

RAPORT O STANIE KULTURY

KINEMATOGRAFIA

W kierunku rynku i Europy

Wykonał Zespół w składzie:

Tadeusz Kowalski (red.)

Andrzej Goleniewski

Jan Słodowski

Ewa Malinowska

Spis Treści

Wstęp

I. Potencjał twórczy i produkcyjny

- 1.1. Kontekst historyczny**
- 1.2. Pierwszy etap zmian z lat osiemdziesiątych**
- 1.3. System pakietowy**
- 1.4. Komitet Kinematografii**
- 1.5. Polski Instytut Sztuki Filmowej**
- 1.6. Państwowe zespoły filmowe**
- 1.7. Prywatne firmy producenckie**
- 1.8. Pozabudżetowe źródła finansowania**
- 1.9. Państwowe wytwórnie filmowe**

II. Rozpowszechnianie filmów – kultura filmowa

- 2.1. Przemiany w upowszechnianiu filmów 1989-2009**
- 2.2. Dystrybucja i rozpowszechnianie filmów**
- 2.3. Rynek rozpowszechniania filmów w kinach**
- 2.4. Upowszechnianie kultury filmowej**
 - 2.4.1. Agencja Dystrybucji Filmowej (ADF)**
 - 2.4.2. Upowszechnianie kultury filmowej po 1999 r.**
 - 2.4.3. Festiwale filmowe**

III. Zmiany w prawie autorskim po 1989 r.

- 3.1. Prawo autorskie w Unii Europejskiej**
- 3.2. Zmiany w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych**

IV. Kinematografia polska na tle wielkich rynków europejskich

- 4.1. Instrumentu interwencji państwa w kinematografii**
- 4.2. Struktura pomocy publicznej**

V. Aneks - polskie wydawnictwa książkowe, polonica, prace niepublikowane i ważniejsze artykuły z czasopism, które ukazały się od 1989 r.

WSTĘP

Przemysł kinematograficzny w minionym dwudziestoleciu (1989-2009) przeszedł długą drogę. W stopniu najbardziej podstawowym była ona wyznaczana wpływem dwóch fundamentalnych procesów. Pierwszy z nich wiązał się z transformacją systemową, od realnego socjalizmu i gospodarki planowej do demokracji parlamentarnej i systemu gospodarki rynkowej. Proces ten oznaczał w praktyce zakwestionowanie podstaw organizacyjnych, prawnych, ekonomicznych, twórczych i społecznych modelu kinematografii, jaki rozwijał się w okresie realnego socjalizmu. Transformacja w znacznym stopniu dokonywała się żywiołowo i była zaznaczona zarówno zaniechaniami, brakiem dobrej woli, niechęcią do zmian, jak i grą nie zawsze przejrzystych interesów różnych grup i kategorii podmiotów. Transformacja dokonywała się w warunkach braku wiedzy i strategicznej wizji, co do tego, jak ma funkcjonować przemysł filmowy. Rozwiązania pojawiały się z czasem i były zazwyczaj reakcją na stany kryzysowe, jednak stopniowo doprowadziły do stanu rokującego nadzieje na rozwój. Stworzony został system pomocy publicznej, podstawy dla utrzymania i rozwoju produkcji filmowej, system dystrybucji, rozwijają się programy upowszechniania kultury filmowej i promocji ambitnego repertuaru. System w znacznym stopniu zawiera długookresowe rozwiązania parametryczne, co wiąże kinematografię z ogólnym stanem gospodarki i funkcjonowaniem innych dziedzin ekonomii czasu wolnego.

Drugim fundamentalnym procesem określającym kierunki i wyzwania dla przekształceń i zmian były przemiany w technologii informatycznej, a w szczególności rozwój technik cyfrowych i Internetu. Nowe technologie zakwestionowały tradycyjne systemy produkcji, post-produkcji i dystrybucji, stworzyły nowe kanały dostępu dla masowej publiczności i nowe formy angażowania jej czasu wolnego. Cyfrowa rewolucja stworzyła istotne globalizacyjne wyzwanie dla kina światowego w każdym miejscu jego powstawania. Kinematografia polska starała się na te wyzwania odpowiedzieć i dlatego transformacji systemowej towarzyszyła kompleksowa modernizacja technologiczna. Rewolucja cyfrowa wykreowała nowy typ odbiorcy i użytkownika kultury, oparty na interakcji, swobodzie wyboru, ograniczonym poszanowaniu dla praw własności intelektualnej. Internet stał się nowym polem eksploatacji utworów audiowizualnych, co stworzyło poważny kompleks problemów prawnych dotyczących zarówno twórczości bieżącej, jak też dawnej.

W rezultacie procesów transformacji ustrojowej i technologicznej ukształtował się w Polsce nowy model kinematografii, w którym swój rolę określiło państwo i rynek oraz jego

uczestnicy: producenci, dystrybutorzy, właściciele kin oraz... widzowie.

I. POTENCJAŁ TWÓRCZY I PRODUKCYJNY

1.1. Kontekst historyczny

Historyczny kontekst dla zmian w polskiej kinematografii dwudziestolecia (1989 – 2009) wyznaczają wcześniejsze uwarunkowania historyczne.

W dwudziestoleciu międzywojennym kinematografia polska była – podobnie jak i gospodarka – lokalnym producentem dostarczającym produkty wytwarzane w niewielkich spółkach prywatnych do dystrybucji na rynku krajowym i w środowiskach polonijnych obu Ameryk. Roczna produkcja wynosiła niewiele ponad 20 tytułów.

W okresie okupacji hitlerowskiej 1939-1944 kinematografia polska nie istniała, realizacja polskich filmów i dystrybucja były całkowicie zakazane, co było unikalnym zjawiskiem w Europie okresu II wojny światowej. W tym czasie filmy kręcili m.in. Czesi, Francuzi i Węgrzy.

Od roku 1945 do 1989 rozwijała się kinematografia państwowa, działająca w systemie gospodarki planowej typu socjalistycznego. Roczna produkcja pełnometrażowych filmów fabularnych w najlepszych latach zbliżała się do trzydziestu tytułów. Ten okres charakteryzował się aspiracjami do utworzenia jednej z czołowych kinematografii europejskich, wieloma – niewątpliwie – sukcesami artystycznymi i dystrybucyjnymi oraz nadmiernie rozbudowaną infrastrukturą produkcyjną. Koniec „ery peerelu” pozostawił państwowy system produkcji filmowej o ogromnym potencjale realizacyjnym, ale bez szans na utrzymanie się w systemie gospodarki rynkowej. W ciągu kilku pierwszych lat polskiej transformacji stało się dość oczywiste, że państwowe wytwórnie i studia filmowe nie będą mogły istnieć i utrzymać się z produkcji filmowych, bez znaczących nakładów ze strony państwa. Pod koniec lat osiemdziesiątych kinematografia była w całości państwowa. Filmy kręcono wyłącznie za państwowe pieniądze. Powstawały wyłącznie w państwowych firmach producenckich, czyli zespołach filmowych. Gotowe filmy należały do państwa, a więc w istocie nie miały konkretnego właściciela. Dystrybucją zajmowała się jedna państwowa firma – Przedsiębiorstwo Dystrybucji Filmów.

1.2. Pierwszy etap zmian z lat osiemdziesiątych

Historia zmian w polskim kinie zaczęła się w lipcu 1987 r. Sejm uchwalił wówczas ustawę o kinematografii, która zlikwidowała monopol państwowy w produkcji filmów. Zadanie przygotowania przepisów wykonawczych oraz zasad określających warunki uzyskiwania koncesji na produkcję filmową powierzono Naczelnemu Zarządowi Kinematografii. W okresie początkowym podstawowym problemem był jednak faktyczny brak prywatnych podmiotów, które byłyby zdolne do produkcji filmów. Istotną przesłanką początkowych trudności był fakt, że w państwowej kinematografii w ogóle nie funkcjonowało pojęcie „producent”. Producentem było, w warunkach socjalizmu, de facto państwo jako podmiot zapewniający źródła finansowania, kredyty, kontrakty dystrybucyjne etc. W okresie początkowym tylko jedna prywatna spółka - kierowana przez wywodzącego się z państwowej telewizji Mariusza Waltera ITI, istniejąca od połowy lat osiemdziesiątych - miała zezwolenie na produkcję filmów informacyjnych i reklamowych. Spółka realizowała filmy głównie na zlecenie ministerstwa spraw zagranicznych. W większości były to foldery o urokach Polski. Własną produkcją ITI była rejestracja programów telewizyjnych i seriali. Filmy fabularne powstawały w ośmiu państwowych zespołach filmowych, którymi zarządzali znani reżyserzy, m.in. Janusz Morgenstern, Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Hoffman. Każdy z zespołów miał wieloletnią tradycję i kilkadziesiąt filmów w swym dorobku. Zespoły filmowe dostawały pieniądze z budżetu państwa na produkcję bez względu na wyniki ekonomiczne już zrealizowanych produkcji filmowych.

Zmiany zapoczątkowane zostały jednak zbyt późno. Trudna sytuacja gospodarcza kraju w końcu lat osiemdziesiątych zaznaczyła swój wpływ także w kinematografii. Jediną szansą zmiany niekorzystnej sytuacji były gruntowne reformy, które zaczął wprowadzać cieszący się zaufaniem środowiska filmowego Juliusz Burski, pierwszy Przewodniczący Komitetu Kinematografii. Został on powołany na stanowisko Przewodniczącego przez Prezesa Rady Ministrów 1 września 1989 r. Poprzednio funkcję tę sprawowali urzędnicy Naczelnego Zarządu Kinematografii, także mianowani przez władze państwowe. Burski postanowił przekształcić państwową kinematografię w mechanizm rządzący się prawami rynku. W wyniku reformy miał powstać system, w którym wyraźnie rozdzielone zostałyby funkcje producenta, dystrybutora i kinowego rozpowszechniania. Taki kierunek zmian był zgodny z tendencjami, które wystąpiły w całej gospodarce po wdrożeniu tzw. „planu Balcerowicza”. Kinematografia musiała nadążyć za tymi zmianami. Jedną z pierwszych decyzji nowego Przewodniczącego było przekazanie zespołom realizującym filmy uprawnień do

zatwierdzania scenariuszy i kierowania ich do produkcji oraz kolaudacja gotowych filmów. Do wolności i samodzielności programowo-artystycznej od 1 października 1989 r. doszła samodzielność prawnogospodarcza. Zlikwidowano Zespoły Polskich Producentów Filmowych. Wchodzące w ich skład zespoły stały się państwowymi, ale samodzielnymi podmiotami gospodarczymi nazwanymi studiami filmowymi. Zadaniem studiów filmowych była produkcja, administracją zajmowała się Agencja Producentów Filmowych Sp. z o.o. z siedzibą w Warszawie.

W wyniku przeprowadzonych reform twórcy filmowi mogli – bez ingerencji ze strony polityków i urzędników – swobodnie realizować filmy, choć nadal przede wszystkim za państwowe pieniądze przekazywane przez Fundusz Rozwoju Kultury do Funduszu Kinematografii. W gestii studiów pozostawały kwestie finansowe – ustalanie wynagrodzeń w ekipie realizatorskiej, prawo do obrotu licencjami w kraju i na zagranicę. Po niespełna roku kierowania kinematografią, Juliusz Burski nagle zmarł. Nowym Przewodniczącym Komitetu Kinematografii został Waldemar Dąbrowski - powołany przez Ministra Kultury – Izabelę Cywińską – wbrew opinii Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Dąbrowski rozwijał założenia poprzednika. Zastał branżę chylącą się ku upadkowi. Brakowało przede wszystkim podstaw prawnych dla działalności państwowego i pozapaństwowego przemysłu filmowego po zmianach ustrojowych w państwie. Jednym z paradoksów było istniejące do 1999 r. „nadawanie upoważnień przez Przewodniczącego Komitetu Kinematografii do prowadzenia działalności kinematograficznej”. Obowiązywał tryb ich nadawania, ale nie było procedur ich odwoływania, co skutkowało kilkoma skandalami finansowymi. Waldemar Dąbrowski - zgodnie z koncepcjami J. Burskiego - wprowadził nowy system organizacji polskiej kinematografii, podobny do istniejących na Zachodzie. Podstawowe założenie było przełomowe. 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 producenta filmowego z prawdziwego zdarzenia. Od tej chwili - z formalnego punktu widzenia - prawa producentów państwowych i prywatnych były takie same. W ciągu dwóch następnych lat pojawiło się wiele prywatnych film producenckich i choć nieliczne z nich przetrwały, system funkcjonuje prawie bez zmian do dzisiaj.

1.3. System pakietowy

Podstawą rozdzielania państwowych pieniędzy na konkretne projekty realizacyjne stał się system pakietowy. Każdy producent mógł ubiegać się o dofinansowanie swego projektu, i to na różnych etapach realizacji filmu: podczas pracy nad scenariuszem, w trakcie przygotowywania produkcji, w czasie realizacji zdjęć lub na promocję gotowego filmu. W konsekwencji podział środków na zasadzie konkursu „pakietów” stał się podstawą ekonomicznego systemu kinematografii, opartego na kojarzeniu materialnej pomocy państwa i prywatnej przedsiębiorczości.

Występujący o dofinansowanie producent przedstawiał tzw. pakiet składający się z kilku elementów: scenariusza filmu, planowanego budżetu, składu ekipy realizatorów i aktorskiej. Pakiet oceniali eksperci pochodzący ze środowiska filmowego: reżyserzy, operatorzy, producenci, dziennikarze. Projekt filmu fabularnego oceniało dziewięć osób, w przypadku filmów dokumentalnych, animowanych i oświatowych - pięć. Ostateczną decyzję o dofinansowaniu (lub odmowie) podejmował Przewodniczący Komitetu Kinematografii. Istotnym, ale też rzadko konsekwentnie wykorzystywanym przepisem, była tzw. „zwrotność” dofinansowania, której źródłem miały być przyszłe wpływy z dystrybucji kinowej i licencji telewizyjnej. Ale nic praktycznie nie groziło producentowi, który film wprowadził do rozpowszechniania w jednej kopii pokazanej na festiwalu. Nowe rozwiązania nie wyplenily słynnej „doktryny” wielu polskich filmowców: „ważne, żeby film kręcić a nie martwić się o to, czy ktoś będzie go chciał oglądać”.

System pakietowy wymusił utworzenie nowych ośrodków administracyjnych. Do kontroli finansowania projektów Komitet Kinematografii powołał trzy agencje: Agencję Scenariuszową, Agencję Produkcji Filmowej i Film Polski - Agencję Promocji. Ta ostatnia powstała z przekształcenia przedsiębiorstwa państwowego Film Polski, które przez kilka dziesięcioleci handlowało polskimi filmami z zagranicą.

Agencja Scenariuszowa współfinansowała okres przedprodukcyjny filmu: zakup praw autorskich, prace literackie, gromadzenie dokumentacji, tłumaczenia i powielanie scenariuszy, koszty związane z przygotowywaniem pakietu producenckiego i poszukiwaniem koproducenta. Pomagała również indywidualnym scenarzystom składającym projekty bez pośrednictwa producenta i prowadziła bank scenariuszy niezrealizowanych. W ciągu piętnastu lat istnienia prywatni i państwowi producenci oraz indywidualni scenarzyści złożyli w Agencji prawie 1500 wniosków o dofinansowanie. Ponad połowa z nich to projekty

indywidualnych autorów, z którymi podpisano blisko 300 umów o charakterze stypendialnym – miesięczne raty na okres pracy nad scenariuszem.

Agencja Produkcji Filmowej wniosła udział finansowy do około 200 filmów fabularnych, 300 dokumentalnych i 35 animowanych. Jej zadaniem było kontrolowanie przebiegu realizacji filmu, dbanie o płynność finansową powiązaną z harmonogramem od pierwszego klapsa na planie do ostatniej sklejki w montażowni. Zupełną nowością systemu pakietowego była możliwość dofinansowania koprodukcji z partnerami zagranicznymi, pod warunkiem, że udział strony polskiej nie może być w tym przedsięwzięciu mniejszy niż 10% planowanych całkowitych kosztów filmu. W przypadku ubiegania się o dotację, polski producent powinien zagwarantować w umowach koprodukcyjnych następujące warunki: gotowy film musi posiadać również polską wersję językową, polski współproducent będzie współwłaścicielem oryginalnego negatywu filmu, a strona polska będzie wymieniona w nocie „copyright” filmu.

Film Polski - Agencja Promocji powstała w styczniu 2000 r. z połączenia Agencji Dystrybucji Filmowej, działającej w latach 1991-1999 i Filmu Polskiego. Jej zadaniem było upowszechnia kultury filmowej w kraju i za granicą, czyli promocja polskiego kina wymagająca również znacznego wsparcia z budżetu państwa, szczególnie przy filmach ambitnych, przeznaczonych do tzw. „wąskiego rozpowszechniania”. W kraju, Agencja organizowała głównie przeglądy i festiwale prezentujące dorobek polskich twórców, oraz różnych kinematografii światowych. Wspierała promocję polskich filmów na rynku krajowym, opiekowała się kinami studyjnymi (powstała oddzielna Sieć Kin Studyjnych), finansowała branżowy miesięcznik „Kino” i inne wydawnictwa nieperiodyczne o charakterze filmowym. Za granicą zajmowała się promocją polskiej kinematografii na festiwalach filmowych, organizacją przeglądów polskich.

System pakietowy zdobył sobie uznanie środowiska, ale szybko zaczęły się problemy, protesty dotyczące pracy tzw. „ekspertów” i wielkiej władzy Przewodniczącego Komitetu Kinematografii, który miał prawo jednoosobowej decyzji ostatecznej. Pieniądzy z roku na rok nie przybywało, a prywatna produkcja filmowa zaczęła się w Polsce rozwijać. Coraz większego znaczenia nabierała odpowiedź na strategiczne pytanie: „czy – przy stałej kwocie budżetu przeznaczanej na kinematografię – lepiej dawać dużo na wielkie projekty, czy – zmniejszać wysokość jednostkowego wsparcia, ale dać szansę realizacji dla większej ilości projektów?”. Na początku lat dziewięćdziesiątych kwota, którą dysponował - za pośrednictwem trzech Agencji - Przewodniczący Komitetu Kinematografii, wystarczała na

pokrycie 70% kosztów przeciętnego filmu. Jednak przyznawane z budżetu środki z roku na rok relatywnie malały, a równocześnie zaczęły wzrastać koszty produkcji filmów.

Wybrano wariant oportunistyczny i zwyciężyła koncepcja ilościowa, aby produkować jak najwięcej dla utrzymania poziomu produkcji niewiele mniejszego od okresu realnego socjalizmu i tym samym zredukować groźbę całkowitego upadku ośrodków produkcyjnych i odejście fachowców technicznych z branży. W rezultacie przez lata liczba produkcji premier polskich filmów fabularnych oscylowała wokół dwudziestu tytułów (raz z telewizyjnymi: 25-30). U progu reformy przeciętny polski film kosztował 2,5-3 mln złotych. Po dwudziestu latach, w pierwszej dekadzie nowego wieku, kwota ta zbliżyła się do 8–9 mln złotych.

W 1998 r. Komitet Kinematografii ustalił, że najwyższa dotacja, jaką może otrzymać producent, wynosi 650 tys. złotych. W przypadku debiutu, kwota ta mogła być podwyższona o 10% i wynieść 715 tys. złotych.

Tab. 1 Środki finansowe w dyspozycji Przewodniczącego Komitetu Kinematografii

Rok	Kwota (w mln zł)
1996	13,9
1997	17,3
1999	16,1
2000	17,0

Środki, o których mowa w tabeli były przeznaczane na dofinansowanie filmów fabularnych, dokumentalnych, animowanych i etiud szkolnych. Na przełomie wieków polska kinematografia wyprodukowała kilka widowiskowych i wysokonakładowych filmów. Wymowne staje się zestawienie kosztów produkcji tych obrazów z portfelem Komitetu przeznaczonym na całoroczną produkcję: „Ogniem i mieczem” kosztowało 24 mln złotych; „Pan Tadeusz” - 13 mln; „W pustyni i w puszczy”- 18 mln; „Przedwiośnie”- 21 mln; a największy gigant polskiego kina – „Quo vadis”- 68 mln złotych, czyli ponad pięć razy więcej niż wynosiły średnio środki budżetowe na roczną produkcję filmów.

1.4. Komitet Kinematografii

Na mocy Ustawy o kinematografii powołano Komitet Kinematografii, organ, który miał funkcjonować przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, ale - w przeciwieństwie do Naczelnego Zarządu Kinematografii kierowanego jednoosobowo - miał być demokratycznym ciałem kolegialnym. W Komitecie zasiadało 14 osób decydujących o sprawach polskiej kinematografii, a ich dyrektywy wykonywało Biuro Komitetu. Inicjatywa wydawała się nad wyraz rozsądna i demokratyczna w swych założeniach. Nietrudno jednak było przewidzieć, możliwości działania Komitetu Kinematografii, wynikające z ustawy o kinematografii z 1987 r. której celem podstawowym było „zapewnienie niezbędnych warunków działalności i rozwoju kinematografii jako części kultury narodowej, zgodnych z zasadami socjalistycznego ustroju Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”.

Zadania nałożone sobie przez Komitet Kinematografii były praktycznie nie do pogodzenia z obowiązującymi rozporządzeniami. Bardzo szybko okazało się, że ustawa nie przystaje do podlegającej ustrojowej transformacji rzeczywistości, a dotychczasowy model organizacji i finansowania kinematografii wyczerpał swoje możliwości.

W 1994 r. stanowisko szefa Komitetu objął Tadeusz Ścibor-Rylski, który podjął kolejne próby zreformowania podstaw prawnych polskiej kinematografii. Przygotował projekt tzw. „ustawy czyszczącej”, która zaczęła obowiązywać od 1 marca 2002 r. Nie było to wielkie przedsięwzięcie legislacyjne, zaledwie drobna poprawka, ale wprowadzająca istotne zmiany w treści ustawy o kinematografii z 1987 r.

Zmiany te były korzystne dla Filмотeki Narodowej, albowiem po raz pierwszy pojawił się zapis: „W razie likwidacji lub upadłości instytucji filmowej zgromadzone w tej instytucji filmowej zasoby sztuki filmowej, które mają wejść w skład państwowego zasobu archiwalnego w rozumieniu ustawy z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach (Dz.U. z 2002 r. Nr 171, poz. 1396 i Nr 241, poz. 2074), przekazywane są nieodpłatnie Filмотece Narodowej, będącej instytucją kultury w rozumieniu ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123 oraz z 2002 r. Nr 41, poz. 364).

Autorskie prawa majątkowe do filmów, przysługujące instytucji filmowej postawionej w stan likwidacji lub w stosunku, do której ogłoszono upadłość, stają się nieodpłatnie własnością Filмотeki Narodowej, odpowiednio z dniem postawienia instytucji filmowej w stan likwidacji lub ogłoszenia upadłości tej instytucji.”

W konsekwencji działania ustawy „czyszczącej” likwidacji uległy dwie jednostki produkujące filmy:

1. Studio Filmowe Se-Ma-For w Łodzi, bardzo zasłużone w dziedzinie filmu animowanego i eksperymentalnego z unikalnym na skalę światową atelier do animacji lalkowej (plan trójwymiarowy) w Tuszynie pod Łodzią. Prawa majątkowe do całej produkcji oraz wszystkie materiały filmowe przejęła Filmoteka Narodowa.

2. Studio Filmów Animowanych w Krakowie, niegdyś filia warszawskiego Studia Miniatur Filmowych przekształcona w końcu lat siedemdziesiątych w samodzielną jednostkę. Było producentem filmów animowanych, głównie artystycznych, (znani twórcy to: Andrzej Warchał, Jerzy Kucia, Ryszard Czekala, Julian Antoniszczak, Aleksander Sroczyński). Prawa majątkowe również trafiły do Filmoteki Narodowej.

W 2000 r. rozpoczęto prace nad nową ustawą z założeniem, że Komitet Kinematografii będzie musiał ulec rozwiązaniu. Tadeusz Ścibor-Rylski został odwołany ze stanowiska przewodniczącego w listopadzie 2001 r. Na jego miejsce minister kultury powołał dyrektora Zespołu Ekonomiki, Budżetu i Administracji Komitetu – Jerzego Bodasińskiego, któremu powierzył zadanie likwidacji urzędu. W 2003 r. Komitet Kinematografii rozwiązano, a jego obowiązki – na czas przejściowy - przejął Departament Filmu w Ministerstwie Kultury, a od października 2003 r. Departament Filmu i Mediów Audiowizualnych. Kierował nim krótko publicysta i krytyk filmowy – Jacek Fuksiewicz.

Kiedy w lipcu 2002 r. stanowisko Ministra Kultury objął Waldemar Dąbrowski, postawił sobie za cel doprowadzenie do końca prac nad nową ustawą o kinematografii i przedłożenie jej Sejmowi. Prace prowadzone były przez zespół powołany w Ministerstwie Kultury. Minister Dąbrowski był - przede wszystkim - autorem koncepcji Instytutu Sztuki Filmowej i jego propozycje od początku skoncentrowały się na jednotorowym myśleniu, które zostało ostatecznie przełożone na kolejne artykuły ustawy.

Ostatecznie do prac w komisjach sejmowych zgłoszono dwa konkurencyjne projekty.

Pierwszy projekt Ustawy, zwany projektem społecznym, popierany przez kilku wybitnych polskich reżyserów, zakładał utworzenie Urzędu Kinematografii, czyli centralnego urzędu administracji podległego ministrowi. Jego organem doradczo-nadzorującym byłaby Rada Kinematografii, w której zasiadaliby przedstawiciele producentów, twórców, dystrybutorów i właścicieli kin. Rada kontrolowałaby wykorzystywanie środków z Funduszu Kinematografii. Był to nowy pomysł na finansowanie polskiego kina. Na ten państwowy Fundusz płynęłyby pieniądze z budżetu państwa, obowiązkowe odpisy od cen biletów, procent z wpływów stacji telewizyjnych, platform cyfrowych i telewizji kablowych oraz od

obrotu filmami na wideo i DVD. Środki z Funduszu byłyby kierowane na produkcję, rozpowszechnianie i promocję polskich filmów, modernizację i remonty kin. Przeciwno temu projektowi zaprotestowali dystrybutorzy i właściciele kin oraz przedstawiciele telewizyjnych stacji komercyjnych.

Drugi projekt, zwany rządowym, zakładał powołanie Fundacji Kinematografii Polskiej. Miałyby to być spółka skarbu państwa, nad którą nadzór sprawowałby premier. Wspierałaby produkcję i dystrybucję polskich filmów. Przejęłaby ona, będący własnością skarbu państwa majątek, którym dysponował Przewodniczący Komitetu Kinematografii oraz jednostki utworzone na podstawie dotychczasowej ustawy (państwowe studia i wytwórnie). Na Fundację przeszłyby też prawa majątkowe do filmów nakręconych w dawnych państwowych zespołach filmowych przed 1989 r. W Radzie Fundacji zasiadali by przedstawiciele premiera oraz stowarzyszeń reprezentujących różne środowiska filmowe: producentów, dystrybutorów, reżyserów. Fundacja byłaby zasilana dochodami z działalności gospodarczej: eksploatacji, dzierżawy, sprzedaży i prywatyzacji jej majątku oraz dotacjami z budżetu państwa. Finansowanie kinematografii miałyby zapewnić system zachęt do prywatnych inwestycji w kinematografię. Przewidziano odpisy podatkowe dla firm inwestujących w produkcję polskich filmów. Obowiązki Przewodniczącego Komitetu Kinematografii przejąłby minister kultury. Państwowe studia filmowe i wytwórnie zostałyby oddziałami Fundacji. Ostatecznie 18 maja 2005 r. Sejm 305 głosami uchwalił nową ustawę o kinematografii. Przeciwnych było 93 posłów, 7 wstrzymało się od głosu. Obecni podczas głosowania Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda i Kazimierz Kutz nie kryli zadowolenia.

„Wreszcie nie mamy pretensji do polskiego parlamentu – mówił po głosowaniu w kuluarach reżyser Krzysztof Zanussi. – Uratowaliśmy polskie kino kosztem świetnie prosperujących stacji telewizyjnych i operatorów telewizji kablowych.”

Ustawa była jednym z najważniejszych punktów programu ministra kultury W. Dąbrowskiego, który wielokrotnie podkreślał, że jest o jedyna możliwość, żeby dać szansę polskiemu kinu na rozwój i konkurencyjność. Wielkie były też oczekiwania środowiska filmowego wobec ustawy. Miała ona nie tylko uporządkować kwestie praw autorskich do polskich filmów, określić na nowo strukturę organizacyjną polskiej kinematografii, ale przede wszystkim zapewnić polskiemu kinu stały dopływ środków finansowych.

Dyskusja wokół ustawy była, jak na sferę kultury, wyjątkowo ostra. Walka, która toczyła się na forum Sejmu i Senatu, dotyczyła przede wszystkim zapisu o 1,5 procentowym podatku nałożonym na instytucje korzystające z dorobku polskiego kina – telewizje, zarówno publiczne jak i prywatne oraz operatorów telewizji kablowych.

Ostatecznie w ustawie o kinematografii, która „określa zasady wspierania twórczości filmowej i innej działalności w dziedzinie kinematografii oraz ochrony zasobów sztuki filmowej” znalazły się następujące istotne zapisy:

„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.”

Utworzony został Polski Instytut Sztuki Filmowej, którego zadania określono w Art. 8 ustawy w sposób następujący:

„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.”

Działalność w zakresie ochrony narodowego dziedzictwa kulturalnego w dziedzinie kinematografii, ustawodawca powierzył Filmotece Narodowej oraz filmotekom regionalnym. W ustawie przyjęto, że w wypadku likwidacji lub ogłoszenia upadłości państwowej instytucji filmowej, autorskie prawa majątkowe przechodzą do Filmoteki, zaś w wypadku prywatyzacji do Filmoteki przechodzą zasoby sztuki filmowej, zaś autorskie prawa majątkowe do PISF. Pewien brak konsekwencji ustawodawcy wynikał z faktu, że dyskusja skoncentrowała się na finansowaniu PISF, a zwłaszcza na odpisie podatkowym. W tej sytuacji Filmoteka Narodowa i zasady jej funkcjonowania zniknęły z pola zainteresowania ustawodawcy, a w szczególności przepadły wszystkie propozycje legislacyjne zaproponowane w projekcie poselskim ustawy.

1.5. Polski Instytut Sztuki Filmowej

Reformowanie kinematografii polskiej przez Komitet Kinematografii wspierający się zapisami oderwanej od rynkowej rzeczywistości ustawy o kinematografii z 1987 r. było działaniem skazanym na niepowodzenie. Wszystkie projekty nowej ustawy zakładały powstanie niezależnej od Ministerstwa Kultury instytucji finansowej, zajmującej się – wzorem państw europejskich zrzeszonych w Unii – wspieraniem finansowym wszelkich działań narodowej kinematografii, również w jej relacjach międzynarodowych. PISF rozpoczął działalność z we wrześniu 2005 r., a w maju roku następnego Komisja Europejska notyfikowała Ustawę o kinematografii wraz z przepisami wykonawczymi, potwierdzając tym samym jej zgodność z prawem europejskim.

W 2006 r. PISF rozpoczął działalność z rocznym budżetem około 25 mln euro. Podstawową przesłanką jego działania jest założenie, że produkcja filmu to zarówno przemysł rządzący się zasadami ekonomii i dający określoną liczbę miejsc pracy oraz dochody; ale także działalność artystyczna promująca polską kulturę na świecie. Rolą PISF jest tworzenie dobrych warunków do podejmowania produkcji filmowej oraz koprodukcji zagranicznych. W sferze podatkowej jednak do dnia dzisiejszego skutecznie odstrasza zagranicznych inwestorów wielomiesięczny proces zwrotu podatku VAT. Właśnie ta procedura bardziej konkurencyjnymi uczyniła usługi kinematograficzne w Czechach, Rumunii i na Węgrzech. Mimo to udział koprodukcji wyraźnie wzrósł, a znaczna ilość zgłaszanych projektów zawiera deklaracje udziału kapitału zagranicznego.

Tab.2 Koprodukcje – filmy fabularne

Rok	Liczba koprodukcji
2004	3
2005	6
2006	17
2007	12

Polscy prywatni producenci pozyskali fundusze dla realizacji w Polsce filmów wybitnych twórców, takich jak Peter Zelenka, Peter Greenaway, Ken Loach, Volker Schlöndorff.

PISF kieruje do ogólnie pojętego środowiska filmowego konkretne programy wspierające poszczególne etapy powstawania filmu – od projektu (scenariusza) przez produkcję, dystrybucję po archiwizowanie. W ramach programu „Produkcja filmowa” w ostatnich trzech latach znacząco wzrosła liczba filmowych debiutów - w 2006 roku było 6 debiutów fabularnych, 8 debiutów dokumentalnych i 4 animowane. Wsparcie finansowe PISF decyduje o wzrastającej liczbie produkcji filmowych oraz rosnącym zainteresowaniu polskim filmem ze strony widzów.

Tab.3 Pomoc publiczna dla kinematografii – liczba wspartych projektów (PISF)

Rok \ Typ produkcji	2004	2006	2007
Film fabularny	12	50	65
Film dokumentalny	35	105	70
Film animowany	13	24	48

1.6. Państwowe zespoły filmowe

W końcu lat osiemdziesiątych działało osiem państwowych zespołów filmowych. W zmieniających się warunkach prawno-gospodarczych, zmieniało się także ich usytuowanie. Przez pewien czas miały pozorną samodzielność, ponieważ były pod wspólną dyrekcją i miały wspólny bilans. Zespół „dochodowy” realizujący filmy z dużą frekwencją dostawał z podziału środków państwowych na produkcję tyle samo pieniędzy, ile zespół, który w tym samym czasie wyprodukował film generujący poważne straty. W tej sytuacji liderzy zespołów zaczęli domagać się finansowej niezależności. W końcu zespoły przekształciły się w studia filmowe nadzorowane przez Komitet Kinematografii. Ich dyrektorów mianował

Przewodniczący Komitetu Kinematografii, który również oceniał ich działalność finansową. Producenci państwowi mieli osobowość prawną i własne budżety. W ciągu kilku lat okazało się, że nie wszystkie zespoły są w stanie skorzystać z dobrodziejstw samodzielności. W stan likwidacji postawiono trzy zespoły: „Profil” Bohdana Poręby, „Dom” Filipa Bajona i „Zodiak” Jerzego Hoffmana. Pozostałe pięć utrzymuje się nadal, po części dzięki dotychczasowemu dorobkowi, który nadal przynosi pewne dochody licencyjne (stacje TV, wydania filmów na DVD, sprzedaż zagraniczna). Większość z tych studiów jest w stanie wyprodukować od jednego do dwóch filmów fabularnych rocznie. Niektóre z nich odnoszą znaczące sukcesy międzynarodowe. Na przykład "Tor" kierowany przez Krzysztofa Zanussiego był w latach 1992-94 koproducentem słynnej trylogii Krzysztofa Kieślowskiego „Trzy kolory”.

Państwowe studia filmowe działające w 2008 roku to:

1. „**Kadr**” – od początku kierowany przez Jerzego Kawalerowicza (do jego śmierci). Studio z ogromnym dorobkiem artystycznym. W 1989 r. „Kadr” wyprodukował aż 4 tytuły, w kolejnych latach zaledwie po jednym, natomiast w latach 1997-200 zajmował się produkcją swego flagowego serialu „Dom”. Przez 20 lat wprowadził do kin 13 premier. Największym przedsięwzięciem studia był film „Quo vadis” (zgrupował w Polsce ponad 4,5 mln widzów)
2. „**Tor**” – studio powstało w 1967 r., od 1980 r. kierowane przez Krzysztofa Zanussiego. „Tor” był producentem rozpoznawalnym w świecie, współpracował z wieloma wybitnymi twórcami i uczestniczył w zagranicznych koprodukcjach. Przez 20 lat brał udział w realizacji 46 tytułów (łącznie z filmami krótkometrażowymi i odcinkami seriali TV). W latach 1989-1990 produkował po cztery filmy rocznie, w latach późniejszych produkcja utrzymywała się na poziomie 2-3 tytułów rocznie. Największe sukcesy artystyczne i frekwencyjne: „Ucieczka z kina Wolność”, „Podwójne życie Weroniki”, „Trzy kolory”, „Bandyta”, „Weiser”, „Pręgi”.
3. „**Perspektywa**” – studio powstało w 1978 r. i od początku jest kierowane przez Janusza Morgensterna. W ostatnich 20 latach studio uczestniczyło w produkcji 45 filmów. Największe sukcesy artystyczne i frekwencyjne: „Lawa”, „Korczak”, „Złoto dezertów”.
4. „**Oko**” – powstało w 1984 r., od początku kierowane przez Tadeusza Chmielewskiego. Zarządza prawami majątkowymi do filmów wyprodukowanych przez zespoły filmowe, które zostały rozwiązane przed 1989 r., np. „X” Andrzeja Wajdy, „Silesia” Kazimierza Kutza, „Rondo” Wojciecha Hasa. W latach 1989 – 2008. Studio wyprodukowało 28 filmów. Największe sukcesy artystyczne i frekwencyjne: filmy Andrzeja Barańskiego („Kawalerskie

życie na obczyźnie”, „Nad rzeką, której nie ma”, „Kramarz”), „Stan strachu”, „Wrony”, „U Pana Boga za piecem”, „U Pana Boga w ogródku”, „Wilczyca”.

5. „**Zebra**” – studio powstało w 1988 r., od początku kierowane przez Juliusza Machulskiego, który wyprodukował w nim wszystkie swoje kasowe przeboje (m.in. „Deja vu”, „Killer”, „Killerów 2-óch”, „Pieniądze to nie wszystko”, „Vinci”). Skupia uznanych twórców średniego pokolenia. W latach 1989-2008 wyprodukowało 43 filmy, z których większość miała w kinach dobrą lub bardzo dobrą frekwencję. Największe sukcesy artystyczne i frekwencyjne: „Kroll”, „Psy”, „Psy 2”, „Killer”, „Historie miłosne”, „Dług”, „Dzień świra”, „Mój Nikifor”, „Plac Zbawiciela”.

1.7. Prywatne firmy producenckie

Po pięćdziesięciu latach przerwy - w 1989 r. - pojawili się znowu w Polsce niezależni producenci filmowy. W 1989 r. działało w Polsce niespełna 10 prywatnych firm produkcyjnych (w tym 1 fundacja i kilka firm opartych na kapitale zagranicznym). W 2001 r. było ich już ponad 400. Firmy te zakładali kierownicy produkcji, reżyserzy, operatorzy i dźwiękowcy, wreszcie dziennikarze, literaci, krytycy i scenarzyści, którzy mieli wcześniej kontakt z telewizją i kinematografią. Podobnie jak w innych dziedzinach gospodarki, firmy producenckie powstawały praktycznie bez kapitału. Na początku lat dziewięćdziesiątych polskie banki nie udzielały producentom kredytów, nie dawały poręczeń, nie otwierały linii kredytowych. Dopiero dynamiczny rozwój rynku telewizyjnego sprawił, że prywatne firmy producenckie zaczęły otrzymywać zamówienia.

W lutym 1993 roku zarejestrowano Stowarzyszenie Niezależnych Producentów Filmowych. Miało zrzeszać niepaństwowe firmy producenckie. Członków-założycieli było zaledwie 15. Obecnie, w 2009 roku, na rynku działa około 500 niezależnych firm producenckich, o różnym poziomie aktywności i specjalizacji. Spośród nich większość to firmy liczące 3-5 osób. Ich roczne obroty nie przekraczają 1 – 2 mln złotych. Jedna trzecia to firmy średnie, zatrudniające 5-10 osób, a ich roczny obrót sięga 20 mln złotych. Firmy te inwestują we własne projekty, scenariusze, kręcą zdjęcia na własne ryzyko. Około 15% prywatnych producentów to duże firmy zatrudniające powyżej 10 osób. Firmy te dysponują nowoczesną techniką zdjęciową i postprodukcyjną. 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 pracę grupie około 2800 kolejnych współpracowników (autorzy, scenarzyści, reżyserzy, operatorzy, scenografowie, montażyści, kompozytorzy, aktorzy). Do tego dochodzi grupa około 1500 pracowników pomocniczych i pomocniczo-twórczych personelu technicznego (dźwiękowcy, charakteryzatorzy, oświetleniowcy, elektrycy, asystenci, specjaliści od grafiki komputerowej).

Najwięksi polscy producenci prywatni to:

1. Heritage Films założone w 1991 r. przez Lwa Rywina. Przez kilka lat firma była liderem na polskim rynku produkcji filmowej, wchodziła również w prestiżowe koprodukcje zagraniczne, np. przy „Liście Schindlera” Stevena Spielberga, „Małej apokalipsie” Costy Gavrasa, serialach amerykańskich, takich jak: „Wichry wojny” i „Wojna i pamięć”. Do polskich kin wprowadziła ponad dwadzieścia tytułów, m.in. „Pierścionek z orłem w koronie” „Wielki tydzień” i „Pan Tadeusz” Andrzeja Wajdy, „Złoto dezerterskie” Janusza Majewskiego, „Pianistę” Romana Polańskiego.

2. Akson Studio Michała Kwiecińskiego – reżysera i producenta. Firma powstała w 1992 r. w celu realizacji artystycznych programów telewizyjnych. Zajmuje się produkcją wszystkich rodzajów filmów. Powstało w nim ok. 130 teatrów TV, programów TV, seriali i filmów kinowych. M.in. „Katyń” i „Zemsta” Andrzeja Wajdy, „Jutro idziemy do kina” (TV), „Oda do radości”, „Stacja”, „Kroniki domowe” oraz popularne seriale telewizyjne „Oficer” i „Magda M”.

3. Apple Film Production Dariusza Jabłońskiego reżysera i producenta. Firma założona w 1990 r. zajmuje się produkcją filmów fabularnych i dokumentalnych. Wyprodukowała 12 filmów fabularnych m.in. „Przedwiośnie”, „Zabić Sekała”, „Gry uliczne”, „Benek” oraz głośne i nagradzane dokumenty: „Taniec trzciny” i „Fotoamator”.

4. Skorpion Art Film Pawła Rakowskiego powstało w 1990 r. Zajmuje się produkcją kinową i telewizyjną oraz filmami reklamowymi. Od 1992 r. wyprodukowało ponad 100 teatrów telewizji oraz 15 filmów fabularnych dla kin i telewizji, m.in. „Mała Moskwa”, „Braciszek”, „Parę osób mały czas”, „W dół kolorowym wzgórzem”, „Chopin pragnienie miłości”, „Nocne graffiti”, „Pestka”, „Dwa księżycy”.

5. Opus Film Piotra Dzieciucha. Firma powstała w Łodzi, wykupiła część studiów i hal zdjęciowych po byłej Wytwórni Filmów Fabularnych i dokonała ich gruntownej modernizacji. Zaczynała od filmów reklamowych i programów telewizyjnych (teleturnieje).

Od 1993 r. produkuje filmy fabularne dla kin i telewizji. W ostatnich latach angażuje się w ambitne produkcje filmowe wspierając debiutantów, m.in. „Edi” i „Z odzysku”.

6. Filmcontract Henryka Romanowskiego. Założone w 1989 r. studio było jedną z pierwszych w Polsce firm producenckich. Wyprodukowało 22 filmy fabularne dla kin i telewizji, m.in. „Co słonko widziało”, „Wróżby kumaka”, „Angelus”, „Wrota Europy”.

7. Se-Ma-For Produkcja Filmowa Spółka z .o.o., powstała po likwidacji zasłużonego studia łódzkiego i nawiązuje do tradycji artystycznej dawnego Se-Ma-Fo-ra (animowany film lalkowy, eksperymentalny). Spektakularnym sukcesem było zdobycie w 2007 r. Oscara w dziedzinie animacji za klasyczny film lalkowy „Piotruś i wilk. Świadczy również usługi w produkcji rekwizytów filmowych.

1.8. Pozabudżetowe źródła finansowania

Wprowadzaniu zmian w kinematografii towarzyszyło założenie, że po reformie nie będzie to kinematografia państwowa, a państwowe fundusze będą jedynie wspomagały najciekawsze i najbardziej obiecujące projekty w zakresie nie mniejszym, niż w ostatnich latach poprzedzających reformę. Środki te pochodziły wówczas z Funduszu Kinematografii tworzonego faktycznie ze środków budżetu państwa za pośrednictwem Funduszu Rozwoju Kultury; częściowo pochodziły też z wpływów za bilety kinowe.

Problemem numer jeden nie były źródła i kwoty przeznaczane przez Komitet Kinematografii na realizację filmów, ale efektywne i racjonalne gospodarowanie tymi środkami i odejście od modelu nakazowo-rozdzielczego. Państwo reprezentowane przez Komitet, przyjmowało obowiązek sfinansowania niemal każdego wydatku, którego celowość uzasadniła instytucja filmowa, szczególnie wtedy, gdy nie znajdował on pokrycia w jej – skromnych zazwyczaj – środkach własnych. Zasada ta powodowała, iż głównym celem poszczególnych instytucji nie było wypełnianie zadań i funkcji w ramach wcześniej uzyskanych od budżetu środków, lecz zabieganie o jak najpełniejszą refundację poniesionych wydatków, zawsze „w pełni uzasadnionych”.

W dyskusjach wokół pytania – Czy w związku ze źle pełnionymi funkcjami w sferze kontroli finansów publicznych, rozwiązać Komitet Kinematografii, czy go reformować – zwyciężyła początkowo opcja druga. Założono że Komitet powinien określać:

- zasady funkcjonowania kinematografii w sensie przedmiotowym, a nie podmiotowym;
- kierunki przeznaczenia środków finansowych;

- zasady ich obiegu i warunki rozliczania.

Kinematografia powinna być państwowa w tym sensie, że za państwowe pieniądze realizuje się politykę kulturalną państwa – ale nie tylko przez państwowe struktury. Był to bodaj najważniejszy punkt postulowanych zmian i faktycznie został zrealizowany dopiero po powstaniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Doświadczenia europejskich kinematografii zachodnich, świadczyły o tym, że w produkcji filmowej muszą być dotowani konkretni producenci (osoby fizyczne). Należało zrezygnować jak najszybciej z automatyzmu dotowania podmiotowego, a zaoszczędzone środki przeznaczać na wsparcie najwartościowszych projektów. Pomoc mogłaby być udzielana tylko w ramach posiadanych przez Komitet środków, w wysokości, której pułap zawsze byłby z góry określony i pod warunkiem spełnienia przez producenta ściśle określonych kryteriów. Ubiegający się o pomoc państwa w całości ponosiliby materialną odpowiedzialność i ryzyko związane z realizowanym przedsięwzięciem, samodzielnie organizując inne źródła finansowania swojej działalności w postaci współfinansowania przez inne podmioty gospodarcze, np. banki, osoby fizyczne (biznesmeni), także środki własne, uzyskane kredyty, przedsprzedaż produktu firmom dystrybucyjnym.

O pomoc Komitetu Kinematografii według podanych do publicznej wiadomości kryteriów mogliby ubiegać się dowolni producenci, zarówno instytucje, jak i osoby fizyczne. Komitet miałby ogłaszać konkursy na propozycje filmowe obejmujące scenariusz, scenopis, wiarygodną i potwierdzoną obsadę aktorską, kosztorys, wraz z podaniem pozyskanych już źródeł finansowania.

Oczywistą konsekwencją tych założeń byłaby likwidacja studiów filmowych w ich dotychczasowej strukturze.. W ich miejsce pojawiłby się prawdziwi producenci.

Po raz pierwszy w powojennej historii polskiej kinematografii pojawił się bank jako sponsor lub kredytodawca na realizację filmu. Kredytowanie produkcji filmowej to operacja szczególna. Musi uwzględniać specyfikę produkcji, na którą składają się zarówno strona artystyczna, jak też duże ryzyko finansowe w dystrybucji. Warunków tych nie mogły spełniać banki detaliczne, pracujące według tradycyjnych standardów bankowych – każdy kontrakt – bank-producent wymaga maksymalnej indywidualizacji.

Pionierem był Kredyt Bank S.A., który zaangażował się w produkcję wysokonakładowego filmu „Ogniem i mieczem” Jerzego Hoffmana (1999), udzielając producentowi ogromnego wówczas kredytu w wysokości 12 mln złotych. Włączył się także w promocję filmu. Przedsięwzięcie okazało się dla Kredyt Banku sukcesem zarówno finansowym (kredyt został zwrócony w terminie), jak i promocyjnym. Film obejrzało w kinach ok. 7 mln widzów,

o Kredyt Banku było głośno, jego nazwa pojawiała się w prasie, na billboardach, plakatach i w reklamach filmu.

Przełom wieków zapisał się w kinematografii polskiej jako fala wielkich adaptacji filmowych. Bez udziałów banku zapewne nie powstałby „Pan Tadeusz” Andrzeja Wajdy, (1999). Przy produkcji tego filmu Kredyt Banku był wyłącznym sponsorem promocji i dystrybucji filmu (sfinansował plakaty i billboardy, zorganizował uroczyste premiery, opłacił realizację trzech spotów reklamowych dla telewizji, sponsorował wydawnictwa płytowe i albumowe związane z filmem). Łącznie na działania te bank wyasygnował ok. dziesięciu mln złotych. Kredyt Bank angażował się również w kolejne wielkie przedsięwzięcia realizacyjne; „W pustyni i w puszczy” (2001), „Przedwiośnie” Filipa Bajona (2001 – dla tej produkcji udzielił Dariuszowi Jabłońskiemu (Apple Film) kredytu w wysokości 8,6 mln złotych.

Przy realizacji „Quo vadis” Jerzego Kawalerowicza (2001), największego przedsięwzięcia w historii polskiego kina, Kredyt Bank wystąpił już w potrójnej roli: był sponsorem, udzielił kredytu w wysokości 36 mln złotych (około 50% budżetu filmu) i stał się współudziałowcem spółki powołanej do produkcji sienkiewiczowskiej adaptacji.. Po raz pierwszy bank stał się aktywnym współproducentem i liczył nie tylko na zwrot kredytu z odsetkami, ale i na zyski. W roli kredytodawcy i współproducenta przy produkcji filmu „Chopin, pragnienie miłości” Jerzego Antczaka (2002)wystąpił bank PKO BP. W tym okresie nowością stał się udział polskich dystrybutorów inwestujących w produkt, który będą później rozpowszechniać. Po kilkunastu latach stało się to pewnym standardem i dzisiaj prawie każdy producent składający do PISF pakiet o dofinansowanie produkcji załącza deklarację udziału dystrybutora.

Dystrybutor filmu „Quo vadis”, firma „Syrena” zainwestowała w produkcję milion dolarów, (wówczas ponad 4,5 mln zł). Wcześniej firma ta inwestowała m.in. w produkcję „Białego małżeństwa”(1992), „Panny nikt”(1996), „Słodko gorzki”(1996).

Liderem w tej dziedzinie aktywności producenckiej do dzisiaj pozostaje "Vision" Włodzimierza Otulaka, która ma na swoim koncie udziały w „Demonach wojny”, „Panu Tadeuszu”, „Wiedźminie”. W produkcję inwestuje stale najstarsza prywatna firma dystrybucyjna (obecnie holding medialny) - ITI m.in „Młode wilki”, Władysława Żamojdy, „Dług” Krzysztofa Krauzego, „Reich” Władysława Pasikowskiego.

O sile i znaczeniu, jakie mają prywatni producenci na polskim rynku, świadczy to, że udało im się ustanowić nową nagrodę „polskiego Oscara” – „Orła” Polską Nagrodę Filmową przyznawaną corocznie przez środowisko (głosuje około 600 zawodowych filmowców w kilkunastu kategoriach).

1.9. Państwowe wytwórnie filmowe

Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi – Łódzkie Centrum Filmowe przy ulicy Łąkowej była kolebką polskiej kinematografii. Znaczenie jej podnosił fakt, że w Łodzi powstała również Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, przy której do 1955 r. tworzyły się załączki polskiej archiwistyki filmowej (od 1955 r. – Centralne Archiwum Filmowe w Warszawie, później Filмотeka Polska i Narodowa).

W adaptowanej na atelier hali sportowej już w grudniu 1945 r. rozpoczęły się zdjęcia do pierwszego po wojnie filmu fabularnego „Zakazane piosenki” w reżyserii Leonarda Buczkowskiego. Początkowo wytwórnia działała w ramach przedsiębiorstwa „Film Polski”, realizując obok filmów fabularnych filmy propagandowe, reportażowe, oświatowe i dokumentalne. W 1949 r. Dział Produkcji „Filmu Polskiego” rozpadł się na 3 jednostki: Wytwórnę Filmów Fabularnych i Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi oraz Wytwórnę Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Od 1 stycznia 1950 r. Wytwórnia stała się przedsiębiorstwem państwowym, obok filmów fabularnych realizowała filmy animowane, rysunkowe i kukiełkowe, oraz dubbing. Niebawem jej łódzkie oddziały zaczęły się usamodzielniać, tworząc dalsze wyodrębnione przedsiębiorstwa: w 1952 r. powstały Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych, w 1954 r. Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu (WFF 2), w 1955 r. Studio Opracowań Filmów, w 1956 r. Studio Filmów Lalkowych w Łodzi i Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Wszystkie te jednostki działały do 1989 r.

Domeną wytwórni łódzkiej były filmy fabularne, których produkcja z dwóch – trzech w latach 1946-1951 zwiększyła się do 5-6 w latach 1953-1956. W 1953 powstał pierwszy barwny film „Przygoda na Mariensztacie”.

W 1956 r. rola wytwórni została ograniczona do usług filmowych – atelier, laboratorium, dźwięk, montaż.. Począwszy od 1973 r. produkcja ustabilizowała się na poziomie 13-16 filmów kinowych i 40-60 odcinków telewizyjnych rocznie.

W latach dziewięćdziesiątych Wytwórnia zaczęła tracić zlecenia i stanęła w obliczu bankructwa – w Polsce malała produkcja filmowa, zmieniły się zasady finansowania kinematografii. W 1992 r. wytwórnia po raz pierwszy przyniosła stratę. Hale przy Łąkowej opustoszały; ratunkiem miało być utworzenie Łódzkiego Centrum Filmowego - holdingu skupiającego spółki działające na zasadach prawa handlowego, które zajmowałyby się świadczeniem usług w poszczególnych fazach produkcji filmowej.

ŁCF powstało, ale jego zadłużenie rosło, bo do długów zaciągniętych przez byłą WFF doszły jeszcze wierzycelności innych instytucji filmowych przejętych przez Centrum. Wkrótce przewodniczący Komitetu Kinematografii zablokował restrukturyzację i zlecił rozpoczęcie nowego programu naprawczego, który nie został zrealizowany. W 1996 r. pojawiła się niemiecka firma EMG Holding, zainteresowana inwestowaniem w wytwórnię, ale rozmowy z nią zostały zerwane.

W grudniu 1997 r. ogłoszono pierwszy przetarg na majątek wytwórni, ale nie było chętnych. W maju 1998 r. Komitet Kinematografii – jako organ założycielski ŁCF wyraził zgodę na rozpoczęcie procedury likwidacyjnej firmy. W trakcie trwającego siedem lat postępowania likwidacyjnego, dokonano częściowej wyprzedaży składników majątku niezwiązanego z produkcją filmową i uregulowano znaczną część zaległości finansowych. Majątek filmowy również sprywatyzowano, ale pozostał on w branży telewizyjno-filmowej (producent niezależny Opus-Film i telewizja kablowa Toya).

Zadowolająca kondycja ekonomiczno-finansowa i spłata wszystkich długów instytucji wpłynęły na zmianę decyzji dotyczącej likwidacji ŁCF. (likwidację cofnięto Zarządzeniem Ministra Kultury z dnia 10 marca 2005 r.). Obecnie jest to nieduża instytucja wyspecjalizowana w obsłudze produkcji filmowej. Wynajmuje przedmioty inscenizacyjne (posiada około 300 tys. zbiór kostiumów i rekwizytów) oraz największą halę zdjęciową z dawnego kompleksu WFF na potrzeby produkcji filmowej oraz dla osób prywatnych.

Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych powstała w Warszawie, przy ulicy Chełmskiej 21 w kwietniu 1949 r. W pierwszych latach zajmowała się wyłącznie produkcją filmów dokumentalnych oraz Polskiej Kroniki Filmowej (obecnie notacje dokumentalne realizuje Studio „Kronika”). W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych powstały w Wytwórni filmy Andrzeja Munka. Po roku 1956 działało w WFD wielu utalentowanych reżyserów: Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski, Władysław Ślesicki, Kazimierz Karabasz. Tu swoje dokumenty realizował również Krzysztof Kieślowski. Oprócz autorskich filmów dokumentalnych i PKF, Wytwórnia wykonywała filmy dokumentalne na zlecenie.

Od 1961 r. rozpoczęła się w Wytwórni realizacja filmów fabularnych. W latach siedemdziesiątych produkowano do 20 filmów fabularnych rocznie. W Wytwórni Andrzej Wajda realizował: „Wesele”, „Krajobraz po bitwie”, „Brzezina”, „Panny z Wilka”, „Człowieka z marmuru”. W WFD powstały też filmy Krzysztofa Zanussiego, m. in. „Za ścianą”, „Iluminacja”, „Bilans kwartalny”, „Barwy ochronne”, „Spirala”; filmy Krzysztofa Kieślowskiego: „Bez końca”, „Krótki film o zabijaniu”, „Krótki film o miłości” i wreszcie

cały „Dekalog”; oraz wielkie seriale telewizyjne: „Noce i dnie” Jerzego Antczaka, „Polskie drogi” Janusza Morgensterna, „Dom” Jana Łomnickiego.

Wytwórnia nadal zajmuje się produkcją filmów dokumentalnych i fabularnych oraz świadczeniem usług zleczanych przez producentów krajowych i zagranicznych. Wytwórnia posiada własne laboratorium filmowe z procesami czarno-białym i barwnym, zakład inscenizacji, zakład budowy dekoracji, zakład montażu i dźwięku, bardzo nowoczesny zakład techniki zdjęciowej z cyfrowym skanerem, Arri-scan do cyfrowego skanowania taśm analogowych i studio do cyfrowej obróbki obrazu i dźwięku, a także 2 hale zdjęciowe (po 600 m²), cyfrowe studio telewizyjne (450 m²).

Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu powstała w marcu 1952 r. na terenie wybudowanych w 1939 r. Targów Wrocławskich. Początkowo była filią wytwórni łódzkiej, od 1954 r. uzyskała samodzielność. Dysponuje największą halą zdjęciową w Polsce – 1200 m² z pomostami oświetleniowymi. We Wrocławiu powstała jedna czwarta fabularnych filmów nakręconych w Polsce do 1989 r. (łącznie z telewizyjnymi – 426 tytułów). Wojciech Has zrealizował tu prawie wszystkie swoje filmy z widowiskowym „Rękopisem znalezionym w Saragossie” na czele. W ostatnich latach wytwórnia świadczy głównie usługi koprodukcyjne dla realizacji europejskich (ok. 25 tytułów), m.in. „Frankenstein”, „Wyspa na ulicy Ptasiej”, „Aimee i Jaguar”. Jej atutami są miejskie plenery Wrocławia, architektura i dogodne połączenia z Niemcami. W 2008 r. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski przekazał wytwórnię samorządowi Wrocławia.

Wytwórnia Filmowa „Czołówka” w Warszawie, specjalizująca się w filmach dokumentalnych istnieje od 1958 r. jako Wojskowa Wytwórnia Filmowa. Początkowo realizowała filmy na zamówienie wojska (instruktażowe, dokumentalne) stopniowo przyjmując coraz więcej zleceń „cywilnych”. Posiada 2 hale zdjęciowe i pełną bazę realizacyjną umożliwiającą świadczenie usług filmowych i telewizyjnych. Własne archiwum z dokumentalnymi zbiorami filmowymi o tematyce wojskowej i historycznej.

Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych w Łodzi W 1994 r. przekształcona z Wytwórni Filmów Oświatowych. Świadczy pełen zakres usług filmowych. Bogate archiwum ok. 5000 tytułów filmów o charakterze dokumentalnym i oświatowym.

Studio Miniatur Filmowych w Warszawie istnieje od 1958 r., zawsze skupiało najwybitniejszych twórców polskiego filmu animowanego. Łączna produkcja wynosi ponad 1600 filmów i odcinków seriali.

Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej istnieje od 1947 r. Powstało w nim ponad 1000 tytułów filmów animowanych i seriali, m.in. słynny „Bolek i Lolek”. Dysponuje kompletnym zestawem do produkcji filmów animowanych.

I.10. Kinematografia a nadawcy telewizyjni

W okresie PRL, kiedy istniała tylko państwowa kinematografia i państwowa, dwukanałowa telewizja, wzajemne relacje były proste. TVP potrzebowała seriali i tzw. filmów telewizyjnych (czas emisji od 30 do 60 minut), a Zespoły Filmowe były w stanie sprostać tym zamówieniom. Dodatkowo, w latach siedemdziesiątych telewizja utworzyła własny ośrodek realizacji filmów – POLTEL, wyposażony – jak na ówczesne potrzeby – w bardzo nowoczesne środki techniczne, pozwalające na obsługę całego procesu powstawania filmu. POLTEL upadł wraz z likwidacją Komitetu ds. Radia i Telewizji i powstaniem TVP S.A. Ale prawdziwa rewolucja dokonała się z wejściem na polski rynek mediów telewizji prywatnych, telewizji kablowych, zarówno polskich, jak i zagranicznych. W ciągu kilku lat powstał znaczący rynek produkcji telewizyjnych oraz liczące się podmioty współfinansowania branży filmowej.

Środki budżetowe były i będą zawsze skromne, poniżej poziomu potrzeb. Producenci filmowi szukają pieniędzy gdzie indziej - najczęściej w stacjach telewizyjnych, przede wszystkim w Telewizji Polskiej S.A. Od kilku lat jest to największy producent filmowy pod względem wielkości środków zainwestowanych w produkcję kinematograficzną sięgającą 60 % rocznie. Telewizja produkuje filmy przez Agencję Filmową TVP S.A., która 1 stycznia 2001 r. zastąpiła istniejącą wcześniej Telewizyjną Agencję Produkcji Teatralnej i Filmowej. Agencja Filmowa obejmuje wszystkie etapy powstawania filmu: od pomysłu przez kolejne fazy opracowania scenariusza, okres przygotowawczy, zdjęcia, postprodukcję, aż do przekazania gotowego już filmu do dystrybucji lub emisji w telewizji. Dotyczy to wszelkich form – filmu fabularnego, dokumentalnego, animowanego oraz spektakli dla teatru telewizji. Telewizja produkuje zarówno własne projekty filmowe, jak i te zgłaszane przez niezależnych producentów i studia filmowe. Dla wielu młodych twórców TVP jest jedyną stacją telewizyjną, która daje szansę debiutu – w ostatnich latach tworzone były nawet specjalne

programy promujące debiutanckie filmy (Pokolenie 2000; 30 minut). Na 15 debiutów powstałych w latach 1998-2000 – sześć w 100% wyprodukowała Telewizja Polska. Działające w Polsce prywatne stacje telewizyjne, zgodnie z warunkami umowy licencyjnej, są zobowiązane do inwestowania w polską produkcję filmową. W latach dziewięćdziesiątych najczęściej inwestowała telewizja Canal+, która była do tego zobowiązana ponieważ użytkowała częstotliwości zarezerwowane dla telewizji analogowych; z chwilą przejścia na nadawanie wyłącznie satelitarne, jej skala zaangażowania finansowego znacznie się zmniejszyła. Od momentu wejścia do Polski w marcu 1995 r. ta kodowana stacja telewizyjna przez 10 lat uczestniczyła w finansowaniu wielu przedsięwzięć filmowych. W sumie w produkcję filmową w Polsce zainwestowała ona ponad 90 mln złotych (w tym m.in. w „Pana Tadeusza”, i „Pianistę”). HBO, jedna z największych na świecie płatnych telewizji, część koncernu Time Warner, w Polsce rozpoczęła działalność w lipcu 1996 r. Obecnie współpracuje z większością sieci telewizji kablowych. Do 2006 r. telewizja HBO zainwestowała w Polsce w produkcję filmową ok. 18 mln dolarów i była współproducentem ponad 20 polskich filmów fabularnych. W produkcję filmową inwestuje także polska prywatna telewizja Polsat, która zaczęła nadawanie poprzez satelitę w grudniu 1992 r. Polsat ma licencyjny obowiązek sfinansowania jednego filmu fabularnego rocznie. Działająca od połowy lat dziewięćdziesiątych Telewizja TVN inwestuje w produkcje dla własnego czasu antenowego oraz w realizację filmów fabularnych. W roku 2007 była drugim – po TVP S.A. inwestorem w produkcję filmową.

II. ROZPOWSZECHNIANIE FILMÓW – KULTURA FILMOWA

Upowszechnianie filmów należy do tych dziedzin kinematografii, w których zmiany polityczno-gospodarcze, jakie zaszły w Polsce po 1989 r., znalazły swoje odzwierciedlenie najszybciej i najefektywniej. Sprzyjał temu również fakt, że zniesieniu barier w obrocie prawami do dystrybucji filmów towarzyszył szybki rozwój technik zapisu i odtwarzania obrazu, otwierający widzom nowe możliwości kontaktu z filmem. Stosowane w czasach PRL, zwłaszcza w okresie stanu wojennego, ograniczenia w dostępie do światowego kina skumulowały potrzeby i oczekiwania Polaków w tym zakresie i były w drugiej połowie lat osiemdziesiątych jedną z najważniejszych sił napędzających szybki rozwój rynku sprzedaży magnetowidów i kaset video. Można śmiało stwierdzić, że pierwszym istotnym przełomem w upowszechnianiu filmów w Polsce było pojawienie się w polskich domach kaset VHS co stało się parę lat przed zmianami politycznymi 1989 r. Od tamtej pory, jak przez „uchylone

drzwi” coraz szerszym strumieniem zaczęły napływać do Polski „zaległości” i „nowinki” światowego kina i już wkrótce strumienia tego ówczesne władze nie były w stanie ani kontrolować, ani zatrzymać.

Niewątpliwie doświadczenia rynku video w Polsce, były bardzo pomocne w tworzeniu podstaw wolnego rynku dystrybucji kinowej i w dużym stopniu przyczyniły się do szybkiego jego rozwoju. Co ciekawe, zarówno te pierwsze oznaki wolnego rynku w kinematografii, jak i zdecydowanie bardziej zaawansowana działalność dystrybucyjna w latach dziewięćdziesiątych prowadzone były pod rygorami ustawy o kinematografii z 1987 r. Z jednej strony świadczy to o elastyczności rozwiązań zawartych w tym akcie prawnym, na przykład w sferze dystrybucji filmów przyjęto rozwiązania wyróżniające Polskę wśród innych krajów Europy Środkowo-Wschodniej; z drugiej strony pokazuje charakterystyczne - nie tylko dla tej dziedziny polskiego życia społecznego i gospodarczego – trudności we wprowadzaniu rozwiązań systemowych o trwałym charakterze.

Dobrze ilustrują tę tezę przemiany strukturalne ostatnich dwudziestu lat w sferze rozpowszechniania filmów w kinach. Państwowe instytucje filmowe, administrujące w imieniu Skarbu Państwa obiektami kinowymi w całym kraju, doczekały się w owym czasie trzech przekształceń: w 1990 r. utworzono siedem Okręgowych Instytucji Rozpowszechniania Filmów, w 1994 r. przekształcono je w Instytucje Filmowe Dystrybucji Filmów, a w roku 1999 w Samorządowe Instytucje Kultury. W ślad za częstymi zmianami fasad tych instytucji nie szły zmiany organizacyjne i własnościowe. W rezultacie, oprócz niewielkich wyjątków związanych głównie z działalnością podmiotów prywatnych, polskie kina w latach dziewięćdziesiątych nie tylko nie doczekały się niezbędnych dla ich dalszego rozwoju inwestycji, ale, w efekcie zaniedbań i zaniechań w sprawach własnościowych, nie mogły być partnerem dla inwestorów, którzy pojawili się w Polsce. Ostatecznie najważniejsze w poprzedniej epoce kina zostały zlikwidowane lub chyłą się ku upadkowi, a widzowie zaczęli uczęszczać do nowoczesnych kin wielosalowych zdecydowanie później niż widzowie innych krajów europejskich, włączając w to Węgry i Czechy. W dodatku operatorzy multipleksów chcąc szybko odzyskać środki finansowe zainwestowane w budowę kin i wysokie czynsze, zamiast stosować politykę cenową sprzyjającą budowie masowej widowni, uznali swoją działalność za towar luksusowy i w związku z tym drogi. Rezultat? Polski rynek rozpowszechniania filmów w kinach należy do najbardziej chimerycznych: okresy wysokich obrotów – wskazujące na jego potencjał – przeplatają się ze spadkami uniemożliwiającymi stabilne inwestycje i systematyczny rozwój branży.

Tym, co w dziedzinie dystrybucji i rozpowszechniania odróżnia kinematografię europejską od amerykańskiej, jest przyjęcie zasady korygowania mechanizmów rynkowych kształtujących repertuar kin. W większości krajów europejskich prowadzona jest tzw. polityka kulturalna, która ma na celu m.in. promowanie sztuki filmowej o najwyższych wartościach artystycznych, prowadzenie edukacji kulturalnej społeczeństwa, w szczególności jego najmłodszej części oraz integrację społeczeństw zjednoczonej Europy. Uznanie za zasadną aktywność Państwa w tym zakresie, skutkuje prowadzeniem świadomej polityki stymulacji rynku dystrybucji i rozpowszechniania. Stymulacja wymaga działań przemysłanych a nie doraźnych, w przeciwnym wypadku może bowiem przynieść rezultaty odwrotne od zamierzonych. Cechą polityki stymulacji powinna być systematyczność i stabilność w stosowaniu mechanizmów wsparcia. Tego elementu polskiej kinematografii zdecydowanie do tej pory brakuje co skutecznie oddala osiągnięcie zamierzonych celów.

W kontekście omawianej polityki państwa ważne jest, aby w ślad za zmianami w organizacji upowszechniania filmów i praktyką rynku kinowego szły stosowne zmiany legislacyjne. Na przykład jednym z najbardziej palących problemów wykraczających poza kinematografię polską są prawa producentkie i dystrybucyjne do filmów wyprodukowanych przed 1989 r., a problemem o rzeczywiście światowym zasięgu są tzw. prawa osierocone (*orphan works*), czyli prawa do utworów, których właścicieli nie można współcześnie ustalić. Są to problemy o ogromnym znaczeniu nie tylko dla dystrybutorów i właścicieli kin, ale również – a może przede wszystkim, dla producentów i nadawców telewizyjnych. Doświadczenia związane z wprowadzaniem nowej ustawy o kinematografii, nad którą prace trwały blisko dziesięć lat, nie napawają optymizmem. Historyczne uwarunkowania choć wyjaśniają skąd biorą się problemy w tej dziedzinie, nie wystarczają jednak do rozwiązania istniejących problemów, co najwyżej zdają się podpowiadać jak im zaradzić.

2.1. Przemiany w upowszechnianiu filmów 1989-2009

Dwudziestolecie wolnej dystrybucji filmowej w kinach polskich skłania do spojrzenia z szerszej perspektywy. W 2007 r. frekwencja *per capita* wyniosła 0,86 wizyty na rok. Do wyczekiwanej od dawna jednej wizyty rocznie wciąż sporo brakuje. Tymczasem w końcówce lat osiemdziesiątych frekwencja była kilkukrotnie wyższa. W 1987 r. według danych „Małego rocznika filmowego” wyniosła 95,3 mln widzów, co stanowiło jednoprocenowy wzrost w stosunku do roku poprzedniego. Statystyczny Polak był w kinie niemal trzykrotnie w ciągu roku! Wynik imponujący niezależnie od tego, jak oceniać wiarygodność ówczesnej

sprawozdawczości. Widzów oglądających obrazy rodzimej produkcji było wówczas 34,9 mln, czyli więcej niż ogólna frekwencja w rekordowym roku nowej ery. Trzeba przy tym pamiętać, że repertuar był nader ubogi. Na premiery największych hitów zagranicznych, zwłaszcza amerykańskich, publiczność czekała wiele miesięcy, a czasem lat. W 1986 r. na polskie ekrany trafiło 157 tytułów, z tego zaledwie 15 produkcji USA, w większości z tzw. krajów demokracji ludowej. Aż 16 tytułów osiągnęło frekwencję powyżej 1 miliona widzów. Przebój dla dorosłych, komedię „Miłość, szmaragd i krokodyl”, obejrzało w ciągu roku od momentu premiery 3,489 mln widzów, czyli niemal tyle ile „Titanica”, największy przebój kina światowego w nowej Polsce.

Od 1988 r. frekwencja zaczęła spadać. Kryzys ekonomiczny w Polsce i hiperinflacja, jaka nastąpiła w jego wyniku negatywnie wpłynęły na zdolności nabywcze ludności. Zaciskanie pasa zaczęło się od kultury, liczba widzów w kinach gwałtownie spadła. Najniższy poziom osiągnęła w 1992 r., osiągając dno na poziomie 10,5 mln widzów, czyli niemal dziewięciokrotnie niższym niż w latach osiemdziesiątych. Kryzys w Polsce był wszechobecny i dotknął niemal wszystkich dziedzin.

Kina wielosalowe, w które zaangażowano wiele milionów złotych, miały być szansą na poprawę sytuacji. Niestety, mimo, że liczba nowoczesnych sal kinowych systematycznie się zwiększa, frekwencja rośnie tylko nieznacznie. Jeszcze kilka lat temu plany inwestorów przyjmowały jako pewnik wzrost średniej liczby wizyt w kinie do wysokości wyższej niż jedna wizyta rocznie, a niebawem wskaźnik ten miał przekroczyć dwa. Zdawały się to potwierdzać dane z 1999 r., kiedy wszelkie rekordy pobiły rodzime superprodukcje, będące ekranizacjami klasyki literatury polskiej. Do dzisiaj rekord „Ogniem i mieczem” (7,1 mln widzów) nie został pobity. Niezagrożone jest też drugie miejsce „Pana Tadeusza” (6,2 mln). Żaden film nie zbliżył się nawet do mocno osadzonego na trzeciej pozycji „Quo vadis” (4,3 mln). Warto pamiętać, że w momencie ofensywy filmu Jerzego Hoffmana było w Polsce zaledwie kilka multipleksów, dzisiaj jest ich ponad sześćdziesiąt. Polski rekord frekwencyjny padł w latach osiemdziesiątych i wyniósł nieco ponad 130 mln widzów rocznie. Najlepszy obecnie wynik jest czterokrotnie niższy. A jednak w Wielkiej Brytanii udało się w ostatnich latach pobić rekord frekwencji wszech czasów. Kiedy multipleksy zaczynały podbijać Wielką Brytanię, oferowały ceny dwukrotnie niższe niż premierowe kina w centrum Londynu. Wtedy nie było jeszcze pewności, czy importowany zza oceanu sposób na kino przyjmie się w Europie.

Inwestorzy stosunkowo długo czekali na chwilę, gdy cena biletu w Polsce osiągnie poziom zapewniający zwrot nakładów na nowe multipleksy. Niemal od początku było oczywiste, że

stare niedoinwestowane kina nie będą stawiały oporu nowoczesnym obiektom. Dlatego bilety w multipleksach były nieznacznie droższe niż w starych kinach. Taka sytuacja utrzymuje się od wielu lat. Powszechne zwłaszcza wśród młodzieży, jest przekonanie, że kino w wydaniu nowoczesnych multipleksów to najodpowiedniejsze miejsce do oglądania filmów poza domem. Wciąż jednak pozostała niewielka grupa osób preferujących kino ambitne i tradycyjne kina z klimatem, nie wyobrażająca sobie zasiadania wśród młodzieży oddającej się głośnej konsumpcji w trakcie projekcji filmu. Z drugiej strony zdecydowana większość młodych ludzi uważa, że kino to multipleks. Nie ulega wątpliwości, że rodzime multipleksy nie odbiegają standardem od zachodnich, a często jako nowsze, oferują większy komfort. Nie zmienia to faktu, że cena stanowi barierę dla wielu ludzi. Wyprawa do kina w stolicy w weekend oznacza dla dwóch osób wydatek 2 x 25 zł za bilety plus dodatkowa konsumpcja, która zbliża wydatek do poziomu 100 zł. Dla przeciętnego Polaka nie jest to wydatek mały. Analizując zmiany relacji cenowych między biletami do kina a innymi produktami i usługami, których nabywanie jest typowe dla czasu wolnego, jak na przykład alkohol, widać wyraźnie, że kino nie należy do rozrywek najtańszych (w połowie lat osiemdziesiątych za pół litra wódki można było nabyć siedem biletów do kina, obecnie za jeden bilet kinowy można kupić dwie butelki wódki). Spadek spożycia mocnych trunków zdaje się świadczyć o głębszych przemianach wzorów konsumpcji w czasie wolnym.

W klasycznych koncepcjach amerykańskich, kino jest biznesem opartym na produkcji (*product driven business*), czyli od atrakcyjności oferty filmowej zależy frekwencja i obroty. Tuż po przełomie 1989 r. Polacy chętnie oglądali, szybko i powszechnie dostępną, ofertę z Zachodu, a zwłaszcza z Hollywood. Filmy zaczęły wchodzić na ekrany czasem nawet równocześnie z premierą światową. Stanowiło to nie lada atrakcję. Z drugiej jednak strony, Polska przechodziła okres rosnącego zainteresowania wideo, które zaczęło się jeszcze w minionej epoce. Posiadanie magnetowidu stanowiło wyznacznik prestiżu społecznego. W gronie rodziny i znajomych oglądało się często niedostępne wcześniej filmy zagraniczne, niejednokrotnie w fatalnych technicznie kopiach, z migającym ledwie kolorem i w niemieckim dubbingu. Jakość obrazu i dźwięku nie miała większego znaczenia. Państwowe kina nie oferowały atrakcyjnego repertuaru. Dlatego ważniejsza stała się nowinka techniczna, jaką stanowiło wideo oferujące przy tym większy wybór tytułów. Bardzo nieliczne obiekty dysponowały choćby systemem dźwiękowym Dolby. W niektórych kinach w małych miejscowościach jakość zarówno obrazu jak i dźwięku ustępowała tej oferowanej przez dobrą kasetę VHS. Bilety przy galopującej inflacji drożały w zastraszającym tempie. I tylko naprawdę wielkie przeboje przyciągały widzów do kina. W jednym z najgorszych

w historii roku 1991 takim przebojem był „Tańczący z Wilkami”, co skłoniło dystrybutora do wydrukowania własnych biletów w celu zapobieżenia manipulacjom w kinach i zagwarantowaniu stałej, wyższej niż dotąd ceny biletu - było to 20.000 ówczesnych złotych. Film z Kevinem Costnerem przekroczył magiczną granicę miliona widzów, „wysysając” przy okazji znaczną część potencjalnej widowni z rynku i przyczyniając się do wzrostu cen. W efekcie następnego 1992 r. okazał się najgorszym w historii. Zapaść ciągnęła się jeszcze przez osiem miesięcy roku następnego. Aż do momentu, gdy we wrześniu 1993 r. pojawił się „Jurassic Park”(2, 7 mln widzów). Co ważne, dystrybutor nie wymagał od kin specjalnych cen, a ogólnoświatowy przebój miał z jednej strony olbrzymie wsparcie w mediach, z drugiej - niedostępne na wideo, wspaniałe efekty dźwiękowe. Można było wreszcie dostrzec zalety oglądania filmu w kinie. Na długo film o dinozaurach objął przewodnictwo na liście największych hitów po 1989 roku. W następnym roku pojawił się „Król Lew”, animowany film, na który zaczęli chodzić także dorośli (2,7 mln widzów). Rynek stopniowo zaczął się odradzać, a filmy animowane ze studia Disneya zajęły należne im miejsce w sercach dzieci, a także dorosłych. Inne wytwórnie także zapragnęły zaistnieć w tym segmencie rynku. Zaowocowało to zwiększeniem oferty dla najmłodszych. Swoje stałe terminy miały nowości Disneya. I tak w połowie listopada pojawiły się „Pocahontas”, „Dzwonnik z Notre Dame” i „Herkules”. Patrząc z dzisiejszego punktu widzenia, liczba kopii wciąż była niewielka i oscylowała w granicach 50-60 dla największych przebojów. W 1998 r. w 72 kopiach pojawił się „Titanic”(3,5 mln widzów), do dzisiaj królujący na ogólnoświatowej liście przebojów. I znowu, jak w przypadku „Tańczącego z Wilkami” oprócz niego niemal nic się nie liczyło. I znowu gwałtownie wzrosła cena biletu. Na wyświetlaną kilka miesięcy wcześniej polską komedię „Kiler” (2, 2 mln widzów), średnia cena biletu była niższa niż 8 zł, cena biletu na „Titanica” sięgnęła niemal 14 zł. Premiery obu filmów dzieliły 4 miesiące. Tak wielka podwyżka spowodowała spadek frekwencji w następnym roku. Widzowie pamiętali ceny biletów na ten ostatni film, bo często po raz pierwszy od lat byli w kinie. Kina (zachęcane zresztą przez dystrybutorów) próbowały na inne tytuły stosować podobne ceny. I znowu przyszedł spadek.

Nadszedł jednak rok 1999, kiedy na ekrany weszły dwie polskie superprodukcje będące ekranizacją klasyki literackiej dokonane przez dawnych, uznanych mistrzów, „Ogniem i mieczem” Jerzego Hoffmana (7,1 mln widzów) i „Pan Tadeusz” Andrzeja Wajdy (6,2 mln widzów). Cały naród ruszył do kin, wspomagany przez zbiorowe wyjścia grup szkolnych i zakładów pracy. Rekordy obu ekranizacji do dziś nie zostały pobite. Tak wielkie sukcesy przyniosły efekt dwojaki. Po pierwsze wywołały modę na klasykę na wielkim ekranie, po

drugie dały argumenty inwestorom do przyspieszenia realizacji planów budowy nowych kin. Trzecie miejsce na liście przebojów po 1989 r. zajmuje „Quo vadis” (2001 r.) z widownią powyżej 4,3 mln. Na początku 2001 r. było jeszcze „Przedwiośnie” - ponad 1,7 mln widzów oraz „W pustyni i w puszczy” – ponad 2,2 mln. „Zemsta” z 2002 r. uzyskała wynik nieznacznie poniżej dwóch milionów. Trzy wielkie superprodukcje w jednym roku wydrenowały rynek, a zwłaszcza kieszenie rodziców. Brakowało już poza tym atrakcyjnego materiału literackiego. W 2002 r. pojawił się jeszcze „Pianista” Romana Polańskiego i na tym chwilowo fala literacka się wyczerpała. Ostatnią próbą wykorzystania popularności klasyki była „Stara baśń. Gdy słońce było bogiem”, ale wynik poniżej pół miliona widzów okazał się niezadowolający.

Na początku 2002 r. pojawiła się natomiast pierwsza część amerykańskiej serii przygód bardzo popularnego na całym świecie bohatera książek nie tylko dla młodzieży „Harry Potter i kamień filozoficzny”, gromadząc ponad 2,5 mln widzów. Kolejne części przygód młodego czarodzieja były oczekiwane z niecierpliwością w całym kraju. W cztery tygodnie po Harrym zawitał do Polski „Władca pierścieni”. Pojawiał się regularnie, co rok, przyciągając olbrzymią widownię, pierwsza część zgromadziła ponad 2,5 mln widzów (nieco więcej niż pierwszy „Harry”), druga prawie 1,8 mln, trzecia ponad 2,1 mln.

W 2005 r. rozpoczęła się inna seria filmów bardzo chętnie oglądanych przez Polaków. Były to filmy, które na całym niemal świecie miały formę seriali telewizyjnych, a u nas podbijały kina. Powód mógł być tylko jeden. Żadnemu innemu narodowi na świecie nie były tak bliskie losy głównego bohatera owych filmów, Karola Wojtyły. Trzy pełnometrażowe filmy o życiu Papieża gromadziły od 1,8 do 1,9 mln widzów.

W 2004 r. zaznaczył się inny, trwający do dzisiaj, trend, - moda na komedie romantyczne. Jako pierwsza pojawiła się ekranizacja powieści Katarzyny Grocholi „Nigdy w życiu”. Ponad 1,6 mln widzów oznaczało, że w tym kierunku należy podążać. Moda na komedie romantyczne utrzymuje się, choć dają się zauważyć oznaki jej przemijania. Wobec popularności telewizyjnych konkursów tanecznych można przypuszczać, że poszukiwania twórców i producentów pójdą teraz w tym kierunku.

2.2. Rynek dystrybucji i rozpowszechniania filmów w kinach

W Polsce, przed 1989 r. prawie nigdy nie postrzegano filmu jako towaru i nie przykładano doń kryteriów ekonomicznych. Dlatego trudno dziś powiedzieć, na ile ta gałąź gospodarki

była rentowna. Mimo ogromnej frekwencji wykazywanej w oficjalnych statystykach, kina nie radziły sobie bez państwowych dotacji.

System, jaki panował w Polsce w dystrybucji i rozpowszechnianiu filmów za czasów państwowego monopolu pozornie wydawał się wręcz wymarzony do osiągnięcia dużych zysków. Frekwencja była naprawdę wysoka, a koszty nabycia praw do wyświetlania filmu zagranicznego, niskie z dzisiejszego punktu widzenia. Ponieważ złotówka w żaden sposób nie dawała się przeliczać na dolara, a wyniki kin były sprawą wewnętrzną, licencje na wyświetlanie filmów zagranicznych nabywano za ryczałtową kwotę, zwaną przez Amerykanów *flat fee* lub *outright*.

Opłaty nie były wygórowane. Za 20.000 dolarów można było nabyć licencję na pięć lat na dobry tytuł produkcji któregoś z hollywoodzkich studiów. Transakcji dokonywała wyspecjalizowana jednostka uprawniona do zawierania kontraktów zagranicznych - Film Polski (*nota bene* ta sama firma zajmowała się sprzedażą polskich filmów za granicę). Zakupy zlecała monopolistyczna centrala, zwana w końcowym etapie swojego istnienia Centralą Dystrybucji Filmów. CDF pokrywała z państwowej kasy wszelkie związane z tym opłaty, a następnie sprzedawała kopie po kosztach wytworzenia siedemnastu regionalnym dysponentom kin, których ostatnia nazwana brzmiała Okręgowe Instytucje Rozpowszechniania Filmów. Instytucje te musiały przyjmować wszystko, co im nakazywano, mimo że za kopię amerykańskiego przeboju płaciły kilkakrotnie mniej niż za kopię filmu wyprodukowanego w krajach zaprzyjaźnionego obozu, na który trudno było potem namówić nawet jednostki wojskowe.

Kiedy pod koniec lat osiemdziesiątych zaczęła się niemożliwa do skontrolowania ekspansja wideo, kina przeżywały poważne problemy. Ubogi repertuar zagraniczny i nienajlepszy okres rodzimej kinematografii sprawiły, że widzowie zaczęli masowo odwracać się od przestarzałych kin i oglądać u bogatszych znajomych, czy na popularnych wtedy pirackich pokazach publicznych, filmy, których nie mogli zobaczyć na dużym ekranie. Na ogół były to produkcje klasy C prezentowane na kiepskim sprzęcie z bardzo słabych kopii. O tym, że filmy zostały nakręcone na kolorowej taśmie można się było przekonać tylko w nielicznych momentach. Ale nie to było ważne. Tylko na wideo można było w dobie rozbudzonego po wielkim sukcesie „Wejścia Smoka”, autentycznego zainteresowania filmami karate zobaczyć inne „dzieła” tego gatunku. Film z Bruceem Lee to według oficjalnych danych największy po „Krzyżakach” sukces frekwencyjny w powojennej Polsce. A przecież nie było na niego zbiorowych wyjść ze szkoły czy z zakładu pracy. Młodzi ludzie po prostu chcieli go zobaczyć. I oglądali po kilkanaście razy. To był swoisty fenomen.

Pod sam koniec lat osiemdziesiątych problemy z repertuarem zaczęły narastać. Trudno rozstrzygnąć, czy głównym powodem był brak dewiz, czy też zachodni dystrybutorzy zaczęli sobie zdawać sprawę, że coś się w Polsce zmienia i nie ma powodu, aby do tak dużego kraju nadal sprzedawać hity za grosze. Problemy potęgował fakt, że monopolista w tłoczeniu napisów, Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych, zaczął narzekać na brak mocy przerobowych. Stało się swoistym polskim obyczajem wyświetlanie filmów na seansach „przedpremierowych” przez miesiąc i dłużej. Często z dnia na dzień dany tytuł z przedpremierowego stawał się „normalny”. I wtedy na ogół frekwencja raptownie spadała. Co decydowało o tym, że film określano jako przedpremierowy? Niewydolność ŁZWKF, czyli brak napisów. Po prostu dialogi czytał lektor. Dla ludzi z Zachodu było to coś absurdalnego świadczącego o zacofaniu cywilizacyjnym. Oni znali tylko dwie formy tłumaczenia dialogów: napisy i dubbing. Metodę zwaną po angielsku *voiceover* stosowano w wyjątkowych wypadkach np. na festiwalach, ale przy użyciu słuchawek. Dla Polaków było to nie tylko coś naturalnego (przyzwyczała ich do tego telewizja), ale wręcz zbawiennego. Nie trzeba było się męczyć czytaniem. Wszystko można było zrozumieć (pod warunkiem, że lektor był przyzwoity i nadażał za tekstem). Ale był też inny powód powodzenia filmów z lektorem. Czytano tzw. surowe tłumaczenie listy dialogowej i mimo, że często było ono bardzo złej jakości, miało dwie zalety: przekazywało oryginalne dialogi bez większych skrótów i nie podlegało cenzurze obyczajowej. Redaktorom tworzącym potem napisy dawano zalecenia typu: „złagodzić słownictwo”, co owocowało mało zabawnymi nowotworami językowymi i pozbawieniem postaci charakteru płynącego z ich specyficznego języka. Dobrym przykładem może tu być Eddie Murphy z „Gliniarzem z Beverly Hills” i „Nieoczekiwaną zmianą miejsc”. To znowu był plus dla pirackich kaset. Tam tłumaczenia, mimo że nieporadne, były znacznie bardziej soczyste i życiowe. Poza tym, między innymi ze względu na konieczność wykonywania kopii filmowych w Polsce (na ORWO w ŁZWKF było znacznie taniej) czas oczekiwania na premiery filmów zagranicznych wynosił często ponad rok. Nigdy nie było wiadomo, czy film w ogóle trafi do Polski. Znane były wypadki, kiedy, po negatywnej ocenie władz, niszczone gotowe do wprowadzenia na ekrany nowe kopie filmu, na który wykupiono licencję (np. „Najdłuższy dzień” o operacji w Normandii w czerwcu 1944 roku). Piraci mieli same atuty. I tak naprawdę nikt ich nie ścigał.

Masowo zamykano pustoszące kina, do których nie miał kto dokładać. Nawet najlepsze ekrany cierpiały na brak repertuaru. Równocześnie zaczęły kruszeć monopole. Pojawiła się możliwość samodzielnego zawierania kontraktów zagranicznych.

W międzyczasie zmieniły się władze kinematografii. Amerykańskie studia zaczęły dostrzegać rodzący się rynek. Już od jakiegoś czasu trafiały do Polski legalne kasety wideo z wytwórni Warnera wprowadzane przez ITI. Ze względu na obowiązujące prawo dewizowe można je było dostać za dolary w sklepach Baltony lub ze złotówki za pośrednictwem Filmu Polskiego. Parcie rynku było tak duże, że atrakcyjne tytuły kupowało się po znajomości. Po przełomie 1989 r. i tu zaczęły się zmiany. Dewizy można było kupować na przetargach, a dla ich szczęśliwego posiadacza nic już właściwie nie stało na przeszkodzie, aby nabyć prawa do wyświetlania zagranicznego filmu w Polsce. ITI jako przedsiębiorstwo zagraniczne nigdy nie miał kłopotów z dolarami. Podpisał umowę na dystrybucję kinową z Warner Bros. reprezentującym w tym czasie na świecie również Disneya. I tak 15 czerwca 1990 r. na wygłodzonym rynku pojawił się pierwszy tytuł sprzedawany według zasad obowiązujących na całym świecie. Kino płaciło dystrybutorowi 40% wpływów z biletów, ten, również na zasadzie procentowej, rozliczał się z zagranicznym partnerem. Dla dysponentów polskich kin był to szok. Nie bardzo mogli zrozumieć, dlaczego mają oddawać firmom zagranicznym niemal połowę przychodów z biletów. Wokoło kryzys, kina ledwo żyją, a tu jeszcze ktoś zaczyna żądać tak wysokiego haraczu.

Trudno jednak było znaleźć inne wyjście. Aby przetrwać, należało grać coś w miarę nowego. Ile razy można było wracać do starych tytułów, organizować „pożegnania z filmami” kończącymi licencje? Pracownicy państwowych firm nie bardzo mogli się z tym pogodzić. Szybciej zrozumieli nadchodzące nowe czasy pierwsi agenci, prowadzący kina na własny rachunek i ryzyko. Zauważyli to ludzie w ITI, stawiając na współpracę wyłącznie z kinami niezależnymi. To fakt, którego znaczenie trudno przecenić. Dzięki takiemu podejściu został przełamany monopol państwowy. Zapewne wpłynęło to także na tempo realizacji reformy zainicjowanej przez ówczesnego Przewodniczącego Komitetu Kinematografii Juliusza Burskiego. W miejsce dotychczasowych 17 OIRF powołał on 7 Instytucji Filmowych Dystrybucji Filmów i nakazał ich dyrektorom oddanie wszystkich kin w dzierżawę osobom prywatnym. IFDF mogły sobie zostawić po jednym niewielkim kinie promocyjnym. Miały one służyć promocji filmów, które znajdują się w ich dystrybucji. Nieprzypadkowo w nazwie państwowych Instytucji słowo „rozpowszechnianie” zastąpiono słowem „dystrybucja”. Zamierzeniem ministra Burskiego było sprywatyzowanie kin i rozbicie monopolu Centrali Dystrybucji Filmów. Niestety bezwładność państwowych molochów była zbyt wielka, a Juliuszowi Burskiemu nie wystarczyło życia na dokończenie reformy. Dystrybucją zajęły się firmy prywatne.

W czerwcu 1990 r. za sprawą ITI, pojawił się jednocześnie w 15 kinach film „Niebezpieczne związki” (S. Frears). ITI nie prosił państwowych firm o udostępnienie ekranów ,wręcz przeciwnie, zdecydował się na dystrybucję niezależną od kin państwowych. Okazało się, że możliwości było wiele. Sukces niezależnej dystrybucji stał się przesłanką nowego podejścia w tej dziedzinie.

IFDF w Gdańsku, Katowicach, Krakowie i Szczecinie próbowały odnaleźć się w nowej sytuacji. Nawiązanie kontaktów zagranicznych nie było jednak rzeczą łatwą, posłużono się, więc prywatnymi firmami i ich kontaktami. Jednym z pierwszych przykładów takiej współpracy było wprowadzenie z sukcesem na polski rynek filmu „Robocop2” (reż. I. Kershner). Owocem współpracy z firmami prywatnymi była także przedostatnia edycja znaczącego festiwalu filmowego jakim były coroczne Konfrontacje Filmowe.

Prywatni dystrybutorzy i posiadacze praw stopniowo zaczęli odgrywać coraz większą rolę, co wyraźnie zaznaczyło się w historii dystrybucji jednego z większych sukcesów frekwencyjnych, jakim był film Kevina Costnera „Tańczący z wilkami”. Cena za pojedynczą kopię znacznie odbiegała od stosowanych dotychczas i wynosiła ponad 10 tys. zł (ówcześniej było to 100 mln). Ryzyko zakupu i dystrybucji podjął Roman Gutek, który właśnie rozpoczynał działalność w Fundacji Sztuki Filmowej, wspartej przez ministerstwo kultury. Film pojawił się w polskich kinach w kwietniu 1991 r.

Amerykański przebój wprowadzony został na ekrany na przełomie kwietnia i maja, w okresie uważanym wtedy na najgorszy z możliwych. Opromieniony Oscarami, poparty dużą reklamą i niespotykaną wcześniej promocją, osiągnął olbrzymi sukces. Oprócz niego nie istniał praktycznie żaden tytuł. Mówiono, że film Costnera wyssał z rynku całą publiczność i pieniądze.

Ceny biletów wzrastały w szybkim tempie. Było to spowodowane wysoką inflacją. Kino nie należy do artykułów pierwszej potrzeby, a wciąż przekraczane kolejne bariery psychologiczne potęgowały efekt. Jeszcze kilka miesięcy wcześniej film „Batman” (reż Ch. Nolan) można było zobaczyć za 6.000 zł (60 gr.), na przebój Costnera po raz pierwszy wydrukowano specjalne bilety w cenie. 20.000 zł (2 zł), co równało się wtedy 2 dolarom 10 centom. To był olbrzymi skok. Cena wszędzie była jednakowa, niezależnie od wielkości miasta i standardu kina. „Tańczącemu z Wilkami” to nie zaszkodziło. Ale inne tytuły nie miały szans. Kino przestało być tanią rozrywką. Polacy przestali chodzić do kina, wybierając się tylko na wyjątkowe tytuły. Kevin Costner pojawił się ponownie we wrześniu 1991 r. jako „Robin Hood: Księżę złodziei”. I znowu kina były pełne. Pojedyncze tytuły nie pomogły jednak

zahamować tendencji spadkowych. Nadchodzący rok 1992 miał przynieść najniższą frekwencję, jaką notują kroniki: 10,5 mln widzów.

Dynamicznie rozwijało się piractwo wideo. Na małym ekranie można było zobaczyć nie tylko kolejne wcielenia Bruce'a Lee oraz prymitywne filmy pornograficzne, ale coraz częściej także nowości z Hollywood. Magnetowid stał się symbolem statusu społecznego. Skoro na zakup cudownej maszyny przeznaczało się często wszystkie oszczędności, mało sensowne wydawało się chodzenie do kina. Prywatne projekcje wideo, jakkolwiek często bardzo niskiej jakości stanowiły istotną alternatywę i według ówczesnych ocen były elementem postępu.

W tej sytuacji masowo zamykano kina. Dystrybutorzy nie dawali jednak za wygraną. Jedyne wielkie studio Hollywoodzkie, które nie miało do tej pory swego przedstawiciela w Polsce, 20th Century Fox, podpisało umowę aż z dwiema firmami. Obie były państwowe: IFDF Apollo Film z Krakowa i IFDF Film Art ze Szczecina. Każda z nich miała wprowadzić po 10 tytułów, niekoniecznie pierwszej świeżości. Dyrektorzy owych firm postanowili działać razem i tak w czerwcu 1991 r. trafiła na polskie ekrany „Szkłana pułapka 2” (reż. R. Harlin), film niestety znany już dość powszechnie z pirackich kaset.

Wkrótce po tym wszystkie największe firmy hollywoodzkie miały już swoich przedstawicieli, którymi byli: dla wytwórni Warner (wraz z Buena Vista) – ITI, dla Columbia Pictures - Syrena, dla Universal, Paramount, MGM /UA (poprzez UIP) - Eurocom, dla 20th Century Fox - IFDF Apollo Film i Film Art.

Pozostał tylko aspirujący do roli Major Mario Kassar ze swoim Carolco. Wielu dystrybutorów zabiegało o kontrakt. Ostatecznie okazało się, że filmy Carolco będzie wprowadzać do Polski Imperial Intercom, joint venture byłego współwłaściciela firmy, Andy Vainy i amerykańskiego Imperial Entertainment. W grudniu 1991 na 10 polskich ekranach pojawił się film Olivera Stone'a „The Doors”. Kina czekały jednak przede wszystkim na najdroższą wówczas produkcję w historii Hollywood, „Terminatora 2” (reż. J. Cameron) z Arnoldem Schwarzeneggerem.

Wprowadzenie tego filmu oznaczało swoiste wyzwanie rzucone przez dystrybutora rynkowi pirackich kaset video. Imperial postanowił wprowadzić ten tytuł w stylu amerykańskim. Niestety piraci zadbali, aby jeszcze przed premierą w sklepach pojawiły się dobrej jakości kasety video w cenie nieznacznie przekraczającej 100.000 zł (10 zł). Film z trudem zbliżył się do granicy pół miliona widzów i przegrał z wprowadzonym o tydzień wcześniej „Milczeniem owiec” (reż. J. Demme), w które prawie nikt nie wierzył. Ten ostatni tytuł nie kojarzył się z komercją, a na pirackich kasetach można go było oglądać od kilku miesięcy.

Po nieporozumieniach związanych z dystrybucją „Podwójnego życia Weroniki” (reż. K. Kieślowski) i „Thelmy i Luizy” (reż. R. Scott) zakończyła się współpraca Fundacji Sztuki Filmowej Romana Gutka z londyńskim Solopaniem Jacka Szumlasa. We wrześniu 1992 r. Gutek wprowadził samodzielnie „Europę, Europę”. Trudny film Agnieszki Holland zgromadził ponad 400.000 widzów, co dało mu czwarte miejsce w roku. J. Szumlas wraz ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich założył spółkę Film Centrum, która zadebiutowała filmem „Nikita” Luca Bessona.

Ostatnią obiecującą próbą znalezienia się w nowej sytuacji, jaką podjęła firma państwowa, była współpraca łódzkiego Heliosa z, przejawiającym dużą aktywność na polskim rynku, IMP. W maju 1992 r. na polskich ekranach pojawił się „Switch” (reż. E. Blake). Helios, prowadzony przez Bolesława Parzyjąłę, pierwszego dyrektora IFDF wyłonionego w drodze konkursu, okazał się bardzo sprawnym dystrybutorem, Niestety skończyło się po kilku filmach. Spór pomiędzy łódzką firmą i IMP musiał rozstrzygnąć sąd.

Kłopoty przeżywał też szczeciński Film Art. Firmę postawiono w stan likwidacji. Ciężaru dwóch kontraktów z Foxem nie był w stanie udźwignąć Apollo Film. Najbardziej obiecujący tytuł w obu pakietach, „Kevin – sam w domu” (reż. Ch. Columbus), zaczął się coraz bardziej starzeć, zwłaszcza, że piraci video nie czekali. W rezultacie Amerykanie zdecydowali się na podpisanie umowy z Syreną i w maju 1992 r. na polskich ekranach pojawił się „Kevin”.

Mimo powstawania wciąż nowych firm dystrybucyjnych liczba widzów w kinach w dalszym ciągu spadała. W całym 1992 r. tylko dwa tytuły osiągnęły frekwencję przekraczającą 500.000 widzów („Milczenie owiec” i „Hook” S. Spielberga). Nie przekroczył tej granicy amerykański przebój, „Terminator 2”. Stosunkowo nieźle wypadło niezależne kino artystyczne. Obok „Europy, Europy” wymienić tu wypada brawurowo wylansowanego na polskim rynku Jima Jarmuscha.

Rok 1993 to okres wielkich zmian i początek wzrostu frekwencji. Pierwsza połowa była nie najlepsza. Popsuły się kontakty pomiędzy ITI i Warnerem. Eurocom miał coraz większe kłopoty. W efekcie ITI podpisał umowę UIP, a Warner zdecydował się na współpracę z Solopaniem. Efekty tego widzowie mogli obserwować już w lecie. Pojawiły się „zaległe” przeboje Warnera: „The Bodyguard” (reż. K. Costner), „Bez przebaczenia” (reż. C. Eastwood) i „Zabójcza broń 2” (reż. R. Donner). Syrena podpisała umowę z Disneyem, który nie wprowadzał już swoich filmów poprzez światową sieć dystrybucyjną Warnera. I znowu w ramach nadrabiania opóźnień widzowie mogli obejrzeć „Piękna i bestię” (reż. G. Trousdale). Lato przyniosło bardzo dobre efekty frekwencyjne w kinach.

W marcu 1993 r. samodzielnie zadebiutowała na polskim rynku spółka IMP Poland. Szefowie firmy, nie dysponując początkowo ofertą najwyższej klasy, postanowili postawić na sprawdzone autorytety. Na stanowiska dyrektorów zatrudnili Romana Gutka i Piotra Grajkowskiego. Pierwszy właśnie przestał być dyrektorem państwowego Maxa, drugi dopiero co rozstał się z ITI. Dzięki ich osobistym kontaktom i pozycji na dobre ekrany trafiły „Trujący bluszcz” (reż. K. Shea) i „Snajper” (reż. L. Llosa).

W kwietniu tegoż roku odbyły się ostatnie Konfrontacje. Mimo zmienionej formuły nie odniosły sukcesu. Okazało się, że w nowej rzeczywistości nie ma już miejsca na tę, jakże popularną niegdyś imprezę.

Prawdziwe ożywienie przyszło jednak we wrześniu 1993 r., kiedy na ekrany trafił „Jurassic Park” S. Spielberga. Na całym świecie stał się czymś więcej niż tylko atrakcyjnym filmem. Był wydarzeniem. Chyba jeszcze nigdy polskie media nie poświęcały tyle uwagi filmowi (do tego amerykańskiemu). Kina były pełne od rana do wieczora. Dość powiedzieć, że do tej pory żadnemu tytułowi nie udało się pobić rekordowego wyniku powyżej 400.000 widzów z pierwszego tygodnia wyświetlania, przy średniej na 1 kopię (prawie 12.000 w ciągu 7 dni). Na film chodzili wszyscy, nowego znaczenia nabrało pojęcie kina rodzinnego. Najważniejsze jednak było to, że do kina wybierali się ludzie, którzy zdążyli zapomnieć, że istnieje coś poza ekranem domowego telewizora, wspomaganego przez magnetowid.

Dzięki filmowi Spielberga właściciele kin nawet w małych miejscowościach ponownie uwierzyli w sens swojej pracy. Po raz pierwszy od kilku lat zamiast zamykać, otwierano na nowo nieczynne od dawna sale kinowe. O ile w poprzednim roku frekwencja na poziomie 500.000 widzów była granicą marzeń, o tyle „Jurassic Park” zgromadził 2.700.000 osób. Tradycją następnych lat stało się, że co roku na początku września pojawiał się tytuł, który wyszedł spod ręki Spielberga (choć już tylko jako producenta). „The Flintstones” (reż. B. Levant) długo byli trzecim filmem po 1989 r., a „Casper” (reż. B. Silberling) zbliżył się do granicy półtora miliona widzów.

Spielbergowi kino zawdzięcza także „Listę Schindlera”, która choć czarno-biała i niełatwa w odbiorze sprawiła, że do kin przyszło prawie milion osób, także starszych, które często nie miały kontaktu z dużym ekranem od kilkunastu lat. W promocji owego filmu bardzo pomogła krakowska premiera z udziałem reżysera.

W 1993 r. rynek zaczął się stabilizować na dobre.

Najpoważniejszym graczem na polskim rynku przez wiele lat była firma Syrena Entertainment Group. Mimo, że od kilku już lat nie istnieje, do tej pory ma największy udział w rynku po 1989 r., zarówno pod względem liczby widzów, jak i wielkości wpływów. Mocną

pozycję utrzymuje ITI Cinema, firma, która w różnych konfiguracjach nieustannie zaznaczała swoją obecność. Obecnie m. in. dzięki wsparciu siostrzanej telewizji TVN odnosi wielkie sukcesy w dystrybucji filmów polskich. Wciąż bardzo mocną pozycję utrzymuje UIP, które po współpracy z Eurocomem i ITI Cinema, a potem joint venture z ITI od kilku lat samodzielnie działa na polskim rynku i obecnie, reprezentując też Columbię/Sony zdecydowanie dominuje na rynku dystrybucyjnym. W ścisłej czołówce od samego początku znajduje się studio Warner Bros, które działa samodzielnie od czasu rozstania z Solopaniem, czyli najdłużej ze wszystkich.

Po upadku Syreny nowych partnerów mają: Buena Vista powszechnie kojarzona z Disneyem - związana z siecią Cinema City i firmą Forum Film oraz 20thCenturyFox - reprezentowany przez związaną z firmą Imperial Entertainment firmę CinePix.

Wśród niezależnych dystrybutorów doszło do kilku poważnych zmian i rozstań. Piątą pozycję pod względem udziału w rynku w trakcie minionych lat zajmuje Vision Film Distribution, dystrybutor kilku ekranizacji klasyki. Najlepszymi wynikami może się wykazać Monolith, założony przez byłego udziałowca Vision, Mariusza Łukomskiego. Monolith uruchomił też spółkę córkę Monolith Plus, specjalizującą się w kinie ambitniejszym. Rozstali się też współwłaściciele Best Filmu, co zaowocowało uruchomieniem przez Tomasza Karczewskiego firmy Kino Świat, mającej początkowo być przedstawicielem niemieckiego KinoWelt, ale wobec kłopotów niemieckiego partnera działającej samodzielnie. Znaczącym graczem niezależnym stała się też pochodząca ze Stanów Zjednoczonych SPI wraz z częścią artystyczną SPInka. Firma kupiła też spółkę Luna i przez kilka lat patronowała temu zasłużonemu warszawskiemu kinu. Aktywnie działa również w produkcji.

Blisko 200 tytułów wprowadził do polskich kin Gutek Film, niezmiennie stroniący od komercji, ale ceniony przez młodą, myślącą publiczność. Sam Roman Gutek realizuje swoje pasje poprzez fundację Era Nowe Horyzonty głównie w ramach corocznego, dynamicznie rozwijającego się festiwalu o nazwie pochodzącej od nazwy fundacji.

Ważnym, starannie i oszczędnie dobierającym tytuły graczem jest firma Inter Film, która może się pochwalić najwyższą średnią wpływów i widzów na jeden tytuł. Specjalizuje się w dystrybucji filmów nakręconych przez siostrzany MTL Maxfilm. Ma też w swoim dorobku filmy o papieżu.

Pojawiła się też firma Vivarto, specjalizująca się w tytułach niszowych, na ogół z Europy. Wspiera głównie kina studyjne, adresując większość tytułów do wymagającego widza. Firma podjęła się też misji, na którą od lat nie było chętnych. Korzystając z finansowego wsparcia oferowanego przez prowadzącą Sieć Kin Studyjnych i Lokalnych Filmotekę Narodową,

zakupiła licencje na filmy Chaplina i innych dawnych mistrzów. Zwiększa to możliwości prowadzenia edukacji filmowej wśród młodzieży. Firma Against Gravity z kolei podjęła się ambitnej misji wprowadzania do polskich kin filmów dokumentalnych.

Kolejne istotne wydarzenia w sferze dystrybucji miały miejsce w 1998 r., kiedy otwarto pierwszy multipleks oraz w 1999 r., kiedy po raz pierwszy zdecydowano się na dystrybucję z użyciem ponad 100 kopii. Niewątpliwie był to wpływ multipleksów, które czasem wyświetlają równocześnie kilka kopii.

2. 3. Rynek rozpowszechniania filmów w kinach

Rynek kinowy został zdominowany przez kina wielosalowe zwane potocznie multipleksami. Rozwój w tej dziedzinie dokonał się samoistnie bez udziału świadomej polityki kulturalnej państwa.

Majątek materialny, czyli budynki kinowe trafiły do instytucji samorządowych, które najczęściej okazują się niezdolne do sprostania wymogom rynku kinowego. Spośród ośmiu samorządowych instytucji, którym powierzono majątek kinowy, tylko jedna (Silesia) przy pomocy funduszy unijnych znacząco unowocześnia zarządzane przez siebie kina. Jest smutną prawidłowością, że w miastach, w których powstają multipleksy, frekwencja w kinach tradycyjnych drastycznie spada, co często prowadzi do ich zamknięcia. Dotyczy to zwłaszcza miast średnich, poniżej 300.000 mieszkańców, bo brakuje tam kopii filmowych dla starych kin. Przykładem może być Bielsko-Biała, gdzie już po kilku miesiącach działalności multiplexu zniknęły kina „Złote Łany”, „Apollo” i „Rialto”. Podobnych historii można by przytoczyć wiele.

Można przyjąć, że zmiany w tym kierunku są nieuchronne, jednak w Europie tradycyjne obiekty kinowe zachowują swoje miejsce, a ich likwidacja wywołuje pewne konsekwencje dla kultury filmowej. Obecnie ponad 80% przychodów z biletów kinowych należy do nowoczesnych kin wielosalowych. Nowoczesność w tym wypadku oznacza nie tylko efektowne budynki, ale także funkcjonalność i znacznie niższe koszty działalności, od płac począwszy (jeden kasjer, jeden bileter, jeden kinooperator na kilka sal), przez koszty reklamy aż do kosztów wynajmu kopii filmowych, które maleją w kolejnych tygodniach wyświetlania tego samego tytułu, co w kinach jednoekranowych nie jest możliwe z przyczyn oczywistych.

W lipcu 1998 r. w Poznaniu wystartowało pierwsze ośmiosalowe kino – Multikino. Nastąpiło to po kilku latach badania i testowania polskiego rynku przez potencjalnych inwestorów. Rekonesans przeprowadzali Niemcy, Francuzi, Amerykanie, Australijczycy, inwestorzy

z RPA, Beneluxu i Izraela. Pionierskie Multikino było początkowo joint venture polskiego ITI i amerykańskiego giganta UCI, które było z kolei spółką hollywoodzkich studiów Universal i Paramount. Kapitał był wspólny, know-how i doświadczenie międzynarodowe UCI. Sukces obiektu w Poznaniu przeszedł wszelkie oczekiwania. Zaraz potem ruszyły kina sieci Cinema City (Izrael) i Ster Kinekor (RPA). Ta ostatnia sieć została po kilku latach wchłonięta przez tę pierwszą, która obecnie ma w Polsce, a także w innych krajach naszego regionu (Czechy, Węgry, a także Bułgaria i Rumunia), dominującą pozycję. Następne było Silver Screen (USA) i sieć europejska Kinopolis. Przed rozpoczęciem działalności wycofały się z Polski: amerykański Loews Cineplex Odeon, francuskie Pathe i UGC, australijski Greater Union i niemieckie Kinowelt i Kieft & Kieft. Aktywnie działały rodzime podmioty: Centrum Filmowe Helios z Łodzi, Kinoplex oraz Film Art. z Poznania, który stworzył markę Kinoland. Aktywny był też warszawski Max Film, który, dysponując największym majątkiem spośród instytucji samorządowych, aportem wchodził w spółki z prywatnymi inwestorami, a od kilku lat sam próbuje siłą jako operator kin wielosalowych.

Od pewnego czasu daje się zaobserwować postępująca konsolidacja rynku. Wiele wskazuje na to, że pozostaną na nim trzy sieci, o ile w którymś momencie nie nastąpi interwencja Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumenta (UOKiK). Największy potencjał ma ponadnarodowa sieć Cinema City International, która zarządza 23 kinami w Polsce. Po drodze sieć wchłonęła obiekty konkurencyjnego Ster Kinekor, a także jedyne w Polsce, największe w kraju, kino Kinopolis. Cinema City gromadzi około 40% widowni multipleksów. Założony przez rodzinę Greidingerów koncern prowadzi także działalność dystrybucyjną, pod marką Forum Film wprowadzając na polskie ekrany tytuły Buena Visty i Miramaxu, a także produkcje polskie. Oprócz tego zajmuje się reklamą przed seansami filmowymi (miedzy innymi dla Heliosa).

Drugim, co do wielkości graczem na rynku jest od dawna sieć Multikino, będąca wyłączną własnością koncernu ITI (po wykupieniu udziałów amerykańskiego partnera UCI). Ostatnio sieć powiększyła się o 5 obiektów Silver Screen i posiada w sumie 19 kin, co przekłada się na ponad jedną trzecią widowni multipleksów w kraju. Firma czeka na zgodę UOKiK na fuzję. ITI zajmuje się również dystrybucją filmów, osiągając spektakularne sukcesy, szczególnie na filmach produkcji rodzimej. Posiada też własny dział zajmujący się pozyskiwaniem klientów zainteresowanych wyświetlaniem reklam przed seansami.

Wielką trójkę uzupełnia Centrum Filmowe Helios, który niedawno wykupił swojego największego konkurenta, Kinoplex. Grupa Helios – Kinoplex z 15 obiektami, dysponuje w sumie niemal jedną czwartą widowni. Helios to firma, która wyrosła w Polsce bez

wielkiego kapitału. W odpowiednim momencie sprzedała część udziałów funduszowi venture capital, co pozwoliło jej na dynamiczny rozwój. Postawiła na mniejsze ośrodki, uzyskując tam większy udział w rynku niż konkurencja. Taka strategia pozwoliła na zdobycie mocnego trzeciego miejsca w kraju.

Nie zdołał rozwinąć skrzydeł samorządowy Max Film, który dysponuje obecnie w swojej sieci Novekino dwoma obiektami i zapewne długo przyjdzie oczekiwać na spełnienie obietnic o zyskaniu kilkunastoprocentowego udziału w rynku.

W sumie w Polsce jest 61 kin dysponujących czterema lub więcej ekranami. Oprócz wymienionych sieci działają jeszcze samodzielne kina warszawskie Kinoteka (6 sal) i Atlantic (4 sale) oraz Krakowskie Centrum Kinowe ARS (5 sal).

Oprócz multipleksów została jeszcze pewna liczba kin tradycyjnych. Niestety od dawna nie wiadomo dokładnie, ile ich jest. Szacunki mówią że, poniżej 600, co oznaczałoby, że liczba sal w multipleksach niebawem będzie wyższa. „Tradycyjne” kina to głównie ekrany w domach kultury. Tylko niewielka ich część została odnowiona i dorobiła się nowoczesnego wyposażenia technicznego. Na palcach można policzyć kina prowadzone przez Instytucje Filmowe - byłego monopolistę, dziś w rękach samorządów. Niewiele kin prywatnych działa poza głównym rynkiem.

Na drugim biegunie jest Sieć Kin Studyjnych i Lokalnych (SKSiL), funkcjonująca dziś przy FilMOTECE Narodowej sieć „wirtualna”. W jej skład wchodzi prawie 90 kin działających w różnych strukturach. Udział SKSiL w rynku wynosi poniżej 10%. Do sieci należą wielosalowe Kinoteka i ARS, a także Gdańskie Centrum Filmowe Neptun i krakowski Kijów. W branży kinowej dość powszechne jest oczekiwanie dalszego rozwoju multipleksów. Plany trzech głównych graczy są imponujące. W Polsce nie ma już wielkiego miasta bez kina wielosalowego. Jako ostatni otworzył swoje podwoje przed multipleksem Białystok, działają tam już dwa nowoczesne kina, oba prowadzone przez Centrum Filmowe Helios. O kolejności miast decydowały bardziej władze lokalne niż inwestorzy. Większość nowych kin powstaje w ramach centrów handlowych. Nader rzadko zdarza się dziś wielkie centrum komercyjne bez kina. Często to deweloperzy szukają operatora, a nie odwrotnie. Kolejne kina wielosalowe zostaną otwarte w byłych miastach wojewódzkich jak Zielona Góra, Piła, Legnica, Wałbrzych, Piotrków Trybunalski, Jelenia Góra, Koszalin i Słupsk. W Płocku mają powstać aż dwa multipleksy, obok rozbudowywanego do rozmiarów minipleksu kina Przedwiośnie.

Cinema City International notowane jest już na giełdzie, wobec światowego kryzysu pewnie opóźni się debiut Centrum Filmowego Helios. Plany giełdowe ma także Multikino. Obecność

na rynku kapitałowym jest świadectwem zmian w kierunku powstawania przemysłu rozrywkowego z prawdziwego zdarzenia. Coraz lepsze wyniki osiągają polskie produkcje filmowe, których udział w rynku w 2008 r. wyniósł niemal 40% wobec niespełna 24% w roku 2007.

2.4. Upowszechnianie kultury filmowej

Formowanie wolnego rynku dystrybucyjnego w Polsce po roku 1989 niosło ze sobą nadzieję na nieskrępowany dostęp dystrybutorów do światowego repertuaru kinowego. Polscy widzowie, a w ich imieniu dystrybutorzy kinowi, musieli odreagować okres sterowanego odgórnie i cenzurowanego programowania kin. Nic dziwnego, że początkowo zaczęły się w kinach pojawiać różne filmowe „owoce zakazane”, wśród których można było znaleźć tytuły, które wcześniej nie miały szans na dystrybucję zarówno ze względów politycznych jak i obyczajowych. I chociaż polskim dystrybutorom nie brakowało ciekawych pomysłów repertuarowych, szybko okazało się, że podobnie do uwarunkowań politycznych, uwarunkowania finansowe mogą stanowić skuteczny filtr kształtujący profil programowy polskich kin. Udział w rynku filmów typowo komercyjnych - przede wszystkim produkcji amerykańskiej - sięgał w omawianym okresie od 85 do 90%.

Podobne procesy przebiegały też na innych rynkach kinowych krajów Europy Środkowo-Wschodniej, i trzeba przyznać, że na ich tle reakcja polskiego Ministra Kultury i Komitetu Kinematografii była stosunkowo szybka. Decydenci wprowadzający na początku lat dziewięćdziesiątych reformę strukturalną polskiej kinematografii koncentrowali wysiłki na dwóch celach:

- 1/ motywowaniu firm dystrybucyjnych do dystrybuowania filmów polskich i wartościowych artystycznie filmów zagranicznych (z zachowaniem preferencji dla produkcji europejskiej),
- 2/ motywowaniu polskich właścicieli kin do utrzymywania na ekranach określonych wyżej tytułów nawet, jeżeli ich wyniki frekwencyjne odbiegały od tych uzyskiwanych z rozpowszechniania komercyjnych tytułów amerykańskich.

O ile Instytucje Filmowe Dystrybucji Filmów (IFDF), podległe Ministrowi Kultury ale utrzymujące się z własnych przychodów, tylko w niewielkim stopniu mogły włączyć się w realizację zadań związanych z upowszechnianiem kultury filmowej (angażowały się w promocję polskiego kina dystrybuując polskie produkcje filmowe), o tyle bardzo skuteczne

okazało się powołanie w 1991 r. - w ramach tzw. „reformy polskiej kinematografii”- Agencji Dystrybucji Filmowej (ADF).

2.4.1. Agencja Dystrybucji Filmowej (ADF)

Najważniejszy zakres działania Agencji stanowiło wspieranie dystrybucji filmów. Zasady udzielania pomocy były wzorowane na rozwiązaniach stosowanych wówczas przez Europejskie Biuro Dystrybucji Filmów (EFDO) i sprowadzały się do idei pomocy zwrotnej. ADF wsparcie dystrybucji realizował w formie umów o wspólnej dystrybucji filmów, które zakładały zaangażowanie finansowe Agencji średnio do 50 % całości kosztów dystrybucji filmu. Dystrybutor w imieniu swoim i ADF prowadził dystrybucję filmu, a wpływy z dystrybucji przeznaczał w pierwszej kolejności na zwrot nakładów własnych, w drugiej zaś na zwrot nakładów ADF. Agencja gwarantowała sobie również udział w ewentualnym zysku, jaki mógłby się pojawić po spłaceniu wspólnie poniesionych nakładów. Działający przy ADF Zespół Ekspertów kwalifikował wnioski dystrybucyjne składane przez poszczególnych dystrybutorów oraz opiniował przedstawianą w nich koncepcję działań dystrybucyjnych, od czego uzależniony był poziom zaangażowania finansowego Agencji w dane przedsięwzięcie dystrybucyjne.

Przyjęty system nie tylko skutecznie ograniczał ryzyko dystrybutora przy dystrybucji mniej atrakcyjnych komercyjnie tytułów, ale również pozwalał na racjonalne gospodarowanie środkami posiadanymi przez Agencję. Pochodziły one głównie z dotacji państwowej udzielanej na ten cel za pośrednictwem Komitetu Kinematografii, a wspomagane były przychodami własnymi Agencji (w tym przychodami uzyskiwanymi ze zwrotu nakładów poniesionych przez Agencję oraz jej udziału w zyskach z wspieranej dystrybucji filmów). Początkowo wsparciem objęto zarówno filmy polskie jak i zagraniczne, w późniejszym okresie stale zmniejszana kwota dotacji wymusiła ograniczenie pomocy do wspierania wyłącznie produkcji krajowej. Ograniczenia te spowodowane były przede wszystkim słabością finansową Komitetu Kinematografii – działającego cały czas na podstawie anachronicznej ustawy z 1987 r., ale sprzyjała też im krytyka wewnętrzna ze strony środowiska twórców filmowych, którzy wobec regularnie ograniczanych środków na polską produkcję filmową nie widzieli sensu wspierania ze środków publicznych dystrybucji filmów zagranicznych. Krytycy systemu zapominali, że głównym beneficjentem środków publicznych winno być społeczeństwo – a więc w tym przypadku widz kinowy.

W systemie tym, nieznacznie tylko zmodyfikowanym w ciągu ośmiu lat funkcjonowania, Agencja wsparła dystrybucję 232 filmów fabularnych i innych. Okres największej aktywności Agencji przypadła na pierwsze cztery lata jej funkcjonowania. Przykładowo w roku 1993 Agencja wsparła dystrybucję 61 filmów w tym 40 polskich i 21 zagranicznych. Udział w dystrybucji jednego filmu wynosił średnio 30 000 zł. W 1997 r. pomocą objęto dystrybucję już tylko 15 filmów – w tym tylko dwóch filmów zagranicznych, w 1998 r. – 11 filmów (wyłącznie polskich). Średni udział finansowy ADF w dystrybucji filmu wynosił wtedy 50 tys. zł. W dużej mierze dzięki opisywanemu systemowi polscy widzowie mogli odkryć twórczość m.in. J. Jarmuscha, W. Wendersa, P. Greenawaya, A. Tarkowskiego i wielu innych wybitnych reżyserów światowego kina. Warto podkreślić, że rozwiązanie to było w latach dziewięćdziesiątych jedynym tego typu w naszej części Europy i z zazdrością było podpatrywane przez naszych sąsiadów z Czech i Węgier.

Ograniczaniu pomocy Agencji – będącego efektem stałego zmniejszania kwoty dotacji państwowej na ten cel - sprzyjało stabilizowanie się rynku dystrybucyjnego oraz znaczący wzrost udziału filmów polskich w rynku. Kolejne lata pokazały, że nie były to procesy trwałe i uzasadniające rezygnację z pomocy realizowanej przez ADF. Ostatecznie jej działalność została przerwana z końcem 1998 r., a powodem tego było - paradoksalnie - wdrożenie nowej struktury administracyjnej kraju. Niefortunny zapis ustawy, przekazujący część zadań instytucji filmowych tj. dystrybucję i rozpowszechnianie filmów w kompetencje władz samorządowych uniemożliwił wspieranie dystrybucji ze środków budżetowych i wymusił szukanie nowych rozwiązań formalnych i organizacyjnych w tym zakresie (od 1 stycznia 2000 r. ADF została połączona z IF Film Polski - zajmującą się promowaniem polskiej kinematografii poza granicami kraju).

Drugim problemem, z jakim w latach dziewięćdziesiątych spotykał się dystrybutor filmów niekomercyjnych, był dostęp do sal kinowych. Chodziło tu zarówno o włączenie danego filmu do repertuaru kina jak i o czas jego ekspozycji. I w tym przypadku władze polskiej kinematografii zdecydowały o zastosowaniu systemu motywującego. Dotyczył on utworzenia sieci kin studyjnych - prowadzonych zarówno przez podmioty państwowe jak i prywatne, których działalność była dotowana w zamian za rozpowszechnianie określonego w umowie procentu repertuaru studyjnego, wybieranego przez specjalną komisję spośród aktualnego repertuaru kinowego. Dotacja była realizowana w formie dopłat do biletów sprzedanych w danym kinie na mające niską frekwencję filmy polskie i zagraniczne. Wysokość dopłaty była uzależniona od przeznaczonych na ten cel środków będących w posiadaniu ADF i wynosiła średnio ok. 10-15 % ceny biletu.

W ramach sieci kin studyjnych funkcjonowała wyodrębniona grupa kin zarządzanych bezpośrednio przez ADF, które były zobligowane do realizacji wyższego niż inne kina, procentowego udziału repertuaru studyjnego oraz innych zadań w zakresie upowszechniania kultury filmowej (organizacja premier filmowych, przeglądów narodowych, tematycznych, autorskich itp.). Dynamika funkcjonowania sieci ewoluowała podobnie jak w przypadku wspierania dystrybucji.

Najwięcej kin studyjnych działało w pierwszym okresie funkcjonowania sieci: ok. 40-45 sal kinowych w tym 12 kin ADF-u, w 1998 r. liczby te wynosiły odpowiednio 28 i 8. Kina studyjne odegrały ogromną rolę w najtrudniejszym okresie polskiej kinematografii tj. w latach 1992-95, w których seanse filmów polskich w kinach studyjnych stanowiły do 40% seansów filmów polskich we wszystkich kinach w naszym kraju.

W ostatnich latach kina studyjne zaczęły w coraz większym stopniu pełnić funkcje lokalnych ośrodków kultury filmowej. Opisane wcześniej perturbacje związane z reformą administracyjną państwa spowodowały w 1999 r. praktyczne zawieszenie działalności sieci. Nie podlegające już Ministrowi Kultury Samorządowe Instytucje Kultury upomniały się o swoją własność wypowiadając umowy dzierżawy dotyczące tzw. „kin własnych” Sieci. Logika polityki kulturalnej ustąpiła samorządowej logice gospodarowania i obrotu nieruchomościami.

2.4.2 Upowszechnianie kultury filmowej po 1999 roku

Instytucje Filmowe po zmianach organizacyjnych i przejściu w gestię wojewódzkich władz samorządowych z różnym skutkiem radziły sobie z realizacją zadań statutowych. W większości wypadków wśród innych samorządowych instytucji kultury traktowane były jako jednostki zajmujące się rozrywką, z natury rzeczy dochodową, a więc niewymagającą wsparcia i szczególnej opieki. W efekcie – z wyjątkiem SIF Silesia Film – pozostałe przeszły proces komercjalizacji połączony z wyprzedacją kin, a zadania statutowe ograniczone zostały do gospodarowania pozostałym majątkiem w celu wytwarzania zysku. Często praktyką stało się przenoszenie działalności programowej tych instytucji do fundacji powoływanych z ich dominującym udziałem (przykład Krakowskiej Fundacji Filmowej i Pomorskiej Fundacji Filmowej).

Od 2000 r. resort kultury nie zainicjował żadnej systemowej działalności ukierunkowanej na upowszechnianiu kultury filmowej w obszarze dystrybucji i rozpowszechniania filmów w kinach, z wyłączeniem imprez filmowych o charakterze festiwalu oraz działalności

Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Między innymi ta sytuacja zaowocowała drastycznym spadkiem zainteresowania dystrybutorów i kin twórczością niekomercyjną. Nie mogły zaradzić temu rozwijające się prężnie sieci kin wielosalowych. Jako przedsięwzięcia wybitnie komercyjne sieci te z natury rzeczy nastawione są na repertuar komercyjny. W dodatku drenując rynek, sieci te podcinają podstawy egzystencji mniejszych kin, które nie posiadając odpowiedniego potencjału kapitałowego, nie mogą konkurować z kinami wielosalowymi pod względem warunków technicznych i komfortu projekcji. Fakt, że kina wielosalowe w krótkim czasie zdominowały rynek osiągając ponad 60% jego wpływów, pozwolił im uzyskać uprzywilejowaną pozycję u dystrybutorów przekładającą się na praktycznie nieograniczony dostęp do kopii filmowych w okresach premierowych oraz korzystniejsze warunki finansowe. Doprowadziło to do groźnego - z punktu widzenia upowszechniania kultury filmowej - zjawiska eliminacji małych kin lokalnych. Część dawnych kin studyjnych zachowała swój dotychczasowy profil programowy w okresie dobrej koniunktury na rynku kinowym (lata 1999–2000), później jednak wiele z nich musiało zrezygnować z promocji ambitniejszego repertuaru, a kilka uległo likwidacji. W tej sytuacji coraz częściej pojawiały się postulaty wznowienia przez Ministerstwo Kultury programu wsparcia dystrybucji i rozpowszechniania filmów w kinach. Stało się tak w 2003 r. po odtworzeniu struktury Sieci Kin Studyjnych.

Działalność Sieci Kin Studyjnych zawsze podporządkowana była szeroko pojętej edukacji kulturalnej. Przesuwano jedynie punkt ciężkości: w czasach PRL było to udostępnianie nieosiągalnej wówczas dla polskich widzów kinematografii zachodniej, w latach dziewięćdziesiątych i obecnie - upowszechnianie wartościowej artystycznie twórczości filmowej zwłaszcza filmów polskich. Założenia organizacyjne i finansowe funkcjonowania Sieci Kin Studyjnych zostały wypracowane w latach 2002-2003 w Instytucji Filmowej „Film Polski – Agencja Promocji”. Do wspomnianych wcześniej celów działania Sieci dodano jeszcze dwa: włączenie się polskiej kinematografii do procesu integracji z krajami Unii Europejskiej, przez tworzenie warunków do dystrybucji w polskich kinach filmów europejskich oraz wsparcie działalności małych kin, które z trudem opierają się konkurencji komercyjnych obiektów wielosalowych. Sieć Kin Studyjnych w Filmie Polskim działała do połowy 2005 r. w ramach zatwierdzonego przez Ministra Kultury programu „Upowszechniania kultury filmowej poprzez wprowadzanie filmów o wysokich walorach artystycznych, w tym edukacyjnych do rozpowszechniania w sieci kin studyjnych”. Po przerwie spowodowanej postawieniem Filmu Polskiego w stan likwidacji, działalność Sieci została wznowiona w kwietniu 2006 r. w strukturach Filmoteki Narodowej

W swej istocie, projekt polega na systemie motywacji, adresowanym do polskich dystrybutorów filmowych oraz prowadzących kina, sprzyjającym podejmowaniu działań pożądanym z punktu widzenia założonych celów. Zgodnie z nim, Filmoteka podpisuje ramowe umowy z kinami przystępującymi do SKS określające wolę obu stron wspólnej realizacji programu oraz umowy szczegółowe dotyczące konkretnych przedsięwzięć. Umowy ramowe z kinami nakładają na nie obowiązek kształtowania repertuaru kin zgodnie z zasadami programu. Filmoteka ma obowiązek, w ramach posiadanych na ten cel środków, ułatwiania dostępu kinom Sieci do selekcjonowanego przez Zespół Ekspertów FN repertuaru oraz wsparcie kin w organizacji przedsięwzięć upowszechniających kulturę filmową. Filmoteka angażuje się finansowo – maksymalnie do 50% kosztów danego przedsięwzięcia - w realizację trzech grup kosztów funkcjonowania Sieci:

1/ koszty rozpowszechniania repertuaru studyjnego w kinach Sieci, w tym: koszty wykonania kopii „studyjnych” filmu, do 50% kosztów promocji filmów wyświetlanych w pierwszej kolejności w kinach Sieci;

2/ koszty prowadzenia działalności edukacyjnej i upowszechniającej kulturę filmową w kinach Sieci, w tym: koszty organizacji „akademii filmowych”, przeglądów tematycznych i autorskich pokazów specjalnych;

3/ koszty promocji działalności Sieci i kin w niej funkcjonujących.

Do Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych (od 2007 r. rozszerzono formułę programu o kina w małych miejscowościach, tzw. „kina lokalne”) przystąpiło 88 kin w całym kraju, a zainteresowanie programem nie maleje. Osiągnięcia Sieci Kin Studyjnych w ostatnich pięciu latach to ok. 200 imprez upowszechniających kulturę filmową rocznie, imprez o różnym ciężarze gatunkowym i bardzo zróżnicowanym zakresie odbiorców, ale zawsze atrakcyjnych programowo. To również przeszło 30 filmów rocznie, które zyskały status „filmów studyjnych” zdecydowanie urozmaicających polskim widzom kinowym kierowaną do nich ofertę repertuarową. Nie można również zapomnieć, o - kto wie czy nie najważniejszej z perspektywy czasu - sferze działalności kin studyjnych i lokalnych: realizacji ok. 25 całorocznych programów edukacyjnych adresowanych do młodzieży szkolnej i akademickiej (choć w ofercie kin studyjnych pojawiły się już także stosowne propozycje dla emerytów i rencistów). Daje to niemały i dostrzegalny dorobek w bardzo newralgicznym punkcie polskiej kinematografii, jakim jest upowszechnianie kultury filmowej. Ekspansja kultury masowej, ze złymi tego skutkami jest w kinematografii widoczna aż nadto. W tej sytuacji działalność Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych nabiera szczególnego znaczenia kulturotwórczego. Ma ona służyć nie tylko udostępnianiu alternatywnych propozycji

kulturalnych współczesnemu widzowi kinowemu ale – może przede wszystkim – kreowaniu wzorców w odbiorze sztuki filmowej sprzyjających poszukiwaniu tego co wartościowe i wzbogacające zwłaszcza młodego widza. Dla osiągnięcia takich celów konieczne są, co oczywiste, środki finansowe ale również konsekwencja w realizacji programu, której w ostatnich latach polskiej kinematografii zdecydowanie brakowało. Innym ważnym efektem działalności SKSiL jest przejrzystość funkcjonowania kin należących do Sieci. System sprawozdawczości, który wprowadzono dla kontroli wywiązywania się kin z obowiązków wynikających z przynależności do Sieci, spowodował, że kina te wyszły z „czarnej strefy” w dziedzinie kontroli ilości widzów (co często zarzucano im również w środowisku filmowców) i tworzą nowe wzorce funkcjonowania w tym dziale działalności gospodarczej.

Dyskusyjne Kluby Filmowe, obok kin studyjnych, były najjaśniejszymi punktami w strukturach zajmujących się krzewieniem kultury filmowej w Polsce przed rokiem 1989. Zdecydowała o tym przede wszystkim autentyczna potrzeba kontaktu z dobrym filmem, zwłaszcza tym niedostępnym w oficjalnej dystrybucji kinowej. DKF uzyskały niezwykłą – jak na PRL – autonomię i możliwości dostępu do zdecydowanie szerszego repertuaru niż ten oferowany przeciętnemu Polakowi w owym czasie. Nie dziwi więc że zmiany polityczno-gospodarcze po 1989 r., a w ich efekcie ogromne rozszerzenie możliwości dostępu do kina światowego, zachwiały podstawami istnienia DKF. Na to nałożyły się jeszcze duże kłopoty finansowe. Przez wiele lat Polska Federacja DKF nie otrzymywała żadnych państwowych dotacji.

Wymienione zjawiska i fakty musiały się odbić na liczbie i zakresie działania DKF-ów. Od połowy lat osiemdziesiątych, kiedy to Kluby w Polsce osiągnęły swój ilościowy rekord (było ich niemal 600) ich liczba zaczęła spadać, szczególnie szybko po roku 1989, by osiągnąć od kilku już lat stały, jak się wydaje, poziom 120 Klubów. Ocalałe Kluby stały się ostojami miłośników taśmy filmowej, zwolenników zbiorowego odbioru filmu, zagorzałych dyskutantów i przede wszystkim osób chcących poznać klasykę kina, w starannym wyborze i z kompetentnym komentarzem. Warto przy tym pamiętać, że tylko w Polsce Kluby noszą zacy przydomek „dyskusyjny”.

Obecnie formy działalności Klubów można podzielić na trzy główne typy:

- 1/ w małych ośrodkach to jedyna szansa zapoznania się z ambitnym (tzw. niekomercyjnym) repertuarem, nierzadko z bieżącej oferty dystrybutorów;
- 2/ w dużych ośrodkach (zwłaszcza akademickich) to przede wszystkim przeglądy klasyki filmowej, będące niejako dopełnieniem ciekawego repertuaru jeszcze istniejących małych, studyjnych czy lokalnych kin;

3/ już bez względu na wielkość ośrodka, to miejsca, gdzie prowadzi się programy edukacji filmowej.

Ten, cokolwiek uproszczony podział, oddaje jednak dobrze pola działalności Klubów. Zwłaszcza edukacja filmowa, wypełniająca lukę w polskim systemie szkolnictwa, jest warta podkreślenia.

Od wielu lat Polska Federacja DKF nie prowadzi już działalności dystrybucyjnej. Z różnych względów, między innymi, dlatego, że jako stowarzyszenie, więc instytucja non-profit (podobnie jak poszczególne Kluby), jest mało interesującym partnerem dla producentów. Repertuar klubowy budowany jest w oparciu o katalog dystrybutorów i archiwa filmowe, a także nieposkromioną pomysłowość prowadzących Kluby, potrafiących odnaleźć ciekawe filmy w miejscach najmniej oczekiwanych.

O tym, że w Polsce jest miejsce dla Klubów, dla ambitnego, niesztampowego repertuaru, świadczy publiczność, która choć może nie zawsze licznie, uczestniczy w klubowych spotkaniach i tłumnie odwiedza duże imprezy filmowe. Warto zauważyć, że z rdzenia Klubowego wywodzą się najciekawsze, najdojrzalsze programowo festiwale i przeglądy filmowe. To przede wszystkim Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu (pierwsza laureatka Nagrody PISF dla Krajowego Wydarzenia Filmowego), „Era Nowe Horyzonty” najpierw w Sanoku, potem w Cieszynie, wreszcie we Wrocławiu, Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Etiuda&Anima” w Krakowie (którego organizator, DKF Rotunda, to pierwszy laureat Nagrody PISF dla Dyskusyjnego Klubu Filmowego) czy Przegląd Filmowy „Kino na Granicy” w Cieszynie i Czeskim Cieszynie. Tam najlepiej realizuje się idea Klubów, którą czterdzieści lat temu założył i wieloletni przewodniczący Polskiej Federacji DKF, a także przewodniczący Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych FICC, prof. Antoni Bohdziewicz, opisywał tak: „Zapisując się do Dyskusyjnego Klubu Filmowego, widz może szukać z początku okazji poznania filmów, których nie znajdzie w kinie. Powoduje się w tym zwykłą ciekawością. Ale bardzo szybko, uczestnicząc w spotkaniach klubowych – widz wciąga się w sprawy wyższego rzędu. Pierwszym dyskusjom przysłuchiwać się może biernie, w którymś jednak momencie włącza się do dyskusji aktywnie, zaczyna sam oceniać, krytykować lub chwalić, wyrabiać sobie dystans do dzieła i do innych wypowiedzi. Poznaje wartość i sens konfrontacji, zaczyna w nich smakować. I tak powoli zbiorowe uczestnictwo w takim akcie ujawnia coraz wyraźniej ogólny kontekst: obyczajowy, polityczny, itd. Nie będzie, więc przesadą twierdzenie, że Dyskusyjne Kluby Filmowe, kształtując aktywnego widza, w jakimś sensie kształtują i wzbogacają jego światopogląd, jego postawę obywatelską. Zwyczajny seans w zwykłym kinie nigdy tego nie da”.

Tradycja organizacji seansów dla młodzieży szkolnej sięga w Polsce daleko w przeszłość. Jednak na dużą skalę i o wyraźnie edukacyjnym charakterze pokazy takie zaczęły być organizowane od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Sprzyjały temu swoboda w kształtowaniu repertuaru, łatwiejszy dostęp do kopii filmowych – głównie z zasobów Filмотeki Narodowej oraz swoboda w wyborze form organizacyjnych dla tego typu działalności. Pożywką dla tzw. „edukacji filmowej” były i są również ewidentne braki pod tym względem w programach polskich szkół i to na wszystkich szczeblach nauczania. Powody tego są na tyle złożone, że mimo wielokrotnego podnoszenia tej kwestii przez środowiska artystyczne i naukowe przez ostatnich osiemnaście lat istotnych zmian nie doczekaliśmy się. W tej sytuacji inicjatywy, często o ewidentnie gospodarczym charakterze, ze strony kin trafiały na podatny grunt. Jedną z nich okazała się na tyle udana, zarówno pod względem programowym jak i organizacyjnym, że osiągnęła niespotykane wcześniej i potem rozmiary i do dzisiaj stanowi pewien wzorzec właściwie przeprowadzonej nauki o filmie dla dzieci i młodzieży szkolnej. Młodzieżowa Akademia Filmowa (MAF), bo o niej tu mowa, powstała w 1991 r. wg pomysłu reżysera Kazimierza Tarnasa. Jej pomysł opierał się na bardzo rzetelnie przygotowanym programie edukacyjnym, profilowanym na różne grupy wiekowe dzieci i młodzieży, wykorzystującym znaczące pozycje kinematografii światowej, z dużym udziałem filmów polskich. Akademia uczyła oglądania filmów począwszy od analizy ich treści przez budowę dramaturgii, plastykę obrazu i znaczenia dźwięku. Uczyła historii kinematografii, ale w praktyce uczyła na najlepszych przykładach umiejętności odbioru filmu jako sztuki XX wieku.

Zajęcia edukacyjne rozpoczynały się od pierwszej klasy szkoły podstawowej i były przygotowane dla każdego rocznika, kończąc na klasach licealnych - maturalnych. Na początku Akademia działała w Warszawie i w kilku ośrodkach na terenie Polski (ok. 12 tys. uczestników). W 1992 r. Młodzieżowa Akademia Filmowa weszła w strukturę Fundacji Edukacji Filmowej, a zmiany organizacyjne pozwoliły na znaczne rozszerzenie zakresu jej działania - w 1994 r. obejmowała już 22 miasta i przeszło 80 tys. odbiorców, uczestniczących aktywnie i systematycznie w zajęciach od 8 do 10 razy w roku szkolnym. Taka skala przedsięwzięcia pozwoliła na zapraszanie do współpracy najwybitniejszych polskich twórców filmowych - takich jak: reżyserzy Krzysztof Zanussi, Kazimierz Kutz, Jerzy Kawalerowicz, Krzysztof Kieślowski, ale także scenarzystów, operatorów filmowych, scenografów, kompozytorów, kostiumografów, animatorów, filmoznawców i krytyków filmowych. Struktury terenowe Akademii przetrwały jeszcze długo po zakończeniu przez nią działalności

w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, przekształcając się w samodzielne jednostki z powodzeniem kontynuujące dobre wzorce edukacji filmowej młodzieży szkolnej.

2.4.3. Festiwale filmowe

Przemiany w rozpowszechnianiu filmów po 1989 r. w zupełnie nowym świetle postawiły organizację festiwali i przeglądów filmowych w Polsce. O ile wcześniej festiwal był formułą programowo-organizacyjną (zazwyczaj inspirowaną, a czasami również sterowaną odgórnie) ukierunkowaną w pierwszej kolejności na środowisko twórców, a dopiero w drugiej na widza, o tyle w latach dziewięćdziesiątych, a zwłaszcza w obecnej dekadzie, sytuacja się odwróciła. Powstanie rynku kinowego przeniosło punkt ciężkości na odbiorcę imprez filmowych. W zdecydowanej większości wypadków (poza kilkoma najbardziej prestiżowymi festiwalami – organizowanymi przy dużym zainteresowaniu mediów) pytanie – „kto jest na Festiwalu?” ustąpiło pierwszeństwa pytaniu – „ilu Festiwal ma widzów?”. A organizatorzy imprez, zwłaszcza tych organizowanych od wielu lat, którzy nie zauważyli tej przemiany przeżywali często gorzki porażki, gdy nie znajdowali możliwości realizacji kolejnej edycji swojej imprezy.

Organizatorom festiwali w ostatnich latach sprzyja też mecenat różnych instytucji dysponujących środkami publicznymi oraz sponsoring prywatny, który stał się jedną z najważniejszych form finansowania tego typu imprez.

Duże zainteresowanie widzów takimi „wydarzeniami” filmowymi sprawia, że dystrybutorzy i właściciele kin zaczynają traktować festiwale i przeglądy jako alternatywne formy dystrybucji filmów, organizując własne tego typu imprezy (np.: „Filmostrada” organizowana przez SPI). Tak jak w przypadku rynku dystrybucyjnego, swoisty „rynek festiwali” sprzyja rozwojowi tej formy kontaktu widza z filmem zarówno pod względem ilościowym jak i - co ważne – również jakościowym, wzbogacając w sposób istotny ofertę programową polskich kin.

Do 1989 r. na najbardziej znaczący festiwal filmowy w Polsce i poza jej granicami wyrósł Krakowski Festiwal Filmów Krótkometrażowych, podzielony na dwie sekcje: polską (istniejącą od 1961 r.) i międzynarodową (powołaną w 1964 r.). Ta druga szybko stała się znaczącym konkurentem dla innych festiwali tego typu w Oberhausen, Lipsku, Tours czy Tampere. W 1969 r. w Łagowie zadebiutowało na festiwalowej mapie Polski Lubuskie Lato Filmowe. Przez pierwszy okres swego istnienia pełniło rolę krajowego przeglądu twórczości filmowej, zanim idea zorganizowania Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych

z prawdziwego zdarzenia zmaterializowała się w 1974 r. w Gdańsku, by po kilku latach zakotwiczyć na dobre w Gdyni (od 1987 r.).

Te sztandarowe dla pejzażu rodzimej kultury filmowej przedsięwzięcia, lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, były firmowane przez różne struktury państwowej kinematografii i zawiadującego nią Ministerstwa Kultury. Wyłomu w tym monopolu próbowali szukać animatorzy upowszechniania filmu wybierający patronat organizacji młodzieżowych. ZSMP użyczyło swego szyldu na organizację w Koszalinie festiwalu „Młodzi i Film” (od 1973r.), co położyło się ideologicznym cieniem na wizerunku tej imprezy i doprowadziło po roku od ustrojowego przełomu do jej upadku (dopiero od dwóch lat festiwal próbuje ponownie zbudować swój nowy profil). Szczęśliwie bez tego typu obciążeń funkcjonowały festiwale korzystające zrazu ze wsparcia SZSP: Ińskie Lato Filmowe (wystartowało w 1973 r.); afiliowany przy tej organizacji studencki klub „Hybrydy” porwał się w 1985 r., idąc za natchnioną wizją Romana Gutka, na stworzenie od podstaw profesjonalnego festiwalu filmowego na szeroką, wykraczającą poza krajowe ramy, skalę. Warszawski Tydzień Filmowy, przekształcił się następnie w 1991 r. w Warszawski Festiwal Filmowy (jeszcze później z przydomkiem „Międzynarodowy”), a jego twórca wybrał Kazimierz Dolny na miejsce realizacji nowego pomysłu festiwalowego – Lato Filmów. Docelowym miejscem festiwalowych przeprowadzek Gutka został w 2006 r. Wrocław, gdzie zainstalował autorski projekt Era Nowe Horyzonty. Osierocony Kazimierz Dolny podjął próbę kontynuacji imprezy, by po przenosinach Lata Filmów do Torunia zaistnieć w 2007 r. na nowo festiwalem Dwa Brzegi.

Lata dziewięćdziesiąte i pierwsza dekada nowego wieku to czas inkubacji nowych festiwali, uwolnionych po ustrojowym przełomie od reglamentacji państwowych instytucji. Powstają tam, gdzie pojawiają się nowi liderzy i gdzie o ich bycie decyduje zainteresowanie odbiorców. W ten sposób szacownemu klasykowi z Krakowa przybyły dwa konkurencyjne festiwale zajmujące się filmem krótkim: Etiuda i Anima (też w Krakowie) i Rozstaje Europy (w Lublinie). Za prawdziwy fenomen można uznać pojawienie się dwóch innych festiwali. Pierwszy z nich – Camerimage (od 1993 r.), od początku swego istnienia ściąga do Polski najwybitniejszych twórców filmowych obrazów w światowym kinie. Drugi – Planete Doc Review idealnie wypłynął w 2004 r. na fali renesansu i światowej mody na pełnometrażowy dokument, wkraczający po latach nieobecności do kin. Te i dziesiątki innych inicjatyw o podobnym charakterze sprawiają, że festiwalowa mapa Polski pokrywa się gęstą siecią punktów, gdzie celebrytuje się kino. Część z tych miejsc cieszy się już zasłużoną renomą, inne

mają status wydarzeń lokalnych. Ale jedno i drugie są dobrym sposobem na promocję filmu i znalezienie drogi do widza.

III. ZMIANY W PRAWIE AUTORSKIM PO 1989 R.

W 1989 r. zasady ochrony praw autorskich regulowała w Polsce ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 34 poz.234), która nie odpowiadała stosunkom gospodarczym i ekonomicznym zaistniałym w kraju po roku 1989 r.

Ustawa z 1952 r. służąc systemowi, w którym powstała, stanowiła krok wstecz w stosunku do poziomu ochrony utworów wprowadzonej ustawą o prawie autorskim z 1926 r., stawianej w innych państwach europejskich, w okresie przed II wojną światową, za wzór nowoczesnej regulacji tej dziedziny prawa. Za przykład może służyć skrócenie przez ustawę z 1952 r. okresów ochrony autorskiej w stosunku do zawartych w ustawie z 1926 r. z 50 lat od śmierci twórcy - do 25 lat, a w zakresie utworów kinematograficznych z 20 lat od sporządzenia filmu - do 10 lat od pierwszego publicznego wykonania tego utworu. Tak radykalne skrócenie okresu ochrony odpowiadało ówczesnym dążeniom do uspołecznienia rezultatów twórczości i własności intelektualnej, tak jak każdej innej własności. Aktami wykonawczymi do ustawy z 1952 r. były rozporządzenia Ministra Kultury lub Rady Ministrów, które regulowały zasady zawierania i wykonywania umów autorskich. Akty te zawierały bezwzględnie obowiązujące tabele wynagrodzeń autorskich oraz wzorce umów, które były obowiązkowe przy przenoszeniu praw autorskich lub udzielaniu licencji na korzystanie z utworów.

Po przyjęciu przez Polskę zasad gospodarki rynkowej i stworzeniu możliwości dołączenia do krajów o wyższym poziomie ochrony prawnej, nagłą potrzebą stało się uchwalenie nowoczesnej ustawy o prawie autorskim, chroniącej twórczość na poziomie europejskim. Polski ustawodawca, uznając potrzebę dostosowania przepisów prawa polskiego do standardów europejskich i konieczność spełnienia postanowień układu o stowarzyszeniu Polski z krajami EWG z 16 grudnia 1991 r., przyjął w nowej ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych poziom ochrony dóbr intelektualnych zbliżony do poziomu istniejącego we Wspólnocie Europejskiej, zapewniając także porównywalne środki realizacji tych praw.

Współczesne prawo autorskie, funkcjonując w płaszczyźnie międzynarodowej musi uwzględniać aktualne zasady ochrony przewidziane w prawie międzynarodowym oraz uwarunkowania wynikające z nowych technik rejestrowania i zwielokrotniania utworów, nowych technik przekazu, przechowywania i przetwarzania danych. Nowoczesne regulacje

prawne z obszaru prawa autorskiego muszą także uwzględniać, iż nowe techniki stwarzają warunki swobodnego dostępu do twórczości autorskiej oraz zwiększają skalę wykorzystania twórczości.

Obowiązująca aktualnie ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych (określana dalej ustawą) uchwalona została 4 lutego 1994 r. i weszła w życie 23 maja 1994 r.

Ustawa skierowała polskie prawo autorskie na nowoczesne tory i uwzględniła w przeważającym stopniu poziom ochrony wynikający z Konwencji Powszechnej, Konwencji berneńskiej (Akt paryski z 1971) i Konwencji rzymskiej (1961) w odniesieniu do artystów wykonawców i producentów krajowych, a także dyrektyw Wspólnot Europejskich, w szczególności dyrektyw dotyczących ochrony programów komputerowych, najmu i dzierżawy w płaszczyźnie praw pokrewnych oraz w sprawie harmonizowania czasu trwania ochrony praw autorskich i niektórych praw pokrewnych. Celem ustawy było także stworzenie warunków dla skutecznego funkcjonowania ochrony w odniesieniu do utworów opublikowanych lub utworów rozpowszechnionych funkcjonujących w obiegu publicznym. Odmiennie, niż w ustawie z 1952 r., do ustawy z 1994 r. wprowadzono 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).

Ustalono, iż polskie prawo autorskie stosuje się do utworów stworzonych przez obywateli naszego kraju oraz do utworów opublikowanych po raz pierwszy na terytorium Polski (bądź równocześnie na terytorium Polski i za granicą), a także do wszelkich utworów, które po raz pierwszy zostały opublikowane w języku polskim lub których obowiązek ochrony wynika z umów międzynarodowych.

Ustawa wprowadziła zasadę jednakowego traktowania wszystkich twórców niezależnie od ich przynależności do stowarzyszeń twórczych lub organizacji zbiorowego zarządzania

prawami autorskimi, wykształcenia, obywatelstwa, miejsca zamieszkania lub rozpowszechnienia utworu.

Jako podmiot uprawniony pierwotnie z tytułu prawa autorskiego do utworu, został określony przede wszystkim twórca lub współtwórca na równych prawach. Wyjątki przewidziano w sytuacjach, kiedy wykonanie utworu wynika ze stosunku pracy, programów komputerowych lub w odniesieniu do utworów zbiorowych. W tych przypadkach uprawnionymi do utworu stali się odpowiednio (w określonym zakresie) pracodawca bądź wydawca (producent).

Ustawa wprowadziła podział na autorskie prawa osobiste, które przyznano wyłącznie twórcy, jako nieograniczone w czasie i nie podlegające zrzeczeniu oraz na autorskie prawa majątkowe, które zagwarantowały autorowi i jego spadkobiercom wyłączne prawo korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie z utworu.

Celem autorskich praw osobistych stała się ochrona, innych niż ekonomiczne uprawnień autora związanych z danym utworem i na prawa te złożyły się w szczególności prawo autorstwa utworu, do oznaczania utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo, prawo do nienaruszalności treści i formy utworu, do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, wykonywanie nadzoru nad eksploatacją utworu .

Natomiast autorskie prawa majątkowe zostały ukształtowane jako uprawnienia podobne do prawa własności w ramach którego twórcy przysługują wszelkie obecne i przyszłe pole eksploatacji utworu. Autorskie prawa majątkowe charakteryzują się bezwzględnym charakterem, oznaczającym wyłączne uprawnienie twórcy i jego następców do korzystania i rozporządzania utworem oraz skutecznością *erga omnes* (wobec wszystkich), co nakłada na wszystkich obowiązek poszanowania praw i powstrzymania się od dokonywania naruszeń prawa do utworu. Cechy te określane są pojęciem monopolu autorskiego.

Ustawa z 1994 r. wprowadziła uregulowania porządkujące i ochronne wobec twórców, dotyczące zawierania umów rozporządzających prawami autorskimi oraz upoważniających do korzystania z utworu (licencji). W szczególności przyjmując zasadę pełnej zbywalności autorskich praw majątkowych, ustawa wprowadziła obowiązek wskazania w umowie pól eksploatacji, których dotyczy rozporządzenie lub udzielenie licencji. Określiła, iż rozporządzenie prawami autorskimi nie może obejmować pól eksploatacji nie znanych w chwili dokonywania rozporządzenia. Ustawa zakazała zawierania umów dotyczących wszystkich utworów tego samego twórcy, mających dopiero powstać w przyszłości.

Wprowadzono obowiązek zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności przy zawieraniu umów rozporządzających prawami oraz umów licencji wyłącznej. Wprowadzono także domniemanie, że przeniesienie praw lub udzielenie licencji następuje odpłatnie, jeżeli umowa nie stanowi inaczej.

Twórcy zostały przyznane roszczenia o podwyższenie wynagrodzenia wobec rażącej dysproporcji jego wynagrodzenia z korzyściami nabywcy (licencjobiorcy) oraz roszczenie o uzyskanie informacji, jeżeli wynagrodzenie twórcy zostało uzależnione od wysokości wpływów za korzystanie z utworu.

W ustawie z 1994 r. okres ochrony autorskich praw majątkowych został ustalony pierwotnie na 50 lat od śmierci twórcy lub ostatniego ze współtwórców, a następnie został wydłużony do 70 lat; jeśli autor nie jest znany bieg okresu ochrony liczy się od daty pierwszego rozpowszechnienia, czyli od daty udostępnienia utworu publiczności za zezwoleniem twórcy.

W odniesieniu do utworu audiowizualnego ustawa wprowadziła okres ochrony liczony od śmierci najpóźniej zmarłej z wymienionych osób: głównego reżysera, autora scenariusza, autora dialogów, kompozytora muzyki skomponowanej do utworu audiowizualnego.

Ustalono, iż w sytuacji, kiedy prawa do utworu przysługują z mocy ustawy innej osobie niż autor, przykładowo pracodawcy lub producentowi, czas ochrony liczy się od daty rozpowszechnienia utworu, a gdy utwór nie został rozpowszechniony – od daty jego ustalenia. Sytuacje te dotyczą utworów zbiorowych, pracowniczych lub programów komputerowych stworzonych w ramach stosunku pracy.

Okres ochrony praw pokrewnych, w tym prawa do artystycznych wykonań, do fonogramów i wideogramów oraz nadań, ustalono na 50 lat.

Szczególną regulację nieobowiązującą w innych krajach Unii Europejskiej wprowadziły postanowienia ustawy stanowiące o obowiązku producentów i wydawców egzemplarzy utworów do których prawa majątkowe wygasły, do odprowadzania od 5 do 8% ze sprzedaży na rzecz Funduszu Promocji Twórczości.

W ustawie wprowadzono instytucję wyczerpania prawa, z której wynika, iż po wprowadzeniu do obrotu egzemplarzy utworu dalszy obrót egzemplarzami nie narusza praw autorskich. Wyczerpanie prawa nie obejmuje najmu i dzierżawy, co oznacza, że w tym zakresie kontrola sposobu korzystania została pozostawiona twórcy.

Ustawa uwzględniła także odrębność praw do utworu od prawa własności przedmiotu (nośnika) na którym utwór został utrwalony, co wyraziło się w regulacji, iż przeniesienie własności nośnika nie powoduje automatycznie przeniesienia prawa autorskiego do utworu,

a przeniesienie prawa autorskiego nie oznacza przeniesienia własności przedmiotu z utwalonym utworem.

Ustawa wprowadziła definicję producenta lub wydawcy, co wyszło naprzeciw potrzebom wynikającym z powstania nowych technik utrwalania i rozpowszechniania utworów audiowizualnych na nośnikach. Definicja ta została sformułowana jako domniemanie, iż producentem lub wydawcą jest osoba, której nazwisko lub nazwę uwidoczniiono w tym charakterze na przedmiotach, na których utwór utrwalono, albo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek sposób w związku z rozpowszechnieniem utworu.

Wprowadzając regulacje dotyczące utworów audiowizualnych, ustawa w swoim pierwszym brzmieniu, przyjęła kompromisowe rozwiązania stanowiące, iż autorskie prawa majątkowe przysługują w sposób pierwotny producentowi utworu audiowizualnego, przyjmując jednocześnie domniemanie, iż producent nabył od twórców prawa do utworów stworzonych na potrzeby utworu audiowizualnego, jak i wykorzystanych w utworze audiowizualnym w zakresie eksploatacji tych utworów w utworze audiowizualnym.

Po zmianach ustawy w 2000 r., przyjęto, iż autorskie prawo majątkowe do utworu audiowizualnego powstaje w sposób pierwotny na rzecz współtwórców i to zarówno do całości utworu, jak i do zawartych w nim utworów wkładowych. Natomiast w odniesieniu do producenta wprowadzono wzruszalne domniemanie, zgodnie z którym „producent utworu audiowizualnego nabywa na mocy umowy o stworzenie utworu albo umowy o wykorzystanie już istniejącego utworu wyłączne prawa majątkowe do eksploatacji tych utworów w ramach utworu audiowizualnego jako całości”. Te zmiany odebrały producentom utworów audiowizualnych prawa do eksploatacji tych utworów na nowopowstających polach eksploatacji. Ponadto w przepisach dotyczących utworów audiowizualnych uregulowano uprawnienia współtwórców i artystów wykonawców do utworu audiowizualnego, wynagrodzenia z tytułu eksploatacji utworu, a także ograniczenia w zakresie wykonywania przez współtwórców prawa do integralności dzieła. Regulacja dotycząca prawa do wynagrodzeń twórców i artystów wykonawców utworu audiowizualnego płaconych za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządu stała się przedmiotem orzeczenia Trybunału Konstytucyjnego i ustawa podlegała w tym zakresie nowelizacji o czym będzie mowa w dalszej części.

W ustawie z 1994 r. po raz pierwszy uregulowano prawa pokrewne, w tym prawa artystów wykonawców, producentów fonogramów, wideogramów oraz nadawców radiowych i telewizyjnych. Ochronę praw pokrewnych uregulowano odmiennie od regulacji praw autorskich, a przede wszystkim nie użyto w tym przypadku konstrukcji własnościowej, lecz

w sposób wyczerpujący zostały wyliczone w ustawie pola eksploatacji objęte treścią prawa pokrewnego i przysługujące uprawnionym. Szerzej od pozostałych praw pokrewnych, uregulowane zostały prawa artystów wykonawców, które obok praw majątkowych obejmują także ochronę dóbr osobistych do artystycznego wykonania.

Ustawa wprowadziła także ochronę programów komputerowych, jak utworów literackich, wprowadzając regulacje zapewniające poziom ochrony wzorowany na uregulowaniach zawartych w Dyrektywie Rady 91/250/WE z dnia 14 maja 1991 r. o prawnej ochronie programów komputerowych.

W przepisach regulujących dozwolony użytek utworów chronionych, przyjęto generalną zasadę, iż korzystanie w ramach dozwolonego użytku nie może uniemożliwiać normalnego korzystania z utworu lub naruszać słuszne interesy twórcy .

Osobny rozdział ustawa poświęciła organizacjom zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi. Podjęcie działalności przez organizację uwarunkowane zostało uzyskaniem zezwolenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, określającego jakiego rodzaju prawami zarządza dana organizacja. Po uzyskaniu zezwolenia Ministra na zbiorowe zarządzanie, organizacja może korzystać z ustawowych uprawnień, a przede wszystkim z domniemania, iż jest uprawniona do zarządzania i ochrony w odniesieniu do pól eksploatacji objętych zbiorowym zarządzaniem przyznanych w zezwoleniu Ministra oraz że ma legitymację procesową w tym zakresie. Dotyczy to przede wszystkim roszczenia informacyjnego, dotyczącego prawa do informacji i wglądu do dokumentów potwierdzających wpływy z eksploatacji utworów, a także uprawnienia do dochodzenia wynagrodzenia w przypadkach obowiązkowego pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania. Wprowadzono zasadę, iż organizacja zbiorowego zarządzania nie może bez ważnych powodów odmówić zgody na korzystanie z utworów lub artystycznych wykonań w granicach wykonywanego przez siebie zbiorowego zarządu.

Ustawa wprowadziła obowiązek przedłożenia Komisji Prawa Autorskiego do zatwierdzenia tabeli wynagrodzeń za korzystanie z utworów lub przedmiotów praw pokrewnych. Jednocześnie ustaliła, iż postanowienia mniej korzystne dla twórców, niż wynikające z tabel są nieważne, a ich miejsce zajmują odpowiednie postanowienia tych tabel.

Nowymi uregulowaniami w ustawie były przepisy dotyczące odpowiedzialności karnej za naruszenie praw autorskich i pokrewnych.

W związku z wydłużeniem okresu ochrony praw autorskich w przepisach przejściowych ustawy wprowadzono tzw. „odżycie praw” zgodnie z którym prawa autorskie, które wygasły na podstawie ustawy z 1952 r. odżyły i kończą się z upływem okresu przewidzianego

w ustawie, z wyłączeniem okresu między wygaśnięciem ochrony według ustawy dotychczasowej i wejściem w życie nowej ustawy. Nie naruszyło to własności egzemplarzy utworów rozpowszechnionych przed wejściem w życie nowych przepisów.

Należy wspomnieć, iż do obszaru prawa autorskiego zalicza się także przepisy dotyczące ochrony baz danych. Ochrona ta wynika z ustawy z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych (Dz.U. 128 poz.1402) .

Baza danych stanowi usystematyzowany, uporządkowany zbiór informacji i innych materiałów, nie ma przy tym znaczenia sposób jej sporządzenia i utrwalenia. Baza danych podlega ochronie określonej *sui generis*, jeżeli dokonano istotnej, z punktu widzenia ilościowego i jakościowego, inwestycji w jej sporządzenie, weryfikację lub prezentację zawartości. Ochronie *sui generis* podlega baza danych, która nie spełnia cech utworu. Uregulowania polskiej ustawy o ochronie baz danych są oceniane jako niezgodne z prawem Unii Europejskiej.

3.1. Prawo autorskie w Unii Europejskiej

Obowiązującymi zasadami jest pierwszeństwo prawa wspólnotowego przed prawem wewnętrznym państw członkowskich oraz zakaz uchwalania przez państwa członkowskie prawa sprzecznego z prawem Wspólnot. Jednocześnie prawo wewnętrzne każdego z krajów wspólnoty podlegało harmonizacji z prawem wspólnotowym. Polska wypełniła zobowiązania wynikające z obowiązku harmonizacji prawa polskiego z prawem Wspólnotowym wprowadzając do polskiego prawa autorskiego podstawowe standardy ochrony autorskiej obowiązujące w Unii Europejskiej, a wynika to z:

- regulacji przyjętych bezpośrednio w ustawie z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych,
- przystąpienia do Aktu Paryskiego Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych,
- przystąpieniu do Międzynarodowej Konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów i organizacji nadawczych (Konwencja Rzymska), -
- przystąpieniu do Traktatu WIPO sporządzonego w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r. o artystycznych wykonaniach i fonogramach,(Dz.U. z 2004 r. Nr 41 poz.375) i Traktatu WIPO o prawie autorskim sporządzonym w Genewie dnia 20 grudnia 1996

r., (Dz.U. z 2005 r. Nr 3 poz. 13)., które w szczególności przyznały twórcom, artystom wykonawcom oraz producentom fonogramów dodatkowe uprawnienia związane z wykorzystywaniem ich dóbr za pomocą Internetu.

Do polskiego prawa implementowano szereg Dyrektyw uchwalonych przez organy Unii Europejskiej w celu wyeliminowania różnic występujących w Państwach Wspólnoty w dziedzinie prawa autorskiego, utrudniających swobodny obrót towarami i usługami stanowiącymi dobra intelektualne.

Dyrektywa Rady 91/250/EEC z dnia 14 maja 1991 r. o prawnej ochronie programów komputerowych

Dyrektywa ta powstała w związku z brakiem uregulowań prawnych dotyczących programów komputerowych w poszczególnych krajach członkowskich lub występowaniem w poszczególnych krajach przepisów zawierających istotne różnice w poziomie ochrony, co negatywnie wpływało na realizację swobodnego przepływu produktów internetowych w ramach Krajów Wspólnoty. Dyrektywa ustaliła, iż programy komputerowe są chronione jak utwory literackie w rozumieniu Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych. Nie definiując samego pojęcia program komputerowy ustalono, iż mieści się w nim także materiał projektowy związany z przygotowaniem programu, tj. opis procedur rozwiązania problemu, sieci przepływu danych czy sieci działań. Dyrektywa przyznała ochronę wszystkim formom wyrażenia programu komputerowego tj.: programom źródłowym, kodom programu, programom wynikowym, a także programom aplikacyjnym, dając tym samym wyraźną wskazówkę interpretacyjną, iż idee i zasady wykorzystane przy tworzeniu programu komputerowego, nie podlegają ochronie.

Potwierdzono, iż program komputerowy korzysta z ochrony, jeżeli stanowi rezultat własnej, indywidualnej twórczości. Prawo do programu komputerowego zostało przyznane osobie fizycznej lub grupie osób, które go stworzyły oraz, jeżeli tak stanowi prawo państwa członkowskiego, osobie prawnej, która według tych przepisów uznawana jest za podmiot prawa. W przypadku stworzenia programu przez grupę osób prawo do programu przyznano im wspólnie. Ustalono, że do programu stworzonego przez pracownika przy wykonywaniu jego zadań, wyłącznie uprawnionym jest pracodawca, o ile inaczej nie postanowiono w umowie. Ponadto Dyrektywa w szczególności:

- określiła czynności, dla dokonania których wymagane jest uzyskanie zezwolenia twórcy programu komputerowego oraz czynności nie wymagające zezwolenia.

- wprowadziła nieodwołalne prawo nabywcy programu komputerowego do sporządzenia kopii zapasowej,
- wprowadziła definicję dekompilacji oraz warunkowe zezwolenie na dekompilację programu komputerowego w celu poznania treści programu, tj. niechronionych idei i zasad.
- określiła warunkowe uprawnienie do uzyskanie zezwolenia na zwielokrotnianie kodu lub jego tłumaczenie, jeżeli jest to niezbędne do otrzymania informacji koniecznych do uzyskania operatywności wewnętrznej stworzonego programu z innym programem

Dyrektywa Rady 92/100/WE z dnia 19 listopada 1992 r. dotycząca prawa najmu i użyczenia oraz określonych praw pokrewnych w zakresie własności intelektualnej

W chwili uchwalenia Dyrektywy najem i użyczenie były nową formą eksploatacji utworów i innych przedmiotów praw pokrewnych, podlegającą dynamicznemu rozwojowi. Najem i użyczenie zaczęły odgrywać w obrocie poważną rolę, szczególnie w odniesieniu do twórców, artystów wykonawców, producentów fonogramów i wideogramów, a brak jednolitego ustawodawstwa w krajach wspólnoty stwarzał bariery handlowe i naruszał zasady konkurencji. Działania producentów filmów i fonogramów, wymagały wprowadzenia odpowiedniej ochrony z uwagi na ogromne nakłady i ryzyko związane z wyprodukowaniem filmu czy nagraniem płyty.

W celu jednolitego rozumienia pojęć „najem” i „użyczenie” dokonano w Dyrektywie ich zdefiniowania. Najem został zdefiniowany jako ograniczone czasowo przekazanie utworu do korzystania w celach bezpośrednio lub pośrednio gospodarczych lub komercyjnych. Użyczenie - to ograniczone czasowo przekazanie utworu do korzystania nie służącego celom bezpośrednio lub pośrednio gospodarczym lub komercyjnym oraz przekazywanie dokonywane przez instytucje użyteczności publicznej. Ustalono, że prawo wynajmowania i użyczenia nie ulegają wyczerpaniu przez sprzedaż lub inną czynność rozpowszechniania oryginału lub kopii utworów bądź przedmiotów praw pokrewnych.

Dyrektywa określiła, iż prawo najmu i użyczenia przysługuje:

- twórcy w odniesieniu do oryginału lub kopii jego utworu,
- artyście wykonawcy w odniesieniu do utrwalenia jego artystycznego wykonania,
- producentowi fonogramu w odniesieniu do jego fonogramu,

- producentowi wideogramu w odniesieniu do oryginału i kopii jego filmu.

Z regulacji Dyrektywy wyłączone zostały najem i użyczenie dzieł budowlanych i dzieł sztuki użytkowej.

Dyrektywa w szczególności:

- potwierdziła, iż twórcy lub artyści wykonawcy przysługuje prawo do wynagrodzenia w przypadku przeniesienia swojego prawa najmu fonogramu albo oryginału lub kopii filmu na producenta fonogramu lub producenta filmu z możliwością wykonywania tego prawa przez organizację zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi.
- dopuściła, aby państwa członkowskie ustanowiły w odniesieniu do użyczenia publicznego wyjątki od wyłącznego prawa użyczenia, pod warunkiem otrzymania przez twórcę stosownego wynagrodzenia za takie użyczenie,
- zezwoliła państwom członkowskim na zwolnienie niektórych instytucji z obowiązku zapłaty takiego wynagrodzenia,

W Dyrektywie zawarto także regulacje dotyczące: praw pokrewnych, w tym prawa utrwalania, zwielokrotnienia, nadawania, publicznego odtwarzania i wprowadzenia do obrotu oraz wyczerpania prawa w stosunku do wprowadzonego do obrotu egzemplarza dzieła przez pierwszą sprzedaż lub inne przeniesienie praw, lecz dotyczy to wyłącznie sytuacji mających miejsce w krajach Wspólnoty Europejskiej.

Dyrektywa Rady 93/83/WE z dnia 27 września 1993 r. w sprawie koordynacji określonych przepisów prawa autorskiego i praw pokrewnych w odniesieniu do przekazu satelitarnego i rozpowszechniania kablowego

Celem przyjęcia dyrektywy było zapewnienie niezakłóconej konkurencji wewnątrz Wspólnoty. Przyjęte uregulowania wynikały z konieczności zapewnienia jednakowych standardów ochrony twórców i podmiotów praw pokrewnych w odniesieniu do wykorzystywania ich dzieł rozpowszechnianych przez satelitę i telewizję kablową. Miały także na celu umożliwienie przepływu programów w ramach Wspólnoty oraz zagwarantowanie twórcom, których utwory są wykorzystywane, prawa do stosownego wynagrodzenia.

W celu osiągnięcia większej spójności prawa, dyrektywa w szczególności:

- zdefiniowała pojęcia właściwe dla rozpowszechniania satelitarnego i kablowego, takie jak: satelita, rozpowszechnianie przez satelitę czy też rozpowszechnianie kablowe.
- zagwarantowała twórcom wyłączne prawo do rozpowszechniania utworów przez satelitę, wyłączając tym samym możliwość stosowania licencji ustawowych w tym zakresie, a podobne prawo przyznane zostało podmiotom praw pokrewnych,
- -uregulowała zagadnienia rozpowszechniania dokonywanego przez operatorów sieci kablowych, a przede wszystkim rozpowszechniania na terytorium jednego państwa programów z innych państw członkowskich,
- określiła, iż przez rozpowszechnianie kablowe należy rozumieć równoczesne, niezmienione i pełne rozpowszechnianie pierwotnego programu radiowego lub telewizyjnego przekazywanego z innego kraju członkowskiego drogą przewodową lub bezprzewodową, drogą naziemną lub przez satelitę, przeznaczone w systemie kablowym do rozpowszechniania publicznego,
- wprowadziła zasadę, iż rozpowszechnianie kablowe powinno odbywać się z poszanowaniem praw autorskich i praw pokrewnych oraz na podstawie umów indywidualnych lub zbiorowych pomiędzy właścicielami praw a operatorami sieci kablowych,
- wprowadziła przymus pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania przy realizacji tych praw, dotyczący reemisji programów powstałych w innych państwach członkowskich niż w tych, w których dochodzi do reemisji programów, z wyjątkiem stacji nadawczych.

Dyrektywa Rady 93/98 z dnia 29 października 1993 r. w sprawie ujednoczenia czasu ochrony prawa autorskiego i określonych praw pokrewnych

Celem przyjęcia dyrektywy było zniesienie różnic występujących w państwach członkowskich, dotyczących czasu, ochrony utworów i przedmiotów praw jako tych, które wypaczają konkurencję. Czas ochrony oraz związany z tym dzień, od którego liczony jest ten czas, powinien być identyczny w całej Wspólnocie.

Dyrektywa, w szczególności:

- uregulowała czas trwania praw autora dzieła literackiego lub artystycznego na 70 lat po śmierci autora,

- ustaliła czas trwania praw autorskich do dzieła audiowizualnego, czasy ochrony praw pokrewnych, dzieł uprzednio opublikowanych, publikacji krytycznych i naukowych,
- ustaliła zasady ochrony praw do fotografii.

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. o harmonizacji określonych aspektów prawa autorskiego i praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym

Zakresem dyrektywy objęto te prawa autorskie, które dotyczą najistotniejszych form korzystania z utworów lub przedmiotów praw pokrewnych w sieciach komputerowych.

Dyrektywa stanowiła reakcją na postępujący rozwój technologiczny, który spowodował, że zmianie uległ zakres i sposób korzystania z utworów i przedmiotów praw pokrewnych. Wykorzystanie technologii cyfrowej przy utrwalaniu i zwielokrotnianiu utworów spowodowało obniżenie kosztów wytwarzania nośników utworów i tak polepszyło ich jakość, że nie jest obecnie łatwe odróżnienie oryginału od jego kopii. Technika cyfrowa umożliwiła gromadzenie utworów na jednym nośniku oraz szybkie przekazywanie ich nieograniczonej liczbie osób korzystających z sieci internet. Korzystanie z utworów poprzez sieci komputerowe umożliwiło korzystanie z utworów bez uzyskiwania zgody podmiotów uprawnionych, oraz umożliwiło bezprawne dokonywania zmian w utworach. Transgraniczny charakter sieci komputerowych wymagał zapewnienia jednolitej ochrony praw autorskich i praw pokrewnych w krajach Wspólnoty.

Dyrektywa w szczególności:

- zobowiązała państwa członkowskie do przyznania twórcom, artystom wykonawcom, producentom fonogramów i wideogramów oraz organizacjom radiowym i telewizyjnym wyłącznego prawa zwielokrotniania, bezpośredniego lub pośredniego, tymczasowego lub stałego, dokonanego w jakikolwiek sposób i w jakiegokolwiek formie. Od tak ukształtowanego prawa dyrektywa przewidziała jeden wyjątek uznając iż prawem zwielokrotniania nie jest objęte zwielokrotnienie, które ma charakter przejściowy lub przypadkowy i jednocześnie stanowi integralną i zasadniczą część procesu technologicznego, którego wyłącznym celem jest umożliwienie korzystania z utworów lub przedmiotów praw pokrewnych w sieci komputerowej ,
- odniosła się do prawa do publicznego rozpowszechniania utworów oraz prawa do publicznego udostępniania przedmiotów praw pokrewnych, które określiła jako

rozpowszechnianie utworów za pomocą środków przekazu przewodowego lub bezprzewodowego, w tym publicznego udostępniania utworów w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym. Potwierdzono, że prawa te nie ulegają wyczerpaniu,

- potwierdziła wyłączone prawo do wprowadzania do obrotu oryginałów lub kopii ich dzieł w jakiegokolwiek formie, poprzez sprzedaż lub w inny sposób,
- potwierdziła zasadę wyczerpania prawa dystrybucji na terytorium Wspólnoty w sytuacji, gdy pierwsza sprzedaż lub inne przeniesienie prawa własności konkretnego egzemplarza miały miejsce na terytorium Wspólnoty,
- uregulowała ograniczenia praw wyłącznych, czy to w formie dozwolonego użytku osobistego, czy też dozwolonego użytku publicznego.

Kolejnym prawem uregulowanym przez dyrektywę było prawo wprowadzenia do obrotu (dystrybucji) z którym wiąże się instytucja wyczerpania prawa. Instytucja ta zezwala na dalszy obrót nośnikami materialnymi, jeżeli zostały już one wcześniej wprowadzone do obrotu za zezwoleniem twórcy lub innego podmiotu uprawnionego uznając, że prawo autorskie w odniesieniu do tych konkretnych egzemplarzy się wyczerpało.

Dyrektywa potwierdziła, iż wyczerpanie prawa nie powstaje w przypadku udostępniania utworów *on-line*, co oznacza że na każdą taką czynność powinno być wydawane zezwolenie. Ograniczeniom zawartym w Dyrektywie nie nadano jednak charakteru obowiązkowego i państwa członkowskie mogą indywidualnie podejmować decyzję, które zostaną wprowadzone do prawa krajowego.

Dyrektywa zobowiązała państwa członkowskie do zapewnienia ochrony przed obchodzeniem skutecznych, technicznych środków zabezpieczających.

Zobowiązała także państwa członkowskie do zapewnienia ochrony przed produkcją, importem, wprowadzeniem do obrotu, sprzedażą, wynajmem, reklamowaniem w celu sprzedaży lub najmu, lub posiadaniem dla celów komercyjnych urządzeń, produktów, lub komponentów, lub świadczeniem usług, które:

- a) są promowane, reklamowane lub wprowadzane na rynek w celu obejścia, lub
- b) mają jedynie ograniczone znaczenie komercyjne, lub przeznaczenie inne niż obejście, lub
- c) zostały pierwotnie zaprojektowane, wyprodukowane, przystosowane, lub wykonane w celu umożliwienia, lub ułatwienia obejścia skutecznych środków zabezpieczających.

Jednocześnie dyrektywa zobowiązała państwa członkowskie do zapewnienia ochrony przed usuwaniem lub zmianą elektronicznych środków umożliwiających identyfikację utworów lub przedmiotów praw pokrewnych

Dyrektywa 2004/28/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 29 kwietnia 2004 r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej

W dyrektywie zawarto uregulowania dotyczące środków, procedur i środków naprawczych, niezbędnych do realizacji praw własności intelektualnej, a w szczególności :

- określono procedury i środki naprawcze, które stosuje się do wszelkich naruszeń praw własności intelektualnej określonych w prawie wspólnotowym i/lub prawie wewnętrznym zainteresowanego Państwa Członkowskiego,
- określono osoby uprawnione do występowania o zastosowanie środków, procedur i środków naprawczych, którymi są: właściciele praw własności intelektualnej, wszystkie inne osoby uprawnione do stosowania tych praw, zwłaszcza licencjodawcy, organizacje zbiorowego zarządzania prawami własności intelektualnej, profesjonalne organizacje zrzeszające pełnomocników, uznane za posiadające prawo do reprezentowania właścicieli praw własności intelektualnej,
- zawarto postanowienia dotyczące uzyskania dowodów w przypadku dokonania naruszeń oraz zobowiązano kraje członkowskie do zagwarantowania szybkich i skutecznych środków zapewniających zachowanie dowodów dotyczących zarzucanego naruszenia, pod warunkiem ochrony informacji poufnych,
- ustalono, iż właściwe organy sądowe mogą nakazać przedstawienie informacji o pochodzeniu i sieciach dystrybucji towarów lub usług naruszających prawo własności intelektualnej przez naruszającego i/lub jakąkolwiek inną osobę,
- określono środki tymczasowe i zabezpieczające w postaci tymczasowego nakazu sądowego, który ma zapobiec możliwym dalszym naruszeniom prawa własności intelektualnej oraz zajęcie lub przekazanie towarów podejrzewanych o naruszenie prawa własności intelektualnej.

3.2. Zmiany w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych

Ustawa z 9 czerwca 2000

Głównym celem tej zmiany ustawy była harmonizacja prawa polskiego prawa autorskiego z prawem Wspólnot Europejskich. Implementacją objęto wszystkie dyrektywy obowiązujące tej dziedzinie w Unii Europejskiej, poza dyrektywą o bazach danych. Z uwagi na specyfikę

prawa do nietwórczych baz danych postanowiono, iż ta problematyka będzie przedmiotem odrębnej ustawy.

Jedną z najważniejszych zmian dokonanych tą ustawą było wydłużenie czasu ochrony utworów z 50 do 70 lat. W wyniku wydłużenia okresu trwania praw autorskich objęto ochroną dorobek twórczy dwudziestolecia międzywojennego, a w nim wiele utworów mających duże znaczenie dla kultury narodowej. Wprowadzono nieznaną dotąd tzw. „wtórną ochronę” w odniesieniu do tych utworów, które w okresie „pierwotnej ochrony” nie zostały legalnie opublikowane lub legalnie publicznie odtworzone. Ustalono, że w takiej sytuacji, na rzecz osoby, która pierwsza taki utwór opublikuje lub publicznie odtworzy, powstaje prawo podmiotowe o treści odpowiadającej majątkowym uprawnieniom twórcy, trwające przez okres 25 lat od daty pierwszej legalnej publikacji lub pierwszego legalnego publicznego odtworzenia.

Wprowadzono pochodne nabycie praw autorskich przez producenta do utworu audiowizualnego, opierając je na domniemaniu nabycia praw na podstawie umowy z współtwórcami utworu lub uprawnionymi do utworu wykorzystanego w utworze audiowizualnym. Uchylono możliwość zrzeczenia się przez współtwórców i odtwórców głównych ról pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządu prawami autorskimi przy pobieraniu wynagrodzenia z tytułu rozpowszechniania utworu audiowizualnego.

Wprowadzono ochronę fonogramów i artystycznych wykonań pochodzących sprzed 1974 roku, lecz zrealizowanych nie wcześniej niż przed 50 laty od wejścia w życie ustawy. Wprowadzenie tego uregulowania wynikało z okoliczności, iż nagrania i wykonania powstałe przed dniem 24 maja 1974 r. nie podlegały ochronie. Naruszało to stan równowagi na rynku nagrań i wykonań oraz godziło w interesy artystów, kiedy powstałe stosunkowo niedawno wykonania artystyczne mogły być wykorzystywane bez ich zgody i wypłaty wynagrodzenia. Dotyczyło to przede wszystkim popularnych wykonań oraz nagrań z lat siedemdziesiątych i było niezgodne było z dyrektywą o czasie ochrony.

Zniesiono tzw. „amnestię komputerową” uregulowaną w uchylonym art. 124 ust. 3 ustawy. Wprowadzono uregulowania dotyczące zobowiązań w zakresie środków technologicznych i elektronicznego zarządzania prawami autorskimi.

Do przepisu regulującego ochronę autorskich praw majątkowych dodano możliwość korzystania ze środków ochrony prawem autorskim również w odniesieniu do:

- usuwania lub obchodzenia zabezpieczeń technicznych przed dostępem, zwielokrotnianiem lub rozpowszechnianiem utworu oraz

- usuwania lub zmiany bez upoważnienia jakichkolwiek informacji identyfikujących dzieło, autora, podmiot praw autorskich do dzieła lub informacji o warunkach eksploatacji dzieła.

Wprowadzono możliwość domagania się od użytkownika programu komputerowego zniszczenia posiadanych przez niego środków technicznych, których jedynym przeznaczeniem jest ułatwianie niedozwolonego używania lub obchodzenia technicznych zabezpieczeń programu.

Ustawa z 28 października 2002 r.

Zmiana ustawy wynikała z konieczności dostosowania polskiej ustawy do światowych standardów technicznych, uwzględniających coraz powszechniejsze wykorzystywanie technologii cyfrowej w zakresie utrwalania i rozpowszechniania dóbr intelektualnych. Na płaszczyźnie prawa międzynarodowego celowi temu służyły dwa Traktaty Światowej Organizacji Własności Intelektualnej: Traktat WIPO o prawie autorskim oraz Traktat WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach przyjęte w Genewie w 20 grudnia 1996 r. Traktaty te przyznały twórcom, artystom wykonawcom oraz producentom fonogramów szereg dodatkowych uprawnień dotyczących wykorzystywania ich twórczości i artystycznych wykonań lub innych praw pokrewnych za pośrednictwem Internetu.

Przed ratyfikowaniem Traktatów przez Polskę, co nastąpiło w latach 2003 i 2004, konieczne stało się uzupełnienie regulacji polskiej ustawy autorskiej o rozwiązania przyjęte w Traktatach.

Ustawa wprowadziła nowe uregulowania dotyczące w szczególności:

- nowego odrębnego pola eksploatacji utworów, artystycznych wykonań oraz fonogramów w postaci "publicznego ich udostępniania w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym",
- dostosowania katalogu pól eksploatacji utworów i przedmiotów praw pokrewnych, do systematyki wynikającej z dyrektyw obowiązujących w Unii Europejskiej, w której wyodrębniono trzy podstawowe sposoby eksploatacji utworu obejmujące utrwalenie i zwielokrotnienie, obrót oryginałem albo jego egzemplarzami oraz rozpowszechnienie.
- w sposób wyraźny określono przedmiotowy zakres autorskoprawnej ochrony, potwierdzając wyłączenie spod tej ochrony w szczególności odkryć, idei, procedur,

metod,

- doprecyzowania regulacji w sprawie dóbr osobistych artystów wykonawców,
- usunięcia licencji ustawowej, dotyczącej rozpowszechniania za pomocą anten zbiorowych lub sieci kablowych,
- procedur negocjacyjnych przy zawieraniu umów dotyczących reemisji kablowej utworów i przedmiotów praw pokrewnych - zgodnie z postanowieniami Dyrektywy nr 93/83 w sprawie koordynacji określonych przepisów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w odniesieniu do przekazu satelitarnego i rozpowszechniania kablowego z dnia 27 września 1993 r.,
- zmiany sposobu liczenia okresu ochrony utworu audiowizualnego, zgodnie z postanowieniami Dyrektywy nr 93/98 w sprawie ujednoczenia czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych z dnia 29 października 1993 r.,
- wprowadzenia "wspólnotowego" wyczerpania prawa - zgodnie z postanowieniami Dyrektywy nr 91/250 o prawnej ochronie programów komputerowych z dnia 14 maja 1991 r. oraz Dyrektywy nr 92/100 w sprawie najmu i użyczenia oraz określonych praw pokrewnych w zakresie własności intelektualnej z dnia 19 listopada 1992 r.
- uzupełnienia zakresu pól eksploatacji w odniesieniu do nadań - zgodnie z postanowieniami Dyrektywy nr 92/100 w sprawie najmu i użyczenia oraz określonych praw pokrewnych w zakresie własności intelektualnej z dnia 19 listopada 1992 r.,
- ujednoczenia terminologii, którą posługuje się ustawa z pojęciami występującymi w Konwencji rzymskiej o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, jak również w Traktatach WIPO z 1996 r. w tym zdefiniowania pojęcia "odtworzenia utworu",
- wprowadzenia zmian dotyczące funkcjonowania Funduszu Promocji Twórczości.

Ustawa z 1 kwietnia 2004 r.

Ustawa dostosowała polskie prawo autorskie do postanowień dyrektywy 2001/29/WE Parlamentu i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów prawa autorskiego i praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

Wśród postanowień dyrektywy najistotniejsze znaczenie ma katalog obligatoryjnych i fakultatywnych ograniczeń wyłącznych praw twórcy w zakresie uwzględniającym nowe formy eksploatacji, w tym zwłaszcza korzystanie z utworów i przedmiotów praw pokrewnych za pośrednictwem sieci komputerowych oraz technik cyfrowych. Zakres i charakter ograniczeń praw wyłącznych wynika z przyjęcia, jako fundamentalnych, następujących zasad: wysokiego poziomu ochrony własności intelektualnej, zapewnienia ochrony prawa własności obejmującego również własność intelektualną, wolności słowa, zabezpieczenia interesu publicznego, stworzenia dogodnych warunków dla rozwijania działalności twórczej, w tym zapewnienia godziwych środków dla twórców, a w szczególności godziwego wynagrodzenia. Zasadnicza część przepisów dostosowujących dotyczy spraw związanych z korzystaniem z utworów w zakresie użytku prywatnego i użytku publicznego. Porównanie przepisów dyrektywy z polską ustawą uzasadniało wprowadzenie w obowiązującej ustawie szeregu zmian.

Ustawa zezwoliła na dokonywanie, nie mającego znaczenia gospodarczego, tymczasowe go zwielokrotnianie utworów, które ma charakter przejściowy lub przypadkowy i stanowi integralną i zasadniczą część procesu technologicznego.

Doprecyzowano zakres własnego użytku osobistego, obejmującego jedynie korzystanie przez osoby fizyczne z pojedynczych egzemplarzy utworu.

Uzupełniono przepisy dotyczące dozwolonego użytku w zakresie prawa do przytaczania w antologiach urywków lub drobnych, już rozpowszechnionych, utworów.

Uściślono i zawężono przepis dotyczący dozwolonego użytku podczas ceremonii religijnych, imprez szkolnych oraz imprez organizowanych przez władze publiczne, jeżeli nie łączy się z nimi pośrednie lub bezpośrednie osiągnięcie korzyści albo wykonawcy nie otrzymują wynagrodzenia, ustalając, iż omawiany użytek nie dotyczy imprez reklamowych, promocyjnych lub wyborczych.

Wprowadzono także nowe przypadki dozwolonego użytku odnoszące się do:

- korzystania, bez konieczności zapłaty wynagrodzenia, z utworów dla dobra osób niepełnosprawnych z zastrzeżeniem, iż korzystanie nie może mieć charakteru handlowego i powinno dotyczyć bezpośrednio upośledzenia,
- korzystania, bez wynagrodzenia, podejmowanego w celach bezpieczeństwa publicznego oraz w ramach procedur sądowych, administracyjnych lub legislacyjnych,
- korzystania z utworu do celu reklamy wystawy publicznej lub publicznej sprzedaży, którego przedsięwzięcie to dotyczy

- korzystania z utworu artystycznego realizowanego w postaci budowli w zakresie wykorzystanie rysunków planów lub innych ustaleń w celu odbudowy lub remontu budowli.

Zmieniono obowiązek dokumentowania faktu korzystania z utworu w ramach dozwolonego użytku.

Ustawa z 23 marca 2006 r.

27 września 2001 r. została uchwalona dyrektywa 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki (tzw. *droit de suite*). Do czasu jej wydania, jedyną podstawę harmonizacji przepisów dotyczących *droit de suite* stanowił Akt paryski konwencji berneńskiej z 1971 r., z którego wynikało, iż prawo do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży przysługuje tylko wówczas, gdy przewiduje je ustawodawstwo państwa, któremu podlega twórca. Ma ono zatem charakter fakultatywny i jest oparte na zasadzie wzajemności.

Celem ustawy zmieniającej ustawę z 1994 r. było uregulowanie w polskiej ustawie uprawnienia *droit de suite* zgodnie z wymogami Dyrektywy. Uprawnienie to zostało wprowadzone do katalogu praw niepodlegających zrzeczeniu się, zbyciu ani egzekucji.

Ustawa wprowadziła stawki wynagrodzeń określone w dyrektywie dla kategorii utworów w niej wymienionych w zależności od ceny sprzedaży w przedziale 0,25% do 5% . Ustawa nie wprowadziła jednak obowiązkowego pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządu prawami autorskimi, co gwarantowałyby wykonywanie uprawnień.

Ustawa z 9 maja 2007 r.

Ustawa dokonała wdrożenia do polskiego prawa autorskiego dyrektywy 2004/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 29 kwietnia 2004 r. w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej. Ustawa dokonała ujednoczenia w znacznym stopniu środków cywilnoprawnych, stosowanych w przypadku naruszeń tych praw. Ponadto ustawa wdrożyła postanowienia:

- dyrektywy Rady 93/83/EWG z dnia 27 września 1993 r. w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową;
- dyrektywy Rady 93/98/EWG z dnia 29 października 1993 r. w sprawie harmonizacji czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych;

- dyrektywy 96/9/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie prawnej ochrony baz danych.

W wyniku tej nowelizacji wprowadzono w szczególności uregulowania dotyczące rozpowszechnianie utworu drogą emisji radiowej lub telewizyjnej, prowadzonej w sposób satelitarny, dokonano zmiany przepisów dotyczących zasad odpowiedzialności za naruszenie praw autorskich, zmiany zasad procesowych dotyczących ochrony praw autorskich oraz zmiany przepisów dotyczących ochrony fonogramów i wideogramów.

Zmiana nastąpiła także w przepisach dotyczących rozstrzygania sporów o naruszenie autorskich praw majątkowych. W porównaniu z dotychczasową regulacją, twórca (podmiot uprawniony) uzyskał dodatkowe uprawnienie polegające na usunięciu skutków naruszenia. W przypadku kiedy zaniechanie niezawinionego naruszenia lub usunięcie jego skutków byłoby dla osoby naruszającej niewspółmiernie dotkliwie, wprowadzono możliwość, za zgodą uprawnionego i na wniosek naruszającego, nakazania przez sąd zapłaty stosownej sumy pieniężnej na rzecz uprawnionego. Wprowadzono możliwość orzeczenia przez sąd w trakcie trwania procesu o naruszenie prawa autorskiego o wycofaniu z obrotu, bezprawnie wytworzonych przedmiotów i przyznaniu uprawnionemu należnego odszkodowania a także prawo sądu do zobowiązania pozwanego w terminie 3 dni od złożenia wniosku przez osobę mającą w tym interes prawny, do udzielenia szeregu informacji o pochodzeniu, sieciach dystrybucji, ilości i cenie towarów lub usług naruszających autorskie prawa majątkowe. Wprowadzono także uregulowanie umożliwiające zobowiązanie pozwanego przez Sąd w terminie 3 dni od złożenia wniosku przez osobę mającą w tym interes prawny, do udzielenia informacji o pochodzeniu, sieciach dystrybucji, ilości i cenie towarów lub usług naruszających autorskie prawa majątkowe.

Ustawa z 7 września 2007 r.

Przedmiotem tej zmiany było wprowadzenie nowej regulacji dotyczącej podziału pomiędzy twórcami utworu audiowizualnego i artystami wykonawcami wpływów z tytułu korzystania z utworu audiowizualnego, a wynikała ona z orzeczenia Trybunału Konstytucyjnego z 24 maja 2006 r., w którym przepis art. 70 ust. 2 ustawy został uznany za niezgodny z Konstytucją RP i dnia 6 czerwca 2007 roku przestał obowiązywać.

Zaskarżony do Trybunału Konstytucyjnego przez Rzecznika Praw Obywatelskich art. 70 ust. 2 brzmiał :

„2. Główny reżyser, operator obrazu, twórcy scenariusza, twórcy innych utworów literackich lub muzycznych, które stworzone zostały do utworu audiowizualnego lub w nim wykorzystane, oraz artyści wykonawcy są uprawnieni do:

- 1) wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu wyświetlania utworu audiowizualnego w kinach;
- 2) stosownego wynagrodzenia z tytułu najmu egzemplarzy utworów audiowizualnych i ich publicznego odtwarzania;
- 3) stosownego wynagrodzenia z tytułu nadawania utworu w telewizji lub poprzez inne środki publicznego udostępniania utworów;
- 4) stosownego wynagrodzenia z tytułu reprodukcji utworu audiowizualnego na egzemplarzu przeznaczonym do własnego użytku osobistego.”

Trybunał Konstytucyjny stwierdził, że kwestionowana regulacja nieracjonalnie i bez uzasadnienia różnicuje podmioty podobne oraz prowadzi do uprzywilejowania pewnej ich grupy, co jest niezgodne z Konstytucją. We wprowadzonym ustawą z dnia 7 września 2007 r. nowym uregulowaniu zastąpiono zapis wymieniający w uchylonym art. 70 ust.2 poszczególnych twórców utworu audiowizualnego zapisem w brzmieniu „Współtwórcy utworu audiowizualnego oraz artyści wykonawcy”.

Projektowane zmiany ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych

Kolejna projektowana zmiana ustawy o prawie autorskich i prawach pokrewnych jest konsekwencją wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 24 stycznia 2006 r. Sygn. akt SK 0/04 (Dz.U. Nr 21, poz.164) w którym za niezgodny z Konstytucją RP został uznany art.108 ust.3 ustawy. Przepis ten stanowił, iż Komisja Prawa Autorskiego w składzie określonym w ustawie i wyznaczonym przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, zatwierdza lub odmawia zatwierdzenia przedstawionych przez organizacje zbiorowego zarządzania tabel wynagrodzeń za korzystanie z utworów lub artystycznych wykonań, objętych zbiorowym zarządzaniem, a także wskazuje organizację właściwą w przypadku działania na jednym polu więcej niż jednej organizacji.

Głównym zarzutem sędziów Trybunału Konstytucyjnego jest brak możliwości uczestniczenia w tym postępowaniu w charakterze strony przez użytkowników praw autorskich lub pokrewnych co oznacza brak zagwarantowanej prawnie możliwości uczestnictwa w procesie tworzenia tabel i nie daje im równej pozycji jako uczestnikom postępowań.

Projekt ustawy, dokonując zasadniczej reformy procedury zatwierdzania stawek wynagrodzeń i dopuszczając do postępowania właściwe podmioty, utrzymuje instytucje Komisji

i reprezentatywne zespoły orzekające, które mają zatwierdzać tabele na pierwszym etapie postępowania.

Natomiast na etapie dalszym – o ile zostanie złożony stosowny wniosek – tabele ma zatwierdzać sąd powszechny.

Projektuje się także określenie charakteru samych stawek, możliwości ich zmiany oraz stosowania – w określonym przypadku – stawek odmiennych. Nowością będzie też obowiązek przedstawienia tabel wynagrodzeń na tych polach eksploatacji, na których pośrednictwo organizacji zbiorowego zarządzania jest obligatoryjne z mocy prawa lub wymuszone charakterem eksploatacji. Wprowadzone zostaną także rozwiązania stosowane w przypadkach, w których nie będzie zatwierdzonych tabel wynagrodzeń.

Problemy wynikające przy stosowaniu prawa autorskiego - Utwory „osierocone”

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie zawiera pojęcia ani żadnych regulacji dotyczących tzw. utworów „osieroconych”. Do utworów „osieroconych” zaliczane są utwory 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.

Polska z uwagi na swoją historię jest krajem sprzyjającym występowaniu utworów o charakterze dzieł „osieroconych”. Jest to związane w szczególności z działaniami wojennymi, które miały miejsce na terytorium Polski, zmianami ustrojów społeczno-gospodarczych, dużą skalą emigracji ludności. W takich uwarunkowaniach następowała stosunkowo często swoista „utrata kontaktu” twórców lub innych osób uprawnionych z rezultatami swojej twórczości intelektualnej. Na zwiększenie się ilości dzieł osieroconych wpłynęła także instytucja odzicia praw autorskich po upływie krótkiego okresu ochrony praw, który obowiązywał przed rokiem 1989 oraz w związku z wydłużeniem okresu ochrony do 70 lat.

Problematyka praw do utworów osieroconych została dostrzeżona w związku z wzrostem znaczenia praw autorskich i świadomości, iż korzystanie z rezultatu twórczości innych osób wymaga nabycia praw od podmiotu uprawnionego, a zwłaszcza przy okazji podejmowania działań w celu stworzenia bibliotek cyfrowych i udostępniania twórczości w internecie.

Przepisy obowiązujące w Polsce ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie zwalniają z obowiązku uzyskania wymaganych prawem zezwoleń (licencji) na korzystanie z utworów o takim charakterze. Jako jedyny wyjątek od tej zasady można zakwalifikować przepisy art.33 pkt 3 ustawy zezwalający na rozpowszechnianie w encyklopediach i atlasach opublikowanych utworów plastycznych i fotograficznych, o ile nawiązanie porozumienia z twórcą celem uzyskania jego zezwolenia napotyka trudne do przewyciężenia przeszkody, jednak nawet w tych przypadkach twórca przysługuje prawo do wynagrodzenia.

Wynika stąd, iż korzystanie z utworu w okresie ochrony praw autorskich bez zgody podmiotu praw autorskich stwarza ryzyko poniesienia odpowiedzialności za naruszenie praw autorskich o charakterze cywilnym i karnym w przypadku, kiedy nieznany dotychczas twórca utworu lub jego następca prawny zgłosiłby się z roszczeniem z tego tytułu.

W Polsce nie występują oficjalne rejestry dzieł „osieroconych”. Jako jeden z pierwszych wykazów utworów o takim charakterze, tworzony jest aktualnie wykaz na stronie internetowej Filmoteki Narodowej w związku z okolicznością, iż dzieła o takim charakterze znajdują się w zasobach Filmoteki. Nie istnieją, jednak aktualnie uznane standardy postępowania, które mogłyby być przywołane w celu wykazania, iż dołożona została należyta staranność w celu odnalezienia podmiotów uprawnionych do utworu „osieroconego”, która mogłaby skutecznie ochronić korzystającego w przypadku zgłoszenia roszczeń o naruszenie praw autorskich lub pokrewnych. Zdarzają się ogłoszenia prasowe w których poszukuje się twórców lub ich następców prawnych. Z utworów polskiej twórczości audiowizualnej do dzieł „osieroconych” należy zakwalifikować polskie filmy przedwojenne, których okres ochrony autorskiej nie mógł jeszcze upłynąć. Uzasadniona wydaje się ocena, iż uniemożliwienie eksploatacji tych filmów z powodu niezyskania zezwoleń od podmiotów uprawnionych, których los nie jest aktualnie znany lub z którymi nie można nawiązać kontaktu, zablokowałoby dostęp do istotnego obszaru dziedzictwa kultury narodowej.

W tych okolicznościach należy postulować wprowadzenie do polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych uregulowań prawnych, zapewniających możliwość korzystania, pod określonymi warunkami z utworów „osieroconych” wprowadzając zasady dokonywania opłat z tego tytułu na rzecz uprawnionej instytucji lub odpowiedniego funduszu, które mogłyby się rozliczyć z podmiotem uprawnionym po jego ujawnieniu się. Problem został już dostrzeżony w instytucjach odpowiedzialnych za tworzenie prawa w Unii Europejskiej.

Nowe pola eksploatacji

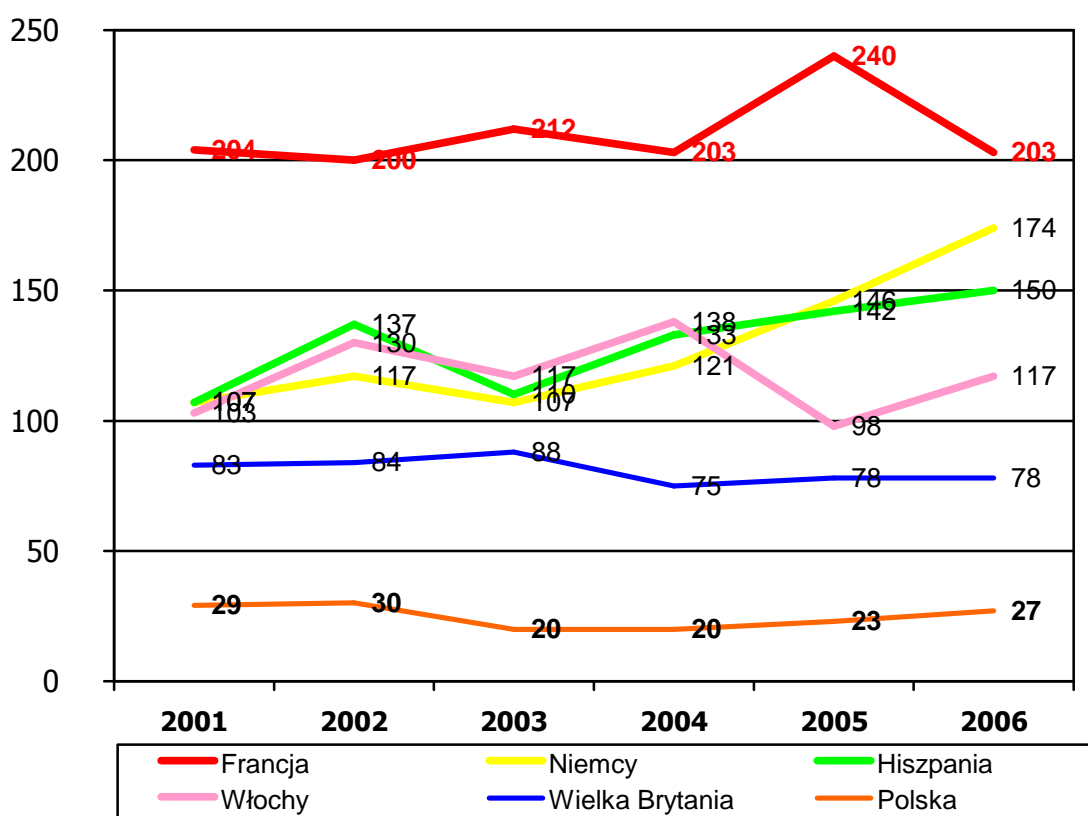
Rozwój techniki i środków komunikowania się spowodował powstanie nowych pól eksploatacji utworów audiowizualnych i muzycznych, w szczególności technik nadawczych oraz obrotu egzemplarzami utworów. W ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych zawarto uregulowanie wyłączające przeniesienie praw autorskich co do sposobów eksploatacji nieznanymi w chwili zawierania umowy. Zgodnie z poglądami wyrażanymi w doktrynie prawa autorskiego zakaz przenoszenia praw autorskich w odniesieniu do utworów audiowizualnych co do pól eksploatacji nieznanymi w chwili zawarcia umowy przesuwa się na okres po nowelizacji ustawy w 2000r., która weszła w życie 22 lipca 2000 r. tj. od kiedy nabycie przez producenta praw utworu audiowizualnego otrzymało charakter nabycia pochodnego (odmiennie niż nabycie pierwotne przed zmianą ustawy). Zatem w odniesieniu do utworów wyprodukowanych przed 22 lipca 2000 r. producent jest podmiotem uprawnionym do nieograniczonej eksploatacji utworów audiowizualnych na nowych polach eksploatacji. Należy jednak uwzględnić, iż jest to interpretacja prawa i zdarzyło się już, iż sąd wydając wyrok nie podzielił takiego poglądu.

4. KINEMATOGRAFIA POLSKA NA TLE WIELKICH RYNKÓW EUROPEJSKICH

Polska ze względu na swój potencjał ludnościowy i gospodarczy należy do kategorii wielkich rynków europejskich. Wiele analiz dotyczących zintegrowanej Europy odnosi się do Wielkiej Piątki (*Big Five*), którą tworzą Francja, Niemcy, Hiszpania, Wielka Brytania i Włochy. Wydaje się, że rozważając możliwe kierunki i tendencje zmian polskiej kinematografii uzasadnione jest podejście polegające na porównywaniu polskiego przemysłu kinematograficznego, jako całości do największych rynków europejskich.

Dla Wielkiej Piątki średnia wielkość produkcji wynosi nieco ponad 140 filmów, podczas, gdy w Polsce produkuje się około 25 filmów rocznie. Pięć wspomnianych krajów skupia 82% całej produkcji europejskiej.

Rys. 1 Produkcja pełnometrażowych filmów fabularnych w latach 2001 – 2006

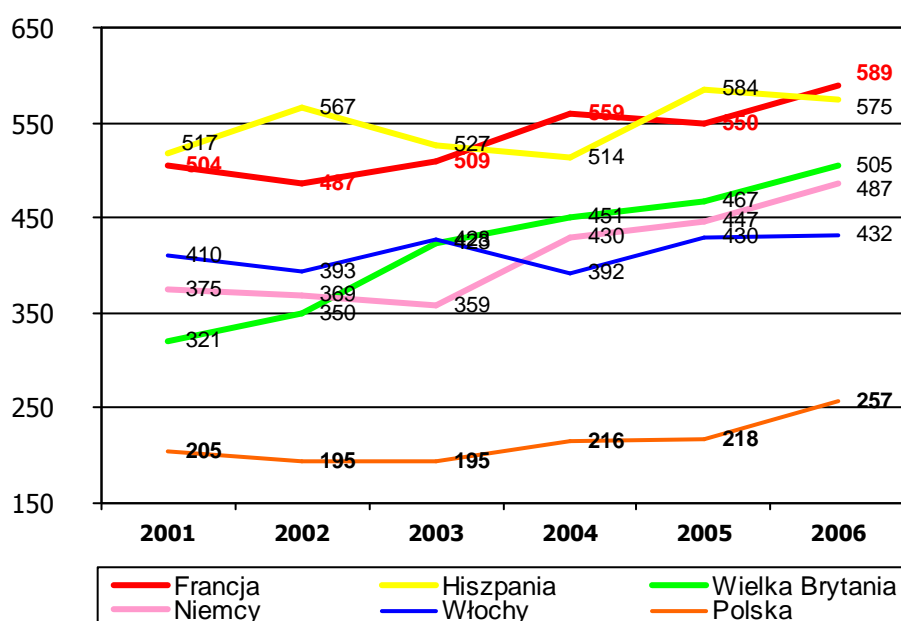


Jakkolwiek potencjał produkcyjny polskiej kinematografii poprawia się, to dystans dzielący nas w dziedzinie produkcji od największych rynków jest bardzo duży. Uzasadnione wydaje

się oczekiwanie, że w miarę postępów rozwoju gospodarczego, wielkość produkcji będzie rosła, choć nie należy zakładać, że w krótkiej perspektywie osiągnie poziom właściwy dla wielkich rynków europejskich. Zdecydowanym liderem europejskim w produkcji jest Francja, która przeznaczająca najwięcej środków pomocy publicznej na kinematografię i konsekwentnie realizuje sobie właściwą politykę „wyjątku kulturowego” w polityce europejskiej.

Znacznie mniejszy dystans dzieli polski rynek w dziedzinie liczby premier kinowych, bo w istocie jest ich tylko o połowę mniej niż średnio na wielkich rynkach.

Rys. 2 Premiery kinowe

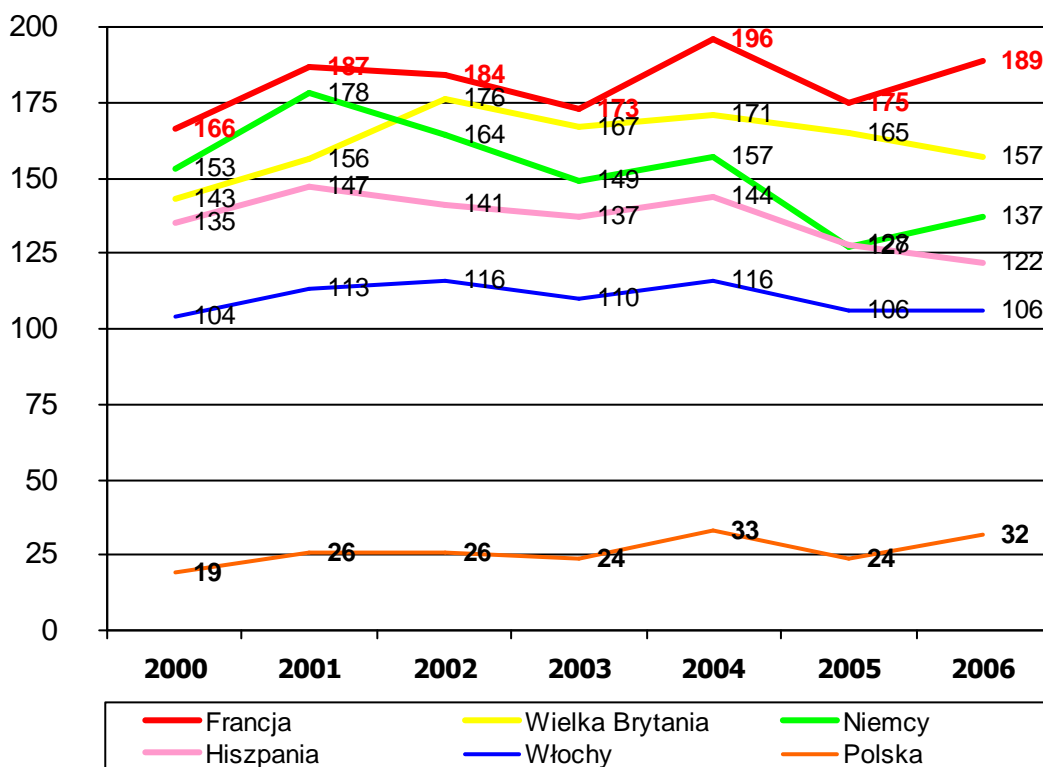


Na wielkich rynkach średnio rocznie ukazuje się około 520 nowych filmów, w Polsce około 210. Z tego punktu widzenia polski rynek kinowy jest bardziej rynkiem dystrybucji dla produkcji zagranicznej, aniżeli dla krajowej. Jeśli strategicznym celem kinematografii jest obrona przed marginalizacją produkcji krajowej i traktowaniu rynku jako peryferyjnego obszaru kulturowej ekspansji dla produkcji zagranicznych, ilość produkowanych filmów musi wzrastać. Nie chodzi, bowiem o ograniczanie możliwości wyboru repertuarowego dla widzów, ale raczej o rozsądne zbilansowanie produkcji krajowej i zagranicznej.

Niewątpliwie podstawowe znaczenie dla rozwoju produkcji filmowej ma baza rodzimej publiczności, a więc liczba wizyt w kinie w skali rocznej. Jakkolwiek wszystkie rynki przeżywają pewne przemiany i turbulencje, to jednak nie ulega wątpliwości, że bez widzów

nie da się zbudować potężnej kinematografii. Niewątpliwie pozytywną przesłanką jest wzrost liczby widzów w kinach, jednak nadal zarówno w kategoriach względnych, jak i w liczbach bezwzględnych liczba widzów jest wysoce zbyt mała w porównaniu z wielkimi rynkami europejskimi.

Rys. 3 Liczba wizyt w kinie (w mln biletów)



W Polsce wskaźnik frekwencji w kina *per capita* wynosi 0,86, podczas gdy we Francji jest on równy 3,15, w Wielkiej Brytanii 2,61, w Niemczech 1,67, w Hiszpanii 2,90 i we Włoszech 1,85. Bez przekroczenia poziomu 1,5 wizyt w kinie *per capita* polski przemysł kinematograficzny nie ma większych szans na zbliżenie się do czołówki wielkich rynków europejskich.

Osiągnięcie celu na poziomie 1,5 *per capita* może być pewnym kryterium skuteczności polityki państwa w dziedzinie przemysłu kinematograficznego. Duży rynek widowni jest podstawą dochodów dystrybutorów, ich zdolności do uczestnictwa w projektach kinematograficznych oraz potrzeb repertuarowych. Można, zatem założyć, że kinematografia wymaga skupienia uwagi na kwestiach popytowych.

4.1. Instrumenty interwencji państwa w kinematografii

Instrumentarium ekonomiczne dla regulacji kinematografii jest w praktyce europejskiej bardzo rozbudowane, jakkolwiek tylko nieliczne kraje w znaczącej skali sięgają po wszystkie sposoby oddziaływania na ten sektor gospodarki. Najbardziej popularnym sposobem działania władz publicznych jest pomoc publiczna w postaci subwencji. Ten instrument, jakkolwiek w różny sposób interpretowany jest stosowany dość powszechnie, a jego znaczenie polega nie tyle na pokrywaniu wszelkich kosztów realizacji projektów filmowych ile raczej na wstępnym umożliwianiu ich realizacji. Instytucje publiczne decydując się wesprzeć pewne projekty dla potencjalnych pozostałych inwestorów wystawiają rodzaj certyfikatu profesjonalnego charakteru projektu. Zazwyczaj instytucje publiczne finansują jedynie część kosztów, do 50%, a pewnych tylko przypadkach więcej. Niezmiernie ważny jest jednak element oceny projektu i zachęty dla innych stron do udziału w nim.

Drugim instrumentem są preferencje podatkowe, które najczęściej dotyczą podatku dochodowego oraz w pewnych sytuacjach także podatku od towarów i usług (VAT). Ulgi w podatku dochodowym możliwe są przede wszystkim w systemach, które nie mają charakteru podatku liniowego i zawierają elementy preferencji w stosunku do wybranych kategorii zdarzeń i podmiotów. Środowisko filmowe od dawna postuluje wprowadzenie rozwiązań polegających między innymi na:

1. zwrocie podatku od towarów i usług zagranicznym producentom oraz szczególnych zasadach korzystania z prawa do odliczenia podatku naliczonego przez producentów i producentów audiowizualnych;
2. zwolnieniu oraz ulgach w podatku dochodowym od osób fizycznych oraz od osób prawnych dla producentów audiowizualnych;
3. ulgach w podatku dochodowym od osób fizycznych oraz podatku dochodowym od osób prawnych dla podatników dokonujących darowizn na rzecz wsparcia produkcji filmowej.

Zmiany w ustawie o podatku od towarów i usług polegałyby na wprowadzeniu procedury uwalniającej zagranicznych producentów filmowych od ekonomicznego ciężaru VAT zapłaconego w związku z nabywaniem usług filmowych w Polsce. Ponadto proponuje się objęcie szczególną procedurą producentów spoza krajów członkowskich Wspólnot Europejskich. Celem proponowanych zmian jest przyspieszenie i ułatwienie zwrotu VAT. Mechanizm zwrotu VAT oparty jest na zasadach ogólnych przewidzianych dla tego podatku w ustawie. W związku z proponowaną procedurą przewiduje się wprowadzenie funkcji kontrolnych o charakterze akredytacyjnych przez Polski Instytut Sztuki Filmowej (PISF)

realizujący zadania publiczne w dziedzinie kinematografii. Podmiot zagraniczny starający się o zwrot VAT miałby obowiązek wystąpienia do Dyrektora PISF o wydanie certyfikatu potwierdzającego jego status producenta, jako producenta filmowego oraz związek poniesionych wydatków z produkcją filmu w Polsce. W czasie 30 dni od złożenia wniosku oraz uwierzytelnionych kopii faktur dokumentujących wydatki związane z produkcją filmową nastąpić ma ich weryfikacja merytoryczna. Weryfikacja będzie podstawą wydania certyfikatu upoważniającego do wystąpienia do Urzędu Skarbowego o zwrot zapłaconego VAT. Zwrot, co do zasady powinien nastąpić w okresie 3 miesięcy od wystąpienia. Proponowana regulacja miałaby bezpośredni wpływ na zagranicznych producentów filmowych realizujących produkcję w Polsce zarówno samodzielnie, jak też we współpracy z producentami polskimi. Krąg podmiotów obejmuje zarówno producentów z krajów należących do Wspólnot Europejskich, jak też spoza tego kręgu. Skutki wprowadzenia proponowanych rozwiązań odczują także firmy i pracownicy krajowego przemysłu filmowego dostarczający towarów i świadczący usługi specyficzne dla sektora filmowego (na przykład udostępnianie pomieszczeń i hal zdjęciowych, sprzętu filmowego, budowa dekoracji, aktorstwo, statystowanie, obsługa planu, i inne), jak też towary i usługi niespecyficzne, ale często występujące przy produkcji filmowej (usługi translatorskie, usługi transportowe, przewozowe, hotelarskie, gastronomiczne, cateringowe, telekomunikacyjne, energetyczne i inne).

Inna proponowana regulacja dotyczy, w zakresie podatku dochodowego od osób prawnych (dalej CIT), dwóch rozwiązań, które mogą być stosowane rozłącznie. W szczególności proponuje się zwolnienie przedmiotowe dotyczące części dochodu przeznaczanego na produkcję filmową, albo ulgę podatkową polegającą na odliczeniu od podstawy opodatkowania wydatków na produkcję filmu. Rozwiązania te mogą być zastosowane wyłącznie do polskiego podatnika tego podatku, w tym także do podatników zagranicznych, których wydzielone części są płatnikami podatku dochodowego w Polsce od uzyskanego tu dochodu. Zwolnienie dotyczy producentów i koproducentów usług filmowych i może obejmować nie więcej niż 50% dochodów podatnika, przy czym wydatki nie mogą być mniejsze niż 10% budżetu filmu. Proponowana konstrukcja zwolnienia przedmiotowego zakłada, że podmiot uzyskał „wcześniej” dochód, który zamierza zgodnie z określonymi zasadami przeznaczyć na produkcję filmu. Dla umożliwienia wspierania produkcji audiowizualnej podatnikom, którzy nie uzyskali wcześniej dochodu z pozarolniczej działalności gospodarczej, proponuje się wprowadzenie ulgi podatkowej, polegającej na możliwości odliczenia od podstawy opodatkowania wydatków na nabycie usługi filmowej.

Również ta ulga ma zastosowanie, jeżeli wydatki nie są niższe niż 10% budżetu filmu. Podatnik traciłby prawo do odliczenia, jeżeli przed upływem trzech lat podatkowych, licząc od roku, w którym ukończono produkcję filmu, otrzyma zwrot wydatków w jakiegokolwiek formie.

Ulgi w podatku dochodowym są stosowane w wielu krajach Europy, choć szczegółowa konstrukcja jest niekiedy bardzo złożona. Szczególnie atrakcyjne dla inwestorów rozwiązania występują m.in. we Francji oraz w Irlandii.

Innym instrumentem stosowanym wobec produkcji filmowej jest udzielanie kredytów preferencyjnych, we Włoszech oraz we Francji istnieją nawet wyspecjalizowane banki oferujące preferencyjne kredyty i posiadające merytoryczną zdolność oceny jakości zgłaszanych projektów. Ten instrument nie jest stosowany w Polsce, a umowa kredytowa jest przedmiotem negocjacji stron. Bardziej istotne jest to, że od końca lat 90. sektor finansowy dostrzegając rozwój branży filmowej chętniej udziela kredytów na tego rodzaju przedsięwzięcia.

Produkcja filmowa łączy się z elementem ryzyka, a właściwie wielu ryzyk o różnym charakterze. Jednym z rozwiązań ograniczających ryzyko jest tworzenie systemu gwarancji finansowych, a w szczególności związanych z ubezpieczeniem od ryzyka nieukończenia dzieła (tzw. *completion bond*). Ten instrument jest wykorzystywany przez dojrzałe kinematografie, wysoka wycena ryzyka wiąże się, bowiem z dodatkowymi kosztami, co dla produkcji filmowej, korzystającej zazwyczaj z mocno ograniczonych środków nie jest bez znaczenia. W wielu krajach telewizje, a zwłaszcza telewizje publiczne są istotnym graczem na rynku produkcji filmowych. Dla funkcjonowania kinematografii istotne są, zatem rozwiązania regulujące funkcjonowanie telewizji, a zwłaszcza gwarantujące pewien poziom transferów finansowych z produkcji telewizyjnej do produkcji kinematograficznej. Rozwiązanie praktykowane w Polsce sprzyja produkcji kinematograficznej, a telewizje są głównymi producentami znaczącej liczby filmów. Coraz bardziej istotnym instrumentem jest rozwój koprodukcji, z czym wiąże się także system dwustronnych i wielostronnych umów międzypaństwowych (jak choćby realizowany od lat z powodzeniem program Media Plus oraz program Rady Europy Euroimage).

4.2 Struktura pomocy publicznej

Istotnym elementem obok instrumentów pomocy publicznej jest także jej struktura, która za podstawę przyjmuje swoisty „łańcuch wartości” powstawania dzieła filmowego. W tym łańcuchu wartości dostrzegalne ogniwa, to przede wszystkim: etap rozwoju projektu (scenariusza, dokumentacji etc.), produkcja, dystrybucja oraz promocja. Badania wykonane dla potrzeb Rady Europy dla sformułowania strategii kształtowania rozwoju kinematografii w przyszłości, wskazują, że struktura pomocy publicznej jest bardzo zróżnicowana, a zarazem, że pomoc realizowana za pośrednictwem podstawowego podmiotu, jakim dla polskiej kinematografii jest PISF w pewnych zakresach odbiega istotnie od średnich europejskich. Najbardziej podstawowym problemem jest relatywnie znikomy udział środków przeznaczanych na dystrybucję i promocję, co w kontekście proponowanego celu strategicznego osiągnięcia wskaźnika frekwencji *per capita* na poziomie 1,5 (wobec obecnego 0.89) wskazuje być może na potrzebę rozważenia pewnego przesunięcia priorytetów pomocy publicznej.

Tab. 4 Struktura pomocy publicznej dla kinematografii w Polsce i średnio w krajach UE

Rodzaj pomocy	Średnia w UE	PISF
Rozwój projektu	6,0	5,0
Produkcja	80,1	92,0
Dystrybucja	8,0	1,5
Promocja	7,1	1,5

Znaczna część dotychczasowej pomocy publicznej koncentrowała się na sferze produkcji i zapewne słusznie trudno, bowiem rozwijać przemysł kinematograficzny, gdy brakuje wartościowych i pobudzających społeczną wyobraźnię dzieł. Z drugiej strony, nie negując zasadniczego znaczenia rozwoju produkcji filmowej, wydaje się, że osiągnięcie celu strategicznego w postaci 1,5 wizyt *per capita* rocznie tworzy oczekiwanie wsparcia działań w sferze popytu, a więc kultury filmowej w sensie szerokim i dystrybucji oraz promocji w szczególności.

Kinematografia jest przemysłem zależnym od wielu zmiennych, społecznych, politycznych, prawnych, ekonomicznych i najtrudniej przewidywalnych zdolności twórczych. Przeprowadzona analiza zdaje się wskazywać, że ten przemysł przeszedł fundamentalną transformację i odnalazł swoje miejsce w gospodarce rynkowej. Państwo, jakkolwiek ma na

swoim koncie pewne zaniechania, opóźnienia i niekonsekwencje, ostatecznie zapewniło, jak się wydaje trwałe mechanizmy finansowego i politycznego wsparcia dla kinematografii. To stwierdzenie tworzy pewne ramy dla oczekiwań związanych z przyszłością polskiej kinematografii.

ANEKS

POLSKA KINEMATOGRAFIA I PRODUKCJA FILMOWA

POLSKIE WYDAWNICTWA KSIĄŻKOWE, POLONIKA, PRACE NIEPUBLIKOWANE I WAŻNIEJSZE ARTYKUŁY Z CZASOPISM, KTÓRE UKAZAŁY SIĘ OD ROKU 1989

KSIĄŻKI (w układzie alfabetycznym tytułów):

Agencja Dystrybucji Filmowej: Zasady działania, Warszawa: Agencja Dystrybucji Filmowej, 1991. - k.10; 30 cm

Association of Polish Filmmakers: The greatest organization associating professional filmmakers = Association des Réalisateur de Films Polonais, Warsaw: Association of Polish Filmmakers, 2007. - 19 s., il.; 18 cm [podł.]

Centrum Sztuki Filmowej, Katowice: Silesia Film; Centrum Sztuki Filmowej, 2006. - k. nlb. 6, il.; 18 cm

Chełmska 21: 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński (red.), Warszawa: EFDiF, 2000. – 353 s., il., kalendarium, filmogr.; 29 cm

Chorzów i chorzowianie w służbie X Muzy, Marian Piegza, Świętochłowice: Agencja Wydawniczo-Reklamowa "map", 2006. - 52 s., il., biofilmogr.; 21 cm

Dokument po przelocie: Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo – Wschodniej: Materiały z międzynarodowej sesji naukowej w dniu 29 V 1999, Uniwersytet Jagielloński, Kraków = *Zooming in on history's turning points: documentaries in the 1990s in Central and Eastern Europe. Papers from an international seminar held on May 29, 1999*, Jagiellonian University, Cracow, Jadwiga Głowa (red); wersja angielska Jacek Kołataj, Kraków: Uniwersytet Jagielloński. Instytut Sztuk Audiowizualnych, 1999. – 195 s., il.; 24 cm. Zawiera m.in.: *Film dokumentalny wobec transformacji ustrojowej w Polsce*, Uszyński Jerzy.

Doświadczenia audiowizualne: O mediach w kulturze współczesnej, Maryla Hopfinger, Warszawa: Sic!, 2003. – 304 s., indeks; 21 cm

10 lat Klubu Sztuki Filmowej "Mikro": 1984-1994, Kraków: Klub Sztuki Filmowej „Mikro”; Instytucja Filmowa Dystrybucji Filmów „Apollo - Film”; Dyskusyjny Klub Filmowy „Mikro - Odeon”, 1994. - 32 s., il.; 20 cm

Encyklopedia kultury polskiej XX wieku: Film. Kinematografia pod redakcją Edwarda Zajička, Warszawa: Instytut Kultury; Komitet Kinematografii, 1994. - 530 s., il., indeksy; 24 cm

ZAWIERA:

Kino / Alina Madej

Kinematografia / Edward Zajiček

Film / Alicja Helman

Film fabularny / Tadeusz Lubelski

Film telewizyjny / Grażyna Stachówna

Film dokumentalny / Jolanta Lemann

Polska Kronika Filmowa / Krzysztof J. Nowak

Film oświatowy / Ewelina Nurczyńska-Fidelska

Film animowany / Jerzy Armata

Film polski na świecie / Teresa Rutkowska

Film zagraniczny w Polsce / Jerzy Płazewski

Dzieło filmowe i jego autor / Marek Hendrykowski

Twórcy i współtwórcy filmu. Zawody i specjalizacje filmowe / Edward Zajiček

Szkolnictwo filmowe / Jolanta Lemann

Sieć kin i rozpowszechnianie filmów / Ewa Gębicka

Teoria filmu / Alicja Helman

Czasopisma filmowe / Marek Halberda, Ryszard Koniczek

F.G.P.: Film Garantie Pologne: Warunki ogólne, Warszawa: F.G.P. Film Garantie Pologne, 1994. - 12 s.; 32 cm

Film production guide, Warszawa: Fundacja Euromedia, 1992. – indeks; 21 cm; *General information*. – 235 s., il.; *Production directory*. – 157 s.

Film production guide: Poland 2007. Warsaw: Polish Film Institute, 2007. - 204 s., il., tab., indeks; 21 cm

Film production guide: Poland 2008: Industry, Warsaw: Polish Film Institute, 2008. - 128 s., il., tab., indeksy; 21 cm

Film production guide: Poland 2008: Locations, Warsaw: Polish Film Institute, 2008. - 110 s., il., tab., indeksy; 21 cm

Filmowcy: polskie kino według jego twórców. Publikacja jubileuszowa z okazji 40-lecia Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2006. - 272 s., il., indeks; 27 cm

Forum "Wokół kina", IV: Dystrybucja, rozpowszechnianie i kultura filmowa Łódź: Stowarzyszenie "Kina Polskie", 1994. - 24 s., il., filmogr.; 25 cm

Informator X Muza'96: Przewodnik po rynku kinowym, Czechowice-Dziedzice: Agencja Promocji Kin „X Muza”, 1996. – 34 s., il., indeks; 21 cm

La jeune cinéma polon ais, Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza; Telewizja Polska S.A., 2004. - 91 s., il., filmogr., biofilmogr.; 22 cm

Jubileusz sześćdziesięciolecia 1948-2008: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi. 50+10: 1998-2008, Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 2008. - 136 s., il.; 30 cm

Kierunki przekształceń własnościowych i strukturalnych w kinematografii, Warszawa: Komitet Kinematografii, 1992. - 13 s.; 21 cm

Kim jesteśmy? Gdzie żyjemy? Prezentowane referaty wygłoszono podczas Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie Lubuskim / broszurę wydano staraniem Komitetu Kinematografii i Klubu Kultury Filmowej w Zielonej Górze. Zielona Góra: Dom Wydawniczy GEST, 1995. - 47 s.; 20 cm

Kinematografia, telewizja i video w Polsce 1995/96: Katalog teleadresowy / Michał J. Zabłocki. Wrocław: Studio Filmowe "Montevideo", 1995. - 142 s., indeks; 20 cm

Kinematografia, telewizja i video w Polsce 1997/1998: Leksykon / Michał J. Zabłocki. Wrocław: Studio Filmowe "Montevideo", 1997. - 256 s., indeks; 21 cm

Kinematografia, telewizja i video w Polsce 1999/2000: Leksykon / Michał J. Zabłocki. Wrocław: Studio Filmowe "Montevideo", 1999. - 240 s.; 21 cm

Kinematografia, telewizja i video w Polsce 2001/2002: Leksykon / Michał J. Zabłocki. Wrocław: Studio Filmowe "Montevideo", 2001. - 280 s., indeks; 21 cm

Kinematografia, telewizja i video w Polsce 2004/2005: Leksykon teleadresowy / Michał J. Zabłocki. Wrocław: Studio Filmowe "Montevideo", 2004. - 224 s., indeks; 21 cm

Kino Plus: film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990-2000 / Krzysztof Kucharski. Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski, 2002. - 485 s., il., filmogr., biofilmogr., bibliogr., tab., indeksy; 30 cm

Kino Plus 2: film i dystrybucja kinowa w Polsce 2001-2003 / Krzysztof Kucharski, Sławomir Salamon. Toruń: Elipsa, 2005. - 284 s., il., filmogr., biofilmogr., bibliogr., indeksy; 30 cm

Klucze do rzeczywistości: Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989 /

praca zbiorowa pod redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005. - 243 s., il., filmogr., bibliogr., indeksy; 24 cm

ZAWIERA:

I. ZJAWISKA

O roli dokumentu we współczesnej polskiej kulturze filmowej / Hendrykowski Marek;
Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku / Mąka-Malatyńska Katarzyna;
Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków / Jazdon Mikołaj;
Obrazy współczesności w polskim filmie dokumentalnym / Mąka-Malatyńska Katarzyna;
Telenowela dokumentalna / Hendrykowska Małgorzata;

II. PORTRETY

Patrzyć intensywnie. O filmach Kazimierza Karabasa / Hendrykowska Małgorzata;
Zabezpieczanie śladów. O filmach Marii Zmarz-Koczanowicz / Jazdon Mikołaj;
Historia przemijania. O twórczości dokumentalnej Pawła Łozińskiego / Mąka-Malatyńska Katarzyna;
"Rites de passages" według Jacka Bławuta / Lis Monika;
"Tryptyk czeczeński" Mariusza Malca / Lis Monika;

III. ROZMOWY

O wielowymiarowości świata i możliwościach jego opisu. Rozmowa z Kazimierzem Karabasem.
Kamera jest niemal jak długopis. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz.
Nowa szkoła polskiego dokumentu. Rozmowa z Marcelem Łozińskim.
Dokumentu uczymy się nieustannie. Rozmowa z Leszkiem Dawidem.

I część książki poświęcona jest ogólnym tendencjom we współczesnym polskim dokumencie; począwszy od jego roli w polskiej kulturze filmowej, poprzez obecność historii i współczesności w polskim filmie dokumentalnym, a skończywszy na analizie zjawiska charakterystycznego dla dokumentu telewizyjnego lat 90., jakim jest telenowela dokumentalna.

Część II poświęcona jest pięciu wybranym twórcom, należącym jednocześnie do trzech różnych pokoleń dokumentalistów. Pogłębionej analizie poddana została ich twórczość po r. 1989, uwikłana w gwałtownie zmieniającą się rzeczywistość.

III część książki stanowią wywiady, które autorzy przeprowadzili z czwórką dokumentalistów, również przedstawicieli trzech pokoleń twórców, na temat sytuacji współczesnego polskiego dokumentu.

Kręci nas Zebra: 20 lat Studia Filmowego Zebra / redakcja Konrad J. Zarębski. Warszawa: Fundacja KINO, [2008]. - 251 s., il., kalendarium, filmogr.; 27 cm

ZAWIERA:

Od redaktora / Konrad J. Zarębski

Taka piękna przygoda. Juliusz Machulski, Jacek Bromski i Jacek Moczydłowski o tym, skąd się wzięła i jak dojrzała Zebra / Konrad J. Zarębski

Aneks, czyli pieniądze to nie wszystko. Rozmowa z Wojciechem Danowskim / Konrad J. Zarębski

20 lat Zebry: Bilans na dziś / Andrzej Kołodyński

Juliusz Machulski: Kino to coś więcej niż życie / Malwina Grochowska
Jacek Bromski: Reżyser musi być rzemieślnikiem / Stanisław Zawiśliński
Jerzy Stuhr: Kino przypowieści moralnych / Jerzy Armata
Krzysztof Krauze: Tu można powiedzieć "nie" / Katarzyna Taras
Kalendarium / Monika Kaczmarek
Filmografia / Grażyna Tatarska
Ludzie Zebry / Adam Wyżyński

Kronika kinematografii polskiej 1895-1997 / Małgorzata Hendrykowska. Poznań: Ars Nova, 1999. - 523 s., il., filmogr., bibliogr.; 30 cm

Istotnym elementem książki jest powiązanie - przy zachowaniu zasad kronikalnego zapisu - wydarzeń filmowych z wydarzeniami w kraju, pokazanie splotu zależności łączących kino i sztukę filmową ze sferą kultury, polityki, obyczajów, ekonomii.

Księga „Kadru”: o zespole filmowym Jerzego Kawalerowicza / Album pod redakcją Stanisława Zawiślińskiego i Seweryna Kuśmierczyka; opracowanie graficzne Mirosław Zdrodowski. Warszawa: Skorpion, 2002. - 208 s., il., filmogr.; 22 cm

Locations in Poland: Film. Television. Commercials. Warsaw: Film Polski, 1998. - 46 s., il., filmogr.; 32 cm

Materiały informacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej: 11.03.2006 r. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2006. - nlb. s., tab.; 30 cm

Między państwowym mecenatem a rynkiem: polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej / Ewa Gębicka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. - 291 s., tab., bibliogr., indeksy; 24 cm, (Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; nr 2475)

Miłość do X muzy: historia Dyskusyjnego Klubu Filmowego "Ceramik" we Włocławku (1966-2001) / Waldemar Przybecki. Włocławek: Włocławskie Towarzystwo Naukowe, 2007. - 79 s., il. 31; 21 cm

"Młode wilki" polskiego kina: Kategoria gender a debiuty lat 90. / Małgorzata Radkiewicz.

Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006. - 235 s., il., bibliogr., filmogr., indeksy; 20 cm, (Film i media audiowizualne)

Molodoe pol'skoe kino. Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza, 2008. - 112 s., il., filmogr., biofilmogr.; 23 cm

New Polish films 2006. Warszawa: Polish Film Institute, 2006. - 88 s., il., filmogr., biofilmogr., tab., indeksy; 29 cm

New Polish films 2007. Warsaw: Polish Film Institute, 2007. - 133 s., il., filmogr., biofilmogr., tab., indeksy; 29 cm

New Polish films 2008. Warsaw: Polish Film Institute, 2008. - 119 s., il., filmogr., biofilmogr., tab., indeks; 29 cm

Nieustający seans filmowy: 40 lat KMF "Mozaika" i DKF "Rondo" w Bydgoszczy / Zdzisław Biegański. Bydgoszcz: KMF "Mozaika", 1999. - 60 s., il., tab., indeks, bibliogr.; 21 cm

Ochrona prawna utworu audiowizualnego / Izabela Jaroszewska; słowem wstępnym opatrzył Tadeusz Drewno. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 1997. - 52 s., bibliogr.; 20 cm

Orły 2003: Polskie Nagrody Filmowe. Warszawa: Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, 2003. - nlb. s., il.; 21 cm

Oświatówka: 55 lat przygód z filmem krótkim / oprac. Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka. Łódź: Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych, 2000. - 254 s., tabl. k. nlb.16, il.; 28 cm

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi 1948-1998: Księga jubileuszowa / pod redakcją Jolanty Lemann. Łódź: PWSFTv i T, 1998. - 295 s., il., indeksy; 30 cm

Pola eksploatacji utworów audiowizualnych. Monografia / Piotr Ślęzak. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Branta, 2006. - 207 s., bibliogr.; 24 cm

Dystrybucja / Prawo autorskie / Prawo filmowe / Produkcja filmu / Telewizja – ogólnie

Polish cinema 2000. Warszawa: Film Polski, 2000. - 80 s., il., filmogr.; 20 cm

Polish cinema 2001. Warszawa: Film Polski - Agencja Promocji, 2001. - 87 s., il., tab., filmogr., indeks; 21 cm

Polish cinema 2002. Warszawa: Film Polski - Agencja Promocji, 2002. - 91 s., il., filmogr., tab., indeksy; 21 cm

Polish cinema 2003. Warszawa: Film Polski - Agencja Promocji, 2003. - 87 s., il., filmogr., tab., indeks; 21 cm

Polish cinema 2004. Warszawa: Film Polski - Agencja Promocji, 2003. - 96 s., il., filmogr., tab., indeksy; 21 cm

Polish cinema 2005. Warszawa: Film Polski - Agencja Promocji, 2004. - 104 s., il., filmogr., tab., indeksy; 21 cm

Polish copyright and neighbouring rights act / general editor: Danuta Kierzkowska; juristic editor: Teresa Drozdowska. Warsaw: Ministry of Culture and Art, 1994. - 78 s.; 21 cm

Polish documentaries 2006/2007. Warsaw: Polish Film Institute, 2007. - 76 s., il., filmogr., indeksy; 20 cm

Polish documentaries 2007/2008. Warsaw: Polish Film Institute, 2008. - 54 s., il., filmogr.,

indeksy; 20 cm

Polish film guide 1995/96. Warszawa: Film Polski, [1996]. – 36 s.; 20 cm

Polish film guide 1996/97. Warszawa: Film Polski, [1997]. – 36 s.; 20 cm

Polski Instytut Sztuki Filmowej = Polish Film Institute: Rok pierwszy. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2006. - 51 s., il., tabl., tab., wykaz nagród filmowych; 20 cm

Polski Instytut Sztuki Filmowej = Polish Film Institute 2005-2008. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2008. - 1 k. łam., il.; 20 cm

Polski Instytut Sztuki Filmowej 2005-2007. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2007. - 72 s., il., tab.; 20 cm

Polski Instytut Sztuki Filmowej: Programy operacyjne na rok 2008. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2008. - 80 s., tab.; 21 cm

Polskie filmy 2006/2007. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2007. - 116 s., il., filmogr., biofilmogr., tab., indeksy; 29 cm

Polskie filmy 2007/2008. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2008. - 116 s., il., filmogr., biofilmogr., tab., indeksy; 29 cm

Praca i film: problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej / Edward Zajiček. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna. Dział Wydawniczy, 1997. - tab., bibliogr.; 20 cm

T.1: *System pracy, elementy, relacje, struktura* - 309 s.

T.2: *Instytucje i zasilanie systemu pracy* - 175 s.

Produkcja filmowa w Polsce 1992: katalog przedsiębiorstw kinematografii, telewizji oraz prywatnych producentów i dystrybutorów filmowych, a także instytucji, firm i stowarzyszeń związanych z produkcją filmową, telewizyjną oraz video: Stan na 1.01.1992. Wrocław: Montevideo, 1992. – 77 s.; 16 cm

Produkcja filmowa w Polsce 1994: Leksykon teleadresowy film - telewizja - video / Michał J. Zabłocki. Wrocław: Montevideo, 1994. - 111 s., indeksy; 20 cm

Programy operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na rok 2006. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2006. - 39 s., il., tab.; 21 cm

Programy operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na rok 2007. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2007. - 51 s., tab.; 21 cm

Ustawa - i co dalej ? : Mały przewodnik po reformie kinematografii / Zdzisław Zaryczny. Warszawa 1987. - 59 s., tab., filmogr.; 20 cm

Rok otwartych szans: Mały przewodnik po reformie kinematografii II / Zdzisław Zaryczny. Warszawa: Komitet Kinematografii, 1988. - 54 s.; 20 cm

Szanse kinematografii: Mały przewodnik po reformie kinematografii III / Maciej Dalczyński. Warszawa: Biuro Komitetu Kinematografii, 1990. - 57 s., tab.; 20 cm

„Semafor” 1947-1997 / Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski. Łódź: Studio Filmowe „Semafor”, 1999. – 103 s., il., biofilmogr.; 16 cm

Stowarzyszenie Filmowców Polskich. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, [b.r.]. - 15 s., il.; 27 cm

Stowarzyszenie Filmowców Polskich: Nowy rozdział. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2006. - 23 s., il., tabl.; 20 cm

Stowarzyszenie Filmowców Polskich: Programy dla Młodych Twórców. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2007. - 27 s., il., biofilmogr., filmogr.; 21 cm

Stowarzyszenie Filmowców Polskich: Największa w Polsce organizacja profesjonalnych twórców filmowych. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2007. - nlb. s., il.; 18 cm

Stowarzyszenie Filmowców Polskich młodym. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, [2006]. - 23 s., il., filmogr., biofilmogr.; 20 cm

Stowarzyszenie "Kina Polskie": III Walny Zjazd, 24 i 25.05.1994. Warszawa: Kino "Kwant-Riviera"; Stowarzyszenie "Riviera-Remont" - Centrum Klubowe Politechniki Warszawskiej, 1994. - 69 s., il.; 28 cm

Studio Filmów Animowanych w Krakowie / Jerzy Armata. Kraków: Longin Studio, 1997. – nlb. s., il., filmogr., biofilmogr.; 20 cm

Studium porównawcze prawa autorskiego z prawem międzynarodowym / Monika Żelazowska. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 1999. – 70 s., bibliogr.; 20 cm

XXX lat AKF Sawa czyli stuknęło następne pięć lat / Warszawski Ośrodek Kultury; Amatorski Klub Filmowy Sawa. Warszawa: WOK, 1998 – 32 s.; 21 cm

Umowa o rozpowszechnianie filmu / Piotr Ślęzak. Warszawa: C.H. Beck, 1999. – 363 s., indeks; 22 cm

Wiano dla Europy: referaty zebrane w tomie zostały wygłoszone podczas Lubuskiego Lata Filmowego w czerwcu 1993 r. / Książkę wydano staraniem Klubu Kultury Filmowej w Zielonej Górze. Zielona Góra: Dom Wydawniczy GEST, 1995. - 53 s.; 19 cm

Współpraca międzynarodowa w dziedzinie kinematografii / Agnieszka Kołodziejczyk. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna. Dział Wydawniczy, 2004. – 207 s., tab., tabl., bibliogr.; 20 cm

Young Polish cinema. Warsaw: Adam Mickiewicz Institute, 2006. - 112 s., il., filmogr., bibliogr., indeks; 23 cm

Zasady udziału ADF w dystrybucji filmów. Warszawa: Agencja Dystrybucji Filmowej, (1993). - 14 k.; 30 cm

Zespół "Tor" / Barbara Hollender, Zofia Turowska. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000. - 287 s., il., filmogr., nagrody, biofilmogr.; 26 cm

POLONIKA:

Historical dictionary of Polish cinema / Marek Haltof. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2007. - 261 s., il., biofilmogr., bibliogr.; 22 cm, (Historical dictionaries of literature and the arts; No. 19)

The Lodz Film School of Poland: 50 years. New York: The Museum of Modern Art., 1998. – 48 s., il., filmogr.; 22 cm

The new Polish cinema / Edited by Janina Falkowska and Marek Haltof. Trowbridge: Flicks Books, 2003. - 215 s., il., bibliogr., indeks; 22 cm

ZAWIERA:

Poland's film industry today: structural and economic aspects / Alexandra Sosnowski

A difficult return to "freedom cinema" / Tadeusz Lubelski

The masters are tired... / Alicja Helman

The real end of the cinema of moral anxiety / Wiesław Godzic

Religious themes in Polish cinema / Janina Falkowska

National memory, the Holocaust and images of the Jew in Polish cinema / Marek Haltof

A wormwood wreath: Polish women's cinema / Grażyna Stachówna

Polish films with an American accent: new action cinema in Poland / Marek Haltof

Scenes from the Lives of Masqueraders: Polish film comedy / Iwona Sowińska-Rammel

Polish documentary film after 1989 / Mirosław Przyłipiak

Artistic experiment in Polish film and video art: a historical outline / Ryszard W. Kluszczyński

Polish cinema in the period of transition, 1989-95 / Mariola Jankun-Dopartowa

Polish national cinema / Marek Haltof. New York, Oxford: Berghahn Books, 2002. – 304 s., il., filmogr., bibliogr., indeksy; 23 cm

Polish postcommunist cinema: from pavement level / Ewa Mazierska. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2007. - 299 s., il., filmogr., kalendarium, bibliogr., indeks; 23 cm, (New studies in European cinema / edited by Wendy Everett & Axel Goodbody; vol. 4)

PRACE NIEPUBLIKOWANE:

Analiza wybranych działów Filмотeki Narodowej w Warszawie: Zespołu Dokumentacji Historyczno-Filmowej i Biblioteki: Praca zaliczeniowa z przedmiotu: Elementy analizy i projektowania SIW / Justyna Kapecka, Joanna Majewska, Marek Szulim. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych, 1998. – 27 s., tab.; 30 cm

Ogólne zasady wspierania produkcji filmowej ze środków budżetowych pozostających w dyspozycji i dla potrzeb kinematografii. Warszawa: Agencja Produkcji Filmowej. Dział Pakietów Filmowych, 1995. - 7 s.; 30 cm [maszyn. powiel.]

Polska „walizka snów” – Filмотeka Narodowa w Warszawie / Paweł Kwiatkowski. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Ewy Gębickiej. Uniwersytet Śląski. Wydział Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego. Kierunek: Organizacja produkcji filmowej i telewizyjnej. Katowice, 2001. – 150 s., bibliogr.; 30 cm

Prawne i finansowe aspekty funkcjonowania instytucji kultury na przykładzie Filмотeki Narodowej: Praca licencjacka / Zofia Frączek; prom. dr Anna Grontkowska. Warszawa: Szkoła Wyższa im. Bogdana Jańskiego. Wydział Zarządzania, 2003. – 64 s., tab., tabl., bibliogr.; 30 cm

Wykaz reportaży wyprodukowanych w latach 1979-1990. Warszawa: Interpress, [b.r.]. – poz. 806-1694; 30 cm [maszynopis, powiel.]

OPISY ZAMIESZCZONE W PORTALU INSTYTUTU ADAMA MICKIEWICZA www.culture.pl

W strachu przed życiem – młode kino polskie przełomu wieków / Małgorzata Sadowska. – *Gazeta Wyborcza, Film* grudzień 2001

Film polski w latach 2000-2006 / Małgorzata Sadowska. - grudzień 2006

Nowe kino polskie / Mateusz Werner. - Z katalogu filmowego Sezonu Kulturalnego we Francji "Nova Polska", 2004.

Polska kinematografia w zarysie / Mariusz Miodek. - grudzień 2001.

Obszerne omówienie, m.in. reformy kinematografii.

WAŻNIEJSZE ARTYKUŁY Z CZASOPISM (w układzie chronologicznym):

1995

Projekt ustawy o popieraniu sztuki filmowej. – *Reżyser. Pismo Korporacji Polskich Reżyserów Filmowych i Telewizyjnych* 2/40 s. 1-8.

1996

Porządki w polskim kinie: Projekt nowej ustawy o kinematografii / Katarzyna Bielas – *Gazeta Wyborcza* 253.

Reżyser, producent, ustawa i jej projekt / Adam Królikowski. - *Reżyser. Pismo Korporacji Polskich Reżyserów Filmowych i Telewizyjnych* 10/60 s.5.

Uzasadnienie do projektu Ustawy o kinematografii oraz o zmianie niektórych innych ustaw. – *Film Business* 12.10.1996 s. 1–8.

1997

Kinematografia: koncesje zamiast upoważnień / Agata Łukaszewicz. – *Rzeczpospolita* 22.04.1997 s. 16.

Reforma kinematografii – trzeba wreszcie zrobić ten ruch / Janina Kumaniecka. – *Video Club* 11 s. 28-29.

Ustawa o kinematografii / Piotr Stoły. – *Videoteka* 4 s. 12-14.

2001

Nadprodukcja superprodukcji / Barbara Hollender. – *Rzeczpospolita* 80, 4.04. 2001 s. 12.

„Czy polski przemysł filmowy nie popełnia grzechu przeinwestowania?”

2002

Cytaty muzyczne: Prawo autorskie / Michał Zabłocki. – *Film & TV Kamera* 2 s. 105-107.

Instytut po komitecie: Reforma kinematografii / Barbara Hollender. – *Rzeczpospolita* 54, 5.03.2002.

Niszczycie naszą pamięć: FilMOTEKA Narodowa. Czy nowy pomysł na ratowanie archiwum jest dobry? / Beata Kamińska. – *Życie Warszawy* 5.03.2002 s. 15.

2003

Codebreakers: Prawo autorskie / Michał Zabłocki. – *Film & TV Kamera* 4 s.98-99.

Instytut nie będzie urzędem. Mówi Rafał Skąpski, Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury. – *Kino* II/2003 s. 8-9.

Narodowa składka filmowa. Rozmowa z medioznawcą, dr. hab. Tadeuszem Kowalskim. – *Gazeta Wyborcza* 23.10.2003 s. 20.

Pięciogłowa hydra. Raport: Wokół nowej ustawy o kinematografii / Michał Tyliński. – *Aneks Trybuny* 284, 5.12.2003.

Skarb rozmienny na drobne: Do kogo należą filmy sprzed 1989 roku? / Barbara Hollender. – *Rzeczpospolita* 53, 4.03.2003.

2004

Łagodna i ostra krytyka: Burzliwa dyskusja nad projektem ustawy o kinematografii w Sejmowej Komisji Kultury / Barbara Hollender. – *Rzeczpospolita* 5, 7.01.2004.

Tytuł filmu: Prawo autorskie / Michał Zabłocki. – *Film & TV Kamera* 2 s. 100-101.

2005

Awantura o guzik / Agnieszka Gortatowicz. – *Film* 8 s. 14.

Burza wokół projektu Ustawy o Kinematografii / Barbara Hollender. – *Rzeczpospolita* 37 s. A10.

Czas na dobre kino / Jerzy Płazewski. – *Gazeta Wyborcza* 228 s. 18-19.

Europa chroni branżę filmową / Juliusz Machulski. – *Gazeta Wyborcza* 55 s. 34.

Instytut filmu pasożytniczego / Łukasz Radwan. – *Wprost* 21 s. 106-109.

Jak finansować kinematografię / Barbara Hollender. – *Rzeczpospolita* 59 s. A10.

Kampania SFP / Anna Romanowska. – *Film & TV Kamera* 2 s. 61.

Kasa na kino / Jacek Szczerba. – *Gazeta Wyborcza* 192 s. 13.

Kino z nowej ustawy / Jacek Szczerba. – *Gazeta Wyborcza* 303 s.13.

Krajobraz przed bitwą / Jacek Szczerba. – *Gazeta Wyborcza* 39 s. 17.

Nareszcie! / Tadeusz Lubelski. – *Tygodnik Powszechny* 22 s. 3.

Polskie kino ocalone? / Tadeusz Sobolewski. – *Gazeta Wyborcza* 115 s. 14.

Poprawki do Ustawy o Kinematografii. – *Gazeta Wyborcza* 127 s. 32.

Quo vadis, kaso? / Mariola Szczyrba. – *Dziennik Łódzki* 18-19.06.2005 s.17.

Sporna Ustawa o Kinematografii / Jacek Bromski. – *Rzeczpospolita* 95 s.11.

Ustawa / Anna Romanowska. – *Film & TV Kamera* 1 s. 59.

Ustawa w garści / Tadeusz Sobolewski. – *Gazeta Wyborcza* 39 s.17.

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o Kinematografii. – *Zeszyty Telewizyjne* 10 (jesień) s. 219-246.

Wojna polityków z filmowcami / Tadeusz Sobolewski. – *Gazeta Wyborcza* 97 s. 16.

Zrzutka na kino / Zdzisław Pietrasik. – *Polityka* 7 s. 19.