



Niezależni producenci
Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego
w latach 1981–2005

Emil Sowiński



Niezależni producenci
Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego
w latach 1981–2005



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Niezależni producenci
Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego
w latach 1981–2005

Emil Sowiński

CYKL WYDAWNICZY Polska Kultura Filmowa

Emil Sowiński (ORCID: 0000-0002-9453-7989) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Krzysztof Kornacki, Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Eliza Orman

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Elżbieta Pich

KONSULTACJA GRAFICZNA

Monika Rawska

PROJEKT OKŁADKI

Anna Sowińska

Na okładce wykorzystano logo Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego
autorstwa Grzegorza Czubaka

© Copyright by Emil Sowiński, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

Wydawca dołożył wszelkich starań, by skontaktować się z autorami fotografii

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11247.23.0.M

Ark. wyd. 34; ark. druk. 31,625

<https://doi.org/10.18778/8331-521-8>

ISBN 978-83-8331-520-1

e-ISBN 978-83-8331-521-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

Marii i Jakubowi

SPIS TREŚCI

| | |
|--|------------|
| PODZIĘKOWANIA | 11 |
| WYKAZ SKRÓTÓW | 13 |
| WSTĘP | 15 |
| Stan badań | 15 |
| Metodyka rozprawy | 21 |
| Struktura wywodu | 30 |
| ROZDZIAŁ I | |
| Okoliczności powołania Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego | 33 |
| Prawne i instytucjonalne uwarunkowania debiutów | 34 |
| Perspektywy zatrudnienia absolwentów szkół filmowych | 47 |
| Problem władz z niezależnością: próby powołania Studia Młodych | 51 |
| Reformatorskie postulaty środowiska filmowego w okresie karnawału „Solidarności” i powstanie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego | 59 |
| ROZDZIAŁ II | |
| Organizacja i producencka działalność Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego jako zakładu budżetowego | 69 |
| Organizacja Studia na tle działalności zespołów filmowych | 69 |
| Pierwsza Rada Artystyczna i jej strategia programowa | 78 |
| Proces produkcji: od prac literackich do kolaudacji | 97 |
| ROZDZIAŁ III | |
| Ryzykowne gry z władzą. Studio w okresie stanu wojennego | 113 |
| Przychodzi Waśkowski do młodych, czyli wpływ Komisji Nadzorczej na producencką działalność Studia | 113 |
| W ukryciu. Kultura produkcji w czasie stanu wojennego | 121 |

| | |
|--|-----|
| Majorzy, pułkownicy i generałowie wobec półkowników, czyli działalność aparatu bezpieczeństwa wobec Studia | 128 |
| Audience u decydentów jako element gry o przetrwanie | 139 |

ROZDZIAŁ IV

| | |
|--|------------|
| Trudna droga na ekrany. Problematyka rozpowszechniania pierwszych filmów Studia | 153 |
| Cenzura wobec filmów Studia | 153 |
| Festiwale i przeglądy jako alternatywny sposób rozpowszechniania i promocji dokonań filmowych Studia | 169 |
| Lubuskie Lato Filmowe '84 i mechanizm „konsekracji” | 177 |
| Sala „D” i drugi obieg | 184 |
| Pierwsze filmy Studia w repertuarze kinowym i ich promocja | 190 |

ROZDZIAŁ V

| | |
|--|------------|
| Operacja na żywym organizmie bez narkozy. Przyczyny i skutki przemian organizacyjnych | 207 |
| Od zakładu budżetowego do przedsiębiorstwa państwowego użyteczności publicznej | 207 |
| Walka z wiatrakami o samorządność, czyli dążenie do uchwalenia statutu | 215 |
| Dyrektorskie porządki | 223 |
| Produkcja filmowa w okresie wewnętrznych przemian | 243 |

ROZDZIAŁ VI

| | |
|--|------------|
| „Mała Puławska” na Mazowieckiej, czyli przedsiębiorstwo państwowe Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego | 257 |
| Pilnować i chronić. Dyrektorska polityka zjednywania | 257 |
| Zamach na zespoły, czyli operacja „Dom” | 268 |
| Studio i „Dom” – nowa strategia programowa | 276 |
| Środowisko filmowe i krytyka wobec produkcji Studia i „Domu” | 291 |

ROZDZIAŁ VII

| | |
|--|------------|
| Koniec czy nowy początek? Studio wobec ustawy czasu inflacji | 303 |
| Zamach na Studio, czyli ciąg dalszy operacji „Dom” | 304 |
| Studio jako instytucja filmowa – powstanie, organizacja, nowa dyrekcja | 318 |
| Powrót do źródeł, czyli polityka debiutów | 324 |
| Nowa Rada, nowa polityka programowa | 337 |
| Tysiące, miliony, miliardy. Produkcja w okresie hiperinflacji | 344 |
| Spóźnione premiery, czyli półkownicy na małych i dużych ekranach | 347 |

ROZDZIAŁ VIII

| | |
|--|------------|
| Strategie przetrwania. Studio w nowej rzeczywistości ekonomicznej | 361 |
| Prawne i instytucjonalne uwarunkowania debiutów okresu przełomu | 362 |
| Studio wobec braku polityki kinematografii względem debiutów | 367 |

| | |
|---|------------|
| Strategia programowa, czyli od niskobudżetowych debiutów do „amerykańskich filmów polskich” | 379 |
| Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i ocena nowej polityki programowej | 390 |
| ROZDZIAŁ IX | |
| Ciąg dalszy polityki przetrwania. Studio pod wodzą Janusza Kijowskiego | 395 |
| Powrót do źródeł. Studio jako instytucja o specjalnym statusie | 396 |
| Próba kontynuacji polityki debiutów | 399 |
| Nie tylko debiuty. Studio jako miejsce dla eksdebiutantów | 410 |
| ROZDZIAŁ X | |
| Likwidacja poprzez połączenie. Studio jako „ofiara” przemian instytucjonalnych polskiej kinematografii | 419 |
| Ekonomiczna i artystyczna pozycja Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego w okresie przemian | 420 |
| Szansa, która okazała się zagrożeniem, czyli Studio wobec ustawy o kinematografii z 2005 roku | 429 |
| ZAKOŃCZENIE | 439 |
| ANEKS 1. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981–2005: władze i struktura organizacyjna | 449 |
| ANEKS 2. Filmy wyprodukowane przez Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego na platformie 35mm.online | 453 |
| BIBLIOGRAFIA | 455 |
| NOTA EDYTORSKA | 479 |
| INDEKS FILMÓW | 481 |
| INDEKS NAZWISK | 491 |

PODZIĘKOWANIA

Książka, którą trzymają Państwo w swoich dłoniach, jest efektem blisko siedmioletniej pracy badawczej i z pewnością nie powstałaby, gdyby nie wsparcie promotora mojego doktoratu, profesora Konrada Klejsoy, któremu jestem wdzięczny za liczne rady dotyczące metodologii badań i nie mniej liczne gesty przyjaźni.

Przez ten okres wspomnieniami o działalności producenckiej Studia Irzykowskiego podzieliło się ze mną około czterdziestu osób. Wszystkim Państwu dziękuję za otwartość, życzliwość, cierpliwość, poświęcony czas, udostępnione materiały, wspólnie zjedzone obiady oraz wypite herbaty, kawy i... domowe nalewki. Państwa wspomnienia sprawiły, że książka ta nie jest li tylko suchą rekonstrukcją funkcjonowania „Irzykowskiego” opartą na materiałach archiwalnych, lecz żywą historią, w której na pierwszy plan wysuwa się przejmująca prawda o trudzie funkcjonowania Studia, jego codzienności i walce o przetrwanie. Szczególne podziękowania kieruję do Jana Mogilnickiego, który nie tylko dzielił się ze mną wspomnieniami, lecz intensywnie inspirował do działania, podsuwając co i rusz nowe tropy.

Pragnę serdecznie podziękować pracownikom wszystkich archiwów, które odwiedzałem w przeciągu ostatnich siedmiu lat. W szczególności dziękuję pracownikom FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, w tym przede wszystkim Agnieszce Polanowskiej, Markowi Kopaczowi i Adamowi Wyżyńskiemu, których bezinteresowna pomoc znacząco przyczyniła się do poszerzenia bazy źródłowej niniejszej publikacji.

Wielką pomocą były dla mnie rady i komentarze moich kolegów, wybitnych znawców historii polskiej kultury filmowej. Dziękuję doktorowi Jarosławowi Grzechowiakowi, który służył mi zawsze bezinteresownym wsparciem w poszukiwaniu kolejnych materiałów archiwalnych. Podziękowania za lekturę rozdziału poświęconego rozpowszechnianiu i szereg uwag, które pozwoliły mi się ustrzec wielu błędów, kieruję do doktora Krzysztofa Jajki. Wyrazy wdzięczności kieruję również do doktora Piotra Śmiałowskiego, którego celne spostrzeżenia nie tylko uczyniły książkę lepszą, lecz również uchroniły mnie przed kilkoma wpadkami.

Podziękowania za wnikliwą lekturę i szereg trafnych uwag, które w istotny sposób wpłynęły na ostateczny kształt tej książki, kieruję do profesora Piotra Zwierzchowskiego

i profesora Marcina Adamczaka, recenzentów mojej pracy doktorskiej, która stanowiła bazę tej publikacji, oraz do profesora Krzysztofa Kornackiego, recenzenta wydawniczego.

Podziękowania składam śp. profesorowi Stefanowi Czyżewskiemu, opiekunowi moich dwóch prac dyplomowych, który w trakcie pisania tej publikacji niejednokrotnie służył mi radą i pomocą w zakresie historii technologii filmowej.

Nade wszystko dziękuję swoim Bliskim, a w szczególności mojej Żonie, która nie tylko przygotowała wspólnie projekt graficzny okładki tej publikacji, lecz przede wszystkim z niezmierną cierpliwością wspierała mnie na każdym etapie prac. Książkę tę zaś dedykuję swoim dzieciom z podziękowaniem za tysiące codziennych uśmiechów, bez których nie odnalazłbym w sobie motywacji do napisania tych kilkuset stron.

WYKAZ SKRÓTÓW

| | | |
|----------|---|--|
| AAM | – | Archiwum prywatne Anny Mieszczanek |
| AAN | – | Archiwum Akt Nowych |
| AAW | – | Archiwum Andrzeja Wajdy |
| ABG | – | Archiwum prywatne Bogdana Górskiego |
| AEM | – | Archiwum prywatne Eugeniusza Mielcarka |
| ADOiP | – | Archiwum Państwowe Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku |
| AFINA | – | Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego |
| AIPN | – | Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej |
| AJM | – | Archiwum prywatne Jana Mogilnickiego |
| AMD | – | Archiwum prywatne A. Marka Drażewskiego |
| APF | – | Agencja Produkcji Filmowej |
| AZMKiDN | – | Archiwum Zakładowe Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego |
| DKF | – | Dyskusyjne Kluby Filmowe |
| FINA | – | Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny |
| GUKPiW | – | Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk |
| GUKPPiW | – | Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk |
| KK | – | Komitet Kinematografii |
| NAC | – | Narodowe Archiwum Cyfrowe |
| NZK | – | Naczelny Zarząd Kinematografii |
| NZS | – | Niezależny Związek Studentów |
| OUKPiW | – | Okręgowy Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk |
| PISF | – | Polski Instytut Sztuki Filmowej |
| PRF | – | Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” |
| PWSFTViT | – | Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna w Łodzi |
| SFKI | – | Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego |
| SFP | – | Stowarzyszenie Filmowców Polskich |
| SZSP | – | Socjalistyczny Związek Studentów Polskich |
| WFD | – | Wytwórnia Filmów Dokumentalnych |
| WFDiF | – | Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych |

- WFF – Wytwórnia Filmów Fabularnych
- WFO – Wytwórnia Filmów Oświatowych
- WRiTV – Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego
- WRON – Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego
- Wydział Kultury
- KC PZPR – Wydział Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej
- ZPPF – Zespoły Polskich Producentów Filmowych

Wstęp

Gdy w 2015 roku przygotowywałem pracę magisterską poświęconą działalności Wytwórni Filmów Oświatowych (WFO) w latach siedemdziesiątych, odbyłem kwerendę w archiwach tej instytucji. Główną przyczyną powstania tamtej pracy była fascynacja twórczością młodych reżyserów należących do formacji tzw. kaligrafów (między innymi Bogdana Dziworskiego, Marka Koterskiego, Wojciecha Wiszniewskiego, Bogdana Górskiego czy Piotra Szulkina) i chęć odpowiedzi na pytanie, jak to się stało, że tego rodzaju filmy powstały wówczas w wytwórni zajmującej się na co dzień realizacją filmów instruktażowych, naukowych i edukacyjnych. Dwa lata później podobna „kinofilska” przesłanka zdecydowała o tym, że rozpocząłem kwerendę archiwalną dotyczącą Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego¹. Lektura ważnych dla mnie filmów – takich jak *Nadzór* (reż. Wiesław Saniewski, 1983), *Niedzielne igraszki* (reż. Robert Gliński, 1983), *Kartka z podróży* (reż. Waldemar Dziński, 1984), *Dom wariatów* (reż. Marek Koterski, 1984), *Przewodnik* (reż. Tomasz Zygałdo, 1984) czy *Życie wewnętrzne* (reż. Marek Koterski, 1987) – sprawiła, że szerzej zainteresowałem się instytucją, która umożliwiła ich powstanie. Dodatkowym bodźcem było to, że w owym czasie zetknąłem się z osobami, które były związane z „Irzykowskim”. Podczas przygotowań do wspomnianej pracy magisterskiej odbyłem interesującą rozmowę z Markiem Koterskim, który opowiadał nie tylko o swoich filmach krótkich realizowanych w WFO, lecz także o debiucie w filmie pełnometrażowym i roli Studia Irzykowskiego w jego produkcji. Mniej więcej w tym samym czasie na zajęciach w Łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej (PWSFTViT) brałem udział w wykładach, które prowadziły osoby współtworzące „Irzykowskiego” – Jan Mogilnicki i Robert Gliński. Krótkie opowieści, na które namawiałem ich w trakcie przerw pomiędzy zajęciami (cierpliwie to znosili), dodatkowo przekonały mnie, że warto najbliższe lata poświęcić na badania nad Studiem.

Stan badań

Już podczas wstępnej kwerendy najbardziej zaskakujący był dla mnie fakt, że Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego jest właściwie nieobecne w polskim piśmiennictwie filmowym. W kompendium *Historia kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego znajdziemy zaledwie dwa zdania o tej instytucji – przy okazji krótkiego omówienia filmu

¹ W książce tej wymiennie używam również skróconej nazwy – „Studio Irzykowskiego”.

*Niedzielne igraszki*². Również w innych pracach poświęconych konkretnym filmom Studia lub twórcom z nim związanym³ pojawiają się informacje zdawkowe, mające raczej charakter ciekawostki⁴. W tym kontekście warto przywołać także serię książek *Autorzy kina polskiego*, w której odnajdziemy teksty poświęcone reżyserom debiutującym w Studiu. Niestety, próżno wśród nich szukać nie tylko informacji o tej instytucji, lecz nawet jej nazwy. Na siedem artykułów o twórcach związanych ze Studiem⁵ nazwa oraz krótka informacja o nim pojawia się w zaledwie jednym z nich (autorstwa Tadeusza Lubelskiego o twórczości Krzysztofa Krauzego).

Na tym tle jako szczególnie cenna poznawczo jawi się publikacja wydana z okazji dziesiątej rocznicy powstania Studia, mianowicie *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego* pod redakcją Tadeusza Skoczka i Piotra Wasilewskiego⁶. Można tam znaleźć dwa interesujące artykuły – pierwszy, opowiadający o historii tej instytucji, napisany z pozycji „insiderskiej” przez Jarosława Sander (kierownika literackiego „Irzykowskiego”)⁷, drugi zaś autorstwa wspomnianego powyżej Piotra Wasilewskiego⁸, który w owym okresie wnikliwie opisywał twórczość młodych polskich reżyserów,

2 Zob. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” 2015, s. 500.

3 Zob. na przykład: Mariusz Guzek, „Niepokonani” A. Marka Drązewskiego jako źródło dziejów *Października 1956*, [w:] *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzechowski, Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW 2010, s. 257–266; Joanna Preizner, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Kraków–Budapeszt: Austeria 2012, s. 240–262.

4 Taki charakter ma także hasło „Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego” opracowane przez Annę Wróblewską dla portalu akademiefilmupolskiego.pl. Nawiasem mówiąc, nota ta zawiera wiele błędnych informacji o strukturze organizacyjnej Studia i jego władzach. Dowiadujemy się z niej na przykład, jakoby Jarosław Sander był kierownikiem literackim Studia od 1991 roku (w rzeczywistości sprawował tę funkcję w latach 1982–1996). Zob. Anna Wróblewska, *Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego*, <https://akademiefilmupolskiego.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-im-karola-irzykowskiego/5> (dostęp: 1 V 2022 r.).

5 Zob. Bartosz Żurawiecki, Marek Koterski – *Nie tym tonem Miauczyński!*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Kraków: Rabid 2004, s. 125–134; Małgorzata Radkiewicz, *Magdalena Łazarkiewicz – W intymnym świecie doznań*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 1, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Kraków: Rabid 2004, s. 183–196; Katarzyna Wajda, *Jan Jakub Kolski – Dobijam się o osobność*, [w:] tamże, s. 197–214; Łukasz Maciejewski, *Mariusz Treliński – więzienie zbdności*, [w:] tamże, s. 243–256; Kamila Żyto, *Robert Gliński – o historii i współczesności*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudziński, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007, s. 151–176; Tadeusz Lubelski, *Krzysztof Krauze – młodszy brat kina moralnego niepokoju*, [w:] tamże, s. 195–219.

6 *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, red. Tadeusz Skoczek, Piotr Wasilewski, Bochnia: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego 1991.

7 Zob. Jarosław Sander, *Kartki z historii Studia*, [w:] *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, red. Tadeusz Skoczek, Piotr Wasilewski, Bochnia: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego 1991, s. 6–12.

8 Zob. Piotr Wasilewski, *Miejsce niepokornych*, [w:] *Dziesięciolecie Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, red. Tadeusz Skoczek, Piotr Wasilewski, Bochnia: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego 1991, s. 3–5.

przede wszystkim na łamach krakowskich periodyków (na przykład w dwutygodniku „Student”, gdzie powstał cykl publikacji zatytułowany *Młode kino polskie*)⁹. To właśnie na tych dwóch tekstach bazuje jedyne opracowanie naukowe poświęcone tej instytucji autorstwa Marka Rudnickiego, kierownika produkcji, który zaczynał swoją karierę w Studiu¹⁰. W tym kontekście warto odnotować również prace Krzysztofa Stanisławskiego, który w czasopiśmie „Powiększenie” (również wydawanym w Krakowie¹¹) opublikował dwa teksty poświęcone funkcjonowaniu Studia – w 1983 roku¹² i 1988 roku¹³. Celowo podkreślam daty tych publikacji, ponieważ jego artykuły należy poczytywać jako pionierskie w świetle kilku tekstów publicystycznych dotyczących Studia, które powstały z okazji wzmiankowanej dziesiątej rocznicy¹⁴.

Ta nad wyraz skromna liczba publikacji akademickich poświęconych Studiu może wynikać z dominującej w polskim filmoznawstwie perspektywy badawczej, która skupia się na tekście filmowym. Tymczasem istotną cechą współczesnej światowej refleksji filmoznawczej jest zainteresowanie pozatekstualnym wymiarem funkcjonowania kultury filmowej, które przejawia się w dwóch paradygmatach wykorzystywanych w niniejszej pracy.

Pierwszym z nich jest Nowa Historia Filmu¹⁵, której przedstawiciele postulują odejście od filmoznawstwa skupionego na tekście w kierunku badań empirycznych opartych na źródłach archiwalnych i zorientowanych na społeczne, kulturowe czy ekonomiczne konteksty kultury filmowej. Na gruncie polskim prekursorką tego rodzaju badań jest Alina Madej, której prace oparte na badaniach archiwalnych¹⁶ stały

9 Większość z tych tekstów (wywiady i artykuły) została przedrukowana w wartościowej książce Piotra Wasilewskiego. Zob. tenże, *Świadectwa metryk. Młode kino polskie lat 80.*, Kraków: Oficyna Obecnych 1990.

10 Zob. Marek Rudnicki, *Dorobek Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, [w:] *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, red. Anna Pachnicka, Tadeusz Szczepański, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT 2014, s. 168–190.

11 Dla porządku warto zaznaczyć, że Tadeusz Skoczek był redaktorem naczelnym tego pisma, a na jego kartach publikował Piotr Wasilewski.

12 Zob. Krzysztof Stanisławski, *Studio Irzykowskiego*, „Powiększenie” 1983, nr 3, s. 79–87.

13 Zob. tenże, *Studio Irzykowskiego*, „Powiększenie” 1988, nr 1–2, s. 92–95.

14 Zob. Piotr Mucharski, *Komu to kino*, „Kino” 1991, nr 7, s. 21; Jarosław Sander, *X rocznica Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego*, „Konkurs” 1991, nr 1–2, s. 24–25; Jarosław Sander, Janusz Wróblewski, *Widziane od środka. O Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego*, „Reżyser” 1991, nr 2, s. 6–7; Małgorzata Huniewicz, *Miejsce dla burzycieli*, „Sztandar Młodych” 1991, nr 83, s. 6; Piotr Wasilewski, *Miejsce niepokornych. Studio im. Karola Irzykowskiego ma 10 lat*, „Czas Krakowski” 1991, nr 85, s. 12.

15 W polskim piśmiennictwie filmowym na szczególną uwagę zasługuje interesująca książka Michała Pabisia-Orzeszyny, będąca krytycznym przewodnikiem po koncepcjach związanych z Nową Historią Filmu. Zob. Michał Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020.

16 Zob. na przykład: Alina Madej, *Bohaterowie byli zmęczeni*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, Alina Madej, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1994, s. 10–26; Alina Madej, *Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 207–214; też, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała: Prasa Beskidzka 2002.

się inspiracją dla studiów ukierunkowanych historycznie i poruszających kwestie polityczne oraz instytucjonalne¹⁷. „Nowi” historycy zwracają również uwagę na nurty i gatunki istniejące na marginesie kinematografii, czyniąc z nich główny przedmiot zainteresowania. W świetle skromnej literatury przedmiotu dotyczącej Studia Irzykowskiego można uznać je za jedno z dotąd marginalizowanych zjawisk polskiej kultury filmowej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Drugim wykorzystywanym przeze mnie paradygmatem są stosunkowo młode badania kultury produkcji, które dostarczają wiedzy o tym, jak filmy się produkuje, kto to robi oraz jak ich powstawanie jest uwarunkowane społecznie, instytucjonalnie, politycznie, ekonomicznie i prawnie¹⁸. Za propagatora tej perspektywy uznaje się Johna Thorntona Caldwell’a i jego wydaną w 2008 roku książkę *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film*¹⁹. Na gruncie polskim inicjatorem tego rodzaju badań jest zaś Marcin Adamczak, którego praca *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*²⁰ wytyczyła szlaki polskim badaczom zorientowanym na społeczne wymiary tworzenia filmu²¹. Nie oznacza to jednak, że tego rodzaju refleksje nie pojawiły się wcześniej. Abstrahując od pierwszych prób podjętych w Stanach Zjednoczonych²², pamiętać trzeba, że na gruncie polskim podobną perspektywę proponował Edward Zajiček, którego teksty dotyczące organizacyjnych, produkcyjnych i ekonomicznych aspektów polskiej kultury filmowej²³ stały się inspi-

17 Zob. na przykład: Krzysztof Kornacki, „Popiół i diament” *Andrzeja Wajdy*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011; Sylwester Chęciński, red. Rafał Bubnicki, Andrzej Dębski, Wrocław: Wydawnictwo Gajt 2015; Piotr Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2017; Piotr Śmiałowski, *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” 2018; Piotr Zwierzchowski, Mariusz Guzek „Sąsiedzi”. *Film o bydgoskim wrześniu 1939*, Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW 2019.

18 Zob. Vicky Mayer, *Below the Line Producers and Production Studies in the New Television Economy*, Durham: Duke University Press 2011; *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, red. Petr Szczepanik, Patrick Vonderau, London: Palgrave Macmillan 2013; Brian R. Jacobson, *Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space*, New York: Columbia University Press 2015; *Production Studies, The Sequel!*, red. Miranda Banks, Bridget Conon, Vicky Mayer, New York: Routledge 2015.

19 Zob. John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice*, Durham: Duke University Press 2008. Zob. także: *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, red. Vicky Mayer, Miranda Banks, John T. Caldwell, New York–London: Routledge 2009.

20 Marcin Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań: Wydawnictwo UAM 2014.

21 Zob. Tomasz Kożuchowski, Iwona Morozow, Roman Sawka, *Spółeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT 2019.

22 Syntetyczną rekonstrukcję pierwszych tego rodzaju badań (dodajmy, że były to próby nieudane i pozostające właściwie bez wpływu na badania filmoznawcze) odnajdziemy w jednym z rozdziałów książki Marcina Adamczaka. Zob. Marcin Adamczak, *Obok ekranu...*, s. 29–35.

23 Zob. na przykład: Edward Zajiček, *Polska produkcja filmowa. Problemy rentowności*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1983; tenże, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa: SFP 2009.

racją dla kolejnych pokoleń badaczy, zajmujących się przede wszystkim uwarunkowaniami instytucjonalnymi współczesnej polskiej kinematografii²⁴ oraz telewizji²⁵.

Również przyjęta przeze mnie metodologia odsyła do wspomnianych paradygmatów badawczych. Oczywiście, jest ona często wykorzystywana w pracach poświęconych instytucjom filmowym. Tego rodzaju publikacje, obecne w czasopiśmiennictwie międzynarodowym²⁶ (nie tylko anglojęzycznym²⁷), pojawiają się także w Polsce (choć prym nadal wiodą albumy okolicznościowe, dotyczące zespołów filmowych²⁸ oraz wytwórni²⁹) – w odniesieniu do współczesnej produkcji filmowej³⁰, a także jej historycznych

-
- 24 Zob. na przykład: Ewa Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2006; Marcin Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010; Anna Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec 2014; Marcin Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa i Chiny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2019; Artur Majer, Agnieszka Orankiewicz, Anna Wróblewska, *Pieniądże – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT 2019; *Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki*, red. Artur Majer, Tadeusz Szczepański, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT 2019.
- 25 Zob. prace Artura Majera: *Produkcja serialu (dla) Telewizji Polskiej na przykładzie pierwszej serii „O mnie się nie martw”*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Widzowie – fani – twórcy*, red. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie 2016, s. 155–170; *Artyści – serial przelomu: tekst w kontekście produkcyjnym*, „Panoptikum” 2018, nr 32, s. 208–216; *Kolegium Filmowe 2014–2015: TVP w służbie kinematografii*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2018, nr 32, s. 208–216; *Inwestycja w jakość, czyli seriale premium w Polsce*, [w:] *Script. Zagadnienia produkcji filmowej*, red. Krzysztof Kornacki, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2020, s. 139–156.
- 26 Zob. Janet Wasko, *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*, Cambridge: Polity Press 2001; Tino Balio, *MGM*, New York: Routledge 2018; *United Artist*, red. Peter Krämer, Gary Needham, Tino Balio, Yannis Tzioumakis, New York: Routledge 2020; *The Barrandov Studios. A Central European Hollywood*, red. Bernd Herzogenrath, Amsterdam: Amsterdam University Press 2023.
- 27 W odniesieniu do krajów naszego regionu zob. na przykład: Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha: NFA 2016.
- 28 Zob. *Zespół Tor*, red. Barbara Hollender, Zofia Turowska, Warszawa: Prószyński i S-ka 2000; *Księga „Kadru”. O zespole filmowym Jerzego Kawalerowicza*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Stanisław Zawiśliński, Warszawa: Skorpion 2002; *Oko szeroko otwarte. 25 lat Studia Filmowego Oko*, red. Anna Wróblewska, Warszawa: Fundacja Kino 2009; *Kręci nas Zebra*, red. Konrad J. Zarębski, Warszawa: Fundacja Kino 2009; *Zebra. 30 lat kręcenia*, red. Artur Majer, Warszawa: SF Zebra 2019.
- 29 Zob. na przykład: *Semafor 1947–1997*, red. Antoni Bańkowski, Sławomir Grabowski, Łódź: Studio Filmowe „Se-Ma-For” 1999; *Oświatówka. 55 lat przygód z filmem krótkim*, red. Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, Łódź: WFO 2000; *Chelmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Fabularnych i Dokumentalnych w Warszawie*, red. Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Warszawa: WFDiF 2000; *Fabryka snów*, red. Stanisław Zawiśliński, Tadeusz Wijata, Łódź: Toya Sp. z o.o. 2013.
- 30 Zob. Anna Pachnicka, *Filmy fabularne wyprodukowane przez Opus Film*, [w:] *Idea zespołu filmowego...*, s. 243–268; Małgorzata Smoleń, *Studia Filmowe „Wir” i „Kronika”, czyli kilka uwag na temat produkcji filmów dokumentalnych po 1989 roku*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, nr 22, s. 59–72; Ewa Sobolewska, Jan

przejawów³¹. W świetle tej pracy na szczególną uwagę zasługują dwie monografie poświęcone zespołom filmowym – Anny Szczepańskiej o historii Zespołu Filmowego „X”³² i Agaty Tecl-Szubert o „Silesii”³³, których fundamentem badawczym są właśnie badania archiwalne uzupełnione o relacje zebrane metodą swobodnych, częściowo strukturyzowanych wywiadów pogłębionych.

Piotr Zwierzchowski słusznie zauważa, że bez źródeł archiwalnych nie da się napisać historii peerelowskich zespołów filmowych³⁴. Niestety, autorki obu prac czynią tylko częściowy użytek z dostępnych zasobów archiwalnych. Szczepańska swą pracę opiera przede wszystkim na krakowskim archiwum Andrzeja Wajdy i archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA), pomijając przy tym cenne materiały związane z działalnością Naczelnego Zarządu Kinematografii (NZK) i Wydziału Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (Wydział Kultury KC PZPR) zdeponowane w warszawskim Archiwum Akt Nowych (AAN)³⁵ oraz do-

Zamojski, *Dwugłos o poznańskim Studiu Filmów Animowanych*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, nr 22, s. 115–132; Marcin Adamczak, *Strategie i przypadki. Działalność firmy Opus Film w latach 1991–2012*, [w:] *Kultura filmowa współczesnej Łodzi*, red. Ewa Ciszewska, Konrad Klejsa, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT 2014, s. 37–62; Michał Dondzik, *Przyczynek do historii Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi (lata 1989–2014)*, [w:] *Kultura filmowa współczesnej Łodzi...*, s. 85–104; Emil Sowiński, *Idea studia dla młodych filmowców. Studio Munka – powstanie, działalność i produkcyjny dialog z przeszłością*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 54–64.

- ³¹ Zob. Jarosław Grzechowiak, *Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi we wczesnych latach dziewięćdziesiątych. Plany, kontrowersje, rzeczywistość*, [w:] *Kultura filmowa współczesnej Łodzi...*, s. 15–36; Ewa Ciszewska, *Głową w dół. Studio Filmowe Semafor w latach 1990–1999*, [w:] *Kultura filmowa współczesnej Łodzi...*, s. 63–82; Michał Dondzik, Krzysztof Jajko, Emil Sowiński, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Łódź: WFO 2018; Jarosław Grzechowiak, *Zespół Filmowy „Iluzjon” – studium upadku (artystycznego i politycznego)*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 150–169.
- ³² Anna Szczepańska, *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy (1972–1983)*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” 2017. Zob. również: Wanda Wertenstein, *Zespół Filmowy „X”*, Warszawa: Oficyna 1991.
- ³³ Agata Tecl-Szubert, *W stronę niemożliwego. Zespół Filmowy „Silesia” 1972–1983*, Katowice: Silesia Film 2022. Warto dodać, że książki Szczepańskiej i Tecl-Szubert należy uznać za publikacje kontynuujące rozpoczęte przed laty badania nad zespołowymi modelami produkcji filmowej. Zob. *Idea zespołu filmowego...*; *Restart zespołów filmowych*, red. Marcin Adamczak, Piotr Marecki, Marcin Malatyński, Kraków–Łódź: Wydawnictwo Ha!art 2012.
- ³⁴ Piotr Zwierzchowski, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2020, s. 18.
- ³⁵ Szczepańska we wstępie podkreśla istotność tego archiwum, a następnie zaledwie raz na kartach książki przywołuje dokument zeń pochodzący – list Jerzego Kawalerowicza do ministra kultury i sztuki Józefa Tejchmy. Wspomniane pismo przytaczane jest za książką Anny Misiak, zawiera więc nieaktualną sygnaturę zespołu archiwalnego KC PZPR. Zob. Anna Szczepańska, *Do granic negocjacji...*, s. 26, 39; Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” 2006, s. 282.

kumentację Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów (PRF) „Zespoły Filmowe” dostępną w Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku³⁶. Z kolei bazę pracy Tecl-Szubert stanowią materiały z archiwum zespołu „Silesia”, które przechowuje FilMOTEKA Śląska, z AAN oraz z prywatnych zbiorów twórców (na przykład Ernesta Brylla). A zatem autorka pracy o „Silesii” nie tylko pomija zbiory zgromadzone w Milanówku, ale również stanowiące rdzeń pracy Szczepańskiej zapisy kolaudacji, które od lat gromadzi FINA³⁷. Tymczasem badania nad peerelowskimi instytucjami filmowymi, czy też szerzej – nad kinematografią PRL-u – powinny zakładać możliwie jak najszerszą kwerendę archiwalną, obejmującą dokumentację pominiętą przez obie autorki³⁸.

Metodyka rozprawy

Podejmując refleksję nad funkcjonowaniem Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego w latach 1981–2005, biorę pod uwagę przede wszystkim plany i działania twórcze oraz warunkujące je konteksty społeczne, polityczne, a także ekonomiczne, które interesują mnie w świetle przemian instytucjonalnych polskiej kinematografii. Działalność Studia w analizowanym ćwierćwieczu traktuję zatem jako proces, który odbywa się w instytucjonalnych ramach rozpiętych pomiędzy zarządczą kontrolą i swobodą twórczą.

Głównym materiałem badawczym dla realizacji tak postawionego celu są dokumenty archiwalne. W związku z tym, że Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego funkcjonowało w latach 1981–2005, a zatem w dwóch systemach ustrojowych, archiwalia związane z jego działalnością są rozproszone. Dla jasności wyводу konieczne byłoby zatem podzielenie ich na trzy grupy. Do pierwszej zaliczam dokumentację bezpośrednio dotyczącą działalności produkcyjnej Studia. Do drugiej zaś – materiały kontekstowe, pozwalające zarysować działania decydentów wobec Studia. Z kolei trzecią grupę dokumentów stanowią materiały nie dotyczące Studia, ale stanowiące istotne tło moich rozważań. W tym miejscu warto dodać, że w cytowanych materiałach archiwalnych dokonuję jedynie niewielkich zmian interpunkcyjnych i ortograficznych.

³⁶ Zob. Krzysztof Kornacki, *Milanówek – ziemia obiecana dla historyków? O podwarszawskim archiwum kina polskiego*, „Panoptikum” 2016, nr 16, s. 151–166.

³⁷ Mimo iż Tecl-Szubert nie przywołuje żadnego dokumentu ze zbiorów FINA, to w pracy są obecne przedruki plakatów pochodzące z serwisu Gapla prowadzonego przez FINA oraz skan wycinku prasowego ze zbioru wycinków FINA, który dotyczy filmu *Wielka majówka*. Co w tym kontekście ciekawe, autorka we wstępie zaznacza, że w trakcie pracy korzystała z archiwum FINA. Zob. Agata Tecl-Szubert, *W stronę niemożliwego...*, s. 16, 118–119.

³⁸ Znakomitym przykładem pracy zakładającej jak najszerszą kwerendę są książki Piotra Śmiałowskiego. Zob. Piotr Śmiałowski, *Niewidzialne filmy...*; Piotr Śmiałowski, „*Proszę to wyciąć*”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas” 2024.

Największy zbiór archiwalny poświęcony działalności „Irzykowskiego” znajduje się w FINA. FilMOTEKA przechowuje bowiem dokumentację produkcyjną Studia, w tym korespondencję, dokumenty wchodzące w skład szczegółowych planów produkcji (na przykład kalendarzowe plany zdjęć, karty obiektów, harmonogramy planów zdjęciowych czy bilanse okresów zdjęciowych), a także sprawozdania z produkcji. W zbiorach FINA znajdują się również materiały literackie: nowele, scenariusze i scenopisy, także filmów niezrealizowanych. Dość powiedzieć, że wymienione powyżej rodzaje dokumentów obejmują niemalże wszystkie produkcje Studia, w tym również te powstałe po 1989 roku.

Drugim ważnym archiwum związanym z funkcjonowaniem Studia jest pomijane do tej pory przez badaczy Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC)³⁹. Odnajdziemy tam przede wszystkim dokumentację organizacyjną Studia: zarządzenia dyrektorskie, regulaminy pracy, statuty czy plany finansowe. Zbiór zawiera także ważne w kontekście badań polityki programowej Studia zapisy z posiedzeń Rady Artystycznej, Rady Pracowniczej, a także z ogólnych zebrań pracowników. Protokoły te nie tylko wykorzystują przy rekonstrukcji struktury organizacyjnej Studia, ale również przy analizie jego działalności produkcyjnej, zwłaszcza w drugiej połowie lat osiemdziesiątych.

Jak pokazują wspomniane prace Szczepańskiej i Tecl-Szubert, cennym materiałem pozwalającym zrekonstruować działalność instytucji filmowych są również zbiory prywatne twórców. W dysertacji tej również posiłkuję się tego rodzaju dokumentami (choć nie wszystkie pochodzą od twórców), które bezpośrednio dotyczą działalności Studia. Pochodzą one ze zbiorów Jana Mogilnickiego, sekretarza Rady Artystycznej w latach 1981–1984; A. Marka Drążewskiego, reżysera związanego ze Studiem i sekretarza Koła Młodych Stowarzyszenia Filmowców Polskich (SFP) w latach 1977–1979; Marii Zmarz-Koczanowicz, dokumentalistki związanej ze Studiem w drugiej połowie lat osiemdziesiątych oraz z Zespołem Twórców Filmowych „Dom”; Anny Mieszczanek, dziennikarki, która po negatywnej weryfikacji w okresie stanu wojennego trafiła do Studia, zajmując etat sekretarki; reżysera Bogdana Górskiego; Carmen Szvec, redaktorki Telewizji Polskiej (TVP), a także Eugeniusza Mielcarka, szefa kinematografii w randze podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki w latach 1980–1981.

Analiza działań tzw. „drugiej strony”⁴⁰ jest możliwa dzięki materiałom z AAN, w którym znajduje się dokumentacja NZK, Komitetu Kinematografii, Wydziału Kultury KC PZPR i Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPiW⁴¹).

39 W zbiorach NAC znajdują się materiały związane z funkcjonowaniem WFD, Studia Filmowego „Kronika”, Wytwórni Filmów Wojskowych „Czołówka”, Wytwórni Filmów Sportowych i Turystycznych „Sportfilm” czy Przedsiębiorstwa Usług Filmowych „Polfilm”.

40 Zob. Piotr Zwierchowski, *Spojrzenie z „drugiej strony”*. Andrzej Wajda w dokumentach Wydziału Kultury KC PZPR w latach 80., „Studia Filmoznawcze” 2018, nr 39, s. 93–106.

41 W 1981 roku następuje zmiana nazwy urzędu na Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk (GUKPiW).

W pracy tej analizuję również stenogramy z komisji kolaudacyjnych ocen filmów fabularnych⁴², które są chyba najczęściej wykorzystywanym dokumentem archiwalnym w polskich badaniach filmoznawczych. W dużej mierze ma to związek z ich dostępnością, albowiem większość ze stenogramów zachowała się w AAN oraz w zbiorach FINA⁴³. Tego typu dokumenty przydatne są zazwyczaj w badaniach nad cenzurą, dają możliwość prześledzenia artystycznych modyfikacji projektu, a często funkcjonują także jako elementy dopełniające analizę wybranego filmu (na przykład poprzez zestawienie recepcji prasowej z recepcją kolaudacyjną)⁴⁴. W niniejszych rozważaniach wykorzystuję je zarówno w świetle działalności cenzorskiej, jak i w rekonstrukcji realiów dystrybucyjnych pierwszych filmów Studia. Co ważne, nie traktuję tych dokumentów literalnie, lecz analizuję w szerszym kontekście, często zestawiając je z innymi dokumentami, wiedzą pozaźródłową czy wspomnieniami osób związanych ze Studiem. Działalność tej komisji jest o tyle ciekawa, że choć miała ona wpływ na decyzję o zasięgu rozpowszechniania, to wśród licznego grona kolaudantów był tylko jeden przedstawiciel sektora dystrybucji. W efekcie więc o zasięgu i formie rozpowszechniania decydowali „eksperti”, którzy nie byli specjalistami w tej dziedzinie.

Wspomniane powyżej źródła archiwalne pozwalają na rekonstrukcję procesu decyzyjnego, jaki odbywał się względem Studia w okresie PRL-u. By zaś dokonać analizy relacji na linii Studio – władze kinematografii po 1989 roku, sięgam nie tylko do wspomnianych zbiorów Komitetu Kinematografii, lecz również do materiałów Agencji Produkcji Filmowej (APF), która była instytucją pośredniczącą pomiędzy Komitetem a producentami w zakresie finansowania produkcji filmowej (1991–2005). Z kolei rekonstrukcję działań podejmowanych przez Ministerstwo Kultury wobec Studia w ostatnich czterech latach jego funkcjonowania umożliwiają mi materiały zdeponowane w archiwum zakładowym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ponadto wykorzystuję stenogramy z posiedzeń Rady Zespołów przechowywane w Archiwum Dokumentacji Płacowej i Osobowej w Milanówku, a także materiały pochodzące z Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, Instytutu Pamięci Narodowej (IPN), Archiwum Andrzeja Wajdy i WFO.

Badania archiwalne poszerzam o kwerendy biblioteczne skoncentrowane nie tylko na filmowej prasie specjalistycznej. W analizie tej nie ograniczam się wyłącznie do najczęściej przywoływanych przez badaczy czasopism branżowych („Film”, „Kino” czy „Ekran”), ale kieruję swoją uwagę również na magazyny przeznaczone dla młodzieży (na przykład „Sztandar Młodych” czy „Itd”), pisma wydawane w podziemiu („Tygodnik Mazowsze”), periodyki społeczno-kulturalne (na przykład „Radar” czy „Przegląd

42 Szerzej zakres prac komisji omawia Joanna Szczutkowska. Zob. też, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW 2014, s. 104–108.

43 FINA ma komplet stenogramów z lat 1969–1989, zaś w AAN znajdują się dublety, przede wszystkim protokołów z lat osiemdziesiątych.

44 W odniesieniu do badań nad twórczością zespołów filmowych z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych korzysta się także z protokołów Komisji Ocen Scenariuszy (funkcjonowała w latach 1952–1972, z krótką przerwą w roku 1968), które przechowuje FINA.

Tygodniowy”), dzienniki ogólnopolskie (między innymi „Gazeta Wyborcza” i „Rzeczpospolita”) i regionalne (na przykład „Życie Warszawy”), a także tygodniki opinii (między innymi „Polityka” czy „Tygodnik Powszechny”). W analizie czasopism zwracam uwagę nie tylko na recenzje filmów wyprodukowanych w Studiu⁴⁵ (tutaj pomocne są mi zbiory wycinków prasowych z FINA⁴⁶), artykuły poświęcone problemom młodych filmowców czy wywiady z twórcami związanymi ze Studiem, lecz także na krótkie wzmianki informacyjne (na przykład te z tygodnika „Film”, które publikowano na drugiej stronie magazynu⁴⁷), relacje z planów zdjęciowych oraz relacje z festiwalu i przeglądów, na których produkcje Studia zdobywały laury.

Zgodnie z postulatami badaczy kultury produkcji przedmiotem mojego zainteresowania są również dokumenty często dotąd lekceważone, takie jak: raporty kierownika produkcji, raporty kierownika planu, karty obiektów, kalendarzowe plany zdjęć, zarządzenia dyrektorskie, umowy produkcyjne i dystrybucyjne, eksplikacje reżyserskie, karty ocen, protokoły z wewnętrznych porad czy notatki służbowe. Zwrócenie uwagi na tego rodzaju świadectwa daje wgląd w okoliczności powstawania filmu i funkcjonowania Studia. W tym sensie przeprowadzone przeze mnie kwerendy archiwalne opierają się na wieloaspektowym doborze źródeł, niedyskryminującym z zasady żadnego z ich rodzajów. Na przykład sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne stworzone przez kierownika produkcji filmu *Kartka z podróży* w okresie prac końcowych będzie dla mnie tak samo ważne jak scenariusz filmowy czy protokół narady kołaudacyjnej.

W związku z powyższym w analizie dokumentacji archiwalnej nie ograniczam się wyłącznie do jednostek, których opis inwentarzowy sugeruje związek ze Studiem⁴⁸ (jak

45 Na marginesie warto dodać, że zarówno Szczepańska, jak i Tecl-Szubert śladowo korzystają z analizy czasopism filmowych, mimo iż podejmują problem recepcji filmów. W tym świetle interesujący może być następujący fragment książki Tecl-Szubert, któremu nie towarzyszy przywołanie jakiegokolwiek tekstu źródłowego: „Odbiór filmu Kidawy zaskoczył wszystkich. *Grzeszny żywot* [chodzi oczywiście o *Grzeszny żywot Franciszka Buły* – dop. aut.] odniósł niespodziewany sukces – jakby mieszkańcy Śląska czekali na taką właśnie opowieść z pogranicza jawy i snu, w której konkretne przestrzenie, fakty historyczne z dziejów Śląska zostały odrealnione, zmitologizowane i splecione z elementami baśniowymi. Zaangażowanie naturszczyków, język gwary oraz lokalne plenery sprawiły, że film został bardzo dobrze przyjęty na Śląsku. Cieszył się także zainteresowaniem ogólnopolskiej widowni. Po premierze tłumy widzów ustawiały się w kolejkach do kin”. Zob. Agata Tecl-Szubert, *W stronę niemożliwego...*, s. 100–101.

46 Trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę, że zbiory te są niekompletne. O ile bowiem zawierają na przykład wycinki z trudno dostępnych czasopism regionalnych, o tyle próżno tam szukać tekstów publikowanych w niektórych tygodnikach opinii, na przykład w „Polityce”.

47 O potencjale informacyjnym drugiej strony „Filmu” pisze Piotr Zwierzchowski. Zob. tenże, *Łódź na łamach prasy filmowej w latach 1946–1960. O potencji informacyjnej czasopism w badaniach nad historią filmu*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar Warszawa 2022, s. 139, 142.

48 Tak czynię tylko z zespołem GUKPPIW, którego inwentarz został nie tak dawno szczegółowo opisany. Na marginesie warto zauważyć, że zawiera on szereg nieścisłości. Na przykład dokumentacja związana z filmem *Swobodny jeździec* (reż. Dennis Hopper, 1969) w inwentarzu funkcjonuje aż pod czterema indeksami: „film Easy Rider”, „film fabularny Easy Rider”, „film USA Easy Rider” i „film USA Easy Rider [Swobodny jeździec]”.

na przykład teczka o sygnaturze 2/109 z zespołu NZK opisana jako: *Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego. Organizacja i działalność. Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki, statut, regulamin organizacyjny, notatki służbowe, korespondencja, sprawozdanie z kontroli*), lecz weryfikuję wszystkie teczki, które dotyczą kinematografii lat osiemdziesiątych (zespoły: Wydział Kultury KC PZPR, NZK, Komitet Kinematografii) i lat 1990–2005 (zespół: Komitet Kinematografii). Założenie takie sprawiło, że badania prowadzone zgodnie z nim okazały się żmudne i pracochłonne, objęły bowiem około 750 teczek zawierających niekiedy kilkanaście lub kilkadziesiąt, a czasami nawet kilkaset kart. Przyjęta strategia okazała się jednak owocna, wiele razy było bowiem tak, że w teczce, której opis sugerował, że materiał może być nieużyteczny dla tej pracy, trafiałem na dokumenty nad wyraz przydatne (z drugiej strony wiele z nich się dublowało).

Zebrane tą metodą dokumenty poddałem analizie instytucjonalnej opartej na rozważaniach dotyczących wpływu czynników politycznych (przede wszystkim działalność Studia w latach osiemdziesiątych), badaniu strumieni finansowania i procedur oceny wniosków (funkcjonowanie Studia w latach 1991–2005), a także interpretacji danych finansowych (kosztów produkcji i wpływów kasowych). Bez wątplenia wszystkie te mechanizmy współdecydowały o kształcie polityki programowej Studia, dając zarazem szeroki obraz działalności tej instytucji, a szerzej także kultury produkcji późnego PRL-u i epoki wolnorynkowej przed powołaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (PISF).

Nie bez znaczenia są także rozmaite parateksty dzieł filmowych (dość powiedzieć, że posługuje się nimi wspomniany już Caldwell). Materiałów tego rodzaju dostarczają edycje DVD wraz z tzw. dodatkami⁴⁹: wersjami reżyserskimi, usuniętymi scenami, filmami dokumentalnymi o powstawaniu filmu, wywiadami czy esejami analitycznymi. Również te materiały warto brać pod uwagę w badaniach kultury produkcji polskiej kinematografii – choć wydań DVD polskich filmów z dodatkami odsłaniającymi kulisy realizacji nie ma zbyt wiele (zapewne dlatego też Marcin Adamczak w *Obok ekranu...* nie uznaje tego rodzaju paratekstów za znaczące w badaniach nad produkcją filmową w Polsce). Jeśli chodzi o filmy wyprodukowane przez Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, kilka DVD zostało wydanych przez firmę Propaganda w serii „Studio Irzykowskiego” (na początku lat 2000). Jednakże wyłącznie dwa zawierają materiały dodatkowe, a ściślej rzecz ujmując, jeden dodatek – komentarz twórców. Mowa o wydaniach DVD filmów *Niedzielne igraszki* oraz *Fala* (reż. Piotr Łazarkiewicz, 1986). Poza tymi materiałami wykorzystuję także inne parateksty audiowizualne, zarówno te powszechnie dostępne w obiegu internetowym (na przykład audycje telewizyjne dostępne na stronach internetowych Telewizji Polskiej), jak i te szerzej niedostępne. Do tych drugich należą między innymi film dokumentalny *Takie studio* (1991) w reżyserii

49 Caldwell w swej analizie materiałów dodatkowych dostępnych w wydaniach DVD słusznie zauważa, że pokazują one, w jaki sposób przemysł hollywoodzki kreuje sam siebie w procesie promocji. Zob. John T. Caldwell, *Production Culture...*, s. 274–315.

Andrzeja Titkova, wyprodukowany przez Telewizję Polską z okazji dziesięciolecia istnienia Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego; trzydziściu dokument telewizyjny *Tren na śmierć cenzora* (reż. Krzysztof Magowski, 1992), w którym o potyczkach z cenzurą opowiadają między innymi reżyserzy związani ze Studiem, zrealizowane na 15-lecie Studia Irzykowskiego specjalne wydanie magazynu „Kocham kino” oraz wywiad z A. Markiem Drażewskim, który zrealizowała telewizja Kino Polska z okazji przeglądu filmów reżysera⁵⁰.

Zróżniami wytworzonymi na potrzeby tej pracy są relacje osób pracujących w Studiu Irzykowskiego. Już na wstępie założyłem, że będę starał się być „w kontakcie” z rozmówcami, tak aby móc się do nich zgłosić w przypadku pytań i wątpliwości, pojawiających się wraz z odkryciem kolejnych materiałów archiwalnych. W efekcie z wieloma osobami odbyłem kilka rozmów i byłem w stałym kontakcie telefonicznym oraz mejlowym. Jak sądzę, było to możliwe z jednego powodu. Temat Studia był dla wielu moich respondentów jednym z najjaśniejszych punktów w ich biografii twórczych, a jako że nie mieli oni wcześniej zbyt wielu okazji, by o nim mówić (rozmowom tym często towarzyszył żal, że Studio jest zapomniane), byli otwarci na długie dyskusje (rekordowa trwała osiem godzin, lecz nie dotyczyła wyłącznie działalności „Irzykowskiego”) i wykazywali chęć niesienia pomocy. Pomocnym narzędziem w zbieraniu relacji był pogłębiony, swobodny, częściowo tylko strukturyzowany wywiad zrealizowany metodą historii mówionych, który w wielu przypadkach przeobraził się w intensywną konwersację, pozwalającą na podtrzymanie związku pomiędzy mną a moimi rozmówcami⁵¹.

Pamiętać należy, że zebrane na potrzeby niniejszej publikacji relacje przywołują wydarzenia sprzed dwudziestu, trzydziestu, czasem nawet czterdziestu lat, siłą rzeczy więc pamięć rozmówców może zawodzić, a niektóre szczegóły mogą być zmodyfikowane poprzez wpływ przeczytanych czy zasłyszanych informacji⁵². Na kształt wspomnień mogą również oddziaływać czynniki emocjonalne, wynikające z osobistych doświadczeń, przekonań czy poglądów⁵³. Kilkakrotnie podczas zbierania relacji miałem poczucie, że moim rozmówcom towarzyszy żal do konkretnych osób; musiałem być zatem wyczulony na wygłaszane opinie, które mogły być przecież niesprawiedliwe. Z drugiej strony trzeba mieć świadomość, że tego rodzaju rozmowa może być również znakomitą okazją do autopromocji, co nie jest znowu takie trudne do rozpoznania. Przydatne w tym może być spostrzeżenie Jerzego Eislera, który charakteryzuje szczerego interlokutora następująco: „[...] rozmówca nie jest wiarygodny, gdy mówi o sobie tylko dobre rzeczy, a wszędzie tam, gdzie naprawdę byłoby się czego wstydić, zasłania się brakiem pamięci. Nieporównanie bardziej wiarygodny jest

⁵⁰ Za udostępnienie tego materiału dziękuję profesorowi Mariuszowi Guzkowi.

⁵¹ Przyjęty przeze mnie model sprawił, że wiele z odbytych rozmów posiadało wartość poznawczą również w sensie faktograficznym.

⁵² Zob. Robert Litwiński, *Relacje uczestników i świadków wydarzeń jako źródło historyczne. Dotychczasowe doświadczenia badawcze*, [w:] *Obserwacja uczestnicząca w badaniach historycznych*, red. Barbara Wagner, Tomasz Wiślicz, Zabrze: INFORTeditions 2008, s. 86.

⁵³ Tamże.

wówczas, gdy potrafi mówić źle o sobie samym i swoich wcześniejszych dokonaniach albo wypowiada sądy niepopularne z dzisiejszego punktu widzenia”⁵⁴.

Biorąc pod uwagę powyższe wątpliwości, nie tylko konfrontuję relacje z materiałami źródłowymi, lecz także dążę do tego, aby dany problem naświetlić z możliwie wielu punktów widzenia⁵⁵. Jednocześnie staram się przy tym nie przyjmować żadnego z nich za pewnik i możliwie jak najbardziej rzetelnie analizować działalność Studia Irzykowskiego, nie pomijając przy tym ani wątków pozytywnych, ani negatywnych⁵⁶. Istotne jest przede wszystkim to, jak dane okoliczności zostały zapamiętane.

W niniejszej pracy wspomnienia pełnią także inne funkcje. Jerzy Eisler słusznie zauważa, że relacje ustne są niezastąpione w przypadkach, gdy brakuje oficjalnej dokumentacji o charakterze aktowym⁵⁷. Przykładem takiej sytuacji mogą być rozmowy o charakterze poufnym, których z oczywistych względów nie protokołowano. W niniejszej pracy taki charakter mają na przykład rozmowy prowadzone pomiędzy członkami Rady Artystycznej Studia (zgodnie ze statutem odpowiadała za politykę programową instytucji) a reżyserem Mieczysławem Waśkowskim, który niemal przez cały rok 1982 sprawował w Studiu funkcję komisarza, mającego odpowiadać za jego profil ideowy. Za pomocą relacji staram się odtworzyć prawdopodobny układ, jaki wytworzył się pomiędzy komisarzem a członkami Rady Artystycznej. Piszę „prawdopodobny”, ponieważ Waśkowski zmarł w 2001 roku, mnie zaś nie są znane jego wspomnienia dotyczące rekonstruowanych tu zdarzeń.

Inną funkcją relacji ustnych jest możliwość odtworzenia więzi obyczajowo-towarzyskich. Eisler pisze:

W praktyce tylko z relacji (i memuarystyki!) możemy dowiedzieć się, jak wyglądały rzeczywiste więzi nieformalne w danym środowisku, czy to w opozycyjnym, czy też wewnątrz jednego z odłamów władzy. Tylko w ten sposób możemy dowiedzieć się, kto się z kim spotykał na prywatnym gruncie, kto niezależnie od zajmowanego w danym układzie władzy stanowiska – mógł być w ważnych sprawach konsultowany, kto uczestniczył w podejmowaniu decyzji, a kto o ich podjęciu dowiadywał się często post factum, kto posiadał tylko władzę formalną, wynikającą z piastowanej funkcji czy stanowiska, a kto tę realną [...]⁵⁸.

54 Jerzy Eisler, *Refleksje nad wykorzystywaniem relacji jako źródła w badaniu historii PRL (Rozmowy z dysydentami i prominentami)*, „Polska 1944/45–1989. Warsztat badawczy. Studia i materiały”, t. 6, Warszawa 2004, s. 60.

55 W tym świetle bliska jest mi dewiza sformułowana przez Piotra Zwierzchowskiego i Krzysztofa Kornackiego, która zakłada, że w procesie odkrywania przeszłości autor wspomnień jest pierwszym podejrzanym. Zob. Piotr Zwierzchowski, Krzysztof Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 37.

56 Spojrzenie hagiograficzne dominuje przede wszystkim w okolicznościowych publikacjach. Wyjątkiem na tym tle jest z pewnością „montażowa” książka o Zespole Filmowym „Tor”, w której nie brak na przykład krytycznych opinii o Krzysztofie Zanussim, ostatnim kierowniku artystycznym zespołu.

57 Jerzy Eisler, *Refleksje nad wykorzystywaniem relacji jako źródła...*, s. 51–52.

58 Tamże, s. 52.

Tego rodzaju rola relacji wydaje mi się kluczowa, ponieważ pozwala w tej pracy nie tylko na odtworzenie tła funkcjonowania Studia, ale przede wszystkim umożliwia zrozumienie wielu dokumentów archiwalnych. Dzięki temu na przykład archiwalia z okresu stanu wojennego nie są przeze mnie traktowane dosłownie, lecz interpretowane przez pryzmat gry, jaką Rada Artystyczna Studia toczyła z ówczesną władzą.

Eisler zauważa również, że relacje mogą uzupełniać oficjalnie wytworzone dokumenty⁵⁹. Ilustracją tej tezy jest obecna w tej pracy rekonstrukcja realiów produkcyjnych filmu dokumentalnego *Prom* (reż. Jacek Talczewski, 1984). By nie wchodzić na tym etapie w szczegóły, zwrócę tylko uwagę, że film ten opowiada historię pracownika miejskiego przedsiębiorstwa komunikacyjnego w Łodzi, który został pozbawiony wolności za rozpoczęcie strajku po 13 grudnia 1981 roku. Ekipa filmowa pojawia się u niego tuż po tym, gdy wychodzi z więzienia i przygotowuje się do emigracji (ma to miejsce u schyłku stanu wojennego). Temat filmu powoduje zatem, że trzeba odwołać się do wspomnień twórców, bo rekonstrukcja realiów produkcyjnych oparta wyłącznie na oficjalnie wytworzonej dokumentacji byłaby w gruncie rzeczy zafałszowana.

Zgodnie z założeniami badań kultury produkcji w doborze rozmówców nie ograniczam się wyłącznie do reżyserów⁶⁰, ale rozszerzam grupę respondentów o pracowników Studia reprezentujących inne funkcje (między innymi operatorów obrazu, kierowników produkcji, szefów produkcji, dyrektorów, pracowników działu promocji czy sekretariatu oraz członków Rady Pracowniczej i Rady Artystycznej, którzy nie byli reżyserami). Nade wszystko wybieram rozmówców, którzy bezpośrednio uczestniczyli w analizowanych wydarzeniach, bowiem wspomnienia takich właśnie osób są dla historyka najbardziej wartościowe⁶¹. Taki dobór rozmówców pozwala wypełnić postawione przeze mnie cele, nie tylko bowiem daje możliwość skonfrontowania odmiennych perspektyw, lecz przede wszystkim umożliwia w miarę pełną rekonstrukcję realiów funkcjonowania Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego w omawianym okresie.

Choć wymienione powyżej metody właściwe nowej historii filmu i badaniom kultur produkcji są mi bliskie, nie wykorzystuję wszystkich postulatów sformułowanych przez przedstawicieli tych nurtów. Na przykład zakładana przez badaczy z kręgu *production culture* krytyczna analiza przemysłu filmowego, zwracająca uwagę na jego rytuały, narracje, praktyki czy wartości⁶², w zasadzie nie jest przeze mnie uwzględniana. Nie uważam tej koncepcji za błędną lub nieciekawą, a raczej za kolidującą z moim ogólnym założeniem, którego celem jest odtworzenie w miarę spójnej i kompletnej historii Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego. Ograniczę się więc tylko do stwierdzenia, że sze-

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Wspomnienia respondentów reprezentujących ten zawód przywołuję co prawda najczęściej, niemniej w przeprowadzonych przeze mnie wywiadach funkcjonują oni przede wszystkim jako przedstawiciele Rady Artystycznej, a więc ciała, które de facto wytyczało politykę programową instytucji.

⁶¹ Zob. Robert Litwiński, *Relacje uczestników i świadków wydarzeń...*, s. 84–85.

⁶² Marcin Adamczak, *Obok ekranu...*, s. 24.

reg zebranych relacji ustnych obfituje w wiele tzw. opowieści branżowych⁶³, w których dominuje retoryka „militarna” (mowa jest o „walkach”, „bitwach”, „starciach” czy „taktyce”). Materiał ten jest tak obszerny, że zapewne wrócę do niego przy innej okazji.

Jeśli zaś idzie o postulaty Nowej Historii Filmu, to daleki jestem od stanowiska jej reprezentanta – Roberta Allena, który w swej kanonicznej już pracy głosi, że aby pisać o historii filmów, niekonieczne jest ich oglądanie⁶⁴. Jak podkreśla Pabiś-Orzeszyna, stanowisko to wynika z chęci zdystansowania się od podejścia kinofilskiego, które zdominowało dyskurs filmoznawczy⁶⁵. Filmy Studia, owszem, były przedmiotem zainteresowania kinofilów, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, gdy pojawiały się w wąskim rozpowszechnieniu, w obiegu Dyskusyjnych Klubów Filmowych (DKF), ale, poza paroma wyjątkami⁶⁶, nigdy później nie stały się przedmiotem zainteresowania filmoznawstwa skupionego na tekście filmowym⁶⁷. W konsekwencji większość z tytułów jest dzisiaj zapomnianych. Między innymi z tego względu na potrzeby tej pracy zapoznałem się prawie ze wszystkimi filmami Studia⁶⁸ (jest ich nieco ponad sto), a następnie każdy z nich odnotowałem w tekście. Decyzja ta związana była również z innym założeniem – uważam, że nie sposób pisać o polityce programowej instytucji, nie zapoznawszy się wcześniej z wyprodukowanymi przez nią filmami. Na marginesie dodam tylko, że było to zadanie karkołomne, wszak powszechnie dostępne (w obiegu internetowym lub na nośnikach) jest około 30 procent filmów Studia⁶⁹, pozostałe (w szczególności dotyczy to filmów dokumentalnych i animowanych) dostępne są wyłącznie na taśmie filmowej. Zapoznanie się z nimi jest możliwe wyłącznie w archiwach instytucji, które przejęły schedę po Studiu: w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (dysponującej prawami majątkowymi do dorobku Studia) oraz FINA (instytucji przechowującej kopie filmów „Irzykowskiego”).

W świetle powyższych uwag należy również zwrócić uwagę na rolę filmów w zaproponowanej przeze mnie narracji. Otóż zgodnie z postulatami Nowej Historii Filmu odrzucam w tej pracy myślenie, że jakiś film wyprodukowany przez Studio jest ze względów estetycznych ważniejszy od drugiego. Zgodnie z zaproponowanym wcześniej

63 Zob. John T. Caldwell, *Branżowe opowieści a kapitał zawodowy*, tłum. Paulina Miżyńska, [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2010, s. 138–162.

64 Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York: Knopf 1985, s. 38.

65 Pabiś-Orzeszyna podkreśla, że stanowisko to stało się pewnego rodzaju mottem badaczy związanych z nurtem Nowej Historii Filmu. Zob. Michał Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach...*, s. 52.

66 Zwykle analizuje się je w kluczu autorskim w tekstach poświęconych poszczególnym reżyserom, czego przykładem są wzmiankowane już w tej pracy publikacje z serii *Autorzy kina polskiego*.

67 Na przykład *Nadzór* nie był jak do tej pory przedmiotem zainteresowania żadnego tekstu naukowego (podobnie zresztą jak twórczość Wiesława Saniewskiego).

68 Z przywoływanych w pracy filmów nie zobaczyłem ostatecznie filmu *Cycki* (reż. Filip Kovčín, 1991), ponieważ nie posiada on kopii pokazowej.

69 Filmy po rekonstrukcji cyfrowej wyprodukowane przez Studio dostępne są na platformie 35mm.online (kod QR do kolekcji filmów Studia znajduje się w aneksie 2).

dążeniem do ujęcia działalności Studia jako procesu warunkowanego napięciami pomiędzy zarządczą kontrolą i swobodą twórczą filmy traktuję jako (częściową) egzemplifikację działań władz kinematografii, państwowej cenzury, partii czy wreszcie polityki programowej Studia. W tym sensie pewien film może być operacyjnie ważniejszy od drugiego – dla przedstawienia, na przykład, mechanizmów działania państwowej cenzury wobec Studia.

Biorąc pod uwagę inspiracje płynące z takich dyscyplin jak nauki polityczne (analiza instytucjonalna) czy ekonomiczne (analiza budżetów), nietrudno zauważyć, że tego rodzaju badania wymagają wielu kompetencji, które – powiedzmy wprost – nie zawsze są przedmiotem zainteresowania filmoznawczych kursów akademickich. Słowem, najrozsądniejsze wydawałoby się stworzenie zespołu obejmującego specjalistów z wymienionych powyżej dziedzin, którzy pochyliby się nad działalnością instytucji filmowych z różnych perspektyw. W tym kontekście zdaję sobie sprawę, że używana w tej pracy paleta metodologiczna może nie być pełna, stąd pewne zagadnienia (jak choćby wspomniane kwestie ekonomiczne) zostały ledwie zarysowane – z nadzieją, że powstałe kontury będą mogły zostać wypełnione przez autorów dysponujących bardziej wysublimowanymi technikami szkicowania relacji pomiędzy tym, co ogólne, a tym, co szczegółowe.

Struktura wywodu

Przyjęta przeze mnie metodologia oddziałuje także na kompozycję tej książki. Jako że kośćcem są przede wszystkim źródła archiwalne osadzone w konkretnym kontekście historycznym, przyjmuję klucz chronologiczny, wzorem pracy autorstwa Tina Balio poświęconej wytwórni MGM⁷⁰. Niemniej poza pewnym rytmem linearnym w pierwszych rozdziałach pracy poświęconych Studiu Filmowemu im. Karola Irzykowskiego funkcjonującemu jako zakład budżetowy przestawiam zwrotnicę narracji na tory problemowe⁷¹. Wówczas szerzej skupiam się na okolicznościach powołania Studia i kwestii debiutu w peerelewskim systemie produkcji (rozdział I), polityce programowej i kulturze produkcji Studia (rozdział II), relacjom na linii władza – młodzi filmowcy w okresie stanu wojennego (rozdział III) oraz działalności cenzury i problematyce rozpowszechniania pierwszych filmów Studia (rozdział IV). Podział ten wynika ze specyfiki produkcyjnej „Irzykowskiego”, które w latach 1981–1984 było instytucją niezależną programowo (brak obowiązku przedstawiania scenariusza do akceptacji ministerialnej), działającą jak gdyby poza oficjalnymi strukturami kinematografii (brak konieczności przedstawiania gotowych filmów komisji kolaudacyjnej).

Pozostała część pracy jest już zgodna z zasadą chronologii. W rozdziale piątym omawiam przyczyny i skutki przemian organizacyjnych, w wyniku których władzę w Studiu

⁷⁰ Praca amerykańskiego badacza składa się z dziesięciu rozdziałów obejmujących lata 1905–2015. Zob. Tino Balio, *MGM...*

⁷¹ W taki sposób Anna Szczepańska zrekonstruowała historię Zespołu Filmowego „X”.

przejął partyjny dyrektor z szeregiem przywilejów. Polityka programowa pod jego kierownictwem jest zaś tematem rozdziału szóstego. Rozdział siódmy dotyczy kolejnego etapu w historii Studia, który rozpoczyna się u progu 1988 roku wraz z uchwaleniem ustawy o kinematografii (moment ten zbiega się z odejściem wspomnianego dyrektora), a kończy w czasie przemian ustrojowych, a ściślej rzecz ujmując w 1991 roku, gdy zmienia się sposób finansowania produkcji filmowej (dotacje podmiotowe zostają zastąpione przez dotacje przedmiotowe). Rozdział ósmy poświęcam działalności Studia u progu lat dziewięćdziesiątych, gdy zatraciło ono swoją pierwotną formułę i musiało na nowo określić strategię programową. W rozdziale dziewiątym charakteryzuję możliwości przetrwania Studia w rzeczywistości produkcyjno-ekonomicznej przełomu wieków. Z kolei w rozdziale dziesiątym omawiam końcowy okres działalności Studia w świetle uchwalenia nowej ustawy o kinematografii.

Celowo w tytułach rozdziałów nie informuję o latach, których dany rozdział dotyczy, żeby nie tworzyć sztywnym ram. W świetle produkcji filmowej, która jest siłą rzeczy płynna i rozciągnięta w czasie, mogłoby to, co paradoksalne, zaburzyć faktograficzną warstwę wywodu. Kładę bowiem w tej pracy nacisk na politykę programową poszczególnych Rad Artystycznych i dyrektorów Studia. A zatem dla moich rozważań o wiele bardziej znaczący jest moment skierowania filmu do produkcji aniżeli oficjalnie przypisany rok produkcji. Dla przykładu film *Pożegnanie jesieni* (reż. Mariusz Treliński, 1990⁷²) skierowano do produkcji na mocy decyzji Rady Artystycznej pod przewodnictwem Janusza Kijowskiego w sierpniu 1988 roku. Wewnętrzna kolaudacja odbyła się już za kadencji nowej Rady, której przewodził Treliński, w styczniu 1990 roku, zaś pierwsze oficjalne projekcje miały miejsce, gdy w Studiu funkcjonowała Rada kierowana przez Jacka Skalskiego (jesienią 1990 roku). A zatem biorąc pod uwagę oficjalnie funkcjonujący rok produkcji (1990), nie tylko przyporządkowałbym ten film Radzie pod przewodnictwem Trelińskiego (co mogłoby sugerować, że reżyser miał duży wpływ na decyzję o produkcji), lecz również mógłbym założyć, że scenariusz tego debiutu nie był poddany ideologicznej ocenie peerelowskich urzędników (tymczasem musiał być, skoro skierowano go do produkcji w sierpniu 1988 roku). Te niewątpliwe błędy faktograficzne zostałyby spętęgowane przez przyjęcie zasady informowania o latach w tytułach rozdziałów. W takim wypadku debiut Trelińskiego pewnie byłby wzmiankowany w rozdziale zatytułowanym na przykład tak: *Działalność Studia w okresie transformacji, 1989–1993*⁷³.

Powyższe założenia nie oznaczają, że na kartach tej pracy poszczególne lata nie odgrywają roli. W treści rozdziałów akcentuję nie tylko fundamentalne daty: 1981, 1989 i 2005 rok, ale również te często zapominane, a równie znaczące dla historii kultury

72 Z dokumentacji archiwalnej wynika, że bardziej zasadne byłoby traktowanie roku 1989 jako roku produkcji (okres zdjęciowy i część okresu montażu i udźwiękowienia odbywała się właśnie wtedy). Jako że w polskich bazach filmowych oraz tekstach filmoznawczych w świetle tego filmu przyjęto rok 1990, pozostaję przy tym ustaleniu.

73 Na przykład w *Historii kina polskiego* film ten jest omawiany w rozdziale *Kino Wolność (1990–2005)*. Zob. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 620.

filmowej w Polsce jak rok 1986 (Zjazd PZPR, który zmienił podejście partii do twórców kultury⁷⁴), rok 1987 (uchwalenie peerelowskiej ustawy o kinematografii) czy rok 1991 (zmiana sposobu finansowania polskich filmów). W ten sposób daty te niejako wyznaczają rytm funkcjonowania Studia, zasadniczo oddziałując na jego działalność organizacyjną i programową, co z kolei sprawia, że nie pozostają bez wpływu na zaproponowaną przeze mnie narrację.

74 Zadziwiające jest, jak rzadko rok ten jest przywoływany w pracach historycznofilmowych odnoszących się do polskiej kinematografii lat osiemdziesiątych.