

Jerzy PŁAŻEWSKI

PRZYWRÓCIĆ POLSKIM KINOM NAJLEPSZY REPERTUAR W EUROPIE

W odległym okresie, kiedy to byliśmy w kontakcie ze sztuką filmową całego świata, nie tylko mieliśmy większą satysfakcję, chodząc do kina, ówczesny stan rzeczy skutkowałam bowiem ukształtowaniem się – jak się mówiło – „genialnej publiczności”, która znajdowała prawdziwą przyjemność w oglądaniu filmów Felliniego, Bergmana czy Buñuela. Dziś natomiast zapracowaliśmy na publiczność, dla której estetycznym wzorcem są przysłowiowe brazylijskie seriale.

LEKCJA HISTORII

Przywykliśmy do myśli, że 4 czerwca 1989 roku wszystkie elementy rzeczywistości – często narzucone siłą i sprzeczne z naszym poczuciem rozsądku – zmieniły się na lepsze. Otóż są od tej reguły wyjątki i należy do nich repertuar polskich kin: od dwudziestu lat pozbawia się nas systematycznie kontaktu z dużą częścią światowej kultury filmowej.

Przypomnę. To w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku filmowa prasa francuska wylansowała spostrzeżenie, że kinowy repertuar w Polsce jest najlepszy na świecie, gdyż nie układają go ani politycy, ani komersanci, tylko krytycy.

Istotnie, od październikowego zwrotu w roku 1956 o tym, co widz polski może oglądać, decydowała Filmowa Rada Repertuarowa przy Centrali Wynajmu Filmów (jedynym polskim dystrybutorze filmowym). Prowadzona najpierw przez profesora Jerzego Toeplitza, a po roku 1968 przez redaktora Bolesława Michałka, chociaż niewysoka rangą w strukturach oficjalnych, odznaczała się wysoką skutecznością działania. Jej prezydium tworzyli kierownicy działów narodowych: amerykańskiego, francuskiego, radzieckiego, włoskiego, socjalistycznego (obejmującego kinematografie pozostałych krajów „obozu”) i kapitalistycznego (którego przedmiotem zainteresowania były inne kinematografie świata). Obowiązkiem kierowników poszczególnych działów, dobieranych spośród najlepszych znawców owych kinematografii, było śledzenie fachowej prasy filmowej i wyników międzynarodowych festiwali, a także typowanie ewentualnych tytułów do zakupu¹.

¹ Techniczni urzędnicy Centrali Wynajmu Filmów organizowali następnie obejrzenie danego filmu przez odpowiednio dobraną ekipę Rady (w przypadku wyjazdów zagranicznych bądź festiwalowych obejmowała ona co najmniej trzy osoby i tłumacza, a na pokazach kopii ściągniętych do

Ten „demokratyczny” system działał niezmiernie efektywnie. Można postawić tezę, że widzowie polscy mieli dostęp do wszystkich najlepszych filmów świata, wyjąwszy nieliczne z nich, objęte zakazem cenzury bądź to z racji politycznych (np. *Trzeci człowiek*² Carola Reeda czy *Zabriskie Point*³ Michelangela Antonioniego), bądź „obyczajowych” (np. *Dekameron*⁴ Piera Paula Pasoliniego czy *Bonnie i Clyde*⁵ Arthura Penna). Repertuar był tak atrakcyjny, że liczni krytycy radzieccy i bułgarscy przybywali do Warszawy, by tu oglądać wiodące produkcje kina światowego.

Podaję wyżej graniczną datę – rok 1989. Otóż dla ścisłości historycznej trzeba dodać, że dominacja Filmowej Rady Repertuarowej nie dotrwała do tego roku. Praktycznie skończyła się z wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego. Co prawda nikt nie ośmielił się Rady rozwiązać (bardzo niewygodnie byłoby uzasadnić taką decyzję), ale dyrektor Centrali Wynajmu Filmów po prostu przestał ją zwoływać, a dobre filmy zachodnie kupować.

Haniebna zapaść z czasu stanu wojennego spowodowała, że w wolnej Polsce doznaliśmy raptownej ulgi. Prawie nieobecne przez minioną dekadę filmy amerykańskie masowo wprowadzono na polskie ekrany – były wśród nich zarówno arcydzieła, jak i średniaki oraz kicze. Łatwo zgadnąć, których było najwięcej. Sytuacja ta trwała kilka długich lat, zanim uświadomiliśmy sobie, że znowu pozbawia się nas wielkiej części światowej kultury filmowej – choć z diametralnie odmiennych powodów.

Ten nowego rodzaju niedostatek był niewątpliwie trudniej dostrzegalny. Hollywood od wielu dziesięcioleci stara się przekonywać, że jego produkcja wystarczy na cały świat. Gdy zbierze największe fundusze, wykorzystając najnowocześniejszą technikę i przyciągnie najlepszych reżyserów, kinematografie narodowe staną się zbędne i prędko umrą. Kiedyś Krzysztof Zanussi cytował mi pewną swoją rozmowę przy whisky z ówczesnym potentatem hollywoodzkiego przemysłu filmowego, który wyznał, że celem jego życia jest likwidacja wszystkich kinematografii poza amerykańską. Ów potentat dawno jednak umarł, a kinematografie narodowe znów zaznaczają swoją odrębność i dostarczają dzieł na coraz wyższym poziomie.

Kiedy po raz pierwszy alarmowałem, że w suwerennej Polsce popsuł się repertuar kin, obrońcy interesów Hollywood odpowiadali, że to przesada, że pojęcie dobrego filmu jest względne, że nikt nie musi podzielać preferencji

kraju co najmniej siedem osób), która to ekipa po dyskusji większością głosów decydowała o zakupie filmu lub odrzuceniu zakupu (w przypadkach wyjątkowo spornych prezydium decydowało niekiedy o powtórzeniu pokazu).

² *The Third Man*, Wielka Brytania, 1949.

³ USA, 1970.

⁴ *Il Decameron*, Francja–Włochy–RFN, 1971.

⁵ *Bonnie and Clyde*, USA, 1967.

Jerzego Płażewskiego. Istotnie. Nie musi. Tezę o zepsutym repertuarze udowodniłem więc obiektywnie i wręcz arytmetycznie. Oto jak.

FILMY WYBITNE – NIEDOSTĘPNE

Wiadomo, że najważniejsze światowe „zapasy” nowo ukończonych filmów odbywają się na festiwalu w Cannes. Każdy filmowiec z aspiracjami marzy, by jego nowy film przyjęty został do tego konkursu. Rywalizacja jest potężna (w roku 2009 dwadzieścia filmów canneńskiego konkursu wyselekcjonowano z tysiąca sześciuset siedemdziesięciu propozycji). Oczywiście wszystkie filmy obecne w tym konkursie są z jakichś względów godne obejrzenia. Innymi słowy, każdy z nich znajdzie w Polsce zainteresowaną publiczność – mniejszą lub większą. To samo w jeszcze oczywistszy sposób dotyczy tej połowy filmów konkursowych, które zostają nagrodzone.

Nagrody w Cannes przyznaje bardzo skrupulatnie dobierane jury złożone z ludzi o wielkich nazwiskach w branży filmowej, po długiej, wszechstronnej i czasem żarliwej dyskusji (co jest przeciwwagą dla nadmiernie u nas cenionych Oscarów, które nadawane są bez żadnej dyskusji, zwykłą większością głosów). Nagrody te, najbardziej prestiżowe na całym świecie, są potem bezpłatną i skuteczną reklamą, zwiększającą frekwencję na danym filmie, o którym można wówczas zasadnie mówić, że należy do filmów najlepszych.

Zrobiłem pewną statystykę. Filmy nagrodzone w Cannes (właśnie w Cannes, a nie na przykład w Moskwie czy choćby w Karlowych Warach) – jest ich co roku około tuzina – przyjąłem za sto procent i obliczyłem, ile spośród nich znalazło się w polskich kinach. Oto, co się okazało:

1956	87%
1959	87%
1963	100%
1981	91%
stan wojenny	
1992	40%
1993	17%
2000	33%
2003	21%

Te obiektywne dane każdy może zweryfikować. Różnica między tym, jak wyglądała sytuacja przed stanem wojennym, a jak po nim, jest bulwersująca. Na festiwalu w Cannes jury często faworyzuje filmy ze Stanów Zjednoczonych i to im przyznaje nagrody, ale w zasadzie dość sprawiedliwie i kompe-

tentnie wyróżnia wartości ukryte w filmach wszystkich narodowości. Inaczej jest w przypadku Oscarów, tam jury z góry zakłada (na jakiej podstawie?), że „najlepszym” filmem może być tylko film anglofoński, najlepszy nawet film nieanglofoński może zaś liczyć dopiero na siódmego z kolei Oscara.

Nagrody w Cannes jednoznacznie wskazują, że wśród najlepszych filmów świata tylko co piąty jest amerykański. Przedstawiona tabela wykazuje natomiast, że nagrodzone filmy amerykańskie zwykle docierają do Polski. W roku 2003 na przykład znalazły się w owych 21% dostępnych Polakom, co wskazuje, że nieznanego nam dorobku wszystkich innych kinematografii jest jeszcze dużo więcej niż 79%.

Sporządzonej przeze mnie tabeli zarzucano, że zawiera po prostu liczby, które miłośnikom filmu nic nie mówią. Postanowiłem więc spisać niedostępne nam filmy wybitne, przy tym tylko te, które sam oglądałem i za jakość których mogę ręczyć słowem krytyka. Rozpocząłem od filmów z roku 2006 (licząc, że filmy nowsze być może jeszcze skuszą dystrybutorów) i zamierzałem dojść do roku 1989, ale już do roku 2001 naliczyłem osiemdziesiąt osiem ważnych tytułów. A przecież oczywiście nie mogłem obejrzeć nawet połowy wchodzących w rachubę filmów. Toteż, ekstrapolując, można powiedzieć, że liczba filmów wybitnych, których nas pozbawiono w ciągu dwóch ostatnich dekad, zbliża się do czterech setek. A w gruncie rzeczy należy tu dodać jeszcze zaległości z okresu stanu wojennego. Oto rozmiary zagadnienia!

W odległym okresie, kiedy to byliśmy w kontakcie ze sztuką filmową całego świata, nie tylko mieliśmy większą satysfakcję, chodząc do kina, ówczesny stan rzeczy skutkował bowiem ponadto ukształtowaniem się – jak się mówiło – „genialnej publiczności”, która znajdowała prawdziwą przyjemność w oglądaniu filmów Felliniego, Bergmana czy Buñuela. Przez trzydzieści lat, jako kierownik artystyczny warszawskiego Kina Dobrych Filmów „Wiedza”, byłem świadkiem tego, że na dzieła wymienionych tu twórców ustawiały się kolejki i że nie dla wszystkich starczało biletów. Mało tego, filmowcy polscy tworzący dla takiej właśnie publiczności musieli mierzyć wysoko, a rodzima kinematografia wydała z siebie szkołę polską i kino moralnego niepokoju. Dziś natomiast zapracowaliśmy na publiczność, dla której estetycznym wzorcem są przysłowiowe brazylijskie seriale.

Nie wymienię tu oczywiście wszystkich osiemdziesięciu ośmiu niedostępnych tytułów, ale muszę wspomnieć choćby o części, by uprzytomnić czytelnikowi, jak bezsporne dobra kulturalne omijają polskiego widza, i to bez najmniejszego uzasadnienia.

REPERTUAROWE REZERWY

Najwięcej rezerw dobrego repertuaru znajduje się we Francji. Absolutnym skandalem nazwać trzeba pomijanie jednego z trzech najwybitniejszych twórców współczesnego kina Erica Rohmera, z jego *Letnią opowieścią*⁶, *Potrójnym agentem*⁷ czy *Angielką i księciem*⁸. Wymienić trzeba też *Serca*⁹ głównego twórcy francuskiej nowej fali Alaina Resnais, ale również filmy Claude'a Chabrola, który spośród tej grupy twórców najbardziej nastawiał się na realizację kina rozrywkowego¹⁰. Nie weszły na nasze ekrany głośne dzieła Bertranda Taverniera¹¹ ani Claude'a Millera¹². Wspomnieć również należy twórców renomowanych, takich jak André Téchiné¹³, Christiane Carionie¹⁴ i Rachid Boucharebie¹⁵, nie wymieniając nawet nazwisk reprezentantów młodego pokolenia, jeszcze u nas nieznanymi, bo znane staną się dopiero po pokazaniu ich znaczących utworów.

Następną co do ważności rezerwę repertuarową stanowi kino włoskie. W tym przypadku zdumiewający jest przede wszystkim brak na naszych ekranach atrakcyjnego *Erosa*¹⁶, będącego łabędzim śpiewem jednego z największych filmowców świata, Michelangela Antonioniego. Omijają nas obrazy niekwestionowanych mistrzów współczesnego kina włoskiego: Nanniego Morettiego¹⁷ czy braci Paola i Vittoria Tavianich¹⁸. Rażą nieobecnością inni wielcy: Roberto Benigni¹⁹ oraz Pupi Avati²⁰. I znowu odmawiam sobie wymieniać nieznanymi jeszcze w Polsce, a bardzo zdolnych debiutantów.

Do niedawna niemal całkowicie zerwany był nasz kontakt z kinem rosyjskim, i to akurat wtedy, gdy jego twórcy uzyskali możliwość swobodnego wypowiedzenia się. Aby oglądać ich nowe filmy, Polak jeździć musiał do Cannes albo do Berlina. Tu na czoło wysunąłbym *Kukulkę*²¹ Aleksandra Rogożkina,

⁶ *Conte d'été*, Francja, 1996.

⁷ *Triple Agent*, Francja, 2004.

⁸ *L'Anglaise et le duc*, Francja, 2001.

⁹ *Coeurs*, Francja–Włochy, 2006.

¹⁰ *Kwiat zła (La fleur du mal)*, Francja–USA, 2003; *Upojenie władzą (L'ivresse du pouvoir)*, Francja, 2006.

¹¹ Na przykład *Przepustka (Laissez-passer)*, Francja, 2001).

¹² Na przykład *Mała Lili (La petite Lili)*, Francja, 2003).

¹³ Na przykład *Utracona miłość (Les temps qui changent)*, Francja, 2004).

¹⁴ Na przykład *Wesołych Świąt! (Joyeux Noël)*, Francja, 2005).

¹⁵ Na przykład *Dni chwały (Indigènes)*, Francja–Algieria–Belgia, 2006).

¹⁶ *Eros*, Włochy 2004, reż. M. Antonioni, S. Soderbergh, Kar-Wai Wong.

¹⁷ Na przykład *Kajman (Il caimano)*, Włochy, 2006).

¹⁸ Na przykład *Zmartwychwstanie (Resurrezione)*, Włochy, 2001).

¹⁹ Na przykład *Tygrys i śnieg (La tigre e le neve)*, Włochy, 2005).

²⁰ Na przykład *Serca gdzie indziej (Il cuore altrove)*, Włochy, 2003).

²¹ *Kukuszka*, Rosja, 2000.

²² *Oligarch*, Rosja–Francja, 2002.

*Oligarchę*²² Pawła Lungina, *Córki mafii*²³ Siergieja Bodrowa juniora i *Potrzebną nianię*²⁴ Łarisy Sadiłowej. Spośród twórców najmłodszych trzeba wymienić szczególnie nowatorskiego Aleksieja Uczytiela²⁵ i brawurowo udającego dokumentalistę Aleksieja Fiedorczenkę²⁶. Za klasyka tego nowego kina rosyjskiego uchodzi na całym świecie Aleksander Sokurow – gdzież się więc podziela jego biograficzna trylogia o Hitlerze, Leninie i cesarzu Hirohito?²⁷

Drugi nasz sąsiad, Niemcy, często podejmuje tematy polskie, bo terytorialnie mu bliskie, jak choćby w filmach *Półpiętro*²⁸ Andreasa Dresena czy *Światła*²⁹ Hansa-Christiana Schmida – w tym przypadku jednak nawet wielka rola polskiego aktora Zbigniewa Zamachowskiego nie zachęciła żadnej z firm dystrybutorskich do zakupu filmu. Z pobliskiej Austrii wypłynął na światowe wody wielki Michael Haneke, ale nie oglądaliśmy jego wszystko już zapowiadającego debiutu *Siódmy kontynent*³⁰ ani filmu *Video Benny'ego*³¹. Do udostępnienia filmu *Gebürtig*³² Roberta Schindela i Lukasa Stepanika nie skłoniła nawet rola Daniela Olbrychskiego.

Z dostępem do kinematografii amerykańskiej jest dużo lepiej, ale i tu zdarzają się ewidentne luki. Z wielkich hitów Hollywoodu nie widzieliśmy *Podróży do Nowej Ziemi*³³ Terrence'a Malicka ani *Zakładnika*³⁴ Boba Rafelsona – czy ktoś uznał je za zbyt mądre dla Polaków? Jeszcze gorzej reprezentowane jest tak zwane kino niezależne Todda Solondza i Darrena Aronofsky'ego. Z Anglików nawet dwaj najgłośniejsi twórcy nie przebili się ze swoimi niektórymi dziełami, a mianowicie Ken Loach z *Czułym pocałunkiem*³⁵ i Mike Leigh z *Topsy-Turvy*³⁶. Z żywo się rozwijającego kina kanadyjskiego brak sztandarowego *Araratu*³⁷ Atoma Egoyana, a z australijskiego – *Tatuażu*³⁸ Jane Campion.

Gdy ujawnia się jakiś bezsporny talent, jak na przykład ostatnio Turek Nuré Bilge Ceylan, dystrybutorzy światowi wyprzedzają się, by pokazać jego

²³ *Sjostry*, Rosja, 2001.

²⁴ *Triebujetsia niania*, Rosja, 2005.

²⁵ Na przykład *Przechadzka (Progulka)*, Rosja, 2003).

²⁶ Na przykład *Pierwsi na Księżycu (Pierwyje na łunie)*, Rosja, 2005).

²⁷ *Moloch (Molok)*, Francja–Japonia–Niemcy–Rosja–Włochy, 1999), *Cielec (Tielec)*, Rosja, 2001), *Słońce (Solutse)*, Francja–Rosja–Szwajcaria–Włochy, 2005).

²⁸ *Halbe Treppe*, Niemcy, 2002.

²⁹ *Lichter*, Niemcy, 2006.

³⁰ *Der siebente Kontinent*, Austria, 1989.

³¹ *Benny's Video*, Austria, 1992.

³² Austria, 2002.

³³ *The New World*, USA, 2005.

³⁴ *No Good Deed*, Niemcy–USA, 2002.

³⁵ *Ae Fond Kiss*, Belgia–Hiszpania–Niemcy–Wielka Brytania–Włochy, 2004.

³⁶ Wielka Brytania, 1999.

³⁷ Francja–Kanada, 2002.

³⁸ *In the Cut*, Australia–USA–Wielka Brytania, 2003.

głośny debiut *Miasteczko*³⁹, a potem *Chmury w maju*⁴⁰ i jego czołowe osiągnięcie, film *Odległy*⁴¹, u nas oczekuje się aż do czwartego filmu reżysera, a mianowicie do *Klimatów*⁴², by przedstawić go polskiemu widzowi.

Do rozmiarów symbolu urasta swoista „polska specjalność”: reżyser na całym świecie uznany za mistrza jest u nas prawie nieznany. O Rohmerze i Morettem już wspomniałem. Podobny jest los największego z reżyserów greckich, Theodorosa Angelopoulosa, z którego dziesięciu wybitnych filmów zobaczyliśmy jeden. Tak samo rzecz się ma z czołowymi reżyserami belgijskimi, braćmi Lukiem i Jean-Pierre’em Dardenne, a także z najstarszym działającym filmowcem świata, stuletnim Portugalczykiem Manoelem de Oliveirą, którego *Zawsze piękna*⁴³ i *Wracam do domu*⁴⁴ należą do dzieł dynamicznych i wiecznie młodych.

Rozważania te można by kontynuować jeszcze długo, przepatrując mniejsze kinematografie Europy: państw skandynawskich, bałkańskich czy krajów bałtyckich, a zwłaszcza ogromne ośrodki produkcyjne Azji i Ameryki Łacińskiej, w tym wypadku bowiem luki i pominięcia są procentowo jeszcze częstsze i dotkliwsze. Zakończę jednak w tym miejscu, ponieważ zależało mi jedynie na wskazaniu, że problem, który poruszam, jest konkretny, rozległy i doniosły, mimo że nie wszyscy zdają sobie z tego sprawę.

Problemu tego nie umniejsza fakt, że niektóre nasuwające się tutaj tytuły mogły trafić do Polski za pośrednictwem programów telewizyjnych (zwykle im lepszy film, tym częściej jego emisja przesuwana bywa na późne godziny nocne) albo na DVD. Pomijam już oczywisty fakt, że odbiór wielkiego dzieła w ciemnej sali kina jest czym innym niż oglądanie go w sypialni między podwieczorkiem a kolacją. Znacznie ważniejsze jest to, że do owego oglądania w telewizji może w ogóle nie dojść. Załóżmy, że jakieś wybitne dzieło znajdzie się w programie którejś z polskich stacji telewizyjnych wśród dwustu innych filmów tygodnia, a na DVD wyłożone zostanie do nabycia wśród dwustu innych płytek. Kto – prócz nielicznych specjalistów – wiedzieć będzie, że trzeba „zapolować” na ten właśnie tytuł?

Rozwiązać trzeba również kolejny mit, a mianowicie lansowany przez Hollywood mit tak zwanego filmu starego. Jak daleko należy sięgać w przeszłość, poszukując arcydzieł? Cofać się o lat dwadzieścia? Trzydzieści? W starej Europie, rozważając powodzenie danego tytułu, bierze się pod uwagę frekwencję roczną. W Stanach Zjednoczonych – frekwencję trzydniową. Gdy „rzuca

³⁹ *Kasaba*, Turcja, 1998.

⁴⁰ *Mayis sikintisi*, Turcja, 1999.

⁴¹ *Uzak*, Turcja, 2002.

⁴² *Iklimler*, Francja–Turcja, 2007.

⁴³ *Belle toujours*, Francja–Portugalia, 2006.

⁴⁴ *Je rentre à la maison*, Francja–Portugalia, 2001.

się” na ekrany najnowszy hit za sto pięćdziesiąt milionów dolarów, w ogromnej liczbie kopii trafia on na ekrany na jeden weekend. I film zarabia na sobie (albo nie zarabia) w owe pierwsze trzy dni. W następny weekend czeka już kolejny hit i publiczność trzeba werbować już na ten film, nie zaś na poprzedni. Film sprzed trzech czy czterech miesięcy trudno jest już obejrzeć, a o filmie półrocznym mówi się „stary”.

Na ostatnim festiwalu w Cannes dokonałem odkrycia zdumiewającego nawet dla starego fachowca. Mistrz Martin Scorsese przywiózł tam film zrekonstruowany i odrestaurowany pod jego kierownictwem: zrealizowany w roku 1948 melodramat taneczny *Czerwone trzewiczki*⁴⁵ Anglików Michaela Powella i Emerica Pressburgera. Już w roku powstania filmu jego premiera była w Polsce przewidziana, ale stalinizm przerwał kontakty ze sztuką Zachodu i obrazu tego nigdy nie zobaczyłem. Poszedłem więc teraz obejrzeć go z obowiązku historyka, licząc, że zobaczę „przechasiały” zabytek historyczny, interesujący jedynie specjalistów, a tymczasem zaskoczony obejrzałem film nie tylko nieskazitelny technicznie, ale przede wszystkim doskonale współczesny, z inteligentnym scenariuszem, wartką reżyserią, nowocześnie powściągliwym aktorstwem. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że film prezentuje się tak, jakby go zrealizowano wczoraj. Oto dowód – dotąd mniej oczywisty w przypadku kina niż plastyki czy muzyki – że powstają filmy niestarzejące się, które i za kolejne sześćdziesiąt lat odbierane będą z niezmienną satysfakcją, jak dzieła Rembrandta czy Beethovena.

REMEDIUM?

Można więc zasadnie twierdzić, że odcięcie nas od ogromnej części światowej kultury filmowej jest zagadnieniem doniosłym i bolesnym. Tymczasem filmy, o których mówimy, miłośnik dobrego kina może bez trudu oglądać w kinach Paryża czy Londynu. I nikt nie wyświetla ich tam charytatywnie. Istnieje system, który sprawia, że i one przynoszą zyski.

System taki dałoby się wprowadzić również w Polsce, a właściwie już zaczyna on być wprowadzany, chociaż nie został jeszcze w pełni ukształtowany. Nic dziwnego. Chociaż w przekształcaniu kinematografii kapitalistycznej w socjalistyczną nie byliśmy pierwsi – jako pierwsi uczynili to Rosjanie w roku 1917 – to w procesie odwrotnym staliśmy się pionierami. Nowy system oparty jest na pomocy państwa i warto dodać, że od kilku lat mamy bardzo dobrą ustawę o kinematografii. Brak precedensów powoduje jednak, że środki prze-

⁴⁵ *The Red Shoes*.

widziane na upowszechnianie kultury być może nie od razu wykorzystywane są w sposób optymalny.

Okazja do optymalizowania systemu nadarzyła się w kwietniu 2009 roku. Na nowo powstałym międzynarodowym festiwalu Off Plus Camera w Krakowie przewidziano osobną sekcję „Nadrabianie Zaległości”, w ramach której wyświetlano filmy wybitne, dotychczas w polskich kinach nieobecne: *Znamy tę piosenkę*⁴⁶ Alaina Resnais, *Feliksa i Lolę*⁴⁷ Patrice’a Leconte’a, *Kocham cię, Lilia*⁴⁸ Łarisy Sadiłowej i *Rower z Pekinu*⁴⁹ Xiaoshuai Wanga.

Na tym jednak nie koniec. Podczas festiwalu zorganizowano dyskusyjny panel, którego uczestnicy podsumowali obecny stan rzeczy i wskazywali na nowe rozwiązania. Jako prowadzący dyskusję krytyk, miałem po lewej ręce przedstawiciela państwowego Instytutu Sztuki Filmowej, a po prawej zainteresowanych dystrybutorów.

Zaczęliśmy od wyraźnego rozgraniczenia trzech typów zaległości w repertuarze polskich kin. Pierwszy stanowią najważniejsze arcydzieła sztuki filmowej, nawet jeszcze z okresu kina niemego (np. *Pancernik Potiomkin*⁵⁰) czy z pierwszych dziesięcioleci kina dźwiękowego (np. *Obywatel Kane*⁵¹). Drugi typ zaległości to filmy z lat 1989-2007 (1982-2007?). Trzeci typ wreszcie, to filmy najnowsze, znamienite, a nieznajdujące polskiego nabywcy.

Trzeciemu typowi zaległości zapobiega wprowadzona niedawno procedura dotacji instytutowej. Dystrybutor, który zakupiony przez siebie film uważa za artystyczny, ma możliwość zwrócić się do Sieci Kin Studyjnych i otrzymać dotację na dodatkowe kopie, reklamę i plakat niełatwego w rozpowszechnianiu dzieła. Podczas dyskusji panelowej dystrybutorzy wymienili przykładowo dwa filmy, które bez dotacji nie ukazałyby się w kinach: z najświeższej produkcji francuskiej *Klasę*⁵² (Grand Prix na festiwalu w Cannes), a z arcydzieł przeszłości – brazylijską *Macunaíme*⁵³.

System ten ma jeszcze liczne niedociągnięcia. Nie jest jasna podstawa prawna dotacji: w „programach operacyjnych” Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej mówi się, że mają one być przyznawane filmom polskim, co najwyżej filmom współprodukowanym, tymczasem najbardziej potrzebują dotacji filmy zagraniczne, zwłaszcza kinematografii w niewielkim jeszcze stopniu wprowadzonych na rynki. Nie wiadomo, co z dotacjami dla filmów wybitnych, ale równocześnie

⁴⁶ *On connaît la chanson*, Francja–Szwajcaria–Wielka Brytania, 1997.

⁴⁷ *Félix et Lola*, Francja, 2001.

⁴⁸ *S lubowju, Lilja*, Rosja, 2003.

⁴⁹ *Shiqi sui de dan che*, Chiny–Tajwan–Francja, 2001.

⁵⁰ *Bronienosiec Potiomkin*, ZSRR, 1925, reż. S. M. Eisenstein.

⁵¹ *Citizen Kane*, USA, 1941, reż. O. Welles.

⁵² *Entre les murs*, Francja, 2008, reż. L. Cantet.

⁵³ *Macunaíma*, Brazylia, 1969, reż. J. P. de Andrade.

łatwych w rozpowszechnianiu. Trzeba też przedyskutować, czy środki dziś przeznaczane na dotowanie rozpowszechniania filmów są wystarczająco atrakcyjne dla dystrybutorów i na co mają być przeznaczane. Jedna z firm dystrybutorskich wnioskuje, by w mniejszym stopniu dotować reklamę i plakaty, a w zamian wytwarzać więcej kopii. Propozycji tej nie popieram: póki nie odtworzymy „genialnej publiczności”, należy głośno reklamować filmy studyjne dla wybrednej publiczności, a nawet – nie wymieniając konkretnych tytułów – samo chodzenie do kin dobrych filmów.

Niemniej jednak opisana sytuacja uwzględnia tylko jeden kierunek działania: to dystrybutor sam ryzykuje, sam wybiera film, sam płaci i dopiero potem zwraca się o pomoc do państwa. Tymczasem ważniejszy jest kierunek odwrotny, gdy to państwo zwraca się do dystrybutora, by go do podjęcia ryzyka zachęcić. Mechanizm takiej zachęty powinien być prosty: Instytut Sztuki powinien służyć dystrybutorom systematycznie uzupełnianą listą tytułów – jeśli dystrybutor kupi dany film, to otrzymanie dotacji jest zagwarantowane.

Teoretycznie lista tego rodzaju już istnieje. Składa się jednak niemal wyłącznie ze stu głośnych arcydzieł z przeszłości, znanych z każdego podręcznika historii, filmów, których dotyczy pierwszy z wymienionych typów zaległości repertuarowych i które zwykle były w Polsce wyświetlane, a często znajdują się w Filmotece Narodowej. Dotowanie ich jest bezsporne, ale zawsze stanowią one tylko mały ułamek repertuaru.

Czynni dystrybutorzy nie takich jednak sugestii oczekują od Instytutu. Chodzi im przede wszystkim o uzupełnienie braków repertuarowych trzeciego typu obejmującego niezakupione filmy najnowsze. Od niedawna Sieć Kin Studyjnych automatycznie gwarantuje dotację dla filmów, które zdobyły główne nagrody na trzech głównych festiwalach: w Cannes, Berlinie i Wenecji. Krok ten jest słuszny, jakkolwiek niewystarczający, bo czasami jury może popełnić błąd i nagrodzić ważny film piątą albo szóstą nagrodą. Gwarancję dotacji należałoby zatem poszerzyć, biorąc pod uwagę również sugestie polskich krytyków, bywalców tych festiwali, którzy mają znane i sprawdzone preferencje.

Do nadrobienia pozostają zaległości drugiego typu, które narosły przez ostatnich dwadzieścia lat. Jedynym rozwiązaniem jest tu zaangażowanie historyków filmu, którzy rocznik po roczniku przeanalizują najgłośniejsze i najciekawsze pozycje, opierając się w decyzjach na własnych odczuciach i na literaturze światowej.

Nie ma więc szczególnych przeszkód uniemożliwiających w nowych warunkach ustrojowych powrót do szczytnej zasady „repertuar kin polskich najlepszy w Europie”. Trzeba się tylko za to poważnie zabrać.