

# Od Kina Nowej Przygody do narracji superbohaterskiej na podstawie filmu *Cudowne Dziecko* (1986) Waldemara Dzikiego

DAMIAN SUJECKI

Absolwent Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Pracę dyplomową poświęcił funkcjom satyry i komizmu w polskich serialach, na podstawie różnic pomiędzy telewizją publiczną a komercyjną. Interesuje się historią, socjologią filmu i szeroko rozumianą kulturą masową.

## Słowa kluczowe

Kino Nowej Przygody, magia, iluzja, dziecko, kino adventure-fiction, rozrywka, zabawa, kino amerykańskie, kino gatunku, film przygodowy, kino akcji, kino sci-fi, Hollywood, bohater, superbohater, superhero, kino superbohaterskie, uniwersum, fantastyka.

DOI

10.56351/PLEOGRAF.2022.4.04

## Streszczenie

Kino nowej przygody to kategoria filmów powstała na przełomie lat 70/80 w USA proponujące wzór nowego widowiska, kina stricte rozrywkowego, eskapistycznego, łączącego inne gatunki filmowe, przeznaczonego dla wszystkich grup wiekowych, a opartego na archetypicznej fabule i barwnych postaciach z domieszką pastiszu i humoru. Filmy superbohaterskie to natomiast często oparte na komiksowych wydawnictwach pełne rozmachu opowieści o herosach posiadających określoną tożsamość, misję i ponadnaturalne zdolności. *Cudowne dziecko* to przykład zręcznej polsko-kanadyjskiej koprodukcji gdzie dzięki hybrydowemu połączeniu określonych formuł udało się stworzyć zarówno ciekawego bohatera akcji jak i udaną reinterpretację ww. gatunków.

## Od Kina Nowej Przygody do narracji superbohaterskiej na podstawie filmu *Cudowne Dziecko* (1986) Waldemara Dzikiego

DAMIAN SUJECKI

Od początku lat 80. XX w. następował pogłębiający się kryzys polskiej kinematografii. Złożyło się na to kilka czynników. Stan wojenny, zastój polityczny i gospodarczy wpłynął znacząco na apatię społeczeństwa, nie omijając także filmowego widza. Jednocześnie źródeł narastających problemów, doszukiwano się w ogólnoswiatowych trendach. Wskazywano na szereg czynników, począwszy od postępującej merkantylizacji przemysłu dystrybucyjnego, przez coraz bardziej widoczną inwazję nośnika video, by wreszcie na obniżonych aspiracjach widowni skończyć. Na szczęście kryzys kina nie oznaczał twórczej niemocy<sup>1</sup>. Tam gdzie nie trzeba

było poruszać niewygodnych tematów czy zmagać się z cenzurą, dużą publiczność zdobywały filmy akcji, produkcje przygodowe oraz te adresowane w dużej mierze do dzieci i młodzieży. Komercyjny sukces oczywiście był zarezerwowany dla produkcji zagranicznych, jednakże ponad 14 milionów sprzedanych biletów na *Akademii Pana Kleksa* (1983) i *Podróże Pana Kleksa* (1985) w reż. Krzysztofa Gradowskiego<sup>2</sup> wydawało się otwierać zupełnie nowe możliwości dla rodzimych artystów, zwłaszcza tych, którzy odgadli oczekiwania ówczesnej młodej widowni, byli kreatywni i zarazem odważni w swoich przedsięwzięciach. Kolejne filmy takie jak *Przyjaciel Wesołego Diabła* (1986), *Pan Samochodzik* i *Niesamowity Dwór* (1986) czy *Pierścień i Róża* (1986) nie uzyskały podobnej frekwencji, tym niemniej drzwi dziecięcej wyobraźni zostały ponownie otwarte.

### W stronę kina Nowej Przygody

W takiej oto scenerii powstaje *Cudowne dziecko* (1987) wg. scenariusza i w reżyserii Waldemara Dzikiego, o którym autor opowiadał: „(...) *Cudowne Dziecko* zrealizowano we współprodukcji z Kanadą to rodzaj tzw. kina familijnego. Bardzo popularny w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Ten film jest zupełnie inny od poprzedniego” (...)”<sup>3</sup>. Waldemar Dzikie zadebiutował w 1984 roku

<sup>1</sup> Na zachodzie w l. 80 zauważono odwrót od kina tzw. widza wymagającego, intelektualnego. Filmy Bergmana i Felliniego w tamtym okresie miały b. małą widownię. W Polsce natomiast oprócz powyższych problemów nałożyły się dodatkowo kwestie związane ze sferą twórczą, organizacją produkcji, strukturą zarządzania i rentownością kinematografii. Część twórców jak np. Marek Koterski obwiniało pośrednio za taki stan istniejącą cenzurę (w kwestii sfery twórczej). Inni domagali się głębokiej reformy czemu służyć miała nowa ustawa o kinematografii opracowywana przez Naczelny Zarząd Kinematografii (w roku 1987). Tym samym były filmy nieudane jak „Kłątwa Doliny Węży”, ciekawe ale już ówczesnie archaicznie zrealizowane jak „Akademia Pana Kleksa”, i pomimo trudności budżetowych do dziś broniące się jak „Kingsajz”, natomiast odnośnie kina młodzieżowego „Cudowne Dziecko” (przyp. autora). O tym m.in. mówi polemika „Zawsze więcej wiedzy na widowni” Marka Koterskiego, Czesława Dondziłło, Waldemara Krzystka czy

Janusza Zaorskiego na łamach magazynu „Film” 1987, nr 51, str. 3.

<sup>2</sup> <http://boxoffice-bozgf.pl/filmy-z-najwieksza-widownia-w-polskich-kinach-w-latach-80/>, [dostęp 30.10.2022].

<sup>3</sup> W. Dzikie, *Kino kryzysu – znaki zapytania*, „Kino” 1987, nr 240, s. 1.

wojenno-psychologicznym dramatem *Kartka z Podróży* (1984) na podstawie opowiadania Ladislava Fuksa. Ta niezwykle kameralna, poważna opowieść dziejąca się w getcie podczas II wojny światowej - chociaż nagrodzona za debiut reżyserski na IX Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku - nie wydawała się zaspokajać zarówno ambicji artystycznych jak i komercyjnych młodego twórcy. Scenariuszowa fachowość, reżyserska wirtuozeria czy olśniewająca technika tak bardzo charakterystyczna dla ówczesnego hollywoodzkiego kina przygodowego spod znaku George'a Lucasa czy Stevena Spielberga, była w oczywisty sposób nieosiągalna dla artystów nad Wisłą. Waldemar Dziki podjął jednak wyzwanie tłumacząc krótko po premierze: „ (...) *Cudowne dziecko jest tylko pewnym etapem, progiem przez który chciałem przejść. Musiałem coś zmienić, przyrzeć się, jak robią dziś filmy na świecie i spróbować sam tego języka*” (...).<sup>4</sup> Paradoksalnie wybór tematyki nie musiał być dla widzów zaskakujący, ponieważ to właśnie w telewizyjnych spektaklach teatralnych dla dzieci autor *Kartki z Podróży* (1984) zdobywał swoje pierwsze doświadczenie. Czym innym jednak była zastosowana formuła i jakość realizacji. W swoim drugim filmie reżyser - jako baczny obserwator sukcesów produkcji zagranicznych, w tym głównie amerykańskich - sięgnął już po bardziej sprawdzoną stylistykę, która w wielu przypadkach każe przywoływać na myśl polskie określenie po raz pierwszy użyte przez Jerzego

Płażewskiego w 1986 roku, a mianowicie *Kina Nowej Przygody*<sup>5</sup>. Gatunek ten zazwyczaj odnosił się do obliczonej na zdobycie jak największej widowni, pełnej nieskrępowanej wyobraźni i humoru eskapistycznej propozycji rozrywkowego widowiska, gdzie rozmach inscenizacyjny był równie ważny jak perypetie głównej postaci. Przedstawicielami tej estetyki były m.in. takie filmy jak *Gwiezdne Wojny* (1977), *Bliskie Spotkania Trzeciego Stopnia* (1977) czy *Niekończąca się opowieść* (1984), filmowe kreacje często tworzyły tam dzieci lub ludzie młodzi wykazujący się odwagą, determinacją i ciekawością wobec zastanej rzeczywistości. W przypadku polskich odpowiedników takiego kina rodzime produkcje stosowały często albo zbyt powierzchowne stylizacje niewystarczająco eksploatując swój potencjał albo nawiązywały do wspomnianej konwencji - głównie z powodów finansowych - w sposób nieporadny<sup>6</sup>. Przypadek dzieła Waldemara Dzikiego jest tymczasem przykładem dużo sprawniejszego podejścia i przewyższenia tychże słabości. Akcja filmu toczy się wokół nastoletniego chłopca Piotra Mellera - w tej roli Rusty Jedwab - nieoczekiwanie obdarzonego psychokinetycznymi zdolnościami. Wpierw są one źródłem wielu przygód i niebezpieczeństw, by w końcu rozważnie użyte mogły posłużyć szlachetnej sprawie, czyniąc z postaci prawdziwego superbohatera. Jeżeli weźmie się pod uwagę, że cechami tej nowej odmiany filmu

<sup>4</sup> B. Janicka, *Jutro. Rozmowa z Waldemarem Dzikim*, „Film” 1988, nr 06, s. 3.

<sup>5</sup> J. Płażewski *Nowa Przygoda i co dalej?*, „Kino” 1986, nr 05, s. 33.

<sup>6</sup> K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody* [w:] *Kino Nowej Przygody* wyd. słowo/obraz terytoria Gdańsk 2011, s. 84-97.

jest komercyjność, widowiskowość, zwrot ku gatunkom popularnym opartym na fabularnych stereotypach umożliwiającym szybkie i łatwe rozpoznanie charakteru ekranowej postaci<sup>7</sup>, to *Cudowne dziecko* wydaje się być nie tylko kolejną próbą zawładnięcia dziecięcą wrażliwością, ale jak na warunki rodzimej kinematografii niezwykle udaną. Umiejętnie zarysowany scenariusz pozwala umieścić młodego widza naprzeciw doskonale powiązanych ze sobą zdarzeń, angażując i włączając w sam środek akcji. Nastoletni Piotr zmagają się z podobnymi problemami wieku dorastania jak jego rówieśnicy. Bohater bardzo przeżywa swoje niepowodzenia, czy to będąc skazany na rolę rezerwowego zawodnika szkolnej drużyny hokeja, czy to usiłując zwrócić na siebie uwagę szkolnej sympatii. Nagle następuje pierwszy zwrot akcji, kiedy w niezrozumiały dla siebie sposób odkrywa w sobie niezwykle zdolności. Niezmierna ciekawość wobec zdarzeń niewytłumaczalnych, odkrywanie pierwszych pasji czy błahe szkolne nieporozumienia podpowiadają młodemu audytorium, że oto mają przed sobą bohatera z ich wspólnoty, próbującego okiełznać nie do końca jeszcze rozumiany świat dorosłych. Wspomniana komercyjność to dynamiczność akcji lub nasycenie jej silną emocjonalnością – dostarczenie widzom mocnych wrażeń i zmuszenie ich do emocjonalnego uczestnictwa w filmie<sup>8</sup>. Szkolny outsider w przeciągu kilkunastu minut przeistacza się w postać sprowadzającą na

otoczenie - i na siebie samego - coraz większe problemy. Z korzyścią dla widza następuje efekt kuli śniegowej, bo pojawiające się przeszkody generują następne wypadki umiejętnie balansując na granicy tego co przewidywalne, a nieoczekiwane. „(...) *Działaliśmy w myśl zasady, że im więcej wybuchów, tym będzie śmieszniej (...)*” – wspomina w jednym z wywiadów swoje produkcje prekursor „nowoprzygodowej” formuły Steven Spielberg<sup>9</sup>. I tak samo w polsko-kanadyjskim filmie „elektryczne” incydenty w mieście, pobyt w zamkniętym zakładzie medycznym czy efektowna ucieczka nie są dramaturgiczną nowością, bowiem Waldemar Dziki sięga do wtórnego, ale sprawdzonego kanonu, który inspirował i wciąż inspiruje filmowców na całym świecie. Chociaż podobnie udane schematy fabularne można odnaleźć w innych polskich filmach tamtego czasu jak *Kingsajz* (1988) czy *Ga, ga. Chwała bohaterom* (1986) to tylko w widowiskowym aspekcie przypominają one omawianą amerykańską stylistykę. Tak naprawdę wspomniane produkcje są bardziej intelektualną alegorią czy antyutopijną groteską<sup>10</sup> dla dorosłych aniżeli eskapistyczną formą magicznej opowieści jak w przypadku przygód Piotra.

Nie będzie jednak ciekawej struktury dramaturgicznej, jeśli nie wzbogaci się opowieści

<sup>7</sup> J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice* [w:] *Kino Nowej Przygody* wyd. słowo/obraz/terytoria Gdańsk 2011, s. 8-9.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> M. Kube, *Ewolucja Stevena Spielberga. Od Szczek do Czwartej Władzy*, <https://www.rp.pl/film/art9925791-ewolucja-stevena-spielberga-od-szczek-do-czwartej-wladzy> Dostęp [22.10.2022].

<sup>10</sup> K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody*, dz. cyt., s. 87.

o dodatkowe wątki jak przyjaźń, odwaga, wiara we własne możliwości. Główny bohater przypadkowo zyskuje więc wsparcie ze strony przyjaciela Aleksandra – w tej roli kolejna młodociana postać Eduard Garson. Tutaj mamy do czynienia z następnym „cudownym dzieckiem” choć dla jego zdolności reżyser ma już bardziej racjonalne wytłumaczenie. Aleksander jest - tylko albo aż - niezrozumianym genialnym muzykiem szukającym, podobnie jak Piotr, zrozumienia i akceptacji. Nagle postacie wzajemnie przyciągają się. Jeden drugiego to gani, to motywuje, dzieli się swą siłą, jednocześnie dając ogromne wsparcie. „(...) *Geniusze muszą trzymać się razem (...)*” – mówi w jednej ze scen Aleksander, a oglądający film młody widz może tylko westchnąć z wrażenia wobec tak podanej przez reżysera emocjonalnej mikstury. Dynamiczność akcji jest ponadto – dodajmy od samego początku – umiejętnie podsycana przez twórców o tajemniczy wątek pojawiającego się wojskowego śmigłowca z tajemniczym ładunkiem. To zwiastun kolejnej niespodzianki, jednak nie zaburzający głównego wątku, ale umiejętnie przemycony element tajemniczości tak charakterystyczny dla *Kina Nowej Przygody*. Jak pisze Jerzy Szytak: „(...) *warsztat podobnych produkcji przejawiał się przez sprawność i jednoznaczność narracji, której towarzyszyło dążenie do uzyskania przezroczystości przekazu filmowego (...)*”<sup>11</sup>. W tym wypadku zastosowana delikatna dwutorowość opowieści to ponownie przykład wykorzystania

sprawdzonych pomysłów (budowanie napięcia, pogonie, uciezki, rozmaite incydenty), by na końcu porazić publikę ekscytującym finałem. Nie bez znaczenia są też w *Cudownym dziecku* zastosowane stereotypy fabularne umożliwiające widowni szybkie rozpoznanie filmowych postaci – dodajmy bardzo charakterystyczne dla omawianego gatunku. Przeciwwstawienie Piotra i jego otoczenia w opozycji do dorosłej filmowej większości jest tu celowym zamysłem reżysera. Po kolei rodzice kolegów Piotra, Dyrektor szkoły (Andrzej Szczepkowski), Inspektor policji (Wacław Kowalski), Pułkownik (Jan Machulski) są bardziej ironiczni i śmieszni aniżeli telekinetyczne zdolności głównego protagonisty. Dorośli nagle gubią atrybuty tak charakterystyczne dla swojego stanu i jakby zamieniają się miejscami z dziećmi. Sceptyczny na początku Inspektor zdaje się reagować dużo poważniej w stosunku do okoliczności, szkolni rodzice – owładnięci strachem wobec tajemniczych dla nich zdarzeń – nagle tracą spokój i opanowanie, a Pułkownik swój autorytet wykazując się całkowitą bezradnością wobec zbliżającej się katastrofy. Ubrana w kostium codzienności pryncypialność dorosłych zostaje tu więc w komediowy sposób oswojona. Jeżeli Waldemar Dziki chciał naśladować kino amerykańskie to w tym przypadku uciekł się do tak ważnego dla *Kina Nowej Przygody* „postaciowego” pastiszu i inwencji. „Niemożliwe!” krzyczy w pewnym momencie pompatyczny Dyrektor, ale to właśnie Waldemar Dziki jego zachowaniem puszcza oko do widza i zdaje się mówić to samo co twórcy *E.T.* (1982) kilka lat wcześniej, że wszystko jest

<sup>11</sup> J. Szytak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, dz. cyt., s. 8-9.

możliwe bo fantazja jest niezwykle inspirująca. Kpiący z Piotra nauczyciel fizyki (Andrzej Blumenfeld) - choć swoim zachowaniem niepodobny do prawdziwych belfrów - jest potrzebną egzemplifikacją niedowiarka potwierdzającą, że nawet jeśli to bajka, to taki filmowy oniryzm jest marzeniem wcale nie tak odległym dla innych jak by się mogło wydawać. Pod tym względem zastosowana na początku filmu formuła niemalże rodzinnego dramatu zaskakuje widzów swoją - dosłowną i w przenośni - iluzją, nie każąc wstydić się za ucieczkę od rzeczywistości empirycznej. W opowieści Waldemara Dzikiego nie ma więc bezpośredniej walki ze złem, co było tak często udziałem wielu innych „nowoprzygodowych” produkcji tamtych lat jak *Akademia Pana Kleksa* (1983) czy *Synteza* (1984). Ale nawet jeśli wspólnym mianownikiem podobnych obrazów jest wartka dramaturgia lub motyw pokonywania swoich słabości, uprzedzeń, mniej lub bardziej realnych zagrożeń, to polsko-kanadyjski film unika nadmiernej infantylności i uproszczeń jakie można dostrzec chociażby w przygodach Pana Samochodzika. Postacie Kina Nowej Przygody - jak właśnie Piotr - wiarygodnie, a przez to zauważalnie dzielą się z widownią swą potęgą i mocą. Atrybutów tych jest dużo mniej w podobnych stylistycznych przedsięwzięciach np. Marka Piestraka (*Klątwa Doliny Węży*, 1987) czy Kazimierza Tarnasa (*Pan Samochodzik i praskie tajemnice*, 1988). Odwołanie się Waldemara Dzikiego do doświadczeń powszechnych, jak najbardziej realnych (kto nie przeżywa uczucia w wieku dojrzewania, że jest

genialny?)<sup>12</sup> nie rezygnując jednocześnie z zamierzonej baśniowości to główna siła *Cudownego dziecka* wyróżniająca go na tle omawianego nurtu.

Waga komercyjnego charakteru *Kina Nowej Przygody* to także fakt, że owo kino zaoferowało „(...) rozrywkę dostępną dla bardzo szerokiego kręgu widzów, przeznaczoną do rodzinnego oglądania, wolną od nadmiaru drastyczności, przemocy, rozlewu krwi czy rozbuchanej erotyki (...)”<sup>13</sup>. Jednym słowem film ten choć skierowany w dużej mierze do dzieci i młodzieży jest konstruktem wielogatunkowym, tematyczną mieszaniną pełną zapożyczeń. Dzieło Waldemara Dzikiego jest więc po trosze dramatem rodzinnym, thrillerem, kinem akcji, sensacją, dziecięcą komedią i wreszcie historią SF. Początek głównego wątku to problemy Piotra, które dotyczą w dużej mierze także jego rodziców (w tej roli Mariusz Benoit i Daria Trafankowska). Ich wspólne troski opierają się na szczęście na partnerstwie i zrozumieniu (a więc jest i element wychowawczy). Zastosowana forma rodzinno-obyczajowa jest tu jednak tylko przyczynkiem do dalszej historii. Wraz ze zmianą tempa filmu, wspomniane wcześniej efektowne sytuacje jak policyjne pogonie, ucieczka z zamkniętego zakładu czy incydent w barze, podkreślają awanturniczo-sensacyjny charakter produkcji Waldemara Dzikiego. Oczywiście wiele scen - na przykład demolka komisariatu, starcie hokejowej drużyny z kordonem funkcjonariuszy

<sup>12</sup> T. Sobolewski, *Nowa Przygoda, Nowa Baśń*, „Kino” 1990, nr 01, s. 33-37.

<sup>13</sup> J. Szytak *Kino Nowej Przygody - jego cechy i granice*, dz. cyt., s. 9.

pod fabryką – traktować można z przymrużeniem oka mając na względzie potrzebę zastosowanej konwencji. Podobny dystans jest tu niezbędny, gdyż efektywność wymaga mało realistycznego uzasadnienia. Wariackie przygody Piotra i jego przyjaciół zatem tylko potwierdzają przynależność gatunkową omawianej produkcji. Granice między sztuką i zabawą - czyli różnice często wyraźnie uwypuklone w filmach np. dla dorosłych - w podobnych schematach tracą swoją ostrość<sup>14</sup>. Stąd już blisko do potencjału komediowego *Cudownego dziecka*. Młody widz ma prawo śmiać się zarówno z groteskowej postawy dorosłych - np. mdlejący pielęgniarz w szpitalu (Piotr Polk), zadufany dyrektor filharmonii (Wojciech Mann) - jak i popisów głównych postaci. Owa komediowość w *Kinie Nowej Przygody* jest niezbędna, jeśli weźmie się pod uwagę, że to nie jakikolwiek arcyzm czy dydaktyzm, ale właśnie nieskrępowana rozrywka jest tutaj najważniejsza. „(...) W przeciwieństwie do wielu filmów stricte gatunkowych dla dorosłych u podstaw aksjologii dziecięcej leży bowiem zupełnie inna optyka, a mianowicie opozycja „ciekawe” - „nieciekawe (...)”<sup>15</sup> i biada filmowcowi, który zlekceważył tak istotny element. Reżyser Kartek z podróży wzorem swoich poprzedników nie musiał wyważać raz już otwartych drzwi. Posługiwanie się (oczywiście sprawne!) gatunkowymi kliszami w oparciu o dialogi pełne humoru i autoironii były wszak znakiem rozpoznawczym i innych twórców

dla młodej widowni, jak George Lucas czy Jim Henson. Nie bez znaczenia jest także fakt zastosowania udanej ścieżki dźwiękowej. Melodyjne kompozycje Krzesimira Dębskiego (np. piosenki „Przyjaciel Wie”, „Za mały”) podkreślały jednocześnie i stylistykę filmu, stały się niezbędnym formatem reinterpretacyjnym opisywanego dzieła zaznaczając w formie i treści jego „nowoprzygodowy” charakter. Jakże ciężko byłoby sobie dzisiaj przypomnieć serię *Indiana Jones* (1981) czy kolejne części *Nieśmiertelnego* (1986) bez wpadającego w ucho brzmieniowego leitmotywu. W tym konkretnym przypadku w kwestii polskich obrazów porównywalna jakościowo do filmu Waldemara Dzkiego może być tylko *Akademia Pana Kleksa. Cudowne dziecko* jest wreszcie doskonałym przykładem polskiej fantastyki bez której i dzisiaj nie sposób wyobrazić sobie *Kina Nowej Przygody*. W opinii Andrzeja Kołodyńskiego filmy stosujące wątek sci-fi „(...) mają zdolność do kształtowania obrazów, które przekraczają rzeczywistość”, można je zaliczyć do „kina poetyckiego o nieostrym obszarze, nie posiadającego wyraźnych granic ponieważ stykają się z horrorem i baśnią. Ich siłą jest element niespodzianki, zdolność ciągłej przemiany...(...)”<sup>16</sup>. Jeśli jest więc tu miejsce na podróże Guliwera, diabły Michaiła Bułhakowa, mistyczne utopie i dystopie znajdzie się także zapewne przestrzeń dla utalentowanego, przesyconego niezmierną energią trochę zagubionego dziecka indygo. Waldemar Dziki nie silił się więc na zbędne niedopowiedzenia czy wyszukane symbole, ale

<sup>14</sup> M. Hendrykowski, *Polski film fabularny dla dzieci i młodzieży*, wyd. Ogólnopolski ośrodek sztuki dla dzieci i młodzieży w Poznaniu, Poznań 1994, s. 53.

<sup>15</sup> E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia*, wyd. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 73.

<sup>16</sup> A. Kołodyński, *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, wyd. Alfa, Warszawa 1989, s. 5,6.

bardziej intertekstualną wersję opowieści – jak w przypadku *The Goonies* (1985) czy *Powrotu do Przyszłości* (1985) – jak osiągnąć niemożliwe gdy zdrowy rozsądek zdaje się przeczyć faktom. Filmową fantastyczność reżyser oparł na „(...) czynnika pseudonaukowej ekstrapolacji (...)”<sup>17</sup> stawiając bardziej na obraz niż słowo i budując w ten sposób napięcie. Cudowność głównej postaci to te cechy nadprzyrodzone, które są przecież przedmiotem nieustannej fascynacji tym co nieoczywiste i tajemnicze. Które dziecko nie chciałoby przenosić przedmiotów na odległość czy niszczyć je wzrokiem? Dla nich reżyser daje dowód na względność naszej wiedzy o świecie. Fantastyka często – nawet jeśli w infantylny sposób – porusza kwestie granic ludzkich możliwości czy potencjału nieograniczoności. Tutaj takim spojrzeniem poza horyzont i aktualną perspektywę, pochłonięta perypetiami naszego bohatera publiczność doświadcza zapewne podobnej konstatacji. Jakże dużo bardziej umiejętny był to sposób realizacji weźmie się pod uwagę, jeśli ponownie dzisiaj przeanalizuje się trylogię przygód Ambrożego Kleksa czy opowieść o diable Piszczalce. W porównaniu do wspomnianych filmów wydaje się, że Waldemar Dziki – pomimo posiadanych środków finansowych – ograniczył techniczne możliwości do minimum nie chcąc jednocześnie narazić warstwy wizualnej na zarzut „tandetnej imitacji”. Gorzej w tej kwestii poszło – zwłaszcza z perspektywy minionego czasu – Krzysztofowi Gradowskiemu czy Jerzemu Łukaszewiczowi.

<sup>17</sup> R. Handke *Wokół tożsamości SF w: Spór o SF*, wyd. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 164.

O ile można się spierać czy *Kino Nowej Przygody* jest wynikiem postępującej infantyilizacji czy juwenalizacji amerykańskiej kinematografii, o tyle filmy z superbohaterami w rolach głównych wynikają w dużej mierze z antecedenji popularnych wydawnictw komiksowych. Zasadniczym wzorcem dla klasycznej narracji tego typu jest ściśle określona estetyka i diegeza takiego dzieła. Głównie jednak kino takie jest twórczością metagatunkową, gdzie twórcy prezentują określony zestaw postaci w odmianie *adventure fiction*<sup>18</sup>. Podobnie jak *Kino Nowej Przygody* ma też strukturę kombinacyjną lub hybrydową łączącą różne filmowe jakości i znajome motywy. Z jednej strony takich „(...) superbohaterów nie da się opisać za pomocą zestawu definitywnie określonych cech czy wzorów zachowań, a ich esencja kryje się w dalece uplastycznionym zabiegu adaptowania wybranego herosa do każdego możliwego przekazu...(...)”<sup>19</sup> z drugiej jednak posiadanie określonej tożsamości, mocy i misji może być wyróżniająca kategorią na tle innych gatunkowych charakterów<sup>20</sup>. W przypadku *Cudownego dziecka* tytułowy protagonista jest dość czytelnie zaznaczony. Piotr jest zwykłym nastolatkiem prowadzącym spokojne – wyznaczone przez obowiązki szkolne z jednej strony oraz rodzicielskie wymagania z drugiej – życie. Jego perypetie orbitują wokół wydarzeń właściwych dla młodzieży w tym wieku jak

<sup>18</sup> T. Żaglewski, *Kinowe uniwersum superbohaterów*, wyd. PWN, Warszawa 2017, s. 80.

<sup>19</sup> Tenże, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, wyd. TAiPWN Universitas, Kraków 2021, s. 24.

<sup>20</sup> Tamże, dz. cyt., s. 19; Por. P. Coogan, *Superhero. The secret origin of a genre*, [https://www.desmet.org/uploaded/Academics/English/4\\_Coogan-Superhero.pdf](https://www.desmet.org/uploaded/Academics/English/4_Coogan-Superhero.pdf)



nieporozumienia z młodszym rodzeństwem czy utarczki z przyjaciółmi. W kwestii tożsamości nasz bohater jest zatem – choć w tym wypadku dzieckiem – takim samym niewyszukanym indywiduum jakim był przed ukąszeniem pająka Pete Parker (Spider Man) czy nieobjęty wojskowym eksperymentem Steve Rogers (Kapitan Ameryka). Wspomniany młodzieńczy wiek Piotra wydaje się być świadomym scenariuszowym wybiegiem Waldemara Dzikiego, bo odwołującym się do tradycji mitotwórczej tak często definiującej innych superherosów. Najbardziej rzucającym się w oczy przykładem jest chociażby geneza Supermana jako opowieści o dziecku obdarzonym nadnaturalnymi zdolnościami. Dalsze analogie do takich religijnych przekazów jak historia Mojżesza czy wzbogacenie galerii obecnej kultury filmowej o postaci Aquamana (kojarzony z Posejdonem lub Neptunem), Wonder Woman (Diana z Themysciry), Thora tylko potwierdzają formę zastosowanego schematu. To co tworzy ciekawą opowieść, to funkcje określające elementy na jakich oparty jest rozwój akcji<sup>21</sup>. Tutaj bez wątpienia takim elementem są nadprzyrodzone atrybuty naszego bohatera, bez których ciężko wyobrazić sobie podobną dobrze skrojoną historię. Oczywiście, owe moce jak pokazują inne kinowe czy komiksowe opowieści nie muszą od razu oznaczać podobnych zdolności co tytułowe *Cudowne dziecko*, jednak tak czy inaczej jako „(...) element przesady zakorzeniony w

samej idei gatunku (...)”<sup>22</sup> są czynnikiem definiującym i rozwijającym fabułę. Ich przyswojenie jest sumą wielu dziwnych wydarzeń i okoliczności. Członkowie Fantastycznej Czwórki jako astronauta ulegają niezaplanowanemu napromieniowaniu, przez co zyskują nadnaturalne sprawności<sup>23</sup>. Podobne sytuacje są udziałem Roberta Bruce'a Bannera (alter ego Hulka) czy Deadpoola. W przeciwieństwie do wspomnianych herosów bohater Waldemara Dzikiego nie jest jednak ofiarą swojego przeznaczenia. Po wizycie na magicznym przedstawieniu zaczyna fascynować się telekinezą. Zatraca się w tematycznej literaturze, ćwiczy i usilnie stara się zyskać moce. Te spadają na niego zgodnie z życzeniem, choć niezgodnie ze świadomością nieuchronnych konsekwencji. Kiedy je otrzymuje jest – co zrozumiałe – przestraszony i zaskoczony. Otrzymaany „dar” nie idzie jednak w parze z samokontrolą. W tym wypadku bliżej mu już do wspomnianego Spider-Mana, bowiem podobnie jak postać Marvela<sup>24</sup> Piotr wykorzystuje swoje umiejętności na kontrowersyjne przedsięwzięcia (zdemolowanie salonu gier, zniszczenia w domu handlowym). Wart odnotowania jest fakt, że często filmowi superbohaterowie paradoksalnie sprawiają wrażenie osób posiadających

<sup>22</sup> T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, dz. cyt., s. 20; Por. P. Coogan, *Superhero. The secret origin of a genre*, [https://www.desmet.org/uploaded/Academics/English/4\\_Coogan-Superhero.pdf](https://www.desmet.org/uploaded/Academics/English/4_Coogan-Superhero.pdf)

<sup>23</sup> M. Górna, *Fantastyczna czwórka*, <https://wyborcza.pl/7,101707,23719920,fantastyczna-czwor-ka-film-tak-zly-ze-studio-skonfiskowalo.html> [dostęp 01.11.2022]

<sup>24</sup> [https://marvel.fandom.com/pl/wiki/Peter\\_Parker\\_\(Ziemia-616\)](https://marvel.fandom.com/pl/wiki/Peter_Parker_(Ziemia-616)) [dostęp 31.10.2022]

<sup>21</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, dz. cyt., s. 131.

niewystarczającą samoocenę, w tym rozmaite kompleksy i słabości<sup>25</sup>. Taka osobowościowa konstrukcja ma głównie na celu ułatwienie identyfikacji widza z postacią spoza realistycznego wymiaru. Podobny zabieg pozwolił oswoić to co niezrozumiałe i tajemnicze w przypadku Supermana czy Catwoman i stał się podobną metodą twórców *Cudownego dziecka* przy sportretowaniu Piotra. Inteligentny, ale będący poza centrum zainteresowań swojej grupy rówieśniczej dzieli los bardziej outsidera niż kogoś towarzyskiego. Młodemu widzowi, do którego w dużej mierze adresowana jest opowieść z jednej strony mogą wydać się atrakcyjne obyczajowe wątki związane z „problemami wieku dorastania”, z drugiej jednak scenariusz akcentuje wyraźnie powtarzalny paradoks. W myśl podobnych intertekstualnych toposów oto będący poza sferą jakichkolwiek podejrzeń bohater nagle przeistacza się w niezwykle osobowość dokonując swoistej inicjacji w mroczniejsze strony „rzeczywistości”. Podobna próba odpowiedzi na zbiorową tęsknotę publiki za czymś tak odległym, że aż nieoczywistym wpisująca się także w długą tradycję mitologiczno-religijną opartą na kultywaniu historii o nadludzkich herosach może być wynikiem konkretnego społeczno-psychologicznego zapotrzebowania<sup>26</sup>, z którego korzysta wielu autorów filmów omawianej kategorii.

### Przygoda w cieniu Zimnej Wojny

Niebagatelne znaczenie ma także inny wątek charakterystyczny zarówno dla produkcji Waldemara Dzikiego, jak i innych tego typu opowieści, a mianowicie podróży<sup>27</sup>. Czasem ma ona wymiar pielgrzymki, magicznego wezwania lub wyprawy w najdziwniejsze rejony ludzkiej świadomości, jednak stanowi niezbędny element dookreślający postać i wzbogacający proponowaną narrację. W przypadku takiego superbohatera jak Hulk, ów motyw zaczyna się właśnie od ucieczki jaką podejmuje amerykański heros. Nierozumiany i przerażony swą siłą podejmuje wyjazd za granicę w nadziei na znalezienie bezpiecznego schronienia<sup>28</sup>. Także tytułowe *Cudowne dziecko* obdarowane nierealną mocą zaczyna z niej korzystać nad wyraz lekkomyślnie, co z kolei sprowadza coraz większe kłopoty. Okazuje się bowiem, że to nagle nie dziecięca arkadia jest zagrożona, ale to ona sama stanowi niebezpieczeństwo. Kulminacyjnymi scenami są oczywiście „wypadki” na komisariacie, po których Piotr zostaje uznany za osobę niebezpieczną. Fakt potraktowania go jako niemalże wroga publicznego czy umieszczenie w ośrodku medycznym na przymusowych badaniach, podkreśla tymczasem i fabularną powagę zdarzeń oraz wydaje się być niezbędnym elementem określającym tragizm sytuacji

<sup>25</sup> J. Szytak, *Komiks świat przerysowany*, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 40.

<sup>26</sup> T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, dz, cyt., st 62.

<sup>27</sup> Motyw podróży jest częścią mitotwórczego schematu zaproponowanego przez J. Campbella w ramach modelu „Monomitu”. Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, wyd. Zys i S-ka, Poznań 1997, s. 19.

<sup>28</sup> M. Andrys, *The Incredible Hulk-recenzja*, <https://paradoks.net.pl/read/7248-the-incredible-hulk-recenzja>, [dostęp 01.11.2022].

superbohatera. Nieprzestrzeganie litery prawa i brak zgody (świadomy lub nie) na normy społeczne są udziałem także takich osobliwości jak Punisher czy Batman. Dopiero jednak wspomniana podróż, a w przypadku omawianego filmu ucieczka ze szpitala, daje szansę na wewnętrzną sanację i realizację przemiany. Piotr tak samo jak Niesamowity Hulk musi nauczyć się panować nad emocjami i jednocześnie pokonać przeciwności aby odzyskać zaufanie i możliwość oswojenia wspólnoty ze swoją obecnością. Jak pisze Joseph Campbell „(...) ci, którzy nie odrzucili wezwania i podjęli wyprawę, spotykają na swej drodze kogoś kto przychodzi im z pomocą (...)”<sup>29</sup>. Elementem wzbogacającym scenariusz *Cudownego dziecka* jest więc postać wiolonczelisty Aleksandra (Eduard Garson), która znacząco wpływa na dalszy rozwój wypadków. To właśnie on – niczym Stick mistrz ninja szkolący niewidomego Matta Murdocka - Daredevila<sup>30</sup> – motywuje i uświadamia naszego herosa, dodając mu inspiracji tak potrzebnej w oczekiwanym zakończeniu. Bohater często nie jest w stanie samodzielnie stawić czoła przeciwnikowi, dlatego w podobnych opowieściach na ogół funkcjonują pomocnicy – „donatorzy”<sup>31</sup>. Takim przykładem może być właśnie uzdolniony muzyk. Jako bardziej panujący nad swoim talentem bywa nauczycielem i doradcą, co widać w scenach treningu mocy czy rozbijania uszkodzonej bomby. Jeśli zatem Batman miał swój „cień” w osobie Robina, a Kapitan Ameryka alianta

Falcona, to Aleksander jest koniecznym alter ego Piotra, uzupełniającym i rozwijającym proponowaną formułę. Krytycy superbohaterskich narracji często deprecjonują takie kino zarzucając mu miękkość i brak głębszego przesłania<sup>32</sup>. Porównują je bardziej do parków rozrywki abstrahujących od emocjonalnych i psychologicznych doświadczeń innych ludzi<sup>33</sup>. Tymczasem to często co stoi za popularnością podobnych filmów to właśnie nawiązanie kontaktu z odbiorcą poprzez odwołanie się do jego społeczno-kulturowego bagażu podpartego strachem, nostalgią czy myśleniem magicznym. W przypadku obrazu Waldemara Dzikiego, niezwykle istotnym elementem scenariusza był wątek poświęcony zagrożeniu jaki stanowił „wypadek” z tajemniczym ładunkiem wojskowego śmigłowca. I ponownie zaskoczenie bowiem nagle okazuje się, że jest to nic innego jak śmiercionośna bomba (bomba M) o dużej sile rażenia. „(...) Efekty eksplozji są nieporównywalne z innymi rodzajami broni (...)” mówi w jednej ze scen w przyпыływie szczerości Pułkownik. Tutaj trzeba przypomnieć, że *Cudowne dziecko* jest filmem zrealizowanym w czasie szczególnym. Lata osiemdziesiąte to okres ciągle trwającej „zimnej wojny” między USA i ZSRR. Pierwsze strony gazet na całym świecie informowały o wyścigu zbrojeń czy anihilacyjnych

<sup>29</sup> J. Campbell, *Bohater...*, dz. cyt., s. 61.

<sup>30</sup> F. Miller, J. Romita, *Daredevil. Man without a fear*, wyd. TM-Semic, Warszawa 1995, s. 11.

<sup>31</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, dz. cyt., s. 152.

<sup>32</sup> Podobny pogląd paradoksalnie wyraził sam Waldemar Dziki w wywiadzie z Bożeną Janicką ubolewając nad słabą przydatnością takiego kina w przypadku chęci opowiedzenia czegoś poważniejszego. B. Janicka, *Jutro. Rozmowa z Waldemarem Dzikim* [w:] „Film” 1988, nr 06, s. 3.

<sup>33</sup> B. Bell, *Martin Scorsese Compares Marvel Movies to Theme Parks: That's not Cinema*, <https://variety.com/2019/film/news/martin-scorsese-marvel-theme-parks-1203360075/>, [dostęp 01.11.2022]

możliwościach broni nuklearnej, a ówczesna uwaga szczególnie skupiona jest wokół rozmieszczenia amerykańskich rakiet w RFN<sup>34</sup>. Wątki związane z militarnym zagrożeniem były również wykorzystywane w kinie o superbohaterach, zwłaszcza tam gdzie mogły być odbiciem najgorszych lęków związanych np. z potencjalnością atomowego konfliktu<sup>35</sup>. Kto zatem jest w stanie pomóc kiedy pojawia się niebezpieczeństwo i zawodzi tzw. „czynnik ludzki”? Oczywiście ten, który jeszcze chwilę temu sam był uznany za kogoś niepożądanego czyli... superbohater, w tym wypadku Piotr. „(...) *To wszystko co jest w środku, wystarczy na całe miasto (...)*” mówi o bombie w pewnym momencie oficer pretendujący do roli fabularnego autorytetu. Miasto tymczasem ma swojego obrońcę, może jeszcze nie tak oczywistego i przewidywalnego jak miało Gotham czy Metropolis, ale na pewno równie szlachetnego i skutecznego. *Cudowne dziecko* przede wszystkim jednak doskonale portretuje charakterystyczny dla opisywanego gatunku kryzysowy stan elit, chociażby na przykładzie personelu wojskowego najpierw zapewniającego o braku zagrożenia – w związku z przewozem broni – by później ponieść spektakularną porażkę. Profesjonalizm Pułkownika okazuje się fałszywym tropem, jest on kolejną w filmie dorosłą postacią, która się kompromituje. Inspektor natomiast – podobnie jak komisarz James Gordon współpracujący z Batmanem – wykazuje się bezradnością wobec

zbliżającego się niebezpieczeństwa i musi wezwać na pomoc kogoś od siebie skuteczniejszego. Jest więc widoczny kryzys zaufania do instytucji demokratycznych w tym samej policji i wojska jako strażników stabilności. Gdy zawodzą pragmatyczne mechanizmy i regulaminy to właśnie „(...) *abstrakcyjne istoty starają się uporządkować coraz bardziej chaotyczną rzeczywistość oraz nadać jej sens (...)*”<sup>36</sup>. Tutaj trzeba zaznaczyć, że o ile film jest pozbawiony ideologicznego zaangażowania, to w tym wypadku podejmuje wątek jak najbardziej prawdopodobny – brak wyobraźni skutkujący „zagubieniem” rozmaitych arsenałów zdarzał się bowiem autentycznie już w przeszłości<sup>37</sup>. I znów jak w większości tego typu narracji mamy do czynienia z motywem ratowania wspólnoty przez jednostkę, zgodnie z dewizą, iż jeśli występują jakiegokolwiek społeczne sprzeczności, to muszą być też siły zdolne do ich usunięcia<sup>38</sup>. W filmie *Batman zbawia świat* (1966) Człowiek Nietoperz musi stawić czoło przestępcom, którzy chcą przejąć władzę za pomocą dehydratora – broni zamieniającej ludzi w popiół<sup>39</sup>. Podobne obowiązki bywają w kinie udziałem chociażby Tony’ego Starka - Iron Mana. Kapitan Ameryka natomiast zмага się zarówno na ekranie jak i

<sup>34</sup> J. Dziedzina, *Wyścig (do)zbrojeń*, <https://www.gosc.pl/doc/5141164.Wyścig-do-zbrojen>, [dostęp 01.11.2022]

<sup>35</sup> T. Żaglewski, *Superkultura...*, dz. cyt., s. 132.

<sup>36</sup> Tenże, *Kinowe uniwersum...*, dz. cyt., s. 38.

<sup>37</sup> P. Bożejewicz, *Bomby Jądrowe: Zagubione puszki pandory*, <https://www.rp.pl/historia/art2050151-bomby-jadrowe-zagubione-puszki-pandory>, [dostęp 11.11.2022].

<sup>38</sup> U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, PIW, Warszawa 1996, s. 112.

<sup>39</sup> <https://zjadaczfilmow.blogspot.com/2014/06/batman-movie-batman-zbawia-swiat-1966.html>, [dostęp 02.11.2022].

stronach komiksów ze światowym terroryzmem, którego egzemplifikacją jest Red Skull<sup>40</sup>.

Piotr na szczęście nie musi stawiać czoła złowrogim syndykatom czy wszechmocnym przestępcom, bo w tym wypadku podejmuje walkę zarówno z zewnętrznymi przeciwnościami (awaria bomby) jak i z samym sobą (wiara w swoje możliwości). Oczywiście jak w wielu opowieściach o podobnych herosach odnosi sukces, ratuje miasto, zdobywa przyjaciół i może powrócić do lokalnej społeczności. Jest tu więc potwierdzenie opisywanej gatunkowej zasady, iż „(...) *superbohaterowie odpowiadali na narodowe nieszczęścia od zawsze, od czasów Wielkiego Kryzysu do zagrożenia wojna nuklearną (...)*”<sup>41</sup>. Jeśli zatem w prawdziwym życiu ludziom nie udaje się czasem stanąć na wysokości zadania to z pomocą może przyjść zawsze superbohaterska narracja. Ona może dawać nadzieję, być odpowiedzią na bezsilność czy stanowić panaceum na zbiorowa traumę. Nawet jeśli wydaje się nieskomplikowaną rozrywką czy nostalgicznym wspomnieniem dziecięcej beztroski bywa elementem niezbędnym aby zadziałał mechanizm pocieszenia pozwalający szybko, i skutecznie rozwiązać nieoczekiwane dramaty<sup>42</sup>.

## Podsumowanie

Kino popularne - w tym także te skierowane do dzieci i młodzieży - w Polsce często miało

ogromny problem w zaistnieniu w kształcie typowym dla zachodniego rozumienia tego zjawiska. Produkcje, których główną funkcją było dostarczenie rozrywki, nie były traktowane poważnie, mogły najwyżej liczyć na niezbyt dotkliwe razy i potajanki<sup>43</sup>. Waldemar Dziki zachowując dystans do swojego artystycznego poprzedniego wyboru (*Kartki z Podróży 1984*) świadomie i z premedytacją podjął się tym razem może masowego, komercyjnego, ale nie mniej łatwego zadania. Oczywiście *Cudownego dziecka (1986)* nie trzeba rozpatrywać jako wzorcowego przedstawiciela Kina Nowej Przygody, co jest zrozumiałe biorąc pod uwagę miejsce powstania, budżet, potencjał produkcyjny czy wreszcie możliwości promocyjne. Reżyser na szczęście nie chciał i nie musiał porywać się na imitację wieloekranowych blockbustów w rodzaju *Gwiezdných wojen (1977)* czy *Indiany Jonesa (1981)*. Obraz ten wyróżnia się jednak nie tylko na tle klasycznych superbohaterskich pop-opowieści, jakie są dzisiaj w kinie udziałem potężnych hollywoodzkich wytwórni, ale także jego ówczesnych polskich odpowiedników. Świadomy ograniczeń, lecz nie chcąc uniknąć grzechu wtórności o wiele bardziej zapewne bał się wtórności nieudolnej, tak reprezentatywnej dla polskich produkcji tamtego okresu. Jeśli weźmiemy pod uwagę czynniki ekonomiczne zapewniające chociażby poprawne zaplecze techniczne, efekty specjalne itd. oraz właściwą - nawet jeśli wzorująca się na zachodnich dziełach - twórczą inwencję to *Cudowne dziecko* stanowi

<sup>40</sup>[https://marvel.fandom.com/pl/wiki/Steven\\_Rogers\\_\(Ziemia-616\)](https://marvel.fandom.com/pl/wiki/Steven_Rogers_(Ziemia-616)), [dostęp 04.11.2022].

<sup>41</sup> B. Wright, *Comic Book Nation. The transformation of youth culture in America*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2003, s. 287.

<sup>42</sup> U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, dz. cyt., s. 68.

<sup>43</sup> B. Mruklik, *Dlaczego by nie uwierzyć*, „Kino” 1987, nr 246, s. 11.

przykład niezwykle udanego przedsięwzięcia. Dzieło to nie jest baśnią dla dorosłych jak *Seksmisja* (1984), nie razi „chałupniczymi” efektami specjalnymi jak w trylogii Kleksa czy zwyczajnym brakiem pomysłowości jak w *Kłątwie Doliny Węży*. Odzwierciedla za to w polskim wydaniu najbliższej istotę Kina Nowej Przygody stanowiąc wiarygodną i dobrze zrealizowaną „opowieść dla wszystkich”. „(...) *Historia chłopca, który odkrywa u siebie zdolności kinetyczne mogłyby się rozgrywać wszędzie. Miejsce akcji, takie jak dom, szkoła, hala sportowa, teatr wyglądają na całym świecie podobnie. I u nas może się zdarzyć, że wojskowy samolot przez omyłkę upuścił bombę. I u nas policja ma kaski z pleksiglasu (...)*”<sup>44</sup> pisał w 1990 r. Tadeusz Sobolewski. Sam reżyser nie poszedł na skróty posiłkując się rodzimym kontekstem jak wcześniej Krzysztof Gradowski („*Akademia Pana Kleksa*” na podstawie Jana Brzechwy), Jerzy Łukaszewicz („*Przyjaciel Wesołego Diabła*” – adaptacja powieści Kornela Makuszyńskiego) czy Janusz Kidawa („*Pan Samochodzik i niesamowity dwór*” – proza Zbigniewa Nienackiego). Zaproponował za to swoją autorską wizję czego efektem była „*baśń w nowoczesnym kostiumie*”<sup>45</sup>. Opinie niektórych krytyków, iż omawiany film mógł być uznany za udany, bo był zrealizowany we współpracy z zachodnim producentem nie były trafne. W podobnym czasie Jerzy Domaradzki i Janusz Morgenstern podjęli się także „nowoprzygodowego” wyzwania przenosząc na

ekran razem z producentami i aktorami z USA swoją własną historię. Propozycja pod tytułem *Biały Smok* (1986) nie dorównała jednak polsko-kanadyjskiemu dziełu<sup>46</sup>. Dobrze skonstruowany scenariusz gwarantujący poprawny ciąg fabularny, perfekcyjnie inscenizacja oraz uniwersalny partycypacyjno-angażujący sposób narracji to zdaje się najlepsze atuty obrazu Waldemara Dzikiego. No i *last but not least* różnorodność tak istotna dla najważniejszego odbiorcy czyli dzieci i młodzieży (choć przecież nie tylko) bowiem to właśnie oni winni mieć prawo wyboru do własnej odpowiadającej im estetyki. Nie bez zaskoczenia zdobywając liczne pochwały i nagrody zarówno w kraju jak i za granicą film ten był uznany za produkcję w stylu wyraźnie amerykańskim<sup>47</sup>. Tytułowa postać nie jest jednak przykładem zinfantylizowanego superbohatera ubranego w obcisły trykot z charakterystycznym logotypem na piersi i podwójną tożsamością. Podobnie jak w propozycjach DC czy Marvela zastosowana tu międzynarodowa formuła opowiadająca w sposób zrozumiały i atrakcyjny dla każdego jest główną siłą polsko-kanadyjskiej produkcji. „(...) *Jak skonstruować obraz, który jest czytelny dla Japończyków, Amerykanów, Afrykanów ludzi o odmiennych tradycjach? Czy to jest możliwe i jakie to powinno być kino? (...)*” - pytał w jednym z wywiadów Waldemar Dzik<sup>48</sup>. To każe sugerować, iż polskiego reżysera nie interesowały tradycyjne

<sup>44</sup> T. Sobolewski, *Nowa Przygoda, Nowa Baśń*, „Kino” 1990, s. 33-37.

<sup>45</sup> M. Miodek *Baśnie i waśnie*, „Film” 1988, nr 12, s. 4.

<sup>46</sup> J. Armata *Od wielkiej przygody do teoretycznie możliwej katastrofy* [w:] J. Armata, A. Wróblewska, *Polski film dla dzieci i młodzieży*, wyd. fundacja Kino, Warszawa 2014, s. 32.

<sup>47</sup> S. Zawiślański, *Reflektor na młodego widza*, „Film” 1987, nr 41, s. 17.

<sup>48</sup> J. Wróblewski, *Rozmowa z W. Dzikim*, „Kino” 1990, nr 1, s. 40.

podziały, ale przedsięwzięcia bardziej powszechnie czytelne i uniwersalne. Na przykładzie *Cudownego dziecka* jego „nowoprzygodowy” lub „superbohaterski” charakter to właśnie kino globalne, komercyjne bo odwołujące się do emocji, robione dla młodej widowni i z myślą o niej.