

Bydgoszcz, 20 lipca 2020

prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski
Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Grzegorza Fortuny pt.
Elektroniczny bandyta. Rynek wideo w Polsce okresu transformacji

Czytając rozprawę doktorską mgra Grzegorza Fortuny, przypomniałem sobie pierwsze pokazy wideo, w których brałem udział w drugiej połowie lat 80. O jej wartości decyduje jednak nie zdolność do wywoływania sentymentalnych wspomnień, ale znakomity pomysł, aby przedstawić bogatą i precyzyjnie opisaną historię rynku wideo przełomu lat 80. i 90., traktowanego jako „figura pars pro toto czasów polskiej transformacji” (s. 205). Od razu dodam, że Doktorant wykonał swoje zadanie bardzo dobrze, dokonując przy tym nowego rozpoznania szeroko rozumianej kultury filmowej tamtego okresu.

Struktura rozprawy jest logiczna i adekwatna do tematu. Mgr Fortuna opisuje *Rozwój rynku i kultury wideo w Stanach Zjednoczonych*, następnie *Przemiany kina w Polsce w latach osiemdziesiątych*, przygląda się *Kasetom wideo w czasach schyłkowego PRL-u*, *Widzom i filmom*, *Wypożyczalniom* i *Formom dystrybucyjnym*. Wychodzi zatem od zakreślenia szerokiej perspektywy przemian kultury filmowej na świecie, charakteryzuje sytuację w Polsce, wreszcie zwraca uwagę na zasadnicze elementy rynku wideo. Przywołałem podtytuły rozdziałów, dzięki którym poznajemy ich merytoryczną zawartość, ale chcę podkreślić też trafność tytułów, jak np. *Bruce Lee na czele reformy* czy *Dolary w walizkach*, które stanowią celne komentarze do opisywanych zjawisk.

Zakres tematyczny poszczególnych rozdziałów jest bardzo rozległy i gęsty, ale konsekwentnie rozwijany i przejrzysto uporządkowany. Fortuna, wychodząc z założeń Nowej Historii Kina, osadza interesujące go zagadnienia w licznych kontekstach: politycznych, społecznych, ekonomicznych, organizacyjnych i technologicznych, mniejszą wagę przywiązując do samych filmów. Ponieważ omawiając sposób istnienia wideo w Polsce, ukazuje zarazem przemiany mentalne, rynkowe i rozwój cywilizacyjny, nie mógł postąpić inaczej. Analiza kultury i rynku wideo pozwala mu na dokonywanie uogólnień związanych z

polską transformacją, poczynając od aspiracji i dążeń Polaków w drugiej połowie lat 80. aż do stabilizowania się rynku i zmianie przyzwyczajzeń i oczekiwań odbiorców w połowie kolejnej dekady. Dookreślając cezury transformacji, przyjmuje lata 1988-1994, od tzw. ustawy Wilczka po nową ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Lata 80. traktuje przy tym nie jako zmierzch trwającej kilkadziesiąt lat epoki, ale początek zmian, które doprowadziły do transformacji ustrojowej.

Grzegorz Fortuna sformułował niemało szczegółowych pytań badawczych, które przytoczę w całości, stanowią bowiem bardzo dobry przewodnik po jego pracy: „Jak wyglądał nieformalny i pozainstytucjonalny rynek VHS-ów w czasach PRL-u?; Jakie filmy importowano i jakimi drogami?; Jak władze PRL-u reagowały na oddolne działania prywatnych podmiotów?; Jakie były preferencje repertuarowe widzów w tym okresie?; Jak kształtowała się dynamika wzrostu popularności magnetowidów i kaset na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych?; Jak wyglądał rozwój wypożyczalni i firm dystrybucyjnych w tym okresie?; Jaką rolę w rozwoju polskiego rynku i kultury wideo odegrało piractwo i w jaki sposób z nim walczone?; Jak wyglądał polski rynek kaset wideo na tle rynków innych byłych państw socjalistycznych i krajów zachodnich? itd.” (s. 6).

Tak sformułowane zamierzenia mgr Fortuna konsekwentnie zrealizował. Na marginesie jedynie zaznaczę, że spodziewałem się nieco więcej od odpowiedzi na ostatnie z tych pytań. Porównaniu rynku kaset w Polsce i w innych krajach socjalistycznych, a później – postsocjalistycznych, została poświęcona jedynie wzmianka w *Podsumowaniu*, a fragment o nasyceniu tych rynków magnetowidami zajmuje zaledwie pół strony. Tymczasem chętnie dowiedziałbym się czegoś więcej o różnicach między kulturą wideo w Polsce i w innych krajach socjalistycznych. Podobieństwa i różnice stanowiłyby cenny przyczynek do komparatystyki kultur krajów dawnego bloku wschodniego. Inna sprawa, te kwestie nie należą do głównego tematu rozprawy i gdyby nie pytanie postawione przez samego Autora, być może nie zwróciłbym na nie uwagi.

Uważna analiza pytań badawczych pozwala stwierdzić, że swoisty rewizjonizm naukowy mgr Fortuny jest starannie przemyślany. Nie koryguje on dotychczasowych ocen polskiego kina i kina w Polsce lat 80., ale dowodzi, że dotyczyły określonego zakresu zjawisk, wydarzeń, postaci i filmów. Rozszerza więc problematykę badawczą, co samo w sobie jest już niemałym osiągnięciem, wskazuje również na nowe zagadnienia i sposób ich badania. Szukając odpowiedzi na postawione przez siebie pytania, korzysta z narzędzi badawczych uwzględniających specyfikę przedmiotu jego refleksji. Sięga w tym celu przede wszystkim do metod *production studies* i Nowej Historii Kina, wykorzystując między innymi

takie źródła, jak dane statystyczne, pogłębione wywiady i dokumenty archiwalne, ówczesna prasa, ale także na przykład okładki kaset. To poszerzenie bazy źródłowej oceniam bardzo wysoko.

Na szczególne uznanie zasługuje wykorzystanie narzędzi *oral history*. W tym wypadku chodzi o przeprowadzenie kilkunastu rozmów z uczestnikami ówczesnego rynku wideo, między innymi z właścicielami wypożyczalni kaset wideo, również tych, którzy funkcjonowały na rynku już w połowie lat 80., redaktorami czasopisma i magazynów, jak np. „Cinema Press Video” „Videoteka”, współzałożycielem i współwłaścicielem jednej z najważniejszych wówczas firm dystrybucyjnych, czyli Video Rondo. Wymieniam tylko kilka przykładów, nawet nie nazwisk, nie chodzi bowiem o ich pełny spis (został on zamieszczony w rozprawie), ale zwrócenie uwagi na rodzaj źródeł, do których sięgnął Autor, i dobór respondentów. Czasem tylko miałem wrażenie, że ich wypowiedzi są traktowane jednocześnie jako źródło i analiza danej problematyki, co budzi jednak pewne wątpliwości.

Omówienia poszczególnych zjawisk są interesujące i inspirujące. W pracy znalazło się wiele ciekawych spostrzeżeń, trudno je tu wszystkie wymienić, ale chciałbym zwrócić uwagę na niektóre z nich. Za bardzo inspirujące uważam rozważania związane z piśmiennictwem filmowym i problemem funkcjonowania kanonu. Fortuna chętnie przywołuje głosy krytyków, którzy piszą z niechęcią, by nie rzec – pogardą, o repertuarze wypożyczalni i gustach widzów. Ilustruje w ten sposób ich nietrafne rozpoznania zmian w kulturze filmowej lub – spoglądając z innego punktu widzenia – przemiany estetyki filmowej i kompetencji kulturowych. Wysuwa z tego jeszcze jeden wniosek, który wydaje mi się niezmiernie ważny, także w kontekście kultury współczesnej. Zauważa bowiem, że w miejsce krytyków autorytetami stawali się właściciele wypożyczalni, zapoczątkowując proces zmiany kryteriów eksperckości, w każdym razie w dotychczasowym rozumieniu.

Fortuna dokonuje tu bardzo trafnego porównania, pisząc, że „zarówno kasety VHS, jak i disco polo doprowadziły do przekształcenia systemów wartości funkcjonujących w obrębie tych gałęzi działalności – oba fenomeny były niemal nieobecne w mediach transmisyjnych i traktowane z pobłażliwością lub nawet wrogością przez krytyków filmowych i muzycznych, co jest być może powodem niewielkiego zainteresowania tymi zjawiskami wśród dzisiejszych badaczy. Odbiorców filmów z kaset i muzyki tanecznej to jednak nie interesowało, bo dawni strażnicy dobrego smaku stracili okupowane od dekad pozycje” (s. 205).

Za intrygujące uważam zestawienia box office'ów kaset wideo z początku lat 90., wraz z wytłumaczeniem pojawiających się w nich zapomnianych już dzisiaj tytułów przy

jednoczesnych słabych wynikach filmów bardzo dobrych i cenionych. Ciekawie omówiona została także relacja między repertuarem kinowym i rynkiem wideo. Autor wyciąga ciekawe wnioski również z wyników frekwencyjnych filmów wyświetlanych w kinach. Prezentuje przy tym stosowną ostrożność metodologiczną, wynikającą ze świadomości, że niełatwo zdobyć wiarygodne dane na temat liczby widzów filmów z kaset wideo czy też gustów rodzimej publiczności.

Pasjonująca jest również historia ówczesnych firm dystrybucyjnych, z których do najbardziej znanych należeli ITI, Elgaz i Video Rondo. Pisząc o nich, jak również o innych uczestnikach rynku wideo przełomu lat 80. i 90. (w skali zjawiska pozwala się zorientować bardzo interesujący aneks, zawierający listę polskich dystrybutorów kaset wideo), Fortuna tworzy zarazem przyczynek do dziejów polskiego kapitalizmu. Lektura rozprawy pozwala też uświadomić sobie, na jak wielką skalę funkcjonowało w Polsce wideopiractwo, jednak co ważniejsze – Doktorant przedstawia także społeczną historię tego fenomenu.

O niektórych zjawiskach chętnie przeczytałbym więcej. Poniższych uwag i postulatów nie należy jednak w żadnym razie traktować jako zarzutów. Wynikają jedynie z czytelniczej ciekawości, jak również chęci podyskutowania z Autorem, innym razem z własnych preferencji badawczych. Myślę tu na przykład o niekoniecznie politycznych i ideologicznych, bo one Fortuny nie interesują, ale prawnych i gospodarczych aspektach działania władzy. Oczywiście, powyższe zagadnienia znajdują się na marginesie rozprawy, zawarte w niej rozważania wywołują wszakże chęć, by zadawać kolejne pytania i poszerzać pole badawcze.

Fortuna odwołuje się do materiałów archiwalnych, ale myślę, że można by się pokusić o pełniejszą kwerendę. Przydałaby się szczególnie w rozdziałach II i III. Oczywiście, końcowe wnioski pozostałyby zapewne niezmienione, jednakże udałoby się w pełniejszy sposób przedstawić omawiane zagadnienia przez pryzmat działań państwa. Pozwoliłoby to bardziej precyzyjnie obudować różnymi kontekstami i przykładami tezę o „przymkniętych oczach władz kinematografii” (s. 86, 89). Mogłoby się też wówczas okazać – pozostając przy tym określeniu – że władza, nie tylko kinematografii, miała nierzadko otwarte oczy, ale niewiele widziała.

Problem wideo został przez nią dość szybko zidentyfikowany, wygląda jednak na to, że nie doceniono siły i znaczenia tego zjawiska, co przełożyło się na działania nierzadko chaotyczne i niekonsekwentne. W wielu dokumentach – które nawet jeżeli same w sobie mają niewielkie znaczenie, mogą stanowić bardzo ciekawe egzemplifikacje tez stawianych w pracy – znajdziemy potwierdzenie kłopotów wynikających z braku stosownych przepisów. Na przykład, w 1984 roku, z powodu niejasnych zasad, uniemożliwiających – jak głosił jeden z

dokumentów – „dokonanie prawidłowej oceny filmów z pogranicza pornografii i erotyzmu lub zawierających sceny okrucieństwa i propagujących obcy socjalizmowi styl życia”, Główny Urząd Cel prosił, aby w jego działania włączyły się Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Naczelny Zarząd Kinematografii, służąc w tym zakresie specjalistyczną opinią.

Autor słusznie stwierdza, że do 1987 brakowało jednoznacznych wykładni prawnych dotyczących spraw związanych z techniką wideo. Ważnym elementem przeprowadzonej wówczas reformy kinematografii, przywoływanej zresztą w rozprawie, było nie tylko ustalenie, kto ma prawa dokonywać zakupu filmów, ale także, czym w ogóle jest film. Ustawodawca musiał na nowo zdefiniować dzieło filmowe, wprowadzając do przepisów już nie taśmę światłoczułą, ale „jakikolwiek nośnik”. Miało to istotne znaczenie regulacyjne, chodziło bowiem o to, żeby objąć przepisami tę sferę, która do tej pory niekiedy się im wymykała. W tym samym czasie pojawiały się dyskusje, czy zapisy ustawy służą monopolowi organów kinematografii, czy ochronie praw autorskich. Świadectwem tego była reakcja nowo powołanego Komitetu Kinematografii na opracowanie Krzysztofa Teodora Toeplitza *Uwagi w sprawie stanu i perspektyw wideo w Polsce*.

Przy okazji chciałbym podzielić się z Autorem rozprawy dokumentem, którego kuriozalność mnie kiedyś zadziwiła. Otóż w październiku 1987 roku, a więc już po wejściu w życie nowej ustawy o kinematografii, Wydział Kultury KC PZPR zwrócił się do dyrektora Filmu Polskiego z prośbą o czasowe wypożyczenie magnetowidu do celów służbowych, prosząc jednocześnie o uzgodnienie kwestii organizacyjnych z Wydziałem Gospodarki Wewnętrznej KC. Jak tłumaczono, „Wobec narastających problemów związanych z rozwojem wideo, a także innych sztuk audiowizualnych dysponowanie powyższym urządzeniem staje się koniecznością”. Wyglądałoby więc na to, że stosowny wydział najpotężniejszej instytucji w kraju, który w znacznej mierze współdecydował o zmianach prawnych i ekonomicznych na rynku wideo, nie posiadał ani jednego magnetowidu, a jego załatwienie przeprowadzono w możliwie jak najbardziej biurokratyczny sposób.

Ocena działań instytucji państwowych i partyjnych nie może być przy tym jednoznaczna. Autor pisze między innymi o przygotowywanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki nierealnych planach rozwoju wideoklubów, ale z drugiej strony, czasem instytucje państwowe przejawiały sporo zdrowego rozsądku, np. w 1987 roku Naczelny Zarząd Kinematografii był niezwykle sceptyczny wobec możliwości uruchomienia produkcji polskich magnetowidów.

Pozwolę sobie zasugerować jeszcze kilka możliwych dopowiedzeń. Kiedy Doktorant wymienia polskie filmy, usiłujące zdyskontować popularność zachodniego kina gatunków,

powinien uwzględnić także powstałe w koprodukcji polsko-kanadyjskiej *Cudowne dziecko* (1986) Waldemara Dzikiego. Z kolei do filmów o wschodnich wojownikach, rozpowszechnianych w polskich kinach w latach 80., dodałbym jeszcze *Magiczny warkocz* Zien Zhanga (1986, polska premiera 1989), w którym znalazły się sceny z bohaterem podciągającym się na warkocz i ścinającym nim drzewa. Pisząc o popularności *Gwiazdnych wojen*, warto byłoby przynajmniej wspomnieć o funkcjonowaniu polskiego fandomu. Aby dopełnić obraz polskiej fascynacji wschodnimi sztukami walki, koniecznie należy dopisać komiks Andrzeja Nowakowskiego *Noc sprawiedliwych pięści*, w którym znajdują się nawiązania do Bruce'a Lee, ale także do wojowników ninja (bohater potrafi wbiec na dwudziestometrową ścianę, użyć ciosu wibrującej pięści, który zabijał dopiero po jakimś czasie, i... przenikać przez ściany).

Autor sporo miejsca poświęca praktykom odbioru, w tym także kształtowaniu gustów ówczesnej widowni przez filmy dostępne na kasetach. Nie od dziś zastanawia mnie, w jaki sposób łączenie podczas pokazów wideo bardzo różnych filmów wpływało na ich postrzeganie. Podczas lektury rozprawy wróciło do mnie pytanie, które kiedyś sobie zadawałem, czy widzowie oglądający podczas nielegalnych pokazów *Przesłuchanie*, obok niektórych gatunków amerykańskiego kina klasy B, mogli potraktować film Ryszarda Bugajskiego jako specyficzną polską wersję *prison movie*.

Z recenzenckiego obowiązku zwrócę jeszcze uwagę na kilka drobnych kwestii o charakterze przede wszystkim redakcyjnym. Wypada podać pełne imiona kolaudantów *Klątwy Doliny Węży*: Jana Rybkowskiego, Andrzeja Czałbowskiego i Stanisława Trepczyńskiego. Ponadto dokumenty te są dostępne, więc nie należy cytować ich z drugiej ręki. Poprawna pisownia tytułu filmu Qimin Li to *Karatecy z kanionu Żółtej Rzeki*. Taki zapis funkcjonuje za s. 58, na s. 47 jest jednak błędny. Z kolei film Janusza Kidawy nosił tytuł „*Anna*” i *wampir*. W tytule filmu Johna Miliusa o wojowniku z Cymmerii Autor raz pisze barbarzyńca małą, raz dużą literą. O mistrzostwach świata w piłce nożnej (s. 40) można było jednak pisać małymi literami, tak też zapisać oba człony tytułu *Dom egzorcyzmów* (s. 92). Na s. 90. znalazła się literówka w tytule filmu Kevina Reynoldsa *Robin Hood: Księżę złodziei*, a na s. 24 w słowie „zauważyła”. Myślę, że choć odmiana imienia młodego Skywalkera „Luke’iem” wygląda dość niezręcznie, to jednak tak powinno się ją zapisywać (s. 34).

Podsumowując, pan mgr Grzegorz Fortuna napisał bardzo dobrą pracę, posiadającą dużą wartość poznawczą, poruszającą problematykę prawie nieznaną w polskim piśmiennictwie filmowym. Czytałem ją z zainteresowaniem i przyjemnością, dowiadując się wielu ciekawych rzeczy, na inne z kolei znajdując nowe dowody. Doktorant precyzyjnie

sformułował zadania badawcze, a następnie konsekwentnie je zrealizował. Stwierdzam zatem, że *Elektroniczny bandyta. Rynek wideo w Polsce okresu transformacji* spełnia wszelkie wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgra Grzegorza Fortuny do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Mam również nadzieję, że praca zostanie jak najszybciej opublikowana.

Piotr Zwierzycki