym i łatwe w odbiorze produkcje, wzorowane na kulturze popularnej z lat 30. i 40., kuszą pewną obietnicą, tj. oferują możliwość ponownego doświadczenia przyjemności płynącej ze sposobu, w jaki oglądaliśmy filmy w dzieciństwie⁴⁷. Wspomniani reżyserzy pragną, by *boomersi wrócili do piaskownicy* – infantyilizują publiczność, obezwładniając ją za pomocą głośnej ścieżki dźwiękowej i spektakularnych efektów specjalnych⁴⁸. Na wisceralny charakter doświadczenia odbiorczego zwrócił uwagę James Monaco, porównując uczestnictwo w seansie *Szczęk* (*The Jaws*, reż. Steven Spielberg, 1975) do przejażdżki rollercoasterem⁴⁹ (ulubionej zabawy dzieci dorosłych w parkach rozrywki).

Dla zdiagnozowania destrukcyjnego wpływu na mentalność Amerykanów filmów takich jak *Gwiezdne wojny: Część IV – Nowa nadzieja* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*, reż. George Lucas, 1977) i *Szczęki* Robin Wood posłużył się pojęciem o psychoanalitycznym rodowodzie (nawiązując przy tym do teorii regresu Freuda) – syndrom Lucasa-Spielberga. Badacz datuje początek tego zjawiska na lata 80., wiążąc je bezpośrednio ze zmianami, jakie dokonały się w kinie dla dzieci i młodzieży. Stanowi ono fenomen zarazem interesujący i niepokojący. Reprezentujące go filmy były realizowane i reklamowane głównie z myślą o widzach dorosłych. Są to utwory, które *konstruuja dorosłego widza jako dziecko lub, by wyrazić się bardziej precyzyjnie, jako dziedzinniałego dorosłego – dorosłego, który chciałby być dzieckiem*⁵⁰. W przypadku kina tego rodzaju mamy do czynienia z produktami konsumpcyjnymi o wysokim stopniu autoreferencyjności – twórcy filmów ujawniają ich ludyczny lub baśniowy⁵¹ charakter (podobny stopień autoreferencyjności cechował w latach 80. *teen movies*, co sprawia, że niektórzy badacze omawiają je w kontekście teorii Jamesona⁵²). Posługując się chwytem: *To w końcu „tylko rozrywka”*⁵³, można było oddalić zarzuty wysuwane przez krytyków, którzy dostrzegali w tych produkcjach realne zagrożenie społeczne. Argumentację tę, która w gruncie rzeczy przyczyniła się do negatywnego obrazu całego kina lat 80., wspierały wypowiedzi prominentnych postaci hollywoodzkiej branży filmo-

wej. Don Simpson, producent młodzieżowego *Flashdance* (reż. Adrian Lyne, 1983), mówił: *Nie czujemy się zobligowani do tworzenia wiekopomnych historii. Nie musimy tworzyć sztuki. Nie musimy również składać żadnych ideowych deklaracji. Jedynym naszym celem jest zarabianie pieniędzy*⁵⁴.

Zdaniem Wooda poważny namysł nad filmami dla dzieci dorosłych powoduje, że ich krytyk zostaje uznany za człowieka „psującego zabawę”. Odbiorem filmów dla młodzieży rządzi bowiem zasada przyjemności⁵⁵. Oddając się eskapistycznym fantazjom, dorośli widzowie konstruowani jako dzieci unikają odpowiedzialności; cierpiąc na syndrom Piotrusia Pana (lub syndrom Lucasa-Spielberga⁵⁶), nie mogą uciec od nieodpowiedzialności. *To uwikłanie ma swoje początki w niewinnym, typowo dziecięcym buncie, lecz z czasem przenika dorosły styl życia*⁵⁷. Dziecko dorosły, negując odpowiedzialność i rzeczywistość, zanurza się w świecie spektaklu. *Spektakl jest niezbędny, kolejki bezrobotnych stają się coraz dłuższe, może nawet po wyjściu z kina będziemy musieli w nich stanąć, ale skoro kapitalizm wciąż może zarzucać nas rozrywką w stylu „Gwiezdných wojen”, ten system musi być w porządku, czyż nie?*⁵⁸

Do podjętego przez Wooda wątku gatunkowej (i odbiorczej) niejednoznaczności powraca Noel Brown. Analizując dorobek autora *E.T.*, badacz zwraca uwagę na umowny charakter granicy oddzielającej filmy należące do kategorii *kidult* od kina rodzinnego i kina dla dzieci. Brown proponuje własną definicję, zgodnie z którą twórcy tej pierwszej konstruują pluralistyczną masową widownię składającą się z dzieci i dorosłych w różnym wieku jako *n i e z r ó ż - n i c o w a n ą j e d n ą c a ł o ś ć* motywowaną wymaganiami globalnego rynku rozrywki⁵⁹ (recepja tego rodzaju jest zatem czymś innym niż praktyki odbioru wielopokoleniowego). Spektakularny sukces *Szczęk* i *Gwiezdných wojen* u progu lat 80., który Neal przypisuje pragnieniu regresu do stadium dzieciństwa (powszechnego w społeczeństwie chcącym być traktowane jak dzieci)⁶⁰, stał się dowodem na to, że rozrywka adresowana głównie do odbiorcy młodego może – przy odpowiedniej promocji⁶¹ – okazać się fundamentem prosperity i długofalowej strategii studia filmowego. Badacz twierdził, że (zdziecinniali) dorośli niekoniecznie znajdują się poza grupą docelową tego rodzaju produktów. O tym, że fascynacja *Szczękami* jest nadal żywa, świadczy fakt, iż pierwszy odcinek wyprodukowanej przez Netflix serii wideoesejów *Voir* zatytułowany *Lato rekina* (*Summer of the Shark*, 2021⁶²) poświęcono właśnie obrazowi Spielberga. Ceniona amerykańska blogerka filmowa Sasha Stone zwraca uwagę na formatywny charakter *Szczęk* nie tylko w perspektywie indywidualnej (*Tęgo lata zakochałam się w filmach*), lecz także w kontekście wyboru wielu dorosłych Amerykanów, którzy w sezonie letnim 1975 r. tłumnie ruszyli do kin (*20 lipca miał premierę jeden film, który zmienił wszystko, i nie chodziło tylko o przyszłość Hollywoodu, lecz o życie całej generacji. To nie był jakiś film. To był ten film*). W charakterystyczny dla widzów dotkniętych syndromem Lucasa-Spielberga sposób narratorka podkreśla potrzebę wielokrotnego oglądania: *W sekundzie, w której film się skończył, chciałam natychmiast ustawić się w kolejce po więcej i więcej, i więcej*.

Na ten aspekt doświadczenia odbiorczego zwracał uwagę Robin Wood. Krytyk twierdził, że to właśnie dzieci (Stone miała dziesięć lat i na *Szczęki*, mimo przypisanej filmowi kategorii PG /*parental guidance suggested* /, chodziła tylko z – także nieletnią – siostrą⁶³) potrzebują repetycji – zabawy, w którą mogą bawić się

w nieskończoność. *Kiedy wreszcie gra im się znudzi, zaczynają domagać się nieco zmienionego wariantu: tej samej gry, łatwo rozpoznawalnej, lecz nie do końca dającej się przewidzieć*⁶⁴. W praktyce kinowej oznacza to konieczność realizacji sequelu – tej samej formuły z niewielkimi wariacjami. Młodzieńcza fascynacja *Szczękami* i *Gwiazdny-mi wojnami* mogła wynikać z faktu, że filmy te – jak pisze Kevin Smokler – nie były o dzieciach, ale sprawiały wrażenie, jak gdyby zostały zrealizowane z myślą o nich. Dla dzieci i *kidults* atrakcyjne mogło być przesłanie, zgodnie z którym każdemu skorumpowanemu „imperium” (oficjele z Amity Island czy gwiazdny senat) może położyć kres dziecięca krucjata złożona z nastolatków i pluszowych misiów⁶⁵.

***Kidult* tęskni za dzieciństwem**

*Kidultem może być dorosły, który przejawia ogromny sentyment do czasu dzieciństwa, przegląda stare fotografie, tęskni za tym okresem. Jeśli jego życie odbiega od tego, które sobie wymarzył, często szuka alternatywy, która pozwoliłaby mu zapomnieć o problemach dnia codziennego. Takim rozwiązaniem jest dla niego ucieczka w świat dzieciństwa*⁶⁶. W latach 80. możliwość takiej ucieczki oferowały filmy dla młodzieży. Reprezentatywnym przykładem tej formuły (w wariacie *coming-of-age*) jest *Stań przy mnie* (*Stand by Me*, 1986) Roba Reintera. W notowaniu portalu Rotten Tomatoes wyprzedził on *E.T.*, lokując się tuż za innym „kidultowym” przebojem – wyprodukowanym przez Spielberga *Powrotem do przeszłości*⁶⁷. Film powstał na podstawie opowiadania *Ciało* Stephena Kinga. Badacze twórczości tego pisarza podkreślają, że cechą utworu (dzięki niej stanowi on wzorcowy materiał na scenariusz filmu adresowanego do dzieci dorosłych) jest unikanie rozwiązań dramaturgicznych, typowych dla literatury traktującej o młodzieńczych rytuałach przejścia. Wprawdzie dwunastoletni bohaterowie znajdują się w ważnym momencie życia, ale „przejście” ma tu charakter pozorny. W chłopcach, którzy właśnie ukończyli pierwszy etap edukacji (a ich drogi za chwilę rozejdą się na zawsze⁶⁸), nie dokonuje się żadna radykalna zmiana. Już wcześniej, tj. przed podjęciem wyprawy w poszukiwaniu zwłok szkolnego kolegi, będącej jednocześnie symboliczną podróżą ku końcowi dzieciństwa, przejawiali oni cechy dzieci dorosłych⁶⁹. Bohaterowie Kinga to dzieci, które zbyt wcześnie dojrzały, doświadczając odrzucenia (po śmierci starszego brata Gordie staje się dla rodziców „niewidzialny”) i przemocy (ojciec przypala ucho Teddy’ego, a Chris jest regularnie bity). Dziecko padające ofiarą agresji to zresztą motyw całej twórczości pisarza. Bohaterowie dziecięcy doświadczają opresji ze strony rodzin, instytucji społecznych czy istot z innego świata, w procesie dojrzewania stają się dziećmi dorosłymi. *Dzieci w filmowych i literackich światach Stephena Kinga* – podsumowuje Tony Magistrale – zajmują wąski obszar. Zostają uchwycone pomiędzy dwoma stadiami istnienia: nie są jeszcze w pełni dorosłymi, ale muszą doświadczać skomplikowanych emocji, które popychają je w stronę dojrzałości budzącej jednocześnie lęk i pożądanie⁷⁰.

„Dorośla” perspektywa stanowi dominantę narracyjną *Ciała*. W kluczowym dla wymowy opowiadania fragmencie narrator-bohater mówi: *W długie szkarłatne wieczory, kiedy rock and roll nadawany przez WALM mieszał się z transmisją meczu baseballowego, czas przestawał istnieć. Myślę, że wszystkie lata były rokiem*

sześcioletnim, że to lato trwało kilka lat, magicznie nietknięte w pajęczynie dźwięków: słodkiego cykania świerszczy, przypominającego odgłos tasowania kart, trzasku szprych roweru jakiegoś chłopca jadącego do domu na spóźnioną kolację, złożoną z kanapek i mrożonej herbaty, matowego teksaskiego głosu Buddy'ego Knoxa (...) oraz głosu komentatora sportowego stapiającego się z piosenką i zapachem świeżo skoszonej trawy (...). A teraz siedzę, wpatrując się w klawiaturę peceta i widzę ten czas, usiłuję przywołać najlepsze i najgorsze chwile tego upalnego lata i niemal czuję w sobie tego chudego, pryszczatego chłopca i słyszę te dźwięki⁷¹.

Taką perspektywę opowiadania przyjęli także autorzy adaptacji filmowej. Fabuła została ujęta we współczesną ramę narracyjną. W ujęciu ustanawiającym obserwujemy fragment filmowanego w ciepłych barwach krajobrazu ze wzgórzami porośniętymi lasem oraz drogą, przy której stoi samochód. Po cięciu montażowym widzimy w półzblizeniu sylwetkę siedzącego za kierownicą mężczyzny. Dzięki zabiegowi POV przechodzimy do widoku gazety z datą 4 września 1985 r. oraz nagłówkiem informującym o śmierci mecenasa Chrisa Chambersa. Kolejne ujęcie, w którym została zastosowana głębia ostrości, pozwala dostrzec twarz bohatera, a także – co w kontekście semantyki filmowego prologu istotniejsze – postacie dwóch kilkunastoletnich rowerzystów widzianych przez okno. W ścieżce dźwiękowej scenie tej towarzyszą dźwięki piosenki *Stand by Me* w wersji instrumentalnej (w oryginale utwór pojawia się podczas napisów końcowych, co uwypukla kłamrową kompozycję filmu). Powolny najazd kamery na twarz mężczyzny i rozpoczynający się w tym momencie monolog ponadkadrowy jednoznacznie wskazują, że informacja prasowa (w połączeniu z obrazem rowerzystów) uruchamia u bohatera wspomnienia, a historia zostanie opowiedziana w trybie retrospekcji. Miękkie przejścia montażowe między kolejnymi ujęciami (od dorosłego Gordona do dwunastoletniego Gordiego) to zabieg odzwierciedlający ruch pamięci mężczyzny powracającego do dzieciństwa: *Miałem skończone 12 lat i zaczynałem 13, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem nieboszczyka. To wydarzyło się latem 1959 r., dawno temu, ale tylko wtedy, kiedy mierzysz to latami*. Gordie sięga pamięcią do *tego upalnego lata*, kiedy wraz z trzema kolegami przeżył największą przygodę w życiu.

Kluczem interpretacyjnym są słowa Teddy'ego: *Jestem w kwiecie wieku, a młody będę tylko raz*. Nie odzwierciedlają one mentalności zwykłego dziecka, lecz dziecka dorosłego⁷², któremu – jak okazuje się w finale – proces pisania umożliwia reaktywowanie dzieciństwa *ad infinitum* (syn Gordona tłumaczy koledze, że gdy ojciec pisze, *czas przestaje dla niego istnieć*). W odniesieniu do widza taką samą funkcję spełnia nostalgiczny spektakl filmowy. Ze względu na problematyczną definicję odbiorcy filmów dla młodzieży istotny wydaje się fakt, że postać dorosłego Gordona jest niezwykłym elementem filmowej opowieści. Scenom retrospektywnym nieprzerwanie towarzyszy współczesny monolog ponadkadrowy. Bohaterom dziecięcym zostaje w ten sposób przypisana „dorosła” świadomość. Znamienna pod tym względem jest scena na złomowisku, podczas której narrator komentuje dialogi chłopców: *Wiedzieliśmy dokładnie, kim byliśmy i dokąd zmierzaliśmy. To było coś wielkiego*. W podobnie „dorosły” sposób narrator konstruuje we wspomnieniach postać Chrisa, który staje się dla Gordiego zastępczym ojcem i udziela mu (nazbyt jak na swój wiek) dojrzałych rad życiowych. Zdaniem



Gwiezdne wojny: Część IV – Nowa nadzieja, reż. George Lucas (1977)



Powrót do przyszłości, reż. Robert Zemeckis (1985)



Źó, reŹ. Andy Muschietti (2017)



Źó: Rozdział 2, reŹ. Andy Muschietti (2019)

Shastri Akelli „dorosłe” reakcje bohaterów ewokują poczucie niesamowitości we freudowskim znaczeniu tego pojęcia. *Wydaje się, że Castle Rock, jak każde typowe miasteczko, należy do królestwa dorosłych, ale jest zaludnione dziećmi, które są jednocześnie dziećmi i nie-dziećmi, które – innymi słowy – opierają się kategoryzacji. Wydaje się, że bohaterowie należą do dwóch wykluczających się wzajemnie kategorii. Nie wiemy, co zrobić z tym przekroczeniem granic, ponieważ niweczy ono nasze conceptualne normy dotyczące dzieciństwa*⁷³. W filmie owo „przekroczenie granic” znajduje symboliczny wyraz w obiektach materialnych. Pistolet-zabawka okazuje się śmiertcionym narzędziem z prawdziwymi nabojami, a bejsbolowy kij służy do rozbijania skrzynek pocztowych (w jednej ze scen Ace roztrzaskuje skrzynkę z napisem „Home Sweet Home”⁷⁴).

Akella zwraca także uwagę na istotną rolę muzyki w konstruowaniu grupy odbiorców filmu. Ścieżka dźwiękowa, ze szczególnym uwzględnieniem utworu *Stand by Me* (skomponowanego w 1961 r. przez Bena Kinga), to narzędzie służące do wzbudzania nostalgii, budowania pomostu pomiędzy widzem dorosłym a bohaterami dziecięcymi⁷⁵. Muzyka stanowi element multisensorycznego krajobrazu pamięci o dzieciństwie. Cross podkreślał, że nostalgia za osobistą przeszłością nie ogranicza się do posiadania przedmiotów kojarzących się z dzieciństwem i młodością (lub bycia przez nie posiadany). Wywołują ją też doznania zmysłowe. Oczywistym przykładem jest „fiksacja” przejawiająca się w kolekcjonowaniu płyt winylowych czy słuchaniu stacji radiowych typu „złote przeboje”. *Widoki, dźwięki, zapachy i smaki – to wszystko ewokuje pamięć i pragnienie przywołania zmysłowych doznań i emocji, które kiedyś im towarzyszyły*⁷⁶.

Na ten sam aspekt doświadczenia przeszłości zwracał uwagę Stephen King w przytoczonym opowiadaniu. W filmie Reintera „nostalgiczny sensualizm” znajduje wyraz w zapachu palonych w ukryciu papierosów, smaku pieczonych na ognisku hamburgerów, wrażeniu chłodu, jakie pozostawia woda na rozgrzanej skórze, i dźwięku przebojów radiowych słuchanych w domku na drzewie (doświadczenie ciała i doświadczenie świata przez ciało bywa traumatyzujące, o czym świadczy sekwencja na bagnach – krew, którą zszokowany Gordie odkrywa na swoich narządach intymnych, staje się metaforą utraty dziewictwa, motyw typowego dla *teen movies*).

Tytułowy utwór Bena Kinga jest integralnym elementem sensorycznego pejzażu filmowego, a także pełni funkcję komentarza pozadiegetycznego. W filmach dla młodzieży z lat 80. (adresowanych do dzieci dorosłych, których dzieciństwo lub młodość przypadły na lata 60.) utwory skomponowane 20 lat wcześniej stanowiły element o charakterze ideologicznym. Za ich pomocą przywoływano buntowniczego ducha lat 60., które w dyskursie neokonserwatyizmu reaganowskiego były traktowane jako czas upadku moralnego (również z tego powodu lata prezydentury Reagana określano mianem czasu wojen kulturowych)⁷⁷. Ma to istotne znaczenie dla filmu Reintera, gdyż piosenka Bena Kinga powstała dwa lata później w stosunku do czasu, w którym rozgrywa się zasadnicza, retrospektywna część akcji. Utwór *Stand by Me* stanowi wehikuł nostalgicznej podróży w przeszłość, jest adresowany do przyjaciół, których twarze zatarły się w pamięci bohatera (i zasiadającego na widowni widza). Nie bez przyczyny ostatnie słowa monologu Gordona, będące jednocześnie puentą jego autobiograficznej powieści,

brzmia: *Już nigdy później nie było w moim życiu takich przyjaciół jak ci, których miałem, będąc dwunastolatkiem. Ale, do cholery, czy ktokolwiek miał?* (po wystukaniu tych słów na klawiaturze komputera bohater wybiega z domu i przyłącza się do dzieci bawiących się beztrzesko na trawniku). Konstytutywna dla sensu obrazu Reinera funkcja tytułowej piosenki wskazuje, że odbiorcą filmu jest *kidult*, który mentalnie tkwi w świecie dzieciństwa i chce przeżyć ekscytującą przygodę, by odzyskać przyjaciół i utraconą niewinność.

***80s are back* (w filmach symulakrach pierwszej dekady nowego wieku)**

W obrębie strategii promowania „etosu infantylnizmu” rozwija się rynek „retro”, podsuwający ubrania, filmy i inne towary w stylu budzącym nostalgię zarówno starzejącym się dorosłym, którzy chcą odtworzyć własną młodość, jak i młodym, których zdaniem przyjęcie stylu starszych pokoleń to kapitalny sposób na podkreślenie młodego wieku. *Retro* pozwala młodym osiągnąć starszy wiek, a jednocześnie zachować młodość⁷⁸. W drugiej dekadzie XXI w. ożywa moda na lata 80. (nie w odniesieniu do realiów historycznych, lecz do estetyki „nostalgii spod znaku *Goonies*” / *Goonies-inflected nostalgia* /⁷⁹). Kevin Smokler dostrzegł w nurcie współczesnych remake’ów popularnych filmów dla młodzieży z czasów reaganowskich (*Karate Kid* / *The Karate Kid*, reż. John G. Avildsen, 1984 /, *Footloose* / reż. Herbert Ross, 1984 /) świadectwo tęsknoty za przeszłością producentów, którzy wtedy byli dziećmi, a obecnie zajmują kluczowe pozycje w Hollywood⁸⁰. Filmy w rodzaju *Łatwej dziewczyny* (*Easy A*, reż. Will Gluck, 2010) dowodzą, że dla generacji X *teen movies* z lat 80. stanowią sfetyzowany obiekt nostalgii, ucieleśnienie wyidealizowanej młodości⁸¹. Nostalgię tę odczuwają również producenci kina niezależnego, o czym świadczy pełne intertekstualnych odniesień⁸² do klasycznych filmów dla młodzieży *Lato 84* (*Summer '84*, reż. François Simard, Anouk Whissell, 2018), pokazane na festiwalu w Sundance.

W 2017 r. powstała kinowa wersja bestsellerowej powieści Stephena Kinga *To* z 1986 r. Zdaniem krytyków reaktywacja opowieści o morderczym klaunie w wersji wysokobudżetowej była efektem globalnego sukcesu pierwszego sezonu serialu braci Duffer. Duże znaczenie ma fakt, że strategia adaptacyjna, jaką posłużyli się twórcy *To*, przyczyniła się do odczytania pierwowzoru literackiego w nowym kluczu. Fabuła powieści Kinga rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasowych – w 1958 i 1985 r. – które nieustannie się przenikają. Autorzy adaptacji rozdzielili te płaszczyzny. W części pierwszej, zatytułowanej *To* (*It*, reż. Andy Muschietti, 2017), akcję ułożono w 1989 r., a w drugiej – *To: Rozdział 2* (*It: Chapter 2*, reż. Andy Muschietti, 2019) – w roku 2016.

Tu interesuje mnie wyłącznie część pierwsza, gdyż jej bohaterami są dzieci, a akcja została osadzona w latach 80. Rozdzielenie płaszczyzn czasowych skutkuje chronologicznym uporządkowaniem zdarzeń, a uczynienie dzieci jedynymi bohaterami sytuuje *To* w obrębie formuły filmu dla młodzieży w wariacie *coming-of-age*. Argumentem przemawiającym na korzyść takiego potraktowania materiału literackiego jest wypowiedź Kinga, który wyznał, że inspiracją do napisania powieści było rozwiązanie architektoniczne biblioteki w Stratford, w której

segment z literaturą dla dzieci połączono z częścią przeznaczoną dla dorosłych: *Ten korytarz był jednocześnie mostem, przez który każde koźlątko⁸³, jeśli chce stać się dorosłym, musi zaryzykować przejście⁸⁴*. W opowieści o konieczności akceptacji faktu stawania się dorosłym King wyraził lęki typowe dla mentalności *kidult*: *Energia, którą tak hojnie czerpałeś jako dziecko, energia, której zasoby uznawałeś za niewyczerpane, zanika gdzieś pomiędzy osiemnastym a dwudziestym czwartym rokiem życia i zastępuje ją coś mętnego i tak fałszywego jak kokainowy haj – cele, mety czy jak to się nazywało w uczelnianym żargonie. Nie było w tym nic szczególnego, ta zmiana nie następowała w jednej chwili z wielkim hukiem. I (...) być może właśnie to jest najstraszniejsze. Dzieckiem nie przestaje się być w jednej chwili przy wtórze huku, jak gdyby pękł balon. Dzieciństwo wycieka z ciebie jak powietrze z dziurawej opony⁸⁵*. Strategia adaptatorów zwróciła uwagę badaczy twórczości Kinga, którzy dostrzegli w powieści wątki pomijane w dotychczasowych interpretacjach. Do momentu premiery filmu *To* wpisywano w tradycję horroru (literackiego i filmowego) lub – jako opowieść o molestowaniu nieletnich – zaliczano do utworów o tematyce społecznej⁸⁶. W 2020 r. Cory Goehring przeprowadził wnikliwą analizę powieści, której celem było udowodnienie, że horror Kinga jest w istocie książką dla dzieci⁸⁷, będącą pochwałą dziecięcej wyobraźni – książką, której małoletni bohaterowie są istotami wyjątkowymi i obdarzonymi nadnaturalną mocą⁸⁸. Tylko oni mogą zgładzić karmiące się ich lękami i traumami monstrualne *To*, które *bronilo się dzięki temu, że dzieci dorastają albo tracą wiarę, albo padają ofiarą jakiegoś dziwnego artretyzmu, który poraża ich ducha i wyobraźnię⁸⁹*.

Nie sposób oczywiście pominąć tych elementów powieści, które z perspektywy odbiorcy dziecięcego wydają się dyskusyjne. Obfituje ona w sceny brutalnej przemocy (zabójstwa nieletnich, mord na homoseksualistach) i perwersyjnej erotyki (rytuał, podczas którego jedenastoletnia Beverly odbywa stosunek seksualny ze wszystkimi chłopcami z Klubu Frajerów). Goehring nie pomija tych kontrowersyjnych aspektów i zadaje fundamentalne pytania: co czyni literaturę odpowiednią lub nieodpowiednią dla dzieci? Czy sceny eksplicytnej przemocy i seksu powinny wykluczać możliwość dotarcia z przesłaniem do odbiorców dziecięcych, którzy zyskaliby na jego znajomości? Dla wzmocnienia tezy, że *To* jest powieścią dla dzieci, autor umieszcza ją w szerokim kontekście teoretyczno-literackim, a przede wszystkim zwraca uwagę na pojawiającą się coraz częściej w literaturze dla dzieci i młodzieży brutalizację⁹⁰. Doskonale uporali się z tym twórcy adaptacji filmowej, pomijając niemal wszystkie kontrowersyjne sceny (lub umieszczając je w drugiej części adresowanej do innej grupy wiekowej)⁹¹.

Niezwykle istotny jest także związek powieści Kinga z literaturą skarnalizowaną, którą cechuje różnorodność stylistyczna, wielość tonacji, pomieszanie tego, co wzniosłe, z tym, co przyziemne, powagi ze śmiechem⁹². *To* analizowano w kontekście Bachtinowskiej teorii karnawału akcentującej ambiwalentną naturę obrazów karnawałowych. Wedle Bachtina *łączą [one] w sobie dwa bieguny przemian i kryzysów: narodziny i śmierć, błogosławieństwo i klątwę, hołd i obelgi, młodość i starość [podkr. – N. K.], górę i dół, twarz i zad, głupotę i mądrość⁹³*. W utworze Kinga różnorodność stylistyczna jest efektem zespolenia elementów należących do różnych rejestrów kultury. Nagromadzenie intertekstualnych odniesień czyni z powieści postmodernistyczny kolaż, w którym świat jawi się jako tekst⁹⁴ lub ekran kinowy z *plataniną kabl⁹⁵*. W świadomości bohatera powieściowego miastecz-

ko Derry to palimpsest złożony z fragmentów filmów oglądanych w mrocznej sali kinowej. *Film leci, klatka po klatce, i nie jest to stara niegroźna komedyjka – jak „Arszenik i stare koronki”*. *Billowi Denbrough bardziej kojarzy się z „Gabinetem doktora Caligari”*⁹⁶. W książce dzieci godzinami rozmawiają o filmach – *horrorach, jakie widzieli w kinie i serialach telewizyjnych, na przykład tych z cyklu „Alfred Hitchcock przedstawia”*⁹⁷. Filmowy rodowód może mieć także krwiożercze To, co powoduje, że nie da się traktować go całkiem serio, podobnie jak filmów z *Frankensteinem albo wilkołakiem, które oglądali czasem na sobotnich seansach w kinie Bijou, Gem albo Aladyn*⁹⁸.

Intertekstualny charakter zachowuje również sama adaptacja filmowa. Realia lat 80., na które przypada dzieciństwo bohaterów, zostały zmediatyzowane – skonstruowane z łatwo rozpoznawalnych klisz audiowizualnych. Rowerowe eskapady Klubu Frajerów przypominają brawurowe ucieczki bohaterów *E.T.* (i innych amerykańskich *teen movies*, w których rower jest symbolem dzieciństwa wyzwolonego spod kurateli dorosłych), a samochodowe rajdy lokalnego gangu – przejażdżki bohaterów nostalgicznego *Amerykańskiego graffiti* (*American Graffiti*, 1973) George’a Lucasa⁹⁹. Wolny czas Frajerzy spędzają przy grze *Street Fighter* lub w kinach, gdzie można zobaczyć *Batmana* (*Batman*, reż. Tim Burton, 1989), *Zabójczą broń 2* (*Lethal Weapon 2*, reż. Jeffrey Boam, 1989) i *Koszmar z Ullicy Wiązów 5: Dziecko snów* (*The Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child*, reż. Stephen Hopkins, 1989). Eddie nosi koszulkę z nadrukiem zębatego samochodu z horroru *Christine* (1983) Johna Carpentera¹⁰⁰, a Richie – z reklamą popularnego domu towarowego *Freese’s*. Młodociany przestępca (rodem z filmu młodzieżowego o nieletnich przestępcach / *juvenile delinquency teen drama*) grozi Benowi podpaleniem włosów, co stanowi nawiązanie do incydentu, który przydarzył się grupie *The Jackson 5* podczas nagrywania zdjęć do telewizyjnej reklamy *Pepsi* z 1984 r. Rudowłosa *Beverly* przypomina gwiazdę *teen movies* z lat 80. *Molly Ringwald* (na podobieństwo do aktorki *Brat Pack*¹⁰¹ zwraca uwagę jeden z chłopców). Tak jak w filmie *Goonies* siedmioro nastolatków musi zejść do podziemi, by uratować „cały świat”, czyli prowincjonalne miasteczko. Z walkmana dobiegają dźwięki przebojów *New Kids on the Block*, a zakompleksiony Ben posługuje się tytułem piosenki *Please Don’t Go Girl*, by wyznać uczucie swojej szkolnej miłości.

Ambiwalentnym przykładem intertekstualności jest sekwencja rozgrywająca się w domu *Beverly*. Dziewczynka, szukając schronienia przed ojcem, zamyka się w obskurnej łazience. Po chwili słyszy dziecięce szepty dobiegające z wnętrza umywalki. Zaintrygowana odgłosami, wkłada tam miarkę i wyciąga pukiel włosów. W tym momencie z odpływu tryska strumień krwi, która po chwili wypełnia całe pomieszczenie. Ta szokująca sekwencja akcentuje abiektałny – związany z ciałem i jego wydzielinami¹⁰² – charakter procesu dojrzewania; z innych części filmu wiemy, że pierwsza miesiączka jest dla *Beverly* przykrym doświadczeniem. Trauma to efekt opresyjnego zachowania ojca, dla którego córka stanowi obiekt kazirodczego i pedofilskiego pożądania (we wcześniejszej scenie dziewczyna histerycznie obcina nad umywalką loki, których lubieżnie dotykał rodzic). Owładnięty obsesją na tle dziewczęctwa ojciec *Beverly* pragnie jej jako dziecka, dlatego też menstruacja (jej znakiem są ukrywane przez bohaterkę tampony) budzi w nim wstępl i agresję. Sekwencji tej nie sposób postrzegać w oderwaniu od intertekstualności. Ewokuje ona słynne sceny menstruacyjne z innej ekranizacji prozy *Kinga* –

Carrie (1976) Briana de Palmy¹⁰³. Do trywializacji jej sensu przyczynia się puentująca całe zdarzenie, „karnawałowa” wypowiedź Richiego, który porównuje umywalkę Beverly do waginy matki Eddie’ego w *Halloween* (reż. John Carpenter, 1978).

Mnogość intertekstualnych odniesień, mających źródło głównie w amerykańskiej kulturze popularnej lat 80., prowokuje do postawienia pytania o to, kto jest implikowanym odbiorcą filmowej wersji *To*. Zaryzykuję tezę, że adaptacja powieści Kinga (podobnie jak inne analizowane w artykule filmy) stanowi produkt przeznaczony dla dzieci dorosłych, którzy – kierując się (skonsumowaną) nostalgią – poszukują obiektów wzbudzających wspomnienia z dzieciństwa (i w tym znaczeniu pełni tę samą funkcję, co zrealizowane w latach 80. oryginały); także te wspomnienia, które wiążą się z – jak określa je w powieści King – *sobotnimi seansami w* [domowym – dop. N. K.] *kinie*, gdyż współcześnie doświadczamy nostalgii głównie przez filtr kultury popularnej. *To* można uznać za symulakrum – produkt kopię, praktycznie nieodróżnialną od architekstu, do którego nawiązuje (czyli konwencji *teen movies* epoki Reagana). Film Muschietiego, wzorem *Amerykańskiego graffiti*, klasycznej pozycji konwencji *coming-of-age*, to *symulakr odnoszący się do utraconego czasu, do obrazów z przeszłości i do swojego własnego statusu jako utowarowionego znaku*¹⁰⁴.

W perspektywie socjologiczno-kulturowej *casus* zrealizowanego w 2017 r. filmu wskazuje, że fenomen *kidult* nie ogranicza się do dekady lat 80., lecz ma charakter ponadhistoryczny i ponadpokoleniowy. *Infantyilizacja* – przypomina Barber – *stała się strategią adaptacyjną Hollywood. Nowe przeboje mają cechy przemawiające do dzieci na całym świecie: akcję w stylu komiksowym, postacie, które stają się marką, niezliczone sequele, nieodłączny element „product placement”, komercyjne powiązanie z restauracjami typu fast food i innymi globalnymi firmami, uproszczoną fabułę i jeszcze bardziej okrojone dialogi*¹⁰⁵. Adaptacja filmowa prozy Kinga to modelowy przykład tak rozumianej strategii. Film przyniósł producentom ponad 700 mln dolarów zysku, co stanowi przekonujący dowód, że *modus operandi* w duchu infantyilizacji się opłaca. Może Barber ma zatem rację, twierdząc, że – by powtórzyć – w *dzisiejszej godnej pożalowania epoce triumfującego kapitalizmu* wszyscy pragniemy być dziećmi i jako dzieci jesteśmy przez praktyki gospodarki rynkowej konstruowani.

¹ *The Breakfast Club* (reż. John Hughes, 1985).

² *The Goonies* (reż. Richard Donner, 1985). Zgadzam się w pełni z opinią wyrażoną w komentarzu. W moim przekonaniu amerykańskie doświadczenie skonsumowanej nostalgii jest doświadczeniem uniwersalnym. W latach 80. byłam w wieku bohaterów *Stranger Things* (reż. Matt Duffer, Ross Duffer i in., 2016-). Moją pamięć o dzieciństwie ukształtowały filmy dla młodzieży epoki Reaganowskiej, a nie – na przykład – ich polskie odpowiedniki. Jako nastolatka jeździłam na deskorolce (bo taką miał Marty McFly z *Powrotu do przyszłości / Back to the Future*, reż. Robert Zemeckis, 1985/), a mój gust muzyczny kształtował się pod wpływem

amerykańskiego popu słuchanego z pirackich kaset odtwarzanych na zakupionym w Peweksie walkmanie Sony.

³ Symulowana nostalgia to tęsknota za przeszłością, której bezpośrednio nie doświadczaliśmy. Zob. S. Baker, P. Kennedy, *Death by Nostalgia: A Diagnosis of Context-Specific Cases*, <https://www.acrwebsite.org/volumes/7580> (dostęp: 9.10.2022).

⁴ Taką nazwę nosi cyfrowa biblioteka Netflixa, w której zgromadzono materiały z lat 80.

⁵ Zob. L. Hutcheon, M. Valdés, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue*, http://www.researchgate.net/publication/266871259_Irony_Nostalgia_and_the_Postmodern_A_Dialogue (dostęp: 22.11.2022).

- ⁶ Zob. T. Mollet, *„I'm Going to My Friends... I'm Going Home”: Contingent Nostalgia in Netflix's „Stranger Things”*, w: *Was It Yesterday?: Nostalgia in Contemporary Film and Television*, red. M. Leggatt, Sunny Press, New York 2021, s. 138.
- ⁷ Tej grupy docelowej nie brali początkowo pod uwagę decydenci Netfliksa, wyrażając obawę, że *bohaterowie w wieku wczesnonastoletnim są za starzy dla dzieci i za młodzi dla dorosłych, a więc nieinteresujący dla większości widzów*. Zob. R. Hastings, E. Meyer, *Gdy regułą jest brak reguł. Netflix i filozofia przemiany*, tłum. A. Sobolewska, Znak, Kraków 2020, s. 113-114.
- ⁸ Termin ten stosuję wymiennie z określeniem „filmy dla młodzieży”.
- ⁹ Wielu badaczy zwraca uwagę na „liminalny” charakter filmów dla młodzieży, w których manifestuje się szczególnie stan zawieszania między dzieciństwem i dorosłością. Zob. F. Smith, *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 2-3.
- ¹⁰ Z badań przeprowadzonych w 1976 r. wynika, że 62 proc. widzów w USA stanowią odbiorcy w wieku 16-29 lat. W latach 1977-1979 liczba widzów w wieku 12-20 lat wzrosła o ponad 8 proc. Zob. N. Brown, *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter*, I. B. Tauris, London 2012, s. 154.
- ¹¹ Zob. T. Shary, *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, University of Texas Press, Austin 2002, s. 6. Za film inicjujący falę *teen movies* w latach 80. badacz uznaje *Beztroskie lata w Ridgmont High (Fast Time at Ridgmont High*, reż. Amy Heckerling, 1982) – hybrydę łączącą elementy seksu z motywem życia szkolnego i młodocianej przestępczości. Zob. tamże, s. 8.
- ¹² D. Fienberg, *The Duffer Brothers Talk „Stranger Things” Influences*, „It” Dreams and Netflix Phase 2, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/duffer-brothers-talk-stranger-things-916180> (dostęp: 1.10.2022).
- ¹³ Niektórzy badacze uznają nostalgię za filar polityki platformy, a konwencję serialową za preferowany aktywator nostalgii. Zob. G. Taurino, *Exploring Nostalgic Reconfigurations in Media Franchise*, w: *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, red. K. Pallister, Lexington Books, Lanham 2019, s. 15-18.
- ¹⁴ Zdaniem Catherine Driscoll formuła *teen movies* nie ma wyznaczników estetycznych. Istnieją jednak konwencje narracyjne ułatwiające jej rozpoznanie: fabuła skoncentrowana na heteroseksualnym romansie, konflikt międzygeneracyjny (na poziomie indywidualnym i instytucjonalnym), dojrzwianie i wynikające z niego problemy (utrata dziewictwa, nieumiejętność radzenia sobie z emocjami), presja związana z ukończeniem szkoły. *Teen movies* są definiowane przez publiczność (głównie za pośrednictwem systemu ratingowego). Zob. C. Driscoll, *Teen Film: A Critical Introduction*, Berg, Oxford 2011, s. 1-3. Taką tezę stawia też Noel Brown, wedle którego filmy należące do tej kategorii, w odróżnieniu od kina rodzinnego, nie są adresowane do wszystkich grup wiekowych, nie zacierają zatem podziałów demograficznych. Zob. N. Brown, dz. cyt., s. 145. Świadectwem konwencjonalizacji filmów dla młodzieży w latach 80. jest autotematyczny prolog *Klubu winowajców*. Bohater-narrator wymienia w nim pięć głównych typów postaci (mózgowiec, sportowiec, nieudacznik, królowa balu, przestępca) charakterystycznych dla filmów reprezentujących konwencję *school teen movie*, wśród których jest film Johna Hughesa.
- ¹⁵ W języku angielskim funkcjonuje pojęcie *kidulting* określające czynne zaangażowanie się w nostalgiczne dziecięce aktywności. Odnoszące się do niego podręczniki służą promocji zdrowego eskapizmu przez zabawę. Zob. N. Booz, *The Kidult Handbook: A Grownup's Guide to Playing Like a Kid*, Adams Media, New York 2018. W polskim dyskursie socjologicznym z pojęciem *kidults* jest wiązany termin „nastolatyzacja” definiowany jako *podążanie za „młodzieżowymi” modami, dążenie do maksymalizacji doznań w czasie wolnym i czasie zabawy oraz chęć zaspokajania sztucznych potrzeb, wykreowanych przez świat biznesu, a będących jakoby potrzebami dorosłych – dorosłych, którzy nie chcą do końca wydorosnąć*. Zob. W. Wrzesień, *Czy ulegając nastolatyzacji zachowamy młodość?*, „Roczniki Socjologii Rodziny. Studia Socjologiczne oraz Interdyscyplinarne” 2010, t. 20, s. 39.
- ¹⁶ B. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantylizuje dorosłych i połyka obywateli*, tłum. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2009, s. 9.
- ¹⁷ Tamże, s. 12.

- ¹⁸ W. Wrzesień, dz. cyt., s. 38.
- ¹⁹ O różnicy między realiami lat 50. a reprezentacją tej dekady pisze Fredric Jameson. Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 287-289.
- ²⁰ Na temat *Populuxe Fifties*, mitycznych lat 50., w kontekście praktyk konsumenckich zob. C. Sprengler, *Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*, Berghahn Books, New York 2009, s. 48.
- ²¹ J. Daszykowska, *Od kultu młodości do stylu życia „kidult”, „Społeczeństwo i Rodzina”* 2018, nr 54, s. 71. Z raportu CNBS opublikowanego w grudniu 2022 r. wynika, że podstawowym mechanizmem napędowym rynku producentów zabawek jest *kidulting*. Dzieci dorosli kupujący zabawki wyłącznie dla siebie stanowią ponad 60 proc. klientów. Zob. <https://www.cnbc.com/2022/12/19/kidults-biggest-sales-driver-toy-industry.html> (dostęp: 30.12.2022).
- ²² C. Noxon, *Rejuvenile: Kickball, Cartoons, Cupcakes, and the Reinvention of the American Grown-up*, Three Rivers Press, New York 2006, s. 2.
- ²³ W. Wrzesień, dz. cyt., s. 38.
- ²⁴ J. Daszykowska, dz. cyt., s. 64.
- ²⁵ *Dungeons and Dragons* to najważniejsza gra w uniwersum adresowanego do dzieci dorosłych serialu braci Duffer.
- ²⁶ G. Cross, *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*, Columbia University Press, New York 2015, s. 11. Typowym dla skomunowanej nostalgii obiektem fetyszem jest Silver – rower bohatera powieści Stephena Kinga *To*. Zob. S. King, *To*, tłum. R. Lipski, Albatros, Warszawa 2022, s. 581.
- ²⁷ F. Jameson, dz. cyt., s. 293.
- ²⁸ G. Cross, dz. cyt., s. 14.
- ²⁹ B. Barber, dz. cyt., s. 130.
- ³⁰ Tamże, s. 171.
- ³¹ Christopher Noxon, posługując się neologizmem *rejuvenile*, stawia tezę, że zjawisko to nie powinno być wartościowane (*value-neutral*). Autor podkreśla kulturowe i społeczne znaczenie fenomenu dzieci dorosłych. Niezależnie od tego, czy widzimy w nim zwiastun nowej ery wolności, czy zapowiedź upadku zachodniej cywilizacji, *rejuvenile* w radykalny sposób redefiniuje nasze rozumienie tego, co to znaczy być dorosłym. Zob. C. Noxon, dz. cyt., s. 13-15.
- ³² W 1983 r. Dan Kiley opublikował studium *Syndrom Piotrusia Pana*. Publikacja przyczyniła się do ugruntowania przekonania, że syndrom dorosłego dziecka dotyczy wyłącznie mężczyzn. We współczesnych badaniach kulturowych przyjmuje się, że *kidult* to każdy konsument bez względu na wiek i płeć.
- ³³ „Variety” określiło nadawane przez CBS w paśmie popołudniowym seriale *Lassie* i *Denis Rozrabiaka* (*Dennis the Menace*, reż. Nick Castle, 1993) jako blok rodzinny adresowany do dzieci dorosłych. Zob. N. Brown, *Spielberg and the Kidult*, w: *Children in the Films of Steven Spielberg*, red. A. Schober, D. Olson, Lexington Books, Lanham 2016, s. 24.
- ³⁴ C. Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejącej oczekiwań*, tłum. G. Ptaszek, A. Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2019, s. 252.
- ³⁵ Tamże, s. 42.
- ³⁶ Tamże, s. 140.
- ³⁷ N. Brown, *Spielberg and the Kidult...* dz. cyt., s. 19.
- ³⁸ Trzydziestoletni bohater *Dużego* zatrudnia się w fabryce zabawek i kreuje wokół siebie przestrzeń ludyczną: jego gabinet przypomina pokój dziecienny, zaś apartament – połączenie salonu gier z placem zabaw.
- ³⁹ Zob. V. Canby, „Die Hard”: *Calls to the Kidult*, „The New York Times” 31.07.1988, s. 19.
- ⁴⁰ Zdaniem Postmana za konstruowanie dorosłych dzieci jest odpowiedzialna telewizja: *Telewizja czyni nieistotną różnicę pomiędzy dzieckiem a dorosłym. W jej naturze leży bowiem homogenizacja mentalności. (...) Programy telewizyjne są projektowane z myślą o mentalności dwunastolatków, ponieważ żadna inna mentalność nie istnieje*. Zob. N. Postman, *The Disappearance of Childhood*, Delacorte Press, New York 1982, s. 113-118.
- ⁴¹ V. Canby, dz. cyt.
- ⁴² Na liście konsumeryzmu spod znaku *kidult* Barber umieścił Spielberga obok imperium Disneya, które *sprzedaje mitologię dzieciństwa*, by zagarnąć całkiem dorosłe zyski. Zob. B. Barber, dz. cyt., s. 173. Wedle autora kultura *kidult* nie ogranicza się do kina i telewizji, lecz obejmuje także powieści, komiksy, gry wideo, modę, zabawki i różnego rodzaju akcesoria.
- ⁴³ W *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* mentalność *kidult* odzwierciedla się

w wyglądzie wnętrza domu bohatera. W salonie Roya stoi stół z olbrzymią makieta pociągu zabawki. Makieta utrudnia funkcjonowanie w dużym pokoju, który tradycyjnie jest postrzegany jako obszar rodzinnych interakcji (narcystyczny Roy ostatecznie demoluje dom, przekształcając go w gigantyczną piaskownicę).

⁴⁴ N. Brown, *Spielberg and the Kidult...* dz. cyt., s. 19. W tym samym kluczu twórczość Spielberga omawia Kamila Kołacz. Zob. K. Kołacz, *Piotrusz Pan i kultura „kidult”*, „Ekrany” 2017, nr 2, s. 18-23.

⁴⁵ N. Brown, *The Hollywood Family Film...* dz. cyt., s. 149.

⁴⁶ Zdaniem Wooda konsekwencje tego odwrotu są widoczne nie tylko w sferze formalnej, lecz przede wszystkim ideologicznej (infantyilizujące filmy z lat 80. nie odnoszą się do problematyki związanej z wojującym feminizmem, radykalizacją Czarnych czy wyzwoleniem gejów). Zob. R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York 1986, s. 164. Z tą uproszczoną wizją polemizuje Stephen Prince. Zob. S. Prince, *Movies of the 1980s*, w: *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, red. tegoż, Rutgers University Press, Piscataway 2007, s. 4.

⁴⁷ Zob. E. Traube, *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in the 1980s Hollywood Movies*, Routledge, New York 2020, s. 28. Nawiązania do stylistyki kina klasycznego są widoczne w wielu filmach dla młodzieży z omawianego okresu. Zob. K. Smokler, *Brat Pack America: A Love Letter to '80s Teen Movies*, Rare Bird Books – A Vireo Book, Los Angeles 2016, s. 172.

⁴⁸ N. Brown, *Spielberg and the Kidult...* dz. cyt., s. 29. Wedle Jamesa Kendricka taka opinia nie znajduje potwierdzenia w filmach najczęściej przywoływanych przez badaczy. „Trylogia przedmieść”, na którą składają się *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, *E.T.* oraz *Duch (Poltergeist)*, reż. Tobe Hooper, 1982; Spielberg był autorem scenariusza i producentem filmu), świadczy o ambiwalentnym stosunku twórcy do zapamiętanej z dzieciństwa „weekendowej Ameryki” (reżyser określił w ten sposób styl życia na przedmieściach). W wymienionych filmach dzieciństwo jest naznaczone lekiem przed rozpadem rodziny i desakralizacją domu (twórca czerpie z konwencji *home invasion*). Reprezentatywny dla kultury *kidult* *E.T.* odnosi się

do osobistych doświadczeń Spielberga, który przyznał, że film odzwierciedlał ból dziecka po rozwodzie rodziców. Zob. J. Kendrick, *Darkness in the Bliss-Out: A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*, Bloomsbury, New York 2014, s. 31-36.

⁴⁹ Zob. J. Monaco, *American Film Now*, New American Library, New York 1984, s. 50.

⁵⁰ R. Wood, dz. cyt., s. 163.

⁵¹ Słynna fraza *A long time ago in a galaxy far, far away...* otwierająca wszystkie części *Gwiezdnych wojen*.

⁵² Zob. C. Driscoll, dz. cyt., s. 55.

⁵³ Tamże, s. 164.

⁵⁴ Zob. G. Thompson, *American Culture in the 1980s*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, s. 91.

⁵⁵ Zasadzie tej jest podporządkowana erotyka młodzieżowa. W *Dużym* trzeciutki bohater, wykorzystując ciało trzydziestolatka, uprawia seks z dojrzałą kobietą. W *Ryzykownym interesie (Risky Business)*, reż. Paul Brickmann, 1983) nastoletni Joel otwiera w domu agencję towarzyską dla licealistów i sam korzysta z usług pracownicy seksualnej (a w chwilach wolnych od biznesowych obowiązków bawi się pociąganiem zabawka). W *teen movies* erotyka jest podszyta perwersją. Kazirodzczy wątek z *Gwiezdnych wojen* (cz. IV-VI) odbija się echem w *Powrocie do przyszłości*. Twórcy produktów dla dzieci dorosłych zakreślili jednak granice „perwersji”. Idol widowni dzieci dorosłych Tom Cruise (filmowy Joel) mógł przeżyć inicjację seksualną z pracownicą seksualną, ale nie z czarnoskórym drag queen.

⁵⁶ W 1991 r. Spielberg zrealizował „kidultowa” wersję powieści J. M. Barriego, w której czterdziestoletni prawnik odkrywa uroki dzieciństwa. W finale bohater wyrzuca przez okno telefon służbowy i deklaruje, że od tego momentu jego życie będzie już tylko zabawą. To przesłanie skierowane do dziecka dorosłego potwierdza tezę, że *Hook* jest produktem kultury *kidult*.

⁵⁷ D. Kiley, *Syndrom Piotrusia Pana. O mężczyznach, którzy nigdy nie dorastają*, tłum. M. Fabianowska, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2007, s. 68.

⁵⁸ R. Wood, dz. cyt., s. 166.

⁵⁹ N. Brown, *Spielberg and the Kidult...* dz. cyt., s. 22. Widownia kina rodzinnego składa się z dzieci i dorosłych jako oddzielnych podmiotów. Filmy rodzinne są adresowane do rodzin z dziećmi, w przypadku filmów skierowanych do *kidults*

- obecność dzieci nie jest zakładana apriorycznie. Różnice między nimi a filmami familijnymi można ująć w formie opozycji: widownia nieróżnicowana (dzieci dorośli) *vs* widownia zróżnicowana (dzieci i dorośli), kino implicytnie dydaktyczne *vs* kino eksplicytnie dydaktyczne, gatunek i fabuła jako pretekst dla efektów specjalnych *vs* istotne znaczenie fabuły i bohatera, filmy niekoniecznie odpowiednie dla dzieci *vs* filmy odpowiednie dla dzieci. Brown wskazuje różnice ideologiczne między filmami dla dzieci dorosłych a filmami familijnymi wyrażającymi tradycyjne wartości reprezentowane przez instytucję rodziny nuklearnej.
- ⁶⁰ R. Wood, dz. cyt., s. 165.
- ⁶¹ Ówczesne kampanie reklamowe *Gwiezdnych wojen* były adresowane głównie do widzów w wieku 12-25 lat oraz do dorosłych, którym obiecywano powrót do właściwych dzieciństwu doświadczeń niedzielnych poranków filmowych.
- ⁶² Tytuł wideoesaju nawiązuje do słynnej okładki magazynu „Time” z 1975 r.
- ⁶³ Wideoesej Stone podważa tezę, że film kierowano wyłącznie do (młodych) mężczyzn. Zob. P. Krämer, „*She Was the First*”: *The Place of „Jaws” in American Film History*, w: *The „Jaws” Book: New Perspectives on the Classic Summer Blockbuster*, red. I. Hunter, M. Melia, Bloomsbury, New York 2020, s. 26-27.
- ⁶⁴ R. Wood, dz. cyt., s. 163.
- ⁶⁵ K. Smokler, dz. cyt., s. 21-22.
- ⁶⁶ J. Daszykowska, dz. cyt., s. 69.
- ⁶⁷ Spielberg wyczuł koniunkturę na produkty skierowane do dzieci dorosłych w wariacie retro. *Powrót do przeszłości* to wzorcowy przykład dostosowania produktu do wymagań rynku. Zob. A. De Vany, *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*, Routledge, London 2004, s. 29.
- ⁶⁸ Męska wspólnota homospołeczna jest zróżnicowana klasowo. Wśród chłopców panuje wyraźny podział społeczno-ekonomiczny (znajduje on wyraz w kompozycji kadru).
- ⁶⁹ J. Manthei, *Boys in „The Body”*, w: *Children and Childhood in the Works of Stephen King*, red. D. Olson, Lexington Books, Lanham 2020, s. 124-125.
- ⁷⁰ T. Magistrale, *Hollywood’s Stephen King*, Palgrave Macmillan, New York 2003, s. 45.
- ⁷¹ S. King, *Cialo*, tłum. Z. Królicki, Albatros, Warszawa 1998, s. 343-344.
- ⁷² Rolę dorosłego Gordona zagrał Richard Dreyfuss, odtwórca postaci dziecka dorosłego w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*. W *Szczękach* Dreyfuss wcielił się w rolę naukowca dziecka wyposażonego w technologiczne „zabawki”.
- ⁷³ S. Akella, „*Not If I See You First*”: *Playspace, Friendship, and Nostalgia in „Stand by Me” (1986)*, w: *Children and Childhood in the Works of Stephen King...* dz. cyt., s. 146.
- ⁷⁴ Gangi młodocianych przestępców terroryzujące przedmieścia to częsty motyw w amerykańskich filmach dla młodzieży z lat 80. Podważa to tezę, że odmalowywane w nich lata 50. to lata niewinności (*przed zamachem na Kennedy’ego, Wietnamem czy ulicznymi zamieszkaniami na tle rasowym, czyli przed latami 60., które zrujnowały wszystko*). Zob. K. Smokler, dz. cyt., s. 151. Przykładem neokonserwatyizmu reaganowskiego jest natomiast *Wolny dzień Ferrisa Buellera (Ferris Bueller’s Day Off)*, reż. John Hughes, 1986), w którym duch buntowników z lat 50. manifestuje się w obmyślaniu strategii ucieczki ze szkoły.
- ⁷⁵ Tamże, s. 138.
- ⁷⁶ G. Cross, dz. cyt., s. 5.
- ⁷⁷ G. Thompson, dz. cyt., s. 181. Simon Reynolds określił ten fenomen mianem „lata 60. w latach 80.” (*sixties-into-eighties*). Zob. S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber, London 2011, s. 198.
- ⁷⁸ N. Brown, *Spielberg and the Kidult...* dz. cyt., s. 34.
- ⁷⁹ Zob. G. Taurino, dz. cyt., s. 11. Wielu badaczy podkreśla terapeutyczną funkcję filmów i seriali, których akcja jest osadzona w latach 80., w kontekście amerykańskiej traumy 11 września 2001 r. Przykładem dzieła kompensacyjnego jest dystopijny *Player One (Ready Player One)*, 2018) Stevena Spielberga.
- ⁸⁰ K. Smokler, dz. cyt., s. 311.
- ⁸¹ F. Smith, dz. cyt., s. 143.
- ⁸² Nastolatki przerzucają się cytatami z „kildultowych” przebojów, a główny bohater nosi przydomek Spielberg. *Lato 84* zalicza się do demitologizującego nurtu *teen movies*, ukazującego przedmieścia jako miejsce opresji.
- ⁸³ King nawiązuje do bajki *Trzy kozłatka*, w której bohaterom udaje się przechrzcić krwiożerczego trolla czehającego pod mostem.
- ⁸⁴ <https://stephenking.com/works/novel/it.html> (dostęp: 27.09.2022).
- ⁸⁵ S. King, *To*, dz. cyt., s. 705.

- ⁸⁶ Zob. R. Janicker, *From Page to Screen: Troubled Domestic Space in the „It” Franchise*, w: *The Many Lives of „It”: Essays on the Stephen King Horror Franchise*, red. R. Riecki, McFarland & Company, Jefferson 2020, s. 179.
- ⁸⁷ C. Goehring, *Seven Children and „It”: Stephen King’s „It” as Children Story*, w: *The Many Lives of „It”...* dz. cyt., s. 28.
- ⁸⁸ Taką moc ma Danny z *Lśnienia* (*The Shining*, reż. Stanley Kubrick, 1980), Carrie z powieści (i filmu) pod tym samym tytułem czy Charlie z *Podpalaczki* (*Firestarter*, reż. Mark L. Lester, 1984).
- ⁸⁹ S. King, *To*, dz. cyt., s. 861.
- ⁹⁰ Z badań nad współczesną literaturą dziecięcą wynika, że jest ona tak mroczna, iż *kidnapping, pederastia, kazirodztwo czy brutalne pobicia stały się w utworach adresowanych do dzieci pomiędzy 12. a 18. rokiem życia czynią normalnym*. Zob. M. C. Gurdon, *Darkness Too Visible*, „The Wall Street Journal” 2011, nr 129, s. 5.
- ⁹¹ Część pierwsza *To* tematyzuje problem implikowanego odbiorcy filmu m.in. przez przywołanie casusu Tima Burtona (plakat z jego *Soku z żuka / Beetlejuice*, 1988/ wisi w pokoju Billa), którego filmy budziły kontrowersje związane z klasyfikacją wiekową.
- ⁹² M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 167.
- ⁹³ Tamże, s. 193.
- ⁹⁴ Na relację tekst – rzeczywistość w odniesieniu do problemu intertekstualności zwracał uwagę Jonathan Culler. Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 97.
- ⁹⁵ S. King, *To*, dz. cyt., s. 1028.
- ⁹⁶ Tamże, s. 214.
- ⁹⁷ Tamże, s. 351.
- ⁹⁸ Tamże, s. 304.
- ⁹⁹ Według Jamesona *Amerykańskie graffiti i Rumble Fish* (reż. Francis Ford Coppola, 1983) to postmodernistyczne filmy nostalgiczne konstruujące lata 50. jako obiekt pragnienia. Zob. F. Jameson, dz. cyt., s. 19.
- ¹⁰⁰ Co ciekawe, zęby pojawiają się wyłącznie w polskim wariacie plakatu *Christine*.
- ¹⁰¹ Tym mianem określono w latach 80. grupy młodych aktorów i aktorek specjalizujących się w *teen movies*.
- ¹⁰² W prologu Bill wspomina o wydzielinie z nosa, Eddie ma obsesję na punkcie płynów ustrojowych, koleżanki wylewają na głowę menstruującej Beverly kubek pompy, a miejscem „rytuału przejścia” są cuchnące kanały.
- ¹⁰³ Beverly nosi na szyi łańcuszek z kluczykiem. Podobny wisior wyróżniał Carrie z grupy szkolnych koleżanek.
- ¹⁰⁴ V. Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 90.
- ¹⁰⁵ B. Barber, dz. cyt., s. 42.

**Natasza
Korczarowska**

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Akella, S.** (1986). „Not If I See You First”: Playspace, Friendship, and Nostalgia in „Stand by Me”. W: D. Olson (red.), *Children and Childhood in the Works of Stephen King* (ss. 137-158). Lanham: Lexington Books.
- Bachtin, M.** (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego* (tłum. N. Modzelewska). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Barber, B.** (2009). *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli* (tłum. H. Jankowska). Warszawa: Muza.
- Brown, N.** (2012). *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter*. London: I. B. Tauris.
- Brown, N.** (2016). Spielberg and the Kidult. W: A. Schober, D. Olson (red.), *Children in the Films of Steven Spielberg* (ss. 19-44). Lanham: Lexington Books.
- Canby, V.** (1988, 31 lipca). „Die Hard”: Calls to the Kidult. *The New York Times*, s. 19.
- Cross, G.** (2015). *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. New York: Columbia University Press.
- Daszykowska, J.** (2018). Od kultu młodości do stylu życia „kidult”. *Spoleczeństwo i Rodzina*, (54), ss. 58-84.
- De Vany, A.** (2004). *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. London: Routledge.
- Dika, V.** (2003). *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Driscoll, C.** (2011). *Teen Film: A Critical Introduction*. Oxford: Berg.
- Gurdon, M. C.** (2011). Darkness Too Visible. *The Wall Street Journal*, (129), ss. 5-6.
- Hastings, R., Meyer, E.** (2020). *Gdy regułą jest brak reguł. Netflix i filozofia przemiany* (tłum. A. Sobolewska). Kraków: Znak.
- Jameson, F.** (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu* (tłum. M. Płaza). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kendrick, J.** (2014). *Darkness in the Bliss-Out: A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*. New York: Bloomsbury.
- Kiley, D.** (2007). *Syndrom Piotrusia Pana. O mężczyznach, którzy nigdy nie dorastają* (tłum. M. Fabianowska). Warszawa: Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza.
- King, S.** (1998). *Ciało* (tłum. Z. Królicki). Warszawa: Albatros.
- King, S.** (2022). *Tó* (tłum. R. Lipski). Warszawa: Albatros.
- Lasch, C.** (2019). *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań* (tłum. G. Ptaszek, A. Skrzypek). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno.
- Magistrale, T.** (2003). *Hollywood's Stephen King*. New York: Palgrave Macmillan.
- Manthei, J.** (2020). Boys in „The Body”. W: D. Olson (red.), *Children and Childhood in the Works of Stephen King* (ss. 121-136). Lanham: Lexington Books.
- Noxon, C.** (2006). *Rejuvenile: Kickball, Cartoons, Cupcakes, and the Reinvention of the American Grown-up*. New York: Three Rivers Press.
- Smith, F.** (2017). *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smokler, K.** (2016). *Brat Pack America: A Love Letter to '80s Teen Movies*. Los Angeles: Rare Bird Books – A Vireo Book.

- Taurino, G.** (2019). Exploring Nostalgic Reconfigurations in Media Franchise. W: K. Pallister (red.), *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand* (ss. 9-23). Lanham: Lexington Books.
- Thompson, G.** (2007). *American Culture in the 1980s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Traube, E.** (2020). *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in the 1980s Hollywood Movies*. New York: Routledge.
- Wood, R.** (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.
- Wrzesień, W.** (2010). Czy ulegając nastolatyzacji zachowamy młodość?. *Roczniki Socjologii Rodziny. Studia Socjologiczne oraz Interdyscyplinarne*, 20, ss. 37-53.

Keywords:

kidults;
consumed nostalgia;
teen movies

Abstract

Natasza Korczarowska

Kidults, Consumed Nostalgia, and American Teen Movies of the 1980s (and Their Contemporary Simulacra)

The article discusses selected teen movies made in Ronald Reagan's era of political and cultural neo-conservatism as a sociological phenomenon that problematizes the issue of the implied viewer. The main thesis is that teen movies based on the "Spielberg-Lucas-King formula" were, and to some extent still are, addressed not to teenagers but to kidults (a child-adult amalgam) – narcissistic perennial adolescents. The author uses elements of Benjamin Barber's theory of modern consumerism based on the idea of "infantilist ethos" – an ethos of induced childishness that results in the targeting of children and kidults as consumers. The films are analysed in the framework of Gary Cross's concept of multisensory "consumed nostalgia" (defined as a longing for objects rooted in the consumers' formative years) as a psychological answer to experiencing life under disquieting fast capitalism.