

Tadeusz Miczka

Polskie kino po reformie (2005-2010)

Postscriptum Polonistyczne nr 1(5), 65-85

2010

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.

TADEUSZ MICZKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Polskie kino po reformie (2005–2010)

Polska kinematografia nigdy nie rozwijała się w warunkach, które gwarantowałyby jej dostatek oraz stabilne i spójne, zgodne z podstawowymi potrzebami i oczekiwaniami artystów i kinomanów, zasady prawa. X muza zawsze znajdowała się w okresach przejściowych, sytuacjach niejasnych, trudnych i przed reformami. Wszystkie formy jej instytucjonalizacji najczęściej określano jako tymczasowe, nieodpowiadające aspiracjom i ambicjom władz państwowych i polskiego społeczeństwa, a każdą zmianę wprowadzano przez wiele lat, najczęściej etapami, oddzielanymi od siebie – rozmaicie uzasadnianymi – przerwami i bez potrzebnego wsparcia w innych sektorach kultury, gospodarki i przemysłu.

Sytuacja taka była całkowicie zrozumiała do 1910 roku, gdy „żywe fotografie”, „teatry”, „teatry świetlne” czy „cyrki” nie wszędzie docierały, a na ziemiach polskich nie osiągały jeszcze znaczącej rangi państwowotwórczej i kulturotwórczej, ale gdy w następnym dziesięcioleciu zjawisko ekranowe zaczęto już i tutaj określać jako „kinema”, „cinéma”, „cino”, „iluzjon” czy „kinoteatr”, a do jego funkcjonowania potrzebne były, oprócz pieniędzy, sprzętu i talentów artystycznych, stabilne zasady organizacyjne i prawne, zaczęła się ona bardzo powoli zmieniać. Brak państwowości spowodował, że na polskich terytoriach będących pod zaborami obowiązywały trzy prawodawstwa – pruskie, austro-węgierskie i rosyjskie, a kinematografia, której niewielką część stanowił film polski, rozwijała się słabo, korzystając z niewielkiego potencjału przemysłowego i rynku gospodarczego. Co prawda, od 1909 roku, od Paryskiego Kongresu Filmowego, cała kinematografia europejska znalazła się w zupełnie nowej sytuacji formalno-prawnej, ponieważ „przedmiotem aktów kupna-

-sprzedaży przestały być filmy traktowane jako rzeczy (tymi pozostały kopie, negatywy itp.), a stały się prawa do publicznego ich demonstrowania. Tym samym pod ochroną znalazła się własność intelektualna twórców filmu z producentem na czele” (Zajiček 1994, 37), ale nie było to asumptem do tworzenia i rozpowszechniania filmów polskich. W zaborze pruskim o produkcji i dystrybucji filmów decydowali przede wszystkim przedstawiciele berlińskich central kinematograficznych, w monarchii austro-węgierskiej wszystkie obiekty kinowe były w posiadaniu Niemców i Francuzów i tylko w Kongresówce, gdzie postanowienia Kongresu Paryskiego weszły w życie w latach 1910–1911, rozpoczęli działalność nieliczni polscy producenci i realizatorzy. W czasie pierwszej wojny światowej Hollywood przejęło najważniejsze rynki na świecie, na których do tej pory dominowały firmy europejskie, a wytwórnie i kina na ziemiach polskich, gdzie trwały działania zbrojne, znalazły się w stanie likwidacji.

Narodziny polskiej kinematografii miały miejsce wiosną 1917 roku i związane były z – jak to określił Edward Zajiček – „administracyjnym ewenementem”, czyli z utworzonym wówczas w Warszawie Urzędem Filmowym przy Legionach, który nie dysponował czymkolwiek, co mogło służyć do tworzenia filmów, ich upowszechniania i wyświetlania (Zajiček 1994, 43). W młodym państwie polskim za pomocą dwóch aktów prawnych próbowano stworzyć podstawy jednolitego rynku filmowego. Dekretem z dnia 5 grudnia 1918 roku sektor filmu oświatowego podporządkowano ustanowionemu urzędowi ministra sztuki i kultury, a dekretem z 7 lutego 1919 roku, zawierającym tymczasowe przepisy o widowiskach, prawodawca stanowiąc, że rozpowszechnianie filmów oraz zakładanie i prowadzenie kinoteatrów wymaga zgody Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Konsekwencje pierwszego dekretu były krótkotrwałe, ponieważ już w 1921 roku zlikwidowano resort sztuki, a rozwój kina oświatowego nadal był bardzo ograniczony pod każdym względem, m.in. dlatego, że pieczę nad nim przejęli urzędnicy z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Natomiast postanowienia drugiego aktu prawnego, mimo że miał on być tymczasowy, okazały się – co stanie się w Polsce regułą przez prawie 80 lat – długotrwałe, obowiązywały aż do 1934 roku.

Nadzór nad polskim kinem od jego narodzin sprawowała więc państwowa cenzura, która odpowiedzialna była również za przestrzeganie międzynarodowych konwencji sygnowanych przez Polskę, m.in. konwencji berlińskiej z 9 września 1886 roku – chroniącej dzieła literackie i artystyczne oraz konwencji genewskiej z 12 września 1923 roku – dotyczącej zwalczania handlu pornografią. Dopiero kilka lat po powstaniu państwa zaczęły działać prawa uwzględniające specyfikę narodowej gospodarki i kultury. 15 lipca 1925 roku

ustawa o państwowym podatku przemysłowym określała warunki podatkowe dla firm kinematograficznych, a od 29 marca 1926 roku zaczęła obowiązywać ustawa o prawie autorskim.

W czasie pierwszego dziesięciolecia istnienia państwa polskiego kinematografia rozwijała się bardzo słabo, ponieważ nie udało się stworzyć ani jednolitego rynku filmowego, ani spójnego systemu prawnego, o czym świadczy m.in. to, że podlegała ona kilkunastu resortom. Dopiero w 1927 roku władze kraju zaczęły ją powoli reformować: powstał wtedy Polski Związek Producentów Filmowych i zaczęło również obowiązywać rozporządzenie ministrów skarbu, przemysłu i handlu oraz rolnictwa i reform rolnych o ulgach celnych. W 1928 roku Urząd Filmowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, który nie osiągnął żadnych pozytywnych rezultatów w procesie nieustannego, ale niezdecydowanego transformowania narodowej kinematografii, został w końcu przekształcony w Centralne Biuro Filmowe.

13 marca 1934 roku zakończył się w polskiej kinematografii trudny okres przejściowy, który trwał prawie 16 lat, od 1918 roku, od czasu powstania państwa. Uchwalona została wtedy pierwsza ustawa o filmach i ich wyświetlaniu, która nakazywała rezerwowanie w budżecie państwa funduszy na wspieranie krajowej produkcji, powoływanie przez Radę Ministrów tzw. Rady Filmowej, mającej doradzać politykom i urzędnikom, w jaki sposób mają wspierać twórczość ekranową oraz wydawanie przez rząd rozporządzeń regulujących import filmów. W ciągu 5 lat, czyli do wybuchu drugiej wojny światowej, żaden z zapisów tejże ustawy nie został jednak wprowadzony w życie.

W czasie wojny polska kinematografia, która przez 21 lat „rozwijała się w improwizowanych warunkach” (Madej 1994, 28), przestała istnieć. Na terenie przyłączonym do Rzeszy i w Generalnej Guberni zaczęło obowiązywać prawo niemieckie. Na ziemiach włączonych do Związku Radzieckiego wszystkie instytucje filmowe zostały wywłaszczone i znacjonalizowane.

Po zakończeniu wojny, w warunkach nowego ustroju polityczno-gospodarczego, który najpierw oficjalna władza określała jako „dyktaturę proletariatu”, a później jako „realny socjalizm”, rozpoczął się kolejny okres reformowania kinematografii. Początkowo reformy były radykalne, ale ich niekorzystne dla sztuki i tej formy komunikacji skutki łatwe były do przewidzenia, ponieważ dzięki nim o wszystkim miała decydować władza polityczna. Instytucje centralnie sterowane, podporządkowane jednemu systemowi ideologicznemu powstały na podstawie zapisów w dekreście uchwalonym w listopadzie 1945 roku. Powstało wtedy Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, a najważniejsze paragrafy dekretu informowały o wyłączności

państwa w zakresie dystrybucji i tzw. względnym monopolem w zakresie produkcji filmów i prowadzenia kin, który ulegał wielokrotnym uzupełnieniom i zmianom. Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, która centralnie sterowała rozwojem całej kultury narodowej przez 40 lat na szczęście nie stworzyła spójnego systemu kinematograficznego. Jednak dopiero po 15 latach swoich rządów zaczęła doceniać rozrywkową funkcję X muzy, a 1 października 1968 roku – po studenckiej rewolcie, pacyfikacjach społecznych protestów i antysemitkiej kampanii – zaczęła poszerzać zakres swobody twórczej, powołując 6 Zespołów Filmowych, które zajmowały się scenariuszami i programami realizacyjnymi, ale nie miały uprawnień produkcyjno-finansowych. W latach 1972–1980 w kraju działało już 12 Zespołów. Mimo totalnego nadzoru i wątego prawa polskie kino odnosiło liczne sukcesy artystyczne i frekwencyjne, m.in. mogło poszczycić się dziełami polskiej szkoły filmowej (1956–1965) i kina moralnego niepokoju (1977–1981), ale ogłoszony 13 grudnia 1981 roku stan wojenny ograniczył jego rozwój artystyczny i obnażył do końca wszystkie słabości ówczesnego przemysłu kinematograficznego i systemu prawnego.

Uchwalona przez sejm PRL 16 lipca 1987 roku *Ustawa o kinematografii* była więc właściwie pierwszą ustawą państwową, która regulowała funkcjonowanie i rozwój zjawiska przemysłowo-artystyczno-komunikacyjnego, istniejącego na świecie już ponad 90 lat, a w Polsce prawie 6 dekad¹. W rzeczywistości sygnalizowała ona jednak tylko możliwość przełomu w dziejach polskiej kinematografii, ponieważ umożliwiała dokonanie bardzo ograniczonej, a zatem nieskutecznej reformy. Cały przemysł nadal należał do państwa, a tylko konieczność uwzględnienia istnienia wideo spowodowała, że zamieszczono w niej zapis o możliwości pozapaństwowej produkcji i dystrybucji, ale prowadzenie działalności podmiotów w tej sferze uwarunkowane zostało uzyskaniem zezwolenia od przewodniczącego Komitetu Kinematografii. Innymi słowy, zniesienie państwowego monopolu było tylko zapisaną w tym akcie prawnym sugestią i w niewielkim stopniu wpłynęło na charakter praktyki twórczej. Zgodnie z ustawą Zespoły Polskich Producentów Filmowych stały się zakładami, które zaczęły działać na podstawie wewnętrznego rozrachunku gospodarczego, co jednak nie miało wiele wspólnego z gospodarką wolnorynkową i wolnością twórczą, ponieważ nie otrzymały osobowości prawnej. Największym osiągnięciem ówczesnych ustawodawców były definicje takich pojęć jak „film”, „produkcja filmowa”, „opracowanie”, „dystrybucja” czy „rozpowszechnianie” (zob. m.in. Gębicka 2006, 22–33) oraz utwo-

¹ *Ustawa z dnia 16 lipca 1987 roku o kinematografii*, Dz. U. 1987, nr 22, poz. 127.

rzenie wspomnianego Komitetu Kinematografii, jednak traktowanego jako „centralny organ administracji państwowej ds. kinematografii”.

Ustawa, która weszła w życie w czasie funkcjonowania gospodarki nakazowej i wprowadzała nieliczne elementy gry rynkowej między producentami, dystrybutorami i właścicielami kin, po raz kolejny nie umożliwiała więc dokonania reformy polskiej kinematografii. Na przykład w tym czasie tylko ITI, jako jedyna spółka prywatna, otrzymała zezwolenie na produkcję filmów informacyjnych i reklamowych. Na szczęście po dwóch latach, w rezultacie przegranych wyborów, komuniści oddali władzę opozycji politycznej i sztuka ekranowa znalazła się w zupełnie nowej pod każdym względem sytuacji. Jednak znowu przez kilkanaście lat przygotowywano ustawę o kinematografii, która usatysfakcjonowałaby wszystkie środowiska związane z twórczością ekranową i uwzględniała rozliczne warunki, jakie muszą być spełnione, aby ta dziedzina kultury miała charakter narodowy i jednocześnie, od czasu przynależności Polski do Unii Europejskiej, europejski oraz aby była nowoczesna i otwarta na takie zjawiska jak globalizacja (globalizacja, globalność i globalizm sprzężone z lokalizacją, lokalnością i lokalizmem) i konwergencja mediów. Zmian organizacyjnych i prawnych dotyczących X muzy dokonywano bardzo długo, w 3 etapach: pierwszy rozpoczął się w 1989 roku i trwał 3 lata, drugi trwał jeszcze dłużej – 8 lat, w tym czasie sejm RP uchwalił m.in. ustawę *Prawo o działalności gospodarczej*, istotną dla funkcjonowania przemysłu filmowego, a trzeci, który rozpoczął się w 2000 roku, zakończył się po 5 latach uchwaleniem nowej ustawy.

Kilka razy podejmowane były próby uchwalenia *Ustawy o kinematografii*, a poszczególne etapy transformacji całego przemysłu filmowego odzwierciedlają następujące dokumenty: *Główne kierunki działalności w kinematografii w 1991 roku*, *Projekt programu*, *Projekt ochrony kultury filmowej* z tegoż roku, projekt rządowy *Ustawy o zmianie ustawy o kinematografii* oraz *Poselski projekt ustawy o kinematografii oraz o zmianie niektórych ustaw*, również z 1991 roku, projekt społeczny z 1999 roku *Ustawy o popieraniu twórczości filmowej i organizacji kinematografii oraz zmianie niektórych praw*, *Projekt ustawy o kinematografii* sformułowany w listopadzie 2003 roku i *Europejska konwencja o koprodukcji filmowej*, ratyfikowana przez Polskę w 2002 roku. Każdy kolejny przewodniczący Komitetu Kinematografii (Juliusz Burski, Waldemar Dąbrowski, Tadeusz Ścibor-Rylski i Janusz Bodasiński) starał się powiększyć samodzielność programowo-artystyczną i prawno-gospodarczą Studiów Filmowych, które powstały z dawnych Zespołów, minimalizować rolę państwa w kształtowaniu kultury audiowizualnej oraz stopniowo przekształcać kinematografię reżyserską w producencką.

W latach 1989–2005 kino polskie ciągle pograżało się jednak w kryzysie, nawet wtedy, gdy wychodziła z niego, głównie dzięki skutecznym reformom ekonomicznym i finansowym, gospodarka państwa. Zbyt duży wpływ miał bowiem na kształt całej polskiej kinematografii Komitet Kinematografii, który nadzorował wówczas działalność ponad 20 instytucji filmowych, będąc głównym dysponentem środków finansowych, które wydawał za pośrednictwem Agencji Produkcji Filmowej, Agencji Scenariuszowej i Agencji Dystrybucji Filmowej. Pierwsza z podległych mu instytucji miała w latach 1991–2004 największy udział w finansowaniu produkcji 251 filmów fabularnych i ponad 400 dokumentalnych, animowanych i oświatowych. Druga z nich w latach 1991–2001 podpisała 178 umów z autorami i 640 projektów producenckich, a trzecia każdego roku współfinansowała dystrybucję przeciętnie 20 filmów polskich i 10 zagranicznych.

Wprowadzone przez Komitet 3 rodzaje dotacji: scenariuszowa, produkcyjna i dystrybucyjna były jednak niewystarczające i dlatego władze państwowe próbowały za pomocą prawa zmobilizować do transformowania kinematografii inne instytucje państwowe i prywatne. Do 2005 roku drugim pod względem nakładów producentem filmów kinowych była Telewizja Polska SA, trzecim – ale znacznie mniejszym niż poprzednie – producentem i koproducentem prywatna stacja telewizyjna Canal+ Polska. Kilkanaście razy produkcję współfinansowali również prywatni dystrybutorzy (zob. m.in. Lubelska 2000, 45).

W 1990 roku zlikwidowaną Centralę Dystrybucji Filmów zastąpiło 7 niezależnych, konkurujących ze sobą instytucji w Krakowie, Katowicach, Gdańsku, Szczecinie, Warszawie, Łodzi i we Wrocławiu, które stopniowo oddawały inicjatywę firmom prywatnym i niezależnym, nastawionym na osiągnięcie zysku przede wszystkim z dystrybucji komercyjnych filmów zagranicznych. Jednym z efektów ich działalności była amerykanizacja repertuaru filmowego, która przez cały czas utrzymywała się na poziomie ponad 60% (zob. m.in. Kucharski 2002, 246).

Brak systemowego działania ze strony państwa spowodował, że w latach 1991–2000 zrealizowano mniej filmów niż w latach poprzednich: około 200 fabularnych i ponad 290 niefabularnych (Gębicka 2006, 239). Wcześniej przeciętnie realizowano 35 filmów fabularnych rocznie. Kina odwiedziło w tym dziesięcioleciu 237 mln widzów, czyli niewiele więcej niż w samym tylko 1957 roku. Niewielki wzrost frekwencji nastąpił dopiero w 1999 roku, w którym w kinach obejrzało filmy 27,5 mln widzów kinowych (a więc widzów było mniej niż mieszkańców kraju) (Łagodziński 2004, 42 i n.).

W 2002 roku Komitet Kinematografii został rozwiązany, a jego zadania zaczął wypełniać Departament Filmu Ministerstwa Kultury, który jeszcze

w tym roku przemianowano na Departament Filmu i Mediów Audiowizualnych. Pełnił on nadzór nad 24 instytucjami kinematograficznymi, spośród których szczególnie mocno kryzys budżetu państwa odczuwały Agencja Scenariuszowa (rocznie zawierała wtedy tylko ponad 50 umów z autorami i producentami) i Agencja Produkcji Filmowej, zmniejszająca nieustannie dotacje do realizacji każdego filmu. W połowie 2005 roku nieuregulowane zobowiązania Agencji Produkcji Filmowej wobec producentów wynosiły ponad 35 mln zł. W tymże roku również Telewizja Polska SA, najpoważniejszy na przełomie XX i XXI wieku polski producent filmowy (o czym zdecydowały głównie seriale i filmy telewizyjne), zaczął się zdecydowanie wycofywać z realizacji i współrealizacji filmów kinowych. Niezwykle duże wahania występowały w tym czasie we frekwencji widzów w polskich kinach: w 2004 roku przekroczyła ona 33 mln, w tym 3,09 mln obejrzało filmy polskie i była to najwyższa oglądalność od 1989 roku, ale już w roku następnym obniżyła się ona aż o 10 mln i osiągnęła stan średniej rocznej oglądalności. Zdecydowanie zmniejszył się również udział polskich filmów w repertuarach kin: w 2004 roku ich projekcje zajmowały jedynie 8,4% wszystkich seansów (Gębicka 2006, 194).

Kryzysowy stan polskiej kinematografii w roku, w którym uchwalona została po kilkunastu latach dyskusji *Ustawa o kinematografii*, ilustrują m.in. następujące zestawienia:

Liczba kin w Polsce w latach 1990–2004

Rok	Liczba kin ogółem	Miejsca na widowni w kinach stałych	
		ogółem	na 1000 osób
1990	1435	373 300	14,1
1991	960	272 000	10,5
2000	687	226 800	5,9
2003	589	230 817	6,0
2004	555	225 454	5,9

Źródło: Łagodziński 2004; *Kultura w 2004 r.*

Produkcja filmowa dofinansowana przez Agencję Produkcji Filmowej w latach 1991–2005.

Rok	Nakłady w tys. zł	Filmy fabularne (liczba)	Filmy pozafabularne (liczba)
1991	6640,0	24	15
1992	10680,0	21	27
2004	21081,0	14	47
2005	26005,1	–	–

Źródło: na podstawie danych Departamentu Filmu i Mediów Audiowizualnych Ministerstwa Kultury i Agencji Produkcji Filmowej w Likwidacji.

Z tej kwoty na produkcję filmów fabularnych (bez debiutów i filmów szkolnych) przeznaczono 13 637 060,8; debiuty w filmach fabularnych – 4 000 154,95.

Filmy polskie w latach 1990–2005 o frekwencji powyżej 500 tys. widzów

Tytuł filmu	Data premiery	Reżyser	Producent	Liczba widzów
<i>Ogniem i mieczem</i>	8 II 1999	Jerzy Hoffman	Zodiak Jerzy Hoffman Film Production	7150948
<i>Pan Tadeusz</i>	21 X 1999	Andrzej Wajda	Heritage Films	6165448
<i>Quo vadis</i>	14 IX 2001	Jerzy Kawalerowicz	Chronos Film	4300351
<i>W pustyni i w puszczy</i>	23 II 2001	Gavin Hood	Waldemar Dziki. Produkcja Filmowa	2222553
<i>Zemsta</i>	4 X 2002	Andrzej Wajda	Arka Film	1958959
<i>Przedwiośnie</i>	2 III 2001	Filip Bajon	Apple Film Production	1738016
<i>Kiler</i>	17 X 1997	Juliusz Machulski	Studio Filmowe „Zebra”	1626254
<i>Nigdy w życiu</i>	13 II 2004	Ryszard Zatorski	MTLMaxfilm	1620000
<i>Kiler-ów 2-óch</i>	15 I 1999	Juliusz Machulski	Studio Filmowe „Zebra”	1189800
<i>Stara baśń. Kiedy słońce było bogiem</i>	19 IX 2003	Jerzy Hoffman	Zodiak Jerzy Hoffman Film Production	900550
<i>Prymas – trzy lata z tysiąclecia</i>	22 IX 2000	Teresa Kotlarczyk	M.T. Art	736903
<i>Sara</i>	23 V 1997	Maciej Ślesicki	Heritage Films	703866
<i>Psy 2: Ostatnia krew</i>	23 V 1994	Władysław Pasikowski	Visa Film International	684946
<i>Wiedźmin</i>	19 XI 2001	Marek Brodzki	Heritage Films	639635
<i>Młode wilki 1/2</i>	23 I 1998	Jarosław Żamojda	Da Vinci	618235
<i>Nocne graffiti</i>	6 VII 1997	Michał Dutkiewicz	Skorpion Art	606046
<i>Chłopaki nie płaczą</i>	25 II 2000	Olaf Lubaszenko	Studio Filmowe „Perspektywa”	548551
<i>Młode wilki</i>	11 V 1995	Jarosław Żamojda	Da Vinci, TVP	542995

Źródło: opracowanie E. Gębickiej na podst. Kucharski, Salomon 2005.

20 największych przebojów polskich kin w latach 1990–2005

l.p.	Tytuł filmu	Data premiery	Dystrybutor	Liczba widzów	Produkcja
1.	<i>Ogniem i mieczem</i>	8 II 1999	Syrena	7150948	Polska
2.	<i>Pan Tadeusz</i>	22 X 1999	Vision	6165448	Polska
3.	<i>Quo vadis</i>	14 IX 2001	Syrena	4300351	Polska
4.	<i>Titanic</i>	3 IX 1998	Syrena	3518983	USA
5.	<i>Pasja</i>	5 III 2004	Monolith	3500000	USA
6.	<i>Sbrek 2</i>	2 VII 2004	UIP	3400000	USA
7.	<i>Parę Jurajski</i>	3 IX 1993	ITI Cinema	2735908	USA
8.	<i>Król Lew</i>	18 II 1994	Syrena	2722832	USA
9.	<i>Władca pierścieni. Drużyna pierścienia</i>	15 II 2002	Warner	2522468	USA
10.	<i>Harry Potter i kamień filozoficzny</i>	18 I 2002	Warner	2510368	USA

11.	<i>W pustyni i w puszczy</i>	23 III 2001	Vision	2222553	Polska
12.	<i>Władca pierścieni. Powrót króla</i>	1 12004	Warner	2113000	USA
13.	<i>Zemsta</i>	4 X 2002	Vision	1958956	Polska
14.	<i>Karol – człowiek, który został papieżem</i>	17 VI 2005	ITI Cinema	1878124	Włochy
15.	<i>Władca pierścieni. Dwie wieże</i>	31 I 2003	Warner	1783749	USA
16.	<i>Przedwiośnie</i>	2 III 2001	Syrena	1738016	Polska
17.	<i>Harry Potter i komnata tajemnic</i>	3 12003	Warner	1711933	USA
18.	<i>The Flintstones</i>	16 IX 1994	ITI Cinema	1652707	USA
19.	<i>Matrix. Reaktywacja</i>	25 V 2003	Warner	1637554	USA
20.	<i>Kiler</i>	17 X 1997	ITI Cinema	1627254	Polska

Źródło: opracowanie E. Gębickiej na podst. Kucharski, Salamon 2005 i Internetowego Serwisu Filmowego Stopklatka: <http://www.stopklatka.pl>

W listopadzie 2003 roku powstał *Projekt ustawy o kinematografii*, która miała na celu dokonanie zmiany „dotychczasowej organizacji kinematografii z punktu widzenia dwóch zasadniczych celów, tj. dostosowania jej do warunków rynkowych z jednoczesnym uwzględnieniem konieczności finansowego wspierania niekomercyjnej twórczości i produkcji narodowej oraz stworzenia filmowi polskiemu możliwości rozwoju na warunkach zbliżonych do tych, jakie istnieją w innych krajach europejskich”². W tym projekcie przewidywano, że państwo będzie w znacznym stopniu prowadziło politykę filmową, głównie za pomocą zwiększonych dotacji budżetowych, ale jednocześnie wskazywano na konieczność zwiększania roli prywatnych podmiotów w kształtowaniu tego obszaru kultury. W następnych dwóch latach powstały kolejne projekty ustawy, które próbowano kontaminować.

W 110. rocznicę istnienia kina na świecie, niemalże w stulecie narodzin polskiego filmu i w 16. roku istnienia III Rzeczypospolitej – 30 czerwca 2005 roku polski parlament, pomimo kontrowersji, jakie wzbudzały wszystkie projekty, uchwalił *Ustawę o kinematografii*³, którą można właściwie nazwać „pierwszą prawdziwą” ustawą i uznać za rozpoczęcie rzeczywistej reformy X muzy. Komisja Europejska notyfikowała ją w maju następnego roku, uznając, że jest ona zgodna z prawem europejskim. Z oczywistych względów analiza i ocena dotychczasowych rezultatów wdrażania tejże ustawy w życie nie jest jeszcze możliwa w 2010 roku i musi się ograniczyć do wskazania rzeczywistych zmian, które zaszły dzięki niej w tej instytucji oraz do pobieżnej charakterystyki osiągnięć narodowej kinematografii w ciągu 4 lat. Przy okazji warto zauważyć, iż przedłużające się prace nad ustawą spowodowały,

² Druk sejmowy nr 2055, 2003.

³ Dziennik Ustaw, nr. 132, poz. 1111.

że urzeczywistnianie zawartych w niej ustaleń rozpoczęło się w roku, który był kolejnym sezonem kryzysowym dla polskiego filmu.

Niewątpliwie najważniejsze w *Ustawie* są trzy zapisy, które stanowiły o fundamencie reformy kinematografii i przyszłym jej kształcie⁴. Pierwszy zapis określa stosunek państwa do X muzy:

Państwo sprawuje mecenat nad działalnością w dziedzinie kinematografii jako części kultury narodowej, polegający w szczególności na wspieraniu produkcji i promocji filmu, upowszechnianiu kultury filmowej oraz ochronie dziedzictwa kulturalnego w dziedzinie filmu.

Drugi zapis zawiera informacje o zasięgu kinematografii, która:

obejmuje twórczość filmową, produkcję filmów, usługi filmowe, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów, w tym działalność kin, upowszechnianie kultury filmowej, promocję polskiej twórczości filmowej oraz gromadzenie, ochronę i upowszechnianie zasobów sztuki filmowej.

Natomiast trzeci zapis informuje, że ustawodawca powołuje, zgodnie z postulatami, które wiele środowisk kulturalnych zgłaszało od kilkunastu lat, Polski Instytut Sztuki Filmowej, określając w kilku artykułach zasady jego działania i zadania do wykonania.

Pogodzenie misji państwa z nowoczesnym charakterem kinematografii będzie zadaniem bardzo trudnym do wykonania. Kinematografia, która sprawnie miałaby działać w XXI wieku musi być przecież zespoleniem przemysłu filmowego z wieloma tzw. przemysłami kultury⁵, musi stwarzać

⁴ Ustawę dokładnie scharakteryzowałem w T. Miczka, *Raport o stanie polskiej kinematografii*, sporządzonym na podstawie materiałów zawartych w *Raporcie o stanie kultury: Kinematografia*, wykonanym pod kierownictwem Tadeusza Kowalskiego, Dyrektora Filмотeki Narodowej w Warszawie, *Strategii rozwoju kultury audiowizualnej na lata 2009–2012*, opracowanej pod kierownictwem Agnieszki Odorowicz, Dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w Warszawie, materiałów zamieszczonych na stronach internetowych polskich i zagranicznych instytucji filmowych oraz w wybranych publikacjach, 64 strony, zob. zwłaszcza s. 16–23, http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_kinematografii,pid,313.html [ostatni dostęp 30.01.2010].

⁵ W krajach zachodnich traktuje się dzisiaj przemysł kinematograficzny jako jednocześnie przemysł państwowy i tzw. przemysł kultury, tworzony przez przedsiębiorstwa prywatne i niezależnych wykonawców, którzy „łączą potrzebę działania ekonomicznego i osiągania zysku z wymogami twórczości” (Krzysztofek 2002, 59). Jak zauważają autorzy *Strategii rozwoju kultury audiowizualnej...*: „Przemysły kultury charakteryzuje wysoki poziom innowacyjności i kreatywności na rynku, gdzie większości towarów i usług nie można właściwie zastąpić. [...]”

szanse dla intensywnego rozwoju filmu narodowego i filmu europejskiego, musi być jednocześnie zjawiskiem masowym i pomasowym, czyli sprzęgniętym ściśle z nowymi mediami elektronicznymi, powinna również sprawnie funkcjonować w globalnym obiegu komunikacyjnym, ale też kształtować polską tożsamość poprzez ochronę dziedzictwa i promocję sztuki. Prawodawcy zdawali sobie z tego sprawę, dlatego przede wszystkim stworzyli podstawy prawne dla nowego sposobu finansowania wszystkich gałęzi i sektorów kinematografii. Szczególne zadania w pozyskiwaniu i rozdzielaniu pieniędzy nałożyli na Polski Instytut Sztuki Filmowej, który oprócz dotacji podmiotowych z budżetu państwa, z Funduszu Promocji Kultury i przychodów z własnego majątku dysponuje nowymi mechanizmami powiększania funduszy przeznaczonych na kinematografię i zdecydowanego wpływania na jej charakter i rozwój.

Podstawą obecnej reformy jest więc uruchomienie skutecznego systemu finansowania produkcji, realizacji, upowszechniania, dystrybuowania i gromadzenia filmów kinowych i telewizyjnych, ale otoczenie prawne nie jest zbyt sprzyjające konkretyzacji tej idei, a zapisy w ustawie nie tworzą w pełni przejrzystego i spójnego systemu wspierania polskiej sztuki filmowej. Najważniejsze są trzy mechanizmy pozyskiwania środków określone przez prawodawcę. Pierwszy opiera się na ustawowym obowiązku wnoszenia na rzecz Polskiego Instytutu Filmowego opłat w wysokości 1,5% swoich przychodów przez wszystkie podmioty, które prowadzą kina, dystrybuują i rozpowszechniają filmy, emitują materiały w stacjach publicznych i komercyjnych, są operatorami telewizji kablowych oraz pobierają opłaty za dostęp do programów będących własnościami nadawców publicznych. Innymi słowy, kinematografia może czerpać obecnie środki na swój rozwój z wyświetlania filmów i reklam w kinach, z wynajmu nośników z nagranyymi utworami ekranowymi, z telesprzedazy, emisji reklam i audycji sponsorowanych. Do tego dodać należy również powiększanie zasobów finansowych Instytutu przez dokonywanie przez niego przekształceń własnościowych jednostek, które mu podlegają.

W istocie rzeczy więc wpływ na rozwój narodowej kinematografii ma bardzo wiele podmiotów działających na rynku filmowym, który tworzą

inwestorzy, przedsiębiorstwa produkcyjne i producenci, przedsiębiorstwa dystrybucyjne, kina oraz firmy usługowe, stowarzyszenia twórcze i

Sektor przemysłów kulturowych jest dziś najdynamiczniej rozwijającą się gałęzią gospodarki światowej, po przeżywającym trudności spowodowane przeinwestowaniem sektorze dotcomów i technologii informatyczno-sieciowych” (s. 6).

zawodowe, wypożyczalnie, instytucje upowszechniania kultury filmowej, szkolnictwo filmowe, prasa branżowa, festiwale i imprezy filmowe, archiwa. Szacuje się, że w Polsce działa ponad 300 firm zajmujących się produkcją filmową. Polska posiada dobrze rozwinięty rynek usług filmowych, oferujący coraz bardziej nowoczesne zaplecze technologiczne, fachową wiedzę i pracę na europejskim poziomie⁶.

Polski rynek audiowizualny jest obecnie bardzo rozbudowany i nadal się dynamicznie rozwija.

Największego wsparcia kinematografii udzielają działający na nim inwestorzy publiczni (przede wszystkim PISF, TVP SA, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Regionalne Fundusze Filmowe oraz incydentalnie in. resorty i instytucje) i prywatni, regularni i nieregularni (tak jak telewizje komercyjne, głównie Canal+, TVN, Polsat, HBO, dystrybutorzy filmowi, koproducenci z zagranicy, międzynarodowe fundusze filmowe, m.in. Eurimages i Media Plus, towarzystwa ubezpieczeniowe, wytwórnie filmowe, banki i firmy lokujące w kinie produkty na zasadach product placement), przedsiębiorstwa produkcyjne zajmujące się kinem fabularnym (Studia Filmowe „Tor”, „Oko”, „Kadr”, „Perspektywa”, „Zebra”) i pozafabularnym (Studio Filmowe „Kronika”, Wytwórnia Filmowa „Czołówka”, Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych, Łódzkie Centrum Filmowe, Studio Miniatur Filmowych i Studio Filmów Rysunkowych), kilkuset producentów prywatnych (większość z nich realizuje 1 film w ciągu kilku lat), przedsiębiorstwa dystrybuujące filmy dla kin (26) i dla telewizji na VHS i DVD (ponad 40), około 700 kin (w tym multipleksy, kina studyjne i in.), firmy usługowe, wypożyczalnie i instytucje upowszechniania kultury filmowej⁷.

Powyższe dane stwarzają nadzieję, że duża ilość podmiotów działających na rynku filmowym skutecznie zmieni system wspierania polskiej kinematografii, ale trzeba jednak pamiętać, że koordynacja większości działań w tym zakresie należy do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Kolejnym istotnym mechanizmem kształtującym nowy model finansowania jest ustawowe określenie przeznaczenia pieniędzy z budżetu Instytutu,

⁶ *Strategia rozwoju kultury audiowizualnej na lata 2009–2012*. Cyt. za: Miczka, *Raport o stanie polskiej kinematografii*, s. 6.

⁷ Tamże, s. 17.

który wynosił w 2005 roku około 100 mln, a w 2008 r. już 173 341 000 zł i stale wzrasta. Prawodawca jednoznacznie określa, że minimum 60% tegoż budżetu musi zostać przeznaczony na realizację filmów polskich. Ponadto *Ustawa* zawiera jeszcze dwie zasady, które sprzyjają rozwojowi kina narodowego: jedna dopuszcza wsparcie publiczne w wysokości do 50% budżetu filmu, druga przewiduje wyjątkowe sytuacje, umożliwiając inne traktowanie „kina niskobudżetowego, filmów wysokoartystycznych, eksperymentalnych i trudnych”, przewidując ich dofinansowanie nawet w wysokości 90% budżetu realizacyjnego. Ustawodawca w kilku zapisach zachęca również Instytut i pozostałe instytucje państwowe do tego, aby tworzyły fundusze koprodukcyjne i kodevelopmentowe, mające na celu dofinansowywanie projektów na poziomie narodowym, co powinno sprzyjać ożywianiu współpracy międzynarodowej.

Szkoda jednak, że zapisy *Ustawy* nie zapobiegają komercjalizacji telewizji publicznej, która właściwie od 2006 roku zaniechała współprodukcji filmów kinowych, które nie są wspierane przez instrumenty podatkowe (ulgi i zachęty), które obowiązują w większości państw Unii Europejskiej. Ustawodawca uregulował również działania i sposoby finansowania innych gałęzi kinematografii, przede wszystkim FilMOTEKI Narodowej i filMOTEK regionalnych, ale zapisy dotyczące tych obszarów kultury filmowej są mniej spójne i nie satysfakcjonują podmiotów działających na rynku. Na przykład dotacja udzielana tej instytucji z budżetu państwa w 2008 roku pokrywała tylko 36% jej kosztów utrzymania.

Dzięki obowiązywaniu nowej ustawy zmiany zachodzące w każdej dziedzinie polskiej kinematografii są zauważalne już od 2006 roku. W FilMOTECE Narodowej powstał wtedy Dział Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, który udziela wsparcia wielu imprezom i programom edukacyjnym i podnosi jednocześnie ich jakość (cała sieć kin studyjnych i lokalnych jest obecnie finansowana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej w 90%), a w 2008 roku powstał Dział Programowy, który konsekwentnie przeprowadza proces digitalizacji 15 tysięcy kopii filmowych. Trwają prace związane z przygotowaniem rządowego programu „Polska cyfrowa”, który jest fragmentem strategii digitalizacji i cyfrowego upowszechniania dóbr sztuki filmowej. Opracowano już program cyfryzacji kin i telewizji oraz digitalizacji i udostępniania dziedzictwa filmowego na lata 2009–2012, który zakłada, że multipleksy i koncerny kinowe dokonają tych radykalnych zmian bez pomocy państwa, natomiast niezbędne stanie się udzielenie pomocy finansowej w tym zakresie ponad 550 kinom, które w większości należą do samorządów terytorialnych. Jak założono w Narodowym Programie Cyfryzacji Kin:

cyfryzacja 100 kin nastąpi do 2012 roku; będzie obowiązywał format wyświetlania 2k, wkład Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wyniesie 20 mln zł, wkład PISF – 10 mln zł. Kina, które skorzystają z programu, zobowiązane zostaną do wyświetlania procentowo określonej ilości filmów polskich i europejskich oraz określonej współpracy z narodowym dystrybutorem i uczestniczenia we wskazanych programach edukacyjnych⁸.

W latach 2006–2010 Instytut stworzył 6 programów operacyjnych: Program Operacyjny Rozwój Projektu, Program Operacyjny Produkcja Filmowa, Program Operacyjny Upowszechnianie Kultury Filmowej, Program Operacyjny Promocja Polskiego Filmu za Granicą, Program Operacyjny Rozwój Kin i Dystrybucja Filmu oraz Program Operacyjny Doskonalenie Zawodowe. Przebieg ich realizacji reprezentatywnie ilustrują następujące zestawienia:

- Dotacje do realizowanych filmów w ramach Programu Operacyjnego Produkcja Filmowa:
 - 2006: 20 pełnometrażowych filmów fabularnych,
 - 14 debiutów,
 - 21 koprodukcji.
 - 2007: 30 pełnometrażowych filmów fabularnych,
 - 16 debiutów,
 - 46 projektów koprodukcji.
 - 2008: 68 pełnometrażowych filmów fabularnych,
 - 17 debiutów,
 - 28 koprodukcji międzynarodowych.

Instytut zainicjował powstanie regionalnych funduszy filmowych i opracował podstawy organizacyjno-prawne ich działalności. W 2009 roku funkcjonuje 11 takich instytucji: Łódzki Fundusz Filmowy (z 1 mln zł do dyspozycji); Krakowski Fundusz Filmowy (1 mln zł); Dolnośląski Fundusz Filmowy (2 mln zł); Warszawski Fundusz Filmowy (2 mln zł); Lubelski Fundusz Filmowy (700 tys. zł); Poznański Fundusz Filmowy (1 mln zł); Zachodniopomorski Fundusz Filmowy (0,7 mln zł); Gdański Fundusz Filmowy (1 mln zł); Gdyński Fundusz Filmowy (1 mln zł); Śląski Fundusz Filmowy (1 mln zł); Podlaski Fundusz Filmowy (0,5 mln zł). W 2007 roku działania Instytutu były najbardziej zauważalne: dofinansował on wówczas produkcję 66 filmów fabularnych, a więc 21 więcej niż w roku poprzednim. Ukończono wtedy 39 pełnometrażowych

⁸ Tamże, s. 57.

Program Operacyjny Produkcja Filmowa – kwota dofinansowania z podziałem na priorytety, za: *Strategią Rozwoju Kultury Audiovizualnej*, s. 320.

Priorytet	2006		2007		2008	
	Liczba decyzji	Kwota	Liczba decyzji	Kwota	Liczba decyzji	Kwota
Priorytet I „Debiuty reżyserskie”	35	10 458 022,00	34	18 275 358,00	42	18 918 980,00
Priorytet II „Produkcja filmów fabularnych”	21	32 362 882,00	30	52 917 690,50	36	81 580 050,00
Priorytet III „Produkcja filmów dokumentalnych”	48	4 683 548,00	47	5 411 203,00	69	8 351 490,00
Priorytet IV „Produkcja filmów animowanych”	10	4 499 750,00	16	3 536 371,00	17	10 028 353,00
Priorytet V „Wsparcie przedsięwzięć mniejszościowych”	x		12	2 465 725,50	17	13 785 250,00

Programy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej	Priorytet	2006		2007		2008		Plan	stan 1.07.09
		Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie		
Rozwój projektu	Development	4 200 000,00	4 961 087,50	3 500 000,00	4 190 000,00	3 000 000,00	3 800 000,00	3 000 000,00	3 400 000,00
	Stipendia dla scenarzystów	800 000,00	1 015 000,00	800 000,00	1 000 000,00	1 200 000,00	900 000,00	1 500 000,00	900 000,00
	Debiuty reżyserskie	10 500 000,00	5 493 022,00	9 000 000,00	11 300 000,00	10 500 000,00	15 800 000,00	15 000 000,00	10 000 000,00
	Produkcja filmów fabularnych	34 000 000,00	21 766 320,00	35 200 000,00	41 160 000,00	34 200 000,00	76 958 335,93	35 500 000,00	39 000 000,00
Produkcja filmowa	Produkcja filmów dokumentalnych	4 000 000,00	1 428 548,00	4 500 000,00	4 500 000,00	5 000 000,00	8 150 000,00	6 000 000,00	6 500 000,00
	Produkcja filmów animowanych	5 000 000,00	869 500,00	4 000 000,00	4 000 000,00	5 000 000,00	6 210 000,00	6 000 000,00	6 000 000,00
	Wsparcie przedsięwzięć mniejszościowych podejmowanych przez polskich producentów!			3 000 000,00	3 000 000,00	4 000 000,00	9 140 000,00	4 000 000,00	4 500 000,00
	Produkcja filmów o znacznym potencjale frekwencyjnym?					10 000 000,00	0,00	10 000 000,00	5 000 000,00

Programy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej		2006		2007		2008		2009	
		Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie	Plan	Wykonanie	Plan	stan 1.07.09
Program	Priorytet								
Edukacja filmowa i upowszechnianie kultury filmowej ¹		3 500 000,00	4 954 021,77	5 000 000,00	8 290 000,00	6 000 000,00	15 154 000,00	10 000 000,00	14 000 000,00
Promocja polskiego filmu za granicą	Promocja za granicą	2 500 000,00	2 255 773,35	2 000 000,00	4 550 000,00	2 400 000,00	8 527 000,00	5 000 000,00	6 700 000,00
	Stypendia zagraniczne	500 000,00	204 007,26	500 000,00	190 000,00				
	Wspieranie działalności kin i DKF	4 000 000,00	2 538 811,20	3 000 000,00	3 150 000,00	2 000 000,00	3 340 000,00		
Rozwój kin i dystrybucja filmu	Rozwój infrastruktury kin (2009 – Rozwój kin)	2 000 000,00	2 378 422,75	2 500 000,00	2 560 000,00	3 500 000,00	4 210 000,00	4 000 000,00	4 160 000,00
	Dystrybucja i promocja filmów	5 500 000,00	2 684 808,46	3 000 000,00	3 650 000,00	3 000 000,00	3 900 000,00	4 000 000,00	4 000 000,00
Doskonalenie zawodowe	Przedsięwzięcia szkoleniowe i informacyjne	1 800 000,00	2 364 582,60	3 000 000,00	3 470 000,00	2 600 000,00	3 119 000,00	4 000 000,00	8 000 000,00
	Profesjonalizacja indywidualna	200 000,00	99 036,71	500 000,00	180 000,00				
Nagrody (nagrody, konkursy scenariuszowe, eksperci)			510 304,00	1 000 000,00	1 000 000,00	1 000 000,00	900 000,00	1 800 000,00	1 800 000,00
RAZEM		78 500 000,00	53 523 245,60	80 500 000,00	96 190 000,00	93 400 000,00	160 108 335,93	109 800 000,00	113 960 000,00

¹ W latach 2007–2008 priorytet ten nosił nazwę „Wspieranie rozwoju polskiego przemysłu filmowego”.

² W 2008 r. „Produkcja filmów do scenariuszy nagrodzonych w konkursach tematycznych organizowanych przez PISF”.

³ Do 2008 r. Upowszechnianie kultury filmowej.

filmów fabularnych, w tym 10 debiutów i 10 międzynarodowych koprodukcji (o 8 więcej niż w roku 2006). Jednak średnia kwota dotacji wynosiła tylko od 1,5 do 2 mln zł. W zasadzie był to duży wkład, ponieważ średni budżet filmu fabularnego w 2000 roku wynosił 3 do 4 mln zł, a więc był bardzo niski w porównaniu z budżetami filmów realizowanych w innych krajach Unii Europejskiej. W 2008 roku ten budżet nieco wzrósł, do 4,8 mln zł, a średnia dotacja z Instytutu – do 2,1 mln zł. Znacznie wyższe były dotacje dla filmów wysokobudżetowych i koprodukcji międzynarodowych, których budżety sięgały czasami 20 mln zł.

Od 2006 roku zwiększała się ilość sprzedanych biletów do polskich kin. W tym roku sprzedano 32 miliony, z czego ponad 3 na 28 premier polskich filmów. Zainteresowanie rodzimych widzów kinem narodowym wzrosło jeszcze bardziej w następnym roku, gdy wśród 10 najpopularniejszych utworów ekranowych znalazły się aż 4 filmy polskie:

10 najpopularniejszych filmów w polskich kinach w 2007 roku

Lp.	Tytuł filmu	Premiera	Liczba widzów
1.	<i>Shrek Trzeci</i>	29 czerwca	3352469
2.	<i>Katyn</i> – film polski	21 września	2735777
3.	<i>Testosteron</i> – film polski	2 marca	1356163
4.	<i>Dlaczego nie!</i>	19 stycznia	1151998
5.	<i>Harry Potter i Zakon Feniksa</i>	27 lipca	1129621
6.	<i>Rabatuj</i>	19 października	1074697
7.	<i>Piraci z Karaibów: Na krańcu świata</i>	25 maja	1070462
8.	<i>Śniadek koronny</i> – film polski	2 lutego	959596
9.	<i>Ryś</i> – film polski	9 lutego	808873
10.	<i>Film o pszczołach</i>	16 listopada	767451

Źródło: www.stopklatka.pl w oparciu o dane www.boxoffice.pl (SRKA, s. 361)

W 2008 roku na polskie filmy sprzedano ponad 8 mln biletów, co oznacza, że od 2005 roku, kiedy na polskie filmy sprzedano 700 tys. biletów, nastąpił dziesięciokrotny wzrost. Największym zainteresowaniem Polaków cieszyły się romantyczne komedie, filmy o papieżu Janie Pawle II i duże produkcje historyczne. Mimo tej tendencji wzrostowej trzeba zauważyć, że Polak kupuje przeciętnie 0,8 biletu do kina rocznie, a przeciętny Europejczyk ponad 2 bilety, czyli ten fragment rynku kinematograficznego jest ciągle dosyć słaby.

Preferencje polskich widzów, którzy wykazują niewielkie w porównaniu z np. Niemcami i Francuzami zainteresowanie narodowymi filmami artystycznymi, ilustruje poniższe zestawienie:

Filmy polskie z widownią ponad miliona widzów w latach 1989–2008

l.p.	Tytuł	Rok	Liczba widzów
1.	<i>Ogniem i mieczem</i>	1999	7151354
2.	<i>Pan Tadeusz</i>	1999	6168344
3.	<i>Quo vadis</i>	2001	4300351
4.	<i>Katyni</i>	2007	2761594
5.	<i>Lejdis</i>	2008	2528643
6.	<i>W pustyni i w puszczy</i>	2001	2227228
7.	<i>Kiler</i>	1997	2200943
8.	<i>Zemsta</i>	2002	1976984
9.	<i>Przedwiośnie</i>	2001	1743933
10.	<i>Tylko mnie kochaj</i>	2006	1668462
11.	<i>Nigdy w życiu</i>	2004	1624265
12.	<i>Nie kłam, kochanie</i>	2008	1394910
13.	<i>Testosteron</i>	2007	1358803
14.	<i>Pianista</i>	2002	1252290
15.	<i>Kilerów 2-óch</i>	1999	1189098
16.	<i>Ja wam pokażę!</i>	2006	1179418
17.	<i>Dlaczego nie!</i>	2007	1152190
18.	<i>Świadectwo</i>	2008	1027979

Źródło: www.boxoffice.pl (za SRKA, s. 364)

Nie ulega więc wątpliwości, że w ciągu ostatnich 4 lat nastąpiło ożywienie przede wszystkim produkcji filmowej: w 2001 roku zrealizowano w kraju 24 fabularne filmy kinowe, w 2006 – 29, w 2007 – 34, w 2008 – 39, a w 2009 – 35 (wolumen produkcji jest większy, dane zostały podane zgodnie z notą copyrightową). W 2005 roku dotowano ze środków publicznych produkcję filmową w wysokości 21 mln zł, w 2006 roku Instytut wydatkował na ten cel już 52 mln, w 2007 – 64 mln i ta kwota co roku jest większa. Jest to jednak zdecydowanie za mało, aby mogły powstawać filmy artystyczne wysokobudżetowe, aby podnosić jakość estetyczną obrazów ekranowych i promować ambitną sztukę filmową. Mimo imponującej liczby akcji promocyjnych, jakie były przeprowadzone w latach 2005–2009 przez różne instytucje państwowe i prywatne, z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej na czele, rodzime filmy rzadko uczestniczyły w programach konkursowych najważniejszych festiwalu międzynarodowych i otrzymały bardzo mało prestiżowych nagród zagranicznych. Warto więc odnotować wyjątki: Oscar dla zrealizowanego w koprodukcji filmu animowanego *Piotruś i wilk*, nominacja do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej dla *Katynia* Andrzeja Wajdy, pierwsza i druga nagroda na festiwalu w Tokio dla *Czterech nocy z Anną* Jerzego Skolimowskiego i zrealizowanego w koprodukcji *Tuliłana* Siergieja Dvorcewoja, druga

nagroda na MFF w Locarno dla *33 scen z życia* Małgorzaty Szumowskiej. Wyróżnieniami były takie zdarzenia jak udział *Tataraku* Andrzeja Wajdy w głównym konkursie festiwalu w Berlinie i *Antychrysta* Larsa von Triera (koprodukcja z Polską) w MFF w Cannes w 2009 roku.

Polska kinematografia od 1995 roku powoli włącza się więc w nurt europejskiej i światowej polityki kulturalnej, ale trudno na razie stwierdzić, czy jej rozwój przebiega we właściwych kierunkach. Ta konkluzja szczególnie odnosi się do oceny fabularnych filmów kinowych, które powstały w 2008 i 2009 roku, gdy reformy przeprowadzano już konsekwentnie i coraz wyraźniej zauważane są zalety i niedociągnięcia uchwalonej ustawy.

Po wrześniowym XXXIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (Gdynia, 2008), na którym Złote Lwy przyznano Izawemu melodramatowi *Mała Moskwa* Waldemara Krzystka, Srebrne Lwy *Jeszcze nie wieczór* Jacka Bławuta, filmowi o starości, którego akcja rozgrywa się w Domu Aktora Weterana, Nagrodę Stowarzyszenia Filmowców Polskich *0:1:0*, zmarłego przed premierą Piotra Łazarkiewicza (siedmiu nowelom przedstawiającym zwykłych, młodych Polaków), Nagrodę za Reżyserię *33 scenom z życia* M. Szumowskiej, Nagrodę za Scenariusz Michałowi Rosie (reżyserowi *Ryś*), a Nagrodę za Debiut Reżyserski Maciejowi Pieprzycy (twórcy *Drzazga*), krytycy i widzowie uczestniczący w seansach zgodnie orzekli, że w polskim kinie następuje przełom. Mimo ponurego nastroju, jaki dominował w większości fabul filmów wyświetlanych w ramach konkursu głównego, konkursu kina niezależnego oraz konkursu etiud fabularnych i fabularnych filmów dyplomowych studentów szkół filmowych, prawie wszyscy byli pewni, że ożywcze wiatry otwierają dobre i rozległe perspektywy przed rodzimą X muzą.

Niestety, okazało się, że to tylko frekwencja wzrosła w polskich kinach na rodzimych filmach, natomiast zainteresowanie nimi w kraju szybko wygasło, a za granicą było takie, jak w poprzednich latach. Jednak symptomy przełomu wystąpiły również w 2009 roku. Po XXXIV FPFF, na którym w głównym konkursie pokazano 24 filmy (m.in. *Janosika. Prandzina historia* Agnieszki Holland i Katarzyny Adamik, *Afonie i pszczoły* Jana Jakuba Kolskiego, *Ene-na* Feliksa Falka, *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego, *Galerianki* Katarzyny Rosłaniec, *Jestem twój* Mariusza Grzegorzka, *Mniejsze zło* Janusza Morgensterna, *Popieluszeko. Wolność jest w nas* Rafała Wierzyńskiego, *Świnki* Roberta Glińskiego, *Wszystko, co kocham* Jacka Borcucha i *Wojnę polsko-ruską* Xawerego Żulawskiego), a Złote Lwy przyznano *Rewersowi* Borysa Lankosza, „thrillerowi metafizycznemu”, który z przymrużeniem oka „diagnozuje” peerelowską rzeczywistość, ponownie dominowały w mediach opinie o dokonujących

się pozytywnych przeobrażeniach rodzimego kina. Tym razem pozytywne oceny wystawiano, z nielicznymi wyjątkami, starszej generacji twórców, średniemu pokoleniu reżyserów i bogato reprezentowanemu w repertuarze premier gronu najmłodszych reżyserów.

Najbliższy sezon filmowy (2010) również będzie obfitował w filmy przełamujące schematy, oparte na dobrze ocenianych scenariuszach. Zdaniem Tadeusza Sobolewskiego polskie kino rzeczywiście gwałtownie się zmienia, czego świadectwem jest eksperymentalny charakter większości filmów (Sobolewski 2010, 13). Najczęściej wymienia się *Młyn i krzyż* śląskiego reżysera Lecha Majewskiego (w tym „ożywionym obrazie malarskim” Rutger Hauer gra Petera Breughla Starszego a Charlotte Rampling – Maryję), *The Essence of Killing* Jerzego Skolimowskiego (kolaż gatunków przedstawiający walkę z terrorem, która sama przekształca się w terror), *Maraton tańca* Magdaleny Łazarkiewicz (próba stworzenia polskiej odmiany filmowego „realizmu magicznego”), *Czarny czwartek* Antoniego Krauzego (pierwszy polski obraz ekranowy będący rekonstrukcją przewrotu politycznego, jaki miał miejsce w grudniu 1970 roku), *Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego (o sprawie Pawła Jasienicy), *Sponsoring* M. Szumowskiej (o sprzedawaniu i kupowaniu ciała) i *Sala samobójców* Jacka Komasy (połączenie kina aktorskiego z animowanym z akcją usytuowaną w „realiach” internetu).

Oczekiwanie na to, że polski film fabularny po przeprowadzanej reformie osiągnie wysoki poziom artystyczny, spełni oczekiwania rodzimych widzów i odniesie sukcesy za granicą jest powszechne i oparte na wielu oznakach zachodzących zmian, ale do jego spełnienia ciągle brakuje dzieł wybitnych, światowych nagród i być może głębszej reformy kinematografii. Minister Kultury i dyrektor Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej próbują więc w rozmaity sposób przyspieszać reformę i w 2010 roku zaczynają ten proces od znacznego dofinansowania fabularnych filmów historycznych, kosztownych projektów, m.in. o powstaniu warszawskim i bitwie pod Monte Cassino.

Literatura

- Gębicka E., 2006, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice.
- Krzysztofek K., 2002, *Przemysły kultury a globalizacja – wnioski dla Polski*, w: Szomburg J., red., *Kultura i przemysły kultury szansą rozwojową dla polski*, Gdańsk.
- Kucharski K., 2002, *KinoPlus. Film i dystrybucja filmowa w Polsce w latach 1990–2000*, Toruń.
- Kucharski K., Salamon S., 2005, *Kino Plus 2. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 2001–2003*, Toruń.

Kultura w 2004 r. Informacje i opracowania statystyczne, Warszawa 2005.

Lubelska K., 2000, *Nakręćcie mi to ładnie. Raport o niezależnych producentach filmowych i telewizyjnych*, „Polityka”, nr 22.

Łagodziński W., 2004, *Szanse i zagrożenia uczestnictwa w kulturze w latach 1993–2003. Raporty. Analizy, Opinie*, Warszawa.

Madej A., 1994, *Kino*, w: Zajiček E., red., *Encyklopedia kultury polskiej XX w. Film. Kinematografia*, Warszawa.

Sobolewski T., 2010, *Polskie kino – czas eksperymentów*, „Gazeta Wyborcza”, 8 stycznia.

Zajiček E., 1994, *Kinematografia*, w: Zajiček E., red., *Encyklopedia kultury polskiej XX w. Film. Kinematografia*, Warszawa.

Tadeusz Miczka, profesor zwyczajny w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz na Wydziale Nauk Humanistycznych i Studiów Międzynarodowych Wyższej Szkoły Administracji w Bielsku-Białej. Prowadzi badania z zakresu historii i teorii kultury, filmoznawstwa, medioznawstwa, edukacji medialnej, komunikacji kultury oraz dziejów awangard i holokaustu. Jest autorem około 300 publikacji naukowych (70 wydanych za granicą w 20 krajach), z których połowa poświęcona jest kinematografii narodowej, polskiej, włoskiej, hiszpańskiej, rosyjskiej, czeskiej i in. Jest członkiem 14 towarzystw naukowych polskich i zagranicznych, m.in. Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Polskiego Towarzystwa Conradowskiego, Compares – International Society for Iberian-Slavonic Studies, Slovenske Filozoficke Zdruzenie pri Slovenskej akademii vied i innych.

Polish Cinema after the Reforms (2005–2010)

The article presents Polish cinema after the reforms. The author begins with the origins of Polish cinematography in 1910 and follows with its evolution throughout the years. Special interest is focused on the effects of all state regulation acts on cinematography. Moreover, the most important Polish film institutions are mentioned. Various statistical data are adduced (e. g. film box office) from the years 1990 – 2005). Regional Funds established by the Polish Film Institute are further discussed as well as the workings of the Institute itself. The author concludes with the thought that changing as it constantly is, Polish cinema requires large-scale, awarded productions to attain world class.