

Szkice komunikacyjne i medioznawcze

Małgorzata Barbara Galińska

„Dlaczego ludzie muszą być tacy brzydcy?”* – odwrócony mīt dzieciństwa w filmach Todda Solondza i Mirandy July

Słowa kluczowe: kultura młodych, *Indiewood*, tabuizacja, przemoc, teen movie

Key words: youth culture, *Indiewood*, tabuisation, violence, teen movie

W różnych epokach, w zależności od kontekstu kulturowego, inaczej zapatrywano się na podział życia ludzkiego. Także współcześnie obserwujemy zmiany, jakim ulega wspomniana periodyzacja. Co więcej, zacierają się granice między dzieciństwem, adolescencją a dorosłością. Wszystkie te przemiany idealnie obrazuje *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach* autorstwa Philippe’a Ariès. Zauważa on, że aż do XII wieku artyści w swoich dziełach nie poruszali tematu dzieciństwa. Jeśli bywało inaczej, twórca „deformował ciało dziecka, przedstawiając je w sposób bardzo daleki od naszego widzenia i odczuwania”¹. W XIII wieku w sztuce nie pojawiały się dzieci we właściwej sobie postaci, a „jedynie pomniejszeni dorośli”². Jednak pod koniec wieku wyróżnić można już trzy typy dziecięce: „księżyka”³, Dzieciątko Jezus, a także dziecko nagie⁴. Ikonografia laicka oderwała się od religijnej dopiero w XV i XVI wieku⁵. Dziecko zaczęło być wtedy przedstawiane wśród bliskich, w czasie zabawy, uczestniczące w rytuałach liturgicznych, uczące się, przygotowujące się do zawodu⁶. Dzieci traktowane były w tym czasie jako postaci pierwszo- lub drugoplanowe, jako obecne w życiu dorosłych odrębne od nich jednostki⁷. W wieku kolejnym dziecięce portrety stały się już powszechne. Wiek XVIII przyniósł żywe zainteresowanie dzieciństwem⁸, aż w końcu w wieku XIX pojawiło się nowe medium – fotografia, a wraz z nią liczne zdjęcia dzieci w atelier i w plenerze.

Tak jak zmieniało się podejście artystów do sposobu przedstawiania dzieciństwa, tak też okres ten na przestrzeni wieków zmieniał swój przedział czasowy. W przeszłości dzieciństwo kończyło się wcześniej, co motywowane

* Fragment ścieżki dialogowej filmu *Opowiadanie (Storytelling)*, reż. Todd Solondz, 2001).

¹ P. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, Gdańsk 1995, s. 43.

² Tamże, s. 44.

³ Ukazanego jako służącego do mszy anioła.

⁴ Tamże, s. 44–45.

⁵ Tamże, s. 47.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 55.

było koniecznością podjęcia pracy; młodość zaś trwała dłużej. Obecnie w wielu krajach okres dzieciństwa miesza się z młodością. Mimo że współczesne dzieci wydają się szybciej dorastać, na co wielki wpływ mają media i treści, jakie szerzą, to jednak dłużej żyją w zależności finansowej i emocjonalnej od rodziców. Wynika to ze zmian, którym uległa struktura tradycyjnej rodziny, zapewniającej w przeszłości poczucie bezpieczeństwa, a także ze sposobu, w jaki współcześnie wychowuje się dzieci, obdarzając je dużym zaufaniem, ale i obciążając trudnymi do sprostania wymaganiami. Wszystkie te czynniki, wraz z trudną sytuacją ekonomiczną na świecie, wpłynęły na pojawienie się terminu *Kid Adult*, konotującego dorosłego będącego dzieckiem. Samo pojawienie się tego określenia jest silnym dowodem na zatarcie się granic między trzema dotychczas głównymi etapami w życiu.

W dalszej części artykułu zestawię i poddam analizie dwa filmy: *Witaj w domku dla lalek* (*Welcome to the dollhouse*, 1995) Todda Solondza i *Ty i ja, i wszyscy, których znamy* (*Me and you and everyone we know*, 2005) Mirandy July – w kontekście sposobu poruszania trudnej tematyki dziecięcej i nastoletniej seksualności, pedofilii, wykorzystywania młodych i przemocy, odwróconego mitu dzieciństwa i zanikania granic czasowych między etapami życia współczesnego człowieka. Timothy Shary, badacz zajmujący się tzw. kulturą młodych, we wstępie do swojej książki⁹ tłumaczy, że pojęcia *youth* używa w odniesieniu do osób w wieku od 12 do 20 lat. Niestandardowe filmy z gatunku *teen movie*, którym poświęcony będzie poniższy artykuł, przedstawiają dzieci i młodzież między 6 a 16 rokiem życia.

Kino i kultura młodych

Timothy Shary we wstępie do książki *Generation Multiplex – the image of youth in Contemporary American Cinema* konstatuje, że we wczesnych latach kinematografii nie było oddzielnego gatunku zajmującego się sprawami dzieci i nastolatków¹⁰. Dopiero po drugiej wojnie światowej zauważono istnienie tej grupy docelowej, a w latach 50. hollywoodzkie studia zaczęły wprowadzać do filmów bliską jej tematykę¹¹. Młodzież została zatem dostrzeżona jako odrębna grupa konsumentów. Archetypem bohatera *teen movie* stał się James Dean, a jego rola w *Buntowniku bez powodu* (*Rebel without a cause*, reż. N. Ray, 1955) przeszła do historii kina¹².

Rozkwit gatunku przypada jednak dopiero na lata 80., gdy obok centrów handlowych pojawiły się multiplexy, a kino stało się jedną z głównych rozrywek młodzieży¹³. Odtąd wielu reżyserów interesowało się opisywaniem świata

⁹ T. Shary, *Youth culture in global cinema*, Austin 2007, s. 5.

¹⁰ T. Shary, *Generation Multiplex – the image of youth in Contemporary American Cinema*, University of Texas Press, Austin 2007, s. 3.

¹¹ Tamże, s. 5.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 10.

młodych, a co za tym idzie – zaczęły powstawać podgatunki *teen movie*¹⁴. Tematyka młodzieżowa obecna była w horrorze, science fiction, komedii z elementami seksu, melodramacie, filmach o przestępcach, no i oczywiście w tzw. *school picture*¹⁵. Zarysowały się wówczas obszary zainteresowań reżyserów *teen movie* (jak np. dziewictwo, ciąża, homoseksualizm), a także typy osobowościowe charakterystyczne dla tego gatunku, takie jak kujon, sportowiec czy osoba popularna¹⁶. W latach 90. pojawiła się moda na filmy przeznaczone dla ludzi młodych¹⁷ i trwa ona niezmiennie do dziś.

Teen movie w kinie mainstreamowym

Jak pisze Shary, do najczęściej podejmowanych tematów w *teen movie* należą miłość i seks¹⁸, a co za tym idzie obszary tabuizowane, takie jak przedwczesna ciąża, zagrożenie chorobami przenoszonymi drogą płciową czy nieheteronormatywna orientacja seksualna. Trudno jednak wymienić tytuły filmów głównego nurtu z lat 80., 90. czy początku XXI wieku, które przedstawiłyby tę tematykę w sposób obiektywny, nie tuszując trudów dorastania. Wielkie studia filmowe stroniły od realistycznych ujęć wspomnianych tematów, chcąc przede wszystkim śrubować wyniki box office'u. W *teen movie* zaniedbywano różnice, tworząc ujednolicony obraz życia młodych, uwydatniający stereotypy i zarazem narzucający sposób, w jaki świat nastolatków powinien wyglądać. Dodatkowo, jak słusznie zauważa Shary, filmy, mimo że skierowane do młodzieży, realizowane były z perspektywy osób dorosłych¹⁹, a ich problematyka ukazywana była często w konserwatywny i bazujący na prostych podziałach sposób.

I tak akcja *teen movie* z lat 80. skupiała się głównie na pozytywnych aspektach młodzieńczej miłości i negatywnych „przedwczesnego”, nastoletniego seksu²⁰. Lata 90. przyniosły niezaprzeczalny rozkwit gatunku, choć największy rozgłos zyskały filmy, w których życie młodych było jedynie tłem do opowiedzenia mrocznej historii (np. *Krzyk*, reż. Wes Craven). Nadal jednak w głównym nurcie nie poruszało się poważnych problemów związanych z dorastaniem. Zaczęły pojawiać się natomiast niezależne produkcje dekonspirujące seksualność nieletnich, jak np. film o ciężarnej nastolatce *Czekam na ciebie w Larame* (reż. Allison Anders)²¹ czy *Dzieciaki* (reż. Larry Clark), gdzie w bezkompromisowy sposób porusza się zagadnienia seksu i AIDS.

Z początkiem nowego milenium zagadnienia seksualności młodych traktowano pastiszowo, czego dobrym przykładem są kolejne odsłony serii *American*

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 8.

¹⁶ Tamże, s. 9.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 209.

¹⁹ Tamże, s. 2.

²⁰ Tamże, s. 210.

²¹ Tamże, s. 212.

Pie, zapoczątkowanej przez reżyserów Chrise i Paula Weitzów w 1999 roku czy *Straszny film* Keenena I. Wayansa, odnoszący się w prześmiewczy sposób do blockbusterów gatunku z lat 90. Pojawiają się również tytuły takie jak *W rytmie hip-hopu* Thomasa Cartera czy *Szkoła uczyć* Adama Shankmana, ukazujące idylliczną wizję młodszej miłości.

Obecnie zainteresowanie *teen movie* i omawianą tematyką niezmiennie trwa, a sam gatunek każdego roku ewoluuje. Jako przykład podać można niezwykle popularną serię *Zmierzch* (reż. Catherine Hardwicke), która wprowadza w *teen movie* motyw wampira czy brutalną antyutopię *Igrzyska śmierci* (reż. Gary Ross).

Kino indie?

Prawdopodobnie teza, że kino głównego nurtu maskuje niewygodną tematykę seksualności nastolatków, byłaby możliwa do podważenia. Gdy przegląda się jednak tytuły odbiegające od ogólnego schematu fabularnego *teen movie*, można zauważyć, że są one produkowane i dystrybuowane przez filie wielkich wytwórni oddelegowane do zajmowania się kinem *indie*. Wspomniany obszar kinematografii amerykańskiej zaczął być wyróżniany na filmowej mapie Stanów Zjednoczonych w 1989 roku i od razu wzbudził zainteresowanie badaczy. Doczekał się także wielu definicji, z których najczęściej przytacza się tę podaną w książce Geoffa Kinga²². Autor ten pisze, że *Indiewood* to pojęcie określające obszar kina amerykańskiego, w którym zatarła się granica między Hollywood a sektorem kina niezależnego. Wielbicieli kina *indie* twierdzą, że jest to obszar, który znalazł się w systemie hollywoodzkim, zachowując pewne estetyczne założenia charakterystyczne dla kina niezależnego. Trudno podać zakres czasowy, w jakim rozwijało się omawiane kino. Niemniej Yannis Tzioumakis²³, badacz żywo zainteresowany obszarem *indie*, wyróżnia dwa etapy: lata 1989–1996/97, kiedy zaczęła konstytuować się sytuacja instytucjonalna tego obszaru, a on sam zaczął zyskiwać wielkie uznanie i okres zapoczątkowany w latach 1996–1998, gdy zaczęły pojawiać się kolejne podwytwórnie zajmujące się kinem *indie*, a decyzyjność Hollywoodu w kontekście ich działalności zaczęła być jeszcze bardziej podkreślana.

Filmy Todda Solondza i Mirandy July powstały właśnie w dwóch wspomnianych etapach. *Witaj w domku dla lalek* (1995) jest drugim filmem w karierze reżysera, ale pierwszym tak gorąco przyjętym przez krytykę i publiczność. Obraz został wyprodukowany przez Teda Skillmana i samego reżysera, dystrybuowany przez Sony Pictures Classics – oddział Sony Pictures

²² G. King, *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*, New York 2009, s. 3.

²³ Y. Tzioumakis, *Independent, indie and Indiewood. Towards periodisation of contemporary (post-1980) American independent cinema*, w: *American independent cinema, indie, Indiewood and beyond*, red. G. King, C. Molloy, Y. Tzioumakis, Routledge 2013, s. 28–40.

Entertainment powstały w 1992 roku, będący obok Fine Line Features i Miramaxu najważniejszą podwytwórnią zajmującą się kinem *indie*²⁴ we wspomnianym przedziale czasowym. Miranda July zaś zadebiutowała równo dziesięć lat później, w okresie rozkwitu *Indiewoodu*. Film *Ty i ja, i wszyscy, których znamy* wyprodukowały FilmFour, będący częścią studia Channel 4, a także IFC Films – firma powstała w 1999 roku, początkowo zajmującą się kinem artystycznym/niezależnym, która z czasem się skomercjalizowała. IFC Films był jednocześnie producentem wykonawczym debiutu July.

Filmy te, jak już wspomniałam, powstały w dwóch różnych okresach rozwoju kina *indie*. W lata 90. reżyserzy mieli większą wolność twórczą, a co za tym idzie – możliwość poruszania tematów trudnych bez konieczności tuszowania ich. Pod koniec lat 90. i na początku nowego milenium kontrola wielkich wytwórni nad działalnością podwytwórni zaczęła się jednak intensyfikować. Dużo istotniejszy wydawał się sukces kasowy. Film July nie był co prawda zrealizowany w typowym oddziale wielkiej wytwórni, co mogłoby potencjalnie dawać reżyserce większą swobodę, nie można jednak zapominać, że dystrybucją zajął się IFC Films – firma należąca do korporacji AMC Networks, która z pewnością miała niebagatelny wpływ na efekt końcowy debiutu reżyserki.

Zmiany zachodzące w opisanym powyżej obszarze kina sprawiają, że zestawienie filmów July i Solondza przy jednoczesnym prześledzeniu ich podejścia do tematyki dzieciństwa, dziecka i nastolatków może przynieść ciekawe efekty i naświetlić nie tylko poruszaną w nich problematykę, ale także zróżnicowane podejście do gatunku *teen movie*. Mimo że kino *indie* ewidentnie przynależy na poziomie instytucjonalnym do Hollywoodu czy niekiedy innej struktury korporacyjnej, to jednak filmy z tego obszaru kierowane są do odmiennej widowni, a co za tym idzie – poruszane kwestie prezentowane są w inny sposób.

Witaj w domku dla lalek (Welcome to the dollhouse, 1995)

Pierwszy z filmów, *Witaj w domku dla lalek* Solondza, przedstawia historię dwunastoletniej Dawn Wiener, szykanowanej uczennicy, która nie może zaadaptować się do życia w Junior High. Już plakat promujący ten obraz sugeruje, że mamy do czynienia z nieklasycznym podejściem do gatunku *teen movie*. Odgrywająca główną rolę Heather Matarazzo pozuje na podłodze, jest ubrana w kontrowersyjny strój, czyli obcisłe spodnie i bluzkę odsłaniającą brzuch, usta ma intensywnie umalowane czerwoną szminką. Pod tytułem filmu widnieje napis: „Nie wszystkie dziewczynki chcą się bawić lalkami”. W ten sposób potencjalny widz zostaje niejako ostrzeżony, iż film ten nie będzie utrwał obrazu wyidealizowanego dzieciństwa czy okresu dorastania znanego z wielu kulturowych przedstawień.

²⁴ Tamże, s. 34.

Jak pisze Roger Ebert²⁵, pierwsza scena filmu prezentuje bohaterkę uczestniczącą w jednym z najbardziej bolesnych szkolnych rytuałów. Dawn, trzymająca na tacy lunch, stara się znaleźć miejsce, gdzie mogłaby usiąść. Ostatecznie przysiadła się do wyalienowanej awanturniczki, która tak jak reszta dzieci nie akceptuje jej i przyłącza się do praktyk mających ją upokorzyć. Do stolika podchodzi kilka cheerleaderek, które zaczepnie pytają Dawn, czy jest lesbijką. Dziewczynka odpowiada, że nie, ale tak naprawdę to, co mówi, pozbawione jest znaczenia, gdyż nikt jej nie słucha. „Lesbijka” lub też „lesba” („lesbo”), obok „brzyduli” i „Wiener doga” (czyli jamnika) będą najczęstszymi określeniami, z jakimi spotka się Dawn.

Homoseksualizm i homofobia

Roger Ebert we wspomnianej już recenzji filmu pisze: „Czy słowa takie jak *lesba* i *pedał* wskazują na homofobię? Niekoniecznie. Dzieci w tym wieku są zainteresowane seksem i zatrwożone własną ignorancją, atakują więc, by wzmocnić swoje poczucie własnej wartości. Każda cecha, realna czy wymyślna, która odróżnia daną jednostkę od reszty, sprawia, że staje się ona celem napaści [...]”²⁶. Słowa te wydają się nie do końca przekonujące. Solondz, którego uznaje się za twórcę zaangażowanego społecznie i ukazującego charakterystyczne dla świata współczesnego nierówności, niezwykle sugestywnie podnosi temat homoseksualistów i homofobii, bardzo często umiejscawiając w swoich filmach dyskusje sugerujące wspomniany temat w szkole czy przy domowym stole. Reżyser robi to świadomie, a wypowiedziane przez dzieci czy młodzież słowa mają być swoistą refleksją nad homofobią i jej rolą w prześladowaniach, gdyż w środowisku szkolnym homofobia jest wciąż obecna. Tymczasem w domu Wienerów homofobiczne uwagi są tępione przez rodziców. Trudno określić, czy większym problemem jest dla nich kolejna sprzeczka dzieci, które obrażają się nawzajem, nazywając „lesbijką” czy „pedałem”, czy fakt, że przywołują w ten sposób temat orientacji homoseksualnej. Nie da się jednak uciec od poczucia, że dorośli nie czują się swobodnie z tematyką homoseksualną, a wiedza o nieheteronormatywnej orientacji seksualnej ich dzieci byłaby dla nich tragedią.

Z rodziną tylko na zdjęciu

Pierwsze kadry filmu Solondza prezentują zdjęcie rodziny Wienerów. Widz może dokładnie przyjrzeć się rodzicom Dawn i jej rodzeństwu. Klasyczna, nie-diegetyczna muzyka i obraz sugerują przewrotnie, że będziemy śledzić historię zgranej i ciepłej rodziny z lekkim snobistycznym zacięciem. Nawet Dawn,

²⁵ R. Ebert, *Welcome to the dollhouse*, [online] <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19960614/REVIEWS/606140304/1023>>, dostęp: 8.12.2012.

²⁶ Tamże.

stylizowana w filmie na nieatrakcyjną, odpychającą i dziwną dziewczynkę, na zdjęciu wygląda na szczęśliwą i niebrzydką.

Wynik analizy zdjęcia daleki jest od rzeczywistości. Rodzina dziewczynki idealnie wchodzi w rolę oprawcy. Ojciec wydaje się nieobecny. Matka faworyzuje młodszą córkę – Missy, baletnicę z paskudnym charakterem. Przychylnie odnosi się też do skupionego na nauce Marka. Jedynym sprzymierzeńcem bohaterki jest Ralphy – przyjaciel, który na co dzień również spotyka się z przemocą, niekiedy nawet ze strony Dawn.

Mimo że film *Witaj w domu dla lalek* przedstawia wyłącznie niepowodzenia Dawn, co najmniej dwie powiązane ze sobą sytuacje domowe warto wymienić jako wyjątkowo uderzające niesprawiedliwością. Z okazji zbliżającej się rocznicy ślubu rodzice planują urządzenie przyjęcia w przydomowym ogrodzie, w czym przeszkadza im domek do zabawy Dawn, który gromadził „ludzi wyjątkowych”²⁷. Dziewczynka protestuje przeciwko decyzji rodziców, więc matka postanawia ją ukarać i podczas kolacji odmawia jej apetycznego deseru. Podczas gdy Dawn patrzy jak ciasto znika w ustach członków rodziny, matka prosi brata i siostrę głównej bohaterki, by w czasie weekendu pomogli jej zburzyć domek. Opisana sytuacja pokazuje, jak niewiele Dawn posiada i jak łatwo jej to odebrać. Domek staje się kolejnym elementem jej nieudanego świata, w którym sama szufladkuje się jako osoba wybrakowana.

Brandon i przemoc niejednoznaczna

Eugeniusz Wilk w artykule poświęconym presji widzialności cytuje słowa Hannah Arendt: „zbiorowa przemoc odznacza się pewną groźną atrakcyjnością”²⁸ i dodaje, iż „przemoc staje się swoistym spektaklem, jedną z wynaturzonych form teatralizacji życia”²⁹. W *Witaj w domu dla lalek* przemoc pokazana jest w wielu fazach, a główną jej ofiarą jest Dawn. Dziewczynka nie jest osobą pokorną i niewalczącą o siebie. Często reaguje i nie pozwala przeciwnikowi na triumf. Ma pełną świadomość tego, jaką rolę odgrywa w szkole, ale też boleśnie walczy o akceptację. Jako że dorasta, stara się zwrócić na siebie uwagę chłopców i paradoksalnie oni też zaczynają ją zauważać.

Brandon, druga obok Dawn kluczowa postać filmu, to sprawiający kłopoty szkolny rozrabiaka. Przez niego Dawn zostaje po lekcjach, pisze dodatkowy test, mimo że nie ściągała na pierwszym, wygłasza upokarzający referat o godności, trafia do gabinetu dyrektora, gdy próbuje się bronić przed atakiem papierowych kulek wymierzanych w nią przez kolegów. Scena w gabinecie dyrektora, w którym pojawiają się również rodzice Dawn, pokazuje, skąd biorą

²⁷ Dawn mówi, że domek ten jest przeznaczony dla ludzi specjalnej troski. Używa sformułowania „special people”, nie zdając sobie sprawy, co ono znaczy.

²⁸ E. Wilk, *Presja widzialności. Rekonesans*, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, red. E. Wilk, Kraków 2001, s. 49.

²⁹ Tamże.

się jej problemy społeczne. Dziewczynka tłumaczy, dlaczego próbowała się odegrać na kolegach i wygrać „wojnę kulkową”, w rezultacie której oślepiła jedną z nauczycielek. Wyznaje: „Próbowałam się bronić”³⁰. Na co matka odpowiada: „A kto mówił, że masz się bronić?”³¹.

Zainteresowanie Brandona trudno nazwać zdrową fascynacją, ale chłopak idealnie wypełnia istniejącą w Dawn lukę braku akceptacji. Gdy dziewczyna agresywnie reaguje na obraźliwe uwagi i nazywa go półgłówkiem, ten decyduje się ją zastraszyć i oznajmia, że dokładnie o godzinie trzeciej ją zgwałci. Gdy Dawn stara się wyjść ze szkoły niezauważona, atakuje i grozi jej nożem. Dawn udaje się uciec, lecz w domu odbiera telefon od Brandona, a ten informuje ją, że zgwałci ją następnego dnia. W czasie rozmowy telefonicznej zaobserwować można ciekawe rozwiązanie formalne, które podkreśla absurd sytuacji, nawiązując stylistycznie do filmów kryminalnych, w których prym wiodą psychopaci. Dawn ukazana jest w zbliżeniu, zaś twarzy Brandona nie można dostrzec. Widzimy jego usta, słuchawkę i kawałek dłoni, tak jakby widz musiał się domyślać, z kim dziewczyna rozmawia i kto jej grozi.

Następnego dnia bohaterowie spotykają się pod szkołą. Pałacy papierosa, pretensjonalnie oparty o mur Brandon pyta dziewczynę, czy jest sama. Gdy ta zaczyna się bez dyskusji rozbierać, chłopak sugeruje, że najpierw muszą udać się w jeszcze jedno miejsce. Na podwórku przed zniszczonym domem zaczynają prowadzić prawdziwie intymną rozmowę. Brandon zwierza się Dawn, że ma niepełnosprawnego brata, po czym łaskawie zwalnia ofiarę z obowiązku poddania się mówiąc: „Tak, ale pamiętaj – to się nigdy nie zdarzyło. [...] Jak powiesz, następnym razem cię zgwałcę”³². Jego agresja przeplata się z potrzebą czułości i zrozumienia. Brandon zakochuje się w dziewczynie, choć nie chce zmieniać relacji typu kat–ofiara. Bohaterka odnajduje jednak inny obiekt zainteresowań. Wydaje się, że chłopak przestaje być dla niej ciekawy, gdy odsłania swoje łagodne oblicze.

Daleko od nostalgii

Andrzej Pitrus w artykule poświęconym twórczości Solondza zauważa, że reżyser w filmie *Witaj w domku dla lalek* buduje polemiczne odniesienia do serialu *Cudowne lata* (*Wonder years*, okres emisji 1988-1993): „Dawn Wiener jest karykaturą Winnie z serialu. Nie tylko jej nazwisko jest przekreśloną wersją imienia dziewczynki z *Cudownych lat*, ale także jej *tekstowa* tożsamość stanowi *wynaturzoną* wersję tożsamości Winnie Copper”³³. Serial, w kontraście do filmu Solondza, ukazuje reminiscencje dzieciństwa w pozytywnie nostalgicznych barwach.

³⁰ Fragment ścieżki dialogowej filmu.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ A. Pitrus, *Porzucone znaczenia* (Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków), Kraków 2010, s. 201.

Rafał Syska pisze, że „filmowa przemoc dopóty jest usprawiedliwiona i traktowana przez widza jako zjawisko atrakcyjne, dopóki wytwarzające i sankcjonujące ją procesy niewiele mają wspólnego z otaczającym publiczność światem”³⁴. Jednak uniwersum, w jakim funkcjonują Dawn i Brandon, nie wydaje się być utopijne, a ich nienaturalnie dojrzała relacja fascynuje odbiorcę. Momenty agresywnych porywów chłopaka przyciągają uwagę, choć wydają się pastiszowe, natomiast jego chwile tkliwej słabości, kiedy z erotomana zmienia się w zranione dziecko, sprawiają, że trudno jednoznacznie go potępić. Dawn w roli seksualnej ofiary, której wszyscy wytykają brzydotę, również zaskakuje. To, że odrzuca swojego oprawcę nie z racji jego roli, lecz zaangażowania w inną relację, zupełnie nie pasuje do stereotypowego schematu, w którym to ofiara niezależnie od kroków kata podąża za nim. Oczywiście, gdy tylko zdaje sobie sprawę, że nigdy nie będzie dziewczyną wymarzonego Steve’a, wraca do Brandona, który akurat został niesprawiedliwie usunięty ze szkoły za handel narkotykami. Przekonana, że oskarżenie było słuszne, chce, by Brandon walczył o powrót do Junior High. Chłopak pyta: „Kto powiedział, że handluję narkotykami”? Na co Dawn odpowiada: „Przecież wszyscy tak mówią” i zdaje sobie sprawę, że stanęła po stronie ogółu, który na co dzień ją piętnuje.

Sposób ukazania bohaterki i jej wyjątkowo rozpaczliwego dzieciństwa powinny budzić litość. Dawn nie wpisuje się jednak w typ koźła ofiarnego, co potwierdza Solondz³⁵. Dowodem na to jest nie tylko scena opisana powyżej, ale także sposób, w jaki traktuje Brandona i interpretuje oskarżenia, które na niego padają. Dawn, niezależnie od tego jak bardzo jest przytłoczona przytykami innych, konsekwentnie stara się o polepszenie swojego bytu.

Ty i ja i wszyscy, których znamy (*Me and you and everyone we know*, 2005)

Film *Ty i ja i wszyscy, których znamy* powstał dziesięć lat po premierze i żywiłowym przyjęciu filmu Solondza. Obraz ten także porusza tematykę dzieciństwa, okresu dorastania i związanych z nim rytów przejścia w sposób odbiegający od sztandarowych przedstawień tych zagadnień w kinie głównego nurtu.

Miranda July uważana jest za postać niszową i idealnie wpisującą się w kulturę *indie*. Zaczęła karierę w 1996 roku od interaktywnego projektu *Joanie4Jackie*. W tym samym roku nakręciła krótkometrażowy film *Atlanta* i od tego czasu raz na dwa lata realizowała chociaż jeden krótki film – aż do roku 2005, kiedy w kinach pojawił się jej pełnometrażowy debiut *Ty i ja i wszyscy, których znamy*. Film ten trudno jednoznacznie określić jako *teen*

³⁴ R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 25.

³⁵ S. Nunez, T. Solondz, [online] <http://www.believmag.com/issues/200502/?read=inter-view_solondz>, dostęp: 11.10.2014.

movie, gdyż jest to, jak pisze J.J. Murphy, *ensemble film*³⁶, czyli film wielowątkowy, w którym niełatwo wyróżnić głównego bohatera. Dodatkowo, w świecie wykreowanym przez July granica wieku bohaterów waha się między czwartym a „końcowym” rokiem życia. Trudno jednak przeoczyć fakt, że to właśnie dzieci i młodzież budzą kontrowersje. Funkcjonują w świecie dorosłych i o dostęp do tego świata zabiegają: „to właśnie dzieci, nie dorośli, są zaintrygowane tajemnicą, jaką jest seks. Takie odwrócone spojrzenie obala dominujący mit niewinnego dzieciństwa”³⁷.

July, zanim zajęła się pisanem scenariusza do swego pełnometrażowego debiutu, który mimo trudnej tematyki może być momentami traktowany jako dzieło utopijnie bajkowe, brała udział w realizacji dwóch filmów, które poruszały problematykę molestowania dzieci i pedofilii: *Nest of Tens* (2000) i *Getting stronger every day* (2001). *Ty i ja i wszyscy, których znamy* nawiązuje do podobnych zagadnień, ale nie nosi, jak wspomniane filmy, znamion twórczości amatorskiej. Jest świetnie sfotografowany i złożony stylistycznie. Porusza również problematykę cybernetycznej samotności, podkreślając charakter współczesnych czasów.

Dwa światy

By wymienić bohaterów filmu, należałoby opisać historię co najmniej dziesięciu osób, w tym piątki dzieci. Celem artykułu jest co prawda analiza świata młodych, nie można jednak zapomnieć o innych ważnych bohaterach, jak Christine (postać grana przez reżyserkę), która jest motorem działań innych postaci, a także przykładem niedojrzałej osoby dorosłej poszukującej historycznie miłości i żyjącej w świecie ułudy; czy jak nieporadny Richard, porzucony przez żonę ojciec dwóch chłopców, który próbuje odnaleźć siebie w nowej sytuacji życiowej. To przede wszystkim oni i ich perturbacyjna relacja miłosno-przyjacielska tworzą tło dla działań dzieci i nastolatków. Christine i Richard funkcjonują jako postaci emblematyczne, oddające charakter współczesnych trzydziestokilkuletnich dorosłych niepokodzonych z koniecznością stawienia czoła brutalnemu światu. Pozorna łagodność ich długo dojrzewającego związku buduje silny kontrast z uniwersum, w którym przeżywają dzieciństwo i dorastają Peter, Robby, Sylvie, Heather i Rebecca.

³⁶ J.J. Murphy, *Me and you and "Memento" and " Fargo". How independent screenplays work*, New York 2007, s. 123.

³⁷ Tamże, s. 124.

Sylvie jako symbol niewinności

Każda z wymienionych młodych osób w mniej lub bardziej wnikliwy sposób zajmuje się zagadnieniami seksu. Jedynie Sylvie pozostaje przy dziecięcych wyobrażeniach idealistycznej miłości, odcinając się od pozbawionego złudzeń świata budowanego przez resztę bohaterów. Sylvie czuje, że w przyszłości sprawdzi się w rolach uważanych stereotypowo za kobiece, kreuje więc sytuacje, w których może w nie wchodzić. Odgrywa na przykład rolę matki pisklaków, w które wcielają się dzieci z sąsiedztwa. „Moje ptaszki są głodne?” – pyta współtowarzyszy zabawy, po czym zaprasza do gry małego Robby’ego, mówiąc: „Chcesz dostać robaka? Leż i ćwierkaj”³⁸.

Sylvie zaprzyjaźnia się z Peterem, który łączy w sobie niewinny świat dziecięcy i tętniący hormonami świat nastolatków. Dziewczynka pokazuje mu to, co jej zdaniem ma najcenniejszego, czyli kufer na wiano, w którym gromadzi rzeczy potrzebne w dorosłym życiu. Projektuje też w wyobraźni wnętrze domu, w którym zamieszka z mężem i córką. Chłopiec jest zafascynowany dziewczynką, która zaskakuje swoją powagą i zdecydowaniem. Mówi nawet: „Chciałbym tam mieszkać”, co odebrać można jako wyraz tęsknoty za pozytywną naiwnością i niewinnością, charakterystycznymi dla wieku Sylvie, a rzadko we współczesnych czasach spotykanymi u dzieci.

Heather i Rebecca – prowodyrki seksualnych eksploracji

Jak słusznie zauważa przywoływany już Timothy Shary³⁹, tematyka seksualności ludzi młodych pozostaje w centrum zainteresowania społecznego od wieków. Powołując się na tytuły z lat 80. i 90., sugeruje, że większość *teen movies* ukazuje sprawy seksu młodzieży w sposób negatywny, podkreślając odczucie zawodu związane z utratą dziewictwa, zagrożenia płynące z życia seksualnego i pogubienie emocjonalne ludzi młodych. Idealnym przykładem filmu, który niósł takie przesłanie, są *Dzieciaki* Larry’ego Clarka. U Mirandy July można zresztą wyczuć nawiązania do wspomnianego filmu, mimo że *Ty i ja i wszyscy, których znamy* to dzieło, które w nieporównywalnie mniej dotkliwy sposób ukazuje zagadnienia seksualności.

Heather i Rebecca to osiedlowe flaneurki⁴⁰, koleżanki z klasy Petera, których zachowanie prowokuje wiele dziwnych sytuacji. Jedną z pierwszych sekwencji, która przybliży charakter dziewcząt, to ich spotkanie z sąsiadem

³⁸ Fragment ścieżki dialogowej filmu.

³⁹ T. Shary, *Generation Multiplex...*, s. 245.

⁴⁰ „Flâneur” to zgodnie z definicją zamieszczoną w słowniku *Le trésor de la langue française* (<http://atilf.atilf.fr/>) ktoś, kto porusza się nieśpiesznie bez konkretnego celu (*flâner: avancer lentement et sans direction précise*). Zgodnie z zasadami gramatyki języka francuskiego żeńską formą słowa „flâneur” jest słowo „flâneuse”, jednak jako że chciałam odesłać odbiorcę tekstu bezpośrednio do słów „flâner” i „flâneur”, zdecydowałam się nazwać Heather i Rebecę „flâneurkami”.

– Andrew. Zaintrygowane mężczyzną przedstawiają mu się jako pełnoletnie, rywalizujące ze sobą siostry lesbijki. Andrew oczywiście wie, że Heather i Rebecca są młodsze, niż sugerują, ale mimo to mówi: „Chciałbym wierzyć, że istnieje świat, w którym nie trzeba wstawać rano do pracy, a kiedy wychodzi się przed dom, spotyka się dwie piękne, osiemnastoletnie siostry, które są lesbijkami”⁴¹. Heather pyta, co by im powiedział, gdyby były pełnoletnie. Na co Andrew odpowiada, że „nie może świntuszyć, bo byłby wtedy zboczeńcem albo i pedofilem”⁴². Przez kolejne dni wywiesza jednak w swoim oknie kartki, na których dokładnie opisuje wymarzony seks z dziewczętami. Przyjaciółki śledzą pojawiające się informacje, które mimo przesytu perwersji nieszczególnie je dziwią. Konflikt powoduje jedynie sugestia, że jedna z nich mogłaby być sprawniejsza w seksie oralnym. Przypadkowo spotkany Peter ma rozstrzygnąć spór.

Scena seksu oralnego, jedyna pretendująca w filmie do miana naturalistycznej, wydaje się wyjątkowo subtelna i zarazem sztuczna. Heather daje Peterowi rozkazy, aranżując scenę specyficznego konkursu, w którym wyłoniona ma być zwyciężczyni. Całą sytuację, dość kuriozalną, gdyż dziewczęta w czasie aktu przysyłają Peterowi twarz poduszką, tak by ich nie widział, podgląda przez okno Sylvie. Dziewczynka, zafascynowana Peterem, wydaje się zgaszona odkryciem „jego tajemniczego świata”. Chłopak zaś, ku uldze Heather i Rebeki, nie jest w stanie wyłonić „bardziej umiejętnej” seksualnie przyjaciółki.

Dotyk – wielki nieobecny

J.J. Murphy zauważa, że w filmie *July* często pojawia się temat dotyku. Bohaterowie jednak raczej wskazują na jego brak niż obecność. Mimo iż film w sugestii krytyków i badaczy mówi o poszukiwaniu miłości, to jednak temat kontaktu cielesnego, poza sekwencją seksu oralnego, nie pojawia się. Christine i Richard zaś, chociaż odgrywają finalnie rolę pary szczęśliwie zakochanej, nigdy się nie pocałują, nawet na końcu filmu, jakby można zgodzić z konwencją podejrzewać⁴³.

We wspomnianej scenie seksu oralnego kierująca przygotowaniem do aktu Heather wyraźnie mówi do Petera: „Nie możesz nas dotykać. Nie możesz dotykać naszych głów. My też nie będziemy się dotykać”⁴⁴. Podobnie wygląda sytuacja z sąsiadem, z którym dziewczęta nawiązują ciche romansy. Andrew na jednej ze swoich okiennych notatek zaprasza je do siebie na seks. Elegancko ubrane nastolatki udają się do sąsiada, który chowa się pod oknem i nie otwiera im

⁴¹ Fragment ścieżki dialogowej filmu.

⁴² Tamże.

⁴³ J.J. Murphy, dz. cyt., s. 138.

⁴⁴ Fragment ścieżki dialogowej filmu. Uwagę na to zwrócił również: J.J. Murphy, dz. cyt., s. 138.

drzwi. J.J. Murphy wątek dziewcząt i Andrew określa (za Kristin Thompson) jako *dangling cause*⁴⁵, czyli sytuacją której rozwiązania widz się nie doczeka.

Robby i tajemnica Internetu

Kolejnym ważnym i nieoczywistym wątkiem jest „romans” najmłodszego z bohaterów z kuratorką sztuki – Nancy. Robby to syn Richarda, brat Petera, uroczy chłopiec, który po rozstaniu rodziców szuka odpowiedzi na nurtujące go pytania. Wraz z bratem często czatuje w Internecie, udając osobę dorosłą. W ten sposób wchodzi w relację z kobietą i nieświadomie „uprawia” cybernetyczny seks. Początkowo dyktuje Peterowi treść rozmowy, która przypadkowo dotyczy koprofili. Chłopiec oczywiście nie ma pojęcia, o czym mówi, w większości wypadków dyktuje lub pisze to, co wydaje mu się dziwne lub zabawne. Jest jednak bardzo zaangażowany w rozmowę, więc Nancy „widzi” w nim osobę dorosłą. Z pewnością nie podejrzewa, że Robby jest dzieckiem.

Kuratorka jest jedną z najbardziej apatycznych postaci, w niektórych momentach wydającą się *porte-parole* reżyserki. Przygotowując wystawę „Ciepło: 3D i dotyk w erze cyfrowej”, angażuje do współpracy Christine. Wymiar samotności i bezradności Nancy w pełni oddaje sekwencja, w której kuratorka ogląda film przygotowany przez artystkę. Christine mówi: „Ty pewnie siedzisz w wielkim domu z rodziną i psem. Twój pies pewnie też ma rodzinę. Siedzicie przy kominku, nucąc kolędy, choć nie ma Bożego Narodzenia. Tak tylko dla zabawy”⁴⁶. Nancy patrzy zahipnotyzowana wprost w ekran telewizora. Podejrzenia Christine są oczywiście niezgodne z prawdą. Nancy jest zupełnie sama i jedyne, co jej pozostaje, to rozmowy z internetowymi znajomymi.

Czas odpowiedzi

Jedna z najbardziej przejmujących i trudnych interpretacyjnie sekwencji filmu *Mirandy* July przedstawia spotkanie Robby’ego i Nancy w parku. Zestresowana kobieta siedzi na ławce i oczekuje mężczyzny, z którym łączą ją intymne chwile przeżyte w Internecie. Robby zbliża się do ławki, siada, przygląda się Nancy i kieruje wzrok przed siebie, po czym klęka, dotyka delikatnie jej włosów i patrzy na nią uważnie. Kobieta pochyla się nad chłopcem i całuje go w usta, po czym wstaje i energicznie odchodzi.

Ta krótka sekwencja, nierozwiązująca w gruncie rzeczy zagadki przypadkowej relacji małego chłopca z dojrzałą kobietą, otwiera szerokie pole do interpretacji. Trudno ocenić, czy Nancy poczuła się zdziwiona odkryciem, że osoba, z którą romansowała, ma sześć lat. Trudno też wytłumaczyć, jaki dokładnie charakter miał pocałunek dwojga bohaterów. W filmie July nawet tematyka

⁴⁵ Tamże, s. 135.

⁴⁶ Fragment ścieżki dialogowej filmu.

koprofilii ma w sobie pewien potencjał niewinności, więc i ten dziwny pocałunek nie gorszy, raczej prowokuje do refleksji.

Solondz – July

J.J. Murphy pisze: „Podczas gdy większość niezależnych twórców buduje w swoich filmach świat realizmu, bohaterowie July wydają się wywodzić z surrealizmu, który swoje korzenie ma w kinie Luisa Buñuela”⁴⁷. Mimo że July i Solondz podejmują podobną tematykę i stawiają dziecięco-młodzieżowy świat na pierwszym miejscu, to jednak inaczej odbiera się skalę problemu w omówionych filmach. July, której twórczość inspirowana jest zagadnieniami newage’owymi, zajmuje się wieloma dziedzinami sztuki i w filmach pełnometrażowych buduje charakterystyczną atmosferę oniryzmu, która tłumi powagę przedstawianych problemów. Trudno ocenić, czy jest to działanie zamierzone. Pewne jest natomiast, że zupełnie inaczej rozważa się zagadnienia pedofilii czy seksualności dziecięcej w filmie, w którym świat przedstawiony ma walor surrealistyczny.

W przeciwieństwie do July Solondz umiejscawia swoich bohaterów w przestrzeni, która mogłaby uchodzić za znaną każdemu. Andrzej Pitrus pisze, że reżyser ten „prezentuje postawę *niewiary w człowieka*”⁴⁸, że nie pokazuje postaci, z którymi chciałoby się identyfikować⁴⁹. Wydaje się jednak, że stara się on jedynie zwrócić uwagę na zagadnienia i problemy pomijane w codziennym, kulturowym dyskursie. Świat, który buduje w swoich filmach, brzydzi, straszy i zawstydza. O Solondzowskim uniwersum chce się jak najszybciej zapomnieć, wymazać je z pamięci. Nie jest to jednak świat nierealny, wyciszony surrealizmem jak w filmach Mirandy July.

To, co łączy omawianych reżyserów, to dystans do poruszanych kontrowersyjnych zagadnień. Ani Solondz, ani July nie piętują pedofilii. Reżyserka ukazuje jej zagadnienie w sposób niezwykle ambiwalentny, sugerując wręcz, że za zachowanie wspomnianego Andrew odpowiadają nastolatki, Rebecca i Heather. Solondz zaś, tłumacząc swoje zainteresowanie tematem, w jednym z wywiadów mówi: „To ironia, ale tak naprawdę pedofilia sama w sobie zupełnie mnie nie interesuje. Gdy jednak przyjrzeć się jej metaforycznie, dostrzeżemy, jak bardzo jej temat jest demonizowany [...]. Myślę, że większość Amerykanów chętniej zjadłaby obiad z Bin Ladenem niż pedofilem, mimo że prawdopodobnie każdy z nich gościł pedofila przy stole”⁵⁰.

Analizowane filmy nie przynależą do kina głównego nurtu. Inną atmosferę i diametralnie różne podejście do tematu wyczuć można już w trailerach. Bardzo upraszczając, uznać można, że obyczajowa odsłona gatunku *teen movie*

⁴⁷ J.J. Murphy, dz. cyt., s. 140.

⁴⁸ A. Pitrus, dz. cyt., s. 197.

⁴⁹ Tamże, s. 198.

⁵⁰ S. Tobiasz, *Todd Solondz*, [online] <<http://www.avclub.com/articles/todd-solondz,43494/>>, dostęp: 10.12.2012.

w kinie mainstreamowym ma w sobie naiwność, niewinność i infantylność wpisującą się w mit idyllicznego dzieciństwa. Od takiego spojrzenia odzegnują się twórcy kina *indie*. Solondz i July podejmują się demontażu kultury nastoletniej. Uciekają od ujednoliconego spojrzenia na ludzi młodych i ich problemy i w przeciwnieństwie do twórców głównego nurtu nie narzucają widzowi swojej wizji świata.

Solondz pytany, dlaczego napisał scenariusz do filmu *Witaj w domu dla lalek*, powiedział, że zdecydował się po obejrzeniu odcinka *Cudownych lat*, którego atmosfera w żaden sposób nie oddawała jego wspomnień z czasów, gdy był dzieckiem. Dodał, że nie mógł znaleźć żadnego amerykańskiego filmu, który poważnie podchodziłby do tematu dzieciństwa⁵¹. July zaś, realizując film *Ty i ja i wszyscy, których znamy*, chciała przywołać magię, którą wyczuwała jako dziecko, odrodzić w sobie tęsknotę za kimś, kto ją odnajdzie i zmieni jej świat⁵². Zestawienie tego poetyckiego i nierealistycznego spojrzenia z trudnymi tematami, jak seksualność czy pedofilia, spotęgowało odbiór przedstawianych problemów – ich powaga nabrała siły.

Kino July i Solondza w sposób niezwykle sugestywny ukazuje zagadnienia powszechnie skazane na tabuizację, choć motywy podejmowania poruszonych tematyki okazują się różne. Reżyserka, zainteresowana od początków swojej artystycznej kariery wyłącznie tematyką kontrowersyjną, wpłata ją w abstrakcyjne światy. Solondz zaś traktuje tabu jako rdzeń swojego kina i porusza problemy trudne, osadzając je w realistycznych uniwersach. Oboje w różny formalnie i tekstualnie sposób podejmują się niełatwego zadania przyjrzenia się losom współczesnych dzieci. Nie stronią od obiektywnego i szczerego spojrzenia na trudne zagadnienia związane z okresem dzieciństwa i dorastania, które przez większość reżyserów mainstreamowych traktowane są w konserwatywny lub nadmiernie pastiszowy sposób.

Solondz i July uciekają od powszechnych w kinie głównego nurtu przedstawień umniejszających wagę problemów, z jakimi młodzi ludzie muszą się w dzisiejszych czasach konfrontować. Reasumując, uznać można, że nowatorskie i brutalne niekiedy podejście do omawianej tematyki ma na celu zachęcenie widza do refleksji nad współczesnym życiem dzieci i młodzieży, które w kulturze i kinie głównego nurtu nie jest traktowane z należytą powagą.

Bibliografia

- Ariès P., *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, Gdańsk 1995
Ebert R., *Welcome to the dollhouse*, [online] <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19960614/REVIEWS/606140304/1023>>, dostęp: 8.12.2012.

⁵¹ *Welcome to the dollhouse* [online] <<http://toddsolondz.com/welcome.html>>, dostęp: 11.10.2014.

⁵² *Me and you and everyone we know*, [online] <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCoQFjAB&url=http%3A%2F%2Fmeandyou.mirandajuly.com%2Fme_and_you_notes.pdf&ei=Pvk5VKjxCsjdPfoOLAC&usg=AFQjCNH_0edxsiNd7JdWze1CabnM2v7NbA&sig2=20gLBmXhLuyiKEyc7hl7kA>, dostęp: 11.10.2014.

- King G., *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*, New York 2009.
- Le trésor de la langue française*, [online] <<http://atilf.atilf.fr/>>, dostęp: 21.08.2015.
- Me and you and everyone we know*, [online] <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCoQFjAB&url=http%3A%2F%2Fmeandyou.mirandajuly.com%2Fme_and_you_notes.pdf&ei=PVK5VKjxCsjdPfOOgLAC&usg=AFQjCNH_0edxsiNd7JdWze1CabnM2v7NbA&sig2=20gLBmXhLuyiKEyc7hl7kA>, dostęp: 11.10.2014.
- Murphy J.J., *Me and you and "Memento" and " Fargo". How independent screenplays work*, New York 2007.
- Nunez S., Solondz T., [online] <http://www.believermag.com/issues/200502/?read=interview_solondz>, dostęp: 11.10.2014.
- Pitrus A., *Porzucone znaczenia (Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków)*, Kraków 2010.
- Shary T., *Youth culture in global cinema*, Austin 2007.
- Shary T., *Generation Multiplex – the image of youth in Contemporary American Cinema*, Austin 2007.
- Syska R., *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003.
- Tobias S., *Todd Solondz*, [online] <<http://www.avclub.com/articles/todd-solondz,43494/>>, dostęp: 10.12.2012.
- Welcome to the dollhouse* [online] <<http://toddsolondz.com/welcome.html>>, dostęp: 11.10.2014.
- Tzioumakis Y., *Independent, indie and Indiewood; Towards periodisation of contemporary (post-1980) American independent cinema*, w: *American independent cinema, indie, Indiewood and beyond*, red. G. King, C. Molloy, Y. Tzioumakis, Routledge 2013.
- Wilk E., *Presja widzialności. Rekonesans*, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, red. E. Wilk, Kraków 2001.

Streszczenie

Autorka w artykule zestawia dwa *indiewoodzkie* teen movie: *Witaj w domku dla lalek* (1995) Todda Solondza i *Ty i ja, i wszyscy, których znamy* (2005) Mirandy July. Skupia się na zagadnieniach dzieciństwa, dziecięcej i nastoletniej seksualności, pedofilii, wykorzystywania młodych i przemocy. Podejmuje próbę ukazania, że kino *indie*, w przeciwieństwie do kina głównego nurtu, nie maskuje niewygodnej tematyki seksualności młodych i rzetelnie przedstawia trudne zagadnienia związane z okresem dzieciństwa i adolescencji.

Summary

“Why do people have to be so ugly?” reversed myth of childhood in Todd Solondz’s and Miranda July’s movies

In her article, Galińska compares two *Indiewood* teen movies: *Welcome to the Dollhouse* (1995) by Todd Solondz and *Me and You and Everyone We Know* (2005) by Miranda July. The author focuses on such problems as such childhood, child and teenage sexuality, paedophilia, youth abuse and violence. The aim of the article is to demonstrate that *indie* cinema, unlike the mainstream one, does not shy away from the uncomfortable issue of youth sexuality and earnestly tackles difficult questions concerning childhood and adolescence.