

Finansowanie „amerykańskich filmów polskich” w świetle badań archiwalnych

Przypadek Władysława Pasikowskiego

EMIL SOWIŃSKI

W czasie jednej z narad Komitetu Kinematografii dotyczącej problemów polskiej produkcji filmowej początku lat 90. Jan Kidawa-Błoński stwierdził: *Jestem za tym, abyśmy robili filmy dla widzów*¹. Twórca *Skazanego na bluesa* (2005) nie był w swojej opinii odosobniony, ponieważ ten wątek – wraz z nastaniem nowej rzeczywistości ustrojowej – zaczął się pojawiać w wypowiedziach niemal wszystkich polskich reżyserów. Ten ukłon twórców w stronę widowni był spowodowany *kryzysem w relacji polskie filmy – publiczność*². Oto bowiem najwięksi polscy reżyserzy przegrali rywalizację o względy widowni z filmami amerykańskimi, które w latach 1990-2000 stanowiły aż 71% produkcji o frekwencji przekraczającej 500 tys. widzów³. Szturm amerykańskich produkcji filmowych na polskie kina był oczywiście związany z nastaniem wolnego rynku. Z jednej strony członkowie Komitetu Kinematografii próbowali z tym zjawiskiem walczyć, przygotowując przez całą dekadę lat 90. projekt nowej ustawy o kinematografii, który miał zakładać między innymi ochronę przed zamerykanizowaniem repertuarów kin polskich⁴. Z drugiej strony decydenci często stawiali Hollywood za wzór. Ten zwrot ku fabryce snów w polskiej kulturze filmowej bardzo dobrze widać na przykładzie festiwalu w Gdyni. W 1991 r. miał on tzw. system nominacji – żywo przypominający ten obowiązujący w walce o nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej⁵. Z kolei dwa lata później laureata głównej nagrody wybierało międzynarodowe jury pod przewodnictwem Agnieszki Holland (poza konkursem pokazano jej *Tajemniczy ogród*) i Lindsaya Andersona⁶.

Na początku lat 90. na polskim rynku filmowym pojawiło się grono prywatnych producentów, którzy za główny cel postawili sobie ściągnięcie do kin jak największej liczby widzów. Na jednym z posiedzeń Komitetu Kinematografii Andrzej Wajda informował, że twórcy mogą liczyć na pomocną dłoń Janusza Leksztonia, założyciela firmy Elgaz⁷. Jak donosił reżyser, zadeklarował on wsparcie dla filmów, które mają szansę stać się hitami polskiego boxoffice'u⁸. Podobnie swój udział w produkcji polskich filmów widzieli inni producenci wywodzący się z sektora biznesowego. W ich opinii film polski był li tylko towarem mającym przynieść zysk. Stało się więc jasne, że skoro publiczność wybiera kino amerykańskie, to je-

dynym rozwiązaniem w walce o widzów jest stworzenie produktu polskiego, który będzie – lepiej lub gorzej (zwykle gorzej) – imitować hollywoodzkie schematy. Grono twórców filmowych gotowych sprostać zadaniu reżyserii „amerykańskich filmów polskich”⁹ było jednak wciąż nieliczne.

Strategia twórcza Profesjonalisty

Opisując polski rynek filmowy po 1989 r., Marcin Adamczak sięga po cztery strategie twórcze: Autora, Profesjonalisty, Barona i Partyzanta. Najważniejsza dla niniejszych rozważań jest strategia Profesjonalisty, którą badacz z Poznania charakteryzuje w następujący sposób: *Profesjonalista czyni koncesje na rzecz widowni i formuł gatunkowych, twierdzi, że widz jest dla niego najważniejszy, a z sukcesu w kategoriach boxoffice czyni tarczę chroniącą go przed krytyką za brak walorów artystycznych. Często manifestacyjnie rezygnuje z wszelkich ambicji artystycznych, odnosząc się do nich lekceważąco w wypowiedziach pozafilmowych. Reżyserów interesuje jedynie sukces frekwencyjny i finansowy, jedyny cel, jaki sobie stawiają, to zajmujące opowiadanie historii. Wzorem dla nich jest kino amerykańskie i jego formuły gatunkowe*¹⁰. Taką strategię na początku lat 90. obierają twórcy, którzy już w poprzednim ustroju swoimi filmami imitowali hollywoodzkie Kino Nowej Przygody. Marek Pietrak wraca do postaci Wilczycy, a następnie reżyseruje film *Łza księcia ciemności* (1994) w koprodukcji polsko-estońskiej. Janusz Kidawa po raz kolejny powołuje do życia bohatera książek Nienackiego w obrazie *Latające maszyny kontra Pan Samochodzik* (1991). Z kolei Jerzy Łukaszewicz tworzy telewizyjny film *Łowca. Ostatnie starcie* (1994), który trafia także do kin. Sukces frekwencyjny osiąga tylko ten ostatni, zajmując drugie miejsce na liście polskich filmów z największą widownią tego roku. (na pierwszym miejscu plasuje się *Urowadzenie Agaty* Marka Piwowskiego)¹¹. Do sprawdzonych przed laty schematów powracają także Wojciech Wójcik i Roman Załuski, jednak reżyserowane przez nich filmy również okazują się frekwencyjną klapą¹². Wydaje się, że twórcami, którym bliska jest strategia Profesjonalisty, są również rozpoczynający swoją karierę w minionym ustroju, a zarazem nadal stosunkowo młodzi Jacek Bromski i Juliusz Machulski. Co ciekawe, po przełomie 1989 r. obaj kierują swoje zainteresowania raczej w stronę kina historycznego. Bromski zrealizuje zainspirowaną *Przesłuchaniem* (reż. Ryszard Bugajski, 1981) – *Kuchnię polską* (1991), a potem jeden z pierwszych filmów o wydarzeniach marcowych, czyli *1968. Szczęśliwego Nowego Roku* (1992). Z kolei Machulski, po dobrze przyjętym przez widzów filmie *V.I.P.* (1991), ma w planach adaptację *Kuriera z Warszawy*, a następnie reżyseruje rozgrywający się na ziemiach zaboru rosyjskiego *Szwadron* (1993)¹³.

Powyższe przykłady pokazują, że prywatni producenci, którzy chcieli zaryzykować stworzenie filmu dla masowej publiczności, nie mieli kandydatów do obsadzenia najważniejszej roli w ekipie filmowej. Jednym z nielicznych reżyserów, który odniósł sukces frekwencyjny, był Jerzy Łukaszewicz¹⁴. Powodzenie obrazu *Łowca. Ostatnie starcie* (a wcześniej także koprodukowanego z telewizją niemiecką serialu *Wow*) spowodowało, że autor zdjęć do filmów Juliusza Machulskiego na stałe zadomowił się w telewizji, gdzie tworzył przygodowe seriale dla dzieci i młodzieży¹⁵. Ponadto był brany pod uwagę jako reżyser *Powrotu Wielkiego Szulera* za którego produkcję odpowiadała prywatna firma założona przez twórcę

NAGRODA ZA DEBUT NA FESTIWALI POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH – GDYNIA 1992
NAGRODA im. ANDRZEJA WILSKA ZA ROLĘ MĘSKĄ I ZDJĘCIA - 1992

Szuler

Przyjaźń, miłość i śmierć są stawką w tej grze

między innymi:

11-17 luty
• Szczecin
kino DELFIN

18-24 luty
• Gdynia
kina GOPLANA
i WARSZAWA

25 luty-3 marzec
• Gdańsk
kina HELIKON
i KAMERALNE

4-9 marzec
• Łódź
kino Ł.D.K.

10-17 marzec
• Warszawa
kino MURANÓW

18-24 marzec
• Wrocław
kino LWÓW

25-31 marzec
• Katowice
Kino KOSMOS

**Jeśli chcesz zobaczyć SZULERA i wygrać samochód
to tylko od 11 lutego do 7 kwietnia
w wybranych kinach w Polsce**

CASTOR FILMS S.A. • MEDIA FILMS PRODUCTIONS USA PRESENTS ANKA DRABIŃSKIEGO "SZULER" (HEAD)
JANUSZ KASZUBA • JERZY ZELNIK • ELŻBIEĆ ADAM • MARGARETA TERESA • TROY RUTISH • JERZY KRYSZAK • VASEK C. SIMEK
PHIL HOFFMAN • EWA GAWRYŁA • STUART BELVIN
SCENARIUSZ: WŁODZIECH SALON-MARCZEWSKI MONTAŻ: MAGDA BRZEZIŃSKA MONTAŻ: MICHAŁ ERBANIUK MONTAŻ: PROTOKOŁ WALTOWICZ
PRODUKCYJA: BEN BARENHOLTZ • ENRIQUE BELLOT • JOZEF ŻUK PIWKOWSKI • MACIEJ OKUŃSKI
PROJEKCJA: ANGEL SORDANOS PEREZ • VICTOR MARKOWICZ • RON SHAPIRO
DISTRIBUCJA: Kinematograf Filmowy

te Eastman

postaci Wielkiego Szu – Jana Purzyckiego. W tym sensie Łukaszewicz był jednym z niewielu twórców, na którego inwestorzy nie bali się postawić.

Nie wchodziło w grę także powierzenie prywatnych pieniędzy debiutantowi, choć i tutaj możemy wskazać kilka wyjątków. Pierwszym był pracujący wcześniej w Stanach Zjednoczonych Adek Drabiński, który za namową swojego kolegi ze Szkoły Filmowej Józefa Żuka-Piwkowskiego (autor zdjęć, reżyser, a w opisywanym poniżej przypadku także producent) postanowił przyjechać do Polski i zadebiutować filmem pełnometrażowym. *Szuler* (1991) – bo o nim mowa – powstał w koprodukcji polsko-amerykańsko-hispańskiej (ze strony amerykańskiej za produkcję odpowiadał Ben Barenholtz – ówczesny producent filmów braci Coen) w języku angielskim, a w rolach głównych wystąpili polscy i amerykańscy aktorzy (m.in.: Jerzy Zelnic, Jerzy Kryszak i debiutujący na wielkim ekranie Philip Seymour Hoffman). W wyniku konfliktu z producentem amerykańskim obraz trafił do polskich kin dopiero w 1994 r. – tylko w jednej kopii, ale w wersji oryginalnej¹⁶. Projekcje odbyły się zaledwie w siedmiu polskich kinach, jednakże towarzyszyła im interesująca kampania marketingowa zrealizowana w iście amerykańskim stylu, w której wybrzmiała troska o widza. Oto bowiem każdy posiadacz biletu mógł wziąć udział w losowaniu i wygrać fiata cinquecento¹⁷ (samochód ostatecznie trafił do widza z Łodzi)¹⁸. Drugim debiutantem, któremu zaufał prywatny producent,

był Maciej Ślesicki. Jego film *Tato* (1995) został wyprodukowany przez firmę Heritage Films założoną przez Lwa Rywina. Ślesicki nie był jednak w polskim środowisku filmowym postacią całkowicie anonimową. Miał za sobą znakomity scenariusz filmu sensacyjnego *13 wagon*, który opowiadał o uprowadzeniu pociągu przez terrorystów, a głównym bohaterem był przypadkowo znajdujący się w tytułowym wagonie młody żołnierz – dezerterski¹⁹. Ponadto napisał scenariusz do filmu *Wirus* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 1994) – lecz po drastycznych zmianach wycofał swoje nazwisko z czołówki. Nie bez znaczenia był także fakt, że należał do filmowej rodziny – jego stryjem był Władysław Ślesicki, a mamą Barbara Pec-Ślesicka, która pracowała jako kierownik produkcji przy debiucie syna. Wprawdzie powyższe przykłady to nieliczne wyjątki w powierzaniu debiutantom prywatnych pieniędzy, ale – jak się później okazało – właśnie debiutujący po 1989 r. młodzi filmowcy stali się twórcami wchodzącymi w rolę Profesjonalistów.

„Amerykańskie filmy polskie” a mecenat państwowy

Jest znamienne, że wzmiankowane wcześniej filmy nawiązujące do Kina Nowej Przygody tworzone na początku lat 90. przez Piestraka, Kidawę czy Łukaszewicza powstawały w państwowych instytucjach – studiach filmowych lub telewizji. Żaden z nich nie został wyprodukowany przez prywatną firmę produkcyjną. Nieco inne ustalenia poczynimy, gdy przyjrzymy się obrazom wyprodukowanym w latach 1990-1999, które Marcin Adamczak wpisuje w strategię Profesjonalisty.

filmy z lat 1990-1999 będące przykładem realizacji strategii Profesjonalisty²⁰

Tytuł	Publiczny producent wiodący	Prywatny producent wiodący	APF	liczba widzów kinowych
<i>Kroll</i> (reż. Władysław Pasikowski, 1991)	x			200 000
<i>Psy</i> (reż. Władysław Pasikowski, 1992)	x		x	400 505
<i>Psy 2. Ostatnia krew</i> (reż. Władysław Pasikowski, 1994)		x	x	684 946
<i>Młode wilki</i> (reż. Jarosław Żamojda, 1995)	x			542 955
<i>Tato</i> (reż. Maciej Ślesicki, 1995)		x	x	499 005
<i>Gry uliczne</i> (reż. Krzysztof Krauze, 1996)	x			42 530
<i>Nocne graffiti</i> (reż. Maciej Dutkiewicz, 1996)		x	x	606 046
<i>Słodko-gorzki</i> (reż. Władysław Pasikowski, 1996)		x		344 635
<i>Bandyta</i> (reż. Maciej Dejczer, 1997)		x	x	102 866
<i>Gniew</i> (reż. Marcin Ziębiński, 1997)		x	x	27 992
<i>Sara</i> (reż. Maciej Ślesicki, 1997)		x	x	703 866
<i>Sztos</i> (reż. Olaf Lubaszenko, 1997)		x	x	341 197
<i>Billboard</i> (reż. Łukasz Zadrzyński, 1998)		x	x	96 623
<i>Demony wojny według Goi</i> (reż. Władysław Pasikowski, 1998)		x		403 436
<i>Młode wilki ½</i> (reż. Jarosław Żamojda, 1998)		x	x	618 235
<i>Dług</i> (reż. Krzysztof Krauze, 1999)	x		x	187 714
<i>Fuks</i> (reż. Maciej Dutkiewicz, 1999)		x	x	289 601
<i>Operacja Samum</i> (reż. Władysław Pasikowski, 1999)		x	x	311 786
<i>Ostatnia misja</i> (reż. Wojciech Wójcik, 1999)	x		x	25 197

FINANSOWANIE „AMERYKAŃSKICH FILMÓW POLSKICH”...

Abstrahując od tego, czy na tej liście powinny znaleźć się jeszcze jakieś filmy, czy też któryś powinniśmy pominąć, należy zwrócić uwagę, że trzynaście obrazów powstało z inicjatywy prywatnych firm producenckich, a tylko za sześć odpowiadały publiczne instytucje (3 – Studio Filmowe Zebra, 2 – Telewizja Polska, 1 – Wytwórnia Filmów Fabularnych i Dokumentalnych)²¹. O wiele bardziej istotny jest fakt, że tylko dwa z tych filmów powstały bez udziału publicznego producenta i – odpowiedzialnej w latach 90. za finansowanie polskich filmów – Agencji Produkcji Filmowej²². Jednym z nich był *Słodko-gorzki*, który nie został poddany ocenie eksperckiej APF, ponieważ producent (Visa Film Janusza Dorosiewicza) nie złożył rozliczenia kosztów z poprzedniego filmu, którym była kontynuacja *Psów*²³. W przypadku *Demonów wojny według Goi* eksperci byli za dofinansowaniem projektu, ale konstrukcja umów koprodukcyjnych z prywatnymi inwestorami wymusiła na Agencji wycofanie się z produkcji filmu²⁴. Warto także zwrócić uwagę, że tylko widownia kinowa pięciu filmów (*Gry uliczne*, *Gniew*, *Bandyta*, *Billboard*, *Ostatnia misja*) plasuje się poniżej średniej liczby widzów na polskich filmach w latach 1990-1999, która wynosi 174 474²⁵.

Jak wynika z powyższej tabeli, najważniejszą instytucją na polskim rynku filmowym lat 90. była Agencja Produkcji Filmowej, która brała udział w powstaniu czternastu obrazów. Jednostka ta – odgrywająca najistotniejszą rolę w systemie finansowania filmów ze środków publicznych – powstała w 1991 r. Jej głównym zadaniem było wspieranie polskiej produkcji filmowej. O dofinansowanie mogło ubiegać się każde przedsiębiorstwo, które dysponowało upoważnieniem przewodniczącego Komitetu Kinematografii do produkcji filmów po złożeniu tzw. pakietu producenckiego²⁶. Pakiet ten był następnie oceniany przez zespół losowo wybra-

Arkusz ocen

<p>(imię i nazwisko)</p> <p>OCENA PROJEKTU FILMOWEGO</p> <p>Film (tytuł): duże <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/></p> <p>Reżyser: duże <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/></p> <p>Producent: duże <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/></p> <p>1. Walory artystyczne projektu: duże <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/></p> <p><u>Krótkie uzasadnienie</u></p> <p>2. <u>Inne walory projektu:</u> duże <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/> (poznawcze, rozrywkowe, dydaktyczne i in.).</p> <p>3. Przewidywana frekwencja: duża <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/></p> <p><u>Krótkie uzasadnienie</u></p> <p>4. Walory promocyjne: duże <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/> (festiwale, imprezy, eksport itp.)</p> <p><u>Krótkie uzasadnienie</u></p>	<p>5. Ocena dokumentów ekonomiczno-finansowych projektu (np.: analiza filmu, wkładów koproducentów, warunków załączonych w pakiecie umów, wiarygodności inwestorów itp.):</p> <p>6. Ewentualne propozycje poprawek lub zmian w scenariuszu:</p> <p>7. Inne uwagi:</p> <p>8. Walory promocyjne: duże <input type="checkbox"/> średnie <input type="checkbox"/> brak <input type="checkbox"/> (festiwale, imprezy, eksport itp.)</p> <p><u>Krótkie uzasadnienie</u></p> <p>Podsumowanie:</p> <table style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td style="width: 50%;">Finansować</td> <td style="width: 50%;">Nie finansować</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td><input type="checkbox"/></td> </tr> </table> <p style="text-align: right;">(własnoręczny podpis eksperta)</p> <p style="text-align: center;">data,.....</p>	Finansować	Nie finansować	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Finansować	Nie finansować				
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>				

Źródło: E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 317.

nych ekspertów (z grupy osób mianowanych przez przewodniczącego Komitetu Kinematografii), składający się z: trzech reżyserów, dwóch kierowników produkcji, dwóch krytyków i scenarzystów oraz dwóch osób związanych z kinami lub dyskusyjnymi klubami filmowymi. Decyzję o dofinansowaniu danego projektu podejmował przewodniczący Komitetu Kinematografii, biorąc pod uwagę głosy ekspertów. Z kolei zwrot dofinansowania miał następować z zysku osiągniętego po uregulowaniu należności wobec pozostałych producentów²⁷. Zasady te zmieniły się po inspekcji Najwyższej Izby Kontroli w 1994 r., w wyniku której stanowisko szefa Komitetu utracił Waldemar Dąbrowski. Jak pisała Ewa Gębicka, sprzeciw kontrolerów budził fakt, że Agencja nie produkowała filmów, lecz była instytucją dotującą produkcje prywatnych firm²⁸. Zmieniono tę zasadę i już od 1995 r. w przypadku filmów realizowanych przez producentów państwowych Agencja występowała w roli inwestora, z kolei w stosunku do producentów prywatnych pełniła funkcję koproducenta, biorąc w ten sposób udział we wpływach z eksploatacji filmów²⁹. Ta zmiana spowodowała, że w interesie APF było branie udziału w filmach mogących przynieść potencjalne zyski. Znakomicie widać to w powyższej tabeli, bowiem aż jedenaście filmów autorstwa twórców zaliczanych do strategii Profesjonalisty zostało wyprodukowanych po 1995 r. przez prywatnych inwestorów przy wsparciu Agencji. Przewidywana frekwencja i walory promocyjne są zresztą jedną z pozycji arkusza oceny eksperckiej, który zawierał także takie punkty jak: „walory artystyczne projektu”, „inne walory projektu (poznawcze, rozrywkowe, dydaktyczne i inne)”, „ocena dokumentów ekonomiczno-finansowych (np. analiza kosztów wkładów koproducentów, warunków załączonych w pakiecie umów, wiarygodności inwestorów itp.)”, „ewentualne propozycje poprawek lub zmian w scenariuszu” oraz „inne uwagi”³⁰. Co ciekawe, każdy z tych punktów był poddawany ocenie wszystkich ekspertów, a więc kierownik produkcji mógł ocenić walory artystyczne, z kolei krytyk filmowy wypowiedzieć się o budżecie.

Psy, Psy 2. Ostatnia krew, Glock 17 – projekty Władysława Pasikowskiego w ocenie ekspertów Agencji Produkcji Filmowej

Jednym z najbardziej kasowych reżyserów-profesjonalistów w dekadzie lat 90. był Władysław Pasikowski, który zadebiutował w Studiu Filmowym *Zebra Krollem* (1991)³¹, a następnie stworzył pod opieką Machulskiego *Psy* (1992). Oto jak Pasikowskiego charakteryzował autor zdjęć do jego filmów Paweł Edelman: *Władek jest świetnym narratorem, pisze znakomite scenariusze. To nie są moralitety, przypowieści udowadniające przyjętą tezę, to nie jest interwencyjna publicystyka. Władek opowiada ciekawe historie – to jest na naszym gruncie rewolucyjna nowość! W pracy na planie Władek panuje nad opowiadaną historią, wie, co jest niezbędne, co jest elementem drugoplanowym. Ma umiejętność błyskawicznego podejmowania decyzji – potrafi dostosować się do sytuacji, przebudować przyjęty wcześniej plan. Szybko myśli – a to cholernie ważne. To powoduje, że pracujemy błyskawicznie i sprawnie. Takie tempo odpowiada nam wszystkim*³². Ta krótka charakterystyka znakomicie oddaje strategię Profesjonalisty. Sukces frekwencyjny pierwszych dwóch filmów Pasikowskiego i opisywane powyżej podejście do pracy spowodowało, że stał się on naturalnym wyborem niepaństwowych producentów filmowych, gotowych wyłożyć własne środki na produkcję filmową (wszystkie kolejne

filmy Pasikowskiego powstawały już z inicjatywy prywatnych inwestorów). Swoimi pierwszymi filmami (w szczególności *Psami*) zapoczątkował także – nawiązujący do wzorców kina amerykańskiego – tzw. nurt bandycki³³, na który złożyły się później filmy innych młodych twórców, których opisać można z użyciem kategorii Profesjonalisty, a więc Ślesickiego, Żamojdy, Wylężałka czy Skalskiego.

O ile badacze wielokrotnie zwracali uwagę, w jaki sposób filmy Pasikowskiego odbierała krytyka³⁴, to wciąż niewiele wiadomo o tym, jak na propozycje reżysera *Krolla* reagowali decydenci. W systemie polskiej produkcji filmowej lat 90. najważniejszy głos należał oczywiście do przewodniczącego Komitetu Kinematografii, ale znaczące zdanie mieli także anonimowi, losowo wybrani eksperci, których stosunek głosów był zwykle wiążący dla szefa Komitetu³⁵. Sposób pracy ekspertów był bardzo często przedmiotem krytyki – irtowała anonimowość ocen, a także chaotyczne, nieobiektywne i często przypadkowe decyzje. Rozdrażnienie niektórymi postanowieniami ekspertów widać bardzo dobrze w stenogramie jednego z posiedzeń Komitetu Kinematografii zachowanego w zasobach Archiwum Akt Nowych. Bowiem w czasie dyskusji Jacek Skalski proponuje, aby eksperci, którzy wygłosili opinie negatywne, zwracali pieniądze, jakie wzięli za swoje oceny, gdy produkcja okaże się udaną pozycją³⁶. Z kolei Andrzej Wajda postuluje, aby odtajnić karty ocen i opublikować je w „Kinie”³⁷. Wysoka pozycja w ówczesnym systemie produkcyjnym ekspertów APF powoduje, że warto przyjrzeć się bliżej sposobom ich oceny i dokonać analizy ich opinii. W kontekście tej pracy jest szczególnie interesujące, jak zapatrywali się oni na projekty „amerykańskich filmów polskich”. W tej analizie posłużę się projektami sygnowanymi nazwiskiem Władysława Pasikowskiego z okresu, gdy nie był on szeroko rozpoznawalny (karty ocen filmu *Psy*), a także z czasów, gdy przylgnęła do niego łaska skandalisty i twórcy kasowych filmów (karty ocen filmu *Psy 2. Ostatnia krew* oraz *Glock 17*).

W recepcji prasowej *Psów* stale powracającym motywem były – uderzające w etos Solidarności – wątki polityczne, a jedną z najczęściej przywoływanych scen była ta, w której pijani agenci SB wynoszą upitego kolegę, śpiewając balladę o Janku Wiśniewskim. Co ciekawe, ta scena nie jest wspomniana przez ekspertów w żadnej z kart ocen dostępnych w Archiwum Państwowym Dokumentacji Osobowej w Milanówku. Nasuwa się więc pytanie: Czy eksperci oceniający projekt Pasikowskiego nie zwrócili uwagi na jej obrazoburczy charakter, czy też scenariusz przedstawiony do oceny nie zawierał tejże sceny? Odpowiedź na to pytanie zdaje się przynieść spotkanie z Władysławem Pasikowskim i Bogusławem Lindą, które miało miejsce podczas zajęć w ramach „Akademii Polskiego Filmu” w Warszawie. W jego trakcie reżyser mówił, że scenariusz, który został oddany do oceny ekspertów, nie zawierał wspomnianej sceny³⁸. W tym kontekście warto także przywołać ustalenia Marcina Adamczaka, który w bardzo ciekawej analizie materiałów literackich filmu Pasikowskiego zwraca uwagę, że scena ta znajduje się w scenariuszu, jednak wygląda ona nieco inaczej niż na ekranie. Pieśń śpiewana jest bowiem przez pijanych agentów wychodzących ze stołówki, *ale nie ma tam mowy o śpiewaniu tej akurat ballady przy okazji wynoszenia pijanego do nieprzytomności kolegi z resortu*³⁹. Fakt ten może sugerować, że scenariusz przedstawiony ekspertom zawierał wspomnianą scenę, ale – jak widać – w nieco delikatniejszej wersji⁴⁰. Można również przypuszczać, że scenariusz dostępny w FilMOTECE Narodowej – Instytucji Audiowizualnym jest inny niż ten, który przedstawiono w Agencji Produkcji Filmowej.



Psy, reż. Władysław Pasikowski (1992)

Pozytywne ukazanie agenta SB budziło kontrowersje nie tylko wśród krytyków, ale także oceniających projekt specjalistów. Przeciwny filmowi Wojciech Marczewski, podsumowując swoją ocenę w rubryce „inne uwagi”, pisał: *Jeżeli z tego wszystkiego ma wyniknąć opowieść o pozytywnym UB-eku, to trzeba by zmienić niemal wszystko. W formie, jak to przedstawia scenariusz, jest to głupie, nieprawdziwe i nieuczciwe!*⁴¹ Przed uromantycznieniem ubecji przestrzegał także Maciej Howiecki, zwracając uwagę, że scenariusz *pokazuje nieprawdę, ale dobrze ją pokazuje*⁴². W ten sposób publicysta – podobnie jak krytycy filmowi po premierze – wskazywał na nieetyczną wymowę materiału literackiego, a jednocześnie wyróżniał warsztat Pasikowskiego. Co ciekawe, opinii tej nie podzielali Edward Żebrowski i wspomniany już Marczewski. Ten pierwszy podkreślał niedostatki scenariuszowe tekstu⁴³, z kolei drugi pisał: *Brak oryginalności, kopia znanego schematu. Słaba konstrukcja. Nieinteresujący główny bohater. Deklaratywne dialogi. Mętny wydźwięk i przesłanie filmu. Scenariusz pozornie atrakcyjny. Groźna imitacja amerykańskich filmów policyjnych. Dość nieudolnie skonstruowany, przegadany*⁴⁴. O ile twórca *Dreszczy* negatywnie odnosił się do faktu, że scenariusz żywo inspirował się amerykańskim kinem, to pozostali oceniający projekt widzieli w tym pozytyw. Kierownik produkcji Tomasz Dąbala pisał, że pozytywnym jest wartka akcja, a jednocześnie radził, aby większy nacisk położyć na rysy psychologiczne postaci⁴⁵. Tadeusz Drewno zaznaczał, że zaletą tekstu jest *małe zadęcie artystyczne*⁴⁶, z kolei Alicja Faber (ekspert z grupy „dystrybutorzy i kierownicy kin”) widziała w postaci Franza Brudnego Harry’ego⁴⁷. Doceniając sam tekst, eksperci jednocześnie wyrażali obawy o sposób realizacji. Howiecki pisał: *Wszystko zależy od wykonania. Zapewne ludzie takie filmy lubią (amerykańskie na pewno), ale jeśli będzie to film w stylu: jak Polacy wyobrażają sobie amerykański film policyjno-gangsterski – to nie daj Boże...*⁴⁸ Podobne zaniepokojenie artykułował Drewno: *Walory rozrywkowe (szeroko pojęte) projektu oceniam między dużymi a średnimi. Niestety, zupełnie nie jest mi znana twórczość ani poziom talentu reżysera. A przy takim temacie WARUNKIEM powstania dobrego filmu jest BIEGŁOŚĆ WARSZTATOWA*⁴⁹. Jednocześnie kierownik produkcji *Zakłętych rewirów* zauważał, że gdyby projekt ten trafił w ręce Juliusza Machulskiego, to przyniósłby bardzo dużą frekwencję⁵⁰. Władysław Pasikowski jawił się więc raczej jako twórca anonimowy, choć miał już na swoim koncie nagrodę w Gdyni za *Krolla*. Niemniej eksperci doceniali jego warsztat scenopisarski i widzieli w złożo-

nym projekcie interesujący film nawiązujący do amerykańskich filmów policyjnych, który mógłby zaciekawić polską widownię (przeciwnego zdania byli reprezentujący strategię Autora – Marczewski i Żebrowski). Ostatecznie więc pięciu z nich opowiedziało się za filmem (Faber, Drewno, Dąbala, Zaporowski i Kłossowicz), a trzech było przeciw (Hłowiecki, Żebrowski i Marczewski) – w takich przypadkach zdecydowała ogólna wymowa filmu ⁵¹.

Podczas oceny drugiej części *Psów* Pasikowski był już postrzegany jako profesjonalista, na którym można polegać. Tadeusz Wijata pisał: *intryga może jest schematyczna i przypomina amerykańskie obrazy, które zdominowały polskie ekrany, niemniej jednak znany już widowni bohater z krwi i kości, kreowany przez Bogusława Lindę przyciągnie widzów do kin. Gwarancją stanowić będzie nazwisko reżysera (...)* ⁵². Również zdaniem kierownik produkcji Doroty Ostrowskiej-Orlińskiej, osoba Pasikowskiego zapewniała profesjonalnie wyreżyserowany i zmontowany film, który może liczyć na sporą frekwencję ⁵³. W kontekście oceny projektu pierwszej części przez Żebrowskiego i Marczewskiego interesująca jest opinia innego przedstawiciela kina autorskiego, czyli Stanisława Różewicza. Autor *Świadectwa urodzenia* określił reżysera *Psów* perfekcjonistą i opowiedział się za realizacją projektu, uznawszy go za dobry ⁵⁴. Talent Pasikowskiego doceniała również ówczesna kierowniczka kina Iluzjon Grażyna M. Grabowska, jednocześnie wytykając Pasikowskiemu (analogicznie jak robili to krytycy filmowi po premierze *Psów*) przybliżanie się do publiczności i naśladowanie amerykańskiego kina rodem z kaset video ⁵⁵. Zarzut o infantylnie imitowanie wzorców hollywoodzkich postawił także... Roman Załuski. Reżyser *Komedii małżeńskiej* w swojej bardzo krytycznej – a zarazem popierającej projekt – recenzji pytał: *Czy naprawdę Rambo i Rocky są wzorcami, które należy tak naiwnie i zapamiętałe naśladować?* ⁵⁶ Na przeciwległym biegunie do powyższych opinii należy umieścić ocenę Tomasza Beksińskiego. Ten miłośnik kina amerykańskiego i tłumacz wielu hollywoodzkich superprodukcji (m.in. filmów o Jamesie Bondzie czy inspektorze Callahanie) uznał historię stworzoną przez Pasikowskiego za mało „amerykańską”: *Wszystko OK., ale dlaczego finał musi być pełen psychologii? Franz powinien rozwalić wszystkich bez dyskusji. Jestem niezadowolony, że kilku łajdaków /major Bień, Szarzyński/ nie ponosi wyraźnej i jednej dla widza kary – Clint Eastwood zrobiłby porządek ze wszystkimi, za to go lubię. Nasz tragiczny bohater – Franz – powinien dokonać bardzo konkretnej czystki. Np. mógłby wymienionych wyżej panów zastać w apartamencie Williama, co na pewno dostarczyłoby widzowi więcej satysfakcji na koniec. Finałowe „koleżeńskie” rozmowy między Franzem i Wolfem zalatują mi z kolei kinem żabojadzkim: zostawiłbym Wolfa w pociągu i wysadził go razem ze wszystkimi w powietrze. Tak samo nie przekonuje mnie zakończenie wątku z dziewczyną. W pierwszej części końcówka miała silniejszy wyraz* ⁵⁷. Ostatecznie poparł jednak projekt, pisząc: *Szczerze mówiąc, nie cierpię dalszych ciągów udanych filmów i w każdej innej sytuacji byłbym przeciwny – ale lepiej, żebyśmy w Polsce robili takie filmy niż filmowali żywoty świętych* ⁵⁸.

Wart odnotowania jest także głos wejherowskiego kiniarza Bogdana Blindowa. Bowiernie prognozuje on, że ten sequel ma szansę uzyskać wpływy zbliżone do kosztów produkcji, jednak pod warunkiem, że Łódzkie Zakłady Wytwórcze Kopii Filmowych nie będą przegrywać tego filmu na kasety dla pracowników kinematografii, co miało miejsce przy *Psach* ⁵⁹. Blindow zauważa, że obrazy sygnowane nazwiskiem Pasikowskiego to jedyne polskie produkcje, które kopiowano

i rozpowszechniano nielegalnie na czarnym rynku ⁶⁰. Trudno dziś wskazać konkretne liczby ilustrujące popularność pirackich kopii filmów tego reżysera. O skali procederu może świadczyć fakt, że produkcje Pasikowskiego cieszyły się olbrzymim wzięciem w oficjalnym obiegu wideo: *Psy* znajdowały się w piątce najchętniej wypożyczanych filmów w Polsce w 1993 r., natomiast żaden inny polski tytuł nie trafił nawet do trzydziestki ⁶¹.

Zdaniem ekspertów Władysław Pasikowski był twórcą gwarantującym sprawną realizację i dobrze opowiedzianą historię, na którą czekają rzesze widzów. Eksperci będący za dofinansowaniem filmu (Wijata, Beksiński, Różewicz, Załuski, Ostrowska-Orlińska, Blindow – swoją drogą to fascynujący zestaw oceniających) podkreślali, że mają do czynienia ze sprawnie napisanym scenariuszem i zajmująco opowiedzianą historią, która z powodzeniem zdobędzie ekrany polskich kin. Z kolei przeciwnicy projektu (wspomniana Grabowska i scenarzysta Tomasz Kamiński) widzieli w scenariuszu marną kalkę amerykańskiego kina klasy B. Ponadto zwracali uwagę, że dotacje powinny być przeznaczane na niekomercyjne filmy o dużych walorach artystycznych ⁶². Grażyna M. Grabowska pisała: *Nie sądzę, aby udział Komitetu Kinematografii w tym przedsięwzięciu był potrzebny i celowy. Te pięć miliardów warto chyba zarezerwować na realizację może mniej widowiskową, za to choćby nieco bardziej subtelną i trochę mądrzejszą* ⁶³. Przeświadczenie o tym, że dotacje nie powinny być przeznaczane dla prywatnych producentów, których projekty aspirują do sukcesu frekwencyjnego, towarzyszyło wielu późniejszym ocenom eksperckim (głównymi wyrażicielami tego poglądu byli zwykle krytycy i filmoznawcy, zwłaszcza Andrzej Werner). Dobrym przykładem są losy kolejnego projektu Pasikowskiego o tajemniczym tytule *Glock 17*.

Władysław Pasikowski, zapytany po premierze kontynuacji *Psów* o kolejny projekt, odpowiedział: *Film z gatunku sex i przemoc* ⁶⁴. *Postawy i charaktery wzorowane na filmach pornograficznych. Mężczyźni to samce – brutale, kobiety służą do (fragment niecenzuralny) i ewentualnie kopulacji. Pomiędzy ciułaniem forsy, mordowaniem i biciem bohaterzy często mówią – kocham cię – co ma tworzyć warstwę liryczną. Ukraińcy i Ruscy jako płatni mordercy, przedstawiciel świata biznesu kompletna (tu następuje słowo nieczytelne, ale znany poeta krakowski proponuje na jego miejsce – poduszka) etc., etc. Tak opowiedział mój projekt ekspert Komitetu Kinematografii Pan Radosław Piwowarski, a co za tym idzie, następnego filmu nie będzie* ⁶⁵. Do tego fragmentu wywiadu odniósł się w kolejnym numerze sam Piwowarski, publikując wypełnioną przez siebie kartę oceny, która niewiele różniła się od opisu przytaczanego przez Pasikowskiego ⁶⁶. Napisana przez Pasikowskiego historia jednak nieco odbiega od wizji reżysera serialu *Jan Serce*. Głównym bohaterem jest bowiem Alex, czterdziestoletni były agent SB, który ma odnaleźć zaginioną córkę prezesa Gałązki, byłego cinkciarza i przemytnika, a dziś szanowanego biznesmena popierającego konserwatywnych polityków, którego żoną jest atrakcyjna eksmodelka. Alex, skuszony olbrzymim honorarium i wdziękami żony Gałązki, decyduje się pomóc biznesmenowi i – wraz z powiązaną z gangsterami przyjaciółką zaginionej (w której się zakochuje) – rozpoczyna prywatne śledztwo, zanurzając się w gangsterski świat stolicy ⁶⁷. Tłem rozgrywających się wydarzeń miała być po raz kolejny Polska w okresie przemian ustrojowych (nawiązania do porwania córki marszałka Kerna), a głównymi bohaterami ludzie związani z poprzednim systemem, którym trudno się przystosować do nowej rzeczywistości.

Pasikowski proponuje więc powrót do postaci zakochanego w nastolatce ostatniego sprawiedliwego Franza Maurera, który ukrywa się pod równie niepolsko brzmiącym imieniem Alex⁶⁸ (do roli proponowani byli Jan Frycz, Krzysztof Pieczyński i Marek Kondrat), co z pewnością sugeruje, że i w tym przypadku moglibyśmy mieć do czynienia z kolejnym „amerykańskim filmem polskim” (w tekście pojawiają się nawiązania do *Chinatown* Polańskiego, bowiem podczas śledztwa okazuje się między innymi, że Paulina była molestowana seksualnie przez ojca). Wszystko wskazuje więc na to, że Pasikowski – niczym reżyser obierający strategię Autora – postanawia nakręcić jeszcze raz ten sam film. Jednakże we wniosku skierowanym do Agencji Produkcji Filmowej widnieje on tylko jako scenarzysta, natomiast reżyserii ma się podjąć pochodzący z byłej Jugosławii przyjaciel reżysera ze studiów, debiutant Mitko Panov. Z kolei za produkcję odpowiadają prywatni inwestorzy niezwiązani wcześniej z twórcą *Psów* – Marek Nowowiejski (producent wiodący) i Lew Rywin (koproducent).

Scenariusz został złożony w APF w czasie realizacji drugiej części *Psów*. Eksperci zwrócili przede wszystkim uwagę, że jest to marna kopia poprzednich prac reżysera⁶⁹. Związana z sektorem dystrybucyjnym Anna Knap-Morzyk, choć decyduje się ostatecznie poprzeć projekt, zauważa, że odwołanie się do znanych schematów może budzić zniechęcenie i znużenie wśród widowni⁷⁰. Sprzeciw budzą też obecne w scenariuszu wątki erotyczne i brutalność, a najczęściej przywoływaną sceną przez ekspertów jest ta, w której za pomocą lewarka samochodowego jest miażdżona czaszka przejechanego celnika⁷¹. Okrucieństwo, które odnaleźć można w wielu scenach, jest przedmiotem krytyki niemal wszystkich oceniających. Co ciekawe, nawet tych, którzy popierają sfinansowanie projektu. Sugerują oni ograniczenie scen brutalnych i wulgaryzmów, w momencie gdy projekt zostanie skierowany do realizacji. Eksperci – analogicznie jak to miało miejsce w przypadku kontynuacji przygód Franza Maurera – zwracają uwagę, że tego typu filmy nie powinny być wspierane z państwowych pieniędzy. Kierownik produkcji Paweł Mantorski sugeruje, że produkcja powinna być sfinansowana ze źródeł prywatnych⁷². Podobnie widzą to Dariusz Kasprzak⁷³ oraz Marek Piestrak. Ten ostatni, podsumowując swoją ocenę, pisze: *Na zakończenie chcę dodać, że nie uważam za celowe dofinansowania filmu jugosłowiańskiego debiutanta o charakterze wyłącznie komercyjnym, zawierającego tak wiele scen okrutnych i wulgarnych, żerujących na najniższych instynktach przyszłego widza. Myślę, że Elektrim i Heritage Film, które przeznaczają na produkcję łącznie ponad 8 miliardów złotych, łatwo znajdą jeszcze jakiegoś koproducenta, a publiczne pieniądze zostaną przeznaczone na dofinansowanie choćby trochę ambitniejszej produkcji*⁷⁴. W opozycji do twórcy „amerykańskich filmów polskich” sytuje się głos autora. Co zaskakujące, za dofinansowaniem projektu głosi bowiem Stanisław Rózewicz, który wcześniej opowiadał się także za realizacją drugiej części *Psów*⁷⁵. Ostatecznie przeciw scenariuszowi jest aż siedem osób.

Po sukcesie frekwencyjnym filmu *Psy 2. Ostatnia krew* Marek Nowowiejski postanawia jeszcze raz przedstawić pakiet do oceny. Powtórnie złożony scenariusz opracowano na nowo, zrezygnowano z niektórych brutalnych scen i zastąpiono wulgaryzmy wyrazami niebudzącymi kontrowersji⁷⁶. Jednocześnie we wniosku w rubryce reżyser wpisano nazwisko Pasikowskiego, co miało spowodować, że nie powtórzą się zarzuty sformułowane w trakcie poprzedniej oceny przez Marka Piestraka (polskie pieniądze dla macedońskiego reżysera, debiutanta). Pomimo

tych zmian projekt odebrano podobnie. Eksperci krytycznie oceniali: schematyzm znany z poprzednich filmów reżysera (Krzysztof Gierat nazwał wprost projekt trzecią częścią *Psów*⁷⁷), naśladownictwo amerykańskich filmów (*Ileż można oglądać rodzimych Ramboidów?*⁷⁸) i obecność w scenariuszu przemocy. Po raz kolejny większość ekspertów była przeciwna dofinansowaniu, w tym twórcy, których retrospektywnie moglibyśmy zaliczyć do Profesjonalistów, a więc Krzysztof Gradowski i Waldemar Krzystek. Jest interesujące, że projekt poparli na co dzień piszący o kinie polskim Cezary Wiśniewski i Jan Słodowski, a także Marek Koterski, który jest kojarzony o wiele bardziej ze strategią twórczą Autora aniżeli Profesjonalisty. Twórca *Życia wewnętrznego* ocenił projekt jako bardzo dobry i uznał, że jest on najlepiej skomponowany ze wszystkich, które do tej pory stworzył Pasikowski. Swoją recenzję podsumowywał: *Mimo przewagi elementów rozrywkowych popieram dofinansowanie projektu, bo jest w dobrym stylu, a przede wszystkim – jak wszystkie filmy Władysława Pasikowskiego – przyzwyczajają widza do chodzenia na polskie filmy*⁷⁹. Mimo że większość opinii była negatywna, Marek Nowowiejski nie dał za wygraną i napisał odwołanie. W liście do Waldemara Dąbrowskiego skrytykował ocenę ekspertów: *Pragnę odwołać się od Pana negatywnej decyzji dot. projektu „Glock 17”. Została ona podjęta na podstawie ocen, których charakter jest bardziej cenzuralny niż profesjonalny. Nie chcę tu polemizować z mętными argumentami ekspertów, lecz powołując się na charakter filmu, jednostronny obraz świata, negatywne skutki takiej rozrywki, brzmi jak z bardzo odległej epoki (...). Mam nadzieję, że zaistniała sytuacja przyczyni się do rewizji pracy ekspertów APF przed szkodą, a nie po szkodzie, jaką byłoby niewątpliwie niezrealizowanie filmu, który tak jak poprzednie filmy autorstwa Władysława Pasikowskiego, pozwoli dopisać do liczby widzów na polskich filmach 600-700 tys., w co nie wątpię nawet eksperci APF. W końcu jednym z ważniejszych celów systemu wspierania produkcji filmów jest pozyskanie polskiej widowni*⁸⁰. Do listu dołączył szereg recenzji i opinii autorstwa wpływowych osób ze środowiska filmowego: reżyserów (Stanisław Różewicz, Maciej Dejczer, Filip Bajon), producentów, dystrybutorów i szefów telewizji (Lew Rywin, Maciej Pawlicki, Wojciech Jędrkiewicz, Dariusz Jabłoński) oraz krytyków filmowych (Janusz Wróblewski, Manana Chyb, Anna Sawicka). Recenzenci zgodnie podkreślali profesjonalizm Pasikowskiego i – za Markiem Koterskim – zdawali się powtarzać, że twórca *Psów* przyzwyczajają widza do chodzenia na polskie filmy⁸¹. Ponadto starali się podważać przekonanie ekspertów o tym, że nie należy dofinansowywać komercyjnych przedsięwzięć. Dziennikarka „Kina” Manana Chyb pisała: (...) *swoimi poprzednimi filmami Pasikowski odniósł niekwestionowany sukces. Gdyby chodziło tylko o sukces kasowy, to moglibyśmy się jeszcze zastanawiać, czy jest to wystarczający argument dla podtrzymywania komercyjnego kina państwowymi pieniędzmi. Ale istota sukcesu Pasikowskiego tkwi gdzie indziej. Otóż jest to pierwszy od wielu długich lat reżyser filmowy, który sprawił, że polski widz znalazł się w kinie na polskim filmie. Pasikowski odnalazł zarówno zagubioną przez innych filmowców drogę do polskiego widza (...) dlatego koledzy Pasikowskiego po fachu, miast tupać nogami w bezsilnej złości i wymachiwać nad głowami groźnymi terminami w rodzaju Pasikowszczyzny, powinni po cichu zacierać ręce i czekać cierpliwie, aż koniunktura dla polskiego kina rozkręcana przez Pasikowskiego obejmie również ich filmy*⁸². Pismo uzbrojone w szereg konstruktywnych opinii (w przeciwieństwie do wielu recenzji ekspertów

APF) stało się nawet przedmiotem narady Komitetu Kinematografii, na co dzień niezajmującego się rozstrzygnięciem sporów dotyczących dofinansowania polskich filmów. Stenogram z posiedzenia jest nieco chaotyczny, ale można zauważyć, że temat budził bardzo duże emocje. Jeden z członków Komitetu (imię i nazwisko nie jest ujawnione w stenogramie) pytał: *Czy ten film ma zły scenariusz? Czy chodzi o to, że tego rodzaju filmy brutalne, gwałtowne zasługują na mniejszą dotację lub wcale na nią nie zasługują w stosunku do innych tytułów, lub reżyserów, którzy mają propozycje mniej komercyjne?*⁸³ Inny z kolei dopytywał: *Dlaczego ja mam Bułgara*⁸⁴ *finansować jak nie ma pieniędzy dla kolegi mojego, polskiego reżysera, sprawdzonego; brakuje pieniędzy, a pan Panew z powodu jednego filmu, krótkiego metrażu, ma – w ogóle jestem przeciwny temu*⁸⁵. Mimo iż temat filmu Pasikowskiego był ostatni, jaki tego dnia podejmowali członkowie Komitetu, to wywoływał on spore kontrowersje. Ponownie zaczęto się zastanawiać nad sposobem pracy ekspertów i typami filmów, jakie należałoby dofinansowywać. Waldemar Dąbrowski przerwał jednak tę namiętą dyskusję i zaproponował, by sprawę filmu *Glock 17* przełożyć na kolejne posiedzenie. Pech chciał, że kontrola NIK, jaka miała miejsce w Komitecie, spowodowała zmianę porządku obrad kolejnego spotkania, natomiast w związku z jej wynikami następnemu posiedzeniu przewodniczył już Tadeusz Ścibor-Rylski, który do sprawy projektu Pasikowskiego nie wrócił.

Niewykluczone, że historia ze scenariusza filmu *Glock 17* zostanie wykorzystana w kolejnej części *Psów*, wszak w jednym z ostatnich wywiadów Władysław Pasikowski zapowiadał nakręcenie kontynuacji. W związku z tym złożono nawet wniosek do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, który ma ocenić komisja w składzie: Ilona Łepkowska, Leszek Bodzak i Jacek Bławut. Ciekawe, jak tym razem zareagują eksperci na propozycje kontynuacji przygód byłego porucznika SB Franciszka Maurera?

* * *

Powyższe studium przypadku związane z poszczególnymi decyzjami eksperckimi pokazuje, że trudno było przewidzieć szansę na dofinansowanie „amerykańskich filmów polskich”. Losowo wybrani eksperci często oceniali projekty według własnego, sobie tylko znanego kryterium. Natomiast stale powracającym motywem było przypomnienie, że nie należy wspierać komercyjnych produkcji z puli państwowych pieniędzy (ta narracja jest zresztą obecna także w epoce PISF), wszak w kolejce czekali inni zdolni, którzy nie wdzięczą się do polskiej widowni spragnionej widoku miażdżonej czaszki za pomocą lewarka samochodowego. Poszczególne opinie i decyzje pokazują, że polska kinematografia lat 90. nie miała żadnej polityki programowej, a wysyp wielu „amerykańskich filmów polskich” był efektem przypadku. Chciałoby się rzec, że mieliśmy do czynienia z – nomen omen – wolną amerykanką. Jedynymi osobami mającymi jakąkolwiek strategię producencką byli prywatni inwestorzy, którzy po sukcesie *Psów* postanowili kontynuować produkcję tego typu filmów, zatrudniając przy realizacji młodych, ale już sprawdzonych profesjonalistów i próbując „naciągnąć” na wsparcie Agencję Produkcji Filmowej, która po 1995 r. robiła to coraz chętniej, ponieważ czerpała zyski z eksploatacji (po 2000 r. Agencja wzięła udział nawet w produkcji takiego „dzieła” jak *Rh+* Jarosława Żamojdy). Nie zawsze rozumieli to jednak eksperci, trzeba bowiem zauważyć, że o ile spojrzenie

Pasikowskiego wydaje się świeże w momencie produkcji *Psów*, to już później, gdy na polskim rynku pojawia się coraz więcej obrazów stawiających sobie za wzór twórczość tego reżysera, według oceniających tworzenie podobnych filmów okazuje się wtórne. Nie ulega wątpliwości, że wpływ na oceny eksperckie miała także recepcja „amerykańskich filmów polskich”, które nie były akceptowane przez piszących na co dzień o kinie. Bowiernie opinie ekspertów żywo przypominały późniejsze recenzje tych filmów, a zawarte w nich chwytły retoryczne z łatwością mogliśmy odnaleźć w dyskursie krytycznym.

EMIL SOWIŃSKI

- ¹ *Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii odbytego w dniu 9 lutego 1994 roku*, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), zesp. Komitet Kinematografii (dalej: KK), sygn. 1/13, k. 31.
- ² E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 210.
- ³ Tamże, s. 206.
- ⁴ Świadczą o tym stenogramy z posiedzeń Komitetu Kinematografii z lat 1990-2001.
- ⁵ Działal on w taki sposób, że jury mogło przyznać nagrody tylko i wyłącznie nominowanemu wcześniej przez specjalną komisję. Dochodziło więc do sytuacji, gdy jury uznawało, że ktoś na nagrodę zasługuje, ale nie może jej dostać, ponieważ nie jest do niej nominowany. Niewykluczone, że to właśnie ten system był przyczyną nieprzyznania głównej nagrody w 1991 r.. Wśród nominowanych do Złotych Lwów znalazły się wtedy takie obrazy jak: *Diabły, diabły* (reż. Dorota Kędzierzawska, 1991), *Femina* (reż. Piotr Szulkin, 1991), *Śmierć dzieciaroba* (reż. Wojciech Nowak, 1991), *Kroll* (reż. Władysław Pasikowski, 1991), *Jeszcze tylko ten las* (reż. Jan Łomnicki, 1991). Komisja nominująca pod przewodnictwem Marka Nowickiego pominęła *Nad rzeką, której nie ma* (reż. Andrzej Barański, 1990), a więc film, który ponoć najbardziej spodobał się jury pod przewodnictwem Ryszarda Bugajskiego.
- ⁶ Główne nagrody powędrowały wtedy do zerowej stylistycznie i zrozumiałej dla zagranicznych jurorów obyczajowej *Kolejności uczuć* (reż. Radosław Piwowarski, 1993) oraz eksperymentalnego *Przypadku Pekosińskiego* (reż. Grzegorz Królikiewicz, 1993). Tak po latach werdykt oceniała Agnieszka Holland: *Cudziemiem heroicznie trwali, nie rozumiejąc* *kompletnie, o co chodzi w większości utworów (...) Werdykt się nie spodobał – nagrodziliśmy jeden film, w którym jury dokładnie zrozumiało, o co chodzi, i jeden, którego nie zrozumiało, ale wyczuło jego wielkość*. Cyt. za: *A statek płynie... 30 lat Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk-Gdynia*, red. B. Janicka, Fundacja Kino, Warszawa 2005, s. 138.
- ⁷ Zob. G. Fortuna, *Elgaz na tle polskiego rynku wideo*, „Panoptikum” 2016, nr 15.
- ⁸ *Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii odbytego w dniu 17 września 1990 roku*, AAN, KK, sygn. 1/5, k. 130.
- ⁹ Ta kategoria została wprowadzona w polskim dyskursie filmoznawczym przez Marka Haltofa. Zob. M. Haltof, *Amerykańskie kino polskie: „Psy”, pozytywna wtórność i polityczny przekaz*, w: *Polskie kino popularne*, red. D. Mazur, P. Zwierchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011, s. 177-187.
- ¹⁰ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 276.
- ¹¹ K. Kucharski, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990-2000*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2002, s. 384.
- ¹² *Trzy dni bez wyroku* (reż. Wojciech Wójcik, 1991) ogląda w kinach 6210 widzów, a *Komedię małżeńską* (reż. Roman Zajączkowski, 1993) zaledwie 2517. Podają za: K. Kucharski, dz. cyt., s. 384.
- ¹³ Wyjątkiem w twórczości Machulskiego mogły być *Torsje* – komedia o trzydziestolatku wchodzącym w świat biznesu, której producentem miał być Janusz Dorosiewicz (Visa Film). Projekt filmowy uzyskał aprobatę ekspertów Agencji Produkcji Filmowej, ale ostatecznie Machulski zrezygnował z jego realizacji. Zob. *Taka piękna przygoda*. Juliusz Machulski, Ja-

- cek Bromski i Jacek Moczydłowski o tym, skąd się wzięła i jak dojrzała Zebra, w: *Kręci nas zebra*, red. K. J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2009, s. 33, oraz *Machulski z Dorosiewiczem*, „Film” 1994, nr 2, s. 6.
- ¹⁴ Niewykluczone, że o dużej frekwencji zdecydował konkurs skierowany do posiadaczy biletów, w którym główną nagrodą był mini-mercedes. Podają za: *Samochody czekają w kinie*, „Film” 1994, nr 2, s. 6.
- ¹⁵ Zob. K. Kornacki, *Polskie kino nowej przygody*, w: *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- ¹⁶ Wersja amerykańska była skrócona o kilkanaście minut (wypadł ważny dla fabuły wątek Teresy), a specjalnie napisana do filmu muzyka Michała Urbaniaka została zamieniona na nagrania Bacha i Vivaldiego. Zob. *O cenie własnego zdania. Mówi Adek Drabiński, reżysera „Szulera”*, „Kino” 1994, nr 5, s. 15.
- ¹⁷ Józef Żuk-Piwkowski wspominał: *Planowaliśmy rozpowszechnianie filmu w sześciu kopiach. Niestety, amerykański producent nie dotrzymał umowy i nie udostępnił nam materiałów wyjściowych. W tej sytuacji należało odtworzyć negatywy z jednej kopii będącej w naszym posiadaniu. Koszt tej operacji wyniósłby ponad 200 mln złotych. Okazało się to nieopłacalne, gdyż przy dzisiejszym rynku dystrybucji, wojnie o kina kopie te po tygodniu projekcji trafiłyby do magazynu. Wybraliśmy inny wariant i sumę 300 milionów złotych postanowiliśmy przeznaczyć na nagrodę w postaci samochodu Cinquecento (...). Nie warto wydawać pieniędzy na kilka kopii, jeśli film nie jest przewidziany jako szlagier ekranowy. Czasem lepiej pomyśleć o wyszukany widzu i nagrodzić go za to, że chodzi jeszcze do kina. Cyt. za: J. Żuk Piwkowski, *Jak powstał „Szuler”*, „Film Business” 1994, nr 5, s. 26.*
- ¹⁸ *Cinquecento za Szulera*, „Film” 1994, nr 6, s. 7.
- ¹⁹ Film miał powstać w koprodukcji polsko-francuskiej i być wyreżyserowany przez francuskiego twórcę. Zob. *Film fabularny zaniechany – 13 wagon*, Archiwum Państwowe Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku (dalej: APDOiP), zesp. Agencja Produkcji Filmowej (dalej: APF), sygn. 633, k. 2.
- ²⁰ W tabeli umieszczono filmy wymienione przez Marcina Adamczaka. Zob. M. Adamczak, dz. cyt., s. 279-280, 290.
- ²¹ Podają za: K. Kucharski, dz. cyt., s. 383-386.
- ²² APF nie dołożyła się także do trzech innych filmów z tejże listy, czyli *Krolla* (powstał, gdy obowiązywały jeszcze dotacje podmiotowe, które z budżetu państwa otrzymywały poszczególne studia) i – wyprodukowanych przy znaczących udziałach Telewizji Polskiej – *Młodych wilków* oraz *Gier ulicznych*.
- ²³ Zastępczyni dyrektora APF pisała do prezesa Visa Film: *Rozpoczęcie w tym momencie następnej współpracy nie tylko złamałoby jakiegokolwiek zasady logiki postępowania, ale również spotkałoby się niewątpliwie z ostrą naganą Najwyższej Izby Kontroli podczas następnej, rutynowej kontroli działalności Agencji*. Cyt. za: *List z-cy dyrektora APF Jolanty Rodziewicz-Rayzacher do Janusza Dorosiewicza z dnia 20 lipca 1995 roku*, APDOiP, APF, sygn. 295, k. 34.
- ²⁴ *List dyrektora APF Kazimierza Siomy do producenta Włodzimierza Otulaka (VisionFlm) z dnia 15 grudnia 1997 roku*, APDOiP, APF, sygn. 295, k. 134.
- ²⁵ Średnia liczba widzów na polskich filmach w latach 1990-1999 to wynik obliczeń na podstawie danych zebranych przez Krzysztofa Kucharskiego. Zob. K. Kucharski, dz. cyt., s. 383-386.
- ²⁶ E. Gębicka, dz. cyt., s. 93.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże, s. 94.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Zob. E. Zająček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 317.
- ³¹ *Kręciłem „Deja vu” w Odessie, kiedy do Jacka Bromskiego zgłosił się student, taki wysoki, i mówi, że chciałby zrobić film dyplomowy z operatorem-debiutantem. Przyniósł nawet jeden film tego operatora, „Gluchy telefon” Piotra Mikuckiego. Jak zobaczyłem, że ten operator fotografuje plan pełny długą ogniskową, natychmiast się zgodziłem. Tym operatorem był Paweł Edelman – wspominał swoją decyzję o wyprodukowaniu *Krolla* Juliusz Machulski. Cyt. za: *Taka piękna przygoda*. Juliusz Machulski, Jacek Bromski i Jacek Moczydłowski o tym, skąd się wzięła i jak dojrzała Zebra, w: *Kręci nas zebra*, red. K. J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2009, s. 22.*
- ³² *Sprzeczne tęsknoty*. Rozmowa Ireny Stanisławskiej z Pawłem Edelmanem, „Kino” 1994, nr 4, s. 22.
- ³³ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 178-187, lub T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 624-627.
- ³⁴ Zob. M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu

- Adama Mickiewicza, Poznań 2014, s. 244, oraz B. Giza, *Po przełomie 1989. Polska krytyka filmowa wobec „Psów” Władysława Pasikowskiego*, w: *Polskie kino popularne*, red. D. Mazur, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011, s. 187-200.
- ³⁵ Zdarzały się jednak sytuacje, że przewodniczący Komitetu Kinematografii decydował o dofinansowaniu filmów, które spotkały się z negatywną oceną ekspertów. W grupie tych obrazów były m.in.: *Komedia małżeńska*, *Szwadron*, *Prostytutki* (reż. Eugeniusz Priwieziencew, 1997) czy *Billboard*. Zob. E. Gębicka, dz. cyt., s. 96.
- ³⁶ *Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii z dnia 11 września 1992 roku*, AAN, KK, sygn. 1/9, k. 125.
- ³⁷ Tamże, k. 126.
- ³⁸ *Spotkanie z Władysławem Pasikowskim i Bogusławem Lindą po filmie „Psy” prowadzi prof. Mirosław Przyłipiak*, (dostęp: 1.04.2019)
- ³⁹ M. Adamczak, dz. cyt., s. 237.
- ⁴⁰ Adamczak tak interpretuje tę wersję sceny: *W ten sposób w znacznie większym stopniu odczytanie tej sceny mogłoby zmierzać w stronę po prostu śpiewania pieśni przeciwnika, co zdarzało się już w filmowych, a być może i rzeczywistych sytuacjach żołnierzom walczącym po przeciwnych stronach różnych frontów i nie miało bynajmniej wydźwięku parodystycznego, lecz na poły żartobliwy, niemniej jednak było wyrazem holdu lub respektu, lub też paradoksalnego chwilowego utożsamienia się z własnym wrogiem*. Cyt. za: tamże, s. 237.
- ⁴¹ W. Marczewski, *Ocena projektu filmowego „Psy”*, APDOiP, APF, sygn. 148, k. 87.
- ⁴² M. Howiecki *Ocena projektu filmowego „Psy”*, APDOiP, APF, sygn. 148, k. 90.
- ⁴³ E. Żebrowski, *Ocena projektu filmowego „Psy”*, APDOiP, APF, sygn. 148, k. 84.
- ⁴⁴ W. Marczewski, dz. cyt., k. 86.
- ⁴⁵ T. Dąbala, *Ocena projektu filmowego „Psy”*, APDOiP, APF, sygn. 148, k. 78.
- ⁴⁶ T. Drewno, *Ocena projektu filmowego „Psy”*, APDOiP, APF, sygn. 148, k. 80.
- ⁴⁷ A. Faber, *Ocena projektu filmowego „Psy”*, APDOiP, APF, sygn. 148, k. 94.
- ⁴⁸ M. Howiecki, dz. cyt., k. 90.
- ⁴⁹ T. Drewno, dz. cyt., k. 80.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ Należy zwrócić uwagę, że projekty składane do APF były oceniane przez dziewięciu ekspertów, natomiast dostępna w podwarszawskim archiwum dokumentacja zawiera osiem arkuszy ocen.
- ⁵² T. Wijata, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 22.
- ⁵³ D. Ostrowska-Orlińska, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 30.
- ⁵⁴ S. Różewicz, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 24.
- ⁵⁵ *Pasikowski udowodnił zresztą, że potrafi być sprawnym filmowcem, posiadał umiejętność prowadzenia narracji i wie, jak przyciągnąć szeroką widownię. Tyle jednak, że jego sukces opiera się na schlebianiu gustom najmniej wymagającym poprzez wykorzystywanie sprawdzonych i mocno już wyeksploatowanych kalek rodem z amerykańskiego kina klasy C. Jestem przy tym głęboko przekonana, że Amerykanie potrafią je robić lepiej i sprawniej i nie ma potrzeby konkurowania z nimi na tym właśnie polu*. Cyt. za.: G. M. Grabowska, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 32.
- ⁵⁶ R. Zahuski, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 27.
- ⁵⁷ T. Beksiński, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 29.
- ⁵⁸ Tamże, k. 30.
- ⁵⁹ B. Blindow, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 45.
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ M. Adamczak, *Rodzinne podobieństwa. Kino Władysława Pasikowskiego a kilka filmów z półwyspu Koulun*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97-98, s. 57.
- ⁶² T. Kamiński, *Ocena projektu filmowego „Ostatnia krew”*, APDOiP, APF, sygn. 147, k. 35.
- ⁶³ G. M. Grabowska, dz. cyt., k. 32.
- ⁶⁴ Zwrot ten był później przedmiotem drwin w filmie opowiadającym o polskim środowisku filmowym, czyli *Superprodukcji* (reż. Juliusz Machulski, 2002). Przypomnijmy, że w jednej ze scen producent filmowy Dżidek Niedzielski (w tej roli Janusz Rewiński) zastanawia się nad tytułem produkowanego przez siebie filmu. Wśród wymienionych propozycji padają m.in. takie jak: „Latarnik, czyli sex and prze-moc” oraz „Nasza szkapą, czyli sex and prze-moc”. Tytuły te nawiązują do popularnych w lat 90. zjawisk, takich jak „kino bandyckie” i „kino lektur szkolnych”.
- ⁶⁵ *Jestem wkurzony*. Z Władysławem Pasikowskim rozmawia Maciej Pawlicki, „Film” 1994, nr 4, s. 67.
- ⁶⁶ W recenzji tej Piwowarski również pominął „fragment niecenzuralny”, którego użył w kar-

- cie oceny. Zob. *List Radosława Piwowarskiego do redakcji*, „Film” 1994, nr 5, s. 8 oraz R. Piwowarski, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF sygn. 212, k. 48.
- ⁶⁷ W. Pasikowski, „*Glock 17*” – streszczenie, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 23.
- ⁶⁸ Takie samo imię ma główny bohater *Reichu* (2001).
- ⁶⁹ M. Komar, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 40.
- ⁷⁰ A. Knap-Morzyk, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 44.
- ⁷¹ M. Piestrak, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 52.
- ⁷² P. Mantorski, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”* sygn. 212, k. 57.
- ⁷³ D. Kasprzak, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 51.
- ⁷⁴ M. Piestrak, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 53.
- ⁷⁵ S. Różewicz, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 42.
- ⁷⁶ Zabieg ten stał się przedmiotem drwin ze strony ekspertów. Waldemar Krzystek namawiał twórców: *Proponuję, by z powrotem przywrócić słowo „kurwa” w miejsce podstawionego „kurde”, bo brzmi to żałośnie. Trzeba iść na całość!* Cyt. za.: W. Krzystek, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 87. Z kolei krytyk filmowy Cezary Wiśniewski pisał, że gangsterzy po zmianie języka stali się zbyt wytworni. Zob. C. Wiśniewski, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 103.
- ⁷⁷ K. Gierat, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 84.
- ⁷⁸ Tamże.
- ⁷⁹ M. Koterski, *Ocena projektu filmowego „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 93.
- ⁸⁰ *List producenta Marka Nowowiejskiego do szefa Komitetu Kinematografii Waldemara Dąbrowskiego z dnia 21 czerwca 1994 roku*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 110-111.
- ⁸¹ Pasikowski przyciąga publiczność w chwili, gdy domowe wideoteki systematycznie odciągają Polaków od dużego ekranu, a statystyczny polski widz chodzi do kina raz na cztery lata – zauważała Anna Sawicka. Cyt. za.: A. Sawicka, *Ocena scenariusza filmu „Glock 17” w świetle dotychczasowego dorobku tego reżysera*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 114. Z kolei Wojciech Jędrkiewicz pisał: *Moja opinia na temat przyszłych losów tego scenariusza jest jasna – jeśli dano dotację poprzednim scenariuszom Pasikowskiego, to nonsensem byłoby niedofinansowanie tekstu lepszego, sprawniejszego i doskonalszego – zwłaszcza w kontekście ewidentnego sukcesu samego autora u polskiej publiczności*. Cyt. za.: W. Jędrkiewicz, *Recenzja scenariusza filmu fabularnego „Glock 17”* APDOiP, APF, k. 119.
- ⁸² M. Chyb, *Recenzja filmu „Glock 17”*, APDOiP, APF, sygn. 212, k. 117.
- ⁸³ *Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii z dnia 8 lipca 1994 roku*, AAN, KK, sygn. 1/11, k. 224.
- ⁸⁴ Mitko Panov pochodzi z Macedonii.
- ⁸⁵ *Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii z dnia 8 lipca 1994 roku*, dz. cyt.



Psy 2. Ostatnia krew, reż. Władysław Pasikowski (1994)