

*Raport został opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z **Raportów o Stanie Kultury**, podsumowujących zmiany, jakie dokonały się w sektorze kultury w Polsce w ciągu ostatnich dwudziestu lat.*

Treści zawarte w Raportach o Stanie Kultury odzwierciedlają wyłącznie poglądy ich autorów.

Raporty o Stanie Kultury obejmują następujące obszary tematyczne:

- *Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej;*
- *Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury;*
- *Raport o systemie ochrony dziedzictwa kulturowego;*
- *Raport o muzeach;*
- *Raport o wzornictwie;*
- *Raport o rynku dzieł sztuki;*
- *Raport o książce;*
- *Raport o teatrze;*
- *Raport o tańcu współczesnym;*
- *Raport o kinematografii;*
- *Raport o szkolnictwie artystycznym;*
- *Raport o edukacji kulturalnej;*
- *Raport o digitalizacji dóbr kultury;*
- *Raport o mediach audiowizualnych;*
- *Raport o promocji kultury polskiej za granicą.*

Tadeusz Miczka

RAPORT O STANIE POLSKIEJ KINEMATOGRAFII

sporządzony na podstawie materiałów zawartych w *Raporcie o stanie kultury: Kinematografia*, wykonanym pod kierownictwem Tadeusza Kowalskiego, Dyrektora Filмотeki Narodowej w Warszawie, *Strategii rozwoju kultury audiowizualnej na lata 2009-2012*, opracowanej pod kierownictwem Agnieszki Odorowicz, Dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w Warszawie, materiałów zamieszczonych na stronach internetowych polskich i zagranicznych instytucji filmowych oraz w wybranych publikacjach

czerwiec 2009

Spis treści

WSTĘP.....	2
Rozdział 1.....	5
RYS HISTORYCZNY POLSKIEJ KINEMATOGRAFII	5
1.1. System wspierania kinematografii do 1989 roku.....	5
1.2. Zmiany organizacyjne i prawne dokonane w latach 1989-2005.....	7
Rozdział 2.....	13
CHARAKTERYSTYKA USTAWY O KINEMATOGRAFII UCHWALONEJ PRZEZ PARLAMENT 30 CZERWCA 2005 ROKU	16
2.1. Nowy model finansowania.....	16
2.2. Wybrane przykłady systemów finansowania sztuki filmowej obowiązujące w krajach Unii Europejskiej i na świecie.....	19
Rozdział 3.....	24
SYSTEM INSTYTUCJONALNY POLSKIEGO PRZEMYSŁU FILMOWEGO.....	24
3.1. Studia i wytwórnie państwowe	24
3.2. Filmoteka Narodowa – jej zadania, osiągnięcia i problemy do rozwiązania	27
3.3. Polski Instytut Sztuki Filmowej - jego zadania, stan finansowy, osiągnięcia i problemy do rozwiązania	31
3.4. Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych.....	37
3.5. Polskie Wydawnictwo Audiowizualne – zadania, osiągnięcia i problemy do rozwiązania.....	39
3.6. Organizacje zrzeszające twórców filmowych.....	40
Rozdział 4.....	42
TRANSFORMACJE RYNKU FILMOWEGO W LATACH 2001-2009	42
4.1. Kina.....	42
4.2. Telewizje.....	45
4.3. Nowe obszary produkcji i dystrybucji filmów.....	47
4.4. Prywatni producenci i dystrybutorzy	49
Rozdział 5.....	52
PERSPEKTYWY KINEMATOGRAFII – NOWE PROBLEMY I WYZWANIA	52
5.1. Obowiązki mediów publicznych.....	52
5.2. Prawo autorskie.....	54
5.3. System zachęt i ulg podatkowych	56
5.4. Cyfryzacja kin i telewizji oraz digitalizacja i udostępnianie dziedzictwa filmowego	58
5.5. Koncentracja pozioma i pionowa występująca na rynku produkcji, emisji i dystrybucji.....	61
SFERA KONKLUZJI, OPINII I REKOMENDACJI.....	64
BIBLIOGRAFIA.....	66

WSTĘP

Kino od początku swojego istnienia (1895) pełni jednocześnie wiele – wchodzących ze sobą w różne relacje – funkcji, przede wszystkim informacyjną, ludyczną (rozrywkową), ideologiczną, która – czego dowodzi praktyka twórcza większości krajów świata – jest właściwie funkcją polityczną oraz handlową i estetyczną. Znacznie łatwiej niż wcześniejsze formy komunikowania i sztuki dociera ono również do masowego odbiorcy, m.in. z powodu dysponowania techniczną reprodukcją, która stwarza poczucie wiarygodności, wywołuje złudzenie rzeczywistością oraz procesy projekcji i identyfikacji i dysponowania iluzją na poziomach przedstawiającym i narracyjnym. Poza tym integruje ekspresję wszystkich sztuk i form komunikacji oraz oferuje coraz większą skalę odbioru wielozmysłowego. Wszystko to spowodowało, że kino stało się w wieku XX dominującym przekazem informacji, sztuką wiodącą, najbardziej masową rozrywką, a doświadczenie kinowe stanowi źródło doświadczenia telewizyjnego i multimedialnego. Biorąc jednak pod uwagę wszystkie wyróżniki kina, jego swoistą – w porównaniu z dawnymi mediami – omnipotencję kulturową, szczególnie pamiętać należy o tym, że niezależnie od dominującej w określonym czasie i określonym miejscu jego funkcji zawsze mocno kształtuje ono świadomość zbiorową i tożsamość kulturową. Dlatego od początku poprzedniego wieku odgrywało ogromną rolę w kształtowaniu postaw narodowych, kulturowych i państwowych.

W historii każdego narodu od ponad wieku ciągle wzrasta ranga kulturowa kina, jednak opisanie tego procesu wymaga uwzględnienia wielu jego aspektów, wymiarów i zdarzeń, czyli instytucjonalizacji. Instytucja jest bowiem rodzajem względnie ustabilizowanej praktyki w zakresie wytwarzania i odbioru filmów, którą determinują uwarunkowania międzynarodowe i wewnątrzpaństwowe i nadaje ona tejże praktyce charakter systemu. W tej perspektywie „pojęcie kinematografia odnosi się do społecznej, materialnej i organizacyjnej infrastruktury instytucji kinematograficznej, czyli do jej >>maszynierii zewnętrznej<<. Analiza tej infrastruktury uwidacznia ekonomiczno-przemysłowy aspekt instytucji, jej szczególne uwarunkowania i determinanty, a także sposoby włączania w zakres jej oddziaływania innych obszarów życia kulturalnego: np. szkoły filmowe i programy nauczania [...], gromadzenie i ochronę zbiorów filmowych, działalność popularyzatorską czy rynek wydawniczy wraz z wyspecjalizowanymi pismami [...]. Dopiero analiza wszystkich wymienionych współczynników daje wyobrażenie o rzeczywistych funkcjach kina we współczesnej kulturze polskiej” (A. Madej, 1994, s. 27).

W niniejszym raporcie nie uwzględnia się w jednakowym stopniu wszystkich współczynników, ponieważ stanowi on fragment raportu o stanie polskiej kultury. W centrum zainteresowania jest tutaj polski przemysł kinematograficzny czyli rozległa dziedzina aktywności dotycząca filmu i kinematografii, obejmująca produkcję, rozpowszechnianie, realizację i marketing

polskich filmów. Dokładniej, przemysł w latach 1989-2009, z uwzględnieniem podstawowych zjawisk z okresu poprzedniego oraz kierunki i możliwości jego rozwoju do 2012 roku.

W bardzo ogólnym zarysie przedstawiony zostaje system wspierania kinematografii do przełomu ustrojowego w Polsce, a następnie zaprezentowane zostaną zmiany organizacyjne i prawne dokonane w latach 1989-2005, które podporządkowane zostały przede wszystkim dwóm nadal intensywnie rozwijającym się procesom: transformacji systemowej, przechodzeniu „od realnego socjalizmu i gospodarki planowej do demokracji parlamentarnej i systemu gospodarki rynkowej” oraz przemianom „w technologii informatycznej, a w szczególności [rozwojowi] technik cyfrowych i Internetu” (*Raport o stanie kultury – kinematografia*, RSK-K, 2009, s. 1), które mocno wpływają na charakter aktów komunikacyjnych (dotychczasowy typ odbiorcy-konsumenta wypierany jest – używając terminologii Alvina Tofflera – odbiorcą-prosumentem, który otrzymuje znaczącą część kompetencji twórcy i nadawcy) (A i H. Toffler, 1999). W dalszej części raportu przedmiotem analizy dokonanej na tle zagranicznych doświadczeń będzie ustawa o kinematografii obowiązująca od 2005 roku, system instytucjonalny polskiego przemysłu narodowego do 2009 roku, przekształcenia rynku filmowego w mijającym dwudziestoleciu, następnie nowe problemy i wyzwania, które w znacznym stopniu decydują o przyszłości kinematografii, w końcu sfera konkluzji, opinii i propozycji, w której uwzględnia się założenia przyjęte w *Strategii rozwoju kultury audiowizualnej* (SRKA), a zwłaszcza określenie misji, jaką – zdaniem jej autorów – powinny wypełniać instytucje związane z kinematografią i potraktowanie kinematografii jako „przemysłu kultury”.

SRKA będzie przywoływana wielokrotnie, a jej najważniejsze z perspektywy X muzy treści opatrzone zostaną komentarzami, jednak już we wstępie należy zaznaczyć, że wymienione podstawowe założenia są prawidłowo sformułowane i wyartykułowane, są oparte na przekonujących przesłankach i argumentach, a zatem rzutują również na tok, kierunek i logikę wyводу zawartego w niniejszym raporcie.

Niewątpliwie określenie, że nową misją jest: „Zrównoważony rozwój polskiej kultury audiowizualnej i sektora przemysłu filmowego, zapewniający zachowanie tożsamości narodowej i ochronę dziedzictwa, warunkujący wzrost jakości i efektywności upowszechniania, produkcji i promocji polskiej twórczości audiowizualnej oraz odzyskanie renomy i międzynarodowej rangi polskiej kinematografii w świecie” (SRKA, s.5) – wskazuje taki kierunek rozwoju, jaki przyjmują na początku XXI wieku państwa najbardziej rozwinięte (np. w 2002 rząd federalny Niemiec uchwalił Narodową Strategię Zrównoważonego Rozwoju pod hasłem „Perspektywy dla Niemiec”), które w ramach ONZ porozumiały się, aby obok multilateralnych wysiłków w tym zakresie wprowadzać tego typu strategię na szczeblach krajowych. Misja podejmuje tę ideę i – jak się wydaje – stwarza w ten

sposób szansę polskiej kinematografii na konfrontację z rzeczywistością i osiągnięcie przynajmniej niektórych ambitnych celów.

Aktualne jest i w pełni uzasadnione w świetle doświadczeń wielu państw europejskich potraktowanie przemysłu kinematograficznego jako jednocześnie przemysłu państwowego i tzw. „przemysłów kultury”, tworzonych przez przedsiębiorstwa prywatne i niezależnych wykonawców (por. A. J. Wiesand, 2002), którzy „łączą potrzebę działania ekonomicznego i osiągnięcia zysku z wymogami twórczości” (K. Krzysztofek, 2002, s. 59). Jak zauważają autorzy SRKA: „Przemysły kultury charakteryzuje wysoki poziom innowacyjności i kreatywności na rynku, gdzie większości towarów i usług nie można właściwie zastąpić. [...] Sektor przemysłów kulturowych jest dziś najdynamiczniej rozwijającą się gałęzią gospodarki światowej, po przeżywającym trudności spowodowane przeinwestowaniem sektorze dotcomów i technologii informatyczno-sieciowych” (tamże, s. 6). Wskazanie na znaczenie „przemysłów kultury” w przyszłym rozwoju polskiej kinematografii staje się jeszcze bardziej przekonujące po zapoznaniu się z tendencjami dominującymi w przekształcaniu życia kulturowego w krajach zachodnich.

Rozdział 1

RYS HISTORYCZNY POLSKIEJ KINEMATOGRAFII

1.1. System wspierania kinematografii do 1989 roku

W Polsce kino zaczęło skutecznie odgrywać rolę narodowotwórczą i uzyskiwać wysoką rangę kulturotwórczą dopiero po 1918 roku, po odrodzeniu państwa. Kraj cieszył się niepodległością zaledwie 21 lat i w tym czasie stworzone zostały podstawy przemysłu kinematograficznego. Powstał wówczas jednak przemysł, który dysponował potencjałem niewystarczającym do stworzenia kinematografii różnorodnej, zaspokajającej wielorakie potrzeby zróżnicowanej widowni i służebnej wobec zadań ideowych wynikających z życia społeczeństwa bardzo długo pozbawionego niepodległości. Potencjał ten był znacznie mniejszy, niż potencjały ówczesnych europejskich potęg filmowych, Francji, Włoch, Wielkiej Brytanii i Niemiec.

W latach 1918-1939 ukształtował się jednak określony model instytucji kinematograficznej, który opierał się co prawda na systemie gospodarki kapitalistycznej, ale wspierającej się tylko regułami gry rynkowej. Zdaniem Aliny Madej w większości krajów europejskich rozwijała się wówczas gospodarka wielkokapitalistyczna, natomiast w Polsce dominowała gospodarka drobnokapitalistyczna, sieć małych i nierytmicznie funkcjonujących ośrodków produkcyjnych, która pozbawiona była dużego kapitału, dlatego „przemysł filmowy rozwijał się w improwizowanych warunkach” (A. Madej, 1994, s. 28), obowiązywał niezwykle oszczędnościowy system produkcyjny, coraz bardziej jednolity rynek filmowy był płytki, a II Rzeczpospolita słabo pomagała kinematografii: „wspomaganie to – przybierające w różnych okresach rozmaite formy: od ulg celnych i podatkowych do bezpośredniego zlecenia i finansowania produkcji – było ograniczone i nie odpowiadało potrzebom branży” (E. Zajiček, 1994, s. 45). Film polski nie stał się wtedy towarem eksportowym. Po wprowadzeniu dźwięku w latach 1929-1933 produkcja filmów spadła aż o 46% (na świecie średnio o 33%). Uchwalona 13 marca 1934 roku ustawa o filmach i ich wyświetlaniu w większości dotyczyła cenzurowania i dystrybucji oraz zasad prowadzenia kinoteatrów, a artykuły określające rezerwowanie w budżecie państwa środków wspierających rodzimą produkcję w zasadzie nie zostały wprowadzone w życie.

Niewielka pomoc państwa nie sprzyjała oczywiście rozwojowi polskiej kinematografii w okresie międzywojennym, ale jego nadmierna ingerencja w kulturę filmową po 1945 roku również ukształtowała specyficzny, nieprawidłowy, pełen ograniczeń i słabości model instytucji kinematograficznej, instytucji centralnie sterowanej. O jego charakterze zdecydowało upaństwowienie przemysłu filmowego. Jego całkowita koncentracja w rękach władzy słabo gwarantowała twórcom

ciągły dopływ kapitału produkcyjnego i również słabo zasilana budżet państwa zyskami z eksploatacji filmów, ale przede wszystkim nadwartościowywała ideologiczną (polityczną) funkcję kina, które dość często rozmijało się z publicznością rodzimą i zagraniczną i nie uwzględniało aktualnego potencjału samego medium.

Państwowy monopol całkowicie lekceważył prawa rozrywki, sztuki, ekonomii i rynku do 1956 roku, o czym świadczy najdobitniej 30 filmów fabularnych i ponad 100 dokumentalnych agitujących za poparciem dla komunizmu i władzy sprawowanej przez partię, która określała siebie jako „przewodnią siłę narodu”. Później państwo wielokrotnie deklarowało zainteresowanie rynkiem, ale wyłącznie centralnie sterowanym, mimo że już uchwalony w listopadzie 1945 roku dekret o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” zawierał paragrafy informujące o wyłączeniu państwa w zakresie dystrybucji i tzw. względny monopol w odniesieniu do produkcji i prowadzenia kin. Na szczęście władza nie stworzyła spójnego systemu kinematograficznego, a młodzi utalentowani artyści filmowi skutecznie wypracowywali strategie autorskie, które umożliwiały im „mówienie” głosami wolnych ludzi i wnoszenie polskiego wkładu do kina światowego (przykładem może być m.in. „polska szkoła filmowa”).

Dopiero po 1960 roku wszechwładna partia zaczęła doceniać rozrywkową funkcję kina, ale również w tej przestrzeni kulturowej wprowadziła szybko ścisłe regulacje. Pewne poszerzenie swobody twórczej nastąpiło po wydarzeniach marca 1968 roku (studenckiej rewolcie, pacyfikacjach społecznych protestów, antysemitkiej kampanii PZPR). 1 października powołano 6 „zespołów filmowych”, które były jednostkami scenariuszowo-programowymi, pozbawionymi jednak uprawnień produkcyjno-finansowych, którymi od 1 stycznia 1969 roku dysponowało wyłącznie państwowe Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. W latach 1972-1980 działało w Polsce 12 „zespołów filmowych”. Mimo nieustannej ingerencji państwa w każdą fazę procesu realizacji, dystrybucji i eksploatacji kino polskie odniosło wtedy liczne sukcesy artystyczne i frekwencyjne (m.in. tzw. „kino moralnego niepokoju”). Ogłoszony 13 grudnia 1981 stan wojenny na kilka lat bardzo ograniczył rozwój polskiej kinematografii i sztuki filmowej.

Pierwszym symptomem przełomu, jaki trwa do dnia dzisiejszego w polskiej kinematografii, była uchwalona 16 lipca 1987 roku przez Sejm PRL ustawa o kinematografii, która w rzeczywistości stanowiła próbę bardzo ograniczonej i w rezultacie nieskutecznej reformy. Przemysł filmowy nadal pozostawał instytucją rządową, ale uwzględniając istnienie wideo autorzy ustawy zapisali w niej, iż możliwa jest pozapaństwowa produkcja i dystrybucja, a także pozostała działalność kinematograficzna.

Na mocy ustawy powstał Komitet Kinematografii (jednak jako „centralny organ administracji państwowej ds. kinematografii”), a instytucje filmowe miały stać się jednostkami gospodarczymi.

Mimo, iż zapisano w niej potrzebę zwiększania samodzielności i odpowiedzialności środowiska filmowego za stan polskiego kina i zniesiono monopol państwa w zakresie produkcji, dystrybucji oraz eksploatacji, a także zdefiniowano podstawowe pojęcia, to jednak już „po roku od jej uchwalenia pojawiły się liczne wątpliwości wskazujące na brak spójnego systemu i negatywne konsekwencje połowiczności przyjętych rozwiązań. Wiele przepisów wykonawczych do ustawy miało charakter kompromisowy” (E. Gębicka, 2006, s. 28). Nadal producentem było tylko państwo, ponieważ to ono zapewniało źródła finansowania, kontrakty dystrybucyjne i kredyty, a w połowie lat 80. działalność produkcyjną prowadziła tylko jedna spółka prywatna – ITI, która otrzymała zezwolenie na realizację filmów informacyjnych i reklamowych (RSK-K, s. 4).

1.2. Zmiany organizacyjne i prawne dokonane w latach 1989-2005

Rzeczywista transformacja kinematografii, która przebiega nierytmicznie i trwa do dnia dzisiejszego, zaczęła się po czerwcowych wyborach w 1989 roku, które zapoczątkowały zasadnicze zmiany ustrojowe, administracyjne i gospodarcze, najpierw niejasno określone, ale po rozpadzie ZSRR zdecydowanie prodemokratyczne, prozachodnie i prorynkowe. Przebiegała ona w kilku etapach: pierwszy trwał do 1992 roku, drugi – do 2000, gdy Sejm RP uchwalił ustawę: *Prawo działalności gospodarczej*, trzeci – do uchwalenia *Ustawy o kinematografii* w 2005 roku.

W pierwszym okresie w kinematografii ciągle dominowały instytucje państwowe. Propozycje zmian na tym obszarze kultury zaproponował Juliusz Burski, wiceprezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich na Forum tejże organizacji już 18-19 lutego 1989 roku, czyli jeszcze w czasie trwania obrad Okrągłego Stołu (od 6 lutego do 5 kwietnia). W projekcie, który w środowisku twórczym określano jako „reforma reformy”, proponował wycofanie partii i państwa z zarządzania kinematografią, nakaz obowiązkowy dotowania przez państwo twórczości filmowej, stworzenie sprzyjającego rozwojowi kultury systemu podatkowego i przekazanie odpowiedzialności za losy kultury audiowizualnej przedstawicielom środowisk, które ją tworzą. Zdaniem jego zwolenników wprowadzenie go w życie mogło nastąpić bardzo szybko, ponieważ wiązało się jedynie z nowelizacją aktów wykonawczych, ale właśnie ta okoliczność spowodowała, że reformowanie kinematografii stało się bardzo powolne, niekonsekwentne i niezwykle utrudnione, ponieważ w rezultacie łączenia starego systemu z nowym prawem powstało wiele sprzeczności.

J. Burski został 1 września 1989 roku pierwszym przewodniczącym Komitetu Kinematografii (KK) i rozpoczął przekształcanie kinematografii państwowej w przemysł, którego rozwój miał zostać sprzężony z mechanizmami gospodarki rynkowej. Od 1 października 9 Zespołów Filmowych przekształcono w Studia Filmowe, które dysponowały znaczną samodzielnością programowo-artystyczną i prawno-gospodarczą, a sprawy administracyjne powierzono Agencji Producentów

Filmowych Sp. z o.o. Poszerzanie swobód we wszystkich zakresach przemysłu filmowego stało się faktem, ale proces ten przebiegał bez jasno określonych planów, bez oparcia w spójnym planie czy wyrazistej wizji, w niezwykle dramatycznej sytuacji gospodarczo-ekonomicznej kraju i wstrząsany był napięciami, które pojawiały się w rezultacie sporów politycznych o koncepcję rozwoju państwa, o charakter i kształt demokratyzacji społeczeństwa.

W latach 1990-1994, gdy przewodniczącym KK był Waldemar Dąbrowski, starano się minimalizować rolę państwa w kształtowaniu przemysłu filmowego i kultury z nią związanej oraz przygotowywać podstawy do przekształcania kinematografii reżyserskiej w producencką, co przede wszystkim wymagało zmiany zasad finansowania. Formy transformacji zostały określone na początku 1991 roku w przyjętym przez KK dokumencie: *Główne kierunki działalności w kinematografii w 1991 roku. Projekt programu*, w którym założono zastąpienie w przyszłości KK Instytutem Sztuki Filmowej (mającym sprawować „pod nadzorem wiceministra kultury i sztuki państwowej mecenat poprzez podział dotacji finansowych oraz opiekę nad Filmoteką Narodową, Szkołą Filmową, a także wyspecjalizowanymi Agencjami”, s. 2), uczynienie z KK głównego dysponenta środków finansowych za pośrednictwem Agencji Produkcji Filmowej (w latach 1991-2004 miała ona znaczny udział w finansowaniu realizacji 251 filmów fabularnych i około 400 dokumentalnych, animowanych i oświatowych), Agencji Scenariuszowej (w ciągu dziesięciu lat: 1991-2001 podpisała ona 178 umów z autorami i 640 projektów producenckich) i Agencji Dystrybucji Filmowej (w latach 1991-1998 współfinansowała ona dystrybucję 138 filmów polskich i 73 zagranicznych), czyli wprowadzono 3 rodzaje dotacji: scenariuszową, produkcyjną i dystrybucyjną, dokonywanie podziału środków w drodze konkursu pakietów. Jednym z załączników do tego dokumentu był *Projekt ochrony kultury filmowej*.

W drugim etapie transformacji kinematografii wprowadzono nowy system jej funkcjonowania: „Zamiast finansować producentów, nadal w ogromnej większości państwowych, postanowiono, że państwowe pieniądze z budżetu ministerstwa kultury będą dofinansowywać konkretne projekty filmowe. W taki sposób dostęp do źródła finansowania (współfinansowania) stał się bardziej demokratyczny i spełniający zasady zdrowej konkurencji. To rozwiązanie wykreowało w Polsce producenta filmowego z prawdziwego zdarzenia. Od tej chwili – z formalnego punktu widzenia – prawa producentów państwowych i prywatnych były takie same. W ciągu 2 następnych lat pojawiło się wiele prywatnych firm producenckich i choć nieliczne z nich przetrwały, system funkcjonuje praktycznie bez zmian” (RSK-K, s. 5.). Na rzecz takiego kierunku przemian podejmował inicjatywy i działania kolejny przewodniczący KK, Tadeusz Ścibor-Rylski (1994-2001).

Największą słabością tworzonej kinematografii był brak nowego prawa filmowego, mimo, że odbyły się dwie dyskusje sejmowe na jego temat. W 1991 roku analizowano projekt rządowy: *Ustawy*

o zmianie ustawy o kinematografii i społeczny: Poselski projekt ustawy o kinematografii oraz o zmianie niektórych ustaw. W pierwszym akcentowano dostosowywanie samej kinematografii do nowej sytuacji całego prawa w Polsce oraz do specyfiki jej twórczo-przemysłowego charakteru. W drugim proponowano dostosowywać kinematografię do wielorakich wymogów wolnego rynku z jednoczesnym chronieniem jej narodowego charakteru w taki sposób, jak czynią to państwa Unii Europejskiej. Natomiast w 1999 roku rozpatrywano projekt społeczny: *Ustawę o popieraniu twórczości filmowej i organizacji kinematografii oraz zmianie niektórych praw* oraz projekt posła Tomasza Wełnickiego: *Ustawa o kinematografii oraz o zmianie niektórych ustaw.* W pierwszym, kontynuującym tezy sformułowane we wcześniejszym projekcie środowiskowym, postulowano głęboką reformę finansowania (utworzenie Funduszu Kinematografii), stworzenie zachęt do wspierania polskiej twórczości filmowej, „wprowadzenia narodowego systemu kontroli biletów kinowych” (E. Gębicka, 2006, s. 70). Autor drugiego projektu reprezentował przede wszystkim interesy dystrybutorów, postulował powołanie jako spółki Skarbu Państwa – Fundacji Kinematografii Polskiej oraz możliwość odliczania od podstawy opodatkowania podatkiem dochodowym do 80% wydatków poniesionych w związku z produkcją i upowszechnieniem jednego filmu.

Przez całe dziesięciolecie KK kształtował rozwój polskiej kinematografii: miał wpływ na zdecydowaną większość produkcji filmowej, nadzorował ponad 20 instytucji filmowych. Drugim, obok KK producentem filmów kinowych była wówczas TVP SA, która w drugiej połowie dekady zaczęła ograniczać swoją rolę producenta do roli koproducenta. W latach 1994-2000 trzecim – co do wielkości wkładów – koproducentem była prywatna stacja telewizyjna Canal+ Polska. Od 1995 roku prywatna telewizja Polsat SA zobowiązywała się do udziału w koprodukcji co najmniej 2 filmów fabularnych rocznie. Współfinansowali również produkcję prywatni dystrybutorzy: Syrena Entertainment Group, ITI Cinema, Best Film i Vision. W latach 1991-1996 rocznie 9 polskich filmów fabularnych powstawało w koprodukcji międzynarodowej, w następnych latach trochę mniej. Do marca 2000 r. KK podpisał 1639 upoważnień do działalności producenckiej, ale na rynku audiowizualnym zaistniało jedynie 317 firm (K. Lubelska, 2000, s. 45).

Zdemonopolizowano wtedy również proces zakupu licencji. W 1990 roku zlikwidowano Centralę Dystrybucji Filmów, zastępując ją 7 niezależnymi, konkurującymi ze sobą, wielozakładowymi instytucjami dystrybucji filmów. Były to: Apollo-Film w Krakowie, Silesia-Film w Katowicach, Neptun-Film w Gdańsku, Film-Art w Szczecinie, Max-Film w Warszawie, Helios-Film w Łodzi i Odra-Film we Wrocławiu. W tym roku rozpoczęła, jako pierwsza prywatna firma dystrybucyjna, działalność ITI Cinema. Później na rynku dystrybucji dużą rolę zaczęło odgrywać kilkanaście firm prywatnych i niezależnych.

W 1990 roku działało w Polsce 1435 kin, w tym 1318 stałych i 231 wiejskich (W. Łagodziński, 2004, s. 42). W rezultacie procesów transformacyjnych w 1993 roku działało już tylko 705 kin (tamże). Na mocy *Ustawy z dnia 29 września 1990r. o zmianie ustawy o gospodarce gruntami i uwłaszczeniu nieruchomości* (Dz. U. 1990, nr 79, poz. 464) próbowano kina uwłaszczać, ale prawo podatkowe zniechęcało do tego zainteresowane podmioty. Jedną z konsekwencji transformacji, jaka dokonywała się w tym sektorze kinematografii było powstanie multipleksów. Pierwszy, *Femina*, rozpoczął działalność w Warszawie w 1996 roku. Innym efektem była amerykańizacja repertuaru filmowego: w 1991 roku filmy z USA wypełniały 61,3% repertuaru polskich kin, w 2003 roku – 60% (K. Kucharski, 2002, s. 246). Na podstawie zarządzenia przewodniczącego KK z października 1989 roku reaktywowano niewielką sieć kin studyjnych (15 obiektów + 32 obiekty w mniejszych miejscowościach), która jeszcze zmniejszyła się pod koniec dekady (7 + kilkanaście).

W latach 1991-2000 zrealizowano w Polsce przy dofinansowaniu Agencji Produkcji Filmowej około 200 filmów fabularnych i ponad 290 niefabularnych (za E. Gębicka, 2006, s. 239) W latach 1990-2000 polskie kina odwiedziło 237 mln widzów, niewiele więcej niż w samym 1957 roku, przy czym wzrost frekwencji jest widoczny od 1999 roku, w którym było 27,5 mln widzów kinowych (za W. Łagodziński, 2004, s. 42).

W czasie kadencji ostatniego przewodniczącego KK, Janusza Bodasińskiego (20 listopada 2001 – 30 kwietnia 2002), która trwała w pierwszej połowie trzeciej fazy transformacji kinematografii, proces reform został spowolniony. Minister Kultury zlikwidował w 2002 roku Komitet Kinematografii i większość jego zadań powierzył Departamentowi Filmu Ministerstwa Kultury, przemianowanego jeszcze w tym roku na Departament Filmu i Mediów Audiowizualnych, który rozpoczął pracę nad rządowym projektem ustawy o kinematografii, będącej istotnym punktem programu ministra Waldemara Dąbrowskiego.

Zgodnie z określonymi artykułami uchwalonego przez Sejm w 2000 roku *Prawa działalności gospodarczej* zliberalizowane zostały zasady prowadzenia działalności audiowizualnej, m.in. dokonywanie przenoszenia zapisu dźwięku i obrazu, produkcja, opracowywanie, dystrybucja i rozpowszechnianie filmów nie wymagały już uzyskania koncesji, zezwoleń i upoważnień od państwa. W listopadzie 2003 roku powstał *Projekt ustawy o kinematografii*, która miała umożliwić zmianę „dotychczasowej organizacji kinematografii z punktu widzenia dwóch zasadniczych celów, tj. dostosowania do warunków rynkowych z jednoczesnym uwzględnieniem konieczności finansowego wspierania niekomercyjnej twórczości i produkcji narodowej oraz stworzenia filmowi polskiemu możliwości rozwoju na warunkach zbliżonych do tych, jakie istnieją w innych krajach europejskich” (druk sejmowy nr 2055, 2003). W projekcie przewidywano istnienie dotacji budżetowych i dużą rolę państwa w kształtowaniu polityki kulturalnej oraz jednocześnie zwiększanie roli prywatnych

podmiotów w kształtowaniu kinematografii. W 2004 roku powstały również projekty społeczne, spośród których najżywszą reakcję wywołał projekt przygotowany przez Federację Związków Zawodowych Pracowników Kultury i Sztuki, który kładł nacisk na mecenat i nadzór państwa nad kinematografią oraz na pozyskiwanie środków wspierających twórczość i ochronę miejsc pracy związanych z filmem. Na przełomie lat 2004 i 2005 w Sejmie próbowano skontaminować dwa projekty: rządowy i tzw. poselski, będący właściwie związkowym (2598), czyli pogodzić tendencje centralistyczne w zarządzaniu kinematografią z twórczo-produkcyjnymi inicjatywami środowisk filmowych. Oba projekty ustaw budziły duże kontrowersje, w konsekwencji czego prace ekspertów w podkomisji ds. ustawy o kinematografii spowolniły się. Przełom przyniosło powierzenie reprezentowania resortu kultury w Parlamencie powołanej na stanowisko sekretarza stanu Agnieszce Odorowicz. Przy wsparciu środowiska filmowego, w tym szczególnie Andrzeja Wajdy i Jacka Bromskiego (SFP) oraz Macieja Strzembosza (KIPA), udało się jej skłonić Komisję do przyśpieszenia prac, a także wynegocjować z poszczególnymi Klubami politycznymi w Parlamencie poparcie ustawy, czyli konieczną większość do jej uchwalenia (rząd premiera Marka Belki był rządem mniejszościowym). Uchwalenie 30 czerwca 2005 r. ustawy o kinematografii nie zakończyło sporów wokół jej zapisów. Art. 19 tej ustawy został zaskarżony do Trybunału Konstytucyjnego, a na wniosek operatorów telewizji kablowych prokuratura badała, czy minister Waldemar Dąbrowski i wiceminister Agnieszka Odorowicz nie przekroczyli uprawnień w procesie jej stanowienia przez Parlament. Wniosek notyfikacyjny skierowany do Komisji Europejskiej został poprzedzony skargami ze strony podmiotów, które zgodnie z ustawą nabywały obowiązek wspierania rodzimej kinematografii. Wszystkie te sprawy zostały rozstrzygnięte pomyślnie dla nowego prawa filmowego, które uznano za zgodne z Konstytucją RP i prawem UE.

Do czasu uchwalenia nowej, przełomowej ustawy, Departament Filmu i Mediów Audiowizualnych Ministerstwa Kultury pełnił nadzór nad 24 instytucjami kinematograficznymi, Agencja Scenariuszowa w każdym roku zawierała ponad 50 umów z autorami i producentami, Agencja Produkcji Filmowej, odczuwając kryzys budżetu państwa, zmniejszyła stopniowo swoje dotacje do realizacji każdego typu filmu, a w połowie 2005 roku jej nieuregulowane zobowiązania wobec producentów wynosiły ponad 35 mln zł. Kryzys dotknął również obszary dystrybucji i rozpowszechniania filmów, m.in. z powodu połączenia w 2000 roku Agencji Dystrybucji Filmowej z Filmem Polskim w Film Polski-Agencję Promocji, co spowodowało właściwie rezygnację państwa z ochrony kina narodowego, zmuszając polskie filmy do konkurowania na równych prawach z filmami zagranicznymi.

Do 2005 roku TVP SA, będąca najpoważniejszym polskim producentem filmowym, zaczęła się zdecydowanie wycofywać z realizacji filmów kinowych, najpierw zapowiadając takie

postępowanie (w 2003 roku zaangażowała się jeszcze w produkcję 17 obrazów ekranowych a w 2005 roku – 18), a potem ograniczając swój udział w tej działalności. W latach 2001-2005 wzrastał natomiast roczny udział Canal+ Polska w produkcji filmów, zmniejszał się z kolei udział innych prywatnych stacji telewizyjnych. Osłabło również zainteresowanie sponsorowaniem kinematografii przez inne podmioty, m.in. prywatnych dystrybutorów (jedno lub dwa współfinansowania rocznie każdej z firm).

Dopiero w 2002 roku Polska ratyfikowała *Europejską konwencję o koprodukcji filmowej*, która działała już w Europie od 10 lat, co jednak nie przyczyniło się do szybkiego wzrostu ilościowego tego typu przedsięwzięć. W tym samym roku Juliusz Braun, przewodniczący Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, podpisał w Brukseli przystąpienie Polski do unijnego programu Media Plus, powołanego do współfinansowania pożyczek bankowych i pokrywanie kosztów bankowych gwarancji, wykorzystywanych do działalności kinematograficznej. W ciągu 2,5 roku członkostwa w Media Plus z pomocy tego programu skorzystali m.in. organizatorzy kilku festiwali filmowych, Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, dystrybutorzy kinowi, kina studyjne i niezależni producenci audiowizualni.

Problemy ekonomiczne polskiej kinematografii komplikowały się coraz bardziej we wszystkich sferach działalności. Na przykład ostrym oszczędnościom w zakresie konkretyzacji wizji artystycznych towarzyszył duży wzrost honorariów autorskich: w 1998 roku obejmowały one najwyżej 20% budżetu produkcji filmu, a w 2002 – przekraczały połowę tych kosztów (J. Wróblewski, 2002, s. 5). O trudnościach, jakie wówczas przeżywała kinematografia świadczy również zmniejszanie się sfery dystrybucji państwowej: w 2004 roku działały już tylko 4, podporządkowane samorządom, instytucje: Art-Film, Odra-Film, Silesia-Film i Max-Film. Natomiast wzrosły wpływy w środowiskach filmowych stabilizującego się środowiska prywatnych dystrybutorów: „Biorąc pod uwagę procentowy udział w rynku (na podstawie frekwencji), ścisłą czołówkę w 2004 roku stanowiły: UIP – 21,7%, Warner Bros – 21,45%, Monolith – 14,86%, Forum Film Poland – 13,38%, SPI – 9,96%, CinePix – 6,38%, ITI – 6,17% i Gutek Film – 1,8%” (E. Gębicka, 2006, s. 168).

Przejawem kryzysu, jaki przeżywała kinematografia było nieustanne zmniejszanie się ilości kin i miejsc kinowych. Na przykład w 2002 roku działały 633 kina, które dysponowały 235 500 miejscami, co stanowiło 46% stanu sprzed 12 lat (W. Łagodziński, 2004, s. 42). Nastąpiła jednakże ekspansja multipleksów: w tym samym roku działały już w kraju w 10 miastach 22 kina wielosalowe, dysponujące 240 ekranami; w roku 2004 rynek ten zwiększył się o 50 ekranów (J. Wróblewski, 2004, s. 75). Zmniejszał się również systematycznie udział rodzimych filmów w repertuarach kin: w 2004 roku ich projekcje stanowiły 8,4% wszystkich seansów (za E. Gębicka, 2006, s. 194). Natomiast powiodła się próba reaktywacji sieci kin studyjnych podjęta w tymże roku, m.in. z powodu

konieczności realizacji polityki audiowizualnej Unii Europejskiej, zgodnie z którą kina tego typu muszą wyświetlać minimum 20% filmów polskich i 30% europejskich. Sieć rozpoczęła działalność jesienią 2004 roku, obejmując 42 kina, a pod koniec następnego roku należało już do niej 57 kin, ale tylko 18 kin studyjnych przystąpiło do elitarnej sieci European Cinemas, promującej kino europejskie, uzyskując kilkadziesiąt tysięcy euro dotacji (za E. Gębicka, 2006, s. 201).

W 2004 roku frekwencja w polskich kinach przekroczyła 33 mln widzów (3,09 mln widzów obejrzało filmy polskie) i była najwyższa od czasu przełomu politycznego i gospodarczego, ale już w następnym roku obniżyła się o 10 mln, wracając do średniej rocznej oglądalności.

Ogólną sytuację polskiej kinematografii w latach 1990 – 2005 odzwierciedlają poniższe zestawienia faktów i cyfr sporządzone przez Ewę Gębicką (załączniki 1, 2, 3 i 5, s. 238, 239, 240 i 241):

Liczba kin w Polsce w latach 1990-2004

Rok	Liczba kin ogółem	Miejsca na widowni w kinach stałych	
		ogółem	na 1000 osób
1990	1435	373300	14,1
1991	960	272 000	10,5
1992	772	226000	8,9
1993	705	212000	8,5
1994	713	213000	8,5
1995	721	213 000	5,5
1996	706	206001	5,3
1997	686	200000	5,2
1998	686	201002	5,2
1999	695	210880	5,5
2000	687	226800	5,9
2001	661	231700	6,1
2002	633	235 500	6,2
2003	589	230817	6,0
2004	555	225454	5,9

Źródło: W. Łagodziński: *Szanse i zagrożenia uczestnictwa w kulturze w latach 1993-2003. Raporty. Analizy. Opinie.* Warszawa 2004; *Kultura w 2004r. Informacje i opracowania statystyczne.* Warszawa 2005.

Produkcja filmowa dofinansowana przez APF
w latach 1991-2005

Rok	Nakłady w tys. zł	Filmy fabularne	Filmy pozafabularne
		(liczba)	(liczba)
1991	6640,0	24	15
1992	10680,0	21	27
1993	12950,0	18	32
1994	14598,0	18	30

1995	16398,0	23	27
1996	18666,0	13	29
1997	11591,0	18	26
1998	23462,0	14	28
1999	16183,0	22	31
2000	17327,5	18	34
2001	11728,6	21	23
2002	6093,0	13	21
2003	17 415,0	9	30
2004	21081,0	14	47
2005	26005,1	-	-

Z tej kwoty na produkcję filmów fabularnych (bez debiutów i filmów szkolnych) przeznaczono 13 637 060,8; debiuty w filmach fabularnych – 4 000 154,95. Źródło: na podstawie danych Departamentu Filmu i Mediów Audiowizualnych Ministerstwa Kultury i Agencji Produkcji Filmowej w Likwidacji.

Filmy polskie w latach 1990-2005 o frekwencji powyżej 500 tys. widzów				
Tytuł filmu	Data premiery	Reżyser	Producent	Liczba widzów
Ogniem i mieczem	8 II 1999	Jerzy Hoffman	Zodiak Jerzy Hoffman Film Production	7150948
Pan Tadeusz	21 X 1999	Andrzej Wajda	Heritage Films	6165448
Quovadis	14 IX 2001	Jerzy Kawalerowicz	Chronos Film	4300351
W pustyni i w puszczy	23 II 2001	Gavin Hood	Waldemar Dziki. Produkcja Filmowa	2222553
Zemsta	4 X 2002	Andrzej Wajda	Arka Film	1958959
Przedwiośnie	2 III 2001	Filip Bajon	Apple Film Production	1738016
Kiler	17 X 1997	Juliusz Machulski	Studio Filmowe „Zebra”	1626254
Nigdy w życiu	13 II 2004	Ryszard Zatorski	MTLMaxfilm	1620000
Kilerów 2-óch	15 I 1999	Juliusz Machulski	Studio Filmowe „Zebra”	1189800
Stara baśń. Kiedy słońce było bogiem	19 IX 2003	Jerzy Hoffman	Zodiak Jerzy Hoffman Film Production	900 550
Prymas - trzy lata z tysiąclecia	22 IX 2000	Teresa Kotlarczyk	M.T. Art	736903
Sara	23 V 2007	Maciej Ślesicki	Heritage Films	703866
Psy 2: ostatnia krew	23 V 2007	Władysław Pasikowski	Visa Film International	684946

Wiedźmin	19 XI 2001	Marek Brodzki	Heritage Films	639635
Młode wilki 1/2	23 I 1998	Jarosiaw Żamojda	Da Vinci	618235
Nocne graffiti	6 VII 1997	Michał Dutkiewicz	Skorpion Art	606046
Chłopaki nie płaczą	25 II 2000	Olaf. Lubaszenko	Studio Filmowe „Perspektywa”	548551
Młode wilki	11 V 1995	Jarostaw Żamojda	Da Vinci, TVP	542995

Źródło: opracowanie E. Gębickiej na podstawie: K. Kucharski, S. Salamon: *Kino Plus 2. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 2001-2003*. Toruń 2005.

17.	Harry Potter i komnata tajemnic	3 12003	Warner	1711 933	USA
		20 największych przebojów polskich kin w latach 1990-2005			
18.	The Flintstones	16 IX 1994	ITI Cinema	1652707	USA
L.p.	Tytuł filmu	Data premiery	Dystrybutor	liczba widzów	Produkcja
19.	Matrix. Reaktywacja	25.05.2003	Warner	1637554	USA
1.	Ogniem i mieczem	8 II 1999	Syrena	7150948	Polska
20.	Kiler	17 X 1997	ITI Cinema	1627254	Polska
2.	Pan Tadeusz	22 X 1999	Vision	6165448	Polska
Źródło: opracowanie E. Gębickiej na podstawie K. Kucharski, S. Salamon: <i>Kino Plus 2...</i> i Internetowego Serwisu Filmowego Stopklatka: http://www.stopklatka.pl					
3.	Quo vadis	14 IX 2001	Syrena	4300351	Polska
4.	Titanic	3 IX 1998	Syrena	3518983	USA
5.	Pasja	5 III 2004	Monolith	3500000	USA
6.	Shrek 2	2 VII 2004	UIP	3400000	USA
7.	Park Jurajski	3 IX 1993	ITI Cinema	2735908	USA
8.	Król Lew	18 II 1994	Syrena	2722832	USA
9.	Władca pierścieni. Drużyna pierścienia	15 II 2002	Warner	2522468	USA
10.	Harry Potter i kamień filozoficzny	18 I 2002	Warner	2510368	USA
11.	W pustyni i w puszczy	23 III 2001	Vision	2222553	Polska
12.	Władca pierścieni. Powrót króla	1 12004	Warner	2113 000	USA
13.	Zemsta	4 X 2002	Vision	1958956	Polska
14.	Karol – człowiek, który został papieżem	17 VI 2005	ITI Cinema	1878124	Włochy
15.	Władca pierścieni. Dwie wieże	31 I 2003	Warner	1783749	USA
16.	Przedwiośnie	2 III 2001	Syrena	1738016	Polska

Rozdział 2

CHARAKTERYSTYKA USTAWY O KINEMATOGRAFII UCHWALONEJ PRZEZ PARLAMENT 30 CZERWCA 2005 ROKU

2.1. Nowy model finansowania

Najważniejszymi zapisami w nowej *Ustawie o kinematografii* (Dz. U. Nr 132, poz. 1111) są:
Art. 2.

1. Państwo sprawuje mecenat nad działalnością w dziedzinie kinematografii, jako części kultury narodowej, polegający w szczególności na wspieraniu produkcji i promocji filmu, upowszechnianiu kultury filmowej oraz ochronie dziedzictwa kulturalnego w dziedzinie filmu.

2. Kinematografia obejmuje twórczość filmową, produkcję filmów, usługi filmowe, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów, w tym działalność kin, upowszechnianie kultury filmowej, promocję polskiej twórczości filmowej oraz gromadzenie, ochronę i upowszechnianie zasobów sztuki filmowej.

Ustawodawca powołał, zgodnie z postulatami, które różne środowiska kulturalne zgłaszały od kilkunastu lat, Polski Instytut Sztuki Filmowej, określając jego zadania w kilku artykułach.

Aby zrealizować wymienione w ustawie, rzeczywiście najważniejsze i ambitne zadania, jakie stoją przed państwem, a zatem osiągnąć cele misji określonej w SRKA i uczynić z polskiej kinematografii nowoczesny, sprawnie działający w realiach XXI wieku system przemysłowy sprzęgnięty z przemysłami kultury, dający szansę rozwoju kultury narodowej, która jest jednocześnie masowa i dzięki mediom elektronicznym pomasowa, musi funkcjonować w globalnym obiegu komunikacyjnym i kształtować lokalną polską tożsamość m.in. poprzez ochronę dziedzictwa i promocję sztuki, potrzebne są – oczywiście oprócz ludzkich talentów, sprzyjającego otoczenia prawnego i szeregu innych, pozytywnych okoliczności – środki finansowe. Dlatego podstawą reformy kinematografii jest próba wprowadzenia nowego, skutecznego systemu finansowania jej wszystkich gałęzi, sfer i form funkcjonowania. Zmiany wprowadzane w tym zakresie od 1990 roku były zawsze pierwszoplanowe, ale cząstkowe, chaotyczne i nie opierały się – z wielu zrozumiałych przyczyn (trudności gospodarcze, zmiany koncepcji ekonomicznych, burzliwe życie polityczne) – na całościowej wizji. Przepisy wprowadzone w 2005 roku zasadniczo zmieniają dotychczasowy stan rzeczy.

Szczególne rola w pozyskiwaniu i rozdzielaniu środków finansowych, czyli kształtowaniu w największym stopniu polskiej kinematografii, przypada PISF, który przejął prawa podejmowania decyzji w tym zakresie od Agencji Produkcji Filmowej znajdującej się w stanie likwidacji i otrzymał szereg innych uprawnień do dysponowania pieniędzmi. Oprócz dotacji podmiotowych z budżetu państwa, z Funduszu Promocji Kultury i przychodów z majątku Instytutu prawo uruchamia nowe mechanizmy, które znacznie powiększają stan finansowy kasy tej instytucji.

Najważniejszym z nich jest obowiązek podmiotów, które prowadzą kina, dystrybuują i rozpowszechniają filmy, nadają programy telewizyjne w stacjach publicznych i komercyjnych, działają jako operatorzy telewizji kablowych i pobierają opłaty za dostęp do programów należących do nadawców publicznych – wnoszenia opłat na rzecz PISF w wysokości 1,5% przychodów (art. 18 i 19). Innymi słowy, system wspierania polskiej kinematografii znacznie poszerza i powiększa swoje źródła, czerpiąc z przychodów z tytułu wyświetlania w kinach filmów i reklam, sprzedaży i wynajmu nośników z nagranyimi filmami, z emisji reklam, z telesprzedaży i audycji sponsorowanych.

O rozwoju rodzimej kinematografii współdecyduje więc większość podmiotów działających na rynku filmowym. Tworzą go – według zapisu w SRKA – „inwestorzy, przedsiębiorstwa produkcyjne i producenci, przedsiębiorstwa dystrybucyjne, kina oraz firmy usługowe, stowarzyszenia twórcze i zawodowe, wypożyczalnie, instytucje upowszechniania kultury filmowej, szkolnictwo filmowe, prasa branżowa, festiwale i imprezy filmowe, archiwa. Szacuje się, że w Polsce działa około ponad 300 firm zajmujących się produkcją filmową. Polska posiada dobrze rozwinięty rynek usług filmowych, oferujący coraz bardziej nowoczesne zaplecze technologiczne, fachową wiedzę i pracę na europejskim poziomie”. Polski rynek jest bardzo rozbudowany i nadal się rozwija. Największego wsparcia kinematografii udzielają działający na nim inwestorzy publiczni (przede wszystkim PISF, TVP SA, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Regionalne Fundusze Filmowe oraz incydentalnie in. resorty i instytucje) i prywatni, regularni i nieregularni (tak jak telewizje komercyjne, głównie Canal+, TVN, Polsat, HBO, dystrybutorzy filmowi, koproducenci z zagranicy, międzynarodowe fundusze filmowe, m.in. Eurimages i Media Plus, towarzystwa ubezpieczeniowe, wytwórnie filmowe, banki i firmy lokujące w kinie produkty na zasadach product placement), przedsiębiorstwa produkcyjne zajmujące się kinem fabularnym (Studia Filmowe „Tor”, „Oko”, „Kadr”, „Perspektywa”, „Zebra”) i pozafabularnym (Studio Filmowe „Kronika”, Wytwórnia Filmowa „Czołówka”, Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych, Łódzkie Centrum Filmowe, Studio Miniatur Filmowych i Studio Filmów Rysunkowych), kilkuset producentów prywatnych (większość z nich realizuje 1 film w ciągu kilku lat), przedsiębiorstwa dystrybuujące filmy dla kin (26) i dla

telewizji na VHS i DVD (ponad 40), około 700 kin (w tym multipleksy, kina studyjne i in.), firmy usługowe, wypożyczalnie i instytucje upowszechniania kultury filmowej.

Drugi mechanizm nowego modelu finansowania dotyczy określenia budżetu PISF (w 2005 roku około 100 mln, a w 2008 r. już 173.341 zł), z czego minimum 60% przeznaczony jest na produkcję filmów polskich.

Trzeci mechanizm określa zapisana w Ustawie zasada dopuszczająca wsparcie publiczne do 50% budżetu filmu. Jednak przewiduje ona wyjątkowe sytuacje: Art. 23 umożliwia inne traktowanie kina niskobudżetowego, filmów wysokoartystycznych, eksperymentalnych i trudnych, przewidując ich dofinansowanie nawet do 90% budżetu.

Ustawodawca zachęca również Instytut i inne instytucje państwowe zajmujące się kinematografią do podejmowania inicjatyw w postaci tworzenia funduszy koprodukcyjnych i ko-developmentowych, które polegałyby na dofinansowywaniu projektów na poziomie narodowym, co sprzyjałoby ożywieniu współpracy międzynarodowej.

Kolejnym mechanizmem kształtującym system finansowania kinematografii są uprawnienia i kompetencje dyrektora PISF. Zgodnie z ustawą opracowuje on coroczne plany działalności i plany finansowe Instytutu i występuje do ministra kultury z wnioskami, w których określa wysokość dotacji na realizację obowiązków i zadań tejże instytucji. Ponadto podejmuje decyzje po zasięgnięciu opinii ekspertów, dotyczące dofinansowywania rozmaitych projektów filmowych, przede wszystkim z zakresu produkcji, dystrybucji i rozpowszechniania filmów oraz promocji twórczości filmowej i upowszechniania kultury filmowej (por. art. 13). Odpowiada także za przekształcenia własnościowe podległych Instytutowi jednostek.

Odpowiedzialność państwa za kinematografię narodową jest więc określana prawami i przepisami, które centralizują znaczną część jego władzy w tym zakresie w postaci obowiązków, uprawnień i praw PISF, ale jednocześnie ustawa wprowadza mechanizmy, które mają chronić ten obszar kultury przed scentralizowaniem. Przede wszystkim potwierdza ona obowiązywanie zasad wcześniej częściowo lub inaczej wprowadzanych w życie, które dopuszczają tworzenie kina niezależnego i całkowicie prywatnego. Niewątpliwie dla coraz intensywniejszego rozwoju naszej kinematografii stabilnie i przejrzysto funkcjonujący mechanizm wspierania produkcji filmów jest jednak już niewystarczający. Problemy rodzi brak instrumentów podatkowych (ulgi i zachęty), które obowiązują już w większości państw UE, a także proces postępującej komercjalizacji telewizji publicznej, która w okresie ostatnich 2 lat właściwie zaniechała uczestnictwa w produkcji filmów.

Zgodnie z intencją ustawodawcy na sposób finansowania kinematografii określony wpływ ma powoływana na trzyletnią kadencję Rada Instytutu złożona z 11 członków (3 zgłaszają twórcy filmowi, 1 – producenci, 1 – działające na tym obszarze kultury związki zawodowe, 1 – minister

kultury i 5 – prowadzący kina, dystrybutorzy, nadawcy programów telewizyjnych, operatorzy telewizji kablowych i operatorzy platformy cyfrowej), uprawniona do „opiniowania i wytyczania kierunków działania”. We wrześniu 2005 roku minister powołał 150 ekspertów PISF, którzy oceniają zgłoszone do dofinansowania projekty filmowe, a więc również ponoszą współodpowiedzialność za funkcjonowanie systemu finansowego tej dziedziny kultury.

Oczywiście, PISF – podobnie jak wszystkie inne instytucje działające w polskiej kinematografii – podlega kontroli państwowych organów powołanych do sprawdzania realizacji ustawy o kinematografii i innych aktów prawnych dotyczących aktywności finansowej, gospodarczej i organizacyjno-administracyjnej, przede wszystkim Najwyższej Izby Kontroli.

Ustawa odnosi się również do działania i finansowania innych gałęzi kinematografii. Reguluje sposoby gromadzenia, ochrony i upowszechniania filmów i materiałów filmowych, powierzając ten obowiązek FilMOTECE Narodowej i filmotekom regionalnym. Wszyscy producenci zobowiązani są do nieodpłatnego przekazywania tej instytucji nieeksploatowanej kopii filmu i związanych z nim materiałów dokumentalnych. FilMOTEKA, która otrzymuje dotację budżetową oraz zarabia na dystrybucji filmów, do których posiada autorskie prawa majątkowe i na świadczonych usługach, gromadzi również zbiory biblioteczne i eksponaty dotyczące kina, prowadzi katalogi dzieł, działalność oświatową i wydawniczą w kraju i za granicą.

2.2. Wybrane przykłady systemów finansowania sztuki filmowej obowiązujące w krajach Unii Europejskiej i na świecie

Przyjęty w Ustawie z 2005 roku system finansowania polskiej kinematografii potwierdza, że Polska realizuje aktywną politykę kulturalną i medialną, która polega na interwencji ustawodawcy i administracji państwowej w różne gałęzie działalności filmowej. Aktywność ta ma charakter współregulacji, tzn. organy państwa mają nadzór nad funkcjonowaniem znacznej części systemu, który najczęściej określany jest jako forma mecenatu. Wybór takiego modelu polityki kinematograficznej nie jest przypadkowy: jest wyrazem troski o stan zaniedbanej przez realny socjalizm kultury, świadectwem kształtowania tendencji globalizacyjnych (w rozumieniu Rolanda Robertsona, 1995), łączących specyfikę i oryginalność kultury narodowej z perspektywą globalnego rozwoju i procesami integracyjnymi. Opiera się on również na doświadczeniach innych krajów, zwłaszcza tych, z którymi Polska jest najbardziej związana, a które w ten sposób zmierzają do ukształtowania demokratycznej wizji społeczeństwa informacyjnego i określonej roli mediów w nim, roli uwzględniającej tradycję narodową i aktualne potrzeby obywateli.

Wdrażany system opiera się na założeniach sektorowej polityki medialnej, łączącej media publiczne (mające na celu realizację wartości wolności, równości, solidarności i często ładu) z

mediami komercyjnymi (wolność przede wszystkim), dopuszczającej także istnienie mediów społecznych i obywatelskich, który od dawna funkcjonuje w Kanadzie, Australii, RPA i wszystkich krajach Unii Europejskiej. Rada Europy wypracowała prawo (m.in. *Europejską konwencję kulturalną*), które wyraźnie określa konieczność tworzenia wzajemnego zrozumienia między narodami i jednocześnie uznania ich kulturowej różnorodności oraz zachowania kultury europejskiej i doceniania wkładu poszczególnych państw do dziedzictwa kulturowego Europy. Jedną z dróg prowadzących do osiągnięcia tego celu jest wspieranie kinematografii europejskiej poprzez rozwój i promowanie kinematografii narodowych oraz stwarzanie dobrych warunków do współpracy między nimi.

Dlatego prawo Wspólnoty Europejskiej dokładnie określa zasady dopuszczalności udzielania pomocy publicznej dla kinematografii. W *Komunikacie Komisji dla Rady, Parlamentu Europejskiego i Komitetu Ekonomiczno-Społecznego oraz Komitetu Regionów w sprawie niektórych aspektów prawnych dotyczących utworów kinematograficznych oraz innych utworów audiowizualnych* (69 z 26 września 2001 roku, COM (2001) 534 final) zwraca się uwagę na to, że producenci mają duże trudności ze zdobywaniem środków finansowych ze źródeł komercyjnych, które umożliwiałyby rozpoczynanie realizacji projektów filmowych i zaleca się w ramach dbałości o rozwój kultur narodowych i regionalnych utrzymanie „takiego poziomu produkcji, który wygeneruje dynamikę rozwoju i konsolidacji krajowego przemysłu audiowizualnego poprzez tworzenie silnych przedsiębiorstw produkcyjnych oraz zachowanie i rozwijanie zasobów ludzkich, bez których przemysł filmowy nie może istnieć” (SRKA, s. 85).

Zalecając publiczne dofinansowywanie kinematografii narodowych Komisja określiła kryteria pozwalające na uznanie systemu wspierania produkcji za zgodny z tzw. „wyjątkiem kulturalnym” od zasady niedopuszczalności stosowania pomocy państwowej. Według niej obowiązywać muszą następujące kryteria: celem pomocy musi być produkt kulturalny, producent musi mieć prawo do wykorzystywania przynajmniej 20% budżetu filmu w innym państwie członkowskim, wielkość pomocy może osiągać 50% budżetu produkcyjnego i muszą istnieć rozwiązania prawne, które gwarantują producentom niezależnym zachowanie praw majątkowych oraz regulują sponsorowanie polegające na uzyskiwaniu dodatkowych inwestycji na produkcję i „sponsorowanie użyźnieniowe” (product placement).

W poszczególnych krajach taki model polityki kinematograficznej projektują i realizują departamenty filmowe i audiowizualne działające w ministerstwach kultury, instytucje autonomiczne, stowarzyszenia, fundacje albo organy regulacyjne. Najczęściej jako przykład sprawnie funkcjonującego i wszechstronnie rozbudowanego systemu wspierania kinematografii przytacza się działalność francuskiego Centre National de la Cinématographie (CNC) (zob. SRKA, s. 112-134). Do

dyspozycji CNC, oprócz subwencji z budżetu państwa i składek syndykatów z branży kinematograficznej, pozostają środki finansowe wnoszone przez przedsiębiorstwa eksploatacji filmów, sale kinowe, sieci telewizyjne i wydawców wideo: „Kwoty przekazane na ten cel pochodzą z: podatku specjalnego pobieranego w cenie biletów kinowych (średnio 11% ceny biletu), z podatku od dystrybutorów telewizyjnych (5,5% obrotów sieci telewizyjnych, z czego ponad jedna trzecia przypada na finansowanie kina), z podatku od wydawców wideo (2% od obrotów zrealizowanych przez wydawców oraz importerów, z czego 85% przeznaczonych jest na kinematografię)” (SRKA, s. 112).

CNC część produkcji, dystrybucji i eksploatacji filmów dofinansowuje automatycznie a część selektywnie, co pozwala różnicować charakter twórczości i repertuar kin oraz wspierać talenty i kino wysokoartystyczne.

We Francji dokładnie regulowany jest również problem wspierania kinematografii przez kanały telewizji publicznej. Usytuowana przy premierze Direction de Développement des Médias zawiera kontrakty z France 2, która zobowiązuje się wspierać głównie kino fabularne, z France 3, która dotuje przede wszystkim filmy dokumentalne realizowane w koprodukcji i filmy animowane oraz France 5, która wnosi wkład do rozwoju kina dokumentalnego i porannych programów dla dzieci. Dynamikę wspierania przez te telewizje kinematografii ilustruje poniższa tabela, przytoczona za SRKA (s. 127):

Procentowe zobowiązanie kanałów należących do France Télévisions do inwestowania w produkcję audiowizualną

	2001	2002	2003
% obrotu			
France 2	17	18	18,5
France 3	18	18,5	19
France 5	15	16	16

Źródło: Contrat d'objectifs et de moyens de France Television, 2001-2005, Dossier de Presse, s. 8

Należy podkreślić, że w większości krajów zachodnich i we wszystkich państwach Unii Europejskiej oraz niektórych nie należących do niej (Norwegia, Islandia, Szwajcaria) realizowane są modele publicznego współfinansowania kinematografii. Zasięg finansowy może obrazować poniższa tabela, również przywołana za SRKA (s. 137).

Publiczne finansowanie krajowej produkcji filmowej w krajach europejskich w latach 2002-2005 (mln. euro)

Kraj	Nakłady
------	---------

Francja	2413
Wielka Brytania	1274
Niemcy	936
Włochy	453
Hiszpania	358
Holandia	283
Szwecja	192
Norwegia	141
Irlandia	128
Austria	113
Belgia	109
Szwajcaria	103
Dania	82
Finlandia	69
Węgry	56
Grecja	40
Portugalia	37
Polska	16
Islandia	15
Rumunia	14
Słowenia	11
Czechy	10

Źródło: „Information Notes”. Copenhagen: Think Tank on European Film and Film Policy, Danish Film Institute, 2006. http://www.dfi.dk/NR/rdonlyres/1BE19F2D-F61F-403F-934CB0AB2447D9D8/0/CTT_Information_Notes_300606.pdf

Istotna jest również uwaga o tym, że podstawowymi źródłami finansowania są dotacje z budżetu państwa, które stanowią np. w Hiszpanii i Danii 100% środków przeznaczonych na wspieranie kinematografii, a w innych krajach ponad 50% (m.in. we Włoszech, Szwecji i Szwajcarii) i od 10% do 30%, w Norwegii, Holandii, Francji i Portugalii.

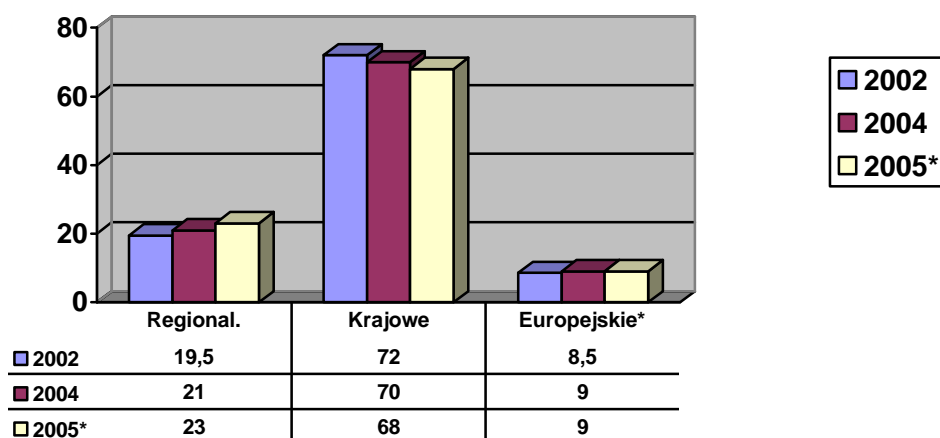
W większości państw stosuje się jednocześnie dotacje selektywne (na konkretne projekty) i dotacje automatyczne, które przyznaje się producentom najczęściej proporcjonalnie do przychodów z kin. W Belgii, Norwegii i Szwecji dotacja jest premią, którą wypłaca się dopiero po ukończeniu filmu, we Włoszech, w Austrii, Niemczech, Francji dotacja może zostać wykorzystana tylko do realizacji następnego filmu. Oprócz dotacji budżetowych we wszystkich krajach stosuje się rozległy repertuar form pomocy i finansowego wspierania kinematografii. Na przykład francuski Fundusz kinematografii wspierany jest przez odpisy od biletów, obroty telewizji o profilu ogólnym i odpisy od nagranych kaset VHS i DVD, a produkcję wspierają również inwestorzy niezależni za pośrednictwem funduszy inwestycyjnych Sofica; w Wielkiej Brytanii państwo dotuje kino poprzez Brytyjski Instytut Filmowy i British Screen Finance Ltd, ale najbardziej wspierają je telewizje: publiczna BBC i prywatne – Channel Four i BSkyB; we Włoszech ustawa z 1994 roku nazwana *Pilną interwencją na rzecz*

włoskiej kinematografii, reguluje rozległy system wspierania, m.in. poprzez 13% odpis od biletów, który jako dotacja automatyczna jest w całości przekazywany producentom, a na produkcję ma duży wpływ holding państwowy Ente Cinema; w Grecji dotowanie kinematografii odbywa się za pośrednictwem Greckiego Ośrodka Filmowego, w Holandii – dwóch funduszy filmowych, w Portugalii – Instytutu Filmowego i Audiowizualnego IPACA, w Niemczech, gdzie każdy kraj związkowy ma autonomię w tym zakresie, m.in. przez Niemiecki Fundusz Filmowy, w Szwecji – Instytut Filmowy, w Hiszpanii – Instytut Kinematografii i Sztuk Audiowizualnych, w Norwegii – Norweski Instytut Filmowy i Fundację Kultury Audiowizualnej.

Przykłady można mnożyć. Wniosek należy sformułować tylko jeden: niemal we wszystkich państwach tzw. wysoko i średniorozwiniętych, z którymi Polska utrzymuje duże lub średnie kontakty kulturalne istnieją rozbudowane i są coraz bardziej rozbudowywane systemy wspierania kinematografii narodowych, uwzględniające interesy kultur regionalnych. O wysokiej randze kulturowej kina świadczy również fakt, że we wszystkich państwach Unii Europejskiej funkcjonują przepisy dokładnie określające „narodowy” charakter filmu, sposoby zaliczania utworów do tej kategorii i zasady, na których można je dotować. Oznacza to, że w dobie globalizacji i elektronicznych multimediiów kino nadal jest jednym z najważniejszych środków komunikacji i jedną z najważniejszych sztuk w procesie kształtowania tożsamości narodowej, a poprzez nią tożsamości europejskiej i globalnej.

Od przełomu wieków wzrastają w polityce kulturalnej wielu krajów tendencje do wspierania kinematografii przez władze lokalne i regionalne, powołujące specjalne fundusze inwestycyjne, centra informujące i koordynujące działania oraz prowadzące aktywną promocję miast i regionów. W ostatnich latach regionalne fundusze filmowe skutecznie działają m.in. w Holandii, we Włoszech, w Finlandii, Hiszpanii, Szwecji, Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Wzrastający udział funduszy tego typu w finansowaniu filmów europejskich ilustruje rysunek przytoczony za SRKA (s. 176).

Udział poszczególnych funduszy w finansowaniu filmów europejskich:



2005* - dane szacunkowe wg Cineregio.org Europejskie* - fundusze UE oraz ponad krajowe typu Nordic Fund w Skandynawii lub Jan Vrijman Fund (NE)

Biorąc po uwagę przytoczone fakty i opisane systemy finansowania kinematografii trzeba przyznać rację autorom SRKA, gdy stwierdzają: „W Polsce nie sformułowano dotąd celów, zasad i sposobów realizacji polityki audiowizualnej jako takiej, ani konkretnie w zakresie ochrony tożsamości i suwerenności kulturalnej. Nie sformułowano także odrębnych całościowych polityk w zakresie telewizji i innych mediów elektronicznych” (SRKA, s. 194). Obowiązująca od 2005 roku Ustawa stwarza częściową podstawę do konstruowania polityki, ponieważ we właściwą stronę ukierunkowuje rozwój polskiej kinematografii, włączając ją w dominujący nurt europejskiej i światowej polityki kulturalnej.

Rozdział 3

SYSTEM INSTYTUCJONALNY POLSKIEGO PRZEMYSŁU FILMOWEGO

3.1. Studia i wytwórnie państwowe

Od początku istnienia III RP funkcje państwowych producentów pełnią przede wszystkim studia filmowe, które zostały przekształcone z dawnych zespołów filmowych, oraz WFF w Łodzi i we Wrocławiu, WFDiF w Warszawie, Studio Filmowe „Kronika”, Studio Małych Form Filmowych „Semafor” (zlikwidowane, pod tą nazwą działa obecnie firma prywatna), Wytwórnia Filmów Oświatowych, Studio „Indeks” będące częścią PWSFTViT w Łodzi, Studio Filmów Animowanych w Krakowie, Studio Miniatur Filmowych w Warszawie, Przedsiębiorstwo Usług Filmowych „Polfilm” w

Warszawie i Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Dynamikę ich przekształceń w ogólnym zarysie ilustrują następujące tabele (pierwsza – za E. Zajiček, 1994, s. 93, druga – za SRKA, s. 283).

III.

Studia Filmowe
(stan w dniu 1 stycznia 1992)

Studio	Dyrektor - kierownik artystyczny	Zastępcy dyrektora	
		literacki	szef produkcji
„Dom”	Filip Bajon		Tomasz Miernowski
„Kadr”	Jerzy Kawalerowicz		Henryk Czepek
„Oko”	Tadeusz Chmielewski		Jan Włodarczyk
„Perspektywa”	Janusz Morgenstern	Maciej Karpiński	Tadeusz Urbanowicz
„Profil”	Bohdan Poręba	Jerzy Grzymkowski	Jerzy Buchwald
„Tor”	Krzysztof Zanussi		Ryszard Straszewski
„Zebra”	Juliusz Machulski	Jacek Bromski	Jacek Moczydłowski
„Zodiak”	Jerzy Hoffman		Jerzy Michaluk
Studio im. Karola Irzykowskiego	Jacek Skalski – kierownik artystyczny Jerzy Bugajski – dyrektor		

Zródło: E. Zajiček: *Kinematografia*. W: E. Zajiček (red.): *Film. Kinematografia. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Warszawa: Instytut Kultury – Komitet Kinematografii, 1994, s. 93.

Instytucje filmowe znajdujące się w rejestrze Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego: w 2009 roku

Nr RIF	Nazwa instytucji filmowej
1	Studio Miniatur Filmowych
3	Studio Filmów Rysunkowych
4	Studio Filmów Animowanych w upadłości
7	Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
10	Wytwórnia Filmów Fabularnych
12	Wytwórnia Filmowa „Czołówka”
33	Studio Filmowe „Dom” w likwidacji
34	Studio Filmowe „Kadr”
35	Studio Filmowe „Oko”
36	Studio Filmowe „Perspektywa”
38	Studio Filmowe „Tor”
39	Studio Filmowe „Zebra”
49	Studio Filmowe „Kronika”
51	Agencja Produkcji Filmowej w likwidacji
52	Agencja Scenariuszowa w likwidacji
55	Łódzkie Centrum Filmowe
56	Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych
58	Film Polski – Agencja Promocji w likwidacji
59	Polski Instytut Sztuki Filmowej

Najprężniej działa SF „Zebra”, którym kieruje Juliusz Machulski. W ostatniej dekadzie studio produkowało filmy każdego roku, a większość z nich odnosiła sukcesy. W 2002 roku w „Zebrze” powstały 2 filmy fabularne, w 2003 – 1, 2004 – 3, 2005 – 1, 2006 – 3 (1 koprodukcja), 2007 – 2 (1 kopr.) i w 2008 – 2. Prężnie działa również SF „Tor”, którego dyrektorem jest Krzysztof Zanussi. W 2003 roku studio wyprodukowało 2 filmy fabularne, w 2003 – 1, w 2004 – 3, w 2005 i 2006 – po 1, w 2007 – 2 koprodukcje, w 2008 – 3 (w tym 1 koprodukcja).

Pod względem ilości wyprodukowanych filmów fabularnych na 3 miejscu znajduje się SF „Perspektywa”, studio działające pod kierownictwem Janusza Morgensterna. Jego dorobek przedstawia się następująco: w 2002 – 1 film, 2003 – 1, 2004 – 1, 2005 – 2, 2006 – 3 (w tym 2 kopr.), 2007 – 1 kopr., 2008 – 1 prod. i w 2009 – 1 prod.

Z przerwami realizują filmy fabularne pozostałe studia. W „Kadrze” kierowanym jeszcze do niedawna przez zmarłego Jerzego Kawalerowicza, działalność twórcza przyniosła następujące rezultaty: w 2002 roku powstał w koprodukcji serial *Quo Vadis* (w 2001 studio wyprodukowało w

koprodukcji film kinowy pod tym tytułem), w 2006 – 1 kopr., 2007 – 1 kopr. i w 2009 – 1 prod. W SF „Oko” kierowanym przez Tadeusza Chmielewskiego w ostatnich 7 latach powstało 6 filmów (w tym 4 kopr.): w 2002 – 0, 2003 – 1, 2007 – 3 (kopr.) i w 2009 – 2 (1 kopr.).

W Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, która była kolebką powojennej kinematografii, w analogicznym okresie wykonano: w 2002 roku – udźwiękowanie 1 filmu, w 2003 – montaż dźwiękowy 1 filmu i prod. 1 filmu fabularnego w 2008 roku. W atelier WFF we Wrocławiu w latach 2004-2009 zrealizowano 1 serial telewizyjny, a w 2007 roku tylko film P. Greenaway'a *Nightwatching*.

Dorobek Wytwórni Filmów Fabularnych i Dokumentalnych w Warszawie jest znacznie większy: w 2002 – 13 laboratoriów, 3 kopr. i 1 atelier; 2003 – 17 lab., 4 kopr., 2 mater. archiw., 1 – udzw.; 2004 – 13 lab., 2- prod., 1 – kopr.; 2005 – 19 lab., 2 prod. 1 kopr.; 2006 – 17 lab., 5 prod., 4 kopr.; 2007 – 13 lab., 5 prod., 1 kopr.; 2008 – 17 lab., 7 kopr., 3 prod.; 2009 (do połowy roku) – 5 lab., 6 prod., 1 kopr. 1 efekty komputerowe.

Przykładowo podany dorobek innych wytwórni państwowych, uwzględniający lata 2002, 2004, 2006 i 2008, wygląda następująco: SF „Kronika”: 2002 – 2 prod.; 2004 – 3 prod.; 2006 – 0 i 2008 – 1; „Indeks”: 2002 – 1 f. fab. i 2007 – 1 prod. f. fab. i 1 – etiuda szkolna; 2008 – 3 prod. f. dok. (kr. metraż); SFR w Bielsku-Białej: 2001 – 2 prod. i 1 prod. wyk.; 2004 – 1 prod.; 2006 – 1 prod.; 2008 – 1 prod. Stały postęp produkcji i usług występuje w SMF.

Z analizy statystycznej wynika, że od czasu funkcjonowania nowej Ustawy następuje systematyczny wzrost produkcji i usług świadczonych przez studia i wytwórnie państwowe, które otrzymują dotacje PISF na realizację ponad 55% filmów.

Zgodnie z obowiązującą ustawą o państwowych instytucjach filmowych, minister właściwy ds. kultury powinien skomercjalizować, bądź zlikwidować państwowe instytucje filmowe. W przypadku ich likwidacji, autorskie prawa majątkowe do filmów przechodzą na Filmotekę Narodową, a w przypadku komercjalizacji na PISF. Jak do tej pory nie udało się w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego sformułować żadnej strategii postępowania, ani wiążących planów w tym zakresie. Należy zgodzić się z myślą, jaka przyświecała ustawodawcy, iż w przyszłości nie powinny istnieć państwowe instytucje zajmujące się inicjowaniem i produkcją filmów. Z drugiej strony, instytucje filmowe na tle wszystkich innych instytucji kultury są jedynymi przykładami skutecznego funkcjonowania bez dotacji podmiotowych z budżetu Państwa. Jest to możliwe, gdyż oprócz produkcji bieżącej, instytucje te utrzymują się z 50% przychodów z praw majątkowych do filmów wyprodukowanych przed 1989 rokiem oraz z przychodów z filmów wyprodukowanych przez nie później. W procesie przekształceń państwowych instytucji filmowych, należało by uwzględnić wolę samych twórców, których dorobek stanowi o randze i kondycji Studiów. Z pewnością w przyszłości, jeśli termin ustawowy ulegnie przedłużeniu, należało by rozważyć w uzasadnionych przypadkach,

możliwość przekształcenia niektórych instytucji filmowych w instytucje kultury. Jeśli zaś obrona zostałaby przez resort kultury ścieżka prywatyzacyjna, to do tego procesu trzeba te instytucje dobrze przygotować (np. poprzez konsolidację). Na tle wszystkich państwowych instytucji filmowych, wyjątkiem jest Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie. Ta instytucja nie tylko od lat wypracowuje zyski, które inwestuje w nowoczesne zaplecze produkcyjne, ale także jest największym publicznym producentem filmowym. W zależności od rodzajów usług filmowych, jej udział w rynku kształtuje się na poziomie 30-70%. To oznacza, że WFDiF ma ogromny wpływ na cały rynek produkcji i postprodukcji filmów. Należy nadmienić, iż Wytwórnia inwestuje w filmy debiutanckie i autorskie, które bez jej udziału nie mogłyby powstać, zwłaszcza wobec nowej polityki TVP SA. W tym kontekście, należałoby wypracować odrębną, niż dla pozostałych instytucji filmowych, ścieżkę przekształcenia. Warto rozważenia wydaje się pozostawienie tej instytucji w rękach Skarbu Państwa, na mocy odrębnej ustawy. Formuła spółki handlowej, ze względu na misję tej instytucji jest formą niewłaściwą. Z kolei przekształcenie jej w instytucję kultury, wnosi szereg rygorów prawnych, które uniemożliwią jej swobodne gospodarowanie majątkiem i produkcję filmów. Z tego powodu, być może właściwym byłoby ustanowienie statusu WFDiF jako państwowej osoby prawnej, działającej, tak jak w przypadku PISF, na mocy ustawy specjalistycznej.

3.2. FilMOTEKA Narodowa – zadania, osiągnięcia i problemy.

Już kilka lat po narodzinach kinematografu narodziła się idea gromadzenia, katalogowania, konserwowania i przechowywania filmów oraz innych dokumentów i materiałów dotyczących historii sztuki ekranowej. Powszechnie wyrażano przekonanie o wzrastającej kulturotwórczej randze kina narodowego oraz kina traktowanego jako „zwierciadło rzeczywistości”, „świadek dziejów”, „kronika” i forma nowej, nowoczesnej sztuki. Niezależnie zresztą od zajmowanego w tych kwestiach stanowiska szybko powstała w większości krajów potrzeba, a nawet konieczność archiwizowania filmów, ponieważ kino stało się pożądanym towarem, środkiem komunikacji kształtującym świadomość zbiorową, „lekturą” szkolną i świadectwem postępu technicznego.

Jeszcze w okresie kina niemego w tzw. imperiach filmowych powstały pierwsze archiwa prywatne i państwowe. Gdy zaczęły one spełniać coraz więcej ról i funkcji w życiu kulturalnym społeczeństw europejskich, te najbardziej wszechstronne i dynamicznie działające, zaczęto nazywać filmotekami narodowymi, regionalnymi lub okręgowymi. Dzisiaj bez filmoteki trudno wyobrazić sobie prawidłowe funkcjonowanie kultury filmowej. Filmoteki radykalnie zmieniają wszystkie dotychczasowe formy działalności, nie tylko rejestrują przeobrażenia, jakie zachodzą w poetykach, stylach i technikach realizacji filmów, w funkcjonowaniu utworów ekranowych w różnych obiegach

komunikacyjnych, ale same kreują postawy odbiorcze, sposoby interpretacji, ujęcia historyczne i koncepcje kulturowe.

Filmoteka jako instytucja państwowa powstała dopiero w 1955 roku w Warszawie. Do 1970 roku działała ona pod nazwą Centralne Archiwum Filmowe. Dopiero w nowej rzeczywistości politycznej funkcjonuje pod nazwą: Filmoteka Narodowa (FN), której obowiązki, uprawnienia i możliwości działania określają: Ustawa z 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2001 r. nr 13, poz. 123 z późn. zm.), Ustawa z 30 czerwca 2005 roku o kinematografii i Statut Filmoteki Narodowej, zatwierdzony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (zał. do Zarządzenia nr 17 z 29.04.2008r.).

Zgodnie z założeniami przyjętymi przez autorów *Strategii rozwoju kultury audiowizualnej*, odzwierciedlającej właściwie stanowisko władz państwowych i zasadami sformułowanymi w europejskiej strategii audiowizualnej FN ma przede wszystkim chronić dziedzictwo kulturalne w dziedzinie kinematografii i upowszechniania kultury filmowej. Szczegółowe obowiązki, zadania i prawa FN przedstawione są we wspomnianej SRKA w następującej kolejności:

1. *gromadzenie, katalogowanie, zachowanie i restaurowanie, w każdym przypadku w zgodności z prawami autorskimi i pokrewnymi:*
 - a) *materiałów negatywowych, kopii wzorcowych oraz innych archiwalnych kopii filmowych filmów polskich;*
 - b) *archiwalnych kopii filmowych filmów nie będących filmami polskimi, jeżeli filmy te mają znaczenie dla polskiej kultury, nauki lub życia społecznego;*
2. *wypracowanie metodologii archiwizacji filmów polskich i polskiej dokumentacji historyczno-filmowej;*
3. *gromadzenie i archiwizacja dokumentacji, dotyczącej produkcji filmów i rozpowszechniania filmów;*
4. *upowszechnianie kultury filmowej, w tym udostępnianie zasobów sztuki filmowej;*
5. *gromadzenie zbiorów bibliotecznych oraz eksponatów, dotyczących historii filmu i kinematografii;*
6. *prowadzenie katalogu dzieł filmowych;*
7. *współpraca z krajowymi i zagranicznymi podmiotami;*
8. *działalność kulturalno-oświatowa i działalność wydawnicza, polegająca w szczególności na przygotowywaniu i wydawaniu opracowań, dotyczących działalności statutowej Filmoteki Narodowej oraz materiałów filmowych i filmograficznych, znajdujących się w jej zasobach w formie drukowanej lub multimedialnej;*

9. *wspieranie działań na rzecz upowszechniania kultury filmowej w zakresie rozpowszechniania i promocji filmów o wysokich walorach artystycznych oraz edukacyjnych w kinach studyjnych;*
10. *współuczestniczenie w organizowaniu realizacji przedsięwzięć, mających na celu upowszechnianie kultury filmowej, w tym imprez filmowych oraz edukacji filmowej, w szczególności w kinach studyjnych;*
11. *produkcja filmów o tematyce, związanej z przedmiotem działania Filmoteki oraz współudział w produkcjach filmowych w oparciu o zasoby Filmoteki Narodowej, z zachowaniem praw autorskich i pokrewnych;*
12. *świadczenie usług w zakresie związanym z przedmiotem działania Filmoteki (za SRKA, s. 325-326).*

Dyrektor FN, powołany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zarządza jej działaniem, a jego trzej zastępcy nadzorują gromadzenie różnego rodzaju zasobów archiwalnych, upowszechnianie kultury filmowej i pracę wszystkich komórek ekonomiczno-finansowych. Organem opiniodawczo-doradczym Dyrektora jest Rada Programowo-Naukowa, w której skład wchodzi filmoznawcy i informatycy akademicy, twórcy oraz dyrektorzy i naczelnicy organizacji, stowarzyszeń naukowych i artystycznych

Jeszcze pod koniec poprzedniego wieku FN oprócz tradycyjnych form działalności, mimo ogromnych trudności finansowych i braku własnego zaplecza technicznego, podjęła próby sprostania wyzwaniom, jakie postawiły przed nią modernizujące się społeczeństwo i kultura rozwijająca się pod coraz większą presją komunikacji elektronicznej. O zachodzących zmianach świadczą osiągnięcia Działu Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, który powstał w 2006 roku, Działu Programowego, który powstał w 2008 roku i coraz intensywniej przeprowadzany proces digitalizacji zbiorów, które liczą ponad 15 tysięcy tytułów.

Pierwszy z wymienionych Działów opracował w ostatnich latach program rozwoju sieci, zwiększając ilość kin biorących w nim udział oraz ilość innych przedsięwzięć i podnosił ich jakość. Przykładowo w 2008 roku w jego ramach wykonano 119 kopii przeznaczonych dla kin Sieci i DKF-ów oraz udzielono wsparcia 124 imprezom i 47 programom edukacyjnym. Warto zauważyć, że sieć kin studyjnych i lokalnych w 2009 r. finansowana jest przez PISF w wysokości 90% kosztów jej funkcjonowania. FN szczególny nacisk kładzie na wzrost projektów edukacyjnych, podnoszenie poziomu merytorycznego wszystkich przedsięwzięć i zwiększanie oferty własnych programów.

Drugi Dział rozwijał dotychczasowe zadania realizowane przez Zespół kina „Iluzjon”, kontynuując cykle tematyczne i upowszechniając wiedzę z zakresu historii kina polskiego. Od grudnia 2008 r. kino „Iluzjon” zostało zakupione przez FN i do czasu zakończenia modernizacji obiektu będzie prowadziło działalność, w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Filmoteka Narodowa bardzo aktywnie promuje rodzimą kinematografię za granicą. Tylko w 2008 roku uczestniczyła w 7 retrospektywach i festiwalach zorganizowanych w Izraelu, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii i Serbii. Przygotowała Tydzień Filmów Polskich w Chinach i kilka retrospektyw dzieł Andrzeja Wajdy.

FN jest członkiem Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych (FIAF), a od marca 2009 r. także członkiem Association des Cinémathèques Européennes (ACE), organizacji która zrzesza europejskie archiwa filmowe i podejmuje działania mające chronić kinematografię europejską oraz zabezpieczać europejskie zbiory filmowe. Uczestniczy w europejskim programie poszukiwania zaginionych filmów „Lost Films” i odnalazła w swoich zasobach jeden z poszukiwanych filmów niemieckich z 1925 roku.

Druga pod względem wielkości filmoteka w Polsce rozpoczęła działalność w 2000 roku w Katowicach jako Filmoteka Śląska. Znajduje się ona w siedzibie katowickiego Centrum Sztuki Filmowej, które jest jedną z wielu jednostek Instytucji Filmowej „Silesia-Film”, powołanej przez Zarząd Województwa Śląskiego. Dysponuje kopiami ponad 4500 filmów polskich i zagranicznych na wszystkich nośnikach.

Od wielu lat największym problemem Filmoteki Narodowej jest chroniczne niedofinansowanie. Dotacja udzielana z budżetu Państwa pokrywała w 2008 r. zaledwie 36% jej kosztów. Brakuje środków na konserwację zbiorów filmowych i na systematyczną i uporządkowaną digitalizację zbiorów. Filmoteka Narodowa przystępuje do realizacji projektu pod nazwą „Konserwacja i digitalizacja przedwojennych filmów fabularnych w Filmotece Narodowej w Warszawie” w ramach Programu Operacyjnego „Infrastruktura i Środowisko”, Priorytet XI Kultura i Dziedzictwo Kulturowe, Działanie 11.1 Ochrona i zachowanie dziedzictwa kulturowego o znaczeniu ponadregionalnym. Całkowity koszt projektu wynosi 20,5 mln PLN. Podpisanie umowy o dofinansowanie przewidywane jest na III kwartał 2009, rozpoczęcie realizacji w IV kwartale 2009. Dofinansowanie ze środków unijnych wynosi 85 % kosztów kwalifikowanych co daje ok. 14 mln PLN. W ramach programu zostaną zdigitalizowane 43 najstarsze polskie filmy, a 3 gruntownie zrekonstruowane.

Z całą pewnością ten grant jest niezwykle potrzebny, ale nie załatwia problemów FN związanych z konserwacją i digitalizacją zbiorów w całości. Do zachowania dziedzictwa filmowego dla przyszłych pokoleń potrzebne są znaczne nakłady na rewaloryzację zbiorów na taśmach filmowych oraz na digitalizację.

Ważnym problemem w działalności Filmoteki Narodowej jest udostępnianie zbiorów filmowych, do których prawa przysługują nieznanym producentom i autorom, tzw. „prawa osierocone”. W najbliższej przyszłości sprawa ta powinna znaleźć swoje systemowe uregulowanie

ustawowe. Brak bezpośrednich rozstrzygnięć prawnych w tym zakresie mocno ograniczy w przyszłości proces digitalizacji i powszechny dostęp do tych dzieł.

W 2009 r. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przekształcił Polskie Wydawnictwo Audiowizualne w Narodowy Instytut Audiowizualny (NInA). Rozstrzygnięcia wymaga zakres działalności statutowej Filмотeki Narodowej i NInA. To rozstrzygnięcie powinno dokonać się w formie ustawowej, gdyż obecne obowiązki FN rozstrzyga ustawa o kinematografii.

3.3. Polski Instytut Sztuki Filmowej - zadania, finanse, osiągnięcia i problemy.

Zadania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej zostały określone głównie w Art. 8 ustawy o kinematografii z 30 czerwca 2005 r.:

- 1) tworzenie warunków do rozwoju polskiej produkcji filmów i koprodukcji filmowej;*
- 2) inspirowanie i wspieranie rozwoju wszystkich gatunków polskiej twórczości filmowej, a w szczególności filmów artystycznych w tym przygotowania projektów filmowych, produkcji filmów i rozpowszechniania filmów;*
- 3) wspieranie działań mających na celu tworzenie warunków powszechnego dostępu do dorobku polskiej, europejskiej i światowej sztuki filmowej;*
- 4) wspieranie debiutów filmowych oraz rozwoju artystycznego młodych twórców filmowych;*
- 5) promocja polskiej twórczości filmowej;*
- 6) dofinansowywanie przedsięwzięć z zakresu przygotowania projektów filmowych, produkcji filmów, dystrybucji filmów i rozpowszechniania filmów, promocja polskiej twórczości filmowej i upowszechniania kultury filmowej, w tym produkcji filmów podejmowanych przez środowiska polonijne;*
- 7) świadczenie usług eksperckich organom administracji publicznej;*
- 8) wspieranie utrzymywania archiwów filmowych;*
- 9) wspieranie rozwoju potencjału polskiego niezależnego przemysłu kinematograficznego, a w szczególności małych i średnich przedsiębiorców działających w kinematografii.*

W maju 2006 roku Komisja Europejska notyfikowała polską Ustawę o kinematografii uznając, że jest ona zgodna z prawem europejskim. PISF realizuje zresztą zadania podejmowane w wielu krajach unijnych właśnie przez narodowe instytuty filmowe, o których działalności wspomniano w poprzednim rozdziale raportu. Zgodnie z wolą ustawodawcy PISF jest więc najważniejszym organem państwowego mecenatu, który traktując kino zarówno jako przemysł, jak i twórczość artystyczną promującą Polskę za granicą, stwarza jak najlepsze warunki do produkcji filmowej i koprodukcji. Po 4 latach działalności Instytutu można już dokonać rzetelnych ocen zapisów i ich praktycznej konkretyzacji, która polega na wspieraniu produkcji, festiwali i innych imprez, archiwów, kształcenia i

doskonalenia zawodowego oraz promocji zagranicznej. Ocena taka jest ważna, ponieważ PISF z powodu nieopracowania przez dotychczasowych reformatorów kinematografii dokumentu państwowego, w którym w sposób całościowy i spójny przedstawione zostałyby kierunki polityki państwa w odniesieniu do tej dziedziny kultury i przemysłu, po raz pierwszy inicjuje wiele działań, wypracowuje metody postępowania i próbuje stworzyć model optymalnego funkcjonowania kinematografii w dzisiejszych realiach.

W pierwszej kolejności osiągnięcie założonych przez ustawodawcę celów warunkuje sytuacja finansowa tej instytucji. Ustawa 18 i 19 określa rodzaje przychodów PISF:

- *dotacje podmiotowe z budżetu państwa, przekazywane przez ministra ze środków ujętych w części budżetowej, której jest dysponentem;*
- *przychody z eksploatacji filmów, do których autorskie prawa majątkowe przysługują Instytutowi;*
- *darowizny, spadki i zapisy;*
- *przychody z majątku Instytutu;*
- *środki przyznawane przez ministra z Funduszu Promocji Kultury, o którym mowa w art.47e ustawy z dnia 29 lipca 1992 r. o grach i zakładach wzajemnych (Dz. U. z 2004 r. Nr 4, poz.27 i Nr 273, poz.2703);*
- *wpłaty, o których mowa w art.19 ust.1-5, 6 i 7;*
- *przychody, o których mowa w art. 27a pkt 4 oraz 45b ustawy z dnia 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych (Dz. U. z 2003 r. Nr 58, poz. 513 oraz z 2005 r.)*

Instytut może również otrzymywać dotacje celowe z budżetu państwa na realizację zadań inwestycyjnych” (za SRKA, s. 288). Według RSK-K PISF rozpoczął działalność dysponując w 2006 roku budżetem w wysokości około 25 mln euro (s. 13). W 2007 roku plan finansowy zakładał dysponowanie kwotą 115 425 000 zł, a wykonanie przychodów było o 20,7% wyższe, prawie 139,5 mln zł (s. 289). W następnym roku przychody wynosiły 172 317 000 zł (s. 290). Istotne jest to, że przychody PISF, jak dotąd, stale się zwiększają, ale zwiększa się również skala potrzeb polskiej kinematografii i nieustannie rosną budżety producentów polskich filmów, które zresztą są – w porównaniu z filmami realizowanymi w krajach zachodnich – bardzo tanie. Oczywiście, poza kilkunastoma wyjątkami.

W 2005 r. w wyniku konkursu pierwszym dyrektorem PISF została Agnieszka Odorowicz, wcześniej sekretarz stanu w resorcie kultury, powołana na 5-letnią kadencję. Do zadań pierwszego dyrektora, oprócz wypełniania celów ustawowych, należało przede wszystkim stworzenie i rozpoczęcie działalności PISF. Zdecydowano, iż Instytut będzie realizował swoje zadania poprzez

programy operacyjne, ogłaszane co rok, zatwierdzone przez Radę PISF. Na początku funkcjonowania głównym zadaniem PISF była notyfikacja ustawy i wydanych do niej rozporządzeń przez Komisję Europejską. Ważne było także skompletowanie pełnej listy przyszłych płatników daniny publicznej na działalność statutową Instytutu i zaprojektowanie systemu rejestracji i kontroli wpłat. PISF przejął także zobowiązania znajdujących się w likwidacji państwowych Agencji (głównie APF). W wyniku reformy kinematografii stan zatrudnienia w instytucjach obsługujących mecenat w kinematografii zmniejszył się z ponad 200 etatów w trzech Agencjach do 58 w PISF (w 2009 r.), a środki przeznaczone na wspieranie tej dziedziny kultury wzrosły z 35 mln zł. (w 2005 r.) do 170 mln zł. Udział środków z budżetu Państwa na wspieranie produkcji filmowej zmniejszył się z 21 mln zł. (2005 r.) do 11 mln zł. (2009 r.)¹

PISF wypracował 6 programów operacyjnych, które zostały zatwierdzone przez Radę i są umieszczone w planie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Są to: Program Operacyjny Rozwój Projektu, Program Operacyjny Produkcja Filmowa, Program Operacyjny Upowszechnianie Kultury Filmowej, Program Operacyjny Promocja Polskiego Filmu za Granicą, Program Operacyjny Rozwój kin i Dystrybucja Filmu oraz Program Operacyjny Doskonalenie Zawodowe. Dynamikę rozwojową realizacji poszczególnych programów w latach 2005-2009 zamieszczono w załączniku nr 1 do niniejszego raportu.

W najbardziej lapidarnej formie pracę PISF ilustrują zestawienie odzwierciedlające dotacje do filmów w poszczególnych latach i tabela odzwierciedlająca wydane decyzje o dofinansowaniu w ramach programu operacyjnego „Produkcja filmowa”:

- 2006: 20 pełnometrażowych filmów fabularnych,
14 debiutów,
21 koprodukcji.
- 2007: 30 pełnometrażowych filmów fabularnych,
16 debiutów,
46 projektów koprodukcji.
- 2008: 68 pełnometrażowych filmów fabularnych,
17 debiutów,
28 koprodukcji międzynarodowych.

Program operacyjny „Produkcja filmowa” – kwota dofinansowania z podziałem na priorytety, za SRKA, s. 320.

Priorytet	2006	2007*	2008**
-----------	------	-------	--------

¹ Podane kwoty nie uwzględniają dotacji podmiotowych, przeznaczonych na funkcjonowanie instytucji filmowych i instytucji kultury zajmujących się kinematografią.

	Liczba decyzji	Kwota	Liczba decyzji	Kwota	Liczba decyzji	Kwota
Priorytet I „Debiuty reżyserskie”	35	10.458.022,00	34	18.275.358,00	42	18.918.980,00
Priorytet II „Produkcja filmów fabularnych”	21	32.362.882,00	30	52.917.690,50	36	81.580.050,00
Priorytet III „Produkcja filmów dokumentalnych”	48	4.683.548,00	47	5.411.203,00	69	8.351.490,00
Priorytet IV „Produkcja filmów animowanych”	10	4.499.750,00	16	3.536.371,00	17	10.028.353,00
Priorytet V „Wspieranie przedsięwzięć mniejszościowych”	x		12	2.465.725,50	17	13.785.250,00

* od roku 2007 promesy wydawane w ramach dofinansowania produkcji filmowej są księgowane w 50% dotacji, pozostałe 50% doksiegowane jest w momencie wypłaty Producentowi pierwszej raty już po podpisaniu umowy o dotację z PISF; tutaj – promesy w kwocie 100%

** dane wstępne na dzień 16.12.2008 roku

W pełni uzasadniona jest więc następująca – oparta na faktach ilustrujących działalność Instytutu – diagnoza zawarta w SRKA: „spadek produkcji filmów kinowych w latach 2000 – 2004 był m.in. skutkiem braku mocnego publicznego źródła finansowania. Uchwalenie nowej ustawy o kinematografii oraz utworzenie PISF tendencję tę odwróciło. W 2007 roku Instytut wydał decyzję o dofinansowaniu produkcji 66 filmów fabularnych, czyli o 21 więcej niż rok wcześniej. Powstało 39 pełnometrażowych filmów fabularnych, wśród których znalazło o się 10 debiutów i 10 międzynarodowych koprodukcji – aż o 8 więcej niż w roku 2006. Średnia kwota dotacji utrzymywała się na poziomie 1,5-2 mln złotych, nie licząc filmów wysokobudżetowych i koprodukcji międzynarodowych, których budżety sięgały nawet 20 mln złotych. Średni budżet filmu fabularnego w 2007 roku wynosił 3-4 mln złotych. Średni budżet filmu fabularnego w 2008 roku wyniósł 4,8 mln zł, a średnia dotacja PISF – 2,1 mln” (s. 284).

Zwiększaniu efektywności działania Instytutu sprzyjała intensyfikacja współpracy z organami UE i RE, z najważniejszymi międzynarodowymi organizacjami kinematograficznymi, z regionalnymi funduszami państw europejskich, upowszechnianie kultury poprzez prowadzenie portalu informacyjnego, internetowego biuletynu informacyjnego i koordynowanie Narodowego Programu Cyfryzacji Kin. W latach 2005-2008 PISF promował polskie kina na najważniejszych światowych festiwalach i brał udział w kampanii Oscarowej. Wykazy podejmowanych w każdym roku akcji promocyjnych są imponujące, ale niestety polskie filmy, zważywszy na ambicje twórców i polskiej publiczności, zbyt rzadko uczestniczyły w programach konkursowych najważniejszych festiwali i zwykle nie otrzymywały prestiżowych nagród międzynarodowych. Wyjątkiem jest nominacja do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej Oscar filmu Andrzeja Wajdy „Katyń”, Oscar dla koprodukcji animowanej „Piotruś i wilk”, druga nagroda w Locarno dla filmu „33 sceny z życia”

Małgorzaty Szumowskiej, pierwsza i druga nagroda na festiwalu w Tokio dla filmów: Jerzego Skolimowskiego „Cztery noce z Anną” i koprodukcji w reżyserii Siergieja Dworcewoja „Tulipan”. W 2009 r. w konkursie głównym festiwalu w Berlinie brał udział „Tatarak” Andrzeja Wajdy, w Cannes „Antychryst” Larsa von Triera (koprodukcja z Polską), w Rzymie „Serce na dłoni” Krzysztofa Zanussiego, a w Moskwie „Mała Moskwa” Waldemara Krzystka. W różnych sekcjach konkursowych festiwalu w Karlovych Varach bierze udział 5 polskich filmów, w tym w konkursie głównym „Świnki” Roberta Glińskiego. Sukcesy odnosiły także filmy dla dzieci i młodzieży (głównie filmy Andrzeja Maleszki).

Za bardzo użyteczne i skuteczne działania Instytutu uznać należy sporządzenie rejestru polskich filmów fabularnych (ponad 1000 tytułów), zawierającego aktualne dane dotyczące autorskich praw majątkowych. Umożliwia to zagranicznym instytucjom i firmom skontaktowanie się z właściwymi posiadaczami praw do polskich filmów, którymi są zainteresowani. Na uwagę zasługuje coroczne wydawanie *Poland Film Production Guide* oraz katalogu *New Polish Films*, wszechstronnie prezentujących polską kinematografię, jej potencjał koprodukcyjny i ofertę do korzystania z niego oraz katalogu *Polish Documentaries* i DVD z trailerami polskich filmów. Katalogi te prezentowane są przez PISF na wszystkich najważniejszych targach filmowych oraz udostępniane osobom programującym zagraniczne festiwale. Podobnie oceniać należy organizację dni kina polskiego w ramach festiwalu i poza nimi w kilkudziesięciu krajach na kilku kontynentach. PISF od początku swojego istnienia aktywnie współpracuje również z wszystkimi polskimi szkołami filmowymi: PWSFTViT w Łodzi, Wydziałem Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, Mistrzowską Szkołą Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy i Warszawską Szkołą Filmową, wspierając realizację etiid studenckich, filmów dyplomowych i programów szkoleniowych.

Spośród wielu innych form działalności Instytutu należy jeszcze wymienić m.in. powołanie w 2008 roku razem z ministerstwem, SFP i Agencją Filmową TVP – Studia „Młodzi i Film” im. Andrzeja Munka (wspieranie młodych filmowców), współorganizację w 2006 r. rozdania Europejskich Nagród Filmowych w Warszawie, a w 2008 roku w Krakowie Forum Rady Europy na temat *Kształtowanie strategii rozwoju kinematografii jutra*. Bezprecedensowym działaniem PISF w sferze edukacji jest zainicjowanie i realizacja projektu *Filmoteka Szkolna*, w którym bierze udział ponad 14 000 szkół w Polsce i zagranicą. PISF zainicjował i opracował podstawy organizacyjno-prawne dla regionalnych funduszy filmowych, w ścisłej współpracy KIPA i SFP. W Polsce w 2009 roku funkcjonują następujące fundusze (w nawiasach kwoty, którymi dysponują):

- Łódzki Fundusz Filmowy (1 mln zł.);
- Krakowski Fundusz Filmowy (1 mln zł.);
- Dolnośląski Fundusz Filmowy (2 mln zł.);

- Warszawski Fundusz Filmowy (2 mln zł.);
- Lubelski Fundusz Filmowy (700 tys. zł.);
- Poznański Fundusz Filmowy (1 mln zł.);
- Zachodniopomorski Fundusz Filmowy (0,7 mln zł);
- Gdański Fundusz Filmowy (1 mln zł.);
- Gdyński Fundusz Filmowy (1 mln zł.);
- Śląski Fundusz Filmowy (1 mln zł.);
- Podlaski Fundusz Filmowy (0,5 mln zł).

W wyniku rosnącej konkurencji na rynku filmowym, związanej z coraz większą podażą filmów na świecie, zwiększającą się pomocą publiczną w Europie w sferze produkcji i upowszechniania filmów, a także postępującej komercjalizacji na rynku kinowym, coraz wyraźniej widać, że wprowadzenie w 2005 r. ustawy o kinematografii nie załatwia wszystkich problemów polskiej sztuki filmowej. Na pierwszy plan wysuwa się rosnące zainteresowanie państw wprowadzaniem coraz to bardziej korzystnych dla producentów filmowych systemów ulg i zachęt podatkowych. Zważywszy na ciągle niewielki w porównaniu z państwami UE budżet PISF, a także brak skutecznego mechanizmu zwrotu VAT zagranicznym producentom filmowym i zachęt dla producentów krajowych, Polsce będzie coraz trudniej konkurować na rynku koprodukcji międzynarodowych. Przykładem może tu być film „Opowieści z Narnii”, który producenci amerykańscy początkowo zamierzali realizować w Polsce, po rozpoznaniu wszystkich warunków podatkowych, zmienili zamiar i produkowali go w czeskim studiu w Barrandovie. W tym kontekście niezbędnym wydaje się powrót do poważnej debaty na temat wprowadzenia do polskiego systemu podatkowego ulg i zachęt dla krajowych i zagranicznych producentów. System taki jest najbardziej demokratyczny (brak decyzji uznaniowych) i może przynieść już w krótkim okresie czasu znaczące korzyści dla budżetu Państwa (VAT i podatki dochodowe od zwiększonej produkcji).

Na uwagę zasługuje brak regulacji w Polsce dotyczącej koncentracji pionowej na rynku audiowizualnym. W wielu krajach istnieją ograniczenia podejmowania przez te same korporacje produkcji filmów, dystrybucji, nadawania programów telewizyjnych i posiadania kin. W sposób oczywisty taka konsolidacja pionowa zakłóca konkurencję na rynku (udzielane rabaty reklamowe, ustalanie terminów wyświetlania w kinach filmów własnych i konkurencji). Należy rozważyć wprowadzenie jeśli nie ograniczeń dla tego typu koncentracji, to przynajmniej rozszerzyć uprawnienia UOKiK na badanie pozycji dominującej ze względu na konsolidację pionową.

Dużym problemem polskiego rynku audiowizualnego jest ciągle niezadowolająca pozycja producentów i produkcji niezależnej. Istniejąca w tym zakresie europejska „kwota” minimalna dla nadawców w Polsce nie jest systematycznie badana. KRRiT nie stosuje żadnych sankcji w odniesieniu do podmiotów jej nie przestrzegających. Nagminny staje się też, w przypadku koprodukcji z nadawcami, proceder przejmowania praw od producenta w sposób nadmierny (większy, niż wynika z udziału finansowego). Nadawcy nie chcą wyceniać wartości emisji filmów, po potrąceniu której można by właściwie wyliczyć faktyczny udział wszystkich koproducentów. W wyniku takiego stanu rzeczy, producenci niezależni wolą zarabiać na produkcji filmów, niż liczyć na zyski z eksploatacji (jedno z najatrakcyjniejszych pól – do nadawania TV jest bowiem zwykle przejmowane przez nadawców). Powoduje to niezadowolający stan zwrotu środków do PISF w przypadku filmów przynoszących duże przychody. Do rozważenia jest także w przyszłości uprzywilejowanie producentów wobec PISF, którego dotacja zwracana jest dopiero po całkowitym zwrocie wszystkich nakładów koproducentów. Dziś można już stwierdzić, iż zamiar wsparcia niezależnych producentów takim mechanizmem nie zadziałał – w dalszym ciągu producenci niezależni albo nie wypracowali albo nie zamierzają inwestować znaczących środków własnych w produkcję filmową. A tylko taki system przyniósłby rezultaty najlepsze z możliwych, czyli dbałość o jak najracjonalniejsze wydatki na produkcję i o znaczące zwiększenie przychodów z eksploatacji filmów.

W 2009 r. Polski Instytut Sztuki Filmowej, jako jedyna instytucja działająca w sferze kultury otrzymała certyfikat jakości ISO. Od początku swojego istnienia PISF jest najtańszą agencją płatniczą w Polsce (całkowite koszty jej funkcjonowania nie przekraczają 7% łącznej kwoty środków przekazywanych beneficjentom).

3.4. Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych

O dynamice i głębokości zachodzących w polskiej kinematografii zmian świadczą oprócz filmów, działalności PISF i FN, nowoczesnie działające organizacje, które reprezentują poszczególne środowiska filmowe. Ogromnym przekształceniom w pierwszym dziesięcioleciu nowej rzeczywistości uległo środowisko producenckie, zwłaszcza po dopuszczeniu prywatnego kapitału do realizacji filmów i określeniu w aktach prawnych kategorii producenta, która wymagała nie tylko nowych uprawnień i kompetencji, ale również nowych form reprezentacji i zintensyfikowania współpracy z innymi środowiskami audiowizualnymi w kraju i za granicą. Odpowiedzią na nowe potrzeby tej branży było zainicjowane przez Stowarzyszenie Niezależnych Producentów Filmowych i Telewizyjnych powołanie Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, która powstała jednak dopiero w listopadzie 2000 roku, ale szybko stała się aktywnym podmiotem na polskim rynku filmowym. Reprezentowała wówczas około 400 firm, które zatrudniały około 7 tysięcy pracowników i razem z

przedsiębiorstwami państwowymi działającymi na tych obszarach kultury osiągała roczne obroty ponad 1,5 mld zł.

KIPA, która reprezentuje prawie 140 przedstawicieli podmiotów gospodarczych, przede wszystkim małych i średnich producentów i nadawców telewizyjnych (m.in. TVP SA; Canal+), odegrała dużą rolę w inspirowaniu i kształtowaniu polskiego prawa finansowego i gospodarczego związanego z kinematografią i dostosowywania polskich mechanizmów producenckich do nowej rzeczywistości kulturalnej, ekonomicznej, politycznej i realiów Unii Europejskiej. Stała się wpływowym rzecznikiem producentów w kontaktach z Sejmem i Senatem, Komitetem Kinematografii oraz Krajową Radą Radiofonii i Telewizji. Dla rządu i Parlamentu jest ona jedyną samorządową organizacją działającą w tym środowisku.

Jej celami statutowymi są:

- *działanie na rzecz rozwoju produkcji audiowizualnej w Polsce;*
- *inspirowanie i uczestnictwo we wszystkich działaniach związanych z procesem stanowienia prawa i podejmowania decyzji wpływających na kształt polskiego rynku audiowizualnego;*
- *podejmowanie i wspomaganie wszelkich inicjatyw mających na celu pozyskanie opinii publicznej dla racji środowiska producentów audiowizualnych;*
- *ochrona i troska o interesy członków Izby w tym podejmowanie działań mających na celu ochronę autorskich praw majątkowych i praw pokrewnych producentów audiowizualnych;*
- *reprezentowanie środowiska producentów audiowizualnych w szczególności wobec organów państwowych;*
- *kształtowanie i upowszechnianie zasad etyki w działalności gospodarczej producentów audiowizualnych (za SRKA, s. 346).*

Zmierzając do ich osiągnięcia KIPA m.in. przyczyniła się do uchwalenia nowej ustawy o kinematografii, doprecyzowania definicji producenta utworu audiowizualnego i uspołnienia ustawy o prawie autorskim z innymi ustawami. Obecnie opowiada się za ustanowieniem w polskim prawie statusu Producenta utworu audiowizualnego.

KIPA współpracuje z PISF, jest sygnatariuszem Obserwatorium Kultury Polskiej, monitorującego zachowania polityków wobec kultury i Konferencji Mediów Polskich, reprezentuje producentów w Radzie Administracyjnej Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Pod jej auspicjami funkcjonuje Biuro Media Desk Polska zajmujące się m.in. wykorzystywaniem funduszy Unii Europejskiej. Realizuje porozumienie o wymianie informacji z Europejskim Klubem Producentów i ma swoich reprezentantów w Media Comitee i Radzie Etyki Mediów.

3.5. Polskie Wydawnictwo Audiowizualne – zadania, osiągnięcia i problemy do rozwiązania

W ścisłym powiązaniu z zadaniami i nowoczesnym charakterem kinematografii, jakie zostały określone w ustawie z czerwca 2005 roku oraz nową sytuacją komunikacyjną, w jakiej znalazło się to 110-letnie medium powstała konieczność stworzenia instytucji, która organizowałaby proces wydawniczy uwzględniający dokumentowanie i utrwalenie wszelkiego typu utworów filmowych za pośrednictwem najnowszych technik edytorskich. Z taką intencją Minister Kultury we wrześniu 2005 roku na mocy Zarządzenia nr 32 powołał Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, do którego zadań należą:

- *profesjonalna rejestracja najważniejszych wydarzeń artystycznych w kraju – głównie przedsięwzięć muzycznych, teatralnych i operowych, ale również plastycznych i literackich,*
- *rozpowszechnianie nagrań w mediach publicznych i prywatnych, polskich i zagranicznych,*
- *produkcja audycji telewizyjnych (film dokumentalny) związanych z kulturą, nauką i edukacją w Polsce,*
- *produkcja wydawnictw tworzących wideotekę współczesnej kultury polskiej,*
- *inicjowanie i współorganizowanie własnych wydarzeń w w/w dziedzinach (s. 331).*

Po czterech latach istnienia PWA przekształciły się w Narodowy Instytut Audiowizualny, którego celem będzie digitalizacja i udostępnianie archiwów, jednocześnie wydając nowe serie publikacji oraz inicjując i koordynując działania związane z międzynarodowymi wydarzeniami kulturalnymi, przygotowanymi w polskich miastach. Działalność wydawniczą rozpoczęło w 2006 roku boxem z filmami Krzysztofa Kieślowskiego. Obecnie tę serię DVD tworzy już kilkanaście monografii polskich dokumentalistów. Spośród prac książkowych najważniejsze są serie antologii polskiej animacji (ogólna, dla dzieci, eksperymentalna i historyczna) edytowane od 2007 roku. W następnym roku PWA zorganizowało i koordynowało wiele imprez, które odbyły się z okazji jubileuszu 60-lecia Polskiej Animacji. W roku 2009 rozpoczęło wydawanie serii monografii polskich animatorów.

Oprócz filmu PWA utrwała i upowszechnia dzieła z innych dziedzin sztuki. Od dwóch lat rejestruje w postaci albumów DVD arcydzieła polskiego teatru, przedstawienia szekspirowskie (w serii *Polski Szekspir Współczesny*) i sceniczne dokonania reżysera Krystiana Lupy. W roku 2009 ogłoszonym przez UNESCO rokiem Jerzego Grotowskiego wydało DVD z jego dokonaniem i komentarzami o nich. W 2009 roku edycja serii *Archipelag Poetów* otwarta została wydawnictwem poświęconym Zbigniewowi Herbertowi (w przygotowaniu znajdują się wydawnictwa poświęcone Tadeuszowi Różewiczowi, Czesławowi Miłoszowi i Wisławie Szymborskiej). W 2010 roku we współpracy z Muzeum Sztuki Współczesnej planowane jest wydanie płyt z prezentacjami prac wybitnych polskich artystów i performerów, mających charakter edukacyjny. PWA wydało również monograficzną płytę z muzyką i wspólnie z Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego

realizuje projekt *Młodzi kompozytorzy w hołdzie Chopinowi* i projekt poświęcony operom. Jako wydawnictwo prestiżowe, które w przyszłości powinno stać się operatorem programu ministerialnego, mające na celu stworzenie cyfrowych zasobów polskiego dziedzictwa kulturowego, PWA przyjmuje standard HD w rejestracji wszystkich dzieł.

Strategicznymi zadaniami, które Wydawnictwo realizuje i zamierza realizować, był udział w wystawie *To jest nasza historia – 50 lat przygody europejskiej* (procesu jednoczenia się Europy), która odbyła się w 2009 roku we Wrocławiu oraz będzie udział w charakterze producenta wykonawczego w Europejskim Kongresie Kultury, który odbędzie się tamże w 2010 roku. Stałymi formami komunikacji Wydawnictwa z odbiorcami będą również w najbliższym czasie portal multimedialny i związana z nim gazeta internetowa.

W 2009 r. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przekształcił PWA w Narodowy Instytut Audiowizualny (NInA), któremu nadał nowe obowiązki, m.in. digitalizację utworów audiowizualnych i audiowizualnych. Trwają prace nad założeniami ustawy o NInA. Pierwszym dyrektorem NInA został dotychczasowy dyrektor PWA Michał Merczyński.

3.6. Organizacje zrzeszające twórców filmowych

Największą organizacją zrzeszającą ponad 1400 polskich filmowców (reżyserów, producentów, operatorów, animatorów, scenarzystów, charakteryzatorów, kostiumologów, reżyserów dźwięku, montażystów, kaskaderów, filmoznawców, komunikologów, krytyków i publicystów filmowych) jest, istniejące od 1966 roku, Stowarzyszenie Filmowców Polskich (SFP), którego misja polega na wspieraniu i ożywianiu narodowej kultury filmowej i w kraju i za granicą oraz ochrona praw twórców filmowych. SFP brało udział w przygotowywaniu Ustawy o kinematografii i czynnie przyczyniło się do jej uchwalenia w 2005 roku.

Dorobek organizacyjny, legislacyjny, inwestycyjny i promocyjny SFP jest ogromny, dlatego wymienić można tylko najważniejsze jego elementy, które wpływają na działalność polskiej kinematografii w latach 2004-2009. Przełom w działalności Stowarzyszenia nastąpił w 1995 roku, gdy na wniosek prezesa Jacka Bromskiego, wyodrębniona została jednostka organizacyjna Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA), której MKiDN udzieliło licencji w zakresie zbiorowego zarządu prawami do utworów audiowizualnych. ZAPA od 2007 roku jest polskim agentem International Standard Audiovisual Number, największego światowego systemu identyfikacji dzieł audiowizualnych. Realizuje umowy z polskimi telewizjami publicznymi i niepublicznymi oraz kilkudziesięcioma organizacjami światowymi, jest członkiem najważniejszych światowych organizacji, takich jak FERA, AGICOA, CISAC, CIFEJ, FIPRESCI i WCA. Współorganizuje Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, Festiwal Debiutów w Koszalinie, Krakowski

Festiwal Filmowy i wspiera promocję polskiego kina na wielu festiwalach zagranicznych oraz kina zagranicznego na 16 festiwalach i przeglądach, które odbywają się w Polsce. Organizuje następujące imprezy i przedsięwzięcia cykliczne: Forum SFP na FPPF w Gdyni, Forum Filmu Animowanego i Dokumentalnego na KFF w Krakowie, Rozdanie Złotych Taśm (nagród polskiej sekcji FIPRESCI), Polskie stoiska na MFF w Cannes i MFF w Berlinie.

W 2006 roku SFP aktywnie wspierało działalność Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, m.in. w zakresie realizacji debiutów filmowych, edycji Laboratorium Scenariuszowego, programu „30 minut”, ostatnio przede wszystkim we wdrażaniu projektów strategicznych. W tym roku Stowarzyszenie zaczęło wypłacać roczne stypendia naukowe (1000 zł miesięcznie) członkom Koła Młodych i młodym reżyserom, którzy mają zaplanowaną pracę na rok oraz zintensyfikowało działania na rzecz rozwoju i upowszechniania filmu polskiego dla dzieci i młodzieży (m.in. organizowało konkursy).

W 2007 roku SFP założyło razem z producentami filmowymi Fundację Promocji Kina „Film Polski” i wraz z zagranicznymi organizacjami powołało World Cinema Alliance (WCA), której „celem jest ochrona kina artystycznego i prawa twórców filmowych do oryginalnej wypowiedzi, ich autorskich praw ekonomicznych i moralnych w świecie industrializacji i globalizacji” (SRKA, s 342) oraz rozwijało programy adresowane do młodych twórców.

W roku 2008 SFP wspólnie z firmą Ryszarda Janikowskiego Independent Stunt Team powołało Polską Szkołę Kaskaderów Filmowych oraz zorganizowało międzynarodowy program „Polskie Kino Młodego Widza” i razem z innymi polskimi instytucjami powołało „Studio Młodzi i Film” im Andrzeja Munka, w którym powstaje od 30 do 50 debiutów kinowych rocznie. SFP z sukcesem porządkuje wiedzę o polskiej branży filmowej, wydając kwartalnik profesjonalny „Magazyn Filmowy SFP” oraz uruchamiając portale „bazafilmowa.pl” i „filmdladzieci.pl”.

W kraju, oprócz SFP i stowarzyszeń wcześniej wymienionych w raporcie, dzięki nowej rzeczywistości prawnej powstają kolejne związki i organizacje zrzeszające twórców. Spośród nich działalność nowego typu podjęły 2 Fundacje: Fundacja Polskie Centrum Audiowizualne, powołane 9 grudnia 2005 roku przez Zarząd Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych do działania na rzecz rozwoju polskiej niezależnej twórczości audiowizualnej, która nie prowadzi działalności gospodarczej, natomiast realizuje projekty (m.in. unijny program Media) i Fundacja „Mały Rycerz” powołana w 2007 roku przez przedstawicieli środowiska zajmującego się edukacją, która działa na rzecz realizacji kanonu polskich baśni dla dzieci w formie 104-odcinkowej serii filmów animowanych.

Rozdział 4

TRANSFORMACJE RYNKU FILMOWEGO W LATACH 2001-2009

4.1. Kina

W ostatnich pięciu latach, w porównaniu z okresem 1990-2004, rynek kinowy, obejmujący około 700 sal, nie uległ zasadniczym zmianom pod względem ilości kin, ilości miejsc w kinach, ilości wyświetlanych filmów, w tym utworów polskich i ilości sprzedanych biletów. W tym obszarze kultury sytuacja była i jest w miarę stabilna, ale – jak już wspomniano – zróżnicowanie w funkcjonowaniu tego rynku następowało pod wpływem ekspansji multipleksów oraz ożywienia ruchu studyjnego i Dyskusyjnych Klubów Filmowych.

Rok 2004 był przełomowy dla funkcjonowania kin w III RP. Sprzedano wówczas 33,4 mln biletów, tzn. 40% więcej niż w roku poprzednim. Od 1990 roku frekwencja widzów w kinach nigdy nie przekroczyła 30 mln. Trzy najpopularniejsze polskie filmy (*Nigdy w życiu*, *Vinci* i *Pręgi*) zgromadziły 1,62 mln odbiorców kinowych. Jednak już rok później frekwencja spadła o 30% (22,3 mln, z czego prawie 2 mln obejrzało film *Karol. Człowiek, który został papieżem*), a polskie filmy osiągnęły najgorszy wynik u polskich widzów od 10 lat. Ich udział w ogólnej liczbie sprzedanych biletów wyniósł tylko 3,4%. Warto nadmienić, że w roku 2005, po wejściu Polski do UE, znacznie zwiększyła się ilość premier filmów europejskich (aż 72) i więcej niż w poprzednich latach wyświetlano w kinach filmów polskich (18).

W 2006 roku sytuacja na rynku kin uległa poprawie: sprzedano 32 mln biletów, w tym ok. 3 mln na 28 polskich filmów premierowych. Zainteresowanie polskich widzów kinem rodzimym wzrosło dopiero w 2007 roku. Na liście 10 najpopularniejszych utworów znalazły się aż 4 filmy polskie (*Katyń*, *Testosteron*, *Świadek koronny* i *Ryś*).

10 najpopularniejszych filmów w polskich kinach w 2007 roku

Lp.	Tytuł filmu	Premiera	Liczba widzów
1	„Shrek Trzeci”	29 czerwca	3 352 469
2	„Katyń”	21 wrzesień	2 735 777
3	„Testosteron”	2 marca	1 356 163
4	„Dlaczego nie!”	19 stycznia	1 151 998
5	„Harry Potter i Zakon Feniksa”	27 lipca	1 129 621
6	„RabatuJ”	19 października	1 074 697
7	„Piraci z Karaibów: Na krańcu świata”	25 maja	1 070 462
8	„Świadek koronny”	2 lutego	959 596

9	„Ryś”	9 lutego	808 873
10	„Film o pszczołach”	16 listopada	767 451

Źródło: www.stopklatka.pl w oparciu o dane www.boxoffice.pl (SRKA, s. 361).

W 2008 r. liczba sprzedanych biletów na polskie filmy przekroczyła 8 mln. W stosunku do 2005 r., kiedy łącznie sprzedano 700 tys. biletów na polskie tytuły, mamy do czynienia z ponad 10 wzrostem zainteresowania polskiej widowni rodzimym kinem. Z danych statystycznych wynika, że w Polsce wśród widzów największym zainteresowaniem cieszą się romantyczne komedie, filmy o Janie Pawle II oraz kino historyczne o większych budżetach na produkcję. Choć mamy do czynienia z tendencją wzrostową, to w porównaniu z sytuacjami występującymi na rynkach kin innych krajów europejskich, rynek rodzimy jest jeszcze słaby: statystyczny Polak kupuje rocznie 0,8 biletu do kina, natomiast statystyczny Europejczyk – ponad 2 bilety. Poza tym polscy widzowie wykazują znacznie niższe zainteresowanie polskim kinem artystycznym w porównaniu do np. Niemców i Francuzów.

Preferencje polskich widzów ilustruje poniższa tabela:

Filmy polskie z widownią ponad milion widzów w latach 1989 - 2008

Lp.	Tytuł	Rok	Liczba widzów
1.	Ogniem i mieczem	1999	7 151 354
2.	Pan Tadeusz	1999	6 168 344
3.	Quo vadis	2001	4 300 351
4.	Katyń	2007	2 761 594
5.	Lejdis	2008	2 528 643
6.	W pustyni i w puszczy	2001	2 227 228
7.	Kiler	1997	2 200 943
8.	Zemsta	2002	1 976 984
9.	Przedwiośnie	2001	1 743 933
10.	Tylko mnie kochaj	2006	1 668 462
11.	Nigdy w życiu	2004	1 624 265
12.	Nie kłam, kochanie	2008	1 394 910
13.	Testosteron	2007	1 358 803
14.	Pianista	2002	1 252 290
15.	Kilerów 2-óch	1999	1 189 098
16.	Ja wam pokażę!	2006	1 179 418
17.	Dlaczego nie!	2007	1 152 190
18.	Świadek	2008	1 027 979

Źródło: www.boxoffice.pl (za SRKA, s. 364).

W ramach przeprowadzania kolejnego etapu reformy więcej wysiłku należy więc włożyć w procesy intensyfikowania podaży, wspierania realizacji filmów, które spełnią oczekiwania widzów i ukształtują skutecznie ich gusta, wspierania rozwoju kin w miejscowościach średniej wielkości oraz obniżania kosztów kopii dzięki dostosowywaniu kin do technologii cyfrowej.

Obecnie około 80% przychodów ze sprzedaży wszystkich biletów do kin osiągają kina wielosalowe, których jest 61. W Polsce największym potencjałem w tym zakresie dysponuje ponadnarodowa sieć Cinema City International, do której należą 23 kina (w tym największe – Kinopolis), tj. 40% widowni multiplexów. Drugą największą siecią jest Multikino (własność koncernu ITI), która posiada 19 kin (33% widowni multiplexów), trzecią – Centrum Filmowe Helios. Poza tym działa w Polsce jedynie ponad 600 kin tradycyjnych. Od 2006 roku PISF angażuje się w sprawę ograniczenia likwidacji kin w małych miastach i gminach, negocjując z władzami lokalnymi te kwestie, dotując modernizacje i remonty sal i budynków (w 2006 roku – dofinansował 46 kin, w 2007 – 62, a w 2008 – 47; za SRKA, s. 322).

Jednym z ważnych elementów polityki kinematograficznej, której model w Polsce w ostatnich latach próbuje się wypracować, jest podejście instytucji państwowych i niepublicznych do kin studyjnych, a ich rozwój świadczy również o przeobrażeniach preferencji widzów. Obecnie w Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych (SKSiL), odtwarzanej przez państwo od 2003, działa ponad 90 kin, co stanowi około 10% rynku kinowego. Wspomniane działania FN i PISF w zakresie wspierania Sieci przynoszą wymierne pozytywne rezultaty. Kina studyjne, oferujące ambitniejszy od kin normalnych repertuar, zaczynają rozprzestrzeniać się po całym kraju i do Sieci włączają się powoli również sale multiplexów. Od 2006 roku Sieć działa w strukturach Filмотeki Narodowej, która uruchomiła rozległy system motywacji adresowany do prowadzących kina i do dystrybutorów filmowych. W ramach specjalnych umów z tymi instytucjami FN angażuje do 50% kosztów w każde przedsięwzięcie. Od 2007 roku formuła programu stała się jeszcze bardziej atrakcyjna, bowiem zaproszono do niego tzw. „kina lokalne”. Z różnych sprawozdań wynika, że obecnie prawie 100 „kin lokalnych” funkcjonuje w Sieci, a rocznie organizuje ona około 200 imprez upowszechniających kulturę filmową i ponad 20 przedsięwzięć edukacyjnych.

Bardzo powoli, ale z widocznymi rezultatami, wychodzi z długotrwałego kryzysu ruch DKF-ów, do 1989 roku z kinami studyjnymi dość skutecznie krzewiący kulturę filmową. W nowej rzeczywistości Polska Federacja DKF obejmuje (do 2008 roku) około 120 Klubów, które promują kino artystyczne, eksperymentalne, awangardowe i nowoczesne, oraz organizują atrakcyjne imprezy, najczęściej tematyczne, mimo że Federacja nie prowadzi już dystrybucji filmów. Z tego ruchu wywodzą się różne przeglądy i festiwale, w które w ostatnich latach nadzwyczajnie obfituje polska kultura filmowa. Kluby są współfinansowane przez PISF i SFP.

Sytuacja, w jakiej znalazło się nasze kino jest od kilkunastu lat przedmiotem dyskusji prowadzonych przez uczestników festiwali filmowych, których w Polsce organizuje się około 40. Oprócz Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (Gdynia), Międzynarodowego i Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Krótkometrażowych (Kraków), Lubuskiego Lata Filmowego (Łagów) – najstarszego polskiego festiwalu, poświęconego kinematografii Europy Centralnej i Wschodniej oraz Festiwalu Sztuki Operatorskiej „Camerimage” (Łódź), ogromnym zainteresowaniem przede wszystkim polskiej młodzieży cieszą się również Warszawski Festiwal Filmowy, Era Nowe Horyzonty (Wrocław), Festiwal „Dwa Brzegi” (Kazimierz nad Wisłą), Koszalińskie Spotkania Filmowe „Młodzi i Film”, Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Dozwolone do 21” (Warszawa), Ogólnopolski Festiwal Sztuki Filmowej „Prowincjonalia”, Międzynarodowy Festiwal Filmów dla Dzieci „Ale Kino” (Poznań), Międzynarodowy Festiwal Filmów Katolickich (Niepokalanów), Zamojskie Dni Filmu Religijnego „Sacrofilm”, Festiwal Filmów Unii Europejskiej (Warszawa), Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Prawa Człowieka w Filmie” (Warszawa), Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich (Konin), Ogólnopolski Festiwal Filmów Komedii (Lubomierz), Ińskie Lato Filmowe, Letnia Akademia Filmowa (Zwierzyniec) i Festiwal Mediów „Człowiek w zagrożeniu” (Łódź) (przytaczam za http://katalog.onet.pl/kultura_i_sztuka/kino_i_film/festiwale_filmowe.). Ponadto, odbywają się również przeglądy i festiwale filmów, które są wyjątkowe pod jakimś względem. Największą popularnością cieszą się m.in. objazdowy festiwal filmowy „Filmostrada”, Przegląd Filmów Niezwykłych (Kielce), Festiwal FeFe-Felliniada (Warszawa), promujący reżyserów, którzy uparcie „robią swoje”.

4.2. Telewizje

Z wcześniejszych analiz wynika jednoznacznie, że po wejściu na polski rynek medialny telewizji prywatnych i kablowych, polskich i zagranicznych, telewizja publiczna i te telewizje stały się na nim znaczącymi aktywnymi podmiotami, również we wszystkich niemalże sektorach kinematografii. Na podstawie Ustawy o radiofonii i telewizji, wszyscy nadawcy telewizyjni mają obowiązek przestrzegania „kwot audycji wytworzonych pierwotnie w języku polskim” (SRKA, s. 196) i „kwot audycji europejskich i produkcji niezależnej (w tym audycji wytworzonych w okresie 5 lat przed rozpowszechnieniem w programie)” (tamże).

Specyficznym wyróżnikiem polskiego rynku audiowizualnego jest jednoczesna dekoncentracja i decentralizacja telewizji publicznej i także ustawowe jej obciążenia, które „przekraczają możliwości prawie wszystkich telewizji europejskich”. TVP SA, która obejmuje swoim zasięgiem 95% terytorialnej oglądalności na całym rynku telewizyjnym, była do niedawna głównym producentem i koproducentem polskich filmów. Zgodnie z warunkami określonymi w zawieranych

umowach licencyjnych, które uwzględniają strategię biznesową telewizji komercyjnych, prywatne stacje również zobowiązane są do inwestowania w polskie kino. Na przykład na tej podstawie HBO zainwestowała do 2006 roku 18 mln dolarów w naszą produkcję filmową, współprodukowała ponad 20 filmów fabularnych. Polsat z licencjackiego obowiązku finansuje rocznie powstanie jednego filmu. W 2008 roku TVN była drugim po telewizji publicznej inwestorem polskiego kina.

TVP SA nadaje dwa programy ogólnopolskie, program TVP3 Regionalna/TVP Info, 5 programów satelitarnych adresowanych do widzów polskich i zagranicznych, TV Polonia, TVP Kultura, TVP Historia, TVP Sport i TVP Białoruś i dysponuje 16 oddziałami regionalnymi. Taki ogromny potencjał z jednej strony stwarza wiele możliwości i okazji do kształtowania i upowszechniania polskiej kinematografii, zwłaszcza że jest ona zobowiązana do wypełniania misji narodowej, ale z drugiej strony finansowanie działalności misyjnej z wpływów z opłat abonamentowych i pozaabonamentowych jest kontrowersyjne i trudne w ramach gry rynkowej, w której TVP SA bierze udział. Dodatkowo utrudnia jej wypełnianie presja, jaką wywierają na nią politycy

Telewizja publiczna w 2005 roku przez 6062,5 godz. nadawała filmy fabularne, co stanowiło 41,2% całej struktury gatunkowej jej programów ogólnokrajowych i przez 1119,7 godz. nadawała filmy dokumentalne, co stanowiło 7,6% tejże struktury (dane w tym fragmencie raportu za SRKA, s. 207-213). W 2007 roku filmy fabularne zajmowały 2034,3 czasu emisyjnego (43,7%), a dokumentalne 1249,5 godz. (8,1%). Filmy są więc nadal preferowanym gatunkiem programowym. Udział filmów polskich w tej ofercie wynosi rocznie około 13%. W telewizjach regionalnych film fabularny zajmuje przeciętnie 0,1%, a dokumentalny 9,5%.

Wśród 49 programów satelitarnych telewizji niepublicznych najwięcej (44) jest programów wyspecjalizowanych, a wśród nich drugą co do wielkości grupę tworzą kanały filmowe (6). W strukturze gatunkowej koncesjonowanych programów ogólnokrajowych i ponadregionalnych (Polsatu, TVN i TV4) w 2005 i 2007 roku (tamże, s. 252-254) film fabularny zajmował 32,57%, a dokumentalny – 1,14%. Film fabularny jest preferowanym gatunkiem programowym Polsatu (ok. 43% w rocznym czasie emisji) w TVN (28%) i TV4 (ok. 30%). W Telewizji Puls udział filmów fabularnych w ofercie programowej wynosi od 2007 roku ponad 40%.

Polski rynek telewizji kablowych, w którym filmy odgrywają jeszcze większą rolę jest trzecim rynkiem w Europie: działa na nim ponad 600 operatorów sieci kablowych, z których usług korzysta 4,5 mln gospodarstw domowych. Producentami większości seriali, filmów fabularnych i dokumentalnych są przede wszystkim niezależni producenci telewizyjni, których jest w Polsce kilkudziesięciu. Największymi działającymi w kraju od 1992 roku prywatnymi producentami telewizyjnymi są ATM Grupa, Akson Studio i MTL Maxfilm. Rozwój całej produkcji telewizyjnej,

również niezależnej, jest intensyfikowany obecnie w ramach programów europejskich: Media Plus (Unii Europejskiej) i Eurimages (Rady Europy).

4.3. Nowe obszary produkcji i dystrybucji filmów

Cechą współczesnej kultury filmowej jest komunikacja elektroniczna, zwana nowomedią i multimedialną. Na razie – ponieważ proces rozwoju mediów elektronicznych trwa i nie można dokładnie określić jego wszystkich konsekwencji i punktów dojścia – za jego szczytową formę uważa się Internet, ale postęp we wdrażaniu nowych technologii, m.in. nanotechnologii (wytwarzaniu robotów wielkości molekuł), rzeczywistości wirtualnej, optoelektroniki, telefonii osobistej i innych dziedzin techniki – może zmienić jego charakter, formy oraz strukturę nadawców i odbiorców. W Polsce dostęp do Internetu jest coraz łatwiejszy i to jest określoną miarą postępu cywilizacyjnego kraju. Kultura medialna, podobnie jak wszystkie inne kultury, jest ściśle związana z rozwojem gospodarczym i dlatego: „Niezwykle ważną funkcją państwa jest prowadzenie, nawet w czasach prosperity, mecenatu nad kulturą audiowizualną” (SRKA, s. 22).

Zarówno mecenat, jak i prywatne i niezależne środowiska twórcze działające na wszystkich obszarach rynku kinematograficznego muszą obecnie uwzględniać co najmniej trzy tendencje, które dominują na świecie w sferze kultury: koncentrację, globalizację i integrację, transnacjonalizację kinematografii i telewizji oraz przełom technologiczny w mediach audiowizualnych, którego widowymi znakami na początku XXI wieku są internetyzacja telewizji i kina oraz tzw. „komunikacja uczestnicząca”, w której wzrasta rola odbiorców i personalizacji przekazów komunikacyjnych, istotne staje się zjawisko podporządkowania informacji indywidualnym użytkownikom multimediiów, ich „szycie na miarę” (tailored information) internautów.

Nie wdając się w spory na temat definicji globalizacji, która z natury rzeczy zawsze opiera się na koncentracjach i integracjach, jak trafnie zauważa P. H. Dembiński, wszystkie jej charakterystyki są zgodne w jednym punkcie: traktują ją jako proces „stopniowego kurczenia się czasoprzestrzeni, w której się poruszamy i działamy. [...] Wynika ono z ciągłego zacieśniania się więzów współzależności. Sprzężenia zwrotne, napędzane przez taniejącą i coraz bardziej dostępną technologię, stają się coraz bardziej zwarte, coraz bliższe. Oddziałujemy na siebie w coraz krótszych odstępach czasu, coraz więcej rzeczy dzieje się w real time, niezależnie od odległości. Tak więc globalizacja to spiętrzenie się pętli sprzężeń zwrotnych w niezwykle skomplikowane sieci, które nas wszystkich ogarniają jako jednostki, jako przedsiębiorstwa, jako państwa” (P. Dembiński, 2001, s. 19-20). Jedną z najważniejszych dźwigni tak rozumianej globalizacji są oczywiście media elektroniczne, które m.in. generują wzrost produkcji utworów audiowizualnych oraz sposobów ich przechowywania, dystrybuowania i eksploataowania.

Jednym ze skutków globalizacji jest konwergencja mediów, która powoduje że media elektroniczne stają się ekspansywnym działem gospodarki, a przyszłość m.in. kinematografii narodowej, regionalnej oraz europejskiej jest związana z nowymi usługami i ofertami, jakie powstają na styku dotąd działających oddzielnie platform medialnych (tzw. „usługi hybrydowe”).

Oto charakterystyczne przykłady tego zjawiska:

- *telefonია ruchoma + prasa = technologia WAP;*
- *prasa + technologia informatyczna = prasa internetowa, witryny gazet;*
- *technologia informatyczna + telekomunikacja = portale internetowe;*
- *telekomunikacja + telewizja = telewizja interaktywna oferowana wszystkim abonentom telewizji cyfrowej, obejmująca usługi dodane;*
- *telewizja + rozrywka + Internet = internetowe usługi programowe (np. wideo na żądanie);*
- *banki + telefonია ruchoma = usługi bankowe przez telefon;*
- *banki + Internet = bankowość elektroniczna;*
- *handel detaliczny + Internet = e-handel (SRKA, s. 28).*

Z tą tendencją nieodłącznie związana jest transnacionalizacja mediów (coraz wyższy udział w kinematografii narodowej kapitału i programów zagranicznych), oparta na koncentracjach monomedialnej, międzymedialnej, międzysektorowej i międzynarodowej, która odbywa się obecnie przede wszystkim w następujących dziedzinach:

- *Odbiorze (zdolność audytorium krajowego do odbioru zagranicznych mediów);*
- *Zawartości mediów (wyraźna obecność zagranicznej zawartości w mediach krajowych);*
- *Finansowaniu (zależność od zagranicznych reklamodawców, bądź inwestorów);*
- *Regulacji prawnej (harmonizacja prawa krajowego z wymogami prawa zagranicznego, lub międzynarodowego);*
- *oraz na poziomie strukturalnym, np. powstawanie w danym kraju mediów kontrolowanych zza granicy, lub ponadnarodowych (tamże, s 44).*

Dzisiaj znajdujemy się już w fazie wykorzystywania Internetu do wzbogacania odbioru programów i filmów różnymi formami nawigowania, interaktywności i wirtualizowania oraz tworzenia dodatkowych internetowych kanałów upowszechniania treści. Jednocześnie rozwija się proces mediatyzacji Internetu czyli wzbogacania „sieci sieci”, jak często określa się Internet, formami audiowizualnymi wzorowanymi na innych mediach, w tym na kinie i telewizji.

Zmiana technologiczna ma dalekosiężne konsekwencje dla rangi i roli mediów elektronicznych w kulturze. Traktowana jest przez jednych badaczy i użytkowników jako zagrożenie a przez innych jako wyjątkowa szansa dla kinematografii narodowej. Przywołanych zjawisk i tendencji

nie da się oczywiście uniknąć, ani nawet zatrzymać, dlatego należy je uwzględniać w strategiach rozwoju kina i telewizji. Uwzględniać, nie tylko z obawy przed jakąś totalną europeizacją i globalizacją, ale również dlatego, że – jak trafnie zauważa Arjun Appadurai – te zjawiska i tendencje nie prowadzą wyłącznie do kulturowej homogenizacji, ale w znacznym stopniu dotyczą tego, co dzieje się w społecznościach narodowych i lokalnych, które nie tylko są „zarażone” tym, co dzieje się gdzie indziej, ale również mogą w obiegu globalnym artykułować swoją odrębność, a poza tym różnicowanie jednej kultury od drugiej staje się okazją do utrwalania i redefiniowania jednocześnie własnych tożsamości kulturowych (A. Appadurai, 2005, *passim*).

4.4. Prywatni producenci i dystrybutorzy

W ciągu dziesięciu lat, między rokiem 1990 a 2000 ilość działających w Polsce prywatnych firm produkcyjnych zwiększyła się czterdziestokrotnie: od 10 do około 400, co świadczy o dynamice rozwojowej tego rynku. Jednak w tym czasie większość z nich nie dysponowała takim kapitałem własnym, aby mogły one działać tak jak firmy zachodnie. Do dnia dzisiejszego nie cieszą się one również zaufaniem i zainteresowaniem banków. Dlatego ich jedyną szansą do skutecznego działania od początku były telewizje, publiczna i oczywiście niepubliczne.

W roku 2009 Stowarzyszenie Niezależnych Producentów Filmowych zrzesza około 500 niezależnych firm producenckich, ale większość z nich jest bardzo mała, zatrudnia kilka osób, dokonuje rocznego obrotu w wysokości 1 mln zł. Zaledwie kilkanaście procent firm prywatnych producentów uznać można za firmy duże, które zatrudniają powyżej 10 osób i dysponują nowoczesną dysponuje techniką do realizacji zdjęć i wykonywania prac postprodukcyjnych. Strukturę i charakter tego środowiska autorzy RSK-K przedstawiają następująco: „Filmy fabularne produkuje 30-35 prywatnych firm producenckich. Dla większości małych firm, rozmieszczonych poza stolicą, głównymi zleceniodawcami są lokalne stacje telewizyjne oraz nadawcy kablowi. Dla większości firm średnich i dużych, głównymi zleceniodawcami są ogólnopolskie stacje telewizyjne. Ze statystyk stacji telewizyjnych wynika, że tylko na potrzeby programów TVP i telewizji Polsat pracuje około 250 firm producenckich. Większość produkuje reklamówki, filmy okolicznościowe, czasem programy telewizyjne. Firmy producenckie zatrudniają na stałe około 2500 osób i dają dodatkowo pracę grupie około 2800 dalszych współpracowników (autorzy, scenarzyści, reżyserzy, operatorzy, scenografowie, montażyści, kompozytorzy, aktorzy). Do tego dochodzi dalsza grupa około 1500 pracowników pomocniczych i pomocniczo-twórczych personelu technicznego (dźwiękowcy, charakteryzatorzy, oświetleniowcy, elektrycy, asystenci, specjaliści od grafiki komputerowej)” (RSK-K, s 16-17).

Spośród najprężniej działających producentów wymienić należy Filmcontract (firmę Henryka Romanowskiego, która powstała jako jedna z pierwszych firm producenckich w Polsce w 1989 roku),

Apple Film Production (firmę Dariusza Jabłońskiego założoną w 1990 roku), Skorpion Art Film (firmę Pawła Rakowskiego, która powstała w 1990 roku), Heritage Films (prężnie działała do 2003 r., założona w 1991 roku przez Lwa Rywina), Akson Studio (firmę Michała Kwiecińskiego działającą od 1992 roku) oraz Opus Film Piotra Dziecioła w Łodzi, która pozyskała niektóre studia i hale zdjęciowe z WFF, Semafor Produkcja Filmowa Spółka z o.o., która powstała po likwidacji państwowej wytwórni filmów animowanych. Wymienione firmy, aż do 2009 roku miały prawie 25% udziału w całej produkcji polskich filmów fabularnych, dokumentalnych i animowanych realizowanych dla kin i telewizji. Dzięki nim polska kinematografia podejmowała ambitne przedsięwzięcia twórcze i prestiżowe koprodukcje.

Warto wspomnieć, że Heritage Films wprowadził do polskich kin kilka dzieł Andrzeja Wajdy (*Pierścionek z orłem w koronie*, *Wielki Tydzień* i *Pana Tadeusza*), *Pianistę* Romana Polańskiego i współtworzył *Listę Schindlera* Stevena Spielberga, *Małą Apokalipsę* Costy Gavrasa i słynne seriale amerykańskie *Wichry wojny* oraz *Wojna i pamięć*. Filmcontract wprowadził do kin i telewizji ponad 25 filmów fabularnych, w tym *Angelusa* i *Wrota Europy*. Akson Studio specjalizuje się w realizacji teatrów telewizji (ponad 130) oraz seriali, ale współrealizowało również *Zemstę* i *Katyń* Andrzeja Wajdy. W Skorpion Art Film powstało 16 filmów fabularnych, artystycznych i komercyjnych, m.in. *Nocne graffiti*, *Pestka* i *Chopin – pragnienie miłości*. Kilkanaście filmów fabularnych i dokumentalnych, m.in. *Przedwiośnie* i *Zabić Sekala* znajduje się w dorobku Apple Film Production. W Opus Film powstaje najwięcej filmów reklamowych i teleturniejów telewizyjnych, ale firma ta jest również wspiera debutantów, czego przykładem może być wysoko oceniony przez widownię i krytyków film *Edi*. W Semaforze nadal powstają filmy animowane, kukielkowe i eksperymentalne – w 2007 roku wyprodukowany przez tę firmę *Piotruś i wilk* otrzymał Oscara.

Rzadko we współprodukcję filmu angażowały się banki. Jako pierwszy w 1990 roku podjął tę działalność Kredyt Bank S.A. udzielając 12 mln zł kredytu producentowi filmu *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana, który powstał ostatecznie 9 lat później, ale odniósł sukces frekwencyjny, ponieważ obejrzało go około 7 mln widzów. Tenże bank był również wyłącznym sponsorem promocji i dystrybucji *Pana Tadeusza* i współfinansował, występując w różnych rolach, takie utwory ekranowe jak *Quo Vadis* (2001) Jerzego Kawalerowicza i *Przedwiośnie* (2001) Filipa Bajona. W 2002 roku wsparł polską produkcję bank PKO BP, stając się kredytodawcą i współproducentem filmu *Chopin – pragnienie miłości* Jerzego Antczaka.

Od początku lat 90. XX wieku w produkcję filmów zaczęli inwestować również dystrybutorzy. Najbardziej aktywna na tym rynku jest firma Vision Włodzimierza Otulaka, która była współproducentem m.in. *Pana Tadeusza*, *Demonów wojny* i *Wiedźmina*. Duży dorobek w tym zakresie ma także firma Syrena, która zainwestowała po kilkaset tysięcy, a czasami nawet kilka mln złotych

m.in. w takie filmy jak *Białe małżeństwo* Magdaleny Łazarkiewicz, *Panna nikt* Andrzeja Wajdy, *Słodko gorzki* Władysława Pasikowskiego i *Quo Vadis*. W 2008 i 2009 r. najbardziej aktywnymi w produkcji filmów były Kino Świat (pod kierownictwem Tomasza Karczewskiego), Monolith (Mariusz Łukomski wraz z małżonką), SPI (Piotr Reich) oraz Best Film (Krzysztof Dumieński).

Wszystkie wymienione firmy producenckie utrzymują swoją dynamikę produkcyjną również w latach 2004-2009, współpracując ze Studiami Filmowymi oraz państwowymi wytwórniami, których dorobek został krótko przedstawiony we wcześniejszym rozdziale raportu.

Ogromna dynamika występowała również na rynku dystrybucji kinowej i telewizyjnej, gdzie od połowy lat 90. coraz więcej udziałów mają firmy prywatne. Znaczącą pozycję na tym rynku zajmuje UIP, Buena Vista, 20thCentury Fox, Vision Film Distribution. Obecnie najważniejszymi przedsiębiorstwami dystrybucyjnymi, które zajmują się także dystrybucją filmów dla telewizji są: dystrybutorzy kinowi Against Gravity, Best Film, CinePix, Forum Film Poland, Gutek Film, ITI Cinema, Kino Świat, Monolith Films, Monolith Plus, Solopan, SPI International Polska, Spinka, Studio Interfilm, Syrena Films, Tantra, UIP, Vision, Vivarto, Warner Cinema oraz tzw. redystrybutorzy, firmy powstałe na bazie byłych instytucji filmowych: Apollo-Film, Art.-Film, Helios, Max-Film, Neptun, Odra-Film, Silesia-Film oraz dystrybutorzy filmów na VHS, DVD oraz Agencja Producentów Filmowych, Akme Film, Carisma, Cass Film, Crossfilm, Hagi Film i Video, Imperial, IMP, Mayfly, Muvi, NVC, Propaganda, Video-Rondo, Warner Bros. Poland oraz niektóre firmy producenckie (podają za SRKA, s. 282, wybór w kolejności alfabetycznej).

W zasadzie w każdym roku dochodzi do poważnych zmian na polskim prywatnym rynku produkcyjnym i dystrybucyjnym: firmy wchodzą w różne sojusze, zmieniają swoje zainteresowania i specjalizacje i uzyskują rozmaite wyniki finansowe, ale są już stałymi podmiotami, które wyraźnie i odczuwalnie współdecydują o charakterze polskiej kinematografii, jej strukturze, randze kulturowej i jej powiązaniach z innymi mediami i innymi kinematografiami.

Rozdział 5

PERSPEKTYWY KINEMATOGRAFII – NOWE PROBLEMY I WYZWANIA

5.1. Obowiązki mediów publicznych

W dobie nowych mediów, globalizacji oraz tworzenia nowego ładu społeczno-politycznego na świecie i ostrych sporów o charakter demokracji w krajach zachodnich ożywiona jest również dyskusja na temat sfery publicznej w społeczeństwie informacyjnym oraz miejsca i funkcji mediów publicznych w tej niezwykle złożonej pod każdym względem sytuacji kulturowej. W Polsce, podobnie jak w państwach Unii Europejskiej, w latach 1989-2009 podejmowane są próby pogodzenia ze sobą wolnego rynku medialnego i mecenatu państwowego. Jest to zadanie właściwie niemożliwe do wykonania, ale o konkretnych rezultatach w tym zakresie można będzie mówić tylko i wyłącznie wtedy gdy nastąpi realizacja spójnej, systemowej reformy kinematografii i oczywiście innych dziedzin i gałęzi kultury.

Nowe technologie, techniki komunikacyjne i formy sztuki w zasadniczy sposób zmieniają gospodarkę światową, a nawet transformują świat finansów i rynki pracy, a więc zdecydowanie wpływają na kształt współczesnej kultury i na procesy demokratyzacyjne. „Obecnie istotnym problemem rozwojowym państw Europy Środkowo-Wschodniej jest opóźnienie technologiczne oraz brak przejrzystych strategii zastosowania nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych w gospodarce, programach społecznych, edukacji i umacnianiu instytucji demokratycznych” (K. Doktorowicz, 2002, s. 30). Zgodnie z takim punktem widzenia można stwierdzić, że obowiązki mediów publicznych określa się, nie tylko w związku ze zmianą ustroju społeczno-politycznego, jaka miała miejsce w Polsce, ale również w kontekście przeobrażeń, jakie zachodzą, m.in. pod presją wysokiej technologii, w przestrzeni, określanej jako sfera publiczna, w której tworzy się opinia publiczna, zderzają się poglądy i kształtujące ostatecznie wspólnotę, kompromisy, porozumienia i dialogi.

Zmniejsza się rola mediów publicznych w narodowych i międzynarodowych systemach komunikowania, a konwergencja technologiczna i procesy digitalizacji pozwalają twórcom i nadawcom uwalniać się od ograniczeń narzucanych przez państwo. Obecnie w Polsce media publiczne odgrywają coraz mniejszą rolę w kształtowaniu różnych dziedzin życia społecznego, w tym nauki, sztuki, edukacji i samej polityki.

Media te mają wiele trudności w reprezentowaniu interesów narodowych, przedstawianiu stanowisk zajmowanych przez władze na różnych szczeblach w różnych sprawach, reprezentowaniu społeczności regionalnych i lokalnych oraz różnych wspólnot, grup zawodowych i grup

zainteresowania, w upowszechnianiu narodowych dzieł sztuki, osiągnięć polskiej nauki i we wspomaganie polskiej edukacji. Aby te cele osiągnąć media publiczne muszą przede wszystkim sprzyjać rozwojowi – będącej w naszym kraju w powijakach – edukacji medialnej, która powinna stać się edukacją o mediach, do mediów i przez media. Od edukacji właśnie – stanowisko to reprezentuje większość badaczy zajmujących się współczesnymi społeczeństwami – zaczyna się kształtowanie takiej mentalności członków społeczeństwa informacyjnego, która sprzyja temu, aby byli oni aktywnymi obywatelami, współtwórcami demokracji obywatelskiej.

Innymi słowy, gdy w Polsce następuje upowszechnienie nowych mediów, głównie Internetu i globalnych sieci, państwo musi sobie postawić pytania o to, czy te media właściwie i efektywnie upowszechniają wiedzę o nim, o Europie i o świecie, tzn. czy kreują pożądane formy aktywności obywatelskiej. Obowiązków mediów publicznych jest więc wiele, ale najważniejsze związane są z pełnieniem misji społecznej, która opiera się na koncepcjach zrównoważonego rozwoju. Mają one kształtować taki charakter społeczeństwa demokratycznego, w którym swobodnie działają media publiczne i niepubliczne, następuje transformacja systemów edukacyjnych uwzględniających nowe kompetencje komunikacyjne obywateli, upowszechnia się wiedzę o dziedzictwie narodowym i planach rozwoju kultury narodowej, o innych kulturach, regionalnych i zagranicznych, o procesach globalizacyjnych. Powołaniem polskich mediów publicznych jest, aby ich odbiorcy, użytkownicy i konsumenci mieli poczucie zakorzenienia w tradycyjnie rozumianej polskości i jednocześnie otwierali się na kultury regionalne istniejące w Polsce, otwierali się na Europę i na świat, aby globalizacja w naszym kraju nie oznaczała marginalizacji i prowincjonalizacji, ale aktywne uczestnictwo w budowaniu narodowej kultury (w tym kina) spełniającej aspiracje obywateli kraju i mieszkańców kontynentu.

Znaczący udział polskich mediów publicznych w rynku medialnym stwarza okazję do wypełniania tych obowiązków. Telewizja, która dysponuje 16 ośrodkami regionalnymi może przecież podejmować problemy dotyczące regionów, mniejszości narodowych i etnicznych. W programach ogólnopolskich i regionalnych może ona więcej uwagi poświęcać tematyce religijnej, problemom kobiet, takiej edukacji, która uwzględnia potrzeby innych grup społecznych. Jednakże oferta mediów publicznych nie zaspokaja tego typu potrzeb odbiorców – co wynika ze wszystkich badań – w sposób satysfakcjonujący, ponieważ programy tematyczne, np. TVP Kultura, nie są dostępne w całym kraju, a działalność telewizji jest zbyt mocno upolityczniona. Przyjęta przez Sejm w 2009 r. nowa ustawa o zadaniach publicznych mediów może nie przynieść radykalnych zmian. Aby media publiczne mogły spełniać misję i zaprzestać upodabniania się do mediów komercyjnych, powinny zostać wyposażone w odpowiednie środki publiczne. Przyjęty w tej ustawie swoisty klientelizm mediów publicznych

wobec Parlamentu corocznie ustanawiającego wysokość środków dla mediów publicznych nie rokuje szans na ich odpolitycznienie.

5.2. Prawo autorskie

W okresie realnego socjalizmu największą wagę przywiązywano w Polsce do ochrony praw ustrojowo-politycznych, znacznie ograniczając prawa obywatelskie i ochronę praw osobistych i majątkowych, w tym praw autorskich przynależnych twórcom. Świadectwem owych ograniczeń była poza anachronicznym charakterem przepisów dotyczących ochrony trwałość Ustawy z 10 lipca 1952 roku (Dz. U. Nr 34, poz. 234), mimo zmieniających się w drugiej połowie XX wieku niezwykle dynamicznie form, rodzajów i typów twórczości, definicji sztuki, kultury, nauki i wszystkich działań kreatywnych i innowacyjnych. Służyła ona systemowi partyjno-politycznemu, zawierała przepisy radykalnie skracające ochronę praw do utworów kinematograficznych do 10 lat od pierwszego, publicznego przedstawienia tabelę wynagrodzeń autorskich i wzorce umów bezwzględnie rozstrzygające kwestie należności i dysponowania dziełami.

Obowiązywała ona niemalże w niezmienionym kształcie w 1989 roku gdy rozpoczęła się reforma narodowej kinematografii. Jednakże dopiero 4 lutego 1994 roku Sejm przyjął Ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych, która gwarantowała poziom ochrony dóbr intelektualnych, artystycznych i majątkowych zbliżony do poziomu istniejącego w większości państw europejskich. Ustawa dostosowana została do konwencji berneńskiej z 1886 roku, genewskiej konwencji powszechnej z 1952 roku i konwencji rzymskiej z 1961 roku, które Polska ratyfikowała. Spełnia ona postanowienia układu o stowarzyszeniu z krajami EWG z 1991 roku. Wprowadzała: „pojęcie utworu jako przedmiotu prawa autorskiego, podlegającego ochronie, przyjmując iż utworem jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Ochronie prawnej poddane zostały wszystkie dziedziny indywidualnej twórczości, a w szczególności utwory literackie, naukowe, muzyczne, plastyczne, sceniczne i audiowizualne oraz projekty architektoniczne i programy komputerowe, a także tzw. dzieła zależne, do których zaliczamy przekłady, adaptacje i inne opracowania oryginalnych utworów. Ochrona przyznana została utworom ustalonym, to jest uzewnętrznionym poza świadomość twórcy w sposób umożliwiający zapoznanie się z utworem przez inną osobę niż twórca. Jednocześnie powstanie ochrony nie zostało uzależnione od spełnienia jakichkolwiek formalności (np. umieszczenia adnotacji o zastrzeżeniu praw i znaku „C”, bądź dokonania rejestracji dzieła, wniesienia opłat lub innych zabiegów formalnych)” (RSK-K, s. 57).

Chroni ona prawa twórcy w czasie jego życia i 70 lat po śmierci, również za granicą i jednakowo traktuje wszystkich twórców. Ponadto uwzględnia prawo autorstwa utworu, zbywalności

autorskich praw majątkowych, okresy ochrony poszczególnych współautorów utworu audiowizualnego i okres ochrony praw pokrewnych na 50 lat, m.in. prawa do wykonań, fonogramów, wideogramów i nadań oraz aktualne zasady ochrony związane z pojawianiem się nowych technik rejestrowania i zwielokrotniania utworów, gromadzenia, przetwarzania i przechowywania danych, a także ochronę programów komputerowych.

W 2000 roku do Ustawy wprowadzone zostały zmiany, m.in. odebrano producentom utworów audiowizualnych prawo do wykorzystywania tychże na nowych polach eksploatacji. 27 lipca 2001 roku do prawa autorskiego dodane zostały przepisy dotyczące baz danych (Dz. U. 128, poz. 140 2), które odbiegają od prawa Unii Europejskiej, mającego pierwszeństwo od czasu wstąpienia Polski do UE nad naszym prawem. W celu wyeliminowania różnic utrudniających swobodę obrotu towarami i usługami stanowiącymi dobra intelektualne wdrożono do polskiego prawa Dyrektywy uchwalone przez organy UE: *Dyrektywę Rady 91/250/EEC z 14 maja 1991 roku o prawnej ochronie programów komputerowych*, *Dyrektywę Rady 92/100/WE z 19 listopada 1992 roku dotyczącą prawa najmu i użyczenia oraz określonych praw pokrewnych w zakresie własności intelektualnej*, *Dyrektywę Rady 93/83/WE z 27 września 1993 roku w sprawie koordynacji określonych przepisów prawa autorskiego i praw pokrewnych w odniesieniu do przekazu satelitarnego i rozpowszechniania kablowego*, *Dyrektywę Rady 93/98 z 29 października 1993 roku w sprawie ujednolicenia czasu ochrony prawa autorskiego i określonych praw pokrewnych*, *Dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady 2001/29/WE z 22 maja 2001 roku o harmonizacji określonych aspektów prawa autorskiego i praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym* i *Dyrektywę 2004/28/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 29 kwietnia 2004 roku w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej*.

Dyrektywy oraz Traktaty światowej Organizacji Własności Intelektualnej (dotyczące przede wszystkim wykorzystywania praw za pośrednictwem Internetu) implementowano w kolejnych zmianach polskiej ustawy: 28 października 2002 roku, 1 kwietnia 2004 roku, 23 marca 2006 roku, 9 maja 2007 roku i 7 września 2007 roku po to, aby uwzględnić orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego (z 24 maja 2006 roku) kwestionujące nieracjonalne i nieuzasadnione różnicowanie podmiotów w wynagradzaniu twórców i współtwórców utworu audiowizualnego.

Mimo ciągłego poprawiania, unowocześniania i dostosowywania polskiego prawa autorskiego do wyzwań współczesnego świata należy zgodzić się z postulatami wprowadzenia do niego kolejnych zmian. Autorzy RSK-K słusznie w upominają się o uwzględnienie w nim tzw. „utworów osieroconych”, czyli takich: „w stosunku do których nie jest możliwe uzyskanie zgody uprawnionego podmiotu prawa w przypadkach, kiedy zgodnie z prawem zgoda taka jest konieczna na określone wykorzystanie utworu. Z utworem o takim charakterze mamy do czynienia, jeżeli nie jest możliwe ustalenie podmiotu uprawnionego do utworu z tytułu autorskich praw majątkowych lub osobistych,

a także wówczas, kiedy podmiot uprawniony do utworu z tytułu autorskich praw majątkowych lub osobistych jest wprawdzie znany, lecz nie jest możliwe nawiązanie z nim kontaktu w celu uzyskania wymaganych prawem zezwoleń lub praw” (RSK-K, s. 76-77). Trafnie trudności w stosowaniu przepisów zawartych w obowiązującej ustawie wskazują autorzy SRKA, pisząc:

- a) *Ten sam rodzaj praw jest chroniony przez więcej niż jedną organizację zbiorowego zarządu (np. prawa muzyków wykonawców przez Stoart i SPAW, prawa scenarzystów przez Zaiks i SFP)*
- b) *Brak transparentności systemu pobierania opłat od użytkowników oraz systemu repartycji*
- c) *zbyt wysokie opłaty żądanych przez niektóre OZZ; brak tabel wynagrodzeń*
- d) *żądanie odprowadzania opłat przez OZZ niezgodne z udzielonymi przez MKiDN licencjami;*
- e) *trudności w ustaleniu tabel należnych opłat przez Komisję Prawa Autorskiego, żmudny proces administracyjny;*
- f) *brak skutecznych instrumentów nadzoru Ministra Kultury nad OZZ;*
- g) *niejasne uregulowania podatkowe dotyczące podatku VAT;*
- h) *niezrozumienie przepisów oraz praktyki ich stosowania przez instytucje ochrony konkurencji i konsumentów oraz sądy;*
- i) *brak skutecznych instrumentów karania piractwa bądź naruszenia praw autorskich i praw pokrewnych (SRKA, s. 408).*

Rozwiązanie tych trudności nie zakończy złożonego procesu transformowania prawa autorskiego, ponieważ konieczne jest już dzisiaj poszukiwanie rozwiązań, które będą wyraźnymi, ale i nowoczesnymi odpowiedziami na takie zjawiska i ruchy jak „dziennikarstwo uczestniczące” (participatory journalism), wolne publikowanie (open publishing), czy Ruch Wolnego Oprogramowania, nastawione na odrzucanie systemów licencjonowania praw autorskich.

5.3. System zachęt i ulg podatkowych

We wszystkich krajach, w których państwo przywiązuje znaczenie do rozwoju narodowej kinematografii, traktując siebie jako jej mecenas lub traktując ją jako konieczny element postępu technologicznego i cywilizacyjnego, stosuje się jasno określone systemy zachęt i ulg podatkowych umożliwiających jej wspieranie. W krajach Unii Europejskiej od 2000 roku, m.in. w ramach wypracowywania Europejskiej Strategii Audiowizualnej, te systemy i ulgi odgrywają coraz większą rolę w kształtowaniu rozwoju kinematografii narodowych i koprodukcji i wszystko wskazuje na to, że ta rola będzie się zwiększała. Dotychczasowy stan prawny dotyczący tych kwestii jest mocno zróżnicowany.

Ulgi podatkowe lub odpisy finansowe, traktowane jako ochrona tożsamości i suwerenności kulturalnej w dziedzinie kinematografii, które wspierają produkcję filmową (na ogół również audio – wizualną) obowiązują w Belgii, we Francji, w Holandii, Irlandii, na Islandii, w Luksemburgu, Niemczech i Rumunii, na Węgrzech, we Włoszech i w Wielkiej Brytanii (por. A. Lange, T. Wescott, 2004, s. 24 i n.). W Wielkiej Brytanii priorytetem jest przyciąganie za pomocą zachęt podatkowych producentów dużych filmów hollywoodzkich do realizacji swoich projektów na Wyspach.

W wielu państwach nadawców telewizyjnych zachęca się do wspierania telewizji za pomocą systemu tzw. opłat parafiskalnych (np. we Francji i w Portugalii) lub dobrowolnych zobowiązań (np. w Szwecji, ale również w Portugalii). System francuski wypracował modele parafiskalizmu polegające na tym, że wszystkie podmioty, które czerpią korzyści z filmów, przede wszystkim amerykańskich, przekazują ich część rodzimym producentom filmowym. Analitycy rynków twierdzą, że dzięki temu we Francji powstaje rocznie ponad 200 filmów fabularnych (a w Polsce od 25-35), które mają 40% udział w rodzimym rynku kinowym.

We Włoszech uznaje się, że skuteczniejsze dla produkcji filmowej są kredyty preferencyjne i zachęty podatkowe polegające na odpisywaniu przez inwestorów swoich wkładów finansowych w momencie ponoszenia kosztów lub otrzymywaniu ulgi odpowiadającej procentowej wartości zainwestowanej kwoty. W niektórych krajach stosuje się mieszane modele, za najważniejsze uznając procent inwestycji do odpisywania od podatków za kwestię najważniejszą. Na przykład w Irlandii istnieje możliwość odpisania aż 80%, gdy 75% inwestycji wydane zostanie na terenie kraju, we Francji firmy mogą odpisywać od dochodów opodatkowanych 50%, a osoby fizyczne – 25% inwestycji.

Jednak we wszystkich krajach przeciwni zachętom podatkowym są ekonomiści, ponieważ ich zdaniem wprowadzają one dużą nieprzejrzystość do całego systemu podatkowego funkcjonującego w państwie. Podobnie dzieje się w Polsce, gdzie obowiązuje mieszany model finansowego interwencjonizmu państwa w przemysł kinematograficzny i kulturę filmową. Jak już wcześniej zaznaczono, charakteryzując zadania PISF oraz obowiązki telewizji publicznej i telewizji prywatnych, pierwszym instrumentem tego interwencjonizmu jest pomoc publiczna w postaci subwencji, która – poza wyjątkami – może sięgać 50% kosztów. Pożądanym, nieistniejącym dziś instrumentem powinny być preferencje podatkowe dotyczące podatku dochodowego i w określonych sytuacjach, głównie odnoszących się do działalności producentów zagranicznych, podatku VAT, od towarów i usług. Konieczne jest ustanowienie szczególnych, nie uznaniowych procedur dla producentów spoza UE, które przyspieszałyby obecnie bardzo długie oczekiwanie na zwrot VAT-u.

W Polsce w niewielkim stopniu wykorzystuje się kredyty preferencyjne, a umowa kredytowa jest przedmiotem negocjacji kredytodawcy i kredytobiorcy. Teoretycznie istnieje możliwość

zwolnienia przedmiotowego dotyczącego części dochodu, który przeznaczają się na realizację filmu, ale ten instrument w praktyce ma charakter uznaniowy i spotyka się z powszechną krytyką. W celu uniknięcia dalszego spadku konkurencyjności polskiego rynku produkcji filmów niezbędne jest wypracowanie zachęt i ulg podatkowych, współpraca z polskimi firmami ubezpieczeniowymi w sferze ubezpieczenia produkcji filmowej (dziś polscy producenci mogą wykupić tzw. *Completing Bond* tylko zagranicą) oraz cyfryzacja alternatywnej do nastawionych wyłącznie rynkowo sieci kin wielosalowych – sieci kin cyfrowych i kin w małych miastach.

5.4. Cyfryzacja kin i telewizji oraz digitalizacja i udostępnianie dziedzictwa filmowego

W latach 2009-2012 jednym z największych wyzwań, jakie pojawiają się przed polskim rynkiem kinowym będzie przechodzenie na cyfrowe techniki projekcji. Zakłada się, że koncerty kinowe i multipleksy dokonają tych radykalnych, ale kosztownych zmian bez pomocy państwa, natomiast konieczne będzie udzielanie pomocy w tym zakresie ponad 550 kinom, które znajdują się w posiadaniu kilkuset podmiotów, najczęściej samorządów terytorialnych. Dlatego PISF przeprowadza obecnie analizę rynku kinowego pod tym kątem i przygotowuje Narodowy Program Cyfryzacji Kin (NPCK) wspierany przez środki budżetu państwa.

Oprócz rozpoznawania sytuacji ekonomicznej kin, ich stanu technicznego i struktury własnościowej ważne jest również włączenie do współpracy w tych działaniach wielu organizacji kinematograficznych i społecznych. Słusznie autorzy strategii przekonują: „Celem takiego programu powinna być nie tyle cyfryzacja kin, ale wykorzystanie wszystkich szans dla polskiego filmu i programów edukacyjnych, jakie niesie połączenie małych kin cyfrowych w sieć” (SRKA, s. 432).

Opracowano już warunki działania dla NPCK, przyjęto m.in. następujące założenia: nastąpi cyfryzacja 100 kin do 2012 roku, będzie obowiązywał format wyświetlania 2k, wkład Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego: wyniesie 20 mln zł, wkład PISF – 10 mln zł. Kina które skorzystają z programu zobowiązane zostaną do wyświetlania procentowo określonej ilości filmów polskich i europejskich oraz określonej współpracy z narodowym dystrybutorem i uczestniczenia we wskazanych programach edukacyjnych.

Taki model cyfryzacji powinien przynieść liczne korzyści, m.in.

- *zagwarantowanie obecności polskich oraz europejskich produkcji w kinach*
- *umożliwienie działania kinom lokalnym w otoczeniu cyfrowej dystrybucji filmów*
- *utworzenie współpracującej programowo sieci kin cyfrowych*
- *zagwarantowanie instytucjom upowszechniającym kulturę filmową warunków do skutecznego działania*

- rozwój rodzimego rynku audiowizualnego
- zwiększenie liczby widzów w kinach
- umożliwienie uczestnikom sieci korzystania z kopii premierowych filmów oraz rozszerzenie oferty filmowej dla kin
- poprawa warunków ekonomicznych funkcjonowania kin lokalnych (SRKA, s. 434).

O dotrzymaniu przez polską kulturę filmową kroku epoce cyfrowej świadczy szybko powiększający się dorobek Filмотeki Narodowej w zakresie digitalizacji filmów, fotografii, plakatów i innych materiałów ikonograficznych. W latach 2004-2007 digitalizowano materiały przedwojenne w formie zleceń składanych laboratoriom cyfrowym. Od 2008 roku dzięki projektowi *Osi 11 – Infrastruktura i Środowisko* powstaje cyfrowe studio digitalizacji, finansowane przez Unię Europejską, które do 2019 roku umożliwi rekonstrukcję i utrwalenie wszystkich filmów przedwojennych, międzywojennych i powojennych. Obecnie trwa digitalizacja materiałów Polskiej Kroniki Filmowej, pracuje zespół profesjonalnych skanerów i cyfrowe archiwum zdjęć oraz zespół skanerów wielkoformatowych archiwizujący kolekcję plakatów do polskich filmów fabularnych.

Najnowsze technologie elektroniczne stwarzają, oprócz wielu nowych możliwości realizacji i upowszechniania filmów kinowych, filmów telewizyjnych i „filmów multimedialnych”, możliwość przenoszenia zbiorów analogowych na nośniki cyfrowe i udostępnianie ich stale i bezpośrednio ogromnej rzeszy widzów-użytkowników multimedii. Dlatego również wszystkie inne instytucje kinematograficzne, które zajmują się w Polsce archiwizacją filmów fabularnych, dokumentalnych, animowanych i filmów innego rodzaju wyrażają zainteresowanie zinstytucjonalizowaniem tego procesu i stworzenia przez państwo warunków, które by mu sprzyjały i go przyspieszyły.

Odpowiedzią na nie jest powołanie Narodowego Instytutu Audiowizualnego NInA, który powstał z Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego, o czym wcześniej wspomniano i jest odpowiedzialny za podtrzymywanie ciągłości polskiej tradycji kinematograficznej, wykorzystując do osiągnięcia tego celu najnowsze technologie multimedialne. Dzięki jego działaniom, które muszą być mocno skorelowane z nowymi regulacjami prawnymi, możliwe będzie usuwanie barier i granic międzyregionalnych, międzypaństwowych i międzykulturowych w dostępie do dorobku polskiej kinematografii.

Wydaje się, że NInA będzie jedną z najlepszych, obok PISF, inwestycji państwa w rozwój i kształtowanie całej kultury narodowej, w tym kinematografii oraz jego znaczącym wkładem do – już mocno spóźnionej – edukacji informacyjnej Polaków. Na pedagogiczne walory otwartego dostępu do zdigitalizowanych zasobów kultury zwracają uwagę autorzy Deklaracji Berlińskiej z 2004 roku, która jest swoistym „programem europejskiej cyfryzacji” kin, telewizji i innych sztuk i mediów.

Udostępnianie dziedzictwa kulturowego za pośrednictwem nośników cyfrowych uznają oni za warunek sine qua non dobrze funkcjonującego społeczeństwa informacyjnego.

NInA zapewne wypracuje własny model elektronicznego udostępniania dziedzictwa filmowego, ale obecnie może czerpać wiedzę na ten temat i inspiracje do działania z dorobku francuskiego państwowego INA (Institut National de L'Audiovisuel), który gromadzi zbiory od 1933 roku (telewizyjne od 1949), holenderskiego konsorcjum instytucji kultury (Beelden voor de toekomst), brytyjskiego projektu BBC Creative Archive czy Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych. Na razie przed Narodowym Instytutem Audiowizualnym piętrzą się trudności i problemy elementarne, które autorzy SRKA ujmują w 6 punktach:

- 1. Szerokie wkroczenie technologii cyfrowych na rynek mediów w niedalekiej przyszłości zmieni ten rynek nie do poznania, zmieniając zarazem całkowicie dotychczas obowiązujące na nim reguły gry.*
- 2. Rynek mediów u progu ery cyfrowej wymaga spójnej strategii państwa dotyczącej cyfryzacji kraju, w tym w szczególności mediów elektronicznych aby potencjał zaawansowanych technologii mógł być efektywnie wykorzystany. Strategii, która z jednej strony zaproponuje jednolite standardy i ustali nowe, adekwatne do potencjału cyfrowych technologii reguły na rynku mediów a z drugiej systemowe i legislacyjne wsparcie dla wielu inicjatyw w tym zakresie.*
- 3. Do chwili obecnej, mimo wielu deklaracji o rozumieniu znaczenia technologii cyfrowych dla rozwoju kraju, Polska nie wypracowała spójnego stanowiska w sprawie cyfryzacji mediów elektronicznych, w tym w szczególności telewizji.*
- 4. Patrząc z perspektywy ery cyfrowej na polski rynek mediów należy uznać go za wysoce nieuregulowany. Mamy do czynienia z sytuacją, w której z jednej strony stoimy w obliczu decyzji Unii Europejskiej o przejściu na emisję cyfrową (analogue switch-off) a z drugiej strony Polska nie jest w żadnej mierze przygotowana do tej operacji.*
- 5. Nie czekając na aktywność państwa najwięksi gracze na rynku mediów (główni nadawcy, operatorzy platform cyfrowych, operatorzy kablowi, portale internetowe i podmioty prowadzące usługi telekomunikacyjne i teleinformatyczne) podejmują na własną rękę nieskoordynowane działania, które mają na celu znalezienie sobie odpowiedniego miejsca w przyszłej, cyfrowej rzeczywistości medialnej.*
- 6. W tle pozostaje jeszcze niezwykle istotny problem społeczny określany jako wykluczenie cyfrowe. Brak kompleksowej i przejrzystej strategii państwa w tym zakresie, stwarza poważne zagrożenie pozostawienia dużych grup społecznych poza dostępem do cyfrowego świata, w tym do nowych mediów (SRKA, s. 441).*

Innymi słowy, powołanie Instytutu było koniecznością w świetle skutków, jakie wywołuje w Polsce „dzika cyfryzacja” i będzie świadectwem odpowiedzialności państwa za dorobek przeszłości i kulturę współczesną. Powołaniu Nina muszą jednakże towarzyszyć zmiany legislacyjne w zakresie prawa do dorobku Radiokomitetu, prawa autorskiego, prawa archiwalnego, których szybkie przeprowadzenie warunkuje skuteczność NInA.

5.5. Koncentracja pozioma i pionowa występująca na rynku produkcji, emisji i dystrybucji

Od ćwierćwiecza kultury ulegają intensywnej i przyspieszonej transformacji – ewoluując od struktury hierarchii jako dominującej formy porządku do „struktury” sieci, a jednocześnie tradycyjne relacje typu: kultury centralne – kultury peryferyjne zastępowane są nowymi związkami między kulturą globalną a kulturami lokalnymi. Dzięki wytwarzaniu, gromadzeniu, przetwarzaniu i przesyłaniu coraz większej ilości informacji społeczeństwa i tworzone przez nie kultury stopniowo zamieniają swoje dotychczasowe struktury, określane strukturami piramidy – ponieważ informacje (i zawsze towarzyszące im formy władzy) poruszają się w nich na drodze od szczytu ku dołowi, w sposób uporządkowany, z góry na dół – na „struktury” sieci – w których informacje (oczywiście razem z formami władzy), poruszają się po wielu drogach, w różnych kierunkach, często krzyżujących się (T. Miczka, 2008, s. 68-69).

Oczywiście, pojęcie „sieci” nie odnosi się tylko do fizycznych urządzeń, które transmitują dane. Główną cechą sieci jest wzajemne powiązanie typu „każdy z każdym”, zacierające niektóre granice między komunikowaniem interpersonalnym a masowym oraz publicznym a prywatnym. Sieci globalne są sieciami komunikowania – mediami, które łączą jedne osoby z innymi, jak np. ogólnoswiatowa sieć telefoniczna łącząca ludzi ze sobą na niespotykaną dotąd skalę. Znaczenie sieci opartych na Internecie wykracza jednak daleko poza ramy jej użytkowników. Niektórzy badacze twierdzą, że w tworzeniu sieci nie tyle ważna jest sama sieć ile jej końcowy rezultat, czyli sam proces jej tworzenia, będący komunikacją ustanawiającą nowego typu związki między ludźmi. Derrick de Kerckhove przekonująco dowodzi, że: „Sieć jest siłą skrajnie decentralizującą” (D., de Kerckhove, 1997, s. 81), ale mimo to sieci nie są jednak tworami amorficznymi i zawsze można określić liczbę powiązań między istniejącymi w nich pomiędzy punktami węzłowymi, wzajemność tych powiązań, ich ukierunkowanie, przechodność, gęstość, siłę, a także inne elementy. Innymi słowy, sieć jest nie tylko metaforą kulturową, ale decentralizuje wiele dotychczasowych, rzeczywistych zjawisk, form, struktur i układów i wytwarza w społeczeństwach i kulturach ogromne zbiory różnic. Zbiór coraz większy, ponieważ obecnie wykorzystywane sieci nie tylko narzucają myślenie pozbawiane liniowości, ale ewoluują w stronę monitoringu własnego funkcjonowania, tzn., że przekazy

dostarczane przez sieci nie są takie same, jakie były u źródła, docierają do odbiorców w postaci zmienionej.

W rzeczywistości nie istnieją obecnie społeczeństwa i kultury, które funkcjonowały tylko na podstawie struktury piramidy czy „struktury” sieci. Wszystkie funkcjonują na podstawie struktur mieszanych, a ciężenie niektórych z nich w stronę zrównoważonego rozwoju sugeruje i sygnalizuje możliwy, punkt dojścia, chociaż jest on niezwykle trudny do określenia i osiągnięcia. Polska jest typowym przykładem kraju, który podąża tą drogą: metafora sieci odzwierciedla m.in. rozproszenie potencjału kinematograficznego, wielokierunkowość powiązań występujących na naszym rynku producentów filmowych oraz na rynku emisji i dystrybucji oraz swoistą arytmiczność rozwoju każdego sektora tej dziedziny przemysłu i kultury. Metafora sieci ilustruje również zachodzące w polskiej kinematografii procesy globalizacyjne, czyli jednoczesne występowanie wspomnianego rozproszenia i koncentrowania potencjału, a właściwie napięć, jakie istnieją między tymi dwoma tendencjami. Wypracowywana strategia rozwoju kultury audiowizualnej jest właśnie próbą określenia roli i możliwości ingerowania, czy też wpływania państwa na te zjawiska oraz usytuowania dawnego i obecnego, specyficznego dorobku kultury polskiej, na tej rozległej i powikłanej mapie przekształceń.

Po okresie realnego socjalizmu media sieciowe wywołują u Polaków na ogół zadowolenie z wywoływanego przez rozproszenie, fragmentaryzację i wielokierunkowość poczucia swobody. Jednak nadmiar wolności w tym zakresie wywołuje również poczucie nieokreśloności i wieloznaczności, wrażenie życia i rozwoju bez jasno określonych drogowskazów. W rzeczywistości – przynajmniej na razie, o czym przede wszystkim wiedzą badacze gospodarki, kultury i mediów – wolność najczęściej mylona jest z wolnością konsumpcyjną, a nawet z dowolnością, ponieważ świat mediów kreuje „mit powszechnej niepodległości” i upowszechnia ideologię konsumpcji, ale naprawdę dzisiaj gra toczy się o uporządkowanie i zarządzanie tą wolnością i konsumpcją medialną, a jej wyrazem jest koncentracja środków służących do produkcji filmów i programów audiowizualnych, do ich emisji i upowszechniania.

Wyróżnia się koncentrację poziomą i pionową. Pierwsza polega na łączeniu podmiotów w ramach jednego medium i jednego sektora kinematografii, druga – na łączeniu w jednej instytucji, czy grupie zawodowej, różnych etapów produkcji, eksploatacji i dystrybucji filmów i innych produktów audiowizualnych. Integrację pionową dzieli się zwykle na taką, która kumuluje potencjał zgodnie z metaforą wyrażoną w słowach: „w górę rzeki” (czyli ku źródłom powstawania filmów i środków – służących do ich produkcji), druga: „w dół rzeki” (czyli ku formom ich eksploatacji i dystrybucji). Państwo sprzyja obydwu rodzajom koncentracji, ponieważ pozioma daje mu realny wpływ na charakter kinematografii, a pionowa umożliwia osiągnięcie wpływów z podatków i zysków.

Na podstawie przedstawionego wcześniej stanu polskiej kinematografii i charakterystyk jej gałęzi można zauważyć, że podejmuje się coraz więcej działań na rzecz konsolidacji potencjału filmowego charakterystycznej dla integracji poziomej, chociaż jednocześnie rozwija się (co oznacza: reguluje) jego dywersyfikację, ostatnio w ramach przede wszystkim liberalizacji przepisów, które obowiązują na rynku UE i wielu państw świata. W Polsce jednak, gdzie dominuje koncentracja pionowa typu „w górę rzeki” w zakresie produkcji filmowej i pionowa typu „w dół rzeki” w zakresach pozostałych, sytuacja całej kinematografii i jej powiązań z innymi mediami jest obecnie nieprzejrzysta. Brak zdecydowanych określonych rozwiązań prawnych, organizacyjnych i politycznych utrudnia rozeznanie co do wyboru określonych strategii koncentracji i dywersyfikacji przez państwo i utrudnia funkcjonowanie wszystkich sektorów kinematografii.

SFERA KONKLUZJI, OPINII I REKOMENDACJI

Nie ulega wątpliwości, że od 2005 roku, czyli od czasu funkcjonowania kinematografii zgodnie z nową Ustawą nastąpiło ożywienie produkcji filmowej, ponieważ dała ona PISF i innym instytucjom państwowym, prywatnym i społecznym wiele (oczywiście, nadal zbyt mało) narzędzi do jej szybszego rozwoju. W 2005 roku powstały w Polsce 24 fabularne filmy kinowe, w 2006 – 29, a w 2007 – 34, a 2008 – 39.² W 2005 roku ze środków publicznych wydano na wsparcie produkcji filmowej 21 mln zł, w 2006 – PISF wydatkował już 52 mln, a w 2007 – 64 mln i nadal utrzymuje się ta tendencja wzrostowa. To zdecydowanie za mało, co wynika z dokonanych wcześniej porównań z sytuacjami występującymi w innych krajach i oznacza zbyt ograniczone bezpośrednie dotacje państwa do produkcji, ale także brak pośredniego wsparcia produkcji i promocji, poprzez ulgi podatkowe i zachęty finansowe.

W tym okresie frekwencja w kinach na filmach polskich wzrosła dziesięciokrotnie: od 800 tysięcy widzów w 2005 roku do ponad 8 mln w 2008 roku. Postęp należy wiązać ze stałym wzrostem produkcji filmowej i coraz lepszym działaniem PISF, FN, funduszy regionalnych, organizacji i stowarzyszeń działających na rzecz edukacji filmowej i medialnej, chociaż jest to dopiero początek nowoczesnej pedagogiki. Wypracowanie takiej strategii audiowizualnej, która spełniałaby oczekiwania wszystkich jest niemożliwe, głównie z powodu bardzo ograniczonych środków finansowych, jakie w Polsce przeznaczają się na przemysł kinematograficzny i kulturę filmową oraz z powodu braku zdecydowanego do tej pory wyboru modelu polityki kulturalnej. Zaletą przygotowanej obecnie SRKA jest odwołanie się do idei zrównoważonego rozwoju, uwzględnienie właściwie pojmowanych procesów globalizacji i konwergencji mediów (mediamorfozy – w terminologii Rogera Fidlera) oraz docenienie znaczenia edukacji w społeczeństwie informacyjnym, które powinno przekształcać się – jak sądzi wielu badaczy w społeczeństwo wiedzy, ponieważ jest to zdecydowanie określona i dość przejrzysta koncepcja ukształtowania kinematografii na wszystkich poziomach i w powiązaniu z wieloma innymi dziedzinami życia społecznego.

Za najważniejsze uznać należy to, że strategia ta nie ogranicza się do postulowania wprowadzenia ani regulacji minimalnej między państwem a rynkiem, ani też regulacji utrudniającej czy też hamującej działanie mechanizmów rynkowych. Jej autorzy opowiadają się za stworzeniem takiego modelu funkcjonowania kinematografii, który opierałby się jednocześnie na regulacji służącej otwieraniu rynku i w dużym stopniu realizowanej przez operatorów rynkowych oraz zabezpieczal wartości i interesy narodu i państwa polskiego.

² Wolumen produkcji jest większy, ale podajemy dane zgodne z notą copyrigtową

Określenie misji, celów strategicznych i opracowanie programów działania, wskazanie mocnych i słabych stron oraz szans i zagrożeń powoduje, że z pełnym przekonaniem można Strategię Rozwoju Kultury Audiowizualnej rekomendować do realizacji, zwiększając jednocześnie znacznie nakłady finansowe na wszystkie gałęzie kinematografii i wyciągając wnioski z wykonania średniookresowej SRKA (w latach 2008-2012), jako reformy pionierskiej, która jest – jeszcze raz warto to podkreślić – pierwszą, zdecydowaną próbą uspołnienienia i uporządkowania polskiej kinematografii jednocześnie z innymi dziedzinami kultury, przemysłu i życia społecznego. Warto jest też zwrócić uwagę na system edukacji w szkołach filmowych, który powinien zostać dostosowany do warunków nowoczesnej produkcji filmów. Przykład Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy pokazuje, że aktywność państwowych szkół filmowych, np. w pozyskiwaniu środków UE i wymianie studentów oraz kontaktów z mistrzami kina mogłyby być większe.

Na poparcie i uwagę zasługują proponowane zmiany w systemach prawnych, finansowym i organizacyjnym. Ważne są wszystkie, ale – jak dotąd – najwięcej zakłóceń, a nawet zamieszania wprowadzają regulacje prawne i od ich transformowania warto zacząć transformację generalną kinematografii.

Opowiadając się za postulowanymi zmianami w prawie autorskim:

- a) *jedna organizacja właściwa odpowiedzialna za ściąganie opłat z poszczególnych pól eksploatacji (np. ZAIKS – muzyka, ZAPA – film i utwory audiowizualne) oraz za podział środków pomiędzy organizacjami; takie rozwiązanie umożliwia ustalenie jednolitej stawki za prawa autorskie i pokrewne (tzw. Plafonu)*
- b) *rezygnacja z penalizacji piractwa na rzecz wysokich kar finansowych z ich egzekucją jak dla zaległości podatkowych;*
- c) *wprowadzenie górnego limitu kosztów OZZ obciążającego twórców (kosztów inkasa);*
- d) *wprowadzenie skutecznych instrumentów nadzoru nad OZZ przez MKiDN;*
- e) *wprowadzenie arbitrażu wyspecjalizowanych sądów w sprawach spornych;*
- f) *poddanie jurysdykcji naruszeń prawa autorskiego Sądom właściwym dla ochrony własności przemysłowej i intelektualnej;*
- g) *ustawowe wprowadzenie możliwości potrącania 10% przychodów z tytułu praw autorskich na działalność socjalną, stypendialną, edukacyjną i kulturalną OZZ-ów (SRKA, 408-409).*

należy jednak jednocześnie wyrazić nadzieję, że zaktywizują one środowiska twórcze, wspólnoty działaczy, animatorów kultury i instytucje publiczne do zaangażowania w sprawę praktycznej konkretyzacji tejże strategii. Wszystkie działania, które powodowałyby nadmierną ingerencję państwa w działanie kinematografii i rynków filmowych byłyby działaniami szkodliwymi dla przyszłego rozwoju kultury audiowizualnej.

BIBLIOGRAFIA

- Appadurai, A.: *Nowoczesność na wolności. Kulturowe wymiary globalizacji*. Kraków: Universitas 2005.
- Dembiński, P. H.: *Globalizacja*. W: Klich, J. (red.): *Globalizacja – wyzwanie i szansa*. Kraków: Instytut Studiów Strategicznych 2001.
- Doktorowicz, K.: *Demokracja i rola sfery publicznej w społeczeństwie informacyjnym*. W: Doktorowicz, K. (red.): *Spółczesność informacyjna – Wyzwania dla gospodarki, polityki i kultury*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk” 2002, s. 30-43.
- Gębicka, E.: *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2006.
- Kerkhove, de, D.: *Connected Intelligence. The Arrival of the Web Society*. Toronto: Somerville House, 1997.
- Kowalski, T. (red.): *Raport: Kinematografia*. Warszawa: Filmoteka Narodowa 2009.
- Krzysztofek, K.: *Przemysły kultury a globalizacja – wnioski dla Polski*. W: Szomburg, J. (red.): *Kultura i przemysły kultury szansą rozwojową dla polski*. Gdańsk: Wydawnictwo Instytutu Badań nad Gospodarką Rynkową/CAK 2002, s. 59-64.
- Kucharski, K.: *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990-2000*. Toruń: Kucharski 2002.
- Lange, A.; Wescott, T.: *Public Funding for Film and Audiovisual Works in Europe – a Comparative Approach*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory 2004.
- Lubelska, K.: *Nakręćcie mi to ładnie. Raport o niezależnych producentach filmowych i telewizyjnych*. „Polityka” 2000, nr 22.
- Łagodziński, W.: *Szanse i zagrożenia uczestnictwa w kulturze w latach 1993-2003. Raporty. Analizy. Opinie*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2004.
- Madej, A.: *Kino*. W: Zajiček, E. (red.): *Film. Kinematografia. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Warszawa: Instytut Kultury – Komitet Kinematografii 1994, s. 11-34.
- Miczka, T.: *Informationskultur als neuer „Regel” des sozialen Lebens*. W: Banse, G; Kiepas, A. (Hg.) *Visionen der Informationsgesellschaft 2016*. Berlin: Trafo Verlag 2008, 67-78.
- Odorowicz, A. (red.): *Strategia rozwoju kultury audiowizualnej na lata 2009-2012. Wersja pierwsza*. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej 2009.
- Robertson, R.: *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. London: Sage 1995.
- Stepka, P. (oprac.): *Współudział nadawców telewizyjnych w finansowaniu produkcji kinematograficznej*. Warszawa: Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji 2004.
- Toffler, A.; Toffler, H.: *Budowa nowej cywilizacji. Polityka trzeciej fali*. Warszawa: Zysk i S-ka 1999.
- Wiesand, A. J.: *Rozwój przemysłów kultury – doświadczenie niemieckie i europejskie*. W: Szomburg, J. (red.): *Kultura i przemysły kultury szansą rozwojową dla polski*. Gdańsk: Wydawnictwo Instytutu Badań nad Gospodarką Rynkową/CAK 2002.
- Zajiček, E.: *Kinematografia*. W: Zajiček, E. (red.): *Film. Kinematografia. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Warszawa: Instytut Kultury – Komitet Kinematografii 1994, s. 35-100.

Załącznik 1

Programy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.		2006		2007		2008		2009	
		PLAN	WYKONANIE	PLAN	WYKONANIE	PLAN	WYKONANIE	PLAN	stan 1.07.09
PROGRAM	PRIORYTET								
Rozwój projektu	Development	4 200 000,00	4 961 087,50	3 500 000,00	4 190 000,00	3 000 000,00	3 800 000,00	3 000 000,00	3 400 000,00
	Stypendia dla scenarzystów	800 000,00	1 015 000,00	800 000,00	1 000 000,00	1 200 000,00	900 000,00	1 500 000,00	900 000,00
Produkcja filmowa	Debiuty reżyserskie	10 500 000,00	5 493 022,00	9 000 000,00	11 300 000,00	10 500 000,00	15 800 000,00	15 000 000,00	10 000 000,00
	Produkcja filmów fabularnych	34 000 000,00	21 766 320,00	35 200 000,00	41 160 000,00	34 200 000,00	76 958 335,93	35 500 000,00	39 000 000,00
	Produkcja filmów dokumentalnych	4 000 000,00	1 428 548,00	4 500 000,00	4 500 000,00	5 000 000,00	8 150 000,00	6 000 000,00	6 500 000,00
	Produkcja filmów animowanych	5 000 000,00	869 500,00	4 000 000,00	4 000 000,00	5 000 000,00	6 210 000,00	6 000 000,00	6 000 000,00
	Wspieranie przedsięwzięć mniejszościowych podejmowanych przez polskich producentów ³ ,			3 000 000,00	3 000 000,00	4 000 000,00	9 140 000,00	4 000 000,00	4 500 000,00
	Produkcja filmów o znacznym potencjale frekwencyjnym ⁴ ,					10 000 000,00	0,00	10 000 000,00	5 000 000,00

³ W latach 2007 -2008 priorytet ten nosił nazwę „Wspieranie rozwoju polskiego przemysłu filmowego”.

⁴ W 2008 r. „Produkcja filmów do scenariuszy nagrodzonych w konkursach tematycznych organizacyjnych przez PISF”

		2006		2007		2008		2009	
Programy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej – Cd.		PLAN	WYKONANIE	PLAN	WYKONANIE	PLAN	WYKONANIE	PLAN	stan 1.07.09
Edukacja filmowa i upowszechnianie kultury filmowej⁵		3 500 000,00	4 954 021,77	5 000 000,00	8 290 000,00	6 000 000,00	15 154 000,00	10 000 000,00	14 000 000,00
Promocja polskiego filmu za granicą	promocja za granicą	2 500 000,00	2 255 773,35	2 000 000,00	4 550 000,00	2 400 000,00	8 527 000,00	5 000 000,00	6 700 000,00
	stypendia zagraniczne	500 000,00	204 007,26	500 000,00	190 000,00				
Rozwój kin i dystrybucja filmu	Wspieranie działalności kin i DKF	4 000 000,00	2 538 811,20	3 000 000,00	3 150 000,00	2 000 000,00	3 340 000,00		
	Rozwój infrastruktury kin (2009 - Rozwój kin)	2 000 000,00	2 378 422,75	2 500 000,00	2 560 000,00	3 500 000,00	4 210 000,00	4 000 000,00	4 160 000,00
	Dystrybucja i promocja filmów	5 500 000,00	2 684 808,46	3 000 000,00	3 650 000,00	3 000 000,00	3 900 000,00	4 000 000,00	4 000 000,00
Doskonalenie zawodowe	Przedsięwzięcia szkoleniowe i informacyjne	1 800 000,00	2 364 582,60	3 000 000,00	3 470 000,00	2 600 000,00	3 119 000,00	4 000 000,00	8 000 000,00
	Profesjonalizacja indywidualna	200 000,00	99 036,71	500 000,00	180 000,00				

⁵ Do 2008 r. priorytet nosił nazwę „Upowszechnianie kultury filmowej”

Nagrody (nagrody, konkursy scenariuszowe, eksperti)			510 304,00	1 000 000,00	1 000 000,00	1 000 000,00	900 000,00	1 800 000,00	1 800 000,00
	RAZEM	78 500 000,00	53 523 245,60	80 500 000,00	96 190 000,00	93 400 000,00	160 108 335,93	109 800 000,00	113 960 000,00