

EMIL SOWIŃSKI

Uniwersytet Łódzki, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych

ORCID 0000-0002-9453-7989

WŁADZE KINEMATOGRAFII I TELEWIZJI WOBEC PROBLEMÓW ŚRODOWISKA MŁODYCH FILMOWCÓW NA PRZEŁOMIE LAT SIEDZEMDZIESIĄTYCH I OSIEMDZIESIĄTYCH¹

W opracowaniach dotyczących filmu polskiego po 1945 r. dominują dwa spojrzenia. Pierwsze z nich skupione jest na tekście filmowym, czego rezultatem są prace poświęcone strategiom autorskim poszczególnych twórców i ich filmom. Z kolei drugie odnosi się do pozatekstualnego wymiaru funkcjonowania filmu. W analizach tych bierze się pod uwagę konteksty społeczne, polityczne, a także organizacyjno-ekonomiczne związane z produkcją konkretnych filmów. Oba wymienione tutaj podejścia skupiają się jednak przede wszystkim na kinie głównego nurtu (czyli pełnometrażowych aktorskich filmach fabularnych, najczęściej tych, które miały dobre wyniki kasowe lub zdobyły ważne nagrody), pomijając przy tym inne zagadnienia związane z polską kulturą filmową. Niniejszy artykuł ma na celu wypełnienie tej luki. Przedmiotem mojego zainteresowania jest środowisko młodych filmowców, które do tej pory nie było tematem opracowań naukowych².

Analizę swoją ograniczam do przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a zatem do czasów, gdy przedstawiciele tego środowiska zapoczątkowali politykę informacyjną, która spowodowała władze kinematografii i telewizji do rozwiązywania najważniejszych

¹ Artykuł powstał w ramach realizacji projektu „Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981–1989 na tle polityki programowej peerelowskiej kinematografii wobec debiutów”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2019/33/N/HS2/01462).

² Twórczość młodych filmowców w latach osiemdziesiątych poddaję analizie w innym tekście. Zob. E. Sowiński, *Działalność producencka Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego w latach 1981–1989*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 184–202.

problemów, jakie nurtowały liczną grupę młodych filmowców (działania te przerwało wprowadzenie stanu wojennego). W niniejszym artykule przyjmuję drugą z wzmiankowanych powyżej perspektyw. Relacja na linii władza – środowisko młodych filmowców interesuje mnie nie tylko w kontekście społeczno-politycznym, lecz rozpatruję ją także w świetle kultury produkcji filmowej.

PROBLEM Z DYPLOMEM I HERMETYCZNE ZESPOŁY FILMOWE

W pierwszym paragrafie Zarządzenia nr 19 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 września 1979 r. czytamy: „1) Prawo do ubiegania się o reżyserię po raz pierwszy półgodzinnego lub godzinnego filmu fabularnego przysługuje kandydatowi, który posiada dyplom studiów na wydziale reżyserii wyższej szkoły filmowej oraz pozytywnie oceniony staż pracy w charakterze asystenta reżysera, przy co najmniej jednym pełnometrażowym filmie fabularnym. 2) Prawo ubiegania się o otrzymanie po raz pierwszy reżyserii pełnometrażowego filmu fabularnego przysługuje kandydatowi, który spełnia warunki określone w ust. 1 oraz zrealizował co najmniej jeden godzinny lub dwa półgodzinne filmy fabularne pozytywnie ocenione pod względem artystycznym i ideowym”³. Z kolei drugi paragraf zarządzenia wprowadza jeden wyjątek od tej reguły: „W szczególnie uzasadnionych przypadkach – jeśli kandydat posiada ukończone studia na wydziale reżyserii wyższej szkoły filmowej lub własny dorobek twórczy w innych dziedzinach twórczości – Minister Kultury i Sztuki po uzyskaniu opinii rady zespołów może zwolnić kandydata od wymogów określonych § 1”⁴. Z powyższej regulacji prawnej jasno wynika, że warunki dopuszczenia do debiutu można interpretować nie tylko jako formę reglamentacji, lecz także politycznej kontroli. Szansę na pełnometrażowy debiut miał bowiem wyłącznie sprawdzony twórca, który zdążył się już wykazać pod względem zarówno artystycznym, jak i politycznym.

Należy jednak zauważyć, że to artystyczne wykazywanie się było równie trudne, co debiut kinowy. Ówczesnie szkoła filmowa nie mogła bowiem realizować filmów dyplomowych, ponieważ obowiązek ten – zgodnie z załącznikiem nr 1 do Zarządzenia nr 1 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 29 stycznia 1979 r. – należał do zespołów filmowych (filmy średnio- i pełnometrażowe dla kin i telewizji) oraz studiów i wytwórni (filmy krótkometrażowe, w tym filmy dokumentalne, oświatowe i animowane)⁵. Wspomniany załącznik do zarządzenia informował również, że pod pojęciem filmu dyplomowego kryje się „krótkometrażowy film fabularny, dokumentalny, oświatowy i animowany; fabularny film telewizyjny półgodzinny lub godzinny; pełnometrażowy film fabularny o charakterze nowelowym, złożony z dwóch lub więcej prac dyplomowych”⁶. Absolwent wyższej szkoły filmowej opuszczał więc zwykle jej mury z absolutorium, próbując zainteresować swoim pomysłem decydentów wytwórni krótkich metraży i kierowników zespołów.

³ Zarządzenie nr 19 Ministra Kultury i Sztuki, 15.09.1979 [w:] *Prawo filmowe*, red. E. Szelchauz, Warszawa 1980, s. 169.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 164.

⁶ *Ibidem*.

O ile do instytucji produkujących filmy krótkometrażowe mógł się udać niezwłocznie, o tyle jeśli chciał zrealizować dyplom w formie filmu telewizyjnego lub kinowego, musiał mieć zgodę Ministra Kultury i Sztuki oraz pozytywną opinię Rady Zespołów, w której skład wchodził dyrektor Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” wraz z zastępcami oraz członkowie kierownictwa poszczególnych zespołów⁷. Zrealizowanie dyplomu (debiutu) w formule filmu średniometrażowego lub pełnometrażowego było zatem nie tylko pod kontrolą władz, ale także starszych kolegów filmowców.

Dlatego też projekty odrzucone przez jeden zespół niekoniecznie były możliwe do zrealizowania w innych zespołach. Znamienny jest tutaj przykład Krzysztofa Magowskiego. Jego *Świnka* (ostatecznie zrealizowana w 1989 r. w Studiu Filmowym „Dom”) została początkowo złożona w Zespole „X”, kolejno trafiła do „Silesii”, a następnie do zespołu „Oko”⁸. Czasami jednak wędrówka od zespołu do zespołu nie miała szczęśliwego zakończenia. Przekonał się o tym Jacek Schmidt, którego adaptacja *Szalonej lokomotywy* Stanisława Ignacego Witkiewicza była bliska realizacji w Zespole Filmowym „Rondo”⁹, a po jego rozwiązaniu trafiła do kierowanego przez Janusza Zaorskiego „Domu”¹⁰. Jednakże władze tego ostatniego zdecydowały o skierowaniu do produkcji tylko jednego debiutu kinowego i wybór padł na wspomniany powyżej projekt Magowskiego¹¹. W konsekwencji laureat nagrody im. Andrzeja Munka za *Hamadrię* (1981) nigdy nie zrealizował filmu pełnometrażowego. Przykłady te pokazują, że zespoły często przyjmowały młodych twórców pod swoją kuratelę, ale nie zawsze umożliwiały im zrealizowanie debiutu telewizyjnego czy też kinowego. Na problem ten zwracała uwagę również prasa – jak zauważył Marcin Adamczak, jednym z głównych tematów dyskusji prasowych o zespołach był „brak debiutów lub trudna sytuacja debutantów”¹². Takie postrzeganie zespołów w prasie wynikało z tego, że pod koniec lat siedemdziesiątych zrzeszały one już twórców kilku pokoleń, a przyznane im środki finansowe wystarczały zaledwie na realizowanie rocznie kilku filmów fabularnych¹³. W konsekwencji najpierw produkowano filmy kierowników artystycznych i zasłużonych reżyserów, a dopiero potem – jeśli wystarczyło funduszy – młodych twórców. Sytuacja ta powodowała, że w 1976 r. 80 proc. zrzeszonych w Kole Młodych Stowarzyszenia Filmowców Polskich (Koło Młodych SFP) nie miało dyplomu (a tylko jeden z czterdziestu jego członków legitymował się debiutem kinowym)¹⁴.

⁷ Statut PRF „Zespoły Filmowe” [w:] *Prawo filmowe...*, s. 84.

⁸ P. Wasilewski, *Świadectwa metryk. Polskie kino lat osiemdziesiątych*, Kraków 1990, s. 85.

⁹ Archiwum Państwowe Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 275, Posiedzenie Rady Zespołów, 3 X 1984 r., k. 184.

¹⁰ *Co? Po co? Dla kogo? Jak? (Zespoły nowej kadencji). Rozmowa z Januszem Zaorskim*, „Kino” 1988, nr 254, s. 8.

¹¹ *Taka piękna przygoda. Juliusz Machulski, Jacek Bromski i Jacek Moczydłowski o tym, skąd się wzięła i jak dojrzała Zebra* [w:] *Kręci nas zebra. 20 lat Studia Filmowego Zebra*, red. K.J. Zarębski, Warszawa 2009, s. 22.

¹² M. Adamczak, *Zespoły filmowe jako utopia* [w:] *Restart zespołów filmowych*, red. M. Adamczak, M. Malatyński, P. Marecki, Łódź–Kraków 2012, s. 43.

¹³ *Ibidem*, s. 38.

¹⁴ Prywatne archiwum reżysera Marka Drażewskiego (dalej AMD), Raport w sprawie startu zawodowego młodych reżyserów i operatorów filmowych opracowany przez Zarząd Koła Młodych SFP, b.d., k. 2.

Strategie programowe poszczególnych zespołów wobec młodych twórców były rozmaite. I tak, Zespół Filmowy „Tor” jawił się jako grupa ekskluzywna, do której prawo wstępu mają wybrani absolwenci Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi (PWSFTViT)¹⁵. Filip Bajon, jeden z nielicznych młodych twórców, którzy realizowali swoje pierwsze filmy w „Torze”, mówił: „Piekielnie trudno było dostać się do »Toru«. Wiem, że parę osób chciało, lecz nie zostało dopuszczonych. Rózio ich nie przyjął. Dla [Stanisława] Różewicza ważny był nie tylko sposób myślenia, ale też temperament, sposób zachowania”¹⁶. O wiele bardziej otwarty na debiutantów był Zespół „X” złożony właściwie z samych młodych reżyserów¹⁷, którzy pod opieką Andrzeja Wajdy tworzyli filmy zaangażowane politycznie¹⁸. Na przeciwległym biegunie do zespołu Wajdy był Zespół Filmowy „Profil”. Jego kierownik artystyczny, działacz Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald” Bohdan Poręba, równie mocno zabiegał o młodych twórców, chcąc zapewne mieć podobnie liczny obóz młodych gniewnych po swojej stronie. Waldemar Dziki wspominał: „W tamtym czasie była długa kolejka do debiutu w jednym miejscu, a w innych początkujący reżyser słyszał: »jeśli chce pan zadebiutować, to jutro jest to możliwe«. Tak było w przypadku zespołu Poręby »Profil«. On przychodził do Szkoły, zachęcał, obiecywał, namawiał studentów starszych lat”¹⁹. Jak sądzę, obecność Poręby w łódzkiej PWSFTViT wynikała z tego, że „Profil” był jedynym zespołem, który miał wówczas siedzibę w Łodzi. A zatem reżyser *Hubala* (1973) mógł nie tylko z łatwością kusić studentów ostatnich lat, lecz także absolwentów, którzy tłumnie wówczas debiutowali w formule filmu krótkometrażowego w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych (WFO). Dość powiedzieć, że pierwsze filmy w „Profilu” zrobili wtedy Leszek Wosiewicz (*Smak wody*, 1981), Andrzej Barański (*Wolne chwile*, 1979) czy Lech Majewski (najpierw reżyserował jedną z nowel filmu *Zapowiedź ciszy* [1978]²⁰, a następnie stanął za kamerą kinowego *Rycerza* [1980]).

Inne zespoły – jak zauważył autor zdjęć Jerzy Zieliński – funkcjonowały natomiast na zasadzie „salonu odrzuconych”²¹. Zatem jeśli ktoś nie chciał być zaangażowany w produkcję Poręby, a nie udawało mu się zdobyć uznania Różewicza czy Wajdy, mógł zainteresować swoim projektem kolejnych kierowników artystycznych. Przyglądając się filmografii poszczególnych zespołów działających w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, trudno wskazać taki, który byłby szczególnie otwarty na debiutantów. Stąd też postulat młodych twórców, aby wprowadzić mechanizm prawny, zakładający, że każdy zespół będzie zobowiązany do produkcji jednego debiutu telewizyjnego i jednego kinowego rocznie²².

¹⁵ *Zespół Tor*, red. B. Hollender, Z. Turowska, Warszawa 2000, s. 12.

¹⁶ *Ibidem*, s. 78.

¹⁷ Zob. W. Wertenstein, *Zespół Filmowy „X”*, Warszawa 1991, s. 149–150.

¹⁸ Filmy Zespołu Filmowego „X” realizowane przez młodych twórców należą do nurtu kina moralnego niepokoju. Zob. D. Dąbert, *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003.

¹⁹ *To się pamięta. Rozmowa z W. Dzikim [w:] Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 273.

²⁰ Drugą nowelę wyreżyserował Krzysztof Sowiński.

²¹ *Zespół Tor...*, s. 77.

²² AMD, Notatka ze spotkania Koła Młodych SFP z Prezydium SFP, 23 III 1978 r., b.p.

TELEWIZJA W „SŁUŻBIE” DEBIUTANTÓW

Z tej hegemonii zespołów filmowych i ich kierowników artystycznych zdawały sobie sprawę władze Telewizji Polskiej, które swoimi poczynaniami w latach siedemdziesiątych próbowały ten porządek nieco zaburzyć, dążąc do ustanowienia „drugiej kinematografii”²³. Zauważmy, że autor wizji stworzenia potężnego koncernu medialnego, ówczesny prezes Radiokomitetu Maciej Szczepański, zdecydował o powołaniu Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”²⁴ oraz Wydziału Radia i Telewizji (WRiTV) na Uniwersytecie Śląskim, który miał się zająć kształceniem reżyserów filmowych i radiowych, operatorów oraz organizatorów produkcji²⁵. Nie bez znaczenia było także porozumienie, jakie Telewizja Polska zawarła z Ministerstwem Kultury i Sztuki (jego władze w większości byli związani wcześniej z Komitetem ds. Radia i Telewizji)²⁶, w którym przeczytamy m.in.: „polityka programowa i nadzór nad filmami telewizyjnymi, realizowanymi w kinematografii, zostały wyłączone z gestii jej kierownictwa i podporządkowane wyłącznie telewizji”²⁷.

W kontekście dalszych rozważań warto bliżej przyjrzeć się przyczynom i skutkom powstania nowej jednostki naukowej. W 1980 r. szacowano, że kinematografia zrealizuje dla telewizji trzysta barwnych odcinków²⁸. Liczba ta miała systematycznie się zwiększać, i tak np. w 1985 r. przewidywano realizację czterystu odcinków, a w roku 1990 miało ich być aż pięćset²⁹. Ponadto w planach było także otwarcie trzeciego programu polskiej telewizji. Jasne się stało, że tak sformułowana polityka programowa telewizji wymagać będzie dopływu nowych kadr twórczych, a także uniezależnienia się od ośrodków produkcyjnych kinematografii.

W wyniku porozumienia podpisanego 30 czerwca 1978 r. między Komitetem Radia i Telewizji a Uniwersytetem Śląskim³⁰ ustanowiono WRiTV. To, że wybór padł właśnie na Śląsk, nie mógł dziwić, albowiem to właśnie z tego rejonu pochodzili ówczesny I sekretarz KC PZPR Edward Gierek, a także powołany przez niego na stanowisko prezesa telewizji Szczepański, który wcześniej odpowiadał za kierowanie wydawaną na Śląsku „Trybuną Robotniczą”. Jeszcze tego samego roku we wrześniu odbyły się egzaminy wstępne, a już miesiąc później nastąpiła inauguracja wydziału, podczas której Szczepański miał ostrzegać studentów: „Panowie, żadnych marzeń, chcę mieć telewizyjnych rzemieślników, dobrze opłacanych, ale i posłusznych. Trzeci program telewizji wchłonie was wszystkich, również i artystów”³¹.

²³ E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1898–2005*, Warszawa 2009, s. 272.

²⁴ Wytwórnia ta była producentem wykonawczym filmów, programów i seriali telewizyjnych, również tworzonych przez debiutujących młodych reżyserów (szczególnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych).

²⁵ P. Wasilewski, *Świadectwa metryk...*, s. 40.

²⁶ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 264–266.

²⁷ *Ibidem*, s. 265.

²⁸ Jeden odcinek według wyliczeń Telewizji wynosił pół godziny czasu ekranowego. Zob. Archiwum Akt Nowych (dalej AAN), Naczelny Zarząd Kinematografii (dalej NZK), sygn. 2-157, k. 1.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ K. Magowski, *Szkolnictwo filmowe w Polsce przez pryzmat szkoły katowickiej*, „Powiększenie” 1988, nr 1–2 (29–30), s. 82.

W następnych latach pojawiły się jednak problemy związane z funkcjonowaniem „szkoły katowickiej”. Z funkcji prezesa telewizji odwołano Szczepańskiego, czyniąc z niego kozła ofiarnego rządów Gierka i skazując za malwersacje finansowe na osiem lat pozbawienia wolności³². WRiTV stracił więc swojego protektora na szczeblu władzy centralnej i jednocześnie stał się obiektem ataków przeciwników Szczepańskiego. Nie dziwi więc to, że w dyskusjach nad dalszym funkcjonowaniem WRiTV przewijały się głosy o likwidacji wydziału, a w najlepszym wypadku o ograniczeniu liczby przyjęć na poszczególne kierunki do minimum. Dość powiedzieć, że jeden z takich kontrowersyjnych głosów sformułował nawet Senat PWSFTViT, który w jednej z uchwał sugerował rozwiązanie „katowickiej filmówki”³³. Ostatecznie „szkoła katowicka” nie została definitywnie zamknięta, ale w 1983 r. zaprzestano rekrutacji na kierunek „reżyseria filmowa i telewizyjna”, wznawiając ją dopiero po trzech latach.

WRiTV nie był jedyną inicjatywą Macieja Szczepańskiego skierowaną do młodych. W 1978 r. (a więc w tym samym, w którym powstała „szkoła katowicka”) rozpoczęło działalność Filmowe Studio Młodych Telewizji Polskiej im. Andrzeja Munka. Jak zauważa wieloletnia redaktor telewizji Carmen Szewc, jedną z głównych przyczyn jego powstania był brak materiałów literackich, na podstawie których mogły być tworzone seriale telewizyjne³⁴. Starano się więc za wszelką cenę ściągnąć do telewizji młodych filmowców i literatów, którzy wypełniliby tę lukę. Jednocześnie telewizja nie mogła powierzać niesprawdzonym twórcom debiutów w postaci reżyserii odcinków serialu³⁵. W związku z tym, według władz telewizji, Studio miało być miejscem, w którym reżyser będzie przechodził pewnego rodzaju test w formule filmu telewizyjnego i od jego wyniku będzie zależeć, czy w przyszłości stanie za kamerą serialu. Tym samym dla młodych twórców miało być ono „fabryką” filmów dyplomowych, a co za tym idzie, przepustką do realizacji filmów kinowych, z kolei dla telewizji kuźnią nowych kadr, które w przyszłości zajęłyby się realizacją tak bardzo ówczesnie popularnych seriali telewizyjnych.

Jak informowało „Życie Warszawy”, około pięćdziesięciu młodych reżyserów zgłosiło swój akces do Studia w pierwszych miesiącach jego działania³⁶. Spośród tych osób wyłoniono trzech członków Rady Programowej, w której skład weszło także trzech pracowników redakcji telewizyjnych filmów fabularnych³⁷. Na czele rady – zgodnie ze statutem sformułowanym przez wchodzących do zawodu twórców – stał młody filmowiec³⁸. Głównym zadaniem rady było z kolei opiniowanie scenariuszy i rekomendowanie do

³² Mieczysław Rakowski wspominał: „Nie było lepszego kandydata jak Szczepański – człowiek, który rzeczywiście szastał państwowymi pieniędzmi i zachowywał się jak udzielny książę. Ponieważ był zaufanym Gierka, wystarczyło pokazać go jako złodzieja i podsunąć wniosek: patrzcie, jakimi ludźmi otacza się pierwszy sekretarz” (M. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1984–1986*, Warszawa 2005, s. 254).

³³ AAN, NZK, sygn. 2-157, Uchwała Senatowi PWSFTViT, 6 V 1981 r., k. 87.

³⁴ Rozmowa Emila Sowińskiego z Carmen Szewc, 24 X 2018 r.

³⁵ *Zielone światło dla Studia Młodych*. Rozmowa z K. Czajką i W. Wiszniewskim, „Ekran” 1981, nr 5, s. 14.

³⁶ B. Słowikowski, *Nowe pokolenie twórców siłą i szansą polskiego filmu. Powstało Studio Młodych TVP*, „Życie Warszawy” 1979, nr 35, s. 8.

³⁷ *Filmowe Studio Młodych TV. Oczekiwania i nadzieje* (dyskusja redakcyjna), „Kino” 1980, nr 7, s. 20.

³⁸ W pierwszych latach funkcjonowania Studia był to Wojciech Wiszniewski, a po jego śmierci Witold Starecki.

produkcji, a następnie przyjęcie filmu na wewnętrznej kołaudacji³⁹. W sumie w planach Studia było stworzenie rocznie około siedmiu debiutów finansowanych z funduszu filmowego Komitetu ds. Radia i Telewizji⁴⁰. Łącznie do 1984 r. złożono ponad 170 propozycji filmowych, a w około 50 przypadkach zawarto umowy na prace literackie⁴¹, które ostatecznie przełożyły się na 10 filmów telewizyjnych.

EPOKA NADPODAŻY REŻYSERÓW. PROBLEMY Z ETATEM

Drugim ważnym problemem młodych twórców, obok realizacji filmów w profesjonalnych warunkach kinematograficznych, było zawarcie umowy o pracę, czyli bycie na etacie. Wiązał się on z tzw. gotowością, a więc stałą comiesięczną pensją wypłacaną niezależnie od aktywności twórczej⁴² oraz z ubezpieczeniem społecznym⁴³. Reżyser mógł otrzymać etat w zespole filmowym lub wytwórni krótkiego metrażu, a czasami nawet w telewizji (zauważyć należy w tym miejscu, że żaden z twórców związanych z opisywanym powyżej Filmowym Studium im. Andrzeja Munka nie miał zapewnionego etatu). Wydawać by się mogło, że skoro wytwórnie filmów krótkich dość chętnie powierzały debiuty młodym reżyserom⁴⁴, to o wiele łatwiejsze było uzyskanie etatu właśnie w wytwórni aniżeli w zespole. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że o ile powierzenie debiutu telewizyjnego lub kinowego wiązało się ściśle z otrzymaniem etatu w danym zespole, o tyle już realizacja filmu krótkiego w wytwórni wcale nie gwarantowała umowy o pracę⁴⁵. W WFO etat przysługiwał dopiero tym młodym twórcom, którzy zrobili przynajmniej kilka filmów⁴⁶. Znamienny jest tutaj przykład Marka Koterskiego, który umowę o pracę na pół etatu otrzymał dopiero pod koniec 1976 r., a więc w momencie gdy zrealizował dla WFO trzy filmy⁴⁷. Wielu młodych reżyserów pozostawało więc po opuszczeniu szkoły filmowej nie

³⁹ Rozmowa Emila Sowińskiego z Carmen Szwec...

⁴⁰ *Filmowe Studio Młodych...*, s. 20.

⁴¹ C. Szwec, *Więcej niż prawo do debiutu. Filmowe Studio im. Andrzeja Munka*, „Antena. Wydanie specjalne. 20 lat polskiego filmu telewizyjnego” 1984, s. 23.

⁴² Zob. Uchwała nr 200 Rady Ministrów z dnia 16 sierpnia 1974 r. [w:] *Prawo filmowe...*, s. 193–202.

⁴³ Dodatkowym wynagrodzeniem twórców były umowy o dzieło z tytułu opracowania filmu (stworzenia tzw. zapisu tematu, noweli, dokumentacji, scenariusza i scenopisu), a także reżyserii. Kwoty te były uregulowane prawnie i uzależnione od kategorii zawodowej (Zarządzenie nr 82 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 listopada 1974 r. [w:] *Prawo filmowe...*, s. 203–259).

⁴⁴ Rekordzistką pod względem debiutujących reżyserów była jednak łódzka WFO. To właśnie tam za kadencji redaktora naczelnego Macieja Łukowskiego (w latach 1974–1979) prowadzono tzw. politykę otwartych drzwi, której rezultatem były aż 32 debiuty w formule filmu krótkometrażowego (M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Łódź 2018, s. 189–211).

⁴⁵ Stanisław Wyszomirski pisał: „Interpress zaproponował dwa półetaty dla absolwentów reżyserii, Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej – po jednym pełnym etacie dla reżysera i operatora, z zastrzeżeniem – bez mieszkań. »Czołówka« wyraziła chęć przyjęcia dwóch reżyserów i jednego operatora, Studio Opracowań Filmów – trzech absolwentów jako asystentów reżysera. Warszawska WFD i łódzki »Se-Ma-For« ograniczyły się do propozycji współpracy” (S. Wyszomirski, *Przebijanie skorupy*, „Polityka” 1979, nr 16, s. 8).

⁴⁶ Rozmowa Emila Sowińskiego z byłym dyrektorem WFO Zbigniewem Godlewskim, 10 III 2016 r. Nagranie w posiadaniu autora.

⁴⁷ Archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych, sygn. 2635, Umowa o pracę z Markiem Koterskim, 1 XII 1976 r., b.p.

tylko z ograniczonymi szansami na realizację filmów (w tym dyplomu), ale także nie miało pracy zgodnej ze swoim wykształceniem.

Oczywiste jest, że sytuacja ta nie była komfortowa dla świeżo upieczonych absolwentów. Na przykład w jednym z artykułów poświęconych sytuacji młodych filmowców możemy przeczytać, że za brak wpisu o zatrudnieniu w dowodzie osobistym czekały ich „nieprzyjemności”⁴⁸. Co najważniejsze, problem ten uderzał w jedną z naczelnych zasad ustroju PRL, która – w teorii – miała zapewnić wszystkim obywatelom pracę. Pamiętajmy, że bezrobocie było pojęciem zarezerwowanym do opisu sytuacji społecznej w państwach kapitalistycznych. W systemie socjalistycznym mieliśmy zaś do czynienia z tzw. bezrobociem ukrytym, a więc z formalnie nieistniejącym, bo niewykazywanym w żadnej ewidencji⁴⁹.

W kontekście sytuacji młodych twórców interesujące jest, że ich bezrobocie było tajemnicą poliszynela. Powstałe w 1975 r. Koło Młodych SFP problemem tym starało się zainteresować oficjeli oraz dziennikarzy⁵⁰. Wzorem dla Koła Młodych SFP było istniejące od lat Koło przy Związku Literatów Polskich⁵¹. Założyciele tego pierwszego byli przeświadczeni, że tylko działania grupowe pozwolą im na spełnienie ich postulatów. Idea Koła narodziła się z konieczności zabezpieczenia podstawowych uprawnień socjalnych i uregulowania zasad zawodowego startu⁵². Już w pierwszym roku działania udało się w jego ramach zorganizować bank informacji na temat możliwości otrzymania pracy, a także zapewnić podstawowe świadczenia socjalne oraz ustalić honoraria za realizację pierwszych filmów⁵³. Jak mówili młodzi twórcy, Koło miało być czymś w rodzaju „pomostu między okresem studiów w Szkole Filmowej a normalną pracą w środowisku zawodowym”⁵⁴. Jego pierwszym przewodniczącym został Piotr Andrejew⁵⁵, mający ówczesnie na swoim koncie dyplom zrealizowany w WFO oraz kilka filmów krótkich i jeden telewizyjny.

O ile w 1976 r. Koło zrzeszało 40 filmowców (w tym operatorów i reżyserów) bez pracy⁵⁶, o tyle na początku 1981 r. było ich blisko 130⁵⁷. Liczba ta zwiększyła się zatem w ciągu pięciu lat trzykrotnie⁵⁸. Działo się tak dlatego, że absolwenci opuszczający mury

⁴⁸ S. Wyszomirski, *Przebijanie skorupy...*, s. 8.

⁴⁹ Zob. J. Nowicki, *Paradoksy pełnego zatrudnienia w Polsce*, Warszawa 1990.

⁵⁰ „Filmowcy bez etatów potrafili swoimi sprawami zainteresować wszelkie władze i instancje, począwszy od resortu kultury i sztuki, a skończywszy na Komitecie Centralnym PZPR i Sejmie PRL” – pisał Stanisław Wyszomirski na łamach „Polityki” (*idem*, *Przebijanie skorupy...*, s. 8).

⁵¹ B. Zagroba, *Koło Młodych przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich w Koszalinie* [w:] *Młodzi wobec współczesnego świata. IV Koszalińskie Spotkania Filmowe „Młodzi i Film” – program*, Koszalin 1976, s. 16.

⁵² *Ibidem*, s. 16.

⁵³ *Ibidem*, s. 17.

⁵⁴ *Po prostu chcieć. Redakcyjna dyskusja o młodym kinie polskim*, „Spojrzenia” 1976, nr 27 (77), s. 1.

⁵⁵ W skład zarządu weszli: Henryk Dederko (wiceprzewodniczący), Filip Bajon (sekretarz) oraz Bogdan Górski i Piotr Szulkin (członkowie zarządu). Zob. S. Wyszomirski, *Przebijanie skorupy...*, s. 8.

⁵⁶ *Po prostu chcieć...*, s. 1.

⁵⁷ M. Wrótkowska, *Powstaje Studio im. Irzykowskiego. Szansa dla bezrobotnych filmowców*, „Kurier Polski” 1981, nr 82, s. 4.

⁵⁸ Na marginesie warto zauważyć, że sytuacja mieszkaniowa młodych twórców na tym tle rysowała się dość dobrze. Blisko czterdziestu członków Koła posiadało własne mieszkanie, co możliwe było dzięki istnieniu tzw. puli mieszkaniowej dla twórców przy gabinecie wicepremiera Józefa Tejchmy (AMD, Raport w sprawie startu zawodowego młodych reżyserów i operatorów filmowych opracowany przez Zarząd Koła Młodych SFP, b.d., k. 11).

łódzkiej szkoły na początku lat siedemdziesiątych nadal w większości byli bez etatów, tymczasem systematycznie z roku na rok pojawiali się kolejni (rocznie kilkunastu reżyserów i operatorów)⁵⁹. Wszystko wskazywało również na to, że wspomniana liczba uderzająco się zwiększy w kolejnych latach, albowiem na początku lat osiemdziesiątych mury WRiTV Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach mieli opuścić pierwsi absolwenci⁶⁰. Znamienna była bowiem sytuacja, że żaden z pierwszych absolwentów i studentów ostatnich lat reżyserii WRiTV nie znalazł pracy w telewizji, automatycznie zasilając listę bezrobotnych filmowców. W ten sposób wydział, stworzony by kształcić kadry dla intensywnie rozbudowującej się telewizji, mającej zagwarantować etaty i realizacje filmowo-telewizyjne, wypuścił *de facto* kolejnych twórców filmowych borykających się z problemem braku etatów i możliwości debiutu.

PRÓBA POWOŁANIA STUDIA MŁODYCH I PROBLEMY WŁADZ Z NIEZALEŻNOŚCIĄ PROGRAMOWĄ

Najważniejszym remedium na trudną sytuację etatową oraz problem z realizacją dyplomów mogło być powołanie Studia Młodych, w którym wchodzący do zawodu reżyserzy realizowaliby swoje pierwsze filmy. Koncepcja powołania tej instytucji sięga 1970 r., kiedy to grupa absolwentów Szkoły Filmowej w Łodzi wyszła z propozycją stworzenia Studia Prób Filmowych im. Karola Irzykowskiego. Przedmiotem jego działalności miała być produkcja filmów krótko- i średniometrażowych, mających charakter prób warsztatowych bez ograniczeń gatunkowych⁶¹.

Przyczyny powołania Studia na początku lat siedemdziesiątych nie były jednak warunkowane kwestiami socjalnymi. Każdy z młodych twórców należących do grupy inicjatywnej miał już nie tylko doświadczenie w zawodzie, ale także etat, a w planach realizacje filmów telewizyjnych lub kinowych. Studio nie miało być więc miejscem zapewniającym etaty wszystkim absolwentom szkoły filmowej bez pracy, ale przestrzenią, gdzie – jak mówił jeden z jego inicjatorów Grzegorz Królikiewicz – ze znanych liter będzie się tworzyć „nowe wyrazy”, które nie mogłyby powstać nigdzie indziej. Przekonanie to ilustruje zatem inny problem, z jakim spotykali się wówczas wchodzący do zawodu, a mianowicie trudność w przebiceniu się z ryzykownymi pomysłami formalnymi i tematami do istniejących już instytucji filmowych⁶². Antidotum na tę przeszkodę miało być planowane Studio, w którym o projektach debiutantów decydowałiby oni sami.

⁵⁹ Wyszomirski ironicznie pisał: „Równa setka członków to pokolenie powojenne, czternastu przyszło na świat w latach wojny. Najstarszy z młodych filmowców mógłby być ojcem najmłodszego – Juliusza Machulskiego (1955 rocznik), nawet przy przedwojennych rygorach pełnoletności rodziców” (S. Wyszomirski, *Przebijanie skorupy...*, s. 8).

⁶⁰ W lutym 1981 r. władze Koła Młodych szacowały, że w ciągu trzech lat obie szkoły ukończy około dwustu osób (AAN, Wydział Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej [dalej WK KC PZPR], sygn. LVI-1210, Postulaty członków Koła Młodych SFP zgłoszone na zebraniu Komisji Krajowej Pracowników Filmu NSZZ „Solidarność”, b.d., k. 45).

⁶¹ L. Pijanowski, *Studio Prób Filmowych*, „Kino” 1970, nr 6, s. 20.

⁶² Zob. M. Dondzik, „Na wylot” Grzegorza Królikiewicza – produkcja, dystrybucja i recepcja, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 170–189.

Wydawać by się mogło, że ten rewolucyjny postulat będzie niemożliwy do spełnienia w komunistycznym państwie. Tymczasem, od 1959 r. na Węgrzech, istniała podobnie zorganizowana instytucja. Studio im. Béli Balázsa, bo o nim mowa, było zarządzane przez kierownictwo złożone ze świeżo upieczonych absolwentów tamtejszej szkoły filmowej, którzy decydowali o produkcji projektów rówieśników⁶³. Nie da się ukryć, że w tej sytuacji polscy twórcy mieli silną kartę przetargową w rozmowach z decydentami. Oto bowiem proponowali stworzenie polskiego odpowiednika węgierskiej instytucji filmowej⁶⁴, która – jak zwykle się uważać – rozślawiała kinematografię Węgier w krajach bloku wschodniego.

Na łamach prasy do pomysłu samorządności programowej projektowanej instytucji odniósł się wiceminister kultury i sztuki Czesław Wiśniewski: „Trudnym problemem jest i będzie nadzór nad pracą Studia Prób. Podkreślam: nie kontrola, lecz nadzór. Powinien go na co dzień dokonywać reżyser filmowy dojrzały i doświadczony, który będzie nie tylko tolerował, lecz i rozwijał indywidualności młodych twórców, a jednocześnie potrafił rozważnie i mądrze, przekonująco doradzić oraz – gdy wystąpią takie przejawy (znając mody filmowe, obawiam się, że wystąpią) – [...] hamować nadmierne wybujałości w stronę indywidualnego absurdu”⁶⁵. Stanowisko ministra spotkało się z dezaprobatą grupy inicjatywnej. Po roku negocjacji młodzi filmowcy nadal twardo bronili swojego zdania i nie akceptowali kolejnych pomysłów decydentów, którzy chcieli mieć kontrolę nad przyszłym Studiem. W grę wchodziło bowiem już nie tylko powołanie opiekuna artystycznego, ale także dyrektora, który będzie zarządzał i ponosił odpowiedzialność za Studio⁶⁶.

Jako że władza nie zgodziła się na postulaty młodych, temat powołania Studia zniknął z przestrzeni publicznej, i to aż na pięć lat. W zachowanych dokumentach archiwalnych i publikacjach prasowych z lat 1971–1976 nie ma wzmianek o podobnych inicjatywach. Może to wprawiać w zdumienie, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę zmiany personalne, jakie w tym okresie nastąpiły w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Przypomnijmy, że w lutym 1974 r. ministrem kultury i sztuki został Józef Tejchma, a jego pierwszym zastępcą (szefem kinematografii) Mieczysław Wojtczak. Co w tym kontekście istotne, obaj politycy byli przedstawicielami liberalnego skrzydła partii⁶⁷. Był zatem dobry moment, aby ponownie zająć się tym pomysłem. Wspomnienia Wojtczaka pokazują, że taka inicjatywa wówczas również się pojawiła, ale nie wyszła ze środowiska młodych twórców. Ówczesny szef kinematografii podkreślał własną rolę sprawczą, pisząc w jednej z publikacji: „W latach siedemdziesiątych mój dobry przyjaciel, szef kina węgierskiego István Szabó, zachęcał mnie do utworzenia podobnej placówki, która zastąpiłaby robienie pierwszych filmów przez młodych twórców tylko w łódzkiej Szkole Filmowej. Wówczas jednak nie było zgodności poglądów w środowisku w tej sprawie”⁶⁸. Wychodziłoby więc na to, że

⁶³ B. Varga, *Kooperacja. Organizacja zespołów studyjnych w węgierskiej produkcji filmowej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, tłum. A. Bata-Bocian [w:] *Restart zespołów filmowych*, Kraków–Łódź 2012, s. 111.

⁶⁴ Nawiązanie to było także widoczne w wyborze patrona Studia. Przypomnijmy, że węgierskiemu Studiu patronował urodzony w Segedynie wybitny teoretyk filmu Béla Balázs, a jego polskiemu odpowiednikowi – Karol Irzykowski, autor pracy z zakresu teorii filmu zatytułowanej *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*.

⁶⁵ L. Pijanowski, *Studio Prób Filmowych*, „Kino” 1970, nr 6, s. 25–26.

⁶⁶ B. Mruklik, *Niech się ćwiczą młodzi na torze przeszłości*, „Kino” 1971, nr 6, s. 4.

⁶⁷ P. Gasztold, *Towarzysze z betonu. Dogmatyzm w PZPR 1980–1990*, Warszawa 2019, s. 125, 424.

⁶⁸ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Warszawa 2009, s. 256.

Wojtczak, zainspirowany spotkaniem z jednym z inicjatorów powołania Studia im. Béli Baláza, poddał pomysł utworzenia polskiego odpowiednika pod dyskusję ale spotkał się z negatywnym odzewem ze strony filmowców. Trudno się temu dziwić, wszak prezydium zarządu SFP składało się z osób po debiucie, dla których problem zawodowego startu nie był wówczas najważniejszy.

Postulat powołania Studia był już jednak najważniejszym elementem programu kolejnego zarządu Koła. W drugiej połowie 1977 r. doszło bowiem do zmian w jego władzach: twórców, którzy mieli na swoim koncie debiut w formule filmu krótkometrażowego, a nawet telewizyjnego (niewykluczone, że ich zaangażowanie w prace filmowe wpłynęło na to, że temat powołania Studia wówczas nie był podejmowany), zastąpili studenci ostatnich lat PWSFTViT. Do symbolicznej zmiany doszło przede wszystkim na stanowisku przewodniczącego Koła: Piotra Andrejewa, który skończył studia na wydziale reżyserii w 1973 r., zastąpił Janusz Kijowski, wówczas student ostatniego roku i reżyser odłożonego na półki *Indeksu* (1977, premiera 1981). Stanisław Wyszomirski na łamach „Polityki” skomentował to następująco: „Strategia działania uległa generalnej zmianie. O ile poprzednio stosowano manewry flankowe, to teraz przystąpiono do uderzenia czołowego”⁶⁹. Warto w tym momencie dodać, że trzon najbliższych współpracowników Kijowskiego stanowili studenci (m.in. Krzysztof Tchórzewski, Maciej Falkowski, Marek Drażewski czy Krzysztof Czajka)⁷⁰, którzy mieli nie lada doświadczenie organizacyjne, byli bowiem inicjatorami i głównymi koordynatorami Dni Szkoły Filmowej⁷¹. To właśnie Kijowski, Drażewski, Falkowski, Tchórzewski i Czajka już w czerwcu 1977 r. podpisali się pod inicjatywą utworzenia Studia Prób Filmowych im. Antoniego Bohdziewiczza⁷², którego idea nawiązywała do pomysłu z początku lat siedemdziesiątych. W nowo projektowanym statucie proponowanej instytucji równie silnie wybrzmiewała idea samorządności. Złożona z siedmiu twórców (dodajmy, że wybranych w demokratycznych wyborach spośród wszystkich członków Studia) Rada Programowa miała decydować m.in. „o przyjęciu i skierowaniu do produkcji poszczególnych propozycji realizatorskich”⁷³ czy też „o podziale i sposobach wykorzystywania środków finansowych pozostających w dyspozycji Studia”⁷⁴.

W świetle zmian poczynionych w Ministerstwie Kultury i Sztuki próba utworzenia niezależnego studia dla młodych nie była wówczas możliwa. Przypomnijmy, że na początku maja 1977 r. Biuro Polityczne KC cofnęło rekomendację dla wiceministra Wojtczaka⁷⁵, a następnie na jego miejsce powołano związanego z Komitetem ds. Radia i Telewizji krytyka literackiego Janusza Wilhelmiego, który miał wsparcie Jerzego

⁶⁹ S. Wyszomirski, *Przebijanie skorupy...*, s. 8.

⁷⁰ W zarządzie Koła byli także absolwent reżyserii i opozycjonista Tadeusz Walendowski oraz wiceprzewodniczący poprzedniego zarządu reżyser Henryk Dederko.

⁷¹ Impreza ta, oprócz festiwalu w Koszalinie i Łagowie, była miejscem, gdzie odbywały się projekcje etiud szkolnych, którym towarzyszyły zagorzałe dyskusje (T. Sobolewski, *Młodzi w Łodzi*, „Film” 1976, nr 50, s. 3–5, 22).

⁷² AMD, Projekt programu – Studio Prób Filmowych im. Antoniego Bohdziewiczza, 24 VI 1977 r., b.p.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ M. Wojtczak, *Kronika... nie tylko filmowa*, Warszawa 2004, s. 345.

Łukaszewicza, sekretarza KC PZPR odpowiedzialnego za propagandę i prasę⁷⁶. Wilhelmi swoimi pierwszymi decyzjami wymierzonymi przede wszystkim w Zespół Filmowy „Pryzmat” kierowany przez Aleksandra Ścibora-Rylskiego i Tadeusza Konwickiego⁷⁷ (odłożenie na półki wyprodukowanych tam debiutów⁷⁸; przerwanie produkcji filmu *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego⁷⁹) pokazał, że czasy dialogu ze środowiskiem filmowym się skończyły⁸⁰.

Biorąc pod uwagę działania Wilhelmi, dość szybko wycofano się z pomysłu powołania niezależnego Studia Prób Filmowych. W szeregach Koła Młodych SFP pojawił się nowy pomysł: zorganizowania Zespołu Filmowego „Test”, który działałby w strukturze PRF „Zespoły Filmowe”, a więc jego produkcja – podobnie jak innych zespołów – byłaby możliwa za zgodą władz kinematografii. Zasadnicza różnica między „Testem” a innymi zespołami dotyczyła rodzaju produkcji. W projekcie statutu zapisano: „Zespół realizuje jedynie filmy debiutanckie – telewizyjne i kinowe. Po uznanym debiucie fabularnym rekomenduje swych członków do pracy w innych komórkach kinematografii”⁸¹. Podczas jednego z zebrań Koła ustalono, że kandydatem grupy inicjatywnej na stanowisko kierownika artystycznego będzie Krzysztof Zanussi⁸². W grudniu 1977 r. wniosek o powołanie zespołu – poparty przez prezydium SFP⁸³ i ZG SZSP⁸⁴ – przesłano do wiceministra Wilhelmi. Odpowiedź jednak nigdy nie nadeszła – Wilhelmi zginął w katastrofie lotniczej w marcu 1978 r. Trudno jednak wyobrazić sobie, aby szef kinematografii zareagował na ten pomysł entuzjastycznie, zwłaszcza że w planach resortu były przekształcenie Naczelnego Zarządu Kinematografii w zjednoczenie i likwidacja zespołów filmowych⁸⁵.

⁷⁶ Co warto zaznaczyć, Wilhelmi nie był formalnie pierwszym zastępcą Ministra Kultury i Sztuki (taki status miał Wojtczak). We wpisie dziennika ministra Tejchmy z 4 V 1977 r. przeczytamy: „Dziś o godz. 16.00 premier poprosił mnie do siebie i naciskał, aby Wilhelmi został I zastępcą ministra kultury i zarazem szefem kinematografii. Po moim oporze premier ustąpił i przy mnie poprawił pismo nominacyjne na zwykłego wiceministra, informując, że Gierek zgodził się na taki kompromis” (J. Tejchma, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Kraków 1991, s. 247).

⁷⁷ W rezultacie „Pryzmat” został rozwiązany na początku 1978 r.

⁷⁸ Taki los spotkał debiut Ewy Kruk *Palace hotel* (1977), który był adaptacją prozy Stanisława Dygata, oraz *Indeks* Janusza Kijowskiego.

⁷⁹ Zob. F. Gańczak, *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011, s. 184, 291–292; K. Mikurda, *Zagadki srebrnego globu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 4, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/z-warsztatu-zagadki-srebrnego-globu/654>, dostęp 30 X 2021 r.

⁸⁰ W taki sposób efekt krótkiej pracy Wilhelmi oceniał Mieczysław Wojtczak, gdy w październiku 1980 r. objął stanowisko szefa Wydziału Kultury KC: „To, co zrobiono w końcu lat siedemdziesiątych w polityce kulturalnej, a szczególnie w polskim kinie, musiało rzutować na niezadowolenie i tworzenie sytuacji konfliktowych. Zaprzestanie rozmów, wprowadzenie metod administrowania i dyrygowania przerwało wypracowany w połowie lat siedemdziesiątych dialog i spokojne rozwiązywanie najważniejszych problemów środowiska i kinematografii” (M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 237).

⁸¹ AMD, Projekt założeń programowych i organizacyjnych Zespołu Filmowego Młodych, b.d., k. 3.

⁸² AMD, Protokół z zebrania zarządu Koła Młodych SFP, 26 XI 1977 r., b.p.

⁸³ AMD, Komunikat o pracach Zarządu nr 1, b.d., k. 3.

⁸⁴ AMD, Pismo podpisane przez wiceprzewodniczącego Zarządu Głównego Socjalistycznego Zrzeszenia Studentów Polskich Adama Kaczmarka skierowane do wiceministra kultury i sztuki Janusza Wilhelmi, 9 XII 1977 r., b.p.

⁸⁵ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 263.

Kolejne zmiany w Ministerstwie Kultury i Sztuki nie sprzyjały podobnym inicjatywom. Po odejściu Tejhmy stanowisko ministra powierzono Janowi Mietkowskiemu, dotychczasowemu zastępcy przewodniczącego Radiokomitetu, a następnie po jego śmierci Zygmuntovi Najdowskiemu, historykowi, zaliczanemu do skrzydła partii, którego członków określano mianem „twardogłowych”⁸⁶. Szefem kinematografii został zaś najpierw Władysław Loranc, wcześniej związany z Telewizją Polską, a chwilę po nim – w randze dyrektora generalnego, a nie podsekretarza stanu – były redaktor naczelny „Expresu Wieczornego” Zbigniew Sołuba, co „intepretowano w środowisku filmowym jako przejaw instytucjonalnej deprecjacji kinematografii i retorsji w odwet za niepodporządkowanie się środowiska dyktatowi Wilhelmiego i jego protektorów”⁸⁷. Zapewne w związku z powyższymi zmianami kolejny zarząd Koła Młodych SFP (pod przewodnictwem Wojciecha Wiszniewskiego) podobną inicjatywą zainteresował Telewizję Polską, co doprowadziło do powstania przy Woronicza opisywanego już Filmowego Studia Młodych im. Andrzeja Munka.

REFORMATORSKIE POSTULATY ŚRODOWISKA FILMOWEGO W OKRESIE „KARNAWAŁU »SOLIDARNOŚCI«” I POWSTANIE STUDIA FILMOWEGO IM. KAROLA IRZYKOWSKIEGO

Pomysł powołania jednostki produkującej debiuty powrócił w dyskusjach nad kształtem kinematografii, które rozpoczęły się niedługo po podpisaniu Porozumień Sierpniowych. Wówczas ideę niezależności programowej otwarcie artykułowano już nie tylko w kontekście powołania studia dla debiutantów, ale także działalności zespołów filmowych. Za symboliczny początek tych działań możemy uznać słynne przemówienie Andrzeja Wajdy na forum SFP podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku we wrześniu 1980 r. (obecnie jest to Gdynia), w którym prezes SFP przypomniał, że obowiązkiem artysty jest mówienie prawdy⁸⁸.

Próby reform nie zostałyby oczywiście podjęte, gdyby nie kolejne zmiany na kierowniczych stanowiskach, będące rezultatem złagodzenia polityki wobec artystów. W październiku 1980 r. nowym-starym ministrem kultury i sztuki został Józef Tejhma, a jego pierwszym zastępcą (szefem kinematografii) – w grudniu 1980 r. – Eugeniusz Mielcarek, dotychczasowy zastępca kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, a wcześniej także przewodniczący Zarządu Głównego SZSP. Kandydatura Mielcarka została wysunięta przez Mieczysława Wojtczaka⁸⁹, wówczas już kierownika Wydziału Kultury (został nim w październiku 1980 r.)⁹⁰. Co ważne w tym kontekście, Wojtczak w miejsce Mielcarka na stanowisko swojego zastępcy powołał Michała Jagiełłę, literata i taternika, który pod koniec lat siedemdziesiątych związany był z Telewizją Polską (pełnił tam m.in. funkcję zastępcy

⁸⁶ P. Gasztold, *Towarzysze z betonu...*, s. 441.

⁸⁷ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, s. 266.

⁸⁸ Zob. A. Wajda, *Obowiązek mówienia prawdy*, „Gazeta Festiwalowa” 1980, nr 1, s. 1–2.

⁸⁹ M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 247.

⁹⁰ M. Wojtczak, *Kronika...*, s. 405.

redaktora naczelnego Studia Faktu i Sensacji)⁹¹. W okresie karnawału Solidarności sprawy kinematografii zależały więc od partyjnych „liberałów”.

Miesiąc po przemówieniu Wajdy rozpoczęły się przygotowania do demokratycznych wyborów kierowników artystycznych zespołów, których kadencja kończyła się 31 grudnia 1980 r. Przygotowana przez SFP ordynacja wyborcza zakładała, że wybory będą dwustopniowe, a o kierownictwo zespołu będzie mógł się ubiegać każdy reżyser filmu fabularnego. Na pierwszym etapie, w tzw. prawyborach, wyłoniono dwunastu kandydatów⁹², spośród których ośmiu⁹³ zarekomendowano Tejchmie. Ten powołał ich na stanowiska cztery miesiące później, w kwietniu 1981 r. To, że minister zastosował się do rekomendacji SFP, wynikało z zawartego między organizacją zrzeszającą filmowców a Ministerstwem Kultury i Sztuki porozumienia, w którym zapisano m.in.: „SFP ma zagwarantowany wpływ na sposób powoływania, obsadę personalną i sposób funkcjonowania Zespołów Filmowych we wszystkich gatunkach filmowych”⁹⁴.

Gwarancja wpływu na obsadę stanowisk kierowniczych była przyczynkiem do realizacji postulatu o samorządnych programowo zespołach filmowych, który pojawił się na fali Porozumień Sierpniowych, a formalny kształt uzyskał w Manifestie Komitetu Ocalenia Kinematografii⁹⁵. W dokumencie tym przeczytamy: „Niezależność zespołu twórczego, jego na samorządności oparta autonomia programowa i odpowiedzialność ekonomiczna muszą być prawnie zagwarantowane. Nie możemy przystać na to, by decyzje skierowania filmu do produkcji i dopuszczenia go na ekrany podejmowane były arbitralnie, wbrew opinii zespołu twórczego i środowiska pracowników kinematograficznych”⁹⁶. Wspomniana zasada samorządności nie dotyczyła li tylko zespołów. Komitet postulował całkowitą reformę kinematografii, w której „samodzielne, samorządne, samofinansujące się zespoły twórcze, wytwórcze, przedsiębiorstwa wynajmu, zrzeszenia kin – wzajemnie powiązane, władające częścią ogólnonarodowego mienia – mogą stać się gwarancją sensownej struktury organizacyjnej kinematografii”⁹⁷. Jak pisał sekretarz Komitetu Ocalenia Kinematografii Andrzej Ochalski, celem reformy byłoby „ustanowienie samorządnego podsystemu gospodarki narodowej, który jest w stanie sam się zasilać ekonomicznie, wytwarzając ponadto dobra ze sfery wartości”⁹⁸. Abstrahując od zasadności propozy-

⁹¹ *Ibidem*, s. 405–406.

⁹² Byli wśród nich: Andrzej Wajda, Janusz Majewski, Krzysztof Zanussi, Wojciech Jerzy Has, Ernest Bryll, Jerzy Kawalerowicz, Janusz Morgenstern, Jerzy Hoffman, Grzegorz Królikiewicz, Janusz Kijowski, Henryk Kluba i Andrzej Trzos-Rastawiecki (AAN, WK KC PZPR, sygn. LVI-1701, Notatka z Walnego Zebrania Sekcji Fabularnej SFP, 7 XII 1980 r., b.p.).

⁹³ Mowa o Andrzeju Wajdzie, Krzysztofie Zanussim, Ernieście Bryllu, Jerzym Kawalerowiczu, Januszu Morgensternie, Jerzym Hoffmianie, Wojciechu Jerzym Hasie i Grzegorzu Królikiewicz. Ostatni dwaj objęli nowe zespoły: Królikiewicz stanął na czele „Aneksu”, z kolei Has został kierownikiem artystycznym „Ronda” (AAN, WK KC PZPR, sygn. LVI-1701, Notatka z Walnego Zebrania Koła Reżyserów SFP, 21 XII 1980 r.; AAN, WK KC PZPR, sygn. LVI-1701, b.p.).

⁹⁴ AAN, WK KC PZPR, sygn. LVI-1701, Porozumienie pomiędzy MKiSz a SFP, 23 I 1981 r., b.p.

⁹⁵ Komitet Ocalenia Kinematografii powstał wiosną w 1981 r., a jego głównym celem była reforma sektora produkcji i dystrybucji filmowej.

⁹⁶ AAN, WK KC PZPR, sygn. LVI-1210, Manifest Komitetu Ocalenia Kinematografii, b.d., k. 18.

⁹⁷ A. Ochalski, *Przewagi kina uspołecznionego nad upaństwowionym*, „Ekran” 1981, nr 42, s. 10.

⁹⁸ *Ibidem*.

cji sformułowanych przez Komitet, zauważyć należy, że z formalnego punktu widzenia nie było problemu, aby takie samorządne jednostki funkcjonowały. Przypomnijmy, że 25 września 1981 r. sejm przyjął ustawę o przedsiębiorstwach państwowych, której projekt został opracowany przez Sieć Organizacji Zakładowych NSZZ „Solidarność”⁹⁹. Ustawa ta m.in. dawała duże kompetencje samorządowi pracowniczemu, który miał zdolność powoływania i odwoływania dyrektora¹⁰⁰.

Z popularyzowaną wówczas przez Komitet Ocalenia Kinematografii ideą samorządności programowej nie miała problemów władza, przynajmniej w przestrzeni medialnej¹⁰¹. Podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki Eugeniusz Mielcarek był co prawda sceptycznie nastawiony do radykalnych zmian, które postulowało środowisko filmowe¹⁰², zarazem jednak podzielał pogląd, że zespoły powinny być „samowystarczalne, samofinansujące [się] i samorządne”¹⁰³. A zatem postulat niezależności programowej, który jeszcze przed podpisaniem Porozumień Sierpniowych nie był możliwy do spełnienia, stał się osiągalny. Toteż nie ma się czemu dziwić, że równoległe do opisywanej działalności SFP rozpoczęły się starania Koła Młodych zmierzające do powołania niezależnego studia dla debiutantów.

Co ciekawe, to właśnie działania SFP pod auspicjami Wajdy dążące do pełnej autonomii doświadczonych reżyserów kierowników zespołów miały wpływ na decyzje o powołaniu Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego. W materiałach dotyczących produkcji filmów przygotowanych przez Naczelny Zarząd Kinematografii na posiedzenie sejmowej Komisji Kultury i Sztuki przeczytamy, że przekształcenie zespołów filmowych w samorządne programowo jednostki ograniczy „możliwość szybkiego startu zawodowego dla bardzo już licznej grupy młodych”¹⁰⁴. Decydenci zdawali sobie więc sprawę, że wraz z uniezależnieniem zespołów od NZK, problem startu zawodowego może się wyłącznie pogłębić. Tym samym zgadzali się z przedstawioną na łamach „Filmu” opinią kolejnego szefa Koła Młodych SFP Krzysztofa Czajki, który niezależność programową postrzegał jako obligatoryjną zasadę funkcjonowania nowej instytucji. „Większość z nas ma ponad 30 lat, rodziny, dzieci. Część legitymuje się sporym dorobkiem w różnych dziedzinach

⁹⁹ Proces uchwalenia ustawy rekonstruuje Jarosław Kuisz, zob. *idem*, *Charakter prawny porozumień sierpniowych 1980–1981*, Warszawa 2009, s. 376–462.

¹⁰⁰ Zapis ten dotyczył przedsiębiorstw, które „nie posiadały podstawowego znaczenia dla gospodarki”. Z kolei w przedsiębiorstwach, które takie znaczenie miały (ich listę zamierzano sporządzić w formie rozporządzenia), to organ założycielski był upoważniony do decydowania o powoływaniu i odwoływaniu dyrektora (Ustawa o przedsiębiorstwach państwowych, 25.09.1981, DzU nr 24, poz. 122, s. 268).

¹⁰¹ Powołanie Komitetu Ocalenia Kinematografii miało być przyczyną rezygnacji Mielcarka z funkcji wiceministra. Zob. M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju...*, s. 247.

¹⁰² „NZK prezentuje w swojej pracy inne podejście formalne do zmian organizacyjnych i systemowych w kinematografii. KOK [Komitet Ocalenia Kinematografii] dokonał całkowitego zburzenia dotychczasowej struktury kinematografii i zasad jej funkcjonowania; z pozostałych po zburzeniu elementów zbudował nową całość. Uważamy, że jest w tym ryzyko, że przez parę pomyłek można »położyć« funkcjonowanie całego mechanizmu” – pisał szef kinematografii (E. Mielcarek, *Kinematografia pozostanie kinematografią państwową o społecznym charakterze*, „Ekran” 1981, nr 42, s. 11).

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ AAN, NZK, sygn. 2-15, Produkcja filmów i ich upowszechnianie. Materiał na posiedzenie Komisji Kultury i Sztuki Sejmu PRL, b.d., k. 116.

twórczości. A traktowano nas jak uczniów, których nieustannie pilnuje nauczyciel. Być może nie tylko dla naszej higieny psychicznej, również dla naszych doświadczeń możliwość samodzielnego decydowania choćby w tak niewielkiej skali jest równie ważna, jak tworzenie filmów¹⁰⁵ – mówił reżyser.

Odnutować także należy, że w drugiej połowie 1980 r. sytuacja młodych twórców nadal była skomplikowana. Mimo że części z nich udało się zrobić pierwsze nieduże filmy w WFO, WFD czy Filmowym Studiu Młodych im. Andrzeja Munka, to problem bezrobocia był nadal poważny. Zauważmy, że wówczas w PWSFTViT oraz na WRiTV studiowało łącznie 197 słuchaczy, tymczasem Koło Młodych SFP skupiało 146 twórców, wśród których zatrudnienie miało zaledwie 14 osób, z czego tylko dwie na stałych pełnych etatach¹⁰⁶. Powołanie instytucji dla młodych filmowców jawiło się więc jako jedyne wyjście z tej kryzysowej sytuacji. Taką tezę przedstawiał zresztą na posiedzeniu sejmowej komisji kultury przewodniczący Koła Młodych SFP Krzysztof Czajka¹⁰⁷, który po latach wspominał, że przywoływanie danych statystycznych dotyczących bezrobocia podczas różnego rodzaju zebrań było świadomą strategią, która miała sprowokować decydentów do konkretnych działań¹⁰⁸. O tym, że okazała się ona skuteczna, niech zaświadczy określanie w wewnętrznej dokumentacji powstania Studia jako „konieczność dnia dzisiejszego”¹⁰⁹. Było ono zatem czymś w rodzaju remedium na złagodzenie trudnej sytuacji materialnej młodych filmowców. Nawiasem mówiąc, musiał sobie zdawać z tego sprawę Michał Jagiełło, który pod koniec lat siedemdziesiątych z ramienia redakcji telewizji, wspólnie z Marianem Pilotem, koordynował prace literackie w Filmowym Studiu Młodych im. Andrzeja Munka.

Prace nad statutem Studia rozpoczęły się już w drugiej połowie 1980 r. Członkowie Koła Młodych SFP (Robert Gliński i Maciej Falkowski) odwiedzili w tym celu węgierskie Studio, by dogłębniej przyrzeć się zasadom finansowania i modelowi organizacyjno-programowemu¹¹⁰. Robert Gliński wspominał: „Ja i Maciek Falkowski dostaliśmy delegację z Ministerstwa Kultury i pojechaliśmy do Budapesztu na trzy dni, żeby ściągnąć co się da od Węgrów. Pierwszego dnia oglądaliśmy ich filmy, drugiego dnia studiowaliśmy ich statut, regulaminy, zasady działania [...]. Uzbrojeni w argumenty i wiedzę o nich oraz ich statut pod pachą wróciliśmy do Warszawy”¹¹¹. W rezultacie w statucie Studia Irzykowskiego, niczym w jego węgierskim odpowiedniku, zapisano, że na czele Studia stać będzie Rada Artystyczna złożona z młodych filmowców, która będzie decydować o skierowaniu przedłożonego scenariusza do produkcji, podczas gdy samo Studio będzie ulokowane w strukturze SFP. Ustalono również, że produk-

¹⁰⁵ *Bez prowadzenia za rękę. Rozmowa z K. Czajką*, „Film” 1981, nr 19, s. 10.

¹⁰⁶ AAN, NZK, sygn. 2-108, Uzasadnienie powołania Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, b.d., k. 24.

¹⁰⁷ Archiwum Eugeniusza Mielcarka (dalej AEM), Notatki Eugeniusza Mielcarka z sejmowej Komisji Kultury i Sztuki, 28 XI 1980 r., kopia w posiadaniu autora.

¹⁰⁸ Rozmowa Emila Sowińskiego z Krzysztofem Czajką, 7 VII 2020 r.

¹⁰⁹ AAN, NZK, sygn. 2-108, Uzasadnienie powołania Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, b.d., k. 24.

¹¹⁰ *Bez prowadzenia za rękę...*, s. 11.

¹¹¹ *Filmowcy. Polskie kino według jego twórców*, red. B. Janicka, Warszawa 2006, s. 181.

cje Studia nie będą przeznaczone do publicznej prezentacji, chyba że okażą się tak dalece udane i dojrzałe, że państwo wyjdzie z propozycją zakupu do rozpowszechniania w kinach lub telewizji. W tym sensie władza niwelowała ryzyko wprowadzenia do rozpowszechniania filmów szczególnie niebezpiecznych politycznie, samo Studio traktowano zaś jako swoisty „wentyl bezpieczeństwa”. Ponadto założono, że nie będzie żadnych sztywnych reguł określających formę, rodzaj, a nawet czas trwania filmu. Słowem: będzie można tworzyć zarówno filmy kombinowane, eksperymentalne, jak i pełnometrażowe obrazy aktorskie¹¹². Projekt statutu¹¹³ zakładający wymienione powyżej punkty uzyskał aprobatę SFP i został przedstawiony ministrowi Tejchmie¹¹⁴, który – po konsultacjach z departamentem organizacyjno-prawnym NZK – podpisał zarządzenie powołujące z dniem 1 lipca 1981 r. do życia Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego¹¹⁵.

Wspomniane konsultacje wprowadziły jednak dwie zasadnicze zmiany w proponowanym statucie. Pierwsza z nich dotyczyła ulokowania Studia przy SFP. Niewykluczone, że władze obawiały się w ten sposób utraty kontroli na projektowaną instytucją – i z tego właśnie powodu Tejchma podjął decyzję o utworzeniu samodzielnej jednostki kinematografii, działającej na zasadzie zakładu budżetowego¹¹⁶, która będzie podlegać Ministerstwu Kultury i Sztuki. Druga zmiana dotyczyła struktury organizacyjnej Studia. Jak bowiem zauważył dyrektor departamentu organizacyjno-prawnego NZK, „w jednostce organizacyjnej musi być kierownik i główny księgowy”¹¹⁷. Wydawać by się mogło, że tym sposobem po raz kolejny władze chcą zachować kontrolę nad Studiem i ustawić na jego czele namiestnika, który będzie sprawował nadzór nad poczynaniami młodych twórców. Kolejna i ostateczna wersja statutu podpisana przez ministra Tejchmę nie daje jednak podstaw, aby tak sądzić. Co prawda był w niej uwzględniony kierownik, który miał stać na czele Studia i reprezentować je na zewnątrz, ale powoływano go na wniosek Rady Artystycznej, z kolei zakres jego obowiązków związany był z pracami ściśle produkcyjnymi¹¹⁸. Nie bez przyczyny tytułuje się go nawet w regulaminie szefem ds. produkcji. Tak sformułowany zapis dotyczący zarządcy Studia jasno sygnalizował, że na tym stanowisku powinien być zatrudniony kierownik produkcji.

Tym samym władze dały się przekonać do idei pełnej samorządności organizacyjno-programowej. Można zakładać, że decydenci, znając model węgierski, nie brali pod uwagę tego, że w projektowanej instytucji mogą pojawiać się filmy jawnie

¹¹² AAN, WK KC PZPR, sygn. LVI-1695, Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego – projekt statutu, 18 X 1980 r., b.p.

¹¹³ W pracach nad jego redakcją pomagał Edward Zajiček, który w latach 1974–1977 był doradcą ds. kinematografii Mieczysława Wojtczaka i Józefa Tejchmy.

¹¹⁴ AAN, WK KC PZPR, sygn. LVI-1695, List Prezesa SFP Andrzeja Wajdy do Ministra Kultury i Sztuki Józefa Tejchmy, 21 X 1980 r., b.p.

¹¹⁵ AAN, NZK, sygn. 2-108, Zarządzenie nr 11 Ministra Kultury i Sztuki, 10 IV 1981 r., k. 23–24.

¹¹⁶ W momencie powołania Studia nie była jeszcze uchwalona ustawa o przedsiębiorstwach, więc struktura organizacyjna przedsiębiorstwa nie była brana pod uwagę.

¹¹⁷ AAN, NZK, sygn. 2-109, Uwagi dyrektora departamentu organizacyjno-prawnego do projektu zarządzenia w sprawie powołania Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, 13 II 1981 r., k. 6.

¹¹⁸ AAN, NZK, sygn. 2-109, Regulamin Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, b.d., k. 26–27.

antykomunistyczne¹¹⁹. Jak bowiem uważa pierwszy dyrektor Studia Tomasz Miernowski, wóldarze zakładali, że Studio będzie producentem krótko- lub średniometrażowych „formalnych wygłupów na wewnętrzny użytek”¹²⁰. Z drugiej strony wspomnienia Eugeniusza Mielcarka przeczą takiemu postawieniu sprawy. Ówczesny szef kinematografii wspominał po latach: „Minister Tejchma dał mi pełne *carte blanche* i swobodę, w pełni popierając ideę. Koncepcja pełnej samodzielności Studia Irzykowskiego, wyboru władz i programu Studia była zatwierdzona przeze mnie w pełni świadomie z nikłą nadzieją, że to się utrwali i będzie dobrym przykładem”¹²¹.

Przyszłość młodych filmowców na początku 1981 r. jawiła się korzystnie. Władze kinematografii powołaniem Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego po części rozwiązały problemy, które wywołały przed laty ustanowionymi przez siebie regulacjami prawnymi i decyzjami. Stworzenie Studia zmniejszyło bowiem bezrobocie wśród filmowej młodzieży oraz umożliwiło realizację dyplomów. Niebagatelne znaczenie w tym kontekście miała także działalność Filmowego Studia Młodych im. Andrzeja Munka oraz polityki programowe poszczególnych wytwórni krótkiego metrażu, szczególnie łódzkiej WFO. Sielanka zakończyła się wraz z wprowadzeniem stanu wojennego. Studio Munka zostało zawieszono¹²², a Studio Irzykowskiego z racji podejmowanych tematów filmowych w okresie „karnawału »Solidarności«” (np. filmy dokumentalne o: I Zjeździe Solidarności¹²³, Przeglądzie Piosenki Prawdziwej¹²⁴ czy wydarzeniach poznańskich¹²⁵) pozbawiono niezależności programowej, ustanawiając na czas stanu wojennego zarząd komisaryczny (komisarzem był I sekretarz POP przy PRF „Zespoły Filmowe” reżyser Mieczysław Waśkowski). Następnie zaś zmieniono jego formułę organizacyjną, ustanawiając stanowisko dyrektora, od którego zależała polityka programowa¹²⁶. W rezul-

¹¹⁹ Studio im. Béli Balázsa słynęło przede wszystkim z eksperymentów formalnych, które były szeroko znane w Polsce za sprawą licznych przeglądów i festiwali. Niemniej należy zauważyć, że powstawały tam również filmy krytyczne wobec węgierskich władz, zwłaszcza na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

¹²⁰ Rozmowa Emila Sowińskiego z Tomaszem Miernowskim, 2 X 2020 r.

¹²¹ Mail Eugeniusza Mielcarka do Emila Sowińskiego, 16 X 2021 r., kopia w posiadaniu autora.

¹²² Symbolicznym podsumowaniem działalności Studia Munka było seminarium zorganizowane przez Dyskusyjny Klub Filmowy „Za” w Olsztynie (12–13 XII 1981 r.). Pierwszego dnia odbyły się projekcje czterech filmów i spotkania z twórcami, z kolei drugiego dnia przeglądu ze względu na ogłoszenie stanu wojennego imprezę przerwano (K. Lenkiewicz, *Kino Nowej Generacji. Studio im. Andrzeja Munka w DKF „Za”, „Film na Świecie”* 1982, nr 1–2, s. 122).

¹²³ *Stacja – I Krajowy Zjazd Delegatów NZSS „Solidarności”* (reż. Krzysztof Tchórzewski, 1981).

¹²⁴ *Festiwal Piosenki Zakazanej / Ścisk gardła* (reż. Witold Starecki, 1981).

¹²⁵ *Jeszcze czekam* (reż. Marek Drązewski, 1982), *Niepokonani* (reż. Marek Drązewski, 1984).

¹²⁶ Inna sprawa, że nakładane ograniczenia spowodowały, iż młodzi filmowcy nie poddali się i nadal realizowali filmy kontrowersyjne politycznie, czego znakomitym przykładem są produkcje z lat 1982–1984, które nie otrzymały wizy cenzury. Były to m.in. takie obrazy, jak: *Wigilia* (reż. Leszek Wosiewicz, 1982), *Przewodnik* (reż. Tomasz Zygadło, 1982), *Niedzielne igraszki* (reż. Robert Gliński, 1982), *Słoneczna gromada* (reż. Wojciech Maciejewski, 1982), *Jest* (reż. Krzysztof Krauze, 1984) czy *Nadzór* (reż. Witold Saniewski, 1983).

tacie idea niezależności upadła i zaraz po zniesieniu stanu wojennego wróciły stare problemy związane z brakiem etatów i realizacją dyplomów, których systemowo już nigdy w PRL nie rozwiązano.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Źródła archiwalne

Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR.

Archiwum Akt Nowych, Naczelny Zarząd Kinematografii.

Archiwum Dokumentacji Płacowej i Osobowej w Milanówku, Zespoły Polskich Producentów Filmowych.

Archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych.

Archiwum prywatne Marka Drążewskiego.

Archiwum prywatne Eugeniusza Mielcarka.

Źródła opublikowane

Prawo filmowe, red. E. Szelchauz, Warszawa 1980.

Zagroba B., *Koło Młodych przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich w Koszalinie* [w:] *Młodzi wobec współczesnego świata. IV Koszalińskie Spotkania Filmowe „Młodzi i Film” – program*, Koszalin 1976.

Relacje (w nawiasie data rozmowy)

Czajka Krzysztof (7 VII 2020 r.).

Godlewski Zbigniew (10 III 2016 r.).

Miernowski Tomasz (2 X 2020 r.).

Szwec Carmen (24 X 2018 r.).

Pamiętniki i wspomnienia

Debiuty polskiego kina, red. M. Hendrykowski, Konin 1998.

Filmowcy. Polskie kino według jego twórców, red. B. Janicka, Warszawa 2006.

Kręci nas zebra. 20 lat Studia Filmowego Zebra, red. K.J. Zarębski, Warszawa 2009.

Rakowski M., *Dzienniki polityczne 1984–1986*, Warszawa 2005.

Tejchma J., *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*, Kraków 1991.

Wojtczak M., *Kronika... nie tylko filmowa*, Warszawa 2004.

Wojtczak M., *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Warszawa 2009.

Zespół Tor, red. B. Hollender, Z. Turowska, Warszawa 2000.

Periodyki

- Filmowe Studio Młodych TV. Oczekiwania i nadzieje (dyskusja redakcyjna)*, „Kino” 1980, nr 7.
- Lenkiewicz K., *Kino Nowej Generacji. Studio im. Andrzeja Munka w DKF „Za”*, „Film na Świecie” 1982, nr 1–2.
- Magowski K., *Szkolnictwo filmowe w Polsce przez pryzmat szkoły katowickiej*, „Powiększenie” 1988, nr 1–2 (29–30).
- Mruklik B., *Niech się ćwiczą młodzi na torze przeszkód*, „Kino” 1971, nr 6.
- Pijanowski L., *Studio Prób Filmowych*, „Kino” 1970, nr 6.
- Po prostu chcieć. Redakcyjna dyskusja o młodym kinie polskim*, „Spojrzenia” 1976, nr 27 (77).
- Słowikowski B., *Nowe pokolenie twórców siłą i szansą polskiego filmu. Powstało Studio Młodych TVP*, „Życie Warszawy” 1979, nr 35.
- Sobolewski T., *Młodzi w Łodzi*, „Film” 1976, nr 50.
- Shwec C., *Więcej niż prawo do debiutu. Filmowe Studio im. Andrzeja Munka*, „Antena. Wydanie specjalne. 20 lat polskiego filmu telewizyjnego” 1984.
- Wajda A., *Obowiązek mówienia prawdy*, „Gazeta Festiwalowa” 1980, nr 1.
- Wronkowska M., *Powstaje Studio im. Irzykowskiego. Szansa dla bezrobotnych filmowców*, „Kurier Polski” 1981, nr 82.
- Wyszomirski S., *Przebijanie skorupy*, „Polityka” 1979, nr 16.
- Zielone światło dla Studia Młodych. Rozmowa z K. Czajką i W. Wiszniewskim*, „Ekran” 1981, nr 5.

OPRACOWANIA

- Adamczak M., *Zespoły filmowe jako utopia* [w:] *Restart zespołów filmowych*, red. M. Adamczak, M. Malatyński, P. Marecki, Łódź–Kraków 2012.
- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003.
- Dondzik M., „*Na wylot*” Grzegorza Królikiewicza – produkcja, dystrybucja i recepcja, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108.
- Dondzik M., Jajko K., Sowiński E., *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Łódź 2018.
- Gańczak F., *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011.
- Gasztold P., *Towarzysze z betonu. Dogmatyzm w PZPR 1980–1990*, Warszawa 2019.
- Kuisz J., *Charakter prawny porozumień sierpniowych 1980–1981*, Warszawa 2009.
- Mikurda K., *Zagadki srebrnego globu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 4, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/z-warsztatu-zagadki-srebrnego-globu/654>, dostęp 30 X 2021 r.
- Nowicki J., *Paradoksy pełnego zatrudnienia w Polsce*, Warszawa 1990.
- Varga B., *Kooperacja. Organizacja zespołów studyjnych w węgierskiej produkcji filmowej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, tłum. A. Bata-Bocian [w:] *Restart zespołów filmowych*, Kraków–Łódź 2012.
- Wasilewski P., *Świadectwa metryk. Polskie kino lat osiemdziesiątych*, Kraków 1990.
- Zajíček E., *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1898–2005*, Warszawa 2009.

Władze kinematografii i telewizji wobec problemów środowiska młodych filmowców na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

W środowisku młodych twórców filmowych liczba reżyserów i operatorów niezatrudnionych na etacie w wyuczonym zawodzie w ciągu pięciu lat (od 1976 do 1981 r.) zwiększyła się trzykrotnie. W rezultacie u progu 1981 r. bez pracy pozostawało blisko 120 młodych twórców filmowych, którzy w większości nie dostali także szansy na zrealizowanie debiutu filmowego w warunkach pozaszkolnych. Biorąc pod uwagę liczbę reżyserów i operatorów, którzy weszli do zawodu w poprzednich dekadach, zauważyć należy, że przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych charakteryzowała nadpodaż reżyserów i operatorów w stosunku do istniejących wolnych etatów i mocy produkcyjnych socjalistycznej kinematografii (rocznie realizowano ok. trzydziestu pełnometrażowych filmów aktorskich). Autor wskazuje przyczyny takiego stanu rzeczy oraz rekonstruuje proces rozwiązania tych problemów. Analizie poddana jest zarówno działalność władz kinematografii i telewizji wobec środowiska młodych filmowców, jak i Koła Młodych Stowarzyszenia Filmowców Polskich, którego inicjatywy sprowokowały państwowe władze do działania. Ich rezultatem było powołanie – w okresie „karnawału »Solidarności«” – niezależnego programowo Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, które skupiało twórców przed debiutem. Jego powstanie okazało się remedium na złagodzenie trudnej sytuacji materialnej młodych filmowców.

SŁOWA KLUCZOWE

Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, debiuty filmowe, „karnawał »Solidarności«”, zespoły filmowe

The State Authorities of Cinema and Television toward the Problems of Young Filmmakers at the turn of the 1970s and 1980s

Among young filmmakers, the number of directors and cinematographers without a (full-time) job in their learned profession tripled in five years (from 1976 to 1981). As a result, nearly 120 young filmmakers were unemployed at the dawn of 1981, most of whom did not get the chance to make their film debut in an out-of-school setting either. Considering the number of directors and cinematographers who entered the profession in the preceding decades, it should be noted that the late 1970s and early 1980s were characterised by an oversupply of directors and cinematographers in relation to the number of vacancies and the production capacity of socialist cinematography

(around thirty full-length live-action films were made annually). The author identifies the reasons for this state of affairs and reconstructs the process of solving these problems. It analyses both the activities of the cinematographic and television authorities towards the environment of young filmmakers and the Youth Circle of the Polish Filmmakers Association, whose initiatives provoked the state authorities to act. They resulted in the establishment, during the carnival of Solidarity, of the independent Karol Irzykowski Film Studio, which brought together filmmakers who had not made their debut yet. Its establishment proved to be a remedy to alleviate the financial plight of young filmmakers.

KEYWORDS

Irzykowski Film Studio, film debut, Solidarity carnival, film units, young film directors

EMIL SOWIŃSKI – historyk filmu, doktor, asystent na Uniwersytecie Łódzkim (Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych). Prowadzi projekt badawczy poświęcony działalności Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego. Jego zainteresowania obejmują historię kultury filmowej w Polsce oraz ekonomię kina. W 2018 r. otrzymał I nagrodę w Konkursie im. prof. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską o kinie polskim. W latach 2018–2020 był zatrudniony jako współpracownik projektu grantowego „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945–1989: ogólnokrajowe ramy instytucjonalne i lokalne studium przypadku” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. E-mail: emil.sowinski@uni.lodz.pl

EMIL SOWIŃSKI – historian of film at the University of Lodz (Department of Film and Audiovisual Media), PhD. He supervises a research project in which he will investigate the problems of the production process that occurred at Irzykowski Film Studio. His research interests include the history of film culture in Poland and the cinema economy. In 2018, he was awarded the first prize in Professor Ewelina Nurczyńska-Fidelska Competition for the Best Master's Thesis on Polish Cinema. In the years 2018–2020, Sowiński was employed as a coworker of a grant project “Film distribution and exhibition in Poland, 1945–1989” founded by the Polish National Centre of Science. E-mail: emil.sowinski@uni.lodz.pl