

Jerzy Szyłak

Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice

NURT I JEGO NAZWA

W kinie rozrywkowym w latach 70. XX wieku działo się sporo. Pojawiła się wtedy seria obrazów katastroficznych, nowej energii nabrała seria filmów o Jamesie Bondzie, do którego roli wybrano wówczas Rogera Moore'a. Triumfy święcili Clint Eastwood, wcielający się w postać Brudnego Harry'ego, i Charles Bronson, odtwarzający w kolejnych filmach podobne do siebie role samozwańczych mścicieli. Ożywienie panowało w niemal wszystkich gatunkach filmowych, ponieważ hollywoodzcy producenci walczyli o to, by do kin powrócili widzowie, skutecznie od nich odciągani przez telewizję. *Gwiazdne wojny*, które miały premierę w maju 1977 roku, prezentowały się nader skromnie w zestawieniu z innymi filmami, jakie wówczas powstały. Nie towarzyszyła im agresywna kampania reklamowa. Były filmem zrealizowanym za stosunkowo niewielkie pieniądze (13 mln dolarów; dla porównania – budżet *King Konga* z 1976 roku wynosił 24 mln) i nie występowały w nim popularne gwiazdy. A jednak odniosły sukces natychmiastowy i tak ogromny, że *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* Stevena Spielberga, które miały premierę w listopadzie 1977 roku, postrzegano już jako przedłużenie fali zapoczątkowanej przez obraz Lucasa.

W rzeczywistości owa fala miała nadejść dopiero za kilka lat, w chwili gdy Lucas i Spielberg połączą swoje siły, by zrealizować *Poszukiwaczy zaginionej Arki*, a potem zajmą się produkcją takich filmów, jakie sobie wymarzyli. Końcówka lat 70. była natomiast okresem, w którym inni twórcy próbowali powtórzyć sukces Lucasa, w różny sposób tłumacząc jego przyczyny, lub też szukali innych sposobów na przyciągnięcie do kin masowej widowni. Krytycy szybko zauważyli, że pojawiło się nowe zjawisko, ale jego nowość postrzegano i nazywano rozmaicie. Pisano wówczas o Nowym Hollywood, Nowej Widowskowości, „nowej kinomanii”¹ i wreszcie o Kinie Nowej Przygody.

Zasługę wymyślenia i wylansowania terminu „Kino Nowej Przygody” można przypisać Jerzemu Płażewskiemu i miesięcznikowi „Kino”². W istocie określenie to miało zaznaczyć wspólnotę celów, do jakich dążyło popularne kino amerykańskie, i podkreślić dostrzegalne w sposobach ich realizacji analogie. Jest ono podobne do wielu innych określeń ukutych przez krytyków w latach 80. i niekiedy ma charakter synonimu takich nazw, jak „Nowe Hollywood”, „Nowa Widowskowość” czy „nowa kinomania”. Jednak w gruncie rzeczy pojęcie „Kino Nowej Przygody” nie jest takim synonimem – i to z kilku powodów.

Po pierwsze: nazwa ta ogranicza obszar zjawiska, które określa, do ram – szeroko pojętego – filmu przygodowego, a więc tej odnogi kina gatunków, którą przyjęto się nazywać „kinem akcji”. W ramach tych mieszczą się filmy sensa-

¹ Zob. np.: K. Michalska, B. Michalski, *Nowe Hollywood. Rozmowy o sztuce i rzemiośle filmowym*, Warszawa 1987; J. Olszewski, *Nowa Widowskowość*, „Film” 1986, nr 39; M. Cieutat, *Fenomen Spielberga albo „nowa kinomania”*, „Film na Świecie” 1993, nr 1 (392).

² Zob. J. Płażewski, „Nowa Przygoda” i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5; oraz tekst M. Jan-kun-Dopartowej, *Czaru-jący niedorostek i rumieńce krytyki*, „Kino” 1988, nr 3, w którym autorka przypisuje terminu pismu i osobie krytyka.

cyjne i kryminalne, fantastyka naukowa i horror, romans podróżniczy, fantasy, opowieści płaszcza i szpady, kino katastroficzne oraz dramaty (a także komedie) wojenne i kostiumowe. Wszystkie one zaliczają się do filmu przygodowego, o ile zawierają „gwałtowne zwroty akcji, wartkie tempo wzajemnie napędzających się wydarzeń, mroczne tajemnice, raptowne zaskoczenia, wyjątkowe zbiegi okoliczności, straszliwe niebezpieczeństwa, sytuacje pozornie bez wyjścia, obrazy wstrząsające rozmachem, makabrą lub okrucieństwem, grozę, epatowanie egzotyką i co pewien czas szczyptę humoru – przerwę na odśmianie”³. Jednocześnie w tak zakreślonych ramach może znaleźć się każdy inny film, o ile spełnia podane wcześniej kryteria. Nazwy „nowa kinomania” i „Nowa Wido-wiskowość” nie zakładały żadnych ograniczeń tego typu, natomiast termin „Nowe Hollywood” wskazywał jednoznacznie kontekst, w jakim to kino należało rozpatrywać (choć w praktyce mógł to być kontekst nieprawdziwy).

Po drugie: nazwa „Kino Nowej Przygody” ma wydźwięk nieco ironiczny, żeby nie powiedzieć: pejoratywny, ponieważ wartościuje, a zarazem podkreśla, iż objęty nią obszar należy do kina rozrywkowego (reprezentowanego przez filmowe gatunki), a nie artystycznego (tworzonego przez filmowych autorów). Jest to niekorzystna cecha omawianego terminu, ponieważ może sprzyjać formułowaniu *a priori* nieobiektywnych sądów. Ale minus równoważy to, że negatywny wydźwięk odzwierciedla atmosferę, w jakiej pojawił się nurt Nowej Przygody. Opisuje sytuację, w której reżyserzy nowego pokolenia „mogli z nostalgią pozbawioną kompleksów sięgnąć po lekceważone wzory”⁴.

Po trzecie: być może dlatego, że powstał później niż inne, termin ten jest precyzyjniejszy od pozostałych, gdyż rozpoznaje zjawisko już ukształtowane. Rozpoznaniu temu towarzyszy jednak poprowadzenie linii podziału pomiędzy tym, czym Kino Nowej Przygody jest, a tym, czym być mogło bądź ku czemu dążyło. Być może postulat, by tropić to, co się nie zdarzyło, nie brzmi najrozsądniej, ale kryje się za nim potrzeba odpowiedzenia na pytanie: jakie kryteria mają dla badania zjawisk filmowych znaczenia priorytetowe? Ramy Kinu Nowej Przygody wyznaczyło bowiem kryterium popularności, które można precyzyjnie ustalić na podstawie liczby widzów i wysokości osiągniętych zysków. Niemniej, zanim ramy te zostały ostatecznie zakreślone, wielu twórców (i producentów) próbowało w formułę określaną dziś jako Kino Nowej Przygody wpisać treści, które ostatecznie nie zostały przez publiczność przyjęte, a fakt odrzucenia filmu przez widzów bądź opisanie go przez krytyków w innej perspektywie nie jest tożsamy z twierdzeniem, że twórca zrobił swój film poza ramami Kina Nowej Przygody czy wręcz w opozycji do tego nurtu. Najłatwiej to wyjaśnić na przykładzie podanym przez Jerzego Płażewskiego, który jak nikt inny był upoważniony do posługiwania się omawianą nazwą: „Przebojem kasowym roku 1989 stał się w USA *Człowiek z deszczu* [ostatecznie w Polsce film był wyświetlany pod oryginalnym tytułem *Rain Man* – przyp. J. S.] Levinsona, nowatorski dramat psychologiczny, jak najdalszy od formuły No-

wej Przygody [...]”⁵. Otóż z perspektywy, jaką narzucają nazwy „Nowa Widowskowość”, „nowa kinomania” czy „Nowe Hollywood”, *Rain Man* zostałby bez wątpienia rozpoznany jako utwór wpisujący się w omawiany nurt, ponieważ wykorzystuje utrwalony schemat *road movie* i model opowieści o przedstawicielach dwóch różnych światów, znany choćby z *Ucieczki w kajdanach* (1958), gdzie biały, skuty łańcuchem z Afroamerykaninem, stojącym od niego wyżej pod względem moralnym i intelektualnym, przeżywa duchową przemianę, analogiczną do tej, jakiej doznaje bohater *Rain Mana* grany przez Toma Cruise’a. Schemat ten jest obecny także w *Piekle na Pacyfiku* (1968), gdzie Amerykanin i Japończyk przechodzą transformację postaw – od nienawiści do przyjaźni; można go też odnaleźć w wielu westernach, w których Indianie zostają ukazani w pozytywnym świetle, lecz i tak są z góry – i niesłusznie – traktowani jako gorszy gatunek ludzi. *Rain Man* opowiada pełną gwałtownych zwrotów i dość sensacyjną historię, zawierającą między innymi motyw porwania i ekscytujący wątek rozbicia banku w kasynie w Las Vegas, a przy tym bardzo umowną, co jest niezbędne do tego, by prawda psychologiczna, czy wręcz psychiatryczna, nie spowolniła tempa zdarzeń. Od opowiadającego podobną historię, nakręconego w 1985 roku filmu Wolfganga Petersena *Mój ukochany wróg* (rzecz dotyczy dwóch kosmicznych robitków: jeden jest człowiekiem, drugi reprezentantem kosmicznej rasy, z którą Ziemia toczy wojnę; na początku obaj się nienawidzą, potem nawiązują porozumienie, a wreszcie się zaprzyjaźniają) *Rain Man* różni się tylko tym, że zamiast konwencji science fiction wykorzystuje konwencję realizmu (i jest to realizm równie konwencjonalny, jak kostium fantastyki naukowej).

Wszystkie teoretyczne ograniczenia i założenia rzutują na to, w jaki sposób postrzegamy filmy należące do Kina Nowej Przygody oraz jak – wskutek działania sprzężenia zwrotnego – są weryfikowane przez konkretne dzieła ekranowe. Proces ten nie jest w żaden sposób ograniczony, ponieważ nurt nie miał w momencie powstania żadnego programu, a jedynym manifestem, jaki wygłosili jego inicjatorzy, było kokieteryjne zapewnienie: „Chcemy oglądać takie filmy, jakie kiedyś sami oglądaliśmy”. Procesowi rekonstruowania teorii z ekranu musi jednak bezustannie towarzyszyć świadomość, że każde następne dzieło nie tyle wpisuje się w teoretyczny wzorzec, ile go modyfikuje. Stąd też bierze się konieczność opisywania Kina Nowej Przygody chronologicznie, etap po etapie – posuwania się od jednej modyfikacji do drugiej. Każdej modyfikacji towarzyszy włączanie w obręb omawianego zjawiska nowych filmów i pozostawianie na uboczu tych, które się z jego ram wyrwywiają.

PŁYNNOŚĆ GRANIC I EWOLUCJA CECH KINA NOWEJ PRZYGODY

Początek Kina Nowej Przygody wyznaczają premiery *Gwiezdznych wojen* George’a Lucasa i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* Stevena Spielberga w 1977 roku. Chociaż łatwo wskazać wcześniejsze filmy będące prekursor-

³ J. Płażewski, Czy „Nowa Przygoda” zdobędzie kino światowe?, „Kino” 1990, nr 3.

⁴ A. Kołodyński, Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF, Warszawa 1989, s. 224.

⁵ J. Płażewski, Czy „Nowa Przygoda”...