

KAROLINA KOSTYRA<sup>1</sup>

## Grzeczne dziewczęta, posępni młodzieńcy i inni. Trajektorie polskiego filmu o dorastaniu

### Streszczenie

Artykuł omawia kondycję polskiego filmu o dorastaniu/filmu inicjacyjnego (*coming of movie*), który w refleksji rodzimego filmoznawstwa był na ogół rozpoznany jako film dla młodzieży lub film dla dzieci i młodzieży. Autorka na licznych przykładach wskazuje, że zaistnienie filmu o dorastaniu jako autonomicznego, pełnoprawnego gatunku w historii filmu polskiego spotykało się z trudnościami. Proces dorastania portretowany był najczęściej albo w postaci adaptacji literatury młodzieżowej, albo wpisany w wielką historię, co w obu przypadkach stanowiło barierę dla przekonującego przedstawienia historii inicjacyjnych. W zakończeniu artykuł omawia mniejszościowy nurt w historii filmu polskiego, w ramach którego reżyserzy, tacy jak Janusz Nasfeter czy Stanisław Jędryka, chętniej niż inni filmowcy oddawali głos dorastającym bohaterom z ich problemami. Odnotowane zostają także nowe drogi polskiego kina inicjacyjnego, którego twórcy odcinają się od tradycji i proponują, by na proces dorastania spojrzeć jako na zjawisko interesujące samo w sobie, które nie musi być dłużej podporządkowywane „poważnym” tematom ze świata dorosłych.

### Słowa kluczowe:

film o dorastaniu, film młodzieżowy, film inicjacyjny, film polski, historia filmu, kino gatunkowe, filmoznawstwo

---

<sup>1</sup> Karolina Kostyra, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska, e-mail: gilbertalbertyna@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4983-9195>.

### Abstract

The article discusses the condition of Polish coming of age movie, which was regarded by Polish film studies as a “movie for teenagers” or “movie for children and teenagers”. Drawing on many movie examples, the author shows that origination of coming of age movie as autonomous, full-fledged genre in the history of Polish film, was restrained from the very start. Adolescence process was mainly represented either in the form of adaption of young adult novels, or as a part of grand history. In both cases it was limiting for treating coming of age process as separate topic in the cinema. In the conclusion article discusses minor stream in Polish film history, in which directors like Janusz Nasfeter or Stanisław Jedyka, more often than other film-makers tried to give own voice to teenagers and their concerns. The text also acknowledges new ways in Polish coming of age movies. Its authors try to cut off tradition and propose to regard adolescence process as phenomenon interesting in itself, which do not have to be subordinated to “serious” topic from adult world.

### Keywords:

coming of age movie, teen movie, Polish cinema, film history, genre film, film studies

W głośnym niegdyś filmie *Seksolatki* (1972, Z. Hübner) pojawia się scena, w której młoda bohaterka kwituje z niezadowoleniem wiarygodność ówczesnego kina młodzieżowego. Dziewczyna podczas przeglądania magazynu kulturalnego stwierdza z przekąsem: „Znowu robią jakiś film z życia młodzieży. Co oni o nas wiedzą?”. Autorzy filmu najwyraźniej zdawali sobie sprawę z trudności, jakich następcza stworzenie udanej produkcji na temat nastolatków. Opowieść „z życia młodzieży” powinna być pozbawiona mentorstwa, wiarygodna, bliska doświadczeniu dorastającego człowieka. *Seksolatki* nie spełniły jednakże tych założeń, co potwierdziły sondy prowadzone wśród uczniów w wieku licealnym (Brach 1972; Mruklik 1972). Fakt, że dorastający widzowie nie rozpoznali się w portrecie nastoletnich bohaterów z debiutu Hübnera, streścił komentator magazynu „Film”, nawiązując do rubasznego tytułu produkcji. Otóż „p r a d z i w e g o filmu o seksolatkach nie potrafią zrobić seksodziadki” (Hoffman, 1972, s. 5).

Realizacja z 1972 roku nie jest w tym wypadku wyjątkiem. Kondycja rodzimego kina młodzieżowego zawsze była dyskusyjna, co w niniejszym artykule postaram się wykazać na przykładzie konkretnej odmiany produkcji młodzieżowej<sup>2</sup> – filmu o dorastaniu (*coming of age movie*), gatunku popularnego wśród

<sup>2</sup> Kategorię „filmu młodzieżowego” traktuję w tym wypadku jako swego rodzaju parasol – dość szerokie pojęcie obejmujące kino, które za swój temat obiera życie nastolatków lub ewentualnie

twórców światowych, w kraju natomiast traktowanego nieco po macoszemu. Wyróżniając adaptacje literatury oraz kino autorskie i artystyczne – dwie znaczące tendencje związane z polskim filmem inicjacyjnym – odnotuję konsekwencję, z jaką twórcy opowiadający o młodych ludziach bagatelizowali doświadczenie samej młodości, wpisując dorastanie swoich bohaterów w temat wielkiej historii, opowieści o problemach społecznych lub też zasadzając rytuał dojrzewania na niewiarygodnych psychologicznie postaciach, jak bywało w przypadku adaptacji prozy młodzieżowej. Próbą przełamania tego impasu może być współczesny film o dorastaniu. Przez twórców i krytyków opisywany w kategorii nowej jakości – kina dystansującego się od tradycji.

## 1. CZY FILM O DORASTANIU TO FILM DLA MŁODZIEŻY?

Polskim badaczom film o dorastaniu przysparza kilku problemów. Jednym z nich jest niewielka ilość źródeł. W literaturze przedmiotu na próżno szukać wnikliwych analiz zjawiska. Rodzime filmoznawstwo nie wykazuje większego zainteresowania tematem ekranowych inicjacji (podobnie jest zresztą na gruncie anglojęzycznych publikacji, choć w ostatnich latach amerykańska refleksja akademicka coraz częściej upomina się o szeroko rozumiane kino młodzieżowe [Gora 2010; Shary, Seibel 2007; Smokler 2016]). O ile jednak anglojęzyczny badacz ma ułatwiony start, gdy pisze o kinie mieniącym się *coming of age movie*, o tyle polski naukowiec stoi przed pewnym dylematem związanym z nomenklaturą gatunku (czy raczej jej brakiem). W anglojęzycznych publikacjach ten konkretny rodzaj kina określa się właśnie jako *coming of age movie* (López 1993), co można przełożyć na „film o dorastaniu/dojrzewaniu”. Sporadycznie spotyka się termin „film inicjacyjny”, pochodzący od rozpowszechnionej na gruncie literaturoznawstwa kategorii „opowieści inicjacyjnej” (Holland, Kornatowska 2002).

Mimo że obecnie zastrzeżenia może budzić zarówno terminologia, jak i swoista dydaktyczna orientacja refleksji nad filmem młodzieżowym (która cechowała np. publikacje Marka Hendrykowskiego), to niesprawiedliwe byłoby całkowite skreślenie poczynionych do tej pory badań. Dorobek filmoznawstwa skoncentrowanego wokół kina młodzieżowego jest skromny i obecnie problematyczny, ale wart

---

dwudziestolatków. Obszar kina młodzieżowego obejmuje zatem takie podgatunki, jak: *coming of age movie* (film o dorastaniu), *high school movie* (film o liceum), *teen movie* (film o nastolatkach), a także mniej rozpowszechnione, ale mocno skodyfikowane kino, w którym obecność młodzieży odgrywa znaczącą rolę (tym samym w konkretnych przypadkach filmem młodzieżowym można nazwać seks komedie, *beach party film* lub wczesne *slashery*).

ponownej lektury. Stworzona przez Hendrykowskiego definicja filmu o dorastaniu może przecież służyć obecnie za drogowskaz do badań nad kinem inicjacyjnym. W *Leksykonie gatunków filmowych* autor pisze, że „głównym tematem filmu o dojrzewaniu (...) jest proces krystalizowania się osobowości młodego bohatera lub bohaterki zachodzący pod wpływem ważnych okoliczności życiowych. (...) Sama okoliczność ma jednak znaczenie wtórne. Na pierwszym planie pozostaje w każdym przypadku ewolucja wewnętrzna, w wyniku której ktoś do niedawna jeszcze będący dzieckiem lub młodzikiem staje się na naszych oczach człowiekiem dojrzałym” (Hendrykowski, 2001, s. 62). Ten opis należałoby wzbogacić dopiskiem, że kino tego rodzaju utrzymane jest często w nastroju słodkogorzkiem, nostalgicznym czy w rejonach lirycznego realizmu, choć zdarzają się realizacje operujące w tonacji oschłej lub brutalnej.

Często w kontekście gatunku powraca temat jego docelowej publiczności. Należy dobitnie stwierdzić, że filmy o dorastaniu przeznaczone są w równym stopniu dla młodzieży, jak i każdego zainteresowanego nimi widza. Nie jest przecież niczym niezwykłym fakt, że miłośnik kina w średnim wieku może z satysfakcją oglądać *Kes* (1969, K. Loach), *400 batów* (1959, F. Truffaut) czy *Tamte dni, tamte noce* (2017, L. Guadagnino). Tak jak melodramat nie jest dedykowany jedynie zakochanym, a westernów nie produkuje się wyłącznie dla widzów z okolic amerykańskiego Zachodu, tak też temat dorastania może cieszyć się zainteresowaniem wśród kinomanów w każdym wieku. Wszak kino pełni w dużym stopniu funkcję kompensacyjną – pozwala przeżyć na ekranie wielki romans, odbyć niebezpieczną przygodę albo właśnie przywrócić na moment doznania młodości. Film *coming of age* powinien być zakorzeniony w kulturze i wrażliwości nastolatków tak, by wiarygodnie („prawdziwie”) opowiadać o świecie niedorosłych. Nie oznacza to jednak, że opowieści o inicjacji dedykowane są jedynie inicjantom. Dlatego też w przypadku filmu o dojrzewaniu nie powinno się mówić o filmie „dla młodzieży”, co niestety jest ugruntowane w polskiej publicystyce i poniekąd również refleksji akademickiej. Autorzy nierzadko mając na myśli film o dojrzewaniu, piszą o „filmie dla młodzieży”. To pojęcie jest niefortunne, ponieważ komunikuje przeznaczenie utworu konkretnej grupie widzów, zawłaszcza gusta młodego pokolenia i ogranicza docelową widownię do tej, która wiekowo odpowiada protagonistom filmowym (Armata, Wróblewska 2014; Hendrykowski 1994).

## 2. FILMOWE ADAPTACJE, CZYLI DZIEWCZĘTA Z PERFEKCYJNĄ DYKCJĄ

„Co oni o nas wiedzą?” – zastanawiała się bohaterka *Seksolatek*. Odpowiedzi na to pytanie filmowcy szukali w książkach, najlepiej tych popularnych. Pierwszą jaskółką była *Godzina pąsowej róży* (1963, H. Bielińska) na podstawie powieści dla dziewcząt autorstwa Marii Krüger – skromny film, który ówczesne nastolatki ceniły wyżej niż wielkie widowiska i arcydzieła polskiej szkoły filmowej („Nastolatki”..., 1965). Następnie na ekran przenoszono powieści i opowiadania Ireny Jurgielewiczowej, Krystyny Siesickiej, a później Małgorzaty Musierowicz. W takim kinie specjalizowały się dwie kobiety – Anna Sokołowska i Anette Olsen.

Olsen pochodziła z Danii. Po ukończeniu Łódzkiej Szkoły Filmowej zrealizowała w Polsce kilka projektów obracających się wokół tematyki dziecięcej i młodzieżowej. Jej telewizyjne filmy *Łukasz* i *Agnieszka* (adaptacje książek Siesickiej) są wzorcowymi opowieściami o dorastaniu. Tytułowymi bohaterami są licealiści – ludzie bystrzy i głęboko odczuwający świat, ale tym samym niemogący dostosować się do szkolnego i rodzinnego środowiska. Agnieszka jest wrażliwa i zalękniona. Łukasz ma dobre serce, lecz skrywa je pod warstwą cynizmu. Filmy, które można uznać za dylogię, dają lekcję ufności i szczerości. Ciekawszą formalnie produkcją jest *Agnieszka*, w której Olsen zastosowała niebanalny sposób kadrowania (ujęcia przez belki i kraty), a czarno-białą urodą taśmy podkreśliła atmosferę dorastania w niewielkim miasteczku. Portret zbuntowanego chłopaka kreślony jest bardziej niechlujnie niż obraz Agnieszki. Negatywnie odznacza się burząca filmowy realizm charakteryzacja z nieumiejętnie dobraną hipisowską peruką.

W filmografii Sokołowskiej znajdziemy niemal wyłącznie ekranizacje literatury młodzieżowej i dziecięcej. Schemat opowieści *coming of age* rozpoznamy w filmie *Beata* (1964, na podstawie powieści Mariana Bielińskiego), w którym Pola Raksa wcieliła się w rolę tytułowej bohaterki, wrażliwej i dumnej nastolatki gotowej podważać zasady moralne jej otoczenia. Utrzymany w tonie opowieści obyczajowej film wyznaczył zakres tematów i poetykę kolejnych produkcji Sokołowskiej, w których dominowały: realizm, niewystawna forma oraz skupienie na psychologii dziewczęcych bohaterek. W 1976 roku autorka zekranizowała *Innq* – drugą część dylogii<sup>3</sup>, którą Jurgielewiczowa poświęciła wycofanym nastolatkom odzyskującym w koleżeńskim otoczeniu radość i pewność siebie. W latach osiemdziesiątych podjęła się zaś sfilmowania książek Musierowicz [*Kłamczucha* (1981) i *ESD* (1986)].

<sup>3</sup> Ekranizacja pierwszej części (*Ten obcy*) nigdy nie powstała.

Jak ocenić strategię reżyserską autorki? Krzysztof Kucharski zauważa, że „świat przedstawiony przez Annę Sokołowską pozbawiony jest brutalności oraz pesymizmu i eksponuje raczej jasne strony otaczającej bohaterów rzeczywistości” (Kucharski, 2010, s. 215). Andrzej Kołodyński (1987, s. 15) twierdzi, że *ESD* i *Kłamaczucha* to „baśnie, tyle że we współczesnym kostiumie”. Filmoznawcy nie wartościują co prawda obranej przez reżyserkę drogi, ale ich słowa zwracają uwagę na swego rodzaju niedoskonały realizm ujawniający się w *ESD*, *Beacie* czy *Innej*. Kołodyński nie ma wątpliwości co do jakości artystycznej ekranizacji młodzieżowych. *Beatę* oskarża o „płaską dosłowność”, a cały nurt przyrównuje do narracji snutych w powieściach dla dziewcząt z początku XX wieku (Kołodyński, 1975, s. 15). Jedynej innowacji dostarcza jego zdaniem fakt, że adaptacje książek młodzieżowych obierają za bohatera dziewczęta, a nie chłopców, co też – musimy zaznaczyć – z dzisiejszej perspektywy nie wydaje się wcale drobnostką, lecz wyrazistym konturem oddzielającym ekranizację od innych polskich filmów o dorastaniu.

Przesadą byłaby kategoriyczna dyskryminacja ekranizacji, choć nawet widz z dużą dozą dobrej woli stwierdzi, że pomimo pewnego uroku produkcji Sokołowskiej i Olsen coś w nich jednak „nie gra”. Być może problemem jest nie tyle eksponowanie „jasnej strony” filmowej rzeczywistości, ile sztuczność innego rodzaju – zgrzyt będący wynikiem niedostatków warsztatowych. W świecie filmów Sokołowskiej bohaterowie wypowiadają zmanierowane dialogi, a sprawę pogarsza niewprawne aktorstwo młodej ekipy oraz dubbingowanie głosów nastoletnich postaci. Zdarza się, że w polskich adaptacjach literatury młodzieżowej dziewczęta operują głosami trzydziestoletnich kobiet z perfekcyjną dykcją.

Dodatkowym utrudnieniem jest fakt, że książki Jurgielewiczowej czy Sieickiej obciążone są pewnym życzeniowym myśleniem o młodzieży – niejaką dobroduszną naiwnością. To, co może bronić się w oryginale literackim, w filmie trąci nieszczerością lub anachronizmem. Dobitego dowodu dostarcza produkcja *Tabliczka marzenia* (1968, Z. Chmielewski) na podstawie powieści Haliny Snopkiewicz. W filmie Chmielewskiego licealistki zdają się egzystować w alternatywnej strefie obyczajowej i psychologicznej<sup>4</sup>, czego przykładem może być rozmowa dwóch przyjaciółek. „Co to jest?”<sup>5</sup> – pyta zaaferowana nastolatka, wskazując na parkową ławkę. „Jak to co? Ławka” – odpowiada jej Ludka. „Nie, to nie jest ławka” – zalewa się łzami dziewczyna. „Co ty gadasz, Jadźka?”. Jadźka w końcu

<sup>4</sup> Elżbieta Dolińska nazwała rzeczywistość kreowaną w filmach „dla nastolatków” mianem „wypreparowanej”, przypominającej raczej akwarium niż prawdziwy świat (Dolińska 1975).

<sup>5</sup> Ten i kolejne cytaty pochodzą z filmu *Tabliczka marzenia*.

tłumaczy: „To jest miejsce mojego braku moralności. Tu wczoraj pocałowałam się ze Staśkiem z Dziesiątej. (...) Powiedz, czy ja mam jakiś charakter? Czy można żyć z takim brakiem zasad? Powinnam rozstać się ze światem na tej ławce”. Ludka prędko pociesza swoją koleżankę, mówiąc, że „najważniejsze już się stało” i teraz Jadźka powinna spokojnie iść ze Staśkiem do kina. Inspirujące słowa nastolatki czytane są niskim dojrzałym głosem Janiny Borońskiej.

### 3. KINO ARTYSTYCZNE, CZYLI MŁODZIEŃCY Z OTWARTYMI ŻYŁAMI

Polskie kino o dorastaniu to nie tylko adaptacje literatury młodzieżowej, ale również (czy wręcz przede wszystkim) filmy autorskie i artystyczne. O ile reżysersko za ekranizacje odpowiedzialne były głównie kobiety, które przenosiły na ekran książki pisane przez kobiety i opowiadające przede wszystkim o młodych kobietach, o tyle dorastanie w kinie autorskim i artystycznym dotyczy w znacznej mierze bohaterów męskich widzianych oczami mężczyzn filmowców. W filmach *coming of age* znajdujących się poza obaszarem kina popularnego odwróceniu ulega również wizja świata. Jeśli spojrzenie Sokołowskiej było „pozbawione brutalności oraz pesymizmu” i zorientowane na „jasne strony otaczającej bohaterów rzeczywistości”, to filmy inicjacyjne reżyserów kina autorskiego i artystycznego obciążone są tragizmem. Podział ten przekłada się na tradycyjne genderowe rozróżnienie, w którym kobieca literatura i kino podporządkowane są kwestiom prywatnym, natomiast narracje tworzone przez mężczyzn dotyczą sfery publicznej (wielkiej historii, dylematów moralnych itp.).

Bożena Janicka (1996, s. 33) zauważyła, że kino o dorastaniu w swojej popularnej wersji wikła się często w wątki płytkie i infantylne, natomiast „w przypadku kina o ambicjach artystycznych niedojrzały bohater bywa rodzajem medium, pozwalającym postawić pytania o tajemnicę ludzkiej duszy, zagadkę dobra i zła”. Być może właśnie ten naddatek filozoficzny i moralny sprawia, że kino inicjacyjne o profilu artystycznym i autorskim nie kojarzy się w pierwszej kolejności z „filmem o dorastaniu”. Polskie ekranowe inicjacje w filmie autorskim i artystycznym przebiegają inaczej niż w kinie amerykańskim (zorientowanym na film *survivalowy* lub nostalgiczne *period movies*), francuskim (tematycznie obracającym się wokół przygód intelektualnych i erotycznych), angielskim (z silnie zaznaczonym tłem klasowym i subkulturowym) czy radzieckim (operującym tonacją emocjonalną romantycznej melancholii lub wojenną makabrą).

W polskim kinie pierwsze miłości, koleżeńskie wypadki na wagary i inne elementy codzienności dojrzewającego człowieka zostają wpisane w sprawy



większej wagi – politykę i wielką historię. Za przykład może posłużyć *Ostatni dzwonek* (1989, M. Łazarkiewicz) opowiadający o licealistach zdobywających wolnościową świadomość ideologiczną. W tym sensie zbliżoną realizacją są *Marcowe migdały* (1989) Radosława Piwowarskiego – film opisujący losy szkolnych kolegów rozdzielonych przez wydarzenia Marca '68. W pełni realizują ten wzorzec dzieła Wojciecha Marczewskiego – *Zmory* (1978) i *Dreszcze* (1981) (a w pewnym stopniu również późniejszy *Weiser*, 2000), które obrazują dojrzewanie przepojone ideologicznymi niepokojami.

Tematem dość często wykorzystywanym w kinie inicjacyjnym jest II wojna światowa widziana oczami dojrzewających bohaterów. Kołodyński (1975, s. 16) twierdził, że „konieczność poruszania tematyki wojennej w filmach dla młodego odbiorcy nie wymaga uzasadnienia”. Wypowiedź filmoznawcy dotyczy raczej popularnego kina przygodowego (choć autor, pisząc o filmie dla młodzieży, miał na myśli również „poważne” kino *coming of age*), lecz istotne jest w tym wypadku scalenie niedorobłości z tematem wojennym, właściwe zarówno dla kina popularnego, jak i artystycznego oraz autorskiego. Filmy takie jak: *Europa, Europa* (1990, A. Holland), *Jutro idziemy do kina* (2007, M. Kwieciński) oraz *Letnie przesilenie* (2014, M. Rogalski) łączy postać młodego chłopca wkraczającego w dorosłość w otoczeniu wojennej makabry. W dziele Janusza Nasfetera *Moja wojna, moja miłość* (1975) kilkunastoletni kolega głównego bohatera przed wyruszeniem na front zakrzyknie „Adieu, szczeniące lata!”. Wcześniej obaj chłopcy wypełnią konwencjonalne dla kina o dorastaniu rytuały – papieros, łyk wódki, pierwsze (nieudane) próby kontaktu seksualnego. W filmach Stanisława Jędryki – *Zielone lata* (1979) i *Do góry nogami* (1982) – wojna zmienia grupkę dzieci w wieku podstawówkowym w przedwczesnych dorosłych. W każdym z wymienionych tytułów postać młodego człowieka zostaje wykorzystana przez filmowców jako medium. Niewinność, naiwność i beztroska przyświecające postawie bohatera w początkowej fazie filmu kontrastują z okrucieństwem otoczenia (w tym wypadku świata dorosłych). Ostatecznie brutalne realia historyczne sprawiają, że chłopcy (rzadziej dziewczęta) dorastają w przyspieszonym tempie.

Środowiskiem niewiele mniej zwyrodniałym niż realia wojenne bywa w polskim kinie otoczenie pracy, jakiej podejmuje się dojrzewający człowiek. Hanna Samsonowska (1977) w artykule o znamienym tytule *Poddawani próbom* stwierdza, że w polskim filmie lat siedemdziesiątych nietrudno doszukać się historii młodzieży podejmującej pierwsze zatrudnienie. Punktem odniesienia jest dla niej *Personel* (1975), lecz poza pełnometrażowym debiutem Kieślowskiego autorka przywołuje pięć tytułów, które miały swoją premierę między 1975 a 1976 rokiem. To nie tylko polska specyfika, choć z naturalnych względów kino PRL-



-u ciążyło w kierunku opowieści o pracy. Na tle istotnych dla gatunku *coming of age* kinematografii polskie filmy opowiadające o pierwszym zatrudnieniu jawią się niczym ciężka szkoła życia. Nastoletni Roman z *Zakłętych rewirów* (1975, J. Majewski)<sup>6</sup> doświadcza chyba wszystkich okropieństw, jakie można łączyć z rytuałem przejścia przebiegającym w otoczeniu nowej pracy. Roman jest bity, wyzywany i zmuszany do wykonywania nieetycznych poleceń. Jedno z wielu zaniedbań, do których nakłaniają go przełożeni, przyczynia się do śmierci hotelowego kelnera. Kiedy w końcu główny bohater awansuje, to w atmosferze zdrady i wyrzutów sumienia, ponieważ za wyższą pozycję musiał zapłacić wrobieciem kolegi. Dojrzałość w filmie Janusza Majewskiego zostaje wypracowana w kontakcie z przemocą psychiczną i fizyczną. Odtwórca głównej roli Marek Kondrat zaznaczał, że schemat inicjacyjny, wedle którego – mówiąc jego słowami – „młody szczerw” zmienia się w „dojrzałego człowieka”, jest niezwykle istotny dla tego dzieła (Burzyńska, Kondrat 2017). W niedalekim sąsiedztwie *Zakłętych rewirów* lokuje się wspomniany już *Personel* Krzysztofa Kieślowskiego. Choć Kieślowski rozkłada akcenty inaczej niż Majewski, to obydwie realizacje odznaczają się dużą ilością cech wspólnych: zbliżonym rysem bohatera, zorientowaniem środowiskowym filmu, a także, co dla nas istotne, podobnym modelem dojrzewania, w którym pierwsza praca staje się okazją do poniżającego uświadomienia inicjantowi reguł rządzących światem dorosłych. Podobnie jest w *Przypadkach Piotra S.* (1981) w reżyserii Stanisława Jędryki. Losy zawodowe tytułowego bohatera rozpoczynają się w ochotniczym hufcu pracy, gdzie Piotr doświadcza upokorzeń płynących z hierarchicznego modelu zatrudnienia, a kończą się, gdy chłopak przez zaniedbanie w pracy przyczynia się do śmierci majstra. Bardziej zniuansowaną wizję pierwszego zatrudnienia ukazuje produkcja Waldemara Podgórskiego *Pójdiesz ponad sadem* (1974), w której przemoc, jakiej doświadcza nastolatek ze strony starszego pracownika, równoważona jest koleżeńską solidarnością pozostałych kolegów z fabryki. Ostatecznie robotnicy świętują w finale razem z chłopakiem przyjęcie go na studia (w domyśle również uwolnienie nastolatka od ciężkiej pracy).

Wspomniane wcześniej *Przypadki Piotra S.* są opowieścią o zdobywaniu doświadczenia w sferze zatrudnienia, jak i w kwestiach erotycznych. Nastolatek swój pierwszy raz przeżywa z atrakcyjną starszą sąsiadką, którą wcześniej obserwował z okna bloku stojącego naprzeciw. Odbicie tego motywu odnajdziemy w *Krótkim*

---

<sup>6</sup> Film jest koprodukcją polsko-czechosłowacką, tworzona przy współpracy zdjęciowca Miroslava Ondříčka oraz scenarzysty Pavela Hajný. Realizację tę zaliczam jednak w poczet kina polskiego, gdyż jest to adaptacja polskiej prozy, a film został wyreżyserowany przez polskiego reżysera.

*filmie o miłości* (1988) Kieślowskiego lub jego alternatywnej wersji z cyklu *Dekalog* (*Dekalog VI*, 1988). Dzieło opisujące historię niedojrzałego Tomka, który co wieczór podgląda starszą sąsiadkę, jest jednym z najbardziej cenionych polskich filmów inicjacyjnych, choć to realizacja rzadko kiedy omawiana w kontekście swego gatunkowego powinowactwa. Należy zaznaczyć, że film, pomimo swej artystycznej oryginalności, jest zarazem wyrazicielem tendencji manifestującej się w polskim kinie *coming of age*. Poetyka dzieła Kieślowskiego odznacza się swoistym ponurym realizmem, a wizja stosunków międzyludzkich zaświadcza, że odpowiedzią na potrzebę kontaktu i czułości są wstyd i samotność. Podobna wizja pojawia się w mrocznym erotyku *Wir* (1983, H.J. Schoen), historii opuszczonego dziecka z filmu *Kochankowie mojej mamy* (1985, R. Piwowarski), oraz w produkcji Jana Batoiego *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968). Dojrzałość w tych filmach wiąże się z zaakceptowaniem gorzkiej prawdy – rojone dotychczas marzenia były jak zamki budowane na piasku. Tego typu filozofia wypływa z wielu światowych filmów o dojrzewaniu. W polskim kinie za dorosłość młodzian musi jednak zapłacić wyjątkowo wysoką cenę. W *Krótkim filmie o miłości* uświadomienie gorzkiej prawdy doprowadza bohatera do sięgnięcia po żyletkę. Historia, która zdaniem Slavoja Žižka (2007, s. 59) mogłaby nosić tytuł *Krótki film o zabijaniu siebie*, patronuje pochodowi polskich ekranowych nastolatków z tendencjami samobójczymi. Wśród nich można wymienić natchnioną parę kochanków z *Kroniki wypadków miłosnych* (1985, A. Wajda), powodowanego zawodem romantycznym Ringo z *Yesterday* (1984, R. Piwowarski) i zhańbioną Pannę Nikt z filmu o tym samym tytule (1996, A. Wajda).

#### 4. INNE DROGI, NOWE DROGI

Istnieją jednak, równoległe z tendencjami opisanymi w dwóch poprzednich podrozdziałach, pewne stałe wzorce, które nie przynależą całkowicie do tradycji ekranizacji prozy młodzieżowej, jak i posępnego kina autorskiego i artystycznego. Za konsekwentne wytyczanie ścieżek „innego” opowiadania o dorastaniu odpowiedzialni byli przede wszystkim dwaj filmowcy: Stanisław Jędryka i Janusz Nasfeter. Pierwszy uznawany był za specjalistę od ekranizacji literatury chłopięcej, o drugim mówiono, że jako jedyny w kraju realizuje produkcje młodzieżowe oparte na własnych scenariuszach. Obydwa nazwiska zostały już przywołane m.in. w kontekście popularności tematu wojennego w autorskim i artystycznym filmie *coming of age*, co nie wyklucza jednak całościowo twórczości tych reżyserów jako wyjątkowej dla gatunku, lecz zaświadcza o tym, że działalność Nasfetera i Jędryki nie przebiegała całkiem osobno względem tradycji istniejących w polskim kinie młodzieżowym.

Wśród realizacji Jędryki, które nie tylko opowiadają o młodym bohaterze, ale również opisują jego dojrzewanie, należy wymienić poza wspomnianymi już tytułami (*Przypadki Piotra S.*, *Zielone lata*, *Do góry nogami*) jeszcze film *Koniec wakacji* (1974), a także miniseriale młodzieżowe – *Szaleństwo Majki Skowron* (1976) i *Zielona miłość* (1978). Najpopularniejsze wśród widzów produkcje Jędryki oparte na literaturze Adama Bahdaja nie realizują w pełni prawideł gatunku *coming of age*, lecz są w tym kontekście istotne, gdyż to właśnie w *Podróży za jeden uśmiech* (1972) albo *Stawiam na Tolka Banana* (1973) Jędryka wykształcił swój charakterystyczny styl. Składały się na niego: filmowanie w naturalnych plenerach (na zaniedbanych podwórkach, dzikich boiskach i wiejskich drogach), łobuzerska naturalność młodych aktorów i komediowo-melancholijna nastrojowość. Niedorośli w twórczości Jędryki zbliżają się czasem do figury chaplinowskiego trampa, postaci energicznej, skorej do działania, lecz przy tym samotnej i poniewieranej przez innych (bardziej dojrzałych), co zresztą autor podkreślił w refleksyjnym zakończeniu adaptacji powieści *Do przerwy 0:1*. W tym sensie wrażliwość emocjonalna Nasfetera i Jędryki jest wcale niedaleka, z tym że autor *Ostatnich wakacji* pokłada większe nadzieje w rówieśniczej przyjaźni i krzepiącej mocy wspólnych przygód. W *Motylach* (1972), *Nie będę cię kochać* (1963), *Królowej pszczoł* (1977) i innych filmach inicjacyjnych Nasfetera ujawnia się model dojrzewania, w którym dzieci zawiedzione przez dorosłych szukają ciepła u swych pierwszych sympatii lub wśród kolegów z podwórka. Krąg wrażeń niedorośli odznacza się poetyckim charakterem i szlachetnością – jest bliski i zarazem daleki przeżyciom dorosłych (Dudzik, Boguszevska 2004). W finale wspomnianych filmów młody bohater często zostaje sam. Kino Nasfetera nie jest optymistyczne, lecz jego smutna tonacja nie zgrywa się z nastrojem fatalizmu towarzyszącym często autorskim i artystycznym filmom o dorastaniu. Smutek tych opowieści wypływa bowiem z „małych dramatów”, nie zaś z tragizmu wielkiej historii, patologii systemowych czy okrucieństwa opiekunów. W tym świecie dorosłych cechuje bezmyślność i surowość, a dzieci odznaczają się czasem egoizmem, lecz nasfeterowski duch humanistycznej empatii sprawia, że „smutne” dzieła autora są jednocześnie wyrazem miłości do bliźniego.

Nasfetera i Jędrykę łączy również podobna pozycja w historii polskiego kina. Nie są to twórcy anonimowi, lecz trzeba zauważyć, że o reżyserach kina młodzieżowego wspomina się mimochodem, wymieniając na marginesach wielkiej historii polskiej kinematografii dokonania filmu z dziecięcym i nastoletnim bohaterem. Trudno sobie wyobrazić, aby nazwiska Nasfetera i Jędryki wymieniano obok dokonań Autorów pisanych przez duże „A” – wielkich krajowych filmowców, takich jak: Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk, Krzysztof Zanussi czy choćby

reżyserów bardziej osobnych, jak Jerzy Skolimowski czy Wojciech Marczewski. Grzegorz P. Dudzik i Jolanta Boguszevska, autorzy okolicznościowego albumu o Nasfeterze, zauważyli we wstępie do publikacji, że portretowany przez nich twórca jest niedoceniony w refleksji o kinie. Mateusz Werner pytał swego czasu z pewną swadą (chyba jednak przesadną) o to, kto dziś jeszcze pamięta tytuły, takie jak *Szaleństwo Majki Skowron* albo *Stawiam na Tolka Banana*. Werner nie wymienił jednak przy tym nazwiska ich twórcy, a same realizacje określił mianem „popularnych niegdyś produkcji »dla młodzieży«”. Jakby nie było do tej pory mało uwagi poświęcano „małym dramatom”. Ich autorzy, po latach spoglądając na swoją karierę, nie kryli zresztą żalu. Jędryka wspominał, że w czasach, kiedy publiczność ceniła jego filmy, on sam pozostawał niezauważony przez krytykę i środowisko, uznające produkcje młodzieżowe za „gorszy gatunek”. Środowiskową sytuację Nasfetera najlepiej oddaje zaś dokument Grzegorza Królikiewicza o znamienym tytule *Portret artysty z czasów starości* (1993).

Wnikliwy obserwator rodzimej kinematografii znajdzie z pewnością kontrprzykłady, które mogłyby przeczyć teom wysuwany w niniejszym artykule. Historia polskiego filmu *coming of age* dostarcza garści tytułów, które nie mieszczą się ani w naznaczonych wątpliwym realizmem „ekranizacjach”, ani w posępnych historiach inicjacyjnych z kręgu twórczości artystycznej i autorskiej. Często, nie licząc dzieł Nasfetera i Jędryki, są to jednak pojedyncze realizacje, wyjątkowe utwory, które nie wpisują się w żadną tradycję istniejącą w obrębie ekranowych opowieści o dorastaniu. To przypadek miniatury *Płyną tratwy* (1962, W. Ślesicki), dwóch dzieł Sławomira Idziaka (*Papierowy ptak*, 1972; *Nauka latania*, 1978), a także filmu *Nad rzeką, której nie ma* (1990, A. Barański). Produkcja Andrzeja Barańskiego, która zalicza się w poczet dzieł autorskich i artystycznych, nie realizuje wzorca ekranowego dorastania naznaczonego piętnem historii (choć akcja rozgrywa się w latach pięćdziesiątych), upokorzeń wynikłych z hierarchicznych systemów (młodzież ma tutaj swój własny świat), a doznania miłosne i erotyczne przedstawione są jako chwile piękne i bolesne (lecz nie na tyle dotkliwe, by bohater zapłacił za nie życiem czy nawet wyraźnie urażoną dumą). Jednocześnie obyczajowa historia oparta o prozę Stanisława Czycza nie razi fałszem, jak bywało w przypadku ekranizacji<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> „Filmy dla dzieci i młodzieży uważa się za gorszy gatunek. Mówi się, że biorą się za nie ludzie, którzy nie odnoszą sukcesów w filmach o dorosłych i dla dorosłych”. „Mało się o mnie mówiło w czasach, kiedy robiłem jeden czy dwa filmy rocznie. Jedyną pociechą była widownia. Wtedy można się było pochylić nad tymi filmami”. Wypowiedź Stanisława Jędryki pochodzi z wywiadu, którego udzielił „Portalowi z Kulturą”. Pełny wywiad: <https://www.youtube.com/watch?v=qSKRs8YQteU>

<sup>8</sup> Pełną analizę *Nad rzeką, której nie ma* przeprowadzam w odrębnym artykule (Kostyra 2017).

To właśnie do *Nad rzeką, której nie ma* nawiąże później we *Wszystkich nieprzespanych nocach* (2016) Michał Marczak. Duch dzieła Barańskiego przyświeca w całości *Wszystkim nieprzespanym nocom*, poczynając od epizodycznej struktury, poprzez rys bohaterów, aż po uwznioślenie w obu utworach codzienności. Zbliżone jest również podejście twórców do ekranowego dojrzewania. Marczak, podobnie jak Barański, nie poucza swoich bohaterów, nie daje żadnej specjalnej rady na przyszłość. Liczą się tylko wspomnienia albo dobra zabawa, jak mówi jeden z jego bohaterów. W usankcjonowaniu tej prawdy pomaga końcowy utwór – ten sam, który słyszymy w finalnej scenie *Nad rzeką, której nie ma*. „Wróć do krainy marzeń, gdzie zawsze wiosna trwa. Spal żółte kalendarze...”. Reżyser zaznaczał, że nie lubi filmów o dorastaniu, a szczególnie tych, w których młodym ludziom „na siłę wymyślane są problemy”<sup>9</sup>. Dlatego też skupił się na tym, by jego opowieść o młodości była wolna od ekonomicznego, historycznego i politycznego kontekstu i przypominała raczej przyjemne wspomnienie niż rozliczenie<sup>10</sup>. Młodzież w filmie Marczaka jest radosna, nieodpowiedzialna, skoncentrowana na imprezach, muzyce i relacjach miłosnych oraz koleżeńskich. Podobnie rzecz ma się w filmie Barańskiego i młodzieżowej (niezwykłej dla Wajdy) produkcji *Niewinni czarodzieje* (1960)<sup>11</sup>. Poza tym tego typu podejście nie znajduje w zasadzie odbicia w tradycji polskiego opowiadania o młodości. Marczak zacytował w swojej produkcji zarówno *Niewinnych czarodziejów*, jak i *Nad rzeką, której nie ma*, co wydaje się nawet nie tyle hołdem dla tych dwóch dzieł, ile przytykiem w stronę nielubianych przez niego filmów młodzieżowych z „wymyślanymi na siłę problemami”.

O ile film Marczaka polemizuje jeszcze z tradycją rodzimego kina *coming of age*, o tyle Kuba Czekaj w swojej twórczości zupełnie abstrahuje od gatunkowego dorobku polskiej kinematografii. *Królewicz Olch* i *Baby Bump* (nazwany przez artystę filmem *anti-coming of age*<sup>12</sup>) to realizacje, którym bliżej do niezależnego amerykańskiego filmu o dorastaniu spod znaku Gregga Arakiego czy Harmony’ego Korine’a niż jakiegokolwiek krajowej produkcji<sup>13</sup>. Czekaj eksponuje swoją wizję

<sup>9</sup> <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/michal-marczak-nastapil-szczegolny-czas-w-naszej-historii-mam-nadzieje-ze-tego-nie-wywiad/sb8hh3k>

<sup>10</sup> <http://wyborcza.pl/7,101707,20966525,zdrowy-egoizm-trzeba-grac-we-wlasna-gre.html>

<sup>11</sup> Film Wajdy nie wpisuje się w schemat kina inicjacyjnego. Tym niemniej *Niewinni czarodzieje* są znaczącym dziełem dla polskiego filmu skoncentrowanego wokół kwestii młodzieży i kultury młodzieżowej.

<sup>12</sup> <https://film.org.pl/wywiad-2/idzie-nowe-o-zblizajacym-sie-do-kin-krolewiczu-olch-rozmawiamy-z-kuba-czekajem-122365/2/>

<sup>13</sup> Artur Zaborski w recenzji dla portalu „Aktivist” zauważa, że *Baby Bump* jest produkcją, której nie można porównać do innych polskich filmów o dojrzewaniu, <http://aktivist.pl/baby-bump-2016/>.

dorastania poprzez surrealistyczną, odrealnioną formę. Styl *Baby Bump* plasuje się na skrzyżowaniu body horroru z pstrokatą estetyką amerykańskich filmów animowanych, natomiast *Królewicz Olch* czerpie z poetyki kina neo noir. Anarchistyczne dzieła Czekaja opisują proces dojrzewania jako chaotyczny ciąg incydentów, w którym zmiany cielesne są dla nastolatka równie uciążliwe, jak rozkojarzenie myślowe i rozdrażnienie emocjonalne. Bohaterowie Czekaja w niczym nie przypominają ugrzecznionej młodzieży z ekranizacji ani tym bardziej zgnębiionych młodzieńców, którzy mierzyli się z dramatyczną historią kraju, niesprawiedliwością świata dorosłych lub bezduszością bliźnich. W *Baby Bump* i *Królewiczu Olch* dorastający chłopcy są zbyt skupieni na sobie, by zajmować się światem norm ideologicznych i moralnych.

Dialog z tradycją nie zawsze prowadzony jest w tak wichrzycielskiej atmosferze. *Wszystko, co kocham* (2009, J. Borcuch) stanowi pewnego rodzaju pomost łączący „inne” lub „nowe” sposoby opowiadania o dorastaniu z tendencjami obecnymi w kinie autorskim i artystycznym. Dzieło Jacka Borcucha opowiada bowiem z jednej strony o trudnej historii kraju (akcja rozgrywa się na początku lat osiemdziesiątych, na tle stanu wojennego i strajków solidarnościowych), z drugiej jednak ten specyficzny okres w dziejach Polski ukazany jest w formie charakterystycznej dla tzw. filmu nostalgicznego, tj. produkcji, w której minione czasy znaczone są nie przez niepokoje dziejowe, lecz charakterystyczne dla danego okresu kostiumy historyczne (stroje, muzykę, architekturę) (Jameson 2011). Dojrzewający bohaterowie muszą zdobyć świadomość ideologiczną, ale ostatecznie kwestie polityczne i historyczne są jednymi z wielu aspektów dorastania – sprawami równie istotnymi, jak pierwsza miłość albo granie w zespole punkrockowym. Recenzenci zwracali uwagę na tę zmianę jakościową względem tradycji gatunku, pisząc nadzwyczaj często o „świeżości” *Wszystko, co kocham*. Bożena Janicka (2009, s. 97), podsumowując Festiwal Filmowy w Gdyni, podkreślała niezwykłość produkcji Borcucha: „To było jak chwila oddechu czystym powietrzem. Dorosli są w tym filmie w większości ludźmi porządnymi i niegłupimi, młodzi są tacy, jakich mogli wychować podobni rodzice. To po prostu część świata, w którym jest normalnie, to znaczy raczej czysto niż brudno”. Z drugiej strony, w Gdyni pojawiły się również głosy zwolenników „starej szkoły” opowiadania o historii. Paweł T. Felis odnotowuje zarzuty oburzonych krytyków, którzy twierdzili, że „za mało tu stanu wojennego», że »brakuje zomowców bijących opozycję« i głębszej refleksji nad tym, co stało się z Solidarnością”. Sam zaznacza, iż w jego opinii film Borcucha wprowadza novum w obrazie dorastania w polskim kinie: „świeżo brzmi prosty skądinąd wniosek: nawet w stanie wojennym »dzieci PRL-u« dorastały całkiem normalnie” (Felis 2010).



Na obecną chwilę „inne drogi” i „nowe drogi”, jakich poszukiwało i nadal poszukuje kino o dorastaniu, nie noszą jeszcze znamion przełomu dla gatunku. Choć dla potencjalnego analityka filmów *coming of age* kuszące może być czytanie współczesnych tytułów w perspektywie „zmiany warty”, to wydaje się, że jest jeszcze za wcześnie, by czynić tak śmiało sugestie. Marczak, Czekaj i Borcuch w swoich dziełach dialogują lub odcinają się od tradycji polskiego kina inicjacyjnego, tworząc nowe i inne wersje „prawdziwego” filmu o nastolatkach. Należy jednak zaznaczyć, że w tym samym roku, kiedy na ekranach kin pojawiło się *Wszystko co kocham*, polscy widzowie oglądali również *Mniejsze zło* (2009) Janusza Morgensterna – produkcję, która opowiada o dojrzewaniu młodego chłopaka w perspektywie bliskiej nurtu moralnego niepokoju. O namysł dopomina się również twórczość Jana Komasy – autora, który, jak się zdaje, przy użyciu efektownej poetyki kontynuuje dziedzictwo autorskiego i artystycznego filmu *coming of age*, w którym skazane na klęskę nastolatki umierają na wojnie (*Powstanie Warszawskie; Miasto 44*) lub zawiedzeni przez dorosłych i rówieśników roją fantazje o własnej śmierci (*Sala samobójców*, 2011).

Polscy reżyserzy kina inicjacyjnego przez ponad pół wieku wypowiadali się o dorastaniu w zgodnych tonach, co można zrzucić na karb tego, że gatunek ten rzadko kiedy traktowany był w kraju jako pełnoprawna odmiana wypowiedzi filmowej, za to nagminnie wykorzystywano schemat opowieści *coming of age* przy okazji tworzenia historii o wojnie, polityce oraz instytucjonalnej i ludzkiej niesprawiedliwości. Tego typu strategię powszechnie są w filmie o dorastaniu na całym świecie i w pewnym stopniu decyduje o nich specyfika gatunku, lecz zastanawiająca jest proporcja polskich produkcji, które o duchowym i cielesnym rozwoju bohatera mówią jedynie przy okazji portretowania środowiska, w jakim ten dojrzewa. Przypomnijmy słowa Hendrykowskiego dotyczące istoty gatunku, w którym proces krystalizowania się osobowości bohatera zachodzi pod wpływem ważnych sytuacji życiowych, chociaż „sama okoliczność ma jednak znaczenie wtórne. Na pierwszym planie pozostaje w każdym przypadku ewolucja wewnętrzna”. Takie założenie spełniały ekranizacje literatury młodzieżowej, które zarazem, zdaniem nastolatków i profesjonalnych komentatorów, raziły nieszczerością. „Co oni o nas wiedzą?” – pytała nastoletnia bohaterka filmu Hübnera. Wydaje się, że niewiele. Świadczy o tym w każdym razie spora część filmów portretujących młodzież.

Poczynione w niniejszym tekście wnioski są jedynie przyczynkiem do aktualnych i zniuansowanych badań nad filmem z dziecięcym i nastoletnim bohaterem. Kino tego typu domaga się namysłu akademickiego. Andrzej Kołodyński (1987, s. 15) pisząc o kinie dziecięco-młodzieżowym, stwierdził, że „film tego gatunku



tworzy obszar niezmiernie rozległy, niemożliwy do ścisłego zdefiniowania”. Być może pierwszym krokiem powinno być rozdzielenie filmu dziecięcego i młodzieżowego. Należy zastanowić się nad terminologią i określeniem gatunkowych wyznaczników, a nawet wydzieleniem nurtów i mikro-nurtów obecnych w tego rodzaju filmach, by nie analizować już *W pustyni i w puszczy* (1973, W. Ślesicki) pospołu z *Motylami Nasfetera* (Janicki 1977) czy serialem *Przyłbice i kaptury* (1985–1986). Reżyserzy kina młodzieżowego (nie tylko Nasfeter i Jędryka, ale również Sokołowska) winni zaś być traktowani przez badaczy nie jako filmowcy działający na obrzeżach polskiej kinematografii, lecz twórcy równie istotni i równie „poważni”, jak autorzy filmów o dorosłych bohaterach. Niezagospodarowane przez obecne filmoznawstwo pole badań doprasza się o wyteżoną uwagę współczesnych badaczy.

## Bibliografia

- Armata, J., Wróblewska, A. (red.). (2014). *Polski film dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Fundacja KINO.
- Brach, B. (1972). Jak w szkolnej czytance. *Kino*, 73, s. 18–20.
- Burzyńska, K., Kondrat, M. (2017). Marek Kondrat. Tak zwany talent obywatela. W: K. Burzyńska, *Szkoła filmowa. Rozmowy*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Dolińska, E. (1975). Wakacyjny portret. *Film*, 15 (115), s. 12–13.
- Dudzik, G.P., Boguszewska, J. (2004). *Nasfeterowie*. Wołomin: Starostwo Powiatu Wołomińskiego, Ząbki: Apostolicum.
- Felis, P.T. (2010). PRL w skali mikro. *Gazeta Wyborcza*, 12.
- Gora, S. (red.). (2010). *You Couldn't Ignore Me If You Tried: The Brat Pack, John Hughes, and Their Impact on a Generation*. New York: Three Reverse Press.
- Hendrykowski, M. (1994). *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*. Poznań: Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży.
- Hendrykowski, M. (2001). *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań–Wrocław: Studio Filmowe Montevideo.
- Hoffman, Z. (1972). Seksodziadki o seksolatkach. *Film*, 21, s. 5.
- Holland, A., Kornatowska, M. (2002). *Magia i pieniądze. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. M. Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Janicka, B. (1996). Panna medium. *Kino*, 10, s. 33–34.
- Janicka, B. (2009). Ścińki: dzieci-śmieci. *Kino*, 10, s. 97.
- Janicki, S. (1977). *Film polski od A do Z*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kołodziejowski, A. (1975). Bez ograniczeń wieku. *Film*, 31 (131), s. 15–17.
- Kołodziejowski, A. (1987). W poszukiwaniu formuły. W: J. Szymański, B. Tyma (red.), *Twórcy*

*filmu dziecięcego w Polsce* (s. 7–15). Poznań: Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży.

Kostyra, K. (2017). Sorrento albo inny Doboszów – prowincjonalni marzyciele znad rzeki, której nie ma. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Europy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Kucharski, K., (2010). *Kino polskie 1990–1999*. Toruń: Kino Plus.

López, D. (1993). *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a New Filmography for Each*. Jefferson: McFarland & Co.

Mruklik, B. (1972). „Takie jest życie”. *Kino*, 73, s. 20–24.

„Nastolatki” o filmie. (1965). *Film*, 2 (840), s. 7.

Samsonowska, H. (1977). Poddawani próbom. *Kino*, 134, s. 14–19.

Shary T., Seibel, A. (2007). *Youth Culture in Global Cinema*. Austin: University of Texas Press.

Smokler, K. (2016). *Brat Pack America: A Love Letter to '80s Teen Movies*. Los Angeles: Rare Bird Books.

Žižek, S. (2007). *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Tłum. G. Jan-kowicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.