

Marcin Adamczak

Strategie twórcze w polskim kinie po 1989 roku : szkic pola produkcji filmowej

Panoptikum nr 7 (14), 311-330

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marcin Adamczak

Strategie twórcze w polskim kinie po 1989 roku Szkic pola produkcji filmowej

Tadeusz Lubelski zaproponował w swej znanej książce¹ kilka „strategii autorskich” służących do syntetycznego opisu polskiego kina lat 1945-1961. Kilka lat po wydaniu tej pracy posłużył się czterema z wyodrębnionych przez siebie wcześniej strategii do opisu rzeczywistości polskiego kina lat 1975-1995². W tej późniejszej wypowiedzi Lubelski konstatuje wyczerpanie strategii Psychoterapeuty i strategii Świadka oraz nader krytycznie odnosi się do realizacji strategii Profesjonalisty w najnowszym polskim kinie. W rezultacie wciąż aktualna okazuje się tylko jedna z wymienionych strategii – strategia Artysty, funkcjonująca pośród dość przygnębiającego obrazu kinematografii nie potrafiącej nawiązać kontaktu z widownią i znaleźć formuły filmowej opowieści, która przywróciłaby polskiemu kinu społeczne znaczenie, kreując na nowo wspólnotę twórców i publiczności.

W swym artykule chciałbym pokusić się o szkic rzeczywistości polskiego kina po 1989 roku, sięgając właśnie po kategorie strategii wprowadzone do polskiego filmoznawstwa przez krakowskiego badacza, nawiązującego do „strategii lirycznych” wyróżnionych swego czasu przez Edwarda Balcerzana. Tyle że byłyby to strategie inaczej postrzegane w ramach całego „systemu kinematograficznego”, odmiennie klasyfikowane i przede wszystkim korespondujące z nieco inną tradycją badawczą, mianowicie z teorią produkcji kulturowej francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu³.

Przede wszystkim z przyczyn oczywistych istotną cezurą będzie dla mnie rok 1989. Jest już cechą polskiej sztuki, że istotne periodyzacje wyznaczały w niej wydarzenia polityczne. Znaczenie roku 1989 jest bezsporne i w innych dyscyplinach sztuki, ale jako szczególnie ważne jawi się w kinematografii – najmocniej wszak związanej z instytucjami państwa – w której jego mecenat odgrywał w okresie PRL-u rolę kluczową⁴. Rok 1989 symbolizujący tu likwidację monopolu państwowego w kinematografii i poddanie kina działaniu reguł wolnorynkowych stanowi cezurę istotną. Kino polskie po 1989 roku wobec instytucjonalnych przemian wewnętrznych, a także szerszych zmian społeczno-politycznych stanowi już bowiem zupełnie inne pole gry niż w latach 80. i wcześniej. Oto z dwóch wielkich panów, pod których wpływem najczęściej znajduje się kino, Państwo zdecydowanie ustępuje na rzecz Rynku. Stąd też proponowane przeze mnie cztery strategie będą strategiami sytuującymi się wyraźnie względem rynku filmowego, jego uwarunkowań instytucjonalnych i produkcyjnych, wobec sfery kultury pojmowanej wąsko jako dziedzina produkcji artystycznej i ewentualnie refleksów rzeczywistości historycznej i politycznej. Chciałbym wyróżnić cztery tylko strategie: Autora, Profesjonalisty, Barona i Partyzanta. Przede wszystkim zaś proponuję umieszczenie tych strategii w strukturze pola produkcji filmowej, adoptowanej idei zaczerpniętej z socjologii kultury Pierre’a Bourdieu.

I. Dlaczego Bourdieu?

Pierre Bourdieu przysparza pewnych problemów piszącemu o filmie, jeśli ten chciałby pozostać wierny choć ogólnym standardom uprawiania filmoznawstwa wskazanym przez Davida Bordwella czy Noela Carrolla – wystrzegać się bezrefleksyjnego adoptowania teorii z innych dziedzin humanistyki, szczególnie tych aktualnie najmodniejszych, unikać owej *SLAB theory*⁵, dzięki której – jak pisał Bordwell – „postęp” w badaniach filmoznawczych opiera się na licytowaniu „mój francuski teoretyk jest fajniejszy od twojego francuskiego teoretyka”⁶. Odwoływaniu się do teorii pola produkcji kulturowej Bourdieu towarzyszyć więc musi przekonanie o zyskach przewyższających straty w przypadku takiej operacji.

Teoria Bourdieu wydaje się szczególnie użyteczna do syntetycznego opisu kinematografii z kilku co najmniej względów. Przede wszystkim, francuski badacz daleki jest od dwóch biegunowo przeciwstawnych wizji artysty i procesu twórczego, zarówno romantyczno-charyzmatycznej, w której artysta powołuje dzieło do istnienia siłą swego geniuszu, jak i orientacji socjologicznej, redukującej dzieło do jego społecznego kontekstu. Tak jak socjologia Bourdieu jako całość lokuje się pomiędzy biegunami opozycji aktor/struktura, jednego z fundamentalnych problemów socjologii, tak i w kwestii twórczości artystycznej nie ulega jednostronnej wizji procesu twórczego (romantyczno-charyzmatycznej lub socjologicznej), umiejętnie „nawigując” między nimi i zachowując wartościowe elementy każdej z nich. Taka wizja zdaje się szczególnie przystawać do kinematografii, film jest bowiem zawsze w mniejszym lub większym stopniu dziełem zbiorowym, sumą kreacji artystów i rzemieślników różnych specjalności, kierowanych przez reżysera, owego „kaprała i poetę w jednej osobie”. Jednocześnie kino jako dyscyplina wymagająca ogromnych nakładów finansowych, daleko przekraczających te niezbędne w innych dziedzinach sztuki⁷, jest szczególnie mocno związane ze swym otoczeniem instytucjonalnym – rynkiem lub państwem, pozostając w relatywnie większej niż inne dziedziny zależności od tegoż kontekstu oraz wiążącego się z nim wymogu zyskowności ekonomicznej lub politycznej. Ta zależność oraz instytucjonalny kontekst twórczości artystycznej są zaś szczególnie podkreślane przez francuskiego socjologa. Ponadto podstawowy podział strukturyzujący pole jest w teorii francuskiego badacza wyznaczany przez opozycję sztuki autonomicznej (konsekrowanej, „sztuki dla sztuki”) oraz produkcji komercyjnej, zorientowanej na rynek i masowego odbiorcę. Tymczasem podział taki rysuje się szczególnie wyraźnie właśnie w twórczości filmowej. Jego istnienie w kinie konstатовano tak często, że stało się to spostrzeżeniem trywialnym, umiejscowienie go w kontekście całościowej teorii pola produkcji kulturowej pozwala rzucić nowe światło na dwoiste oblicze filmu – dzieła sztuki i rynkowego produktu przemysłu audiowizualnego w jednym. Wreszcie w teorii Bourdieu występuje również kategoria strategii, ujmowana w ramach ogólnej teorii pola w taki sposób, iż pozwala uniknąć pułapek spersonalizowanego myślenia o nich, w których traktowany podmiotowo Autor (reżyser) dokonuje wyboru strategii, a wybór ten jest jego indywidualną, niezależną decyzją. Kategoria „strategii” zyskuje tutaj mocne oparcie w całej teorii pola produkcji kulturowej. Przestaje być tym samym narażona na zarzut bycia konceptem dowolnie stosowanym przez badacza, arbitralnie przykładającego konstruowane przez siebie strategie do wybranych dzieł i następnie przenoszącego je na pozostałą część twórczości poetyckiej lub filmowej. Teoria pola nie wnosi może wiele do analizy poszczególnych filmów, stanowi jednak znakomite ramy dla stosowania kategorii „strategii” i wzmacnia jeszcze syntetyczny opis kinematografii danego okresu dokonywany przy jej pomocy. Pomaga uniknąć łatwej deprecjacji strategii Profesjonalisty i równie łatwej idealizacji strategii Autora,

raz jeszcze ujawnia Janusowe oblicze kina (sztuki i przemysłu), pozwala naszkicować możliwie pełny jego obraz wraz z logiką, czy raczej zderzającymi się logikami, rządzącymi nim mechanizmów, przyczyniając się do lepszego ich zrozumienia. Zatem, mimo iż Bourdieu w swoich pracach niewiele miejsca poświęca kinu, a swą teorię rozwija głównie opisując pole produkcji literackiej we Francji ostatnich dekad XIX wieku, wydaje się, że może ona okazać się szczególnie użyteczna właśnie przy próbie syntetycznego opisu twórczości filmowej.

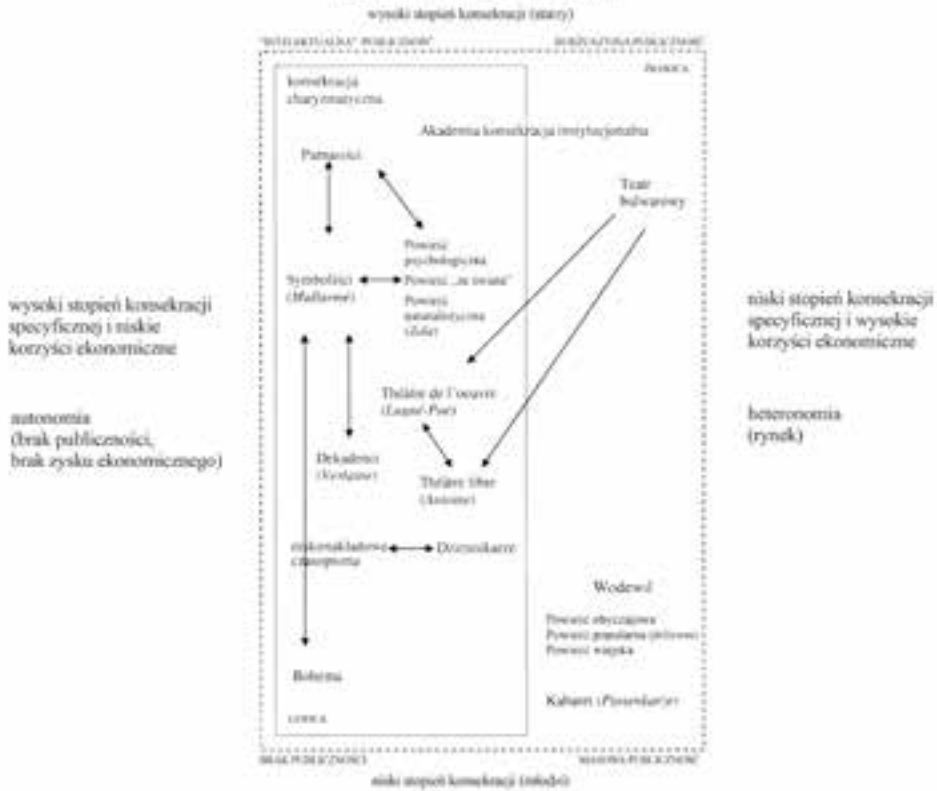
II. Teoria pola produkcji kulturowej

Pojęcie pola jest kluczowe w socjologii Pierre'a Bourdieu. Nie ma w niej ambicji stworzenia jednej wielkiej teorii ujmującej całość zachodzących w społecznym spektrum procesów. Zamiast tego koncentruje się na rekonstrukcji i opisie poszczególnych pól, wycinków struktury społecznej, wokół których ogniskuje się społeczna aktywność i na których gracze toczą boje o właściwe danym polom stawki. Jednym z wyróżnionych przez Bourdieu istotnych pól, obok pola władzy i pola ekonomicznego, jest pole produkcji kulturowej. Charakteryzuje się ono specyficznymi stawkami – uznaniem wartości artystycznej lub naukowej płynącym ze strony innych uczestników gry legitymujących się odpowiednim kapitałem kulturowym⁸, na który składają się przede wszystkim profesjonalne kompetencje i znajomość historii pola. Dużo mniej istotny jest tu natomiast kapitał ekonomiczny, traktowany podejrzliwie. Polem produkcji kulturowej rządzi logika odwrócona względem pola ekonomicznego, zysk traktowany jest w nim z nieufnością, a bezinteresowność (sztuki, dociekań naukowych) – waloryzowana pozytywnie i wysoko ceniona. Bourdieu wskazuje różne pola produkcji kulturowej: artystyczne, akademickie i literackie. To ostatnie, opisywane w pracy *Reguły sztuki*, rekonstruuje na podstawie życia literackiego drugiej połowy XIX wieku we Francji, zdaje się przy tym zakładać, że opisywane tam cechy są aktualne w odniesieniu do pola literackiego po dziś dzień. Swoje krótkie przedstawienie struktury pola na potrzeby tego artykułu oprę na tamtej pracy.

Pole jest zatem siatką relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi jego pozycjami i poszczególnymi uczestnikami gry. Charakteryzują je przy tym binarne opozycje⁹: konsekrowany/nowicjusz, stary/młody, antagonizm/dopełnianie się, dominacja/podporządkowanie, autonomiczny/heteronomiczny, sztuka/rzemiosło, sztuka wysoka/kultura popularna, nowoczesne/konwencjonalne. Kluczową opozycją wyznaczającą strukturę pola jest przeciwieństwo pomiędzy biegunem twórczości „autonomicznej” („sztuka dla sztuki”, wysoki stopień konsekracji wewnętrznej opartej na wewnętrznych kryteriach autonomicznego pola, uznanie ze strony innych uczestników gry, lekceważenie wymiaru ekonomicznego, niezabieganie o względy masowej publiczności i sukces rynkowy) a twórczością „heteronomiczną” („sztuka jako produkt”, niski stopień konsekracji wewnętrznej, niskie waloryzowanie w ramach pola i podrzędne miejsce w hierarchii wewnętrznej, tworzenie z myślą o istniejącym już rynku, znaczenie płynące z zewnątrz pola jako sukces frekwencyjny i finansowy)¹⁰.

Biegun heteronomiczny traktowany jest podejrzliwie także dlatego, że stanowi zagrożenie dla autonomii pola wywalczonej w XIX wieku (a w przypadku filmu prawdopodobnie w jego fazie modernistycznej, tj. w pierwszej połowie lat 60.), zaś im większa zależność od czynników zewnętrznych (rynkowych i politycznych), tym większe zagrożenie utraty autonomii pola i jego degradacji.

rys.1 Pole literackie pod koniec XIX w.



Źródło: P. Bourdieu, „Reguly sztuki, Geneza i struktura pola literackiego”, tłum. A. Zawadzki, Kraków (2001), Wydawnictwo Universitas.

Istotne w teorii pola są specyficzne terminy z aparatu pojęciowego Bourdieu: *illusio*, *habitus*, trajektoria i strategia właśnie. *Illusio* to „inwestowanie w grę”, graczy łączy tu przekonanie o istności gry, wadze funkcjonujących w niej stawek, samym faktem przystąpienia do niej udowadniają swe przekonanie, iż „gra jest warta świeczki”. *Illusio* stanowi więc skutek i przyczynę istnienia gry, jego wygaśnięcie (np. brak przekonania o istotności i wadze osiągnięć naukowych i artystycznych dla nich samych) powoduje zniknięcie wyodrębnionego autonomicznego pola. *Habitus* to system predyspozycji wrodzonych i nabytych charakteryzujący graczy, istotny dlatego, iż ma bezpośredni wpływ na wybór strategii. Pojęcie „strategii” dalekie jest tutaj od swego potocznego rozumienia jako przemyślanego i racjonalnego działania, jako zmyślnego i dalekowzrocznego planu przyjmowanego przez autonomiczną jednostkę zmierzającą do wyznaczonego przez siebie celu. Bliższe jest foucaultowskiemu „strategiom” jako „uregulowanym sposobom wypowiedania się”; inaczej jednak niż u autora *Archeologii wiedzy* sytuują się w ramach pola jako „przestrzeń możliwości” i nie są niczym innym, jak właśnie możliwościami otwierającymi się w polu dla poszczególnych jednostek dysponujących odpowiednimi *habitusami* (nie tylko wrodzonymi, ale przede wszystkim nabytymi, np. pozycją wewnątrz pola). Nie są zatem dostępne dla wszystkich twórców w równym stopniu, co podważa wizję artysty jako charyzmatycznego kreatora. „Krótko mówiąc, strategie podmiotów oraz instytucji, zaangażowanych w walki literackie bądź artystyczne, nie

są określane w czystej konfrontacji z czystymi możliwościami. Zależą one od pozycji, którą podmioty zajmują w strukturze pola, czyli w strukturze dystrybucji kapitału symbolicznego, uznania, zinstytucjonalizowanego bądź też nie, jakim darzą ich równi im konkurenci oraz wielka publiczność i które nadaje kierunek ich postrzeganiu oferowanych przez pole możliwości, a także «wyborom» tych spośród nich, które będą się starali aktualizować czy tworzyć¹¹.

Jednocześnie jednak nie mamy tutaj do czynienia z zupełną „śmiercią Autora”. Bourdieu ocala go przed nią, pozostawiając możliwość swobodnego działania w ramach reguł wyznaczanych przez zmienne konfiguracje pola, zmieniające się wszak pod wpływem toczonych w nim gier¹².

Tak zarysowane pojęcie „strategii” uzupełniane jest pojęciem „trajektorii”, czyli pozycjami zajmowanymi kolejno przez danego artystę w następujących po sobie konfiguracjach pola¹³. Pole jest bowiem strukturą dynamiczną, w której siatka relacji układa się we wciąż zmienne konfiguracje. Bourdieu porównuje je niekiedy z baletem¹⁴. Dynamiczna struktura pola sprawia, że jest ono areną starć, walki o uznanie, o zajęcie wyróżnionej pozycji w ramach pola, walki o konsekrację i narzucanie własnego postrzegania i oceny poszczególnych wytworów pola. W sposób naturalny starcia przebiegają szczególnie na linii „starzy”/”młodzi”, pomiędzy twórcami uznanymi, o wysokiej pozycji w polu a adeptami dopiero na nie wstępującymi. Jako że „istnieć w polu to różnić się”, wzajemnie definiowanie polega na określeniu się względem innych pozycji, zaznaczeniu swej odrębności, sprzeciwie i zerwaniu z aktualną estetyką, wyzwaniu rzuconym obowiązującym kanonom i wyznającym je twórcom konsekrowanym. Bourdieu, opisując tę sytuację, przywołuje, jak się zdaje świetnie ją oddającą, metaforę bokserską, pisząc, iż:

„Historię pola tworzy walka pomiędzy obrońcami a pretendentami, pomiędzy [...] posiadaczami tytułu (tytułu pisarza, filozofa, uczonego) i ich *challengerami*: starzenie się autorów, szkół i dzieł to rezultat walki pomiędzy tymi, którzy już *zaznaczyli swoją obecność* [...] i walczą o przetrwanie (o stanie się „klasykami”), a tymi, którzy, gdy nadchodzi ich czas, nie mogą zaznaczyć swej obecności inaczej niż odsyłając do przeszłości tych, którzy zainteresowani są w *uwiecznieniu* obecnego stanu rzeczy i zatrzymaniu historii”¹⁵.

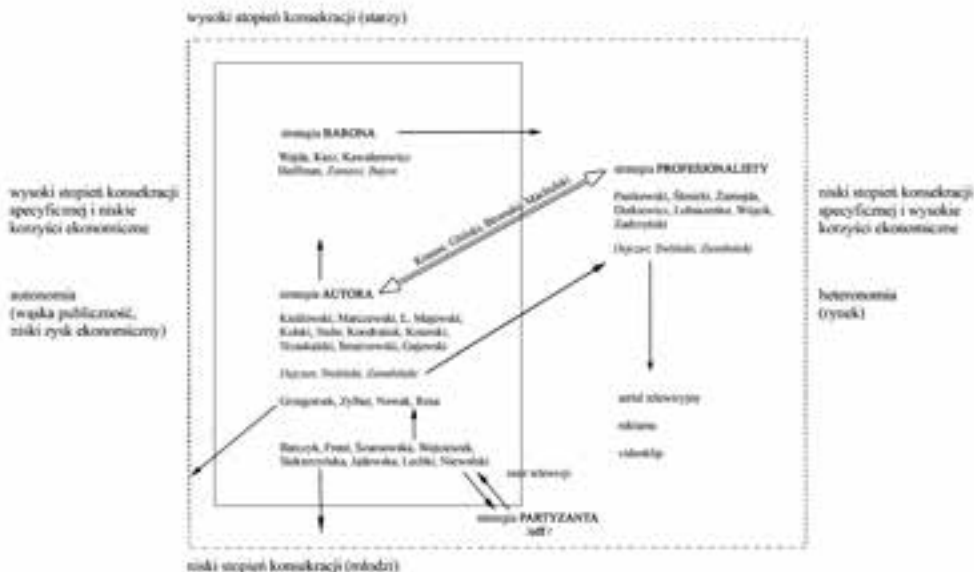
Zarazem proces ten wydaje się komplementarny wobec drugiego, nieco słabszego procesu kooptacji. Artyści o najwyższym stopniu konsekracji, zajmujący wyróżnione pozycje w polu, określają jego granice, strzegą wejścia, kontrolują porządek wewnętrzny pola. Posiadają przy tym moc konsekracji innych, na równi z krytykami o najsilniejszej pozycji, przypisać im może funkcja „odkrywczy” wynoszącego artystę dotąd „nieznanego”. Takie „odkrycie” lub stworzenie wokół siebie szkoły, wychowanie uczniów potęguje jeszcze kapitał symboliczny twórcy konsekrowanego i umacnia jego pozycję w polu.

Bogatą i obszerną myśl Bourdieu (same *Reguły sztuki* liczą wszak ponad 500 stron) przedstawiłem tu jedynie w nader ogólnym zarysie. Z pewnością wymagałaby ona osobnego opracowania, tutaj jednak służyć ma jedynie stworzeniu pewnych ram teoretycznych dla właściwego przedmiotu artykułu, czyli wyróżnienia czterech strategii twórczych funkcjonujących w kinie polskim po 1989 roku.

III. Strategie twórcze w polskim kinie po 1989 roku

Chciałbym zrekonstruować strategie: Autora, Profesjonalisty, Barona i Partyzanta. Kluczowe będą tutaj dwie z nich: Autora i Profesjonalisty; jako biegunowo przeciwstaw-

rys.2. Pole produkcji filmowej po 1989r.



Rysunek autora.

ne wyznaczają bowiem dwa krańce pola produkcji filmowej (rys. 2), widzianego tu jako homologiczne względem pola produkcji literackiej opisanego przez Bourdieu.

1. Strategia Autora („strategia ucieczki”)

(Krzysztof Kieślowski, Andrzej Kondratiuk, Jan Jakub Kolski, Jerzy Stuhr, Wojciech Marczewski, Lech Majewski, Marek Kotorski, Mariusz Trelński, Piotr Trzaskalski, Wojciech Smarzewski, Dariusz Gajewski, Krzysztof Krauz, Robert Gliński, Maciej Dejczer, Mariusz Trelński)

Strategię tę realizowała głównie grupa reżyserów średniego pokolenia, urodzonych w latach 50., choć znajduje ona wielu zwolenników także wśród twórców młodszych. Charakterystyczna jest dla niej ucieczka od komercyjnych wymogów przemysłu filmowego w bezpieczny świat „autorskości”. Strategii patronują filmy Kieślowskiego z lat 90., doskonale przyjęte przez „elitarną” publiczność krajową i międzynarodową oraz jurorów prestiżowych festiwali (*Trzy kolory: Niebieski*, *Trzy kolory: Czerwony* oraz *Podwójne życie Weroniki*). Strategia Autora zakłada odwoływanie się do „okresu autorskiego” i modernistycznego wzorca uprawiania kina, wraz z jego podkreśleniem podmiotowości twórcy i koniecznością „przekazu znaczeń” w dziele filmowym, kosztem klasycznego wzorca sprawnie opowiadanej historii. Strategię Autora cechuje też powtarzalność wątków i tematów, podobny krąg problemów poruszanych w kolejnych filmach. Ucieczkę w „prywatny świat” umożliwia utożsamienie wzorca modernistycznego z kinem artystycznym w ogóle, wciąż obecne pośród przeważającej części polskiego filmoznawstwa i krytyki. Z takiego przekonania wynika m.in. pewien parasol ochronny, jaki roztaczają one nad „autorami”, wzorem „polityki autorskiej” prowadzonej w latach 50. i 60. przez „Cahiers du Cinema”.

„Czystość” takiego kina przeciwstawianego filmom komercyjnym i modelowi hollywoodzkiemu napędzanemu wulgarną rządzą zysku jest jednak problematyczna. Tak jak kino hollywoodzkie obliczone jest na jak największe powodzenie pośród masowej widowni, tak kino artystyczne (autorskie, „europejskie”) nader często obliczone jest na powodzenie pośród „elitarnych” widowni międzynarodowej i jurorów najważniejszych konkursów festiwalowych. Kino artystyczne funkcjonuje w określonych ramach instytucjonalnych, na które składają się prestiżowe festiwale, specjalistyczna prasa filmowa, filmoznauczce katedry na uniwersytetach, sieć kin studyjnych i specyficzna, „elitarna” widownia. W tym systemie to Autor jest swego rodzaju „gatunkiem”, widzowie kupują bilet na „nowego Almodovara”, „nowego Lyncha” czy „nowego Tarantino” (lub na „nowego Kolskiego” czy „nowego Koterskiego”). Wiedzą przy tym, jakiej mogą spodziewać się historii, sposobu narracji, typów bohaterów czy wizji świata przedstawionego, a powtarzalność tych elementów jest źródłem przyjemności, podobnie jak w przypadku gatunków właściwych. „Autorskość” jest więc również swego rodzaju zabiegiem marketingowym, redukującym ryzyko producenta i dystrybutora, tak jak w modelu hollywoodzkim ryzyko to jest redukowane poprzez formuły gatunkowe i *sequels*.

Wspomniane ramy instytucjonalne tworzą świetnie funkcjonujący, sprawny mechanizm budujący pozycję kina artystycznego i poszczególnych autorów na jego obszarze. Uznanie, nobilitowanie twórcy są naturalnymi faworytami największych festiwali, specjalistyczna prasa filmowa z zasady poświęca wiele miejsca ich osobom (wywiady, zapowiedzi nowych przedsięwzięć, analizy kolejnych filmów, artykuły prezentujące wcześniejszy dorobek, opisujące krąg poruszanych tematów, kulturowy kontekst reżyserskiego *oeuvre* etc.), a w wypadku twórców najbardziej szanowanych zachowuje ogromną powściągliwość w ocenie nieudanych lub przeciętnych filmów, katedry uniwersyteckie zaś wieniec dzieła kształtowania filmowego kanonu, przede wszystkim „produkując” prace magisterskie, doktorskie i książkowe monografie wybranych reżyserów, w których piszący najczęściej przyjmują rolę apologety. Instytucje te (festiwale, prasa filmowa i katedry uniwersyteckie) dzierżą moc konsekracji poszczególnych reżyserów¹⁶. Istotnym elementem takiego systemu jest również wykreowanie „legandy biograficznej” twórcy, będącej najczęściej wypadkową osobowości danego twórcy, zabiegów autokreacyjnych oraz pracy mediów, krytyków, filmoznauczców.

Spójrzmy na krótki fragment wstępu do katalogu festiwalu kina Europy Środkowo-Wschodniej w Łagowie z 1997 roku pióra dyrektora festiwalu (hasło tego przeglądu brzmiało zresztą „Autor! Autor!”):

Zauważmy zresztą, że twórca, który w ostatnich latach odniósł najbardziej może błyskotliwy sukces, był stuprocentowy autor: autor realizowanych przez siebie scenariuszy, wartościowych również jako samodzielna literatura, ale przede wszystkim stwórca swojego własnego świata filmowego, tak blisko związanego z korzeniami osobistej biografii. Myślę oczywiście o ulubieńcu łagowskiej publiczności Janie Jakubie Kolskim. Tu właśnie, na spotkaniach z widzami wielokrotnie podkreślał, że nie tworzy filmów z myślą o określonej publiczności, tworzy je niejako dla siebie, choć oczywiście z myślą o uzewnętrznieniu swojego stosunku do świata. Wbrew pozorom oznacza to szacunek dla widza, a nie lekceważenie: autor chce z nim rozmawiać o sprawach, które uważa za istotne, nie krojąc ich na miarę maluczkich, którzy w innym przypadku nie zrozumieliby niczego¹⁷.

W przytoczonym fragmencie dyrektor festiwalu „wiąże” autora z daną imprezą, a także wyróżnia elitarną publiczność reżysera (nie ma w niej z pewnością „maluczkich”,

konsekracja następuje wewnątrz pola). W kilku zdaniach wymienia też stylowe wyróżniki „autorskości”: osobistą ekspresję, powtarzalność motywów, spersonalizowaną wizję świata, bezinteresowność (prawdziwej) sztuki (popularna formuła o „tworzeniu filmów dla siebie”, dystansowanie się od kręcenia filmu z myślą o istniejącym już rynku). Nie wspomina natomiast o nowatorstwie formalnym, dlatego iż filmowy język kina autorskiego najczęściej nie wykracza poza poetykę ukształtowaną w latach 60., opierając się głównie na daleko idącym „rozluźnieniu” struktur narracyjnych w stosunku do modelu hollywoodzkiego kina klasycznego.

Zarysowany powyżej mechanizm sprawia, iż na przykład Pamela Falkenberg nie postrzega kina artystycznego jako funkcjonującego poza systemem komercyjnym, lecz jako jego część i formację, która dąży do uzyskania tak dominującej pozycji, jaką ma kino hollywoodzkie, jednak przy zachowaniu swego elitarnego charakteru¹⁸. Falkenberg zdaje się mieć rację. Z jednej strony, kino artystyczne określa się w opozycji do kina komercyjnego (opozycja ta zakłada szereg przeciwstawięń: sztuka-komercja, bezinteresowność-chęć zysku, niewinność-zabiegi marketingowe); z drugiej strony, posługuje się ono paralelnym instrumentarium technik promocyjnych składającym się na maszynę zdolną kształtować okółofilmowy dyskurs.

Pozostaje pytanie o efektywność strategii Autora we współczesnym kinie. Spośród wymienionych przeze mnie wyżej reżyserów, których postrzegam jako realizujących tę strategię, kilku odnosiło znaczące sukcesy. Wartościowanie ich filmów jest w dużej mierze sprawą osobistych preferencji i nie jest przedmiotem tego artykułu. Warto tu jednak wspomnieć o zagrożeniach czyhających na reżyserów wybierających współcześnie tę strategię. Wydaje się, że należy do nich przede wszystkim monotonne powtarzanie w kolejnych filmach tych samych wątków i tematów oraz przeoczenie faktu, iż wzorzec modernistyczny sprawia wrażenie anachronicznego i od dawna lepsze efekty zdaje się przynosić łączenie osiągnięć europejskiego kina modernistycznego z narracyjnymi regułami stylu klasycznego (co po raz pierwszy uczyniło tzw. Nowe Hollywood na początku lat 70.¹⁹) Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie wszyscy z przywołanych wyżej reżyserów ustrzegli się przynajmniej przed pierwszym z tych zagrożeń.

2. Strategia Profesjonalisty („strategia koncesji”)

(Juliusz Machulski, Jacek Bromski, Władysław Pasikowski, Maciej Ślesicki, Jarosław Żamojda, Maciej Dutkiewicz, Olaf Lubaszenko, Wojciech Wójcik, Łukasz Zadrzyński, Maciej Dejczer, Marcin Ziemiński)

Strategia Profesjonalisty obierana była zarówno przez średnie pokolenie reżyserów, jak i przez twórców młodszych, często pracujących również w reklamie lub tworzących videoclipy. Sytuuje się ona na biegunie przeciwnym względem strategii Autora. Profesjonalista czyni koncesje na rzecz widowni i formuł gatunkowych, twierdzi, że widz jest dla niego najważniejszy, a z sukcesu w kategoriach *box office* czyni tarczę chroniącą go przed krytyką za brak walorów artystycznych. Często manifestacyjne rezygnuje z wszelkich ambicji artystycznych, odnosząc się do nich lekceważąco w wypowiedziach pozafilmowych. Reżyserów interesuje jedynie sukces frekwencyjny i finansowy, jedyny cel, jaki sobie stawiają, to zajmujące opowiadanie historii. Wzorem jest dla nich kino amerykańskie i jego formuły gatunkowe. Posłuchajmy Macieja Ślesickiego:

„[Amerykanie] robią najlepsze filmy na świecie. Dzieje się tak dlatego, że oni po prostu kochają kino. To jest ich narodowy przemysł. Potrafią opowiadać świetnie zrealizo-

wane, poruszające historie. Po lekturze scenariusza *Taty* ktoś napisał: «Nareszcie pojawił się młody człowiek podejmujący ważne problemy społeczne». A ja mam w dupie problemy społeczne. W obu moich filmach obchodziła mnie jedynie ciekawa historia...»²⁰.

Film postrzegany jest jako produkt audiowizualny, a kinematografia funkcjonować ma według reguł całkowicie wolnorynkowych. Najciekawszy przedstawiciele tej grupy korzystają jednak z formuł gatunkowych bardziej świadomie, nie absolutyzując ich, a jedynie uważając, że sprawne opowiadanie historii może być wstępem do stworzenia filmu intrygującego i oferującego coś więcej niż tylko rozrywkę. Wydaje się, że sztuka taka udała się Pasikowskiemu w jego dwóch pierwszych filmach, szczególnie w *Psach*²¹. Tym niemniej, po latach reżyser twierdzi, iż w zasadzie był to przypadek:

„Zamierzenie było proste. Aby przenieść konwencję, nie można fabuły rozgrywać w sztucznej, kompletnie wyabstrahowanej rzeczywistości. Żeby stała się akceptowalna dla widza, musi dotyczyć jakichś polskich spraw. W przypadku pierwszego filmu to było to, co wówczas stanowiło temat tabu – sytuacja w wojsku. Kiedy zacząłem robić następny film, który miał być czysto policyjny, szukałem miejsca, w którym można go zacząć. Wówczas tak się idealnie złożyło, że na pierwsze strony gazet wyszła afera z niszczeniem dokumentów SB. Znakomity moment, żeby film zacząć o polską rzeczywistość, żeby ludzie poczuli, że ci gliniarze z ekranu są prawdziwi. To nie jest tak, że mam coś do powiedzenia w jakiejś sprawie politycznej, społecznej czy narodowej, ponieważ nic takiego do powiedzenia nie mam. Robię film, który ma być ciekawą historią i staram się go zacząć o coś, co jest wszystkim po prostu znane»²².

Reżyserzy wybierający strategię Profesjonalisty nieprzypadkowo podkreślają swe przywiązanie do wzorców kina amerykańskiego. W modelu hollywoodzkim film nie jest kojarzony ze „sztuką wysoką”, „dziedzictwie narodowym” czy „tożsamością zbiorową”, jest biznesem i rozrywką, jaskrawym przykładem funkcjonowania przemysłu kulturowego. „Możemy mówić o komediach Paramountu z lat trzydziestych lub rodzinie filmów rozrywkowych 20th Century Fox z lat czterdziestych, o komediach cinemascopowych z lat pięćdziesiątych czy o dawnym blichtrze filmów Metro-Goldwyn-Mayer mniej więcej tak, jak mówimy o Chevroletach i Studebakerach” – pisała Pauline Kael²³. Strategia ta odpowiada dokładnie funkcjonowaniu bieguna heteronomicznego w polu produkcji kulturowej. Film jest produktem tworzonym tak, by zaspokoić oczekiwania formułowane na istniejącym już rynku i przy wykorzystaniu sprawdzonych formuł osiągnąć jak największą widownię oraz odnieść komercyjny sukces. Przedstawiciele tego bieguna są przy tym nisko cenieni przez uczestników gry w danym polu (reżyserów konsekrowanych, krytyków, „elitarną” publiczność). Wystarczy przypomnieć nieprzychylnie przyjęcie filmów Pasikowskiego, Żamojdy, Ślesickiego czy Dutkiewicza, przyjęcie przy tym często bardzo emocjonalne, jak się wydaje, z uwagi na być może nie do końca uświadomione przekonanie, że reżyserzy, realizując strategię filmu jako rynkowego produktu, popełnili wykroczenie przeciwko regułom autonomicznego pola produkcji filmowej, przeciwko kinu jako „sztuce wysokiej”. Jak twierdzą komentatorzy Bourdieu:

„Niezależnie od tego, iż przedstawiciele tego krańca pola uważają się za uczestników gry w polu produkcji kulturowej, w żadnej mierze nie mogą oni uzyskać symbolicznego kapitału związanego z działalnością artystyczną. Z tym samym skutkiem mogą spędzić resztę życia, projektując pralki, jak ubiegając się o konsekrację związaną z faktem bycia artystą»²⁴.

Uznanie i umocnienie pozycji nie wiąże się dla nich z konsekracją ze strony innych uczestników gry w polu, lecz z popularnością i sukcesem komercyjnym osiąganym poza samym autonomicznym polem filmowym.

Reżyserzy wybierający strategię Profesjonalisty naśladowali też kino amerykańskie w dziedzinie języka filmowej opowieści. W zasadzie wierni są podstawowym regułem kina klasycznego wraz z jego zasadami: zrozumiałości i jednoznaczności, obiektywizmu i realizmu, formalnej przezroczystości oraz kierowania emocjami widza. Podobnie jak w kinie okresu klasycznego cała filmowa konstrukcja służy tu wymogom fabuły, która ma być zajmująco opowiadana, angażująca emocje widza, czytelna i zrozumiała oraz zgodna z potocznym oglądem rzeczywistości.

Atrakcyjność strategii Profesjonalisty w polskim kinie polegała na obietnicy wychnienia od nużącego niekiedy i monotonnego modelu „autorskiego”, na chęci tworzenia kina, które może być po prostu kinem, a nie amatorską socjologią, psychologią czy filozofią. Jednocześnie na wybierających ją reżyserów również czyhały określone niebezpieczeństwa. Powstawały bowiem niekiedy „polskie filmy amerykańskie”, wyglądające jak niezamierzone parodie wzorców zza oceanu. Okazało się przy tym, że biegłość warsztatowa nie jest wcale cechą tak łatwą do osiągnięcia, jak początkowo wydawało się niektórym z reżyserów wybierających tę strategię.

3. Strategia Barona („strategia superprodukcji”)

(Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Hoffman, a także Filip Bajon, Kazimierz Kutz i Krzysztof Zanussi²⁵)

Strategia Barona jest w dużej mierze zręcznym połączeniem dwóch innych (Autora i Profesjonalisty) mającą w założeniu realizować zarówno postulat wysokiej jakości artystycznej, jak i sukcesu finansowego. Baronowie to najczęściej twórcy wiekowi (A. Wajda – ur. 1926, J. Kawalerowicz – ur. 1922, K. Kutz – ur. 1929), o niekwestionowanych zasługach historycznych dla polskiej kinematografii. Ogromne wpływy i powszechne poważanie, nie tylko w środowisku filmowym (dwóch z nich było po 1989 r. senatorami, jeden – poważnym kandydatem na ambasadora w istotnej dla Polski stolicy), umożliwiły im realizację strategii łączącej w sobie cechy dwóch skrajnie odmiennych. Wpływy w środowisku filmowym pozwalały baronom łatwo zdobywać środki publiczne na swoje projekty (nawet dość wątpliwe, jak ekranizacja *Zemsty* i *Starej Baśni* czy kręcenie *Suplementu*), a dawna renoma i znane nazwiska tworzyły warunki do uzyskania wysokich kredytów bankowych na realizację filmów. W efekcie gromadzono środki pozwalające tworzyć, jak na polskie warunki, superprodukcje. Były one najczęściej ekranizacjami narodowej klasyki, zmierzenie się z taką literaturą w założeniach owocować miało powrotem mistrzów do dawnej formy, a jednocześnie lubiane w Polsce tematy historyczne oraz potężna siła, jaką są w warunkach naszej kinematografii zorganizowane wycieczki szkolne i zakładowe, zapewniać miała sukces frekwencyjny i finansowy.

Realizacja strategii Barona była więc możliwością, która pojawiła się w polu tylko dla określonego grona twórców konsekrowanych, o najsilniejszej pozycji w jego obszarze. Jednocześnie realizacje te przywodziły na myśl europejskie „kino jakości”²⁶. Filmy tego rodzaju były odpowiedzią producentów europejskich na dominację Hollywood na ich rynkach wewnętrznych, próbą znalezienia dla siebie rynkowej niszy. Pomysł polegał na połączeniu nazwiska znanego reżysera, który zasłynął wcześniej jako twórca kina artystycznego z wysokim budżetem, często historyczną tematyką związaną z „dziedzictwem narodowym”, a także dość konwencjonalnym stylem filmowania i bardzo sprawną realizacją oraz ewidentnym ukierunkowaniem filmu na

masową publiczność i liczeniem się z jej wcześniejszymi oczekiwaniami.

Strategia ta, przynajmniej w wymiarze frekwencyjnym i finansowym, zdawała się przynosić powodzenie w przypadku *Ogniem i mieczem* oraz *Pana Tadeusza*. Jednocześnie jednak superprodukcje Baronów z pewnością nie dorównywały ich dawnym dokonaniom, a poza pierwszymi dwoma filmami tego rodzaju nie odnosiły sukcesów finansowych, jak również nie zostały zauważone na arenie międzynarodowej. Strategii tej kres położyła kłeska frekwencyjna filmu Kawalerowicza, co w połączeniu z niejasnościami finansowymi, jakie towarzyszyły realizacji, spowodowało definitywne wycofanie się banków z finansowania tego typu produkcji.

4. Strategia Partyzanta (tzw. kino offowe)

Strategia Partyzanta zakłada działania poza oficjalnym strukturami kinematografii, tworzenie filmów z nieprofesjonalną ekipą, na amatorskim sprzęcie, przez reżyserów nie będących profesjonalistami i zajmujących się filmem okazjonalnie, w wolnych chwilach, przy żadnych lub minimalnych nakładach finansowych. Twórcy offowi w założeniu mieli wszystkie te niedogodności rekompensować świeżością spojrzenia, skłonnością do eksperymentu, poruszaniem tematów tabu, oryginalnością formy. W większości przypadków założenia te okazały się nierealistyczne.

Rewolucja technologiczna (pojawienie się łatwo dostępnych kamer video, a następnie kamer cyfrowych wraz z tanimi nośnikami oraz komputerowymi programami do montażu filmów) po raz kolejny wywarła wpływ na kształt kina, przekształcając siermiężny „film amatorski” w marketingowo atrakcyjny „film offowy”. Pod koniec lat 90. nastąpiła eksplozja twórczości filmowej nazywanej dotąd „amatorską” (liczba tego typu produkcji wzrosła z około kilkudziesięciu rocznie do co najmniej kilkuset, mnożyły się też festiwale „kina offowego”). Pojawiły się głosy o offie jako o nurcie alternatywnym wobec pogrążonej w kryzysie kinematografii oficjalnej. Z opiniami takimi trudno się zgodzić, trudno bowiem przypuszczać, by „kino offowe” mogło kiedykolwiek konkurować z produkcjami kinematografii oficjalnej na podobieństwo względnie równorzędnych – przynajmniej od czasu Drugiej Reformy – teatrów instytucjonalnego i offowego. Ponadto paradoksalnie kino z nazwy „niezależne” okazuje się często bardziej niż filmy głównego nurtu zależne od uwarunkowań finansowych, a także konwencji filmowania, sposobów widzenia świata i publicystycznego ujęcia tematów. W powodzi kilkuset produkcji rocznie wyłowić można jedynie kilka, kilkanaście prac oryginalnych. Co ciekawe, najwybitniejsi przedstawiciele tego kina próbują przedostać się do struktur oficjalnej kinematografii (najczęściej poprzez studia i dyplom szkoły filmowej) i tworzyć wraz z profesjonalną ekipą pełnometrażowe filmy fabularne. Jest to choćby przypadek wyrosłych z ruchu offowego, a jednocześnie studiujących potem reżyserię w łódzkiej Szkole Filmowej autorów znakomitego debiutu *Oda do radości* – Anny Kazejaka-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa. Bez pośrednictwa szkoły filmowej z ruchu offowego przedostali się do oficjalnej kinematografii Przemysław Wojcieszek i Konrad Niewolski, a granica między kinem offowym a etiudą studencką zaciera się w filmach Radosława Markiewicza i Filipa Marczewskiego.

Jednocześnie strategia Partyzanta okazuje się często wymuszonym wyborem dla absolwentów szkół, którzy mają kłopoty z debiutem, czy wręcz reżyserów legitymujących się już jakimś dorobkiem, którzy nie mogą zaistnieć w polu produkcji filmowej i są „spychani” do pozycji, w której strategia Partyzanta pozostaje jedynym wyborem. To przypadek

Fronta, Barczyka czy Lechkiego, a w mniejszym stopniu także skromnych telewizyjnych debiutów Pieprzycy, Urbańskiego, Siekierzyńskiej, Smarzowskiego czy Gajewskiego.

IV. Dynamika pola

Wyróżnione przeze mnie wyżej strategie można rekonstruować, nie posiłkując się sztafżem teorii pola Bourdieu. Jednakże umieszczenie ich w ramach teorii francuskiego socjologa przynosi – jak sądzę – kilka co najmniej korzyści. Przede wszystkim pozwala ująć dynamikę pola, określić pozycje zajmowane przez twórców względem siebie, szkicować sieć łączących je relacji. Ze szkicu takiego wyłania się bardzo statyczny obraz pola polskiego kina ostatnich kilkunastu lat. Brak w nim właściwie tak charakterystycznych dla pola artystycznego starć, walki o konsekrację, bojów o dominującą pozycję w polu. W ciągu ostatnich lat nie pojawiła się grupa młodych reżyserów dynamicznie wkraczająca w pole i rzucająca wyzwanie starszym²⁷. Jednocześnie żaden z reżyserów „średniego” pokolenia nie dostąpił konsekracji, nie zajął miejsca w pobliżu najbardziej cenionego (lewego, górnego) autonomicznego bieguna pola. Innymi słowy, w ciągu kilkunastu lat żadnemu z reżyserów nie udało się osiągnąć pozycji Barona²⁸, twórcy konsekrowani osiągnęli swoją pozycję jeszcze przed 1989 rokiem. Co ciekawe, nawet jeżeli ich filmy po 1989 roku rozczarowują i są nieporównywalne z ich historycznymi dokonaniem, nie powoduje to w zasadzie symbolicznego uszczerbku, ich pozycja w polu wydaje się niezagrożona. Nieliczne ataki na ich pozycje (krytyka Szulkina, Wosiewicza i Szotajskiego oraz film tego ostatniego w pierwszej połowie lat 90., film „z kluczem” Machulskiego, prasowa krucjata Krzysztofa Kłopotowskiego) nie wprowadziły istotnych zmian w układzie sił w polu. Jednocześnie bardzo niewielki nacisk wywierany jest przez wchodzących w pole debiutantów. Reżyserom debiutującym w ostatnich latach 90. i po roku 2000 bardzo trudno jest zająć pozycję w polu, wybierają najczęściej strategię Autora, ale bardzo często „spychani” są do strategii Partyzanta lub są na nią skazani od samego początku. Do sytuacji tej przyczynia się profil ich twórczości – osobistej, kameeralnej, prywatnej, uciekającej od tematów gorących, rozgrzewających opinię publiczną w połączeniu z niechęcią reżyserów do działań grupowych. Właśnie to silne podkreślanie braku pokoleniowych więzi, waloryzowane pozytywnie jako wyraz własnej indywidualności i niezależności, budzić może zdziwienie. Urodzeni pod koniec lat 60. i w latach 70. reżyserzy zdają się nie rozumieć lub ignorować fakt, że „istnieć w polu artystycznym to różnić się”, a twórcy debiutujący, o najsłabszej pozycji, w silnie zdominowanym polu o dużych „barierach wejścia” zaistnieć mogą właściwie tylko jako wyrazista grupa. W żadnej mierze nie „rzucają wyzwania” twórcom konsekrowanym, nie kwestionują wyraźnie i otwarcie zarówno ich estetyki, jak i podejmowanych tematów czy wizji świata. Tymczasem sytuacja ta charakteryzowała wszystkie pokoleniowe „zmiany warty” w polskim kinie powojennym („szkoła polska” wobec kina Forda i Jakubowskiej, „trzęcie kino” wobec „szkoły polskiej”, „kino moralnego niepokoju” wobec twórców „szkoły polskiej”²⁹). Reżyserzy ci z pewnością nie jawią się jako wspomniani wyżej *challengerzy*, ubiegają się raczej o kooptację (zgłaszając się do Szkoły Mistrzowskiej Andrzeja Wajdy lub pod opiekę uznanych twórców jak Piekorz do Zanussiego). Swej niechęci do działań grupowych oraz małej wyrazistości zawdzięczają bardzo słabą pozycję w polu oraz „łatwość” wypychania ich z niego (wieloletnie oczekiwanie na debiut, równie długie przerwy między realizacją kolejnych filmów, degradowanie do kina offowego lub twórczości telewizyjnej).

Słaba jest też pozycja w polu reżyserów pokolenia nieco starszego, debiutujących na

przełomie lat 80. i 90. i odróżniających się od swoich kilka, kilkanaście lat młodszych kolegów (Dejczner, Treliński, Grzegorzek, Zylber, Pasikowski). Mimo obiecujących debiutów, nagród na festiwalach, wyrazistych osobowości twórczych reżyserzy ci zdają się zajmować obecnie słabszą pozycję w polu niż na początku lat 90. Czterej pierwsi wybierali strategię Autora, Pasikowski zaś w pierwszych dwóch filmach z powodzeniem realizował strategię Profesjonalisty, deklarował jednak chęć robienia również innego kina³⁰. Talenty tych reżyserów zostały właściwie zaprzepaszczone; najbardziej oddani modernistycznej, „autorskiej” wizji uprawiania kina Grzegorzek i Zylber zostali „wypchnięci” z pola, Dejczner i Pasikowski znaleźli się na jego prawym, nisko cenionym biegunie i to w ostatnich latach nawet nie tyle realizując strategię Profesjonalisty w kinie, ile reżyserując seriale telewizyjne³¹ (nisko waloryzowane również w ramach prawego biegunia pola), a Treliński sam niejako „opuścił” pole filmowe i odnosi sukcesy w świecie opery. Dla twórców z tej grupy (poza Kolskim, któremu relatywnie najsilniejsza pozycja pozwoliła pozostać w lewym niższym obszarze pola) niemożliwe okazało się kontynuowanie strategii Autora, zostali zepchnięci na prawy biegun pola, a następnie w jego dolną część lub w ogóle z niego wypchnięci.

Z kolei grupa twórców urodzonych na początku i w połowie lat 50. i debiutujących jeszcze na długo przed 1989 rokiem (Machulski, Krauze, Gliński, Bromski) zajmuje relatywnie silną pozycję w polu. Dysponują względną łatwością w zdobywaniu funduszy na kolejne realizacje, jednocześnie jednak nie udało im się zagrozić pozycji Baronów. Korzystają przy tym ze swobody wyboru pomiędzy dwoma dostępnymi dla nich strategiami: Autora i Profesjonalisty. Machulski preferuje raczej strategię Profesjonalisty, ale ma w dorobku i *Szwadron* oraz zaawansowany projekt filmu o „kurierze z Warszawy”. Gliński preferuje strategię Autora, ale jest też reżyserem filmu *Kochaj i rób co chcesz*, Krauze sam zaś mówi, że chciałby robić zamiennie „jeden film dla rynku i jeden dla siebie”. Dla reżyserów średniego pokolenia w polu otwiera się ścieżka pozwalająca na przechodzenie pomiędzy dwoma jego biegunami i dwiema strategiami.

Strategię autorską charakteryzuje lekceważenie wymiaru rynkowego i finansowego powodzenia filmu. Bourdieu wspomina tutaj o odwróconej logice względem pola ekonomicznego; sukces finansowy w autonomicznym polu sztuki jest nieistotny lub wręcz deprecjonuje, nobilituje zaś uznanie graczy z wnętrza pola – innych reżyserów, wpływowych krytyków i filmoznawców, „elitarniej” widowni. Filmy te są zatem w zdecydowanej większości nierentowne i subwencjonowane przez państwo. Rodzi to napięcia pomiędzy nieprzystającymi do siebie dyskursami ekonomicznym i artystycznym, z których każdy widzi w produkcji filmowej swój przedmiot. Dynamiczny rozwój sfery nowych mediów, z których perspektywy kino jawi się jako medium schyłkowe, wyczerpane i niewarte zainteresowania oraz zjawiska w samej kulturze filmowej (takie jak na przykład rosnąca dominacja Hollywood na rynkach europejskich, umacnianie się wspomnianego dyskursu ekonomicznego w kinematografii, pojawienie się kina Nowej Przygody czy zjawisk określanых mianem „postmodernizmu” w kinie) przyczyniły się do osłabienia lewego biegunia pola filmowego decydującego o jego autonomii. Osłabienie tej autonomii – utożsamianej przez wielu z kinem jako takim – spowodowało przekonanie o kryzysie kina i wywołało pesymistyczne nastroje pośród wielu filmoznawców, którzy nie porzucili swego przedmiotu badań na rzecz „nowych mediów”³². Wydaje się, że w ostatnich kilkunastu latach coraz wyraźniej rysowały się dwa dyskursy, w ramach których odmiennie kształtowała się wizja kina oraz status dzieła filmowego. Źródłem odmienności była nieprzystawalność pomiędzy myśleniem rynkowo-ekonomicznym a perspektywą sztuki autonomicznej, nieredukowalnej do tamtej sfery. W jednym z raportów na temat

sytuacji europejskiego rynku audiowizualnego zamieszczono fragment ekspertyzy zamówionej przez niemiecki rząd:

„Wobec braku rynku zdolnego do zwrotu kosztów coraz bardziej osobistych filmów, większość rządów zwiększyła wysokość subsydiów, aby pokryć rynkowe straty. Niszczącym skutkiem tej polityki jest to, że zamiast nakazywać reżyserom inicjatywę w zdobywaniu tak wielkiej publiczności jak to tylko możliwe, zachęciła ich ona do pozostania ekskluzywnymi. Produkcja europejska została podzielona na kilka małych wysepek, które w większości przypadków komunikują się ze sobą poprzez wielką liczbę festiwali, które karmią wielką liczbę krytyków zamykających małe kółko wtajemniczonych, które całkowicie zastąpiło płacącą za bilety publiczność. System ten od długiego czasu sprzyja wyłanianiu się samousprawiedliwiających się ideologii zgodnie z którymi jedynie nie nadające się do oglądania filmy zasługują na znak «wysokiej jakości»³³.

Z kolei zupełnie odmienny sposób myślenia o kinie wyczytać można w dwóch fragmentach wywiadów z młodymi polskimi reżyserami u progu swojej kariery realizującymi strategię Autora:

„– Problem kina polega właśnie na tym, jak ludzi zgromadzić: jak skłonić publiczność, żeby przyszła do kina?

– To jest inna sprawa. Jak nie wiem, jak skłonić ludzi. [...] Wyczuwa się dzisiaj w prasie, w głosach krytyków, czasami nawet w głosach polityków chęć wywołania u reżyserów filmowych wyrzutów sumienia. Żeby zaciążyło nad nimi brzemie, taki garb: oto ja pokazuję ludziom rzeczy wyssane z palca, zużywając na to ogromną część budżetu narodowego. Czy mam prawo to robić? Tylko że ja takie argumenty mam gdzieś, one mnie zupełnie nie interesują. Uważam, że jestem artystą i moim zadaniem jest przekazać coś z siebie, co jest prawdziwe, autentyczne, co niesie w sobie jakąś emocję³⁴.

„To były te piękne czasy, kiedy film jeszcze coś znaczył, poruszał, zapraszał do dyskusji. Dzisiejsze rozmowy o filmie ograniczają się do uwag, co się komu podoba, a co nie. Kiedyś istniała jakaś formuła dialogu, w tej chwili powolutku dajemy sobie wepchnąć inny system wartości. Uważam, że dekalog współczesności, jakim jest box office, jest kompromitacją wszelkiego myślenia krytycznego o kinie. Nawet jeśli, na przykład, na półce z książkami stoją Ludlum i Joyce, i po Joyce'a sięgają trzy ręce, a po Ludluma sto trzy, nikt nie powie, że Ludlum to lepsza literatura. W kinie natomiast jest inaczej³⁵.

Wydaje się, że wspomniane dyskursy – nazwijmy je tutaj filmoznawczym (tradycyjnym) i audiowizualnym (rynkowym) – funkcjonują na kilku co najmniej poziomach, określając m.in. postawy samych twórców (strategia Autora czy strategia Profesjonalisty), ale także projekt kształtu instytucjonalnego kinematografii (wolny rynek czy ochrona przed nim, konieczność czy niekonieczność istnienia odrębnych kinematografii narodowych), status dzieła filmowego (dzieło sztuki czy produkt audiowizualny) i w jakiejś przynajmniej mierze paradygmaty badań filmoznawczych (badanie kinowego filmu fabularnego czy sfery „nowych mediów”), a nawet wykraczają poza domenę kina i stanowią fragment dyskusji o procesach globalizacji (wizja Barbera vs. wizja Wooldridge'a i Mickelthwaita³⁶).

Dla rzeczników tego pierwszego, tradycyjnego dyskursu film jest bezspornie dziełem sztuki, pojmowanej jako sfera nobilitowana i autonomiczna. Punktem odniesienia jest w niej wciąż modernistyczny wzorzec uprawiania kina z lat 60., nazywany niekiedy „kinem mistrzów”, a ówczesną poetykę uznaje się za uniwersalną. Film jest postrzegany jako część szerszej „kultury filmowej”, na którą składać się mają specjalistycz-

ne czasopisma oraz sieć kin studyjnych wraz z właściwą im „elitarną” publicznością. Nostalgiczne zapatrzenie we wzorce modernistyczne z lat 60. sprawia, że przedstawiciele tego dyskursu nie dostrzegają na ogół przemian poetyki samego kina, jak i rewolucji technologicznej związanej ze sferą „nowych mediów”. Film pojmowany jest jako dziedzina sztuki czystej, stąd dyskurs ten cechuje też lekceważenie realiów rynkowych oraz przekonania o konieczności hojnego dotowania produkcji przez państwowego mecenasza z uwagi na znaczenie kina jako dobra szczególnego i istotnego dla kultury narodowej. Na grupę podmiotów kreujących ten dyskurs składają się przede wszystkim przedstawiciele polskiego filmoznawstwa afiliowanego przy wydziałach filologicznych, wpływowi krytycy skupieni wokół miesięcznika „Kino” oraz reżyserzy zrzeszeni w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich (warto zauważyć, że dyskurs „filmoznawczy” łączy skonfliktowane na ogół grupy reżyserów średniego pokolenia i tzw. Baronów). Gdy po 1989 roku kinematografię poddano działaniu reguł wolnorynkowych, dyskurs ten i jego przedstawiciele przez szereg lat znajdowali się w odwrocie. Lata 2004-2005 przynoszą jednak ogromne wzmocnienie ich pozycji dzięki uchwaleniu nowej ustawy o kinematografii i utworzeniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

W ramach drugiego dyskursu film postrzegany jest w sposób diametralnie różny. Jest on mianowicie widziany jako li tylko produkt audiowizualny funkcjonujący na właściwym mu rynku dóbr audiowizualnych. Dla twórczości filmowej decydująca staje się ekonomiczna kalkulacja i prosty rachunek zysków i strat. Twórczość nie jest tu traktowana jako sfera wyróżniona i rządząca się innymi prawami niż pozostałe sektory produkcji. Nie widzi się specjalnego sensu istnienia odrębnej kinematografii narodowej, jeśli by miało się okazać, że jest nieopłacalna, ani nawet szerszej – kina jako takiego, w dłuższej perspektywie ma być ono bowiem zastąpione przez nowe media – Internet lub interaktywną telewizję cyfrową. Rzecznikami takich poglądów są potężne koncerny medialne – przede wszystkim grupa ITI, a także Polsat i publicyści tygodnika „Wprost”. Wspiera ich wielu producentów (elokwentnym rzecznikiem tego dyskursu był swego czasu Lew Rywin) oraz w latach 90. nieliczni reżyserzy młodszego pokolenia realizujący strategię Profesjonalisty (Maciej Ślesicki, Jarosław Żamojda, Maciej Dutkiewicz). Ich dalekimi i mimowolnymi sprzymierzeńcami są też polscy filmoznawcy, porzucający w minionej dekadzie sferę kina na rzecz „nowych mediów” lub – w najlepszym razie – traktujący kino wybitnie redukcjonistycznie. Charakterystyczna dla tego dyskursu jest kampania tygodnika „Wprost”, szczególnie intensywna w czasie prac nad nową ustawą o kinematografii. Tygodnik ten poświęcał kinu polskiemu nieporównywalnie więcej uwagi niż jego konkurenci, o czym świadczy cała seria artykułów³⁷. Wizja kina, jaką da się na ich podstawie zrekonstruować, sytuuje się wyraźnie w ramach zarysowanego wyżej dyskursu audiowizualnego (rynkowego). Zadziwia jedynie publicystyczna pasja, z jaką autorzy piszą o filmie (czego dowodem niech będą chociażby takie sformułowania jak: „kino opieki społecznej”, „instytut filmu pasożytniczego”, „instytut spryciarzy filmowych”), porównywanie europejskich festiwali filmowych do zawodów niepełnosprawnych sportowców czy opinie w rodzaju: „Panujący dziś w Europie model produkcji filmowej tak naprawdę jest spadkiem po dwóch reżimach: nazistowskim oraz sowieckim – całkowicie znacjonalizowanym”³⁸. Wielokrotnie powtarzano też sformułowanie o „skoku na kasę”, a w każdym ze wspomnianych artykułów opisujących prace nad ustawą pojawiała się charakterystyczna dla dyskursu neoliberalnego „retoryka kradzieży”, zgodnie z którą beneficjenci funduszy publicznych „okradają” podatników. W ramach dyskursu audiowizualnego (rynkowego) trudno dostrzec w sztuce filmowej coś nieredukowalnego do sfery ekonomiczno-rynkowej, wykraczającego poza postrzeganie filmu jako produktu audiowizualnego rządzonego całkowicie logiką ekonomiczną. Stąd, jeśli by wiedzę o polskim

kinie czerpać tylko ze wspomnianego tygodnika, okazałoby się, że najlepsze osiągnięcia polskiego kina tego okresu to ekranizacje powieści Katarzyny Grocholi (*Nigdy w życiu*, *Tylko mnie kochaj*) produkowane przez grupę ITI, o których autorzy piszą przychylnie, wyróżniając je na tle ostro krytykowanego kina polskiego. Filmy te są zresztą ciekawym przypadkiem ukazującym logikę funkcjonowania tego dyskursu, jego ogromną siłę kreacyjną i swoistą samowystarczalność oraz autoreferencjalność. Film produkowany jest przez stację telewizyjną, z relatywnie niskim budżetem, jako produkt czysto rynkowy, rządzony bilansem zysku i strat, następnie promowany jest poprzez zamknięty obieg podmiotów związanych z producentem, i to w pasmach niereklamowych, a postrzeganych jako „obiektywne” – mówi się o nim w programach informacyjnych („Fakty”), w kontekście związanego z realizacją niespecjalnie istotnego tematu; klasyczne bootstinsonskie „pseudowydarzenie” staje się tematem programów typu talk-show („Rozmowy w toku”) lub sensacyjno-interwencyjnych („Uwaga”). Nie wspomnę oczywiście o możliwości szerokiego i taniego (lub darmowego) korzystania z pasm reklamowych, a także zamieszczania odpowiednich informacji na popularnym portalu internetowym („Onet”)³⁹. Wreszcie producent jest też właścicielem ogólnopolskiej sieci multipleksów („Multikino”), gdzie film podczas weekendu otwarcia (skorelowanego z dniem św. Walentego) prezentowany jest w kilkunastu salach, a kolejne projekcje rozpoczynają się co kwadrans. Nieprzypadkowo zresztą filmu *Tylko mnie kochaj* nie pokazano krytykom w czasie pokazów prasowych. Zdaje się, że chodziło nie tylko o obawę przed miazdzącymi recenzjami (co sugerowali krytycy), ile o fakt, że krytyk jest w owej potężnej maszynierii medialnej czynnikiem niekoniecznym lub wręcz zbędnym. Posiada ona możliwość wykreowania dowolnego produktu audiowizualnego na wydarzenie i sukces w kategoriach *box office* (oba produkowane przez TVN filmy obejrzało ponad 1,6 miliona widzów⁴⁰), czyli w ramach tego dyskursu „na sukces po prostu”.

Symptomatyczny przypadek *Nigdy w życiu* i *Tylko mnie kochaj* wskazuje na paralelny wobec zarysowanego przy okazji opisu strategii Autora system promocji dzieła filmowego. Sytuuje się ono wyraźnie w prawym, heteronomicznym biegunie pola. Niezależnie jak krytycznie odnosilibyśmy się do epigońskich często kontynuacji modernistycznego modelu kina autorskiego i do mechanizmów instytucjonalnych modelem tym rządzących, to utrata autonomii pola i zdominowanie go przez potężne koncerty medialne nie są perspektywą kuszącą. Stąd też w krajach zachodnioeuropejskich powstało w latach 90. szereg opracowań i raportów będących próbą swoistej „mediacji” między tymi modelami i wypracowania rozwiązań mających przywrócić kinu europejskiemu atrakcyjność oraz przygotować je do konkurowania z hollywoodzkimi gigantami. Wydaje się, że podobne zadanie stoi przed powołanym niedawno Polskim Instytutem Sztuki Filmowej. Jest on wzorowany na rozwiązaniach europejskich i stanowi powrót państwowego mecenasa do aktywniejszego zaangażowania w produkcję filmową, stąd jego powstanie w 2005 roku symbolicznie zamyka okres po 1989 roku cechujący się stopniowym wycofywaniem państwowego mecenasa z produkcji filmowej. Zarazem zdaje się potwierdzać tezę Bourdieu o strukturalnym podporządkowaniu pola produkcji kulturowej polu władzy (ekonomicznej lub politycznej).

„Z powodu istnienia hierarchii, jaka ustala się w relacjach między różnymi odmianami kapitału oraz jego posiadaczami, pola produkcji kulturowej zajmują, czasowo, pozycję podporządkowaną w polu władzy. Niezależnie od tego, w jakim stopniu mogą wyzwolić się od ograniczeń i wymogów zewnętrznych, przenika do nich pochodzący z pól otaczających wymóg zyskowności, ekonomicznej bądź politycznej. Wynika z tego, że w każdym momencie są miejscem starcia pomiędzy dwoma zasadami hierarchizacji,

zasadą heteronomiczną [...] i zasadą autonomiczną [...]. Stan, w jakim znajdują się stosunki sił w tych walkach, zależy od autonomii, którą pole dysponuje *globalnie*, to znaczy od tego, do jakiego stopnia jego specyficzne normy oraz sankcje zdołały narzucić się wszystkim twórcom dóbr kulturowych...⁴¹ – twierdzi francuski socjolog. W innym zaś miejscu dodaje: „Należałoby też zbadać ograniczenia, które kryje w sobie mecenat państwa, choć pozornie pozwala uniknąć bezpośredniej presji rynku. Ograniczenia te narzucane są poprzez uznanie, jakim mecenat ten spontanicznie darzy tych, którzy go uznają, gdyż potrzebują go, by zdobyć jakąś formę uznania, a nie umieją zapewnić jej sobie samym swym dziełem”⁴².

Zatem w przypadku sztuki filmowej, w której niemożliwe jest posiadanie przez twórców środków produkcji i dystrybucji, co gwarantowałoby pełną niezależność i autonomię, jedynym właściwie ratunkiem przed surowymi wymogami rynku jest państwowy mecenat⁴³. W państwie demokratycznym jest to oczywiście mecenat „światły” i „łagodny” i – rzecz jasna – nieposługujący się cenzurą⁴⁴. Tym niemniej, gdy czytamy słowa szefowej Instytutu („Może za kilka lat, kiedy sytuacja Instytutu się ustabilizuje, szefem powinien zostać autorytet ze środowiska, po to, by po prostu robić dobrą kinematografię. Dzisiaj na tym stanowisku nie sprawdziłby się artysta. To musi być ktoś, kto będzie wyczuwał wszystkie zagrożenia polityczne” i dalej: „Agnieszka Odorowicz przyznaje, że wciąż zabiega o poparcie dla Instytutu wśród posłów PiS i PO”⁴⁵), widzimy, jak wciąż krucha pozostaje autonomia pola produkcji filmowej. Im silniejsza jest pozycja jego lewego, konsekrowanego bieguna, tym większa „globalna” autonomia pola jako takiego. W sytuacji, gdy jedynym obrońcą przed niedogodnościami rynku pozostaje państwowy mecenat, silny biegun autonomiczny i pozycja konsekrowanych twórców pozostaje najlepszym gwarantem względnej niezależności pola od nacisków zewnętrznych, niwelując podporządkowanie polu władzy (ekonomicznej lub politycznej) oraz wspomniany „wymóg opłacalności”.

Przypisy

¹ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000.

² T. Lubelski, *Wzlot i upadek wspólnoty, czyli kino polskie 1975-1995*, „Kino” 1997, nr 1.

³ Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001; tenże, *Teoria obiektów kulturowych*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998; P. Bourdieu, P. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001.

⁴ Co prawda ustawa wprowadzająca samorząd filmowców i likwidująca monopol państwa w dziedzinie produkcji weszła w życie w roku 1987, powołując się tu jednak na rok 1989 z uwagi na jego znaczenie symboliczne.

⁵ Ironiczny koncept Bordwella tworzącego tą nazwę od pierwszych liter nazwisk de Sausurre’a, Lacana, Althussera i Barthesa, których teorie były – jego zdaniem – często mechanicznie importowane na teren filmoznawstwa. Por. D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, <www.geocities.com/david_bordwell/historicalpoet.htm>.

⁶ Ibidem.

⁷ Może poza architekturą; w jej przypadku wysokość inwestycji rekompensowana jest jednak funkcją użytkową i trwałością dzieł.

⁸ Jeden z kapitałów wyróżnianych przez Bourdieu, obok kapitału społecznego i ekonomicznego. Cechą pola produkcji kulturowej jest wysoki poziom kapitału kulturowego graczy, przy relatywnie niskim kapitale ekonomicznym.

⁹ Co jest pewną pozostałością strukturalizmu w socjologii Bourdieu.

¹⁰ Zdaniem Bourdieu „nic nie dzieli twórców kulturowych tak wyraźnie, jak stosunek do sukcesu komercyjnego czy też sukcesu odnoszonego «w świecie» [...] najbardziej zdeterminowani obrońcy autonomii czynią podstawowe kryterium oceny z opozycji pomiędzy dziełami tworzonymi dla odbiorców, a dziełami,

które powinny tworzyć własną publiczność. Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 332-333.

- ¹¹ Ibidem, s. 318.
- ¹² „Relacja pomiędzy pozycjami a zajmowaniem pozycji nie ma nic wspólnego z relacją mechaniczną determinacji. W jakiś sposób pośredniczy pomiędzy nimi przestrzeń możliwości, to znaczy przestrzeń faktycznie dokonanych aktów zajmowania pozycji, taka, jak jawi się wtedy, gdy postrzegana jest za pomocą percepcji konstytutywnych dla pewnego *habitusu*, czyli jako rozległa i zorientowana przestrzeń zajmowania pozycji, które przedstawiają się jako potencjalności obiektywne, rzeczy «do zrobienia», «ruchy» do wylansowania, czasospisma do założenia, przeciwnicy do zwalczania. [...] Dziedzictwo nagromadzone przez pracę zbiorową przedstawia się każdemu podmiotowi jako przestrzeń możliwości, to znaczy jako zbiór prawdopodobnych ograniczeń, będących warunkiem oraz odwrotnością zbioru możliwych posunięć [*usages*] [...] wolność absolutna, wynoszona przez obrońców twórczej spontaniczności, przysługuje wyłącznie naiwnym oraz ignorantom. Jedną i tą samą rzeczą jest wkroczyć w pole produkcji kulturowej, płacąc za prawo wejścia, którego istotą jest zdobycie specyficznego kodu postępowania i ekspresji oraz odkryć skończone uniwersum swobód pod przymusami i potencjalności obiektywnych, jakie nasuwa, problemów do rozwiązania, możliwości stylistycznych lub tematycznych czekających na wykorzystanie, sprzeżności do zniesienia, nawet rewolucyjnych zerwań wymagających przeprowadzenia. Aby śmiałe gesty nowatorskich czy rewolucyjnych poszukiwań miały jakąkolwiek szansę na zrozumienie, muszą istnieć w stanie potencjalnym w łonie systemu możliwości już zrealizowanych, jak luki strukturalne, które zdają się oczekiwać i żądać wypełnienia, jak potencjalne kierunki rozwoju, możliwe ścieżki poszukiwań.” Ibidem, s. 358-359.
- ¹³ Wyraźnym przykładem może być tutaj trajektoria Andrzeja Wajdy i jego pozycja w polu produkcji filmowej w połowie lat 50. względem np. Aleksandra Forda chcącego zekranizować *Ósmy dzień tygodnia* i pozycja Wajdy w tymże polu 40 lat później względem np. Roberta Glińskiego czy Kazimierza Tarnasa.
- ¹⁴ „W którym poszczególni tancerze oraz ich grupy rysują swoje figury, zawsze przeciwstawiając się jedni drugim, raz zwracając się do siebie twarzami, innym razem idąc tym samym krokiem, następnie odwracają się do siebie plecami, i, często gwałtownym ruchem, odrywają się od siebie- i tak bez przerwy, aż do naszych czasów...”. Zob. P. Bourdieu, op. cit., s. 178.
- ¹⁵ P. Bourdieu, *Teoria obiektów kulturowych...*, s. 275.
- ¹⁶ Można tu przywołać chociażby kanonizację Hitchcocka, Hawksa, Wylera czy wręcz całego gatunku filmu „czarnego” przez młodych krytyków „Cahiers du Cinema”.
- ¹⁷ A. Werner, *Autor!Autor!*, wstęp [w:] *Katalog Lubuskiego Lata Filmowego*, Łągów 22-29 czerwca 1997.
- ¹⁸ Opinię Falkenberg przytaczam za: M. Haltof, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001, s. 53.
- ¹⁹ D. Bordwell, J. Staiger, *Since 1960: the persistence of a mode of film practice*, [w:] D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985, s. 367-377.
- ²⁰ *Jeszcze nie raz was zaskoczę*, z M. Ślesickim rozmawia J. Gierałt, „Kino” 1997, nr 5.
- ²¹ Pisali o tym Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak. Por. M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 179-187.
- ²² *Wyrośliśmy*, z W. Pasikowskim rozmawia K.J. Zarębski, „Kino” 2001, nr 2.
- ²³ P. Kael, *Szmira, sztuka i kino*, [w:] tenże, *Co dzień w kinie*, Warszawa 1978, s. 27.
- ²⁴ J. Webb, T. Schirato, G. Danaher, *Understanding Bourdieu*, London 2002, s. 160.
- ²⁵ Kutz i Zanussi nie reżyserowali „superprodukcji”, co cechowało Baronów. Ten pierwszy w czasie ich powstawania nie był już czynnym filmowcem, zasiadając w fotelu senatora, temu drugiemu nie pozwalała na to zupełnie odmienny temperament artystyczny. Umieszczam ich tutaj z uwagi na wysoki stopień konsekracji i związane z nim wpływy w środowisku filmowym, czy szerzej – znaczenie w polskim życiu kulturalnym.
- ²⁶ M.P. Wood, *Cultural Space as Political Metaphor: the Case of the European 'Quality' Film*, <http://www.mediasalles.it/crl_wood.htm>.
- ²⁷ A zjawisko takie można z pewnością wskazać w polskiej literaturze i polskim teatrze.
- ²⁸ Stosunkowo najbliższy osiągnięcia tego statusu był Filip Bajon, którego – opisując jego pozycję w polu – traktuję jako barona „niepełnego”. Dla Bajona decydujące były pierwsze lata 2000; jako jedyny z twórców średniego pokolenia (nie licząc reżysera *Wiedźmina*) zrealizował „superprodukcję”, a jednocześnie ubiegał się o fotel rektora PWSFTvT w Łodzi oraz doczekał się monografii (istotnego dla konsekracji elementu) autorstwa Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej. *Przedwiośnie* przyniosło mu jednak porażkę, podobnie jak udział Bajona w rektorskim konkursie.
- ²⁹ Wyjąwszy działanie zespołu X, mam tu na myśli głównie relacje między Wajdą a Kiesłowskim.
- ³⁰ *Życie bez mandatów*, z W. Pasikowskim rozmawia L. Berger, „Film” 1998, nr 3. Pasikowski wspomina w tym

wywiadzie o projekcie filmu *Kolekcja jesienna w Paryżu*.

- ³¹ *Oficer, Oficerowie i Glina* – skądinąd w swym gatunku znakomite i ukazujące świetny warsztat reżyserski.
- ³² Symptomatyczne dla owego *film pessimismus* były zwłaszcza *Dekada filmu* Andrzeja Wernera (Warszawa 1997) czy artykuły Stefana Morawskiego na temat filmowego postmodernizmu. Por. S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991 nr 2; tenże, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991 nr 3.
- ³³ Commission of the European Communities, *Report by the Think-Tank on the Audiovisual Policy in the European Union*, Luksemburg 1994, s. 22.
- ³⁴ *Tak widzę świat*, z M. Grzegorzkiem rozmawia A. Kołodyński, „Kino” 1994, nr 2.
- ³⁵ *Moje kino to muzyka*, z M. Trelińskim rozmawia K.J. Zarębski, „Kino” 2001, nr 2.
- ³⁶ Zob. B. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, Warszawa 1998, s. 112-126 oraz A. Wooldridge, J. Micklethwait, *Czas przyszły doskonały*, Poznań 2003, s. 305-328.
- ³⁷ J. Kobus, *Plecami do widza*, „Wprost”, 6 stycznia 2002; tenże, *Syndrom Ediego*, „Wprost”, 2 lutego 2003, J. Gajewski, *Kino opieki społecznej*, „Wprost”, 27 kwietnia 2003; J. Kobus, Ł. Radwan, *Lenin w Polsce*, „Wprost”, 11 maja 2003; K. Śmiałkowski, *Traktor do Hollywood*, „Wprost”, 26 września 2004; Ł. Radwan, *Kino niemoralnego spokoju*, „Wprost”, 27 lutego 2005; J. Golińska, *Hollywood w Warszawie*, „Wprost”, 20 marca 2005; K. Śmiałkowski, *Orły niełoty*, „Wprost”, 20 marca 2005; T. Butkiewicz, Ł. Radwan, *Waldemar Złotousty*, „Wprost”, 15 maja 2005; Ł. Radwan, *Instytut Filmu Pasożytniczego*, „Wprost”, 29 maja 2005; T. Butkiewicz, *Minister kultury socjalistycznej*, „Wprost”, 2 października 2005; Ł. Radwan, *Anty-Oscar*, „Wprost”, 28 maja 2006.
- ³⁸ J. Golińska, op. cit.
- ³⁹ Np. „Onet” informuje: *„Nigdy w życiu: wielki triumf polskiego kina”*, <<http://film.onet.pl/0,0,871236,wiadomosci.Html>>.
- ⁴⁰ Tym samym są to – poza *Kilerem* – dwa najlepsze wyniki frekwencyjne polskich filmów fabularnych niebędących „superprodukcjami” po 1989 roku.
- ⁴¹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 330-331.
- ⁴² Ibidem, s. 515.
- ⁴³ Mam tu na myśli kino europejskie, nie zaś hollywoodzkie, które jako jedynie jest w stanie istnieć globalnie bez wsparcia państwa, przynajmniej oficjalnego.
- ⁴⁴ Choć warto pamiętać tu o słowach Filipa Bajona z jednego z ostatnich wywiadów, w których prawdopodobnie wskazywał na kłopoty ze zdobyciem środków na film jako formę „cenzury”: „Jesteśmy dziś na etapie telenowelizacji naszej polityki. A co może przebić telenowelę? Tylko wielki, epicki film, na jaki nas nie stać. Poza tym on musiałby powstać za pieniądze pozbierane z wielu źródeł, a jedno z najważniejszych jest jak wiadomo piekielnie upolitycznione. [...] No i teraz, jak ktoś się bierze za robienie takiego filmu, momentalnie ma szlaban na kasę. Bo przecież dobrze wiemy, że cenzura wciąż istnieje, tylko że nie mieści się już na Mysiej, ale rozszana jest w wielu różnych miejscach”. F. Bajon, *Kpię z kapitalizmu*, „Dziennik”, 6 września 2006.
- ⁴⁵ A. Zuchora, *Jak ugryźć 100 milionów*, „Film” 2006, nr 7.

Summary

The article is an attempt to apply Pierre Bourdieu's sociology of art to cinema reality, particularly to deploy the category of „strategy” (which is understood as a „opportunity existing in the particular field”) and the theory of „the field of artistic production”. It deals with four contemporary Polish film-makers' strategies. The author distinguished the Baron strategy, the Auteur strategy, the Professional strategy and the Partisan strategy. These are perceived, according to Pierre Boudieu's approach, as a possibilities opened in field of artistic production and determined by relation of forces within a field and „habitus” of individual players. In this way these strategies are determined by film-maker's position within the field (for example old/young, consecrated/non-consecrated). They are also shaped by outside (mainly market) forces. The Baron strategy is available for older directors with high-level of artistic consecration and it is in some ways a combination of Professional and Auteur Strategy, similar to European „Quality Cinema” which lead to national historical blockbusters. The representatives of Auteur strategy often refer to past modernist cinema and „auteur model” form the 60'. They neglect the importance of wide audience and box-office success or - in wider perspective - the industrial and market dimension of cinema. Cinema is perceived as art, autonomous „art for art's sake”, independent especially from market reality. The Professional strategy is at the antipodes of the former one. „Professionals” make concessions for the public and their works are created (or prepared) for the pre-existing market, use proven genre formulas and try to response to the wide public tastes and expectations in order to get massive admissions. Box-office success is a shield for critics' and „elitist” public disregard.” The Partisan strategy can be found in productions commonly known as „off-cinema”.