

Krystyna Weiher-Sitkiewicz

Uniwersytet Gdański

W poszukiwaniu głównego nurtu w polskim kinie współczesnym

Gdyby w latach dziewięćdziesiątych ktoś zapytał, co jest głównym nurtem polskiego kina, być może zapadłaby niezręczna cisza. Jeszcze na początku XXI wieku wyznaczenie polskiego mainstreamu wydawało się zadaniem bardzo trudnym. Określenie „mainstream” kojarzyło się z Hollywoodem, a Polacy rzadko wybierali rodzimy film z repertuaru kina, dlatego jeśli ktoś w ogóle dostrzegał nurt – to tylko jeden. Potwierdza to w 2007 roku Ewelina Konieczna w tekście o wymownym tytule *Kto ogląda polskie filmy?*, w którym pisze: „Dość powszechne jest dzisiaj przeświadczenie o kryzysie polskiej kinematografii, nawet optymiści z niepokojem przyglądają się różnym zabiegom służącym zainteresowaniu widza polskim kinem, które przyjmuje do wiadomości jego istnienie, czasem nawet wykazuje umiarkowane nim zaciekawienie, ale i tak chętniej ogląda filmy powstające poza granicami naszego kraju – w Ameryce, Azji, Europie Zachodniej” (s. 164).

Po 10 latach wszystko się jednak zmieniło. Polacy oglądają polskie filmy, a nawet je lubią. Zmianę dostrzegają również dziennikarze i krytycy. Na przykład Bartosz Godziński w tekście *„Dobre polskie kino” to już nie oksymoron* podkreśla: „nie trzeba już chodzić na rodzime produkcje z patriotycznego obowiązku, ale z czystej przyjemności” (Natemat, 2018). Jeszcze mocniejszych słów użył Darek Kuźma z Onet.pl: „widzowie, którzy twierdzą, że polskie kino znajduje się w marnym stanie – lub, co gorsza, że umarło! – są w dużym błędzie” (2014).

O dobrej kondycji polskiego kina świadczy również to, że filmy stają się towarem eksportowym (na przykład *Córki Dancingu*, 2015, reż. Agnieszka Smoczyńska), mają zapewnioną dystrybucję poza granicami Polski, odnoszą sukcesy na międzynarodowych festiwalach, czego najlepszym przykładem jest Oscar dla *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Polska produkcja filmowa jest różnorodna i rozciąga się od artystycznego kina dla garstki koneserów po przeboje dla kilkumilionowej publiczności; od kameralnych dramatów po wielkie widowiska historyczne.

W tym szerokim strumieniu musi znajdować się główny nurt.

Pozostaje pytanie: jak definiować mainstream?

Choć termin ten jest powszechnie stosowany i każdy z grubsza wie, co oznacza, to dotychczas nie zaistniał w akademickim dyskursie filmoznawczym. Aż do teraz. Mirosław Przyłipiak w tekście *The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema*, opublikowanym w niniejszym numerze „Panoptikum”, bada problem, przywołując siedem znaczeń mainstreamu wywiedzionych z literatury naukowej:

1. hollywoodzkie blockbustery;
2. kino komercyjne z dużym budżetem, gwiazdami w obsadzie, nastawione na zysk, skierowane do szerokiej widowni;
3. filmy realistyczne, z linearną narracją;
4. kino propagujące dominującą ideologię;
5. filmy z ciągłym montażem;
6. filmy zakorzenione w klasycznym kinie hollywoodzkim;
7. filmy oczywiste, zrozumiałe.

Opierając się na definicjach i ustaleniach Przyłipiaka, chciałabym odnaleźć główny nurt w polskim kinie.

Autor wspomnianego artykułu bierze pod uwagę całą historię kina i różne kinematografie światowe, dlatego nie wszystkie definicje będą użyteczne w moich poszukiwaniach. Niektóre kryteria traktuję jako pomocnicze albo wręcz oczywiste w XXI wieku (linearność narracji, zrozumiałość fabuły, ciągły montaż, realizm i zerowy styl). Wyodrębniam zatem dwa sposoby rozumienia mainstreamu, którym chcę się przyjrzeć dokładniej:

1. kino komercyjne z dużym budżetem, gwiazdami w obsadzie, nastawione na zysk, skierowane do szerokiej widowni oraz
2. kino propagujące dominującą ideologię.

Wydaje mi się, że najlepiej pasują one do specyfiki polskiego kina, co postaram się udowodnić.

Mam świadomość, że to grząski grunt, zjawisko jest bowiem trudne do uchwycenia, dlatego też w tytule artykułu jest „poszukiwanie”, a nie „znalezienie”. Próba ta ma jednak konkretny cel: chcę sprawdzić, w którą stronę zmierza polskie kino, zdiagnozować je, zauważyć, co sprawia, że polska kinematografia ewoluuje i przyciąga coraz więcej widzów.

Kino, które musi się sprzedać

Jeżeli zbadamy wyniki polskiego box office’u za lata 2006-2017, okaże się, że wiele polskich filmów znajduje się w czołówce zestawienia. W rekordowych rocznikach (2011 i 2014) aż osiem tytułów znalazło się w pierwszej dwudziestce najbardziej kasowych hitów. W pięciu rocznikach (2011, 2014-2017) polski film zajął

pierwsze miejsce w rankingu popularności, wyprzedzając hollywoodzkie blockbustery. Z danych od 2014 do 2017 roku wynika ponadto, że średnio co piąty sprzedany bilet był na polski obraz¹. Oczywiście na rynku nadal dominują filmy hollywoodzkie i są one często jedyną propozycją w sieciach kin, ale gdy na ekrany wchodzi głośna i wyczekiwana polska produkcja – bez trudu konkuruje z takimi przebojami, jak *Łotr 1. Gwiezdne wojny – historie* (2016, reż. Gareth Edwards) czy *Kapitan Ameryka: Wojna Bohaterów* (2016, reż. Joe Russo, Anthony Russo), które w światowym zestawieniu 2016 roku zajmują kolejno 1. i 3. miejsce (Box Office Mojo), w Polsce – 7. i 30. (SFP, 2017)². To dowodzi, że polski główny nurt kina – niezależnie od tego, jak go zdefiniujemy – ma siłę porównywalną z hollywoodzkim mainstreamem. Powody są różne: na przykład TVN przyciąga atrakcyjnością zagranicznych formatów, ogromne sumy inwestuje w promocję oraz gwiazdorską obsadę. Magnesem okazuje się nazwisko reżysera, adaptacja popularnej książki czy odwołanie się do ważnych wydarzeń historycznych.

W 2011 roku Marcin Adamczak zaznaczył, że „Polski rynek filmowy jest [...] na wskroś «europejski», charakteryzuje się wszelkimi kontynentalnymi trudnościami i niedoskonałościami. Wyjąwszy narodowe «superprodukcje» przełomu lat 1990. i 2000. oraz niektóre przynajmniej komedie romantyczne [...] *box-office* oraz sektor dystrybucji zdominowane są przez podmioty hollywoodzkie, a produkcja polskich filmów pozostaje nierentowna” (s. 225). To rozpoznanie było wówczas trafne. Jednak po siedmiu latach widać, że polski rynek filmowy zaskakuje dynamiką rozwoju. W dalszym ciągu w kinach dominują produkcje amerykańskie, ale *box office* wykazuje, że nie tylko polskie komedie romantyczne przebijają się do widzów. Co więcej, rodzime filmy stają się rentowne. Według Adamczaka zysk przynoszą produkcje, które przyciągnęły do kin 800 tysięcy widzów (2015, s. 80). W latach 2006-2017 próg ten przekroczyło 41 tytułów.

Zdaniem Arkadiusza Lewickiego „społeczny oddźwięk” zdobywa w Polsce film z frekwencją 300 tysięcy widzów. W latach 1990-2008 było to zaledwie 36 tytułów (2011, s. 277), a od 2009 do 2017 roku sztuka ta udała się 84. Wśród nich znalazły się filmy artystyczne i festiwalowe, takie jak *Body/ciało* (2015, reż. Małgorzata Szumowska), *Ostatnia rodzina* (2016, reż. Jan P. Matuszyński) czy *Pod Mocnym Aniołem* (2014, reż. Wojciech Smarzowski), co wydaje się charakterystyczne dla polskiego rynku. Kino artystyczne nie stanowi zatem rewersu głównego nurtu (jak podpowiada zdrowy rozsądek i pobieżne spojrzenie na rynek amerykańskich blockbusterek), lecz staje się jego częścią.

Paradoksalne w kontekście analogii do hollywoodzkiego kina jest to, że głównym źródłem dofinansowania polskiej kinematografii są dotacje przyznawane

¹ Frekwencja w kinach w 2014 roku wyniosła 40,4 mln widzów (Zwoliński, 2015), z czego na polskie filmy udało się ponad 11,3 mln osób; w 2015 roku (Zwoliński, 2016) – niecałe 44,7 mln, na polskie – ponad 8 mln; w 2016 – powyżej 51,5 mln (Zwoliński, 2017), na polskie – powyżej 13,1 mln; a w 2017 – 56,6 mln (najlepszy wynik od 1989 roku), na polskie – 13,26 mln.

² Wyjątkiem były *Gwiezdne wojny: Przebudzenie mocy* (2015, reż. J. J. Abrams): 2 994 026 widzów uzbierały w 2015 i 2016 roku – film miał premierę 18 grudnia 2015 roku (źródło: sfp.org.pl).

i rozliczane przez państwową instytucję, co oznacza, że polski mainstream odnajdziemy na obszarze, który z definicji komercyjny nie jest. Na marginesie warto zaznaczyć, że tylko w dwóch krótkich okresach, w dwudziestoleciu międzywojennym oraz – częściowo – w latach dziewięćdziesiątych, filmy były finansowane przede wszystkim z prywatnych pieniędzy i kredytów, a producenci nie mogli liczyć na państwowe subwencje. W czasach PRL-u ciężar finansowania kinematografii wzięło na siebie państwo, a krótko po upadku komunizmu zaczęto myśleć nad stworzeniem alternatywnego systemu, który wesprze branżę filmową. W tej części Europy istnienie takiego mechanizmu wsparcia wydaje się czymś oczywistym.

Nie wszystkie filmy są jednak wspierane finansowo przez PISF. Rynek jest złożony: czasami pieniądze wykładają sponsorzy, czasami korporacje medialne (jak Grupa Polsat czy TVN), osoby prywatne, a nawet sami twórcy; wiele filmów ma kilka źródeł finansowania. Co ciekawe, najbardziej komercyjne – na przykład autorstwa Patryka Vegi – paradoksalnie uchodzą za niezależne. Nie są bowiem dofinansowane przez państwowe instytucje.

Kinem środka można by określić polskie kopie formatów globalnego Hollywoodu: komedie romantyczne i inne formy gatunkowe. Najczęściej są to produkcje finansowane z pieniędzy korporacyjnych (ITI/TVN), nastawione na szeroką dystrybucję, obrazy „sezonowe”, na przykład zaprojektowane na walentynki (*Planeta singli*, 2016, reż. Mitja Okorn) czy święta Bożego Narodzenia (trylogia *Listy do M*, 2011, reż. Mitja Okorn; 2015, reż. Maciej Dejczer; 2017, reż. Tomasz Konecki). Komedie romantyczne cieszą się w Polsce nieustanną popularnością, co podkreśla Anna Wróblewska w tekście o fenomenie tego gatunku w Polsce: „Wiadomości o śmierci polskich komedii romantycznych okazały się przesadzone. Po pewnym wahnięciu w latach 2012-2014 mamy do czynienia z renesansem gatunku” (Wróblewska, 2018). Jej słowa potwierdzają wyniki oglądalności: *Listy do M*. 3 zyskały rekordowo ponad trzy miliony widzów, a rok wcześniej sukcesy święciły filmy *Planeta singli* (1 926 090) i *7 rzeczy, których nie wiecie o facetach* (2016, reż. Kinga Lewińska, 2016, 1 146 862 widzów).

Jednakże – moim zdaniem – samo skopiowanie hollywoodzkiego wzorca nie daje gwarancji znalezienia się w głównym nurcie. Problem okazuje się bowiem bardziej złożony. Dobrym przykładem jest *Dżej Dżej* (2014) Macieja Pisarka – współfinansowana przez PISF komedia z Borysem Szycem w roli głównej, która zgromadziła jedynie 10 246 widzów. Film ani nie przyciągnął publiczności, ani nie zaskarbił sobie sympatii krytyków. „Twórcy polskich komedii udowadniają nam raz za razem, że nie ma takiego dna, w które nie dałoby się zapukać od spodu. Tym razem puka Maciej Pisarek” – pisał Michał Walkiewicz (2014). I choć *Dżej Dżej* miał odpowiadać gustom współczesnego widza – w końcu mówi o relacji człowiek–maszyna, która była tematem między innymi głośnych filmów: *Ona Spike’a Jonze’a* oraz *Ex Machina* Alexa Garlanda – poniósł porażkę. Niskie walory artystyczne i płytka fabuła spowodowały, że przeszedł bez echa. Wątpliwości budzi przede wszystkim sposób ukazania rzeczywistości – mimo pozorów realizmu – kłócącej się z utrwalonym w kulturze obrazem życia codziennego w Polsce. Co

istotne, żaden widz ani krytyk nie uznałby, że produkcja ta reprezentuje główny nurt polskiego kina.

Wierne kopiowanie hollywoodzkich formatów wiąże się z dużym ryzykiem. Bardziej typowym rozwiązaniem w wypadku polskiej kinematografii jest więc korzystanie z gatunków globalnego Hollywoodu przy jednoczesnej zmianie kolorytu na polski. System gwiazd, styl zerowy, zgodność z konwencjami gatunkowymi oraz nastawienie na wysokie wyniki w box officie – to wszystko elementy świetnie funkcjonujące w amerykańskiej produkcji filmowej, uzupełnione o lepiej lub gorzej oddane realia polskiej rzeczywistości, rodzime historie i problemy, z którymi boryka się współczesny Polak, a także o cnoty i grzechy narodowe. W taki oto sposób godzi się zwolenników kinematografii narodowej z entuzjastami uniwersalnego kina rozrywkowego. Przykładami są filmy: Patryka Vegi (trylogia *Pitbull*, 2005 i 2016 oraz *Botoks*, 2017), Łukasza Palkowskiego (*Bogowie*, 2014 i *Najlepszy*, 2017), Wojciecha Smarzowskiego (*Drogówka*, 2013) czy Marii Sadowskiej (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wiśłockiej*, 2017). Wszystkie z wymienionych albo mówią coś ważnego o Polsce, albo przynajmniej stwarzają taki pozór.

Koloryt i lokalność nie muszą zawężać grupy odbiorców, o czym świadczą sukcesy polskich filmów na światowych festiwalach (*Zjednoczone stany miłości*, 2016, reż. Tomasz Wasilewski czy *Córki Dancingu*). W Europie obecnie pożądane są obrazy, które odznaczają się oryginalną, narodową specyfiką. Dlatego też realizacja Wasilewskiego, choć opowiada o kobietach przeżywających swe dramaty w Polsce lat dziewięćdziesiątych, została nagrodzona w Berlinie i spotkała się z pozytywnym przyjęciem publiczności. Jak zauważa Tadeusz Lubelski: z jednej strony w skali świata triumfuje globalne Hollywood, lecz z drugiej – panuje moda na kinematografie narodowe, dzięki którym rozpoznaje się własną tożsamość (2009, s. 5). W Polsce udało się niektórym twórcom połączyć „hollywoodzkość” z kinem narodowym. Dobrym przykładem może być *1920 Bitwa Warszawska* (2011) Jerzego Hoffmana – z gwiazdorską obsadą, zdjęciami 3D, scenami batalistycznymi, gdzie opowieść o ważnym wydarzeniu historycznym stanowi pretekst do przedstawienia historii miłosnej.

W polskim kinie ostatniej dekady działają różne, często sprzeczne siły, które wpływają na popularność filmów. Dla przykładu *Ida* nie była szeroko dystrybuowana (nominacje do Oscara wymusiły wtórną dystrybucję), ale *Wotyn* (2016) Wojciecha Smarzowskiego – już tak. W Polsce nadal silna jest tradycja kina autorskiego, co z perspektywy Hollywoodu i blockbustów wydaje się wręcz egzotyczne – tam liczy się głównie producent i wysoki budżet. Oczywiście, gatunki mają swoich wybitnych twórców, takich jak Alfred Hitchcock, Ridley Scott czy Steven Spielberg, ale większość współczesnych blockbustów nie ma problemów z dotarciem do milionów widzów bez górujących nad nimi figur autorów (w nowofalowym rozumieniu tej kategorii).

W Polsce, nawet w dyskursie akademickim dotyczącym filmów gatunkowych, używa się nazwisk niektórych reżyserów jako etykiet komunikujących zarówno

konkretny styl, ulubione tematy, jak i preferowane konwencje gatunkowe (na przykład: „kino Vegi”, „kino Smarzowskiego” lub „kino Pasikowskiego”). Twórczość reżyserów-autorów to istotna gałąź polskiego kina rozrywkowego.

Festiwale również mają wpływ na to, jakie filmy będą oglądane w danym sezonie w polskich kinach, a werdykty jury są szeroko dyskutowane w mediach. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni jest często gwarantem sukcesu i skuteczną trampoliną dla debutantów. Dobry przykład stanowi *Jesteś bogiem* (2012, reż. Leszek Dawid), którego głównym bohaterem jest Magik, raper z legendarnej grupy hip-hopowej Paktofonika. Obraz skierowany do wąskiego grona odbiorców stał się najpopularniejszym polskim filmem 2012 roku z wynikiem oglądalności 1 445 616 widzów. Jego sukces zainicjowały nagrody w Gdyni, a film stał się niespodziewanie wielkim wydarzeniem.

Ostatnia dekada pokazuje, że sytuacja rodzimych produkcji na wewnętrznym rynku filmowym stabilizuje się. Każdego roku kilka filmów osiąga status wielkiego przeboju, nie są to już incydenty ani „wyjątki od reguły” (jak w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku). Można nawet mówić o swoistej powtarzalności popularnych formatów oraz o prawie serii, co stanowiłoby dowód na istnienie kina środka: rozrywki dobrze skrojonej, odnoszącej sukcesy finansowe. Frekwencyjne wyniki potrafią zaskoczyć nawet największych sceptyków, jak choćby dwa *Pitbulle* z 2016 i *Botoks* z 2017 roku Vegi, które przyciągnęły ponad sześć milionów sześćset tysięcy widzów. Kазus Patryka Vegi jest zresztą kluczowy dla zrozumienia istoty polskiego mainstreamu. O sukcesach jego filmów, zarówno frekwencyjnych, jak i medialnych, zadecydowały nie tylko potencjał komercyjny w postaci gwiazdorskiej obsady i sprawne posługiwanie się konwencjami filmu sensacyjnego, ale również odpowiadanie na potrzeby widzów, oczekujących niewymagającej rozrywki. Moim zdaniem kluczową rolę odegrał sposób portretowania współczesnej Polski – ten obraz rzeczywistości okazał się atrakcyjny dla masowego odbiorcy. Wyróżnić można tu trzy aspekty. Po pierwsze, realistyczne ukazanie życia zwykłych Polaków oraz funkcjonowania instytucji, z którymi każdy miał w życiu kontakt, a więc policji i służby zdrowia. Po drugie, zgodność tego obrazu z dyskursem tabloidowym – powszechnie znanym i rozpoznawalnym bez względu na wiek lub wykształcenie odbiorców. Po trzecie zaś wizja ta jest zgodna z dominującą narracją, a konkretnie – wpisaną w kulturę po 1989 roku nieufnością wobec bezwzględnych mechanizmów kapitalizmu (gangster jest wytworem tego systemu) oraz aparatu państwowego, uznawanego za nieskuteczny w kluczowych sektorach, zwłaszcza bezpieczeństwa i zdrowia.

Mainstream rozumiem jako kino kasowe lub przynajmniej o „społecznym oddźwięku”, choć pierwiastka popularności w żadnym wypadku nie można pominąć. Masowa widownia nie czyni jednak filmu od razu mainstreamowym (jak analogicznie: wyprodukowanie filmu w Polsce nie sprawia, że można go od razu zaliczyć do kinematografii narodowej). Nie sprawi tego również posłużenie

się wzorcem hollywoodzkiego blockbustera. Potrzebny jest jeden dodatkowy element wymagający szczegółowego omówienia.

Kino zideologizowane

Jednym z kryteriów dofinansowania filmów przez PISF jest „znaczenie dla kultury narodowej oraz umacnianie tradycji polskiej i języka ojczystego” (PISF, Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii). Państwowa instytucja, która współfinansuje produkcję filmową, nie tylko dba o podniesienie rangi i przywrócenie prestiżu rodzimego kina na świecie, ale także pilnuje, by filmy – zwłaszcza historyczne – reprodukowały dominującą ideologię.

Nie jest to zresztą sytuacja precedensowa w historii. Podobne zjawisko można było bowiem zaobserwować w dwudziestoleciu międzywojennym. Polski film gatunkowy, jak udowodniła Alina Madej w książce *Mitologie i konwencje* (1994), przetwarzał wszystko to, co osiągnęło sukces w kulturze popularnej (na przykład literaturę brukową, konwencje teatru rewiowego i kabaretu), wysokiej (jak teksty klasyków literatury), a nade wszystko pozostawał w zgodzie z dominującym wzorcem kulturowym, ukształtowanym przez tradycję romantyczną oraz odzyskanie niepodległości w 1918 roku. Ukazywanie wydarzeń historycznych, sposób mówienia o współczesności, relacjach międzyludzkich, społecznej hierarchii, ważnych dla państwa instytucjach, takich jak wojsko czy Kościół, było podporządkowane dominującej ideologii. Tylko produkcje niezależne lub awangardowe, na przykład Spółdzielni Autorów Filmowych, mogły dystansować się wobec tego wzorca.

Dzisiejsze kino polskie również żywi się tym, co jest szeroko dyskutowane w mediach i odwołuje się do wzorca kulturowego, powstałego po obaleniu komunizmu i ukonstytuowaniu się gospodarki kapitalistycznej. Precyzyjne zdefiniowanie tej dominującej ideologii jest oczywiście zadaniem bardzo trudnym, i to z kilku powodów. Współczesna historia Polski obfituje bowiem w gwałtowne zwroty, a interpretacja dziejów, od Piastów po III RP, podlega naciskom politycznym. W kilku fundamentalnych kwestiach panuje jednak zgoda ponad podziałami. Te wyraźne punkty na ideologicznej mapie Polski to: negatywna ocena PRL-u i okresów zniewolenia, uwznioszenie walki o niepodległość (we wszystkich epokach), krytyczne spojrzenie na czasy ustrojowej transformacji, która wstrząsnęła społeczeństwem i przyczyniła się do rozpadu relacji międzyludzkich, duma narodowa budowana na polskich sukcesach (naukowych, artystycznych, sportowych) i modernizacji kraju, kult „wielkiej jednostki” (jak papież Jan Paweł II, Jerzy Popiełuszko, Lech Wałęsa czy nawet Zbigniew Religa), mającej odwagę zmienić rzeczywistość. Wszystkie te zagadnienia przenika romantyczne spojrzenie na historię.

„Profesjonalne kino to potężna machina, angażująca mnóstwo osób i środków – pisze Agnieszka Wiśniewska. – Wielki kulturalny przemysł, za którym stoi dominująca ideologia – zestaw wyobrażeń o świecie i mechanizmach trak-

towanych jako oczywiste i naturalne. To ona kształtuje społeczne gusta, podpowiada, co jest aktualnie problemem społecznym i kto jest wielkim Polakiem [...]. Kino reprodukuje dominującą ideologię, zarządzając społecznymi lękami, tworząc iluzję harmonii, w której cudownie rozwiązują się wszelkie prywatne i publiczne konflikty” (2010, s. 6). *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna* Krytyki Policznej (z niej pochodzi powyższy cytat) proponuje odpowiedzi na pytanie, jak wygląda polskie społeczeństwo ostatnich dwudziestu lat, jak rozlicza się z przeszłością i jak samo siebie postrzega. Warto się im w tym kontekście przyjrzeć.

W dominującej ideologii kryje się – rzecz jasna – silny ładunek perswazyjny, a granica między obiektywnym wzorcem kulturowym a przekazem propagandowym okazuje się umowna. Witold Mrozek podkreśla, że „Kinematografia polska od kilku lat staje się w mniejszym lub większym stopniu instrumentem praktyk społecznych, mających pomóc dominującemu obozowi prawicy w osiągnięciu określonych celów” (2009, s. 295). Na przytoczenie zasługuje również uwaga Artura Żmijewskiego: „Obejrzałem z rzędu kilka z tych stricte ideologicznych filmów: *Prymas*, *Karol. Człowiek, który został papieżem*, *Katyń*, *Generał Nil* [...]. Mimo, albo właśnie dzięki swojej gwałtownej propagandowości, są to filmy efektywne [...]. Dzisiaj to przecież aktorzy i reżyserzy tych filmów są propagandową tubą dominującej ideologii – to oni odpowiadają na zamówienie władzy” (2010, s. 205). Wysokobudżetowe polskie kino dla masowego odbiorcy nigdy nie jest więc neutralną i niezaangażowaną rozrywką. Wprost przeciwnie – jest ideologicznie wyraziste, wymuszające określony sposób interpretacji historii lub oceny wydarzeń współczesnych. Istnieje w mediach, inicjuje dyskusje, które są prowadzone przez naukowców, publicystów, polityków, ludzi kultury, zataczając coraz szersze kręgi (przykładami mogą być: *Miasto 44* [2014] Jana Komasy; *Wałęsa. Człowiek z nadziei* [2013] Andrzeja Wajdy czy *Róża* [2011] Wojciecha Smarzowskiego).

Interesująca w tym kontekście jest *Róża*. Film z pewnością reprodukuje dominującą ideologię: podkreśla bohaterstwo Polaków w walce z totalitarnym systemem, krytycznie ocenia ustrój komunistyczny, portretuje jednostkę silną, mającą odwagę przeciwstawić się naciskom politycznym, przedstawia romantyczny wzorzec miłości (do kobiety, ojczyzny i własnych ideałów). Jednocześnie ukazuje kontrowersyjny problem odpowiedzialności za cierpienia Mazurów po 1945 roku. Smarzowskiemu udało się odpowiednio rozstawić akcenty, dzięki czemu film pogodził media lewicowe i prawicowe – jednomyślnie uznały, że taka narracja zgodna jest z polską racją stanu. Można zatem powiedzieć, że Smarzowski zrealizował film mainstreamowy. I choć *Róża* nie przyciągnęła do kin ogromnej widowni (431135 widzów), zasięgu jej oddziaływania nie można mierzyć tylko liczbą sprzedanych biletów. Zaistniała bowiem na festiwalach i w dyskursie filmoznawczym, zainicjowała prasowe spory o los Mazurów, wpisała się ponadto w szerszą dyskusję o współwinę Polaków za cierpienia mniejszości etnicznych w XX wieku, niejako torując drogę filmowi, na który czekała już masowa publiczność: *Wołyniowi* (2016).

Drugą ważną kwestią są ekranizacje lektur szkolnych. „Adaptacje rodzimej klasyki literackiej zawsze cieszyły się wielką popularnością w Polsce i były zazwyczaj gwarancją sukcesu kasowego. Po 1989 roku dla wielu znanych filmowców, których nazwiska są często utożsamiane z historią kina polskiego, adaptacje stały się jedynym sposobem na odzyskanie publiczności” – pisał Marek Haltof (2007, s. 79). *Ogniem i mieczem* (1999) Jerzego Hoffmana oraz *Pana Tadeusza* (1999) Andrzeja Wajdy obejrzało łącznie 13,2 milionów widzów (choć trzeba pamiętać, że w znacznym stopniu wynik ten udało się uzyskać dzięki szkołom). To więcej o dwa i pół miliona niż łączny wynik kolejnych osiemnastu najpopularniejszych polskich filmów do roku 2000 (Haltof, 2007, s. 81). Ewa Mazierska postrzega adaptacje historyczno-kostiumowe jako „odzwierciedlenie dominującej ideologii, a także jako filmy wzmagające poczucie polskiej tożsamości narodowej” (za: Haltof, 2007, s. 82). Pisze ponadto, że „polskie filmy dziedzictwa narodowego zazwyczaj kreują wyidealizowany obraz przeszłości narodowej – promują zrodzony z nostalgii konserwatywny obraz patriarchalnej Polski” (za: Haltof, 2007, s. 83). Haltof dodaje, że „Historia w polskich adaptacjach filmowych jest estetyzowana, bezpieczna, politycznie poprawna, podana w formie łatwo przyswajalnej” (Haltof, 2007, s. 86). W taki oto sposób zgodność z obowiązującym wzorcem kulturowym staje się przepustką do filmowego mainstreamu. Kino lektur szkolnych to kolejny dowód na to, że reprodukcja dominującej ideologii, choćby w kostiumie, pozwala określić istotę głównego nurtu.

Obecnie polscy twórcy rzadko realizują adaptacje lektur. Ofertę dla szkół zdominowały filmy historyczne. Wyjątkiem są *Kamienie na szaniec* Roberta Glińskiego (2014, 834 638 widzów) oraz *Śluby panińskie* Filipa Bajona (2010, 1 002 141 widzów), jakby potwierdzające słowa Haltofa, oraz *Panie Dulskie* (autorska reinterpretacja *Moralności Pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej), również Bajona (2015, 123 302 widzów), które odślaniają mechanizm działania kina reprodukcją dominującą ideologię. Być może powodem tak niskiej frekwencji *Pań Dulskich* było zbyt dalekie odejście od litery pierwowzoru, co wiązało się z opuszczeniem głównego nurtu i oddaleniem w stronę artystycznych, a zarazem bardzo autorskich poszukiwań.

Wnioski

Nie lekceważąc innych kryteriów, sądzę, że zgodność z dominującą ideologią jest czynnikiem najistotniejszym, który pozwala zrozumieć fenomen głównego nurtu w polskim kinie. Uważam, że modelowym przykładem polskiego mainstreamu są *Bogowie* Łukasza Palkowskiego. Po pierwsze, to *biopic*, opowiedziany w hollywoodzkim stylu: od zera do bohatera – w dodatku bohatera ważnego dla współczesnej historii Polski. Po drugie, Polska Ludowa zostaje ukazana w sposób krytyczny, choć niepozbawiony niuansu, z elementami ironii i humoru. To kraj wielkich możliwości dla ludzi mających odwagę rzucić wyzwanie biurokracji i myślicy nieszablonowo, choć wciąż, za sprawą ustroju, tłamszący wybitne jednostki,

opresyjny. Po trzecie, zagrały w nim gwiazdy (Tomasz Kot, Piotr Głowacki, Kinga Preis). Po czwarte, film pobudza narodową dumę z osiągnięć wybitnego Polaka, który w prymitywnych warunkach osiągnął nawet więcej, niż jego zachodni konkurenci. Po piąte, i najważniejsze, dzięki wysokiej frekwencji (2 265 771 widzów) jako pierwszy w historii PISF-u zwrócił całą dotację i zarobili na nim producenci³. Dodatkowo obraz zyskał uznanie krytyków, zdobył nagrody na festiwalach (Złote Lwy, Orły), a także był dystrybuowany za granicą (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Irlandia, Hiszpania).

Dla porównania przywołam *Hiszpankę* (2014) Łukasza Barczyka, która dowodzi, że brak realizowania dominującej ideologii, w połączeniu ze zbyt ekscentrycznym stylem wizualnym, może istotnie wpłynąć na odbiór filmu. Reżyser dysponował ogromnym jak na polskie warunki budżetem (24 663 543 złotych), w obsadzie znalazły się gwiazdy, również zagraniczne (Crispin Glover, Jakub Gierszał, Magdalena Popławska), produkcja zrealizowana została na bardzo wysokim poziomie warsztatowym, a tematem był polski zryw niepodległościowy. Wszystkie te elementy powinny były zapewnić obrazowi status mainstreamowego przeboju dla wielomilionowej widowni – i takie były zapewne oczekiwania inwestorów. Narracja wynikająca z niekonwencjonalnych wyborów artystycznych zdominowała fabułę i tym samym obraz stał się trudny w odbiorze dla widza przyzwyczajonego do przezroczystego języka filmowego. Również autorskie podejście do historii Polski, stojące w kontrze do romantycznej tradycji i sienkiewiczowskiej „bohaterszczyzny”, nie sprostało oczekiwaniom publiczności (w tym również krytyków). *Hiszpanka* okazała się frekwencyjną porażką (zaledwie 62 610 widzów).

Drugim kontrprzykładem jest *Smoleńsk* (2016) Antoniego Krauzego. Film reżysera rozpoznawalnego, z dużym dorobkiem artystycznym. Budżet wynosił prawdopodobnie osiem milionów złotych (choć nigdy nie ujawniono konkretnej sumy). Tematem było jedno z najważniejszych i najszerzej komentowanych wydarzeń ze współczesnej historii Polski, opowiedziane w duchu tradycji romantycznej. Obraz obejrzało jedynie 463 275 widzów (dla porównania *Wołyń* Smarzowskiego z premierą w tym samym roku zebrał trzykrotnie większą widownię – 1 449 304). Przyczyn stosunkowo niskiej frekwencji tej superprodukcji było wiele. W filmie nie wystąpili znani aktorzy, realizowano go na przestrzeni trzech lat, borykając się z problemami z budżetem (PISF nie przyznał dotacji), kilkakrotnie przesuwano datę premiery, zabrakło hollywoodzkiego rozmachu. *Smoleńsk* nie zaistniał również na festiwalach, ani nie zebrał pozytywnych recenzji. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną okoliczność: obraz tak naprawdę nie reprodukował dominującej ideologii – katastrofę samolotu prezydenckiego przedstawił w sposób zniekształcony przez politykę partii rządzącej, w sposób skrajnie zideologizowany. Ogromne kontrowersje towarzyszące produkcji nie pomogły przyciągnąć masowej widowni do kin. Krauzemu nie udało się zatem to, co osiągnął Smarzowski w *Róży* i *Wołyniu*. Zboczył z głównej ścieżki w stronę kina na polityczne zamówienie, zamiast próbować w jakikolwiek sposób pogodzić skrajności. Należy jednak zauważyć, że ze

³ Warto dodać, że budżet nie był wysoki jak na film historyczny: 5 950 103 złotych

względu na kontrowersje wokół katastrofy smoleńskiej, które podzieliły Polaków, było – i być może jeszcze długo będzie – za wcześnie, by ukształtował się dominujący, dający się zreprodukować wzorzec ideologiczny. Wybrane przeze mnie przykłady wyraźnie pokazują, że podstawową cechą polskiego kina głównego nurtu jest umiar. Realizacje nie mogą być zatem ani zbyt „artystyczne”, ani przesadnie radykalnie ideologiczne. Nazwisko reżysera nie zawsze stanowi o sukcesie filmu (na *Obce ciało*, 2014, Krzysztofa Zanussiego poszło jedynie 20 718 widzów), tak samo jak duży budżet nie jest gwarantem wysokich zysków. Oznacza to, że polski film mainstreamowy to kategoria na tyle wąska, że łatwiej jest z niej kolejne obrazy wykluczyć niż włączyć, co udowadnia analiza rodzimej produkcji filmowej z ostatnich 10 lat. Kino głównego nurtu dopiero się zatem kształtuje.

Na marginesie muszę zaznaczyć, że w artykule skupiłam się wyłącznie na dystrybucji kinowej, ponieważ wciąż brakuje narzędzi do zweryfikowania liczby widzów korzystających z innych mediów (telewizja, internet, nośniki DVD/Blu-Ray, nie wspominając nawet o szarej strefie piractwa). Nie sądzę jednak, by włączenie do analizy tak zwanych rynków wtórnych mogło mieć istotne znaczenie. Oglądalność filmu w obiegu telewizyjnym może być bowiem silnie związana z wcześniejszym statusem przeboju – nie wpłynie zatem na definicję głównego nurtu.

W drugiej dekadzie XXI wieku spełniło się marzenie o kinie środka. Wydawało się, że dopiero ono zagwarantuje stabilność ekonomiczną polskiej kinematografii po upadku komunizmu oraz życzliwe zainteresowanie widza. Po XV Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Bożena Janicka słusznie zauważyła: „Pisano nieraz, że widz odwrócił się od polskiego kina; po ostatnim festiwalu chyba trzeba będzie tę konstatację zastąpić inną. Filmy pokazane w Gdyni świadczą o tym, że to raczej kino odwróciło się od widza, pokazując mu, by wyrazić się elegancko, odwrotną stronę medalu” (1990). Wtórował jej Maciej Karpiński: „Normalne kino to kino bez filmów zastępczych i filmów aluzyjnych, filmów robionych po to tylko, by okazać się od kogoś sprytniejszym, czy nawet inteligentniejszym, albo by znaleźć porozumienie z paroma innymi, którzy myślą tak samo jak my. Czy umiemy stworzyć takie kino?” (1990). Ostatnia dekada z całą pewnością pokazuje, że umiemy, choć w latach dziewięćdziesiątych nic nie zapowiadało przyszłych sukcesów. Potrzebne było nowe pokolenie reżyserów. Mamy kino środka, z twórcami chcącymi sprostać wymaganiom zarówno wytrawnego widza, jak i tego chodzącego do kina raz w roku. Mamy swój mainstream ze znakiem jakości: dobre, bo polskie.

Bibliografia:

Adamczak, M. (2011). *Filmowe realizacje grupy ITI jako przykład lokalnej imitacji reguł „globalnego Hollywood”*, [w:] P. Zwierchowski, D. Mazur red. *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Adamczak, M. (2015). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Godziński, B. (2018). „Dobre polskie kino” to już nie oksymoron. Rok 2018 będzie przełomowy pod wieloma względami. „naTemat”. <http://natemat.pl/228215,dobre-polskie-kino-to-juz-nie-oksymoron-rok-2018-bedzie-pod-tym-wzgle-dem-przelomowy> (dostęp: 25.01.2018).
- Haltof, M. (2007). *Narodowe nostalgje. Uwagi o współczesnych adaptacjach klasyki literackiej*, [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Kino polskie po 1989 roku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Janicka, B. (1990). *Na mieliznie*, „Film” 1990, nr 41.
- Karpiński, M. (1990). *Ostatni festiwal filmowy*, „Kino” 1990, nr 11-12.
- Konieczna, E. (2007). *Kto ogląda polskie filmy? Pytania o funkcje polskiego filmu fabularnego w życiu młodzieży akademickiej*, [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Kino polskie po 1989 roku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Kuzma, D. (2014). *Perelki współczesnego polskiego kina*. „Film.onet.pl”. <http://film.onet.pl/perelki-wspolczesnego-polskiego-kina/> (dostęp: 20.12.2017).
- Lewicki, A. (2011). *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989*, [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Lubelski, T. (2009). *Wstęp*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*. Kraków: korporacja ha!art.
- Madej, A. (1994). *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków: Universitas.
- Mrozek, W. (2009). *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*. Kraków: korporacja ha!art.
- Walkiewicz, M. (2014). „Ona”, na jaką nas stać. „Filmweb”. <http://www.filmweb.pl/review/%22Ona%22%2C+na+jak%C4%85+nas+sta%C4%87-15918> (dostęp: 27.01.2018).
- Wiśniewska, A. (2010). *Wstęp. Historia krytyczna, czyli co ty wiesz o polskim kinie?*, [w:] A. Wiśniewska, P. Marecki (red.), *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Wróblewska, A. (2018). *2017 w kinach: dane i podsumowanie*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26530,1,1,2017-w-kinach-dane-i-podsumowanie.html> (dostęp 29.01.2018).
- Wróblewska, A. (2018). *Polska komedia romantyczna: fenomen*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26489,1,1,Polska-komedia-romantyczna-fenomen.html> (dostęp: 19.01.2018).
- Zwoliński, P. (2015). *Box Office 2014. Padł rekord*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,291,20554,1,1,Box-Office-2014-Padl-rekord.html (dostęp: 22.12.2017).
- Zwoliński, P. (2016). *Box Office 2015. Podsumowanie*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,291,22561,1,1,Box-Office-2015-Podsumowanie.html (dostęp: 22.12.2017).
- Zwoliński, P. (2017). *Podsumowanie polskiego Box Office 2016*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,291,24354,1,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html (dostęp: 27.12.2017).
- Żmijewski, A. (2010). „Katyń”, *Karole, świadectwo, czyli praca ideologii*, [w:] A. Wiśniewska, P. Marecki (red.), *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

In Search of a Mainstream in the Contemporary Polish Cinema

In this text, the author seeks what the main stream in contemporary domestic cinematography is. Following the definitions of mainstream by Mirosław Przyłipiak from the text “The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema”, the author distinguishes two ways of understanding this phenomenon in the context of Polish cinema. First of all, these productions are commercial, with a large budget, with stars in the cast, profit-oriented, aimed to appeal to a mass audience (e.g. copying global Hollywood formats and presenting it through Polish lenses); secondly, they are films propagating a dominant ideology. The designation of the Polish mainstream has specific goals: (1) to establish which direction Polish cinema is heading in, (2) to dissect it, (3) to note what makes Polish cinematography evolve and what it is that attracts more and more viewers.

In the summary, the author shows that what is most important in Polish cinema is the dominant ideology that allows us to understand the phenomenon of its main stream. As a model example of the Polish mainstream, the film *Gods* by Lukas Palkowski is quoted.

Keywords: contemporary Polish cinema, mainstream cinema.