

Pomiędzy jakością a oglądalnością. Przekrojowe spojrzenie na nurt przygodowy polskiego kina młodego widza

MICHAŁ GRUBA

Absolwent Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na kierunku filmoznawstwo i kultura mediów. W latach 2014-2016 Dyrektor Artystyczny Festiwalu Filmów Skandynawskich w Darłowie. Członek Jury Młodych 64. Ogólnopolskiego Konkursu Filmów Niezależnych im. profesora Henryka Kluby w Koninie. Na łamach studenckiego czasopisma „16 milimetrów” (nr 48) opublikował artykuł *Status zwierząt w filmografii Niki Lindroth von Bahr*. Stały prelegent DKF Kamera w poznańskim Kinie Muza.

Słowa kluczowe

film przygodowy, kino młodego widza, kino polskie, literatura młodzieżowa, nurt przygodowy, Stanisław Jędryka

DOI

10.56351/PLEOGRAF.2022.4.01

Streszczenie

Artykuł podsumowuje dorobek nurtu przygodowego polskiego kina młodego widza. Przedmiotem analizy są fabuły aktorskie zrealizowane w latach 1935-2022. Przywołane zostają najważniejsze produkcje kinowe i telewizyjne z poszczególnych dekad. Celem badawczym artykułu jest wskazanie powtarzających się tematów, charakterystycznych dla poetyki nurtu przygodowego środków filmowego wyrazu, a także dominujących strategii autorskich.

Summary

The article summarizes the achievements of the adventure genre of Polish young viewer cinema. The subject of the analysis are acting movies made in the years 1935-2022. The most important cinema and television productions from individual decades are recalled. The research aim of the article is to indicate the recurring themes, characteristic forms of film expression, as well as the dominant author strategies.

Pomiędzy jakością a oglądalnością. Przekrojowe spojrzenie na nurt przygodowy polskiego kina młodego widza

MICHAŁ GRUBA

Konwencje gatunkowe są stosowane zarówno przez autorów produkcji dla dorosłych widzów, jak i przez twórców filmów dla dzieci i młodzieży. Przy bliższym spotkaniu z filmami dla nieletnich, udaje się jednak dostrzec w nich pewne różnice w poetyce, tematyce czy sposobie kreacji bohatera. To one sprawiają, że można wyróżnić kilka podgatunków i odmian gatunkowych typowych dla kina dziecięco-młodzieżowego.

W *Leksykonie gatunków filmowych* wśród haseł powiązanych z dziećmi i młodzieżą znajdują się takie pojęcia, jak: dydaktyczny film, dziecięcy film, film o dojrzewaniu, rodzinny film (film familijny) i szkolny¹. Część definicji tych podgatunków ma to samo znaczenie, co angielskie określenia: *coming-of-age movies* czy *teen movies*, które są już dobrze znane także polskiej widowni. Do tej grupy warto dodać też właściwie nieobecne w rodzimym kinie odmiany gatunkowe: *high school movies*, *party movies*, a nawet *teen sex movies*

(często jest to zwulgaryzowana odmiana filmu inicjacyjnego).

Przyjęcie kryterium typu odbiorcy umożliwia stworzenie najbardziej ogólnego podziału genologicznego na film dziecięcy, film młodzieżowy i film familijny. Sklasyfikowanie danej produkcji w praktyce bywa bardzo problematyczne. Podgatunek filmu skierowanego do młodego widza można za to określić na podstawie analizy docelowego wieku odbiorców, wieku protagonisty, miejsca akcji lub funkcji, jaką ma spełnić produkcja.

Dla samych autorów kluczową rolę odgrywają klasyczne gatunki filmowe, w ramach których osiągają cele kina dziecięcego, młodzieżowego lub familijnego. Wykorzystanie charakterystycznej ikonografii i adaptowanie cech konwencji na potrzeby filmów dla młodych widzów pomaga w nawiązaniu dialogu między twórcą a odbiorcami. Polska filmografia dziecięco-młodzieżowa, choć obejmuje okres kilkudziesięciu lat, nie jest na tyle zróżnicowana genologicznie, aby można było wyczerpująco omówić strategie autorskie w granicach kilku dominujących gatunków filmowych.

Można natomiast wyróżnić dwa główne nurty produkcji aktorskich: baśniowo-fantastyczny i przygodowy. Pierwszy z nich wykorzystuje środki formalne typowe dla poetyki baśniowej, fantasy lub fantastyczno-naukowej. Podobnie

¹ M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Montevideo, Poznań-Wrocław 2001.

zresztą jak w literaturze, co niejako potwierdza tytuł rozprawy Rogera Cailloisa o gatunkach fantastycznych, czyli *Od baśni do science-fiction*². W nurcie baśniowo-fantastycznym jedną z cech wyróżniających jest obecność postaci, miejsc i przedmiotów, których istnienia nie może potwierdzić nauka lub nadano im np. nadnaturalne umiejętności. Tego typu produkcje realizowano w niemal każdej dekadzie powojennej historii polskiej kinematografii. Wymienić warto chociażby *Warszawską Syrenę* (reż. Tadeusz Makarczyński, 1956), *O dwóch takich, co ukradli księżyc* (reż. Jan Batory, 1962), *Okrągły tydzień* (reż. Tadeusz Kijański, 1977), *Pierścień i różę* (reż. Jerzy Gruza, 1987) oraz współczesne produkcje – *Magiczne drzewo* (reż. Andrzej Maleszka, 2009) czy *Za niebieskimi drzwiami* (reż. Mariusz Palej, 2016).

Po filmową przygodę

Dużo liczniejszą reprezentacją może poszczycić się nurt przygodowy. Wśród tej grupy filmów łatwiej znaleźć dzieła o ponadprzeciętnych walorach artystycznych. Produkcje te są także lepiej zapamiętane przez widownię i częściej przywoływane przez kolejne pokolenia widzów. Udana realizacja filmowa z lat 60. i 70. przyczyniły się do wykształcenia wyobrażenia o idealnym filmie dla dzieci i młodzieży w rodzimym wydaniu. Między innymi dlatego ciekawszym wyzwaniem badawczym jest

przeanalizowanie nurtu przygodowego, aby móc przedstawić jego ewolucję, wskazać najważniejszych twórców i przywołać ich dzieła.

Film przygodowy to gatunek, którego definicja jest bardzo pojemna. W jej granicach mieści się wiele podgatunków i odmian gatunkowych. Produkcje wyróżnia dynamiczny przebieg zdarzeń, których spotęgowanie przyspiesza tempo akcji. Poetykę kina przygodowego można rozpoznać m.in. po częstych zmianach lokalizacji (wykorzystanie motywu drogi), a tym samym – scenografii. Przeobrażenia świata przedstawionego mają służyć wzmocnieniu atrakcyjności ekranowych wydarzeń, które – w przeciwieństwie do filmów nurtu baśniowo-fantastycznego – mają umocowanie w realnym świecie. Przygodowa opowieść filmowa obfituje w niecodzienne zdarzenia, których początkiem jest np. odkrycie tropu prowadzącego do ukrytego skarbu.

Poetykę kina przygodowego cechuje widowiskowość, a jej stałym elementem są też sceny pościgów i uciezek. Piętrzenie kolejnych przeszkód jest natomiast częstym zabiegiem dramaturgicznym, któremu towarzyszy dynamiczny montaż. W kluczowej fazie rozwoju fabuły scenarzyści stosują wiele retardacji, których celem jest skumulowanie emocji towarzyszących seansowi.

² *Od baśni do science-fiction*, [w:] R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 31-65.

Przedstawione powyżej cechy gatunkowe i środki formalne są typowe zarówno dla współczesnych filmów, jak i tych wyprodukowanych kilkadziesiąt lat temu. Wczoraj i dziś kino przygodowe rozpoznać można po rozmachu inscenizacyjnym. Jego osiągnięcie było niegdyś możliwe dzięki rozbudowaniu scenografii, a dziś reżyserzy znacznie chętniej używają efektów specjalnych. Niemniej wciąż prym w produkcji tego rodzaju filmów wiodą wytwórnie amerykańskie, ponieważ realizacja kina przygodowego wymaga dużych nakładów finansowych.

Mimo to europejscy twórcy produkcji dla młodych widzów bardzo często sięgają po konwencję filmu przygodowego, która jest najpopularniejsza właśnie w tej grupie wiekowej, podobnie jak film akcji i komedia³. Szczyt popularności tego gatunku w Polsce przypadł na lata 60. i 70. XX w., ale także wcześniej można znaleźć przykłady użycia przygodowej konwencji i to nawet w kinie przedwojennym.

Mowa o *Dniu wielkiej przygody* (reż. Józef Lejtes, 1935), którego treść nie jest w pełni znana. W 2017 roku film został przekazany z archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie do Filмотeki Polskiej, gdzie ocalała kopia przechodzi renowację⁴. Wiadomo za to, że uczestnikami tytułowej

„wielkiej przygody” są nastoletni harcerze z zimowego obozu w Tatrach, którzy wspólnymi siłami próbują zwalczyć kłusowniczą bandę.

Po 1945 roku na obejrzenie pełnoprawnego filmu przygodowego przyszło polskiej młodzieży poczekać. Znamienny jest jednak fakt, że bohaterowie filmu Józefa Lejtesa są członkami organizacji harcerskiej. Nowa, powojenna formuła produkcji tego gatunku ukształtowała się właśnie pod wpływem mediów harcerskich lub osób pośrednio związanych z tym środowiskiem.

W drugiej połowie lat 50., tuż po tzw. „odwilży październikowej”, na łamach prasy próbowano przekonać dzieci i nastolatków, że wielką przygodę znaleźć można nie tylko w egzotycznych krajach. Czasopismo młodzieży harcerskiej i szkolnej „Świat Młodych” ogłosiło w czerwcu 1957 roku nabór czytelników do „Wyprawy 1000 przygód”, a jej uczestnikami mieli być członkowie tajnych organizacji podwórkowych⁵. Odezwa spotkała się z gorącym przyjęciem. Na fali jej popularności, kilka tygodni później, redakcja zachęcała młodzież do anonimowego pomagania bliskim w codziennych sprawach. W akcję „Niewidzialna ręka” chętnie włączyli się czytelnicy „Świata Młodych”.

Powodzenie inicjatyw dziennikarzy, dysponujących harcerskim doświadczeniem, autorytetem i znajomością spraw młodzieży,

³ N. Redfern, *Correspondence analysis of genre preferences in UK film audiences*, „Participations. Journal of Audience & Reception Studies” 2012, vol. 9, issue 2, s. 48.

⁴ *Przedwojenne polskie filmy zachowane w Londynie wróciły do Polski*, <https://dzieje.pl/wideo/przedwojenne-polskie-filmy-zachowane-w-londynie-wrocily-do-polski> [dostęp: 06.11.2022].

⁵ S.W. Malinowski, *Telewizja Dziewcząt i Chłopców (1957-1993). Historia niczym bań z innego świata*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2020, s. 15.

przyczyniło się do powołania Telewizji Dziewcząt i Chłopców, czyli osobnej redakcji w Telewizji Polskiej. Treści pobudzające społeczną wrażliwość najmłodszych miały dotrzeć do większej grupy odbiorców. Czytelnicy harcerskiego czasopisma najpierw stali się wierną widownią audycji edukacyjno-wychowawczych, a potem publicznością fabularnych produkcji telewizyjnych i filmowych.

Stałą pozycją w programie przygotowywanym dla dzieci i młodzieży był od 1969 roku odcinek autorskiego serialu Telewizji Polskiej: „Ekran z Bartkiem”. Prezentowane w nim wydarzenia nawiązywały do aktualnych akcji społecznych i z pewnością rezonowały z realiami ówczesnej młodzieży. Gdy mowa o serialach wyreżyserowanych przez m.in. Stanisława Jędrykę, należy wskazać, że udało się w nich uchwycić codzienność pokolenia dorastającego pod koniec lat 60. i na początku lat 70. XX w. Telewizyjne produkcje doczekały się nawet osobnej nazwy. Tzw. „jędryki” to takie seriale jak *Do przerwy 0:1* (1969), *Wakacje z duchami* (1971), *Podróż za jeden uśmiech* (1972) oraz *Stawiam na Tolka Banana* (1973), które dla wielu pozostają do dziś szczytowym osiągnięciem gatunku przygodowego w polskim wydaniu⁶.

Rzadko zalicza się do tego grona produkcje kinowe powstałe przed powołaniem Telewizji Dziewcząt i Chłopców. Nawet, jeśli główną

lokacją było miejskie podwórko, jak miało to miejsce w przypadku *Bitwy o Kozi Dwór* (reż. Wadim Berestowski, 1961). Zresztą może to budzić obecnie zdziwienie, ponieważ fabuła *Bitwy...* jest bliźniaczo podobna do historii opowiedzianej w serialu *Do przerwy 0:1*, a potem w filmie *Paragon, gola* (reż. S. Jędryka, 1970).

Reżyser *Bitwy o Kozi Dwór* to kolejny twórca, który również miał spory współudział w rozwoju polskiej formuły kina przygodowego⁷. Już w 1956 roku zrealizował na podstawie powieści Edwarda Niziurskiego pełnometrażowy film *Tajemnica dzikiego szybu*. Autor literackiego pierwowzoru zaangażował się w tworzenie scenariusza. Edward Niziurski był wówczas jeszcze nieznanym pisarzem, ledwie zdradzającym znakomitą znajomość gustów i języka młodzieży. Wprawdzie przez obciążenie piętnem socrealistycznej estetyki *Tajemnicy złotego szybu* nie można zaliczyć do dzieł udanych artystycznie, to w następnych latach twórcy z równym entuzjazmem wierzyli, że bazowanie na materiale literackim jest właściwą drogą rozwoju kina młodego widza.

Intuicyjne przypuszczenie próbowała wypróbować w praktyce Maria Kaniewska, która zaadaptowała na potrzeby filmu powieści Kornela Makuszyńskiego – *Awanturę o Basię* w 1959 roku i

⁶ W ramach audycji wyświetlono także seriale: *Przygody psa Cywila* (reż. K. Szmagier, 1971) oraz *Gruby* (reż. W. Fiwek, 1973).

⁷ Wadim Berestowski współtworzył dla Telewizji Polskiej takie produkcje młodzieżowe, jak *Tomek i pies* (reż. W. Berestowski, J. Kędzierzawska, J. Kubik, R. Staszkiwicz, 1963), *Z przygodą na ty* (reż. W. Berestowski, J. Kędzierzawska, 1966) oraz *Dzieci z naszej szkoły* (reż. W. Berestowski, J. Kędzierzawska, J. Kubik, S. Sapiński, 1968).

Szatana z VII klasy (1960 r.). Literackie korzenie ma też *Godzina psówzej róży* z 1963 roku (reż. Halina Bielińska), choć ze względu na wątek podróży w czasie należy ten film, zrealizowany na podstawie książki Marii Krüger, zakwalifikować do nurtu baśniowo-fantastycznego. Warto go jednak wyróżnić, bo to nieliczny przykład produkcji przygodowej, którą zrealizowano z myślą o dziewczęcej publiczności.

W latach 60. twórcy polskich filmów przygodowych dla młodzieży chętnie sięgali po pokrewne konwencje. Popularnością cieszyły się nie tylko dzieła z wątkiem sportowym, ale także kino sensacyjne z elementami kryminału, czego przykładem jest *I Ty zostaniesz Indianinem* (reż. Konrad Nałęczki, 1962 r.) według powieści i scenariusza Wiktora Woroszyńskiego. Podobną formułę współpracy zastosował Stanisław Jędryka w swojej drugiej pełnometrażowej fabule, czyli *Wyspie złoczyńców* (1965). Również postawiono na duet reżyser-pisarz. Zbigniew Nienacki pomógł w napisaniu scenariusza filmu niemal zaraz po wydaniu powieści pod tym samym tytułem. Książki autora wielokrotnie w późniejszych latach stanowiły podstawę kina przygodowego dla młodego widza. Natomiast seriale emitowane w audycji „Ekran z Bratkiem” to efekt współpracy S. Jędryki z równie poczytnym pisarzem, Adamem Bahdajem.

Popularność serii o Panu Samochodziku, muzealnika rozwiązującym zagadki, przyczyniła się do powstania nie tylko *Wyspy złoczyńców*, ale także serialu *Pan Samochodzik i Templariusze* (reż. Hubert Drapella, 1971) oraz trzech innych

filmów: *Pan Samochodzik i latający dwór* (reż. Janusz Kidawa, 1986), *Pan Samochodzik i praskie tajemnice* (reż. Kazimierz Tarnas, 1988), *Latające maszyny kontra Pan Samochodzik* (reż. Janusz Kidawa, 1993). Jednak tylko produkcjom Stanisława Jędryki i Huberta Drapelli o tym bohaterze, udało się zaistnieć w swoim czasie. Widownia dobrze znała przedstawiane historie ze stron aktualnie wydawanej serii literackiej Zbigniewa Nienackiego, a w dodatku – niemające konkurencji młodzieżowe media podsycaly modę na rozwiązywanie zagadek i lokalnych tajemnic.

Detektywistyczne zdolności wykazują ponadto bohaterowie innego serialu Stanisława Jędryki, czyli wspomnianych już *Wakacji z duchami*. Pozaszkolne przygody dziecięcych bohaterów produkcji telewizyjnych i filmowych są trudnym sprawdzianem umiejętności współpracy czy zachowania lojalności wobec kolegów. Sprzymierzeńcami nieletnich postaci stają się dorośli spoza rodziny, którzy stanowią wzór do naśladowania i chętnie wspierają radą młodych poszukiwaczy skarbów.

Twórcy kilku odcinkowych serii telewizyjnych z lat 70. XX w. osiągnęli sukces mimo niskiego budżetu i konieczności ograniczenia efektów specjalnych do niezbędnego minimum. Produkcje nie są widowiskowe i nawet w dniu premiery trudno je było oceniać jako atrakcyjne wizualnie. Z chęcią realizowano zdjęcia w naturalnych plenerach i bez wstydu pokazywano zaniedbane

boiska czy podwórka⁸. Hiperrealistyczna formuła kina młodego widza sprawiła, że dzieci i młodzież tamtego pokolenia utożsamiała się z bohaterami i czuło z nimi więź.

Bardzo pozytywny odbiór omawianych powyżej produkcji telewizyjnych nie przyczynił się jednak do rozwoju gatunku filmu przygodowego. Wyróżniającym wyjątkiem jest widowiskowa adaptacja prozy Henryka Sienkiewicza, czyli *W pustyni i w puszczy* (reż. Władysław Ślesicki, 1973 r.). Tym razem postanowiono stworzyć film wysokobudżetowy, którego bogata w niecodzienne zdarzenia i częste zwroty akcji fabuła rozgrywała się w egzotycznych lokacjach. Dla młodego widza była to w zasadzie pierwsza okazja, aby zetknąć się z polską produkcją tego rodzaju. Przełożyło się to na ogromne zainteresowanie udziałem w zdjęciach próbnych, do których zgłosiło się kilka tysięcy dzieci⁹. Nic dziwnego, skoro film *W pustyni i w puszczy* miał odpowiadać najpowszechniejszemu i znanemu z zagranicznych produkcji wyobrażeniu wielkiej przygody. Władysław Ślesickiego interesował nie tylko rozwój fabuły, ale i wiarygodny sposób prezentacji przestrzeni filmowej. Sceny plenerowe *W pustyni i w puszczy* złożone są z długich zbliżeń na zwierzęta oraz roślinność. Postać tego twórcy, znanego głównie z osiągnięć w filmie dokumentalnym, jest o tyle interesująca w kontekście przekrojowego

spojrzenia na nurt przygodowy kina młodego widza, że reżyser również był harcerzem.

To młodzieńcze doświadczenie rozbudziło w artyście potrzebę kontaktu z przyrodą, którą traktował nie tylko jako lokację, ale i pełnoprawną bohaterkę. Najbardziej zapamiętany film fabularny Władysława Ślesickiego przedstawia wielokulturowy świat, daleki od realiów PRL. Poczynione odstępstwa od sztywnych reguł konwencji wysokobudżetowego widowiska sprawiły, że *W pustyni i w puszczy* nie spełnił wyłącznie funkcji rozrywkowej. Małoletnia publiczność mogła postrzegać film jako atrakcyjne źródło informacji o świecie oraz miała okazję zetknąć się z bardziej poetyckim w formie wariantem kina przygodowego.

Sukces frekwencyjny adaptacji powieści Henryka Sienkiewicza przyćmił blask innych filmów przygodowych polskiej produkcji¹⁰. Nie było ich jednak zbyt wiele. Stanisław Jędryka po serialu *Stawiam na Tolka Banana* (1973) częściej podejmował tematy obyczajowe. Wierny tej konwencji był także drugi czołowy twórca kina młodego widza, czyli Janusz Nasfeter. Próbę przedłużenia okresu świetności nurtu przygodowego podjął Konrad Nałęczki w *Mniejszy szuka dużego* (1975). To film dla młodszych dzieci, w którym ramą fabuły są autotematyczne sceny ukazujące kulisy planu zdjęciowego. Wachlarz

⁸ K. Kostyra, *Grzeczne dziewczęta, posępnii młodzieńcy i inni. Trajektorie polskiego filmu o dorastaniu*, „Kultura i Edukacja” 2019, nr 3 (125), s. 79.

⁹ P. Pławuszewski, *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*, Universitas, Kraków 2017, s. 240-245.

¹⁰ Jak wyczytać można z tabel „Atlasu kultury Polski 1946-1980”, do roku 1980 na „*W pustyni i w puszczy*” wybrało się do kina 24,4 milionów widzów, ustępując tylko „*Krzyżakom*” Aleksandra Forda (28 milionów widzów) i „*Potopowi*” Jerzego Hoffmana (24,8 milionów widzów), tamże, s. 258.

realizatorskich atrakcji poszerzono ponadto o fragmenty animowane z towarzyszącym im komentarzem lektora.

Chociaż w drugiej połowie lat 70. XX w. nastąpił chwilowy regres nurtu przygodowego kina młodego widza, to w następnej dekadzie ponownie ta konwencja była chętnie wykorzystywana przez polskich twórców. Bazą dla scenariuszy filmów przygodowych wciąż była głównie literatura. Za dobry przykład tej konwencji może posłużyć działalność artystyczna Kazimierza Tarnasa, jednego z najbardziej aktywnych w latach 80. XX w. reżysera kina młodego widza. Sięgał nie tylko po prozę Kornela Makuszyńskiego (*Szaleństwa panny Ewy*, 1985 r.), do której wracał też w kolejnych latach (*Panna z mokrą głową* z 1994 roku i *Awantura o Basię* z 1995 roku), czy przedstawionych na kartach powieści przygód Pana Samochodzika (*Pan Samochodzik i praskie tajemnice*, 1988). Kazimierz Tarnas w oparciu o książkę Lesława Bartelskiego zrealizował dla najmłodszej publiczności *Złotą Mahmudię* (1987 r.). To jedna z nielicznych rodzimych produkcji nawiązujących do konwencji filmu korsarskiego, odmiany gatunku przygodowego. Drugą jest *Porwanie* z 1985 roku, czyli powrót Stanisława Jędryki do typu kina, które przyniosło mu największe uznanie. W grupie polskich filmów przygodowych dla dzieci z lat 80. XX w. znajduje się również *Tajemnica starego ogrodu* (reż. Julian Dziedzina, 1984 r.), czyli adaptacja powieści *Awantura w Niektaju* Edmunda Niziurskiego.

Inny pomysł na nurt przygodowy kina młodego widza, bliższy Władysławowi Ślesickiemu niż Kazimierzowi Tarnasowi, miał Andrzej Barszczyński. Jego *Dzikun* z 1988 roku to produkcja dla dzieci, lecz niemal pozbawiona dialogu, tak chętnie używanego przez twórców filmów dla najmłodszych. Adaptacja *Żelaznego krzyża* Tytusa Karpowicza wymaga od młodej publiczności ogromnego skupienia na prezentowanych zdarzeniach. Dzieło to w zamyśle ma rozbudzać miłość do zwierząt i przyrody. Z pewnością *Dzikun* zasługuje na wspomnienie z uwagi na rzadko spotykaną w kinie młodego widza mroczną atmosferę rodem z filmów grozy i efektowne ujęcia plenerowe, przypominające nieco kadry z dokumentalnego filmu przyrodniczego.

Lata 80. obfitowały zresztą w filmy dla młodzieży, w których pokazywano, że najprostszym sposobem na przeżycie przygody jest zetknięcie z naturą, tą dostępną dla każdego na wyciągnięcie ręki. Rozmiłowaną w obrazowaniu przyrody opowieścią filmową jest chociażby dzieło Janusza Łęskiego *Na tropach Bartka* (1982 r.). Scenariusz żywo przypomina młodzieżowy film Józefa Lejtesa *Dzień wielkiej przygody*. Osią fabuły jest bowiem próba złapania kłusownika przez grupę przyjaciół. Łagodniejsze przesłanie, bliskie powieściom Astrid Lindgren, mają seriale tego samego reżysera, czyli skierowana do młodszej widowni dziecięcej produkcja telewizyjna *Urwisy z Doliny Młynów* (reż. Janusz Łęski, 1985 r.) oraz jej kontynuacja *Klementynka i Klemens – gęsi z Doliny Młynów* (reż. Janusz Łęski, 1986). Obie serie

powstały dzięki współpracy z telewizją zachodnioniemiecką.

W podobnym czasie Władysław Ślesicki ze sprawą serialu *Lato leśnych ludzi* (1985 r.) przywołał na mały ekran przedwojenną powieść Marii Rodziewiczówny, a Waldemar Podgórski przypomniał *Czarne stopy* (1987 r.), popularną wśród harcerzy książkę Seweryny Szmaglewskiej. Wymienieni twórcy starali się udowodnić, że uczestnictwo w niecodziennych, emocjonujących zdarzeniach nie wymaga zapuszczenia się w dalekie kraje i przemierzenia setek kilometrów. Wystarczy wybrać się do lasu samotnie, z grupą znajomych lub drużyną harcerską i wyteńczyć zmysł obserwacji.

Młodzieżowe kino przygodowe w okresie transformacji ustrojowej

Pierwsza dekada po zmianie ustroju nie okazała się dla młodzieżowych filmów przygodowych tak brutalna, jak miało to miejsce w przypadku produkcji należących do nurtu baśniowo-fantastycznego. Na wielki ekran powróciła postać Pana Samochodzika, choć ten film (*Latające maszyny kontra Pan Samochodzik*, reż. Janusz Kidawa, 1991 r.) nie powtórzył sukcesu, jaki przypadł w udziale chociażby serialowi Huberta Drapelli. Wierny sielankowej konwencji produkcji przygodowej pozostał Janusz Łęski, który nakręcił osadzony w latach 20. XX wieku serial dla nastolatków *Janka* (1989 r.). Natomiast reżyser Włodzimierz Gołaszewski wraz ze współscenarzystą Aleksandrem

Minkowskim zmierzili się z wyzwaniem przełożenia na język filmowy powieści z 1901 roku pióra Walerego Przyborowskiego. Mowa o historyczno-kostiumowych *Szwedach w Warszawie* (1991 r.), gdzie nastoletni bohaterowie sabotują przeciw obcym najeźdźcom.

Emocjonowanie się wydarzeniami sprzed kilku dekad lub wieków przychodziło jednak publiczności z trudem. Głównie dlatego, że obywatele kraju, także ci najmłodszy, w momencie premiery byli naoczniymi świadkami dynamicznych przemian i to w każdej dziedzinie życia. Dużo pozytywniejszy odbiór zyskiwały filmy mierzące się z nowymi wyzwaniami, jakie niosła transformacja. Bardzo aktualny komentarz znalazł się w dylogii Waldemara Szarka. Reżyser rozumiał, że wraz z początkiem lat 90. XX w. powinno się szukać bardziej współczesnych pomysłów na tworzenie filmów dla dzieci i młodzieży. W PRL mało która produkcja kina młodego widza bazowała na autorskim scenariuszu, a tę zaletę miały dwa kolejne filmy Waldemara Szarka, czyli *Mów mi Rockefeller* (1990 r.) i *Goodbye Rockefeller* (1993 r.). Oba dzieła przedstawiają przygody rodzeństwa, które postanawia zarobić pieniądze. Na ich drodze staje nieuczciwy biznesmen. To współczesny kłusownik – dorosły kierujący się złymi zamiarami, którego najbardziej bezbronni decydują się ukarać w imię szlachetnej wiary w dobro ogółu. Zdaniem Michała Piepiórki (...) *nie bez powodu bohaterami obrazu pozytywnie oceniającego rozwój kapitalizmu są dzieci. Nieskażone komunistycznym letargiem od razu zabierają się do pracy, która ma ich zaprowadzić*

na wyżyny społecznej hierarchii (...) Wybór bohatera dziecięcego ma jeszcze jedną konsekwencję. Pokazuje, że robienie pieniędzy w nowej sytuacji ekonomicznej jest dziecinnie proste (...) ¹¹. Tym samym film Waldemara Szarka tłumaczy transformacyjną rzeczywistość nie tylko małoletniej publiczności, ale też dorosłym. Produkcje wychodzą zatem poza ramy konwencji kina dla dzieci i młodzieży, postrzeganego dotychczas jako niszową formę rozrywki dla niewymagających odbiorców.

Paradoksalnie to wypowiedź właśnie Waldemara Szarka najtrafniej opisuje fatalny stan polskiego kina młodego widza drugiej połowy lat 90. XX w.: (...) *Nie chciałem pokazywać „To my” w Poznaniu na festiwalu filmów dla dzieci i młodzieży, żeby rodzima kinematografia nie twierdziła, że tworzy filmy dla młodego widza, podczas gdy w rzeczywistości, jak wiadomo, nie tworzyła w ogóle* (...) ¹². Mowa wprawdzie o roku 2000, ale zdanie reżysera wynikało z obserwacji utrzymującej się kilka lat tendencji braku zainteresowania producentów inwestycją w kino młodego widza. Do wyjątków zaliczyć można m.in. komedię obyczajową dla starszej młodzieży, czyli *Sponę* (reż. Waldemar Szarek, 1998 r.), zrealizowaną z sukcesem na podstawie powieści Edwarda Niziurskiego ¹³, wydanej pod tytułem *Sposób na Alcybiadesa*,

a także *Sto minut wakacji* (reż. Andrzej Maleszka, 1998 r.).

Pierwsza dekada drugiego tysiąclecia miała być okresem, w którym uda się przewyciężyć niemoc. Zapowiedzią przełamania impasu było ogłoszenie rozpoczęcia zdjęć do nowej wersji *W pustyni i w puszczy* (reż. Gavin Hood, 2001 r.). Polska produkcja filmowa po raz kolejny postawiła na wysokobudżetowe widowisko, lecz tym razem realizowane w warunkach gospodarki rynkowej. Tworzenie kina młodego widza miało przede wszystkim przedsięwzięciem komercyjnym, a jego atrakcyjność artystyczną zamierzano bezpośrednio połączyć z praktykami handlowymi (*merchandising*). Taka droga wydawała się naturalna, chociażby z uwagi na zasady funkcjonowania amerykańskiego rynku filmowego, dyktującego warunki i wyznaczającego trendy również w Europie.

Pomimo dużego sukcesu frekwencyjnego nowej wersji *W pustyni i w puszczy*, w Polsce w kolejnych latach nie kontynuowano komercyjnej strategii rozwoju kina młodego widza. Co więcej, nie produkowano wcale filmów przygodowych dla dzieci i młodzieży. W pierwszej dekadzie XXI wieku powstała między innymi *Świąteczna przygoda* (reż. Dariusz Krzysztof Zawisłak, 2000 r.), czyli produkcja stylistycznie najbliższa produkcjom amatorskiego kina niezależnego. Trzeba było poczekać aż 15 lat, aby znów obejrzeć przygodową konwencję zrealizowaną w ramach kina młodego widza. I ponownie, jej bazą była książka wydana wiele lat wcześniej.

¹¹ M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019, s. 5 i 35.

¹² Waldemar Szarek: *Jest we mnie odrobina anarchii*, [w:] J. Armata, A. Wróblewska, *Polski film dla dzieci i młodzieży*, Fundacja Kino, Warszawa 2014, s. 94.

¹³ K. Kucharski, *Kino plus: film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990-2000*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2002, s. 387.

Klub Włóczykijów i tajemnica dziadka Hieronima (reż. Tomasz Szafrński, 2015 r.) oparto na powieści Edmunda Niziurskiego z 1970 roku. Materiał literacki był pełen znanych schematów fabularnych (rezolutni chłopcy krzyżują szyki nieudolnym przestępcom, a wszystkie postacie dążą do odkrycia tajemniczego skarbu), ale Tomasz Szafrński uwspółcześnił język opowiadania obrazem. Lejtmotywnym uczynił szybkie szwenki, wprowadził sceny animowane i osiągnął efekt zaskoczenia poprzez nagłe wejścia postaci w kadr.

Dorośli widzowie mogą rozpoznać w *Klubie Włóczykijów...* stałe lokacje, które zawsze pojawiają się w produkcjach nurtu przygodowego kina młodego widza: mroczne piwnice, niezamieszkałe domy i strychy pełne pajęczyn. Ola Salwa w popremierowej recenzji napisała: (...) *Jak przystało na wyprawę w poszukiwaniu skarbów, są tu wskazówki, cenne fanty, tajemnicze miejsca i schowki. (...) Atutem bohaterów – młodszych i starszych – jest umiejętność kojarzenia faktów, logicznego myślenia i poprawnego wyciągania wniosków (...)*¹⁴. Podobnie jak w pozostałych filmach tego rodzaju, zamiary czarnych charakterów są oczywiście nieczne, ale sami antagoniści nie stosują bezpośredniej przemocy.

O ile Tomasz Szafrński odkurzając powieść Niziurskiego, powraca do coraz bardziej zawodnego sposobu rodzimych twórców na

młodzieżowe kino przygodowe, *Tarapaty* (reż. Marta Karwowska, 2017 r.) są przykładem próby zakończenia długoletniego związku kina młodego widza z literaturą dla dzieci i nastolatków. Autorski scenariusz reżyserki powtarza jednak popularne w tym nurcie fascynacje kryminałem, a postacie ponownie wcielają się w role samozwańczych detektywów na tropie zagadki przerastającej dorosłych bohaterów.

Na przykładzie *Tarapatów* można określić postawy, jakie przyjmują bohaterowie filmów przygodowych dla dzieci i młodzieży. Olek (Jakub Janota-Bzowski) wierzy, że trop może prowadzić do skarbu i warto podjąć wysiłek, aby go znaleźć. Nawet, jeśli na początku wydają się to rojenia umysłu obdarzonego nadmierną wyobraźnią. To postawa optymistyczna, negująca zastany porządek, a tacy bohaterowie buntują się przeciw bierności. Natomiast Julka (Hanna Hryniewicka) jest sceptyczna, co potwierdzają jej słowa: (...) *Wszystkie skarby są już znalezione (...)*. Ostatecznie, za namową nowego przyjaciela, wykazuje zainteresowanie śledztwem. Widząc pozytywne skutki swojego uporu, angażuje się coraz mocniej w dochodzenie, czym zmienia otaczający ją świat na lepsze.

W *Tarapatach* przygoda rozgrywa się w „miejskiej dżungli” – pośród zaniedbanych podwórek i kamienic, podobnie jak miało to miejsce w przypadku filmów oraz seriali z lat 60. i 70. XX w. W kolejnych dekadach, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, akcję wydarzeń przeniesiono z dala od metropolii. Warto podkreślić też, że na

¹⁴ O. Salwa, *Klub Włóczykijów*, „Kino” 2015, nr 10, s. 75.

przeźrzeni rozwoju nurtu, zmieniło się pochodzenie głównych bohaterów. Niegdyś byli „dziećmi klasy robotniczej”, zamieszkującymi kamienice w śródmiejskich dzielnicach lub wielkie, podmiejskie osiedla, gdzie nietrudno było o towarzystwo, a nawet należało wyznaczyć granice swojego terytorium (*Bitwa o Kozi Dwór*). W najnowszych produkcjach bohaterowie są często jedynakami, których rodzice to przedstawiciele klasy średniej. To zwrot ku charakterystyce postaci bliskiej właściwie tylko dotychczasowym ekranizacjom powieści Kornela Makuszyńskiego.

Ciekawie wypada również porównanie dziecięcych marzeń. Bohaterowie *Bitwy o Kozi Dwór* (1962 r.) oraz *Paragon, gola* (1970 r.) chcieli osiągnąć sukces na boisku piłkarskim, natomiast Waldek Banaś (Maciej Karaś) z *Za duży na bajki* (reż. Kristoffer Rus, 2022 r.) dąży do wygrania e-sportowego turnieju. Dopiero w tym ostatnim filmie najwyraźniej uwypatnia się potrzeba uwzględnienia współczesnego kontekstu w produkcjach nurtu przygodowego kina młodego widza.

Dotychczas konstrukcja bohaterów i fabuły dzieł skierowanych do dzieci i młodzieży była postrzegana jako na tyle uniwersalna, że twórcy decydowali się na nieustanne powielanie schematu i sięgali chociażby do tych samych autorów książek. Tak bowiem należy tłumaczyć wieloletnią obecność na ekranie adaptacji przygodowych powieści Edmunda Niziurskiego, Zbigniewa Nienackiego i Kornela

Makuszyńskiego, a nawet Henryka Sienkiewicza. Reżyserów utwierdzała w tym przekonaniu wysoka oglądalność powtórek dawnych przebojów.

Nic więc dziwnego, że to taka produkcja jak *Klub Włóczykijów* była pierwszą po wielu latach próbą wskrzeszenia nurtu przygodowego kina młodego widza. Każda przygoda, nawet najbardziej ekscytująca, musi mieć jednak swój koniec. Polska kinematografia wprawdzie nie zrezygnowała z bazowania na literaturze, ale poszukując inspiracji, coraz częściej sięga po nowe historie. Przykładem jest przywołany już film *Za duży na bajki*, nakręcony według wydanej pod tym samym tytułem powieści Agnieszki Dąbrowskiej¹⁵. Również *Tarapaty 2* (reż. Marta Karwowska, 2020 r.) jest w pełni autorską propozycją, podobnie jak familijno-kryminalny *Detektyw Bruno* (reż. Magdalena Nieć, Mariusz Palej, 2022 r.).

Podsumowanie

Kino przygodowe młodego widza jest silnie związane z literaturą dziecięcą i młodzieżową, niezależnie od okresu, w jakim realizowano produkcje. Scenariusze pisane specjalnie z myślą o filmie powstawały bardzo rzadko, co łatwo wytłumaczyć niedostateczną znajomością szczegółów fabuły. Nieodmiennie rodzimy nurt przygodowy bazuje na opowieściach, gdzie akcję napędza pragnienie znalezienia skarbów i to niezależnie od ich realnej wartości, choć

¹⁵ Na okładce pierwszego wydania książki z 2017 roku podano pseudonim literacki autorki, Agnoszka Błaska.

zasadność powielania tego schematu bywa coraz częściej podważana¹⁶. Bardzo często ambicje małoletnich bohaterów wynikają z chęci ochrony wspólnych dóbr przed chciwością łamiących prawo dorosłych (kłusownicy, drobni przestępcy, nieuczciwi biznesmeni).

Z drugiej strony głównymi sojusznikami dzieci są także osoby pełnoletnie, które pojawiają się nagle w życiu przebiegłych urwisów, uruchamiając przy tym splot niecodziennych zdarzeń. To członkowie dalekiej rodziny lub nieznajomi o szlachetnym sercu, których dorosła część społeczeństwa traktuje jako dziwaków i autsajderów. W filmach powstałych w PRL częściej niż współcześnie pozytywny wpływ na dziecięcą przygodę mają przedstawiciele służb porządkowych. Współcześnie wizerunek np. policjantów jest bardziej negatywny (*Tarapaty 2*).

Twórcami nurtu przygodowego są artyści wyspecjalizowani w tej konwencji. Tak samo, jak było w przeszłości, jest i w XXI wieku. Do kanonu kina młodego widza przeszły dzieła Stanisława Jędryki, Kazimierza Tarnasa czy Waldemara Szarka. Współcześnie Marta Karwowska, Mariusz Palej czy Tomasz Szafranski nie tyle nawiązują do dokonań poprzedników, ile starają się napisać własny rozdział w kronice filmu przygodowego dla dzieci i młodzieży.

Wydaje się to właściwą strategią, jeżeli polskie kino młodego widza zamierza zachęcać do przygody kolejne młode pokolenia.

¹⁶ *Należałoby się zastanowić nad ograniczeniami konwencji kina dla dzieci – dlaczego musi w nich za każdym razem wystąpić motyw skarbu, zawiązywania niełatwej przyjaźni i szajki złodziei.* M. Piepiórka, *MFF T-Mobile Nowe Horyzonty #10 – Sztuka mięsa*, <http://blizejekranu.pl/mff-t-mobile-nowe-horyzonty-10-sztuka-miesa> [dostęp: 13.11.2022].