

## Wstęp

Gdy w 2005 roku wchodziła w życie ustawa o kinematografii, powołująca Polski Instytut Sztuki Filmowej, prawdopodobnie mało kto zdawał sobie sprawę, że to wydarzenie stanie się kamieniem milowym w historii naszego kina, od którego wiele osób zacznie datować jego „współczesność”. Tymczasem od tego momentu minęło już niemal 20 lat i można pokusić się o podsumowanie rzezonego okresu. W jakim stopniu powołanie instytutu wpłynęło na rodzimą kinematografię? Jakie trendy produkcyjne i tematyczne w niej dominują? Jak kształtuje się praktyka autorów filmowych? Gdzie znajduje się miejsce polskiego kina na arenie międzynarodowej? To tylko część pytań, na jakie próbowali odpowiedzieć autorzy, których artykuły znalazły się w tym numerze „Panoptikum”.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że opisywanie zdarzeń należących do obszaru kultury współczesnej jest szczególnie kłopotliwe. Zadanie to należy do skazanych, w pewnym przynajmniej stopniu, na fragmentaryczność, niekompletność, konieczność nieustannego aktualizowania. Opublikowane w tym tomie teksty problem ów potwierdzają. Autorzy niejednokrotnie zamykają zjawiska w arbitralnie przyjętych ramach czasowych, komentują te wciąż będące niezakończonymi projektami, próbują uchwycić specyfikę młodych autorów u progu ich karier, a nawet opisują produkcje filmowe, które jeszcze nie trafiły na ekrany. Jednocześnie ich artykuły dowodzą, że takie pisanie ma sens i jest ze wszech miar potrzebne. Badając bowiem to, co dzieje się tu i teraz, znacznie łatwiej dotrzeć do uczestników opisywanych zdarzeń, zaobserwować złożone prawidłowości odtwarzanych zjawisk czy zdobyć niezbędne dokumenty. Artykuły opisujące fenomeny *in statu nascendi* nie tylko posiadają naukową wartość analityczną, ale również, nie mam co do tego wątpliwości, będą stanowić dla przyszłych historyków cenne źródło wiedzy o polskim kinie pierwszych dekad XXI wieku.

Zgromadzone w głównej części numeru artykuły mogą stanowić kolejny dowód na to, że rodzima kinematografia znajduje się w okresie prosperity. Szeroką rozpiętość tematyczną tekstów można potraktować jako odbicie ogromnej różnorodności polskiego kina dnia dzisiejszego. Wygląda bowiem na to, że twórczość rodzimych filmowców jest na tyle inspirująca, iż wpływa na naukową aktywność wokół niej. Wystarczy powiedzieć, że w numerze znalazły się teksty poświęcone tak różnym zjawiskom jak netfliksowe seriale, kino autorskie, filmy animowane,

innowacyjne programy filmowe, kino debiutantów, produkcyjne aspekty koprodukcji, a nawet tajniki dubbingu.

Wyjątkowo istotnym aspektem funkcjonowania polskiej kinematografii okazał się dla autorów wątek transnarodowy. Aż cztery teksty przyglądają się branży i dziełom przez pryzmat relacji międzynarodowych bądź kulturowej translacji. Aspekt transnarodowy pojawia się już w tytule artykułu Mateusza Katnera „W kleszczach transnarodowości. 1983”, opowiadającego o pierwszej polskiej produkcji oryginalnej serwisu streamingowego Netflix, czyli serialu *1983*. Autorka interesują przede wszystkim przyczyny artystycznej porażki tego przedsięwzięcia, dlatego zestawia ze sobą analizę kontekstów produkcyjnych z ekranowym rezultatem, wskazując na wpływ transnarodowych norm medialnego giganta na jakość. Z drugiej strony autor rozpatruje produkcję z perspektywy recepcji, koncentrując się na specyfice polskiego odbioru serialu.

Aspekt międzykulturowych translacji w dubbingu opisuje natomiast artykuł Gabrieli Jędrusik „Dubbing filmów animowanych jako przekaz kulturowy. O współczesnym podejściu do translacji dubbingowej w Polsce”. Autorka opisuje praktykę przekładania dialogów filmów zagranicznych na język polski w perspektywie filmoznawczo-kulturoznawczej, traktując rezultat pracy tłumaczy jako przekładnik treści kulturowej. Autorka rozpatruje to zagadnienie na przykładzie translacji ścieżek dźwiękowych wybranych, pełnometrażowych zagranicznych filmów animowanych z ostatnich dwóch dekad.

Także Szymon Szul zwraca uwagę na funkcjonowanie polskiej kinematografii w obiegu międzynarodowym. Jego artykuł „Kierunek Wschód. Kulisy realizacji *Mamo, czy kury potrafią mówić?*” opisuje losy polsko-białoruskiej koprodukcji Studia Filmowego Semafor z lat 90. Sięgając po dokumenty archiwalne oraz korzystając z wywiadów pogłębionych z byłymi pracownikami studia, dokonuje rekonstrukcji procesu produkcji pełnometrażowego filmu animowanego, zwracając szczególną uwagę na problemy, jakie pojawiały się w trakcie realizacji.

Podobny cel przyświecał Tomaszowi Kożuchowskiemu, który w trybie etnograficznym dokonał badań nad procesem powstawania koprodukcji polsko-kanadyjskiej *Przysięga Ireny*. Autor w artykule „Warunki prawne, finansowe i organizacyjne w koprodukcji kanadyjsko-polskiej. Przypadek filmu *Przysięga Ireny*” dokonał omówienia finansowych i produkcyjnych konsekwencji płynących z faktu wejścia we współpracę dwóch kinematografii z różnych kontynentów. W sposób szczególny skoncentrował się na aspekcie ryzyka, jaki wiąże się z pracą nad filmem w rzeczywistości międzynarodowej.

Artur Majer oraz Adam Domalewski i Agnieszka Powierska umieścili natomiast swoje analizy znacznie bliżej obszaru badań nad autorem filmowym, koncentrując się raczej na kontekstach lokalnych niż globalnych. Majer postawił figurę autora w środku swoich rozważań, choć potraktował ją nietypowo. Dokonał co prawda analizy tekstualnej filmowego dorobku Alka Pietrzaka, ale bardziej interesował go nietypowy aspekt stylu pracy reżysera, wyróżniający go na tle innych polskich twórców. Badacz nazwał tworzone przez Pietrzaka kino „produkcyjnym”, bo charakteryzujący filmowca etos pracy zaświadcza o jego ogromnej świadomości w tym aspekcie.

Autorzy artykułu „Matka może odejść. Obraz macierzyństwa i katastrofy w filmach *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szalc oraz *Fuga* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej” z kolei zestawili dwa wymienione w tytule filmy ze względu na łączące je fabularne i znaczeniowe podobieństwa. Domalewski i Powierska zauważają, że oba dzieła koncentrują się na przedstawionych jako monstra postaciach matek, jednocześnie sympatyzując z nimi. Bohaterki charakteryzuje fakt, że w pewnym momencie swojego życia opuściły rodziny, w tym dzieci. Autorzy, dokonując skrupulatnej analizy tekstualnej, wskazują na semiotyczną wspólnotę obu twórczyń, których filmy zwiastują – społeczną lub metafizyczną – katastrofę.

Ostatnie dwa teksty koncentrują się natomiast na postaciach debiutantów. Anna Wróblewska w artykule „Program «Sześćdziesiąt Minut» Studia Munka SFP jako nowy model realizacji fabularnego filmu niskobudżetowego” dokonała opisu charakterystyki i dokonań jednego z programów Studia Munka, który nie tylko odznacza się – jak głosi tytuł – niskobudżetowością, ale również faktem, że jest skierowany do młodych filmowców, rozpoczynających swoją przygodę z kinem.

W artykule „Arytmetyka polskich debiutów fabularnych (2006–2021)” Michał Piepiórka dokonuje natomiast analizy ilościowej pola debiutantów filmowych. Autor koncentruje się przede wszystkim na trzech aspektach: strukturze wieku, płci i edukacji młodych reżyserów, jednocześnie dokonując przeglądu zaangażowania producentów i dystrybutorów w twórczość debiutantów. Artykuł wieńczy analiza box office’u filmów podpisanych przez filmowców realizujących swoje pierwsze dzieła. Kontekstem, w którym Piepiórka umieszcza swoją analizę, są zmiany, jakie do pola debiutantów wprowadziło powołanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Ta różnorodność tematyczna pociągnęła za sobą również wielość badawczych perspektyw, bowiem autorzy zawartych w tomie artykułów korzystali z odmien-

nych metodologii. Wydaje się, że nie jest przypadkiem, iż najwięcej tekstów wywodzi się z obszaru lub z pogranicza szeroko rozumianej kultury produkcji. Jest to prężnie rozwijająca się w Polsce gałąź filmoznawstwa, która bardzo dobrze nadaje się do badania otoczenia organizacyjnego kinematografii, wpływającego na kształt tworzonych dzieł. To właśnie ta perspektywa pozwoliła Wróblewskiej na rekapitulację dokonań i analizę produkcyjnej filozofii stojącej za programem „Sześćdziesiąt Minut” Studia Munka. Wrażliwość kojarzona z *cultural production* została powiązana z wejrzeniem etnograficznym w szkicu Kożuchowskiego, wskazującym na многие problemy przedsięwzięć o charakterze koprodukcyjnym. Konteksty produkcyjne, ze szczególnym uwzględnieniem wpływu PISF-u, były niezwykle istotne w przypadku ilościowego wejrzenia w strukturę pola debiutów filmowych, dokonanego przez Piepiórkę. Kultura produkcji, pożeniona z perspektywą autorsko-tekstualną, okazała się ważnym kontekstem także w przypadku artykułu Majera, próbującego uchwycić wyjątkowość kina Aleksandra Pietrzaka. Wreszcie konteksty produkcyjne towarzyszyły analizie transnarodowych aspektów powstania i recepcji netfliksowego serialu *1983*, dokonanej przez Katnera.

Nie oznacza to jednak, że inne podejścia metodologiczne nie zostały zaaplikowane do badania polskiego kina współczesnego. Wręcz przeciwnie. Niezwykle ciekawą propozycję analityki tekstualnej, wykorzystującej wielorakie konteksty społeczne i filozoficzne, stanowi artykuł Domalewskiego i Powierskiej. Interesujące poszerzenie metodologiczne refleksji o filmie proponuje Jędrusik w artykule o dubbingu, w którym rozpatruje tę działalność twórczą w perspektywie intersemiotycznej. Zaskakującą, jak na badacza kina współczesnego, perspektywę przyjął autor tekstu o kulisach powstania filmu animowanego *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. Szul proponuje bowiem refleksję bliską nowym historykom kina, wykorzystującym archiwalia do odtwarzania ekonomicznych, prawnych i politycznych kontekstów wpływających na produkcję filmową. Okazuje się, że badania archiwalne mogą znaleźć zastosowanie również przy badaniu fenomenów bliskich współczesności.

Zależy to jednak od zdefiniowania „współczesności”. Obecność w numerze artykułu Szula, opisującego działalność wytwórni Semafor w latach 90., na dodatek w trybie historycznym, sproblematyzowała jeden z ważniejszych aspektów refleksji nad współczesnością kultury – mianowicie czasowe ramy jej istnienia. Kiedy kończy się historia polskiego kina, a zaczyna jego współczesność? To, rzecz jasna, kwestia umowna, sporna i ruchoma. O ile do niedawna oczywistą cezurą był rok 1989 ze względu na zainaugurowane zmiany polityczno-ekonomiczne, tak obecnie, co potwierdzają zebrane teksty, chętniej wskazuje się rok 2005, czy-

li moment wejścia w życie ustawy o kinematografii i powołania na jej mocy PISF-u. Organizacyjne zmiany, które ustawa i Instytut przyniosły, okazały się kluczowe dla organizacji produkcji, wpływającej również na aspekty artystyczne. Nie ma jednak jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy to rok 1989, czy 2005 nadaje się lepiej jako punkt startowy współczesności. Transformacja wciąż jest żywym tematem, a istniejące w latach 90. problemy, również produkcyjne, nieoczekiwanie odżywają i oddziałują na obecną praktykę.

Współczesność jest więc obszarem bez jednoznacznie ustalonego początku i – tym bardziej – końca. Jest przestrzenią otwartą, żywą i domagającą się nieustannego aktualizowania. Jedną z takich aktualizacji proponujemy w niniejszym tomie.