

Wprowadzenie

Najpierw trzeba zgasić światło, a później otworzyć oczy. Wyznaczając początek historii, jaką proponują filmy fantastyczne rozgrywające się w pokoju dziecięcym, należy pamiętać, że chłopcy i dziewczęta rzadko śpią spokojnie. Jest już po północy, gdy dziecko, gwałtownie przebudzone albo trawione bezsennością, podrywa się z łóżka. Po chwili może zawędrować do salonu, w którym nie wyłączono odbiornika telewizyjnego albo przespacerować się na podwórko, by wyczekiwać nadejścia kosmitów. Zanim jednak to się zdarzy, bohater otoczony jest ciemnością swego pokoju. Sypialnia nocą prezentuje swe odmienne oblicze. Czasem snop księżycowego światła rozjaśnia fragment podłogi i pokój staje się odświeżony i tajemniczy. Innym razem we wnętrzu dominuje złowieszczy mrok. Wówczas meble przybierają nieznane za dnia kształty, szafa skrywa przerażający ładunek, zabawki rzucają nieprzyjemne spojrzenia. Tego typu zjawiska stale ujawniają się w horrorach, filmach fantasy i science fiction lat osiemdziesiątych.

Gdy oglądałam kolejne filmy fantastyczne z lat osiemdziesiątych – jeszcze nie na potrzeby pracy naukowej, ale w ramach codziennych seansów – uderzała mnie konsekwencja, z jaką prezentowano wnętrza pokoi dziecięcych. Czy to przypadek, czy może kino popularne tego okresu (a już szczególnie kino amerykańskie) rzeczywiście często lokuje akcję w nawiedzonych sypialniach? Mogłam co prawda wyliczyć realizacje z innych dekad, w których za punkt zainteresowania obierano domowe wnętrza niedorosłych, jednak, jak mi się zdawało, w żadnym okresie nie pojawiają się one w takim nasileniu, jak w latach osiemdziesiątych. Co więcej, estetyka ekranowych pokoi przedostatniej dekady dwudziestego wieku ujawnia wciąż tę samą konwencję prezentowania wnętrza: dominuje w nich fantazyjny bałagan, bogactwo licznych popkulturowych gadżetów oraz nastrojowe oświetlenie.

Druga nurtująca mnie kwestia zasadzała się na mniej wówczas uchwytnych, emocjonalnych odczuciach, jakie czerpałam z filmów Stevena Spielberga i horrorów klasy B. Zadawałam sobie pytanie: z czego wynika wrażenie, że

ekranowe sypialnie zamieszkiwane przez ożywające zabawki, potwory spod łóżka albo dobre wróżki wydają mi się znajomą i dogłębnie poruszającą przestrzenią? Zdawało mi się, że fantazje rozgrywające się w pokojach niedorosłych bohaterów dotykają zapomnianych rejonów mojej własnej wyobraźni. Ważnym impulsem do zainteresowania się tematem były zatem intymne doznania, jakie wiązały się dla mnie z seansami cudownych i przerażających filmów lokujących akcję w dziecięcych sypialniach. Gdy podczas kwerendy czynionej już na potrzeby niniejszej książki trafiłam na spostrzeżenie Stephena Kinga na temat tego, że udany horror powinien zrzucić odbiorcę „z powrotem na zjeżdżalnię wiodącą ku dzieciństwu”, przyznałam mu rację.

Rozpoznanie bibliograficzne i filmograficzne, jakiego dokonałam przed przystąpieniem do pisania, potwierdziło, że kino fantastyczne lat osiemdziesiątych nadzwyczaj często prezentuje wnętrza pokoi dziecięcych. Choć wśród coraz liczniejszych polskojęzycznych opracowań i arcybogatego wyboru anglojęzycznych publikacji poświęconych dziecku i kulturze dziecięcej nie znalazłam wyczerpującego monograficznego ujęcia interesującego mnie problemu, regularnie traślałam na wyimki dotyczące roli sypialni w literaturze dla najmłodszych, horrorze filmowym, psychoanalizie, pedagogice czy socjologicznych studiach nad konsumeryzmem niedorosłych. Jako że nie opisano jeszcze w sposób systematyczny przestrzeni filmowej dziecięcej sypialni, moja praca w znacznej mierze skoncentrowana była na odnajdywaniu i porządkowaniu często drobnych obserwacji, odnotowanych na marginesach innych badań. Opisuując zawiłą topografię sypialni, w której mieszczą się dziesiątki drobiazgów, sama początkowo mierzyłam się z próbą okiełznania nieporządku zrodzonego z natłoku fragmencików. Rozpoczynając pracę, mogłam identyfikować się z opisywanym w książce *Mrówcza zabawa* dorosłym, który zerka na podłogę pokoju dziecięcego i widząc tam ogrom małych, trudnych do posegregowania przedmiotów, wpada w konsternację².

Kwerendy i bieżące śledzenie najnowszych publikacji naukowych upewniały mnie, że przedmiot moich badań – analiza topografii pokoju dziecięcego w kinie fantastycznym lat osiemdziesiątych – może z jednej strony stanowić

1 S. King, *Danse Macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2018, s. 120.

2 Zob. E. Maciejewska-Mroczeck, *Mrówcza zabawa. Współczesne zabawki a społeczne konstruowanie dziecka*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 136–137.

przedłużenie trwającego od dekad zainteresowania toposem sypialni dziecięcej, z drugiej natomiast ma szanse wpisać się w czynione na gruncie zachodniej kultury próby ponownego opowiedzenia historii ekranowej fantastyki lat osiemdziesiątych. W wydanej w 2019 roku książce *Suburban Fantastic Cinema* Angusa McFadzeana³ znalazłam – podzielaną przeze mnie – myśl dotyczącą istotnej roli perspektywy dziecięcej w „kinie fantastyki przedmieść”. Inspirowała była dla mnie też śmiałość, z jaką Filipa Antunes, autorka publikacji *Children Beware!: Childhood, Horror and the PG-13 Rating* z 2020 roku⁴, wywyższa dziecięce horrory lat osiemdziesiątych ponad (z reguły poważane przez filmoznawców) kino grozy lat siedemdziesiątych i „dojrzałe” filmy gatunkowe lat dziewięćdziesiątych. W studium Marca Oliviera nad rolą przedmiotów codziennego użytku w filmowych horrorach (*Household Horror: Cinematic Fear and the Secret Life of Everyday Objects*)⁵ trafiłam nie tylko na frazę, która zazębia się z pierwszym członem tytułu mojej książki, ale przede wszystkim na bliską mi próbę odczytania przedstawionych w horrorach rekwizytów (mebli, domowych urządzeń itp.) jako manifestacji społecznych lęków i pragnień. Zdaniem autora, kulturowe wyobrażenia łóżka, telefonu czy maszyny do szycia wykraczają daleko poza ich funkcje praktyczne, czego świadectwem są między innymi horrory demaskujące „sekretnie życie przedmiotów”. Tym samym lektura najnowszych opracowań i klasycznych publikacji regularnie – choć nie zawsze w sposób uporządkowany – potwierdzała postawioną przeze mnie wstępną hipotezę: pokój dziecięcy jest przestrzenią znaczącą dla kina fantastycznego lat osiemdziesiątych; szerzej zaś: topos magicznej lub nawiedzonej sypialni dziecięcej funkcjonuje jako wyraziste wyobrażenie kulturowe.

Odkryłam, że sama przestrzeń pokoju dziecięcego zajmowała istotne miejsce w zachodniej kulturze lat osiemdziesiątych. Pisano o niej w prasie dla rodziców, zachwalając najróżniejsze interaktywne zabawki i produkty pomocne w segregowaniu drobiazgów. Liczące nieraz setki stron poradniki wystroju *kids rooms* prezentowały coraz bardziej oryginalne projekty sypialni najmłodszych. Dziecięce pokoje raz po raz pojawiały się także w tworzonych w epoce reaganizmu

3 Zob. A. McFadzean, *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*, Columbia University Press, New York–Chichester 2019.

4 Zob. F. Antunes, *Children Beware!: Childhood, Horror and the PG-13 Rating*, McFarland & Company, Jefferson 2020.

5 Zob. M. Olivier, *Household Horror: Cinematic Fear and the Secret Life of Everyday Objects*, Indiana University Press, Bloomington 2020.

melodramatach rodzinnych i filmach obyczajowych tematyzujących życie małżeńskie i rodzicielskie. Przyjęłam jednak, że sypialnie kreowane przez twórców kina fantastycznego mają niewiele wspólnego z dyskursem poradników rodzicielskich faworyzujących porządek, dobrą organizację przestrzeni i nasłonecznianie wnętrza. Nie przystają one także do wizji z innych (tj. operujących umownym realizmem i opowiadających o dorosłych) dzieł z epoki.

Najbliższe filmowej fantastyki audiowizualne reprezentacje sypialni dziecięcej można było znaleźć tylko w teledyskach. Czerpiący z ikonografii Disneya wideoklip Madonny do kołysanki *Dear Jessie* (1989, *Like a Prayer*) przedstawiał bajkowe istoty przenikające do sfery domu ze snów dziewczynki. Teledysk brytyjskiej grupy Mike and the Mechanics promujący singiel *Silent Running (On Dangerous Ground)* (1985, *Mike + The Mechanics*) był stylistycznie i tematycznie zbliżony do kina spielbergowskiego: młody bohater z wnętrza własnego pokoju spoglądał w kierunku gwiazd i rozwiązywał zagadkę nieobecności swego ojca. W *The Invisible Man* (1989, *The Miracle*) członkowie brytyjskiego zespołu Queen wcielili się w postaci z gry wideo nawiedzające pokój chłopca. Utrzymana w konwencji horroru wizja nocnych koszmarów dziecięcych ujawniła się w wideoklipie Metalliki do utworu *Enter Sandman* (1991, *Metallica*). Wszystkie realizacje posługiwały się perspektywą zbliżoną do filmów fantastycznych powstałych w latach osiemdziesiątych.

Jaka perspektywa ujawnia się w interesujących mnie filmach? Wniosek wysnuty na podstawie tej części opracowań filmowej fantastyki lat osiemdziesiątych, które dopatrywały się w niej konserwatywnej ideologii, afirmacji kapitalistycznych wartości, antykobiecej wymowy, fałszywych reprezentacji dzieciństwa czy infantylizmu, sugerowałby, że przestrzeń dziecięcej sypialni może odzwierciedlać regresywną orientację twórców tzw. Kina Nowej Przygody, którzy, idealizując chłopięcy okres swego życia, ignorowali albo wręcz dyskredytowali wagę współczesnych problemów społecznych. Tym samym, kreując tylko pozornie apolityczne filmy rozrywkowe, wzmacniali przekaz postulowany przez neokonserwatywnego prezydenta Ronalda Reagana.

Polskie odczytania dziecięcej fantastyki lat osiemdziesiątych były jeszcze bardziej kąśliwe. Nurt amerykańskich filmów rozrywkowych⁶ został w 1986 roku ochrzczony mianem Kina Nowej Przygody przez jednego z jego

6 Poza dziecięcą fantastyką w skład Kina Nowej Przygody wchodziło m.in. kino nowego patriotyzmu, kino sensacyjne, filmy superbohaterskie oraz horrory, fantasy i science fiction pozbawione „dziecięcych” pierwiastków.

najbardziej zagorzałych przeciwników – Jerzego Płażewskiego⁷. W artykule *Nowa przygoda – i co dalej?* przewinęła się duża część zarzutów, jakie polska (czy szerzej: europejska⁸) krytyka wysuwała w kierunku hollywoodzkiego kina popularnego tamtego okresu: odpolitycznienie i konserwatyzm; krzykliwość formy i nadmierne wykorzystywanie efektów specjalnych; pastiszowość i brak oryginalności; psucie gustów widzów; trzebienie kina artystycznego; w końcu – wielopoziomowe zdziecinienie. W słynnym artykule Płażewski pisze, że „z Kinem Nowej Przygody kojarzy się nastolatek spragniony nieskomplikowanych moralnie efektów spektakularnych i gardzący wszelkimi innymi formami filmowej ekspresji”⁹. Kilka lat później określa nurt jako „infantylny szczebiot obliczony na umysłowość dziecięciolatków”¹⁰. W latach osiemdziesiątych i wczesnych latach dziewięćdziesiątych liczni krytycy odwoływali się do dziecięcego charakteru tych dzieł w sposób pejoratywny. Często stokroć przejawiali postawę, w której dzieciństwo uznawane było za mniej wartościowe niż dorosłość. Pisano o „filmowych bzdurach”¹¹, „niemądrych filmach” (to znaczy oddziałujących na emocje, a nie intelekt)¹² i filmach „głupich, choć wdzięcznych”¹³. Przykładowo, *E.T.* Stevena Spielberga mogło odznaczać

7 Zob. J. Płażewski, *Nowa przygoda – i co dalej*, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

8 Chris Auty w tekście *Raj w przeddzień wygnania* (przeł. Z. Batko, „Film na Świecie” 1993, nr 1, s. 40–46) opisuje specyfikę zarzutów europejskiej krytyki wobec dzieł Stevena Spielberga. Wśród nich pojawiają się: pastiszowość, konserwatyzm, populizm, „mechaniczne”, wykalkulowane podejście do reżyserii i manipulacja publicznością, skupienie na gatunku (zamiast na strategii autorskiej). Zdaniem Autyego twórczość autora, wbrew powszechnym opiniom, jest otwarta na transgresję: baśniowe przedmioty rysują się „niczym tajemnicze morze społecznych i seksualnych możliwości, które same w sobie nie są konkretnie ukierunkowane” (tamże, s. 43). Natomiast motyw dziecięcych marzeń znamionujący *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* ma moc wyzwolicielską, umykając próbom analiz dzieła jako manifestacji konserwatywnej, tradycjonalistycznej ideologii: „Dzięki marzeniom przeszłość może stać się częścią historycznej teraźniejszości [...], mogą one też wyzwolić seksualizm i stworzyć nowe rodziny (Melinda Dillon adoptuje tymczasowo Dreyfussa, który ma jej zastąpić «utraczone» dziecko; ten sam Dreyfuss staje się dzieckiem w »rodzinie« kosmitów). Trudno sobie wyobrazić większe oddalenie od obszarów, na których panuje zasada podporządkowania religii czy kontrola” (tamże, s. 45).

9 Tamże, s. 36.

10 J. Płażewski, Czy „Nowa Przygoda” zdobędzie monopol na kino światowe, „Kino” 1990, nr 1, s. 7.

11 W. Bobiński, Czy koniecznie trzeba strzelać z mózdzierza?, „Film” 1991, nr 40, s. 15.

12 J. Olszewski, Nowa widowiskowość, „Film” 1986, nr 39, s. 16.

13 B. Michałek, Nie jesteśmy sami..., „Kino” 1978, nr 5, s. 58.

się licznymi zaletami, ale: „w sumie jednak jest to dość stereotypowe kino dziecięce”¹⁴; „film Spielberga nie jest [...] czymś ważnym politycznie, społecznie, nawet artystycznie, w rozumieniu profesjonalnej krytyki”¹⁵. Witold Bobiński stwierdza, że baśniowość nurtu świadczy o niepowadze i niskiej wartości intelektualnej filmów („Baśnie zazwyczaj przerabia się w klasie czwartej, bowiem właśnie dziesięciolatki najlepiej czują się w świecie, w którym wszystko jest możliwe”¹⁶), Tomasz Raczek natomiast porównuje młodzieńczą widownię ekranowych baśni do bezmyślnych wielorybów gnających do popełnienia na plaży masowego samobójstwa¹⁷.

Obecnie złośliwości i protekcyjny ton stosunkowo rzadko wybrzmiewają w głosach komentatorów, ale pod względem politycznym i ideologicznym fantastyka lat osiemdziesiątych wciąż pozostaje na cenzurowanym. Znamienne jest stanowisko Michała Oleszczyka, reprezentującego zarówno środowisko krytyków filmowych, akademików i miłośników Kina Nowej Przygody (autor wielokrotnie podkreślał zażyłą więź z filmami przynależącymi do nurtu). W 2015 roku w felietonie o znamienym tytule *Detoks po błogostanie: wyznania wychowanka Kina Nowej Przygody* Oleszczyk, wpisując własne seanse w pokoleniowe doświadczenie „dzieciaków polskich ejtisów”, poddaje niegdysiejsze ekranowe fascynacje politycznej rewizji¹⁸. Jak zauważa, dzieciom i nastolatkom dorastającym w okresie transformacji ustrojowej Kino Nowej Przygody wydawało się słodkie; zawarty w nim ideologiczny niepokój wyrażał się co najwyżej na poziomie nieuświadomionym. Dzisiaj, kiedy kontekst polityczno-historyczny ery reaganizmu jest nam znany, filmy Joe Dantego, Roberta Zemeckisa czy Spielberga (wraz z kinem akcji i filmami młodzieżowymi) okazały się gorzkie. Część z nich, zdaniem Oleszczyka, była po prostu manifestacją społecznych lęków, inne służyły jako nośniki neokonserwatywnej ideologii¹⁹.

14 B. Hołdys, *Gwiazdne imperia X muzy: ewolucja filmowej fantastyki naukowej*, Dyskusyjne Kluby Filmowe „Kinematograf” i „Studentów”, Kraków 1985, s. 66.

15 A. Ledóchowski, *E.T.*, „Film” 1982, nr 17, s. 14.

16 W. Bobiński, *Czy koniecznie trzeba strzelać z moździerza?...*, s. 15.

17 Zob. T. Raczek, *Uciezka do krainy czarów*, „Kino” 1986, nr 234, s. 44.

18 M. Oleszczyk, *Detoks po błogostanie: wyznania wychowanka Kina Nowej Przygody*, „Kino” 2015, nr 6, s. 6–10.

19 Tamże.

Chciałabym zaproponować alternatywną strategię odczytania horrorów, filmów fantasy i science fiction ery reaganizmu. W argumentacji prowadzonej w niniejszej książce godzę się, co prawda, ze stwierdzeniem, że kino lat osiemdziesiątych nie jest niewinnie apolityczne, jednak sprzeciwiam się dominującemu w publicystyce (a także filmoznawstwie²⁰) wizerunkowi ekranowej fantastyki lat osiemdziesiątych²¹. Bliska jest mi postawa fanowska. Warto zaznaczyć, że na polskim gruncie być może najbardziej żarliwej próby obrony zjawiska podjęli się miłośnicy filmów fantastycznych. W 1990 roku w dziale „Listy do redakcji” jedna z czytelniczek zwróciła uwagę na cynizm krytyków: „Skoro, jak panowie twierdzą, można się umówić w stylu ja robię fikcję, wy wiecie, że zmyślam, ale dobrze się bawimy – to czemu nie umówić się odwrotnie: wierzę w swoją baśń, jeśli i wy w nią uwierzycie, może świat będzie lepszy?”²².

20 Na gruncie akademickim kategoria Kina Nowej Przygody została poddana namysłowi po latach. Jerzy Szyłak w artykule wprowadzającym do leksykonu *Kino Nowej Przygody* zaznacza, że pejoratywny wydźwięk tytułowego terminu nie sprzyjał obiektywnym rozpoznaniom – wartościowano bowiem sam fakt przynależności filmów do kina popularnego (J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, w: J. Szyłak i in., *Kino Nowej Przygody*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 6). Jednocześnie nawet wśród akademików młodszych generacji widoczna jest nieufność (por. P. Włodek, *Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Kraków 2018, s. 293–295) lub niechęć (por. S.J. Konefał, *Apostołowie międzygwiazdnej religijności. Motyw kosmicznego kontaktu w kinie nowej przygody*, „Studia Humanistyczne AGH” 2010, t. 9, s. 85–96; R. Syska, *Reaganomator retro, czyli czekając na herosa*, „EKRANY” 2012, nr 5, s. 15–19) w stosunku do ideologii Kina Nowej Przygody.

21 Trzeba zaznaczyć, że choć polscy krytycy z reguły negatywnie lub ambiwalentnie oceniali zjawisko, pojawiały się również głosy odmienne. W artykule Bogumiła Drozdowskiego daje się zauważyć pochwałę pacyfistycznego wydźwięku dzieł Spielberga (zob. B. Drozdowski, *Kogo ominie zemsta kosmosu*, „Film” 1983, nr 13, s. 16–17), a Bolesław Michałek pisze z zachwytem o rewolcie dzieci i uprzywilejowaniu uczuciowości w *E.T.* (zob. B. Michałek, *Przybyszów należy pokochać*, „Kino” 1983, nr 1, s. 32–36). Baśniowy charakter Kina Nowej Przygody został dowartościowany przez Tadeusza Sobolewskiego, który zaznaczył, że dzieła Spielberga przedstawiają dzieciom istotę ich własnych pragnień (zob. T. Sobolewski, *Nowa Przygoda, nowa baśń*, „Kino” 1990, nr 1, s. 34). Po latach politycznej próby obrony zjawiska podjął się również Maciej Parowski, pisząc, że „kino naiwnych chłopców, którzy w kinie chcieli przeżywać, naiwne wcale nie było” (M. Parowski, *Fantastyka zmienia kino*, „Kino” 2005, nr 6, s. 21).

22 M. Orłowska, *Listy do redakcji*, „Kino” 1990, nr 7, s. 48.

Postępy w pracy nad tą publikacją owocowały krystalizowaniem się we mnie szczególnej postawy, towarzyszącej mi już od lat, ale dopiero teraz uświadomionej: interesuje mnie refleksja nad kinem, która jest otwarta na alternatywne odczytania i wolna od przywar „dorosłości”, takich jak elitaryzm i dydaktyzm. Punktem zwrotnym było rozpoznanie, że obiegowa opinia na temat kinematografii epoki reaganizmu jako tworu regresywnego i szkodliwego to dyskurs tworzony z perspektywy podmiotowości, które nazywam tutaj „dorosłymi” czy „silnymi”. Charakteryzują się one postawą demaskatorską i hierarchizującymi ocenami. Dostrzegając ograniczenia tego rodzaju dyskursu, ugruntowałam w sobie przekonanie, iż rolą badaczki kina popularnego nie musi, a może nawet wcale nie powinno być dościganie wzorców proponowanych przez ten „dojrzały” model analizy; w związku z tym celowo wycofałam się z pozycji krytyki politycznej czy estetycznej, wykazującej uchybienia filmów gatunkowych.

Żadna praca naukowa nie powstaje w próżni, będąc wystawioną na polityczno-społeczne uwarunkowania swojej epoki. Gdy zaczęłam pisać *Tajemne życie przedmiotów...*, głównonurtowy model analizy filmu kształtował się pod wpływem praktyk dyktowanych przez czwartą falę feminizmu. Choć feminizm czy raczej feminizmy dwudziestego pierwszego wieku nie proponowały jednorodnych postulatów, to publicystyczne (i częściowo również akademickie) metody analizy filmu wyraźnie akcentowały jedną kwestię: reprezentację. Krytyczki, krytycy i światopoglądowo liberalna część publiczności domagała się, by bohaterowie i bohaterki najnowszych filmów zostali uwolnieni od utrwalonych w kinie popularnym stereotypów (dotyczących m.in. płci, rasy, klasy, orientacji seksualnej, pochodzenia etnicznego) oraz aby postaci rekrutujące się z grup mniejszościowych zyskiwały należną im w filmie przestrzeń. Nie sprzeciwiając się tym żądaniom, zaznaczam już na wstępie, że mój projekt lokuje się na marginesie tak rozumianej metody. Mam świadomość, że opisywane w książce filmy nie spełniają wymogów zwolenników i zwolenniczek proporcjonalnej reprezentacji. Nie da się przecież ukryć, że wszyscy bohaterowie to białe dzieci; że większość z nich pochodzi z zamożnej klasy średniej; i że chłopcy liczebnie dominują nad dziewczętami. Sądzę jednak, że dziecięca fantastyka lat osiemdziesiątych realizuje pewien wciąż zbyt rzadko pojawiający się w obecnych debatach postulat: dowartościowuje dziecięcość.

Główną ośią analityczną ustanawiam w pracy relację między dorosłością a niedorosłością. Trzeba odnotować, że oś ta przecina mniejszościowe

strategię kontrreprezentacji. Opozycja dorosły – dziecko dotyczy bowiem także kina feministycznego, afroamerykańskiego, postkolonialnego, gejowsko-lesbijskiego itp. Symptomatyczne jest to, że w monografii *America on Film* Harry'ego M. Benshoffa i Seana Griffina²³, poświęconej przedstawieniom mniejszości w kinie amerykańskim, dzieciństwo pojawia się wyłącznie jako cecha negatywnego i stereotypowego obrazowania kobiet, klasy robotniczej, mniejszości etnicznych, rdzennych Amerykanów i osób nieheteroseksualnych. Rozumiane w ten sposób dzieciństwo kojarzy się z niewinnością, zależnością, irracjonalnością. Autorów nie interesuje natomiast przedstawianie dzieciństwa jako takiego, a tym bardziej dekonstrukcja klisz i uprzedzeń, które wokół niego narosły. Nawet wśród akademików opisujących wykluczenia w kinie dzieciństwo postrzegane bywa w sposób paternalistyczny i dorosłocentryczny. Tymczasem wydaje się, że dopóki infantylizacja będzie jedną ze strategii przedstawiania i demonizowania grup podporządkowanych – niepoważnych kobietek, niesamodzielnych mniejszości, wymagających opieki biednych – dopóty nie będzie możliwa ich estetyczna i polityczna reprezentacja (przyjmując, że estetyczne jest polityczne).

Dowartościowanie dziecięcości może być gestem politycznym również w innym, jeszcze bardziej radykalnym znaczeniu. Oprócz tego, że, jak uczą przedstawiciele *childhood studies*²⁴, dzieciństwo jest jedną z wielu podporządkowanych tożsamości, zmarginalizowanych przez racjonalny, biały, męski podmiot humanizmu, posiada pewien z gruntu nietożsamościowy czy wręcz antytożsamościowy walor. Amerykańskie kino fantastyczne lat osiemdziesiątych pozwala uchwycić owo queerowe dzieciństwo, które niechętnie daje się sprowadzić do jakiegokolwiek ugruntowanej tożsamości poprzez wydzielenie siebie ze świata zewnętrznego. Jest raczej tym światem upojone, zanurzone w nim, podłączone do zachodzących w nim przepływów. Dziecko nie tyle zabiega o określoną reprezentację, co stoi na granicy wszelkich reprezentacji – mediuje między światem oswojonym, a tym, co go nawiedza; co w nim podskórnie obecne i niesamowite. W interesujących mnie filmach ta mediacja zachodzi przede wszystkim na poziomie topograficznym: w zakresie konstruowania domostwa i przestrzeni prywatnych, których czytelne granice ulegają

23 Zob. H.M. Benshoff, S. Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009.

24 Zob. E. Maciejewska-Mroczek, *Mrówcza zabawa...*, s. 40.

załamaniu. Dzieje się tak, mimo że dzieci regularnie przedstawiane są jako postaci przebywające pod kuratelą dorosłych i często są przez tych dorosłych ignorowane, traktowane protekcyjnie, a nawet upokarzane. Choć wolność i ekspresja najmłodszych podlegają regulacjom opiekunów, dzieci wywalczają sobie własną sprawczość w obrębie danej im (metaforycznie i dosłownie) przestrzeni – nawet wtedy, gdy owa przestrzeń ograniczona jest do czterech ścian pokoju.

Topografia pokoju dziecięcego, jaka mnie interesuje, niewiele ma wspólnego z faktycznym i „obiektywnym” opisem przestrzeni sypialni dziecięcej – takim, który mógłby interesować na przykład architekta czy budowniczego (w każdym razie: kogoś dojrzałego, kto bardzo poważnie podchodzi do kwestii miar). Celem nie jest stworzenie dokładnej mapy, typowej dla „dorosłych” i „naukowych” kartografii, ale wytyczenie schematu zbliżonego do rysunków dziecięcych, na których część elementów zostaje powiększona i wyraźnie zaakcentowana, podczas gdy innych wcale nie widać. Nie jest to „obiektywna” kartografia, ale znawcy tematu przekonują, że zarówno dziecięce, jak i dorosłe reprezentacje przestrzeni zawsze będą mapą nie tylko realnego świata, ale i wewnętrznego świata rysownika²⁵. Jak jednak dokonać pomiaru przestrzeni onirycznej albo fantazmatycznej? Jeśli na moment uda mi się zatrzymać przy jakimś namacalnym elemencie, na przykład nawiedzanej szafie, jeśli uda się odnaleźć któryś z ważnych punktów, choćby magiczne drzwi, to tylko po to, by następnie stracić je z oczu na rzecz innych miejsc na mapie: baśniowego zwierciadła, ożywionej lalki, przytulnej skrytki, latającego łóżka... Topografia sypialni niedorosłych w filmach fantastycznych nie podlega prawom architektów i mierniczych; wytwarzana jest dynamicznie, wedle dziennych marzeń i nocnych lęków dzieci.

Starając się przedstawić wrażliwość, pragnienia i wewnętrzne konflikty dziecięcych bohaterów, filmowcy nieraz uciekają się do kreatywnych technik imitujących specyficzną niedorosłą perspektywę. Takie sekwencje, sceny, a czasem tylko pojedyncze ujęcia muszą przykuć uwagę badacza zainteresowanego kinem dziecięcym. Artystyczne i niekomercyjne realizacje opowiadające o małoletnich bohaterach często były opisywane przez filmoznawców

25 Zob. E. Stratford, *Exploring Gender Differences in Children's Memories of Place*, w: *The Child's World: Triggers for Learning*, eds. M. Robertson, R. Gerber, ACER Press, Melbourne 2000, s. 152.

jako dzieła sterowane strategią dziecięcego spojrzenia. Chciałabym wykazać, że nie tylko wyrafinowane filmy wykorzystują ten model. Pragnę dowieść, że amerykańskie kino fantastyczne lat osiemdziesiątych, w którym pojawia się przestrzeń dziecięcej sypialni, stanowi próbę wdrożenia do dziecięcego spojrzenia – dziecięcego punktu widzenia. Zabiegi imitujące dziecięcą perspektywę, jakie stosują dorośli twórcy filmów, mogą być mniej lub bardziej uświadomionym działaniem. Niezależnie od tego, czy za konkretnymi scenariuszami opowiadającymi o małoletnich bohaterach oraz środkami wyrazu mającymi oddać dziecięcy punkt widzenia stoi głęboki namysł i ściśle określony plan, czy też ich wykorzystanie odbywa się w samorządny i intuicyjny sposób, uznaję, że próby te często wiążą się z afirmacją tego, co dziecięce.

Horror, filmy science fiction i fantasy z małoletnim bohaterem pokazują, w jaki sposób można przyjąć dziecięcą perspektywę. Na płaszczyźnie wizualnej zmiana ta dotyczyć będzie prób wdrożenia sposobu widzenia niedorosłego poprzez specyficzne środki wyrazu, np. ustawienie kamery niżej niż w filmach opowiadających o dorosłych, częste stosowanie zbliżeń na rekwizyty i fragmenty scenografii, korzystanie z konwencji miniatury czy wyrazisty światłocien w nocnych scenach. Choć żadne z tych rozwiązań nie jest zarezerwowane wyłącznie dla filmu dziecięcego, regularność i konsekwencja, z jaką powracają w badanych przeze mnie realizacjach, pozwala uznać je za elementy strategii właściwej dla ekranowych opowieści o niedorosłych. Wypowiedzi reżyserów, scenarzystów, scenografów i autorów zdjęć potwierdzają zresztą wspólne im dążenia: intencję wypracowywania w filmie perspektywy innej niż dorosła. Efektem tego są często niepozorne eksperymenty – subtelne przesunięcia, niewykraczające poza konwencje głównego nurtu kina popularnego. Dostrzeżenie ich rangi wymaga od analityka odrobiny dobrej woli oraz swoistej zmiany punktu widzenia: wyczulenia na niuanse, nieufności w stosunku do utartych w filmoznawstwie i krytyce filmowej ustaleń, ignorowania kanonu, ale też poszukiwania w tym, co znajome, załączków niezwykłości.

Podobnie jak bohaterowie odnajdujący w – wydawałoby się – oswojonych sypialniach magiczne portale i przesmyki, pragnęłam przestudiować powszechnie znany i wielokrotnie opisywany okres w historii kina. Rozpoczęłam pracę w nadziei natrafienia na wyłomy: luki i rozstępy wskazujące, że owe filmy nie są jedynie produktem towarzyszącym neokonserwatywnemu zwrotowi politycznemu. Zależało mi też na tym, aby nie ograniczać rozumienia dziecięcej fantastyki do znanych dzieł, lecz ukazać ten okres w dziejach

kinematografii amerykańskiej również poprzez niszowe, zapomniane, drugo- i trzeciologicowe realizacje. Rozgrywające się w dziecięcych pokojach filmy fantastyczne lat osiemdziesiątych to bowiem sieć swobodnych przepływów – pole wspólnej wyobraźni rozciągające się na blockbustery i kino niezależne.

Wybór analizowanych przeze mnie filmów miał oddać wielobarwny pejzaż fantastyki dziecięcej lat osiemdziesiątych. Epoka ta traktowana jest jako przedłużenie zapoczątkowanego w latach siedemdziesiątych triumfu blockbusterów – wysokobudżetowych hollywoodzkich produktów, które przynosiły wielomilionowe zyski i przyćmiewały premiery małych i średnich produkcji²⁶; jednocześnie jest to też czas wideokasetowej rewolucji. W wideotekach panowały bardziej egalitarne zasady i kino klasy B, filmy nisko- i średniobudżetowe, niszowe realizacje gatunkowe i pozanurtowe tytuły mogły odnaleźć swoją publiczność i doczekać się sukcesu w alternatywnym obiegu²⁷. Podczas pisanie tej książki istotne było zatem dla mnie zachowanie proporcji pomiędzy kanonicznymi oraz pozakanonicznymi (czasem kultowymi) filmami.

W tej książce analizuję powszechnie znane oraz w wielu środowiskach cenione filmy Stevena Spielberga: *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (1977), *Ducha* (reż. T. Hooper, 1982) i *E.T.* (1982). Tak zwanej Trylogii przedmieść poświęcam drugą część, zatytułowaną *Wejście do szafy...*, skupioną na omówieniu roli magicznych drzwi, demonicznych szaf i bezpiecznych skrytek ujawniających się w kinie amerykańskiego reżysera. W części trzeciej (*Dzieci, do łóżek!...*) zwracam uwagę na to, co dzieje się, gdy rodzice kładą się spać, a chłopcy i dziewczynki zostają sami w ciemnej sypialni. Proponuję przyjrzenie się trzem nieszczególnie popularnym wśród publiczności i raczej zdawkowo opisanym przez akademików filmom: *Przygodom małego Nemo w krainie snów* (reż. M. Hata i in., 1989), *Małym potworom* (reż. R. Greenberg, 1989) oraz *Oku kota* (reż. L. Teague, 1986). Pierwszy tytuł traktuję jako inkarnację marzeń o onirycznych lotach, w drugim dostrzegam subwersywne przetworzenie narracji dotyczącej potwora spod łóżka, a przy okazji analizy ostatniego opisuję znaczenie miniatury w kinie dziecięcym. W czwartej części (*Urzeczenie...*) interesują mnie relacje dzieci z przedmiotami – zabawkami, bibelotami, rupieciami. Ten fragment książki

26 Zob. W.J. Palmer, *The Films of the Eighties: A Social History*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1993, s. XII–XIII.

27 Zob. C. Benson-Allott, *Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship from VHS to File Sharing*, University of California Press, Berkeley 2013, s. 17.

poświęcam między innymi recyklingowym praktykom niedoroslých. Nieprzypadkowo pojawiają się w nim filmy, które można określić mianem towarów z odzysku. Dwa sequele: *Powrót do Krainy Oz* (reż. W. Murch, 1985) i *Powrót laleczki Chucky* (reż. J. Lafia, 1990) oraz film oskarżany o nadmierne, graniczące z plagiatem korzystanie z rozwiązań innych dzieł (*Joey*, reż. R. Emmerich, 1985) służą mi do przedstawienia wyobrażeń o żywych przedmiotach, stających się obrońcami bądź antagonistami kilkulatków.

Choć podstawowa filmografia składa się z dziewięciu tytułów, zależy mi też na przywołaniu szerszego kontekstu fantastyki lat osiemdziesiątych. Analizując *Oko kota*, wspominam zatem również o innych horrorach z trollami i małymi straszylkami. Pisząc o laleczce Chucky, nie zapominam o pozostałych demonicznych zabawkach. A gdy przywołuję motyw nawiedzanej sypialni z *Ducha*, odwołuję się do horrorów z nurtu *haunted house*. Moim celem jest takie ujęcie przedmiotu badań, by nie stracić jego bogactwa, kiczowatego przepychu, obfitości rozwiązań. Ambicja całościowego ujęcia kina fantastycznego lat osiemdziesiątych rozgrywającego się w sypialniach dzieci nie jest tylko obmyśloną „na chłodno” strategią akademicką, lecz wypływa z moich dotychczasowych praktyk kinofilskich, zakładających codzienne, regularne oglądanie filmów w tak dużej liczbie, jak to możliwe, w jak najszerszym przekroju, z poszanowaniem kanonu, ale i niezaspokojonym pociąganiem do odkrywania głęboko ukrytych skarbów.

Po wielomiesięcznych seansach filmów fantastycznych, w których pojawia się dziecięca sypialnia, dostrzegalne są zarówno mnogość kreatywnych pomysłów, jak i multum powtórek. Nawet przy pobieżnym oglądaniu kina gatunkowego, można doświadczyć *déjà vu*. Fantastyka lat osiemdziesiątych nie jest tu wyjątkiem. Więcej nawet: horrory, filmy science fiction i fantasy stanowią podręcznikową realizację zasady powtarzalności, a przy tym są bogate w intertekstualne odniesienia. Bywają one przykładami twórczej inspiracji, aroganckiego plagiatowania, międzyautorskiego dialogu albo zostają zrodzone ze zbiorowych wyobrażeń mitycznych i baśniowych. Popularność przestrzeni sypialni dziecięcej w kinie lat osiemdziesiątych można tłumaczyć na wszystkie wymienione sposoby. Skądkolwiek nie wypływałyby podobieństwa pomiędzy jej przedstawieniami, staram się oddać w tekście „hipertekstową” naturę badanych przeze mnie filmów.

Trzy części analityczne są poprzedzone rozpoznaniem metodologicznym zatytułowanym *Odnaleźć dziecko we mgle...* W pierwszym jego fragmencie

przybliżam kategorii, jakimi będę się posługiwać w książce, takie jak: film dziecięcy, pokój dziecięcy, „słaby opór”, topografia, spojrzenie dziecięce. Streszczam też historię ekranowych sypialni dziecięcych w fantasy, horrorze i filmach science fiction, poczynsz od epoki kina niemego. Następnie, zastanawiając się nad tym, czy kino może być odbiciem amerykańskiej rzeczywistości lat osiemdziesiątych, przedstawiam socjologiczny rys dotyczący konsumeryzmu dzieci i ich rodziców.

Interesują mnie głównie filmy amerykańskie. Od razu trzeba jednak zauważyć, że w kinematografiach europejskich lat osiemdziesiątych również można dostrzec zainteresowanie niedorosłością, fantastyką i sferą dziecięcej sypialni po zmroku. Z uwagi na konieczność elementarnej selekcji materiału filmowego, rezygnuję z badania kina światowego lat osiemdziesiątych. W podstawowej filmografii oprócz realizacji *stricte* amerykańskich pojawiają się też koprodukcja amerykańsko-japońska, dwie koprodukcje amerykańsko-brytyjskie oraz film niemiecki imitujący kino hollywoodzkie, stworzony z udziałem amerykańskiej obsady i przeznaczony na amerykański rynek.

Ze względną swobodą traktuję periodyzację „lat osiemdziesiątych”. W podstawowej filmografii znajdują się realizacje, które miały kinową premierę pomiędzy 1977 a 1990 rokiem (a gdyby brać pod uwagę datę amerykańskiej premiery *Przygód małego Nemo...*, przedział czasowy rozciągnąłby się aż do 1992 roku). Czy dekada może trwać kilkanaście lat? W wielu publikacjach dotyczących kina lat osiemdziesiątych, zarówno monografiach gatunku, jak i w całościowych opracowaniach, brane są pod uwagę filmy mające premierę między 1980 a 1989 rokiem²⁸. Skłaniam się jednak ku obserwacji zaczerpniętej z książki Patrycji Włodek: początek i koniec dekady nie musi być terminowy²⁹. Już w latach osiemdziesiątych w sposób samoświadomy wyznaczano nieoczywistą periodyzację dla terażniejszości. W 1988 roku, po krachu giełdowym i nadciągającym kresie prezydentury Reagana w poczytnych czasopismach zwiastowano koniec dekady chciwości oraz nadejście epoki autorefleksji i pesymizmu³⁰.

28 Zob. J.K. Muir, *Horror Films of the 1980s*, McFarland & Company, Jefferson-London 2007; K. Smokler, *Brat Pack America: A Love Letter to '80s Teen Movies*, Rare Bird Books, Los Angeles 2016; S. Prince (ed.), *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, Bloomsbury Publishing Plc, New Brunswick 2007; W.J. Palmer, *The Films of the Eighties...*

29 Zob. P. Włodek, *Kres niewinności...*, s. 12.

30 Zob. B. Barol, *The Eighties Are Over*, „Newsweek”, 4.01.1988, s. 40–48; J. Taylor, *Nervous About the Nineties*, „New York Magazine”, 20.06.1988, s. 28–35.

Bill Barol pisał wówczas: „Dekady nie funkcjonują wedle kalendarza. Są trendami, wartościami i skojarzeniami spiętrzonymi i złączonymi w pamięci narodowej”³¹.

W moim rozpoznaniu filmem symbolicznie inicjującym charakterystyczny dla „lat osiemdziesiątych” model przedstawienia dziecka i jego relacji z domową przestrzenią są *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*; a konkretniej: przypadek trzyletniego Barry’ego, który budzi się w nocy, obserwuje samoaktywujące się zabawki, a później staje przed świetlistymi drzwiami. O ile dziecko w fantastyce lat siedemdziesiątych konotowano często z postaciami demonicznych malców, o tyle kino lat osiemdziesiątych z reguły prezentowało chłopców i dziewczynki pozbawionych odium demonizmu. Otwarcie przez chłopca drzwi traktuję jako symboliczny początek interesujących mnie tendencji. Wyznaczenie kresu epoki jest bardziej skomplikowane. „Lata osiemdziesiąte” mogłyby kończyć się na przełomie 1990 i 1991 roku – po premierze *Kevina samego w domu* (reż. Ch. Columbus, 1990) albo wraz z popularnością *Milczenia owiec* (reż. J. Demme, 1991). Może jednak nigdy nie umarły i nawiedzają teraźniejszość niczym widmo? W *Zakończeniu...* proponuję kilka możliwości zdefiniowania kresu epoki.

Matthew Burgess we wstępie do publikacji na temat dziecięcych przestrzeni cytuje Paula Valery’ego: „Każda teoria jest fragmentem autobiografii”, po czym opisuje swoje dawne doświadczenia chowania się pod stolikiem i zasiedlania małych kąciaków w obrębie domu. Zgadzając się z obserwacją Valery’ego, odnajduję inspirację dla *Tajemnego życia przedmiotów...* w swojej biografii. Pośród wielu wspomnień dotyczących relacji z przestrzenią za kluczowe uznaję popołudnie zimowych wakacji 1992 roku. Ferie spędzałam wówczas w domu dziadków. Podczas pochmurnego styczniowego dnia w paśmie „Kina teleferii” nadawano serial *Kroniki Narnii: Księżę Kaspian* (1989). Bez dodatkowego seansu nie mogłabym po latach odtworzyć przygód dziecięcych bohaterów, ale jeden fragment na stałe utkwiał mi w pamięci. Dwójka chłopców i dziewczyna rozmawiają w sypialni o obrazie przedstawiającym narnijski statek. Dzieci tęsknią za fantastyczną krainą i wyrażają życzenie przeniesienia się do niej. Nastrój psuje kuzyn dwójki rodzeństwa; Eustachy nie był jeszcze w Narnii i wyznania towarzyszy wydają mu się zwykłym

31 B. Barol, *The Eighties Are Over...*, s. 40. Jeśli w źródle przywoływanego cytatu obcojęzyczne nie podano tłumacza, przekład jest mojego autorstwa.

bajkopisarstwem. Gdy bohaterowie przyglądają się statkowi, fale zaczynają się poruszać, wiatr morski wlatuje do sypialni i nagle dzieci przenoszą się do „wnętrza” obrazu. W ten sposób zwyczajne na pozór malowidło z motywem marynistycznym okazuje się magicznym portalem.

O tym, jak wielkie wrażenie zrobiło na mnie wyobrażenie obrazu jako bramy do fantasylandu, świadczy fakt, że błyskawicznie wypróbowałam sztukę, wykorzystując jeden z landszaftów w domu dziadków. Moja starsza i bardziej racjonalna kuzynka, z którą oglądałam serial, nieintencjonalnie odegrała rolę zrzędlwego Eustachego, tłumacząc, że malowidła nie mają magicznych mocy i z pewnością nie powtórzymy sceny z serialu. Choć na poziomie obiektywnych zdarzeń manewr faktycznie się nie powiódł, miałam wrażenie, że ja też czuję wiatr na twarzy i jestem o krok od przedostania się do „wnętrza” zimowego krajobrazu zawieszonego w gościnnym pokoju. Ziarno zostało zasiane, codzienna przestrzeń zyskała swój tajemny wymiar, a iluminacja zrodzona po seansie „Kina teleferii” kazała mi w przyszłości szukać podobnych wrażeń w kolejnych serialach, filmach, powieściach. Odnalazłam je w baśniach, klasycie literatury dla dzieci, a także w ekranowej fantastyce dziecięcej lat osiemdziesiątych; w filmach przedstawiających topografię bogatą w czarodziejskie przesmyki, niesamowite bramy, różnorakie otwarte na inne światy wyłomy. Wierzę, że opisywane przeze mnie filmy same mogą działać jak nanijski obraz, mogą być portalem do wyobraźniowego świata. Gdy zaufa się ich magicznym mocom, można prawie poczuć wiatr na twarzy