

Wiosenna bujność traw
Obrazy przyrody
w filmach o dorastaniu

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3753

Karolina Kostyra

Wiosenna bujność traw
Obrazy przyrody
w filmach o dorastaniu

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego ■ Katowice 2019

[Kup książkę](#)

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Łucja Demby

Patronat

ekrany
Film & Media



Redakcja Anna Krasuska

Na okładce wykorzystano projekt Williama Morrisa
z kolekcji Brooklyn Museum

Projekt okładki Piotr Paczuski, Beata Klyta

Redakcja techniczna Małgorzata Pleśniar

Korekta Malwina Kaczor, Olga Nowak

Łamanie Bogusław Chruściński

Copyright © 2019 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3497-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3498-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,5. Ark. wyd. 11,5. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 49,90 zł (w tym VAT)

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin

[Kup książkę](#)

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1. Szałasy	21
Żółtą ceglana drogą...	27
<i>Stań przy mnie</i>	28
<i>Królowie lata</i>	39
Dziewczynka w baśniowym lesie	47
<i>Walkabout</i>	51
<i>Płyną tratwy</i>	67
Trup w lesie	73
Rozdział 2. Letniska	77
Z historii filmowego lata	82
<i>Zapamiętajmy to lato</i>	85
Kobieta w oknie	97
<i>Wycieczka na wieś</i>	98
Czasy równoległe	109
<i>Dancing w kwaterze Hitlera</i>	109
Kolory lata	116
<i>Zepsuty owoc</i>	118
Dorastanie na prowincji	131
<i>Nad rzeką, której nie ma</i>	133
Bezkresne lato	149
Wiosenna bujność traw	153
Bibliografia	161
Filmografia	169
Indeks osób	173
Wykaz fotografii	179
Summary	183

Wstęp

O radosne lata
I szczęśliwe dni,
Jak wody wiosenne
Przemknęłyście wy...
(Ze starego romansu)¹

W akademickiej refleksji filmy o dorastaniu nierzadko traktowane są po macoszemu. O ile jeszcze bronią się w historii kina wybrane wielkie tytuły, takie jak *400 batów* (1959, reż. François Truffaut) czy *Absolwent* (1967, reż. Mike Nichols), o tyle spojrzenie na cały gatunek przejmuje poniekąd cechy bohaterów sportretowanych w tych filmach. To gatunek drugiej ligi, w zasadzie podgatunek. Czarujący – można pomyśleć – ale nie w pełni samodzielny. Opowieść o pierwszej miłości doskonale nadaje się na reżyserski debiut, w którym autor wypowiada się ze swych przeżyć inicjacyjnych, dzięki którym jest tym, kim jest, aby później w pełni poświęcić się poważnym tematom. W gruncie rzeczy nie ma nad czym dywagować: była kiedyś młodość, szaleństwo i wakacje, a później człowiek zmądrzał.

W literaturze przedmiotu na próżno szukać wnikliwych analiz zjawiska. W obrębie anglojęzycznych publikacji znajdziemy raptem cztery monografie dotyczące kina *coming of age*, a każda z nich skoncentrowana jest przede wszystkim na wyliczeniu kolejnych tytułów wraz z krótkim streszczeniem bądź recenzją². Przewodni-

¹ I. TURGIENIEW: *Wiosenne wody*. W: IDEM: *Wiosenne wody. Pierwsza miłość*. Przeł. A. JAWORSKI. Warszawa 1950, s. 7.

² D. LORT: *Coming of Age: Movie & Video Guide*. Laguna Hills 1997; B. LA-CEY: *Coming of Age: Movie & Video Guide: Volume 2*. Companion Press 2002; G. KRASTEV: *Coming of Age Movies: Growing up on screen*. CreateSpace Independent Publishing Platform 2011; R. UYTDEWILLIGEN: *The 101 Most Influential Coming of age Movies*. New York 2016. Dodatkowo można wyróżnić monografie,

kowe potraktowanie tematu może zadowolić miłośnika gatunku poszukującego mniej popularnych realizacji, nie jest jednak satysfakcjonujące, jeśli interesuje nas głębsza refleksja. Pewne tropy znajdziemy oczywiście w rejonach pokrewnych – wybrane filmy *coming of age* omówione zostają przy okazji analiz *high school movies*, *teen movies*, a część interesujących nas zagadnień zgłębiają badania kultury młodzieżowej (*youth culture*)³. W tych przypadkach akcenty położone są jednak na inne kwestie. Nie zmienia to zresztą faktu, że film o dorastaniu nie doczekał się na gruncie anglojęzycznym tekstów wykraczających poza powierzchowny opis.

Nie inaczej jest na rodzimym gruncie. Nikłe zainteresowanie polskiego filmoznawstwa problematyką kina *coming of age* przejawia się już w samej nazwie gatunku (czy może raczej jej braku). W anglojęzycznych publikacjach ten konkretny rodzaj kina określa się właśnie jako *coming of age movie* lub *coming of age story*⁴, co w wolnym tłumaczeniu przekłada się na „film o dorastaniu/dojrzwaniu” i „historię o dorastaniu/dojrzwaniu”. Bywa jednak, że polski termin nie odsyła autorów do anglojęzycznego odpowiednika. Marek Hendrykowski w *Leksykonie gatunków filmowych* poświęca dużo uwagi „filmowi o dojrzewaniu” – określa jego literacką genezę, przywołuje liczne tytuły, a o samym gatunku pisze, że jest jednym z bardziej wartościowych w kinie⁵. Wymieniając anglojęzyczne odpowiedniki (*adolescence picture*, *teenpic*, a nawet tak marginesowe nazwy jak *film about growth* i *growth movie*), zapomina o konwencjonalnym nazewnictwie *coming of age*.

Sporadycznie spotyka się też termin „film inicjacyjny”, pochodzący od rozpowszechnionej na gruncie literaturoznawstwa kategorii „powieść inicjacyjna”⁶. Na tym nie koniec. Autorzy, nierzadko mając na myśli film o dojrzewaniu, piszą o „filmie

które ujmują film *coming of age* w bardziej szczegółowych kontekstach, np. współczesnego kina kobiecego (S. HENTGES: *Pictures of Girlhood: Modern Female Adolescence on Film*. Jefferson–North Carolina–London 2006) czy kinematografii narodowych (*Coming of Age on Film: Stories of Transformation in World Cinema*. Red. A. HARDCASTLE, R. MOROSINI, K. TARTE. Cambridge 2009).

³ *Youth Culture in Global Cinema*. Red. T. SHARY, A. SEIBEL. Texas 2007.

⁴ D. LÓPEZ: *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a New Filmography for Each*. Jefferson 1993, s. 59.

⁵ M. HENDRYKOWSKI: *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań–Wrocław 2001, s. 62–63.

⁶ A. HOLLAND, M. KORNAŁOWSKA: *Magia i pieniądze. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska*. Kraków 2002, s. 99.

młodzieżowym”⁷ lub, co gorsza, „filmie dla młodzieży”. Pod niezbyt subtelną „młodzieżową” nazwą kryją się zresztą wszelkie możliwe skojarzenia, jakie można wiązać z filmem skoncentrowanym wokół kultury nastolatków. Do jednej szuflady wrzuca się tym samym nie tylko *high school movie* (film o liceum), *teen movie* (film o nastolatkach) czy *sex comedy* (seks-komedie), ale również filmy muzyczne, subkulturowe, kontestacyjne i opowieści o dorastaniu. Jeśli jeszcze jest sens bronić określenia „film młodzieżowy” (wszak granica gatunkowa między *teen movie* a *coming of age movie* bywa cienka), to niewiele znajdzie się na usprawiedliwienie „filmu dla młodzieży”, który, bezpardonowo komunikując przeznaczenie filmu konkretnej grupie widzów, zawłaszcza gusta młodego pokolenia oraz ogranicza docelową widownię do tej, która wiekowo odpowiada protagonistom filmowym⁸. W niniejszej książce ograniczymy się więc do terminu *coming of age* oraz wymiennego operowania polskimi odpowiednikami (filmy i opowieści o dorastaniu/dojrzwaniu), najbliższymi ścisłemu, anglojęzycznemu pierwowzorowi pojęciowemu.

Niedostatek literatury przedmiotu może być dla zainteresowanego tematem nieco frustrujący. Taka sytuacja ma też jednak swoje dobre strony, bo pozwala początkującemu badaczowi na pewną swobodę, pobudza inwencję i zachęca do zabawy z przedmiotem. Jeśli czytelnik natrafi w dalszej części tekstu na nieco zuchwałe czy autorytatywne stwierdzenia, to należy je zrzucić na karb wolności, jaką przyznaje piszącemu filmoznawstwo niezainteresowane gatunkiem. Kiedy droga jest pusta, można przecież śmiało iść środkiem jezdni. Niniejsza publikacja powstała z miłości do gatunku i opiera

⁷ *Film. Kinematografia*. Red. E. ZAJIČEK. Warszawa 1994, s. 150.

⁸ W polskim filmoznawstwie i krytyce filmowej przyjął się niefortunny termin „film dla młodzieży”, który dodatkowo często zostaje rozszerzony do „filmu dla dzieci i młodzieży”. Marek Hendrykowski zestawia (*Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*. Poznań 1994) ze sobą filmy o dorastaniu, baśni i musicale, biorąc, jak się zdaje, za wyznacznik jedynie nastoletniego lub dziecięcego bohatera. Autor zauważa na marginesie, że „filmy dla dzieci i młodzieży” mogą spodobać się również dorosłym, konsekwentnie jednak ignoruje ten fakt w dalszej analizie. Z kolei Jerzy Armata w *Polskim filmie dla dzieci i młodzieży* (Red. J. ARMATA, A. WRÓBLEWSKA. Warszawa 2014) przedstawia rys historyczny tytułowej problematyki, wyodrębniając przy tym tematykę dziecięco-młodzieżową obecną w filmach „dla dorosłych”. Kryterium doboru tytułów (m.in. *Nad rzeką, której nie ma*; *Marcowe migdały*, 1989, reż. Radosław Piwowski; *Yesterday*, 1984, reż. Radosław Piwowski) związane jest z nostalgiczną tonacją emocjonalną, jaką operują te dzieła.

się na filmografii składającej się z kilkuset tytułów *coming of age*, obejrzanych przez autorkę. Być może rozległość materiału badawczego częściowo legitymizuje śmiałość poczynionych uogólnień.

W kontekście uogólnień warto określić, czym w ogóle jest film o dorastaniu. Przykładowa definicja z portalu allmovie.com, która dobrze oddaje istotę rzeczy, głosi, że jest to: „rodzaj filmu, który koncentruje się na nastoletnim bohaterze lub grupie bohaterów i ich niełatwych rytuałach przejścia prowadzących od dojrzewania do dorosłości. Filmy z często epizodyczną strukturą zasadniczo dotyczą społecznej odpowiedzialności, jaka jest wymagana przy dorastaniu oraz utracie dziecięcych marzeń i naiwności. Filmy tego gatunku mogą być lekkie i pogodne lub emocjonalne i melodramatyczne, czasem też tragiczne. Tematyka obraca się wokół starań romantycznych i zawodów miłosnych, dylematów przyjaźni, samotności, identyfikacji seksualnej, przestępczości nieletnich, eksperymentów z używkami i kwestii zatrudnienia”⁹.

Na potrzeby wprowadzenia zanotujmy, że kino *coming of age* jest pochodną gatunku literackiego, którego początków upatruje się w homerowskiej *Odysei*. Jedną z popularniejszych odmian literackiej opowieści o dorastaniu jest niemiecka *Bildungsroman* – powieść o formowaniu, w której opisuje się psychiczne, moralne i emocjonalne kształtowanie osobowości młodego mężczyzny. Terminu tego używa się niekiedy w odniesieniu do wszelkiego typu filmowych czy literackich scenariuszy inicjacyjnych, nie mających często wiele wspólnego ze sztywnym wzorcem powieści edukacyjnej. Zwolennicy gatunkowego rygorystyki zastrzegają jednak, że *Bildungsroman* jest specjalnością niemal wyłącznie literatury niemieckiej i nie pojawia się prawie na innym gruncie¹⁰.

Samo dojrzewanie jest procesem długotrwałym i trudno uchwytnym. Bywa, że filmowcy, bazując właśnie na tej płynnej, wielofazowej strukturze dorastania, tworzą opowieści niepołączone ścisłymi więzami przyczynowo-skutkowymi, lecz motywowane pewną przypadkowością kierującą rozwojem protagonisty. W filmach takich jak *Boyhood* (2014) Richarda Linklatera, *Życie Adeli* (2012, reż. Abdellatif Kechiche) czy radzieckim nowofalowym *Mam*

⁹ <http://www.allmovie.com/subgenre/coming-of-age-d959> [data dostępu: 20.05.2016].

¹⁰ H. ORŁOWSKI: *Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (Entwicklungsroman) okresu mieszczańskiego realizmu*. W: J. TRZYNADŁOWSKI: *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Połczynie*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 45–46.

20 lat (1965, reż. Marlen Chucyjew) wszystkie drobne zdarzenia z życia młodego bohatera zatapiają się w epickiej długości dzieła.

W tradycyjnej opowieści kino radzi sobie jednak z dorastaniem inaczej. Na ekranie ukazuje się „pierwsze razy” bohatera – pierwszy papieros, pierwsze wagary, pierwsze upicie się i oczywiście pierwszy pocałunek, pierwszy kontakt seksualny, ale też pierwszy raz, kiedy zauważyliśmy, że świat nie działa tak, jak nam się wydawało. Elementem dojrzewania może być więc demistyfikacja świętego Mikołaja albo, dajmy na to, odkrycie, że nasi rodzice nie są tak wspaniali, jak wcześniej myśleliśmy. Powtarzają się scenariusze, w których bohater dowiaduje się, że któreś z rodziców ma romans, albo takie, w których protagonista odkrywa, że ojciec prowadzi brudne interesy albo nie jest znakomitym, dumnym pracownikiem, lecz pomiatanym przez szefa niedołęgą. Przełomowe w rytuale dojrzewania sytuacje niekoniecznie muszą więc być przeżywane rzeczywiście po raz pierwszy, ale powinny posiadać moc „otwierania oczu” bohatera. Bardzo często tego rodzaju momentem jest doświadczenie śmierci: rodzica, przyjaciela, ukochanego zwierzątka lub symboliczne zainscenizowanie własnego zgonu. Młodzi ludzie w filmach o dorastaniu ustawicznie mdleją z nadmiaru wrażeń albo piją do nieprzytomności, co w myśl koncepcji rytuałów przejścia (*rite of passage*) Arnolda van Gennepa oraz teorii Mircea Eliadego dotyczącej inicjacji łączy się z symboliczną śmiercią dziecka i następującymi po niej narodzinami dojrzałej jednostki.

Śmierć się opłakuje, a narodziny należy świętować. Nawet jeśli scenariusz filmowy na pierwszy rzut oka nie uwzględnia symbolicznego zgonu i narodzin, to przeważnie zachowuje atmosferę towarzyszącą tym dwóm aktom. Mówiąc inaczej, kino *coming of age* z jednej strony obraca się wokół nastroju tęsknoty, żalu, nostalgii, które przyświecają pożegnaniu dzieciństwa i młodości, z drugiej zaś korzysta z radosnego oczekiwania, jakie młody bohater łączy ze swoją wymarzoną przyszłością. Rezygnacja i nadzieja nie są w tym przypadku przeciwstawnymi afektami, lecz raczej emocją o niejednorodnym zabarwieniu, słodko-gorzkim wspomnieniem czy samą młodością, w której mieści się tyleż rozpaczy, co afirmacji życia. Czasem wyraża się to wprost. W czechosłowackim *Srebrnym wietrze* (1954, reż. Václav Krška) wrażliwy licealista w rozmowie ze swoim wujem definiuje to wyjątkowe uczucie: „Wiatr wieje, a ja go czuję i słyszę. Mówi coś do mnie, ale nie całkiem rozumiem. Czuję zachwyt, ból i radość. Nie potrafię tego określić, ale chodzi o coś wielkiego. Czasem coś mocno złapie mnie za serce... To jest

właśnie ten srebrny wiatr. Taki jakiś cudowny zew, kusząca obietnica gdzieś z daleka. Jest odległy, choć prawie w zasięgu ręki”¹¹. Jego wuj dodaje, że sam już nie słyszy tego wiatru. Słyszą go tylko młodzi.

Filmy o dorastaniu są oknem w przeszłość. Nostalgiczna poetyka, jaką operują, skupia się na kilku poziomach, z których tym najbardziej oczywistym jest osadzanie akcji w poprzednich dekadach. Filmy rozgrywające się w przeszłości (tak zwane *period films*) działają na zasadzie nostalgicznego samograja, uwodząc widza dawną muzyką, modą i innymi elementami kultury młodzieżowej, która łączy się z wyobrażeniem danej epoki¹². Z drugiej strony kino nastoletnich inicjacji przesiąknięte jest żalem za dzieciństwem i młodością, które niezależnie już od epoki, w jakiej były przeżywane, jawią się jako raje utracone. Kiedy było się młodym, inaczej smakował papieros, inaczej szumił las, a człowiek głupi i pełen nadziei rzucał się w objęcia tych niezwykłych nastrojów z przeświadczeniem, że zmieniają jego życie. Arthur Rimbaud pisał, że w siedemnastej wiosnie życia „tak dobrze pachną lipy w czerwcowe wieczory”¹³. Opowieści o dorastaniu starają się osiągnąć nastoletniego stanu ducha, w którym wyczulona wrażliwość odpowiada na każde najmniejsze poruszenie świata zewnętrznego, wzbierając wciąż nowym doznaniem. W takich chwilach upijania się młodością ma się wrażenie, że cały świat należy do nas, a my już zawsze będziemy tacy szczęśliwi, odważni, zakochani. Właśnie na bolesnym przeżywaniu chwili obecnej i żalu za tym czasem „prawdziwego istnienia” bazuje kino, portretujące młodzież żyjącą pełnią życia.

Punktem węzłowym książki będzie próba określenia istoty młodości, jaką podają historie o dojrzewaniu, a także zdefiniowanie tego, co czas adolescencji po sobie pozostawił. Stwierdzimy, że młodość nie jest stanem, lecz procesem, i istnieje o tyle, o ile ciągle przekracza samą siebie. W kinie wyraża się to często w scenach ukazujących wędrowkę, radosną jazdę na rowerze czy nawet wspinanie się na drzewo. Daje tu o sobie znać stara prawda, mówiąca że cel podróży nie jest tak ważny, jak sama droga. Ostatecznie ta przechodzona na własnych nogach młodość jest jak projekt, który

¹¹ Część tekstu na podstawie: F. ŠRÁMEK: *Srebrny wiatr*. Przeł. J. BUŁAKOWSKA. Katowice 1972, s. 260.

¹² F. JAMESON: *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Przeł. M. PŁAZA. Kraków 2001, s. 18–21.

¹³ A. RIMBAUD: *Romans*. W: IDEM: *Poezje wybrane*. Przeł. J. IWASZKIEWICZ. Warszawa 1969, s. 27–28.

realizuje się jedynie, jeśli spojrzeć na niego z perspektywy czasu. Wiosenna bujność traw prawdziwie zieleni się tylko we wspomnieniu. Nie jest to satysfakcjonujące zakończenie. Z perspektywy bohatera nastoletnie lata zostawiają po sobie zadrę – tęsknotę (bardziej słodką czy bolesną) albo palący wstyd kaca moralnego. Stąd już niedaleko do sedna problemu.

Biorąc pod lupę większy wycinek kina o dorastaniu, spostrzeżemy pewne prawidłowości, niezależne od epoki czy kinematografii narodowej, z jakiej dany tytuł się wywodzi. Zauważyliśmy już, że opowieść obracająca się wokół scenariusza inicjacyjnego operuje określoną tonacją, oferując widzowi nie tylko specyficzny nastrój (nostalgii czy radosnego oczekiwania), ale i wizję wspaniałej, krótkiej młodości. Jej ulotność podkreśla się wyraźnie zaznaczonym „tu i teraz”, w którym rozgrywa się główna część historii. Moment zarysowuje się impresjonistycznie w głośnym kumkaniu żab, szumie wiatru w liściach drzew albo ujęciach słońca wyglądającego zza gałęzi. Rzecz jasna, taka estetyka nie musi ujawniać się w każdej scenie (choć bywa i tak), ale jej obecność jest na tyle znacząca, że można tu mówić o pewnej prawidłowości. Idąc dalej tym tropem, stwierdzimy, że kino *coming of age* zwykle operuje konkretną kolorystyką, oscylując w okolicach złocistoślonecznych (czasem jest to nostalgiczna sepia) lub przeciwnie – zatapia się w intensywnych, wilgotnych zieleniach.

Rozłożyste drzewa i reszta kwitnącej zieloności wpisują się w ikonografię gatunku równie finezyjnie, jak bujana wiatrem kępka chwastów w krajobraz westernu. Być może nie ma powodów do nadmiernej ekscytacji tym faktem. Wszak obecność przyrody w kinie nie jest niczym nadzwyczajnym – deszcz odpowiadający na smutek bohatera czy sympatyczne słońeczko w komedii romantycznej realizują stereotyp pokrewieństwa człowieka i natury, stale obecny w kulturze popularnej¹⁴. A jednak jest w tych gęstych lasach, przez które przedziera się dorastające dzieciaki, coś, co sprawia, że przyroda nie daje się traktować jedynie jako podkładka pod historię. Natura na progu dorosłości jawi się przeważnie jako gęsta, płodna, żyjąca własnym (choć nierzadko zbieżnym z doświadczeniem „człowieczego” bohatera) życiem. Nie chodzi więc tylko o obrazek w tle. Przyroda w tym ujęciu pozwala nastolatkom odciąć się od znanych obszarów i rzucić w objęcia nowych, podniecających doznań.

¹⁴ *Słownik literatury popularnej*. Red. T. ŻABSKI. Wrocław 2006, s. 586–587.

Niemiała część opowieści o dorastaniu rozgrywa się w otoczeniu idyllicznej prowincji. Aby dorosnąć, nie trzeba jednak mieszkać na wsi. Wystarczą przedmieścia z nieskolonizowanymi przez deweloperów terenami, które zwiedza się po szkole (*Nad krawędzią*, 1979, reż. Jonathan Kaplan) albo wysokie przydrożne drzewa, służące za drabiny do pokoików dziewczyn z sąsiedztwa (*Cudowne lata*, 1988–1993). Niezwykłe życie fauny i flory manifestuje się nawet w pozornie okiełznanej przez człowieka okolicy, gdy bohaterowie po zmroku, niby przypadkiem, zostawiają otwarte okno, przez które słysząc głośnie cykanie świerszczy – odgłos buzującego życia materii (*Not Fade Away*, 2012, reż. David Chase; *My American Cousin*, 1985, reż. Sandy Wilson). W atmosferze tej późnej godziny marzy się o cudownej przyszłości. Oczywiście, znajdzie się dużo przykładów miejskiego dorastania, ale instynkt gna młodego bohatera do wyjścia w las, krzaki lub gdziekolwiek poza dom, by tam, zgodnie z baśniową logiką, zagubić się i odnaleźć na nowo. W miejskich filmach o dorastaniu atrybuty przyrodnicze przejmują niekiedy ludzkie wytwory – basen służy za jezioro (*Coś za mną chodzi*, 2014, reż. David Robert Mitchell), światło ulicznej latarni imituje blask księżyca (*Moonlight*, 2016, reż. Barry Jenkins).

Pojęcie przyrody czy natury, jakim będziemy operować, wymaga się sprecyzowania. Na potrzeby naszych rozważań naturą lub przyrodą będziemy nazywać te elementy świata, które są zewnętrzne względem ludzkiego bohatera, a których istnienie jest w pewnym stopniu autonomiczne w stosunku do działalności człowieka. Natura w tym spojrzeniu jest dana. Zielone przestrzenie i wszystko, co z nimi związane, niczym ambiwalentna Wielka Matka mogą się przedstawiać zarówno jako obce, nieprzeniknione, wszechobejmujące, jak również gościnne i opiekuńcze. Tego typu szerokie spojrzenie na przyrodę pozwoli nam zająć się interesującym nas problemem w skali makro i mikro, to znaczy będzie nas interesować zarówno bezkresny ocean, niebo i więzi łączące wszelkie ziemskie i kosmiczne istnienie, jak i najmniejsza mrówka czy listek. Przyrodę będziemy rozpatrywać od strony konkretności i metafory, dosłowności i symbolu, a także estetycznej fasady i natury rzeczy. Refleksja o takiej specyfice ma tendencję do rozrastania się. Aby ją uporządkować, postaramy się pamiętać, że busolą w tym odczytywaniu szyfrów przyrody zawsze będzie nam protagonista – nastolatek, który odbywa swój *rite of passage* lub grupa rówieśnicza stojącą na progu dorosłości.

Identyfikowanie natury czy przyrody z tym, co osobne i zewnętrzne względem człowieka, jest (jak każde inne podejście) niezwykle problematyczne i łączy się z wpłątaniem w sieć dyskursów¹⁵. Mamy oczywiście świadomość, że takie postrzeganie otaczającego świata fauny i flory jest tylko jednym z wariantów spojrzenia nań. W przypadku analizowanych przez nas filmów taki wybór wydaje się jednak uzasadniony, gdyż odpowiada wizji, jaką kino o dorastaniu prezentuje. W tej koncepcji – powtórzymy – przyroda staje się odrębnym bohaterem, tajemniczym Innym (nawet wtedy, gdy jest to tylko przydomowy ogród czy znajomy park), który podszeptuje swe pomysły ludzkiemu bohaterowi. Bywa, że cechy przyrody przejmuje też inny człowiek – przeważnie jest to obiekt uczuć protagonisty – nie człowiek z krwi i kości, ale niepoznany, pociągający, osobliwy przedmiot pożądania. Młody bohater, wrażliwy na głosy przyrody, na jej kuszenia i czarodziejskie sztuczki, odpowiada ucieczką z domu w leśną głąsę albo całonocnymi wędrówkami wokół jeziora. Wszystkie te aktywności wykonywane są niejako instynktownie, jak gdyby kierowała nimi wyższa instancja. Przyroda.

Nie jest przypadkiem, że wizja przyrody, jaka wyłania się z filmów o dorastaniu, odpowiada koncepcji romantycznej. Natura jawi się w niej jako tajemnicza, działająca na nieznanach prawach, a jednocześnie niezwykle bliska wrażliwym bohaterom. Podobno prawdziwy dostęp do natury ma jedynie dziecko. Edith Cobb, pedagog opierająca się w swej pracy na literaturze romantycznej, stwierdziła, że jest taki okres w dzieciństwie, kiedy mamy wyjątkową podatność na cudowność przyrody, na odkrywanie w niej własnych światów¹⁶. W podobny sposób Gaston Bachelard opisuje twórczą samotność dziecka. Dziecko potrafi z łupinki orzecha wymarzyć wielki statek czy łódeczko elfa, w nierówności gleby widzi fosę zamku, a każdą manifestację przyrody, jaką dorosły tłumaczy prawem fizyki, odbiera jako niesamowitość. Według Cobb te chwile są kuźnią późniejszej twórczości artystycznej. Część pisarzy mówi wprost o iluminacjach, których doznali w młodym wieku, a które dały im inspiracje do wieloletniej twórczości. Nie chodzi tylko o bogatą wyobraźnię, ale o bycie otwartym na cudowność, magię i zadziwienie. Interesujący w tym kontekście jest chociażby

¹⁵ G. BÖHME: *Filozofia i estetyka przyrody*. Przeł. J. MERECKI. Warszawa 2002, s. 89.

¹⁶ E. COBB: *The Ecology of Imagination in Childhood*. Columbia 1977.

epizod z biografii Williama Blake’a, kiedy to przyszedł poeta jako dziesięcioletni chłopiec położył się na wzgórzu Peckham Rye. Spoglądał na wysoki dąb, przez który przebiegały promienie słoneczne, i w jego gałęziach objawiły mu się błyszczące anioły ze świetlistymi skrzydłami¹⁷. Ta wizja była dla Blake’a czymś w rodzaju iluminacyjnego przebudzenia. W późniejszym wieku, jak sam mówił, stracił zdolność do takich objawień.

Ale dojrzewanie to nie dzieciństwo. Dorastanie jest mostem łączącym dzieciństwo z dorosłością i prawdopodobnie ostatnim czasem, kiedy rzeczywiście możemy rozmawiać z przyrodą. Kino *coming of age* sugeruje, że w tej schyłkowej fazie głosy natury słyszać najintensywniej. W tym sensie dojrzewanie wiązałoby się nie tyle z pierwszym razem, ile z ostatnim, bo później „nasze serce umiera”, jak podpowiada Allison z *Klubu winowajców* (1985, reż. John Hughes). W czasie adolescencji możemy bez oporów wypuścić się w świat i przeżyć przygodę, która uczyni z nas pełnowartościowych dorosłych.

Kino w tym wypadku jest odbiciem szerszej tendencji. W literaturze, baśniach, folklorze, a także w opisach antropologów dotyczących dojrzewania nieprzerwanie przejawia się ten sam scenariusz rytualny. Należy oddalić się od domu, przeżyć próby inicjacyjne, umrzeć i narodzić się na nowo. Dopiero wtedy możemy o sobie mówić jako o dorosłych. Zakorzenie historii o dorastaniu we wzorcu mitycznym sugeruje wybór konkretnej metodologii. W pracy będziemy korzystać ze schematu rytów przejścia opisanych przez antropologów, a także tekstów typowo religioznawczych. Opierając się na klasycznych pracach Arnolda van Gennepa i Mircea Eliadego, wykażemy, że filmowa opowieść *coming of age* ma wiele wspólnego z inicjacyjną przeprawą nowicjusza w kulturach prostych. Faza liminalna, w której dorastający człowiek nie jest już dzieckiem, ale też nie jest jeszcze dorosłym, domaga się odpowiedniej oprawy, dlatego inicjant oderwany od matki i ciepłego bezpiecznego domu przechodzi swe próby w otoczeniu dzikiej przyrody. To, co niebezpieczne, lokowane jest zazwyczaj w obszarze okalającym wioskę – na skwarnej pustyni, wśród żarłocznych zwierząt, w jaskiniach, w lesie. Podobne rozwiązanie proponują baśnie. W psychoanalitycznych analizach Bruno Bettelheima i Ericha Fromma baśń jest właśnie opowieścią o inicjacji, która rozgrywa się pod patronatem natury – w ciemnym

¹⁷ B. De SELINCOURT: *William Blake*. Escondido 2000, s. 78.

lesie, w górach, w samotnej chatce. Równie ciekawe są koncepcje polemiczne względem psychoanalizy baśni, w których eksponuje się raczej cudowność obrazów niż samą opowieść, mającą służyć – jak chce Bettelheim – zintegrowaniu ego. Pierre Péju pisze o baśniowych ekranach, niepokojących ilustracjach, wycinkach z historii umykających logice fabuły. W podobny sposób postaramy się spojrzeć na kino o dorastaniu, wybierając niektóre sugestywne obrazy, które intuicyjnie kojarzą się z dorastaniem, choć pozbawione są jego dosłownych atrybutów: ujęcie młodzieżowych trampek, dzieciaki spacerujące wzdłuż torów czy obraz chłopca płynącego na tratwie. Pomocne będą nam teorie dotyczące mitów, symboli, a także wybrane gałęzie psychoanalizy ze wskazaniem na jungowskie archetypy.

Książce przyświecać będą motywy słońca, lata i wakacji. Skąd ten pomysł? Większość filmów *coming of age* rozgrywa się w lecie, przeważnie w czasie wakacji, kiedy młody człowiek ma dużo wolnego czasu i może sobie pozwolić na odkrywanie siebie. Oczywiście są wyjątki. Istnieją niezliczone dzieła z inicjacjami jesiennymi (*Bezpłodna kukułka*, 1969, reż. Alan J. Pakula) i zimowymi (*Mój wujek Antoine*, 1971, reż. Claude Jutra). Reguła podaje jednak lato jako czas młodzieńczych rytuałów przejścia. Lato, kiedy przyroda rozrasta się, buzuje, kwitnie i pozwala młodemu bohaterowi zatracić się bez reszty w pachnącej zieloności. W dwóch obszernych rozdziałach przyjrzymy się dziewięciu filmom o dorastaniu. W gruncie rzeczy podobną analizę można przeprowadzić na dowolnej liczbie tytułów. Dziewięć to liczba dobra jak każda inna, ale taki wybór pozwala ukazać filmy *coming of age* w ich szerszym zakresie, obejmując osiemdziesiąt lat historii kina i sześć kinematografii narodowych (Australia, Francja, Japonia, Polska, USA, ZSRR).

Tym, co pragniemy wykazać, jest stała wizja dorastania, przyrody i cyklu życia człowieka, jaka zostaje zobrazowana w gatunku. Mając na uwadze odrębność i wyjątkowość każdego z tytułów, postaramy się wyjaskrawić to, co dany film łączy z gatunkiem *coming of age*, jak i z każdym podobnym scenariuszem inicjacyjnym. Tym samym spróbujemy zarysować kulturowy obraz dorastania, jaki odbija się w kinie. Wybrane przez nas egzemplifikacje filmowe potraktujemy jako reprezentacje całości gatunku, a pisząc o młodym bohaterze każdego z nich, będziemy mieli na myśli nie tylko tę konkretną postać, ale młodego bohatera kina *coming of age* w ogólności.

Każdy z dwóch rozdziałów poprzedzony będzie krótkim wstępem wprowadzającym w tematykę danej części. Ponadto pokusimy się o niewielki przegląd filmów *coming of age*, które realizują wybrany wzorzec dorastania. Pierwszy rozdział, zatytułowany *Szałas*, dotyczyć będzie historii, w których ważnym motywem jest wędrówka ku dorosłości, czasem przymusowa, czasem zafundowana na własne życzenie. Szkoła przetrwania mieści się w dziczy, uczy samodzielności, odwagi i innych wartości, które przeważnie łączą się z tak zwanym „byciem prawdziwym mężczyzną”. Dla przekory przeanalizujemy także film o podobnej tematyce, w którym to kobieta zmuszona jest przeżyć inicjacyjną wędrówkę wśród nieokiełznanej przyrody. Filmy obracające się wokół surwiwalowego stylu dorastania zmuszają protagonistę do rozpalania ognisk, polowania na zwierzynę – stawiania metaforycznych lub dosłownych szałasów. W *Stań przy mnie* (1986, reż. Rob Reiner) chłopcy z amerykańskiego miasteczka z końca lat pięćdziesiątych wybierają się na wędrówkę wzdłuż torów, by odnaleźć ciało ich rówieśnika, które podobno leży gdzieś samotnie w środku lasu. W *Królach lata* (2013, reż. Jordan Vogt-Roberts) współcześni licealiści decydują się na ucieczkę z domowej wygody do okolicznego lasu, gdzie budują swoją chatę na wzór Henry’ego Davida Thoreau. W *Walkabout* (1971, reż. Nicolas Roeg) nastoletnia bohaterka i jej młodszy brat osieroceni przez ojca wędrują po australijskim outbacku, zaś w polskim krótkometrażowym dokumencie *Płyną tratwy* (1962, reż. Władysław Ślesicki) Mietek z augustowskiej wioski wybiera się pierwszy raz do pracy przy flisie. Przytoczone historie w kontekście naszego badania różnią się tylko powierzchownie. Zespala je rytuał przejścia okupiony ryzykownymi próbami inicjacyjnymi i przyroda – wielka, wzniosła, niebezpieczna.

Po szalonych przygodach należy się odpoczynek. *Letniska* – drugi rozdział książki – skoncentrowany będzie na temacie wakacji, letnich miłości i przyrodzie, która tym razem bardziej niż gęstą dżunglę przypomina zarośnięty park lub zaczarowany ogród. Natura okiełznana doświadczeniem letnika nie zachęca już do szalonych wypraw, ale do spacerów i nieprzesypiania całych nocy, „bo tak pięknie świeci księżyc”. W takich okolicznościach bolesną inicjację miłosną przeżyją nastolatki z obozu pionierów w *Zapamiętajmy to lato* (1974, reż. Siergiej Sołowjow). Podobna rozmarzona atmosfera towarzyszy *Wycieczce na wieś* (1936). W filmie Jeana Renoira pewnej niedzieli spędzonej na łonie przyrody młoda dziewczyna oddali się na chwilę od rodziców, by pierwszy

i ostatni raz zakosztować prawdziwego uczucia. O letnich miłościach w bardziej gorzkiej i gniewnej tonacji opowiadają *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968, reż. Jan Batory) i *Zepsuty owoc* (1956, reż. Kô Nakahira). Filmem wieńczącym drugi rozdział, a w pewnym sensie całe rozważania, będzie *Nad rzeką, której nie ma* (1991, reż. Andrzej Barański). Opowieść o marzycielach, którzy trochę już się zestarzelili, w przewrotny sposób wykorzystuje opisane przez nas motywy kina *coming of age*, nie odbiegając jednak od gatunku. W filmie Barańskiego dorastanie realizuje się w pewnym uspokojeniu, daleko od wielkich eskapad czy nawet ekstazy romantycznych letnisk.

Część szkolna za nami. Czas na wakacje.

Indeks osób

- Abrams J.J. 83, 171
Adkinson Robert 113, 167
Adorno Theodor W. 95
Alberti Leon Battista 97
Alister Ian 130, 163
Anderson Wes 28, 85, 170
Andrews Brenda H. 81, 161
Andrews Tamra 73, 161
Anioł Michał 92
Antonioni Michelangelo 61, 172
Armata Jerzy 9, 166
Atkinson Michael 29, 161
- Bachelard Gaston 15, 127, 130, 147, 161
Bąkowska Eligia 54, 162
Barański Andrzej 19, 134–135, 137–138, 141, 143–145, 147–148, 170, 181
Barry John 61
Barthes Roland 108, 125, 161
Bataille Georges 112–113, 161
Batory Jan 19, 109, 111–112, 117, 169, 181
Baudelaire Charles 140
Beller Thomas 77, 161
Benedict Ruth 131, 161
Bereza Henryk 144, 161
Bergman Ingmar 82, 171
Bertolucci Bernardo 83, 171
Bettelheim Bruno 16–17, 131, 161
Beumers Birgit 89, 164
- Beylie Claude 101, 161
Biały Beata 21, 167
Bielicka Emilia 70, 163
Bieńczyk Marek 108, 161
Blake William 16, 162
Blom Ivo 87, 97, 161
Błoński Jan 147
Bloom Harold 65, 161
Bly Robert 46–47, 70–72, 91, 128, 161
Böhme Gernot 15, 71, 161
Bonarek Paweł 129, 161
Boy-Żeleński Tadeusz 134, 166
Brando Marlon 118
Braudy Leo 106
Breillat Catherine 83, 170–171
Brook Peter 28, 172
Brown Bruce 149, 169
Brown Clarence 68, 171
Brycht Andrzej 109, 112–113, 116, 161
Bułakowska Jadwiga 12, 167
Bunin Iwan 80, 89, 91, 162
Buñuel Luis 110, 171
Bursa Andrzej 145, 162
Byron George Gordon 69, 87, 92, 162
- Campbell Joseph 27, 162
Canby Vincent 66, 162
Caputi Jane 130, 162
Chase David 14, 170

- Chopra Joyce 84, 169
 Chucy Jew Marlen 11, 170
 Chudak Henryk 127, 161
 Cieplińska Halina 43, 167
 Cividino Andrew 38, 171
 Cobb Edith 15, 54, 162
 Companéez Nina 83, 169
 Courteline Georges 153, 162
 Crisp Colin 100, 162
 Crowe Cameron 109, 171
 Csetényi Korinna 37, 162
 Cuarón Alfonso 83, 169
 Cunningham Sean S. 85, 171
 Czyż Stanisław 75, 134–136,
 139–142, 144, 146, 162

 Dalewski Zbigniew 46, 167
 Danek Danuta 131, 161
 Daves Delmer 82, 169
 Deakin Roger 73, 162
 Dean James 118
 Deleuze Gilles 88, 104, 106, 162
 Delumeau Jean 54–55, 162
 Dewey John 78
 Diamond Matthew 85, 169
 Doane Mary Ann 113
 Donner Richard 39, 169
 Doroszowa Zofia 78
 Draaisma Douwe 77, 162
 Dresser Christopher 117, 162
 Drozdowski Bogumił 72
 Duffer Matt 38
 Duffer Ross 38
 Durczak Joanna 41, 43–44, 48,
 162
 Durnat Raymond 108, 162
 Durrant Geoffrey 157, 162

 Eisenstadt Shmuel Noah 41, 162
 Eliade Mircea 11, 16, 21–22, 36,
 41, 48, 55, 120–121, 123–124,
 162–163
 Emerson Ralph Waldo 42, 155, 163
 Ergüven Deniz Gamze 83, 170

 Estes Jacob Aaron 38, 170
 Evans David M. 38, 169

 Faxon Nat 83, 170
 Ferdman Veronika 88, 163
 Ferguson Priscilla 103, 161
 Flaherty Robert J. 68, 171
 Flaubert Gustave 89
 Fleming Victor 27–28, 169
 Flisfeder Matthew 57, 163
 Ford William 49, 51
 Franz Marie-Louise von 23, 167
 Freilich Seth 33, 163
 Freud Zygmunt 66–67, 163
 Friedberg Anne 97, 163
 Fromm Erich 16
 Frydryczak Beata 40–41, 95, 137,
 163

 Gabriel Fleur 103, 163
 Gallagher Tag 106
 Ganslandt Jesper 149, 171
 Garbicz Adam 101, 164
 Gateward Frances 30, 167
 Gennep Arnold van 11, 16, 21, 167
 Glatter Lesli Linka 83, 170
 Gordon Rosemary 34, 163
 Goretta Claude 83, 170
 Gow Gordon 59, 163
 Green Frank Hall 28, 169
 Greenaway Peter 97, 163
 Grimm Jacob Ludwig Karl 70, 163
 Grimm Wilhelm Karl 70, 163
 Guadagnino Luca 84, 171
 Guerin Karen Elizabeth 23, 163
 Gunning Tom 32
 Gutfrański Krzysztof 78, 166

 Haggard Piers 83, 170
 Haltof Marek 49, 51–52, 58, 163
 Handell Albert 117, 163
 Hardcastle Anne 8, 162
 Harper Graeme 32, 162
 Hauke Christopher 130, 163

- Helman Alicja 110, 113, 163
Hemar Marian 77, 163
Hendrykowski Marek 8–9, 163
Henson Jim 27, 170
Hentges Sarah 8, 164
Heuscher Julius Ernest 23, 164
Hiltzik Robert 85, 171
Holland Agnieszka 8, 28, 164
Honoriusz z Autun 55
Hornaday Ann 85, 164
Housman Alfred Edward 65
Hughes John 16, 170
Hyams Jacky 78, 164
- Ichikawa Kon 118, 170
Insdorf Annette 103–104, 164
Isakava Volha 89, 92, 164
Ishihara Shintarō 118
Iwaskiewicz Jarosław 12, 166
- Jackiewicz Aleksander 111, 121, 164
Jameson Fredric 12, 164
Janicka Anna 24, 164
Jarosiński Roman 23, 165
Jastrun Mieczysław 66, 166
Jaworski Kazimierz 7, 167
Jeancolas Jean-Pierre 100
Jenkins Barry 14, 170
Jenkins Henry 79, 167
Jones Owain 132, 164
Jopkiewicz Tomasz 137, 143, 164
Jung Carl Gustav 17, 23, 35, 130, 163
Jusewicz-Kalter Ewa 77, 162
Jutra Claude 17, 170
- Kamionka-Straszakowa Janina 74, 164
Kania Ireneusz 112, 161
Kant Immanuel 33, 74
Kaplan Jonathan 14, 170
Kasprowicz Jan 69, 162
Kazan Elia 157–158, 172
Kechiche Abdellatif 10, 172
- Kempna-Pieniążek Magdalena 133, 163
Kempnerówna Salomea 67, 163
King Stephen 28, 30, 34, 36–37, 164
Kita Barbara 133, 163
Kleiser Randal 28, 169
Klimow Elem 85, 172
Klinowski Jacek 101, 164
Knight Gladys L. 85, 164
Kocjan Krzysztof 21, 162
Konwicki Tadeusz 132, 164
Kornatowska Maria 8, 164
Kościuk Zbigniew 113, 167
Kral Wojciech 92
Krastev Georgi 7, 164
Krawczyk Mieczysław 68
Kreeft Peter 88, 164
Królicki Zbigniew Andrzej 28, 164
Krońska Irena 101, 166
Krška Václav 11, 171
Kryński Stanisław 157, 168
Kubiak Zygmunt 75, 168
Kudriawtsew Siergiej 92–94, 96, 164
Kurosawa Akira 86
Kuźniak Henryk 142
Kuźniarz Bartosz 147, 164
Kwapis Ken 83, 171
- Lacey Brandon 7, 165
Laughton Charles 28, 170
Lautreamont Comte de 130
Levine Jonathan 84, 171
Lindsay Joan 51
Linklater Richard 10, 83, 171
Linson Art 83, 170
Lisanti Tom 82, 165
Loach Ken 85
Logan Joshua 82, 171
López Daniel 8, 165
Lort Don 7, 165
Loska Krzysztof 118–120, 165
Lucas George 83, 163

- Łukasiewicz Małgorzata 78, 165
 Lurker Manfred 22, 25, 31, 34,
 36, 54, 121, 127, 165
 Łuszczewska Jadwiga 98
- Maciejewski Łukasz 138, 140,
 143–144, 165
 Magistrale Tony 37, 165
 Malick Terrence 44, 61, 169, 179
 The Mamas & the Papas 63
 Mann Chris 58–59, 165
 Marczak Michał 148, 172
 Marecki Piotr 134, 141, 144, 146,
 148, 165
 Margański Janusz 88, 162
 Marley Warren 63
 Marshall James Vance 51, 165
 Marszałek Rafał 72, 115, 164
 Mattsson Arne 82, 171
 Maupassant Guy de 99, 106, 108,
 162
 Maxwell Ronald F. 85, 170
 Mayron Melanie 83, 170
 McCubbin Frederick 49–51, 179
 Mead Margaret 33, 165
 Melbye David 59–60, 165
 Merecki Jarosław 15, 161
 Meyer Rob 28, 169
 The MGMT 43
 Mitchell David Robert 14, 153,
 169–170
 Morawińska Agnieszka 22, 168
 Morley Carol 158, 171, 181
 Morosini Roberta 8, 162
 Mosher Jerry 30
 Mottola Greg 83, 169
 Mulligan Robert 84, 169–170
 Murgia Pier Giuseppe 83, 171
 Myers Tony 57, 165
- Nakahira Kô 19, 118, 123–124,
 129, 172, 181
 Nasiłowska Anna 144, 165
 Nichols Mike 7, 169
- North Mitch 130–131, 165
 Nowak Andrzej 21
 Nowosielska Monika 88, 164
- Ochalski Andrzej 115
 Orłowski Hubert 10
 Ôshima Nagisa 118, 171
 Ostolski Adam 41, 162
 Owidiusz 96, 166
- Pabiś-Orzeszyna Michał 97, 163
 Pakula Alan J. 17, 169
 Pawlikowski Paweł 84, 170
 Pearce Larry 63, 172
 Péju Pierre 17, 97, 154–156, 166
 Perez Gilberto 100, 102, 106–107, 166
 Perry Frank 83, 171
 Piczuł Wasyl 84, 170
 Pierce Peter 62, 166
 Piotrowski Kazimierz 26, 167
 Piwińska Marta 53, 74, 95, 166
 Piwowarski Radosław 9, 170, 172
 Pławuszewski Piotr 68, 73, 166
 Płaza Maciej 12, 164
 Płonka-Syroka Bożena 92, 165
 Pluta Magdalena 97, 166
 Pomerance Murray 30, 167
 Popczyk Maria 97, 166
 Pramaggiore Maria 65, 166
 Pregill Philip 32, 166
 Prokopiuk Jerzy 101, 166
 Proust Marcel 111, 133–134, 166
 Prus Bolesław 24–25, 164, 166
 Puszkina Aleksander 66, 166
 Pyrtek Edward 23, 166
- Quemada-Diez Diego 38, 172
- Rash Jim 83, 170
 Rayner Jonathan 32, 162
 Reiner Rob 18, 38–39, 171, 179
 Reitman Ivan 85, 171
 Rejniak-Majewska Agnieszka 97,
 163

- Renoir Jean 18, 82, 98, 100–101, 103–104, 106, 108, 117, 172, 180–181
Resnais Alain 111
Reszke Robert 35, 164
Rich Jamie S. 56, 61
Rimbaud Arthur 12, 166
Roberts Tom 49
Rodak Magdalena 124
Rodak Paweł 124
Roeg Nicolas 18, 51, 55, 57, 59, 61, 64–66, 166, 172, 179–180
Rogowicz Wacław 91, 162
Rohmer Eric 83, 171
Rønne Jeppe 38, 171
Rovenský Josef 82, 171
- Sáenz Benjamin Alire 80, 161
Santino Jack 81, 166
Sarkhosh Keyvan 66, 166
Schiller Fryderyk 100–101, 166
Schmidt Gary D. 79–80, 84, 166
Schulz Bruno 80, 144, 166
Seibel Alexandra 8, 168
Selincourt Basil de 16, 162
Sharp John R. 150, 166
Shary Timothy 8, 168
Shifrin Laurel 29, 161
Shone Tom 45, 167
Shortland Cate 28, 170
Siemek Marek J. 101, 167
Simmel Georg 78, 81, 165
Skowron Agnieszka 80, 161
Sławek Tadeusz 40, 43, 167–168
Ślesicki Władysław 18, 67–69, 72–73, 171, 180
Smeins Linda E. 42, 167
Solondz Todd 28, 171
Sołowjow Siergiej 18, 85–86, 90, 92, 95, 97, 138, 172, 180
Spielberg Steven 45
Spigel Lynn 79
Šrámek Fráňa 12, 167
Stead Ezra 110, 167
- Stevenson Robert 68, 172
Stevenson Robert Louis 32
Swancer Brent 120, 167
Swift David 85, 171
Szczepanik Piotr 148
Szczepański Tadeusz 135, 167
Szekspir William 89
- Takahata Isao 83, 171
Tarnowski Marceli 70, 163
Tarte Kendall 8, 162
Tatarkiewicz Anna 127, 161
Taylor Astra 27, 172
Thoreau Henry David 18, 42–45, 47, 167
Tittenbrun Jacek 46, 161
Tresidder Jack 46, 54–55, 125, 167
Truffaut François 7, 82, 85, 103–104, 169–170
Trzynadlowski Jan 10, 166
Turgieniew Iwan 7, 167
Twain Mark 21, 26–27, 39, 70, 154, 167
- Uytendwilligen Ryan 7, 167
- Vogt-Roberts Jordan 18, 39–40, 43–44, 165, 170, 179
Volkman Nancy 32, 166
Vollmar Klausbernd 72, 167
- Wachman Gay 125, 167
Wachowicz Barbara 68, 167
Wain David 85
Wajda Andrzej 132, 170
Wallis Tom 65, 166
Wątorski Andrzej 92
Weir Peter 49, 51, 171
West Cornel 26–27
White Claire 107, 168
Wierusz-Kowalski Jan 120, 163
Wilkożewska Krystyna 36, 168
Wilson Sandy 14, 170

Wojnakowski Ryszard 22, 165
Wordsworth William 40, 74–75,
96, 157–158, 168
Wróblewska Anna 9, 166
Yates Peter 28, 171
Yi-Fu Tuan 22, 32, 80, 146, 168

Zajiček Edward 9, 163
Zaniewicki Witold 67, 163
Zawojski Piotr 97–98
Zeitlin Benh 28, 169
Žižek Slavoj 57
Żabski Tadeusz 13, 167
Życieńska Ewa 33, 165

Splendor in the Grass Nature Images in Coming-of-Age Films

Summary

This book analyzes the manifestation of nature in coming of age movies. The constitutive feature of the coming of age film is the presence of the rites of passage into maturity. These rituals follow the initiation schemes described in anthropological works. Usually it comes to them in nature: in forests, in deserts, away from home. Drawing from Jungian psychoanalysis, religious studies and theories concerning myths, tales, symbols, this work draws attention to the symbiotic dependence that connects the film heroes with the life cycle present in nature. Nature at the threshold of adulthood usually appears as a dense, fertile, self-living (though often coincident with the experience of the "human" hero) life. Nature in this approach allows teenagers to distance themselves from familiar areas and embrace new, exciting sensations. Summer holidays allow to experience adventure of adolescence – the background of most coming of age movies.

The first part of the book entitled *Szałasy* concerns stories in which the main motive is a journey towards adulthood, sometimes forced, sometimes funded at own request. The school of survival, which is located in the wilderness, teaches independence and courage. Films revolving around the survival growing up type force the protagonist to kindle bonfires, hunt animals – to create metaphorical or literal huts. In *Stand By Me* (1986, directed by R. Reiner), boys from an American town from the late 1950s are going on a trek along the railway tracks to see the corpse of their peer hidden in the forest. In *The Kings of Summer* (2013, directed by J. Vogt-Roberts), modern high school students decide to escape from home comfort to the surrounding forest, where they build their hut stylized for Thoreau. In *Walkabout* (1971, directed by N. Roeg) a teenage heroine and her younger brother orphaned by her father wander through the Australian outback, while in the Polish short documentary *Płyną tratwy* (1962, directed by W. Ślesicki) Mietek from the Augustów village is goes for the first time to work by the timber rafting. The stories quoted are bond by the rite of passage with risky initiation attempts and nature, which is great, lofty and dangerous. *Letniska* – the second part of the book – focuses on summer holidays, love and nature, which more than a dense jungle resemble an overgrown park or an enchanted garden. Nature harnessed by the experience of a vacationer no longer encourages crazy trips, but to walk and not to sleep all night long. In such circumstances, teenagers from the pioneer camp in *One Hundred Days After Childhood* (1974, directed by S. Sołowjow) experience a painful love initiation. In *A Day in the Country* (1936) by Jean Renoir, on Sunday spent in nature, a young girl leaves

her parents for a moment to experience the true feeling in love for the first and last time. *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968, directed by J. Batory) and *Crazed Fruit* (1956, directed by Kô Nakahira) tell about summer love in a more bitter and angry tone. The film crowning the second chapter, and in a sense the whole work, is *By the River Nowhere* (1991, directed by A. Barański), which in perverse way uses the motives of the coming of age cinema, but does not differ from the genre.

The book's focal point is the attempt to determine the essence of youth, which is subject to the story of puberty, as well as to define what is left behind by the time of adolescence. Youth is defined not as a state but as a process existing as much as it still exceeds itself. The story revolving around the initiation scenario operates with a certain tonality, offering the viewer not only a specific mood (nostalgia or joyful expectation), but also a vision of great and short youth. Its volatility is emphasized by the clearly marked "here and now" in which the main part of the story takes place. The moment is struck by impressionism in the loud croaking of frogs, the sound of wind in the leaves of the trees or the shots of the sun looking out from behind the branches.