



Piotr Marecki

DYNAMIKA ZMIANY, CZYLI UTOPIA NOWOCZESNEGO POLA KINEMATOGRAFII POLSKIEJ

SŁOWA KLUCZE: odwrócona ekonomia – kultura niezależna – niskie budżety – kapitał symboliczny

KEY WORDS: reverse economy – independent culture – low budgets – symbolic capital

Abstract

DYNAMICS OF CHANGE, THE UTOPIA OF MODERN POLISH CINEMA

The author of the article analyzes the spheres of film, independent cinema, new models of production and distribution, and new technology. The author puts particular emphasis on studying the so-called principles of the reverse economy. The term 'reverse economy' has originated from Pierre Bourdieu's sociological concept of fields of cultural production. It signifies the inversely proportional principle of culture management: according to this rule, investing relatively little real capital generates a large capital of symbolic value. The main difference between fields of cultural production and any kind of economically-oriented field is based on the fact, that symbolic capital is – as opposed to the 'real' one – financially incalculable. In the fields of cultural production the greatest importance is attached to experimental and innovative projects designed to disturb the cultural status quo, whose constitution is always a fatal threat to culture itself. The article also proves that low budgets lead to the creation of new production models, and their influence on the autonomy of creativity in film.

W listopadzie 2010 roku na łamach „Przekroju” opublikowałem krótki felieton, będący zapisem wrażeń i przemyśleń po bardzo udanym Festiwalu Filmów Amerykańskich zorganizowanym w dniach 20–24 października 2010 roku po raz pierwszy we Wrocławiu. Dyrektorka artystyczna Urszula Śniegowska zaproponowała przemyślane przeglądy marginesów kina amerykańskiego, filmów niezależnych, eksperymentalnych, studyjnych, arthouse'owych. Festiwal był najlepszym dowodem na to, że Amerykanie mają nie tylko najlepszy *mainstream*, ale świetnie radzą sobie także w tym,

co progresywne, co prawdopodobnie *mainstream* kiedyś zasili. Przy okazji zaproszono twórców, którzy podczas spotkań dali bardzo ważną i inspirującą lekcję z zakresu niekonwencjonalnej produkcji, dystrybucji, promocji filmów. Lekcja ta mogłaby być ważna dla polskich filmowców, ale na tym festiwalu ich po prostu nie było.

Amerykanie, których filmy pod właściwie każdym względem (kino jako rozrywka, dzieło sztuki, komunikat społeczny) przewyższały to, co oglądamy firmowane przez rodzimych reżyserów, nauczyli nas, że ich niezależne filmy są tanie, powstają za budżety 200 tys. dolarów, 300 tys. dolarów (w ekstremalnych przypadkach nawet 20 tys.). Żeby było jasne, chodzi o filmy pełnometrażowe twórców, którzy swoje utwory pokazują na ważnych festiwalach, mają swoją widownię.

Biorąc pod uwagę fakt, że w Polsce przeciętny film kosztuje średnio 3–4 miliony złotych¹, telefonowałem do znajomych reżyserów i reżyserek, którzy od wielu lat czekają na debiut, że może i oni tym sposobem, skoro w Stanach można, to i w Polsce też, a nawet taniej? Najczęstsze odpowiedzi, jakie usłyszałem: „W Polsce się nie da”, „Ekipy kosztują dużo, ławka jest krótka, konkurencja mała, nikt nie zejdzie z ceny”, „Nie znasz polskiej specyfiki” i jeszcze raz „W Polsce się nie da”. Napisałem o tym tekścik, który rozpętał małą burzę.

Odebrałem kilka telefonów i odbyłem kilka spotkań z producentami, urzędnikami i samymi reżyserami i reżyserkami, na których próbowano mi udowodnić, że kompletnie nie znam się na polskiej specyfice, nie jestem częścią środowiska i nie wiem, o czym piszę. W związku z tym, że felieton w „Przekroju” liczył 2 tys. znaków (ograniczenie rubryki), w niewielkim stopniu udało mi się rozwinąć postulat odrobienia lekcji z mniejszych budżetów i alternatywnej produkcji.

Internacjonalne koprodukcje

Nie jestem aż takim utopistą, jak mnie posądzono, który chciałby, żeby wszystkie filmy w Polsce kosztowały mniej niż 3 czy 4 miliony złotych. Tutaj się nie zrozumieliśmy. Zależy mi raczej na tym, żeby złamać zasadę tej cyfry w obydwie strony, żeby film, który ma kosztować 12 milionów złotych, nie musiał kosztować 3 czy 4, ale jednocześnie, żeby powstawały filmy za pół miliona i żeby one były różne od tych za milionów 3. Uśrednianie i trzymanie się jednego tylko modelu powoduje także uśrednienie kina. Ta cyfra stała się magiczna, zaklina rzeczywistość, twórcy żyją w cieniu jej bezpieczeństwa, ale także w jej mentalnym zniewoleniu.

Jakiś czas temu byłem członkiem zespołu oceniającego projekty filmowe. Omawialiśmy projekt z tzw. najwyższej półki, nagradzani reżyser i scenarzysta, aktorzy sama pierwsza klasa, wszystko gotowe, pierwszy klaps wisiał w powietrzu. Projekt był tak napisany, że chodziło w nim o wykreowanie dwóch epok historycznych i ze-

¹ Tak uczy się budżetować w szkołach filmowych, takie kwoty wymienia absolwent produkcji PWSTFiTV Marcin Adameczak w książce *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i kino polskie po 1989 roku*, Gdańsk 2010.

stawienie ich obok siebie. Gdyby taki film kręcił Steven Spielberg, jego budżet wyniósłby pewnie kilkadziesiąt milionów dolarów. Podczas rozmowy z innymi osobami, które znają kinematografię rodzimą od wewnątrz, dostałem jedną z ważniejszych lekcji o polskim kinie. Podczas sporu pokazano punkt po punkcie, gdzie tkwiły ograniczenia takiego projektu skrojonego na rodzime warunki. A tu w momencie, kiedy pewnie Spielberg pokazałby (skoro to film historyczny) całe getto, w naszym projekcie była dziura w murze, kiedy pojawiała się nowa epoka historyczna, zastąpić to miał transparent widziany przez okno. (Zapewniam także, że w tym projekcie nie chodziło o „nowe kino historyczne” oparte na mikrohistoriach, lansowane przez teoretyczkę i krytyczkę z Katedry Judaistyki UJ i członkinię Restartu Joannę Ostrowską).

To jednostkowy przykład, ale świetnie pokazujący częste ograniczenia rodzimej kinematografii wynikające właśnie z uśrednienia. To dlatego w polskich filmach przyjeżdżają pociągi z jednym wagonem, z których wysiada jeden aktor (bo brak na statystów i więcej wagonów), a mundury w filmach historycznych wyglądają wszystkie tak samo (bo są prosto z pralni). Twórcy, którzy chcieliby się nie ograniczać, i tak ostatecznie muszą to zrobić, bo znakomicie zdają sobie sprawę, że na nic więcej pozwolić sobie nie mogą. Najczęściej dostosowują się do realnych warunków. Niby jest to pragmatyczne, ale także średnie, firmujące przeciętną mentalność i wrażliwość.

Jeśli mają powstawać projekty za 40 milionów, kibicuję, żeby one kosztowały dokładnie tyle i niech nie będą zbudowane na ustępstwach widocznych gołym okiem na każdym kroku. Dużą szansą na lepsze finansowanie są międzynarodowe koprodukcje.

Nowoczesne pole kinematografii

Mnie chodziło w skromnym tekściku o złamanie magicznej cyfry w drugą stronę. Żeby powstawały filmy niskobudżetowe, rysopisy i brudnopisy kina, eksperymenty filmowe za pół miliona czy 800 tysięcy złotych i żeby one pod każdym względem różniły się od średniej krajowej. Żeby były traktowane poważnie i docelowo wpływały na środek. Dzięki nowym technologiom kręcenie tanich filmów jest możliwe, także nowe media i cyfryzacja umożliwiają alternatywną promocję i dystrybucję². W takich projektach upatruję największej szansy na zaistnienie dynamiki zmiany w polu kinematografii.

Bogate poznawczo będzie przywołanie rozpoznania z klasycznej z zakresu socjologii kultury książki Pierre'a Bourdieu *Reguły sztuki*³. Francuski socjolog wskazuje w niej na powstawanie nowoczesnych pól w obrębie różnych dziedzin produkcji kulturowych, które zaczynają się rządzić określonymi regułami. Bardzo istotny przy genezie owych pól jest kapitał, który pociąga za sobą także kapitał symboliczny. Ozna-

² Por. opracowania na temat niezależnego kina amerykańskiego, np. A. Pitrus, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego*, Kraków 2010.

³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.