

recenzje. KSIĄŻKI

PYTANIA KLUCZOWE

KRZYSZTOF ŚWIREK

Już tytuł książki Marcina Adamczaka zdradza niemałe ambicje autora. „Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci” jest analizą współczesnej sytuacji kina, w aspektach produkcji, dystrybucji i estetyki filmowych obrazów. Główny przedmiot analizy stanowi Hollywood i globalna sieć dystrybucji związana z największymi studiami filmowymi (tzw. *majors*), Europa jako przestrzeń funkcjonowania innego modelu kinematografii, wreszcie polska produkcja filmowa po przełomie (a raczej, dowodzi autor, *szoku*) roku 1989. Marcin Adamczak, jak deklaruje, chce powiązać analizę tekstu filmowego z analizą warunków produkcji (budżety, sieci dystrybucji i rozpowszechniania), wreszcie z otoczeniem instytucjonalnym i dyskursywnym uzasadnieniem poszczególnych modeli kinematografii (dzielącym się na dyskurs wolnorynkowy, wspierający logikę ekonomiczną maksymalizacji zysków i dyskurs uzasadniający mecenat państwa). Ideałem jest tu więc opis, który uniknie dwu rodzajów redukcjonizmu: idealistycznej perspektywy, zgodnie z którą liczy się sam tekst filmowy jako dzieło sztuki wolne w przekazie znaczeń od wszelkich uwarunkowań z jednej strony, a z drugiej: redukcji kinematografii do tabel zestawiających budżety i liczbę widzów. Efektem jest książka silnie osadzona w realiach współczesnej kultury filmowej, wyjaśniająca wiele procesów kluczowych dla istnienia kina jako pewnej społecznej praktyki, a dzięki temu – krytyczna wobec zdroworozsądkowych sądów na temat współczesnego kina.

Pierwszym z takich sądów, które Adamczak poddaje krytyce wprost, jest teza o *śmierci kina*. Kino nie tylko nie umarło w wyniku rewolucji cyfrowej (jak nie umarło w latach 60. w konfrontacji z telewizją czy w 80. w konfrontacji z wideo), ale ma się znakomicie, jak przekonuje autor, jako *silnik napędzający przemysł audiowizualny*. Oczywiście mowa tu o kinie hollywoodzkim i związanych z nim strategiach maksymalizacji zysku, polegających na kontroli sieci dystrybucji i wyświetlania, sprzedaży praw do emisji i produkcji gadżetów.

Nie tyle więc umiera kino jako takie, pisze Adamczak, co kino sprzed lat 80., w którym na równych zasadach spotykały się różne modele kinematografii i rozumienia filmowe-

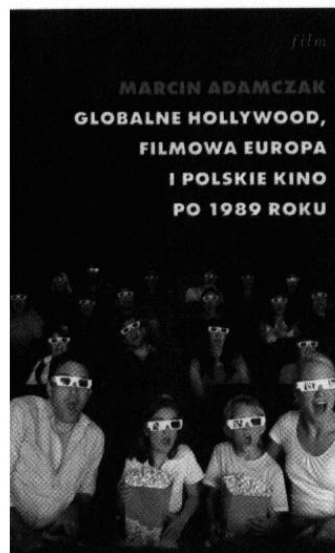
go medium. Współcześnie, przekonuje na wielu stronach autor „Globalnego Hollywood...”, dominacja największego światowego gracza w filmowym biznesie jest tak wyrażana, jak nigdy w historii. Potwierdzają to najprostsze, cytowane przez autora, statystyki: udział filmów starego kontynentu w rynku wewnętrznym wynosił pod koniec lat 60. średnio sześćdziesiąt procent, podczas gdy od lat 90. spada do dwudziestu – trzydziestu procent; reszta udziałów przypada oczywiście filmom hollywoodzkim. Hollywoodzkie, a nie amerykańskie: od lat 90., co ważne, także większość filmów *niezależnych* trafiających do szerokiej dystrybucji, powstaje w firmach afiliowanych przy studiach *wielkiej szóstki*. W książce „The Rebels on the Backlot” Sharon Waxman ciekawie, choć w dziennikarskim stylu, opisuje owo pyrrusowe zwycięstwo kina niezależnego w USA lat 90.: przebiecie się do filmowego *mainstreamu* i niemal równoczesne ekonomiczne pochłonięcie przez Hollywood. Co więcej, pisze Adamczak, najbardziej atrakcyjny finansowo segment europejskiej widowni – *młodzi* między czterdziastym a trzydziestym rokiem życia – zgodnie deklaruje w badaniach niechęć do filmów europejskich i przywiązanie do kina amerykańskiego.

Zarówno skutkiem jak przyczyną tego stanu rzeczy, wskazuje Adamczak, jest postępujące utowarowienie filmu i stosowanie do niego kategorii rynkowej zyskowności. Studia dostarczają skrojonego na miarę produktu filmowego na wysokim poziomie realizacji i widowiskowości, opartego na przewidywalnych, standardowych metodach opowiadania i od lat stabilnym systemie aktorskich gwiazd. Można powiedzieć – żadne odkrycie w kontekście kina Hollywood. Ważna jest jednak skala procesu (w USA, podaje autor, na 5 procent filmów sprzedaje się 80 procent biletów), jego rozpowszechnienie na całym globie sprawiające, że, jak lubi powtarzać autor książki, *Hollywood jest tutaj*, i trwałość stworzonego systemu, wykluczająca jego radykalne zmiany.

Globalna dominacja filmów Hollywood zdaje się odporna na strategie konkurencyjne. Po 1980 roku, pisze Adamczak, postępuje proces zwiększania budżetów amerykańskich filmów, otwierający lukę wykluczającą konkurencję na tym polu. Co więcej, studia – najczęściej po-

przez spółki zależne lub miejscowych przedstawicieli – kontrolują sektor dystrybucji i wyświetlania, zarówno w USA, jak w przypadku większości rynków europejskich, co w zasadzie uniemożliwia niezależnym producentom zyskową pracę. Płynie stąd krytyczny wniosek, który już na własne, a nie autora konto, chciałbym przeciwstawić populistycznym sądom o *decyzji widowni* jako czynniku przekładającym się wprost na popularność najbardziej masowego kina. Otóż czego życzyłaby sobie widownia – nie wiadomo (bo spora część wartościowych filmów nie trafia na ekrany lub szybko z nich znika, ustępując miejsca zakontraktowanym produkcjom amerykańskim), wiadomo natomiast, co i w jaki sposób jest jej sprzedawane.

Temu modelowi przeciwstawione jest w „Globalnym Hollywood...” kino europejskie, oparte na standardach smaku i definicji kina jako części dziedzictwa narodowego. Autor książki także wobec tego modelu zachowuje dystans. W istocie, żywotność tezy o *śmierci kina* utożsamia on z *uniwersalizacją kina modernistycznego*, to znaczy traktowaniem datującego swoją świetność na lata 60. i 70. *kina mistrzów* jako wzorca dzieła sztuki filmowej w ogóle. Kino artystyczne jako pewien estetyczny *typ idealny* przedstawia Adamczak, może nieco zbyt schematycznie, jako przeciwieństwo kina klasycznego Hollywood. Kino artystyczne będzie więc również skonwencjonalizowane, ale przeznaczone do innego obiegu. Równie jednak spetryfikowanego, ponieważ opartego na stabilnej sieci setek międzynarodowych festiwali i komisji przyznających dotacje. Tak jak sektor dystrybucji w przypadku kina komercyjnego działa jako filtr i pośrednik decydujący o dostępności poszczególnych produkcji, tak w modelu kina artystycznego podobną funkcję odgrywają dyrektorzy artystyczni poszczególnych festiwali, decydujący o wejściu danego filmu do międzynarodowego obiegu kina artystycznego. Obiegu będącego marginesem względem kina głównego nurtu, lecz skupiającego uwagę krytyki i badaczy akademickich, zapewniającego tym samym prestiż i rozpoznanie prezentowanych w nim filmów jako autorów. Podobnie komisje, przyznające dotacje w ramach systemu subsydiowanych przez państwo narodowych kinematografii, faworyzują twórców mających największy prestiż w danym establish-



mencie filmowym. Prowadzi to do wytworzenia się specyficznej kultury filmowej, w której utrudniony start mają filmowcy młodzi i w której trudniej o zmianę definicji *wartościowego kina*.

Najciekawsze partie książki poświęca Adamczak rekonstrukcji dwu modeli obiegu kina, jednego opartego na rynkowych strategiach medialnych konglomeratów, drugiego – na festiwalowym obiegu i podziale dotacji. Przechodzi przy tym od kwestii związanych z samym kinem aż do geopolitycznych strategii, szczególnie w partiach książki poświęconych różnym pomysłom na obecność kina zjednoczonej Europy na rynkach własnych i zagranicznych. W tym szerokim kontekście pojawia się wreszcie analiza sytuacji polskiej, gdzie kluczowym procesem są przemiany po *szoku* 1989 roku – przejście do reguł rynkowych w funkcjonowaniu kinematografii z równoczesnymi przemianami rynku audiowizualnego, zmieniającymi kształt samego kina. Autor „Globalnego Hollywood...” z jednej strony analizuje strategie filmowców, odnajdujących się w nowych realiach; z drugiej strony, zajmuje się kwestiami zmian instytucjonalnych i towarzyszących im sporów: przede wszystkim medialną batalią przed uchwaloną w 2005 roku Ustawą o kinematografii.

Książce Marcina Adamczaka można zarzucić przede wszystkim, że pewne jej partie pozostawiają niedosyt. Wynika to wprost ze wspomnianych ambicji książki, wymagających pewnej zwięzłości w formułowaniu sądów. Jednak przynajmniej kilka razy w tekście natykamy się na tezy, które wymagałyby rozwinięcia. Tu są tylko zasygnalizowane: jest to bólączka np. tych partii tekstu, w których autor analizuje dorebik konkretnych autorów, często po-
przeznaczając na ogólnych lub słabo

uzasadnionych sądach. Można ten zarzut powiązać także ze sposobem użycia teorii Pierre’a Bourdieua do analizy przemian polskiej kinematografii – sam pomysł jest znakomity, ale liczba problemów z jego stosowaniem sugerowałaby raczej poświęcenie mu osobnej książki. Przede wszystkim, w książce „Reguły sztuki”, będącej dla Marcina Adamczaka głównym punktem odniesienia, Pierre Bourdieu analizuje pole literatury. By te same pojęcia odnieść do kina, należałoby chyba konsekwentnie przepisać znaczną część historii kinematografii, aby wyłonił się spójny obraz (istotna dla Bourdieua jest przecież analiza tworzenia się pola, jego walk o autonomię, w toku których zyskuje ono swój kształt, specyficzne reguły gry, hierarchie wartości itd.). Co więcej, w analizie Adamczaka nie pojawiają się niemal odwołania do struktury klasowej – ważne dla teorii programowo odnoszącej świat sztuki do społecznych warunków jego istnienia. Przede wszystkim jednak, warto byłoby stosować teorię francuskiego socjologa w całej pracy: w obecnym kształcie „Globalnego Hollywood...” stosowany w jednej z czwartej książki język Bourdieua wydaje się intruzem i właściwie mógłby się nie pojawić bez szkody dla spójności projektu.

Te zastrzeżenia dotyczą jedynie pewnych części tekstu i nie zmieniają faktu, że praca Adamczaka dostarcza niejednokrotnie fascynującego opisu najważniejszych przemian kultury filmowej ostatnich dekad. Poszczególne problemy, którym przygląda się autor, są opisane kompleksowo i osadzone w kontekście historycznym, najważniejsze tezy omawiane szeroko i z wykorzystaniem *twardych* danych. Autorowi udaje się przy tym trudna sztuka pisania tekstu z jednej strony spełniającego normy akademickie, z drugiej – przystępnego. Przede wszystkim jednak – „Globalne Hollywood...” przedstawia w jednej książce cały splot problemów, które autor słusznie, jak sądzę, uznał za kluczowe dla refleksji o współczesnym stanie kina, a także dla pytań o jego kształt w najbliższej przyszłości.

Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku.
Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci
MARCIN ADAMCZAK
WYDAWNICTWO SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA,
GDAŃSK 2010

Z PUNKTU WIDZENIA WYTRAWNEGO GRACZA

Marcin Adamczak: *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 554.*

Gdyby typologię wyborów konsumenckich ostatnich dekad nakreślić za pomocą mapy, szeroko rozumiany przemysł kinematograficzny z pewnością byłby na niej jednym z hegemonów. Wynalezione przez braci Lumière grubo ponad sto lat temu ruchome obrazy, określane w minionych dziesięcioleciach na przemian jako jarmarczna rozrywka, sztuka czy wreszcie rynkowy towar, przeszły długą, krętą drogę do swej obecnej, niezachwianie mocnej pozycji w światowym przemyśle. Zaczęło się niewinnie, od krótkich rodzajowych scenek wywołujących u widzów śmiech, zaskoczenie, nawet przerażenie; dzisiaj jednak filmowa opowieść to zaledwie skromny dodatek do skomplikowanej biznesowej maszyny, w jaką przemieniło się kino. I o takim wymiarze kina, o ewolucji przemysłu audiowizualnego, koncentrując się bardziej na aspektach społecznych, politycznych i ekonomicznych niż na klasycznej filmoznawczej analizie, mówi w swojej książce poznański kulturoznawca Marcin Adamczak.

Myślą przewodnią kolejnych rozdziałów jest polemika z popularnym w latach dziewięćdziesiątych wśród polskich badaczy nowych mediów poglądem o zbliżającej się „śmierci kina”. Koronnym argumentem przemawiającym za tą tezą (przy formułowaniu której pominięto niemal zupełnie dynamiczną sytuację geopolityczną w Europie Środkowo-Wschodniej) miał być drastyczny spadek liczby sprzedawanych biletów kinowych w tej części kontynentu na początku dziewiątej dekady. Zwolennicy tej teorii twierdzili, że kino będzie sukcesywnie tracić swoje znaczenie na rzecz Internetu, komputera, nowych rozwiązań na rynku wideo czy wielo-

kanałowej telewizji. Teorię weryfikuje, często w zaskakujący sposób, praktyka, co w naszym przypadku sprowadza się do twierdzenia, że teza sprawdziła się jedynie połowicznie. Nowe media rzeczywiście wykonały potężny krok naprzód i rozwijają się w szybkim tempie, ale kino nie umarło, wręcz przeciwnie – właśnie przeżywa kolejną młodość. Tłumaczy to Marcin Adamczak: *...rozwój wideo i kina domowego nie zastępuje praktyki uczestniczenia w kinowych seansach, podobnie jak możliwość spożycia posiłku w domu nie doprowadza do bankructwa restauracji.* Jednocześnie uzupełnia te słowa o myśl wielokrotnie cytowanego w *Globalnym Hollywood...* holenderskiego filmoznawcy Thomasa Elsaessera, według którego filmowa projekcja to nic innego, jak *rozciągnięty w czasie billboard*, prezentujący dzisiaj to, co jutro znajdzie się w sklepach bądź w telewizji. Wskutek czego kino i nowe media, zamiast wzajemnie się wykrwawiać, raczej zgodnie ze sobą współpracują.

Tok rozważań prowadzi Marcina Adamczaka do opisu sytuacji, w jakiej znalazło się polskie kino po przełomie 1989 roku. Radykalne zmiany, które dotknęły Polskę niemal w każdej sferze życia, nie ominęły, rzecz jasna, kinematografii. Świętujące międzynarodowe triumfy rodzime kino (spod znaku „szkoły polskiej” czy „kina moralnego niepokoju”), oparte na finansowaniu ze strony państwa, dosyć nieporadnie zaczęło przepoczwaczać się w kinematografię wolnorynkową, w ramach której dotychczasowe miary sukcesu ulegały przewartościowaniu. Autor *Globalnego Hollywood...* przekonuje zatem, że o polskiej produkcji filmowej ostatnich dwudziestu lat nie można mówić bez zarysowania odpowiednich kontekstów związanych ze strategiami twórczymi „łączącej się” Europy z jednej strony i rządzonej logiką zysku i *box office’u* Fabryką Snów z drugiej.

W pierwszych rozdziałach, uwzględniając perspektywę historyczną, Adamczak konfrontuje dwa modele produkcji filmowej: hollywoodzki (powszechnie utożsamiany z kinem komercyjnym) i europejski (model kina artystycznego). Posiłkując się badaniami i teoriami wspomnianego już Thomasa Elsaessera, a także Toby’ego Millera, Aidy Hozic, Pierre’a Bourdieau czy kanonicznymi pracami Davida Bordwella, przeprowadza wyczerpującą analizę obu systemów, wskazując ich mocne strony, ale i punktując newralgiczne miejsca. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Adamczak nie stawia między nimi znaku równości – większą estymą darzy, w prze-

ciwieństwie do wielu filmoznawców, model kinematografii lansowany przez wielkie studia produkcyjne. Szczególną sympatią obdarza zaś „stare”, producenckie Hollywood. Tyle że słynny slogan „od pucybuta do milionera” realizował się tu w wariacie „od klapsera do reżysera”. Biorąc pod uwagę przyjęte kryteria oraz metodologię badań, prymat Fabryki Snów nad modelem kontynentalnym nie powinien specjalnie dziwić. Dotyczy to zwłaszcza lat osiemdziesiątych, gdy za prezydentury Ronalda Reagana (*notabene* byłego aktora) w Hollywood doszło do sporych zmian. Producentów-filmowców coraz częściej zastępowali młodzi, wyszkoleni menedżerowie, zawiązywały się potężne koncerny, których hollywoodzkie studia stawały się częścią, radykalnie wzrastała rola marketingu i reklamy, pochłaniających miliony dolarów. Fabryka Snów stała się fenomenem globalnym. Jako monopolista na rynku wewnętrznym, niczym wytrawny gracz pociągający za sznurki na atrakcyjnych rynkach europejskich spycha kinematografie narodowe – niemiecką, francuską, włoską, brytyjską, polską – do drugoplanowych ról.

Przedstawiając sytuację polskiej kinematografii po 1989 roku w nawiązaniu do tego, co działo się na światowych rynkach, Marcin Adamczak postuluje cztery strategie twórcze (Autora, Profesjonalisty, Barona, Partyzanta), za pomocą których rodzime kino próbowało odnaleźć się w nowych warunkach. Wolny rynek, postępująca prywatyzacja, ograniczenie państwowego finansowania, wreszcie poddanie kina rachunkowi zysków i strat wiązały się z radykalnymi zmianami, a jednocześnie stanowiły spore wyzwanie; nie wszyscy jednak potrafili mu sprostać. Choć polskie filmy na arenie międzynarodowej odnosiły największe, a może raczej jedyne, sukcesy w wariacie autorskim (Krzysztof Kieślowski), najbliższe odnalezienia się w nowej rzeczywistości były chyba realizujące model gatunkowy produkcje spod znaku strategii Profesjonalisty. *Profesjonalista czyni koncesje na rzecz widowni i formuł gatunkowych, twierdzi, że widz jest dla niego najważniejszy, a z sukcesu w kategoriach box office czyni tarczę chroniącą go przed krytyką za brak walorów artystycznych* – tak Marcin Adamczak charakteryzuje model, którego sztandarowym przykładem są *Psy* Władysława Pasikowskiego czy filmy Saramonowicza i Koneckiego. Autor podkreśla również wagę ostatniej „rewolucji” w polskim przemyśle audiowizualnym, która nastąpiła w 2005 roku, kiedy to uchwalono ustawę o kinematografii, na jej mocy powołując do

życia Polski Instytut Sztuki Filmowej. Zresztą aktualność (również w kontekście obranej metodologii badań), w której świetle przedstawiony jest ogół podejmowanych problemów, i świeże spojrzenie to chyba największe walory *Globalnego Hollywood...* Rzetelna, wyczerpująca analiza, spora dawka ekonomicznych wyliczeń w połączeniu z anegdotycznym, momentami żartobliwym tonem sprawiają, że książka, kontynuująca niejako problematykę zgłębianą wcześniej przez Edwarda Zajička i Ewę Gębicką, jest jasna i klarowna w odbiorze.

Kuba Armata

Hollywood a sprawa polska

Teresa Rutkowska

Różnica między starą, wyczerpaną Europą a młodą, ekspansywną Ameryką zaprzęta uwagę filozofów, socjologów i badaczy kultury od dziesiątków lat. Przywykliśmy postrzegać tę relację w kategoriach permanentnego kryzysu, niepozbowionego wszakże pewnych życiodajnych, dynamicznych aspektów. Polacy czuli się zawsze spadkobiercami wielkiej śródziemnomorskiej i chrześcijańskiej tradycji europejskiej. Ten typ tożsamości humanistycznej pielęgnowany był w murach uniwersytetów; wychowaliśmy się w poczuciu jego niezachwianej trwałości. Mistrzowie kina: Fellini, Antonioni, Bergman, Tarkowski, Wajda z tej tradycji wyrosli i ich filmy były źródłem głębokich, estetycznych i intelektualnych doznań, a i dziś – choć oglądane inaczej – mają swych wiernych widzów, chociaż i kino, i wszystko wokół niego zmieniło się radykalnie.

Okazuje się, że nowe pokolenia odbiorców mogą te kwestie postrzegać skrajnie odmiennie za sprawą innego (z racji wieku i kontekstu) doświadczenia kulturowego, przy czym kluczowa jest tu owa inna (nie lepsza, nie gorsza) perspektywa, z jaką trzeba zacząć się oswajając.

Książka Marcina Adameczaka *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* przyjmuje punkt widzenia dotychczas dość rzadki na polskim gruncie. Autor (rocznik 1980) odważnie wyzwala się spod wpływów swoich mentorów uniwersyteckich. Ich „środowisko naturalne” stanowiły owe arcydzieła kina, a intelektualną pożywkę teoria kultury spod znaku francuskiej semiotyki, strukturalizmu i dekonstrukcji. Fundamentalnym kontekstem ideologicznym była pamięć PRL-u i przeżycie przełomu politycznego. Adameczak wkracza na teren nauki o filmie jako miłośnik popularnego kina hollywoodzkiego, uzbrojony w znajomość zasad produkcji filmowej, ekonomii oraz praw rynku, jako pragmatyk zdystansowany wobec historycznych struktur „długiego trwania” i wzorcotwórczej roli elit intelektualnych, uformowany raczej przez anglosaską, a ściśle mówiąc amerykańską szkołę myślenia o filmie, przede wszystkim przez Davida Bordwella. Spośród badaczy europejskich najczęściej przywołuje Thomasa Elsaessera, który między innymi interesował się komercyjnymi mechanizmami kina amerykańskiego, oraz socjologa Pierre’a Bourdieua, zwłaszcza jego teorię „pola” i strategii. Pojęcia te mają w wywodzie Adameczaka znaczenie podstawowe i konstrukcyjne. Nie interesuje go w zasadzie film jako

dziedzina ekspresji artystycznej, ale jako pole rynkowej relacji producenta, dystrybutora i konsumenta. Wychodzi wprawdzie od standardowego podziału na kino hollywoodzkie i artystyczne, uwzględniając różnice natury estetycznej, ale nie poświęca temu zbyt wiele miejsca, a charakterystyka kina modernistycznego okazuje się tu nader ogólnikowa i pobieżna. Istotne są bowiem mechanizmy systemowe, efektywne i fascynujące w przypadku kina amerykańskiego oraz chwiejne, a zarazem niekonsekwentne – gdy chodzi o kino europejskie. Wywód zmierza ku tezie – przekonująco dowodzonej – o nieuchronnej globalizacji kina światowego (w tym europejskiego) na modłę hollywoodzką. Jedynie bowiem ten system jest w stanie pobudzić kino do innowacyjności i uczynić je atrakcyjnym dla jak największej liczby widzów, zapewnić mu finansowanie na odpowiednio wysokim poziomie, a przy tym możliwe wysokie zyski. Europa szuka różnych dróg obrony własnych, narodowych interesów przed hollywoodzką ekspansją, ale wachlarz możliwości wyszczególnionych przez Adameczaka wydaje się dość ograniczony i niezbyt – jak dotychczas – skuteczny. Problem tkwi, jak wskazuje, w bałastie tradycji, w kłopotach finansowych, w trudnej do osiągnięcia równowadze między zachowaniem tożsamości narodowej a uniwersalnością przekazu i w kontekście ponadnarodowych walorów Hollywood. Sam autor przyznaje ponadto, że młoda widownia europejska, która w filmie postrzega przede wszystkim rozrywkę, nie definiuje swych postaw światopoglądowych przez stosunek do kina narodowego i pod wpływem skomasowanej, wielokanałowej kampanii promocyjnej wybiera po prostu filmowe przeboje.

W tę złożoną sytuację wpisuje Adameczak kino polskie po przełomie. W swojej diagnozie posługuje się terminem strategii, rozumianej jednak inaczej, niż uczynił to przed laty Tadeusz Lubelski, korzystający z literackich ustaleń Edwarda Balcerzana, w którym to ujęciu strategia służyła ukonstytuowaniu wspólnoty komunikacyjnej między

autorem a odbiorcą. W ujęciu Adameczaka, za Bourdieua, strategia oznacza raczej wpisanie się w jedno z produkcyjnych pól możliwości, zakreślonych przez ramy niewielkiej kinematografii narodowej. Wyróżnia on w związku z tym strategię o podwójnym oznakowaniu, gdzie pierwszy człon określa pozycję twórcy, a drugi cechę twórczości: 1. strategia autora – ucieczki (Kieślowski, Majewski, Kondratiuk); 2. strategia profesjonalisty – koncesji (Pasikowski, Krauze, Żamojda); 3. strategia barona – superprodukcji (Wajda, Hoffman, Kawalerowicz); 4. strategia partyzanta – kino offowe. Obraz nie jest, bo być nie może, porywający, ale dość prawdziwie opisuje mechanizm funkcjonowania polskiej kinematografii ostatnich lat, z naciskiem na kwestie finansowania rozpiętego pomiędzy mechanizmem, jak pisze, „niewidzialnej ręki” a „pomocnej dłoni”.

Niektóre diagnozy Adameczaka budzą sprzeciw, ale skłaniają do dyskusji. Książka zakreśla bardzo szeroki zakres problemów związanych z funkcjonowaniem kina jako części rynku kapitałowego i siłą rzeczy ogarnia je – by tak rzec z nierównomierną wnikiwością – w zależności od osobistych zainteresowań i pasji piszącego. Ciekawe na przykład, że Adameczak w zasadzie pomija aspekt polityczny i ideologiczny opisywanych zjawisk, który zarówno w kinie amerykańskim, jak i europejskim zawsze odgrywał ważną rolę. Relacjonując polskie debaty o kinie współczesnym, nie dość wyraźnie rozróżnia dyskurs naukowy (nie ceni zbyt wiele polskich filmoznawców) od doraźnie funkcjonującej krytyki filmowej, czasem myląc te dwa tryby wypowiedzi, albo pomija ich kontekst historyczny. Jest to jednak godna uwagi próba usytuowania kina polskiego w szerokim, światowym kontekście współczesnej, urynkwionej kultury popularnej, bez złudzeń, ale z wiarą w potencjał kulturowy filmu. □

Marcin Adameczak
**GLOBALNE HOLLYWOOD,
FILMOWA EUROPA
I POLSKIE KINO PO 1989 ROKU**
: przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu
stuleci. – Gdańsk : „słowo / obraz terytoria”, 2010.
– 553 s. ; 20 cm. – (Film)
791:316.7](100:73:438)“19/20”

