

Mateusz Drewniak

ORCID: 0000-0001-6437-3293

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Nowa Przygoda czy Nowa Baśń? Recepcja zjawiska na peryferiach przemysłu kinematograficznego oraz światowego dyskursu krytycznofilmowego. Recenzje wybranych obrazów nurtu w czasopismach branżowych PRL-u lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.4>

New Adventure or New Fable? Reception of the phenomenon on the peripheries of the film industry and global film critical discourse. Reviews of selected movies of the movement in the film magazines of the Polish People's Republic of the 1970s and 1980s

Abstract

The article offers a fresh look at the Polish critical reception of the New Adventure Cinema movies within the peripherality of the People's Republic of Poland as an American export market. The author proposes a new perspective on this topic. Instead of focusing on well-known articles and reviews, he chooses texts on particular films of the New Adventure Cinema movement from the mid-1970s to the end of the 1980s. The author highlights the potential of these texts and suggests considering a different name for this trend.

Keywords

New Adventure Cinema, film criticism, periphery of cinema industry

Na obrzeżach hollywoodzkiego rynku eksportowego

PRL przez cały okres swojego istnienia był dla wielkiej maszyny Hollywoodu rynkiem peryferyjnym. Zwłaszcza w przełomowym dla amerykańskiego przemysłu filmowego roku 1980, w którym stał się on według Marcina Adamczaka „fenomenem globalnym i ponadnarodowym”¹. Oczywiście, komunistyczne realia skutecznie ograniczyły proces przenikania Nowego Hollywoodu do świadomości odbiorców do tego stopnia, że — jak zauważył Jakub Zajdel — „w tamtych czasach nie używano nazwy *blockbuster*, a nawet gdyby jej używano, to trzeba by zrobić zastrzeżenie, że wyprodukowany w Polsce w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku *blockbuster* mieści się w zupełnie innej skali niż *blockbuster* hollywoodzki”². PRL znajdował się poza zasięgiem promieniowania nowych trendów zza oceanu na europejskie rynki filmowe, co mogliśmy zaobserwować chociażby w demokratycznych państwach zachodnich. Zimnowojenny mur zbudowany był nie tylko z ideologicznych uprzedzeń, ale również ekonomicznych możliwości i preferencji.

Na łamach „Ekranu” w 1983 roku opublikowano wywiad z Romanem Bonieckim, dyrektorem Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów. Jego rozmowa ze Zdzisławem Ornatowskim oscylowała wokół wyboru obrazów importowanych z krajów zachodnich, a także oceny ówczesnej polskiej i światowej widowni. Boniecki informował, że wśród 24 zakupionych filmów dominuje amerykańskie kino rozrywkowe — między innymi *Imperium kontratakuje* (1980) Irvina Kershnera, *Poszukiwacze zaginionej Arki* (1981) i *1941* (1979) Stevena Spielberga czy *Ucieczka z Nowego Jorku* (1981) Johna Carpentera. Publiczność wyrażała pragnienie oglądania tego typu produkcji, jednocześnie nie wykazując zainteresowania wchodzącym wtedy na ekrany *Dantonem* (1982) Andrzeja Wajdy. Wypływające z tekstu przekonanie, że polsko-francuska koprodukcja nie zachęciła rodzimej widowni do wizyty w kinie, możemy uznać za propagandowy przekaz władzy PRL-u³. W dalszej części tekstu Boniecki stwierdził, że podróż komisji kwalifikacyjnej do Londynu w celu oceny oferty zachodnich filmów zaowocowała kilkoma intrygującymi wnioskami: „western właściwie nie istnieje. Zniknął też zupełnie film policyjny. Dominowały natomiast *science fiction* i horror. Jest tego szalenie dużo, zrobione sprawnie, nawet z perfekcją. Wyjątkową

- 1 M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, Gdańsk 2010, s. 15.
- 2 J. Zajdel, *Dyskusja prasowa o kształcie polskiej kinematografii w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Kultura produkcji filmowej. Teorie, badania, praktyki*, red. A. Majer, T. Szczepański, Łódź 2019, s. 182.
- 3 Z. Ornatowski, *Film — towar specyficzny* (rozmowa z R. Bonieckim), „Ekran” 1983, nr 12, s. 2.

pozycją jest *E.T.* Stevena Spielberga”⁴. O wyrazistej reprezentacji dzieł ze zbioru tak zwanego Kina Nowej Przygody Boniecki wypowiadał się jednak z lekkim pobłażaniem — padły słowa o błażej historyjce dla wzruszonych tanimi chwytnymi mas, a Spielberg został nazwany manipulatorem⁵. Dyrektor do spraw dystrybucji filmowej zdołał tym samym potępić zachodnią kinematografię rozrywkową, obrazić polską publiczność oraz poinformować o zakupie licencji na projekcję wszystkich pogardzanych przez niego filmów. Jego perspektywa była zależna od panującego wówczas (z uwagi na będący wynikiem stanu wojennego kryzys ekonomiczny) poczucia, że w obliczu niezadowolających rezultatów frekwencyjnych rodzimych produkcji należy wypuścić na ekrany wielkie zagraniczne hity zdolne przyciągnąć spragnionych rozrywki i zmęczonych politycznymi represjami odbiorców. Przywołany wywiad stanowi interesujące spojrzenie w głąb peerelowskiego systemu dystrybucyjnego oraz uzmysławia nam nikłą świadomość ówczesnych działaczy na temat święcącego wówczas na Zachodzie triumfy Kina Nowej Przygody. Widzieli w nim nieźle skonstruowaną, choć pozbawioną większych ambicji rozrywkę, mogącą stanowić jednak poważne zagrożenie.

Andrzej Werner, publikujący swój artykuł w innych czasach i okolicznościach oraz patrzący z odmiennej od komunistycznych decydentów perspektywy, również przestrzegał przed „Ofensywą nowego typu popularnego widowiska amerykańskiego w stylu nazywanym dziś »Nową Przygodą«”⁶. Według tego krytyka między innymi właśnie to zjawisko doprowadziło do załamania się kina europejskiego, które próbowało w ekspresowym tempie dostosować się do nowej rzeczywistości — chociażby poprzez korzystanie z wypracowanych na niwie Kina Nowej Przygody świeżych rozwiązań narracyjnych⁷. W Polsce zaś „zbiegło się to ze sztucznie napędzanym konsumpcjonizmem okresu gierkowskiego, nową, silnie komercjalizującą polityką kulturową, gwałtowną zmianą repertuaru kin, upadkiem prasy filmowej”⁸. Komentator wyraźnie zaznaczył swój niepokój (można zaryzykować nawet słowo: niechęć) wobec zachodzących w kinie przemian, czym poniekąd zdradził swój stosunek do Kina Nowej Przygody.

Był natomiast Werner przedstawicielem jedynej grupy, która w miarę szybko, jak na warunki totalitarnego reżimu, podjęła szeroko zakrojoną refleksję na ten bagatelizowany przez władzę temat — chodzi, rzecz jasna, o krytyków filmowych. Choć funkcjonowali oni w niechętnym Zachodowi państwie na obrzeżach hollywoodzkiego rynku eksportowego, a także

4 *Ibidem*, s. 3.

5 *Ibidem*.

6 A. Werner, *Dwuznaczny urok Europy*, „Kino” 1990, nr 8, s. 10.

7 M. Gołębiowska, *Nowa Przygoda à la française*, „Kino” 1990, nr 2, s. 10–13.

8 A. Werner, *Dwuznaczny urok Europy...*, s. 10.

żyli w tęskniącym za polityczno-kulturową swobodą społeczeństwie, ich świadczące o często wysokim poziomie merytorycznym wypowiedzi i dyskusje mogą po latach dostarczyć nam wielu interesujących przemyśleń. Dla Elżbiety Durys recepcja Kina Nowej Przygody jest bezapelacyjnie historycznym fenomenem krytyki filmowej⁹, ujawniającym jej zdolność do wytworzenia quasi-naukowego dyskursu. Choć wokół tego zagadnienia powstało już wiele filmoznawczych i kulturoznawczych tekstów (poza Durys warto wymienić propozycje Jerzego Szyłaka¹⁰, Magdaleny Orłowskiej¹¹ czy Krzysztofa Kornackiego¹²), to temat ciągle domaga się kolejnych opracowań.

Krytyka filmowa lustrem dla zachodniej kultury

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że choć pierwsze próby sformułowania ogólnej definicji Kina Nowej Przygody były skutkiem osobistych obserwacji wybitnego krytyka, Jerzego Płażewskiego, to zostały one zapoczątkowane prawie dekadę wcześniej przez najróżniejszych dziennikarzy, niekoniecznie dzielających późniejszy tok rozumowania reprezentanta „Kina”. Na łamach filmowych czasopism branżowych *Nowa Przygoda* (jeszcze nieochrzczona tym mianem) pojawiała się regularnie w recenzjach konkretnych filmów, które możemy dziś zaliczyć do tego zjawiska. Eseje Płażewskiego lub innych najczęściej wymienianych przy okazji tego zagadnienia krytyków (to jest Tomasz Raczka¹³, Marioli Jankun-Dopartowej¹⁴, Janusza Wróblewskiego¹⁵ czy Tadeusza Sobolewskiego¹⁶) nie narodziły się w krytycznofilmowej próżni. Nawet jeśli owi dziennikarze nie odwoływali się bezpośrednio do wcześniejszych (swoich lub cudzych) tekstów, to trzeba z pewną dozą prawdopodobieństwa założyć, iż byli z nimi zaznajomieni. Ze względu na drzemiący w tych tekstach potencjał chciałbym skupić moją uwagę właśnie na nich.

- 9 E. Durys, *Kino Nowej Przygody: postklasyczne Hollywood w polskiej krytyce filmowej*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013, s. 231.
- 10 J. Szyłak *et al.*, *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011.
- 11 M. Orłowska, *Nowa Przygoda — narodziny i zmiersch „gatunku”*, [w:] *Film — sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1996, s. 157–188.
- 12 K. Kornacki, *Szachy i badminton. Płażewski i Kino Nowej Przygody*, [w:] *Polscy krytycy filmowi: Jerzy Płażewski*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Warszawa 2021, s. 129–147.
- 13 T. Raczek, *Ucieczka do krainy czarów*, „Kino” 1986, nr 12, s. 43–45.
- 14 M. Jankun-Dopartowa, *Czarujący niedorostek i rumieńce krytyki. O filmach „Nowej Przygody”*, „Kino” 1988, nr 3, s. 33–38.
- 15 J. Wróblewski, *Wejście w dystans*, „Kino” 1990, nr 1, s. 9–16.
- 16 T. Sobolewski, *Nowa Przygoda, nowa baśń*, „Kino” 1990, nr 1, s. 33–37.

Wzięcie pod uwagę czasopism branżowych sugeruje, że nie będzie to przegląd tekstów pisanych przez krytyków niszowych, jednak z całą pewnością będą to artykuły spoza kręgu tych, które w naukowym dyskursie dotyczącym Nowej Przygody uznajemy za kanoniczne. Pominięcie mniej znanych analiz filmoznawczych mogłoby znacznie zubożyć badanie recepcji tego zjawiska i pozbawić je interesujących myśli o potencjale teoretycznym. Trzeba jednak nadmienić, iż moim zamierzeniem nie jest przywoływanie recenzji wszystkich interesujących nas filmów. Będzie to raczej wybór, służący naszkicowaniu możliwie najbardziej różnorodnego krajobrazu krytycznofilmowej recepcji Kina Nowej Przygody z okresu PRL-u.

W tamtych czasach działania polskich publicystów, próbujących przybliżyć swoim czytelnikom specyfikę danego zjawiska lub opatrzyć je odpowiednim krytycznym komentarzem, były zwyczajnie wymagane. Dziennikarze jako jednostki uprzywilejowane znacznie szybciej i o wiele dokładniej mogli zapoznawać się z tym, co trafiało do naszego kraju, a co potencjalnie bez stosownego objaśnienia zagrażało gustom czy szeroko pojętej edukacji kulturalnej polskiej publiczności. Choć prasa w PRL-u była cenzurowana i pełna publicystów przychylnych ówczesnemu systemowi, to mimo wszystko posiadała wyraźną przewagę nad zwykłym szarym odbiorcą. Nie bierzemy jednak tutaj pod uwagę krytyki drugorzędnej — tendencyjnej politycznie. Interesuje nas wyłącznie pierwszoliigowa krytyka filmowa, która realizowała wówczas bardzo podobną misję do tej, w którą zaangażowani byli komentatorzy z pokrewnych sfer prasowego dyskursu (na przykład dziennikarze muzyczni¹⁷). Powagę tego zadania świetnie oddaje dosyć surowa recepcja filmu *Hydrozagadka* (1970) Andrzeja Kondratiuka przybliżona przez Krzysztofa Kornackiego: „Zdaniem Stanisława Grzeleckiego (krytyka szanowanego) zasadniczym powodem porażki była nieznajomość u przeciętnego widza schematów gatunkowych i postaci, które były parodiowane. Sam recenzent zresztą padł ofiarą ignorancji”¹⁸. Opisuując głównego bohatera filmu, zamiast odnieść się do Supermana, przywołał postać Jamesa Bonda i odniósł do Asa wiele typowych dla agenta 007 cech. Przyczyny tak rażącej pomyłki krytyka upatruje Kornacki w tym, że w przeciwieństwie do Supermana o fikcyjnym brytyjskim szpiegu pisano w polskiej prasie sporo, choć same filmy nie były oczywiście dostępne w oficjalnym obiegu. Zaznaczając jednak to przeinaczenie, badacz przyznaje Grzeleckiemu rację w ocenie samej *Hydrozagadki*, przywołując sugestywną opinię krytyka —

17 D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu” wobec zachodnich trendów w muzyce (lata 80.)*, [w:] *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 47–62.

18 K. Kornacki, *Superman z raportówką. O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9, s. 175.

„Błąd Kondratiuka polegał na tym, że chce miliony bawić tym, co znane jest zaledwie tysiącom”¹⁹. Znajomość najnowszych zachodnich dzieł czy świadomość trendów zarówno wśród publiczności, jak i (w pojedynczych przypadkach podobnych Grzeleckiemu) dziennikarzy stopniowo rosła, choć ich osąd był niekiedy pełen ambiwalencji²⁰.

Jerzy Płazewski — i co dalej?

Kino Nowej Przygody to termin funkcjonujący wyłącznie w polskiej krytyce i nauce o filmie. Jego oryginalny charakter wyróżnia się na tle innych opracowań quasi-gatunkową metodologią i silnym zakorzeniem w kulturowo-politycznym kontekście bloku komunistycznego. Potwierdzają to następujące słowa Durys:

Okres poprzedzający lata 80. to [...] w Polsce czas rozkwitu kina artystycznego i zaangażowanego. Natomiast filmy amerykańskie, które pojawiły się wówczas na ekranach odwoływały się do zupełnie innej sfery. Chodziło przede wszystkim o proste emocje, takie jak strach, złość, frustracja, podniecenie, oczarowanie czy ekscytacja. Jerzy Płazewski zareagował na to zjawisko, określając je mianem „kina [pisownia oryg.] Nowej Przygody”. Przy czym „nowa” znaczyło według niego tyle, że filmy opierały się na formule kina przygodowego już wcześniej w historii kina eksploatowanej tak w jego odległych początkach, jak i nieco mniej odległych latach 20. XX wieku²¹.

Durys odwołuje się w cytowanym fragmencie do pierwszego tekstu Płazewskiego, opisującego Kino Nowej Przygody jako całościowe zjawisko²². Krytyk ujawnił w nim swój pogląd na ten temat oraz jako entuzjasta kina artystycznego (a w szczególności nowofalowego) wyraził niepokój o stan kinematografii w ogóle. Widział w filmach Spielberga i Lucasa z drugiej połowy lat siedemdziesiątych zwiastun prądu, który ma potencjał raz na zawsze unicestwić kino niezależne, bo, jak sam mówił, przemysł filmowy „to naczynia połączone tysiącem współzależności, tyleż ideowych i artystycznych, ile finansowych. Zwycięstwo jednego typu widowiska oznaczać może śmierć innego. Jeśli miękkiemi łapkami pocziwego E.T.

19 S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, „Życie Warszawy” 18.08.1971, nr 104, cyt. za: K. Kornacki, *Superman z raportówką...*, s. 175.

20 R. Dudziński, *Agent 007 za żelazną kurtyną. Fenomen Jamesa Bonda w piśmiennictwie kulturalnym Polski Ludowej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2018, nr 24, s. 308.

21 E. Durys, *Kino Nowej Przygody...*, s. 222–223.

22 J. Płazewski, „Nowa Przygoda” — i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

mielibyśmy wykarzcować trudne, ale piękne kino Resnais'go, Wendersa czy Tarkowskiego, to Nowa Przygoda byłaby najfelelniejszą przygodą kinematografii²³. Dla Płażewskiego zbyt infantylizacja treści, moralna płaskość świata przedstawionego czy prostota narracyjna, przy olbrzymich sukcesach komercyjnych, stanowiły realne zagrożenie dla kina, na jakim się wychował i jakie cenił najbardziej. W kontrze do takiej postawy wypowiadał się w rozmowie z Januszem Wróblewskim Waldemar Dziki, wskazując, że może to być rodzaj pogardliwego „spojrzenia z góry” (wynikającego z polskiego kompleksu funkcjonowania przez dekady poza zachodnim obiegiem kulturowym)²⁴. Warto jednak, analizując krytycznofilmowe teksty Płażewskiego lub jakichkolwiek innych komentatorów tamtego czasu, mieć w pamięci związane z taką perspektywą odbiorczą niebezpieczeństwa:

powinno się pamiętać o dwóch co najmniej zagrożeniach: a) podejścia ahistorycznego — nie można automatycznie zakładać, że autor w momencie pisania miał wiedzę, która dla nas jest oczywista, a przy najmniej łatwo dostępna; b) nieadekwatnych wymagań stawianych krytyce filmowej — oceniamy specyficzny rodzaj piśmiennictwa filmowego z jego dopuszczalnym subiektywizmem, wyciąganiem wniosków z niepełnych danych oraz eseistyczną formą podawczą²⁵.

Krzysztof Kornacki ustosunkowuje się z perspektywy czasu do rozważań Płażewskiego z maja 1986 roku. Badacz wyraźnie wskazuje, że z uwagi na nieprecyzyjność wywodu krytyka trudno używać stworzonego przez niego terminu w celach naukowych²⁶. Określa także efekt jego refleksji „prywatnym gatunkiem”, który powstał raczej jako efekt osobistych obserwacji i bez odpowiednich narzędzi genologicznych²⁷. Tymczasem Płażewski nie odstąpił od swoich tez, a wręcz pogłębił ich zagmatwanie. W monograficznym numerze „Kina”, poświęconym w całości Kinu Nowej Przygody, zwrócił uwagę na kilka dodatkowych dominant tego zjawiska — wartką akcję i jej nagłe zwroty, upodobanie do mnożenia mrocznych tajemnic czy chociażby stosowania humoru jako skutecznej przerwy od pędzących na ekranie wydarzeń²⁸. Choć zauważył, że zainteresowanie Kinem Nowej Przygody spadało (popierając ten wniosek między innymi błędną według ustaleń

23 *Ibidem*, s. 39.

24 J. Wróblewski, *Kino globalne* (rozmowa z W. Dzikim), „Kino” 1990, nr 1, s. 40.

25 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 129.

26 *Ibidem*, s. 130.

27 *Ibidem*, s. 132.

28 J. Płażewski, *Czy „Nowa Przygoda” zdobędzie monopol na kino światowe?*, „Kino” 1990, nr 1, s. 3.

Kornackiego²⁹ statystyką słabych wyników finansowych *Ostatniej krucjaty* Stevena Spielberga z 1989 roku), nadal obstawał przy swoim niepokoju o stan kinematografii zdominowanej wówczas przez kolejne letnie blockbustery. Twierdził, że przedstawiają one młodemu i nieukształtowanemu widzowi wykrzywiony obraz kina jako miejsca projekcji błahych treści³⁰.

Warto wspomnieć tu o słownej potyczce między Płażewskim i Janem Platy-Przechlewskim, mającej miejsce na łamach lipcowego numeru „Kino” z 1990 roku. Platy-Przechlewski, piszący swego czasu dla magazynu „Fantastyka”, zwrócił uwagę na niepokojące potraktowanie przez Płażewskiego pojęcia Kina Nowej Przygody jako „worka bez dna”, w którym znalazły się filmy niekoniecznie pasujące do tego zjawiska, a raczej odpowiadające stawianym w artykułach tezom³¹. Faktycznie, na liście *99 filmów Nowej Przygody*³², opracowanej przez Henryka Tronowicza, znalazły się dzieła tak od siebie odległe (nie tylko gatunkowo, ale i estetycznie), że trudno traktować ten zbiór całkowicie serio.

Polemikę tę kontynuował Kornacki. Jego zdaniem na liście Tronowicza pojawiają się „kuriozalne tytuły, np. *Port lotniczy 77*, filmy o Bondzie z lat sześćdziesiątych [!], *Frantic*, *Powrót Mechagodzilla*, *Piknik pod Wiszącą Skalą*”³³. Choć we wprowadzeniu do spisu Tronowicz zaznacza, że zestaw ten „nie pretenduje do miana systematycznego leksykonu, zwłaszcza, że i granice zjawiska są dyskusyjne”³⁴, to trudno zakwestionować sceptycyzm Platy-Przechlewskiego. Jak trafnie konstatuje Kornacki, Płażewski zwyczajnie „zbagatelizował zarzut o braku logiki w stworzonej przez redakcję typologii”³⁵, a z kolei list od Magdaleny Orłowskiej komentujący zbyt surowe w mniemaniu czytelniczki podejście do ukochanego przez nią zjawiska pozostał w ogóle bez odpowiedzi³⁶.

Kornacki przywołuje również słowa Płażewskiego, którego zaniepokoiło tempo, w jakim głośne kino zza oceanu (szczególnie od wprowadzenia stanu wojennego) wypierało pozycje znacznie ambitniejsze³⁷, a następnie konfrontuje te tezy z danymi dystrybucyjnymi z lat osiemdziesiątych: zauważa ogromne zainteresowanie rodzimej widowni azjatyckimi filmami o sztukach walki (niekwestionowanym liderem box office’u lat osiemdziesiątych było *Wejście smoka* Roberta Clouse’a wprowadzone na początku

29 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 141.

30 J. Płażewski, *Czy „Nowa Przygoda”...*, s. 4.

31 *Listy do redakcji*, „Kino” 1990, nr 7, s. 48–49.

32 H. Tronowicz, *99 filmów Nowej Przygody*, „Kino” 1990, nr 1, s. 21–32.

33 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 133.

34 H. Tronowicz, *99 filmów Nowej Przygody...*, s. 21.

35 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 133.

36 *Listy do redakcji...*, s. 48–49.

37 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 142.

stanu wojennego)³⁸; obecność w repertuarze licznych dzieł nieamerykańskiego pochodzenia (warto wymienić tutaj chociażby *Imię róży* [1986] Jeana-Jacques'a Annauda i *Most na rzece Kwai* [1957] Davida Leana)³⁹ czy importowanie u schyłku PRL-u wielu filmów zza oceanu, które trudno zaliczyć do Kina Nowej Przygody (*Blue velvet* [1986] Davida Lyncha, *Pluton* [1986] Olivera Stone'a, *Pożegnanie z Afryką* [1985] Sidneya Pollacka)⁴⁰. Na podstawie wszystkich tych ustaleń Kornacki stawia hipotezę, że Płazewski (świadomie lub nieświadomie) wyolbrzymił zagrożenie, jakie dla kinematografii artystycznej mogła stanowić nowa tendencja zapoczątkowana w końcówce lat siedemdziesiątych, a której wyraźnie nie pochwalał. Czy jednak rzeczywiście sposobem krytyka na walkę z wyznawcami Lucasa i Spielberga oraz przeciwdziałanie infantylizacji masowej widowni miała być krytycznofilmowa wendeta ubrana w „szaty quasi-estetycznej kategorii — tego się już nie dowiemy”⁴¹. Kornacki osłabia zatem krytyczny autorytet Płazewskiego w obszarze Nowej Przygody, co skłania nas do bliższego przyjrzenia się, zgodnie z zapowiedzią, innym recenzentom podejmującym ten wątek w swoich tekstach.

Wiatr wielkich zmian — połowa lat siedemdziesiątych

Obrazem, od którego recepcji należałoby w tym miejscu wyjść, są *Szczęki* (1975) Stevena Spielberga, początkowo określane jako *Paszczka* — chociażby w tekście Tadeusza Sobolewskiego. Warto zwrócić uwagę na tę recenzję, gdyż pojawia się w niej wiele intrygujących skojarzeń, które później krytyk wykorzystał przy tworzeniu swojej definicji Kina Nowej Przygody⁴². Sobolewski twierdził bowiem już przy okazji tego filmu, że „Steven Spielberg zrobił [...] widowisko, które jest proste jak opowieść rycerska. Smok — to rekin. Trzech śmiałych wyrusza kruchą łodzią na spotkanie potwora. I znów jak w baśni — każdy rycerz reprezentuje inny charakter i ma inne motywacje bohaterskiego czynu”⁴³. Owa prostota realizacyjna powraca w artykule kilka razy wraz z nieustannym chwaleniem reżysera za techniczną maestrię jego dzieła. Wymieniając wszystkie te zalety, Sobolewski pozostaje jednak silnie zdystansowany do recenzowanego filmu — nie widzi w nim absolutnie niczego zaskakującego ani oryginalnego. Traktuje *Szczęki* jako specyficzny (bo wykorzystujący sztafaż kina grozy) wyraz baśniowych schematów,

38 *Ibidem*, s. 143.

39 *Ibidem*, s. 145.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*, s. 146.

42 *Ibidem*.

43 T. Sobolewski, *Paszczka*, „Film” 1975, nr 50, s. 21.

w co drugim zdaniu podkreślając bardzo dobre manipulowanie emocjami odbiorcy przez twórców obrazu. Bez żadnych wątpliwości uważa ten film za emanację amerykańskiej kultury, dającą się opisać jako „raczej przedsięwzięcie z pogranicza techniki, cyrku, imitacji niż to, co się uważa za Sztukę”⁴⁴. Zatem dla Sobolewskiego Spielberg jest zdecydowanie bardziej rzemieślnikiem niż wizjonerem w stylu Hitchcocka⁴⁵, a *Szczęki* pozostają produkcją płaską, choć zachwycającą pod względem realizacyjnym.

Kilka miesięcy później Jerzy Niecikowski opublikował w „Filmie” tekst, w którym zarzucał niektórym krytykom (w tym prawdopodobnie Sobolewskiemu) pisanie recenzji jakby z automatu — takich, które doceniają wykonanie dzieła, zaznaczając wyraźne braki w sferze wartości psychologiczno-moralnych. Niecikowski sugerował, że *Szczęki* stały się przykładem na to, „ile fałszu i hipokryzji tkwi w naszych kontaktach ze sztuką”⁴⁶. Rozwijając tę myśl, chciał pokazać polską krytykę jako przestrzeń zaślepioną przez radykalne przeciwstawienie sobie kina popularnego i artystycznego. W końcu „co jest głupsze? Mówić, że się czuje coś, czego się nie czuje, czy ukrywać, że się czuje coś, co się czuje?”⁴⁷. Ten filozoficzny dylemat zwraca uwagę na fakt, że być może sztuka nie zawsze musi nieść na swoich sztandarach prawdę objawioną ani nie należy od niej wymagać głębi psychologicznej. Czasem, jak postulował krytyk, wystarczy obudzić w widzu dziecko, zagrać na nostalgii oraz ukrytym w podświadomości strachu, aby osiągnąć mistrzowski efekt filmowej magii.

Z kolei Jerzy Płażewski (tak pejoratywnie nastawiony prawie dekadę później do Nowej Przygody) otworzył swoją recenzję wyznaniem: „mnie się »*Szczęki*« podobają i nie przez cierpiętnictwo ani masochizm, tylko dla przyjemności poszedłem na nie trzy razy”⁴⁸. Zaznaczał przy tym wyraźnie, że utwór ten powinien być rozumiany wyłącznie w kategoriach rozrywkowego kina grozy — „Boże broń, by promować film Spielberga na kamień milowy w rozwoju X muzy”⁴⁹.

Z tekstu Bolesława Michałka opublikowanego w „Kinie” pod koniec 1976 roku można dowiedzieć się, że *Szczęki* to:

Seryjny produkt komercyjnego kina amerykańskiego, znacznie mniej ciekawy od wielu innych powstających na tamtym kontynencie, uboższy w znaczenia, bardziej banalny w sposobach przedstawiania.

44 *Ibidem*.

45 B. Kosecka, *Szczęki*, „Film” 2001, nr 2, s. 129.

46 J. Niecikowski, *Szczęki*, „Film” 1976, nr 14, s. 5.

47 *Ibidem*.

48 J. Płażewski, *Taaaka ryba*, „Film” 1976, nr 31, s. 10.

49 *Ibidem*.

Niedawno ktoś na tych łamach zachwycał się wspaniałą „robotą” reżysera Stevena Spielberga, ale to gruba przesada [...]. Jeżeli jednak wracam do filmu, a wracają doń i inni — *Szczęki* stały się w ostatnich miesiącach na całym świecie przedmiotem ciekawości filmowców, krytyków i badaczy — to tylko z jednego powodu⁵⁰.

Ową wspomnianą przyczyną było ogromne zainteresowanie środowisk filmowych spektakularnym sukcesem kasowym utworu, który wynikał zarówno z liczby sprzedanych biletów, jak i ze swoistej mody na obraz Spielberga. Zgodnie z obserwacjami krytyka legenda rekin „stała się [...] powszechnie akceptowanym ideogramem, funkcjonującym już poza filmem i niezależnym od niego [...]. *Szczęki* nie tylko pobudziły do czynu fabrykantów gadżetów, ale także myślicieli, pisarzy, przyrodników”⁵¹. Ożywiona dyskusja krążyła wokół tematów i wątków już pojawiających się we wspomnianych tutaj tekstach — „rekin dlatego stał się groźny, dlatego tak bardzo zawładnął wyobraźnią milionów ludzi, że wydobyl z podświadomości współczesnych pewien lęk o charakterze rzekłbym ekologicznym”⁵². Mimo tej optymistycznej konstatacji, dającej trochę nadziei na istnienie głębszego przesłania *Szczęk*, Michałek pozostawia swojego czytelnika pełnym obaw o kierunek, jaki obiera kino, które „nie chce ogniskować zainteresowań, nie chce stawiać pytań, ani szukać odpowiedzi w kręgu spraw społecznych”⁵³.

Kolejne dwa ważne dzieła otwierające nurt, czyli *Gwiezdne wojny* Lucasa oraz *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* Spielberga (oba wyprodukowane w 1977 roku), nie zmieniają wiele w ogólnym podejściu polskiego środowiska krytycznego do obu twórców, lecz ich recepcja dostarcza nowych tropów interpretacyjnych oraz rozszerza socjologiczne myślenie o tym fenomenie. Już jeden z pierwszych tekstów o *Gwiezdnym wojnach* autorstwa Andrzeja Kołodyńskiego prezentuje ciekawe spojrzenie na różnicę w odbiorze Kina Nowej Przygody w USA i Europie. Krytyk stwierdził w nim, że na Starym Kontynencie widzowie nie mają odpowiedniego kapitału kulturowego, aby bezbłędnie wylapywać wszelkie nawiązania czy mariaże znanych Amerykanom motywów. Dodatkowo podkreślał, iż *Gwiezdne wojny* korzystają ze zmonumentalizowanej estetyki komiksowej, która odwołuje się zarówno do uniwersalnych baśniowych wątków, jak i zupełnie nieznanymi w Europie przygód Flasha Gordona. Kołodyński przywołał także kilka nostalgicznymi obrazów tak dobrze rozpoznawalnych dla każdego obywatela Stanów Zjednoczonych: „Bar mleczny przypomina westernowy saloon [...]”;

50 B. Michałek, *Jeszcze o „Szczękach”*, „Kino” 1976, nr 12, s. 58.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

a kowbojskie colty zastąpiono miotaczami laserowych promieni. Finalny atak rakiet rebeliantów jest kalką lotniczych sekwencji z wielu filmów wojennych⁵⁴. W tym miksowaniu przeróżnych obrazów i skojarzeń wyciągniętych z amerykańskiej wyobraźni z gatunkiem *science fiction* Kołodyński dostrzegł pewien rodzaj urozmaicenia, czyli próbę włączenia w ten fantastyczny świat przedstawiony elementów mistyki (szczególnie wschodniej) oraz tropów baśniowych obecnych chociażby w książkach Ursuli K. Le Guin, wybitnej pisarki *fantasy*. Choć „doszukiwanie się w tej mistycznej warstwie religijnego przesłania”⁵⁵ byłoby niełatwe i również nie na miejscu, Kołodyński proponował spojrzenie na *Gwiezdne wojny* jako na twór zrodzony z tej samej nostalgii, która powołała do życia inny film Lucasa — *Amerykańskie graffiti* (1973). Właśnie w niezrozumieniu przez przeciętnego Europejczyka owej tęsknoty za latami pięćdziesiątymi krytyk upatruje przyczynę zdecydowanie mniej entuzjastycznego przyjęcia *Gwiezdnych wojen* na Starym Kontynencie. W końcu film ten „odbierze najlepiej ten, kto zgadza się z beztróską maksymą amerykańską: dorosli — to tylko starzejące się dzieci”⁵⁶.

Być może właśnie z tego powodu w artykule *Nie jesteśmy sami...* Bolesław Michałek trudził się z dotarciem do genetyzacji fenomenu *Gwiezdnych wojen* i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia*. Krytyk zauważył, że to nie doskonała realizacja techniczna, przynależność do gatunku fantastyki naukowej czy szeroko pojęta atrakcyjność wyniosły oba filmy na szczyt zachodnich list przebojów, gdzie produkcji o podobnych cechach było niezwykle dużo. Zadecydowało o tym ukochanie przez ich twórców prostoty oraz swego rodzaju prymitywności w sferze treści. Dla Michałka zarówno Lucas, jak i Spielberg kreują światy:

tak naturalne, tak czyste i bezbronne, że stanowi to ich autentyczny wdzięk. Komiks zresztą [...] porusza się stale na krawędzi wzniosłości i żartu, romantyzmu i drwiny, prostactwa i prostoty; pewnie dlatego ma swoją klientelę wśród dzieci i intelektualistów [...]. *Gwiezdne wojny* są więc opowiadaniem głupim, ale wdzięcznym. *Spotkania* mają w sobie wdzięk innego typu i innego pochodzenia. Pada nań cień poezji prostej i elementarnej⁵⁷.

Jest w tekście Michałka niezgoda na niczym nieskrępowany prymitywizm zalewający ówczesne mu kino, ale również próba uchwycenia fenomenu

54 A. Kołodyński, *Gwiezdne wojny*, „Film” 1977, nr 52, s. 17.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

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

kreowanego za oceanem nurtu. Bliski takiej perspektywie jest przywoływany już Andrzej Kołodyński, który w tekście dla „Filmowego Serwisu Prasowego” o *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* napisał, że Spielberg:

ze zdumiewającą inwencją odsłania magię współczesnego mitu o kontakcie z przybyszami z kosmosu, wpisując w swoją opowieść różnorodne motywy kulturowe, od baśniowych (wędrówka bohatera na górę, gdzie słabsi wiarą pogrążeni zostają we śnie) po religijne (porównanie z biblijną górą Synaj, postać kosmita przypominająca wyobrażenie śmierci, sugestia nieśmiertelności w scenie powrotu ludzi porwanych przez kosmitów). W ten sposób Spielberg korzysta z najambitniejszego nurtu literatury fantastyczno-naukowej, odchodząc daleko od komiksowej prostoty *Gwiezdnych wojen*⁵⁸.

Na tym przykładzie bardzo dobrze widać, że w przeciwieństwie do zbiorczej recepcji Kina Nowej Przygody spod znaku Płazewskiego w pojedynczych recenzjach i opracowaniach dostrzegalna jest niejednoznaczność. Kołodyński, choć wypowiadał się dosyć neutralnie o filmie Lucasa, odnotował jego braki w zestawieniu z dziełem Spielberga. Dodatkowo jako reprezentant środowiska krytycznego użył po raz kolejny w odstępnie kilku lat słowa „fenomen” na określenie nabierającego rozpędu zjawiska. Nawet jeśli wspomniane filmy proponowały świeże, choć oparte na umiejętnym kopiowaniu znanych już motywów, spojrzenie na kino gatunkowe, nadal był to tylko ewenement ograniczony do kwestii finansowych.

Fascynujące jest to, jak film Spielberga oddziaływał na polską krytykę z najróżniejszych powodów. Jedni publikowali długie dyskusje, zastanawiając się nad tym, „czy *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* ukazują sytuację, która mogłaby wydarzyć się naprawdę⁵⁹, i dochodzili do wniosku, że sukces owego filmu zasadał się na umiejętnym wykorzystaniu licznych mitów kulturowych (przede wszystkim o UFO) oraz baśniowych archetypów. Z kolei Mirosław Winiarczyk, na przekór niektórym opiniom, określił dzieło autora *Szczęk* jako utwór prezentujący „nowy model dramaturgii filmowej”⁶⁰ oparty na minimalizacji literackiej warstwy komiksu czy klasycznego budowania intrygi. Według niego *Bliskie spotkania...* proponują radykalnie polifoniczny sposób przekazywania widzowi treści — zdecydowanie rzadziej korzystają

58 A. Kołodyński, *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 14, s. 14.

59 Czy „*Bliskie spotkania trzeciego stopnia*” ukazują sytuację, która mogła wydarzyć się naprawdę? (dyskusja pomiędzy Z. Błanią-Bolnarem, W. Konarzewską, A. Marksem, S. Pileckim i E. Więclawską), „Film” 1979, nr 32, s. 3–5, 20–21.

60 M. Winiarczyk, *Mądra bajka dla dzieci i dorosłych*, „Ekran” 1979, nr 31, s. 20.

z dialogu, a częściej sięgają po obraz, dźwięk lub efekty specjalne jako nośnik informacji. Krytykowi bardziej imponowało dzieło Spielberga niż Lucasa — ze względu na jego szerszy zakres tematyczny oraz precyzyjne przesłanie, które jest „szlachetne i wynika z autentycznych emocji”⁶¹.

Wielu dziennikarzy publikujących w prasie branżowej przeciwstawiało się mocnym słowom krytyki, jakie Zygmunt Kałużyński na łamach „Polityki” wystosował pod adresem *Gwiezdných wojen*. Andrzej Ochalski, opisując reakcje publiczności na nowy obraz Lucasa, przywołał ową wypowiedź:

Jak to ujął Zygmunt Kałużyński: „ręce opadają, gdy defluje przed nami ten stek debilizmu”. Wypada się zgodzić, że nie w walorach fabuły siła tej propozycji. Toteż krytycy „ambiwalentnie” do filmu nastawieni — jak wspomniany Kałużyński właśnie — dodają zaraz, że ważne jest widowisko, „spektakl, jakiego nie było”. Widowisko istotnie nie przypomina niczego, co było na ekranie. Jest to opera gwiezdna, albo western, w którym bohaterowie zamiast koni dosiadają raket kosmicznych, i tak można by po kolei wyliczać gatunki i tropy filmowe. Gdyż *Gwiezdne wojny* są tygłem stylów i chwytów, w którym miesza się składniki uznawane przeważnie za wzajem nieprzenikliwe⁶².

Ta intrygująca wówczas krytykę refleksja nad fuzją gatunków i motywów doprowadziła Ochalskiego do jeszcze kilku wartych przywołania wniosków. Jak zauważał w swoim tekście, z westernem *Gwiezdne wojny* łączy baśniowe podejście do rzeczywistości — tak jak dzieło Lucasa jest zdecydowanie bardziej fikcyjne niż naukowe, tak opowieści o kowbojach przedstawiają świat podzielony na dobrych i złych, nie oddając realiów życia pasterzy z dawnego Dzikiego Zachodu. Zresztą Ochalski za pewnym dziennikarzem „Newsweeka” powtarzał, że cała fabuła *Gwiezdných wojen* nie rozgrywa się przecież w fantastycznej przyszłości (co niektórzy uparcie twierdzili nawet kilkanaście lat po premierze⁶³), lecz ma miejsce „dawno temu — w naszym dzieciństwie”⁶⁴. Jest to nie tylko odwołanie do słynnej planszy otwierającej każdy film z gwiezdnej sagi Lucasa, ale również bezpośrednie odniesienie do źródła, z którego wypływała inspirująca reżysera siła, czyli nostalgia. Pisał o niej Kołodyński w swoim tekście dla „Filmowego Serwisu Prasowego” z 1979 roku, wskazując na uderzające podobieństwo wielu sekwencji do „klasycznych filmów przygodowych i wojennych, co

61 *Ibidem*, s. 21.

62 A. Ochalski, *Niech moc będzie z tobą*, „Ekran” 1979, nr 20, s. 21.

63 A. Garbaczewski, *Gwiezdne wojny*, „Film” 1993, nr 3, s. 26.

64 A. Ochalski, *Niech moc będzie z tobą...*, s. 21.

sprawiło, że *Gwiezdne wojny* należą — mimo swojej futurologicznej konwencji — do fali nostalgicznych obrazów szczególnie [...] popularnych w Stanach Zjednoczonych”⁶⁵.

W tekście Ochalskiego zostało również zadane pytanie, dlaczego poprzednie dzieła Lucasa (*THX 1138* z 1971 czy *Amerykańskie graffiti*) w ogóle nie trafiły do polskich kin, ale niestety krytyk nie podejmuje próby spekulowania na ten temat — trudno powiedzieć, czy z obawy przed cenzurą, czy z powodu niedostatecznej znajomości problemu. Zamiast tego mówi, że:

Gwiezdne wojny zrobił człowiek rozkochany w kinie, znający reguły jego oddziaływania, nadto może ufający sile filmowych cytatów i zapożyczeń. Uruchomił [...] technikę uzyskiwania rzeczywiście interesujących efektów widowiskowych: pisano o tym tyle, że szkoda powtarzać. Trafił w nastroje zbiorowe: potrzebę optymizmu, ale i chęć ucieczki od rzeczywistych problemów ku światom baśni. Baśń sprymityzował do poziomu komiksu, czym raz jeszcze dowiódł, że sztuce amerykańskiej — w wersji popularnej — grozi nieustannie, mimo ogromnej wyobraźni, niedojrzałość i chaos⁶⁶.

Bardzo podobnie o Lucasie (a także Spielbergu) opowiadał Czesław Dondziłło, który twierdził, że nie sposób oponować przeciw uznaniu ich za twórców wielkiej klasy w panteonie reżyserów światowego kina. Widział w nich reprezentantów nowej generacji, która przez swoje zakorzenienie w komiksie i telewizji doskonale odnalazła się w zmieniającej się na ich oczach rzeczywistości Hollywoodu lat siedemdziesiątych. Postawił nawet tezę, że „ci nowi reżyserzy »przebili« nowofalowców nie tyle odkrywczością spostrzeżeń, ile umiejętnością ich masowego sprzedawania [...]. Są po uszy zanurzeni w mitologicznej sferze kształtowanej przez środki masowego przekazu i jej się nie wstydzą. Bawią się nią raczej”⁶⁷. To właśnie na tej zabawie obaj twórcy zbudowali swoje filmowe imperia, wykorzystując specyfikę amerykańskiej kultury: „*Szczęk* nie zrobiliby żaden Europejczyk nie dlatego, że w Europie byłoby niemożliwe skonstruowanie elektronicznego rekina, tylko dlatego, że tak oczywistej bredni myślowej nie zaakceptowałby żaden producent”⁶⁸. Z dużą dozą prawdopodobieństwa jest to jedna z głównych przyczyn tak skomplikowanej i niejednoznacznej recepcji Kina Nowej Przygody w Polsce, a także przywołanego już zdania Kałużyńskiego. Dondziłło ustosunkował się do słów tego krytyka tak: „w tym pozornie

65 A. Kołodyński, *Gwiezdne wojny...*, s. 15.

66 *Ibidem*.

67 Cz. Dondziłło, *W kosmos, miły bracie*, „Film” 1979, nr 20, s. 11.

68 *Ibidem*.

kokieteryjnym tonie [...] kryje się głęboko zakamufLOWANY, ale przecież oczywisty dylemat współczesnej humanistyki, wplątanej na śmierć i życie w kołowrót święcącej triumfy kultury masowej”⁶⁹. Trudno nie przyznać krytykowi racji — polska publicystyka filmowa żyjąca przez lata za żelazną kurtyną, mocno zakorzeniona w wybitnych osiągnięciach własnego kina artystycznego oraz dostrzegająca mialkość rozrywkowych dzieł spod znaku propagandowego kina PRL-u, zderzyła się w latach siedemdziesiątych ze ścianą nie tyle kulturową, ile przede wszystkim mentalną.

Swego czasu Izabela Czyńska, zastanawiając się nad potencjalnym sukcesem filmu Lucasa w polskich kinach, pisała na łamach „Ekranu”, że *Gwiezdne wojny* „to baśń dla dzieci i dorosłych. Jak zostaną przyjęte przez naszą publiczność? Czy okażą się »tryumfem bezmyślności« — jak oceniali niektórzy krytycy, czy też zabawą, która unosi się w przestrzeń międzyplanetarną i proponuje chwilę wytchnienia w krainie czystej fantazji?”⁷⁰. Na wszystkie te pytania próbował odpowiedzieć w roku 1983 w tym samym piśmie Zygmunt Marcińczak, pisząc tekst na pożegnanie *Gwiezdnych wojen* z repertuarem polskich kin. Zastanawiał się, dlaczego w kraju nad Wisłą to *Wejście smoka* cieszyło się większą popularnością niż film Lucasa. Cytując recenzję Ochalskiego, Marcińczak wskazywał, że być może „polski widz nie był w stanie [...] wychwycić tych niezliczonych cytatów i parafraz [...] nie zasmakował w zabawie, nie znając oryginałów”⁷¹. Dodatkowo, według krytyka, rodzimy odbiorca, niezorientowany w osiągnięciach technicznych Lucasa ani bitych przez jego film rekordach w Stanach Zjednoczonych, nie potrafił docenić widocznych na ekranie efektów. Z jakiegoś powodu pozostaliśmy obojętni również na intrygujący koncept magicznej mocy, wysnuty z popularnej wtedy filozofii New Age.

Szałeństwo lat osiemdziesiątych — czas kasowych sequeli i nowych hitów

Lata osiemdziesiąte były czasem nie tylko mniej lub bardziej udanych sequeli znanych już marek, ale również momentem pojawienia się na scenie nowych i oryginalnych utworów. Chodzi tu zarówno o kolejne filmy już wymienionych reżyserów, jak i te obrazy, przy których pracowali oni jako producenci albo mentorzy młodych twórców. Jest przecież jasne, że „Na każdy wyreżyserowany przez Spielberga film przypadają trzy, które podpisał jako producent”⁷². George Lucas został zaś określony w jednym z tekstów

69 *Ibidem.*

70 I. Czyńska, *Czy polubimy małego robota Artoo-Detoo?*, „Ekran” 1979, nr 16, s. 23.

71 Z. Marcińczak, *W bardzo odległej galaktyce*, „Ekran” 1983, nr 28, s. 16.

72 *Alfabet Spielberga*, „Ekran” 2017, nr 2, s. 9.

krytycznych jako „człowiek, który jest za tym wszystkim”⁷³. Ze względu na to, iż zdążyłem przybliżyć już krytyczny odbiór *Gwiezdnych wojen* Lucasa, pominię w dalszej części artykułu recepcję pozostałych dzieł wchodzących w skład tej sagi. Przekieruję tym samym moją uwagę na kultowe dzieła tamtego okresu, niebędące kontynuacjami omówionych już filmów.

Trudno zacząć przegląd krytycznego odbioru filmów z lat osiemdziesiątych od kogoś innego niż od Stevena Spielberga, o którym Władysław Łoś napisał, że to „piewca światów fantazji i codziennej amerykańskiej banalności”⁷⁴. Obie te frazy perfekcyjnie pasują do jednego z największych hitów tamtego czasu, czyli *E.T.* (1982). Aleksander Ledóchowski miał przyjemność widzieć go podczas festiwalu w Cannes i jego obserwacja (poza odwołaniem do baśniowej konwencji) dotyczyła głównie tego, że „film Spielberga wzruszał, mnie osobiście wzruszył najbardziej ze wszystkich. I nie dziwota, że prawem reakcji i niepisanych praw środowiskowych branżowy krytyk francuski uraczył nas taką zawodową opinią: »Produkcja bez ambicji, by nie powiedzieć — podlizywanie się widowni«”⁷⁵. Wbrew tej opinii Ledóchowski widzi jednak w *E.T.* film nie tylko dla dzieci, ale również o dzieciach, ich psychice i percepcji rzeczywistości, przeznaczony dla dorosłych. Zdecydowanie nie jest to obraz istotny z perspektywy politycznej, społecznej czy artystycznej, ale, jak ocenił krytyk, jest on „wytworem swobody tworzenia, wewnętrznej pasji i fascynacji, wreszcie delikatnym zarysem delikatnych przeżyć. [...] Ot, taki przypadek kina, gdy w łeb biorą wszystkie formuły, doktryny i zawodowe kryteria”⁷⁶. Pozostał więc Ledóchowski oczarowany urokiem *E.T.*, tak umiejętnie rzuconym przez Spielberga.

Dla Bolesława Michałka powodem oszałamiającego sukcesu *E.T.* zarówno na rynku amerykańskim, jak i europejskim (wymienia Francję i Włochy) był jego obezwładniający optymizm i odwrócenie naszej perspektywy patrzenia na przybycie obcych, które zapoczątkowane zostało przez reżysera już w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*. Tutaj koncept ten poprowadzony jest dalej — „»stamtąd« w oczach dzieci i Spielberga nie przychodzi zagłada, lecz coś inteligentnego i sympatycznego, co może wręcz naszej planecie uprzyjemnić życie”⁷⁷. Michałek porównywał nawet postać kosmity E.T. do brzdąca z filmu Charliego Chaplina czy psa Lassie, zwracając uwagę na tradycyjność tego motywu, który dzięki talentowi Spielberga stał się świeży i jeszcze bardziej wzruszający — szczególnie we wspomnianej przez

73 L. Sorell, *Człowiek, który jest za tym wszystkim*, „Film” 1989, nr 35, s. 12.

74 W. Łoś, *Imperium Słońca*, „Film na Świecie” 1989, nr 3–4, s. 115.

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

76 *Ibidem*.

77 B. Michałek, *Przybyszów należy pokochać*, „Kino” 1983, nr 1, s. 35.

krytyka zachwycającej scenie finałowej, w której dziecięce rowery unoszą się w powietrze, aby ich nowy przyjaciel mógł bezpiecznie ująć pościgowi „do granic idiotyzmu zrjonalizowanych”⁷⁸ dorosłych i wrócić do siebie⁷⁹. Henryk Tronowicz nazwał *E.T.* opowieścią nieskazitelną moralnie, choć naiwną⁸⁰, a Janina Szymańska posunęła się nawet do ochrzczenia tego filmu mianem moralitetu⁸¹, co znacznie podnosi jego rangę — bardziej niż gdyby miał on pozostać wyłącznie baśnią dla młodzieży.

Filmami, mającymi podobny wpływ na emocje publiczności, są przygody Indiany Jonesa, którego postać została stworzona przez George’a Lucasa, a reżyseria cyklu zaproponowana Spielbergowi⁸². *Poszukiwacze zaginionej Arki* figurują w „Filmowym Serwisie Prasowym” jako przeniesienie większości motywów z gwiazdnej sagi Lucasa na grunt bardziej ziemski. Głównym bohaterem nie jest tutaj bowiem porywczy rycerz Jedi, lecz awanturniczy archeolog. Podkreślano mariaż gatunkowy (na przykład kina przygodowego z westernem), emanację duchowej mocy (w postaci transcendentnego charakteru Arki Przymierza) czy wizualną fantazję podpartą efektami specjalnymi, lecz wszystko to zostało podane w jeszcze atrakcyjniejszym kostiumie⁸³. *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (1984), podobnie jak jego poprzednik, imponował świetnym tempem akcji, zachwycał dbałością o wizualną stronę widowiska oraz intrygował pastiszem wszelakich konwencji filmowych — od westernu, przez film gangsterski, aż po musical i hawksowską *crazy comedy*⁸⁴. Do pozytywnych głosów, takich jak ten przywołany, dołączyły jednak bardziej ambiwalentne. Na łamach „Filmu” pisano, że:

w tym filmie o oszałamiającym tempie wiele jest miejsc pustych. Spielberg umie wykorzystać egzotyczną scenerię, zapelniając ją słoniami i węzami, równie łatwo przenosi się też w dekoracje, każąc swoim bohaterom błądzić w mrocznych katakumbach i szukać tajemnych przejść. Ale jakby nie interesowały go charaktery bohaterów. Gromadzi atrakcje nieco mechanicznie i buduje napięcie nie zawsze należycie rozładowane. Nikt nie odmawia mu tytułu „geniusza kina” — ale i geniusz może być zmęczony⁸⁵.

78 B. Drozdowski, *Kogo ominie zemsta kosmosu*, „Film” 1983, nr 13, s. 17.

79 B. Michalek, *Przybyszów należy pokochać...*, s. 36.

80 H. Tronowicz, *Piękne i niepokojące wizerunki świata*, „Ekran” 1983, nr 10, s. 8.

81 J. Szymańska, *E.T.*, „Ekran” 1983, nr 10, s. 19.

82 K. Jajko, *Wszystkie role Stevena Spielberga*, „Ekran” 2017, nr 2, s. 15.

83 [sob], *Poszukiwacze zaginionej arki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 21–22, s. 32.

84 [kjj], *Indiana Jones*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 24, s. 17–18.

85 b.a., *Indiana Jones znowu w siodle*, „Film” 1984, nr 46, s. 13.

Owo wyczerpanie materiału pojawia się również w innych artykułach o *Świątyni Zagłady*, opublikowanych w tym samym piśmie z roku 1986. Warto nadmienić, że oba teksty zostały wydrukowane na tych samych stronach — jeden pod drugim — podkreślając tym samym poczucie ich polemicznego charakteru. Chodzi o artykuły: *U wyschniętego źródła*⁸⁶ Jerzego Niecikowskiego oraz *Świątynia nieprawdopodobieństwa*⁸⁷ Marcina Sułkowskiego.

Recenzja Niecikowskiego może być opisana jako ta bardziej pozytywna, lecz niepozbawiona trzeźwej oceny. Choć krytyk już na wstępie przyznał, że omawiany obraz Spielberga można określić jako „arcydzieło filmu rozrywkowego”⁸⁸, to dostrzegł w nim kilka niepokojących sygnałów, ostrzegających przed nagłym załamaniem się konwencji kina popularnego. Zdaniem Niecikowskiego prequel *Poszukiwaczy zaginionej Arki* cechuje wiele chwytów, które najczęściej utożsamia się z wyrafinowaną sztuką wysoką (parodia, parafraza, cytat), lecz jest to niestety początek końca tego typu rozrywki⁸⁹. Dzieje się tak za sprawą rozwoju naszej cywilizacji i stopniowego wypełniania białych plam na mapach — im mniej takich pustych i tajemniczych przestrzeni, tym szybciej kultura pozbawiona zostanie prawdziwie emocjonujących przygód. W swoim tekście krytyk pochwalił humorystyczne i fabularne walory *Świątyni Zagłady* oraz jej imponującą biegłość w zonglowaniu formułami telewizyjnych produkcji. Jednocześnie zaznaczył, że wkrótce zabraknie pomysłów na podobne opowieści. W końcu dziś nie trzeba przeprowadzać wielkiej ekspedycji w egzotyczne regiony, aby napisać iście nowoprzygodowy scenariusz, z jakim mamy do czynienia tutaj. Niecikowski patrzy w przyszłość pełen wątpliwości — „jeszcze parę takich filmów, a nawet śmiać się nie będziemy”⁹⁰.

Sułkowski jest w swojej ocenie zdecydowanie bardziej radykalny — już w pierwszych paru akapitach nazwał omawiane dzieło nielogicznym i skrajnie nieprawdopodobnym. Jednak najgorszym grzechem Spielberga jest według niego niedbanie o jakąkolwiek spójność wewnątrz tego nieprawdziwego i przejaskrawionego świata przedstawionego. Co więcej, Sułkowski porównał bohatera granego przez Harrisona Forda do postaci Jamesa Bonda, udowadniając, że nawet bystry i przebiegły archeolog z *Poszukiwaczy...* całkowicie zatracił swój imponujący intelekt i stał się bezmyślnym trybikiem w maszynie zawrotnego tempa akcji⁹¹. Krytyk wytknął Spielbergowi

86 J. Niecikowski, *U wyschniętego źródła*, „Film” 1986, nr 5, s. 8–9.

87 M. Sułkowski, *Świątynia nieprawdopodobieństwa*, „Film” 1986, nr 5, s. 8–9.

88 J. Niecikowski, *U wyschniętego źródła...*, s. 8.

89 *Ibidem*.

90 *Ibidem*, s. 9.

91 M. Sułkowski, *Świątynia nieprawdopodobieństwa...*, s. 8.

również niedopracowany montaż pełen prostych błędów, wynikających prawdopodobnie z roztargnienia (na przykład niekontrolowane zmiany planów), oraz tandetność realizacyjną, która współlistnieje z wieloma świetnymi elementami filmu. Sułkowski stwierdził bowiem, że *Świątynia Zagłady* to produkcja efektowna i zapierająca dech w piersiach, paradoksalnie, właśnie tak skonstruowane kino jest „bezmyślne i w gruncie rzeczy ofiarowujące namiastkę zamiast prawdziwych emocji”⁹².

Powrót do przyszłości (1985) to film podpisany przez Roberta Zemeckisa, „twórcę ze stajni Stevena Spielberga”⁹³. Choć nie był on pierwszym obrazem, jaki panowie wspólnie stworzyli (warto przywołać chociażby *Miłość, szmaragd i krokodyl* z 1984 roku), to jego recepcja dostarcza zdecydowanie najciekawszych refleksji. Jan Słodowski pisał o tym dziele, że przedstawia egzystencję średniozamożnych Amerykanów na owianej w latach osiemdziesiątych nostalgią prowincji sprzed trzech dekad i posługuje się estetyką retro. Obraz ten:

przybiera jeden z możliwych kształtów filmowej baśni, której rodzicami można już uznać Spielberga, jego współpracowników oraz naśladowców. U źródeł tego miniatunku (jak również jego sukcesów komercyjnych) znajduje się bardzo proste założenie: jeżeli ludzie o czymś marzą, to trzeba im dać złudzenie, że pewnego dnia stanie się właśnie coś niezwykłego⁹⁴.

Refleksje krytyka stanowią interesującą próbę opisanego całego fenomenu Nowej Przygody, która dla tego obserwatora jawiła się jako jakiś specyficzny podgatunek. Abstrahując od zasadności tych rozpoznań, można stwierdzić, iż jest to także ciekawa forma opowiadania o *Powrocie do przyszłości*, który należy do zbioru filmów wymuszających na odbiorcy „znajomość najbliższej tradycji. W tym worku znajduje się przede wszystkim kino amerykańskie, muzyka pop, moda i... polityka”⁹⁵. Nic więc dziwnego, że przy takiej sieci zależności Nowa Przygoda fascynowała polskiego widza głodnego nowości i świeżości na ekranach kin, a krytycy (nierzadko bogatsi o wymagane konteksty) szeroko omawiali owe dzieła.

Wartą przywołania recenzję obrazu Zemeckisa napisał Tadeusz Sobolewski. W swoim tekście wskazywał, iż produkcje „ze szkoły Spielberga dają wyraz przekonaniu, że dziecięca wyobraźnia, dla której nie ma rzeczy niemożliwych [...] może naprawdę kształtować przyszłość.

92 *Ibidem*, s. 9.

93 J. Słodowski, *Powrót do przyszłości*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16–17, s. 37.

94 *Ibidem*.

95 *Ibidem*, s. 38.

Technika staje się tu nowym mitem⁹⁶, lecz z istotnym przesunięciem akcentu — przestała być przestrzenią zarezerwowaną dla dorosłych. *Powrót do przyszłości* był zatem dla krytyka dobrą egzemplifikacją tej drastycznej zmiany — świat kina na dobre opanował wówczas sposób myślenia młodych ludzi, atrakcyjny także dla starszych odbiorców i dodatkowo pozbawiony elementów utożsamianych z danym gatunkiem. Film Zemeckisa opowiada wszakże o groźnych podróżach w czasie z tą tylko różnicą, że przygoda pozbawiona jest tu przenikającej wcześniej tego typu historie eschatologicznej grozy i odwołuje się do naszej wiary w bajki⁹⁷. Według Sobolewskiego produkcje Spielberga i Zemeckisa, łączące w sobie infantylizm dziecięcych przypowieści i technicyzm, zapowiadały narodziny nowej kultury, która, podobnie jak omawiany film, „wychodzi naprzeciw potrzebie powrotu do tego, co minione. A jednocześnie jest ciosem w nasz pesymizm, dotyczący przyszłości”⁹⁸.

Innym godnym przywołania dziełem jest *Willow* (1988) Rona Howarda nakręcony na podstawie noweli Lucasa. Film ten wykorzystuje baśniową konwencję do uatrakcyjnienia gatunku *fantasy*. Według Aleksandra Ledóchowskiego *Willow* to obraz „dla dzieci i dorosłych. Rodzaj filmowej baśni o wartkiej akcji, poetyckim nastroju i szczególnej zadumie”⁹⁹. Owa refleksyjność bierze się według krytyka z szerokiej palety inspiracji kulturowych, po które autorzy chętnie sięgali w procesie twórczym — odwołania do motywów biblijnych, mitologicznych czy ludowych podań. W tej ocenie wtórował mu Mariusz Miodek z „Filmowego Serwisu Prasowego” akcentujący oryginalność wspomnianej mieszanki kontekstowej: „Wykorzystując uniwersalne znaki i symbole, opowieść sama staje się doskonale czytelna dla wszystkich”¹⁰⁰. Ledóchowski dostrzegł również, że omawiany film „ma pewne aspiracje metafizyczne, w swych intencjach zwłaszcza [...] mitologizujących pretenduje do jakiejś księgi rodzaju, do biblijności, z wyraźnym podkreśleniem moralistyki”¹⁰¹. Zauważył jednak w dziele Howarda i Lucasa także pewną wewnętrzną niespójność przekreślającą wszelkie intelektualne wartości *Willow* — komiksovą otoczkę i skrajnie naiwne zakończenie typowe dla ówczesnego kina amerykańskiego. Nawet wizualna uczta, jaką dla Ledóchowskiego bez wątpienia był ten obraz, nie zatarła nieprzyjemnego wrażenia po pracy realizatora, który „naciśnął wszystkie pedały przyspieszenia. I właśnie ta [...] forma podważa to wszystko, co

96 T. Sobolewski, *Postępowa bajka*, „Film” 1986, nr 36, s. 36.

97 *Ibidem*.

98 *Ibidem*.

99 A. Ledóchowski, *Willow*, „Film” 1988, nr 47, s. 21.

100 M. Miodek, *Willow*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 23–24, s. 12.

101 A. Ledóchowski, *Willow...*, s. 21.

udało się wcześniej osiągnąć. Realizatorzy byli blisko czegoś, co charakteryzuje baśnie braci Grimm; bardzo to jednak osłabiali, a niekiedy zniszczyli nadmierną pomysłowością, czyli sztuką dla sztuki piętrzenia wymyślnych epizodów i efektów technicznych¹⁰².

Nowa Przygoda? A może Nowa Baśń?

Przyglądając się uważnie wszystkim przywołanym wyżej tekstom, można dostrzec w nich pewną powtarzającą się tendencję. Autorzy artykułów często porównywali recenzowane filmy z różnymi odmianami baśniowej narracji czy typowymi dla niej kreacjami świata przedstawionego. Nierzadko również, w przeciwieństwie do Płażewskiego w końcówce lat osiemdziesiątych, bronili ocenianych przez siebie produkcji. Podkreślali ich świeżość, nieskrępowanie własną naiwnością czy prostotę dobrodusznym historii. Oczywiście, podchodzili do nich ze stosownym do swojego kulturowego zaplecza dystansem i nie powstrzymywali się przed ferowaniem nieprzychylnych amerykańskim twórcom wyroków. Niemniej, przesłedzenie wybranych tekstów podejmujących wątek Nowej Przygody prezentuje nam zgoła inny od proponowanego przez Płażewskiego stosunek polskiej krytyki filmowej do tego pejoratywnie nacechowanego wówczas pojęcia i zjawiska. Pewnym remedium na tę terminologiczną niejednoznaczność może okazać się jednak rozważenie innej nazwy.

Inspiracji w tym względzie może dostarczyć nam tekst Tadeusza Sobolewskiego z monograficznego numeru „Kina” z 1990 roku¹⁰³. Osobiście dostrzegam w zaproponowanej przez tego krytyka refleksji bardzo wartościową intuicję. Sobolewski skupił bowiem całą swoją uwagę na baśniowym aspekcie Nowej Przygody, stwierdzając chociażby, że „tajemnica oddziaływania prawdziwej baśni polega na sprzęgnięciu z sobą dwóch cech. Z jednej strony baśń zrywa radykalnie z realizmem. Z drugiej — odwołuje się wprost do tożsamości dziecka”¹⁰⁴. Każdy z filmów, których polską recepcję starałem się przybliżyć, wpisuje się w ten opis. Choć są to także opowieści nostalgicznie zapatrzone w okres lat pięćdziesiątych, czerpiące inspirację z awanturniczej konwencji oraz komiksowej estetyki przerysowanego świata przedstawionego, to przy głębszym poznaniu ich baśniowo-mitologiczne konotacje (przywodzące na myśl Josepha Campbella¹⁰⁵) zdecydowanie wysuwają się na pierwszy plan. Wykazywali to nie tylko przywołani krytycy, ale również filmoznawcy. Dobrym przykładem

102 *Ibidem*.

103 T. Sobolewski, *Nowa Przygoda, nowa baśń...*, s. 33–37.

104 *Ibidem*, s. 34.

105 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.

tej drugiej grupy może być Krzysztof Loska, który w swoim artykule, opublikowanym na łamach czasopisma „Easy Rider”¹⁰⁶, podjął się (udanej) próby przeprowadzenia naukowego dowodu na silne związki filmu Lucasa z gatunkiem bajki magicznej, skrupulatnie opisanym przez Władimira Proppa¹⁰⁷. Co ciekawe, praca Loski zawiera cenny akcent krytycznofilmowy. Na stronie otwierającej ów artykuł możemy znaleźć dwa komentarze redakcji pisma, które informują o tym, że czytelnik może potraktować tekst jako rozwinięcie motywów przedstawianych w monograficznym numerze „Kina”¹⁰⁸, poświęconym Nowej Przygodzie. Druga z adnotacji głosi zaś, iż wcześniejsza uwaga została zamieszczona „bez zgody i wiedzy autora artykułu, i jest przejawem samowolnych manipulacji”¹⁰⁹. Trudno powiedzieć, czy ma to sugerować niechęć Loski do stawiania jego osoby w jednym szeregu z krytykami „Kina”, ale nie ulega wątpliwości, że wśród autorów tamtego numeru znalazłby przynajmniej jednego sprzymierzeńca.

Byłby nim Sobolewski, którego termin „Kino Nowej Baśni” mógłby oszczędzić naukowcom nieustannego ścierania się z pejoratywnym odbiorem tego zjawiska zapoczątkowanym przez Płażewskiego. Dodatkowo, składałby hołd licznym krytykom widzącym w Nowej Przygodzie nurt umożliwiający odrodzenie baśniowych motywów na gruncie popkultury, wykorzystując do tego możliwości rozrywkowej kinematografii lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Wszystkie powyższe koncepcje są jednak jedynie łańczkiem bardziej szczegółowych badań. Nie można również zapominać, że przedstawione tu propozycje zostały w przeważającej większości oparte na opiniach polskich krytyków filmowych, którym nieobcy był subiektywizm. Myślę jednak, że dalsze eksplorowanie krytycznej recepcji Nowej Baśni poskutkuje doprecyzowaniem tego pomysłu. Z kolei bliższe przyglądanie się teżom rodzimej krytyki pozwoli ciągle dowartościowywać ją w oczach badaczy jako pełnoprawne źródło inspiracji dla teoretycznej myśli filmoznawczej.

106 K. Loska, „*Gwiezdne wojny*” jako bajka magiczna, „Easy Rider” 1990, nr 1, s. 22–26.

107 W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 203–242.

108 Chodzi oczywiście o wspomniany już w tej pracy numer 1 z 1990 roku.

109 K. Loska, „*Gwiezdne wojny*”..., s. 22.

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Alfabet Spielberga, „Ekran” 2017, nr 2.
- b.a., *Indiana Jones znowu w siodle*, „Film” 1984, nr 46.
- Baran D., *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu” wobec zachodnich trendów w muzyce (lata 80.)*, [w:] *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Volumina.pl, Szczecin 2017.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Żysk i S-ka, Poznań 1997.
- Czy „Bliskie spotkania trzeciego stopnia” ukazują sytuację, która mogła wydarzyć się naprawdę? (dyskusja pomiędzy Z. Błanią-Bolnarem, W. Konarzewską, A. Marksem, S. Pileckim i E. Więctawską), „Film” 1979, nr 32.
- Czyńska I., *Czy polubimy małego robota Artoo-Detoo?*, „Ekran” 1979, nr 16.
- Dondziłło Cz., *W kosmos, miły bracie*, „Film” 1979, nr 20.
- Drozdowski B., *Kogo ominie zemsta kosmosu*, „Film” 1983, nr 13.
- Dudziński R., *Agent 007 za żelazną kurtyną. Fenomen Jamesa Bonda w piśmiennictwie kulturalnym Polski Ludowej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2018, nr 24.
- Durys E., *Kino Nowej Przygody: postklasyczne Hollywood w polskiej krytyce filmowej*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierchowski, B. Giza, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
- Garbaczewski A., *Gwiezdne wojny*, „Film” 1993, nr 3.
- Gołębiewska M., *Nowa Przygoda à la française*, „Kino” 1990, nr 2.
- Jajko K., *Wszystkie role Stevena Spielberga*, „Ekran” 2017, nr 2.
- Jankun-Dopartowa M., *Czarujący niedorostek i rumieńce krytyki. O filmach „Nowej Przygody”*, „Kino” 1988, nr 3.
- [kjj], *Indiana Jones*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 24.
- Kołodźński A., *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 14.
- Kołodźński A., *Gwiezdne wojny*, „Film” 1977, nr 52.
- Kornacki K., *Superman z raportówką. O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9.
- Kornacki K., *Szachy i badminton. Płażewski i Kino Nowej Przygody*, [w:] *Polscy krytycy filmowi: Jerzy Płażewski*, red. B. Giza, P. Zwierchowski, Scholar, Warszawa 2021.
- Kosecka B., *Szczyki*, „Film” 2001, nr 2.
- Ledóchowski A., *E.T.*, „Film” 1982, nr 17.
- Ledóchowski A., *Willow*, „Film” 1988, nr 47.
- Listy do redakcji*, „Kino” 1990, nr 7.
- Loska K., *„Gwiezdne wojny” jako bajka magiczna*, „Easy Rider” 1990, nr 1.
- Łoś W., *Imperium Słońca*, „Film na Świecie” 1989, nr 3–4.
- Marcińczak Z., *W bardzo odległej galaktyce*, „Ekran” 1983, nr 28.
- Michałek B., *Jeszcze o „Szczykach”*, „Kino” 1976, nr 12.

- Michałek B., *Nie jesteśmy sami...*, „Kino” 1978, nr 5.
- Michałek B., *Przybyszów należy pokochać*, „Kino” 1983, nr 1.
- Miodek M., *Willow*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 23–24.
- Niecikowski J., *Szczęki*, „Film” 1976, nr 14.
- Niecikowski J., *U wyschniętego źródła*, „Film” 1986, nr 5.
- Ochalski A., *Niech moc będzie z tobą*, „Ekran” 1979, nr 20.
- Orłowska M., *Nowa Przygoda — narodziny i zmierzch „gatunku”*, [w:] *Film — sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.
- Ornatowski Z., *Film — towar specyficzny (rozmowa z R. Bonieckim)*, „Ekran” 1983, nr 12.
- Płażewski J., *Czy „Nowa Przygoda” zdobędzie monopol na kino światowe?*, „Kino” 1990, nr 1.
- Płażewski J., *„Nowa Przygoda” — i co dalej?*, „Kino” 1986, nr 5.
- Płażewski J., *Taaaka ryba*, „Film” 1976, nr 31.
- Propp W., *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.
- Raczek T., *Ucieczka do krainy czarów*, „Kino” 1986, nr 12.
- Słodowski J., *Powrót do przeszłości*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16–17.
- [sob], *Poszukiwacze zaginionej arki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 21–22.
- Sobolewski T., *Nowa Przygoda, nowa baśń*, „Kino” 1990, nr 1.
- Sobolewski T., *Paszczka*, „Film” 1975, nr 50.
- Sobolewski T., *Postępowa bajka*, „Film” 1986, nr 36.
- Sorell L., *Człowiek, który jest za tym wszystkim*, „Film” 1989, nr 35.
- Sułkowski M., *Świątynia nieprawdopodobieństwa*, „Film” 1986, nr 5.
- Szyłak J. et al., *Kino Nowej Przygody*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Szymańska J., *E.T.*, „Ekran” 1983, nr 10.
- Tronowicz H., *99 filmów Nowej Przygody*, „Kino” 1990, nr 1.
- Tronowicz H., *Piękne i niepokojące wizerunki świata*, „Ekran” 1983, nr 10.
- Werner A., *Dwuznaczny urok Europy*, „Kino” 1990, nr 8.
- Winiarczyk M., *Mądra bajka dla dzieci i dorosłych*, „Ekran” 1979, nr 31.
- Wróblewski J., *Kino globalne (rozmowa z W. Dzikim)*, „Kino” 1990, nr 1.
- Wróblewski J., *Wejście w dystans*, „Kino” 1990, nr 1.
- Zajdel J., *Dyskusja prasowa o kształcie polskiej kinematografii w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Kultura produkcji filmowej. Teorie, badania, praktyki*, red. A. Majer, T. Szczepański, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2019.