

Wskazano też na istnienie granic posłuszeństwa wobec władzy świeckiej[15]. To jest właśnie źródło Łunginowskiego widzenia rzeczy. A widzenie to obejmuje właściwie pełne doświadczenie historyczne Rosji, szczególnie relacji państwo–Kościół. Jest w nim Iwan Groźny mordujący metropolitę Filipa, ale jest także Piotr I jako twórca formalnego cesaropapizmu, jest czas renesansu teologiczno-filozoficznego spod znaku Sołowiowa czy Biediajewa, jest i pałacy cerkwie Stalin, a wreszcie, jako się rzekło, chętnie przybierający symbolicznie postać cara Putin. Widzenie to ma właśnie perspektywę duchowo-polityczną.

Zestawienie tych dwóch filmowych portretów szesnastowiecznego władcy Rosji wpisuje się znakomicie w owo zarysowane na początku rozdwojenie widzenia tej postaci w badaniach historycznych oraz obiegu kulturowym. Istotną nowością jest może tylko to, iż Łungin, kreując zdecydowanie mrocznego Iwana, przesuwa akcent z choroby psychicznej na duchową.

Co ciekawe, to rozdwojenie obecne jest w całej pełni także w recepcji postaci Rurykowicza przez Kościół rosyjski. W odradzającej

się ludowej tradycji prawosławnej car Iwan IV Wasiljewicz coraz częściej zajmuje miejsce w panteonie świętych. Jego ikony znajdują się w cerkwiach, są noszone podczas procesji i przez pielgrzymów. Postulaty o jego kanonizację stały się na tyle głośne, że w tej sprawie wypowiedział się moskiewski patriarcha Aleksiej II (zmarły w roku 2008). Stwierdził on, przypominając osobę swego świętego poprzednika sprzed wieków, Filipa Kołczyewa, i zbrodnię na nim popełnioną, że nie można postawić na jednej płaszczyźnie ofiary i jej kata[16]. W rezultacie zatem w rosyjskim dyskursie historycznym każdy ma swojego Iwana Groźnego. Mają go nacjonałiści, apologety państwa jako takiego, liberałowie, demokraci, komuniści czy prawosławni o głębokim zaangażowaniu religijnym. Od tej instrumentalizacji pamięci i wyobraźni nie są wolni także artyści. Użyteczność dyskursywna tej postaci historycznej bierze górę nawet nad potężnym potencjałem jej demonicznej widowiskowości.

[15] Ibidem, s. 186–187.

[16] A. Andrusiewicz, op. cit., s. 231.

Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy

MAREK HENDRYKOWSKI

Uwagi wstępne

Zaproszenie do wzięcia udziału w łódzkiej konferencji[1], skierowane kilka miesięcy temu pod moim adresem przez prof. Tadeusza Szczepańskiego, przyjąłem bez chwili wahania, kierując się nadzieją, że porozmawiamy o zespołach filmowych w perspektywie doniosłości ich historycznego dorobku, ale też z należytą dozą krytycyzmu zarówno w odniesieniu do tego, co było, jak i tego, co istnieje obecnie. To drugie, czyli spojrzenie krytyczne, jest o wiele trudniejsze, lecz warte zbiorowej próby podjęcia przez uczestników spotkania,

z natury rzeczy zainteresowanych analizą mechanizmów praktyki twórczej w naszej kinematografii.

W centrum naszej uwagi znajdują się cztery, powiązane z sobą, praktyczne aspekty tytułowego tematu: jak było? jak jest? jak mogłoby być? i jak być nie powinno? Celowo

[1] Referat wygłoszony na otwarciu ogólnopolskiej konferencji naukowej „Idea zespołu filmowego – historia i nowe wyzwania”, zorganizowanej przez Wydział Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTViT w Łodzi w dniach 16–17 maja 2013 roku.

podkreślam zainteresowanie mechanizmami praktyki twórczej, leżące u podstaw konferencyjnego prospektu. Idzie bowiem o to, aby nie ugrzęznąć w zdradliwych koleinach „zespołowego” samozadowolenia. A także uniknąć środowiskowego kombatantwa, za którym stoi wyłącznie czyjaś osobista sława i chwała. Takie podejście do tematu zespołów filmowych uważam za całkiem zbędne.

Z drugiej zaś strony, nadarza się okazja, by ponownie przyjrzeć się wieloletnim doświadczeniom polskich twórców i zastanowić się nad tym, co w działalności zespołów filmowych kreowało rzeczywistą wartość mierzoną długą serią znakomitych osiągnięć, a co stanowiło tor przeszkód, na którym wywróciło się wiele niedoszłych do skutku wartościowych inicjatyw. Niektóre z nich przewrotnie opisał niedawno Tadeusz Lubelski w książce *Historia niebyła kina PRL*[2].

Na zespoły filmowe, ich historię, dorobek twórczy, osiągnięcia ciągle jeszcze patrzymy przez pryzmat dokonań kinematografii PRL. Tymczasem dzieje zespołów filmowych nie są bynajmniej pasmem sukcesów i wygranych bitew o polską twórczość filmową. W swoim wystąpieniu konferencyjnym chciałbym w tonie dalekim od panegirycznego opisać z dystansem owo specyficzne zjawisko, spoglądając na nie po latach z należnym szacunkiem, ale bez nutki nostalgii i szczególniego sentymentu. Celem, jaki sobie stawiam, jest uwolnienie historycznofilmowego dyskursu spod presji dotychczasowych ujęć i wywołanie ponownej dyskusji wokół pewnego modelu funkcjonowania samych zespołów jako instytucji filmowej, której bilans działalności domaga się od nas dzisiaj wnikliwego rozpoznania i rzetelnego komentarza.

[2] T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, „Znak”, Kraków 2012.

[3] E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, FilMOTEKA Narodowa, WAiF, Warszawa 1992, s. 134.

Geneza zespołów filmowych

Wbrew obiegowemu przeświadczeniu, nie był to wcale pomysł nowy. Geneza polskich zespołów filmowych jest dość odległa. Samą ideę spółdzielczego podejścia do kinematografii zawierał już program przedwojennego START-u (Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego), na który chętnie i wielokrotnie powoływali się przy różnych okazjach zwolennicy wprowadzenia takiego systemu po wojnie. Reforma ustrojowa kinematografii, przeprowadzona w niszczycielski, bezmyślny i brutalny sposób w latach 1945–1946, paradoksalnie, stanęła na przeszkodzie podobnym inicjatywom, spychając je na daleki margines w trudnych czasach odgórnego narzucania i wieloletniej supremacji scentralizowanego systemu kinematografii. Hasło i pojęcie spółdzielni filmowej niosło z sobą rozmaite uboczne skojarzenia, niepożądane z punktu widzenia ideologii całkowitego upaństwowienia przemysłu filmowego w Polsce.

Do roku 1955 – pisze Edward Zajiček – podjęto trzy próby utworzenia zespołów filmowych: w 1947, 1949 i 1952 roku. Wszystkie wcześniej lub później zakończyły się niepowodzeniem. Czwartą próbę dokumentuje zarządzenie prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii nr 52 z dnia 30 maja 1955 roku, o „powołaniu zespołów twórczych w zakresie filmowej twórczości fabularnej”. Także tym razem – podobnie jak poprzednio – głównymi przesłankami decyzji były nie tyle dążenia czolowych realizatorów do uzyskania ograniczonej samodzielności w ramach samorządu artystycznego, ile ogólne przemiany polityczne i gospodarcze. Te zaś następowały leniwo[3].

Przyczyny natury ideologicznej sprawiły, że niezły skądinąd pomysł utworzenia zespołów twórczych nie mógł liczyć na skuteczną realizację. Strategicznym dążeniem i wolą ówczesnych władz było coś całkiem przeciwnego, mianowicie przejęcie absolutnej kontroli nad produkcją i dystrybucją ruchomych obrazów. Instytucjonalnym urzeczywistnieniem i jednocześnie hasłem wywoławczym dokonanej centralizacji stał się niesławny CUK, czyli Centralny Urząd Kinematografii, utworzony 1 stycznia 1952 roku na mocy sejmowej usta-

wy o kinematografii z dnia 15 grudnia 1951 roku.

W ciągu kilku następnych lat wszelkie indywidualne i zespołowe dążenia twórców filmowych znalazły się na indeksie jako inicjatywy godzące w – jedynie możliwy i jedynie słuszny – państwowy charakter rodzimej kinematografii. Spór między władzą i środowiskiem miał charakter poniekąd zastępczy. W istocie toczył się on o co innego: o swobodę twórczego działania i wolność wypowiedzi. W latach 40. i 50. idea zespołu filmowego jako grupy twórczej zorientowana była nie tylko na twórczość fabularną. Próbowano ją w tamtym czasie realizować również w filmie dokumentalnym zarówno w Szkole Filmowej, jak i w zespołach dokumentalistów. Rychło jednak wszelkie tego typu inicjatywy zostały uznane za nieprawomyślne i skutecznie stordowane środkami administracyjnymi.

Zatrudniający ogromną liczbę urzędników i współpracowników moloch zwany CUK-iem osiągnął jednak w ciągu zaledwie kilku lat swego istnienia taki stopień biurokratycznego paraliżu i instytucjonalnej indolencji, że nikt z wyjątkiem naczelnej dyrekcji go nie bronił. Naradom, odprawom i posiedzeniom nie było końca. Obficie rosła sprawozdawczość, szeregi zatrudnionych i wszystko inne z wyjątkiem produkcji filmów. Góra zrodziła mysz. Nic dziwnego, że już we wrześniu roku 1954, podczas narady filmowej SPATiF-u, poświęconej problemom polskiego kina, padły ze strony środowiska filmowego propozycje dokonania radykalnej przebudowy systemu funkcjonowania rodzimej kinematografii, zapowiadające rychłą odwilż w polskim życiu filmowym.

Dwie istotne rzeczy trzeba sobie po latach powiedzieć, mając na uwadze paradoksalną wymowę faktów historycznych. Po pierwsze, decyzja o utworzeniu zespołów filmowych była efektem reorganizacji zlikwidowanego wkrótce potem Centralnego Urzędu Kinematografii. Po drugie, one same – jako forma zdecentralizowanej samorządowej instytucji filmowej dysponującej ograniczoną samodzielnością działania – powstały przeciw

CUK-owi, który pod wpływem krytyki najwyższych władz partyjnych, zaprezentowanej podczas obrad III Plenum Komitetu Centralnego PZPR, musiał wyeliminować własne „dogmatyczne wynaturzenia” i „stworzyć warunki organizacyjne, umożliwiające powołanie stałych zespołów ideowo-artystycznych twórców filmowych”[4].

Wypada zatem sceptycznie zauważyć, że zespoły filmowe, w ich pierwotnym kształcie instytucjonalnym z połowy lat 50., są *volens volens* spadkiem po CUK-u. Tworząc je, nie pytano w ogóle o kwestie produkcyjne. Ówczesny system funkcjonowania przemysłu filmowego nie skłaniał bynajmniej do stawiania tego typu zbędnych pytań. W centrum reorganizacji kinematografii znajdowały się problemy ideologiczne, a nie rachunek ekonomiczny. Producentem filmów było państwo, od niego pochodziły środki finansowe, sprawy produkcyjne zaś rozwiązywał na bieżąco nie producent, lecz kierownik produkcji. Nic więc dziwnego, że od samego początku pierwsze skrzypce w utworzonych wówczas zespołach grali reżyserzy na prawach solistów. Wybrany przysługiwał sygnowany nagrodami i odznaczeniami państwowymi status narodowego artysty. Prawdziwe gwiazdy reżyserskie w roli szefów zespołów pojawiły się znacznie później.

Od momentu powstania zespoły filmowe stały się przedmiotem gry toczącej się permanentnie między środowiskiem twórców a władzą. Ugrać jak najwięcej, oddać jak najmniej. W owej toczony na wielu boiskach, skomplikowanej grze „w rozbójnika” obie strony nie ufały sobie ani na jotę i antagonizm ten oraz związane z nim wzajemne uprzedzenia stały się stałym elementem krajobrazu rodzimego życia filmowego praktycznie do chwili obecnej. Tytułem jednej z wielu możliwych ilustracji owych zmagania chciałbym w tym miejscu przywołać historyczny *background* lat 50. w postaci dwu niemal zapomnianych przykładów.

[4] E. Zajiček, op. cit., s. 135.

Pierwszym z nich jest krótka historia Zespołu Realizatorów Filmowych „Po prostu”, którego szefem artystycznym został Antoni Bohdziewicz. Już kilka miesięcy po utworzeniu, z przyczyn politycznych, odwilżowa nazwa zespołu wybrana przez samego Bohdziewicza stała się policzkiem wymierzonym partyjnemu smakowi. Likwidacja niepokornego tygodnika „Po prostu”, zapowiadająca odejście od przemian Października, sprawiła, iż pod naciskiem władz kinematografii ZRF „Po prostu” z konieczności zmienił wkrótce nazwę na ZRF „Droga”[5].

Drugim z tych przykładów jest mistrzowsko rozegrany przez kierownictwo „Kadru”, trwający ledwie parę tygodni, okres czasowego zawieszenia działalności Komisji Ocen Scenariuszy w końcu roku 1956. W tym samym roku, decyzją prezesa Przedsiębiorstwa Państwowego „Zespoły Autorów Filmowych” Leonarda Borkowicza, kierownicy artystyczni zespołów zostali upoważnieni do samodzielnego kierowania filmów do produkcji. Dzięki temu, bez biurokratycznej mitręgi, kilka tytułów, w tym *Eroica*, po zatwierdzeniu scenariusza weszło błyskawicznie w fazę zdjęciową[6]. Taki bieg spraw utrzymał się jednak bardzo krótko. Liberalny kurs w kinematografii skończył się równie szybko, jak się pojawił. Przywództwo partii nie zamierzało tolerować wolności w sferze z natury rzeczy podporządkowanej przez nią ideologii i propagandzie.

Udzielając środowisku filmowców ograniczonej koncesji w postaci zespołów filmowych, władze nigdy nie traktowały tego inaczej niż jako zła koniecznego, z pełną świadomością zagrożeń, jakie z sobą niesie. W cytowanym materiale zawierającym wytyczne Wydziału Kultury i Nauki KC z czerwca 1955

[5] Podobna historia dotyczy sławnego warszawskiego DKF-u „Po prostu”, który z tych samych powodów przemianował się wtedy przewrotnie na DKF „Zygzakiem”.

[6] Szerzej na ten temat zob. Marek Hendrykowski, *Eroica*, Seria Klasyka Kina, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011, s. 35 i nn.

roku uderza lista sformułowanych *expressis verbis* zastrzeżeń i przestróg ze strony decydentów, które dotyczą niepożądanych cech nowo powołanych instytucji. Czytamy w nim między innymi o „uwolnieniu związków twórczych od filisterstwa” oraz o „niedopuszczeniu do przerodzenia się ich w bezideowe ośrodki interesów zawodowych czy inteligentnych bądź w kluby dyskusyjne wrogie walce ideologicznej, a przychylnie wszelkim «wolnym trybunom»”.

Jak widać, funkcjonariusze partyjni już wtedy zdawali sobie doskonale sprawę z tego, czym grozi oddanie kinematografii we władanie samych filmowców. Duch przemian Października '56 został więc wyegzorcyzmowany na długo przedtem, zanim zdążył się pojawić. Przeważały uprzedzenia i obawy. Zabrakło sensownego programu. Jest rzeczą znamieną, że w przywołanym przed chwilą dokumencie nie pada ani jedno zdanie na temat jakości produkowanych wtedy filmów. A przecież planowana reforma systemu twórczości i produkcji filmowej miała uwolnić tę dziedzinę od przestostów centralnego sterowania i sprawić, że polskie kino nareszcie ruszy z martwego punktu głębokiej systemowej stagnacji, w jakiej pogrążył je CUK i „cuk-realizm”.

Zespół, czyli twórczy kolektyw

Zespół filmowy nie tworzy filmów, organizuje natomiast ich produkcję i stwarza warunki do optymalnej realizacji projektu. Dzieła filmowe tworzą ich autorzy: scenarzyści, reżyserzy, twórcy zdjęć, scenografowie, aktorzy, montażyści, kompozytorzy, reżyserzy dźwięku i inni. Zespół filmowy jest im potrzebny jedynie do tego, by doprowadzić dany projekt do realizacji i nadać mu kształt optymalnie nośny i adekwatny do zamierzonego. Właśnie umiejętna organizacja procesu powstawania filmu jest, w moim przekonaniu, kluczem do najszybszego rozumianego sukcesu danego przedsięwzięcia, którego realizacji podjął się zespół filmowy.

We wprowadzeniu do niniejszych rozważań pojawiła się deklaracja, iż historii polskich

zespołów filmowych należy się konieczna doza sceptycyzmu. Popatrzeć na ich wieloletnie dzieje z należnym sceptycyzmem, to znaczy nie udawać, iż w ramach ich działalności nakręcono tylko: *Eroikę*, *Popiół i diament*, *Ostatni dzień lata*, *Pociąg*, *Matkę Joannę od Aniołów*, *Zezowate szczęście*, *Do widzenia, do jutra*, *Nóż w wodzie*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Faraona*, *Barierę*, *Samych swoich*, *Trzeba zabić tę miłość*, *Iluminację*, *Ziemię obiecaną*, *Potop*, *Barwy ochronne*, *Człowieka z marmuru*, *Panny z Wilka*, *Przesłuchanie* i *Ucieczkę z kina Wolność*.

Mając na uwadze wszystkie te wybitne filmy, nie wolno zapominać, że oprócz nich wyprodukowano także kilkadziesiąt innych nikomu niepotrzebnych, których nijakość i beznadziejnie kiepski poziom warsztatowy zdaje się generalnie zaprzeczać idei studia filmowego jako zespołu twórczego. Zaslужującym na miejsce w antyksiędze Guinnessa rekordzistą jest pod tym względem Zespół Filmowy „Profil”. Filmografia „Profilu”, obejmująca lata 1975–1981 (do kwietnia) oraz marzec 1982–1997, stanowi nieprześcignione *curiosum*. Nic dziwnego, że zespół ten wraz z jego liderem Bohdanem Porębą stał się, gdy tylko pozwolili na to polityczne okoliczności, przedmiotem znakomitej środowiskowej parodii zaprezentowanej przez Stanisława Bareję w *Misiu* (1981).

A skoro już jesteśmy przy tej komedii, chciałbym w tym miejscu przywołać nie tylko „Ostatnią paróweczkę hrabiego Barry Kenta”, ale także przypomnieć dwie inne fenomenalne produkcje zespołu Zagajnego. Jedną z nich jest „Nie ma dublera dla sopera. Wesoła komedia frontowa!”, której plakat wisi w siedzibie zespołu. A drugą serial telewizyjny „10:0 dla Gwardii”, z którego pochodzi odcinek zatytułowany „Motyla noga Tomka Mazura”.

Kierownictwo, czyli klucz

Mianowanie kierowników zespołów filmowych było przez kilkadziesiąt lat stałym fragmentem gry między władzą a środowiskiem. Jedni z potencjalnych kandydatów byli dobrze

widziani przez najwyższe władze, w przypadku innych sprawdziło się przysłowie, że łaska pańska na pstrym koniu jeździ. Niektórzy z mianowanych faworytów i pupili odmawiali dworskich zachowań i z biegiem czasu popadali w niełaskę. Inni byli przez swoich mocodawców ledwie tolerowani. Jeszcze innych trudno sobie nawet wyobrazić jako ewentualnych kandydatów na stanowisko szefa zespołu[7]. Przypominając owe ciągle zakulisowe gry, podchody, baraże i repasaże, zmierzam do wniosku, iż składy kierownictw zespołów, a zwłaszcza osoba lidera, zawsze stanowiły rezultat zgniłego kompromisu między środowiskiem a władzą.

Nie sposób przejść w tym momencie obojętnie obok innego fenomenu, jakim było mianowanie na kierowników zespołów ludzi z partyjnego klucza, o których nikt wcześniej nie słyszał. W szczególności dotyczy to pamiętnych wydarzeń roku 1968. Marcowa miała sprawić, że zdecydowano się na zasadniczą przebudowę dotychczasowej struktury zespołów filmowych. W miejsce starych powstały nowe, a wraz z nimi pojawili się „filmowcy” znikąd, bez dorobku i bez autorytetu, za to mający szerokie poparcie w gabinetach KC i nie tylko. Nie matura, lecz chęć szczerą zrobi z ciebie ...cuk-mayera (scenarzystę, reżysera, producenta – niepotrzebne skreślić).

Powróćmy raz jeszcze do *Misia* i ukazanej w nim karykatury zespołu filmowego. Liderem i naczelnym artystą tego dziwotworu jest reżyser Bogdan Zagajny. Jego prawą ręką, mistrzem lewej księgowości i wirtuozem marnotrawstwa – niejaki Jan Hochwander. Wyposażeni w buńczuczne przekonanie o doniosłości własnej misji, tupet oraz głęboką znajomość reguł panującego systemu, obaj praktykują na co dzień w swoim zespole coś, co –

[7] W stanie wojennym, gdy reaktywowany został zlikwidowany dwa lata wcześniej zespół „Profil” pod kierownictwem Bohdana Poręby, rozważana była również kandydatura Mieczysława Waśkowskiego jako lidera innego zespołu. Do jego utworzenia jednak ostatecznie nie doszło.

choć to niefilmowiec, a działacz sportowy – wie również doskonale Ryszard Ochódzki, a mianowicie, że najbardziej opłacają się drogie słomiane inwestycje.

Nieważne, dla kogo się kręci, ważne, żeby kręcić (jak najwięcej i jak najdrożej). Adresem wirtualnym kilkuset polskich filmów jest „nikt”, by posłużyć się słynnym cytatem z *Misia*, osobnik „z twarzy niepodobny zupełnie do nikogo”. Takie podejście do twórczości (a raczej „tfurczości”) i produkcji filmowej ma to do siebie, że zdejmuje z tych, którzy ją uprawiają, wszelką odpowiedzialność za nakręcony film, z wyjątkiem karykaturalnie pojętej odpowiedzialności ideologicznej, ma się rozumieć. Autotematyczny aspekt komedii Barei zawiera w sobie jedną z najbardziej gorzkich refleksji na temat tego, czym nigdy nie powinna być jakakolwiek kinematografia, niezależnie od układu politycznego, który ją wspiera i utrzymuje.

Przywołując ten zrodzony z ducha Sierpnia '80 film, chciałbym jednak zaznaczyć, iż – mimo doskonale czytelnego adresu, wynikającego z rozmaitych realiów zaprezentowanej w nim rzeczywistości – nie traktuję go jako autorskiego ataku *ad personam*. Nie chodzi przecież tylko o reżysera Zagajnego, kierownika produkcji Hochwandra i o ich kosztowny zespół. O wiele sensowniej jest czytać autotematyczny wątek *Misia* jako diagnozę zaawansowanej choroby ustrojowej, która nękała wtedy rodzimą kinematografię. Obraz zespołu filmowego w filmie Barei jak w soczewce, czy raczej w krzywym zwierciadle, skupia w sobie przenikliwie uchwycone negatywne cechy generacji związanej z nim idei i gołym okiem

[8] Zob. K. Mąka-Malatyńska, *Krall i filmowcy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

[9] Osobną jakość w naszym życiu filmowym stanowiło utworzone z inicjatywy grupy młodych reżyserów w roku 1981 Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, będące ze względu na swój samorządowy charakter ewenementem w skali nie tylko polskiej. Warto w tym miejscu dodać, iż funkcję dyrektora Studia, inaczej niż w zespołach filmowych, pełnił szef produkcji.

widocznego rozkładu instytucji zespołu filmowego w ogóle.

Lekcja historii

Lekcja historii, jaką zawierają w sobie dzieje zespołów filmowych, skłania do wielu refleksji. Spróbuję na potrzeby spodziewanej dyskusji sformułować jedną z nich, w moim przekonaniu, szczególnie ważną. Otóż rzeczą bez wątpienia dobrą i cenną było w samej idei zespołów filmowych myślenie w kategoriach sprawnie działającej grupy twórczej, której podstawę stanowi trójkąt: szef artystyczny – szef produkcji – kierownik literacki. Widać to szczególnie wyraziście na przykładzie zwłaszcza dwu sławnych zespołów filmowych: „Kadru” (Jerzy Kawalerowicz–Ludwik Hager–Tadeusz Konwicki) oraz „Toru”, gdzie wytworzyła się harmonijna i owocna współpraca pomiędzy Stanisławem Różewiczem, Włodzimierzem Śliwińskim i Witoldem Zalewskim (oraz Hanną Krall w dyskretnie, ale jakże inspirująco, sprawowanej przez nią funkcji zastępczyni kierownika literackiego[8]).

Dobro samo w sobie stanowiła też konkurencja między zespołami, której znakomite efekty można zaobserwować nie tylko w okresie polskiej szkoły filmowej (z niewątpliwym prymatem „Kadru”, ale również z cennym udziałem „Kamery”, „Iluzjonu”, „Syreny”, „Studia” czy „Rytmu”), lecz także później, w latach 60. i 70., gdy oprócz „Kadru” prężnie działają również: „Tor”, „X”, „Perspektywa”, „Silesia” i „Pryzmat”[9].

Zjawiskiem wpływającym negatywnie na morfologię procesu funkcjonowania zespołów filmowych jest natomiast dominacja (a w nierzadkich przypadkach jednoosobowy dyktat) szefa artystycznego, którym mianowany zostaje reżyser. Nie miało to większego znaczenia, jeśli bywali nimi: Jerzy Kawalerowicz, Stanisław Różewicz, Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz czy Janusz Morgenstern. Ma natomiast znaczenie głęboko destrukcyjne, gdy pomyśleć o niepowetowanych społecznych stratach, jakie latami przynosił filmowy folwark zarządzany przez Bohdana Porębę. Alu-

zyjny konterfekt Barei i Tyma zawiera w sobie przenikliwą diagnozę doszczętnie wypaczonej idei zespołu filmowego. To nie tylko przepasany biało-czerwoną szarfą „dziedzic Pruski” w pickelhaubie, zając czmychający przed sforą na gruszę i słynny okrzyk Zagajnego na planie „czy konie mnie słyszą?!” ale także grasujący na zapleczu produkcji szofer i rozzuchwalony brakiem nadzoru goniec.

Kinematografia PRL, wbrew obiegowej opinii, nie była w pełnym tego słowa znaczeniu kinematografią reżyserską. To tylko niektórzy reżyserzy osiągnęli z biegiem lat pozycję na tyle eksponowaną, by uzyskać ograniczoną autonomię twórczych poczynań, udzielaną im na zasadzie koncesji ówczesnych władz. Zadziwiające, że model ten nie upadł od razu w okresie transformacji ustrojowej i zdołał przetrwać tak długo w zabalsamowanej i zmumifikowanej formie pod nazwą „studiów filmowych”, trwającej na prawach resztówki po zespołach aż do chwili obecnej. W dzisiejszych realiach jest on przeżytkiem i nie powinien być dłużej kontynuowany w swojej dawnej postaci, jeśli mamy na uwadze nowoczesne, sprawne i efektywne zarządzanie procesami twórczości i produkcji filmowej.

Pierwszorządnie istotną wartością funkcjonowania dawnych zespołów filmowych w Polsce był dialog twórczy wokół realizowanych filmów. Należał on do kuchni: „Kadru” (na którego, by tak rzec, pozakadrowym czy też wewnątrzkadrowym, niewidocznym dla postronnych zapleczu głównym, kuchmistrem i wytrawnym koneserem dobrego smaku był bez wątpienia Tadeusz Konwicki). Podobny dialog stanowił *specialité de la maison* „Toru” (tak bardzo dbającego o dopływ młodych kadr i o jakość każdego debiutu), a także „Kamery” czy „X”. Sporządzając po latach bilans produkcji, trzeba mieć na uwadze nie tylko doskonale znane tytuły kinowe, ale także znaczną liczbę filmów telewizyjnych, których poziom warsztatowy i klasa artystyczna do dzisiaj wprawiają w zdumienie.

Roztropne kierownictwa tych zespołów doskonale wiedziały, jak wiele zależy od właściwej organizacji procesu twórczego, burzy mózgów i krytycznego podejścia do danego projektu w różnych fazach jego realizacji. Współczesny polski producent filmowy może z tamtej lekcji wyciągnąć dla siebie maksimum własnego pożytku. Na nim bowiem spoczywa dzisiaj pełna odpowiedzialność za wyprodukowany przez niego film. Ten zaś był, jest i jeszcze długo będzie dziełem zespołowym z wszystkimi tego konsekwencjami. Już z górą pół wieku temu w polskim kinie doskonale zdawano sobie sprawę z tego, że za każdą udaną produkcją stoi owo konieczne „wespół w zespół” i że w ostatecznym rachunku ono decyduje o jej sukcesie lub porażce.

Powróćmy jeszcze na moment do zaproponowanego wyżej wyobrażenia relacji łączącej kluczowe stanowiska w zespole. Metafora trójkąta, z wierzchołkiem zarezerwowanym dla reżysera, sama nie wystarcza do opisu jego prawidłowego (*resp.* kreatywnego) funkcjonowania. Podstawa owego trójkąta może bowiem być bardzo wąska, a jej reżyserski wierzchołek wyniosły i odległy. Reżyser, jak już nieraz bywało, sprawuje wówczas w takim – z gruntu dysfunkcyjnym – zespole rządy absolutne, kosztem partnerskiego udziału kierownika literackiego i szefa produkcji.

Rezygnacja z modelu reżyserskiego i dojsie do głosu kinematografii producenckiej, a więc takiej, w której ostatni głos należy do producenta, absolutnie nie powinna się sprowadzać do hasła „teraz ja” i „nieoczekiwanej zmiany miejsc” na stanowisku szefa zespołu. Nie chodzi bynajmniej o to, by na dotychczasowej pozycji, zajmowanej zwyczajowo przez reżysera, zastąpił go w roli udzielnego władcy producent. Prowadzi to bowiem nieuchronnie do utrzymania jednoosobowego dyktatu kogoś, kto pozostałych dwu partnerów sprowadza do roli wynajętych przez siebie wykonawców, tym samym odbierając im nie tylko należną część autorskiego wkładu, ale i twórczą podmiotowość.

Aby tak się nie stało, konieczna jest partnerska współpraca między wszystkimi trzema równorzędnie traktowanymi podmiotami decyzyjnymi. Nie ich kompetencyjny antagonizm, lecz współdziałanie i twórcza synergia. Modelowym przedstawieniem takiej partnerskiej współpracy byłby trójkąt równoboczny, odzwierciedlający równorzędny, to znaczy partnerski, udział całej trójki, a wraz z nim wszystkich aspektów tworzonego dzieła: od stadium projektowego (pomysł, materiał literacki, scenariusz, scenopis), poprzez fazę zdjęciową, aż do najszerzej rozumianego całości kształtu działań produkcyjnych, których koordynatorem bywa odpowiadający za powodzenie całego przedsięwzięcia kreatywny producent.

Zaprojektowany w taki sposób model organizacji procesu twórczego ma jeszcze inną pierwszorzędnie istotną zaletę: funkcjonalną elastyczność zmieniającego się w zależności od potrzeb „obrotowego” układu. Na różnych etapach przygotowania i realizacji projektu pozwala ona bardziej eksponować rolę: scenarzysty, reżysera oraz producenta, a także włączać w proces twórczy dowolnie liczne grono innych współtwórców dzieła filmowego.

Teoria praktyki filmowej

Nie jest dziełem przypadku, lecz wielorako uzasadnionym rozwiązaniem systemowym, że od początku istnienia Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej wnioski o dofinansowanie danego projektu składają nie scenarzyści, kierownicy literaccy studia bądź sami reżyserzy, lecz wyłącznie producenci. To na nich spoczywa szeroko rozumiana odpowiedzialność za doprowadzenie składanego projektu do pomyslnego finału. Głębokiej przemianie ulega dawny, pierwszorzędnie eksponowany status reżysera filmowego. Od jego talentu, umiejętności i kompetencji zależy dzisiaj wyłącznie filmowy „software”, rozumiany jako całości kształt artystycznych zadań dotyczących procesu twórczego. Nawet jeśli rezultatem tych systemowych przekształceń byłby definitywny

kres tzw. reżyserskiego modelu kinematografii w Polsce, nie oznacza to obniżenia doniosłej wartości twórczego wkładu reżysera w film. Niesie z sobą natomiast nieuchronną korektę dotychczas tradycyjnie pełnionej przez niego w zespole roli jednoosobowego lidera.

Pozostaje pytanie: co w zamian? Unikato- wego rodzaju grupa twórcza i jednocześnie instytucja kultury, jaką jest zespół filmowy, sens swego istnienia i funkcjonowania czerpie z kreatywnego współdziałania, którego efektem są konkretne dzieła filmowe. Im szybciej pożegnamy odchodzący właśnie do przeszłości model reżyserski, tym bardziej skutecznie zastąpi go model producencki. Czy jednak na pewno będzie to model lepszy, bardziej efektywny od poprzedniego? Aby tak się stało, koniecznie musi zostać spełniony co najmniej jeden podstawowy warunek.

Chodzi o lidera grupy, czyli osobę zarządzającą jej poczynaniami. Owszem, liderem zespołu filmowego powinien zapewne być producent, ale na spełnieniu tego jednego formalnego warunku rzecz się bynajmniej nie kończy. Równocześnie bowiem osobą skupiającą w swoim ręku funkcje decyzyjne musi być ktoś więcej niż tylko operatywny finansista czy inwestor, zainteresowany wyłącznie towarem, produktem i optymalizacją zysków.

Teoria praktyki twórczości filmowej dowodzi w całej rozciągłości, że najlepsze rezultaty osiągnęli i osiągają na tym polu twórcy producenci (*creative producers*). Tylko oni bowiem dysponują niezbędnym doświadczeniem i praktyczną orientacją w tyleż niełatwej, co bardzo specyficznej dziedzinie, jaką jest zarządzanie produkcją filmową i organizacja procesu twórczego.

Studio filmowe wytwarza i produkuje, jest zatem tak czy inaczej przedsiębiorstwem, co nie znaczy, że fabryką gwoździ. Ośrodek taki koncentruje w sobie złożoną wiązkę problemów i umiejętności: artystycznych, organizacyjnych, produkcyjnych oraz technicznych, będąc tworem niezastąpionym w ich twórczym rozwiązywaniu. Całkowite powierzenie procesu decyzyjnego zarządowi wielkiej kor-

poracji (na przykład właścicielskim uprawnieniom potężnego konsorcjum bankowego), jak zdarzało się to nieraz w innych krajach, oznacza błyskawicznie postępujący paraliż organizmu.

Jak się przed tym ustrzec, co trzeba zmienić, a co zachować, aby nasze kino nadal sprawnie funkcjonowało? Ma ono przecież, co jest ewenementem, zapewnione ustawowo źródła finansowania na przyzwoitym europejskim poziomie. Dzisiaj gra toczy się nie o samo istnienie polskiej kinematografii, lecz o lepsze niż dotąd wykorzystanie dostępnych środków przez samych twórców. Generalnie nie jest z tym źle, ale mogłoby być znacznie lepiej niż dotychczas. Nie wszędzie wytworzyły się bowiem odpowiednio skuteczne mechanizmy zarządzania produkcją i organizacji procesu twórczego.

Gdziekolwiek na świecie istnieje profesjonalny przemysł filmowy, a do tego u nas zmierzamy, duchem sprawczym jego sukcesów pozostaje twórczy producent.

Czy po dwudziestu kilku latach, jakie minęły od początku transformacji ustrojowej w Polsce, mamy takich producentów? Na podstawie moich własnych – z konieczności subiektywnych i dalekich od pełnego oglądu – obserwacji, mogę stwierdzić z pełną odpowiedzialnością, że tak. Owszem, pojawiła się u nas grupa twórczych producentów, którym można by powierzyć utworzenie nowoczesnie zarządzanych producenckich zespołów filmowych z prawdziwego zdarzenia.

Do lamusa historii przechodzi dość karykaturalna w dzisiejszych czasach sylwetka cygarowego tycoona należąca do dawnej epoki. W polskiej kinematografii dała o sobie znać w ciągu ostatnich paru dekad nowa jakość. Pierwszym polskim reżyserem, który zrozumiał sens tej zmiany i wyciągnął z niej praktyczne wnioski już na początku lat 90., był niezwykle kreatywny w swych działaniach producenckich szef Studia „Perspektywa” – Janusz Morgenstern. Wzorcowym przykładem jego producenckich talentów jest wyprodukowany dekadę później kapital-

ny cykl filmów telewizyjnych *Święta polskie* (2000–2006).

Istnieje również inny problem panującego dotąd systemu w postaci marginalizacji roli scenariusza w polskiej produkcji filmowej. Popieram stanowisko środowisk młodokrytycznych i młodoliterackich oraz Koła Scenarzystów SFP, od dłuższego czasu domagających się restytucji funkcji kierowników literackich. Popieram ten ze wszech miar słuszny postulat z jednoczesnym podkreśleniem, że niezbędne są kompleksowe regulacje dotyczące statusu scenarzysty i specyficznej roli, jaka przypada mu w nowoczesnie pojmowanym filmowym procesie twórczym.

Kreatywny producent jest osobą, która ma pełną świadomość, iż sam pomysł, scenariusz, reżyseria i zarządzanie produkcją – jeśli składniki te będą traktowane oddzielnie – nie złożą się w sumie na dobry, ani tym bardziej wybitny, film. Nie tylko wie on o tym, ale – co dużo ważniejsze – wyciąga z tej wiedzy praktyczne wnioski. Prawdziwie efektywne bywa bowiem dopiero zgranie wszystkich tych elementów w spójną całość. Właściwie pełniona, rola twórczego producenta jest niczym innym jak funkcją – w wieloraki sposób osiąganą – integralnej spójności, jaka zachodzi pomiędzy całokształtem działań przy tworzeniu filmu a ich ekranowym rezultatem.

Podkreślam, producent filmowy (inaczej niż dawny kierownik produkcji) zarządza całością powstającego filmu. Organizuje i aranżuje złożony przebieg jego powstawania. Osiąga zamierzony przez zespół twórców dzieła filmowego cel na drodze wielokrotnie ponawianego – wyposażonego w niezbędną dynamikę rozwoju i synergię – inspirującego procesu współdziałania między pionem scenariuszowym, pionem realizatorskim i pionem produkcyjnym. W tej niezmiernie ważnej roli przypada mu status jednego z głównych autorów filmu.

W świetle zaprezentowanej tutaj koncepcji nie ma sprzeczności pomiędzy filmem autorskim a filmem, którego *spiritus movens* jest kreatywny producent. Oba te modele kina

i twórczości filmowej mogą się przenikać, uzupełniać i wspierać. W jednym i drugim modelu kluczową rolę odgrywa wysoko rozwinięta organizacja zespołowego procesu twórczego. Świadomość wagi i znaczenia współpracy, która stanowiła niegdyś podstawę funkcjonowania najlepszych zespołów filmowych, nie zaginęła. Wydaje się ona być ostatnio coraz bardziej powszechna, co nie pozostaje bez wpływu na wysoki poziom artystyczny i warsztatowy części naszych filmów nakręconych w ostatnich latach.

„Zwrot producencki” w polskim kinie nie powinien być sprowadzany do pewnej liczby odosobnionych przypadków. Nie dotyczy on też tylko domeny kina artystycznego. Sztuka filmowa łączy się tutaj na różne sposoby ze *stricte* producenckim kunsztem zarządzania i organizacji. Profesjonalna kinematografia wszędzie na świecie stanowi złożony, wielofunkcyjny organizm. Wizja twórczego producenta, jaką chciałbym tutaj zaproponować, ma charakter *par excellence* systemowy i nie ogranicza się bynajmniej do horyzontu pojedynczego filmu. Kreatywny producent występuje i działa na różnych poziomach twórczości oraz produkcji filmowej. Kogoś takiego w roli szefa szefów powinna mieć cała kinematografia (uosobieniem tego był *spiritus movens* reformy polskiej kinematografii – Juliusz Burski, 1933–1990).

Wiąże się z tym pewien styl działania. Skoro mówimy o kinematografii jako złożonej wielopoziomowej strukturze, osoby kreatywnego producenta potrzebują wszelkie pozostałe jej elementy: wytwórnie (Włodzimierz Niderhaus, Zbigniew Żmudzki), stacje telewizyjne produkujące filmy różnych rodzajów i gatunków, zespoły filmowe (Jerzy Kapuściński, Wojciech Danowski, Tomasz Miernowski, Zbigniew Domagalski), firmy producenckie (Lambros Ziotas, Piotr Dziecioł, Michał Kwieciński, Anna Wrona, Krzysztof Kopczyński, Arkadiusz Wojnarowski, Dariusz Dikti), szkoły filmowe (Wojciech Marczewski, Marcin Malatyński). Bez twórczego producenta, który uczestniczy w danym projekcie od początku

do końca, wnosząc do filmu swój osobisty autorski wkład, nie mogą się, rzecz jasna, obyć również grupy twórcze pracujące przy poszczególnych produkcjach.

Poczucie, że twórczość filmowa jest działaniem zespołowym, obejmuje swym zasięgiem nie tylko pojedynczy projekt. Szczególnego rodzaju *synergia* wynikająca ze współrozumienia i twórczego współdziałania grup i zespołów dotyczy także organizmu kinematografii jako całości. Mówiąc „kinematografia”, mam na myśli złożony układ funkcjonalny działający na zasadzie naczyń połączonych. Źle się pracuje w źle organizowanym i źle zarządzanym systemie produkcji filmowej, nawet jeśli w danym zespole i w ekipie zdjęciowej panuje pełne zrozumienie. Dlatego tak bardzo ważne są właściwe decyzje i stale doskonalone systemowe rozwiązania, dzięki którym niepomrotnie zyskuje na wartości konkretne dzieło, a wraz nim także cała kinematografia.

Styl działania, metody zarządzania, kierunek dążenia i kreatywny sposób podejścia do realizacji filmu okazują się ewidentnym symptomem „zwrotu producenckiego” i towarzyszących mu głębokich zmian funkcjonalnych, jakie w ostatnich latach już dokonały się w rodzimym przemyśle filmowym.

Lista wymienionych uprzednio twórczych producentów działających w Polsce została przeze mnie ledwie zapoczątkowana, z całą świadomością możliwych braków i koniecznych uzupełnień. Pozostaje ona jednak listą otwartą i każdy z nas będzie mógł do niej dopisać kolejne nieuwzględnione i bezwiednie pominięte imienne kandydatury. Puenta niniejszych rozważań nie jest żadnym gotowym wnioskiem, lecz zaproszeniem do merytorycznej dyskusji. Czas i dalszy rozwój sytuacji pokażą, co przyniesie polskiemu kinu i rodzimej sztuce filmowej ów – w moim przekonaniu nieodzowny – zwrot w stronę kreatywnie pojmowanej i uprawianej kinematografii producenckiej.

Pewne wszelako wydaje się jedno: sama idea zespołu filmowego – jako grupy twórczej

(*resp.* artystycznej) organizującej powstawanie filmu i wspólnymi siłami realizującej określony projekt – nie straciła na ważności, nie przeminęła i nie odeszła w zapomnienie. Bez kreatywnego podejścia do sztuki ruchomych obrazów w najróżniejszych jej rodzajach, gatunkach, odmianach i społecznych obiegach

nie sposób sobie wyobrazić we współczesnym życiu filmowym obecności tego, co – sięgając do wspaniałych tradycji rodzimej myśli społecznej – można określić mianem *współczynnika humanistycznego* jakiegokolwiek produkcji filmu.

Ambiwalencja Melancholii

MONIKA PROSZAK
ANNA ŻYMEŁKA

Próby refleksji nad *Melancholią* Larsa von Triera nie sposób zacząć od początku. Wszelkie początki są tu względne. Bo od czego należałoby zacząć? Od tego, że Justine i Claire powstały z inspiracji de Sade’em i Genetem? A może od tego, czym jest melancholia? Czarną żółcią, szczególnym typem charakteru, nastrojem, chorobą czy ludzką kondycją? Od interpretacji dzieł sztuki, które pojawiają się wprost lub nie wprost w kluczowych momentach utworu?

Wobec niemożliwości początku, absolutnego punktu oparcia, przyjrzymy się zaledwie jednej ze stron, ufając, że odniesie ona czytelnika do całości dzieła^[1]. Proponujemy uznać niniejszą wypowiedź za głos w rozmowie, za odpowiedź na pytania postawione przez obraz filmowy, który z kolei sam może być rozumiany jako odpowiedź wywołana innymi już pytaniami, cyklicznie powracającymi w tej niekończącej się rozmowie.

Wieloznaczność dzieła jest tym, co otwiera na nieskończone możliwości interpretacji utworu. *Melancholia* jest dziełem otwartym, zaprasza widza do współuczestnictwa w procesie twórczym, który nie kończy się wraz z ostatnią sceną filmu, ale trwa tak długo, jak długo w pamięci widzów rezonują obrazy, wątpliwości i pytania przezeń wywołane. Wieloznaczność *Melancholii* zbudowana jest na różnych płaszczyznach. Jedną z nich jest wszechobecne zapożyczenie i cytaty – filmowy, malarski i literacki – co przywodzi na myśl *Anatomię melancholii* Roberta Burtona^[2].

Wieloznaczność wzmagana jest także przez wykorzystanie w filmie fragmentów opery Wagnera *Tristan i Izolda*, a zwłaszcza tych jej części, w których zastosowany jest akord tristanowski, zwany diabelskim. Doprowadza on do destrukcji harmonii poprzez wprowadzenie dysonansu, który nie znajduje rozwiązania aż do samego końca utworu (zarówno w filmie, jak i w operze)^[3]. Buduje to trudne do zniesienia napięcie, dopuszczające wielość interpretacji: każdy ze słuchaczy może inaczej „dopisać” rozwiązanie akordu. Von Trier gra wieloznacznością, która wywołuje niepokój

[1] Można pomyśleć, że z podobnym problemem niemożliwości początku mierzył się reżyser *Melancholii*, czego efektem jest kompozycja filmu: początek jest tu końcem, a koniec początkiem, film jest niejako zamkniętym kręgiem.

[2] To klasyczne dzieło z roku 1621 jest niemal w całości złożone z zestawień cytatów, wypisów o melancholii z pism pochodzących z rozmaitych dziedzin i czasów. Okazuje się zatem, że sama forma utworu filmowego odnosi nas do melancholii. Ponadto w jednym z wywiadów von Trier mówi, że stworzenie filmu o melancholii było próbą zmierzenia się z mrokami jego własnej duszy, z depresją. U Burtona można dostrzec podobne motywacje, czytamy tam: „I write of melancholy by being busy to avoid melancholy”.

[3] Warto w tym miejscu wspomnieć, że diabelski akord pojawia się w samym filmie wiele razy, zawsze wtedy, kiedy Justyna spotka Melancholię, a zatem kiedy mamy do czynienia z momentami przełomowymi historii (zupełnie tak jak w operze Wagnera).