

Idea studia dla młodych filmowców

Studio Munka – powstanie, działalność
i produkcyjny dialog z przeszłością

EMIL SOWIŃSKI

W obowiązującej dziś Ustawie o Kinematografii czytamy, że *filmem jest utwór dowolnej długości, w tym utwór dokumentalny lub animowany, złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie, a ponadto, z wyjątkiem utworów dokumentalnych i animowanych, przeznaczony do wyświetlania w kinie jako pierwszym polu eksploatacji w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych*¹. Abstrahując od wielu nieścisłości związanych z powyższą definicją², należy zwrócić uwagę, że – zgodnie z literą prawa – filmem nie jest fikcyjalny, aktorski obraz krótkometrażowy nieprzeznaczony do dystrybucji kinowej. Z uwagi na to, że nie odnajdziemy dziś dystrybutorów i kinarzy zainteresowanych eksploatacją tego typu produkcji, wszystkie krótkie formy są – mówiąc wprost – bezprawnie nazywane filmami (sic!). Ustawowa definicja znajduje oczywiście swoje odzwierciedlenie w programach operacyjnych Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, w których próżno szukać programu związanego z finansowaniem krótkometrażowych filmów aktorskich³. W związku z tym, że w dzisiejszych realiach ekonomicznych wyprodukowanie niekomercyjnego filmu bez udziału PISF-u, zapewniającego w niektórych przypadkach nawet 70% finansowania, jest bardzo trudne, produkcja aktorskich filmów krótkometrażowych powinna być niewielka (by nie rzec żadna). Tymczasem corocznie w konkursie polskim organizowanym w ramach Krakowskiego Festiwalu Filmowego (dodajmy, że znanego z ostrej selekcji), w którym rywalizują ze sobą krótkometrażowe filmy fikcyjne, bierze udział około dziesięciu obrazów. Większość z nich jest jednak filmami wyprodukowanymi przez szkoły filmowe i działające w strukturach Stowarzyszenia Filmowców Polskich Studio Munka⁴, czyli instytucje korzystające z dotacji PISF w programie operacyjnym „Edukacja i upowszechnianie kultury filmowej”. Okazuje się więc, że „wielką szóstkę” producentów filmów krótkometrażowych stanowią dziś jednostki zajmujące się edukacją młodych twórców: Szkoła Filmowa w Łodzi, Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, Warszawska Szkoła Filmowa, Fundacja Szkoła Wajdy, Pomorska Fundacja Filmowa – Gdynia i będące przedmiotem zainteresowania tego artykułu Studio Munka⁵.

Ustawowa definicja filmu znacząco wpływa również na drogę twórczą młodego filmowca. Przypomnijmy, że w okresie PRL-u droga do pełnometrażowego debiutu

była uregulowana prawnie i o wiele bardziej skomplikowana niż dzisiaj⁶. Po szkole (gdzie realizowano zwykle dwie etiudy – dokumentalną i fabularną) następowały asystentury, ale także praktyka w filmie krótkim – fikcyjnym, jak i niefikcyjnym (rekordziści mieli na koncie nawet kilkanaście takich filmów). Film krótki był oczywiście przystankiem w trudnej drodze do debiutu kinowego, ale także formą, do której młodzi twórcy, już po upragnionym debiucie, bardzo często wracali⁷. Dziś, gdy właściwie film telewizyjny nie istnieje, a krótkometrażówki młodzi robią w trakcie studiów, droga ta jest zupełnie inna. Bardzo ważną rolę w procesie edukacji młodego twórcy odgrywa powstałe w 2008 r. Studio Munka, które umożliwia absolwentom szkół artystycznych (i nie tylko) zrealizowanie filmu krótkiego, tzw. trzydziestki (trzydziestominutowej animacji, dokumentu i fabuły), a następnie czegoś w rodzaju sześćdziesięciminutowego filmu telewizyjnego. Ponadto jest ono także producentem kinowych debiutów pełnometrażowych. Dzięki funkcjonowaniu Studia młodzi twórcy mają więc szansę na poszerzenie nabytych w szkole kompetencji realizatorskich w profesjonalnych warunkach i dalsze doskonalenie umiejętności praktycznych. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Studio wypełnia lukę, którą w pewnym sensie polska kinematografia zawdzięcza artykułowi czwartemu uchwalonej w 2005 r. ustawy. Wartości te są nie do przecenienia, należałoby się jednak przyrzeć bliżej powstaniu, działalności oraz strategii programowej Studia i zastanowić się, w jaki sposób jego idea koresponduje z – zasłużonymi dla historii polskiego kina – instytucjami filmowymi, takimi jak: zespoły filmowe, Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego czy Filmowe Studio Młodych im. Andrzeja Munka przy Telewizji Polskiej.

Od „30 minut” do Studia Munka

Powołanie Studia Munka należy datować na rok 2008, niemniej warto zwrócić uwagę, że już dwa lata wcześniej powstał program „30 minut”, którego inicjatorem był Wojciech Marczewski. Reżyser *Dreszczy* o swoim pomysle mówił: *Tak zaczęto całe nasze pokolenie. 90-minutowy film jako pierwsza samodzielna próba to często zbyt duże ryzyko. Zanim zrobiłem „Zmory”, zrealizowałem siedem 30-minutowych i 45-minutowych filmów telewizyjnych. I to jest moja szkoła filmowa. A poza tym chcemy przypomnieć publiczności formę krótkich fabuł, które były kiedyś popularne*⁸. Program miał być poligonem doświadczalnym dla młodych twórców, a jego idea nawiązywała do produkcji peerelowskich filmów telewizyjnych, które były jedną ze składowych drogi twórczej młodych filmowców zaczynających swoje kariery w minionym ustroju politycznym. Marczewski (dyrektor Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy) do współpracy zaprosił Stowarzyszenie Filmowców Polskich, kanał TVP Kultura, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej. Dwa lata później, w wyniku współpracy tych instytucji, powstało Studio Munka, które działa w strukturze Stowarzyszenia Filmowców Polskich i od tamtej pory koordynuje program „30 minut”.

Wydawać by się mogło, że inspiracją dla nowo powstałego Studia będą funkcjonujące w latach 80. instytucje wspierające młode kino – Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego oraz, będące w pewnym sensie kontynuacją z uwagi na osobę patrona, Filmowe Studio Młodych im. Andrzeja Munka. O tym ostatnim

w przekazach prasowych i wystąpieniach założycieli nie ma mowy, w niektórych doniesieniach medialnych znajdziemy za to fragmenty wypowiedzi, które świadczą o nawiązaniu do idei Studia im. Irzykowskiego. Przede wszystkim odwoływano się jednak do działalności zespołów filmowych, zwracając uwagę na ich strukturę organizacyjną – podkreślano, że na czele stała wybitna osobowość (kierownik artystyczny) i jego dwóch zastępców (kierownik literacki i zastępca ds. produkcji), którzy roztaczali opiekę nad młodymi twórcami, a swymi potencjalnymi następcami. Jacek Bromski mówił: *Kiedy myśmy debiutowali, mieliśmy opiekunów. Szliśmy do Zespołów Filmowych i tam Kawalerowicz, Morgenstern, Wajda pomagali nam realizować nasze pierwsze filmy. Dyskutowali z nami od etapu pomysłów, poprzez scenariusze i w końcu przychodzili na montaż. Teraz młodzi filmowcy mają łatwiejszy start, bo są w Instytucie pieniądze na debiuty. Ale jestem przekonany, że te debiuty byłyby lepsze, gdyby skorzystali z doświadczenia starszych kolegów*⁹. Prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich w swojej wypowiedzi zwracał uwagę na budowanie, nazwijmy to, przyjacielsko-artystycznych relacji między uznanymi autorami filmowymi a młodymi adeptami, które w ostatnich latach zanikły, zaś nowo powstałe Studio miałyby pozwolić je odbudować. „Doświadczeniem starszych kolegów” miała dzielić się funkcjonująca przy Studiu rada artystyczna złożona z wybitnych osobowości polskiego kina, której zadaniem miało być opiniowanie projektów i kierowanie ich do realizacji¹⁰. Na jej przewodniczącego miano powołać Jerzego Kapuścińskiego, założyciela kanału TVP Kultura i swego czasu odpowiedzialnego w Telewizji Polskiej za projekt „Pokolenie 2000”, który ułatwił start wielu młodym filmowcom¹¹. Do tego powołania jednak nie doszło ze względu na różnicę zdań między Kapuścińskim a Bromskim. Jak emocjonalnie relacjonował Tadeusz Sobolewski, Bromski wykreślił ponoć ze statutu Studia zapis, który mówił, że Studio ma być *miejscem nieskrępowanej wolności twórczej, inwencji i estetycznych poszukiwań najmłodszej generacji polskich filmowców*¹². Ponadto zmarginalizował rolę rady artystycznej i jej przewodniczącego (dyrektora Studia)¹³. Na tekst Sobolewskiego zareagowała specjalistka ds. PR SFP, zwracając uwagę, że *Prezes SFP Jacek Bromski jest autorem regulaminu Studia Munka (wspólnie z Agnieszką Odorowicz), może go więc zmieniać, jak sobie życzy, zanim regulamin zostanie zatwierdzony*¹⁴. Głos w dyskusji zabrał także Kapuściński: *Według mojej wizji w Studiu mieliśmy robić selekcję młodych filmowców i wybierać najzdolniejszych, potem otoczyć ich opieką i dać nakręcić autorskie filmy. Pomagać, ale nie ingerować. Jacek Bromski ingerował. Pierwszą fabułą Studia miał być debiut kinowy Marka Lechkiego, autora nagradzanego wcześniej „Mojego miasta”. Uważałem, że trzeba mu zostawić wolną rękę i uszanować jego autonomię, a prezes Bromski przeciwnie – ingerował i dostosowywał projekt do swojego gustu (...). Musiałem odejść, gdy Jacek Bromski zmienił regulamin – zniknęły słowa o wolności artystycznej i wprowadzono punkt marginalizujący rolę rady programowej, która stała się organem doradczym. Ale mimo odmiennych wizji kibicuję Studiu Munka. Im więcej dobrych debiutów powstanie, tym lepiej*¹⁵. Ówczesne przekazy medialne sugerowały więc, że Bromskiemu bliżej było do idei zespołu filmowego zarządzanego żelazną ręką przez kierownika artystycznego, z którego decyzjami nie należy dyskutować. Trafnie tę ostatnią strategię prowadzenia zespołu charakteryzował Antoni Krauze: *Z działalnością zespołów, które powstały po 1956 roku, nierozzerwalnie związane były tyrania i autokratyzm. Los polskiej kinemato-*

grafii spoczywał w rękach kilku osób. Potem, gdy narodziły się nowe zespoły – już jako rodzaj spółdzielni artystycznej – to też charakteryzowały się feudalną strukturą i feudalnymi zależnościami. Różewicz, zakładając Tor, złamał te zasady¹⁶. Kapuściński w dyskursie prasowym wyrastał więc na kogoś w rodzaju szefa Toru, próbującego walczyć z feudalną wizją Bromskiego. Wydaje się też, że koncepcja Kapuścińskiego była o wiele bliższa liberalnemu Studiu Filmowemu im. Karola Irzykowskiego, które oprócz tego, że ułatwiało start młodym filmowcom, gwarantowało także – wykreśloną przez Bromskiego – nieskrępowaną wolność twórczą. Za taką hipotezę przemawia także opinia Kapuścińskiego, który był przeciwnikiem lokowania Studia w strukturze Stowarzyszenia Filmowców Polskich i optował za stworzeniem niezależnej jednostki podlegającej bezpośrednio Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego¹⁷. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego było, zwłaszcza w latach 1981-1984, niemal analogicznie funkcjonującą instytucją. Przypomnijmy, że powstało ono na fali „karnawału Solidarności” jako samorządna programowo i ekonomiczno-produkcyjnie jednostka budżetowa, będąca w kontrze do skostniałych zespołów filmowych, które były niechętne młodym adeptom (ich liczba po otwarciu Wydziału Radia i Telewizji na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach systematycznie się zwiększała). Warto zauważyć, że Studia im. Irzykowskiego nie dotyczyły przepisy obowiązujące w Zespołach, ponieważ działało ono poza sferą oficjalnej kinematografii, a co za tym idzie – nie podlegało obowiązkowi przedstawiania filmu komisji kolaudacyjnej przy Naczelnym Zarządzie Kinematografii¹⁸.

Choć wizja Kapuścińskiego nawiązywała znacząco do idei Studia im. Irzykowskiego, należy zwrócić uwagę, że historia powstania obu tych instytucji właściwie nie ma punktów stykowych. Jak wspominałem, Studio Munka zostało stworzone przez doświadczonych filmowców dla młodych, by ci mogli rozwijać swoje talenty reżyserskie pod okiem mistrzów (Bromskiego, Marczewskiego, Holland i innych). Z kolei o stworzenie Studia im. Irzykowskiego już od początku lat 70. walczyli młodzi reżyserzy związani z tzw. Nową Zmianą¹⁹. Przedmiotem jego działania miała być produkcja krótkometrażowych i średniometrażowych filmów, mająca charakter prób warsztatowych, bez ograniczeń gatunkowych²⁰. Koncepcja ta nie zdobyła jednak uznania władz. Decydenci nie zaakceptowali statutu, który zakładał, że instytucję mają obowiązywać zasady pełnej samorządności²¹. Kolejną próbę podjął przewodniczący powstałego w 1975 r. Koła Młodych przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich Wojciech Wiszniewski, który w 1977 r. pracował nad stworzeniem Zespołu Filmowego Młodych „Test”, by ostatecznie zostać jednym z inicjatorów powstałego w 1979 r. Filmowego Studia Młodych im. Andrzeja Munka przy Telewizji Polskiej. Tak się składa, że w 1981 r. (już po śmierci Wiszniewskiego) powstało kolejne miejsce dla młodych twórców, tym razem z inicjatywy Janusza Kijowskiego (drugiego po Wiszniewskim nieformalnego przywódcy wchodzących do zawodu reżyserów). W tym przypadku była to samodzielna jednostka, która strukturą organizacyjną nawiązywała do pomysłu twórców „Nowej Zmiany”, a także do powstałego na przełomie lat 50. i 60. na Węgrzech Studia Béli Baláza²². Ten krótki rys historyczny pokazuje trwającą blisko dziesięć lat walkę z władzami kinematografii o stworzenie miejsca otwartego i przyjaznego młodym. Co ważne, walka ta była toczona przez „świeżych” absolwentów łódzkiej uczelni, którzy napotykają opór kierowników zespołów. W ówczesnej prasie nie ma więc mowy o powstaniu instytucji nawiązującej strukturą organizacyjną do zespołów

filmowych, których szefowie pełnią raczej rolę czarnych charakterów, a nie oddanych opiekunów artystycznych²³. Dlaczego zatem w dyskursie prasowym idea zespołów, a nie np. Studia im. Irzykowskiego, jest tą, do której odwołują się założyciele Studia Munka? Wydaje się, że odpowiedź znajdziemy w biograficznym doświadczeniu inicjatorów. Zwróćmy uwagę, że zarówno Bromski, Marczewski, Bajon, jak i Agnieszka Holland swoje prężne kariery rozpoczynali w prestiżowych ówczesnie zespołach filmowych – Perspektywie, Torze, Kadrze oraz Iksie, gdzie nieustanny dialog z mistrzami polskiego kina znacząco wpłynął na ich rozwój filmowy. Gdy powstało Studio Irzykowskiego, każdy z nich miał już na koncie debiut kinowy lub telewizyjny, który odbił się szerokim echem na wielu festiwalach, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Można mieć więc wrażenie, że to właśnie ich doświadczenie profesjonalnego startu w zawodzie zdecydowało o kształcie rozpoczynającej działalność instytucji, która z całą pewnością zupełnie inaczej wyglądałaby, gdyby powstała z inicjatywy wchodzących do zawodu w 2008 r. młodych reżyserów²⁴, a jeszcze inaczej, gdyby za jej kształt odpowiadali związani z „Irzykowskim”: Tarkowski, Koterski, Wosiewicz, Treliński czy Dziki.

Struktura organizacyjna i strategie produkcyjne: „Munk” niczym „Irzykowski”?

Mimo że ojcowie założyciele w przekazach medialnych podkreślali podobieństwo Studia Munka do zespołów filmowych, to zdecydowali, aby na jego czele stanął relatywnie młody Dariusz Gajewski, reżyser, który debiutował *Warszawą* (2003), a więc ostatnim filmem wyprodukowanym przez Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego. Z kolei na funkcję kierownika literackiego powołano Carmen Szvec, przedstawicielkę Telewizji Polskiej, która, co interesujące, była związana z powstałym w 1979 r. Filmowym Studium Młodych im. Andrzeja Munka²⁵. Ponadto, oprócz wyżej wymienionych, w skład pierwszej rady artystycznej weszli: Jacek Bromski, Michał Kwieciński, Joanna Kos-Krauze, Agnieszka Holland i Sławomir Józwick (ówczesny dyrektor Agencji Filmowej TVP)²⁶. Z jednej strony mieliśmy więc dojrzałą i wpływową w środowisku filmowym radę programową, a z drugiej osoby powiązane z niegdyś działającymi instytucjami wspierającymi młode kino polskie. Dziś, gdy na czele Studia ponownie stanął Jerzy Kapuściński, skład rady nieznacznie się zmienił, tzn. Sławomira Józwicka zastąpił Edward Mischczak (to ze względu na wsparcie finansowe telewizji TVN), a Joannę Kos-Krauze – Wojciech Marczewski²⁷. Dodatkowo każdy program realizowany przez Studio ma swoją odrębną radę programową. Na przykład nad „Pierwszym dokumentem” czuwają: Karolina Bielawska, Jerzy Kapuściński, Paweł Kędzierski, Paweł Łoziński i Marta Minorowicz²⁸. Z kolei w skład organu doradczego programu „30 minut” wchodzi: Jacek Bromski, Filip Bajon, Robert Gliński, Denijal Hasanović, Jerzy Kapuściński, Wojciech Marczewski, Michał Rosa, Carmen Szvec i Anna Waśniewska-Gil²⁹. Oba składy osobowe pokazują, że stawia się raczej na dojrzałych specjalistów w danej dziedzinie aniżeli młodych twórców. Natomiast jeśli mamy do czynienia z młodymi reżyserami, to raczej z tymi, którzy odnieśli już jakiś sukces (Marta Minorowicz, Karolina Bielawska). W przypadku programu „30 minut” możemy nawet mówić o dominacji „belfrów” zatrudnionych w szkołach filmowych – znajdziemy tam profesorów Gdyńskiej Szkoły Filmowej, Szkoły Wajdy, Wy-

działu Radia i Telewizji oraz Szkoły Filmowej w Łodzi. Zadaniem rady każdego z programów jest ocena projektu. Kolegium nie ma jednak mocy skierowania filmu do produkcji. Decyzję tę podejmuje Prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich lub dyrektor Studia Munka ds. produkcji, biorąc pod uwagę tylko i wyłącznie kryterium budżetowe³⁰. Nie da się ukryć, że koncepcja rady artystycznej została zainspirowana funkcjonowaniem Filmowego Studia Munka przy TVP oraz Studia im. Irzykowskiego. W obu przypadkach mieliśmy do czynienia z instytucjami, które swoją strukturą organizacyjną chciały odróżnić się od działających ówczesnie zespołów. W powstałym w 1979 r. Studiu Munka rada składała się z sześciu członków – trzech przedstawicieli Koła Młodych SFP i trzech z Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych, a decyzje o rekomendowaniu filmu do produkcji podejmowano większością głosów³¹. O wiele lepszą pozycję rady udało się wynegocjować inspiratorom powstania Studia im. Irzykowskiego. W jej skład wchodziło pięciu demokratycznie wybranych członków Studia, a więc młodych filmowców³². Podejmowali oni decyzje większością głosów, a w ich gestii leżało m.in.: powołanie kierownika literackiego, powoływanie lub odwoływanie członków Studia oraz ocena scenariuszy i kierowanie filmów do produkcji, a także do developmentu, który nie musiał się kończyć realizacją filmu³³. Tak mocna pozycja młodych twórców wiązała się przede wszystkim z genezą obu instytucji. Nie bez znaczenia był fakt, że ich statuty stanowiły efekt pracy najbardziej zaangażowanych członków Koła Młodych SFP (co ciekawe, w redakcji statutu „Irzykowskiego” uczestniczył również Edward Zajiček), podczas gdy autorami regulaminu powstałego w 2008 r. Studia Munka byli Jacek Bromski i Agnieszka Odorowicz, którzy – parafrazując wspomnianą już wypowiedź rzeczniczki SFP ds. PR – mogli je sobie stworzyć i zmieniać, jak tylko chcieli.

Studio Munka nawiązywało do Studia im. Irzykowskiego nie tylko funkcjonowaniem rady artystycznej ale także obszarem zainteresowań. Już sam fakt, że zdecydowano, aby „Munk” był producentem zarówno animacji, dokumentów, jak i krótko-, średnio- i pełnometrażowych fabuł, powoduje, że trzeba w tym kontekście przywołać Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, które było swoistą wieżą Babel, jeśli chodzi o rodzaje produkowanych filmów. Oczywiście w historii polskiego kina na stałe zapisały się fikcjonalne filmy średnio- lub pełnometrażowe, ale należy również pamiętać, że „Irzykowski” był producentem krótkich i długich dokumentów, animacji, a nawet teledysków. Z kolei nacisk kładziony na współpracę z telewizją w zakresie produkcji 30-minutowych (TVN) i 60-minutowych (Canal+) obrazów ściśle koresponduje z ideą Studia Munka przy Telewizji Polskiej, które zostało powołane do realizacji tego typu debiutów. Podobnych analogii możemy szukać w samym systemie produkcji. Budżety Studia Munka są stosunkowo niskie, ale mogą zostać zwiększone w razie koprodukcji. W przypadku dokumentu górny limit wprowadzony przez Studio wynosi 60 tys. złotych³⁴, dla „trzydziestki” jest to 130 tys. złotych³⁵, a dla obrazu sześćdziesięciminutowego – milion złotych³⁶. Natomiast tegoroczny budżet Studia na produkcję filmową zamieszczony we wniosku do PISF to 4 901 000 zł³⁷. Zważywszy na średni koszt jednego dnia zdjęciowego filmu pełnometrażowego, trzeba przyznać, że są to kwoty raczej niskie. Mamy więc do czynienia z produkcją profesjonalną, ale jednocześnie znakomitym przykładem na sformułowaną przed laty przez Marcina Adameczaka „strategię partyzanta”³⁸, której możemy się doszukiwać także w produkcjach Stu-

dia im. Irzykowskiego. Roczny budżet „Irzykowskiego” wynosił bowiem około 30 milionów złotych³⁹, a w ciągu trzech lat Studio zrealizowało 8 filmów pełnometrażowych, 16 dokumentów (krótkich i pełnometrażowych) oraz 3 krótkie animacje⁴⁰. Liczby te zapewne niewiele powiedzą, jeśli nie przywołamy średniego budżetu pełnometrażowego filmu fikcjonalnego realizowanego w zespołach, który wynosił około 40 milionów złotych⁴¹. Jak zauważa Tomasz Miernowski, na niższy budżet wpływ miało: zmniejszenie ekipy zdjęciowej z 60 osób do 20 (takie zdjęcia, jak panoramy, sceny nieme czy bezaktorskie kręcono bez udziału ekipy) oraz minimalizacja liczby dni niezdjęciowych⁴². W ten sposób znacząco skracano najdroższy okres w produkcji filmu, jakim są zdjęcia, ale jednocześnie olbrzymią wagę przykładano do tzw. rozwoju projektu, który w Studiu przybierał często nieformalny charakter – długich, zwykle zakrapianych, rozmów młodych twórców o scenariuszach zgłaszanych przez kolegów⁴³. Zresztą podobnie „magiczną” aurę odnajdziemy we wspomnieniach twórców, którzy opowiadają o pracy nad scenariuszem w zespołach filmowych⁴⁴.

Wnikliwa praca nad scenariuszem jest również specyfiką Studia Munka. Już na samym początku Dariusz Gajewski zapowiadał wydłużenie okresu developmentu oraz przeobrażanie funkcji „opiekuna artystycznego” projektu w kogoś w rodzaju „producenta kreatywnego”, który nie ogranicza się tylko do kilku konsultacji, ale gwarantuje wsparcie merytoryczne na wszystkich etapach pracy nad filmem⁴⁵. Ponadto zwracał uwagę, że nieobecność w świecie filmu literatów i reportażyistów jest przyczyną kryzysu scenopisarskiego. Jednym z zadań, które przed sobą postawił, było więc zaproszenie utalentowanych młodych pisarzy polskich do pracy nad scenariuszami⁴⁶. Gajewskiemu nie udało się jednak stworzyć zespołu młodych literatów przy Studiu. Powstał on dopiero w marcu 2018 r. z inicjatywy Jerzego Kapuścińskiego, a w jego skład weszli: Natalia Fiedorczyk-Cieślak, Jakub Małecki, Grzegorz Uzdański, Aleksandra Zielińska i Justyna Sobolewska (krytyczka literacka, koordynatorka pracy zespołu)⁴⁷. Zadaniem zespołu ma być pomoc młodym twórcom na każdym etapie produkcji filmowej – począwszy od „zwykłych” konsultacji, a skończywszy na współpracy przy powstawaniu dialogów, a nawet całego scenariusza⁴⁸. Ten zwrot ku literatom oczywiście należy wiązać z powrotem do tradycji zespołów filmowych, gdzie funkcje kierowników literackich sprawowali wybitni pisarze, m.in. Ernest Bryll czy Tadeusz Konwicki⁴⁹. Zestawienie to funkcjonuje również w przekazach medialnych poświęconych powołaniu zespołu literatów⁵⁰. Na podstawie materiałów prasowych możemy się również pokusić o porównanie pozycji Justyny Sobolewskiej do kierownika literackiego zespołu filmowego. Jak pisze bowiem Anna Wróblewska, jej zadaniem ma być wyszukiwanie polskiej literatury współczesnej autorstwa młodych pisarzy i proponowanie jej twórcom jako tworzywa scenariusza⁵¹. Priorytet postawiony przed Sobolewską przypomina więc praktyki najwybitniejszych kierowników literackich, na przykład wspomnianego już Konwickiego⁵². W tym momencie znów warto zwrócić uwagę, że instytucja kierownika literackiego nie była kojarzona li tylko z zespołami. W Studiu im. Karola Irzykowskiego funkcję tę sprawował stojący za sukcesem wielu filmów Jarosław Sander, młody polonista, który wcześniej recenzował projekty filmowe składane przez zespoły do Naczelnego Zarządu Kinematografii⁵³. Należy również zauważyć, że telewizyjne Studio Munka, niczym jego dzisiejszy odpowiednik, mocno stawiało na współpracę z młodymi pisarzami. Za opiekę li-

teracką byli bowiem odpowiedzialni początkujący literaci – Michał Jagiełło i Marian Pilot. Z kolei zupełnie inną strategię miało Studio im. Irzykowskiego. Jego zarządcy pielęgnowali relacje scenarzysty – reżyser (w Studium znalazło zatrudnienie wielu absolwentów powstałego wówczas w łódzkiej Szkole Filmowej studium scenariuszowego), a wynikiem tej współpracy było wiele ciekawych filmów⁵⁴. Swoją drogą interesujące, dlaczego właśnie idea bliskiej współpracy młodego reżysera i scenarzysty nie znajduje szerszego zastosowania w strategii programowej Studia Munka.

Pisząc o charakterze produkcji zarządzanej przez Jerzego Kapuścińskiego instytucji, trzeba także zwrócić uwagę na dwa znaczące zapisy w regulaminach. Po pierwsze, młody twórca może być tylko raz beneficjentem programu. Niemożliwe jest więc zrobienie dwóch krótkometrażowych filmów w ramach, na przykład, „pierwszego dokumentu”, ale – z drugiej strony – dopuszcza się udział jednego debiutanta w każdym z programów. Młody adept może więc spróbować swoich sił najpierw w „pierwszym dokumencie”, później w „30 minutach”, kolejno „60 minutach”, by ostatecznie stać się reżyserem filmu kinowego wyprodukowanego przez Studio. Po drugie, regulamin każdego z programów wprowadza limit wiekowy dla twórców, który wynosi 40 lat. Droga od dokumentu, przez film krótki, aż do kinowej fabuły była również wpisana w strategię „Irzykowskiego”⁵⁵. Znamienna jest tutaj kariera Jacka Skalskiego, który nie był absolwentem żadnej ze szkół filmowych i najpierw pracował jako asystent reżysera przy produkcji filmów w WFO, a następnie zrealizował dwa filmy dokumentalne w Studium (*...portret własny* i *Szmary*), by wreszcie stanąć za kamerą pełnometrażowego obrazu (*Chce mi się wyć*). Póki co nie odnajdziemy w „Munku” reżyserów, którzy przebrnęli przez wszystkie programy. Najczęściej mamy do czynienia z przejściem z „30 minut” do pełnometrażowego debiutu kinowego (przypadek Piotra Domalewskiego) lub z dokumentu do krótkiej fabuły (np. Agnieszka Elbanowska). Trzeba także zauważyć, że w powstałym w 1981 r. Studium nie obowiązywały aż tak restrykcyjne zasady jak dziś. Możliwe było robienie kilku krótkich form i fabuł pełnometrażowych⁵⁶, a nawet miały miejsce powroty do produkcji krótkometrażowych⁵⁷. Również dokumentaliści mieli na swoim koncie po kilka filmów⁵⁸, a wiek wielu debiutujących przekraczał 40 lat⁵⁹. Tak liberalne podejście, mające odzwierciedlenie w statucie, znacząco wpłynęło na kryzys Studia i rozłam, jaki dokonał się w drugiej połowie lat 80.⁶⁰ Niewykluczone więc, że wyciągnięto morał z tej historii i zdecydowano się w „Munku” na ograniczenia, by nie przywiązywać zbytnio młodych do bezpieczeństwa produkcyjnego.

Podsumowanie

Na zakończenie trzeba zwrócić uwagę na rolę instytucji zajmujących się nie tyle dystrybuowaniem, ile pokazywaniem debiutanckich krótkich form. W 1982 r. Konrad Lenkiewicz zwracał uwagę na sposób prezentacji filmów „Munka” na antenie telewizji: *Pomijając fakt, iż nie poprzedzono ich prezentacji żadną szczególną informacją, należną wszak debiutantowi, to na domiar wszystkiego czas emisji wyznaczono na, jak to trafnie zauważył na łamach „Kultury” Marek Pawlukiewicz, dziwne „pory po północy”*. *Praktycznie zatem premiery przeszły bez echa i zainteresowania telewizyjnej widowni*⁶¹. Można zażartować, że idea prezentowania

o późnej porze niszowych polskich filmów autorstwa młodych twórców jest kontynuowana. Obrazy te pojawiają się zwykle po północy na takich kanałach, jak Kino Polska, kanał TVP Kultura, czy Ale kino! Warto jednak nadmienić, że ostatni z wymienionych jest w tym przypadku wyjątkiem, ponieważ bardzo często prezentuje produkcje „Munka” w blokach ⁶² (zwykle są to dwa lub trzy filmy powiązane ze sobą tematycznie) w godzinach popołudniowych. Wydaje się więc, że jedynym (być może oprócz serwisów VOD) miejscem, w którym krótka forma spotyka się z zainteresowaniem widowni, ale także branży, są festiwale filmowe. Niewątpliwie największym sukcesem festiwalowym w historii Studia był rok 2017 – na festiwalu w Cannes w sekcji Tydzień Krytyki doceniono *Najpiękniejsze fajerwerki ever* (reż. Aleksandra Terpińska, 2017), a Złote Lwy zdobyła pełnometrażowa *Cicha noc* (reż. Piotr Domalewski, 2017). Nagrody sprawiają oczywiście, że tak oto festiwal przyczynia się do odkrycia kolejnych autorów, ale jednocześnie przynoszą niekwestionowany prestiż producentowi, u którego autorzy ci postawili pierwsze kroki. W tym sensie polityka festiwalowa prowadzona przez Studio przynosi mu renomę w branży filmowej jako miejscu przyjaznemu debiutantom, w którym powstają frapujące filmy ⁶³.

Rekonstrukcja powstania oraz analiza działalności i strategii programowej Studia Munka pokazuje, że czerpie ono zarówno z idei zespołów filmowych, Studia im. Irzykowskiego, jak i Filmowego Studia Munka. Choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że to właśnie „Irzykowski” jest pierwowzorem „Munka”, to w rzeczywistości jest zupełnie inaczej. W tym przypadku to formuła zespołów filmowych – dodajmy, że bardzo krytykowanych w okresie PRL-u w kontekście polityki debiutów – zdaje się wzorem. Inicjatorzy powołania studia za najważniejszy uważają idealizowany dialog pokoleniowy, jaki miał miejsce w zespołach pomiędzy uznanymi mistrzami kina a ich młodymi następcami. Idea ta daje o sobie znać zarówno w historii powstania Studia (oto dojrzały filmowcy tworzą przyjazne miejsce dla swoich młodszych kolegów), jak i w jego strukturze organizacyjnej (rady artystyczne opiniujące zgłaszane projekty złożone z doświadczonych twórców). W tym sensie krótkometrażowa produkcja filmowa firmowana nazwiskami młodych reżyserów zależy dziś w dużej mierze od ich starszych kolegów po fachu – podobnie więc jak twórczość młodych w zespołach filmowych, ale zupełnie inaczej niż w Studiu im. Irzykowskiego i Filmowym Studiu Munka, gdzie o filmach młodych decydowali oni sami.

EMIL SOWIŃSKI

¹ Zob. art. 4 Ustawy o Kinematografii z 30 czerwca 2005 r., opublikowanej w Dzienniku Ustaw z dnia 19 lipca 2005 r., numer 132, poz. 1111.

² Zob. K. Klejsa, *A film-like thing, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?”*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 38-42.

³ Zgodnie z definicją znajdziemy za to programy operacyjne: „Produkcja filmów dokumentalnych” czy „Produkcja filmów animowanych”.

⁴ W 2014 r. na dziesięć pokazywanych w konkursie głównym filmów tylko dwa nie pochodziły ze szkół filmowych lub Studia Munka. Były za to amatorskimi filmami wyprodukowanymi za pieniądze ich twórców. Mowa

- tutaj o bardzo ciekawych obrazach, takich jak: *Franek* (reż. Bartek Tryzna, 2013) i *Trashhh* (reż. Filip Syczyński, 2014).
- ⁵ Zwróćmy uwagę, że zupełnie inaczej było w kinematografii peerelowskiej, gdzie „wielką szóstkę” stanowiły: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Wytwórnia Filmów Wojskowych „Czołówka”, Studio Małych Form Filmowych Se-ma-for, Studio Filmów Rysunkowych i Studio Filmów Animowanych, a więc instytucje dziś nieistniejące lub w najlepszym wypadku nadal funkcjonujące, ale właściwie nieprodukuje filmów krótkich.
- ⁶ Zob. E. Szelchauz, *Prawo filmowe*, Warszawa 1980.
- ⁷ Znakomitym przykładem na potwierdzenie tej tezy jest kariera Andrzeja Barańskiego, który w latach 80., mimo sukcesów na polu filmów pełnometrażowych, zrobił kilka znaczących fikcyjnych filmów krótkich, w tym nagrodzone w 1980 r. w Oberhausen *Wypracowanie* (1980).
- ⁸ I. Cegielska, *Uwaga debiut! Ruszył program „30 minut”*, „Kino” 2006, nr 4, s. 18.
- ⁹ *Powstało Studio „Młodzi i Film” im. Andrzeja Munka*, <https://www.pisf.pl/aktualnosci/powstalo-studio-mlodzi-i-film-im-andrzeja-munka> (dostęp: 1.05.2018).
- ¹⁰ *Stworzymy atmosferę dla debiutów*. Z Jerzym Kapuścińskim rozmawia Aleksandra Rózdżyńska, „Magazyn SFP” 2008, nr 2, s. 21.
- ¹¹ W ramach cyklu powstały sześćdziesięciminutowe debiuty telewizyjne Macieja Pieprzycy (*Inferno*), Iwony Siekierzyńskiej (*Moje pieczone kurczaki*), Artura Urbańskiego (*Bellis-sima*) i Marka Lechkiego (*Moje miasto*).
- ¹² T. Sobolewski, *Co się stało z naszym kinem*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 163, s. 22.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ C. Żuk, *Co się stało z naszym kinem – cd.*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 171, s. 17.
- ¹⁵ *Trzeba walczyć o kino autorskie*. Z Jerzym Kapuścińskim rozmawia Donata Subbotko, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 231, s. 18.
- ¹⁶ Z. Turowska, B. Hollender, *Zespół Tor*, Warszawa 2000, s. 11.
- ¹⁷ *Trzeba walczyć...* dz. cyt., s. 18.
- ¹⁸ K. Stanisławski, *Studio Irzykowskiego*, „Po-większenie” 1988, nr 1-2, s. 92.
- ¹⁹ B. Janicka, *Kraków 71. Zmiana?* „Film” 1971, nr 24, s. 6-7.
- ²⁰ L. Pijanowski, *Studio Prób Filmowych – inicjatywa młodych*, „Kino” 1970, nr 6, s. 20.
- ²¹ B. Stolarska, *Uwagi o rozwoju sztuki filmowej w Polsce w latach siedemdziesiątych*, w: *Szkice o polskim filmie*, red. B. Stolarska, Łódź 1985, s. 18.
- ²² Zob. B. Varga, *Kooperacja. Organizacja zespołów studyjnych w węgierskiej produkcji filmowej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, w: *Restart zespołów filmowych*, red. M. Adamczak, P. Marecki, M. Małatyński, Kraków – Łódź 2012, s. 95-120.
- ²³ *Oczekiwania i nadzieje. Filmowe Studio Młodych TV* (dyskusja), „Kino” 1980, nr 7, s. 21.
- ²⁴ Można nawet postawić hipotezę, że gdyby twórcy w 2008 r. wyszli z inicjatywą stworzenia Studia, to odrzuciliby „wsparcie” doświadczonych reżyserów, analogicznie jak to zrobili „młodzi gniewni” w „Irzykowskim”. Tomasz Miernowski (dyrektor Studia w latach 1981-1984) wspomina: *Wkrótce po rozpoczęciu działalności otrzymaliśmy propozycję objęcia Studia opieką artystyczną przez Andrzeja Wajdę. Ze względu na pozycję mistrza sytuacja była kłopotliwa, ale zachowanie autonomii pokoleniowej było ważniejsze niż kurtuazja. Odmowa tak uraziła Wajdę, że w najbliższym wywiadzie dla dziennikarzy zachodnich oskarżył kierownictwo Studia o proreżimowe karierowiczostwo*. Cyt za: K. Matuszewska, *Działalność Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego w latach 1981-2005*, niepublikowana praca magisterska, s. 17.
- ²⁵ L. Mądzik, *Dariusz Gajewski przewodniczącym rady Studia Munka*, „Magazyn SFP” 2008, nr 3, s. 36.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ <https://www.studiomunka.pl> (dostęp: 2.05.2018).
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Por. *Regulamin programu „30 minut”*, https://www.studiomunka.pl/plik,2017,regulamin_30_Minut_2.pdf (dostęp: 2.05.2018).
- ³¹ *Oczekiwania i nadzieje...* dz. cyt., s. 21.
- ³² Pierwszą Radę Artystyczną stanowili: Maciej Falkowski, Jan Mogilnicki, Michał Tarkowski, Robert Gliński i Waldemar Dziki. Podają za: *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, red. T. Skoczek, P. Wasilewski, Bochnia 1991, s. 33.
- ³³ *Regulamin Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, AAN, zesp. NZK, sygn. 1/109, k. 28-31.
- ³⁴ *Regulamin programu „Pierwszy dokument”*, https://www.studiomunka.pl/plik,2017,regulamin_Pierwszy_Dokument_2.pdf (dostęp: 2.05.2018).
- ³⁵ Por. *Regulamin programu „30 minut”*, https://www.studiomunka.pl/plik,2017,regulamin_30_Minut_2.pdf (dostęp: 2.05.2018).

- ³⁶ Por. *Regulamin programu „60 minut”*, https://www.studiomunka.pl/plik,2017,regulamin_60_Minut.pdf (dostęp: 2.05.2018).
- ³⁷ <https://www.pisf.pl/dotacje/dofinansowane-projekty/2018/po-edukacja-i-upowszechnianie-kultury-filmowej/priorytet-1-sejsja-1-2018x234refdc> (dostęp: 2.05.2018).
- ³⁸ Strategia partyzanta zakłada m.in. działania poza oficjalnymi strukturami kinematografii przy minimalnych nakładach finansowych. Zob. M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 311-324.
- ³⁹ K. Matuszewska, dz. cyt., s. 27.
- ⁴⁰ *Dziesięciolecie...* dz. cyt., s. 13-26.
- ⁴¹ K. Matuszewska, dz. cyt., s. 27.
- ⁴² Tamże, s. 18.
- ⁴³ Więcej na ten temat w audycji radiowej „Klubu Trójki” z dnia 25 lipca 2012 r., <https://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/652049,Studio-Irzykowskiego-to-byl-prawdziwy-zespol> (dostęp: 3.05.2018).
- ⁴⁴ M. Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*, w: *Restart zespołów filmowych*, dz. cyt., s. 30-31.
- ⁴⁵ *Sensowne projekty nie przepadają*, Z Dariuszem Gajewskim rozmawia Iwona Cegiełkówna, „Kino” 2009, nr 12, s. 27-28.
- ⁴⁶ Tamże, s. 28.
- ⁴⁷ *Literaci w Studiu Munka!*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,351,25071,5,1,Literaci-w-Studiu-Munka.html> (dostęp: 3.05.2018).
- ⁴⁸ A. Wróblewska, *Zadebiutuj! Zespół literacki Studia Munka (cz. III)*, dz. cyt.
- ⁴⁹ Zob. E. Zajiček, *Kinematografia*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994, s. 71, 80, 82 i 93.
- ⁵⁰ A. Wróblewska, *Zadebiutuj! Zespół literacki Studia Munka (cz. III)*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,25006,1,1,Zadebiutuj-Zespol-Literacki-Studia-Munka-cz-III.html>, (dostęp: 2.05.2018).
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² *W wyniku wspomnianych zmian struktury w każdym z zespołów filmowych powstawały oddzielne kierownictwa literackie. Przedtem istniało tylko biuro scenariuszowe, w którym siedział jeden urzędnik i, przy pomocy komisji, badał scenariusze. Teraz kierownicy literaccy mieli dosyć duże kompetencje i pole działania, przede wszystkim mogli wybierać autorów i kojarzyć ich z reżyserami. Myśmy się wówczas w ogóle nie znali ze środowiskiem literackim i to właśnie Tadeusz Konwicki, który został kierownikiem literackim w Kadrze, z fenomenalną intuicją wprowadzał do zespołu naszych rówieśników – pisarzy. Tak pojawili się u nas Stawiński, Hen czy Wilhelm Mach, pierwsza grupa powojennych pisarzy.* Cyt. za: *Sielanka prawie dokończona*. Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Andrzej Szpulak, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 96.
- ⁵³ A. Wróblewska, *Jarosław Sander – długa rozmowa o kinie*, „Magazyn SFP” 2018, nr 5, s. 81.
- ⁵⁴ Mowa tutaj o takich obrazach, jak: *Chce mi się wyć* (reż. Jacek Skalski, scen. Maciej Maciejewski, 1989), *Kocham kino* (reż. Piotr Łazarkiewicz, scen. Ilona Łepkowska, 1987) czy *Koniec* (reż. Bogusław Linda, scen. Cezary Harasimowicz, 1988).
- ⁵⁵ J. Sander, *X rocznica Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, „Konkurs” 1991, nr 1-2 (2-3), s. 25.
- ⁵⁶ Koterski czy Saniewski mieli na swoim koncie po dwa filmy pełnometrażowe.
- ⁵⁷ Robert Gliński po *Niedzielnym igraszkach* (1983, prem. 1987) był autorem trzech inscenizowanych filmów dokumentalnych o tematyce żydowskiej – *Więzień nr 94287* (1987), *Nr 181970* (1987) i *Ja – Żyd* (1987).
- ⁵⁸ Wskazują na to filmografie Andrzeja Titkowa, Marii Zmarz-Koczanowicz, Krzysztofa Krauzego czy Marka Drażewskiego.
- ⁵⁹ Przykładem niech będzie Marek Koterski, który w momencie premiery *Domu wariatów* (1984) miał 42 lata.
- ⁶⁰ W ramach Studia powstał wtedy ZF Dom zrzeszający absolwentów katowickiego Wydziału Radia i Telewizji.
- ⁶¹ K. Lenkiewicz, *Kino Nowej Generacji. Studio im. Andrzeja Munka w DKF „Za”*, „Film na Świecie” 1982, nr 1-2, s. 122.
- ⁶² Strategia pokazywania filmów krótkich w blokach ma również miejsce w dystrybucji kinowej, gdzie możemy spotkać zestawy zatytułowane „Najlepsze polskie trzydziestki”.
- ⁶³ W tym kontekście ciekawe jest przyznanie Studiu Filmowemu im. Karola Irzykowskiego Złotego Grona na Lubuskim Lecie Filmowym w 1984 r. za zestaw zrealizowanych filmów i wypracowanie nowych metod produkcji.