

Miłosz Stelmach

ORCID: 0000-0003-4004-7121

Uniwersytet Jagielloński

Ucieczka z peryferiów. Filmowy system-świat i polskie kino

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.1>

Escape from the periphery. World-system of cinema and Polish film

Abstract

The main aim of this text is to outline the possibilities of applying Immanuel Wallerstein's world-systems theory to the analysis of cinema. Concepts developed by Wallerstein, especially the notion of the relationship between the core and the periphery of international political-economic systems, can help in understanding the hegemony of Hollywood cinema in the global circulation of film content, as well as the positions smaller film industries occupy in relation to it. The assumptions of this theory will be tested using the example of the cinema of Central and Eastern Europe in recent decades, allowing for the determination of its relative hierarchy in the global chain of production and consumption of audiovisual content. Special attention has been paid to Poland, presented as a model example of a local film industry attempting to emerge from the peripheral position it occupied after the political transformation of 1989.

Keywords

world-systems, Hollywood, Polish cinema, Central and Eastern Europe

*Różnica między T.S. Eliotem i mną polega na tym,
że ja muszę go czytać, a on mnie nie.*

Jakub Glatzstejn¹

Peryferyjność jest nie tylko pojęciem względnym, ale również, co być może ważniejsze — relacyjnym. Nie da się definiować peryferyjności bez przynajmniej implicytnego wyznaczenia tego, względem czego owa peryferyjność występuje, czyli centrum. To w relacji między tymi dwoma terminami (i stojącymi za nimi realiami społecznymi, ekonomicznymi czy politycznymi) tworzy się dynamika tego, co w światowym kinie znane, cenione i samowystarczalne (centrum), oraz tego, co lokalne, ukryte i podporządkowane (peryferia). Tym samym więc nie da się rozpatrywać członów tego zestawienia w oderwaniu od siebie, ale trzeba raczej myśleć o nich jako o wspólnie tworzonemu układzie bądź też systemie zależności, którego poszczególne elementy nieustannie wchodzą z sobą w złożone interakcje.

Ta myśl stoi u podstaw teorii systemów-światów Immanuela Wallersteina, który opisywał w ten sposób powiązania ekonomiczne i polityczne, ale dziś może być ona także inspirującym źródłem dla myślenia o peryferyjności kulturowej, silnie zresztą splecionej ze sferami gospodarki i polityki. Zwłaszcza literaturoznawcy zainteresowani projektem tak zwanej *world literature* chętnie korzystają z wallersteinowskich pojęć i koncepcji². Rzadziej dzieje się to na gruncie filmoznawczym, choć wydaje się, że kino, ze względu na swój przemysłowy i kapitałochłonny charakter, ale też audiowizualną naturę, stanowi medium w jeszcze większym stopniu zglobalizowane³. To wyzwanie zwłaszcza dla rozmaitych opracowań, w których tradycyjnie dominuje skupienie na konkretnych kinematografiach narodowych i ich lokalnych kontekstach — politycznych, kulturowych, językowych itd. Tymczasem żadna kinematografia nie jest samotną wyspą, a raczej częścią archipelagu bądź też może nawet superkontynentu, jaki tworzy współczesny system kinematograficzny. Celem niniejszego tekstu będzie zatem krótkie przedstawienie możliwości zastosowania teorii Wallersteina do opisu kina, a także wypróbowanie podstawowych jej założeń na przykładzie polskiej

1 Cyt. za: O. Zabużko, *Planeta Piotun*, Warszawa 2022.

2 Zob. między innymi M. Eatough, *The Literary History of World-Systems, II: World Literature and Deep Time*, „Literature Compass” 12, 2015, nr 11, s. 603–615.

3 Choć znajdziemy także wyjątki, do tej pory ograniczające się raczej do analizy dość szczegółowych fenomenów, a nie stworzenia odpowiedniej teoretycznej ramy odniesienia. Zob. N. Daly, *From Elvis to the fugitive: Globalization and recent Irish cinema*, „European Journal of English Studies” 3, 1999, nr 3, s. 262–274; A. Koutsourakis, *The Politics of Humour in Kafkaesque Cinema: A World-systems Approach*, „Film-Philosophy” 24, 2020, nr 3, s. 259–283.

(ale też szerzej — środkowoeuropejskiej) kinematografii ostatnich dekad i tym samym próba określenia jej względnej hierarchii w światowym łańcuchu produkcji oraz konsumpcji treści audiowizualnych.

Centrum i peryferia, czyli globalny system-świat

Dla Wallersteina „analiza systemów-światów oznaczała przede wszystkim zastąpienie standardowej jednostki analizy, jaką było państwo narodowe, jednostką analizy nazwaną systemem-światem”⁴. Nie oznacza to, że tak zdefiniowany system obejmuje cały glob. Wytwarza on raczej własny, względnie zamknięty świat, wykraczający poza granice państw narodowych, ale definiowany w przeważającej mierze przez wewnętrzną dynamikę rozwoju, przemian czy układu sił — historycznymi przykładami takich systemów mogą być na przykład Imperium Rzymskie czy starożytne Chiny i ich najbliższe otoczenie. Jak tłumaczył sam Wallerstein:

System-świat jest systemem społecznym: ma swoje granice, struktury, grupy członków, reguły uprawomocnienia oraz spójność. Jego życie zależy od skonfliktowanych sił, które utrzymują go w jedności dzięki wzajemnemu napięciu, a zarazem rozdzierają, ponieważ każda grupa dąży nieustannie do przekształcenia tego systemu w korzystnym dla siebie kierunku. Ma on właściwości organizmu — ma czas życia, podczas którego jego cechy zmieniają się pod pewnymi względami, a pod innymi pozostają stabilne. [...] Życie wewnątrz niego w większej części zawiera się w sobie (*self-contained*), a dynamika jego rozwoju jest w większej części wewnętrzna⁵.

Systemy-światy mają tendencję do rozrastania się i wciągania w swoją orbitę kolejnych obszarów, które można zasymilować i dostosować do reguł panujących w systemie. Dopiero jednak współczesny, kapitalistyczny system-świat rzeczywiście osiągnął globalny wymiar, obejmując praktycznie wszystkie części świata i zostawiając poza sferą swoich wpływów co najwyżej niewielkie enklawy, wyjęte spod reguł zglobalizowanej gospodarki kapitalistycznej.

Co szczególnie istotne dla mojego wywodu, Wallerstein opisywał globalny system kapitalistyczny jako „system jednocześnie jeden i nierówny —

4 I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Star-nawski, Warszawa 2007, s. 32.

5 I. Wallerstein, *Nowoczesny system-świat*, przeł. A. Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Warszawa 2006, s. 747.

z centrum i peryferiami (i półperyferiami), które są powiązane wzajemnymi relacjami rosnącej nierówności⁶. Teoria ta zakłada zatem strukturalny podział pracy w ramach systemu. Podział ten, wyznaczający role poszczególnych aktorów czy też mniejszych jednostek operujących w systemie, oparty jest na sile gospodarczej, politycznej, kulturowej, militarnej czy technologicznej. Jego wynikiem jest istnienie wspomnianych już stref centralnych (*core*), które kształtują reguły funkcjonowania systemu, a także peryferyjnych (*peripheries*), które do owych reguł muszą się dopasować, jeśli chcą aspirować do wartości kreowanych w centrum. Skrajną realizacją tej dychotomii jest sytuacja kolonialna, w której podrzędność jest wprost wyrażona w formie organizacji politycznej, ale może posłużyć także do opisu relacji pomiędzy teoretycznie niezależnymi partnerami, których powiązania są jednak na tyle silne, że decyzje i funkcjonowanie podmiotu silniejszego determinują sytuację tego słabszego (prowadząc czasem do uformowania się relacji neokolonialnej).

Niezależnie jednak od dokładnej organizacji politycznej owych powiązań, co do zasady centrum utrzymuje swoją nadrzędną pozycję nie tylko poprzez dominację gospodarczą, ale także w sferze symbolicznej, definiując i kształtując funkcjonujące w systemie dyskursy i pojęcia. Peryferia tymczasem to przestrzenie o znaczeniu marginalnym, z jednej strony zależne od centrum i będące odbiorcami jego wzorców bądź produktów, z drugiej zaś na owo centrum pracujące jako źródło taniej pracy, surowców bądź towarów. Półperyferia z kolei stanowią swego rodzaju bufor, pośredniczący między obydwoma kategoriami i posiadający niektóre z charakterystyk stref centralnych, ale też wiele cech peryferiów. Aspirują one do roli oraz profitów związanych z centrum, ale z drugiej strony są nie w pełni autonomiczne i nieustannie zagrożone degradacją do pozycji peryferyjnej. Mobilność bowiem w tym hierarchicznym układzie jest możliwa, ale niezwykle trudna i ograniczona, gdyż blokowana przez wielkoskalowe czynniki strukturalne, których przezwyciężenie dokonuje się w toku długotrwałych procesów transformacji. W efekcie system-świat cechuje zwykle wysoki poziom inercji, opartej na trwałych, wpisanych w samą jego konstrukcję nierównościach.

Podział ten jest intuicyjny i nie da się go zmierzyć żadnym pojedynczym narzędziem ekonomicznym, społecznym czy politycznym, gdyż składa się nań cały szereg różnorodnych czynników, których suma daje efekt w postaci nierównowagi pomiędzy poszczególnymi uczestnikami systemu. Jest też wewnętrznie znacznie bardziej zniuansowany i złożony, niż mogłaby to uchwycić przedstawiona powyżej prosta typologia centrum–peryferia. Poszczególne jej podmioty mogą zajmować nieco inną pozycję w różnych

6 F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czaplinski, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 133.

obszarach relacji (na przykład siła gospodarcza nie musi się pokrywać z kulturową czy polityczną itp.), poza tym niezależnie od całościowego układu w ramach systemu zachodzą także mniejsze oddziaływania. Fakt więc, że na przykład dwa różne państwa stanowią peryferia globalnego systemu-świata kapitalistycznej gospodarki nie oznacza, że ich pozycja względem siebie jest taka sama — między nimi też mogą kształtować się różnego rodzaju nierównowagi wyznaczające hierarchie wzajemnych relacji i podział wykonywanej pracy. W najbardziej obrazowy sposób można zebrać cechy definiujące pozycję centrum i peryferii danego systemu w pary opozycji przedstawione w tabeli 1.

Tabela 1. Cechy definiujące pozycję centrum i peryferii

Centrum	Peryferia
rozwinęte, obsługuje zaawansowane procesy	zacoferane, stara się nadganiać i pełni rolę podwykonawcy prostszych procesów
zróżnicowane i wszechstronne	wyspecjalizowane, stawia na niszę
czerpie zyski i kontroluje kapitał	podwykonawcy i rynek zbytu
wytwarza zasady, wysyła wzorce, technologie	przejmuje zasady; odbiorcy wzorców i technologii, dostarczyciele siły roboczej oraz talentów
samodzielne, niezależne od reszty	zależne od centrum, często w sposób bezpośredni, na przykład poprzez przejęcie kapitału, infrastruktury itp.
wydaje się uniwersalne i działa globalnie	stereotypizowane, działa lokalnie, nie ma globalnego przebiecia, imituje formuły
nadaje znaczenia, stając się miarą wartości i konsekracji	szuka walidacji na zewnątrz

Źródło: opracowanie własne.

Teoria Wallersteina powstała przede wszystkim na użytek analizy gospodarczo-politycznej, ale sam jej autor wielokrotnie wskazywał na arbitralność i przez to nieużyteczność podziału nauk społecznych na zajmujące się ekonomią, polityką, społeczeństwem czy kulturą. Dla niego bowiem system-świat stanowi całościowy układ, obejmujący wszystkie te sfery i dokonujące się w ich ramach oddziaływania czy procesy, niezależnie od podziału dyscyplin naukowych, a kompleksowa analiza systemów-światów przy pominięciu którejkolwiek z nich będzie niepełna. Wprawdzie on sam nie skupiał się na kulturowych manifestacjach wypracowanego podziału relacji w ramach systemu, wprost jednak podkreślał istnienie kulturowych systemów-światów. Temat ten zdawał się go interesować zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, czyli okresie rozpadu Związku Radzieckiego i triumfu gospodarczego neoliberalizmu, a także ożywionych dyskusji na temat

globalizacji, jaką on z sobą niósł⁷. I choć Wallerstein i jego kontynuatorzy nie starali się zaaplikować swoich diagnoz do świata filmu, wydaje się, że potraktowana jako metafora wzajemnych relacji koncepcja ta znakomicie nadaje się do naszkicowania zależności istniejących we współczesnej, silnie zglobalizowanej produkcji filmowej i to zarówno w jej czysto komercyjnym, jak i bardziej artystycznym bądź niezależnym segmencie.

Czym byłby więc filmowy system-świat? Mianem tym można określić współczesny zglobalizowany rynek filmowy (i szerzej — audiowizualny), w którym bezprecedensowemu przyrostowi treści i form dostępu do nich towarzyszy gigantyczna koncentracja uwagi, wpływu i kapitału. Rolę centralną pełnią w niej największe amerykańskie podmioty — te tradycyjnie wyznaczające kierunki rozwoju kinematografii, czyli wchodzące w skład konglomeratów medialno-rozrywkowych wielkie hollywoodzkie studia (dziś grono to ogranicza się do pięciu firm — Disneya, Warnera, Paramountu, Uniwersala oraz Columbii), a także aspirujący do tej roli nowi cyfrowi giganci epoki internetu (na czele z Amazonem, Netflixem i Applem). W efekcie, choć na świecie co roku powstaje najprawdopodobniej kilkanaście tysięcy pełnometrażowych filmów fabularnych, produkowanych w stu kilkudziesięciu różnych krajach, większość zysków z ich dystrybucji trafia do kilku wymienionych przed chwilą firm. Stopień koncentracji najłatwiej zmierzyć na przykładzie najlepiej monitorowanego rynku kinowego, gdzie regularnie za mniej więcej 25% wszystkich wydanych na bilety pieniędzy odpowiadało tylko 10 najpopularniejszych filmów, niemal bez wyjątku dystrybuowanych przez wspomnianą piątkę hollywoodzkich potentatów. W rekordowym 2019 roku widzowie na całym świecie zostawili w kasach kinowych 42,3 miliarda dolarów, z czego ponad 13 miliardów (czyli około 30%) zarobił sam Disney, a jego największy przebój, *Avengers: Koniec gry* (reż. J. i A. Russo), stanowił 6,6% globalnego box office'u⁸.

Tak silna rola amerykańskiej kinematografii nie tylko nakazuje określić ją mianem centrum współczesnego filmowego systemu-świata, ale też podkreślić imperialną rolę Hollywoodu (i pokrewnych podmiotów z Doliny Krzemowej) w tym układzie. Wallerstein wyróżniał bowiem dwa główne sposoby organizacji opisywanych przez siebie systemów — mniej skoncentrowane, bardziej policentryczne gospodarki-światy, a więc „systemy,

7 Zob. I. Wallerstein, *The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?*, [w:] *Culture, Globalization and the World-System*, red. A.D. King, Minneapolis 1991, s. 91–105; A. Kumar, F. Welz, *Culture in the World-System: An Interview with Immanuel Wallerstein*, „Social Identities” 7, 2001, nr 2, s. 221–231.

8 Mechanizmy te oraz reprezentujące je dane omawiam szczegółowo w innym miejscu — zob. M. Stelmach, *Długi ogon światowego kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 6–25.

w których nie istnieje jeden system polityczny panujący nad całą lub prawie całą przestrzenią”⁹, oraz zdominowane przez narzucającego swój model, ekspansywnego hegemonia imperia-światy, „w których większa część obszaru podlega jednemu systemowi politycznemu”¹⁰. Z punktu widzenia nie tylko rachunku ekonomicznego, ale też społeczno-kulturowego wpływu i generowanego zainteresowania, amerykańskie kino głównego nurtu i narzucony przez nie model produkcyjno-narracyjno-odbiorczy pełni właśnie taką hegemoniczną rolę w systemie. Korzysta on przy tym wyraźnie z innych oznak dominacji amerykańskiej kultury, takich jak międzynarodowa rola języka angielskiego, rozpowszechnienie innych tamtejszych fenomenów popkulturowych (muzyka, gry wideo, telewizja itd.) czy silna ekonomiczna i polityczna obecność Stanów Zjednoczonych w wielu rejonach świata. Hollywoodzkie kino cechują przy tym wszystkie zawarte w powyższej tabeli wyznaczniki centralnej pozycji w systemie-świecie.

Inne podmioty czy nawet całe kinematografie pełnią tym samym względem Hollywoodu rolę peryferyjną lub półperyferyjną, starając się zachować własną tożsamość bądź wykroić dla siebie niewielką niszę na zdominowanym przez USA rynku. Stanowią one znakomite rynki zbytu dla hollywoodzkich filmów, dostarczają pomysłów (wykorzystywanych na przykład w formie remake’ów) i talentów (w postaci próbujących swoich sił w Kalifornii zdolnych twórców z całego świata), ale też tańszych usług (pod postacią atrakcyjnych plenerów czy usług podwykonawczych). Jednocześnie strefy peryferyjne zdominowane są często przez zachodni kapitał, w którego posiadaniu zwykle pozostaje kluczowa infrastruktura czy kontrola nad własnościami intelektualnymi, a gdy już same próbują budować niezależny rynek, przeważnie imitują rozwiązania wypracowane w centrum, zarówno w warstwie organizacyjno-produkcyjnej, jak i narracyjno-treściowej. Są one jednak w tych wysiłkach przeważnie skazane na lokalność lub ewentualnie wyspecjalizowanie w wąskim, często (auto)stereotypizującym obszarze. O ile więc Hollywood może przebijać się z bardzo licznymi i różnorodnymi produktami kulturowymi, o tyle kinematografie (pół)peryferyjne muszą szukać swojej niszy — tak jak zrobiły to w różnych okresach historii kina między innymi włoskie spaghetti westerny w latach sześćdziesiątych, hongkońskie kino kopane i akcji w latach siedemdziesiątych–dziewięćdziesiątych, japońskie *anime* od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a w ostatnich latach także skandynawskie produkcje spod znaku *nordic noir* czy koreańskie k-dramy. Rzadko jednak podąża za nimi szerokie zainteresowanie innymi odmianami lokalnej kultury popularnej.

9 I. Wallerstein, *Nowoczesny system-świat...*, s. 747.

10 *Ibidem*, s. 748.

Jednocześnie, zgodnie z wcześniejszymi definicjami, hollywoodzki system-świat nie musi w praktyce obejmować całego globu i w dużej mierze pokrywa się z mapą politycznych i gospodarczych wpływów Stanów Zjednoczonych. Pomimo więc niezwykle udanych imperialnych działań, anektujących do niego w ciągu ostatniego stulecia kolejne terytoria, wciąż istnieją enklawy z niego wyłączone, na przykład silnie odizolowane na poziomie kulturowym państwa, takie jak Korea Północna czy Iran. Także działania Chińskiej Republiki Ludowej na polu kinematografii, na czele z bardzo silnym ograniczeniem dostępu do amerykańskiej popkultury i promowaniem lokalnych superprodukcji o rozrywkowo-propagandowym charakterze, można postrzegać jako próby zbudowania własnego systemu-świata, jak na razie ograniczonego do terytorium jednego państwa, ale posiadającego potencjał rozszerzenia się na inne chińskojęzyczne obszary, a być może także pozostałe kraje regionu.

Zarysowane wyżej kontury hollywoodzkiego systemu-świata wydają się dość proste do wytyczenia, jeśli odnosić je przede wszystkim do mechanizmów *stricte* ekonomicznych. Musimy jednak ten obraz nieco skomplikować, wydaje się bowiem, że produkcja kulturowa i artystyczna, w tym także filmowa, nie powinna pomijać innych istotnych wartości, decydujących o hierarchiach w świecie sztuki. Pokazał to zajmujący się socjologią pola sztuki Pierre Bourdieu, który jako podstawowe rodzaje kapitału — oprócz ekonomicznego — wymieniał społeczny i symboliczny. Ten ostatni, oznaczający wartości i przymioty pożądane kulturowo, a także obycie w świecie znaczeń symbolicznych, stanowi znakomite wyjaśnienie funkcjonowania obiegu sztuki, w którym wszak bardzo często nie chodzi o zysk, ale o prestiż, nagrody i wyróżnienia, miejsce w kanonie czy uznanie środowiska i docenienie ze strony krytyków. Aby nawigować po tym skomplikowanym polu, w którym nie ma jasnych granic, oddzielających na przykład twórczość komercyjną od artystycznej, Bourdieu posługiwał się pojęciami konsekracji i autonomii. Dzieło bądź twórca może więc cechować niski lub wysoki poziom konsekracji, rozumianej jako środowiskowe uznanie i kapitał symboliczny, a także niski lub wysoki poziom autonomii, określający poziom jego zależności od rynkowych sił. Im mniejsza autonomia, tym większa rola kapitału ekonomicznego w kształtowaniu pozycji, im większa — tym silniejsze oddziaływania kapitału symbolicznego¹¹.

Jeśli weźmiemy pod uwagę te czynniki i przyłożymy do nich koncepcje Wallersteina, zauważymy, iż kino tworzy w istocie nakładające się i wpływające na siebie, ale jednak różne systemy odniesienia o własnej logice i wewnętrznej dynamice. Takim systemem może być zarówno opisywane

11 W odniesieniu do sztuki filmowej koncepcje te streszczał Jakub Majmurek — zob. *idem, Kina gry w prestiż*, „Ekrany” 2018, nr 3/4, s. 6–13.

wyżej imperium-świat z hegemoniczną pozycją Hollywoodu, jak i mniejsze obszary (na przykład połączony wspólnotą kultury, języka i interesów ponadnarodowy region, ale też kinematografia danego państwa, a nawet jej lokalny wycinek, jak ma to miejsce na przykład w Indiach — Wallerstein takie mniejsze całości nazywa minisystemami). Również charakterystyczna odmiana produkcji audiowizualnej, jaką tworzy globalne kino artystyczne, konstituuje swój własny system-świat. On też posiada swoje centrum i peryferia, których hierarchię wyznaczają w większym stopniu przepływy kapitału symbolicznego niż ekonomicznego — choć naturalnie ten ostatni, zwłaszcza w połączeniu z siłą polityczną, także pełni niebagatelną rolę w kształtowaniu i podtrzymywaniu systemowych nierówności. Jak pisał Marcin Adamczak:

Obieg festiwalowy i dystrybucja studyjna pełnią funkcję schronienia przed rzeczywistością rynku zdominowanego przez hegemoniczną „wielką szóstkę”. Jednocześnie istotny element półperyferii, czyli skoncentrowane w Europie (a raczej jej zachodniej części) najważniejsze festiwale, ma wspomnianą moc konsekracji i stanowi źródło wielorakich kapitałów pożądaných przez podmioty jeszcze bardziej peryferyjne. W „odwróconej ekonomii”, w której główną stawką nie są zyski finansowe, lecz uznanie i prestiż, pozycja tej półperyferyjnej struktury jest niezwykle mocna¹².

Tak zdefiniowana „odwrócona ekonomia” (pojęcie także wywiedzione z teorii Bourdieu) ustanawia zatem osobny i odmienny od ściśle ekonomicznego, ale równie zhierarchizowany układ relacji. W nim z kolei centralną rolę pełnią tradycyjnie prestiżowe podmioty zachodnioeuropejskie, na których siłę składają się choćby wiodące instytucje, zajmujące się dystrybucją prestiżu i gwarantujące konsekrację w artystyczno-filmowym dyskursie. Należą do nich na przykład najważniejsze festiwale (na czele z „wielką trójką”: Cannes, Wenecja, Berlin), wpływowe czasopisma (takie jak francuskie „Cahiers du Cinéma” czy brytyjski „Sight & Sound”), fundusze dofinansowujące twórczość artystyczną (na przykład działający przy festiwalu w Rotterdamie Hubert Bals Fund, związany z Berlinale World Cinema Fund czy finansowane przez Unię Europejską Eurimages) czy też najskuteczniejsi, kreujący mody agenci sprzedaży (francuskie The Wild Bunch czy niemieckie Match Factory). W efekcie to z Francji, Włoch, Wielkiej Brytanii czy Niemiec płyną wzorce tego, jak powinna wyglądać dobrze funkcjonująca kultura filmowa i jakie panują w niej w danym

12 M. Adamczak, *Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji*, „Ekrany” 2017, nr 1 (35), s. 9.

momencie mody. Wystarczy też przyjrzeć się liczbie opracowań naukowych bądź krytycznych na temat poszczególnych twórców lub kinematografii (ale też miejscu ich publikacji), żeby zobaczyć, gdzie znajduje się dyskursywne centrum globalnego kina artystycznego, a gdzie jego peryferia i marginesy. Tę narracyjną dominację podsumowywał Dudley Andrew, zauważając, iż „niemal wszystkie szeroko zakrojone opracowania światowego kina dokonane zostały przez Zachód i na jego potrzeby, wyznaczając »południk zerowy« w Hollywood lub Paryżu”¹³.

Układ ten nosi znamiona relacji neokolonialnych, w których, jak pisze Adamczak, „wspomniana systemowa nierównowaga centrum oraz półperyferii i peryferii wynika z zastępowalności tych ostatnich dla podmiotów rdzenia oraz niezastępowalności rdzenia dla podmiotów (pół)peryferyjnych”¹⁴. Innymi słowy, kreujący ów globalny obieg treści kulturalnych, idei i wartości artystycznych zachodnioeuropejscy agenci sprzedaży i dystrybutorzy, dyrektorzy i programerzy festiwalowi, producenci czy grantodawcy mogą przebierać w pochodzących z przeróżnych części świata propozycjach, które w ich przekonaniu urozmaicą i wzbogacą ofertę kina artystycznego, w teorii otwartego na niezachodnie fenomeny i perspektywy. Jednocześnie pochodzący z tych (pół)peryferyjnych stref uczestnicy systemu (twórcy, producenci, organizatorzy, popularyzatorzy itd.), w teorii będący równie niezbędnym ogniwem całego układu, nie posiadają żadnych alternatywnych źródeł konsekracji, umożliwiających międzynarodowe uznanie, rozpoznawalność i dalsze ścieżki rozwoju. W istocie są więc zastępowalni i wzajemnie wymienni, a ich ewentualny globalny sukces zależy wyłącznie od docenienia przez podmioty rdzenia, usilnie poszukujące nowych, interesujących ich zjawisk.

Europa Środkowo-Wschodnia — na rubieżach imperium

Przyjrzyjmy się więc, w jaki sposób zdefiniowane wyżej mechanizmy rządzące hollywoodzkim systemem-światem (ale i jego skupionym na produkcji artystycznej podsystemem) możemy zastosować do lepszego zrozumienia i opisu kondycji polskiej kinematografii. Aby to zrobić, trzeba jednak zacząć od zarysowania szerszego kontekstu regionalnego, jako że kinematograficzny system-świat nie jest oczywiście autonomiczny — jego granice oraz specyfikę wyznaczają przede wszystkim szersze procesy

13 D. Andrew, *Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. N. Ďurovičová, K. Newman, New York-London 2010, s. 61.

14 M. Adamczak, *Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki*, „Ekran” 2018, nr 6, s. 59.

polityczne i gospodarcze, których przedłużeniem jest rynek filmowy. Widać to znakomicie na przykładzie przekształceń, które dokonały się na przełomie XX i XXI wieku w Europie Środkowo-Wschodniej, czyli krajach byłego bloku sowieckiego, w latach 1989–1991 uzyskujących autonomię i/lub niepodległość. Jak się szybko okazało, transformacja ta, wbrew idealistycznym marzeniom, nie była wyjściem z sowieckiego domu niewoli na bezkresny przestwór wolności i niezależności. Trzeba ją raczej rozpatrywać jako przejście z jednego systemu zależności, jaki wyznaczał komunistyczny reżim i podlegała mu polityka gospodarczo-kulturowa, do innego, kapitalistycznego — o być może mniej opresyjnych, niemniej wciąż twardych i wyznaczających granice i kierunki rozwoju regułach. Doskonale widać to także na przykładzie wszystkich w zasadzie kinematografii regionu.

Czytane bowiem w kluczu wallersteinowskim działania Związku Radzieckiego stanowiły próbę stworzenia własnego imperium-świata, dla którego strefami (pół)peryferyjnymi miały być obszary powiązane z nim militarnie, politycznie i ekonomicznie — przede wszystkim kraje tak zwanej demokracji ludowej w Europie Środkowo-Wschodniej, nad którymi Moskwa sprawowała bezpośrednią kontrolę, ale też komunistyczne kraje Azji Południowo-Wschodniej (Chiny, Wietnam, Korea Północna) czy znajdujące się pod silnym wpływem ZSRR niektóre państwa Afryki i Ameryki Łacińskiej (na przykład Angola, Mozambik czy Kuba). Starania te objawiały się także na polu kultury, w tym również kinematografii, dla której radzieckie kino miało stanowić wzorzec i punkt odniesienia. Oczywiście ów system-świat nigdy nie był całkowicie impregnowany na wpływy kina amerykańskiego (i szerzej — zachodniego), ale jednak pozostawał w dużej mierze niezależny, wytwarzając coś, co Petr Szczepanik nazwał „państwowo-socjalistycznym trybem produkcji”¹⁵.

Jego fundamentem był państwowy charakter produkcji, oparty na monopolu państwa w dziedzinie produkcji, dystrybucji i wyświetlania oraz pracy studiów filmowych, czasem w modelu zespołowym (tak jak w Polsce czy Czechosłowacji). Warunkiem koniecznym funkcjonowania systemu była także niezależność technologiczna — kraje bloku wschodniego posiadały nie tylko własną infrastrukturę *stricto* filmową, ale także w dziedzinie produkcji sprzętu (kamery, taśmy, projektory itd.), nawet jeśli często bywał on zacofany lub wprost wzorowany na zachodnim. Na tej techniczno-finansowej bazie powstała także niezależna nadbudowa — własny system kształcenia (już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w najważniejszych państwach regionu istniały szkoły filmowe,

15 P. Szczepanik, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*, [w:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, red. P. Szczepanik, P. Vonderau, New York 2013, s. 113–134.

czasowo wyprzedzając nawet tak zaawansowane kinematograficznie kraje Zachodu jak RFN czy Wielka Brytania), budowania kariery, uznania i wartościowania (zapewniany przez lokalną prasę i publikacje książkowe, festiwale, nagrody, kursy akademickie, DKF-y itp.). Wreszcie Związek Radziecki i jego kraje satelickie próbowały wytworzyć własne normy narracyjne i estetyczne, w pierwszych latach po wojnie oparte zwłaszcza na wzorcach socrealistycznych, a w kolejnych dekadach często obdarzone własną, regionalną specyfiką (do której należało z jednej strony skupienie na tematyce historycznej, zwłaszcza z okresu drugiej wojny światowej, a z drugiej formuła krytycznego kina artystycznego, którą w Polsce najlepiej reprezentowało tak zwane kino moralnego niepokoju).

Obieg ten był odgórnie silnie powiązany z innymi krajami regionu (poprzez współpracę produkcyjną, wymianę kadr i „wewnętrzny” obieg filmów), ale już w stopniu zaledwie umiarkowanym z innymi kapitalistycznymi kinematografiami. Nawet import filmów bywał nieoczywisty, czego dowodem może być niezwykle popularność w Związku Radzieckim meksykańskiego melodramatu *Yesenia* Alfreda Crevenny z 1971 roku (film zgromadził w kinach 90 milionów widzów, co czyni go największym przebojem w historii tamtejszej dystrybucji¹⁶) bądź też dzieł z Indii (które stanowiły cztery z dziesięciu najchętniej oglądanych zagranicznych filmów w ZSRR¹⁷) albo niebywałe sukcesy, jakie nawet dekadę po swojej zachodniej premierze odnosiły w bloku wschodnim filmy z Bruce'em Lee, w tym zwłaszcza *Wejście smoka* (reż. R. Clouse, 1972), a później także inne filmy sztuk walki. Ten system-świat replikował przy tym reguły rządzące tego typu systemami, na czele z hierarchicznością relacji. W tym układzie to Związek Radziecki pełnił centralną rolę, wysyłając swoje wzorce produkcyjne i estetyczne, replikowane w krajach (pół)peryferyjnych. Do Moskwy zdążali z kolei studenci kształcący się na WGIK-u, zarówno ci z Europy Środkowo-Wschodniej, jak Polak Jerzy Hoffman czy Węgierka Márta Mészáros, ale też pochodzący z sympatyzującego z ZSRR Mali Abderrahmane Sissako.

System ten był na wielu poziomach dysfunkcyjny i niewydolny, niemniej jednak udało mu się przetrwać kilka dekad we względnej samowystarczalności. Dopiero kryzysowe lata osiemdziesiąte boleśnie obnażyły jego niedostatki finansowe i techniczne, które w połączeniu z przemianami w innych dziedzinach życia społecznego i gospodarczego doprowadziły

16 A.V. Fedorov, *200 Foreign Leaders of Soviet Film Distribution: Selected Collection*, Moscow 2023, s. 168.

17 Na temat popularności i funkcjonowania indyjskich filmów w radzieckich kinach zob. S. Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-going after Stalin*, Bloomington 2008.

do stopniowego rozpadu kolejnych zworników filmowego systemu-świata socjalistycznych kinematografii. W toku lat osiemdziesiątych państwa oddawały swój monopol na zarządzanie kinematografią, jednocześnie otwierając się coraz bardziej na zachodnie wpływy, widoczne także w kinematografii pod postacią rosnącego importu amerykańskiego kina, ale też naśladowania hollywoodzkich formuł oraz wprowadzania mechanizmów wolnorynkowych. Przypieczętowaniem tych przemian stały się przemiany polityczne przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (wybory w kolejnych krajach Europy Wschodniej, upadek muru berlińskiego i zjednoczenie Niemiec, rozpad ZSRR, Czechosłowacji i Jugosławii). Efektem były dwa komplementarne procesy — upadek kinematografii narodowych oraz aneksja do hollywoodzkiego imperium-świata. Ten pierwszy najlepiej ilustrują statystyki dotyczące wybranych krajów regionu:

- Na Węgrzech jeszcze w roku 1988 sprzedano około 50 milionów biletów do kin, w tym około 12 milionów na węgierskie filmy, podczas gdy zaledwie cztery lata później było to już 12,7 miliona biletów ogółem (spadek czterokrotny) i tylko 284 tysiące na węgierskie filmy (spadek blisko czterdziestopięciokrotny!). W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych w całym kraju zamknięto dwie trzecie wszystkich kin¹⁸.
- W Czechosłowacji w latach osiemdziesiątych powstawało średnio 25–30 filmów rocznie, podczas gdy w ostatnim roku istnienia tego państwa (1992) było to już tylko sześć tytułów. Po rozpadzie Słowacja w latach dziewięćdziesiątych produkowała od jednego do czterech filmów rocznie — w tym ze względu na brak funduszy i bazy produkcyjnej aż 80% w koprodukcji z czeską telewizją¹⁹.
- W Rumunii zapaść pogłębiała się w zasadzie przez całe lata dziewięćdziesiąte, tak iż rok 2000 nazwano „rokiem zerowym” tamtejszej kinematografii, jako że w dystrybucji nie pojawił się ani jeden pełnometrażowy rumuński film. W całym, liczącym wówczas 22 miliony mieszkańców, kraju było zaledwie kilkadziesiąt kin²⁰.

Podobne, a nawet bardziej jeszcze dramatyczne procesy dotknęły kinematografię Jugosławii, której rozpadowi w latach dziewięćdziesiątych towarzyszyły wojny i konflikty, a także ZSRR, który po wielu dekadach wspólnej historii również zaczął dzielić się na liczne mniejsze lub większe przemysły filmowe. Przeważnie bez pomocy moskiewskiej centrali podupadały one gwałtownie, nawet jeśli — jak na przykład Ukraina czy Gruzja

18 Zob. M. Stelmach, *Węgry: W trybach historii*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019, s. 1053–1054.

19 Zob. I. Sowińska, *Obrazy starego i nowego świata. Kino Czechów i Słowaków*, [w:] *Historia kina...*, s. 1073–1075.

20 M. Bartzczak, *W ogniu filmowej rewolucji*, „Ekran” 2011, nr 1/2, s. 29–33.

— posiadały wcześniej dość rozbudowaną bazę produkcyjną oraz tradycje filmowe. Także Polska — największy i najbardziej rozwinięty kinematograficznie poza ZSRR kraj byłego bloku wschodniego — przechodziła ten sam cykl kryzysu, degradacji i westernizacji.

Jednocześnie rozpoczął się proces integracji z wolnorynkowym systemem zachodnim, korzystającym ze słabości lokalnych, teraz już podzielonych i upadających, kinematografii oraz ich otoczenia prawnego, ekonomicznego i politycznego. *Limes* amerykańskiego imperium-świata zaczął się poszerzać o dawny minisystem, jaki stanowiła Europa Środkowo-Wschodnia, a rolę sił ekspedycyjnych, poszerzających granice imperium i zakładających dalekie przyczółki i kolonie, pełnili agenci globalnych firm dystrybucyjnych. Repertuary zostają zdominowane przez hollywoodzkie hity, z rzadka tylko uzupełniane zachodnioeuropejskimi oraz rodzimymi produkcjami (ale już nie z innych krajów regionu), a nowo powstające firmy dystrybucyjne albo stanowią lokalne oddziały globalnych firm, albo posiadają z nimi rozbudowane wieloletnie umowy, pełniąc rolę lokalnego pośrednika. Sytuacja ta utrzymuje się do dziś nawet pomimo podniesienia się lokalnych przemysłów filmowych z najgorszej zapaści lat dziewięćdziesiątych, a w każdym kraju regionu udział amerykańskich filmów w box officie utrzymuje się na poziomie powyżej 50%, podczas gdy filmy rodzime stanowią od pomijalnego niemal poziomu 0,4% (Czarnogóra), po wyróżniające się na tle całej Europy 33,3% (Polska)²¹. Nie jest to przy tym bynajmniej sytuacja unikatowa dla krajów postkomunistycznych — według Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego w 2019 roku udział amerykańskich filmów w rynku całej Unii Europejskiej wyniósł 68,2%²².

W świetle tych danych nie ulega wątpliwości, iż Rosja oraz pozostałe kraje regionu na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dołączyły do „globalnego Hollywoodu”²³ czy też „Hollyworld”²⁴, posługując się obrazowymi określeniami kolejno Toby’ego Millera i Aidy Hozic. Stały się one tym samym odległym peryferium amerykańskiego imperium-świata, a akces ten, zgodnie ze zdefiniowanymi wcześniej cechami systemu, dokonywał się zarówno na poziomie ekonomicznym (opanowanie rynku przez produkty i podmioty centrum), jak i kulturowo-ideologicznym — ówczesni widzowie i twórcy w równym stopniu marzyli o Hollywoodzie, przyjmując jego produkty, naśladując jego wzorce i aspirując do bycia przez niego dostrzeżonym i docenionym.

21 Zob. European Audiovisual Observatory, *Focus 2019. World Film Market Trends*.

22 European Audiovisual Observatory, *Yearbook 2020/2021. Key Trends*, s. 40.

23 T. Miller, *Global Hollywood*, London 2001.

24 A. Hozic, *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Ithaca 2001.

Wydaje się, że Polska, zwłaszcza dziś, ma jednak większe ambicje i wzorem krajów zachodnioeuropejskich nie chce zadowolić się rolą wyłącznic rynku zbytu dla amerykańskiej popkultury. Na ostatnie trzy i pół dekady polskiego kina możemy więc spojrzeć jako na próbę odnalezienia się w tym systemie, dopasowania do jego reguł, ale jednocześnie poprawy swojej względnej pozycji i spełnienia globalnych aspiracji. Niektóre z tych procesów działały się odgórnie, wspierane protekcyjnymi regulacjami na poziomie zarówno krajowym, jak i ogólnoeuropejskim, inne zaś były efektem organicznych działań na polu społecznym, ekonomicznym i artystycznym. Przyjrzyjmy się zatem strategiom, argumentom i zasobom w tej walce o pozycję w globalnej hierarchii filmowego świata.

Strategie przetrwania

W obliczu niekwestionowanej dominacji hollywoodzkiego centrum podstawą funkcjonowania praktycznie każdej rozwiniętej kinematografii jest protekcyjna polityka lokalnego rządu, bez której rodzimi producenci nie byłiby w stanie rywalizować z globalnymi potentatami. Najczęściej przyjmuje ona dwa podstawowe wymiary — bezpośredniego dofinansowania produkcji przez regionalne, ogólnokrajowe czy też ponadnarodowe fundusze finansowane ze środków publicznych lub różnych form pośrednich, ułatwiających jej powstawanie oraz cyrkulację. Do tej ostatniej grupy mogą należeć między innymi finansowanie telewizji publicznej, która z kolei statutowo wspiera twórczość filmową i stanowi okno dystrybucji, obostrzenia dotyczące udziału rodzimych produkcji w programach kin czy ramówkach telewizyjnych (tak zwany system kwotowy), ulgi podatkowe dla firm z sektora audiowizualnego, finansowanie różnych imprez filmowych itp. Trzeba jednak pamiętać, iż wymiar i zamierzone skutki tego typu działań nie są wyłącznie ekonomiczne — w większości systemów przynajmniej część wsparcia kierowana jest do produkcji, które spełniają požądane przez władze kryteria. Przeważnie są to preferencje dla produkcji artystycznych, a więc o mniejszym potencjale komercyjnym, dla filmów debiutantów i/lub dla filmów związanych z narodową kulturą, historią itp.

Niezależnie jednak od tego wsparcia, poszczególne podmioty kinematografii państw peryferyjnych podejmować mogą różne strategie i działania, mające na celu zajęcie możliwie najkorzystniejszej pozycji w całym ekosystemie lokalnej i globalnej produkcji audiowizualnej. Marcin Adamczak w książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* wyróżnił trzy podstawowe strategie, które jego zdaniem stanowią możliwe ścieżki dla podmiotów (pół)peryferyjnych. Opisywał je wprowadzając na przykładzie kina europejskiego jako pewnej całości, ale wydaje się, że można je — po odpowiedniej modyfikacji — dostosować także do sytuacji

Polski. Są to kolejno: „strategia Airbusa” (którą ja będę nazywał strategią rywalizacji/imitacji), strategia „zajęcia niszy” oraz strategia „przyłączenia się do silniejszego” (w moim wydaniu — strategia kooperacji)²⁵.

To, co łączy te trzy strategie, to *de facto* uznanie obecnego paradygmatu opartego na prymacie Hollywoodu — żadna z nich nie kwestionuje ani nie stara się obejść czy podważyć tego porządku, ale raczej próbuje zająć jak najkorzystniejsze miejsce na planszy wyrysowanej przez kalifornijskich potentatów. Każda jednak wypływa z odmiennego sposobu postrzegania swoich zasobów i pola manewru. Co ważne, nie są one bynajmniej rozłączne — miarą rozwoju kinematografii jest w pewnym sensie zdolność do wykorzystywania ich wszystkich naraz. Poniżej postaram się zdefiniować te strategie na przykładzie polskiej kinematografii potransformacyjnej:

1. Strategia rywalizacji/imitacji

Adamczak opisywał istniejący na początku XXI wieku

pomysł konsolidacji przemysłu paneuropejskiego, po osiągnięciu odpowiedniej masy krytycznej zdolnego rzucić wyzwanie Hollywood. Strategia ta opiera się na koncentracji środków, produkowaniu mniejszej liczby wysokobudżetowych filmów, o kosztach zbliżonych do produkcji hollywoodzkich, a następnie rozpowszechnianiu ich za pomocą paneuropejskiej sieci dystrybucji, przy wsparciu zmasowanej reklamy i marketingu²⁶.

Oczywiście w polskim kontekście niemożliwe jest tak ambitne przedsięwzięcie jak to opisane powyżej, jednak nie oznacza to, że na lokalnym gruncie niemożliwe jest stworzenie produktów kultury popularnej zdolnych na krajowym podwórku rywalizować o uwagę masowego widza, a okazjonalnie także próbujących dotrzeć do publiczności międzynarodowej.

Najczęściej dokonuje się to poprzez imitację wzorców amerykańskich — po to, aby rywalizować z najpopularniejszymi produktami z Hollywoodu za pomocą podobnych strategii i utworów, bliższych jednak gustom i kulturowej wrażliwości docelowych widzów. Najbardziej widocznym tego skutkiem jest oczywiście adaptacja znanej z kina zachodniego estetyki, formuł gatunkowych czy systemu gwiazd. Najwyrazistszymi tego przykładami pozostają święcące triumfy w XXI wieku komedie romantyczne, a także kino sensacyjne (od

25 M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelotem stuleci*, Gdańsk 2010, s. 378–402.

26 *Ibidem*, s. 378.

swojej wersji bandyckiej z lat dziewięćdziesiątych, po współczesne realizacje Patryka Vegi) czy biopiki (filmy biograficzne, przeważnie osadzone w okresie PRL-u). Dziś oprócz rywalizacji o widza krajowego dochodzi także możliwość dotarcia do zagranicznej publiczności — w ostatnich latach znacząco zwiększona przez dystrybucję streamingową, która stoi na przykład za spektakularnym globalnym sukcesem filmu *365 dni* (reż. B. Białowas, T. Mandes, 2020) na platformie Netflix, który dotarł do pierwszej trójki najchętniej oglądanych filmów na platformie w około 30 krajach.

Ten aspekt jest jednak dość dobrze rozpoznany i opisany, dlatego wolę zwrócić uwagę raczej na próbę imitacji hollywoodzkich metod nie tyle na poziomie produktów wytwarzanych przez rynek audiowizualny, ile raczej organizacji samego rynku. Wszak za jeden z fundamentów obecnej potęgi amerykańskiej kinematografii uważa się powstawanie pod koniec XX i na początku XXI wieku olbrzymich konglomeratów medialnych, łączących integrację wertykalną (a więc obejmowanie różnych łańcuchów tej samej branży — na przykład produkcji, dystrybucji i wyświetlania filmów) z horyzontalną, czyli działaniami na innych polach. Bardzo często są to pola wybrane w taki sposób, aby zapewniać efekt synergii pomiędzy różnymi produktami w zakresie marketingu czy dystrybucji — na przykład związane z branżą telewizyjną i telekomunikacyjną, książkową i prasową, grową, reklamową, muzyczną itp.

Naturalnie polski rynek nie był w stanie wygenerować podmiotów działających w ten sposób na skalę porównywalną nie tylko z amerykańskimi, ale też zachodnioeuropejskimi czy dalekowschodnimi korporacjami, jednak znajdziemy na nim pojedyncze skromne próby konsolidacji w sposób przypominający amerykańskie wzorce. Najbliżej stworzenia tak funkcjonującego przedsiębiorstwa były dwie grupy — ITI Corporation oraz Agora Spółka Akcyjna. ITI był to holding medialny, założony jeszcze w schyłkowym okresie PRL-u, jednak szczyt jego znaczenia przypadł na przełom pierwszej i drugiej dekady XXI wieku. Wówczas na różnych etapach jego działalności w skład holdingu wchodziły między innymi:

- ITI Cinema — dystrybutor filmów kinowych, a wcześniej także wydawca kaset VHS pod marką ITI Home Video,
- ITI Impresariat — zajmujący się organizacją imprez okolicznościowych,
- ITI Film Studio — odpowiedzialne za produkcję filmową,
- ITI Neovision — operator platform satelitarnych n, nc+, Canal+,
- Endemol-Neovision — powstały w partnerstwie z Endemol BV polski oddział jednego z wiodących producentów treści telewizyjnych na świecie,
- Grupa TVN — grupa medialna, w skład której wchodziły telewizja TVN, portal internetowy Onet.pl, Wydawnictwo Pascal czy Mango-Media (właściciel teleshopów Mango),

- Multikino (w tym Silver Screen) — sieć 44 multipleksów,
- klub piłkarski Legia Warszawa.

Niektóre z tych przedsięwzięć powstały we współpracy z zachodnimi podmiotami operującymi w danej branży, służąc jako ich lokalne filie, jednak jako całość grupa ta była niezależnym i niezwykle silnym podmiotem rynku medialnego, posiadając kontrolę nad różnymi uzupełniającymi się polami. Intensywny rozwój, oparty w dużej mierze na przejściach kolejnych spółek, na przełomie XX i XXI wieku został zahamowany ze względu na problemy finansowe, a od mniej więcej 2013 roku holding zaczął się pozbywać swoich najbardziej rozpoznawalnych aktywów. W efekcie to lokalne imperium medialne zostało rozparcelowane i trafiło w ręce dużych międzynarodowych graczy — TVN należy dziś do amerykańskiego koncernu Warner Bros. Discovery, Onet do niemiecko-szwajcarskiego koncernu medialnego Ringier Axel Springer, a Multikino do Vue International, czyli pochodzącego z Wielkiej Brytanii operatora kin w siedmiu krajach europejskich oraz na Tajwanie.

Spory potencjał posiada za to wciąż spółka akcyjna Agora, w skład której wchodzi między innymi:

- Helios — sieć 54 kin wielosalowych,
- Next Film — ogólnopolski dystrybutor filmowy,
- gazety i czasopisma, w tym między innymi „Gazeta Wyborcza”, „Wysokie Obcasy”, „Książki. Magazyn do czytania”, a także portal informacyjno-publicystyczny Gazeta.pl,
- liczne ogólnopolskie i regionalne stacje radiowe, w tym między innymi Tok FM, Radio Zet, Antyradio, Meloradio,
- wydawnictwo Agora, wydające książki, muzykę oraz filmy i seriale na płytach DVD,
- liczne portale związane między innymi z marketingiem i rekrutacją, na przykład GoldenLine, HRLink, Hash.fm, Yieldbird czy ROI Hunter,
- spółka Agora Poligrafia, zajmująca się drukiem, księgarnie internetowe Publio.pl oraz Kulturalnysklep.pl czy agencja zajmująca się reklamą outdoorową AMS,
- sieć lokali gastronomicznych Pasibus.

Jak widać więc, Agora posiada zasoby, by na długo zapewnić sobie trwałą i silną pozycję na polskim rynku. Otwarte pozostaje jednak pytanie, czy pomimo wertykalnej oraz horyzontalnej integracji firmie tej uda się stworzyć na tyle stabilną strukturę, że przetrwa ona kolejne turbulencje i na przykład zmianę władarzy. Tym bowiem, co odróżnia duże zachodnie podmioty od nowo powstających w różnych częściach świata, a wzorowanych na nich przedsiębiorstw, jest fakt, że mają one za sobą już całe dekady historii. Ta zaś w sposób konieczny musiała obfitować w różnego rodzaju kryzysy, przekształcenia właścicielskie czy dopasowywanie się do nowych

warunków rynkowych bądź technologicznych. W ten sposób organizacje te wytworzyły swego rodzaju pamięć instytucjonalną — zdolność radzenia sobie z różnymi wyzwaniami i poczucie, że firma jest większa od jej obecnych właścicieli oraz prezesów, a jej interesy znacznie bardziej długofalowe niż cykl pracy kadry zarządzającej. Dopiero osiągając taki poziom organizacji, można myśleć o długofalowej rywalizacji — nawet jeśli ma ona dotyczyć tylko rynku lokalnego.

2. Strategia zajęcia niszy

Uzupełnieniem tak zarysowanej strategii rywalizacji jest próba działania dokładnie przeciwnego — stworzenia alternatywy dla hollywoodzkiego kina, której siłą będą nie podobieństwa, lecz różnice względem dominującego modelu popkultury. Tak zdefiniować można właściwie całość tego, co nazywamy kinem artystycznym — a więc w mniejszym stopniu nastawionym na masowego widza, w większym zaś korzystającym z własnej infrastruktury produkcyjnej, dystrybucyjnej i odbiorczej, w dużej mierze równoległej do tej, z której korzysta kino głównego nurtu. Składają się na nią wyspecjalizowane firmy produkcyjne, przeważnie konstruujące budżet swoich produkcji w oparciu o różne formy finansowania publicznego (fundusze europejskie, narodowe czy regionalne, wsparcie telewizji, ulgi podatkowe, partnerstwa z różnymi instytucjami itd.), rozwijające je na różnego rodzaju warsztatach i spotkaniach branżowych z myślą o europejskim obiegu art house'owym (festiwale, kina studyjne, instytucje edukacyjne itp.) i żyjące w recepcji branżowej (wyspecjalizowane portale i czasopisma, grupy fanowskie, kursy akademickie i filmoznawcze opracowania itp.).

Z czysto ekonomicznego punktu widzenia przeważnie nie są to przedsięwzięcia opłacalne i ich realizacja możliwa jest jedynie dzięki wspomnianym środkom publicznym, czyli tak zwanym *soft money*. Większość rozwiniętych krajów dofinansowuje tego typu produkcje ze względów ekonomicznych (jako ochronę rodzimej branży filmowej i rynku przed dominacją amerykańską), kulturowych (wierząc w znaczenie lokalnej twórczości artystycznej i wartości za nią stojących) i politycznych (wykorzystując kino i inne dziedziny kultury do prowadzenia swojej polityki — zarówno doraźnej, jak i historycznej). Co istotne też, produkty kultury artystycznej mają znacznie większy potencjał umiędzynarodowienia niż te typowo komercyjne. O ile więc polska widowia już od kilku dekad niezmiennie chętnie ogląda rodzime komedie romantyczne oraz filmy sensacyjne, o tyle ich sukcesy kasowe na lokalnym rynku w żaden sposób nie przekładają się na zainteresowanie widzów w innych krajach. Nasza kinematografia nie jest w tym względzie zresztą odosobniona — poza filmami amerykańskimi w zasadzie tylko popularne francuskie komedie

mają swoje stałe miejsce w polskim repertuarze kinowym, czasem jeszcze uzupełniają je pojedyncze hity z innych krajów, jednak co do zasady wielomilionowa publiczność na lokalnym przeboju w Niemczech, Indiach czy Meksyku nie jest bynajmniej gwarantem międzynarodowej dystrybucji.

Niejako odwrotne proporcje dotyczą powszechnie nagradzanych na festiwalach filmów artystycznych, które większość swojej widowni zbierają w globalnym (a zwłaszcza najlepiej rozwiniętym europejskim) obiegu art house'owym. Spektakularnym przykładem tego typu dysproporcji była historia dystrybucji *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Nagrodzony Oscarem film stanowi jeden z największych sukcesów prestiżowych w historii polskiego kina, jednak w czasie premierowej dystrybucji w 2013 roku, pomimo zdobycia Złotych Lwów na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, w kraju obejrzało go zaledwie 55 tysięcy widzów. Tymczasem potwierdzana kolejnymi nagrodami i pochlebnymi recenzjami rosnąca ranga kulturowa filmu Pawlikowskiego doprowadziła do premiery w kilkudziesięciu krajach, w niektórych osiągając bardzo wysokie wyniki frekwencyjne — w USA film zobaczyło w kinach blisko pół miliona widzów, a we Francji pułap ten został nawet przebity.

Kino artystyczne stanowi więc niejako lukę w hollywoodzkim systemie, zapewniając repertuary kin studyjnych i przyciągając widzów, którzy nie oglądają amerykańskich blockbusterów lub też bardziej różnicują swoje filmowe doświadczenia. Z tej perspektywy stanowi ono (pół)peryferia globalnego systemu. Jak pisze Adamczak:

Dla globalnego centrum produkcyjnego umiejscowionego w Hollywood korzystne jest skoncentrowanie się produkcji europejskiej na niszowym obiegu kina artystycznego i festiwalowego, mało istotnym w rachubach ściśle ekonomicznych. Jest on jednocześnie obiegiem wygodnym dla subsydiowanych przemysłów europejskich oraz jego branżowych przedstawicieli²⁷.

Ten zachodnioeuropejski monopol na orzekanie o wartości artystycznej i pożądanym modelach filmowej ekspresji wymusza dopasowanie się do niego państw (pół)peryferyjnych, ale niekoniecznie na zasadzie naśladownictwa, jak ma to miejsce w wypadku prób rywalizacji z kinem amerykańskim. Przeciwnie, międzynarodowy obieg kina artystycznego nastawiony jest na „uniwersalne wartości artystyczne”, ale zakłada, że przyjmują one bardzo konkretną, lokalną formę, eksponując specyfikę kulturową, etniczną, religijną czy polityczną. Ubiegające się o uznanie centrum dzieło powinno zatem zawierać element lokalnej specyfiki, ale

zrozumiały dla międzynarodowego odbiorcy kina festiwalowego, wspierając niejako procesy (auto)orientalizacji poszczególnych kinematografii, zwłaszcza tych niezachodnich.

Widać to znakomicie na przykładzie kina środkowo- i wschodnioeuropejskiego, które musiało wpisać się w wyobrażenia Zachodu na temat regionu, aby zainteresować tamtejszych selekjonerów, programerów, grantodawców, jurorów itd. Po upadku komunizmu praktycznie wszyscy najbardziej docenieni twórcy z całego, wewnątrznie różnorodnego przecież, regionu podtrzymywali jego wizerunek jako nieomalże barbarii — szaroburej, pozbawionej nadziei krainy, w której rządzą korupcja, bieda, alkoholizm i przemoc. Tutejsze społeczeństwa i przestrzenie są smutne, najlepiej portretowane w czerni i bieli, a przynajmniej w bardzo zgaszonej szacie kolorystycznej. Historia zdominowana jest przez drugą wojnę światową, Holocaust i komunizm, a współczesność — przez postkomunistyczny kryzys, zaściankowość i problemy społeczne. Od *Undergroundu* Emira Kusturicy, filmów Béli Tarra i Šarūnasa Bartasa, poprzez Andrieja Zwiagincewa, rumuńską nową falę i ukraińskie *Plemię* (reż. M. Ślaboszycki, 2014), po polskie filmy Pawła Pawlikowskiego, twórczość Jasmily Žbanić i projekt *DAU* Ilji Chrzanowskiego — nieomal wszystkie głośne w obiegu festiwalowym wschodnioeuropejskie filmy wpisują się w ten schemat. Przez dłuższy czas wydawało się, że wyłamują się z niego czescy twórcy, obdarzeni przeważnie większym dystansem i poczuciem humoru, niewpisujący się w regionalne stereotypy. W ostatnich latach jednak to nie filmy Jana Svěráka czy Petra Zelenki reprezentują tę kinematografię na arenie międzynarodowej, ale raczej odpowiadające nakreślonym wyżej opisom dzieła takie, jak *Kraina cieni* (2020) Bohdana Ślámy czy zwłaszcza kontrowersyjny, pełen okrucieństwa *Malowany ptak* (reż. V. Marhoul, 2019) według powieści Jerzego Kosińskiego. Być może Krzysztof Kiesłowski był ostatnim po prostu europejskim filmowcem w regionie — po nim reprezentują nas już tylko Wschodnioeuropejczycy.

Co istotne, nie sędzę, żeby było to cyniczne działanie ze strony wymienionych twórców — w większości wybitnych reżyserów, tworzących filmy potrzebne i udane. Chodzi raczej o to, że na rzecz wspierania tego typu projektów pracuje cały system zależności, oparty na wspomnianych już stereotypach, zapewniając im najłatwiejszą drogę na ekrany i festiwale. To właśnie tego typu filmy zostają też przeważnie wyłapano z całej bogatej produkcji kina środkowo- i wschodnioeuropejskiego. Niezależnie jednak od powodów, nasza nisza w tym ekosystemie została zdefiniowana właśnie w ten sposób, tak jak na przykład niszą skandynawską pozostaje tak zwane *nordic noir*, i trudno w dającej się przewidzieć przyszłości wyobrazić sobie wyraźne przełamanie tego trendu.

3. Strategia kooperacji

Nie zawsze jednak próba znalezienia dla siebie miejsca w ramach globalnego systemu kinematograficznego musi zakładać podmiotową kontrolę nad produkcją. Zamiast prowadzić rywalizację z Hollywoodem bądź wypełniać nieopanowane przezeń obszary można także próbować się do niego przyłączyć na zasadzie mniejszego partnera — na przykład koproducenta, podwykonawcy czy usługodawcy. Opcja ta jest najwyraźniej przyznaniem się do swojej peryferyjności względem amerykańskiego systemu-świata, posiada jednak także swoje niezaprzeczalne zalety, dlatego wiele krajów (i działających w nich podmiotów oraz osób) nie tylko godzi się na taki układ, ale wręcz rywalizuje z sobą o możliwość znalezienia się w nim.

Oczywiście tego typu kooperacja, w zależności od siły partnerów, może dokonywać się na różnym poziomie. I tak, przykładowo, Wielka Brytania, ze względu na znacznie silniejszą pozycję kulturową, ale też wspólnotę językową i historyczną, a także rozbudowane relacje na innych polach, opanowała tę strategię do perfekcji, stanowiąc istotne ogniwo w ofercie filmowej największych hollywoodzkich studiów. W efekcie najbardziej rozpoznawalne marki brytyjskiej popkultury filmowej z reguły produkowane są w istocie przez amerykańskie studia, starające się jednocześnie zachować wrażenie brytyjskości, konotowane przeważnie przez kontekst powstania, bohaterów i miejsce akcji literackich pierwowzorów tego typu marek, ale też biorących udział w projekcie aktorów. Tak od lat funkcjonują serie filmów o Jamesie Bondzie (do których prawa mają MGM oraz Columbia), Harrym Potterze i Sherlocku Holmesie (oba Warner Bros.), ale też osadzone w fantastycznych światach, posiadające jednak wyraźnie brytyjski rodowód cykle *Władcy Pierścieni* (Warner Bros.) oraz *Opowieści z Narnii* (Walt Disney Studios). Przy tego typu projektach przeważnie finansowanie i decyzje producenckie (ale w związku z tym także późniejsze zyski i prawa do produktów) leżą po stronie amerykańskiej, za to w Wielkiej Brytanii odbywa się często część zdjęć, przy których biorą udział lokalni twórcy i firmy, poza tym kraj ten odnosi istotne korzyści wizerunkowe.

Polska ani inne kraje regionu zapewne nie są w stanie wygenerować tak znaczącej i rozpoznawalnej franczyzy. Najbliżej tego statusu znalazły się tworzone przez Netfliksa produkcje osadzone w wykreowanym przez Andrzeja Sapkowskiego świecie Wiedźmina, choć ich przyjęcie okazało się mieszane, a poza tym prawa do tej marki są rozproszone, przez co nie ma powiązań pomiędzy serialami czy filmami a najbardziej rozpoznawalnym z okółwiedźmińskich produktów, czyli serią gier wideo wytwórni CD Projekt Red. Częściej więc polski wkład w globalną popkulturę polega na podwykonawstwie w pracy nad dużymi produkcjami kręconymi w regionie,

tak jak to się dzieje choćby na Węgrzech czy w Czechach. Oznacza to przeważnie znacznie mniejszy wkład artystyczny, za którym idzie jednak często wysokie uposażenie, a także transfer technologii i kultury pracy, co na przykładzie Pragi opisał Petr Szczepanik²⁸. Dla dużych studiów jest to zaś niezwykle opłacalna sytuacja, gdyż mogą oni za stosunkowo niewielkie pieniądze (w porównaniu do kosztów, które musieliby ponieść w USA) skorzystać z atrakcyjnych lokalnych plenerów, dobrze wykształconej i doświadczonej siły roboczej (co jest w dużej mierze pokłosiem ustanowionego w epoce komunistycznej systemu państwowej edukacji filmowej oraz etatyzmu, który utrzymywał stosunkową dużą liczbę miejsc pracy w branży).

Wiele z państw prowadzi wręcz system zachęt finansowych, najczęściej opartych na mechanizmie *cash rebate*, a więc zwrotu części poniesionych przez producentów kosztów, aby przyciągnąć duże produkcje do swojego kraju. Od lat z sukcesami taką politykę prowadziły choćby wspomniane już Czechy i Węgry. Od 2019 roku podobny system wprowadzony został w Polsce, a jego operatorem jest Polski Instytut Sztuki Filmowej. W ten sposób rząd rokrocznie przeznaczają kilkadziesiąt milionów złotych na zachęty dla zagranicznych producentów, którzy zdecydują się na produkcję w Polsce. Po spełnieniu wymagań tak zwanego testu kulturowego, uwzględniającego wykorzystanie polskich tematów i lokacji albo wkładu twórczego, mogą oni uzyskać zwrot do 30% poniesionych w Polsce kosztów.

Długa droga do centrum

Na koniec warto powrócić do postawionego na wstępie pytania o to, jaką pozycję zajmuje polska kinematografia w hollywoodzkim systemie-świecie. Powyższe wyliczenia dotyczące przyjętych strategii jasno pokazują, że rodzima kinematografia jest w znacznym stopniu podporządkowana globalnym siłom i trendom, z trudem wykuwając swoje miejsce w łańcuchu wartości przemysłu audiowizualnego. Rodzimy rynek medialny pozostaje niestabilny, o czym świadczyć może historia holdingu ITI, ale też przegląd funkcjonowania lokalnych dystrybutorów filmowych dokonany przez Aleksandrę Bartosiewicz i Agnieszkę Orankiewicz. W analizowanym przez nie okresie, obejmującym lata 2002–2018, „ponad połowa ze 115 analizowanych w badaniu dystrybutorów działała w branży tylko przez rok, a kolejnych jedenastu — przez zaledwie dwa lata. Przez cały analizowany okres dystrybucją kinową w Polsce zajmowało się w sposób ciągły zaledwie siedem firm (Best Film, Gutek Film, Kino Świat, Monolith, Solopan, UIP,

28 P. Szczepanik, *Transnarodowe ekipy i postsocjalistyczny prekariat: przypadek Pragi*, przeł. M. Stelmach, „Ekran” 2017, nr 1 (35), s. 31–36.

Warner)»²⁹. Dodatkowo zauważyć należy duży poziom penetracji rynku przez zachodnie firmy, typowy dla krajów (pół)peryferyjnych. Dobrze ilustrują go statystyki dotyczące udziału najbardziej znaczących (to znaczy mających powyżej 5% udziału) dystrybutorów w polskim rynku filmowym za rok 2019:

- Disney — 22,8%,
- Kino Świat — 19,6%,
- UIP — 14,7%,
- Warner — 9,1%,
- Monolith — 9,0%,
- NextFilm — 8,1%³⁰.

Łącznie te sześć firm miało ponad 83% rynku, z czego większość należała do filii amerykańskich koncernów, czyli Disneya, Warnera i UIP (wspólne przedsięwzięcie Paramountu oraz Universalu) — 46,6% całego rynku. Polska jest więc w dużej mierze rynkiem zbytu dla zachodnich produktów, sama zaś dostarcza lokacji czy taniej siły roboczej do ich powstawania.

Z drugiej strony, istnieją argumenty świadczące o tym, że polska kinematografia nie jest zupełnie peryferyjna. Ma ona bowiem także swój środek ciężkości i w ograniczony sposób, ale jednak oddziałuje na swoje otoczenie, wchodząc w hierarchiczne relacje z okolicznymi podmiotami o jeszcze bardziej peryferyjnej pozycji. Polskie firmy próbowały ekspansji na mniejsze rynki, czego świadectwem były choćby powstające w Wilnie i Rydze placówki sieci Multikino. Także polskie własności intelektualne okazjonalnie zyskiwały sobie uznanie w niektórych krajach regionu, inspirując oparte na polskich licencjach seriale. Należały do nich między innymi rosyjskie adaptacje seriali *M jak miłość* (*Lubow kak lubow*, 2006–2007) oraz *Glina* (*Morozow*, 2007), ukraiński *Świat według Kiepskich* (*Niepruchi*, 2010), estońskie *Ranczo* (*Naabriplika*, 2013–2019), litewscy i rosyjscy *Kryminalni* (kolejno: *Kriminalistai*, 2013, oraz *Komanda Cze*, 2012), litewska *Recepta na życie* (*Gyvenimo receptai*, 2014) czy łotewski *Dom nad rozlewiskiem* (*Māja pie ezera*, 2015). Polska wydaje się też być atrakcyjnym miejscem dla niektórych twórców, którzy tutaj uczą się lub pracują. Do tej pierwszej grupy należy zwłaszcza młode pokolenie ukraińskich reżyserów i reżyserek, w tym na przykład słuchacze warszawskiej Wajda School — Walentyn Wasjanowicz (*Atlantyda*, 2019) i Maryna Er Gorbach (*Klondike*, 2022). W polskiej branży sukcesy odnosili też choćby Okil Khamidow (pochodzący z Tadżykistanu reżyser

29 A. Bartosiewicz, A. Orankiewicz, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 232–242.

30 Raport Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej *Box Office Polska 2019*, dostępny pod adresem: https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf.

licznych popularnych seriali i programów telewizyjnych) czy Mitja Okorn (słoweński reżyser takich filmów jak *Listy do M.*, 2011, *Planeta singli*, 2016).

Zgodnie z przedstawionymi na wstępie definicjami, jedną z głównych cech systemu-świata jest trwałość podmiotów rdzeniowych i ciągła labilność tych znajdujących się na peryferiach. Polska kinematografia, podobnie zresztą jak polska gospodarka, polityka oraz inne dziedziny kultury, będą poddawane ciągłej presji międzynarodowego kapitału i grup interesów, które będą próbowały utrwalić jej podrzędną pozycję. Z drugiej strony, posiadane zasoby pozwalają walczyć o możliwie silne miejsce i wykorzystywać niektóre strukturalne cechy systemu do lewarowania swojego znaczenia, na przykład w ramach paneuropejskiej współpracy bądź wykorzystywania względnie istotnej roli w regionie Europy Środkowo-Wschodniej. Powyższy opis był próbą zarysowania reguł toczonej w ten sposób gry, a także wyznaczenia obecnego położenia pionów na jej planszy. Pozostaje teraz tylko obserwować dalsze fazy tej rozgrywki.

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki*, „Ekran” 2018, nr 6.
- Adamczak M., *Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji*, „Ekran” 2017, nr 1 (35).
- Andrew D., *Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. N. Ďurovičová, K. Newman, Routledge, New York-London 2010.
- Bartczak M., *W ogniu filmowej rewolucji*, „Ekran” 2011, nr 1/2.
- Bartosiewicz A., Orankiewicz A., *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108.
- Daly N., *From Elvis to the fugitive: Globalization and recent Irish cinema*, „European Journal of English Studies” 3, 1999, nr 3.
- Eatough M., *The Literary History of World-Systems, II: World Literature and Deep Time*, „Literature Compass” 12, 2015, nr 11.
- European Audiovisual Observatory, *Focus 2019. World Film Market Trends*.
- European Audiovisual Observatory, *Yearbook 2020/2021. Key Trends*.
- Fedorov A.V., *200 Foreign Leaders of Soviet Film Distribution: Selected Collection*, SM „Information for everyone”, Moscow 2023.
- Hozic A., *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Cornell University Press, Ithaca 2001.
- Koutsourakis A., *The Politics of Humour in Kafkaesque Cinema: A World-systems Approach*, „Film-Philosophy” 24, 2020, nr 3.
- Kumar A., Welz F., *Culture in the World-System: An Interview with Immanuel Wallerstein*, „Social Identities” 7, 2001, nr 2.
- Majmurek J., *Kina gry w prestiż*, „Ekran” 2018, nr 3/4.
- Miller T., *Global Hollywood*, British Film Institute, London 2001.
- Moretti F., *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Rajagopalan S., *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-going after Stalin*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- Raport Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej *Box Office Polska 2019*, https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf.
- Sowińska I., *Obrazy starego i nowego świata. Kino Czechów i Słowaków*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019.
- Stelmach M., *Długi ogon światowego kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117.
- Stelmach M., *Węgry: W trybach historii*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019, s. 1053–1054.
- Szczepanik P., *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*, [w:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, red. P. Szczepanik, P. Vonderau, Palgrave Macmillan, New York 2013.

- Szczepanik P., *Transnarodowe ekipy i postsocjalistyczny prekariat: przypadek Pragi*, przeł. M. Stelmach, „Ekrany” 2017, nr 1 (35).
- Wallerstein I., *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Starnawski, Dialog, Warszawa 2007.
- Wallerstein I., *The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?*, [w:] *Culture, Globalization and the World-System*, red. A.D. King, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Wallerstein I., *Nowoczesny system-świat*, przeł. A. Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Scholar, Warszawa 2006.
- Zabużko O., *Planeta Piotun*, Agora, Warszawa 2022.