

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1089>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Emil Sowiński
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0002-9453-7989>

Działalność producencka Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego w latach 1981-1989

Słowa kluczowe:

Studio Filmowe
im. Karola
Irzykowskiego;
badania kultury
produkcji;
debiuty filmowe;
zespoły filmowe;
stan wojenny

Abstrakt

Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego zostało założone przez grupę młodych filmowców w 1981 r. w celu produkowania debiutów filmowych. Choć instytucja ta była wpisana w ramy oficjalnych struktur kinematografii, w zasadzie funkcjonowała poza nimi. Podlegała bezpośrednio Ministerstwu Kultury i Sztuki, ale jej władze (wybierana demokratycznie Rada Artystyczna składająca się z pięciu młodych twórców) mogły samodzielnie podejmować decyzje dotyczące produkcji filmowej. Dlatego też polityka Studia mogła być bardziej niezależna niż np. zespołów filmowych. W 1984 r. zmieniła się struktura organizacyjna Studia; w latach 1985-1989 utraciło ono znaczące przywileje, przez co przestało się właściwie różnić od zespołów filmowych. Miało to wpływ na działalność producencką Studia w tym okresie. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, jak decyzje personalne, polityczne i instytucjonalne wpłynęły na organizację i politykę programową Studia w latach 1981-1989.

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu „Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981-1989 na tle polityki programowej polskiej kinematografii wobec debiutów”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2019/33/N/HS2/01462).

Istotną cechą światowej refleksji filmoznawczej jest dziś zainteresowanie pozatekstualnym wymiarem funkcjonowania kultury filmowej, przejawiające się m.in. rozwojem badań nad produkcją¹. Studia powstające w tym nurcie dostarczają wiedzy o tym, jak filmy się produkuje, kto to robi oraz jak ich powstawanie jest uwarunkowane społecznie, instytucjonalnie, finansowo i prawnie. Istnieją także publikacje poświęcone instytucjom zajmującym się produkcją filmową². W Polsce tego rodzaju analizy skupiają się przede wszystkim na współczesnej produkcji filmowej³, rzadziej zaś odnoszą się do historii⁴.

Niniejszy artykuł, którego przedmiotem jest producencka działalność Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, należałoby traktować jako wypełnienie tej luki. Instytucja ta doczekała się – poza publikacją, która powstała z okazji jej dziesięciolecia⁵ – tylko jednego opracowania naukowego⁶. Wynika to, jak sądzę, z dominującej w polskim filmoznawstwie perspektywy badawczej, która skupia się na tekście filmowym. Warto jednak zauważyć, że o działalności Studia wspomina się dość często w pracach, które traktują o wyprodukowanych tam filmach oraz ich twórcach⁷, choć ogólnie rzecz ujmując, wzmianki te mają w dyskursie filmoznawczym raczej charakter ciekawostki⁸. Dodatkowo jest ono postrzegane w oderwaniu od przemian polityczno-instytucjonalnych w polskiej kinematografii. Zwykle mówi się o nim jako o niezależnej instytucji, która produkowała debiuty odważne artystycznie i politycznie⁹. Tymczasem jego władze (i struktura organizacyjna) zmieniały się kilkakrotnie, co miało niebagatelny wpływ na politykę programową. Dlatego też głównym celem tego tekstu jest analiza działalności producenckiej Studia w świetle zmian o charakterze politycznym, organizacyjnym i programowym. Ograniczam się tu do lat 1981-1989, kiedy zmiany te wpływały na jego funkcjonowanie. Zarazem warto zaznaczyć, że cezura 1989 r. jest siłą rzeczy płynna, co widać w końcowej partii tekstu, gdy przyglądam się bliżej polityce programowej Rady Artystycznej pod przewodnictwem Janusza Kijowskiego (funkcjonowała od listopada 1987 r. do listopada 1989 r.). Przywołuję wówczas filmy, które na dużych ekranach pojawiły się po przełomie, ale decyzja o ich produkcji zapadła jeszcze w latach 1988-1989.

Struktura organizacyjna Studia na tle zespołów filmowych

W paragrafie drugim zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki w sprawie powołania Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego czytamy: *Studio jest samodzielną jednostką kinematografii podległą Ministrowi Kultury i Sztuki, działającą na zasadzie zakładu budżetowego*¹⁰. Funkcjonowało ono zatem zupełnie inaczej niż zespoły wpisane w strukturę Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, które sprawowało nad nimi bezpośredni nadzór¹¹. Formy prawno-organizacyjne obu instytucji również znacząco się różniły. PRF było zakładem państwowym, a więc instytucją molochem skupiającą rzesze pracowników; z kolei Studio – budżetowym (identyczną strukturę miały domy kultury, a także żłobki i przedszkola)¹². Inaczej rysował się przy tym obszar zainteresowania obu jednostek. Zespoły zajmowały się produkcją średnio- lub pełnometrażowych aktorskich filmów kinowych i telewizyjnych, w gestii Studia leżały natomiast animacje, dokumenty, a także krótko-, średnio- i pełnometrażowe filmy aktorskie (tak kinowe, jak i telewizyjne).

Zasadnicza różnica między obiema instytucjami dotyczyła jednak polityki programowej. W zespołach odpowiadał za nią kierownik artystyczny, w Studiu pięcioosobowa Rada Artystyczna. Zestawienie kompetencji obu tych organów pokazuje, że drugi odznaczał się demokratycznym charakterem i szerokim spektrum prerogatyw. Jak głosił regulamin, Rada była *organem kolegalnym, autonomicznym i samodzielnym odpowiadającym bezpośrednio przed członkami Studia, nie wybierającym ze swego grona przewodniczącego*¹³. Co najważniejsze, decydowała ona o przyjęciu i skierowaniu do realizacji zgłoszonego projektu¹⁴. Studio miało zatem przywilej, którego pozbawione były zespoły filmowe – kierownik artystyczny zespołu mógł zaledwie wnioskować do dyrektora PRF o skierowanie do produkcji scenariusza, który uprzednio musiał zostać zatwierdzony przez Ministra Kultury i Sztuki¹⁵. Ponadto działalność zespołów w zakresie ideowo-programowym była nadzorowana przez NZK¹⁶, tymczasem w przypadku Studia kontrolę nad Radą Artystyczną sprawowało wyłącznie walne zebranie jego członków.

5 czerwca 1981 r. odbyło się pierwsze posiedzenie środowiska filmowego skupionego wokół Koła Młodych Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz inicjatorów powołania Studia, w trakcie którego dokonano wyboru Rady Artystycznej. W jej skład weszło pięciu twórców: Waldemar Dziki, Robert Gliński, Michał Tarkowski, Maciej Falkowski oraz Jan Mogilnicki. Na szefa produkcji wybrano zaś prawnika Tomasza Miernowskiego, który miał już doświadczenie w tej dziedzinie¹⁷. Rada odpowiadała za profil artystyczny, co także stanowiło czynnik odróżniający Studio od zespołów, w przypadku których znacznie łatwiej można było znaleźć elementy wspólne wyprodukowanych filmów¹⁸. Studio jawiło się jako swoista wieża Babel, nie tylko odniesieniu do rozpiętości formalnej filmów, ale także pod względem wyboru tematów i twórczych perspektyw ich realizacji.

Karnawał Solidarności i polityka programowa

Mimo to wydaje się, że pierwsze filmy Studia mają pewną cechę wspólną, zwłaszcza te z nich, które skierowano do produkcji w okresie karnawału Solidarności. Cechą tą jest krytyka otaczającej rzeczywistości, która łączyła się z potrzebą rejestrowania przemian społeczno-politycznych w PRL. Zauważmy, że jednym z pierwszych projektów przeznaczonych do realizacji był dokument *Polska '81*. Był on efektem rejestracji najważniejszych wydarzeń, jakie rozegrały się na fali solidarnościowej odwilży, dokonanej przez niewielkie ekipy filmowe złożone z młodych twórców¹⁹. Zdjęcia uciekające do filmu²⁰ odbyły się podczas uroczystości pogrzebowych prymasa Stefana Wyszyńskiego. Leszek Wosiewicz wspomina ten moment następująco: *Udało mi się sfilmować cały pogrzeb. To było coś nieprawdopodobnego, jak to wyglądało. W pewnym momencie zerwała się burza, straszliwa burza, i niesamowity wiatr. Wśród tłumów ludzi latały wszystkie sztandary i feretrony*²¹. Ostatecznie film nie został ukończony²². W nieopublikowanym wywiadzie z Wosiewiczem przeprowadzonym przez Annę Mieszczanek znajduje się informacja, że materiały z pogrzebu Wyszyńskiego wysłano do wywołania w Wytwórni Filmowej „Czołówka”, gdzie uległy zniszczeniu (oficjalnie podano, że zostały prześwietlone)²³.

Nie oznacza to jednak, że Studio nie kontynuowało podobnych działań. Jeszcze w pierwszych miesiącach rozpoczęto produkcję dwóch filmów dokumen-

talnych opowiadających o wydarzeniach gdańskich. W jednym przypadku za kamerą stanął Witold Starecki, autor krytycznych krótkich form dokumentalnych realizowanych w Wytwórni Filmów Oświatowych i Wytwórni Filmów Dokumentalnych²⁴. W sierpniu 1981 r. pojawił się wraz z niewielką ekipą na I Przeglądzie Piosenki Prawdziwej „Zakazane piosenki”, który został zorganizowany w gdańskiej hali Olivia w rocznicę Porozumień Sierpniowych²⁵. Miesiąc później druga ekipa pod dowództwem Krzysztofa Tchórzewskiego pojawiła się w Gdańsku, żeby zarejestrować I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność”. Autor zdjęć do tego obrazu Jan Mogilnicki wspomina: *Pierwszym naszym założeniem było, że rejestrujemy zjazd, uczymy się tego, co tam jest i jak to wygląda, ale też rejestrujemy nastrój wokół, czyli to, co się dzieje wokół hali Olivia, to, co się dzieje w Gdańsku, jak wygląda Gdańsk, jak reagują ludzie (...). W trakcie zdjęć Krzysio wpadł na pomysł, żeby zarejestrować głównych uczestników zjazdu i zadawać im pytania o to, co dalej, jaka czeka nas przyszłość. To były takie fantastyczne ujęcia „cinema verite”²⁶. Krzysztof Tchórzewski dodaje: *Mieliśmy wywiady ze wszystkimi: z Olszewskim, Michnikiem, Frasyniukiem... Ja im zadawałem pytania o to, co będzie dalej. Pamiętam, że Karol Modzelewski popłakał się odpowiadając²⁷. Wzmiankowane wywiady nie trafiły do ostatecznej wersji, zakładano bowiem, że powstanie z nich osobny film²⁸. Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego okazało się, że niemożliwe będzie nie tylko zrealizowanie kolejnego obrazu, ale także sfinalizowanie montażu dokumentu o pierwszym zjeździe „Solidarności”. W efekcie materiały ukryto i wyciągnięto dopiero podczas obrad Okrągłego Stołu.**

Idea rejestracji otaczającej rzeczywistości towarzyszyła także Michałowi Tarkowskiemu, który w drugiej połowie listopada rozpoczął zdjęcia do filmu *Koncert* (1982). Ekipa filmowa składająca się z trojga operatorów, którym przewodził Waldemar Szarek, pojawiła się wówczas w Łodzi, gdzie przez trzy dni rejestrowała odbywający się w hali MOSiR przegląd kapel muzycznych „Rockowisko”²⁹. Nagrany materiał uznano jednak za niezadowolający pod względem filmowym i już w okresie stanu wojennego postanowiono uzupełnić go o dodatkowe zdjęcia³⁰. W tym celu w 1982 r. zorganizowano specjalny koncert ze starannie wyselekcjonowaną publicznością³¹, do udziału w którym zaproszono zespoły nieuczestniczące w łódzkiej imprezie. Film zawierał więc ujęcia obserwacyjne zrealizowane w Łodzi, ściśle zaplanowane ujęcia (nierzadko robiono duple³²), które zarejestrowano później oraz zdjęcia specjalne autorstwa Grzegorza Rogali. W efekcie powstał pełnometrażowy obraz, który nie jest li tylko rejestracją muzycznego fenomenu początku lat 80., ale kreatywnym filmem o strukturze kolażowej³³, nawiązującym w warstwie formalnej do najlepszych zagranicznych teledysków tego okresu.

Rzeczywistość społeczno-polityczna tamtego okresu jest także tematem jedynego filmu aktorskiego skierowanego do produkcji przed wprowadzeniem stanu wojennego. W *Choince strachu* (1982) – którą Tomasz Lengren zrealizował według scenariusza Janusza Głowackiego – wracamy do wydarzeń sierpniowych. Bohaterem jest pisarz oportunistą, który zastanawia się, czy dołączyć do strajkujących stoczniovców, jednak ostatecznie tego nie robi. Wpływ na tę decyzję mają wydarzenia, do których doszło w styczniu 1953 r., a które zostają zasygnalizowane w sekwencji finałowej ukazującej trwającą blisko piętnaście minut rozmowę głównego bohatera z oficerem Służby Bezpieczeństwa. Film jest więc z jednej strony

silnie osadzony w konkretnym kontekście politycznym, a z drugiej ma charakter uniwersalny. Możemy go interpretować w kluczu historycznym i widzieć w nim portret polskiej inteligencji w momencie rodzenia się „Solidarności”; aspekt „solidarnościowy” możemy jednak traktować jako tło opowieści o oportunistycznej postawie polskiej inteligencji w ogóle.

W porównaniu z omówionymi filmami wyjątkowe wydają się dwa dokumenty Marka Drażewskiego³⁴, które nie opowiadają o ówczesnej rzeczywistości, ale odnoszą się do pomijanej milczeniem historii najnowszej – pamięci wydarzeń czerwcowych³⁵. Pierwszy, krótkometrażowy *Jeszcze czekam* (1982), jest historią 13-letniego chłopca Romka Strzałkowskiego, który zginął w czasie demonstracji. Powstał on niejako przy okazji realizacji drugiego dokumentu o wydarzeniach poznańskich – *Niepokonanych* (1984) – i jest rekonstrukcją wydarzeń, podaną z różnych, często przeciwstawnych perspektyw, uzupełnioną o materiały źródłowe, w tym przede wszystkim fotografie archiwalne pochodzące ze zbiorów Służby Bezpieczeństwa. Stanowią one trzon struktury narracyjnej i składają się na epicką opowieść o zapomnianych wydarzeniach³⁶. Mamy zatem do czynienia z filmem historycznym, którego reżyser, jak trafnie zauważa Mariusz Guzek, *poprzez przywoływanie kontrapunktowych, nieopisanych nie tylko w literaturze dostępnej w 1981 roku, ale i najnowszych publikacjach, epizodów relacjonowanych przez kreatorów i świadków wydarzeń (...) wywołuje źródła – postępując jak historyk, któremu nie wystarcza sama egzegeza wytworzonego przez administrację dokumentu*³⁷.

Wpływ komisji nadzorczej na politykę programową

Mogłoby się wydawać, że wprowadzenie stanu wojennego wpłynie na strategię programową Studia, wszak od 15 stycznia 1982 r. działała przy nim komisja nadzorcza, której przewodniczącym ustanowiono Mieczysława Waškowskiego (reżyser, I sekretarz podstawowej organizacji partyjnej przy PRF „Zespoły Filmowe”)³⁸. Do zadań komisji należało recenzowanie scenariuszy zakwalifikowanych do realizacji przez Radę Artystyczną Studia oraz ocena gotowych filmów³⁹. Teoretycznie więc organ ten odpowiadał za działalność programową, pełniąc zarazem funkcję pierwszego cenzora. Tymczasem należy zauważyć, że dotychczasową politykę udało się utrzymać.

Wpływ na to miał bez wątpienia sam Waškowski, który w okresie karnawału Solidarności dał się poznać jako zwolennik reformy kinematografii proponowanej przez Komitet Ocalenia Kinematografii. Jak napisano w wewnętrznej notatce partyjnej, był on *jedyną osobą, która – poza głównymi autorami projektu – poparła go bezkrytycznie*⁴⁰. Waškowski pojawił się w Studiu dwa miesiące przed kolaudacją wyprodukowanego w Zespole Filmowym „X” *Przesłuchania* (reż. Ryszard Bugajski, 1982), którego był zagorzałym przeciwnikiem (dał temu wyraz w trakcie posiedzenia komisji kolaudacyjnej)⁴¹. W tym czasie zatem nie mógł jeszcze mieć w Studiu opinii pogromcy niepokornych i kontrowersyjnych debiutów.

Waškowskiego dość dobrze znał sekretarz Rady Artystycznej Jan Mogilnicki, który w latach 70. współpracował z nim na planie filmowym (obaj spotkali się także podczas prac nad wspomnianym projektem reformy Komitetu Ocalenia Kinematografii). Oto jak wspomina on pierwsze spotkanie: *W NZK był taki hol,*

myśmy tam siedzieli i rozmawiali, bo mieliśmy tylko jeden pokój i właściwie żyliśmy na tym korytarzu (...). No i przyszedł Waśkowski i nikogo tam nie znał, poza mną. Podszedł do mnie, przywitał się i zaczęliśmy gadać (...). I po chwili on mówi: „słuchaj, nie bardzo możemy dalej gadać, bo ja się mam spotkać z tymi młodymi (...)”. Niespecjalnie chciał mi powiedzieć, o co dokładnie chodzi. Ja mówię: „No to chodź, Mieciu, ja cię zaprowadzę”. Wprowadziłem go przez sekretariat do naszego biura (...), wszedłem za biurko, usiadłem i mówię: „usiądź, Mieciu (...) ja jestem właśnie osobą, do której przychodzisz (...)”⁴². Waśkowski musiał być zatem zaskoczony obecnością Mogilnickiego, co z kolei pozwala przypuszczać, że komisarz mógł nie przykładać zbyt dużej wagi do nowego stanowiska. Jeśli bowiem nie wiedział o udziale Mogilnickiego w Radzie Artystycznej, mało prawdopodobne jest, aby miał świadomość istnienia filmów skierowanych do produkcji w okresie karnawału Solidarności. Dlatego też członkowie Rady Artystycznej Studia na pierwszym spotkaniu z komisarzem okazali chęć współpracy.

Postawie tej towarzyszyło jednak ograniczone zaufanie. Waśkowski sądził prawdopodobnie, że otwartość młodych filmowców była szczerym gestem, tymczasem Rada Artystyczna wrażenie to świadomie wykreowała. Michał Tarkowski wspomina: *Myślę, że to dla Waśkowskiego była niezręczna sytuacja. Komisarz, stan wojenny – to kiepsko brzmi, więc on przyszedł się tutaj zakumplować z młodymi i myśmy to wykorzystali (...). Pamiętam taką sytuację, że siedzimy gdzieś, kopujemy się pod stołem i robimy z niego balona (...). Zrobiliśmy mu taką wodę z mózgu, że on podpisywał filmy, które potem szły na półki⁴³. Projektem, który został mu pokazany w „odpowiednim” świetle, był *Nadzór* Wiesława Saniewskiego. Waśkowski miał dostać scenariusz do czytania i wtedy właśnie z Jarkiem Sanderem [został kierownikiem literackim Studia w lutym 1982 r.] w dwa dni i jedną noc (...) siedzieliśmy i wyrzucaliśmy te wątki, które mogły się nie spodobać. I taki scenariusz spreparowany on dostał. Po czym Rada się z nim spotkała i powiedziała, że to ma być w duchu jego filmu „*Jej portret*” (...), że to ma być taki paradokument o kobietach rodzących w więzieniu. On przeczytał scenariusz i dał zielone światło – mówił po latach reżyser⁴⁴.*

W dokumentacji filmów skierowanych wówczas do produkcji odnajdziemy informacje, które potwierdzają powyższe wspomnienia. Teczka produkcyjna *Słonecznej gromady* – filmu, który jest odważną satyrą na stan wojenny, ukazującą zjawisko indoktrynacji wśród dzieci przebywających na koloniach – zawiera założenia realizacyjne. W dokumencie czytamy: *W filmie chciałbym zająć się równoległe dwoma wątkami – grupą, jej konsolidowaniem się w trakcie takich zajęć kolonijnych jak: apele, wycieczki, prace społecznie użyteczne, ognisko oraz jednostką, chłopcem, który po raz pierwszy spędza wakacje bez rodziców, z grupą rówieśników⁴⁵. Tekst jest niepodpisany przez reżysera, co może sugerować, że został spreparowany np. przez kierownika literackiego w celu przedstawienia go komisarzowi⁴⁶. Dlatego też nie powinna dziwić reakcja Waśkowskiego, który zgodził się na realizację nie bez podejrzeń⁴⁷.*

Już na przełomie stycznia i lutego 1982 r. odbył się pierwszy sprawdzian działalności nadzorczej Waśkowskiego. Miała wtedy zapaść decyzja o skierowaniu pierwszego filmu do produkcji. Rada zaproponowała *Wigilię* (1982)⁴⁸ Leszka Wosiewiczza, która jest niemal dokumentalnym zapisem dusznej atmosfery pierwszych dni stanu wojennego. W świecie przedstawionym nie pada oczywiście słowo „internowanie”, ale kontekst stanu wojennego jest bardzo czytelny (poznajemy historię trzech kobiet, które od 13 grudnia oczekują na powrót do domu bliskiego

im mężczyzny). Komisja nadzorcza pod przewodnictwem Waśkowskiego wyraziła zgodę na produkcję już 30 stycznia 1982 r.⁴⁹ Półtora miesiąca po wprowadzeniu stanu wojennego rozpoczęły się zatem przygotowania do realizacji filmu, który bezpośrednio go dotyczył.

W okresie urzędowania Waśkowskiego zdecydowano też o realizacji dwóch form eksperymentalnych autorstwa młodych operatorów filmowych w cyklu *Perpetuum mobile*. 15 kwietnia skierowano do produkcji „nieszkodliwy” obraz w reżyserii Waldemara Szarka *Metronom*, a 6 maja⁵⁰ nieco bardziej kontrowersyjny *Pałac* (1984) Jacka Siweckiego⁵¹. Filmy te miały, jak przypuszczam, zaświadczać o różnorodności produkcji i nawiązywać do działalności węgierskiego Studia Béli Balázsa. Pod koniec maja do realizacji zostały skierowane *Niedzielne igraszki*⁵², w połowie czerwca *Kartka z podróży*⁵³, następnie: *Słoneczna gromada* (reż. Wojciech Maciejewski, 1984)⁵⁴ i *Być człowiekiem* (reż. Julian Pakuła, 1983)⁵⁵, a od końca sierpnia do października: *Nadzór*⁵⁶, *Kinolino* (reż. Grzegorz Rogala, 1984)⁵⁷, *Przewodnik* (reż. Tomasz Zygałdo, 1984)⁵⁸ oraz *Czego chcesz od nas panie* (reż. Leszek Nagrabekci, 1984)⁵⁹. Zestawienie to pokazuje, że filmy kontrowersyjne przeplatały się z niegroźnymi ideologicznie.

Nieco inaczej wygląda kwestia skierowania filmów do produkcji w ostatnich miesiącach stanu wojennego. Lista projektów, które wówczas otrzymały zgodę, składa się przede wszystkim z odważnych dokumentów będących rejestracją ówczesnych zdarzeń. W czerwcu dopuszczono do realizacji *Jest* (reż. Krzysztof Krauze, 1984), portret mieszkańców wsi Zbrosza Duża walczących od lat – wspólnie z proboszczem, księdzem Czesławem Sadłowskim – o budowę kościoła (kamera towarzyszy protagonistom udającym się w trakcie pielgrzymki do Częstochowy na spotkanie z Janem Pawłem II). Również w czerwcu zapadła decyzja o produkcji *Promu* (reż. Jacek Talczewski, 1984), który – w formule dokumentu obserwacyjnego – pokazywał ostatnie dni życia w Polsce Ludowej Ludwika Juszkiewicza, pracownika łódzkiego MPK odpowiedzialnego za współorganizację strajku w przedsiębiorstwie tuż po ogłoszeniu stanu wojennego⁶⁰, który po opuszczeniu więzienia wyemigrował do Szwecji. W lipcu Andrzej Domalik rozpoczął przygotowania do debiutanckiej *Najpiękniejszej* (1984) – gorzkiej satyry na zorganizowany ponownie po latach konkurs Miss Polonia, zaś Waldemar Szarek do filmu o zespole Maanam *Czuje się świetnie* (1984).

Zamyśl towarzyszący pracy Rady Artystycznej Studia dobrze oddaje zdanie jednego z jej członków Waldemara Dzikiego: *Robimy te filmy, które nie mieszczą się w programie „normalnej” kinematografii, ze względu na formę, temat, metraż itd., i które są na tyle tanie, byśmy mogli sobie na nie pozwolić*⁶¹. Przyjrzymy się w tym kontekście decyzji dotyczącej produkcji dwóch filmów, które z uwagi na polityczny i estetyczny charakter nie mogłyby zostać zrealizowane w warunkach sterowania centralnego.

Względy estetyczne były przyczyną odrzucenia projektu filmu *Kartka z podróży* przez zespół filmowy „Tor”, zaś kontekst polityczny sprawił, że Wojciech Maciejewski nie mógł nakręcić *Słonecznej gromady* w WFO⁶². Dziki wspominał: *Swój debiut fabularny – „Kartkę z podróży” – zrealizowałem w Studiu Irzykowskiego, ponieważ Kieślowski [z-ca kierownika artystycznego „Toru”] uważał, że scenariusz nadaje się na film telewizyjny, a ja byłem zdecydowany na fabułę (...). Gdy przyniosłem do „Toru” pierwsze materiały tego filmu, stwierdził, że się nie zmontują i wszystko jest dla niego nie-*

jasne⁶³. Natomiast Maciejewski o powodach odrzucenia scenariusza swojego dokumentu mówił tak: *Myszę, że odrzucono tę propozycję trochę na wszelki wypadek. Byłem już po konfliktowych „Odnaczeniach”⁶⁴. Projekt, który miałem realizować, i który dokumentowałem – „Pstrągi” – został zatrzymany i skasowany wraz z ogłoszeniem stanu wojennego. Nie z zasady, ale trochę z uwagi na wyjątkowość sytuacji, na życzenie niedoszłych bohaterów filmu, którzy po pytaniach, którymi wierciłem im brzuchy, domyślali się, że nie będzie to film gloryfikujący ich działalność artystyczną (a właściwie jej polityczną i ideową treść) (...). Rada Artystyczna Studia przyjęła do realizacji ten projekt, bo (...) wiedziała lub przeczuwała, czego po mnie można oczekiwać, a przynajmniej sądziła, że nie będzie się czego wstydzić⁶⁵. W opowieści reżysera Rada jawi się jako organ, którego przedstawiciele nie boją się tematów mogących wzbudzać spory. Przykład ten pokazuje również, że elementy scenariusza, które w „Torze” były postrzegane jako kontrowersyjne, spotykały się z przychylną opinią Rady. Słowem: wydaje się, że zakazy produkcyjne wydawane przez inne instytucje filmowe nie obowiązywały w Studiu, a właściwe były z premedytacją łamane.*

Koniec niezależności programowej. Dyrektor na czele Studia

Sposób postępowania Rady spowodował, że władza coraz baczniej przyglądała się działalności Studia. Już na początku 1983 r. z treścią filmów zapoznali się decydenci: sekretarz zajmujący się kulturą i młodzieżą Waldemar Świrgoń oraz dyrektor departamentu programowego NZK Stanisław Kuszewski⁶⁶. W efekcie powołano specjalną komisję, której raport jednoznacznie wskazywał, że mają one antysocjalistyczny charakter⁶⁷. We wnioskach pokontrolnych stwierdzono, że scenariusze Studia muszą być poddane ocenie Departamentu Programowego NZK, zaś jego dyrektor zatwierdzony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki⁶⁸. Zdaniem komisji Studio miało więc działać na identycznych zasadach co zespoły filmowe. Nie bez znaczenia był fakt, że forma organizacyjna zakładu budżetowego nie przystawała do działalności instytucji produkującej filmy, ten charakteryzował się bowiem ograniczoną liczbą etatów. W konsekwencji Studio zatrudniało tylko czterech pracowników administracyjnych, którzy odpowiadali za całość produkcji (w latach 1981-1984 wyprodukowano ponad trzydzieści filmów). Zmiana struktury organizacyjnej miała rozwiązać ten problem. Proces restrukturyzacji rozpoczął się pod koniec 1983 r., a od lipca 1984 r. Studio formalnie stało się przedsiębiorstwem państwowym. Wówczas na jego czele stanęła p.o. dyrektora Elżbieta Supa. Przez blisko rok toczyła ona spór z Radą Pracowniczą (jej członkowie należeli także do Rady Artystycznej) o uchwalenie nowego statutu i regulaminu organizacyjnego⁶⁹. Rada dążyła do utrzymania niezależności programowej, dyrekcja zaś wykonywała zalecenia ministerialne i usiłowała przeforsować ustalenia zawarte we wspomnianym raporcie. W efekcie Studio, poza nielicznymi, mało skomplikowanymi i niebudzącymi kontrowersji krótkimi formami⁷⁰ właściwie nic nie produkowało⁷¹. Spór rozwiązał wiceminister kultury i sztuki Jerzy Bajdor, który w piśmie z 30 sierpnia 1985 r. zawiesił funkcjonowanie Rady Pracowniczej⁷². W uzasadnieniu tej decyzji szef kinematografii postawił zarzut naruszenia porządku prawnego. Dzień później Bajdor na stanowisko dyrektora powołał romanistę, pracownika Wydziału Młodzieży KC PZPR Leszka Kwiatka.

Nominacja niezajmującego się wcześniej filmem członka partii na dyrektora Studia Filmowego wywołała lęk wśród młodych twórców. Obawiano się, że stanie się ono propagandową tubą władzy dowodzoną przez kacyka z PZPR⁷³. Zdawał sobie z tego sprawę także Leszek Kwiatek, który po latach wspominał: *Ja oczywiście miałem opinię pomazańca władzy, aparatczyka, który został tam podrzucony*⁷⁴. Dlatego, jak przyznawał po latach, jego głównym celem było przełamanie oporu filmowców zrzeszonych w Studiu⁷⁵.

Pierwsze decyzje produkcyjne nowego dyrektora pokazały, że nie należy on do grupy „twardogłowych” – Kwiatek skierował do produkcji scenariusz autorstwa Marka Koterskiego. *Życiem wewnętrznym*, bo o tym filmie mowa, reżyser starał się bezskutecznie zainteresować zespoły filmowe⁷⁶. Co ciekawe, dyrekcja wysłała scenariusz do departamentu programowego NZK w celu zatwierdzenia, zanim jeszcze został on oceniony przez kierownika literackiego, a także nowo powołaną Radę Artystyczną (w jej skład weszli: Waldemar Szarek, Krzysztof Tchórzewski, Jacek Gąsiorowski, Krzysztof Magowski, Wojciech Maciejewski, Wiesław Saniewski, Jan Kidawa-Błoński, Robert Gliński, Jacek Janczarski)⁷⁷.

Innym filmem pełnometrażowym, którego okres przygotowawczy rozpoczął się w trakcie sprawowania urzędu przez Kwiatka, była *Weryfikacja* (reż. Mirosław Gronowski, 1986). Punktem wyjścia fabuły było zwolnienie z pracy dziennikarza, który sprzeciwiał się wprowadzeniu stanu wojennego. Mimo tak kontrowersyjnego tematu dyrektor zdecydował o rozpoczęciu zdjęć, zarazem jednak skrupulatnie nadzorował realizację, dokonując bacznej analizy zarówno samego scenariusza, jak i gotowego filmu⁷⁸.

Po pierwszych decyzjach Kwiatka można było zatem odnieść wrażenie, że wypracowana w poprzednich latach strategia programowa Studia zostanie utrzymana. Decyzja dotycząca realizacji *Życia wewnętrznego*, którego scenariusz odrzuciły trzy zespoły filmowe, pozwalała przypuszczać, że szansę otrzymają filmy, które gdzie indziej nie mogłyby powstać; z kolei produkcja *Weryfikacji* dawała nadzieję, że również projekty kontrowersyjne pod względem politycznym będą kierowane do produkcji. Wrażenie to było niestety mylne. Film Gronowskiego stanowił wyjątek, a Studiu dowodzonemu przez Kwiatka daleko było do miejsca otwartego na tematy sporne politycznie. Potwierdza to proces decyzyjny dotyczący produkcji *Sprzedawcy chleba* (reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 1988). Ten inscenizowany dokument, który uwzględniono w planie Studia na 1986 r.⁷⁹, został zrealizowany dopiero pod koniec następnego roku. Opowiadał on historię działacza partii, który w okresie karnawału Solidarności wystąpił z niej, by po 13 grudnia znów wstąpić w jej szeregi. Temat był ryzykowny, toteż trudno się dziwić, że Kwiatek bardzo długo zwlekał z podjęciem decyzji o jego realizacji i skierował go do produkcji dopiero tuż przed odejściem ze Studia.

Znacznie większą szansę miały projekty, których tematyka nie była doraźna politycznie. Zauważmy, że w okresie urzędowania Kwiatka powstała m.in. adaptacja opery Mozarta *Szkola kochanków, czyli coś fan tutte* (reż. Krzysztof Tchórzewski, 1987) czy też komedia *O rany, nic się nie stało* (reż. Waldemar Szarek, 1987) opowiadająca o Kubańczyku, który odwiedza prowincjonalne miasteczko polskie w roku kryzysu kubańskiego.

Osobną grupę stanowią natomiast filmy podejmujące temat II wojny światowej. Przypomnijmy, że również w latach 1981-1984 obrazy tego rodzaju nie bu-

dziły kontrowersji, a raczej uznanie, o czym świadczy przypadek *Kartki z podróży*⁸⁰. Kwiatek kontynuował ten zamysł. Po sukcesie festiwalowym *Przypadku Hermana Palacza* (reż. Leszek Wosiewicz, 1986) skierował do realizacji kolejny scenariusz tego reżysera – *Kornblumenblau* (1988); Wosiewicz napisał go z Jarosławem Sande-rem na podstawie książki Kazimierza Tymińskiego *Uspokoić sen*⁸¹. Ponadto zrealizowano dwa dokumentalne filmy obozowe w reżyserii Roberta Glińskiego. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Nr 181970* (1987), były więzień Auschwitz Henryk Mangelbaum opowiadał o swoim pobycie w obozie, w drugim – *Więzień nr 94287* (1987) – podobną opowieść snuł Leon Goldring.

Przyglądając się bliżej polityce programowej Studia dowodzonego przez Kwiatka, zauważymy również, że w ciągu niecałych trzech lat jego urzędowania powstał jeden debiut pełnometrażowy (wspomniana *Weryfikacja*) oraz trzy krótkie i średnie metraże. W filmie krótkometrażowym zadebiutowali wówczas Mariusz Treliński i Jacek Skalski, zaś za kamerą średnometrażowego filmu aktorskiego stanął Bogusław Linda. Treliński wyreżyserował dokument *Dziurka od klucza* (1986), który był zapisem spotkań reżysera i operatora (Jarosław Szoda) z kolegami i koleżankami ze szkoły podstawowej. Także Skalski zrealizował wówczas dokument – *Portret własny* (1987) – będący filmem montażowym, złożonym z amatorskich nagrań wzbogaconych o dźwięk z audycji telewizyjnych i radiowych dotyczących najważniejszych wydarzeń w historii PRL. *Koniec* (1988) Lindy to film katastroficzny opowiadający o referencie, który za pomocą służbowego komputera obliczył, że na jego zakład pracy spadnie bomba atomowa dająca początek nowej wojnie. Utwory te stanowiły preludium do kolejnych realizacji wymienionych reżyserów.

Można odnieść wrażenie, że podczas kadencji Kwiatka cele Studia były nieco inne niż wcześniej. Nie chodziło już tylko o utrzymanie instytucji umożliwiającej powstanie pierwszego filmu, ale i o powołanie do życia samowystarczального przedsiębiorstwa, którego działalność wykraczałaby poza to założenie. Znacząco ograniczono zatem produkcję debiutów, a decyzje o realizacji filmów pełnometrażowych musiały być zgodne z polityką nowego dyrektora. W związku z tym twórcy woleli szukać innych tematów, zdając sobie sprawę, że te „palące” politycznie nie zdobędą jego uznania.

Powrót do źródeł. Studio jako instytucja filmowa

W ciągu zaledwie sześciu lat pracownicy Studia aż trzykrotnie ustanawiali jego statut. Było to konsekwencją m.in. uchwalenia ustawy o kinematografii, w wyniku której przedsiębiorstwa stawały się instytucjami filmowymi⁸². Artykuł 35 nowej ustawy mówił, że w instytucji zajmującej się produkcją filmów może działać Rada Artystyczno-Programowa. Zgodnie z przepisami była ona organem doradczym dyrektora w sprawach artystycznych⁸³. Oznaczało to, że tam, gdzie nie działały zespoły za kierunek programowy w całości odpowiadał dyrektor, zaś wspomniana rada pełniła tylko funkcje opiniotwórcze. W istocie więc nowa ustawa powielała rozwiązania statutu oraz regulaminu uchwalonego w okresie, gdy Studiem zarządzał Kwiatek. Nowością było jednak stanowisko przewodniczącego Rady, który – zgodnie z ustawą – był wybierany spośród jej członków przez przewodniczącego Komitetu Kinematografii. Oznacza to, że funkcja ta była właściwie

równie prestiżowa, co kierownika artystycznego zespołu. Różnicę stanowiło to, że ten drugi odpowiadał za swoje poczynania przed Komitetem, a nie dyrektorem instytucji filmowej.

Ze znaczenia zapisanej w ustawie roli dyrektora zdawali sobie sprawę członkowie Studia oddelegowani do opracowania statutu. Janusz Kijowski mówił: *Rada (...) w tej ustawie tak czy tak jest poddana (...), ale jeżeli ta Rada będzie miała swój autorytet autentyczny, mocny, silny, to dyrektor przy takiej Radzie nie będzie miał wiele do powiedzenia. Będzie mógł stosować oczywiście mechanizmy weta, oporu, zaprze się, ale taka Rada jest w stanie przewalczyć nawet silnego dyrektora, nawet dyrektora podpiętego pod Wydział Kultury KC czy pod Biuro Polityczne*⁸⁴. By formalnie wzmocnić Radę, zdecydowano się scedować odpowiedzialność za politykę programową na zastępcę dyrektora ds. artystycznych, zapisując w nowym statucie Studia, że *dyrektor sprawuje on kontrolę nad całokształtem działalności Studia za pośrednictwem powołanych przez siebie zastępców*⁸⁵. Co więcej, zdecydowano o postawieniu znaku równości między przewodniczącym Rady Artystyczno-Programowej a zastępcą dyrektora ds. artystycznych. I tak, zgodnie z ustawą, przewodniczącego Rady powoływał spośród jej członków przewodniczący Komitetu Kinematografii, zaś na mianowanie zastępców dyrektora musiała wydać zgodę Rada Pracownicza. W istocie to ona a decydowała o tym, kto zostanie przewodniczącym Rady Artystyczno-Programowej. Należy jednak pamiętać, że głos decydujący nadal należał do dyrektora Studia. W interesie jego pracowników było więc wprowadzenie w życie idei Kijowskiego, tj. powołanie „silnej” Rady i sprawienie, by minister mianował „słabego” dyrektora.

Wybory do nowej Rady Artystyczno-Programowej odbyły się pod koniec listopada 1987 r. W jej skład weszli: Jacek Skalski, Mariusz Treliński, Wiesław Saniowski, Marek Koterski i Janusz Kijowski. Ten ostatni wspominał po latach, że był głównym inicjatorem powołania tego organu właśnie w takim składzie⁸⁶; został mianowany przez szefa kinematografii przewodniczącym Rady, a w konsekwencji – zgodnie z regulaminem Studia – także zastępcą dyrektora ds. artystycznych. Nowe gremium stanęło przed trudnym zadaniem – musiało lobbować za powołaniem takiego dyrektora, który poddałby się jego władzy. Wybór padł na Zbigniewa Peplińskiego, byłego szefa telewizyjnego „Poltelu” i Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu, który – jak się później okazało – bardzo dobrze odegrał rolę wykonawcy poleceń Rady Artystycznej⁸⁷.

Nie ulega wątpliwości, że marginalna pozycja dyrektora sprawiła, iż za strategię programową Studia odpowiadała *de facto* Rada Artystyczno-Programowa. Widać to już dobrze na przykładzie pierwszego projektu skierowanego do produkcji przez Peplińskiego, czyli pełnometrażowego debiutu Magdaleny Łazarkiewicz pt. *Ostatni dzwonek* (1989). Wpisywał się on doskonale w politykę tworzenia filmów kontrowersyjnych politycznie⁸⁸, którą zapoczątkowała pierwsza Rada. Przypomnijmy, że Łazarkiewicz opowiada o grupie licealistów, którzy pod wpływem nowego kolegi (wyrzuconego za działalność opozycyjną z poprzedniej szkoły) rozpoczynają przygotowania do wystawienia spektaklu *Lekcja historii* opartego na twórczości artystów wywodzących się z Piwnicy pod Baranami, a także Jacka Kaczmarskiego i Przemysława Gintrowskiego.

Innym filmem politycznym, którego akcja rozgrywała się w okresie stanu wojennego, był pełnometrażowy debiut Jacka Skalskiego *Chce mi się wyć* (1989),

opowiadający historię studenta usuniętego z uczelni za aktywność opozycyjną, który nawiązuje relację erotyczną z przypadkowo poznaną, starszą o kilkanaście lat kobietą. Doraźnym remedium na sytuację polityczną jest dla bohaterów seks. Para zamyka się w mieszkaniu, izolując się w ten sposób od brutalnej rzeczywistości.

W omawianym okresie powstały także filmy, które odwołują się do wcześniejszych dekad PRL. Jednym z nich był dokument *Inwazja* (1990) Filipa Żylbera opowiadający o interwencji Ludowego Wojska Polskiego w Czechosłowacji z perspektywy naszych południowych sąsiadów. Innym – również film dokumentalny *Dlaczego* (1990) Tomasza Roztworowskiego poświęcony Janowi Rodowiczowi, pseudonim „Anoda”, żołnierzowi batalionu „Zośka”, schwytanemu przez UB w wigilię 1947 r.

W kontekście dokumentu Roztworowskiego interesujący wydaje się debiut fabularny Jana Jakuba Kolskiego, czyli *Pogrzeb kartofla* (1990). Akcja tego filmu rozgrywa się tuż po zakończeniu II wojny światowej, a jego bohaterem jest stary rytmarz, który wraca z obozu koncentracyjnego do rodzinnej wioski. Jej mieszkańcy nie przyjmują go jednak życzliwie – po pierwsze dlatego, że wiedzą, iż będą musieli oddać mu ukradziony dobytek; po drugie zaś, ponieważ część z nich jest współodpowiedzialna za śmierć jego syna, żołnierza Armii Krajowej, który został zabity przez UB. *Pogrzeb kartofla* to zrealizowany w formule przypowieści ludowej krytyczny portret powojennej społeczności wiejskiej, pełnej nacjonalistycznych i antysemitycznych odruchów. Natasza Korczarowska pisze o nim: *Skomplikowana materia tego filmu nie pozwala widzieć w nim jedynie rozprawy na temat polskiego antysemityzmu. Realizuje się tu bowiem w sposób wzorcowy zasadnicza strategia reżysera, by poprzez coś osobistego, głęboko przeżytego, wyrazić uniwersalne cechy ludzkiego umysłu*⁸⁹. Debiut Kolskiego, utkany z wątków i motywów, które powrócą w kolejnych filmach reżysera, należałoby wpisać w drugi nurt twórczości Studia – autorskie kino kreacyjne.

Zaliczamy do niego także pełnometrażowy debiut Mariusza Trelińskiego – *Pożegnanie jesieni* (1990). Adaptacja powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza, choć w wielu miejscach odbiega od pierwowzoru, dobrze oddaje jego klimat. Treliński za pomocą malarsko skomponowanych kadrów (krytycy doszukiwali się inspiracji *Ludwigiem* /1972/ w reżyserii Luchino Viscontiego)⁹⁰ portretuje dwa światy – dekadenski i ten powstały po zwycięskiej rewolucji; zachowuje przy tym stale obecną w twórczości Witkacego ideę ironii dziejowej: świat zepsuty (dekadenski) zmienia się w jeszcze gorszy (postrewolucyjny).

Ostatnią grupę tworzą filmy, które moglibyśmy określić mianem interwencyjnych lub kontrowersyjnych społecznie⁹¹. Reprezentuje ją przede wszystkim twórczość Teresy Kotlarczyk. Absolwentka Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego złożyła w Studiu w 1987 r. projekt dokumentu o dyrektorze jednego z zakładów poprawczych. W trakcie przygotowań zmieniła jednak zdanie i postanowiła przyrzeć się bliżej jego wychowankom⁹². Film, którego tytuł roboczy brzmiał *Ludzie znikąd*, trafił do produkcji na początku 1988 r. Można przypuszczać, że *Piłowanie* (1989), bo tak ostatecznie został zatytułowany utwór Kotlarczyk, stało się inspiracją w pracy nad jej debiutem fabularnym. Główną bohaterką *Zakładu* (1990) jest bowiem początkująca reżyserka, która zamierza zrealizować reportaż o domu poprawczym, a jej pojawianie się tam sprawia, że na jaw wychodzą patologiczne relacje pomiędzy podopiecznymi i wychowawcami. Nie będzie naduży-

ciem stwierdzenie, że powodem różnorodności tematycznej powstałych w Studiu filmów był skład Rady Artystyczno-Programowej. Zauważmy, że znaleźli się w niej zarówno twórcy zainteresowani tematyką społeczno-polityczną (Kijowski, Saniewski, Skalski), jak i autorzy, których filmy nie mają kontekstu politycznego (Koterski, Treliński). Zdaję sobie sprawę z banalności tej konstatacji, jednak w kontekście strategii programowej Rady wydaje się ona wyjątkowo trafna. Sądzę, że zależało przede wszystkim na tym, aby w Studiu powstawały filmy znaczące, prowokujące do dyskusji. Szansę na realizację projektów dostawali przede wszystkim reżyserzy debiutujący, którzy jednocześnie mieli indywidualny styl. Zważywszy na to, że w opisywanym okresie zespoły, podejmując decyzję o produkcji, brały pod uwagę czynniki ekonomiczne, można postawić tezę, że w tym samym czasie Studio (podobnie jak w pierwszych latach swojej działalności) produkowało filmy, które nie mogłyby powstać gdzie indziej. I to nie tylko ze względu na kontrowersyjny temat (*Pogrzeb kartofla*) czy też wysokie koszty (*Pożegnanie jesieni*), ale przede wszystkim dlatego, że za wieloma odważnymi projektami stali młodzi reżyserzy, którzy – śmiałbym twierdzić – w zespołach nie otrzymaliby szansy na realizację swoich pomysłów. Przeglądając się twórczości zespołów w okresie przełomu, zobaczymy, że w żadnym z nich nie powstało tyle (udanych) debiutów, ile w Studiu (np. w zespole „Dom”, który miał być miejscem produkcji filmów młodych twórców w latach 1988-1990 na siedem filmów pełnometrażowych wyprodukowano zaledwie trzy debiuty)⁹³. W przeciwieństwie do tego wszystkie powstałe wówczas w Studiu pełne metraże były debiutami⁹⁴. Jak pisze Jarosław Sander, w tym czasie powrócono bowiem do *rygorystycznie rozumianej idei debiutu filmowego jako nadrzędnego celu Studia*⁹⁵.

Na tle pełnometrażowej produkcji zespołów filmowych, która wraz z wprowadzeniem ustawy o kinematografii była motywowana logiką zysku, działalność programowa Studia pod koniec lat 80. jawiła się jako wywrotowa, by nie rzec rewolucyjna. Nie obowiązywały tam zasady produkcji komercyjnej, mogło ono w związku z tym powrócić do źródeł, tj. do produkcji filmów (w większości debiutanckich), które – jak zostało już nadmienione – nie mogłyby powstać gdzie indziej. Było to ryzykowne nie tylko pod względem artystycznym, ale także ekonomicznym. Owa polityka programowa wyczerpała się na początku lat 90., gdy nastąpiła zmiana w sposobie finansowania produkcji filmowej. W efekcie Studio zostało pozbawione dotacji podmiotowej, a realizacja filmów była możliwa tylko dzięki dotacjom przedmiotowym. W kolejnej dekadzie, w związku z przemianami polityczno-ekonomicznymi, musiało ono po raz kolejny określić swój kierunek programowy, bo ten z lat 80. wydawał się niemożliwy do utrzymania.

¹ J. T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice*, Duke University Press, Durham 2008; *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, red. V. Mayer, M. Banks, J. T. Caldwell, Routledge, New York – London 2009; *Production Studies: The Sequel!*, red. M. Banks, B. Connor, V. Mayer, Routledge, New York 2015; *Behind the Screen: Inside European Production Cul-*

tures, red. P. Szczepanik, P. Vonderau, Palgrave Macmillan, London 2013.

² M. Adamczak, *Strategie i przypadki. Działalność firmy Opus Film w latach 1991-2012*, w: *Kultura filmowa współczesnej Łodzi*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, PWSFTviT, Łódź 2015; A. Szczepańska, *Do granic negocjacji. Historia zespołu filmowego X Andrzeja Wajdy*, Universitas, Kraków 2017; M. Dondzik, K. Jajko,

- E. Sowiński, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, WFO, Łódź 2018; J. Grzechowiak, *Zespół Filmowy „Iluzjon” – studium upadku*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108; A. Tecl-Szubert, *W stronę niemożliwego. Zespół Filmowy „Silesia” 1972-1983*, Instytucja Filmowa Silesia Film, Katowice 2022; P. Szczepanik, *Továrná Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945-1970*, Národní filmový archive, Praha 2016; T. Balio, *MGM*, Routledge, New York 2018; *United Artist*, red. P. Krámer, G. Needham, T. Balio, Y. Tzioumakis, Routledge, New York 2020.
- ³ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010; M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2014; A. Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014; M. Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa i Chiny*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2019; T. Kożuchowski, I. Morozow, R. Sawka, *Společný wymiar tworzenia filmu*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2019; A. Majer, A. Orankiewicz, A. Wróblewska, *Pieniądże – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2019; *Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki*, red. A. Majer, T. Szczepański, PWSFTviT, Łódź 2019.
- ⁴ K. Kornacki, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011; *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, red. A. Pachnicka, T. Szczepański, PWSFTviT, Łódź 2014; J. Grzechowiak, „Na melinę” – zapomniane dzieło Stanisława Różewicza, „Panoptikum” 2018, nr 20; M. Dondzik, „Na wyłot” Grzegorza Królikiewicza – produkcja, dystrybucja i recepcja, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108; M. Guzek, P. Zwierchowski, *Sąsiedzi. Film o bydgoskim wrześniu 1939*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2019.
- ⁵ *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, red. T. Skoczek, P. Wasilewski, Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, Bochnia 1991. Przy okazji warto nadmienić, że z okazji dziesięciolecia Studia pojawiło się kilka artykułów prasowych podsumowujących jego działalność w latach 80. Zob. P. Mucharski, *Komu to kino*, „Kino” 1991, nr 7, s. 21; J. Sander, *X rocznica Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, „Konkurs” 1991, nr 1-2, s. 24-25; J. Sander, J. Wróblewski, *Widziane od środka. O Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego*, „Reżyser” 1991, nr 2, s. 6-7.
- ⁶ M. Rudnicki, *Dorobek Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, w: *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, red. A. Pachnicka, T. Szczepański, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi, Łódź 2014.
- ⁷ M. Guzek, „Niepokonani” A. Marka Drązewskiego jako źródło dziejów Października 1956, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. M. Zawodniak, P. Zwierchowski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2010; T. Lubelski, *Krzysztof Krauze – młodszy brat kina moralnego niepokoju*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Rabid, Kraków 2007; J. Preizner, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Austeria, Kraków – Budapeszt 2012; M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- ⁸ Przejawia się to także w treści wykładów, które odbywają się w ramach Akademii Polskiego Filmu i dotyczą filmów wyprodukowanych przez Studio Irzykowskiego, takich jak: *Kartka z podróży* (reż. Waldemar Dziki, 1983), *Nadzór* (reż. Wiesław Saniewski, 1983) czy *Niedzielne igraszki* (reż. Robert Gliński, 1983). Zob. <https://www.youtube.com/c/AkademiaPolskiegoFilmu> (dostęp: 23.09.2021).
- ⁹ W taki sposób twórczość Studia została zdefiniowana także w haśle opracowanym przez Annę Wróblewską, opublikowanym na portalu Akademii Polskiego Filmu. Zob. <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-im-karola-irzykowskiego/5> (dostęp: 23.09.2021).
- ¹⁰ *Zarządzenie nr 11 Ministra Kultury i Sztuki z dn. 10.04.1981*, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), zespół: Naczelny Zarząd Kinematografii (dalej: NZK), sygn. 2-108, k. 23-24.
- ¹¹ *Statut Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”*, w: *Prawo Filmowe*, red. E. Szelchauz, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1980, s. 81-83.
- ¹² *Załącznik do zarządzenia Ministra Finansów z dn. 25 stycznia 1978 r., wykaz jednostek organizacyjnych, które działają (mogą działać) w formie zakładów budżetowych*. Dokument w posiadaniu autora.
- ¹³ *Regulamin Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, AAN, NZK, sygn. 2-109.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ *Statut Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”*, dz. cyt.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Pracował przy serialowej wersji *Nocy i dni* (reż. Jerzy Antczak, 1978), kierował produk-

- cją filmu będącego biografią Ludwika Warzyńskiego pt. *Biały Mazur* (reż. Wanda Jakubowska, 1979), a także superprodukcją telewizyjną *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* (reż. Jerzy Sztwiertnia, 1979-1981).
- ¹⁸ Zob. A. Szczepańska, *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy (1972-1983)*, dz. cyt.
- ¹⁹ Wywiad Emila Sowińskiego z Tomaszem Miernowskim (2.10.2020). Nagranie w archiwum autora.
- ²⁰ Są to zdjęcia, które z różnych powodów (warunki atmosferyczne, specyfika rejestrowanego wydarzenia) nie mogą zostać zrealizowane w zaplanowanym terminie i odbywają się poza ustalonym harmonogramem.
- ²¹ Wywiad Emila Sowińskiego z Leszkiem Wosiewiczem (23.11.2020). Nagranie w archiwum autora.
- ²² *Protokół z kontroli przeprowadzonej przez specjalistów NZK z dn. 21.03.1984 r.*, AAN, Wydział Kultury KC PZPR (dalej: WKKCPZPR), sygn. LVI-772, karty nienumerowane.
- ²³ Leszek Wosiewicz: *Zawsze ocean – w rozmowie z Anną Mieszczanek*, niepublikowany wywiad rzeka, s. 54.
- ²⁴ Zob. M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, dz. cyt., s. 275-278.
- ²⁵ Zob. T. Słomczyński, *Słowem i Pieśnią*, IPN, Gdańsk 2021.
- ²⁶ Wywiad Emila Sowińskiego z Janem Mogilnickim (11.05.2020). Nagranie w archiwum autora.
- ²⁷ Wywiad Emila Sowińskiego z Krzysztofem Tchórzewskim (20.05.2021). Nagranie w archiwum autora.
- ²⁸ Wywiad Emila Sowińskiego z Janem Mogilnickim, dz. cyt.
- ²⁹ W tym samym momencie dla TVP Łódź podobny materiał realizował Jerzy Woźniak.
- ³⁰ Wywiad Emila Sowińskiego z Michałem Tarkowskim (7.07.2020). Nagranie w archiwum autora.
- ³¹ Waldemar Szarek wspomina: *Publiczność była wyselekcjonowana. Chodziliśmy razem na dyskoteki i zapraszaliśmy ciekawych ludzi, których tam spotkaliśmy. Mówiliśmy: „wykonawcy będą super, nie pożałujecie”*. Wywiad Emila Sowińskiego z Waldemarem Szarkiem (12.04.2020). Nagranie w archiwum autora.
- ³² *Mieliśmy luksusową sytuację, bo mogliśmy powiedzieć: „zagrajcie to jeszcze raz”. I wtedy z dwóch ustawień kamery robiły się cztery – mówił po latach Michał Tarkowski*. Wywiad Emila Sowińskiego z Michałem Tarkowskim, dz. cyt.
- ³³ W tym sensie filmowi Tarkowskiego jest blisko do wyprodukowanego wówczas przez Studio eseju filmowego *Powrót z galaktyki Gutenberga* (reż. Zbigniew Kowalewski, 1983), w którym z jednej strony mamy do czynienia z rejestracją otaczającej rzeczywistości, z drugiej sposób montażu – charakterystyczny dla eseju filmowego i uzupełniony o metaforyczny komentarz (często zniekształcony dźwiękowo) – sprawia, że film staje się prowokacyjny nie tylko politycznie, ale i formalnie.
- ³⁴ Można byłoby tu wymienić także dwie krótkie formy: animację *Smoczy ogon* (reż. Michał Szczepański, 1981) oraz impresję filmową *Kamienica* (reż. Jacek Kowalczyk, 1982).
- ³⁵ Zob. T. Lubelski, *Poemat na dziś*, „Film na Świecie” 1989, nr 367-368, s. 129-130.
- ³⁶ M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896-1996*, Ars Nova, Poznań 1996, s. 280.
- ³⁷ M. Guzek, dz. cyt., s. 266.
- ³⁸ *Decyzja Podsekretarza Stanu kierującego kinematografią z dn. 14.01.1982 r.*, AAN, NZK, sygn. 2-109, k. 43.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Zob. *Uwagi nt. M. Waśkowskiego z dn. 5.10.1983 r.* (dokument niepodpisany), AAN, WKKCPZPR, sygn. LVI-1692, karty nienumerowane.
- ⁴¹ Zob. *Kolaudacja filmu „Przestuchanie” z dn. 23 kwietnia 1982 roku*, w: R. Bugajski, *Jak powstało „Przestuchanie”*, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 144-146.
- ⁴² Wywiad Emila Sowińskiego z Janem Mogilnickim, dz. cyt.
- ⁴³ Wywiad Emila Sowińskiego z Michałem Tarkowskim, dz. cyt.
- ⁴⁴ Wywiad Emila Sowińskiego z Wiesławem Saniewskim (10.09.2021). Nagranie w archiwum autora.
- ⁴⁵ *Temat filmu „Wakacje”* (dokument niepodpisany), Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej: AFINA), sygn. S-31338, k. 29-30.
- ⁴⁶ Wojciech Maciejewski wspominał po latach, że geneza filmu była zupełnie inna: *Kiedy nastął stan wojenny, wymyśliłem sobie, co mam w tym stanie robić – zrobić ile się da portretów, utrwalać tego stanu i stojącego za nim systemu; portretów bohaterów, w moim mniemaniu, negatywnych. A zwłaszcza propagandzistów, protagonistów systemu działających wśród dzieci i młodzieży, jako szczególnie groźnych*. Mail Wojciecha Maciejewskiego do Emila Sowińskiego z dn. 30.09.2019.
- ⁴⁷ W piśmie informującym o skierowaniu filmu do produkcji znajdziemy ręczną adnotację

- Waśkowskiego: *Nie zgłaszam sprzeciwu, ale wydaje mi się, że pomyśl nie jest nazbyt jasno sprecyzowany w obecnym kształcie scenariusza.*
- ⁴⁸ Celowo używam tytułu *Wigilia*, bowiem właśnie pod taką nazwą film Wosiewicza funkcjonował na zamkniętych pokazach aż do 1988 r. Używa go także redaktor naczelny „Filmu”, gdy relacjonuje pokaz produkcji Studia, który miał miejsce w WFD u schyłku stanu wojennego. (Zob. Z. Klaczyński, *Samorządność*, „Film” 1983, nr 31, s. 3-4). *Wigilia '81* jest zaś nową wersją filmu, skróconą o ponad 20 minut, która została dopuszczona do rozpowszechniania w 1988 r.
- ⁴⁹ *Pismo podpisane przez M. Waśkowskiego i E. Stahne skierowane do Rady Artystycznej SFKI z dn. 30.01.1982 r.*, AFINA, sygn. S-31468, k. 166.
- ⁵⁰ Film został ukończony, ale nigdy nie utworzono kopii wzorcowej. Zob. *Informacja dotycząca bieżących prac SFKI z dn. 12.12.1982 r.*, AAN, NZK, sygn. 2-109, k. 80-81.
- ⁵¹ W filmie tym techniką zdjęć poklatkowych ukazano budynek Pałacu Kultury i Nauki. W warstwie dźwiękowej słychać „odwilżowe” przemówienie Władysława Gomułki wygłoszone na placu Defilad w 1956 r., któremu towarzyszyły inne dźwięki (m.in.: burza, sygnał syreny milicyjnej, kroki wojska, nadlatujący samolot), będące dwuznacznym komentarzem do słów I sekretarza.
- ⁵² Zob. *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu „Niedzielne igraszki”*, AFINA, sygn. S-31375, k. 158.
- ⁵³ *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu „Kartka z podróży”*, AAN, NZK, sygn. 12-172, k. 5.
- ⁵⁴ *Informacja dotycząca bieżących...* dz. cyt., k. 81.
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ Tamże, k. 82.
- ⁵⁷ *Wykaz filmów animowanych, eksperymentalnych, których realizację podjęto w okresie od 1.07.1981 r. do 30.03.1985 r.*, Narodowe Archiwum Cyfrowe (dalej: NAC), zespół: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego (dalej: SFKI), sygn. 1-31, k. 36.
- ⁵⁸ *Pismo podpisane przez Jana Mogińskiego skierowane do Komisji Nadzorczej SFKI z dn. 20.10.1982 r.*, AFINA, sygn. S-31415, k. 146.
- ⁵⁹ *Wykaz filmów dokumentalnych, których realizację podjęto w okresie od 1.07.1981 r. do 30.03.1985 r.*, NAC, SFKI, sygn. 1-31, k. 40.
- ⁶⁰ Zob. <https://odznaczeni-kwis.ipn.gov.pl/persons/view/c14ba370-d4ff-4e1f-9700-7e6b6e11f8ac> (dostęp: 13.12. 2021).
- ⁶¹ K. Józwiak, *Pierwszy próg* (rozmowa z Waldemarem Dzikiem), „Film” 1984, nr 12, s. 8.
- ⁶² Z podobnych powodów Andrzej Titkow nie mógł zrealizować w WFD *Przechodnia* (1984). Reżyser wspomina o tym w filmie *Takie Studio* (1991) zrealizowanym z okazji dziesięciolecia instytucji.
- ⁶³ *Zespół Tor*, red. B. Hollender, Z. Turowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 162.
- ⁶⁴ Dokument ten opowiadał o najnowszej historii Polski przez pryzmat nadawanych odznaczeń państwowych. Zastrzeżenia departamentu programowego NZK budziła treść komentarza obecnego w filmie. Zob. *Pismo Daniela Czarskiej do dyrektora WFO Zbigniewa Godlewskiego z dn. 20. 05.1981 r.*, w: *Oświatówka. 55 lat przegód z filmem krótkim*, red. T. Oziemska, E. Drecka-Wojtyczka, WFO, Łódź 2000, s. 231.
- ⁶⁵ Mail Wojciecha Maciejewskiego do Emila Sowińskiego z dn. 30.09.2019 r.
- ⁶⁶ Wywiad Emila Sowińskiego z Janem Mogińskim, dz. cyt.
- ⁶⁷ *Sprawozdanie z kompleksowej kontroli działalności SFKI z dn. 21.03.1983 r.*, AAN, NZK, sygn. 2-109, k. 95.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ Zob. *Kto jest za...?!*, „Radar” 1985, nr 29-30, s. 2-3, 9.
- ⁷⁰ Większość filmów skierowanych wtedy do produkcji świadczy o tym, że mimo zmian organizacyjnych strategia programowa rozpoczęta w 1981 r. była kontynuowana. Znajdują się bowiem wśród nich zarówno filmy eksperymentalne (rysunkowy *Palawer* /reż. Michał Szczepański, 1985/), jak i dokumenty o wydźwięku politycznym (*U podnóża gór Opawskich* /reż. Józef Cyrus, 1984/ o karnym pobycie Stefana Wyszyńskiego w Prudniku w latach 50. oraz *Jestem mężczyzną* /reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 1985/ – portret pewnego działacza społeczno-politycznego).
- ⁷¹ Wspomina o tym m.in. Maciej Falkowski: *Jeżeli przez cały rok robi się takie rzeczy jak regulaminy, instrukcje, zakresy obowiązków, jednocześnie zapomina się o tym, że przed rozpoczęciem roku kalendarzowego trzeba wystąpić o przydział taśmy, o którą bardzo trudno, zapomina się o podpisaniu umów z wytwórniami, zwalnia się kierowników produkcji... Cóż z tego, że będziemy mieli nawet pakiet zatwierdzonych scenariuszy, kiedy nie możemy z nich robić filmów. Kto jest za...?!*, dz. cyt., s. 9.
- ⁷² *Decyzja ws. zawieszenia działalności Rady Pracowniczej z dn. 30.08.1985 r.*, AAN, NZK, sygn. 2-108, k. 71.
- ⁷³ Ten niepokój związany z przyjściem nowego dyrektora jest stale powracającym motywem

- w przeprowadzonych przeze mnie wywiadach z twórcami związanymi ze Studium.
- ⁷⁴ Wywiad Emila Sowińskiego z Leszkiem Kwiatkiem (13.09.2018). Nagranie w archiwum autora.
- ⁷⁵ Tamże.
- ⁷⁶ Wywiad Emila Sowińskiego z Markiem Koterskim (19.04.2020). Nagranie w archiwum autora.
- ⁷⁷ Zob. *Protokół z posiedzenia Rady Artystycznej z dn. 22.11.1985 r.*, NAC, SFKI, k. 5.
- ⁷⁸ Zob. E. Sowiński, *Polityka ingerencji. Władza wobec „Weryfikacji” Mirosława Gronowskiego, „Pleograf” nr 4*, <https://pleograf.pl/index.php/polityka-ingerencji-wladza-wobec-weryfikacji-mirosława-gronowskiego/> (dostęp: 17.03.2022).
- ⁷⁹ Co więcej, decyzja o tym zapadła już 22 listopada 1985 r. Zob. *Protokół z posiedzenia Rady Artystycznej z dn. 22.11.1985 r.*, dz. cyt., k. 4.
- ⁸⁰ Waldemar Dziki otrzymał nagrodę dziennikarza na festiwalu „Młodzi i Film” w Koszalinie w 1983 r., nagrodę im. Andrzeja Munka za najlepszy debiut (także w 1983) oraz nagrodę za reżyserię na FPFF w Gdańsku w 1984 r.
- ⁸¹ Zob. L. Wosiewicz, J. Sander, *„Kornblumenblau” – scenariusz filmowy na podstawie wspomnień Kazimierza Tymińskiego „Uspokoić sen”*, Warszawa 1986, FilMOTEKA Narodowa, sygn. S-26878.
- ⁸² *Ustawa z dn. 16.07. 1987 r. o kinematografii*, Dziennik Ustaw nr 22.
- ⁸³ Tamże, s. 243.
- ⁸⁴ *Stenogram z zebrania pracowniczego SFKI z dn. 8.09.1987*, NAC, SFKI, sygn. 1-5, k. 76.
- ⁸⁵ *Statut Studia jako instytucji filmowej*, NAC, SFKI, sygn. 1-11, k. 10.
- ⁸⁶ Wywiad Emila Sowińskiego z Januszem Kijowskim (4.02.2021). Nagranie w archiwum autora.
- ⁸⁷ Tamże.
- ⁸⁸ Przewodniczący Komitetu Kinematografii wiosną 1988 r. nie wyraził zgody na jego produkcję, ale po negocjacjach z przewodniczącym Rady Artystycznej Studia zmienił decyzję. Był to jedyny w historii funkcyjowania Komitetu scenariusz, który z powodów politycznych zdecydowano się odrzucić. Zob. Pismo podpisane przez Jerzego Schönborna, skierowane do Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, AFINA, sygn. S-31387, k. 27; Wywiad z Januszem Kijowskim, dz. cyt.
- ⁸⁹ N. Korczarowska, *Mechanizm kreowania „tożsamości żydowskiej”*. „Pogrzeb kartofla” Jana Jakuba Kolskiego, w: *Gefilte film III: Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Austeria, Kraków – Budapeszt 2010, s. 228.
- ⁹⁰ Zob. L. Sokół, *Skazani na zagładę*, „Film” 1991, nr 4, s. 10-11.
- ⁹¹ Do tej grupy należą dokumenty młodych twórców: *Państwowy szpital* (reż. Stanisław Kuźnik, 1988), *Do broni* (reż. Tomasz Wiszniewski, 1989), *Stygmatyczka* (reż. Paweł Sala, 1989) czy *Odłot* (reż. Maria Oberman, 1989).
- ⁹² Zob. *Dokumentacja do filmu dokumentalnego „Dyrektor”*, AFINA, sygn. S-31354, k. 2-5.
- ⁹³ Pozostałe zespoły produkowały również niewielką liczbę debiutów kinowych: „Perspektywa” – siedem filmów, w tym żadnego debiutu; „Zebra” – pięć filmów, w tym jeden debiut (*Seszele*, reż. Bogusław Linda, 1989), a „Tor” – dziesięć filmów, w tym dwa debiuty (*Nowy Jork – czwarta rano*, reż. Krzysztof Krauze, 1988 i *300 mil do nieba*, reż. Maciej Dejczer, 1989).
- ⁹⁴ Zauważmy, że w omawianym okresie żaden z doświadczonych członków Rady nie zrealizował w Studium kolejnego filmu. Co więcej, odrzucone przez nią projekty wskazują, że nie było mowy o realizacji innych obrazów niż debiutanckie. Na jednym z posiedzeń odrzucono np. scenariusz *Poszukuję* (tytuł roboczy zrealizowanego w 1993 r. *Przypadku Pekosińskiego* autorstwa Grzegorza Królikiewicza). Zob. *Protokół z posiedzenia Rady Artystyczno-Programowej z dn. 25.05. 1988 r.*, NAC, SFKI, sygn. 1-4, k. 82.
- ⁹⁵ J. Sander, *Kartki z historii Studia*, w: *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, dz. cyt., s. 12.

Emil Sowiński

Historyk filmu, asystent w Katedrze Filmu i Mediów Audio-wizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi projekt badawczy poświęcony działalności Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego. Jego zainteresowania obejmują historię kultury filmowej w Polsce oraz ekonomię kina. W 2018 r. otrzymał I nagrodę w Konkursie im. prof. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską o kinie polskim. W latach 2018–2020 współpracował przy projekcie grantowym „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945–1989: ogólnokrajowe ramy instytucjonalne i lokalne studium przypadku” finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki.

Bibliografia

- Bugajski, R.** (2010). *Jak powstało „Przesłuchanie”*. Warszawa: Świat Książki.
- Guzek, M.** (2010). „Niepokonani” A. Marka Drażewskiego jako źródło dziejów Października 1956. W: M. Zawodniak, P. Zwierzchowski (red.), *Październik 1956 w literaturze i filmie* (ss. 257–266). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Hendrykowska, M., Hendrykowski, M.** (1996). *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996*. Poznań: Ars Nova.
- Hollender, B., Turowska, Z.** (red.) (2000). *Zespół Tór*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Jóźwiak, K.** (1984). Pierwszy próg (rozmowa z Waldemarem Dzikim). *Film*, (12), s. 8.
- Korczarowska, N.** (2010). Mechanizm kreowania „tożsamości żydowskiej”. „Pogrzeb kartofla” Jana Jakuba Kolskiego. W: J. Preizner (red.), *Gefilte film III: Wątki żydowskie w kinie* (ss. 223–236). Kraków – Budapeszt: Austeria.
- Kornatowska, M.** (1990). *Wodzireje i amatorzy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Lubelski, T.** (2007). Krzysztof Krauze – młodszy brat kina moralnego niepokoju. W: G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego* (ss. 195–200). Kraków: Rabid.
- Mucharski, P.** (1991). Komu to kino. *Kino*, (7), s. 21.
- Preizner, J.** (2012). *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*. Kraków – Budapeszt: Austeria.
- Rudnicki, M.** (2014). Dorobek Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego. W: A. Pachnicka, T. Szczepański (red.), *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania* (ss. 169–196). Łódź: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi.
- Sander, J.** (1991). X Rocznica Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego. *Konkurs*, (1–2), ss. 24–25.
- Sander, J., Wróblewski, J.** (1991). Widziane od środka. O Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego. *Reżyser*, (2), ss. 6–7.
- Skoczek, T., Wasilewski, P.** (red.) (1991). *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*. Bochnia: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego.
- Szelchauz, E.** (red.) (1980). *Prawo filmowe*. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.

Sowiński, E. (2021). Polityka ingerencji. Władza wobec „Weryfikacji” Mirosława Gronowskiego. *Pleograf*, (4), <https://pleograf.pl/index.php/polityka-ingerencji-wladza-wobec-weryfikacji-miroslaw-gronowskiego/>

Keywords:

Karol Irzykowski
Film Studio;
production studies;
film directorial
debuts;
film units;
martial law

Abstract

Emil Sowiński

Film Production in the Karol Irzykowski Film Studio in 1981–1989

The Karol Irzykowski Film Studio was founded by a group of young filmmakers in 1981 to produce film debuts. It functioned within the framework of official state structures, yet at the same time it was situated outside them. It was directly subordinate to the Ministry of Culture and Arts, but it could make independent decisions concerning the production of film scripts and acceptance of the final versions of films. The studio was managed by an artistic council, democratically elected by its members; it was formed by five young filmmakers who had a final say in the decisions concerning film production. Therefore, the policy of the Karol Irzykowski Film Studio was far more independent than, for example, in the case of state-controlled film companies known as “film units”. During martial law, Mieczysław Waśkowski, a film director who had won the trust of state authorities, became the studio’s commissioner, and as early as 1984 its organizational structure changed. In 1985–1989, the studio lost several of its initial privileges and therefore in terms of functioning no longer differed from other film units. This obviously influenced its activity in terms of film production. The aim of the article to address the following question: How did personal, political, and institutional decisions influence the organization and thematic content policy of the Karol Irzykowski Film Studio?