

„Kwartalnik Filmowy” nr 132 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4603>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Michał Piepiórka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0003-2523-7656>

Z peryferii do centrum i z powrotem. Przypadek *Białego smoka* (1986)

Keywords:

film co-production;
world-system;
centre and periphery;
late communist cinema;
export;
imitation

Abstract

From the Periphery to the Centre and Back Again: The Case of *The Legend of the White Horse* (1986)

The article presents a case study of *The Legend of the White Horse* (1986), the first Polish-American co-production, directed by Jerzy Domaradzki and Janusz Morgenstern. The film is considered an attempt to overcome the peripherality of Polish cinema during the final decade of the Polish People's Republic. For this reason, the article frames its production and reception within Immanuel Wallerstein's world-system theory, which examines global economic relations as a hierarchical system dividing entities into centre and periphery. The economic context of Polish cinema during this period is crucial, with changes in production preferences and a growing openness to the West in terms of both production cooperation and exports. A central analytical theme is *imitation*, defined as the film product of a peripheral cinema striving to enhance its status within world cinema by adopting practices developed in the centre.

Słowa kluczowe:

koprodukcja filmowa;
system-świat;
centrum i peryferie;
kino schyłku PRL;
eksport;
imitacja

Abstrakt

Artykuł stanowi studium przypadku pierwszej koprodukcji polsko-amerykańskiej – *Białego smoka* (1986) Jerzego Domaradzkiego i Janusza Morgensterna. Film jest rozpatrywany jako próba przełamania peryferyjności kinematografii schyłku PRL. Z tego względu historia produkcji i recepcji filmu została wpisana w teorię systemu-świata Immanuela Wallersteina, który rozpatrywał globalne stosunki gospodarcze, widząc w nich hierarchiczny układ sił, dzielący funkcjonujące w nim podmioty na centrum i peryferia. Znaczącym tłem dla badanych procesów jest ówczesna sytuacja gospodarcza polskiej kinematografii: zmiany w preferencjach produkcyjnych i otwarcie na Zachód – zarówno pod względem współprac produkcyjnych, jak i eksportu. Istotną kategorią analityczną jest imitacja, rozumiana jako produkt powstający na kinematograficznych peryferiach, próbujących podnieść swoją pozycję w kinematografii-świecie za sprawą implementacji rozwiązań wykształconych w filmowym centrum.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.08.29; recenzowano: 2025.10.06; przyjęto: 2025.10.29; opublikowano: 2025.12.16

Instytucje finansujące

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu „Kino popularne schyłkowego PRL-u na przykładzie *Cudownego dziecka*” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2022/06/X/HS2/00202).

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Ziemowit Szczerek, opisując swoje podróże po Europie Środkowej, wyliczał: *Jeżdżę przez tę Bordurię, Rurytanię, Molwanię, Elbonię, Krakozję. Wszystkie te nieistniejące krainy to wymyślone państwa w naszej części Europy funkcjonujące w zachodniej popkulturze*¹. Gdyby pisarz oglądał *Białego smoka* (1986) Jerzego Domaradzkiego i Janusza Morgensterna², z pewnością do tej listy nieistniejących krajów kumulujących stereotypowe cechy Europy Środkowo-Wschodniej dopisałby Karistan. To miejsce, jak mówi narrator, *które ominęła historia, gdzie wciąż żyją legendy, a ludzie wierzą, że ich przeznaczenie jest wyryte w galaktykach*. Przestrzeń peryferyjna względem cywilizacyjnego centrum, z którego przyjeżdża bohater filmu – mężczyzna charakteryzowany jako racjonalny (jest geologiem), przywiązany do technologii (wszystko oblicza na komputerze), a przede wszystkim skłonny opiekować się takimi miejscami jak Karistan (nie chce dopuścić do degradacji krainy przez amerykańską korporację wydobywającą złoża naturalne). Relacja między krajem pochodzenia naukowca – Stanami Zjednoczonymi – a prowincjonalnym państwem jest ufundowana na podległości: to Amerykanie decydują o losach Karistanu (zarówno o jego degradacji, jak i ocaleniu), to oni są władni albo cywilizować, albo konserwować w obecnym kształcie.

Świat przedstawiony *Białego smoka* wydaje się rządzić regułami podobnymi do tych opisanych przez Immanuela Wallersteina w odniesieniu do funkcjonowania gospodarki-świata, czyli systemu, *w obrębie którego istnieje podział pracy, a tym samym znacząca wewnętrzna wymiana podstawowych lub niezbędnych dóbr oraz przepływ kapitału i pracy*³. Relacje w tym systemie mają charakter zależności, dzieli świat na centrum i peryferia (z pośrednimi półperyferiami). Wyraźny podział na rządzących i zarządzanych nie jest jednak wyłącznie cechą fabuły *Białego smoka* – dotyczył on również pracy produkcyjnej nad filmem, stanowiącym pierwszą powojenną koprodukcję polsko-amerykańską. Historia współpracy, rozwijającej się ponad powoli uchylaną żelazną kurtyną, ilustruje poziom ambicji kinematografii schyłku PRL. Wydaje się, że ambicja ta nie znała granic, a towarzyszyło jej przeświadczenie, że opuszczenie pozycji peryferii i dołączenie do kinematograficznego centrum jest realnym celem.

Przedstawiona analiza stanowi wycinek historii polskiego kina końca lat 80., a jej celem jest opisanie – na przykładzie procesów produkcyjnych, rekonstruowanych na bazie materiałów archiwalnych, ale również recepcji i sposobu kształtowania materii audiowizualnej *Białego smoka* – ówczesnych stosunków między kinematografiami polską i amerykańską, przypominających relacje zależności nakreślone w Wallersteińskiej koncepcji gospodarki-świata. Szczególnie skupiam się na znaczeniach nadawanych transatlantyckiej współpracy przez stronę polską: decydentów, twórców i prasę. Podjęcie współpracy z Amerykanami interpretowano jako szansę na zmianę statusu rodzimej kinematografii z peryferyjnej na światową – a przynajmniej na znaczne zbliżenie się do centrum. Refleksja nad przebiegiem procesu koprodukcyjnego, a także jego rezultatem, wskazuje jednak na odmienny skutek: zamiast znieść status peryferii, raczej go przypieczętowano.

Analiza być może już na wstępie skazanego na porażkę przedsięwzięcia, mającego na celu wydzwignięcie polskiej kinematografii na pozycje centralne, wskazuje na większe zniuansowanie relacji między stronami zaangażowanymi w proces produkcyjny *Białego smoka*, niż wynikałoby z prostej opozycyjności Wallersteińskiej dychotomii. W przebiegu transatlantyckiej współpracy sto-

sunki hierarchiczne zdawały się załamywać, a czasami wręcz odwracać. Strona polska, świadoma (niekiedy) swojej peryferyjnej pozycji, próbowała ją wykorzystywać w celu przechwytywania kapitału symbolicznego przynależnego centrum. Natomiast pozycja amerykańskiego kontrahenta niejednokrotnie słabła, co podporządkowywało go produkcyjnym standardom kinematografii socjalistycznej. Tak fluktuujące relacje sił dwóch stron korespondują z koncepcją Tomasza Zaryckiego precyzującą relacje centrum i peryferii. Postuluje on porzucenie spojrzenia opartego na jednostronnej dominacji centrum nad peryferiami na rzecz takiego, które widziałoby w obustronnych relacjach dialog, negocjacje i wymianę – zarówno symboliczną, jak i materialną⁴.

Jednocześnie kluczową rolę w rekonstruowanym procesie odgrywa kategoria wyobraźni, mająca zasadnicze znaczenie dla rozbudzania przez obie strony oczekiwań wobec efektów kooperacji. To właśnie wzajemne fantazje określały horyzont celów i wpływały na wstępne rozdysponowanie miejsc w hierarchii. Strona polska identyfikowała siebie jako podmiot wprawdzie słabszy – Amerykanie mieli reprezentować wyższy poziom zaawansowania technicznego i kultury produkcji – ale mogący dzięki temu osiągać własne cele. Amerykanie z kolei – co sugeruje również fabuła filmu – wyobrażali sobie socjalistyczną Polskę jako kraj uległy, łatwy do eksploatacji. Ujawnianie się tych wyobrażeń w licznych wypowiedziach twórców, decydentów oraz prasy koresponduje z twierdzeniem Arjuna Appaduraia na temat funkcjonowania w świecie globalnych przepływów, w których *wyobrażenia ma znaczenie projekcyjne, jest preludium do pewnego rodzaju ekspresji*⁵. Na jej kształtowanie fundamentalny wpływ mają media, zwłaszcza film i wideo⁶ – w tamtym czasie w Polsce opanowane w znacznym stopniu przez treści należące do popkultury amerykańskiej. W efekcie Hollywood było powszechnie identyfikowane jako kinematograficzne centrum, a Stany Zjednoczone jako kraj dostatni i – co kluczowe – przychylny Polakom.

Historia produkcji *Białego smoka* jawi się zatem jako przykład procesu krzyżowania się modeli produkcji i interesów ekonomicznych, a także wzajemnych wyobrażeń na temat swoich ról w relacjach centrum z peryferiami oraz fantazji o możliwościach ich przekraczania. Jednocześnie jest to przypadek osadzony w bardzo konkretnych realiach historycznych, ujawniający obowiązujące ówczesnie kulturowe przekonania na temat zależności rządzących globalnymi przepływami obrazów, estetyk i środków produkcji.

Kryzys – eksport – imitacja

Tłem opisywanych w artykule wydarzeń jest sytuacja ekonomiczna polskiej kinematografii lat 80. Znajdowała się ona (jak cała gospodarka) w kryzysie, co zmusiło decydentów do częściowego otwarcia się na rozwiązania rynkowe, które miały zostać wsparte reformą kinematografii, a przypiecztowane ustawą⁷. Szczególnie dotkliwy był brak dewiz, niezbędnych między innymi do zapewnienia kinom filmów z krajów kapitalistycznych – towaru najbardziej pożądanego wśród widzów, zasypującego (choć częściowo) dziurę finansową w deficytowej kinematografii. Jednym z pomysłów na kumulowanie dewiz było zintensyfikowanie eksportu, przede wszystkim do krajów Zachodu. Włodarze dopingowali Zespoły Filmowe, by tworzyły z myślą o zagranicznych rynkach: zapewniali

o stuprocentowych wpływach z eksportu⁸, czynili aktywność na tym polu jednym z kryteriów oceny okresowej⁹, a także wiązali ekspansję za granicę z budżetem – po reformie eksport miał być jednym z głównych źródeł finansowania pozyskiwanego spoza Funduszu Kinematografii¹⁰. Te tendencje korespondowały z trendami w całej gospodarce i polityce zagranicznej. Reformy gospodarcze miały być ufundowane na sprzedaży zagranicznej¹¹, a otwarcie się na kraje Zachodu było jednym z najpilniejszych zadań dla ekipy rządzącej¹².

Jednocześnie intensywnie zastanawiano się nad sposobem dotarcia do rynków zachodnich. Sprawdzający się na przełomie lat 60. i 70. system oparty na transferowaniu kręconych ówczesznie superprodukcji, „wielkonakładowych” spektakli historycznych o szczególnych walorach widowiskowych jak *Faraon* (reż. Jerzy Kawalerowicz, 1965) czy *Potop* (reż. Jerzy Hoffman, 1974), nie był możliwy do utrzymania ze względów finansowych¹³. Należało zatem dokonać analizy światowych rynków pod względem panujących mód. Mówił o tym Stanisław Kuszewski, dyrektor programowy Naczelnego Zarządu Kinematografii, w referacie *Problemy promocji polskiego filmu za granicą: W układzie idealnym dokonywane przez „Film Polski” rozpoznanie rynku światowego mogłoby być do pewnego stopnia czynnikiem stymulującym także i profil oferty programowej kinematografii*¹⁴. Pomysłem na podbój światowych rynków było zatem imitowanie – co zresztą nie różniło się od tendencji w całej gospodarce¹⁵.

W latach 80. wykształciła się formuła blockbustera, czerpiąca wzorce z popularnego w tamtym czasie Kina Nowej Przygody¹⁶. Te przeznaczone dla widzówi dziecięco-młodzieżowej filmy cieszyły się powodzeniem również w Polsce. Spośród zagranicznych propozycji najpopularniejszym tytułem w 1984 r. byli *Poszukiwacze zaginionej arki* (*Raiders of the Lost Ark*, reż. Steven Spielberg, 1981), w roku 1985 zaraz za *Klasztorem Shaolin* (*Shaolin Si*, reż. Chang Hsin-Yen, 1982) uplasowały się *Powrót Jedi* (*Return of the Jedi*, reż. Richard Marquand, 1983), *E.T.* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, reż. Steven Spielberg, 1982) oraz *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, reż. Steven Spielberg, 1984), w 1986 r. pierwsze miejsce na tej liście zajęło *Miłość, szmaragd i krokodyl* (*Romancing the Stone*, reż. Robert Zemeckis, 1984), w 1987 r. – *Terminator* (*The Terminator*, reż. James Cameron, 1984) i *Niekończąca się opowieść* (*Die unendliche Geschichte*, reż. Wolfgang Petersen, 1984), a w 1988 r. – *Krokodyl Dundee* (*Crocodile Dundee*, reż. Peter Faiman, 1986)¹⁷.

Ta formuła wydawała się więc najlepsza do naśladowania. Problem polegał na tym, że wymagała specyficznych warunków produkcyjnych, przede wszystkim niemożliwych do osiągnięcia w ramach naszej kinematografii efektów specjalnych, nazywanych trickami. Dlatego pomysłem na rozwiązanie tego problemu było nawiązanie współpracy z partnerem, który był w stanie podnieść poziom techniczny¹⁸ – dotyczyło to współpracy zarówno z lepiej rozwiniętymi kinematografiami socjalistycznymi (np. z ZSRR – *Podróże Pana Kleksa* / reż. Krzysztof Gradowski, 1985/¹⁹ czy Czechosłowacją – *Pan Kleks w kosmosie* / reż. Krzysztof Gradowski, 1988/), jak i kapitalistycznymi (np. z Kanadą – *Cudowne dziecko* / reż. Waldemar Dziki, 1986/²⁰). Nie mniej istotnym – jeśli nie najistotniejszym – argumentem na rzecz wejścia we współpracę z zachodnim partnerem było otwarcie dostępu do tamtejszego rynku. Filmy powstające w koprodukcji miały łatwiejszą drogę na upragniony Zachód²¹.

Ku centrum

Wallerstein, opisując gospodarke-świat, zauważa, że *silne państwa oddziałują na słabe państwa, wymuszając na tych ostatnich praktyki kulturowe – politykę w zakresie języka, edukacji (...) i mediów – które mają na celu wzmocnienie długofalowych powiązań między nimi*²². W praktyce kinematograficznej władza silnych nad słabymi przejawia się między innymi w przepływie form i estetyk – od podmiotów dysponujących większą siłą (kulturową i ekonomiczną) do podmiotów peryferyjnych. Centrum tego wycinka przemysłu kulturowego jest Hollywood, a dokładniej „wielka szóstka”²³, czyli największe wytwórnie filmowe, dysponujące, mówiąc językiem Wallersteina, quasi-monopolem na produkcję najbardziej pożądaných w skali globalnej produktów, czyli blockbustów. Pozostali, jak pisał Marcin Adamczak, *mogą sobie pozwolić co najwyżej na imitację (...). Jednorazowość nie zmienia jednak niczego w układzie sił kinematografii-świata*²⁴ – a nawet układ ten umacnia, bowiem utrzymuje hierarchię transferu form i estetyk: peryferie naśladowują to, co powstało w centrum.

Jednak władarze kinematografii schyłku PRL wyobrażali sobie relacje geopolityczne – a przede wszystkim własne miejsce w światowym obiegu kinematograficznym – inaczej. Podczas kolaudacji *Białego smoka* przewodniczący komisji Jerzy Schönborn optymistycznie konstatował, że *wpasowaliśmy się w światową modę*²⁵ – mając na myśli podobieństwo dzieła Domaradzkiego i Morgensterna do filmów Lucasa i Spielberga. Pozytywna ocena filmu próbującego chwycić hollywoodzki styl łączyła się, zresztą nie tylko w wypowiedziach Schönborna, z dość niewybredną krytyką dorobku amerykańskiego kina: *Ten film i tak wykazuje pewien sens w porównaniu do wielu filmów amerykańskich*²⁶. Janusz Majewski miał podobne zdanie o kinematografii Stanów Zjednoczonych, szczególnie w porównaniu z *Białym smokiem*: *Będąc w Ameryce pół roku, miałem okazję oglądać – co tam się robi. Przecież ta ich produkcja jest okropna. My u nas oglądamy tylko te ich najlepsze pozycje. Tu uważam, że mimo głupoty scenariusza i naiwności jednak jakoś się to ogląda. Uważam, że powinniśmy ocenić to jak najwyżej*²⁷.

Wydaje się, że te druzgocące opinie brały się z chęci lepszego przedstawienia własnej produkcji na tle Hollywood. Oceniając tanie imitacje tamtejszych oryginałów, kolaudanci ewidentnie widzieli w nich dzieła na poziomie równym produkcjom hollywoodzkim, a nawet wyższym. Podobne sceny rozgrywały się na zebraniach wokół innych rodzimych imitacji amerykańskich blockbustów. Podczas oceny *Podróży pana Kleksa* padło stwierdzenie, że *w jakiejś mierze można ten film przyrównać do tradycji Spielberga, ale (...) jest zrobiony inteligentniej, bardziej dowcipnie*²⁸. Także ewentualne potknięcia naszych twórców od razu maskowano porównaniami do dzieł hollywoodzkich, jak w przypadku *Kłątwy doliny węży* (reż. Marek Piestrak, 1987): *Może ta scena jest rzeczywiście słabsza, ale trzeba sobie powiedzieć, że Spielberg w „Arce Przymierza” w partii końcowej nie wiedział w pewnych sekwencjach co zrobić*²⁹.

Wygłaszane przy okazji ocen polskich produkcji opinie na temat Hollywood mówią więcej o naszych wyobrażeniach niż o samej Fabryce Snów. Amerykańska branża filmowa była traktowana z pobłażaniem. Dla przykładu, Ryszard Konieczek stwierdził na temat *Białego smoka*, że *coś (...) bardziej naiwne trudno sobie*



Poszukiwacze zaginionej arki, reż. Steven Spielberg (1981)



Indiana Jones i Świątynia Zagłady, reż. Steven Spielberg (1984)



Miłość, szmaragd i krokodyl, reż. Robert Zemeckis (1984)

wyobrazic³⁰, co wcale nie miało być przytykiem, bowiem, jak kontynuował, *fabuła ta wynika z pewnych realiów kulturowych tamtego kraju. Film dla dzieci wychowanych na wielokanałowej telewizji (...). Ten film to jest cała ta kultura*³¹. Wartością filmu miało być według niego to, że potrafi istotę tej naiwnej kultury uchwycić i skopiować. Ostatecznie skonstatował: *Jest to film dla dzieci wychowanych już na pewnej innej kulturze. Reżyserzy zrobili film nie dla naszego dziecka*³² – co wydaje się wyrazem najwyższego uznania, bowiem polskim twórcom miało udać się w pełni uchwycić cechy kulturowo obce. W świadomości decydentów imitowanie nie było praktyką peryferii, próbujących kopiować silniejszych, ale jawiło się jako świadomie przyjęta strategia udowodnienia własnej biegłości produkcyjnej, co miało pomóc w dołączeniu do kinematograficznego centrum.

Przedmiotem naśladownictwa miał być przede wszystkim gatunek. Było to warunkiem wstępnym, szczegółowo określonym w umowie koprodukcyjnej między Zespołem Filmowym „Perspektywa” a Legend Productions, amerykańskim podmiotem inicjującym przedsięwzięcie. Widnieje w niej zapis, że scenarzysta, a zarazem współwłaściciel studia Robert C. Fleet ma dostarczyć *specjalnie wyszukany scenariusz nadający się dla najszerzej widowni*³³. Na czym to „specjalne wyszukanie” ma polegać, precyzował Michał Zabłocki, kierownik produkcji filmu: *Scenariusz „Białego smoka” wykorzystywał wątki z wielu wcześniejszych filmów, głównie amerykańskich, jak „Dragonslayer” („Pogromca smoków”) czy „Legend of Lonely Rider”³⁴ („Legenda o samotnym jeźdźcu”) i zawierał pewne, charakterystyczne dla tego typu filmów przygodowych, stałe elementy: parę młodocianych bohaterów, białe konie, smoki, efekty specjalne*³⁵. Scenariusz miał więc wpisywać się w konwencję kina fantasy, wykorzystywać określony sztafaż i zakładać użycie efektów specjalnych. Realizacyjnym celem, co również precyzował kierownik, było *stworzenie wartościowego artystycznie filmu przygodowego, adresowanego do szerokiej widowni*³⁶.

O tym, że cel został osiągnięty, zaświadcza nie tylko apologetyczne komentarze kolaudantów (*Ten film to takie skrzyżowanie „Godzilli” z „E.T.”³⁷, Już wcześniej Lucas i Spielberg tworzyli takie kino*³⁸), ale również prasy, która odczytywała przyjętą przez twórców formułę widowiska zgodnie z ich założeniami: *„Biały smok” jest kontynuacją serialu o pocziwych paskudach, monstrach o gołęim sercu (...) gnom Yoda z „Gwiezdnym wojen” Lucasa i spielbergowski E.T. to najbardziej typowe okazy szybko rozmnażającego się gatunku*³⁹; *W obrazie tym jest trochę sensacji i przygody, trochę fantazji. Ot, amerykański przepis na kasowy film dla dzieci*⁴⁰.

Wejście do kinematograficznego centrum miało realizować się nie tylko poprzez naśladowanie estetyki. Wierzono, że w perspektywie krótkoterminowej współpraca z Amerykanami podniesie jakość produkcji oraz przyniesie szybki i wysoki zarobek; w perspektywie długofalowej koprodukcja miała zapewnić dostęp do światowego (przede wszystkim amerykańskiego) rynku.

Kwestia pieniędzy została podniesiona podczas kolaudacji. Morgenstern zaczął zebranie od wytłumaczenia się z podjęcia współpracy z Amerykanami słowami, które nie pozostawiały cienia wątpliwości: *Po wielu latach otrzymaliśmy ofertę zrealizowania wspólnie filmu, co było dla nas dobrym „kąskiem”. Zależało nam przede wszystkim na tym, aby zrobić film, który zarobi dla nas trochę dewiz*⁴¹. Taka uwaga nie była niczym dziwnym, podobne można było usłyszeć podczas innych kolaudacji, co dowodzi systemowego występowania tej praktyki w obrębie całej kinemato-

grafii. W obliczu reform zespoły filmowe były nie tyle zachęcane, ile zmuszane do tworzenia filmów o potencjale frekwencyjnym. Kierownicy zespołów, szczególnie w drugiej połowie lat 80., dbali, by – mówiąc językiem hollywoodzkich producentów – ich portfolio było odpowiednio zdywersyfikowane. Był to jeden z elementów branych pod uwagę podczas oceny zespołów⁴².

Kolaudanci rozumieli potrzebę kumulowania dewiz. Kazimierz Koźniewski stwierdził wprost, że *jest to film, który ma dla nas zarobić. Nie wypełniam nawet tego arkusika, ponieważ nie mam nic tu do gadania. Nie znam się na tego rodzaju filmach. Najchętniej wyszedłbym po 15 minutach od rozpoczęcia projekcji*⁴³ – co wcale nie miało świadczyć źle o ocenianej produkcji. Podobne reakcje były powszechne podczas posiedzeń ewaluujących filmy dziecięco-młodzieżowe, imitujące rozwiązania zachodnie⁴⁴. Niemalże identyczne słowa padły z ust Lecha Wieluńskiego na kolaudacji filmu *Pan Samochodzik i niesamowity dwór* (reż. Janusz Kidawa, 1986). Według niego był to film z gatunku takich, które jak najszybciej *należałoby skierować na ekrany i liczyć złotówki, które będą wpływały do kasy*⁴⁵.

Drugą pilną kwestią było doraźne usprawnienie realizacji dzięki wsparciu amerykańskiego kontrahenta. Według umowy do zadań Amerykanów należało między innymi dostarczenie taśmy filmowej, zatrudnienie aktorów klasy gwarantującej sukces komercyjny, a także realizacja efektów specjalnych. Czyli mieli wesprzeć produkcję w tych aspektach, które w polskiej kinematografii bywały problematyczne.

Na Domaradzkiem największe wrażenie zrobiła ilość taśmy, jaką dysponował. W Polsce był to materiał wybitnie deficytowy, którego brak generował różnorakie problemy. Taśmy lepszej jakości (Kodaka lub Fuji) można było pozyskać jedynie z Zachodu za wysokie stawki dolarowe. Braki w surowcu sprawiały, że wiele produkcji przesuwno, podobnie jak premiery gotowych filmów, czekających na zgranie na taśmę pozytywową. Tymczasem firma Legend Productions dostarczyła negatyw pozwalający na wykonanie nawet dziesięciu dubli, gdy standardem na rodzimych planach były dwa lub trzy: *Przeżyłem doświadczenie właściwie nieznanne polskim reżyserom. Dopiero w 5 czy 6 dublu uzyskuje się idealne zgranie aktora z techniką filmową, z całym tłem, partnerami. Tego potrzebują nawet bardzo dobrzy aktorzy. Ilość przeradza się w jakość. Lepsze warunki dają większe możliwości artystyczne*⁴⁶.

Na odbiorcach większe wrażenie robiła amerykańska część obsady. Polska ekipa aktorska była bardzo ograniczona – obsadzała głównie epizody (np. Zbigniew Lesień, Andrzej Blumenfeld), jedyną rolę drugoplanową zagrał Kazimierz Kaczor. Resztę stanowili Amerykanie – cztery najważniejsze role przypadły rozpoznawalnym aktorom, znanym również z polskich ekranów. Główna rola, amerykańskiego geologa, przypadła Christopherowi Lloydowi; aktor przyleciał do Polski niemalże prosto z planu *Powrotu do przyszłości* (*Back to the Future*, reż. Robert Zemeckis, 1985), który uczynił z niego gwiazdę. Drugą ważną rolę, walczącą o wieczną młodość wiedzmy Alty, zagrała Dee Wallace Stone, którą polska publika kojarzyła głównie z roli matki w *E.T.* Niektórzy recenzenci odnotowali jej obecność także w filmie *Critters* (reż. Stephen Herek, 1986), który wszedł na polskie ekrany w podobnym czasie co *Biały smok* – latem 1987 r. Aktorami o rozpoznawalnych nazwiskach byli również Allison Balson – wcielająca się w młodzieńką przyjaciółkę smoka – oraz Soon-Tek Oh – grający chińskiego skrytobójcę, łakomego na skrywa-

ne w smoczej pieczarze klejnoty. Prasa kojarzyła nazwisko Balson z popularnym serialem *Domek na prerii* (*Little House on the Prairie*, NBC, 1974-1983), natomiast Soon-Tek Oh miał na koncie sporo ról w kinie wschodnich sztuk walki i występ w jednej z odsłon serii o Jamesie Bondzie – *Człowiek ze złotym pistoletem* (*The Man with the Golden Gun*, reż. Guy Hamilton, 1974). Tak zbudowana obsada mogła robić wrażenie i stwarzała pozory zbliżania się do kinematograficznego centrum.

Wkład amerykański miał się przejawiać również w zaangażowaniu w kwestie techniczne – zarówno na etapie konstruowania efektów specjalnych na planie, jak i w postprodukcji. W kontrakcie widniał zapis o obowiązku zapewnienia przez stronę zachodnią odpowiednich tricków – co było jednym z podstawowych wabików zachęcających do wejścia we współpracę z Legend Productions. Tym bardziej, że wymagał tego scenariusz – trzeba było zbudować tytułowego smoka, który miał strzelać z oczu laserami, latać i przemieniać się w białego konia. Niestety hollywoodzkie stawki okazały się zbyt wysokie dla amerykańskiego kontrahenta, który by wypełnić zapisane w kontrakcie zobowiązanie, zlecił wykonanie efektów... stronie polskiej. Udało się jednak zrealizować inne przedsięwzięcia natury technicznej: Amerykanie dostarczyli na plan kamerę w systemie *steadicam* oraz zlecieli prace postprodukcyjne hollywoodzkim firmom: udźwiękowieniem i montażem dźwięku zajęły się firmy Paul Vitello and Associates oraz B&B Sound⁴⁷, a zmiksowaniem efektów specjalnych – Digital Production⁴⁸.

Polscy twórcy myśleli także długofalowo: w ich przekonaniu koprodukcja z Legend Productions miała być bramą do Hollywood. O swoich planach i ambicjach mówili wprost. Domaradzki na kolaudacji przekonywał, używając formy dokonanej: *Otworzyliśmy tym wejście na tzw. rynek. Mamy już 6 nowych propozycji. Im się to tak spodobano*⁴⁹. Kierownik produkcji również nie ukrywał, że film ma być dla polskiej branży taranem. W dokumentach podsumowujących przedsięwzięcie zaznaczył: *Dodatkowym celem, przyświecającym działaniom Kierownictwa Zespołu „Perspektywa”, było wyprodukowanie pierwszego po II wojnie światowej wspólnego filmu polsko-amerykańskiego na zasadach koprodukcji i zainicjowanie tym samym dalszych ewentualnych wspólnych przedsięwzięć filmowych*⁵⁰.

O prawdopodobieństwie takiego obrotu spraw zapewniała stronę polską *spiritus movens* przedsięwzięcia, producentka, a jednocześnie żona scenarzysty i matka odtwórcy roli dziecięcej – Alina Szpak. Aktorka kojarzona z filmów Andrzeja Wajdy i desek rodzinnych teatrów poznała swojego przyszłego męża, Amerykanina Fleeta, podczas jego pobytu na stypendium twórczym we Wrocławiu w połowie lat 70. Para wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie spróbowała szczęścia w branży filmowej. Przychodząc do polskich Zespołów Filmowych z propozycją współpracy⁵¹, argumentowała, że wspólna realizacja jest dla strony polskiej szansą wejścia na trudny amerykański rynek⁵². Być może w celu przekonania strony polskiej o promocyjnym potencjale produkcji Fleetowie wpisali do umowy zobowiązanie podjęcia pracy nad ogólnościowym planem marketingowym⁵³ i sprzedażowym – która ponoć miała być już w toku w momencie podpisywania kontraktu. Szpak zapewniała, że filmem interesują się 22 rynki⁵⁴. Te dane i zobowiązania musiały działać na wyobraźnię polskich twórców. O tym, jak bardzo zależało im na pokazaniu się z dobrej strony, a także jak bardzo liczyli na urzeczywistnienie swoich wyobrażeń, świadczą wybory produkcyjne i prze-

kroczony budżet. Aby przedstawić możliwości inscenizacyjne, zdecydowano się nakręcić jedną ze scen w kopalni soli w Wieliczce⁵⁵. Z kolei przekroczenia budżetowe tłumaczono faktem, że *kształt obrazu filmu ma sprostać pewnym normom światowym, a jednocześnie być prezentacją możliwości polskiej kinematografii*⁵⁶. W podobne tony uderzała prasa, która nawet krytykując film, wyrażała nadzieję, że być może przyczyni się on do wzniesienia naszej kinematografii na wyższy poziom: *Jeśli przyjęcie filmu w Stanach Zjednoczonych (poparte odpowiednią reklamą) zakończy się częściowym chociaż sukcesem, spłyną do nas następne tego rodzaju propozycje, a w ich rezultacie nasza kinematografia będzie miała szanse podnieść się na wyższy jakościowo poziom techniczny*⁵⁷.

Podczas zdjęć wiele wskazywało, że sprawy idą w dobrym kierunku. Sporo z amerykańskich zobowiązań zostało zrealizowanych, produkcja dała także pozytywny impuls do rozwoju członkom ekipy, a nawet – zgodnie z pierwotnymi wyobrażeniami – całemu sektorowi branży. Warunkiem współpracy peryferii z centrum i podstawą ambicji tych pierwszych jest, według Wallersteina, bezwarunkowe dostosowywanie się do wymagań stawianych przez silniejszych. I zdawało się, że polska branża filmowa te wymagania spełnia. Zabłocki wyliczał, że podczas zdjęć udało się nabrać nowego doświadczenia operatorskiego w pracy z helikopterem i motolotnią⁵⁸, wspominał również, że *przy okazji dużego filmu koprodukcyjnego nastąpiło ożywienie produkcyjne w WFF i zainteresowanie technikami specjalnymi (do celów efektów specjalnych zbudowano ekran do przedniej projekcji)*⁵⁹. Obaj reżyserzy mogli utwierdzić się we własnym profesjonalizmie na tle ekipy amerykańskiej. Chętnie podkreślali na łamach prasy, że mieli dobry kontakt z aktorami, którzy wielokrotnie stawali po ich stronie, gdy dochodziło do konfliktów z producentami. Jak wspominał Domaradzki, amerykańscy aktorzy *byli zaskoczeni (...) profesjonalizmem naszej pracy*⁶⁰ – z ich perspektywy jedyną rzeczą, która dzieliła ich od kinematograficznego centrum, były niedomagania techniczne.

Ku (choćby) półperyferiom

Dlaczego zatem do „Perspektywy” nie zaczęły spływać z Hollywood propozycje współpracy? Dlaczego tak dobrze zapowiadający się film nie odniósł światowego sukcesu? Co więcej, dlaczego nie osiągnął sukcesu w Polsce? Po roku wyświetlania ściągnął do kin zaledwie 400 tys. widzów, plasując się pod względem popularności wśród filmów wprowadzonych na ekrany w 1987 r. pod koniec czwartej dekady⁶¹.

Przeświadczenie o możliwości szybkiego awansu do centrum kinematografii-świata za sprawą jednej współpracy z Amerykanami miało w dużej mierze charakter wyobrażeniowy i nie pokrywało się z rzeczywistością. Można zakładać, że dużą rolę w nakręcaniu spirali oczekiwań odegrała aura samego Hollywood – wytworzona, jak określiłby to Appadurai, dzięki *zbiorowemu doświadczeniu mediów*⁶². Fakt, że we współpracę miała być zaangażowana strona amerykańska – na dodatek pierwszy raz po II wojnie światowej – nasuwał rodzimym twórcom skojarzenia oparte na zmitologizowanym pojmowaniu Stanów Zjednoczonych. Jak można wnioskować z ich wystąpień podczas kolaudacji, byli przekonani, że ich dzieło będzie lepsze niż przeciętny hollywoodzki film. Mierzyli w poziom



Cudowne dziecko, reż. Waldemar Dziki (1986)



Klątwa doliny węży, reż. Marek Piestrak (1987)



Pan Kleks w kosmosie, reż. Krzysztof Gradowski (1988)



Podróż Pana Kleksa, reż. Krzysztof Gradowski (1985)

Spielberga i Lucasa. Przeniesienie implikacji współpracy wynikało z potraktowania Hollywood jako homogenicznej całości – mała, początkująca firemka, jaką było Legend Productions, traktowali jak jedno ze studiów *majors*. Znajdująca się w adresie firmy Fleetów ulica Hollywood Station musiała działać na wyobraźnię.

Tymczasem małżeństwo Fleetów miało ambicje dopiero dostać się do centrum. Po wyjeździe z Polski osiedli w Nowym Jorku, gdzie próbowali swoich sił w teatrze, ale okazało się, że trudno się z niego utrzymać. Stąd pomysł, by pojechać na Zachodnie Wybrzeże i spróbować sił w kinematografii. *Biały smok* to dopiero ich drugi pełnometrażowy projekt⁶³ – pierwszym był film familijny *Bracia z dzikiego lasu* (*Brothers of the Wilderness*, reż. Melanie Anne Phillips, 1984), który nie odniósł większego sukcesu. Szybko zorientowali się, że brakuje im – jako aspirującym producentom – przygotowania biznesowego. Fleet skończył zaoczny kurs z analizy finansów i kredytów, a Szpak – z księgowości i obsługi komputera⁶⁴. Można powiedzieć, że znajdowali się w położeniu półperyferyjnym. Od peryferii dzieliło ich uprzywilejowane usytuowanie geograficzne – adres przy Hollywood Station, którym mogli legitymować się przed kontrahentami. Od centrum – brak doświadczenia, kapitału i umiejętności. Te braki zostały bardzo szybko obnażone podczas współpracy ze stroną polską.

Gdy maszyna produkcyjna była już rozpędzona, zaczęły pojawiać się problemy finansowe, co zachwiało stabilną z początku hierarchią między kontrahentami. Fleetowie, by zachować płynność finansową, zaproponowali współpracę firmie Filmtel, reprezentowanej przez Andrzeja Krakowskiego i Lloyda E. Eisenhowera II, którzy zobowiązali się podnieść budżet o milion dolarów. Nie pozwoliło to jednak wywiązać się ze zobowiązań wobec strony polskiej. Największym problemem było sfinansowanie kluczowego elementu filmu – efektów specjalnych. Zebrane środki w żaden sposób nie były w stanie pokryć usług hollywoodzkich ekspertów. Do tego doszły problemy z dostarczeniem taśmy, a nawet ostatecznej wersji scenariusza. Gdy trudności się nawarstwiały, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” wystosowało pismo o rozwiązaniu umowy z winy Legend Productions, doprowadzając do odwrócenia relacji władzy między stronami koprodukcji. Presja spowodowała, że podjęto kroki prawne, a Fleetowie zostali zmuszeni do scedowania produkcji na firmę Performance Guarantees Inc., reprezentowaną przez Tadeusza Bugaja⁶⁵. Podmiot miał za zadanie ukończenie produkcji; pozyskano w tym celu partnerów finansowych w Australii, a do efektów specjalnych, których wykonanie w Hollywood było zbyt drogie, ostatecznie zatrudniono Polaków – ich autorem został Janusz Król z Wrocławskiej Wytwórni Filmowej, reżyserem efektów specjalnych Ryszard Lenczewski, a twórcą odpowiedzialnym za zdjęcia specjalne Stanisław Śliskowski.

Współpraca produkcyjna stron polskiej i amerykańskiej nie układała się pomyślnie. Polacy oskarżali kontrahentów o brak profesjonalizmu, w jednym z listów do Legend Productions zastępca dyrektora naczelnego Przedsiębiorstwa „Film Polski” Henryk Jelonkiewicz upominał ich niczym uczniów, przypominał, kto jest ich formalnym partnerem, i zwracał uwagę na wyjątkowo nieeleganckie zachowania podczas negocjacji kontraktu (włącznie z telefonicznymi pogróżkami)⁶⁶. Zmianę firmy zarządzającej przyjęto więc z zadowoleniem⁶⁷ – pozwoliła ona doprowadzić prace do końca, wskazując zarazem na iluzoryczność pierwot-

nego układu sił między stronami kooperacji. Z perspektywy czasu to właśnie reprezentanci Zachodu nie wpisali się w standardy kojarzone z kinematograficznym centrum, a przynajmniej te z wyobrażeń strony polskiej.

Innym newralgicznym punktem produkcji, obok braku profesjonalizmu, konfliktów interpersonalnych i problemów organizacyjnych, były niedostatki budżetowe. Koszty filmu – początkowo szacowane na nieco ponad 4,5 mln dolarów – miały być pokryte przez partnerów po połowie. Amerykanie mieli zatem wyłożyć nieco ponad 2 mln, które opłaciłyby między innymi honoraria amerykańskich aktorów, światową promocję i efekty specjalne. Dla porównania średni koszt filmu hollywoodzkiego na początku lat 80. wynosił około 16 mln (produkcja i marketing)⁶⁸ – zatem oferowana przez Amerykanów kwota musiała być niewystarczająca, szczególnie do wyprodukowania filmu fantasy, generującego ponadprzeciętne wydatki z uwagi na kosztochłonne efekty specjalne. Druga połowa budżetu w przeliczeniu na złotówki wyniosła nieco ponad 96 mln; w toku produkcji kwotę tę podniesiono do prawie 102 mln. Na tle powstałych w tym samym roku polskich filmów była to suma znacząca. Wyższe budżety miały tylko *C.K. Dezerterzy* (reż. Janusz Majewski, 1986) – 108 mln, *Złoty pociąg* (reż. Bohdan Poręba, 1986) – 156 mln i *Kołysanka (Lullaby)* (reż. Ephraim J. Sevela, 1986) – 115 mln.

Nic więc dziwnego, że Amerykanom nie udało się dotrzymać obietnicy i nie zapewnili efektów specjalnych hollywoodzkiej klasy. Zabłocki, kierownik produkcji, prostując w prasie nieprawdziwe (a powszechne) informacje o tym, że tricki widoczne w *Białym smoku* powstały w studiach Los Angeles, twierdził, że analogiczna praca kosztowałaby w Stanach sto razy więcej niż w Polsce⁶⁹. Szacował więc ich koszt na 3 mln dolarów, bo polska ekipa otrzymała za swoją pracę 30 tys. dolarów. Do jej obowiązków należało wykonanie smoka, animacja ręczna podczas zdjęć, do tego animacja poklatkowa (lasery z oczu) i przenikanie (przemiana smoka w konia i z powrotem). Całość złożyła się na 66 sekund materiału filmowego⁷⁰. Manewr z zatrudnieniem strony polskiej sprawił, że co prawda udało się ukończyć film, ale obniżono jego jakość względem zamierzeń – Polacy nie mieli doświadczenia w podobnych pracach, do tego dochodził drakoński terminarz (dwa miesiące na całość prac) i ubóstwo środków technicznych⁷¹. Co więcej, już podczas prac, jak pisał Zabłocki, *nastąpiło rozminięcie się oczekiwań polskich realizatorów (a potem, jak się okazało, także amerykańskich sponsorów) z możliwościami ruchowymi i inscenizacyjnymi wykonanego smoka*⁷². Sam Król, odpowiedzialny za stworzenie tytułowego bohatera, po latach wspominał, że głównym czynnikiem obniżającym jakość jego pracy była presja czasu: *Wykonałem wcześniej formy gipsowe, które musiałem wysuszyć, następnie robiłem próbne odlewy z gumy. Niestety zabrakło czasu na realizację tej koncepcji technologicznej i wszystko musiałem wyrzucić. Właśnie dlatego zmieniłem technologię i zrobiłem hybrydę, łącząc technikę teatralną z filmową*⁷³. Mimo to ostatecznie praca strony polskiej została przyjęta bez zastrzeżeń, co raczej nie świadczyło o klasie wykonania, a o radykalnym obniżeniu oczekiwań z uwagi na presję czasu i obawę przed niewywiązaniem się z kontraktu.

Tymczasem poziom wykonania tricków krytykowali niemal wszyscy, nawet przychylna filmowi komisja kolaudacyjna. Koniczek delikatnie zasugerował, że autorzy mogli coś ewentualnie poprawić (*ten smok jest taki powolny, taki jakiś żabowaty*)⁷⁴. W prasie natomiast przy okazji premiery obok zaledwie kilku umiarkowa-

nie pozytywnych recenzji pojawiły się liczne, prześcigające się w złośliwościach teksty skupiające się przede wszystkim⁷⁵ na słabych efektach: *Nie jest to żaden smok, przerażające straszdydło, wracające w upiornych snach, ale smocza atrapa, tandeta, równa w swej szpetocie sprzedawanym na jarmarkach przedpotopowym brzydactwom: nikt, z pięcioletnimi berbeciami włącznie, nie uwierzy w realne istnienie podobnego dziwoląga*⁷⁶; *Filmowy smok to zupełnie martwa kupa gruzu, przy której poziom animacji „Jacka i Agatki” był szczytem skomplikowania, a cotygodniowy „Muppet Show” stanowi prawdziwe arcydzieło*⁷⁷; *Smok jak krzyżówka „orła z ropuchą”*⁷⁸.

Ostatecznie okazało się więc, że strona polska wykazała się wyższym poziomem profesjonalizmu niż Amerykanie: wykonała efekty specjalne mimo braku przygotowania i środków, wywiązała się ze wszystkich zobowiązań, a do tego zaskarbiła sobie sympatię amerykańskich aktorów. Przy takich relacjach między kontrahentami to strona polska bardziej przypominała podmiot z kinematograficznych półperiferii.

Z powrotem ku peryferiom

Mimo to współpraca z Amerykanami nie przybliżyła polskiej kinematografii do centrum. Nie tylko dlatego, że Fleetowie zajmowali w hierarchicznym układzie kinematografii-świata pozycję co najwyżej półperyferyjną. Współpraca z zachodnim kontrahentem raczej uwypukliła, niż zatarła różnice dzielące nasze realia produkcyjne od światowych standardów. Na różnych etapach realizacji filmu polscy twórcy mniej lub bardziej świadomie podkreślali swoje peryferyjne usytuowanie.

Pracę na planie utrudniały liczne lokalne problemy, jak choćby powiązana z kryzysem gospodarczym inflacja, która sprawiła, że w czasie trwania produkcji drastycznie wzrosły ceny i wynagrodzenia⁷⁹. Do tego dochodziły różnice mentalne, inne podejścia do pracy z aktorami czy organizacji planu – hollywoodzcy aktorzy byli przyzwyczajeni do znacznie wyższego standardu warunków bytowych⁸⁰. Nie bez znaczenia były problemy językowe: o ile na planie działali tłumacze, a do tego część polskiej ekipy władała angielskim w stopniu komunikatywnym, o tyle zatrudnienie aktorów, którzy mogliby wcielić się w role epizodyczne, okazało się wyzwaniem – dlatego zastąpiono ich naturszczykami, których zawód wymagał znajomości języka obcego: dziennikarzami, stewardessami czy fotoreporterami⁸¹.

Paradoksalnie, zawstydzenie zgrzebnością warunków produkcyjnych często mieszało się z zuchwałością, świadcząca o labilności wyobrażeń polskiej części ekipy filmowej na temat pozycji rodzimej kinematografii w stosunku do światowego centrum. Liczne wypowiedzi prasowe i kołaudacyjne dowodzą, że niektórzy z twórców mieli skłonność do przeceniania efektów swojej pracy. Podobnie reakcja polskiej prasy pokazywała, że *Biały smok* wypadł marnie na tle poziomu artystycznego zachodnich produkcji, do których miał nawiązywać. Nie spełniał nie tylko standardów światowych, ale nawet polskich: *Należy sądzić, iż miał to być obraz konkurencyjny dla filmu Spielberga czy Zemeckisa. Tymczasem nie wytrzymuje on porównania z wieloma polskimi obrazami dla dzieci, a już taki „Przyjaciel wesołego diabła” jest zdecydowanie lepszy*⁸². Tymczasem członkowie ekipy mieli skłonność do postrzegania swojego dzieła jako filmu na światowym poziomie

(poziom artystyczno-techniczny efektów [...] należy uznać za wysoki i porównywalny z osiągnięciami innych kinematografii europejskich⁸³), tym samym zdradzając brak orientacji w globalnych standardach.

To zniekształcenie perspektywy wynikało z porównań do zachodniego kontrahenta. Strona polska postrzegała swoich partnerów jako przybyszów z kinematograficznego centrum, a zatem, gdy okazywało się, że im nie ustępują, a może nawet przewyższają ich profesjonalizmem⁸⁴, w ekipie powstawało przekonanie, że faktycznie przynależą do światowej stawki (Morgenstern: *W Ameryce odbyła się kolaudacja. Były na niej same „Achy!” i „Ochy!”*⁸⁵). Nie byli najwyraźniej świadomi, że oceniają się na tle początkujących amatorów, którzy sami dopiero orientowali się w branży filmowej i – jak pokazał czas – nigdy nie zrobili w niej prawdziwej kariery.

Świetnym weryfikatorem efektów współpracy jest konfrontacja planów eksportowych z liczbami: według dokumentów „Filmu Polskiego” *Biały smok* nie był hitem sprzedaży zagranicznej. Co więcej, ostatecznie nie trafił na żaden z zachodnich rynków. W 1987 r. sprzedano go jedynie do Związku Radzieckiego (na czym zarobiono nieco ponad 7 mln złotych)⁸⁶, a rok później do trzech kolejnych krajów socjalistycznych: NRD, Węgier i Rumunii⁸⁷. Warto przy tym zauważyć, że prawa do dystrybucji w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie mieli Amerykanie, strona polska zarabiała na rozpowszechnianiu w krajach socjalistycznych, a resztą świata dzielono się w stosunku 52 do 48 na korzyść Polski⁸⁸. Słabe, a przynajmniej dalekie od oczekiwań wyniki eksportu były emblematyczne dla funkcjonowania rodzimego kina na arenie międzynarodowej w latach 80. i jednocześnie udowadniały, że niepoprawnie oceniano szanse przełamania peryferyjności.

Na przykładzie danych z 1987 i 1988 r. można stwierdzić, że w krajach kapitalistycznych największym powodzeniem cieszyły się filmy podpisane przez autorów rozpoznawalnych na arenie międzynarodowej, angażujące dramaty i dzieła, które, upraszczając, można nazwać „dysydenckimi”. W 1987 r. najwyższe wyniki sprzedaży do krajów kapitalistycznych uzyskały *Kronika wypadków miłosnych* (1985) Wajdy, *Kochankowie mojej mamy* (1985) Radosława Piwowarskiego i *Bohater roku* (1985) Feliksa Falka. W 1988 r. – *Krótki film o zabijaniu* (1987) Krzysztofa Kieślowskiego i dwa filmy zwolnione z cenzorskich póltek: *Przypadek* (1981) Kieślowskiego i *Matka Królów* (1982) Janusza Zaorskiego. Na listach dziesięciu największych eksportowych hitów wysyłanych za żelazną kurtynę znalazły się również filmy rozrywkowe, ale niekoniecznie takie, które naśladowały Hollywood: *Seksmisja* (1983), *Kingsajz* (1987) i obie części *Vabanku* (1981, 1984) – wszystkie w reżyserii Juliusza Machulskiego.

Inne preferencje miały kraje socjalistyczne. W 1987 r. najlepiej sprzedawały się do nich *Kochankowie mojej mamy*, *Przyjaciel wesołego diabła* (reż. Jerzy Łukasiewicz, 1986) i *Kronika wypadków miłosnych*, ale na liście znalazły się również tytuły nieobecne wśród faworytów Zachodu, jak *C.K. Dezerterzy* czy *Biały smok*. Z kolei w 1988 r. najlepiej wypadła rodzima wersja kina superbohaterskiego, czyli *Cudowne dziecko*, a także *Pociąg do Hollywood* (reż. Radosław Piwowarski, 1987) i *Bohater roku*; na liście nie zabrakło takich propozycji kina rozrywkowego jak *Koniec sezonu na lody* (reż. Sylwester Szyszko, 1987) czy *Rykowisko* (reż. Grzegorz Skurski, 1986). Kraje bloku wschodniego ewidentnie gustowały w rozrywce, również tej,



E.T., reż. Steven Spielberg (1982)



Niekończąca się opowieść, reż. Wolfgang Petersen (1984)



Powrót do przyszłości, reż. Robert Zemeckis (1985)

która miała naśladować wzorce zachodnie – traktowały polskie filmy, podobnie zresztą jak rodzimi decydenci, jako tańszy zamiennik drogich przebojów z Hollywood. Jeśli zatem władarze marzyli o podbijaniu zachodnich rynków, a było to bardziej opłacalne niż handel z rynkiem krajów bloku wschodniego – dla przykładu, w 1988 r. najlepiej sprzedający się w krajach kapitalistycznych *Krótki film o zabijaniu* zarobił 118 mln złotych, a hit eksportu do krajów socjalistycznych, *Cudowne dziecko*, zarobiło tam zaledwie 25 mln złotych – to logika podpowiadała, by nie kręcić kolejnych *Białych smoków* czy *Przyjaciół wesołego diabła*, a raczej *Przypadki* czy *Krótkie filmy o zabijaniu*.

Kto wie, czy najważniejszą racją decydującą o niemożności wyjścia z pozycji peryferyjnej przy produkcji *Białego smoka* – ale również podobnych filmów tworzonych z podmiotami zachodnimi – nie był fakt, że zagranicznych kontrahentów nie interesowała zmiana naszego statusu. W ich interesie, jako podmiotów przychodzących (przynajmniej geograficznie) z centrum kinematografii-świata, a także dysponujących przewagą symboliczną, ekonomiczną i techniczną, było utrzymywanie niesymetrycznej relacji, wykorzystywanie słabszych (przynajmniej według ich wyobrażeń) do własnej ekspansji. Tak, według Wallersteina, zachowują się w gospodarce-świecie półperyferie: *Będąc pod presją ze strony państwa centrum i wywierając presję na państwa peryferyjne*, [półperyferie – przyp. M. P.] *stara się głównie o to, by nie stoczyć się do poziomu peryferii i zrobić wszystko, co możliwe, aby zbliżyć się do centrum*⁸⁹.

Legend Productions starało się utrzymać relację nierówności, co przejawiało się zarówno podczas produkcji, jak i w samym tekście filmowym. Firma zwróciła się do strony polskiej z propozycją współpracy z konkretnego powodu: produkcja filmu w Stanach Zjednoczonych była znacznie droższa niż w Polsce. Doskonale widać to na podziale – wycenionych po równo – obowiązków obu stron. Strona polska była odpowiedzialna, zarówno personalnie, jak i finansowo, między innymi za reżyserię, zdjęcia, budowę dekoracji, kostiumy, charakteryzację, dźwięk, transport, montaż, muzykę, zakwaterowanie i dostarczenie materiałów reklamowych. Jako że film w całości powstawał w Polsce, wszystkie koszty związane z organizacją planu i przebiegiem zdjęć także ponosili Polacy. Z kolei strona amerykańska miała zapewnić scenariusz, obsadzić amerykańskich aktorów, dostarczyć taśmę filmową i stworzyć efekty specjalne (co ostatecznie scedowano na stronę polską, płacąc niepomierne niższą stawkę niż w Hollywood). Do tego dochodziły enigmatyczne zadania związane z *rozpracowaniem i urzeczywistnieniem ogólnoświatowej kampanii reklamowej*, globalną sprzedażą i planem marketingowym⁹⁰.

Ta nierówność zobowiązań stała się zresztą przedmiotem dyskusji wśród przedstawicieli strony polskiej, która po podpisaniu kontraktu zreflektowała się, że jej wkład wyceniono w obcej walucie w sposób nieekwiwalentny, przez co ustalona proporcja wpływów (51 proc. do 49 proc. na rzecz Amerykanów) była dla niej niekorzystna⁹¹. Z kolei strona zachodnia wykorzystała swoją uprzywilejowaną pozycję, by chronić własne interesy związane z funkcjonowaniem na rynku amerykańskim, z którego czerpała pełny zysk. W kontrakcie zabezpieczyli zapis, zgodnie z którym film miał być w pierwszej kolejności dystrybuowany tam⁹², a cała ścieżka dźwiękowa miała zostać przygotowana w języku angielskim –

dlatego polscy aktorzy również musieli mówić w tym języku. Co więcej, nikt nie zadbał o polski dubbing, więc w naszych kinach film był wyświetlany z napisami, na co wielokrotnie narzekano w prasie – w końcu miał to być film dla dzieci.

Amerykanie potrzebowali peryferyjnej kinematografii nie tylko do obniżenia kosztów produkcji, lecz także do wykreowania na ekranie egzotycznych krajobrazów. Przy okazji premiery filmu w prasie zaczęła krążyć romantyczna historia Fleeta, który w latach 70. przyjechał na stypendium do Wrocławia i podczas jednej z wycieczek trafił w Góry Stołowe, które tak go zachwyciły, że postanowił napisać nowelę filmową, do której scenografię mogłyby stanowić. Jedna z wypowiedzi Szpak rzuca jednak cień na autentyczność tej historii: w wywiadzie przyznała, że rozważali kręcenie w Meksyku, ale zdecydowali się na Polskę, bo jest ona bardziej egzotyczna dla Amerykanów⁹³. Chodziło zatem o egzotykę, a nie o romantyczny zachwyty – plener miał być estetycznie jak najdalszy od Kalifornii, z której przyjeżdża do Karistanu Jim Martin. I w tym wymiarze zarysowuje się relacja podległości: Góry Stołowe stanowią egzotyczną atrakcję ze względu na swoją peryferyjność z punktu widzenia kulturalnego centrum – Kalifornii.

Ta asymetryczna relacja znajduje odzwierciedlenie również w fabule. Karistanowi, zacofanemu kraikowi położonemu gdzieś w Europie Środkowej, przyglądamy się z punktu widzenia Amerykanina, który dziwi się miejscowym absurdom, choćby temu, że w niedzielę nie da się złapać taksówki z lotniska. Kolejne sceny dopełniają procesu orientalizacji⁹⁴. Miejscowi chodzą w szaroburych łachmanach, dzieci wyzywają przechodzącą kobietę od „wiedźm”, a Jim zostaje przewieziony zdezelowanym samochodem bez hamulców, z którego wysypują się geśi. Reprezentant władzy lokalnej mówi, że *to świat zabity deskami* – liczy więc na rozwój oferowany przez firmę, która ma wydobywać złoża. Miejscowi są zapijaczni, wierzą w zabobony i mity, w przeciwieństwie do Jima, który, jak mówi, *nie uwierzy w nic, czego nie ujrzy na własne oczy*. To rzeczywistość, która czeka, by docenili ją przybysze z zewnątrz – jej wartość jako miejsca pełnego cennych minerałów rozpoznała dopiero amerykańska firma. Z kolei Jim – w przeciwieństwie do ludzi stąd – potrafi docenić piękno lokalnej natury. Postać granego przez Lloyda geologa jest kluczowa dla ukazanej relacji między Zachodem a Wschodem. Jim uosabia kolonialny mit „białego zbawcy”, choć w tym wypadku nie chodzi o kolor skóry, lecz o zachodnie pochodzenie. Bez Jima Karistan nie byłby w stanie obronić się przed – zresztą również amerykańskimi – najeźdźcami, nieliczącymi się z dobrostanem prowincjonalnego kraju.

Przedstawiona w fabule opowieść odpowiada słowom Larry’ego Wolffa o sposobach portretowania Europy Wschodniej w kulturze zachodniej. Dowodził on, że od czasów oświecenia Zachód wykorzystuje Wschód, by podkreślić różnicę między cywilizacją a zacofaniem⁹⁵. Dodatkowo tereny na wschód od Odry miały pośredniczyć między Zachodem a Orientem⁹⁶ – co w przypadku *Białego smoka* tłumaczyłoby obecność na ekranie postaci pochodzącej z Chin. Zresztą cała legenda o tytułowym stworzeniu, dobrym obrońcy ludzkości, jest inspirowana kulturą Dalekiego Wschodu. Peryferyjność zarówno Karistanu, jak i Polski, oglądanych z perspektywy Amerykanów, została odzwierciedlona także w doborze lokacji – plenerami „grającymi” Karistan były tereny atrakcyjne ze względu na walory przyrodnicze: Błędne Skały koło Karłowa, miejscowość Srebrna Góra oraz

góra Szczeliniec, u podnóża której wybudowano dom wiedźmy. Z kolei lokacje, które imitowały Stany Zjednoczone, miały być, jak zaznaczono w sprawozdaniu, *efektywnymi wnętrzami naturalnymi*⁹⁷ – w roli siedziby korporacji, dla której pracuje Jim, wystąpił zamek Górka w Sobótce.

Praca wyobraźni

Wydaje się, że fabuła odzwierciedla historię produkcji *Białego smoka*. Zarówno w filmie, jak i w rzeczywistości Amerykanie przyjechali do Europy Środkowej odkryć jej bogactwo (w filmie – złoża naturalne, w produkcji – tanie usługi), stwarzając zarazem złudzenie wsparcia walki peryferii w rzeczywistości kapitalizmu-świata (w filmie – ochrona przed korporacją, w produkcji – pomoc w wejściu na rynek). W obu przypadkach to strona zachodnia jest aktywna i narzuca zasady gry, organizując współpracę tak, by – zgodnie z logiką opisanego przez Wallersteina systemu – nieustannie poszerzać swoją strefę wpływów. W przypadku produkcji cel nie został osiągnięty: kooperacja nie pozwoliła Legend Productions dostać się do kinematograficznego centrum, podobnie jak nie przyniosła spodziewanych korzyści stronie polskiej.

Niemniej, fantazje pracowników kinematografii, że już za moment będziemy partycypować w centrum kinematografii-świata, rymują się z podobnymi iluzjami, którymi karmiło się całe społeczeństwo końca dekady lat 80. i które stanowiły opisywaną przez Appaduraia wyobraźniową bazę transkontynentalnej współpracy. W tamtym czasie panowało przekonanie, że już za moment zjawia się u nas Amerykanie i całkowicie bezinteresownie wesprą nas gotówką liczoną w miliardach dolarów⁹⁸, która wydobędzie nas z peryferii – co już na wstępie ustanawiało relację zależności i wskazywało na miejsce zajmowane przez nasz kraj na arenie międzynarodowej.

Nie wszyscy jednak dali się porwać tej jakże atrakcyjnej fikcji i myśleniu magicznemu. Niektórzy decydenci, mimo nikłego doświadczenia, twardo stąpali po ziemi i poprawnie interpretowali zamiary silniejszych podmiotów zgłaszających się do rodzimych zespołów z ofertami współpracy. Jak pisał Kuszewski, *oferty koprodukcyjne z Zachodu nie są ani przejawem politycznej sympatii ani filantropii. O naszej atrakcyjności jako partnera rozstrzyga tu rachunek kosztów. Po pierwsze praca nadal tańsza jest u nas niż na Zachodzie. Po drugie dla drobnych, a nawet średnich producentów z tego kierunku zadaniem jest zgromadzenie funduszy na produkcję filmu. Jeżeli tedy część niezbędnych nakładów decyduje się pokryć państwowa kinematografia socjalistyczna, łatwiej jest koproducentowi dokończyć brakujące kredyty w banku własnego kraju. A i ryzyko materialne związane z wyprodukowaniem filmu maleje*⁹⁹. Wyrażona w tej wypowiedzi świadomość własnej peryferyjności względem nawet średnich i małych podmiotów zachodnich paradoksalnie dawała większą nadzieję na awans w globalnym porządku świata. Pomagała zrozumieć, jakimi przewagami dysponujemy i jak wiele pracy trzeba włożyć, by przekroczyć peryferyjny status.

- ¹ Z. Szczerek, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Agora – Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2017, s. 337.
- ² Film ma dwóch reżyserów, ponieważ w czasie zdjęć Domaradzki musiał poddać się poważnej operacji, a jego obowiązki przejął kierownik Zespołu „Perspektywa” – Morgenstern.
- ³ I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. K. Gawlicz, M. Starawski, Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, Warszawa 2007, s. 41.
- ⁴ T. Zarycki, *Peryferie. Nowe ujęcia zależności centro-peryferyjnych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 9.
- ⁵ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, s. 16.
- ⁶ Tamże, s. 17.
- ⁷ E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich – Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 291.
- ⁸ Archiwum Akt Nowych, *Materiał na posiedzenie Kolegium Naczelnego Zarządu Kinematografii w sprawie stanu kinematografii i założeń na lata 1981-1990*, sygn. 2/1843/0/2/146, k. 35.
- ⁹ Archiwum Akt Nowych, *Ocena Zespołów Filmowych za okres 1.01.1984-31.12.1985*, sygn. 2/1843/0/2/104, k. 1.
- ¹⁰ Archiwum Akt Nowych, *Podstawowe działania Komitetu Kinematografii w 1988 r.*, sygn. 2/1354/0/LVI-1716, s. 1.
- ¹¹ D. T. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982-1989). Próba uratowania socjalizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 127.
- ¹² C. Domnitz, *Zwrot ku Europie. Transformacje sfery publicznej w realnym socjalizmie 1975-1989*, tłum. A. Peszke, J. Kałużny, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 315-316.
- ¹³ Zob. Archiwum Akt Nowych, *Perspektywiczny program działania polskiej kinematografii za granicą*, sygn. 2/1843/0/2/103, s. 9.
- ¹⁴ Archiwum Akt Nowych, *Problemy promocji polskiego filmu za granicą*, sygn. 2/1354/0/LVI-1691, s. 2.
- ¹⁵ M. Przeperski, *Dziki Wschód. Transformacja po polsku 1986-1993*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024, s. 22.
- ¹⁶ Marcin Adamczak stwierdził, że ówczesne filmy George’a Lucasa, Stevena Spielberga i Roberta Zemeckisa idealnie wpisywały się w formułę blockbustera. M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2010, s. 160.
- ¹⁷ Dane podaje za odpowiednimi numerami „Małego Rocznika Filmowego”.
- ¹⁸ Tę samą praktykę stosowały również inne kinematografie krajów socjalistycznych (zob. P. Skopal, *Barrandov’s Co-productions: The Clumsy Way to Ideological Control, International Competitiveness and Technological Improvement*, w: *Cinema in Service in the State: Perspectives in Film Culture in GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, red. L. Karl, P. Skopal, Berghahn Books, New York – Oxford 2015, s. 93-94).
- ¹⁹ Leon Bach, dyrektor Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, przekonywał, że bez dostępu do światowej sławy studia trickowego w Kijowie nie byłaby możliwa realizacja *Podróży pana Kleksa*. Archiwum Akt Nowych, *List Leona Bacha, dyrektora Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów – Zespoły Filmowe, do Ryszarda Krysko, dyrektora Departamentu Ekonomiki i Techniki Filmowej Naczelnego Zarządu Kinematografii*, sygn. 2/1843/0/12/139, s. 116.
- ²⁰ Zob. M. Piepiórka, „Cudowne dziecko”. Studium polsko-kanadyjskiej koprodukcji filmowej, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 121, s. 144-165.
- ²¹ Była to praktyka popularna również w innych krajach socjalistycznych. Zob. P. A. Michaels, *Mikhail Kalatozov’s „The Red Tent”: A Case Study in International Coproduction Across the Iron Curtain*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2006, t. 26, nr 3, s. 312-313.
- ²² I. Wallerstein, dz. cyt., s. 83.
- ²³ Tak było w latach 80.; obecnie, po przejęciu 20th Century Fox przez Disney, istnieje „wielka piątka”.
- ²⁴ M. Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*, PWN, Warszawa 2019, s. 70.
- ²⁵ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”*, A-344, poz. 505, s. 8.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Tamże, s. 3.
- ²⁸ Archiwum Akt Nowych, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Podróże pana Kleksa”*, sygn. 2/1843/0/5/24, s. 49.
- ²⁹ Archiwum Akt Nowych, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Klątwa doliny węży”*, sygn. 2/1843/0/5/27, s. 204.
- ³⁰ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji*

- Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”, dz. cyt., s. 4.
- ³¹ Tamże, s. 5.
- ³² Tamże.
- ³³ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Umowa koprodukcyjna filmu „Biały smok”*, ADOiP, sygn. 72/3404/0/226, s. 15.
- ³⁴ Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jaki film miał na myśli autor raportu. Dzieło o takim tytule polskim nie było dystrybuowane w kinach w okresie PRL, nie istnieje również film o tak brzmiącym tytule angielskim. Prawdopodobnie chodziło o *The Legend of the Lone Ranger* (reż. William A. Fraker, 1981).
- ³⁵ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie z produkcji filmu „Biały smok”*, sygn. 72/3419/0/691, s. 9.
- ³⁶ Tamże, s. 10.
- ³⁷ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”*, dz. cyt., s. 5.
- ³⁸ Tamże, s. 8.
- ³⁹ M. Pawlicki, *Smok na inwalidzkiej rencie*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 31, s. 12.
- ⁴⁰ *Biały smok w Sudetach*, „Dziennik Pojezierza” 1987, nr 114, s. 11.
- ⁴¹ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”*, dz. cyt., s. 2.
- ⁴² Archiwum Akt Nowych, *Ocena Zespołów Filmowych za okres 1.01.1984-31.12.1985*, dz. cyt., s. 58.
- ⁴³ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”*, dz. cyt., s. 3.
- ⁴⁴ Zob. M. Piepiórka, *Liczenie złotych. Polskie filmy fantastyczno-przygodowe lat 80. w świetle protokołów komisji kolaudacyjnych*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2024, t. 37, nr 46, s. 221-243.
- ⁴⁵ Archiwum Akt Nowych, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Pan Samochodzik i niesamowity dwór”*, sygn. 2/1843/0/5/25, k. 2.
- ⁴⁶ *Biały smok* (z J. Domaradzkim rozmawiał B. Zagroba), „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 7, s. 4.
- ⁴⁷ B. Zagroba, *Biały Smok*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 7, s. 3.
- ⁴⁸ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 19.
- ⁴⁹ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”*, dz. cyt., s. 7.
- ⁵⁰ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 11.
- ⁵¹ Z propozycją zgłosili się do wszystkich zespołów, a także do Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, a nawet do Interpressu. *Biały smok* (z A. Szpak rozmawiał B. Zagroba), „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 7, s. 4.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Umowa...* dz. cyt., s. 15.
- ⁵⁴ *Biały smok* (z A. Szpak rozmawiał B. Zagroba), dz. cyt., s. 4.
- ⁵⁵ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 16.
- ⁵⁶ Tamże, s. 45.
- ⁵⁷ C. Prasek, *Spółka*, „Kobieta i Życie” 1987, nr 38, s. 15.
- ⁵⁸ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 18.
- ⁵⁹ Tamże, s. 26.
- ⁶⁰ *Biały smok* (z J. Domaradzkim rozmawiał B. Zagroba), dz. cyt., s. 4.
- ⁶¹ „Mały Rocznik Filmowy” 1988, s. 70.
- ⁶² A. Appadurai, dz. cyt., s. 17.
- ⁶³ W jednym z wywiadów Szpak miała przyznać, że cały pomysł na film był jedynie fortelem w celu oszukania systemu podatkowego – nie stać jej było na przyjazd do Polski na pogrzeb ojca, a ktoś życzliwy odpowiedział jej, że jeśli podróż odbędzie się z powodów służbowych, to będzie ją można odpisać od podatku. Zob. G. Kłos, *„Biały smok”, czyli katastrofa za półtora miliona dolarów*, Wirtualna Polska, <https://magazyn.wp.pl/informacje/artykul/bialy-smok-czyli-katastrofa-za-poltora-miliona-dolarow> (dostęp: 29.08.2025).
- ⁶⁴ *Biały smok* (z A. Szpak rozmawiał B. Zagroba), dz. cyt., s. 3.
- ⁶⁵ Jeszcze przed zakończeniem produkcji Fleetowie złożyli pozew przeciwko Performancie Guarantees i FilmTel, oskarżając obie firmy o bezprawne przejęcie praw do produkcji i oszustwo – sąd jednak odrzucił ich pozew, odbierając im resztę praw do reprezentowania finansowego produkcji. Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Cross-Complainants Hereby Allege: Jurisdictional Facts and Facts Common to All Claims*, sygn. 72/3404/0/226, s. 191.
- ⁶⁶ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *List Henryka Jelonkiewicza do Legend Productions*, sygn. 72/3404/0/226, s. 59.
- ⁶⁷ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 21.

- ⁶⁸ *A Century in Exhibition – The 1980s: Megabucks, MTV, and Megaplexes*, Boxoffice Pro, <https://www.boxofficepro.com/a-century-in-exhibition-the-1980s-megabucks-mtv-and-megaplexes> (dostęp: 27.08.2025).
- ⁶⁹ M. Zabłocki, *Biały smok*, „Perspektywy” 1987, nr 40, s. 28.
- ⁷⁰ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Spis efektów specjalnych – wersja ostateczna*, sygn. 72/3404/0/226, s. 153.
- ⁷¹ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 10.
- ⁷² Tamże, s. 14-15.
- ⁷³ *Człowiek renesansu* (z J. Królem rozmawiała H. Okólska), „Kalendarz Wrocławski” 2024, nr 48, s. 185.
- ⁷⁴ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”*, dz. cyt., s. 4.
- ⁷⁵ Dostawało się również kiepskiemu scenariuszowi: *I oto zbliżamy się do źródła kłęski, czyli do scenariusza. Amerykańscy autorzy, w końcu fachowcy całą gębą, sfuszowali robotę, traktując ją zapewne jako zwyczajną chałturę „na eksport” między poważniejszymi zajęciami na miejscu*. K. M. Sieniawski, *Ani biały, ani smok*, „Kultura” 1987, nr 27, s. 12.
- ⁷⁶ Tamże.
- ⁷⁷ M. Pawlicki, dz. cyt., s. 12.
- ⁷⁸ M. D., *Okolice białego smoka*, „Kamena” 1987, nr 19, s. 5.
- ⁷⁹ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 8.
- ⁸⁰ Tamże, s. 9-10. Dee Wallace Stone miała ponoć zażądać przenośnej toalety, sprowadzanej specjalnie dla niej ze Stanów. G. Kłos, dz. cyt.
- ⁸¹ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 37.
- ⁸² T. Wiącek, *Legenda o białym koniu*, „Echo Dnia” 1987, nr 157, s. 10.
- ⁸³ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 10.
- ⁸⁴ *Biały smok* (z J. Domaradzkiem rozmawiał B. Zagroba), dz. cyt., s. 4.
- ⁸⁵ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu „Biały smok”*, dz. cyt., s. 2.
- ⁸⁶ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Eksport filmów fabularnych długometrażowych w 1987 roku*, sygn. 72/3404/0/99, s. 60.
- ⁸⁷ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Eksport filmów fabularnych długometrażowych w 1988 roku*, ADOiP, sygn. 72/3404/0/100, s. 63.
- ⁸⁸ Początkowo podział wynosił 51 proc. – Amerykanie, 49 proc. – Polacy, ale proporcje zmieniły się po scedowaniu obowiązku wykonania efektów specjalnych na stronę polską.
- ⁸⁹ I. Wallerstein, dz. cyt., s. 49.
- ⁹⁰ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Umowa...* dz. cyt., s. 14-16.
- ⁹¹ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Notatka do akt umowy koprodukcyjnej na realizację filmu pt. „Biały smok”*, sygn. 72/3404/0/226, s. 188-190.
- ⁹² Do czego zresztą nie doszło, bo odpowiedzialna za dystrybucję firma CBS Distribution została zakupiona przez Teda Turnera, przez co film wylądował w poczekalni. Ostatecznie ukazał się w Stanach Zjednoczonych w 1991 r. jedynie na kasetach wideo. Zob. G. Kłos, dz. cyt.
- ⁹³ *Biały smok* (z A. Szpak rozmawiał B. Zagroba), dz. cyt., s. 4.
- ⁹⁴ Zob. E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2024.
- ⁹⁵ L. Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 1994, s. 4.
- ⁹⁶ Tamże, s. 7.
- ⁹⁷ Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, *Sprawozdanie...* dz. cyt., s. 9.
- ⁹⁸ Zob. M. Przeperski, dz. cyt., s. 129.
- ⁹⁹ Archiwum Akt Nowych, *Problemy promocji...* dz. cyt., s. 6-7.

Michał Piepiórka

Doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne w obec transformacji gospodarczej* (2019). Publikował m.in. w „Kwar-

talniku Filmowym”, „Images”, „Ekranach” i „Panoptikum”. Do jego zainteresowań naukowych zaliczają się filmowe obrazy transformacji gospodarczej, przemiany polskiego kina współczesnego i kinematografia schyłku PRL.

PhD in Cultural Studies, Assistant Professor at the Adam Mickiewicz University in Poznań, in the Institute of Cultural Studies. Author of the book *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* [*Rockefellers and Marx over Warsaw: Polish Feature Films in the Face of Economic Transformation*] (2019). He has published articles in *Kwartalnik Filmowy*, *Images*, *Ekran*, and *Panoptikum*, among others. His research interests include film representations of economic transformation in Poland, changes of contemporary Polish cinema, and the cinema of the late Polish People's Republic.

piepior@tlen.pl

Bibliografia

- [NN] (1987). Biały smok w Sudetach. *Dziennik Pojezierza*, (114), s. 11.
- Adameczak, M. (2019). *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Appadurai, A. (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji* (tłum. Z. Pucek). Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- M. D. (1987). Okolice białego smoka. *Kamena*, (19), s. 5.
- Okólska, H. (2024). Człowiek renesansu (rozmowa z J. Królem). *Kalendarz Wrocławski*, (48), s. 185.
- Pawlicki, M. (1987). Smok na inwalidzkiej rencie. *Tygodnik Kulturalny*, (31), s. 12.
- Prasek, C. (1987). Spółka. *Kobieta i Życie*, (38), s. 15.
- Sieniawski, K. M. (1987). Ani biały, ani smok. *Kultura*, (27), s. 12.
- Szczerek, Z. (2017). *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*. Warszawa: Agora – Wydawnictwo Czarne.
- Wallerstein, I. (2007). *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie* (tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Wiącek, T. (1987). Legenda o białym koniu. *Echo Dnia*, (157), s. 10.
- Zagroba, B. (1987). Biały smok (rozmowa z J. Domaradzkiem). *Filmowy Serwis Prasowy*, (7), s. 4.