

Michał Piepiórka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Box office, kinocentryzm i polskie kino lat dziewięćdziesiątych

W polskim filmoznawstwie można zaobserwować istnienie dominującego sposobu prowadzenia narracji na temat rodzimej kinematografii. Jednym z jej elementów jest szczególny sposób dobierania przedmiotów badań. Filmoznawcy zazwyczaj sięgają po te tytuły, które odznaczają się szczególnymi walorami artystycznymi. Przeciwną praktyką wydaje się korzystanie ze statystyk box office'u, wskazujących na filmy, które cieszyły się uznaniem nie krytyków, lecz widzów, i uzyskały najlepsze wyniki frekwencyjne. Sięgnięcie przez filmoznawcę po wyniki oglądalności pozwala więc na zmianę optyki: obok dzieł uznanych przez krytyków i badaczy za artystycznie wartościowe przedmiotem naukowego zainteresowania mogą się stać również filmy najbardziej popularne. Mogłoby się wydawać, że owa zmiana umożliwi wejrzenie w coś, co można byłoby nazwać „społeczną wyobraźnią kinematograficzną”, czyli sposobem funkcjonowania tekstów audiowizualnych w społeczeństwie, ich recepcją, cyrkulacją i sprzężeniem zwrotnym między widzami a podmiotami produkującymi filmy.

Jednak wyniki box office'u nie mówią wszystkiego o popularności danych tytułów, o czym zresztą wspomina Arkadiusz Lewicki w artykule wskazującym na szanse i zagrożenia płynące z wykorzystywania danych frekwencyjnych w badaniach filmoznawczych (Lewicki, 2014, s. 121). Szczególnie mylące może być posługiwanie się wynikami sprzedaży biletów jako źródłem wiedzy na temat popularności danego filmu w przypadku analizy kinematografii znajdującej się w kryzysie – przeobrażającej się, cierpiącej na niedobory finansowe i małe zainteresowanie widzów, o nikłym zasięgu dystrybucji, spotykającej się z druzgocącą krytyką ze strony publicystów i badaczy. Tak właśnie było z polską kinematografią lat dziewięćdziesiątych, która musiała mierzyć się z wieloma nowymi, nieznanymi do tej pory wyzwaniami wynikającymi z transformacji systemu gospodarczego i ustrojowego kraju. Posiłkowanie się wynikami box office'u może okazać

się więc niewystarczające, gdy próbujemy ustalić, jakie filmy cieszą się największą popularnością. Gdzie w takim razie szukać pomocy?

Trzy cechy dominującego sposobu pisania o polskiej kinematografii po 1989 roku

Wykształcona w ramach polskiego filmoznawstwa dominująca narracja na temat rodzimej kinematografii odnosi się także do sposobu pisania o kinie powstałym po 1989 roku – być może nawet w większym stopniu niż w przypadku wcześniejszych okresów historii polskiego filmu. Konstytuują ją trzy główne cechy, których konsekwencją jest wyrzucenie poza obręb zainteresowania badaczy znacznej części powstałych filmów, które z tego powodu przestają funkcjonować w dyskursie filmoznawczym. W efekcie badacze zajmują się wyselekcjonowanym gronem tytułów, które stanowią coś na kształt niemo przyjętego kanonu. Tak prowadzona analiza polskiego kina zubaża poziom wiedzy na temat naszego filmowego dziedzictwa, a niekiedy wykrzywia jego obraz. Nie chodzi jedynie o zwrócenie uwagi na wyrwę istniejącą w sferze poznawczej. Również o to, że najbardziej popularna narracja filmoznawcza uniemożliwia prowadzenie badań, które miałyby na celu dotarcie do wiedzy na temat recepcji rodzimych filmów, sposobów ich cyrkulowania, skali oddziaływania, a także dokumentowania funkcjonujących w społeczeństwie dyskursów, sposobów istnienia grup kulturowych i wspólnot wiedzy.

Dominująca narracja polskiego filmoznawstwa przyczyniała się do stworzenia wielu znaczących opracowań na temat polskiego kina i wciąż ma wpływ na zgłębianie wiedzy o najważniejszych postaciach naszej kinematografii, a także na śledzenie najistotniejszych nurtów wykształcających się w jej ramach. Warto jedynie zasygnalizować, że jej dominacja posiada swoje konsekwencje, z których dobrze jest zdawać sobie sprawę, by – czerpiąc z dorobku tego sposobu uprawiania filmoznawstwa – móc twórczo go przekraczać.

Pierwszą cechą wspomnianej narracji jest przywiązanie do kina autorskiego i stawianie w centrum zainteresowania figury autora filmowego. Opisując filmy, badacze wykorzystują klucz autorski, przez co koncentrują się głównie na charakterystycznych cechach danego twórcy. Konsekwencją takiego ukierunkowania badań jest częste sięganie po rozważania czysto estetyczne, co sprawia, że przywoływane dzieła są wartościowane pod względem posiadanych walorów artystycznych – co stanowi drugą cechę wspomnianej narracji. Ta perspektywa sprawia, że filmy, które nie sprostały estetycznym oczekiwaniom badaczy, zostają przez nich zignorowane. Tak określony sposób prowadzenia badań prowadzi do trzeciej cechy, czyli zaistnienia zjawiska „filmoznawczej rzeźni” – funkcjonującego na podobnej zasadzie jak „rzeźnia literatury”, o której pisał Franco Moretti w tekście *The Slaughterhouse of Literature* (Moretti, 2000, s. 217-227).

Ten włoski badacz dziewiętnastowiecznej brytyjskiej literatury detektywistycznej zauważył, że „większość książek znika na zawsze. [...] Jeśli założymy, że dzisiaj-

szy kanon dziewiętnastowiecznych, brytyjskich powieści składa się z dwustu tytułów (co jest wysoką liczbą), to nadal będzie on obejmował zaledwie 0,5 procenta wszystkich opublikowanych książek” (Moretti, 2000, s. 207). Ten sam problem dotyczy kina, o czym wspomina Ramon Lobato, pisząc o filmach produkowanych od razu z myślą o rynku kaset wideo (Lobato, 2012, s. 33). Uważa je za dzieła będące ofiarami wielkiej rzeźni kina, która odbywa się we współczesnym świecie „cierpiącym” na znaczącą inflację audiowizualnych produktów. Przywoływane przez Morettiego liczby z pewnością nie mają przełożenia na skalę rzeźni dokonanej na polskich filmach stworzonych po 1989 roku, co nie zmienia faktu, że liczba komentowanych czy choćby wspomnianych tytułów jest znacznie mniejsza od liczby wyprodukowanych w tym okresie dzieł.

Powodów zakrzepnięcia tej narracji w autorsko-estetycznej formie w pracach dotyczących polskiej kinematografii lat dziewięćdziesiątych można szukać w pierwotnym rozczarowaniu polskiego środowiska filmowego sytuacją rodzimego kina zaraz po demokratycznych przemianach¹. Najczęściej podejmowanym przez filmowych komentatorów tematem na początku lat dziewięćdziesiątych było nagłe obniżenie się poziomu artystycznego polskich filmów. Źródłem tego zjawiska upatrywano przede wszystkim w przemianach zachodzących w systemie produkcji: utracie wsparcia państwa i konieczności zmierzenia się z wyzwaniem rynku. Nowy system ekonomiczny premiował filmy, które gromadziły w kinach szeroką publiczność i – co za tym idzie – przynosiły zyski producentom i dystrybutorom. Gust widowni niekoniecznie natomiast pokrywał się z oczekiwaniami badaczy polskiego kina. Jak pisał – nie bez żalu – Tadeusz Lubelski, zmiana w sposobie finansowania kinematografii doprowadziła do sytuacji, w której „w miejsce kultury uporządkowanej przez hierarchię jakości i gust autorytetów, znaleźliśmy się w kulturze poddanej potrzebom masy” (Lubelski, 2009, s. 502). Polskie środowisko filmoznawcze najwyraźniej poczuło się w obowiązku piastować funkcję wspomnianych autorytetów. Badacze postanowili pozostać wiernymi temu, co w najwyższym stopniu spełniało ich estetyczne wymogi. Takie filmy znajdowali właśnie na gruncie kina artystycznego. Z tego powodu rodzime filmoznawstwo w znacznym stopniu ignorowało te dzieła, które doceniała widownia, a nawet manifestacyjnie je odrzucało – jako niewarte badawczego zainteresowania.

Jeżeli już pochylano się nad dokonaniem twórców, którzy odnaleźli się na niełatwym gruncie polskiego rynku filmowego, to ograniczano się do analizy fenomenu ich nagłej popularności, często przy okazji akcentując ich estetyczną miałość.

¹ Podobnie krytyczna narracja o polskim kinie, koncentrująca się na niskim poziomie artystycznym rodzimych filmów, dominowała przez bardzo długi czas w dyskursie publicystycznym. Krytycy – ale również sami twórcy zabierający głos w debatach o artystycznej kondycji polskiego kina – przyzwyczajeni do zwykle wysokiego poziomu polskich filmów w czasach PRL-u, nie mogli przejść do porządku dziennego nad nagłym i zaskakująco głębokim kryzysem. Stosunek komentatorów wobec polskiego kina po 1989 roku zdradzają już tytuły artykułów analizujących stan rodzimej kinematografii: *Kino bez właściwości? Pamflet na polskie kino* (Zurawiecki, 2001), *Święto czy stypa?* (Sobolewski, 1996), *Polskie filmy to najczęściej beznadziejne knoty* (Zanussi, Machulski, Kłopotowski, Jakimowski, Kępiński, 2007), *Żaloba i mizeria* (Szczerba, Bielas, 1997), a także całe cykle artykułów w „Kinie”, równie znamienne zatytułowane: *Szok wolności i Co z polskim kinem?*

Niechęć do kina gatunkowego i typowo rozrywkowego można tłumaczyć faktem, że przez długie lata PRL-u tego typu filmy znajdowały się na marginesie rodzimej kinematografii, rzadko osiągając przy tym wysoką jakość artystyczną. Naukowcy natomiast wychodzili z założenia, że powinni badać to, co estetycznie najbardziej spełnione, dlatego przez długi czas nie zajmowano się kinematografią popularną. Po 1989 roku ta sytuacja była jeszcze lepiej dostrzegalna, gdyż to właśnie ten typ filmów zyskiwał największy poklask wśród widzów. Natomiast rodzima krytyka, przynajmniej na początku lat dziewięćdziesiątych, odrzucała polskie próby stworzenia kina gatunkowego, gdyż widziała w produkowanych filmach jedynie kalki amerykańskich schematów. Niemal całkowite porzucenie przez badaczy refleksji nad współczesnym polskim kinem popularnym można wręcz interpretować jako akt kontestacji nowego porządku produkcyjnego. Badania tytułów, które uzyskiwały najlepsze wyniki w kasach kinowych, najczęściej nie koncentrowały się na interpretacji tekstów filmowych, lecz zbliżały się do analiz socjologicznych – poruszających się nad kwestiami społecznego funkcjonowania tych filmów (zob. Stachówna, 2007) bądź ich recepcji (zob. Giza, 2011).

Z czasem sytuacja zaczęła się zmieniać². Dużą rolę odegrały w tym wyniki box office'u, który stał się probrzem tego, co popularne. Dzięki temu badacze chętniej sięgali po tytuły wyróżniające się najlepszymi wynikami frekwencyjnymi. Docenienie filmów, które spotkały się z ponadprzeciętnym zainteresowaniem ze strony widzów, doprowadziło w niektórych przypadkach do wtórnego zrehabilitowania pewnych tytułów i dołączenia ich do kanonu dzieł artystycznie spełnionych. Takiego „zaszczytu” dostąpiły na przykład *Psy* (1992) Władysława Pasikajskiego czy *Kiler* (1997) Juliusza Machulskiego. Nadal nierozpoznane pozostawały natomiast filmy „środka” – niedocenione ze względu na swoją wartość artystyczną, ale też niegromadzące dużej widowni – które w żaden sposób nie przykuwały uwagi badaczy.

Problemy polskiej kinematografii lat dziewięćdziesiątych

Wyniki box office'u jasno pokazują, jakie polskie filmy w latach dziewięćdziesiątych cieszyły się w kinach największą popularnością. Jedynie cztery dzieła przekroczyły próg miliona widzów. Były to: *Ogniem i mieczem* (1999, reż. Jerzy Hoffman, 7 150 948 widzów), *Pan Tadeusz* (1999, reż. Andrzej Wajda, 6 165 448 widzów), *Kiler* (1 627 524 widzów) i *Kiler-ów 2-óch* (1999, reż. Juliusz Machulski, 1 189 800 widzów)³. Czy właśnie te filmy najbardziej oddziaływały na polskie społeczeństwo w latach dziewięćdziesiątych? Czy współcześnie właśnie je uznalibyśmy za emblematyczne dla kina sprzed 20 lat? Z pewnością to tytuły niezwykle ważne, ale można mieć wątpliwości, czy na przykład *Ogniem i mieczem* spotkało

² Czego najlepszym przykładem jest rozdział poświęcony kinu bandyckiemu (zob. Przyłipiak, Szyłak, 1999), jak również artykuły stworzone w duchu kulturoznawczym (Lewicki, 2011; Giza, 2008).

³ Dane podaję za książką *Kino plus: film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990–2000* Krzysztofa Kucharskiego (2002). Wszystkie dane liczbowe podaję za tą pozycją, chyba że zaznaczam w tekście inne źródło.

się z szerszym oddźwiękiem społecznym niż *Psy*, które według oficjalnych danych zgromadziły w kinach zaledwie nieco ponad 400 000 widzów (co i tak dało filmowi Pasikowskiego niezłą, bo piętnastą pozycję wśród polskich filmów z lat dziewięćdziesiątych).

Dane box office'u pokazują wyniki oglądalności danego tytułu tylko w jednym kanale dystrybucji – i to przez określony, dość krótki okres jego kinowej „żywności”. Truizmem jest dzisiaj stwierdzenie, że film funkcjonuje w wielu formach i w różnych mediach, a pokazy kinowe są jedynie początkiem jego drogi w poszukiwaniu widza. Na obniżenie badawczej użyteczności danych frekwencyjnych polskich filmów z lat dziewięćdziesiątych oddziałuje dodatkowo cały szereg problemów, z którymi borykała się wówczas rodzima kinematografia. Na wyniki box office'u miały wpływ takie czynniki, mogące zniekształcać obraz tego, co popularne, jak choćby problemy z dystrybucją, amerykańizacja repertuaru kin, ogólny kryzys zainteresowania seansami kinowymi, zubożenie społeczeństwa i kinematografii oraz nieumiejętność odnalezienia się branży w realiach wolnego rynku.

Jednym z głównych problemów, z którymi borykała się polska kinematografia w latach dziewięćdziesiątych, a które znacznie wpływały na wyniki box office'u, była niska liczba kopii filmowych, którymi dysponowali dystrybutorzy. Ten parametr w sposób oczywisty wpływał na dostępność danego tytułu w kinach. Jeżeli film był rozpowszechniany w małej liczbie kopii, to można domniemywać, że dotarł do węższego grona odbiorców, co w konsekwencji musiało przełożyć się na jego wynik frekwencyjny. Ten mechanizm działa również w drugą stronę. Filmy rozprowadzane w większej liczbie kopii miały zwiększone szanse na ściągnięcie do kin szerszej widowni. Tę hipotezę potwierdzają dane zgromadzone przez Krzysztofa Kucharskiego: trzema filmami, które mogły pochwalić się największą liczbą kopii w latach dziewięćdziesiątych, były *Pan Tadeusz* (104 kopie), *Ogniem i mieczem* (99 kopii) i *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000, reż. Teresa Kotlarczyk, 87 kopii). Tytuły te uplasowały się kolejno na drugim, pierwszym i piątym miejscu w rankingu najbardziej popularnych polskich filmów lat dziewięćdziesiątych. Oczywiście wspomniana zależność nie sprawdza się w każdym przypadku, gdyż na wynik frekwencyjny wpływa znacznie więcej zmiennych. Niemniej jednak widać pewną zależność. Niepodważalny jest natomiast fakt, że mała liczba kopii filmu ogranicza jego dostępność. By udowodnić, że jednym z czynników zaniżających frekwencję były w latach dziewięćdziesiątych problemy z dystrybucją, warto spojrzeć na kilka liczb. Poniżej znajdują się tytuły, które w kolejnych latach mogły pochwalić się największą liczbą kopii:

1991 <i>Kroll</i>	25 kopii
1992 <i>Psy</i>	18 kopii
1993 <i>Uprowadzenie Agaty</i>	20 kopii
1994 <i>Psy 2: Ostatnia krew</i>	31 kopii
1995 <i>Młode wilki, Tato</i>	23 kopii

1996 <i>Słodko-gorzki</i>	42 kopii
1997 <i>Kiler</i>	44 kopii
1998 <i>Demony wojny wg Goi</i>	51 kopii
1999 <i>Pan Tadeusz</i>	104 kopii
2000 <i>Prymas – Trzy lata z tysiąca</i>	87 kopii

Choć można zauważyć tendencję zwykłą, to nawet rekordowe liczby kopii w latach dziewięćdziesiątych wypadają blado przy wynikach osiągniętych przez najnowsze polskie filmy. Dla przykładu można podać liczbę ekranów⁴, na których wyświetlano tak niszowe dzieła – pokazywane jedynie w kinach studyjnych – jak *Kamper* (2016, reż. Łukasz Grzegorzek) czy *Zjednoczone stany miłości* (2016, reż. Tomasz Wasilewski). *Kamper* był pokazywany na 65 ekranach, natomiast *Zjednoczone stany miłości* na 62 ekranach, co pokazuje, że ich dostępność była zupełnie nieporównywalna z takimi przebojami (również frekwencyjnymi) lat dziewięćdziesiątych jak choćby *Kiler* czy *Psy*. Różnica między ówczesnym a współczesnym rynkiem dystrybucyjnym przedstawi się jeszcze bardziej druzgocąco, gdy wskaże się filmy, które obecnie wyświetlane są na największej liczbie ekranów. Dobrym przykładem mogą być dane o dwóch komediach romantycznych. *Kochaj* (2016, reż. Marta Plucińska) było wyświetlane na 208 ekranach, a *Planeta singli* (2016, reż. Mitja Okorn) na 319 – co oznacza, że komedia Okorna była pokazywana na większej liczbie ekranów niż trzy najpopularniejsze filmy lat dziewięćdziesiątych razem wzięte. Między tymi dwoma ekstremami znajduje się reszta dzisiejszych polskich produkcji, które zazwyczaj dysponują ponad setką ekranów, czyli liczbą, która była nieosiągalna dla żadnego filmu z lat dziewięćdziesiątych (oprócz *Ogniem i mieczem*). Warto oczywiście zaznaczyć, że nie można w pełni przyrównywać dzisiejszej liczby ekranów do liczby kopii z lat dziewięćdziesiątych. Współcześnie dzięki cyfrowej dystrybucji filmy trafiają do wszystkich zainteresowanych kin niemal jednocześnie. W przypadku taśm było to praktycznie niemożliwe. Codzienną praktyką było wykorzystywanie jednej kopii w kilku kinach w dłuższym okresie, co przekładało się na wydłużony żywot filmów na dużych ekranach. Uwaga ta nie zmienia jednak kluczowej kwestii. Obecny dostęp do polskich filmów w kinach – również dzięki zmianie technologicznej – jest nieporównywalny z tym, co miało miejsce 20 lat temu.

Kolejnym istotnym czynnikiem marginalizującym pozycję polskich filmów w kinach w latach dziewięćdziesiątych była amerykańizacja repertuaru. Na ten problem zwróciła uwagę Ewa Gębicka, która uważa, że wspomniana tendencja nie tylko doprowadziła do obniżenia zainteresowania rodzimym kinem, ale również twórczością europejską. Według badaczki na odwrócenie się widzów od polskiego

⁴ Współcześnie nie posługujemy się już miarą kopii, lecz ekranów – jest to podyktowane cyfryzacją i brakiem konieczności powielania taśm.

i europejskiego kina wpłynęła nie tylko ilościowa dominacja kina zza Oceanu, ale również zaniedbania ze strony dystrybutorów przy promocji dzieł pochodzących z wyrzucanych na margines kinematografii (Gębicka, 2006, s. 192).

Potwierdzają to liczby. Jak podaje Gębicka, „w 1988 roku wprowadzono na ekrany tylko 19 obrazów amerykańskich, w 1991 – liczba filmów z USA sięgnęła już 90 (61,3%), w 1993 – 108 (62,8%). Udział w repertuarze filmów polskich obniżył się z około 23% – na początku dekady lat dziewięćdziesiątych do 10% – w jej połowie” (Gębicka, 2006, s. 192). Do podobnych wniosków doszedł Edward Zajiček, który pisał, że na eliminację polskich filmów z ekranów kinowych wpływ miał zarówno brak regulacji ekonomicznych i administracyjnych, jak również, co istotne, zerwanie więzi instytucjonalnych i emocjonalnych ze sferą rozpowszechniania (Zajiček, 2009, s. 312). Kino amerykańskie nie tylko zaważało repertuarami, ale również wyobraźnią publiczności, która masowo zaczęła oglądać właśnie to, co pochodziło ze Stanów Zjednoczonych. Spośród 70 najpopularniejszych filmów lat dziewięćdziesiątych aż 53 było produkcji amerykańskiej, a zaledwie 10 polskiej. Na ten wynik złożył się szereg różnych czynników – począwszy od reglamentacji filmów ze Stanów Zjednoczonych w czasach PRL-u po agresywne wtargnięcie na nasz rynek graczy zza oceanu. Jednak popularność hollywoodzkiego kina również można interpretować jako efekt zaistniałego na gruncie krajowej dystrybucji sprzężenia zwrotnego. Dystrybutorzy, którzy według Gębickiej budowali swoją ofertę z myślą o wyobrażonym „przeciętnym widzu”, stawiali na to, co wydawało im się najbardziej opłacalne – czyli właśnie filmy pochodzące ze Stanów Zjednoczonych, w dodatku nie zawsze najwyższej artystycznej jakości. Zalewając nimi repertuary, wykształcili koniunkturę, która rzeczywistość okazała się dochodowa. Gębicka, porównując dwa typy kształtowania repertuaru kin – odgórnie regulowanego przez władze partyjne i dopasowywanego do tak zwanego przeciętnego widza – uznała je za równie manipulujące odbiorcą i dążące do minimalizacji przypadkowości zachowań publiczności (Gębicka, 2006, s. 197).

Do dominacji w repertuarze filmów amerykańskich i problemów z promocją oraz dystrybucją należy dodać kolejny czynnik, który obniża wartość użytkową wyników box office’u z lat dziewięćdziesiątych. Otóż, według Gębickiej, przez całą ostatnią dekadę XX wieku kina odwiedziło niewiele więcej widzów niż w rekordowym pod względem frekwencji w historii polskiej kinematografii roku 1957 – czyli 237 000 000 osób (Gębicka, 2006, s. 202). Na zaistnienie takiego stanu rzeczy nałożyło się wiele czynników, począwszy od wspomnianych problemów z rozpowszechnianiem, promocją i unifikacją repertuaru, a skończywszy na wzroście popularności domowego sprzętu audiowizualnego – w szczególności kaset wideo, które umożliwiały tani, choć nie zawsze legalny, dostęp do filmów. Jednak żadne inne medium audiowizualne nie mogło mierzyć się w latach dziewięćdziesiątych pod względem popularności z telewizją. Z badań GUS-u przeprowadzonych w 1990 roku wynika, że z kin w tamtym czasie korzystało 47,1% badanych, natomiast z telewizji aż 98,7% – przy czym 81% uważało, że telewizja mogłaby w pełni zastąpić kino (Gębicka, 2006, s. 202). Ten spadek zaintereso-

sowania wielkim ekranem był również spowodowany głębszymi problemami, z którymi borykało się na początku lat dziewięćdziesiątych polskie społeczeństwo. Jednym z nich, być może kluczowym, był drastyczny spadek PKB – zwiastujący ubożenie obywateli spowodowane szokiem transformacji gospodarczej (Adamczak, 2010, s. 244). Warto również zauważyć – na co zwrócił uwagę Marcin Adamczak – że korelacja wyników PKB z kinową frekwencją miała miejsce również w momencie częściowego powrotu widzów przed kinowe ekrany, co nastąpiło pod koniec omawianej dekady.

Ten, mający miejsce przynajmniej na początku transformacji, spadek zainteresowania kinem w szczególnie sposób odbił się na polskich filmach. Jak podaje Gębicka, „jeszcze w 1990 widownia polskich filmów stanowiła 23%. W kolejnych latach, aż do 1996 roku, spadł on do około 7%” (Gębicka, 2006, s. 210). Dopiero pod koniec dekady sytuacja polskiego kina zaczęła się polepszać, głównie za sprawą sukcesu superprodukcji, z *Ogniem i mieczem* i *Panem Tadeuszem* na czele. Miarą złej sytuacji polskiego kina niech będzie fakt, że „z ponad 100 filmów nakręconych w drugiej [lepiej – przyp. aut.] połowie lat dziewięćdziesiątych około 50% nie zebrało w kinach nawet 10-tysięcznej publiczności” (Gębicka, 2006, s. 211). Trudno wyciągać wiążące wnioski na temat kinematografii ze statystyk frekwencji, gdy w badanym okresie cała branża kinowa wydawała się znajdować w kryzysie, a widownia ewidentnie odwróciła się od wielkiego ekranu.

Kolejny problem polskiej kinematografii omawianego okresu nie miał swoich źródeł w czynnikach zewnętrznych – jak preferencje widowni czy dystrybutorów – lecz w wewnętrznych. Złożyły się na niego: ubożenie branży, nieumiejętność odnalezienia się filmowców w niełatwych i niesprzyjających rozwojowi kinematografii realiach wolnego rynku, ale także czynniki natury kulturowej, takie jak zerwanie więzi między twórcami a widownią, która była przecież tak mocna w czasach PRL-u. Na progu transformacji rodzimi twórcy zachłysłeni się wolnością. Nowe realia utożsamiali przede wszystkim z likwidacją instytucji cenzury i brakiem ingerencji w treść tworzonego filmu. Zapomniano jednak, że wraz z nastaniem wolnego rynku i prywatyzacją branży najważniejszym czynnikiem regulującym rynek kinowy stanie się frekwencja, wcześniej praktycznie w ogóle nie brana pod uwagę. Filmowcy dość szybko zauważyli, że mają nad sobą nowego, nie mniej wymagającego pana, czyli widza, który domaga się nowych tematów i współczesnego sposobu opowiadania. Ta nowa przeszkoda okazała się znacznie trudniejsza do przeskoczenia niż polityczne wymogi cenzora. Świadczą o tym choćby słowa Andrzeja Wajdy wypowiedziane w 1991 roku podczas festiwalu w Gdyni. Mówił, że środowisko filmowców zwyczajnie nie wie, o czym i jakie filmy kręcić, by dotrzeć do nowej publiczności (por. Adamczak, 2010, s. 337). Ważnym aspektem stał się również nagły brak wsparcia finansowego ze strony państwa, które przestało być zainteresowane dotowaniem kinematografii. To całkowite zerwanie więzi z państwem było niemałym szokiem dla środowiska filmowego, co ponownie można zilustrować słowami Wajdy, który w 1990 roku opublikował w „Gazecie Wyborczej” artykuł o wymownym tytule *Komuno wróć*,

w którym wskazywał, że PRL, choć w niecnym celach, dbał o finansowe zaplecze rodzimej kinematografii (por. Zajiček, 2009, s. 311).

W nowych okolicznościach kulturowych i ekonomicznych najlepiej odnalazły się dwie grupy twórców. Posłużmy się terminologią Adamczaka (2010, s. 249) – byli nimi „profesjonaliści” i „baronowie”. „Profesjonalistami” badacz nazwał twórców, którzy stawiali na realizacyjną biegłość i atrakcyjną dla publiczności warstwę fabularną. Mianem „baronów” natomiast zostali określani filmowcy cieszący się wysokim prestiżem społecznym, dysponujący niemałymi jak na polskie standardy budżetami i kręcący superprodukcje, które najczęściej były adaptacjami klasyki rodzimej literatury. Na trudnym rynku lat dziewięćdziesiątych najlepiej sprzedawały się produkty popularne, skrojone pod jak najszerszą widownię. Zrozumieli to nieliczni twórcy, w największej mierze ci, którzy zaczynali kariery dopiero u progu transformacji. Nie może być dziełem przypadku, że aż połowa tytułów znajdujących się w pierwszej dziesiątce najpopularniejszych filmów ostatniej dekady XX wieku została podpisana przez reżyserów debiutujących po 1989 roku⁵. Jednak wielu rodzimych filmowców, szczególnie tych tworzących jeszcze przed rozpoczęciem transformacji, nie potrafiło zrozumieć, że publiczność w krótkim czasie przeobraziła się w tak wielkim stopniu – podobnie zresztą jak funkcja kina. Przed 1989 rokiem kinematografia w dużej mierze miała za zadanie komunikowanie się filmowców ze społeczeństwem – czasami również „ponad głowami cenzorów”. Po transformacji natomiast filmy w dużej mierze przemieniły się w produkty branży rozrywkowej. Właśnie kino popularne święciło w tym okresie frekwencyjne triumfy – i chodzi tu nie tylko o filmy rodzimej produkcji, ale również te pochodzące zza granicy, najczęściej, jak już wspominałem, przybywające ze Stanów Zjednoczonych. Nie dziwi więc, że takim powodzeniem cieszyły się polskie filmy stylizowane na produkcje rodem zza Oceanu – Marek Haltof nazwał je „amerykańskim kinem polskim” (Haltof, 2011). O ile współcześnie wspomniane określenie, podobnie zresztą jak „kino bandyckie”, ma charakter opisowy, o tyle na początku lat dziewięćdziesiątych było zabarwione pejoratywnie. Stosunek ówczesnej krytyki do tego typu kina, które chyba w najlepszy sposób reprezentowały *Psy*, opisuje ten cytat z artykułu Anity Skwary *Film Stars Do Not Shine in the Sky Over Poland: The Absence of Popular Cinema in Poland*: „Poetyka amerykańskiego gatunku filmowego przeniesiona do Polski okazuje się нефункционална, obca, zaskakująco naiwna lub wulgarna i prostacka” (Haltof, 2002, s. 294).

Był jeszcze jeden ważny powód odwrócenia się widowni od rodzimych produkcji. Otóż twórcy nie tylko nie rozumieli, że nowym regulatorem rynku kinematograficznego jest frekwencja, ale również nie potrafili dostosować języka filmowego do wymagań nowej publiczności. Nasyceń amerykańskimi filmami widzowie domagali się podobnej estetyki od rodzimych twórców. Otrzymali je od młodych „profesjonalistów”, natomiast starsi twórcy wciąż tkwili w estetyce kina lat osiemdziesiątych, w którym królowała realizacyjna zgrzebnosc kina moralne-

⁵ Chodzi o Macieja Ślesickiego, Teresę Kotlarczyk, Władysława Pasikowskiego, Jarosława Żamojdcę i Macieja Dutkiewicza.

go niepokoju. Z perspektywy widowiskowości amerykańskiego kina przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych musiała się ona przedstawiać wyjątkowo nieatrakcyjnie i przestarzałe. Co więcej, polska kinematografia w dużej mierze nadal korzystała z dyskursu artystyczno-autorskiego, który funkcjonował praktycznie przez cały okres PRL-u. Nagle okazało się, że ten styl istnienia branży nie sprawdza się, a najbardziej skuteczni okazują się ci, którzy się z niego wyzwolili. Potwierdza to lista dziesięciu filmów, które w latach dziewięćdziesiątych ściągnęły do kin największą widownię. Ich twórcami byli właściwie tylko ci, których można zaliczyć albo do grona „profesjonalistów”, albo „baronów”:

1. *Ogniem i mieczem*, reż. Jerzy Hoffman.
2. *Pan Tadeusz*, reż. Andrzej Wajda.
3. *Kiler*, reż. Juliusz Machulski.
4. *Kiler-ów 2-óch*, reż. Juliusz Machulski.
5. *Prymas – Trzy lata z tysiąca*, reż. Teresa Kotlarczyk.
6. *Sara*, reż. Maciej Ślesicki.
7. *Psy 2: Ostatnia krew*, reż. Władysław Pasikowski.
8. *Młode wilki 1/2*, reż. Jarosław Żamojda.
9. *Nocne graffiti*, reż. Maciej Dutkiewicz.
10. *Szczęśliwego Nowego Jorku*, reż. Janusz Zaorski.

Kinocentryzm i polskie kino lat dziewięćdziesiątych

Kategorię „kinocentryzmu” spopularyzował na rodzimych gruncie Andrzej Gwóźdź, który w swoich licznych publikacjach zachęcał, by wyzwolić się z ograniczeń narzucanych na filmoznawstwo przez metodę badania filmów jedynie jako twórców kinowych. Proponowany przez Gwoźdź (2008) sposób traktowania filmu jest szczególnie ważny, gdy mamy zamiar badać polską kinematografię lat dziewięćdziesiątych, która cierpiała na wyżej omówione problemy, ograniczające dostęp do wielu tytułów i marginalizujące istotność medium kina. Filmy, które nie spotkały się, z różnych przyczyn, z zainteresowaniem widza w momencie swojej kinowej premiery, mogły znaleźć znacznie większą publiczność – i niejednokrotnie znajdowały ją – dzięki obecności w innych mediach, czego już box office nie uwzględniał. Gwóźdź przekonuje (2003, s. 22), że uprzywilejowanym pod względem oddziaływania na społeczeństwo medium jest telewizja, co potwierdzają przytaczane wyżej statystyki Gębickiej, wskazujące na znacznie większą popularność małych ekranów w latach dziewięćdziesiątych. Współcześnie do popularnych w pierwszej dekadzie transformacji telewizji i kaset wideo należałoby dodać płyty DVD i Blu-ray, a przede wszystkim Internet. To właśnie dzięki tym mediom filmy, które nie spotkały się z zainteresowaniem w momencie swojej kinowej premiery,

mogły zyskać popularność później. Wielokrotnie tak bywało, że tytuły pierwotnie przeznaczone na rynek kinowy szerszą publiczność zdobywały dopiero po zejściu z ekranów – w momencie pojawienia się na kasetach wideo, płytach DVD, w telewizji czy w Internecie.

Według Gwoźdźcia to właśnie wspomniane media w o wiele większym od kina stopniu przyczyniają się do ustalania kanonu, bo pozwalają na znacznie szerszą i trwającą dłużej cyrkulację filmów (Gwoźdź, 2008, s. 489). Mają także większy wpływ na kształtowanie – jak ujął to Pavel Skopal (Skopal, 2007, s. 312) – „pamięci popularnej kinematografii komercyjnej”, czyli przywracają do życia to, co zostało w pewien sposób pogrzebane przez naukowy konsensus badaczy. Pierwotne kinowe powodzenie bądź porażka danego tytułu jest następnie weryfikowane przez rynek DVD oraz – przede wszystkim – przez telewizję, która chętnie czerpie ze swoich przepastnych filmotek. To właśnie instytucjonalne praktyki stacji sprawiają, że jedne tytuły pojawiają się na ekranach odbiorników częściej, a inne rzadziej. Oczywiście dobór filmów podyktowany jest również potencjalną oglądalnością, więc te, które gwarantują wysoką liczbę widzów, są prawdopodobnie pokazywane częściej. Ostatecznie to telewizja ma zatem większy wpływ na to, co społeczeństwo ogląda na co dzień i przyswaja jako popularne, a zatem również kanoniczne.

Optyka „kinocentryczna” sprzyja filmoznawczej rzeźni, gdyż koncentruje się na tym, co okazało się ważne z różnych względów (na przykład artystycznych czy frekwencyjnych) w momencie premiery. Korzystający z tego sposobu patrzenia naukowcy nie interesują się dalszym życiem filmu, które realizuje się już w innych przekazywaniach – i dzięki którym filmy mogą zdobyć znacznie większą popularność. Jak pisał Gwoźdź, dla badaczy kina moment premiery jest zarazem chwilą narodzin i śmierci danego tytułu, natomiast dla nastawionych intermedialnie badaczy to dopiero początek funkcjonowania filmu w różnych mediach, a zatem również w społeczeństwie (2008, s. 493). Jedyną drogą prowadzącą do wyjścia z rzeźni polskiego filmu, a zarazem dotarcia do wiedzy na temat tego, co w polskim kinie – nie tylko tym z lat dziewięćdziesiątych – popularne, kieruje nas właśnie ku innym mediom, z telewizją na czele, bo to ona przez ostatnie 25 lat stanowiła najpopularniejszy przekazywacz tekstów filmowych w Polsce. Propozycja Gwoźdźcia „historii filmu po nowemu” koncentruje się na historii długiego trwania filmu, czyli na sposobie funkcjonowania danych tytułów w różnych mediach na przestrzeni lat. Dla jego publikacji ważną konsekwencją przyjmowania tego typu perspektywy badawczej jest stwierdzenie, że „film jest formą przechodnią, balansującą nieustannie «pomiędzy», jest z natury rzeczy na tę interpretację skazany, ba, w niej spełnia się jego życie i tu bije jego puls” (Gwoźdź, 2008, s. 497). A to wszystko w odróżnieniu od zamkniętej struktury „kinocentrycznej”, w której dochodzi do nieustannego „szlachtowania” filmów, by powstało miejsce dla kolejnych premier. Jedyną nadzieją na „zmartwychwstanie” dla ściągniętych z ekranów tytułów jest ich zaistnienie na stronach filmoznawczych i popularnofilmowych publikacji, powtórny żywot

na filmowych festiwalach lub zainteresowanie kolejnych interpretatorów⁶. Z przekonaniem Gwoździa koresponduje stwierdzenie Aleksandra Kumora, pochodzące jeszcze z lat osiemdziesiątych, że w kinie filmy przemijają bezpowrotnie, a w telewizji historia kina jest nieustannie uobecniania (1982, s. 91). Telewizja staje się więc pamięcią kina, zachowując dla społeczeństwa to, co pozornie przepadło.

Historia długiego trwania polskich filmów z lat dziewięćdziesiątych

Zważywszy na problemy polskiej kinematografii w latach dziewięćdziesiątych posiłkowanie się wynikami box office'u w badaniach nastawionych na analizę tego, co faktycznie popularne w polskim kinie tego okresu, wydaje się niekoniecznie miarodajne, a przynajmniej niewystarczające. Co prawda zgadzam się z hipotezą Lewickiego, że filmy, które zdobywają największą popularność w kinie, przenoszą zainteresowanie na inne media (2014, s. 122), ale na pewno nie sprawdza się ona w każdych warunkach. Może być błędna szczególnie w sytuacji, gdy dana kinematografia cierpiała na niedobory dystrybucyjne. Podążając za myślą Gwoździa, należałoby przyjrzeć się sposobom cyrkulacji filmów tego okresu w innych mediach. Dopiero w ten sposób uda się ustalić, jakie tytuły z lat dziewięćdziesiątych zdobyły na tyle dużą popularność, by nadal funkcjonować w telewizji, Internecie czy w innych mediach. Wyniki box office'u w przypadku tego wycinka polskiej kinematografii mogą zafałszowywać jej obraz, bo ten nie kształtował się jedynie w chwili premiery (czyli w momencie, który oddają statystyki oglądalności), lecz przez długie lata, aż do dziś – dzięki funkcjonowaniu filmów z tego okresu poza kinem. By nabyć wiedzę o popularności dzieł z pierwszej dekady transformacji i dowiedzieć się czegoś na temat ich funkcjonowania w społeczeństwie, należy skupić się na „historii długiego trwania filmu”, a nie jedynie na jego istnieniu w jednym, marginalizowanym w latach dziewięćdziesiątych medium. Mniej dramatycznie zacznie się przedstawiać sytuacja polskiej kinematografii interesującego nas okresu, gdy spojrzymy na jej powodzenie choćby w telewizji. Gębicka pisała wprost, że „film polski przegrywał z widzom kinowym, ale za to zyskał ogromną widownię dzięki telewizji” (Gębicka, 2006, s. 218). Podobnie wielki wpływ na popularyzację polskiego kina w tym czasie miał ogromny rynek kaset wideo.

Szczególnie istotne jest porzucenie perspektywy „kinocentrycznej” w kontekście współczesnego obcowania z filmami zaliczanymi do historii polskiego kina, a takimi są już te powstałe w latach dziewięćdziesiątych. Choć należy zauważyć, że niektóre filmy powracają na ekrany kin w odrestaurowanych cyfrowo wersjach (na przykład *Psy*), to jednak najbardziej popularną formą kontaktu z kinematograficznym dziedzictwem jest obecnie korzystanie z płyt DVD, oglądanie filmów w telewizji czy w Internecie. Dzięki temu ostatniemu medium

⁶ Marcin Adamczak w książce *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu* stawia tezę, że proces produkcji filmu nie kończy się wraz z wysłaniem go do dystrybucji. Wpływ na zmieniający się kształt filmu mają kolejne „użycia” go przez różnego typu podmioty: filozofów, krytyków, indywidualnych interpretatorów czy różnego rodzaju instytucje (Adamczak, 2014, s. 205).

jestemy dziś w stanie dotrzeć, w legalny bądź nielegalny sposób, do praktycznie każdego filmu – jakże kontrastuje to z ograniczeniami dystrybucyjnymi początku lat dziewięćdziesiątych.

By jedynie zasygnalizować skalę możliwego kontaktu współczesnej publiczności z filmami powstałymi w pierwszej dekadzie transformacji oraz cyrkulacji tytułów w telewizji czy Internecie, warto pokusić się o przejrzenie programu telewizyjnego lub wyników oglądalności niektórych dzieł w popularnym serwisie oferującym dostęp, również w legalny sposób, do wielu polskich pozycji. Mogłoby się wydawać, że niektóre filmy utknęły w latach dziewięćdziesiątych, tak jak wyniki box office'u, i przestały funkcjonować w społeczeństwie. Takie wrażenie powoduje dominacja perspektywy „kinocentrycznej”, ignorującej to wszystko, co dzieje się z filmem po opuszczeniu ekranów. Natomiast praktycznie nieograniczona dostępność polskich filmów w Internecie i mnogość kanałów telewizyjnych nie tylko w całości poświęconych kinu (na przykład Stopklatka TV), ale także konkretnie filmom polskim (Kino Polska), każe nam zrewidować opinię na temat tego, jakie tytuły funkcjonują w społeczeństwie i które z nich cieszą się największą popularnością.

Tylko w trzech kanałach telewizyjnych (Stopklatka TV, TVP Kultura i Kino Polska⁷) można było obejrzeć w ciągu tygodnia (od 28 listopada 2016 do 4 grudnia 2016) aż 14 polskich filmów z okresu od 1989 roku do końca lat dziewięćdziesiątych. Ich tytuły mogą zdziwić niektórych badaczy polskiego kina, gdyż w żadnej mierze nie pokrywają się z wynikami box office'u, nie wszystkie również są identyfikowane jako dzieła o wysokiej wartości artystycznej:

- *Wielki tydzień* (1995, reż. Andrzej Wajda);
- *Mów mi Rockefeller* (1990, reż. Waldemar Szarek);
- *Daleko od okna* (2000, reż. Jan Jakub Kolski);
- *Awantura o Basię* (1995, reż. Kazimierz Tarnas);
- *Grający z talerza* (1995, reż. Jan Jakub Kolski);
- *Operacja „Kozą”* (1999, reż. Konrad Szolański);
- *Miasto prywatne* (1994, Jacek Skalski);
- *Korczak* (1990, reż. Andrzej Wajda);
- *Trzy kolory. Biały* (1993, reż. Krzysztof Kiesłowski);
- *Słoneczny zegar* (1997, reż. Andrzej Kondratiuk);
- *Pestka* (1995, reż. Krystyna Janda);
- *Kapitał, czyli jak zrobić pieniądze w Polsce* (1989, reż. Feliks Falk);

⁷ Warto zwrócić uwagę, że w badanym okresie żaden polski film z lat dziewięćdziesiątych nie pojawił się w czterech najpopularniejszych polskich stacjach telewizyjnych, czyli w TVP1, TVP2, Polsacie i TVN-ie.

- *Gry uliczne* (1996, reż. Krzysztof Krauze);
- *Trzy kolory. Czerwony* (1994, reż. Krzysztof Kieślowski).

Ta całkiem spora obecność filmów z lat dziewięćdziesiątych w programach polskich stacji telewizyjnych – umożliwiająca oglądanie średnio dwóch tytułów dziennie – jest niczym przy możliwościach, jakie daje Internet. Liczne polskie tytuły możemy odnaleźć w ofertach platform VOD czy choćby w Ninatece. Ale jeszcze szerszy jest dostęp do filmów w formie nielegalnej, na przykład w serwisie chomikuj.pl, na tak zwanych torrentach czy innych stronach. Trudno oszacować skalę popularności polskiego kina ściąganego w ten sposób. Łatwiej natomiast sprawdzić liczbę wyświetleń danych tytułów w serwisie YouTube, który oferuje zarówno legalny, jak i nielegalny dostęp do wielu polskich filmów⁸. Pirackie kopie są co jakiś czas usuwane, by za chwilę pojawić się ponownie. Popularność danych tytułów można jedynie oszacować – ze względu na wspomniane usuwanie i pojawianie się niektórych filmów (przy każdej takiej operacji licznik wyświetleń się zeruje). Należy również pamiętać, że liczba wyświetleń nie równa się oczywiście liczbie obejrzeń. Niemniej jednak porównanie wyników box office'u z wynikami niektórych filmów z YouTube'a może niejednokrotnie zaskoczyć i udowodnić, że skala cyrkulacji niektórych przypadków – jak by się wydawało – zapomnianych już filmów jest większa, niżby można sądzić. Oto przykładowe wyniki:

<i>Lepiej być piękną i bogatą</i> (1993, reż. Filip Bajon)	
(liczba widzów w kinach: 15 421 – liczba wyświetleń na YouTube ⁹ : 128 971)	
<i>Cwał</i> (1995, reż. Krzysztof Zanussi)	(23 000 – 177 924)
<i>Sztos</i> (1997, reż. Olaf Lubaszenko)	(340 000 – 663 074)
<i>Złote runo</i> (1996, reż. Janusz Kondratiuk)	(17 000 – 77 085)
<i>Prostytutki</i> (1997, reż. Eugeniusz Priwiezencew)	(20 000 – 626 197)
<i>Egzekutor</i> (1999, reż. Filip Zylber)	(6 000 – 29 781)
<i>Chłopaki nie płaczą</i> (2000, reż. Olaf Lubaszenko)	(548 000 – 3 143 322)
<i>Dwa księżycy</i> (1993, reż. Andrzej Barański)	(5 000 – 61 483)

Choć podane liczby potwierdzają po części hipotezę Lewickiego, że filmy, które cieszyły się popularnością w kinach, przenoszą zainteresowanie na inne media, to mechanizm ten nie działa przy wszystkich tytułach. Przede wszystkim trzeba zauważyć, że liczba wyświetleń wymienionych filmów jest w niektórych przypadkach nawet wielokrotnie wyższa niż liczba widzów w momencie kinowej premiery. To może sugerować dość absurdalną tezę, że obecnie skala zainteresowaniem polskim kinem lat dziewięćdziesiątych jest większa niż w samych latach dziewięćdziesiątych. To oczywiście ryzykowna myśl, choćby z tego względu, że w tamtym

⁸ Na udostępnienie w serwisie niektórych swoich filmów zdecydowały się studia Tor i Kadr.

⁹ Dane z 23 listopada 2016 roku.

czasie, o czym wspominałem, polskie filmy były oglądane głównie w telewizji i na kasetach wideo. Te wyniki pokazują jednak coś innego: statystyki box office’u nie mówią wszystkiego o popularności danego filmu z lat dziewięćdziesiątych – zarówno w chwili jego premiery, jak i obecnie.

Premiera kinowa to dla filmu zaledwie początek drogi w poszukiwaniu widza. Wyniki box office’u natomiast zatrzymują w swoich statystykach jedynie pierwotny poziom zainteresowania, nie dając żadnego wglądu w dalsze losy danego tytułu. W ten sposób mogą rodzić się nieporozumienia. Posiłkowanie się wynikami kinowej frekwencji może powodować błędną identyfikację niektórych filmów jako całkowicie odrzuconych przez widownię, bądź przeciwnie – jako szczególnie faworyzowanych. Na skalę popularności, oddziaływania i cyrkulacji danego tytułu w społeczeństwie nawet większy wpływ ma jego funkcjonowanie w innych niż kino mediach – w zależności od okresu historycznego palmę pierwszeństwa przy wpływaniu na wyobraźnię społeczną będą miały kasety wideo, telewizja czy Internet. Dlatego przeprowadzając badania oparte na analizie tego, co najbardziej popularne, warto brać pod uwagę również wyniki popularności danych tytułów w telewizji czy Internecie. Innym pytaniem pozostaje, czy jesteśmy w stanie w pełni oszacować faktyczną skalę zainteresowania danym filmem w momencie, gdy nie posiadamy wglądu choćby w wyniki pobrań pirackich kopii z Internetu czy funkcjonowanie nielegalnych płyt CD i DVD oraz kaset wideo.

Bibliografia

- Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Adamczak, M. (2014). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Gębicka, E. (2006). *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Giza, B. (2008). „Werter z adresem mailowym”? *Nowoczesna miłość według powieści i filmu „Samotność w sieci”*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*. Warszawa: Academica.
- Giza, B. (2011). *Po przełomie 1989. Polska krytyka filmowa wobec „Psów” Władysława Pasikowskiego*, [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Gwóźdź, A. (2003). *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków: Universitas.
- Gwóźdź, A. (2008). *DVD jako paramedium kina, czyli historia filmu po nowemu (na przykładzie filmów Kazimierza Kutza)*, [w:] K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska (red.), *Kino polskie: reinterpretacje. Historia–ideologia–polityka*. Kraków: Rabid.
- Haltof, M. (2002). *Kino polskie* (tłum. M. Przylipiak). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- Haltof, M. (2011). „Amerykańskie kino polskie”: „Psy”, pozytywna wtórność i polityczny przekaz. [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Kucharski, K. (2002). *Kino plus: film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990–2000*. Toruń: Kucharski.
- Kumor, A. (1982). *Kinowe i telewizyjne życie filmu*. [w:] A. Podgórska (red.), *Film i telewizja*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 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.
- Lewicki, A. (2014). *Analiza box office’ów jako narzędzie badań filmoznawczych*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 85.
- Lobato, R. (2012). *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave Macmillan.
- Lubelski, T. (2009). *Historia kina polskiego: twórcy, filmy konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Moretti, F. (2000). *Slaughterhouse of Literature*. „Modern Language Quarterly”, no 1.
- Przylipiak, M., Szyłak, J. (1999). *Kino najnowsze*. Kraków: Znak.
- Skopal, P. (2007). *Stare filmy, nowe narracje. Kontekstualizacja oraz interpretacja kulturowa filmów hollywoodzkich na DVD*. [w:] P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa*, t. 2, *Reguły gry*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sobolewski, T. (1996). Święto czy stypa?. „Gazeta Wyborcza”, nr 007.
- Stachówna, G. (2007). *My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”*, [w:] T. Lubelski, K. J. Zarębski (red.), *Historia kina polskiego*. Warszawa: Fundacja Kino.
- Szczerba, J., Bielas, K. (1997). Żaloba i mizeria. „Gazeta Wyborcza”, nr 14.
- Zajjček, E. (2009). *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005*. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo.
- Zanussi, K., Machulski, J., Kłopotowski, K., Jakimowski, A., Kępiński, P. (2007). *Polskie filmy to najczęściej beznadziejne knoty*. „Dziennik. Polska. Europa. Świat”, nr 248.
- Żurawiecki, B. (2001). *Kino bez właściwości? Pamflet na polskie kino*. „Film”, nr 9.

Box Office, Cinemacentrism and the Polish Cinema of the 1990s

The Polish cinema in the 1990s struggled with many problems, mainly economic ones. In this period, Polish movies were not so popular, only few of them achieved a bigger box office success. The movie market of this time suffered from the lack of sufficient number of film copies. Due to this problem, the accessibility of specific movies was truly limited. This is the reason why the results of box office are not meaningful enough when researchers want to point to the most popular Polish movies of this period. Cinema is one of many channels of distribution and in the 1990s it was definitely marginalised by the audience. Polish spectators were watching native films on TV or on video players more often than in the cinemas. So the researchers who want to describe the popular side of the Polish cinema of the 1990s should abandon the discourse of “cinemacentrism” and take a look at the other media.