

„Kwartalnik Filmowy” nr 135 (2026)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.4988>

© Autorka i autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Patrycja Włodek

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-4019-3727>

Miłosz Stelmach

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-4004-7121>

Rynek klasyki. Praktyki i dyskursy obiegu re-premier filmowych w Polsce

Keywords:

film market;
canon;
heritage;
re-releases;
digital restoration

Abstract

A Market for Classics: Practices and Discourses of Film Re-releases in Poland

The article analyses the development of the market of theatrical re-release in Poland after 1989, with particular attention to the changes that have taken place due to the COVID-19 pandemic. Three phases of development are identified here: the pioneering phase, the phase of expansion, and the contemporary phase of specialisation, characterised by a growing number of niche distributors and an increased presence of older films in cinema listings. Contemporary circulation of theatrical re-releases is moving away from the dominance of the established canons of art cinema towards a more diversified offer that also encompasses genre film, cult classics, and nostalgia-driven cinema. An important element of the analysis is the discourses that accompany re-releases – the categories of the classic, the canon, and film heritage, as well as the role of digital image restoration technology. Re-releases are interpreted both as instruments of audiovisual heritage preservation and as a mechanism for activating cultural memory and negotiating the contemporary film canon, which encompasses not only traditional art cinema masterpieces but also nostalgic and genre productions.

Słowa kluczowe:

rynek filmowy;
kanon;
dziedzictwo;
repremiery;
cyfrowa restauracja

Abstrakt

Artykuł analizuje rozwój rynku kinowych repremier filmowych w Polsce po 1989 r., ze szczególnym uwzględnieniem zmian zachodzących po pandemii COVID-19. Wyróżniono w nim trzy fazy rozwoju: pionierską, ekspansji oraz współczesną fazę specjalizacji związaną z rosnącą liczbą sprofilowanych dystrybutorów i większą obecnością starszych filmów w repertuarach kinowych. Współczesny obieg repremier odchodzi od dominacji „żelaznego kanonu” kina artystycznego na rzecz bardziej zróżnicowanej oferty obejmującej również kino gatunkowe, kultowe i nostalgiczne. Istotnym elementem analizy są także dyskursy towarzyszące repremierom – kategorie klasyki, kanonu i dziedzictwa oraz rola technologii cyfrowej restauracji obrazu. Repremiery są interpretowane jako narzędzia ochrony dziedzictwa audiowizualnego oraz mechanizm aktywizowania pamięci kulturowej i negocjowania współczesnego kanonu filmowego, obejmującego zarówno tradycyjne arcydzieła kina artystycznego, jak i produkcje nostalgiczne czy gatunkowe.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.05.28; recenzowano: 2026.07.09; przyjęto: 2026.07.16; opublikowano: 2026.09.30

Instytucje finansujące

Autorka i autor nie otrzymali żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka i autor nie zgłosili żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

*Żeby nikt nie pomyślał, że klasyków należy czytać dlatego, że czemuś „służą”.
Jedyny powód, jaki można tu podać, jest taki, że lepiej jest czytać
klasyków, niż ich nie czytać.*
Italo Calvino¹

Impulsem do napisania niniejszego tekstu były liczne prywatne obserwacje składające się na wrażenie, że na współczesnym polskim rynku dystrybucji filmowej coraz częściej obok repertuaru premierowego pojawiają się także dzieła starsze, zarówno należące do „żelaznego kanonu” historii filmu, jak i odkrywane na nowo bądź funkcjonujące w obiegu niszowym, a obecnie wprowadzane ponownie do kin w aurze „kultowości”. Dynamika tego sektora dobrze koresponduje z uwagami Barbary Klinger, która wskazywała, że *poprzez działania przemysłów medialnych, kultur oraz odbiorców zaangażowanych w recykling przeszłości powroty klasyki (dawne programy telewizyjne i radiowe, filmy, powieści, piosenki) sprawiają, że to, co konstytuuje dane medium i jego doświadczenie, jest ściśle związane z nieustanną cyrkulacją jego staroci [oldies]*². Niniejszy tekst stanowi próbę krytycznej weryfikacji owego wrażenia, a także wstęp do systematycznej analizy rynku filmowych repremier.

Celem jest więc zbadanie skali oraz sposobów funkcjonowania wznowień starszych filmów i związanych z nimi podmiotów (na przykład firm dystrybucyjnych) w rodzimym obiegu kinowym, zwłaszcza w okresie popandemicznym. By osadzić to zjawisko w szerszym kontekście historycznym, początkowa część tekstu zarysowuje rozwój owego sektora od lat 90., a więc czasu transformacji ustrojowej. Głównym przedmiotem analizy są jednak działania organizujące obieg repremier po roku 2022, czyli po przerwie spowodowanej pandemią COVID-19, z którą były związane między innymi długotrwałe zamknięcia kin, ale też wzrost popularności platform streamingowych i dostrzegalna zmiana wzorców uczestnictwa w kulturze. Punktem wyjścia jest dla nas obserwacja, że w ostatnich latach dokonało się tu istotne przejście, widoczne na poziomie zarówno dystrybucji, jak i praktyk kuratorskich oraz odbiorczych. Jego mapowanie wymaga przede wszystkim identyfikacji najważniejszych strategii dystrybucyjnych, aktorów instytucjonalnych oraz rynkowych, a także ich kontekstów społeczno-kulturowych.

Kluczowymi procesami zachodzącymi na tym polu są specjalizacja, dywersyfikacja oraz rosnąca „eventowość” pokazów filmowych, redefiniujące sposób funkcjonowania klasyki w przestrzeni kinowej. Co znaczące, praktyki te nie tylko kształtują rynek repremier, lecz także generują towarzyszące mu dyskursy marketingowo-interpretacyjne, które również poddamy analizie. Wśród nich szczególne znaczenie mają trzy, wzajemnie się warunkujące: dyskurs klasyki i kanonu, dyskurs dziedzictwa oraz dyskurs technologiczny. Z tego względu, chcąc zaznaczyć dyskursywne uwikłanie terminu „klasyka”, często stosowanego jako synonim repremier, będziemy ograniczać jego użycie w tym znaczeniu na rzecz zwrotów bardziej neutralnych.

Choć omawiany rynek cechuje się rosnącą różnorodnością i złożonością, jak również wielością praktyk i działających na nim podmiotów, nasze badania koncentrujemy przede wszystkim na współczesnej dystrybucji wielkoekranowej. Rozumiemy ją jako repertuarowe seanse kinowe (zarówno w kinach studyjnych,

jak i multipleksach) filmów z oferty dystrybutora działającego na polskim rynku i posiadającego prawa do rozpowszechniania danego tytułu, w odróżnieniu od na przykład seansów pojedynczych i festiwalowych bądź przeglądów lokalnych, ponieważ to obieg dystrybucyjny najbardziej zbliża status starych filmów do nowości kinowych (przy zachowaniu wszelkich proporcji związanych z liczebnością tytułów i pokazów), przyczyniając się zarazem do zredefiniowania tego, jak funkcjonują obecnie takie kategorie jak dziedzictwo, klasyka czy kanon. Mówienie o „powrocie klasyki” oznacza bowiem najczęściej ponowne wyświetlanie filmu na „wielkim ekranie”. Mimo że od czasów rewolucji VHS starsze dzieła mogą być stale dostępne – na nośnikach fizycznych, w plikach cyfrowych, a obecnie w serwisach internetowych – to jednak właśnie ich powtórne wprowadzenie do kin zostaje wyróżnione jako wydarzenie szczególne. Podkreśla to wyjątkową rangę tego konkretnego dyspozytywu, co z kolei wskazuje na utrzymujący się kinocentryzm naszej kultury³, jako że to premiery i seanse kinowe nadal w największym stopniu zapewniają widoczność i (ewentualnie) prestiż.

Próbując w jak największym stopniu osadzić nasze rozpoznania w materiale empirycznym, w toku badań zidentyfikowaliśmy ponad 220 starszych produkcji, które w latach 1989-2026 doczekały się regularnej (nawet jeśli wąskiej) dystrybucji w polskich kinach⁴. Informacje o obiegu repremier czerpaliśmy z różnych, wzajemnie się uzupełniających źródeł, między innymi z wyspecjalizowanych portali filmowych (filmweb.pl, filmpolski.pl, fdb.pl), stron dystrybutorów, historycznych zestawień *box office*, ale też archiwalnych materiałów prasowych i repertuarów. Na ich podstawie stworzyliśmy bazę najważniejszych danych o filmach powracających na ekrany kin. Zważywszy na dość chaotyczny charakter rynku w latach 90. i 2000., a także niejednoznaczność niektórych kryteriów klasyfikacji, baza ta może zawierać drobne błędy bądź przeoczenia, w naszym przekonaniu oddaje jednak wiernie kształt dystrybucji niepremierowych dzieł w okresie III RP. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie dane liczbowe, wykresy oraz statystyki zawarte w tekście oparte są na owej bazie, stanowiącej dla nas punkt wyjścia dla obserwacji historycznych, ale też bardziej teoretycznie zorientowanych interpretacji przemian tego segmentu rynku filmowego wskazanych w ostatniej części tekstu.

Rynek repremier w III RP

Powtórne wprowadzanie filmów na ekrany kinowe nie jest niczym nowym. Sięga ona przynajmniej czasów klasycznego Hollywood, kiedy to duże wytwórnie regularnie wznawiały dystrybucję kinową najpopularniejszych dzieł. Zwłaszcza w obliczu braku alternatywy dla seansu kinowego dawało to możliwość zarówno dotarcia do nowej grupy odbiorczej, jak i powtórnego kontaktu fanów z lubianą produkcją⁵. Repremiery pojawiały się także w okresie PRL-u, przykładowo *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, reż. Victor Fleming, 1939) stało się najpopularniejszym filmem 1963 r. w polskich kinach (była to zresztą polska premiera), wznowiono je także w latach 1979 (w wersji na taśmie 70mm) oraz 1989, kiedy osiągnęło wyniki – odpowiednio – 2,5 i 2,4 miliona widzów⁶. Skrupulatnie gromadzone przez Dariusza Szymańskiego dane wskazują, że w okresie PRL-u starsze produkcje doczekały się 170 wznowień,

a praktyka ta była szczególnie powszechna w latach 50., kiedy to dotyczyła jednak głównie filmów radzieckich⁷.

Transformacja ustrojowa całkowicie przeobraziła rynek dystrybucji filmowej, konfrontując go z zasadami gospodarki kapitalistycznej. Od tej pory ewentualne powroty filmów do kin były już decyzją prywatnych dystrybutorów, dlatego też ten segment, choć obecny od samego początku III RP, kształtował się w sposób niesystemowy i rozproszony, nie mógł też liczyć na tak wielkie zainteresowanie jak w okresie komunistycznego niedoboru treści audiowizualnych. Analiza liczby i rodzaju filmów pojawiających się w polskich kinach po 1989 r., a także profil i strategię dystrybuujących je podmiotów pozwalają podzielić obieg repremier na trzy odrębne fazy. Nazwaliśmy je: pionierską (1990-2005), ekspansji (2006-2019), a także – właśnie się kształtującą – fazą specjalizacji (od 2022 r.).

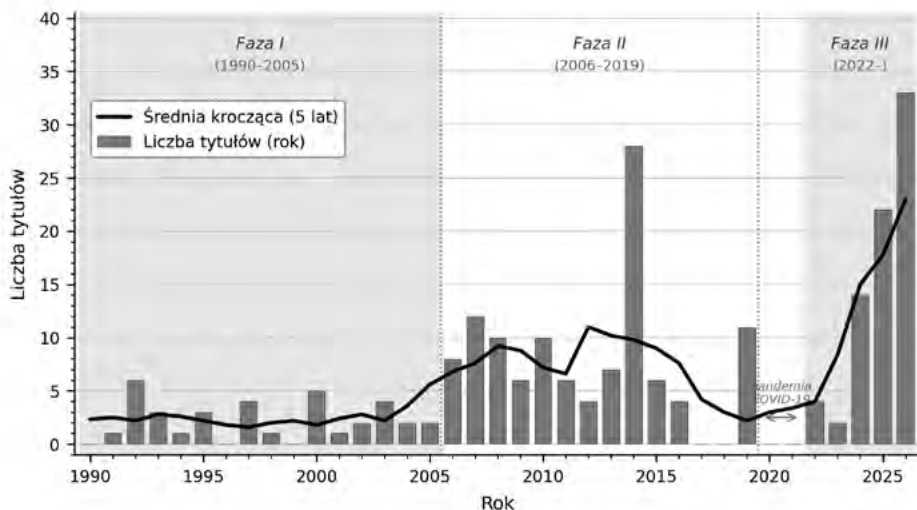
W pierwszym z wyróżnionych okresów oferta repremier kinowych była stosunkowo skromna i niespójna, przez co trudna do jednoznacznego dookreślenia. Nieliczne pojawiające się wówczas na rynku filmy funkcjonowały przede wszystkim w ramach oferty wiodących dystrybutorów o charakterze „uniwersalnym”, takich jak ITI i Syrena, dla których nie stanowiły jednak odrębnej gałęzi działalności. Podejmowane były próby tworzenia bardziej wyspecjalizowanych inicjatyw, miały one jednak charakter efemeryczny – jak w przypadku firmy Black Cat z Lublina⁸ – i pozostawały raczej wyjątkiem niż regułą.

Analiza oferty rynku repremier z tego okresu pozwala na wyróżnienie dwóch wyraźnych tendencji. Pierwsza – reprezentowana przez mniejsze podmioty – to dążenie do nadrabiania zaległości z obszaru kina autorskiego poprzez sięganie po filmy, które nie trafiły do kin w okresie PRL-u, między innymi z powodów interwencji cenzury. Taki profil miał wspomniany Black Cat, a także założony w 1993 r. Gutek Film, który przy okazji premier nowości czołowych reżyserów tego okresu – Jima Jarmuscha czy Larsa von Triera – wprowadzał na ekrany także ich starsze dzieła. Na podobnej zasadzie do polskich widzów trafiły wczesne filmy Petera Greenawaya, braci Coen, Jonathana Demme’a i Davida Lyncha. W efekcie mediana wieku propozycji repremierowych wprowadzanych do polskich kin między rokiem 1990 a 2005 wyniosła zaledwie 17 lat. W większości wypadków nie były to zatem liczące kilka dekad „nieśmiertelne” klasyki kina, ale produkcje z lat 70. i 80 sprzed raptem kilkunastu lat.

Druga tendencja, częściej reprezentowana przez dużych dystrybutorów, obejmowała powroty rozpoznawalnych przebojów komercyjnych, na przykład z okazji rocznic (trylogia *Gwiezdne wojny* w 1997 r. na 20-lecie premiery pierwszej części cyklu), premier wersji reżyserkich (przypadek *Czasu apokalipsy* / *Apocalypse Now*, reż. Francis Ford Coppola, 1979/ oraz *Obcego – 8. pasażera Nostromo* / *Alien*, reż. Ridley Scott, 1979/ w 2003 r.), ewentualnie w ramach strategii odświeżania znanych marek. Dystrybuowane przez ITI i Syrenę klasyczne animacje Disneya – *Królowna śnieżka i siedmiu krasnoludków* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, reż. David Hand i inni, 1937) i *Śpiąca królowna* (*Sleeping Beauty*, reż. Clyde Geronimi, 1959) – stanowią przy tym jedyne filmy powstałe przed 1975 r., jakie doczekały się polskich repremier w fazie pionierskiej.

Przełom otwierający nową fazę – ekspansji – nastąpił w połowie pierwszej dekady XXI w. Jego najbardziej widocznym znakiem był znaczący wzrost

liczby repremier, zilustrowany na poniższym wykresie obejmującym cały okres poddany badaniu. O ile w latach 1990-2005 suma powrotów filmów na „wielki ekran” wyniosła 35, o tyle w okresie 2006-2019 (porównywalnym pod względem długości) było ich ponad trzy razy więcej – łącznie 112. Co więcej, podczas gdy w latach 1990, 1991, 1996, 1998 oraz 2001 repremier albo brakowało, albo pojawiały się incydentalnie, to w kolejnej dekadzie do takich deficytów już nie dochodziło, co świadczy o rosnącej stabilizacji rynku.



Wykres 1. Liczba repremier klasyki filmowej w polskich kinach w latach 1990–2026 (źródło: autorzy tekstu)

Zmiana, która zaszła w okolicy 2006 r., miała charakter nie tylko ilościowy. Ewolucji uległ zarówno charakter podmiotów działających na rynku, jak i strategię doboru dystrybuowanych filmów. Znaczącym graczem stało się zwłaszcza założone jesienią 2005 r. Vivarto, w roku 2007 uzupełnione o powiązaną z nim firmę Art-House, zgodnie z nazwą skupiającą się na bardziej niszowych produkcjach. Obok dystrybucji współczesnego kina artystycznego, ze szczególnym naciskiem na dzieła pochodzące z Czech, oba podmioty zbudowały bogate portfolio starszych tytułów i łącznie odpowiadały za ponad połowę wszystkich repremier w latach 2006-2019, zaś ich spójna strategia polegała na wprowadzaniu do kin studyjnych cyklu *Klasyka kina*, opatrzonego charakterystycznymi plakatami.

W przeciwieństwie do propozycji repertuarowych z poprzedniego okresu seria ta opierała się na filmach należących do „żelaznego kanonu”, czyli dziełach starszych, o ugruntowanej pozycji w historii kina. Przykładowo w latach 2008-2009 były to między innymi: *Metropolis* (reż. Fritz Lang, 1927), *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, reż. Robert Wiene, 1920), *Casablanca* (reż. Michael Curtiz, 1942) i *400 batów* (*Les quatre cents coups*, reż. François Truffaut, 1959). W doborze tytułów ujawniała się także specjalizacja Vivarto i Art-House’u w kinie czeskim – w latach 2005-2019 wprowadziły one na polskie ekrany łącznie dwadzieścia repremierowych filmów z tego kraju, w tym dzieła Jiříego Menzla i Miloša Formana. Wyraźnie dostrzegalny był również drugi klucz – autorski –



Przeminęło z wiatrem, reż. Victor Fleming (1939)

i tak na przykład w latach 2008-2015 Vivarto wznowiło wszystkie pełnometrażowe filmy Charlesa Chaplina.

W tym samym czasie w podobną stronę – modernistycznego kanonu autorskiego – zwrócił się Gutek Film, w 2006 oraz 2007 r. dystrybuując dziewięć najbardziej docenionych dzieł Ingmara Bergmana. Ich powrót do kin był poprzedzony retrospektywą na festiwalu Nowe Horyzonty oraz przeglądem w wybranych kinach. W ten model wpisywały się też decyzje innych dystrybutorów, takich jak Mañana (filmy Alejandra Jodorowskiego *Kret / El Topo*, 1970/ i *Święta góra / La montaña sagrada*, 1973/) czy Mayfly (*Złodzieje rowerów / Ladri di biciclette*, 1948/ i *Cud w Mediolanie / Miracolo a Milano*, 1951/ Vittoria de Siki). To także w tym okresie po raz pierwszy w dystrybucji kinowej pojawiły się repremiery polskich filmów. Na cykl *Kinoklasyka* składało się dziewięć odrestaurowanych cyfrowo produkcji, wprowadzanych do kin przez spółkę Cyfrowe Repozytorium Filmowe powiązaną z Filmoteką Narodową. Cykl otwierał *Potop Redivivus* Jerzego Hoffmana (1974/2014), zamykał zaś *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego (1981). Kumulacja tych działań zaowocowała – rekordową wówczas – liczbą 29 repremier w 2014 r.

Jak widać, ten zbiór – reprezentatywny dla oferty dystrybutorów w fazie ekspansji – obejmuje głównie „wielką klasykę” o charakterze kanoniczno-artystycznym, wpisującą się zarazem w kategorię, którą Barbara Klinger określa jako „evergreeny” oraz „popularne nieśmiertelne”. *Wśród filmów dawnych [vintage] istnieje podgrupa dzieł z epoki klasycznej, które od momentu powstania cechuje wyjątkowo stała i widoczna obecność w sferze publicznej* – pisze badaczka. Są one otoczone *pólsakralną aurą, którą zyskały w historii swojej obecności na ekranach jako najwidoczniej wieczne wzorce*⁹.

W tym sensie jest to więc klasyka zarówno lubiana (jak filmy Chaplina czy *Casablanca* – zgodnie z określeniem Klinger: „mainstreamowe filmy kultowe”), jak i „podręcznikowa” („legendarne klasyki” Bergmana). Tworzą ją dzieła chętnie oglądane, ale też dyskursywnie legitymizowane i instytucjonalnie utrwalane poprzez stałe wznowienia – obecność w edukacji filmowej, repertuarach DKF-ów i kin studyjnych oraz programach festiwalu. Ich status wynika więc nie tyle z popularności, ile z długotrwałego uznania przez krytykę, historiografię kina i instytucje kultury. Zbiór filmów wchodzących w obszar klasyki jest w dużej mierze zachodni i modernistyczny, skoncentrowany na reżyserach jako Autorach oraz na dziełach uznawanych za innowacyjne formalnie lub tematycznie, wpisujących się w wizję historii kina jako ciągu „wielkich momentów” i przełomów estetycznych. Mowa więc o ofercie selektywnej, reprodukującej określone hierarchie wartości i dominujące modele pisania historii kina. Potwierdzają to także statystyki dotyczące wieku wprowadzanych na ekrany dzieł – ich mediana w stosunku do poprzedniej fazy wzrosła dwuipółkrotnie, sięgając 43,5 lat, co oznacza, że większość pokazywanych w tym okresie filmów liczyła sobie ponad cztery dekady. W fazie ekspansji to właśnie tak definiowana klasyka zdominowała ilościowo ofertę repremier, bowiem Vivarto/Art-House i Gutek Film (wraz ze Stowarzyszeniem Nowe Horyzonty) odpowiadały łącznie za ponad 75 proc. wszystkich repremier z tego okresu¹⁰. Należy przy tym pamiętać, że segment klasyki stanowił dla nich raczej uzupełnienie działalności – istotne, ale nadal mniejszościowe.

Z kolei podmioty reprezentujące największe wytwórnie hollywoodzkie (Disney, UIP, Forum Film, Imperial Cinepix) kontynuowały znaną z etapu pionierskiego i popularną do dzisiaj praktykę przypominania blockbusterów. W tym okresie napędzała ją zwłaszcza krótkotrwała moda na 3D, jaka nastąpiła po kasowym sukcesie *Avatara* (reż. James Cameron, 2009). Na fali jego popularności w latach 2011-2013 wersji stereoskopowych doczekały się między innymi *Król Lew* (*The Lion King*, reż. Roger Allers i Rob Minkoff, 1994), *Titanic* (reż. James Cameron, 1997) i *Park Jurański* (*Jurassic Park*, reż. Steven Spielberg, 1993).

Koniec fazy ekspansji wyznaczyły znamienne luki w dystrybucji – w latach 2017-2018 oraz 2020-2021 na polskie ekrany nie weszły żadne repremierowe tytuły. O ile druga z tych luk jest konsekwencją pandemicznego załamania rynku, o tyle wcześniejszy „pusty” okres wskazuje raczej na nietrwałość programową, która w dalszym ciągu cechowała rynek repremier pomimo ich względnie stałej obecności na ekranach kin w XXI w. Chwiejność tę potwierdza fakt, że wypracowany w tym okresie model już wkrótce uległ kolejnej zasadniczej przemianie.

Faza specjalizacji – rynek po 2022 r.

Pandemiczny zastój rynku kinowego w latach 2020-2021 wyznacza restart omawianego segmentu dystrybucji, powodując nie tylko przetasowania wśród działających na nim podmiotów, lecz także zwiększoną widoczność repremier na polskim rynku. Z jednej strony wyraźne są sygnały profesjonalizacji oraz instytucjonalnego umacniania tego sektora w Polsce, z drugiej – ostatnie lata charakteryzował stały wzrost liczby wprowadzanych na ekrany filmów (poza wyjątkowym rokiem 2014 także lata 2024 i 2025 przynosiły w tym zakresie nowe rekordy, zaś trwający jeszcze w trakcie pisania tego tekstu rok 2026 już w sierpniu przebił niedosięzną dotąd barierę trzydziestu repremier).

Specyfikę wciąż kształtującej się fazy specjalizacji wyznaczają naszym zdaniem dwa główne nurty przemian praktyk rynkowych, w niektórych aspektach ze sobą powiązane. Pierwszym jest ewolucja rynku dystrybucyjnego w kierunku rosnącej dywersyfikacji i specjalizacji, czego najbardziej charakterystycznym przejawem jest pojawianie się podmiotów nastawionych wyłącznie na rozpowszechnianie filmów repremierowych. Drugi wiąże się popandemiczną „eventowością”, czyli dostrzegalnym już wcześniej, ale zintensyfikowanym w ostatnich latach trendem zmiany wzorców uczestnictwa w kulturze w kierunku wydarzeń specjalnych, takich jak festiwale bądź okazjonalne imprezy.

Jeśli chodzi o przemiany na rynku dystrybucyjnym, to wzrost liczby repremier może wydawać się zaskoczeniem, gdyż z tego segmentu wycofało się dominujące w poprzedniej fazie Vivarto (wraz z Art-House'em), w ostatnich latach budujące ofertę dla młodej publiczności. Być może jednak to właśnie ten fakt otworzył drogę do wspomnianej specjalizacji i dywersyfikacji, a także bardziej kuratorskiego nastawienia nowszych podmiotów. W kolejnych latach zaczęły bowiem powstawać firmy skoncentrowane wyłącznie na repremierach: Reset (2023), Past Perfect (2025) oraz Gravity Films (2026). Mimo relatywnie niedługiego czasu działalności do lata 2026 r. dwie pierwsze zdołały wprowadzić na wielkie ekrany – odpowiednio – 22 oraz 12 tytułów. Dodatkowym sygnałem specjalizacji jest przed-

siewzięcie Flashback – filia Resetu, ale o odmiennym sprofilowaniu (co przywodzi na myśl analogiczny podział na Vivarto i Art-House). Jak wynika z komunikatu medialnego, zarówno *Reset*, jak i *Flashback* zajmują się klasyką kina. Ten pierwszy popularyzuje głównie kino autorskie, natomiast drugi – gatunkowe. Flashback powstał, bo czasem chcieliśmy wprowadzić tytuł w lżejszej tonacji, ale czuliśmy, że nie pasuje on do profilu Resetu¹¹. Flashback istnieje od początku 2026 r. i w momencie powstawania niniejszego tekstu ma na koncie dopiero trzy repremiery: *Rambo. Pierwsza krew* (*First Blood*, reż. Ted Kotcheff, 1982), *Milczenie owiec* (*The Silence of the Lambs*, reż. Jonathan Demme, 1991) oraz *Ghost in the Shell* (reż. Mamoru Oshii, 1995).

Równolegle ofertę repremier rozwijają kolejne nowe „butikowe” firmy o szerszym portfolio: założone w 2018 r. Velvet Spoon (pierwszą repremierą – w 2024 r. – był *Oldboy* / reż. Park Chan-wook, 2004/) i działające od 2023 r. So Films (*Angel's Egg*, reż. Mamoru Oshii, 1985). Repremierami zaczęły zajmować się także inne podmioty działające w obszarze kultury filmowej, na przykład Stowarzyszenie Pięć Smaków (dystrybuujące w 2023 r. trzy filmy Wong Kar-waia), znana z cyklu *Najlepsze z najgorszych* Fundacja Nowa Aleksandria (debiutująca w 2026 r. filmem *The Room* / reż. Tommy Wiseau, 2003/) czy Stowarzyszenie Kin Studyjnych. Choć główny cel STS to zrzeszanie i reprezentowanie kin niezależnych, to w ostatnich latach widać jego coraz silniejsze ukierunkowanie właśnie na koordynację i dystrybucję repremier w skali kraju¹². Łącznikiem z poprzednimi okresami i najstabilniejszym graczem obiegu repremier w III RP pozostaje kierujący się kluczem autorskim Gutek Film.

Zmiana dystrybutorów funkcjonujących na rynku przynosi także przesunięcia w oferowanym przez nich repertuarze. We wcześniejszej fazie – ekspansji – rodzimy rynek repremier wykazywał wysoki stopień pokrycia z modernistycznym rdzeniem kanonu zachodniego. Był to okres intensywnej instytucjonalizacji „wielkiej klasyki” jako odrębnego segmentu dystrybucyjnego, opartego jednak w dużej mierze na reprodukcji już ugruntowanej hierarchii wartości, której podstawę stanowiły przywoływane wcześniej nazwiska uznanych autorów oraz przełomowe nurty w historii kina (na przykład Nowe Hollywood, europejskie nowe fale). W ostatnich latach oferta uległa jednak rozszerzeniu o zjawisko, które można nazwać „klasyką generacyjną”, związana z doświadczeniem nostalgii i identyfikacją emocjonalną widzów z pokolenia millenialsów oraz młodszych (na przykład *Donnie Darko* / reż. Richard Kelly, 2001/ oraz filmy Christophera Nolana *Incepcja* /*Inception*, 2010/ i *Interstellar* /2014/¹³). Szczególne znaczenie ma tu charakterystyczne dla XXI w. zjawisko przyspieszonej kanonizacji, kiedy to popkultura podlega intensywnej presji strategii nostalgicznych i retromanii¹⁴. W tych warunkach status *instant classic* (inaczej – *modern classic*) może zostać nadany w znacznie krótszym cyklu obiegu kulturowego niż wcześniej.

W wyborach nowszych dystrybutorów widać też silny zwrot w stronę kina gatunkowego, choć nadal często sygnowanego nazwiskiem rozpoznawalnego reżysera. Wskazują na to między innymi repremiery takich filmów jak: *Oldboy*, *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (*The Texas Chain Saw Massacre*, reż. Tobe Hooper, 1974), *Nagi instynkt* (*Basic Instinct*, reż. Paul Verhoeven, 1992) czy *Kill Bill: The Whole Bloody Affair* (reż. Quentin Tarantino, 2004). Dodatkowo uwidacz-



Potop / Potop Redivivus, reż. Jerzy Hoffman (1974/2014)

nia się chęć poszukiwania mniej znanych dzieł i twórców, których kanoniczny status dopiero się kształtuje. Celuje w tym zwłaszcza *Past Perfect*, wprowadzający do kin *Zniknięcie* (*Spoorloos*, reż. George Sluizer, 1988) czy *Mikey i Nicky* (reż. Elaine May, 1976).

Wymienione wyżej filmy nie wyparły wprawdzie całkowicie dzieł z „żelaznego kanonu” (w samym roku 2026 do kin trafiły też filmy Luisa Buñuela, Jeana-Luca Godarda i Andrzeja Wajdy), nie zawsze są też z nim całkiem rozłączne (status jednocześnie kanoniczny, kultowy i gatunkowy mają na przykład dzieła Francisa Forda Coppoli, Miloša Formana i Davida Lyncha), niewątpliwie jednak w ciągu zaledwie kilku lat zmieniła się dominanta tego repertuaru. W okresie specjalizacji mediana wieku filmów repremierowych spadła do 36 lat, co oznacza, że połowa produkcji powracających do kin powstała na przełomie lat 80. i 90. lub później. Osłabieniu uległa też dominacja kina amerykańskiego. W fazie pionierskiej z USA pochodziło aż 63 proc. repremierowych tytułów, w fazie ekspansji – 45 proc., a w latach 2022-2026 – 41 proc. To wciąż najwięcej ze wszystkich reprezentowanych krajów, ale udział ten spadł prawie o połowę mimo silniejszego udziału kina gatunkowego, kojarzonego przecież właśnie z Hollywood. Przesunięcia te wskazują na możliwość rozszerzenia samego myślenia o klasycie i kanonie, które to kategorie zaczynają obejmować nie tylko dzieła z uświęconego piedestału artystycznego, lecz także kino kultowe, gatunkowe oraz nowsze (z przełomu lat 90. i 2000.).

Co znamienne, zjawisko specjalizacji oraz wyodrębnienia „klasyki” jako osobnej oferty dotyczy także dystrybucji cyfrowej. Uruchomienie w 2022 r. komercyjnej platformy FlixClassic (poświęconej wyłącznie kinu dawnemu), a także portalu 35mm.online (prezentującego polskie filmy z oferty Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych) to przykłady pełnej specjalizacji streamingowej. Szeroko rozumiana klasyka funkcjonuje także w ofertach platform globalnych jako wyodrębniona, choć nieautonomiczna kategoria repertuarowa. Przykładem jest chociażby katalog filmów MGM na Amazonie, oferta MUBI, a także zestawy „narodowe” na Netflixie (nieme kino szwedzkie, polska klasyka z okresu PRL-u bądź włoskie komedie z lat 50. i 60.).

Trendy te wskazują, że rosnąca internetowa dostępność starych filmów nie unieważnia atrakcyjności ich doświadczenia na „wielkich ekranach”. Niewykluczone, iż jest to związane z drugą z wyróżnionych przez nas cech obecnej fazy rozwoju rynku, czyli jego bardziej „eventowym” charakterem. Pojęcie to możemy rozumieć w dwóch powiązanych ze sobą sensach: jako coraz bardziej „okolicznościowe” podejście do projekcji kinowych, w którym pojedyncze seanse funkcjonują w randze „wydarzeń specjalnych”, a także jako znak rozwoju wyspecjalizowanych inicjatyw i festiwali poświęconych klasycie filmowej. Równoległym procesem jest rozbudowa praktyk dystrybucyjnych, coraz częściej obejmujących przeglądy, spotkania, podcasty czy patronaty poprzedzające lub wspierające repremierę i nadające jej rangę „eventu”. W rezultacie wykształca się wariacja synergii (promocje łączone, znane z rynku blockbusterów¹⁵), w której różne praktyki reklamowe i informacyjne wzajemnie się wzmacniają, przekształcając obieg kinowy w system skoordynowanych działań i wydarzeń tematycznych.

W przypadku klasyki filmowej taka strategia wydaje się mieć szczególne znaczenie. Skoro filmy te często są już znane widzom i w większości łatwo dostępne, chociażby w internecie, istotne staje się zaoferowanie wartości dodatkowej, prezentującej doświadczenie kinowe jako jakościowo odrębne od domowego. Może to być sam fakt obcowania z filmem na „wielkim ekranie”, wprowadzenie odrestaurowanej bądź nieocenzurowanej wersji (tak reklamowano powrót *Nagiego instynktu*) albo walor edukacyjny – typowe dla DKF-ów oraz kin studyjnych prelekcje czy dyskusje z udziałem gości.

Na zjawisko „eventowości” – zwłaszcza w pierwszym rozumieniu – chcemy jednak zwrócić uwagę na przykładzie multipleksów, z naciskiem zwłaszcza na sieci Cinema City i Multikino. Ich repertuary, tradycyjnie skupione na amerykańskim kinie gatunkowym, są uzupełniane – zwłaszcza w kinach dysponujących kilkunastoma salami – nie tylko przez wybrane filmy z oferty dystrybutorów arthouse’owych, lecz także propozycje w ogóle wcześniej niekojarzone z przestrzeniami kinowymi. Z jednej strony są to „popcornowe” wydarzenia ze świata sportu, na przykład mecze piłkarskiej Ligi Mistrzów, których wcześniej doświadczano poza przestrzenią domową jedynie w pubach bądź plenerowych strefach kibica. Z drugiej strony multipleksy oferują także – właśnie w ramach „eventów” – sfilmowane koncerty oraz spektakle teatralne, baletowe czy operowe¹⁶.

Również starsze filmy zajmują już stałe miejsce w ofercie kin sieciowych, co stanowi wyraźną zmianę w stosunku do rzeczywistości przedpandemicznej, kiedy to repremiery były kojarzone głównie z pokazami studyjnymi. Przykładowo Cinema City z jednej strony współpracuje z dystrybutorami łączącymi nowości z klasyką (jak Velvet Spoon czy Gutek Film) oraz sprofilowanymi (*Past Perfect*, *Reset* i *Falshback*), z drugiej – organizuje własne przeglądy (cykl *Maraton: w świecie Ghibli* w 2024 r.) i wydarzenia okolicznościowe (*Wielkie filmowe powroty z okazji 25-lecia Cinema City*). Ich uzupełnieniem są pokazy rocznicowe, nierzadko wyświetlane w formule maratonu (w 2026 r. między innymi *Top Gun* /reż. Tony Scott, 1986/ oraz trylogia *Powrotu do przyszłości* /*Back to the Future*, reż. Robert Zemeckis, 1986-1990/). Choć filmy te nie zawsze trafiają do regularnego ogólnopolskiego obiegu poza siecią Cinema City, to skala jej działalności sprawia, że ich zasięg częstokroć bywa większy niż w przypadku wielu standardowo dystrybuowanych tytułów. Również Multikino wpisuje repermiery w swoją stałą działalność – na przykład w ramach wieloletniego cyklu *Multikino dla szkół* w sezonie 2025/2026 pojawiły się propozycje z bieżącej oferty między innymi Gutek Film (*Piknik pod Wiszącą Skałą* /*Picnic at Hanging Rock*, reż. Peter Weir, 1975/), *Resetu* (*Człowiek słon* /*The Elephant Man*, reż. David Lynch, 1980/) oraz *Past Perfect* i Gravity Films (*Pan Tadeusz*, reż. Andrzej Wajda, 1999).

W tym kontekście stopniowe „eventyzowanie” klasyki oznacza przekształcenie samego seansu w wyjątkowe wydarzenie („pójście do kina” równie ważne i doniosłe jak pójście na film, mecz czy spektakl) – ograniczone czasowo i wyróżnione programowo, a zarazem trudne do powtórzenia w warunkach domowych. Zjawisko to wpisuje się też w opisywaną od kilkunastu lat praktykę festiwalizacji życia kulturalnego. Jak wskazuje Tomasz Szlendak, *kulturę konsumuje się dzisiaj w sposób, który w najlepszym wypadku czyni nieadekwatnymi starego typu*



Donnie Darko, reż. Richard Kelly (2001)

*kategorie analityczne oraz stare podziały na „sztywne”, zinstytucjonalizowane dyscypliny sztuki, przypisanych do nich odbiorców i prezentujące je instytucje*¹⁷.

Funkcjonowanie klasyki kina w multipleksach na równych prawach z meczami, baletami i operami – choć można je różnie interpretować – wskazuje również na fakt, że kategoria repremier zaczyna być postrzegana na polskim rynku przez pryzmat swojego potencjału komercyjnego. Jest on oczywiście nieporównywalny z zyskami z popularnych premier, ale wystarczający, żeby starsze filmy były atrakcyjną ofertą dodatkową bądź konkurencyjną także dla najnowszych produkcji¹⁸.

Areną obserwacji drugiego sensu pojęcia „eventowości” jest z kolei scena festiwalowa, na której możemy wyróżnić dwa modele programowania: integracyjny i specjalistyczny. Pierwszy z nich oznacza obecność klasyki na wybranych festiwalach filmów nowych (na przykład w ramach retrospektyw czy specjalnych pokazów) i jest w Polsce obecny od lat. Większości dużych i rozpoznawalnych imprez tego typu (między innymi Camerimage, Nowym Horyzontom czy Festiwalowi Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni) towarzyszą już rozbudowane sekcje klasyki. W ostatnich latach obserwujemy ich dalszy rozwój i włączanie do programów kolejnych festiwali, przykładowo w 2025 r. taka oferta pojawiła się po raz pierwszy na Warszawskim Festiwalu Filmowym (*Kino moja miłość*) i na poznańskim Festiwalu Filmów dla Młodej Widowni Ale Kino! (*Młoda klasyka*).

Na polskim rynku funkcjonuje także model specjalistyczny, który jednak przez lata miał dość skromny charakter. Najstarsze imprezy tego typu – Festiwal Filmu Niemego i Święto Niemego Kina (organizowane przez – odpowiednio – Kino pod Baranami w Krakowie od 1996 r. oraz Filmotekę Narodową w Warszawie od 2003 r.) – mają charakter bardziej przeglądowy, oparty na prezentowaniu kilkunastu produkcji w ciągu paru dni. Dlatego też najważniejszym rodzimym wydarzeniem związanym z klasyką szybko stał się Timeless Film Festival, zapoczątkowany w 2024 r. przez Romana Gutka. To inicjatywa na nieznaną wcześniej w Polsce skalę – w latach 2024-2026 podczas każdej edycji prezentowano między 160 a 215 filmów. Wyrażną inspirację stanowi tu istniejący od 1986 r. Il Cinema Ritrovato w Bolonii – największy i najważniejszy światowy festiwal poświęconym wyłącznie historii kina. W tym sensie Timeless stanowi więc klarowną próbę instytucjonalizacji klasyki jako autonomicznego obszaru programowego, a nie jedynie dodatku do repertuaru nowości kinowych. Wpisuje się też w nowsze trendy europejskie, czego świadectwem są zarówno podobne inicjatywy w innych krajach (największą w naszym regionie jest Budapest Classics Film Marathon, organizowany od 2017 r. przez węgierski Narodowy Instytut Filmowy), jak i próby ich usieciowienia (w 2025 r. powstała Archive Film Festival Network, sieć zrzeszająca festiwale z dużym udziałem programowym starszych pozycji, finansowana w ramach komponentu Media programu Kreatywna Europa).

Wspomnienie zagranicznych inicjatyw i wzorców jest w tym miejscu szczególnie zasadne, do tej pory bowiem zmiany na polskim rynku wyznaczała przede wszystkim jego wewnętrzna ewolucja związana ze specyfiką potransformacyjnej kultury filmowej (chaos i nadrabianie peerelowskich zaległości w pionierskich latach 90., późniejsza konsolidacja głównych podmiotów czy stała

obecność rodzimych filii zachodnich konglomeratów medialnych). Nowy etap, którego zręby kształtują się w ostatnich latach, wydaje się natomiast mocniej sprzężony z szerszymi procesami rządzącymi europejskim obiegiem klasyki filmowej. Przykładowo w Wielkiej Brytanii pod koniec pierwszej dekady XXI w. co roku w kinach pojawiało się około 25-30 tego typu filmów¹⁹, a w 2021 r. było ich już 60²⁰. Są one także coraz bardziej popularne – w latach 2023-2024 udział repremier w box office był o 139 proc. wyższy niż wynosiła średnia dla przedpandemicznych lat 2017-2019²¹. Podobny obraz prezentują dane dla rynku włoskiego gromadzone przez Cinetel, portal monitorujący tamtejszy *box office*²². W latach 2010-2019 liczba repremier dystrybuowanych we włoskich kinach wahała się pomiędzy 9 w 2012 r. a 28 trzy lata później. Tymczasem w 2022 r. było to już 41 tytułów, w 2023 – 66, a w 2024 – aż 84, co stanowi 13 proc. wszystkich premier na Półwyspie Apenińskim w tamtym roku. Zwiększa się też ich widownia – w 2010 r. starsze filmy przyciągnęły tam 268 tysięcy widzów (czyli średnio 13,4 tysiąca na tytuł), podczas gdy w roku 2024 było to już 9,9 miliona, co daje 18,4 tysiąca na film. Tempo przyrostu popytu na klasykę jest więc niezwykle – w ciągu półtorej dekady nie tylko ponad czterokrotnie zwiększyła się liczba pokazywanych filmów, ale w dodatku każdy z nich przyciągnął średnio o połowę więcej widzów.

Co znamienne, w Wielkiej Brytanii i we Włoszech (podobnie jak na innych rozwiniętych rynkach) coraz częściej dystrybucją starszych tytułów zajmują się wyspecjalizowane w tym podmioty – zarówno komercyjne, jak i związane z instytucjami publicznymi, dystrybucję kinową prowadzą bowiem i British Film Institute, i włoska Cineteca di Bologna. Nic dziwnego, że Doug Davis – CEO założonej w 2003 r. brytyjskiej firmy Park Circus, jednego z największych posiadaczy praw do filmowej klasyki na rynku europejskim – określił ostatnie lata jako *boom time*²³. Wydaje się, że polski rynek także partycypuje w tym ogólnoeuropejskim trendzie, a wiele opisanych powyżej praktyk jest na nim replikowanych bądź też znajduje swoje odpowiedniki.

Dyskursy współczesnego rynku repremier – kanon i klasyka

Rozpoznane i omówione przez nas powyżej praktyki, kształtujące kinowy obieg repremier, wytwarzają także towarzyszące im specyficzne dyskursy. Działając często na styku podmiotów komercyjnych, instytucji publicznych oraz szeroko rozumianego sektora kultury audiowizualnej, pełnią jednocześnie funkcję marketingową i kulturotwórczą. Promują pewne filmy i praktyki odbiorcze, próbując przy tym określać sposób ujmowania wybranych zdarzeń z historii kina w obrębie debaty publicznej i budować wokół nich wspólnoty odbiorcze. Naszym zdaniem można wyróżnić trzy podstawowe dyskursy tego typu, oparte na odmiennych wprawdzie, ale uzupełniających się kulturowych punktach odniesienia i strategiach retorycznych. Warto je krótko omówić.

Pierwszym i najważniejszym – automatycznie narzucającym się w analizie i niemal przezroczystym – jest dyskurs klasyki i kanonu. Pojęcia te, bynajmniej nietożsame, traktujemy tu łącznie na określenie strategii opartych na podkreślaniu statusu kulturowego i implikowanej przezeń wartości artystycznej

działa przywracanego do obiegu. W tym dyskursie hasła „kanon”, a zwłaszcza „klasyka” funkcjonują jako skrót myślowy automatycznie budujący określone pole skojarzeń w obszarze pozycjonowania oferty i komunikacji z publicznością (między innymi w materiałach promocyjnych i programowych podmiotów działających w tym segmencie). Widać to już w pierwszych zdaniach opisów Timeless Film Festival (*powstał, by ponownie wprowadzić w ruch klasykę kina*) oraz Past Perfect (*to nowa firma zajmująca się dystrybucją jakościowej klasyki*), a także w charakterystyce platformy FlixClassic (*VOD dla miłośników kina, którzy chcą odkryć na nowo klasykę kinematografii z całego świata*)²⁴. Podobne nazewnictwo obowiązywało już w fazie ekspansji – szyldem repremier Vivarto i Art-House była *Klasyka kina*, z kolei *Kinoklasyka* to cykl odrestaurowanych polskich filmów dystrybuowanych w 2014 r.

Za sukces tych retorycznych wysiłków można uznać powszechne utożsamienie repremier i pokazów odrestaurowanych dzieł ze słowem „klasyka”, co stanowi znaczne poszerzenie sensu tego terminu. Pojęcie to nie jest bowiem jednoznaczne, jak wskazuje Barbara Klinger w cytowanym już tekście dotyczącym stałej obecności *Casablanki* na amerykańskich ekranach. Autorka wprowadza w nim rozróżnienie na odmienne rodzaje starych produkcji (wspomniane już „evergreeny” i „popularne nieśmiertelne”), pisze również o „filmach *vintage*”²⁵. To określenie, choć w języku polskim kojarzone raczej z modą i designem, mogłoby znaleźć zastosowanie także w odniesieniu do tych dzieł, które zdążyły już mieć premierę i zejść z ekranów, ale niekoniecznie zyskały status klasyki.

Problemy z „klasyką” wynikają z niedookreślenia samej tej kategorii. Jak słusznie zauważają redaktorki tomu *Classics in Film and Fiction: wystarczająco trudno jest zdefiniować „klasykę” w literaturze, a co dopiero osiągnąć zgodę co do tego, czym miałyby ona być w nowszym, bardziej „popularnym” medium, takim jak film*²⁶. Nie każdy stary film automatycznie zyskuje bowiem status „klasyka”, a ponadto niemożliwe jest precyzyjne określenie dystansu czasowego między „nowością” a „klasyką”. Z perspektywy filmoznawczej dodatkową komplikację stanowi kategoria historycznofilmowa „kino klasyczne”, odnosząca przede wszystkim do hollywoodzkiego modelu produkcji i narracji dominującego w latach 30., 40. i 50. XX w.

Współczesny rynek repremier pokazuje jednak, że w popularnym rozumieniu pojęcie „klasyka” stanowi coraz bardziej arbitralną i performatywną kategorię użytkową. Dystrybutorzy (oraz inne podmioty) chętnie określają tym mianem właściwie wszystkie repremiery, tym samym przyczyniając się do wzmacniania ich pozycji kulturowej i kanonicznego statusu. W tym sensie ta kategoria jest więc także procesualna i nieustannie zmienia swój zakres (zwłaszcza tam, gdzie oferta repremier wykracza poza „żelazny kanon”). Mimo że siła rynku repremier w Polsce nie jest jeszcze na tyle duża, by mógł on samodzielnie kształtować postrzeganie klasyki filmowej, to zachodzące w nim procesy pozwalają na traktowanie go jako wskaźnika oraz współuczestnika głębszych przemian obejmujących także redefinicję tej kategorii.

W tym kontekście warto też zauważyć, że mimo dostrzegalnego w ostatnich latach zwrotu w stronę repertuaru afektywnego i gatunkowego obieg repremier nadal czerpie z mechanizmów wysokiego kapitału kulturowego i właściwych dla niego procesów sakralizacji wybranych dzieł, kojarzonych przede wszystkim



Mikey i Nicky, reż. Elaine May (1976)

z kinem artystycznym. Znamienny jest fakt, że w badaniach publiczności Polski Instytut Sztuki Filmowej jako jedną z kategorii preferencji widzów wyróżnia połączony zbiór *ambitne filmy, kino artystyczne, klasyka kina*²⁷. Po raz kolejny objawia się tu ciążenie w stronę dookreślania klasyki jako produkcji analogicznych do filmów art-house'owych – oferty świadomego wyboru, z wyższym progiem wejścia, w mniejszym stopniu kojarzonej z działalnością komercyjną. Ten uproszczony obraz komplikują jednak działania takich podmiotów jak kina sieciowe, jak i fakt, że uznanie filmu za „klasyka” nie jest równoznaczne z przypisaniem mu wysokiego rejestru artystycznego. Jak bowiem wskazuje Harriet Hawkins, *nawet miłośnicy złych filmów uznają niektóre z nich za bardziej wspaniałe okropne niż inne*²⁸. Z kolei Umberto Eco pisze o *Casablance*, że z *estetycznego punktu widzenia film zdaje się bardzo słaby*²⁹, nie odbierając mu jednak statusu „klasyka”. Być może takie jest właśnie źródło rozterek stojących za powołaniem do życia Flashbacku jako „komercyjnego” imprintu Resetu – wynikać one mogą zarówno z dążenia do reprodukcji tradycyjnego podziału na kino artystyczne i rozrywkowe, jak i z chęci dookreślenia i silniejszej segmentacji bieżącego rynku.

Drugi istotny aspekt dyskursu klasyki to kanon – pojęcie co prawda rzadziej obecne w bezpośrednich deklaracjach uczestników rynku repremier, stanowiące jednak ich implicytny punkt odniesienia. W rozważaniach z obszaru *memory studies* Aleida Assmann wprowadza istotne rozróżnienie na *pamięć cyrkulującą aktywnie, która utrzymuje przeszłość jako obecną – jest to kanon – oraz pamięć przechowywaną pasywnie, która zachowuje przeszłość jako minioną – jest to archiwum*. Autorka wskazuje przy tym na paradoks kanonu, który musi być jednocześnie stały oraz zmienny, zwłaszcza w odniesieniu do pola sztuki: *pamięć robocza przechowuje i odtworza kapitał kulturowy społeczeństwa, który jest nieustannie poddawany recyklingowi i ponownemu potwierdzaniu*³⁰.

Warunkiem kanonizacji będzie więc powrót konkretnego artefaktu – dzieła filmowego – do aktywnej pamięci zbiorowej. Ponieważ dzieła kanoniczne muszą być „żywe”, już sam fakt repremier ma – do pewnego stopnia – potencjał kształtowania kanonu. Skoro powrót filmu na „wielkie ekrany” można uznać za aktywną formę społecznego pamiętania, musi on też uwzględnić zasadę ograniczonej pojemności obiegu kulturowego (*shortage of space*³¹). Powoduje to fluktuację w ramach kanonu, wymuszoną między innymi kolejnymi premierami, ciągłym odkrywaniem i „namaszczeniem” starszych filmów, a także zmiennością kontekstu społecznego oraz strategii odbioru poszczególnych tekstów kultury, niekiedy znikających z pamięci aktywnej. Jak pisze Assman, *elementy kanonu mogą także wracać do archiwum, podczas gdy elementy archiwum mogą być odzyskiwane i ponownie włączane do kanonu*³².

Napięcie między kanonem i archiwum nabiera szczególnego znaczenia w opisie obiegu repremier, w którym archiwum może być rozumiane dosłownie – jako miejsce przechowywania nieoglądanych filmów – ale też traktowane jako rezerwar dzieł przywracanych do cyrkulacji, na przykład poprzez digitalizację, rekonstrukcję czy restaurację. Znamienne zresztą, że w dyskursie związanym z archiwami filmowymi czy filmotekami preferowanym określeniem starego dzieła jest właśnie „film archiwalny”, jak we wspomnianej już Archive Film Festival Network czy The Tbilisi International Archival Film Festival odbywającym się w Gruzji od 2022 r.

Obserwacja segmentu repremier w Polsce pozwala dostrzec potencjał nie tylko reprodukowania, lecz także negocjowania kanonu opartego na klasyce, przejawiający się w opisanym wcześniej stopniowym poszerzaniu jego trzonu i odchodzeniu od modernistycznego klucza. Wydaje się, że coraz większą rolę odgrywa tutaj nostalgia pokoleniowa, charakterystyczna przede wszystkim dla generacji millenialsów i związana z procesem „przyspieszonej kanonizacji” (*instant classic*). Dzięki intensywnej obecności w kulturze popularnej i widzowsko-fanowskiej pamięci zbiorowej coraz częściej obejmuje ona także stosunkowo nowe filmy, takie jak *Incepcja* czy *Avatar*. W efekcie rynek klasyki operuje jednocześnie na dwóch poziomach. Pierwszy jest historyczny, związany z tradycyjnym kanonem kina. Drugi natomiast ma charakter afektywny i obejmuje „kino dzieciństwa/młodości”, co dobrze wpisuje się w zaproponowane przez Fredrica Jamesona rozumienie filmu nostalgicznego jako pokoleniowego, wspólnotowego doświadczenia popkulturowego *zaspokajającego głębsze i prawdziwie nostalgiczne pragnienie powrotu do tamtego okresu i powtórnego przeżycia dawnych, obcych wytworów jego estetyki*³³.

Wspaniałe 4K – dyskurs technologiczny

Zarysowany wcześniej dyskurs kanonu/klasyki i jego kulturowe implikacje należy uzupełnić o drugie pole semantyczne wykorzystywane przez rynek repremier oraz jego komunikacyjną otoczkę. Skupia się ono na kwestiach *stricte* technicznych, związanych przede wszystkim z parametrami prezentowanego dzieła oraz samej projekcji, które mają gwarantować wysoką jakość i niepowtarzalność doświadczenia kinowego. Kluczowym czynnikiem warunkującym rozwój rynku repremier – dotychczas pozostawianym przez nas na marginesie – są bowiem digitalizacja kina oraz praktyki cyfrowej restauracji obrazu. Początki tej zmiany można było obserwować już w fazie ekspansji – o ile w latach 2006-2007 Gutek Film rozprowadzał filmy Bergmana na taśmie 35mm, o tyle projekt *Kinoklasyka* z 2014 r. oraz inne filmy z końcówki tego okresu prezentowano już z nośników cyfrowych.

Współcześnie wszystkie filmy repremierowe są dystrybuowane cyfrowo, a ich powrót na „wielkie ekrany” jest zazwyczaj pokłosiem niedawnego odnowienia (stąd częsta zbieżność repremier na różnych rynkach). Argumentem za zobaczeniem filmu w kinie może być więc nie tylko możliwość doświadczenia wspólnotowego, ale też nieznaną do tej pory jakość obrazu. Standardem repremier stała się zwłaszcza rozdzielczość 4K (w której dłuższy bok ekranu ma około 4000 pikseli³⁴), najlepiej w połączeniu z ponownym skanowaniem oryginalnych materiałów (na przykład kopii negatywowej), czyszczeniem obrazu, a także powtórna cyfrową postprodukcją obejmującą między innymi korekcję barwną czy remastering dźwięku. W praktyce wiele tych elementów może pozostać niezauważonych przez niewprawne oko, a ponadto ich pełne wyeksponowanie wymaga odpowiedniego projektora oraz ekranu. Mimo że kin zdolnych wyświetlać filmy w jakości 4K (a tym bardziej 8K, w której przygotowywane są obecnie niektóre nowe restauracje) wciąż jest w Polsce niewiele, nie przeszkadza to dystrybutorom we wskazywaniu tego aspektu jako głównej zalety odnowionych filmów na okoliczność ich repremiery.

Dyskurs wysokiej jakości technicznej odciąga jednak uwagę od faktu, że restauracja, zwłaszcza połączona z ponowną postprodukcją, nie jest procesem mechanicznym, a jej efekt zależy od szeregu decyzji artystycznych. Dlatego też, jeśli to możliwe, często jest dokonywana w porozumieniu z reżyserem i/lub autorem zdjęć. Znaczenie mają tu dostępność materiałów źródłowych, a także oprogramowanie i umiejętności specjalistów kierujących procesem. W dyskursie archiwistycznym istnieje już długa tradycja debat nad etyką odnawiania dzieł audiowizualnych, granicami ingerencji w oryginalny materiał, a także technicznymi niuansami pracy z obrazem³⁵. Dyskusje te nie docierają zwykle do publiczności, która nie ma możliwości ocenić jakości restauracji, zwłaszcza że nie istnieje też kompetentna w tym zakresie krytyka filmowa.

Wspomniany wyżej twórczy charakter restauracji sprawia, że także ona może być objęta prawami autorskimi, niezależnymi od praw do samego filmu. Oznacza to, że chcąc wprowadzić dany film do dystrybucji, należy mieć prawa zarówno do samego dzieła, jak i jego odnowionej wersji, te zaś mogą, choć nie muszą, znajdować się w tych samych rękach. To istotny bodziec ekonomiczny zachęcający do restauracji produkcji archiwalnych i *de facto* przedłużający ochronę związanych z nimi praw majątkowych. Przykładowo, japońskie prawo zakłada wygaśnięcie praw do utworu po 70 latach od jego publikacji lub 38 lat po śmierci autora, co sprawia, że wiele klasycznych filmów z tego kraju znajduje się już w domenie publicznej. Jeśli jednak film został odrestaurowany, jego odnowiona wersja jest chroniona autorskim prawem majątkowym, więc ewentualny pokaz wymaga nabycia licencji. Korzystają z tego zwłaszcza wiodące japońskie wytwórnie mające w swoich katalogach większość dorobku tej kinematografii.

Ta podwójna zachęta finansowa, pozwalająca zarówno na posiadanie bardziej atrakcyjnej wersji filmu, jak i na przedłużenie jego ochrony prawnej, przyczynia się do gwałtownego rozwoju rynku usług restauracyjnych. Według szacunków Worldwide Market Reports, w 2025 r. jego wartość wynosiła 1,2 miliarda dolarów, z prognozą blisko dwukrotnego wzrostu w ciągu kolejnych siedmiu lat. Jako jeden z głównych impulsów tego skoku wskazano popularyzację narzędzi bazujących na sztucznej inteligencji³⁶. Wartości te wynikają z wysokich kosztów całego procesu, który – w zależności od typu materiału, jego długości, nośnika, stanu oraz dokonywanych operacji – może wynosić od kilkudziesięciu do nawet kilkuset tysięcy dolarów dla jednego filmu pełnometrażowego.

W efekcie decyzje dotyczące tego, jaki film zostanie poddany digitalizacji i restauracji – a dzięki temu potencjalnie trafi ponownie do obiegu kinowego i zostanie włączony w opisane wyżej dyskursy klasyki/kanonu – są podejmowane na podstawie licznych czynników. Może to być stan nośników, status prawny dzieła, dostępność i zaangażowanie twórców, a także ocena potencjału komercyjnego i wartości artystycznej filmu. Co więc znaczące, choć wybory kuratorskie dystrybutorów klasyki filmowej świadczą o ich własnych gustach oraz opiniach na temat statusu poszczególnych dzieł, to jednak są w dużej mierze ograniczone rozstrzygnięciami podjętymi już na etapie wspomnianego wcześniej „odzyskiwania z archiwum” – stanowiącymi swego rodzaju „technologiczne sito” dla całego rynku – na które sami nie mają wpływu.

Koszty prac restauracyjnych sprawiają, że mogą sobie na nie pozwolić jedynie największe podmioty, zwłaszcza duże wytwórnie hollywoodzkie. Najczęściej mają one prawa do przepastnych bibliotek filmów produkowanych przez dekady i dalej czerpią z nich korzyści, pokazując je w kinach, wydając na nośnikach fizycznych oraz udostępniając na platformach VOD. W wypadku mniejszych graczy, w tym właściwie wszystkich kinematografii (pół)peryferyjnych, digitalizacja i restauracja materiałów audiowizualnych jest możliwa dzięki dofinansowaniu państwa oraz bezpośredniemu zaangażowaniu instytucji publicznych.

„Wspólna pamięć filmowa” – dyskurs dziedzictwa

To właśnie na przecięciu rynku repremier i instytucji publicznych jest wytworzany trzeci z wyróżnionych przez nas dyskursów – dziedzictwa. Jego funkcją jest retoryczne (ale i praktyczne, związane na przykład z normami prawnymi) pozycjonowanie historii kina i szeroko pojętej kultury filmowej w obszarze dziedzictwa kulturowego, a w przypadku instytucji państwowych – także narodowego. Wiąza się z tym właściwe dla tej kategorii sposoby opisu i wartościowania, a także formy działań, takie jak ochrona i udostępnianie. Dyskurs ten stara się przedstawiać klasykę filmową jako nie tyle atrakcyjny produkt rozrywkowy, ile część ważnego dla wspólnoty dorobku kulturowego, którego status sam w sobie uzasadnia nakłady przeznaczone na jego zachowywanie, restaurację czy promocję. W tej optyce ponowne wprowadzanie do obiegu starych filmów jest formą przybliżania i promocji dziedzictwa.

Taki sposób myślenia o historii filmu jest stosunkowo nowy, także dlatego, że tradycyjne sposoby rozumienia dziedzictwa kulturowego długo nie obejmowały kina, które było postrzegane jako medium przemysłowe i rozrywkowe, o statusie niższym niż tradycyjne gałęzie sztuki. W efekcie rzadko znajdowało się ono w orbicie zainteresowań rozwijanych od lat 80. XX w. studiów nad dziedzictwem (*heritage studies*). W XXI w. możemy już jednak obserwować starania, aby zbliżyć do siebie te obszary. W polu kultury filmowej dążącymi do tego aktorami są zwłaszcza instytucje dystansujące się od przemysłowo-rynkowego definiowania kinematografii – organizacje międzynarodowe, archiwa i filмотeki, muzea, narodowe instytucje filmowe oraz festiwale. Już w 2016 r. José Zarandona wskazywał, w jaki sposób uznanie kina za element dziedzictwa może służyć przyznaniu filmom statusu obiektów obdarzonych nie tylko szczególnymi walorami estetycznymi, ale też historycznymi i społecznymi, a w związku z tym wartymi zachowania, prezentowania i celebrowania³⁷. Ilustrował to na przykładzie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes, gdzie w 2004 r. do oficjalnej selekcji włączono sekcję Cannes Classics. Prezentuje ona nowo odrestaurowane kopie filmów klasycznych, przez samych organizatorów określanych jako „ważne obiekty dziedzictwa filmowego” (*important heritage films*). Zarówno to sformułowanie, jak i stojący za nim sposób myślenia o historii kina na tyle zakorzeniły się w języku instytucji filmowych, że Grazia Ingravalle, badaczka praktyk kuratorskich dotyczących wczesnego kina, pisze wręcz o *patrymonializacji* [*heritagization*] *ruchomych obrazów*³⁸, czyli

redefiniowaniu ich właśnie w kategoriach dziedzictwa. Przejawem tego było chociażby ustanowienie w 2005 r. przez UNESCO 27 października Światowym Dniem Dziedzictwa Audiowizualnego.

Dyskurs dziedzictwa funkcjonuje także w Polsce. Już od 2010 r. Polski Instytut Sztuki Filmowej w ramach programu operacyjnego „Edukacja i upowszechnianie kultury filmowej” (od 2019 r. – „Upowszechnianie kultury filmowej”), dofinansowuje *digitalizację i rekonstrukcję cyfrową polskich filmów oraz filmów o szczególnym znaczeniu dla polskiej kultury w celu ochrony i zachowania dziedzictwa polskiej kultury filmowej*³⁹. Przyznawane w ten sposób środki wspierają działalność Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA), ale też prywatnych podmiotów zajmujących się restauracją filmów (główne DI Factory oraz Fixa-film). Śledząc rozstrzygnięcia konkursów z kilkunastu lat istnienia programu, można dostrzec ewolucję wniosków: od projektów bardziej digitalizacyjnych (związanych także z archiwami, kopiami cyfrowymi etc.) w stronę odnawiania klasyki na użytek pokazów kinowych.

Projektem zmiennym z punktu widzenia patrymonializacji rodzimego kina jest też Lista Polskiego Dziedzictwa Filmowego (LPDF), ogłoszona w 2025 r. przez FINA. Została ona opracowana przez zespół pracowników Filмотeki Narodowej i w momencie publikacji liczyła siedemdziesiąt pozycji (z każdym rokiem lista ma się poszerzać o kolejne dziesięć tytułów). Nie tylko nazwa projektu, ale także jego oficjalny opis odwołuje się do pojęcia dziedzictwa: *Lista, rozszerzana cyklicznie, nie ustanawia hierarchii ocen, ale porządkuje i aktualizuje wspólną pamięć filmową. Jej celem jest ukazanie kina jako istotnej części dziedzictwa kulturowego oraz ponowne włączanie cennych dzieł w obieg kultury, edukacji i refleksji historycznej*⁴⁰.

Można więc powiedzieć, że – zgodnie z zaproponowanymi przez nas kategoriami – LPDF stanowi próbę przejścia od dyskursu klasyki / kanonu do dyskursu dziedzictwa w refleksji nad historią kina polskiego, jak również dąży do ustanowienia Filмотeki Narodowej symbolicznym depozytariuszem tak rozumianego dziedzictwa. Ta retoryka wybrzmiewa szczególnie w zestawieniu z plebiscytem *13 filmów na 130-lecie kina*, zorganizowanym w tym samym czasie przez Muzeum Kinematografii w Łodzi. Starając się wyłonić listę „najlepszych filmów”, był on wyraźnie zanurzony w dyskursie klasyki i kanonu⁴¹. Inicjatywa FINA, podobnie jak prowadzony przez PISF program wsparcia dla cyfrowej restauracji polskich filmów, nie ma oczywiście bezpośredniego przełożenia na dystrybucję kinową, buduje jednak szerszy kontekst sprzyjający obiegowi repremier i jego rosnącemu statusowi kulturowemu.

W stronę dalszych badań

Zgodnie z tezą Yansonga Bai obieg klasyki stanowi nieodzowną część *rozwinętego rynku filmowego*⁴². Postępująca obecnie profesjonalizacja i specjalizacja tego segmentu nie jest więc równoznaczna ani ze słabością, ani z deficytami nowego repertuaru. Wręcz przeciwnie, świadczy o dojrzałości polskiego rynku, który obejmuje szerokie spektrum możliwości, doświadczeń i typów oferty filmowej. Funkcjonuje on także jako pole negocjacji kanonu, w którym współistnieją różne jego formy: klasika modernistyczna, festiwalowa, kultowa i nostalgiczna. Tym samym przestaje on być wyłącznie archiwum prestiżu, a staje się przestrzenią

pamięci afektywnej i ekonomii nostalgii, w której toczy się dynamiczna gra o redefinicję hierarchii kultury audiowizualnej.

Jednocześnie powyższe rozważania – oprócz potwierdzenia wyraźnego wzrostu obecności starszych filmów w repertuarze kinowym oraz analizy warunkujących je dyskursów i kluczowych praktyk – otwierają drogę do dalszych badań nad wciąż kształtującym się „rynkiem klasyki”. Wnikliwszego rozpoznania domagają się zarówno jego poszczególne elementy – strategie i modele działania konkretnych dystrybutorów, wyniki frekwencyjne, medialna recepcja konkretnych filmów, praktyki odbiorcze i fanowskie wokół repremier – jak też szersze aspekty. Ewolucję tego segmentu należy bowiem silnie osadzić w kontekście transformacji polskiego rynku dystrybucji ostatnich dekad, złożonych relacji z platformami VOD i budowaną przez nie ofertą, a także nowych przyzwyczajęń, oczekiwań i gustów widzów. Na osobną uwagę zasługują także – jedynie przez nas zasygnalizowane – paralelne procesy dokonujące się w innych krajach europejskich (a w drugiej kolejności także w Stanach Zjednoczonych). Polski rynek filmowy jest bowiem silnie zespolony z obiegiem europejskim nie tylko pod względem ekonomicznym oraz instytucjonalnym, ale też kulturowym i społecznym, co prowadzi do częstego współwystępowania podobnych trendów, a także reprodukcji praktyk i dyskursów funkcjonujących zwłaszcza w krajach zachodnich. Perspektywa komparatystyczna oraz globalna może pozwolić na wykroczenie poza lokalny kontekst i otwarcie refleksji nad międzynarodowym fenomenem „rynku klasyki”, z jakim niewątpliwie mamy obecnie do czynienia.

¹ I. Calvino, *Po co czytać klasyków*, tłum. A. Wasilewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 17.

² B. Klinger, „Casablanca”: *Rethinking Film History through the Old Classics*, w: *The Routledge Companion to American Film History*, red. P. Robertson Wojcik, P. J. Massood, Routledge, New York – London 2025, s. 389.

³ Zwraca na to uwagę m.in. Barbara Klinger; tamże, s. 391.

⁴ Dla ostatniego objętego analizą roku 2026 nasza baza obejmuje filmy planowane lub już wprowadzone do dystrybucji w momencie jej sporządzania w lipcu 2026 r.

⁵ Zob. P. White, *Rebecca*, British Film Institute – Bloomsbury, London – New York 2021 (Kindle Location: 75).

⁶ Wyniki podajemy za: K. Klejsa, J. Grzechowiak, E. Sowiński, *Rozpowszechnianie filmów w PRL w latach 1957-1989*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2025.

⁷ Dariusz vel Karol Szymański, *Na ekranach PRL. Rozpowszechnianie i recepcja filmów w Polsce w latach 1944-1989, 1974-2020*, <http://naekranachprl.pl/index.php/wznowienia/> (dostęp: 8.05.2026).

⁸ Black Cat wprowadziło w 1992 r. do kin cztery filmy: *Blaszany bębenek* (*Die Blechtrommel*, reż. Volker Schlöndorff, 1979), *Imperium zmysłów* (*Ai no korīda*, reż. Nagisa Oshima, 1976), *Bestia* (*La Bête*, reż. Walerian Borowczyk, 1975) oraz *Opowieści niemoralne* (*Contes immoraux*, reż. Walerian Borowczyk, 1974), i nie kontynuowało działalności.

⁹ B. Klinger, dz. cyt., s. 390.

¹⁰ Ta oferta była okazjonalnie uzupełniana o mniej oczywiste tytuły z kregu szeroko pojętego kina artystycznego, takie jak brazylijska *Macunaima* (reż. Jonathas de Andrade, 1969; dystrybutor: Mañana) czy baskijskie *Krowy* (*Vacas*, reż. Julio Medem, 1992; dystrybutor: Art-House).

¹¹ Profil: Reset – dystrybutor klasyki kina, Facebook.com, post z dnia 22.03.2026, https://www.facebook.com/resetdystrybutor/?locale=pl_PL (dostęp: 30.06.2026).

¹² Na razie odbywa się to przede wszystkim w ramach „objazdowych” cykli i przeglądów, m.in. Wim Wenders – mistrz kina drogi (2023), 100 lat Warner Bros (2023), *Retrospektywa Akiry Kurosawy. Droga przez czas* (2025-2026), *Wajda. Re-wizje* (2026).

- ¹³ Zob. R. Christ, *Czy mileniśni śnią o Donniem Darko?*, „Reset”, <https://resetfilm.pl/filmy/donnie-darko#czy-mileniśni-snia-o-donniem-darko-autor-rafal-christ> (dostęp: 30.05.2026); P. Guskowski, *Ten film zyskał sławę dzięki DVD i pirackim kopiom. Chętnych na seanse jest więcej niż miejsc*, „Gazeta Wyborcza”, 11.01.2026, <https://wyborcza.pl/7,101707,32513498,ten-film-zyskal-slawe-dzieki-dvd-i-pirackim-kopiom-chetnych.html> (dostęp: 30.05.2026).
- ¹⁴ Zob. m.in. P. Włodek, *Wieczny powrót generacji Spice Girls*, „Ekrany” 2024, nr 2 (70).
- ¹⁵ Zob. M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 72-73.
- ¹⁶ Zob. np. cykl *Opera w kinie* w Cinema City: <https://www.cinema-city.pl/static/pl/pl/oper, czy ofertę spektakli teatralnych dostępnych do obejrzenia w sieci Multikino>: <https://www.multikino.pl/wydarzenia/teatr> (dostęp: 30.05.2026).
- ¹⁷ T. Szlendak, *Wielozmysłowa kultura iwentu. Skąd się wzięła, czym się objawia i jak w jej ramach ocenić dobra kultury?*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4, s. 80-81.
- ¹⁸ Zob. U. Zielińska, *Kina straciły widzów. Na ratunek bohaterowie z przeszłości*, „Rzeczpospolita”, 11.04.2026, <https://www.rp.pl/media/art44124871-kina-stracily-widzow-na-ratunek-bohaterowie-z-przeslosci> (dostęp: 30.05.2026).
- ¹⁹ S. Follows, *Is the Number of the Re-releases Increasing?*, 4.12.2017, <https://stephenfollows.com/p/movie-re-releases> (dostęp: 8.05.2026).
- ²⁰ *Numbers of Documentaries, Re-releases, and Foreign Language Films Screened in Ireland and the United Kingdom in 2021*, https://www.statista.com/statistics/296828/specialised-films-released-in-the-uk-and-republic-of-ireland-by-type/?srsltid=AfmBOoqDyIE7Yfvi3zLUZY46ieQK-k13YqRvA6CMRJPAdUWj_D_pWA3hp (dostęp: 8.05.2026).
- ²¹ G. Macnab, *Why Is the Boom Time for Theatrical Re-Releases of Classic Films*, 20.02.2024, <https://www.screendaily.com/features/why-its-boom-time-for-theatrical-re-releases-of-classic-films/5190801.article> (dostęp: 8.05.2026).
- ²² <https://cinetel.it> (dostęp: 8.05.2026).
- ²³ G. Macnab, dz. cyt.
- ²⁴ Timeless Film Festival: <https://timelessfilmfestival.pl/pl/o-festiwalu/>; Past Perfect: <https://pastperfect.com.pl/>; FlickClassic: <https://flickclassic.pl/> (dostęp: 30.05.2026).
- ²⁵ B. Klinger, dz. cyt., s. 390.
- ²⁶ H. Kaye, I. Whelehan, *Introduction: Classics Across the Film/Literature Divide*, w: *Classics in Film and Fiction*, red. D. Cartmell, I. Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan, Pluto Press, London 2000, s. 1.
- ²⁷ Polski Instytut Sztuki Filmowej, *Segmentacja widzów kina. Raport z 8. fali badania ilościowego*, grudzień 2025, online: https://pisf.pl/wp-content/uploads/2026/01/PISF_Segmentacja-Q8_part3.pdf (dostęp: 30.05.2026).
- ²⁸ H. Hawkins, *Classics and Trash: Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres (Theory/Culture)*, University of Toronto Press, Toronto 1990, s. 108.
- ²⁹ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 256.
- ³⁰ A. Assmann, *Canon and Archive. The Dynamics of Cultural Memory Between Remembering and Forgetting*, w: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, red. A. Erll, A. Nünning, S. Pennypacker, W. de Gruyter, Berlin – New York 2008, s. 98, 100.
- ³¹ Tamże, s. 100.
- ³² Tamże, s. 104.
- ³³ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 198-199.
- ³⁴ Szczegółowe parametry techniczne określa porozumienie Digital Cinema Initiatives z 2005 r. regulujące branżowe standardy cyfrowych projekcji.
- ³⁵ Zob. m.in. G. Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.
- ³⁶ *Film Restoration Service Market Size and Share Analysis – Growth Trends and Forecasts (2025-2032)*, <https://www.worldwidemarketreports.com/market-insights/film-restoration-service-market-934885> (dostęp: 11.05.2026).
- ³⁷ J. A. G. Zarandona, *Making Heritage at the Cannes Film Festival*, „International Journal of Heritage Studies” 2016, t. 10, nr 22, s. 781-798.
- ³⁸ G. Ingravalle, *Archival Film Curation: Early and Silent Cinema from Analog to Digital*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2024, s. 18.
- ³⁹ Polski Instytut Sztuki Filmowej, *Programy operacyjne*, Warszawa 2026, s. 92 i 15; online: <https://pisf.pl/wp-content/uploads/2025/11/Programy-Operacyjne-2026.pdf> (dostęp: 12.05.2026).
- ⁴⁰ <https://www.fina.gov.pl/lista-polskiego-dziedzictwa-filmowego/o-projekcie/> (dostęp: 12.05.2026).

⁴¹ Zob. opis projektu na stronie: <https://muzeumkinematografii.pl/lista-projektow/13-filmow-na-130-lat-kina/> (dostęp: 25.05.2026).

⁴² Y. Bai, *Analysis on Marketing Path of Classic Film Re-Screening Based on 4V Theory*, „International Journal of Education and Humanities” 2022, t. 1, nr 5, s. 129.

Patrycja Włodek

Doktor habilitowana nauk o sztuce, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, profesor Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej (dawniej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN) w Krakowie. Autorka książek *„Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* (2015), *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* (2018; nominacja do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami za najlepszą książkę filmoznawczą 2018 r.) i *„Wszystko noir?”. O inspiracjach i wariantach – życie po życiu filmu noir* (2022) oraz licznych tekstów o tematyce filmowej i serialowej publikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych. Współredaktorka tomów zbiorowych: *Od de Laclosa do Colarda. Adaptacje literatury francuskiej* (2016, wraz z Alicją Helman), *Autorzy kina europejskiego VII* (2018, wraz z Kamilą Żyto) i *Pomiędzy retro a retromanią* (2018, wraz z Małgorzatą Major). W jej kręgu zainteresowań znajdują się zagadnienia z zakresu historii filmu, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej, polskiej i neoseriali.

Associate Professor at the University of the National Education Commission, Krakow, Jagiellonian University graduate (film studies and sociology). Author of the books *„Świat był przemoczoną pustką”. Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* [„The World Was a Wet Emptiness”: *Raymond Chandler, Hard-boiled Fiction and Film Noir*] (2015), *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* [*The End of Innocence: Depiction and Commemoration of the Eisenhower Era in American Cinema and Television – Representation, Nostalgia and Critical Retro*] (2018), and *„Wszystko noir?”. O inspiracjach i wariantach – życie po życiu filmu noir* [„All Noir?”: *On Inspirations and Variants – The Life After Life of Film Noir*] (2022). Film critic and editor, contributor to many magazines, periodicals, and books. Her main area of interests is a history of American cinema.

patrycja.wlodek@gmail.com

Milosz Stelmach

Filmoznawca, krytyk filmowy, tłumacz; adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor książki *Przeczucie końca. Modernizm, późność i polskie kino* (2020); w latach 2025–2026 główny kurator Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego; w latach 2014–2025 redaktor czasopisma o tematyce filmowej „Ekrany”. W pracy badawczej zajmuje się modernizmem filmowym, przemianami współczesnego rynku filmowego oraz zastosowaniem metod ilościowych w filmoznawstwie.

Film scholar, film critic, and translator; Assistant Professor at the Institute of Audiovisual Arts at the Jagiellonian University; author of the book *Przeczucie końca. Modernizm, późność i polskie kino* [Premonition of the End: Modernism, Lateness, and Polish Cinema] (2020). In 2025–2026, he served as the chief curator of the Polish National Film Archive (FINA). From 2014 to 2025, he was an editor of the film magazine *Ekrany*. His research focuses on cinematic modernism, transformations of the contemporary film industry, and the application of quantitative methods in film studies.

milosz.stelmach@uj.edu.pl

Bibliografia

- [b. a.] (b. d.). *13 filmów na 130 lat kina*. Muzeum Kinematografii w Łodzi. Muzeumkinematografii.pl. <https://muzeumkinematografii.pl/lista-projektow/13-filmow-na-130-lat-kina/>
- [b. a.] (b. d.). Cinetel.it. <https://cinetel.it>
- [b. a.] (b. d.). Cinema-city.pl. <https://www.cinema-city.pl/static/pl/pl/opera>
- [b. a.] (b. d.). Flixclassic.pl. <https://flixclassic.pl/>
- [b. a.] (b. d.). Multikino.pl. <https://www.multikino.pl/wydarzenia/teatr>
- [b. a.] (b. d.). *O projekcie*. Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny. Fina.gov.pl. <https://www.fina.gov.pl/lista-polskiego-dziedzictwa-filmowego/o-projekcie/>
- [b. a.] (b. d.). Pastperfect.com.pl. <https://pastperfect.com.pl/>
- [b. a.] (b. d.). Timelessfilmfestival.pl. <https://timelessfilmfestival.pl/pl/o-festiwalu/>
- [b. a.] (2026, 22 marca). *Reset – dystrybutor klasyki kina*. Facebook.com. https://www.facebook.com/resetdystrybutor/?locale=pl_PL
- Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive: The Dynamics of Cultural Memory Between Remembering and Forgetting. W: A. Erll, A. Nünning, S. Pennypacker (red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (ss. 97–107). Berlin – New York: De Gruyter.

- Bai, Y.** (2022). Analysis on Marketing Path of Classic Film Re-Screening Based on 4V Theory. *International Journal of Education and Humanities*, 1 (5), ss. 127–133.
- Calvino, I.** (2021). *Po co czytać klasyków* (tłum. A. Wasilewska). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Christ, R.** (b. d.). *Czy mileniałsi śnią o Donnie Darko?*. Resetfilm.pl. <https://resetfilm.pl/film/donnie-darko#czy-mileniałsi-snia-o-donnie-darko-autor-rafal-christ>.
- Eco, U.** (1999). *Semiologia życia codziennego* (tłum. J. Ugniewska). Warszawa: Czytelnik.
- Follows, S.** (2017, 4 grudnia) *Is the Number of the Re-releases Increasing?*. Stephenfollows.com. <https://stephenfollows.com/p/movie-re-releases>
- Fossati, G.** (2011). *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guszkowski P.** (2026, 11 stycznia). *Ten film zyskał sławę dzięki DVD i pirackim kopiom. Chętnych na seanse jest więcej niż miejsc*. Wyborcza.pl. <https://wyborcza.pl/7,101707,32513498,ten-film-zyskal-slawe-dzieki-dvd-i-pirackim-kopiom-chetnych.html>
- Hawkins, H.** (1990). *Classics and Trash: Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ingravalle, G.** (2024). *Archival Film Curatorship: Early and Silent Cinema from Analog to Digital*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jameson, F.** (1998). Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne (tłum. P. Czapliński). W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 190–213). Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Kaye, H., Whelehan, I.** (2000). Introduction: Classics Across the Film/Literature Divide. W: D. Cartmell, I. Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan (red.), *Classics in Film and Fiction* (ss. 1–13). London: Pluto Press.
- Klejsa, K., Grzechowiak, J., Sowiński, E.** (2025). *Rozpowszechnianie filmów w PRL w latach 1957–1989*. Łódź: Wydawnictwo UL.
- Klinger, B.** (2025). „Casablanca”: Rethinking Film History Through the Old Classics. W: P. Robertson Wojcik, P. J. Massood (red.), *The Routledge Companion to American Film History* (ss. 388–398). New York – London: Routledge.
- Macnab G.** (2024, 20 lutego). *Why Is the Boom Time for Theatrical Re-Releases of Classic Films*. Screendaily.com. <https://www.screendaily.com/features/why-its-boom-time-for-theatrical-re-releases-of-classic-films/5190801.article>
- Polski Instytut Sztuki Filmowej** (2025). *Segmentacja widzów kina. Raport z 8. fali badania ilościowego*. Pisz.pl. https://pisf.pl/wp-content/uploads/2026/01/PISF_Segmentacja-Q8_part3.pdf
- Polski Instytut Sztuki Filmowej** (2026). *Programy operacyjne*. Pisz.pl <https://pisf.pl/wp-content/uploads/2025/11/Programy-Operacyjne-2026.pdf>
- Statista Research Department** (2023, 27 kwietnia). *Numbers of Documentaries, Re-releases, and Foreign Language Films Screened in Ireland and the United Kingdom in 2021*. Statista.com. https://www.statista.com/statistics/296828/specialised-films-released-in-the-uk-and-republic-of-ireland-by-type/?srsltid=Afm-BOoqDyIE7Yfvi3zLUZY46ieQKkl3YqRvA6CMRjpAdUWj_D_pWA3hp
- Szlendak, T.** (2010). Wielozmysłowa kultura iwentu: Skąd się wzięła, czym się objawia i jak w jej ramach ocenić dobra kultury?. *Kultura Współczesna*, (4), ss. 80–97.
- Szymański, D. vel K.** (1974–2020). *Na ekranach PRL. Rozpowszechnianie i recepcja filmów w Polsce w latach 1944–1989*. Naekranachprl.pl. <http://naekranachprl.pl/index.php/wznowienia/>

- White, P.** (2021). *Rebecca*. London – New York: British Film Institute – Bloomsbury.
- Włodek, P.** (2024). Wieczny powrót generacji Spice Girls. *Ekrany*, 2 (70), ss. 6–9.
- Worldwide Market Reports** (2025). *Film Restoration Service Market Size and Share Analysis – Growth Trends and Forecasts (2025–2032)*. Worldwidemarketreports.com. <https://www.worldwidemarketreports.com/market-insights/film-restoration-service-market-934885>
- Zarandona, J. A. G.** (2016). Making Heritage at the Cannes Film Festival. *International Journal of Heritage Studies*, 10 (22), ss. 781–798. <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1203747>
- Zielińska, U.** (2026, 11 kwietnia). Kina straciły widzów. Na ratunek bohaterowie z przeszłości. *Rzeczpospolita*. <https://www.rp.pl/media/art44124871-kina-stracily-widzow-na-ratunek-bohaterowie-z-przeszlosci>