

Studia Filmowe „Kronika” i „Wir”, czyli kilka uwag na temat produkcji filmów dokumentalnych po roku 1989

Przedstawienie stanu badań nad polskim filmem dokumentalnym po roku 1989, które uwzględniałyby dorobek Studia Filmowego „Kronika” i Studia Filmowego „Wir”, jest problematyczne co najmniej z kilku powodów. Jednym z nich jest fakt, że nie przeprowadzono do tej pory obszernej naukowej analizy porównawczej ośrodków produkcyjnych parających się wyłącznie filmem dokumentalnym, a literatura przedmiotu jest dość rozproszona. Istnieje wprawdzie kilka pozycji książkowych, których całość lub znaczna część została poświęcona dokumentom powstałym w czasie ostatniego ćwierćwiecza, lecz większość prac przybrała formę autonomicznych artykułów w periodykach naukowych, a ich autorzy biorą na warsztat zazwyczaj twórczość poszczególnych reżyserów lub omawiają wybrany wątek tematyczny[1]. Drugim problemem jest silna skłonność badaczy polskiego filmu do generalizowania (mówię/piszę: kinematografia, ale myślę: film fabularny), które odbywa się zazwyczaj kosztem filmu dokumentalnego[2]. Redaktorzy publikacji zbiorowych nierzadko marginalizują znaczenie, dorobek i sukcesy produkcji dokumentalnej, traktując ją jedynie jako dodatek do omówienia produkcji fabularnej. Gdyby pokusić się o odtworzenie proporcji pomiędzy polskim dokumentem a kinem fabularnym na podstawie uwagi poświęconej obydwu tym rodzajom produkcji filmowej – zarówno na gruncie nauki polskiej, jak i w przestrzeni publicznego dialogu[3] – można

[1] Ujęcie filmoznawcze (eksponujące funkcję artystyczną dokumentu) odnajdziemy w publikacjach: *Klucze do rzeczywistości. Rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon i K. Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011; M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński, Więź*, Warszawa 2008; M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009; dzieje kina dokumentalnego w krajach postkomunistycznych po roku 1989 przedstawiono w tomie: *Dokument po przełomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. J. Głowa, SFA, Kraków 1999; rozszerzenia akademickiego spojrzenia na współczesny polski dokument, poprzez ekspozycję wątków politycznych

i ideologicznych, domagali się autorzy tekstów składających się na książkę: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. A. Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011. [2] Warto zwrócić uwagę na chlubne wyjątki: E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006; T. Lubelski, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009; M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–2011*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2012; E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005*, SFP, SF Montevideo, Warszawa 2009.

[3] W „Raporcie o stanie polskiej kinematografii”, opracowanym przez prof. Tadeusza Miczkę w roku 2009 na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa

by wysnuć niezgodny z prawdą wniosek, że po roku 1989 w naszej kinematografii dominowała (ilościowo) i tryumfowała (jakościowo – zdobywając nagrody na międzynarodowych festiwalach) przede wszystkim fabuła[4].

Moim zamierzeniem jest przedstawić zarys losów dwóch instytucji filmowych – „Kroniki” i „Wiru”. Ich przykład pozwala bowiem zweryfikować niektóre ogólne, powszechne stwierdzenia na temat kondycji polskiego kina po roku 1989. Zagłębienie się w kwestie związane z produkcją dokumentalną: kontekst ekonomiczny i rynkowy, realia twórczości zespołowej oraz refleksje samych twórców na temat realizacji konkretnych projektów, daje pełniejszy obraz tego, jak funkcjonowały wspomniane studia filmowe. Ocena ich dorobku nie powinna zatrzymać się na omówieniu wartości artystycznych – celowo pragnę



Tonia i jej dzieci (2011, reż. Marcel Łoziński). Za ten film Studio Filmowe „Kronika” otrzymało nagrodę dla najlepszego producenta na Krakowskim Festiwalu Filmowym w roku 2011

uniknąć analizowania najważniejszych dzieł wyprodukowanych w „Kronice” i „Wirze”, ponieważ w ostatecznym rozrachunku jednak to specyficzna sytuacja ekonomiczna i źródła finansowania determinowały ilość i jakość ukończonych filmów oraz prowadzenie notacji archiwalnych. Natomiast artystyczna wartość takich dokumentów, jak: *Tonia i jej dzieci* (2011, reż. Marcel Łoziński)[5], *Syberyjska lekcja* (1998, reż. Wojciech Staroń) czy *Miejsce urodzenia* (1992, reż. Paweł Łoziński), bez których trudno wyobrazić sobie pejzaż współczesnego polskiego dokumentu, nie jest w stanie jakkolwiek oddziaływać na obecną sytuację Studia Filmowego „Kronika”[6], które zostało skomercjalizowane, a jako spółka Skarbu Państwa było poddane nieudanemu procesowi prywatyzacji, co wskazuje na niechybny koniec istnienia Studia w takim kształcie, w jakim funkcjonowało przez blisko ćwierć wieku. Zaprzestanie prowadzenia archiwalnych notacji na taśmie filmowej 35 mm, a także znaczne ograniczenie produkcji filmów dokumentalnych, znamionuje deprecjację i bolesny koniec misyjnego dokumentalizmu, który przetrwał tak długo na rynku wolnych mediów.

Narodowego (jako jeden z Raportów o Stanie Kultury), temat polskiego filmu dokumentalnego pojawia się tylko kilkanaście razy, a Studio Filmowe „Kronika” wspomniane zostaje kilka razy w kontekście spisu instytucji filmowych będących pod nadzorem państwowym.

[4] Zasięgając opinii aktywnych zawodowo dokumentalistów, jak również osób związanych z branżą filmową poprzez: ośrodki produkcyjne, funkcje menedżerskie oraz instytucje kultury, nie udało mi się dotrzeć do całościowych, rzetelnych, naukowych opracowań na temat statystyki produkcyjnej doku-

mentów w Polsce po roku 1989. Dane przywoływane w tekście są wynikiem własnych obliczeń i zestawień, uwzględniających różne bazy filmowe, katalogi i prywatne zbiory.

[5] Za ten film SF „Kronika” otrzymało nagrodę dla najlepszego producenta na Krakowskim Festiwalu Filmowym w roku 2011.

[6] SF „Wir” połączyło się z SF „Kronika” w roku 2005. Dysponentem praw autorskich jest SF „Kronika”. Kontynuacją strategii twórczej SF „Wir” są indywidualne inicjatywy Ignacego Szczepańskiego, czyli produkcja w WirFilm Studio.

Wspólnym punktem wyjścia dla istnienia i działalności wspomnianych ośrodków produkcyjnych były zmiany, jakie zaszły w strukturze polskiej kinematografii na przełomie lat 80. i 90. Okres przemian, w którym powołano do życia SF „Kronika” i SF „Wir”, zaznaczony cezurą przełomu politycznego w roku 1989, rozpoczął się już nieco wcześniej. Od początku lat 80. trwały prace nad zmianą niezadowolającego *status quo* polskiego kina, w wyniku których komisja sejmowa w grudniu 1983 roku zaakceptowała dokument „Kierunki reformy kinematografii”. Następnie w drodze szerokich konsultacji (m.in. ze środowiskiem filmowców), ów projekt został zmodyfikowany i w dniu 16 lipca 1987 roku zatwierdzony przez Sejm jako nowa ustawa o kinematografii. Wyrazem ówczesnych nastrojów wśród ludzi kina był „Manifest Młodych ’87”, w którym sformułowano zarzuty i żądania reform:

[...] nasze pokolenie, które weszło do zawodu w okresie stanu wojennego, od samego początku narażone jest na dezintegrację [...]. Getto w postaci Koła Młodych, wymyślanie niemożliwych do spełnienia w kryzysie warunków debiutu, przerzucanie odpowiedzialności za promocję młodych to na telewizję, to na Studio Irzykowskiego, coroczne manipulacje z liczbą debiutów, rzekomy konflikt ze „starymi”. Dlatego domagamy się nie korekty, ale całkowitej zmiany struktury kinematografii[7]

– mówili młodzi twórcy.

Likwidacja państwowego monopolu w produkcji filmów była ceną zdobyczą, lecz nie przystawała do polskich realiów (w rzeczywistości „prywatnych” filmów nie miał jeszcze kto produkować)[8], a w kulminacyjnym momencie, gdy zmienił się ustrój polityczny, okazało się, że ustawa z roku 1987 jest nieodpowiednia w stosunku do skali i rozmachu rządowych reform gospodarki (tzw. program reformy Balcerowicza). Dla dokumentalistów istotnym zapisem owej ustawy był artykuł, w którym określono kategorie filmów zwolnionych z obowiązku uzyskania zezwolenia na ich realizację. W gronie „wybrańców” (w grupie wykluczonych?) znalazły się bowiem m.in.: „audiowizualne rejestracje zdarzeń z życia politycznego, społecznego, kulturalnego, religijnego, gospodarczego i sportowego”[9]. Była to pierwsza zapowiedź całkowitej swobody twórczej, realizowanej doraźnie w ramach produkcji form audiowizualnych. Właśnie w tym czasie pojawiły się inicjatywy twórców, którzy – wykorzystując kolejne regulacje prawne („aktualizacje” ustawy z roku 1987) – podjęli się działalności w zakresie produkcji filmowej i utworzenia względnie niezależnych i samodziel-

[7] „Manifest Młodych ’87”, podpisany przez K. Magowskiego, J. Kidawę-Błońskiego, W. Krzystka, P. i M. Łazarkiewiczów, T. Szadkowskiego, R. Glińskiego, K. Langa, I. Łepkowską, J. Kondrackiego, M. Zmarz-Koczanowicz, P. Morawskiego. Zob. P. Wasilewski, *Świadectwa metryk. Polskie Kino Młodych w latach osiemdziesiątych*, „Oficyna Obecnych”, Kraków 1990, s. 231–233.

[8] M. Miodek, *Polska kinematografia w zarysie* [opracowanie z grudnia 2001 roku dla serwisu www.culture.pl, online], <http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/polska-kinematografia-w-zarysie> [dostęp: 19 czerwca 2013].

[9] Ustawa o kinematografii z dnia 16 lipca 1987 roku, art. 4 (Dz.U. z 1987 r. Nr 22 poz. 127).

nych zespołów filmowych[10]. Jedną z takich koncepcji było najpierw powołanie Zespołów Filmowych – „Kronika” i „Wir”[11] w ramach Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, a następnie przekształcenie ich w samodzielne finansowo (bo programowo już były niezależne[12]) studia filmowe w roku 1991.

Inicjatywa utworzenia tych ośrodków produkcji dokumentalnej była oddolna: w przypadku Studia Filmowego „Wir” główną rolę odegrała tzw. banda czworga[13], czyli grupa dokumentalistów w składzie: Grażyna Bryżuk, Zbigniew Kowalewski, Ignacy Szczepański oraz Włodzimierz Szpak. W sprawie utworzenia Studia Filmowego „Kronika” głos zabierali realizatorzy Polskiej Kroniki Filmowej oraz twórcy związani z warszawską WFDiF (m.in. Andrzej Brzozowski, Kazimierz Karabas, Irena Kamieńska, Andrzej Piekutowski czy Paweł Kędziński), której przejście zaproponował im ówczesny Przewodniczący Komitetu Kinematografii[14]. Reżyserzy skupieni wokół nowo utworzonego Studia „Kronika” podjęli się redakcji wydań PKF, aby ocalić spuściznę powstałą w ciągu kilku dekad i zachować ciągłość rejestracji dokumentalnej. Wola środowiska dokumentalistów – praktyków, doświadczonych realizatorów PKF oraz reżyserów pragnących realizować swoje autorskie filmy dokumentalne – została przypieczętowana decyzją[15] Juliusza Burskiego w roku 1990. W toku dalszej reorganizacji Waldemar Dąbrowski (szef Komitetu Kinematografii po śmierci Burskiego) wydzielił „Kronikę” i „Wir” ze struktur WFDiF jako samodzielne jednostki organizacyjne kinematografii, nadając im nowy status i nazwy[16].

W owym momencie mogło się wydawać, że dokumentaliści również współtworzą ową „utopijną Arkadię” – będącą spełnieniem marzeń

[10] Zespół „Feniks” powstał w ramach struktur Wytwórni Filmowej „Czołówka”, a w WFDiF powołano Zespoły „Kronika” i „Wir”, określając z góry okres ich działalności na cztery lata (do roku 1994). Po tym czasie ZF „Feniks” przestał istnieć, a pozostałe zespoły usamodzielniały się przed upływem wyznaczonego terminu.

[11] Tuż przed formalną decyzją o powołaniu Zespołów Filmowych (z dn. 20 kwietnia 1990 r.) na zebraniu członków organizującego się w WFDiF zespołu filmowego – znanego jako Zespół im. prof. Jerzego Bossaka – przyjęto jako ostateczną nazwę: Zespół Filmowy „Wir”. Nazwa została wyłoniona w drodze konkursu – zgłoszono różne pomysły, a wygrała propozycja Marii Wiśnickiej z uwagi na pozytywne skojarzenia z ruchem, dynamizmem, nieokleiszczonym żywiołem. Zob. I. Witowicz, „Studio Filmowe «WIR» w systemie produkcji filmów dokumentalnych”, s. 69 (praca magisterska na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego). Por. pismo Ignacego Szczepańskiego do Przewodniczącego Komitetu Kinematografii – Juliusza Burskiego z dn. 1 marca 1990 r.

[12] Ustawa z roku 1987 dała częściową samorząd-

ność filmowcom poprzez powołanie Komitetu Kinematografii, ale zespołom filmowym możliwość samodzielnej akceptacji scenariuszy i kierowania filmów do produkcji przyznano dopiero w roku 1989. Zob. M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 241.

[13] Nazwa została nadana twórcom w tonie żartobliwego nawiązania do chińskiej „bandy czworga” – czwórki działaczy Komunistycznej Partii Chin, którzy wykazali się radykalną postawą i chęcią przejścia władzy.

[14] *Żywa pamięć*. Z reżyserem Andrzejem Piekutowskim, szefem Studia Kronika, rozmawia Andrzej Kołodyński, „Kino” 2000, nr 7/8, s. 5.

[15] Decyzja nr 2 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii z dn. 20.04.1990 r. w sprawie utworzenia w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych zespołów filmowych.

[16] Zob. Zarządzenie nr 15 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii z dn. 31.12.1990 r. w sprawie podziału instytucji filmowej pn. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie;

kilku pokoleń filmowców[17], a jednak w przypadku „Kroniki” i „Wiru” pozostawanie pod nadzorem państwowym, jak również zapis o doposażeniu środkami finansowymi przez organ założycielski na działalność statutową (którą była m.in. realizacja kolejnych wydań Polskiej Kroniki Filmowej przez SF „Kronika” do końca roku 1994), stało się formą „złotej klatki”. Nadzór nie oznaczał przecież całkowitej ochrony i wsparcia w zderzeniu z brutalnym mechanizmem wolnorynkowym, narzucał zaś taki stopień formalizacji i biurokratyzacji pracy zespołu, który już na starcie stawiał swobodę twórczą pod znakiem zapytania. Warto zwrócić uwagę na fakt, że już schyłek lat 80. był ciężkim okresem dla Polskiej Kroniki Filmowej i pozostałej produkcji dokumentalnej – słabnąca władza państwowa, dla której PKF i formy dokumentalne przez kilka dekad były głównymi narzędziami propagandy (tzw. „propagandową tubą” partii[18]), była zajęta ratowaniem statku tonącego wraz z załogą, czyli PZPR i prominentnych decydentów. Ówczesną fazę degradacji PKF opisał Marek Cieśliński:

Pozbawiona widowni kinowej, ukazująca się w coraz mniejszej liczbie kopii, Polska Kronika Filmowa całkowicie straciła znaczenie jako najważniejszy środek powszechnej propagandy i ideologicznej indoktrynacji społeczeństwa. Zniknęła z kin. Nowa sytuacja polityczna przekreśliła zarówno jedyną dotąd słuszną interpretację wydarzeń, jak i jakąkolwiek skuteczną selekcję materiałów prezentowanych w mediach[19].

W obliczu trudnej sytuacji zespół „Kroniki” nie zaprzestał jednak walki o kontynuowanie kronikalnego zapisu, zwłaszcza iż nadarzała się wyjątkowa okazja wypracowania nowego standardu notacji. Walczono uparcie o utrzymanie publiczności nawet wtedy, gdy upadł dotychczasowy dystrybutor państwowy – Centrala Dystrybucji Filmów, lecz zuchwała akcja uruchomienia własnej dystrybucji kinowej[20] poniosła klęskę wobec braku zainteresowania ze strony kiniarzy, którzy czas przeznaczony na Kronikę woleli wykorzystać komercyjnie, przed głównym seansem puszczając reklamy. Znikome środki finansowe ograniczały możliwości Studia w rozwoju oryginalnej formy filmowej, ale w zamian odkrywano nowe karty historii, sięgano po treści wcześniej zakazane. Sprzyjającą okolicznością było niewątpliwie ograniczenie roli, a następnie likwidacja urzędu cenzury, co dla dokumentalistów oznaczało nie tylko możliwość odnotowywania faktów, które w ustroju

Wreszcie na swoim (?)

Zarządzenie nr 17 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii z dn. 31.12.1990 r. w sprawie utworzenia instytucji filmowej pod nazwą Studio Filmowe „Wir”. Waldemar Dąbrowski powołał Studia na wniosek kierowników artystycznych Zespołów „Kronika” i „Wir”: Andrzeja Brzozowskiego i Ignacego Szczepańskiego. [17] E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, FilMOTEKA Narodowa, WAIe, Warszawa 1992, s. 269.

[18] Niemniej nie należy zapominać, że w okresie realnego socjalizmu za pieniądze państwa powstało

także mnóstwo filmów dokumentalnych krytycznych wobec ówczesnej rzeczywistości.

[19] M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 141.

[20] Andrzej Piekutowski w rozmowie z Andrzejem Kołodyńskim wspomina o robieniu 20 kopii i rozsyłaniu ich za pośrednictwem wynajętego przedsiębiorstwa kurierskiego do niektórych kin. Zob. *Żywa pamięć...*, s. 5.

socjalistycznym nie mogłyby trafić na ekran, ale także dostęp do bezcennych archiwów – m.in. warszawskiej WFDiF, a w kilka lat później także do tajnych zbiorów zespołu filmowego MSW (archiwum UOP).

Kiedy rada programowa SF „Kronika” rozważała kwestię: jak ma wyglądać dalszy zapis historii, zdecydowano odsunąć się jak najdalej od form dziennikarskich, ponieważ reporterzy łowiący informację dla telewizji z natury rzeczy i tak byli szybsi. Postanowiono oddać zapis kronikalny w ręce filmowców, którzy podchodzili do notacji w sposób bardziej refleksyjny, kładąc nacisk na ciągłość, systematyczność i rzetelność dokumentalnej rejestracji. Hołdowanie tym zasadom, przy równoczesnym odrzuceniu ideologii, w okowach której pozostawała dawna PKF, i wypracowanie metod obiektywizujących^[21], jak również stworzenie ciekawej alternatywy względem komercyjnej produkcji filmowej, stało się nowym celem twórców skupionych wokół SF „Kronika” i SF „Wir”.

Poczucie bycia wreszcie u siebie – „na swoim”, zrodzone przełomem roku 1989, wzbudziło w ekipach „Kroniki” i „Wiru” entuzjazm do opowiadania o wydarzeniach i postaciach wcześniej zakazanych i postonowanych przez władze PRL-u. Tematy historyczne i biograficzne, z silnym rysem patriotyczno-martyrologicznym, stały się dla wielu reżyserów priorytetem i chociaż bieżące wydarzenia były wciąż rejestrowane, to dopiero z perspektywy czasu widać, że jednak pozostawały na dalszym planie. W chwilę po ogłoszeniu całkowitej wolności pojawiły się trudne, nowe dylematy, opadła bowiem „żelazna kurtyna” i można było nareszcie bez przeszkód wyjechać z kraju. Tymczasem dokumentaliści, którzy dostrzegli pojawienie się społecznej, palącej potrzeby rejestrowania „na gorąco” procesów związanych z transformacją ustrojową, przemian gospodarczych oraz nowych zjawisk społecznych, musieli dokonać wyboru: co, gdzie i jak kręcić? Ich decyzje zazwyczaj były wypadkową kilku zmiennych: atrakcyjności tematu, twórczych ambicji i ograniczonych możliwości realizacyjnych. To właśnie ta ostatnia kwestia, początkowo utożsamiana z zapaścią ekonomiczną produkcji filmowej po przełomie roku 1989^[22], w późniejszych latach okazała się permanentną bolączką polskiego dokumentu. Eufemistyczne nazywanie dokumentów dziełami niszowymi i autorskimi, jak również powielanie klisz i bon motów na temat rzekomej *apriorycznej* niemożności wygenerowania zysku z produkcji dokumentalnej, nie maskowało skutecznie szarej prozy życia dokumentalistów.

[21] Program notacji poparty wycenieniami kosztów ich realizacji przedstawiano Komitetowi Kinematografii na początku każdego roku, a po zakończeniu zdjęć przedstawiano szczegółowy katalog zrealizowanych tematów. Wybór tematów pozostawał w gestii rady programowej, omawiano je na naradach redakcyjnych, do których należeli wybitni dokumentaliści. Por. *Żywa pamięć...*, s. 6.

[22] Na podstawie własnego opracowania ogólnej statystyki produkcji polskich filmów dokumentalnych w latach 1944–2012 (porównanie zawartości głównych baz filmowych i opracowań naukowych dot. tego okresu), zaobserwowałam znaczny spadek produkcji dokumentalnej w pierwszych latach transformacji ustrojowej: rok 1988 – 389, rok 1989 – 70, rok 1990 – 122, rok 1991 – 114, rok 1992 – 164, rok 1993 – 241, rok 1994 – 369.

W sytuacji, kiedy działalność obu zespołów była zazwyczaj niedofinansowana, ważną rolę odgrywała specyficzna samopomoc środowiskowa filmowców, mogąca wprawdzie przypominać z zewnątrz „metodę chałupniczą”, ale *de facto* było to nawiązanie do idei pracy zespołowej – wszak Studia skupiały grupy osób o podobnych zainteresowaniach twórczych (na podobieństwo przedwojennego „Startu”). Autorstwo poszczególnych dzieł często było kwestią umowy pomiędzy członkami zespołu, ponieważ rzeczywista realizacja była wynikiem pracy całej grupy. Można to bezsprzecznie stwierdzić m.in. poprzez analizę składu ekip, które pracowały nad poszczególnymi filmami „Kroniki” i „Wiru” (w każdym Studiu ukończono blisko po 80 filmów dokumentalnych^[23]). Rotację wewnątrz obsady, uzależnioną od tzw. potrzeby chwili, potwierdzają także liczne wypowiedzi samych twórców, którzy indagowani o okoliczności powstania danego dzieła, wspominają zasadę kolektywnego działania jako pewną formę antidotum na niedostatki finansowe – współpracowano już na etapie pomysłu, jako koleżeńską przysługę traktowano czasem konsultację scenariuszową czy pisanie komentarza do filmu, a po zrealizowaniu zdjęć gremialnie dyskutowano nad ostatecznym kształtem i układem materiału. Ta atmosfera współpracy i wzajemnej pomocy miała niewątpliwy wpływ nie tylko na debiutantów – Jerzego Kołata, Wojciecha Staronia, czy podopiecznych Studia Munka, którzy w ramach programu „Pierwszy dokument” właśnie w „Kronice” realizowali swoje filmy, ale stanowi dziś także element nostalgicznych wspomnień reżyserów z imponującym dorobkiem filmowym.

Zespół Filmowy „Wir” od początku swego istnienia był nietypowym tworem ekonomicznym – zależny finansowo od WFDiF, nie dysponował własnym kontem, a jedynie subkontem (czyli nie posiadał realnej samodzielności ekonomicznej). Rozliczenia z Wytwórnią, mimo deklaratywnej, programowej samodzielności Zespołu, odbywały się na tzw. starych zasadach. Kierownictwo „Wiru” był zobowiązane przedstawić Wytwórni wewnętrzny kosztorys, na podstawie którego przekazywano zespołowi pieniądze przyznane przez ministerstwo na realizację filmów. Problem tkwił w szczegółach: wszystkie środki pieniężne wypracowane przez „Wir”, w tym także środki pozyskane z innych źródeł (np. z Telewizji^[24]), przechodziły przez subkonto przy Wytwórni, która rozliczała się z Komitetem Kinematografii tylko z dotacji ministerialnych. Po przekształceniu Zespołu w Studio według

ZaWirowania

[23] W chwili obecnej dorobek Studia Filmowego KRONIKA Polska Kronika Filmowa Sp. z o.o. obejmuje własność lub współwłasność praw autorskich do: 185 filmów dokumentalnych, 204 wydań Polskiej Kroniki Filmowej, 798 notacji filmowych (zapisów ważnych wydarzeń politycznych, gospodarczych, kulturalnych i społecznych).

[24] W nowej rzeczywistości głównym odbiorcą filmu dokumentalnego stała się Telewizja. Jeszcze do 2005 roku były tam pieniądze na produkcję. Filmy zrealizowane w „Wirze” powstały w większości za pieniądze Telewizji Publicznej. I nadal mogło tak być, gdyby nie doszło do załamania finansów TVP i obojętności władz względem zaistniałej sytuacji. To spostrzeżenie zawdzięczam Włodzimierzowi Szpakowi.

rozporządzenia prezesa Komitetu Kinematografii[25] „Wir” miał być wyposażony w środki finansowe, ale bez przeprowadzenia faktycznego podziału majątku Wytwórni. Kapitał nowego Studia określono na podstawie ówczesnego wyniku finansowego Zespołu „Wir” oraz dotacji w wysokości 250 mln złotych (Fundusz Rozwoju Instytucji). Reorganizacja i sporządzony z tej okazji bilans zamknięcia i otwarcia określały zysk Zespołu w ramach Wytwórni na 400 tys. (wkład Telewizji w bieżącą produkcję „Wiru”), ale kwota ta została zaksięgowana jako „zysk nadzwyczajny” Wytwórni i finalnie Studio rozpoczynające działalność zostało pozbawione dostępu do tych pieniędzy. Obdarowano je natomiast tzw. dobrodziejstwem inwentarza, czyli zobowiązaniami finansowymi podjętymi w trakcie istnienia Zespołu[26].

Pozwoliłam sobie wspomnieć szczegółowo o okolicznościach rozpoczęcia działalności Studia Filmowego „Wir” z uwagi na to, że właśnie braki finansowe przesądziły o połączeniu tej instytucji filmowej ze Studiem Filmowym „Kronika”[27]. W roku 2005, po piętnastu latach intensywnej produkcji, wynik kontroli przeprowadzonej na polecenie Ministra Kultury[28] wykazał zadłużenie Studia wobec Zakładu Ubezpieczeń Społecznych (z tytułu niezapłaconych składek) i względem WFDiF (nieuregulowane rachunki za użytkowanie lokalu na terenie Wytwórni) na łączną kwotę 200 892,71 zł[29]. Szukając wyjaśnienia zaistniałej wówczas sytuacji, dotarłam do dokumentów oraz relacji byłych pracowników „Wiru”, które jednoznacznie świadczyły o tym, że kierownictwo Studia starało się za wszelką cenę uniknąć strat finansowych, m.in. poprzez ograniczenia w zatrudnieniu i przeniesienie większości pracowników na urlopy bezpłatne (zrezygnowano z tzw. gotowości, czyli minimalnych wynagrodzeń – szczytkowych etatów dla twórców, które dawały im ubezpieczenie społeczne[30]), a nawet czasową, dobrowolną rezygnację z należnych wynagrodzeń, w sytuacji zagrożenia likwidacją „Wiru”.

[25] Producenci filmów dokumentalnych byli traktowani przez Komitet Kinematografii dość specyficznie – „po macoszemu”. Trudno orzec, czy z premedytacją premiowano przede wszystkim producentów fabularnych (jak na przykład Krzysztofa Zanussiego – Studio Filmowe „Tor”, w roku 1991 przyznano mu nagrodę pieniężną dla najlepszego producenta, co było znacznym wsparciem finansowym), natomiast w tym samym czasie ośrodki produkcyjne utworów pozafabularnych, pomimo znacznego dorobku i dobrych wyników finansowych, nie były premiowane. Pisma wystosowane w tej sprawie przez dokumentalistów nie doczekały się nigdy odpowiedzi ze strony kierownictwa Komitetu Kinematografii. To spostrzeżenie zawdzięczam Ignacemu Szczepańskiemu.

[26] Na podstawie osobistej relacji kierownika Studia Filmowego „Wir”, treści rozporządzenia założyciel-

skiego oraz opracowania autorstwa I. Witowicz, op. cit., s. 71–72.

[27] W rzeczywistości SF „Wir” przestało istnieć, ale formuła połączenia dwóch instytucji była dogodnym rozwiązaniem formalnym, ponieważ zaoszczędzono na procedurach upadłościowych.

[28] Upoważnienie Ministra Kultury nr 03/05 z dn. 18 stycznia 2005 (dla Biura Kontroli).

[29] Informacja sporządzona przez Biuro Kontroli: BK-092-03/05, na temat kontroli przeprowadzonej w Studio Filmowym „Wir”.

[30] Taka sama formuła współpracy z twórcami była przyjęta w SF „Kronika”. Jest to o tyle istotne, że prywatne studia nie stosowały podobnych rozwiązań, nie poczuwając się do obowiązku osłony socjalnej w stosunku do współpracujących z nimi filmowców.

W celu przybliżenia strategii przetrwania i swoiście „partyzanckich” warunków, w jakich powstawały produkcje SF „Wir”, warto przytoczyć epizod, dotyczący kulis realizacji dokumentów poza granicami kraju. Otóż na początku lat 90. reżyser Ignacy Szczepański zrealizował w USA film *Polskie miejsca, polskie adresy* (1992)[31]. Z dzisiejszej perspektywy – po ponad dwudziestu latach, film ten jest historycznym świadectwem różnic między ówczesnym raczkującym kapitalizmem w Polsce[32] a spełnionym „amerykańskim snem” polskich emigrantów, ale ponieważ dokument powstał w SF „Wir”, zaintrygowało mnie to, że swym reporterskim charakterem odbiega nieco od pozostałego dorobku i ogólnego profilu działalności tego Studia. Zapytany o powody i okoliczności powstania tego filmu, Ignacy Szczepański ujawnił ciekawe niuanse ekonomiczno-polityczne:

To był handlowy film, taki trochę komercyjny. Wyjechaliśmy do USA zrobić film o Tymoteuszu Karpowiczu, który mieszkał i pracował w Illinois University w Chicago. Na ten film dostaliśmy dotację z Komitetu Kinematografii i Telewizji Polskiej. Także przy okazji chcieliśmy zrobić film o góralach – jako trzeci z kolei: najpierw Tischner[33], potem *Księga Tatr najnowsza* (1992) i ten w Chicago, o niezmiernie ciekawym środowisku polskich emigrantów. Na ten film znowuż złożyliśmy tzw. pakiet[34] do Komitetu Kinematografii. Niestety, Karpowicz się wykręcał – mówił, że nie jest gotowy. Kiedy nakręciłem już trochę materiału z góralami, to okazało się, że nie dostaliśmy jednak dotacji z Komitetu Kinematografii. Jednocześnie załatwiliśmy kontrakt z „Texaco” na film reklamowy, bo ten koncern chciał wejść ze swoimi produktami na polski rynek. Mieliśmy jechać nawet na Alaskę i już szyli nam kozuchy i futra, a umowa była intratna – „Wir” miał zarobić około 50 tys. dolarów. [...] I jak zwykle polska polityka wszystko zepsuła. Na film o góralach nie dostaliśmy pie-



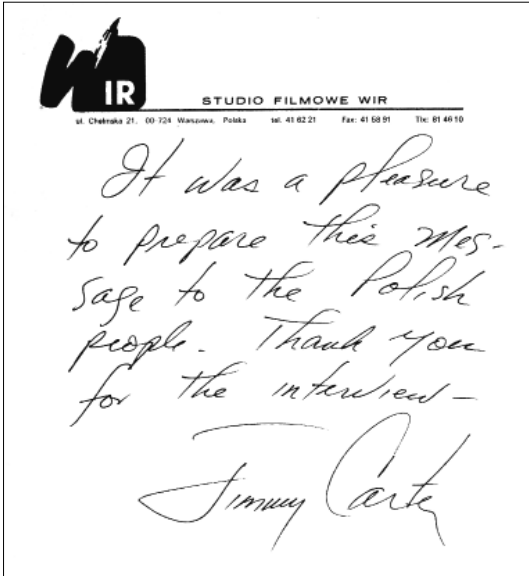
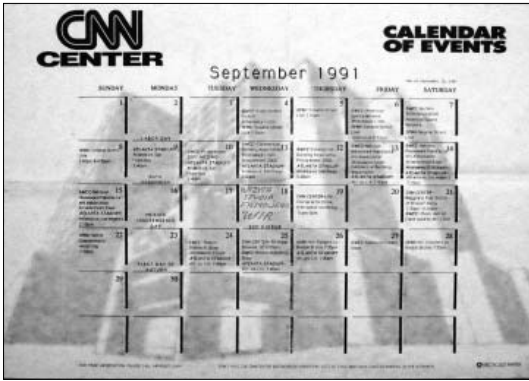
Polskie miejsca, polskie adresy (1991, reż. Ignacy Szczepański). O swoich kolejach losu, dokonaniach i nowych przedsięwzięciach zarówno w USA, jak i w Polsce opowiadają milionerzy polskiego pochodzenia – Wiesław Żółtowski i Grzegorz Cholewiński. Fotosy dzięki uprzejmości TopDocFilm

[31] Twórcy udało się zarejestrować opowieści polskich milionerów z Chicago – największego skupiska Polonii w USA. Swoje *success story* przed kamerą przedstawili znani w tamtejszym środowisku przedsiębiorcy, m.in. Stanisław Bacik, Edward Haruza, Wiesław Żółtowski i Grzegorz Cholewiński oraz Franciszek Bobak z Podhala, którzy swoje powodzenie w biznesie osiągnęli ciężką pracą, oszczędnością, odwagą i przede wszystkim umiejętnością zintegrowania się z amerykańskim społeczeństwem i tamtejszym systemem wartości.

[32] Szczególne wrażenie sprawia początkowa sekwencja wprowadzająca – miejskie plenery (wieżowce i zabytkowa architektura, statki wycieczkowe, tętniące życiem centrum itp.), przedstawienie rysu historycznego Chicago z muzycznym podkładem jazzowym w tle (ekspozycja motywów polskich jako wstęp do przedstawienia historii emigrantów).

[33] *Tak się toczy moja myśl* (1990, reż. Ignacy Szczepański, produkcja: Studio Filmowe „Wir” i Telewizja Polska).

[34] W roku 1990 zmieniono sposób dotowania produkcji z podmiotowego (pieniądze przyznawane



W 1991 ekipa SF „Wir” zrealizowała film *Gra o Polskę* (reż. Zbigniew Kowalewski), ukazujący Zbigniewa Brzezińskiego jako znawcę i stratega polityki globalnej.

Powyżej: kartka z harmonogramu CNN, z wpisem ad. wizyty „Wiru”, realizującej tam materiał filmowy, oraz kartka z podziękowaniami od prezydenta Cartera, który udzielił wywiadu na temat Brzezińskiego

byli wówczas naprawdę mocno przestraszeni i jakby zawstydzeni sobą oraz całą tą ideologią, której byli reprezentantami) można było sobie pozwolić na więcej. I co najciekawsze, były jeszcze na to pieniądze w kasie państwa! Bez biegania, proszenia, szukania sponsorów, czekania... Do tej pory wiele osób mnie pyta: jak taki film był w ogóle możliwy? W *Boże, zbaw Rosję* mamy pokazane przecież zderzenie cywilizacji (co by nie mówić o Rosji Carskiej, było to państwo mieszczące się w ówczesnych normach cywilizacji europejskiej i tak powszechnie traktowane) i anty-cywilizacji (tym był komunizm sowiecki). Takie postawienie sprawy nie wszystkim było „w smak”, ale w czasach ogólnej dezorientacji i chwilowej słabości pewnych ośrodków decyzyjnych, stało się możliwe. Powiem więcej, niektóre filmy

zespołom i następnie swobodnie przez nie rozdysponowywane) na przedmiotowy (pieniądze przyznawane na konkretne projekty).
[35] O kulisach odwołania rządu Jana Olszewskiego w czerwcu 1992 roku opowiada film dokumentalny *Nocna zmiana* (1994, reż. Jacek Kurski i Michał Balcerzak, produkcja: Jacek-Film dla Programu 1 TVP).

niędzy, a przewrót czerwcowy – kiedy obalono rząd Olszewskiego[35], zdecydował, że ludzie z „Texaco” się wystraszyli. Stwierdzili, że poczekają, zobaczą, co się jeszcze u nas w kraju wydarzy, a oni owszem – mogli poczekać, ale my nie mogliśmy siedzieć tam dwa lata i tak filmy *Polskie miejsca*, *polskie adresy*, *Tylko jazz*, *Ręce dogoniły duszę* powstały z rozpędu – zamiast tego, co było we wcześniejszych planach[36].

Przytoczone wspomnienia reżysera z planu zdjęciowego ujawniają, że aż trzy filmy zostały zrobione niejako odpryskowo – „przy okazji”, co pozwala wysnuć wniosek, że niekorzystną, trudną sytuację podczas wyjazdu do USA przekuto jednak w sukces realizacyjny. Co ciekawe, ów samoistny, wewnętrzny imperatyw ekipy, by maksymalnie wykorzystać pobyt za granicą lub powrócić po jakimś czasie do tego samego tematu, bohaterów i miejsca, jest dość charakterystyczny dla polskich produkcji dokumentalnych tamtego okresu. Podobne historie można usłyszeć również od wielu innych reżyserów – Włodzimierz Szpak, objaśniając kulisy powstania filmu *Boże, zbaw Rosję* (1990), stwierdził, że specyficzny czas pierwszych lat działalności „Wiru” – koniec PRL i początek III RP – był główną determinantą podczas realizowania trudnych projektów dokumentalnych:

Paradoks sytuacji polegał na tym, że w sytuacji rozprężenia, niestabilności struktur państwa oraz największej jak dotąd słabości „czerwonych” (komuniści

[36] *Ręce dogoniły duszę* (1996, reż. Ignacy Szczepański) o znakomitym polskim rzeźbiarzu Jerzym Kenarze i jego pracowni „Wooden Gallery” w południowej części Chicago. *Tylko jazz* (1996, reż. Ignacy Szczepański) o młodym polskim trębaczem – Piotrze Bału, który pobierał nauki jazzowego muzykowania u Edwarda Bakera, dziekana Wydziału Jazzowego na

mogły powstać tylko wtedy, tylko w tym właśnie momencie historycznym – ani wcześniej, ani później!^[37]

Niestabilny status państwa, warunków produkcji i wreszcie samego Studia, wpływał na decyzje różnych instytucji względem twórców „uzbrojonych” w kamery.

Odnosząc się do kategorii strategii autorskich i twórczych obecnych w literaturze dotyczącej polskiej kinematografii^[38], można zauważyć, że polscy dokumentaliści również wytworzyli pewne stałe zachowania, związane ze sferą walki – zwłaszcza że na rynku wolnych mediów po roku 1989 reguły gry były dla nich szczególnie trudne^[39]. Jednakże ich główną (by nie rzec – jedyną) strategią pozostała atawistyczna chęć przetrwania, łącząca w sobie wiele cech strategii prezentowanych przez twórców parających się produkcją fabularną. Walka z tzw. nową cenzurą, czyli ekonomicznymi kategoriami oceny produkcji filmowej, od blisko ćwierć wieku przypomina przysłowiową walkę z wiatrakami, w trakcie której kierownictwo „Kroniki”^[40] próbowało wytłumaczyć i udowodnić kolejnym organom nadzorczym (uprzednio Ministerstwo Kultury, a obecnie Ministerstwo Skarbu Państwa), że ich Studio nie

Strategia przetrwania

Uniwersytecie Roosevelta w Chicago. Wszystkie trzy realizacje – choć ostatecznie ukończone w różnym czasie – eksponują ten sam wątek osiągania sukcesu przez Polaków za granicą, ale nie jako grupę polonijną, tylko w formie indywidualnych inicjatyw i przedsięwzięć. Przytoczona wypowiedź stanowi fragment wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z Ignacym Szczepańskim w marcu 2012 roku w Warszawie.

[37] Fragment wypowiedzi Włodzimierza Szpaka z sierpnia i września 2013 roku.

[38] Zob. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym 1945–1961*, UJ, Kraków 1992;

M. Adamczak, op. cit., s. 223–331.

[39] Poza wspomnianą już deprecjacją znaczenia dokumentu i PKF, wynikającą z utraty zainteresowania nowej władzy tymi formami i skupienia uwagi decydentów na telewizji i prasie wielkonakładowej, należy wspomnieć o tym, że dokument w III RP nie został włączony do szerokiego doświadczenia pokoleniowego młodych Polaków, wchodzących w dorosłość w okresie ostatniego dwudziestopięcioletnia. Zepchnięty do festiwalowego obiegu i nocnego pasma w telewizji, nie był w stanie pozyskać szerokiej publiczności. Twórcy zaś niechętnie sięgali po drażliwe, kontrowersyjne tematy, w obawie przed oceną dzieła w kluczu politycznym, a nie w kategoriach estetycznych, do jakich przywykło środowisko filmowe. Dokumentaliści zdawali się być początkowo nieco przytłoczeni odpowiedzialnością za stworzenie nowego języka – wszak dotychczasowy opis dokumentalny

był skażony i skompromitowany propagandowym językiem PKF, a opozycyjny język ezopowy utracił swoją funkcję wraz z likwidacją cenzury.

[40] Cykl wypowiedzi Pawła Kędzierskiego miał na celu pobudzić opinię publiczną do dyskusji nad niewłaściwym rozwiązaniem kwestii państwowych instytucji filmowych, zapisanym w ustawie o kinematografii z roku 2005. W zrozumieniu argumentacji byłego szefa „Kroniki” oraz zawiłości legislacyjnych, związanych z komercjalizacją i prywatyzacją państwowych instytucji filmowych, z pewnością pomoże czytelnikowi lektura następujących tekstów: P. Kędzierski, *Nasza mała prywatyzacja* [online], <<http://www.portalfilmowy.pl/wydarzenia,92,10075,1,1,Nasza-mala-prywatyzacja.html>>; idem, *Krótką kroniką „Kroniki”* [online], <<http://www.portalfilmowy.pl/wydarzenia,92,9203,1,1,Krotka-kronika-Kroniki.html>>; *Rozmowa o Polskiej Kronice Filmowej i Studiu Filmowym Kronika*. Z Pawłem Kędzierskim rozmawia Anna Kilian [online], <<http://www.audiowizualni.pl/index.php/aktualnosci/polecane-wywiady/wywiady-spis-alfabetyczny/5183-pawel-kedzierski-rozmowa-o-polskiej-kronice-filmowej-i-studiu-filmowym-kronika>>; M. Kołodziejczyk, *Nieostrzy. Zmierch Polskiej Kroniki Filmowej* [online], <<http://www.polityka.pl/spoleczenstwo/artykuly/1529391,1,zmierch-polskiej-kroniki-filmowej.read>>; M. Kuberka, *Bez happy endu?* [online], <http://www.przewodnik-katolicki.pl/nr/kultura/bez_happy_endu.html> [dostęp: 20 września 2013].

jest typowym producentem nastawionym na maksymalizację zysku. Dlatego też wycena jego majątku (którym są przede wszystkim dzieła filmowe) stwarza takie kuriozalne sytuacje, kiedy na etapie prywatyzacji w formie aukcji nie zgłasza się żaden potencjalny inwestor z uwagi na ustawowy zapis: „w razie podjęcia decyzji o prywatyzacji państwowej instytucji filmowej zasoby sztuki filmowej zgromadzone w tej instytucji stają się nieodpłatnie własnością Filмотeki Narodowej i podlegają przekazaniu jej”^[41]. Wycenione na ponad milion złotych wartości Studia są więc w istocie wartościami niematerialnymi (prawa do filmów, które wyprodukowała „Kronika” i „Wir”).

W roku 2005 nie udało się wyprowadzić z zadłużenia Studia „Wir”, tak więc nie zdążyło ono skorzystać ze zmian prawnych, które przyniosła nowa ustawa o kinematografii, dająca polskiemu rynkowi upragnione, rewolucyjne rozwiązania w zakresie finansowania produkcji filmowej, wprowadzając przejrzyste reguły gry pomiędzy ośrodkami producenckimi. Podobnie SF „Kronika” nie stało się beneficjentem nowego porządku – owszem istnieje nadal jako: Studio Filmowe KRONIKA Polska Kronika Filmowa Sp. z o.o.^[42], lecz jego kondycja po poddaniu go komercjalizacji i prywatyzacji^[43] jest nie do pozazdroszczenia. Czy zawiodła strategia przetrwania wdrażana z uporem przez dokumentalistów? Być może tzw. partyzantka nie idzie jednak w parze z profesjonalizmem, który nie pozwala twórcom rezygnować z podejmowania tematów wartościowych edukacyjnie, ambitnych, o wysokich walorach artystycznych, na rzecz owych populistycznych „emocji”, których oczekuje kierownictwo TVP od wnioskodawców, ubiegających się o dotowanie produkcji dokumentalnej? Trudno wyrokować także o tym, czy takie „byty magiczne”, jakim w pewnym sensie są ośrodki produkcji dokumentalnej pod nadzorem państwowym w warunkach kapitalistycznego, wolnego rynku medialnego, były skazane na niepowodzenie już od swego zarania.

Myślenie magiczne

Jednym z pierwszych filmów zrealizowanych przez Zespół Filmowy „Kronika” było *Myślenie magiczne*, którego bohaterem był były pracownik Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, odsłaniający na progu III RP kulisy działań cenzorskich. Snując przed kamerą rozważania na temat polityki władz w czasach PRL-u, przytacza znamienne opowieści:

[41] Ustawa o kinematografii z dn. 30 czerwca 2005 roku, art. 27a, pkt 2 (Dz.U. z 2005 r. Nr 132 poz. 1111).

[42] Kolejność ogłoszeń Ministerstwa Skarbu Państwa w sprawie prywatyzacji „Kroniki” można prześledzić w internecie na stronie: <http://prywatyzacja.msp.gov.pl/portal/pr/szukaj/Wyniki_wyszukiwania.htm?search=43013&sort=2&order=1&ile=20> [dostęp: 20 września 2013].

[43] Taka forma komercjalizacji i prywatyzacji przez pracowników „Kroniki” jest postrzegana jako zakamuflowana nacjonalizacja, z uwagi na zapis pozbawiający potencjalnego prywatnego inwestora praw do filmów wyprodukowanych w Studio, będącym obecnie spółką (nieodpłatne przekazanie Filмотece Narodowej zasobów Studia). W ten sposób Państwo odzyskuje z nawiązką majątek zainwestowany w powstanie filmów, prywatyzując *de facto* jedynie nazwę

Otóż dawniej górale, kilkaset lat temu, odczuwali paniczny lęk przed niedźwiedziem i zamiast słowa „niedźwiedź” używali zaimka „on”. Panował przesąd, że jeśli będzie się wypowiadać słowo „niedźwiedź”, to on może się zjawić i skutki tego mogą być straszne. I wydaje mi się, że podobnym myśleniem magicznym, niestety, kierowały się nasze władze^[44].

Koleje losu „Kroniki” i „Wiru” sprawiły, że chciałoby się teraz zadać pytanie: czy owo „myślenie magiczne” nie stało się udziałem także filmowców zajmujących się produkcją dokumentalną po roku 1989? Jakich słów brakowało i czego nie wypowiedziano (nie wykrzyczano?) na głos w czasie restrukturyzacji polskiej kinematografii, szczególnie podczas końcowych etapów komercjalizacji i prywatyzacji państwowych instytucji filmowych? Jak to się stało, że chociaż dla realizatorów Polskiej Kroniki Filmowej zawsze było jasne, że w świecie zorganizowanym według reguł liberalnego kapitalizmu ta unikalna komórka filmowa sobie nie poradzi, to jednak udało się ją utrzymać do roku 2012 (choćby w ograniczonej formie Notacji PKF), ale nagle po tym czasie^[45] wolny rynek upomniał się o „Kronikę” w imię bezlitosnego „prawa silniejszego”?

W czerwcu 2013 roku na Forum Dokumentu i Animacji SFP (podczas KFF) dyrektor PISF Agnieszka Odorowicz, udzielając odpowiedzi na pytanie: „co dalej z «Kroniką» i innymi skomercjalizowanymi instytucjami filmowymi?”, stwierdziła, iż Ministerstwo Skarbu nie chcąc likwidować SF „Kronika” (a nie mając możliwości „sensownego” sprywatyzowania jednoosobowych spółek Skarbu Państwa) zwróciło się do PISF z propozycją, by to właśnie jego władze wystąpiły do Ministerstwa z wnioskiem o przekazanie tych instytucji w innym celu niż prywatyzacja pod kuratelę PISF za zgodą Rady Ministrów^[46]. To publiczne zapewnienie dyrektora PISF, iż taki wniosek został sporządzony i wszedł na drogę urzędową w maju 2013 roku (cel: uzgodnienia międzyresortowe i pozytywna opinia Rady Ministrów) i do końca roku kalendarzowego ma zostać zaopiniowany^[47], skomentował nowy Prezes Zarządu „Kroniki” – Bogdan Kozyra:

Rzeczywiście dotarły do mnie nieoficjalnie informacje na temat rozmów Ministerstwa Skarbu Państwa z PISF. Departament Nadzoru Właściciel-

i logo firmy, a nowy właściciel nabywa „wydmuszkę” pozbawioną tego, co najbardziej wartościowe, a to już na starcie odbiera mu szansę na bycie prawdziwie konkurencyjnym względem innych producentów filmowych.

[44] Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu *Myślenie magiczne* (1990, reż. Jerzy Wojciech Ziembicki, produkcja: Zespół Filmowy „Kronika”, WFDiF Warszawa).

[45] Notacje nie były prowadzone w roku 2013 i nie są planowane wobec braku środków finansowych na ten cel.

[46] PISF ma stać się wówczas zarządcą tych instytu-

cji. Jest to spóźniona alternatywa względem nieudanej komercjalizacji i prywatyzacji. Inne podmioty będące pod nadzorem państwowym (te, które zajmują się produkcją fabularną!) zostały „uratowane” przed komercjalizacją i prywatyzacją poprzez zmianę ich statusu – stały się instytucjami kultury. Natomiast ośrodki zajmujące się produkcją animacji i dokumentu objęto inną procedurą. Bez odpowiedzi pozostaje trudne pytanie: dlaczego akurat te a nie inne ośrodki spotkał taki los?

[47] Wypowiedź w formie pliku wideo [online], <<http://www.youtube.com/watch?v=po1oDEM5erY>> [dostęp: 20 września 2013].

skiego MSP prosił mnie, prawdopodobnie w celu przygotowania się do spotkania (w końcu czerwca br.), o przygotowanie materiału informacyjnego na temat dysponowania przez Studio Filmowe KRONIKA Polska Kronika Filmowa Sp. z o.o. autorskimi prawami majątkowymi do filmów dokumentalnych, do innych utworów audiowizualnych i notacji oraz zasad nabywania, katalogowania i udostępniania licencji. W piśmie z dnia 1 lipca 2013 wystosowano odpowiednią informację [...]. Od tej daty Zarząd Spółki nie ma żadnej wiedzy na temat procesu opisanego przez dyrektora PISF ani nie uczestniczył w rozmowach na ten temat^[48].

Puentując obecną sytuację Studia, Bogdan Kozyra ujawnił bez wahania, że aktualnie stworzono plan naprawczy, obejmujący redukcję kosztów oraz poszukiwanie partnerów do produkcji filmów dokumentalnych i innych form audiowizualnych. Częścią obecnej strategii przetrwania są umowy na rozpowszechnianie filmów dokumentalnych, będących częścią zasobów Studia, zawarte z platformami posługującymi się systemem VOD (Ninateka, KronikaRP, Ipla.tv oraz poprzez inicjatywę TopDocFilm – iplex.pl i strefavod.pl). W obecnej chwili to jedyne miejsca, w których można zapoznać się częściowo z dorobkiem „Kroniki” i „Wiru”. Wirtualny status tych dzieł sprawia dziś wrażenie symbolicznego.

[48] Wypowiedź Bogdana Kozyry, Prezesa Zarządu Studia Filmowego KRONIKA Polska Kronika Filmowa Sp. z o.o., z dnia 23 września 2013 roku.