

Emil Sowiński

Uniwersytet Łódzki

Produkcja filmu krótkometrażowego w epoce gierkowskiej na przykładzie działalności Wytwórni Filmów Oświatowych¹

Nie mniej interesujący jest dorobek jedynej w Polsce wyspecjalizowanej, a mieszczącej się w Łodzi, Wytwórni Filmów Oświatowych, która w latach 1946-1972 zrealizowała ogółem 2260 filmów. W tym: 997 popularnonaukowych, 615 szkolnych, 569 instruktażowych i 79 tzw. zleceńowych. 182 razy filmy WFO były nagradzane i wyróżniane za granicą, 214 pozycji chlubi się wawrzynami festiwali i przeglądów krajowych. Jest to przy tym wytwórnia, która dysponuje wyspecjalizowaną kadrą oraz bazą techniczno-produkcyjną, która umożliwia jej całkowicie samodzielną realizację filmowych zadań produkcyjnych. Ogółem zatrudnia ona 465 pracowników, a w tym: 32 reżyserów i 20 operatorów, realizując obecnie 110 średnio- i krótkometrażowych filmów dla kin, telewizji, szkół itp. itd. Ponadto łódzka WFO świadczy usługi w postaci obróbki materiałów filmowych dla naszej animacji oraz przedsiębiorstw rozpowszechniania filmów. Wartość roczna jej produkcji wynosi 45–50 mln zł, a wartość usług 17–20 mln zł. Innymi słowy – dzięki WFO kraj nasz należy do światowej czołówki producentów filmów popularnonaukowych i dydaktycznych (Walasek, 1972, s. 72).

Ten długi cytat, pochodzący z artykułu o filmowej Łodzi, znakomicie charakteryzuje Wytwórnię Filmów Oświatowych z początku lat siedemdziesiątych.

¹ Tekst jest nową redakcją podrozdziału mojej pracy magisterskiej zatytułowanej *Pokolenie WFO*, w której – zgodnie z postulatami badań kultury produkcji – zastosowałem metodę nieustrukturyzowanych wywiadów pogłębionych oraz kwerendę archiwalną.

Jak trafnie zauważa Krzysztof Jajko, WFO działała podobnie jak wielkie hollywoodzkie wytwórnie, ponieważ „zarówno tu, jak i tam rządziła zasada integracji całości produkcji w ramach jednego przedsiębiorstwa” (2016, s. 30). Wytwórnia była więc producentem i wykonawcą filmów (zupełnie inaczej niż w filmie pełnometrażowym, gdzie producentem po reorganizacji w 1971 roku znów stały się Zespoły Filmowe, a wykonawcami Wytwórnie Filmów Fabularnych – warszawska, łódzka i wrocławska) i w związku z tym w całości odpowiadała za kształt produkcji.

Kinematografię polską w okresie PRL-u finansowano ze środków państwowych. Wytwórnie, które były samodzielne, jeśli chodzi o program, a więc na przykład Se-ma-for, WFO czy „Czołówka”, musiały corocznie przedstawić w Ministerstwie Kultury i Sztuki plan tematyczny i na jego podstawie otrzymywały z „funduszu filmowego” pieniądze na realizację filmów (Łukowski, 1986). Drugim źródłem finansowania filmów byli zleceniodawcy, do których należeli między innymi telewizja czy państwowe instytucje gospodarcze (na przykład Polskie Koleje Państwowe). Wśród zamawiających filmy w WFO były także ministerstwa. Na początku lat siedemdziesiątych władze postanowiły odciążyć finansowo Ministerstwo Kultury i Sztuki, proponując, aby inne ministerstwa korzystające z usług WFO, na przykład Oświaty i Wychowania czy Zdrowia, zwiększyły finanse przeznaczone na produkcję filmów. W 1974 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki podpisało z Ministerstwem Oświaty i Wychowania porozumienie o współpracy i od tej pory MOiW układało plany tematyczne filmów szkolnych, pełniło opiekę merytoryczną nad ich realizacją oraz kwalifikowało do użytku filmy gotowe (Szczytkowska, 2014).

Jak wynika z powyższego, możemy – ze względu na finansowanie – podzielić powstałe w WFO filmy na zlecone i wynikające z corocznego planu filmowego. W przypadku filmów zleconych ich temat był z góry narzucony przez zamawiającego, ale już sposób i forma realizacji pozostawały w gestii twórcy. Z kolei realizacje mające powstać ze środków Ministerstwa Kultury i Sztuki proponowała redakcja, a także twórcy, których propozycje musiały mieścić się w zatwierdzanym raz do roku programie Wytwórni. Od 1974 roku, gdy w WFO na stanowisku naczelnego redaktora zatrudniono 27-letniego Macieja Łukowskiego (doktora nauk humanistycznych ze specjalnością filmoznawczą), program stał się tak szeroki (na przykład pojawił się cykl filmów „Człowiek i jego działanie”²), że można było właściwie zrealizować każdy film³. Twórca swój pomysł na film formułował w tak zwanym zapisie tematu, który opiniowała redakcja. Zapis tematu, jak tłumaczył Maciej Łukowski (1986), musiał za-

² W tym cyklu powstał film *Wanda Gościmińska. Włókniarka* (1975, reż. Wojciech Wiszniewski).

³ To szczególnie widać, gdy przyjrzymy się powstałym po 1974 roku filmom. Dość powiedzieć, że WFO była producentem takich arcydzieł kina krótkometrażowego jak: *Elementarz* (1975, reż. Wojciech Wiszniewski), *Dziewcę z ciortem* (1975, reż. Piotr Szulkin), *Lekka tkliwość* (1975, reż. Marek Koterski), *Fotoplastykon* (1978, reż. Piotr Andrejew), *Żywa galeria* (1975, reż. Józef Robakowski), *Hokej* (1976, reż. Bogdan Dziworski), *Spokojny dzień* (1976, reż. Witold Starecki), *Ślad* (1976, reż. Helena Włodarczyk).

wierać odpowiedzi na trzy pytania: „Co?”, „W jaki sposób?”, „Dlaczego?”, i być bardzo rozbudowany w przypadku, gdy jego autorem był debiutant. Następnie rozszerzano go o dokumentację – „zapis niezbędnej i aktualnej wiedzy na temat, który ma być istotą filmu” (Łukowski, 1986, s. 32). Wspomniana dokumentacja dotyczyła wszystkich projektów – od skomplikowanych filmów naukowych, przez dokumenty, po na proste filmy informacyjno-reklamowe⁴.

Po wykonanej dokumentacji powstawał szkic scenariusza w formie noweli, a następnie sam scenariusz, który – tak samo jak zapis tematu i szkic – był poddawany recenzji przez redakcję, a później, po uzyskaniu pozytywnej opinii, przedkładany naczelnemu redaktorowi i dyrektorowi Wytwórni (Łukowski, 1984). Kolejno powstawał scenopis (przygotowany przez operatora i reżysera), na podstawie którego kierownik produkcji filmu sporządzał plan generalny składający się z kosztorysu i propozycji organizacji produkcji (Łukowski, 1984). Wszystkie te dokumenty były przedstawiane działającej w Wytwórni komisji kosztorysowej, a ona na ich podstawie oceniała projekt i przedstawiała swoje opinie dyrektorowi decydującemu o skierowaniu filmu do produkcji⁵. Zarówno zapis tematu, dokumentacja, szkic scenariusza (nowela), scenariusz, jak i scenopis były pracami, za które twórcy otrzymywali wynagrodzenie⁶. W tym momencie warto nadmienić, że na zarobki twórców i współtwórców filmów krótkometrażowych składały się przede wszystkim umowy o dzieło (scenariusz, reżyseria, tworzenie scenopisu etc.), a także umowy o pracę (etat), ze stałym comiesięcznym wynagrodzeniem⁷.

Po okresie przygotowawczym miał miejsce okres zdjęciowy, czyli najważniejszy i najdroższy etap realizacji filmu. Na podstawie dokumentów powstałych w okresie przygotowawczym twórcy dostawali określoną długość taśmy filmowej i musieli na niej zmieścić cały film (Łukowski, 1984). Z długością okresu zdjęciowego ściśle wiąże się także pojęcie tak zwanego limitu taśmy, czyli stosunku przyznanej długości taśmy filmowej do przewidywanej długości filmu. Największy limit był możliwy wyłącznie wtedy, gdy w zdjęciach brały udział dzieci lub dzikie zwierzęta (Łukowski, 1984). Taśmę przyznawano na podstawie analizy dokumentów (scenariusza, noweli), co twórcy skrzętnie wykorzystywali. Bogdan

⁴ Dziś bardzo trudno sobie wyobrazić, że reżyser stojący za kamerą filmu reklamowego musi przygotować szczegółową dokumentację reklamowanego produktu. W latach siedemdziesiątych było to jednak wymogiem. Przykładem może być praca, jaką wykonał Witold Starecki przy filmie *Muzeum* (1975). Reżyser w notatce zapisał: „W dn. 25 III 75 r. odbyłem dokumentację, w trakcie której zapoznałem się z: tkaninami koordynowanymi, sposobem ich estetycznego łączenia, wzorami, wymaganiami zleciodawcy, co do komentarza filmu, sposobem w jaki zleciodawca chce abym pokazał tkaninę”. Cytat pochodzi z teczki produkcyjnej filmu *Muzeum*, Archiwum WFO.

⁵ Kolejność: zapis tematu, dokumentacja, szkic scenariusza (nowela), scenariusz, scenopis, plan generalny, opinia komisji kosztorysowej i skierowanie filmu do produkcji dotyczyła także filmów zleceńowych.

⁶ Na przykład za scenopis – zgodnie z zarządzeniem ministra z dnia 26 sierpnia 1975 roku – można było otrzymać w zależności od trudności filmu od 2 800 złotych do 4 000 złotych (Szelchauz, 1980).

⁷ Była to tak zwana gotowość, która gwarantowała twórcom świadczenia, a jej wysokość była zależna od kategorii zawodowej.

Dziworski, jeden z najbardziej utytułowanych reżyserów tworzących w WFO, po latach przyznał, w jaki sposób konstruował swoje scenariusze⁸:

Dla mnie najważniejsze było, ile dostanę taśmy. Dawniej istniały specjalne tabele określające przydział taśmy ze względu na tematykę planowanych scen [...] To stanowiło podstawę pisania mojego scenariusza. Pisałem więc: tu scena z dzikimi zwierzętami, a tu z dziećmi. Scenariusz szedł do produkcji, oni czytali, przeliczali i dostawałem większy przydział taśmy. Taśma była wtedy najważniejsza (Dziworski, 1998, s. 70).

Długość okresu zdjęciowego była oczywiście zależna od trudności realizacji oraz przewidywanej długości danego filmu i zwykle przekraczała „idealny czas trwania zdjęć” ironicznie sformułowany przez Edwarda Zajickę⁹. I tak na przykład sześciominutowe w całości zainscenizowane *Kobiety pracujące* (1978) w reżyserii Piotra Szulkina zostały zrealizowane w trakcie pięciu dni zdjęciowych, ale już obserwacyjno-kreacyjny, 12-minutowy *Hokej* (1976) Bogdana Dziworskiego – w ciągu 17¹⁰. W wyjątkowych sytuacjach okres przygotowawczy ograniczał się tylko do napisania szkicu scenariusza (noweli) i zaopiniowania go przez redakcję, a następnie kierowano projekt na tak zwane zdjęcia uciekające, w trakcie których bardzo często powstawał cały film. Zdaje się, że tą techniką zrealizowano większość krótkich metraży Bogdana Dziworskiego, analizując te czki produkcyjne filmów reżysera, można bowiem zauważyć, że twórca nigdy dokładnie nie eksplikował swoich pomysłów realizacyjnych. Nie pisał długich scenariuszy, noweli, scenopisów. Wynikało to przede wszystkim ze sposobu pracy, w dużej mierze sprowadzającego się do improwizacji na planie (ekstremum tej strategii twórczej widać w filmie *Sceny narciarskie z Franzem Klammerem*)¹¹, ale także z ogromnego zaufania zarządców Wytwórni, którzy nie wymagali od reżysera dokumentacji na etapie prac przygotowawczych. Powtarzana przez wielu anegdota mówiąca, że Dziworski pojawiał się w Wytwórni z pomysłem i niejako ot tak dostawał sprzęt i mógł zrobić film, bo miał tam bardzo dobrą pozycję, znajduje potwierdzenie w opowieści ówczesnego dyrektora Zbigniewa Godlewskiego, który po latach wspomina:

⁸ Co ciekawe, po latach Zbigniew Godlewski (ówczesny dyrektor Wytwórni) – w rozmowie ze mną – przyznał, że zdawał sobie sprawę z taktyki Dziworskiego.

⁹ Mam na myśli tutaj słynny bon mot powtarzany przez Edwarda Zajickę na zajęciach ze studentami w Szkole Filmowej w Łodzi. Otóż profesor z charakterystyczną dla siebie ironią powtarza, że film trwający dwie godziny powinien być zrealizowany w ciągu dwóch godzin, na które oprócz realizacji zdjęć będzie się składać także przerwa na kawę.

¹⁰ Informacje o liczbie dni zdjęciowych pochodzą z teczek produkcyjnych wspomnianych filmów, Archiwum WFO.

¹¹ W rozmowie z Mikołajem Jazdonem o sposobie pracy nad filmem Dziworski mówił: „Nie robię filmów z góry zaplanowanych. Jestem otwarty w stosunku do rzeczywistości, która jest naprawdę bogatsza od tego co bym zaplanował. Mam oczywiście pewne założenia, ale podczas realizacji ulegają one raptownie zmianie” (Dziworski, 1998, s. 71). Podobnie sposób pracy Dziworskiego widzi także autor zdjęć Zbigniew Wichłacz: „On kręci filmy zupełnie bez scenariusza. Tylko na czuja. Ja z nim robiłem film *Żużel* i nagle zorientowałem się, że on nie ma scenariusza. On ma tylko pomysł, jakie chce mieć ujęcia w filmie, a chce mieć tylko ujęcia niezwykle” (rozmowa ze Zbigniewem Wichłaczem, 15.02.2016).

Bodzio przychodził i mówił: „Mam taki i taki pomysł”. To ja mówiłem: „Dobrze, Bodzio. Napisz jedną stronę, idź do Pakułowej [Marii Pakuły, która była redaktorem – przyp. aut.] i niech ci to zaopiniuje, a ja potem zarządzę zdjęcia uciekające”. Właściwie to w przypadku Bodzia wszelkie większe formy, jak na przykład scenariusze, powstawały właściwie tylko dlatego, żeby był porządek w dokumentacji na wypadek kontroli, i to zazwyczaj powstawały, gdy już film był dawno gotowy¹².

Z powyższych zdań Zbigniewa Godlewskiego wynika, że do skierowania filmu na tak zwane zdjęcia uciekające w przypadku Dziworskiego wystarczyło dostarczenie na biurko dyrektora jednostronicowego pomysłu wraz z opinią redakcji, a wszelkie większe formy pisemne, takie jak scenariusz, scenopis, a nawet kosztorys, były tworzone *ex post* tylko po to, żeby zachować porządek dokumentacyjny na wypadek kontroli. Niewykluczone, że taka sytuacja miała miejsce w trakcie produkcji filmu *Arena życia* (1979, reż. Bogdan Dziworski). W dokumentach odnajdziemy prośbę (wraz z opinią redakcji o krótkiej noweli filmowej napisanej przez reżysera) Dziworskiego zaadresowaną do dyrektora Zbigniewa Godlewskiego o skierowanie filmu na zdjęcia uciekające oraz adnotację mówiącą o tym, że „film został zrealizowany zgodnie z koncepcją artystyczną przedstawioną dyrekcji przed wyjazdem na zdjęcia uciekające”¹³. Z kolei w sprawozdaniu kierownika produkcji przeczytamy:

Film pod względem organizacyjnym potraktowany został w sposób eksperymentalny. Ekipa wyjechała na zdjęcia do Opoli pod koniec sezonu cyrkowego z zamiarem zarejestrowania na taśmie filmowej i dźwiękowej fragmentów przedstawień cyrkowych oraz likwidacji obozu cyrkowego. Przy pierwszych założeniach scenariuszowych istniała koncepcja wykonania zdjęć w okresie montażu w bazie cyrkowej w Julinku. Ilość skreślonych materiałów w Opolu okazała się pod względem wymogów artystycznych aż nadto wystarczająca. Skreślono wówczas około 7 000 m negatywu. Z tej długości powstał film bez potrzeby realizowania zdjęć w bazie cyrkowej¹⁴.

Okres zdjęciowy sprawiał także wiele problemów natury organizacyjnej, czego przykładem niech będzie poniższa rekonstrukcja realiów produkcyjnych filmów *Wanda Gościmińska. Włókniaarka* i *Hokej*. Problem dotyczący zdefiniowania gatunku krótkometrażowych filmów produkowanych przez Wytwórnę, a w szczególności dzieł indywidualistów tworzących w nurcie kreatywnym, doskwierał pionowi produkcji filmu Wiszniewskiego. Pomysł na film o Gościmińskiej wykupiono od telewizji i to spowodowało, że w rubrykę „gatunek” wpisano „popularnonaukowy dokumentalny film telewizyjny”¹⁵, ale już metoda jego realizacji była bliska filmowi fabularnemu, co spowodowało znaczące opóźnienie. Kierownik produkcji Jan Jurczak w notatce służbowej pisał:

¹² Rozmowa ze Zbigniewem Godlewskim z 18.11.2015.

¹³ Teczka produkcyjna filmu *Arena życia*, Archiwum WFO.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Teczka produkcyjna filmu *Wanda Gościmińska. Włókniaarka*, Archiwum WFO.

Film w realizacji ma wszystkie cechy filmu fabularnego średnich rozmiarów i tak: 1) w realizowanych do tej pory sekwencjach wystąpiło 400 epizodystów i aktorów niezawodowych [...], 2) wypożyczono do potrzeb filmu 150 kostiumów, nie licząc adaptacji, oraz dziesiątki rekwizytów i elementów dekoracji, 3) każda z sekwencji realizowana była minimum w 1 miejscu / np. sekwencja *Wczoraj* w 5 różnych punktach Łodzi/. Każde miejsce zdjęć wymagało w mniejszym stopniu adaptacji – dekoracji itp.¹⁶

Zakwalifikowanie projektu do dokumentu spowodowało również zmniejszenie się ekipy zdjęciowej do czterech osób (w przypadku średniometrażowej fabuły byłoby to minimum 12 osób)¹⁷. Taka kwalifikacja wprowadziła także zmiany w sposobie finansowania i w związku z tym budżet filmu o *Wandzie Gościński* niewiele przekraczał fundusze przyznawane na jednoaktowy film oświatowy¹⁸. Sprawę gatunkowości podsumujmy wypowiedzią reżysera, która zestawiona z wymienionymi powyżej problemami pokazuje kontrast, jaki rodził się pomiędzy spojrzeniem pionu produkcji a reżysera na film krótkometrażowy:

Właściwie nie jest dla mnie istotny gatunek, w którym mogę pracować. Nigdy się nad tym nie zastanawiam. Interesują mnie różnorodne przejawy polskiej rzeczywistości oraz ich historyczne i kulturowe korzenie [...] Swoje odczucia oddaję w sposób liryczny, groteskowy, patetyczny i ironiczny [...] Staram się tak skonstruować utwór, by widz mógł wybrać sobie tonację, która pasuje do jego temperamentu, nastroju i doświadczenia. Albowiem co jest tragedią, a co komedią, okazuje się z czasem (*Młody film polski – próba sondażu (2)*)¹⁹, 1978, s. 13).

Podczas zdjęć do filmu *Hokej* największe problemy dotyczyły części „wyobrażeniowej”. „Kiedy kręciliśmy *Hokej*, nie było przebaczenia, wszyscy musieli jeździć na łyżwach, nawet producent. Filmowaliśmy z pozycji lodu, między kijami, podążaliśmy za krążkiem” – wspominał po latach reżyser (Dziworski, 2013). Ujęcia subiektywne, wykreowane na potrzeby filmu, sprawiły twórcom najwięcej kłopotów²⁰. Przede wszystkim dlatego, że ich wykonanie okazało się bardzo pracochłonne, ale także ze względu na długi okres przygotowawczy²¹, podczas którego każdy musiał opanować jazdę na łyżwach. Nie było to jednak takie łatwe, ponieważ – jak się później okazało – pion produkcji miał trudności z zorganizowaniem łyżew. Wypożyczalnia sprzętu sportowego w Łodzi nie dysponowała łyżwami, a nigdzie nie można było kupić tego sprzętu²². Po długich

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Podaję tytuł artykułu, ponieważ jego autor jest nieznan – przyp. red.

²⁰ Zdjęcia realizowano przez kilka nocy w hali sportowej Łódzkiego Klubu Sportowego.

²¹ Okres przygotowawczy trwał od 24 stycznia 1976 roku do 23 marca 1976. Informacja pochodzi zteczki produkcyjnej filmu *Hokej*, Archiwum WFO.

²² Tamże.

poszukiwaniach znaleziono jednak mieszkańca Łodzi, który miał kilka par i to właściwie dzięki łyżwom należącym do niego²³ ekipa nauczyła się jeździć i mogła zrealizować ujęcia części wyobrażeniowej.

Po okresie zdjęciowym następował okres montażu i udźwiękowania. Prace rozpoczynały się od montażu obrazu, a następnie po nim rozpoczynano pracę nad czołówką i dźwiękiem (Łukowski, 1986). Olbrzymią rolę w okresie przygotowawczym oraz montażu i udźwiękowania odgrywała redakcja, a szczególnie Maria Pakuła i Teresa Oziemska, których kompetencje – jak wspomina Zbigniew Godlewski (dyrektor WFO w latach 1976-1981) – „wykraczały poza rolę redaktora filmu”²⁴. Godlewski uważa, że wspomniane powyżej redaktorki stawały się w mniejszym lub większym stopniu współautorkami powstającego projektu, służyły głosem doradczym podczas montażu i tworzenia scenariusza, a czasami nawet były autorkami scenariuszy, gdy reżyser nie radził sobie z przekształceniem swojego pomysłu na zapis literacki²⁵. Niebagatelną rolę odgrywały również montażystki zatrudnione w WFO na etacie, gdzie pracowały nad różnorodnymi projektami – od filmów instruktażowych po filmy artystyczne, które na stałe zapisały się w historii polskiego filmu dokumentalnego. W latach siedemdziesiątych możemy nawet zauważyć nierozłączne pary realizacyjne, pracujące razem nad kolejnymi filmami. Mam tutaj na myśli Dorotę Wardęszkiewicz i Wojciecha Wiszniewskiego, Andrzeja Barańskiego i Marię Mastalińską oraz Marka Koterskiego i Józefę Strzeżniewską.

Okres montażu i udźwiękowania kończyła kolaudacja²⁶. Jej regulamin i skład komisji określało wewnętrzne zarządzenie dyrektora Wytwórni. Wśród kolaudantów byli między innymi twórcy, redaktorzy (w tym redaktor naczelny) oraz przedstawiciele Centrali Rozpowszechniania Filmów. Komisja kolaudacyjna po obejrzeniu filmu miała prawo zalecić reżyserowi dokonanie poprawek, jednakowoż reżyser miał też możliwość wygłoszenia swojej opinii, i komisja podejmowała ostateczną decyzję po wysłuchaniu argumentów kilku stron (Łukowski, 1986). W momencie, gdy skierowano film do poprawek, miała miejsce druga kolaudacja, po której – jeśli film przyjęto – materiał przekazywano do laboratorium, gdzie sporządzano kopię wzorcową. Nie da się ukryć, że w przypadku filmów niezleconych koncepcja reżysera była o wiele łatwiejsza do obronienia, przysłuchiwał się on bowiem głosom swoich kolegów mijanych codziennie na korytarzach WFO, a nie zlecniodawców, którzy niekoniecznie znali się na filmowej robocie. Dzięki dość liberalnemu spojrzeniu

²³ Do owego obywatela wystosowano list z prośbą o wypożyczenie sprzętu. Treść była następująca: „Prosimy o wypożyczenie trzech par butów z łyżwami do potrzeb filmu pt. *Hokej*. Przewidywany okres wypożyczenia, to dwa miesiące. Należność w wysokości osiem złotych za dobę za jedną parę butów zostanie Obywatelowi wypłacona po zakończeniu okresu wypowiedzenia”. Cytat pochodzi z teczki produkcyjnej filmu *Hokej*, Archiwum WFO.

²⁴ Rozmowa ze Zbigniewem Godlewskim z 10.03.16.

²⁵ Tamże.

²⁶ Bardzo często (by nie rzec zawsze) kolaudacja odbywała się z kopii montażowej obrazu i z magnetycznej dźwięku, czyli tak zwany re-recording, po to, aby można było zrobić dowolne poprawki.

wewnątrzwytwórcianej komisji kolaudacyjnej powstały przecież takie filmy jak *Elementarz* czy *Żywa galeria*, i to w wersjach zgodnych z założeniami reżyserów. O wiele trudniej było obronić autorską koncepcję przed zleceniodawcami. Nie udało się to między innymi Markowi Koterskiemu, którego reklama żarówek pod tytułem *POLAM... i wszystko jasne* (1977)²⁷ nie spotkała się z ich uznaniem. W recenzji filmu Koterskiego pisali oni:

Oceniając film jako film reklamowy – stwierdzam, że budzi sporo wątpliwości – pierwsza część filmu, którą można nazwać *CIEMNO... i wszystko brudne, nieestetyczne*. Sporo tutaj elementów, ze znanych filmów grozy, strachu, ale pewne sceny – elementy, takie jak użycie w ciemnym korytarzu noża sprężynowego do podcięcia nosa, pokaz dwuznacznego osobnika zdejmującego po awanturze w kuchni perukę z głowy; po rozbiciu jajka w kuchni przez innego osobnika, czy wreszcie dziecko wampir w łazience w tym filmie są zbędne [...] W obecnej wersji w/g piszącego film nie nadaje się do rozpowszechniania²⁸.

Konsekwencją tej opinii była decyzja o wyrzuceniu pierwszej części filmu. Ta szalenie ciekawa, zrealizowana w estetyce noir, w tempie przyspieszonym (16 klatek na sekundę) część nawiązywała do scen znanych z filmów Alfreda Hitchcocka i Romana Polańskiego (bohatera atakowały kury niczym słynne ptaki, przechodzili obok niego dwaj ludzie z szafą, podczas żonglerki jajkiem upadało mu ono na ziemię jak w *Matni*, podcinano mu nos nożem niczym w *Chinatown*²⁹, jego żona przypominała postać graną przez Polańskiego w filmie *Lokator*, a jego mała córka okazywała się wampirzycą). Do oficjalnego rozpowszechniania trafiła druga – zrealizowana na taśmie barwnej (już bez przyspieszenia) – część filmu, w której ten sam bohater wchodzi do jasnego mieszkania oświetlonego przez żarówki marki POLAM, gdzie nie czekają na niego tak straszne niespodzianki jak w pierwszej części, ale kochająca żona i córka, a w tle gra melancholijna muzyka.

Po kolaudacjach obraz musiał przyjąć jeszcze przedstawiciel łódzkiego oddziału Głównego Urzędu Kontroli Prasy i Widowisk, który również mógł zdecydować o jego ostatecznym kształcie. Projekcja dla cenzora miała miejsce w sali projekcyjnej Wytwórni i obejmowała kilka realizacji powstałych w tym samym czasie. Taki „zestaw dla cenzora” mógł obejmować zarówno film artystyczny, jak i instruktażowy lub reklamę. Po projekcji cenzor wydawał swoją opinię na temat filmów, które zobaczył. Trafnie zauważa Marcin Adamczak (2015), że cenzorzy, a konkretnie sposoby ich oszukiwania, są głównym te-

²⁷ Nad filmem pracowali również Zbigniew Hałatek (operator), Jan Freda (operator dźwięku), Józefa Strzeżniowska (montażystka), a także Sławomir Kryński (asystent reżysera). Informacja pochodzi z teczki produkcyjnej filmu *POLAM i wszystko jasne*, Archiwum WFO.

²⁸ Teczka produkcyjna filmu *POLAM i wszystko jasne*, Archiwum WFO.

²⁹ W rolę podcinającego wcielił się operator Zbigniew Hałatek.

matem tak zwanych opowieści branżowych³⁰. W takim kontekście cenzor jest również bohaterem opowieści udzielonej mi przez przywoływanego już Zbigniewa Godlewskiego:

Cenzor przychodził, oglądał w obecności redaktora, reżysera i mojej, jak była taka potrzeba, żebym przyszedł i go przekonywał do władzy radzieckiej. Czasami, żeby zapobiec jego interwencjom, zmieniano się tytuł. Formalnie rzecz biorąc, każdy tytuł zatwierdzał dyrektor, czyli ja [...] Tytuł to była zachęta do oglądania [...] I na przykład zmiana tytułu filmu Marka Koterskiego z *Romana Kłosowskiego* na *Na to wszystko trzeba popatrzeć z tej drugiej pogodniejszej strony* dawała mu szansę, że mógł na treść filmu przyklnąć oko, bo zwierzchnicy cenzora nie widzieli filmu, ale widzieli tytuł, który im się kojarzył pozytywnie³¹.

Trzeba w tym momencie zwrócić uwagę, że niewiele filmów powstałych w Wytwórni wędrowało na półki. Po kolaudacji wytwórnianej i zaleceniach cenzora film został wysyłany do Ministerstwa Kultury i Sztuki, a konkretnie do Naczelnego Zarządu Kinematografii, gdzie zostawał przedstawiany Komisji Ocen Artystycznych Filmów Krótko- i Średniometrażowych, a w jej skład wchodziłi zarówno twórcy, krytycy, przedstawiciele Centrali Rozpowszechniania Filmów, jak i przedstawiciele Naczelnego Zarządu Kinematografii. Komisja dokonywała oceny i przyznawała ocenę artystyczną³², która wpływała na wysokość nagród (Szelchauz, 1980), a także miała znaczenie w nadawaniu poszczególnych kategorii reżyserskich. Co najważniejsze, komisja decydowała także o zasięgu rozpowszechniania³³:

Członkowie komisji mogli wnioskować o 1) szerokie rozpowszechnianie w sieci CWF; 2) rozpowszechnianie wyłącznie w sieci kin miejskich; 3) rozpowszechnianie wyłącznie w sieci kin wiejskich; 4) rozpowszechnianie ograniczone, np. tylko w województwach; 5) rozpowszechnianie tylko w zestawach dziecięcych; 6) rozpowszechnianie tylko w zestawie z filmem fabularnym dla młodzieży lub z filmami o niskiej granicy wieku widzów; 7) rozpowszechnianie w sieci CFO Filmos (Szczytkowska, 2014, s. 103).

Najczęściej krótkie filmy, których wydźwięk mógł być dwuznaczny, trafiały do tak zwanego wąskiego rozpowszechniania, czyli teoretycznie skazywano je

³⁰ Opowieści branżowe Adamczak charakteryzuje tak: „Świat filmu jest światem zawodowych opowieści. Gdy znajdziemy się na planie lub na jakimś branżowym wydarzeniu, uderza, iż przedstawiciele branży cały czas opowiadają [...] Opowiada się właściwie cały czas o filmie w aspekcie praktycznej działalności i technologicznego procesu: co zrobiliśmy i kiedy, jakie były trudności, jak udało się je pokonać, jak zrealizowaliśmy daną scenę, dane ujęcie. Sfera ta uzupełniana jest wyjątkowo barwnymi korytarzowymi plotkami i zakulisowymi informacjami” (Adamczak, 2015, s. 128).

³¹ Rozmowa ze Zbigniewem Godlewskim z 10.03.16.

³² „Członkowie komisji wypełniali po projekcji kartę oceny filmu krótkometrażowego, przyznając mu ocenę artystyczną w skali od 1 do 6, gdzie 1 oznaczało ocenę niedostateczną i niezakwalifikowanie filmu do rozpowszechniania” (Szczytkowska, 2014, s. 103).

³³ Ważne jest również to, że do komisji oprócz filmu trafiał też protokół z wytwórnianej kolaudacji oraz opinia cenzora (rozmowa ze Zbigniewem Godlewskim z 10.03.16).

na zapomnienie. Po części niewygodne dla władzy, ale mimo to była szansa na ich obejrzenie; na przykład ... *Sztygar na zagrodzie...* (1978, reż. Wojciech Wiszniewski) trafił do sieci kin studyjnych w jednej kopii, a *Dziwny świat Thomasa Puckeya* (1977, reż. Marek Koterski) został skierowany do rozpowszechniania w sieci DKF również w jednej kopii (Oziemka, Drecka-Wojtyczko, 2000). W pełnym metrażu, dla władz zdecydowanie niebezpieczniejszym niż krótki, zdecydowano się na radykalniejsze kroki i w ogóle nie kierowano filmu do rozpowszechniania. Podobne działania komisji ocen artystycznych miały również miejsce w odniesieniu do produkcji WFO, niemniej ich skala nie była tak ogromna jak w przypadku realizacji pełnometrażowych. Takie półkowniki to *Elementarz*, nieprzyjęty ze względu na rozbieżności między scenariuszem a ostatecznym kształtem, oraz *Lekcja władzy* (1979, reż. Anna Górna), film, który również nie został skierowany do dystrybucji³⁴.

Skierowanie filmu do rozpowszechniania wiązało się z wypłaceniem ostatniej raty twórcom (operatorowi, reżyserowi), umowy o dzieło były bowiem skonstruowane w taki sposób, że 10% płacy wędrowało do twórcy po skierowaniu do produkcji, 30% po zakończeniu okresu zdjęciowego, 40% po przyjęciu filmu na kolaudacji, a 20% po skierowaniu obrazu do rozpowszechniania lub dla projektu zleconego po przyjęciu go przez zamawiającego. W przypadku nieskierowania do rozpowszechniania ostatnia rata nie była wypłacana (z kolei w przypadku wąskiego rozpowszechniania, o którym pisałem powyżej, ratę wypłacano), podobnie zresztą jak nagroda wynikająca z oceny artystycznej. Wynagrodzenie za reżyserię oraz wspomniane wcześniej przeze mnie tworzenie scenopisu, określało zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 26 sierpnia 1975 roku i było zależne od stopnia trudności filmu i od kategorii reżyserskiej³⁵. Jak wynika z powyższego, w interesie twórców było więc stworzenie filmu, który pozytywnie przeszedł zarówno przez komisję kolaudacyjną WFO, jak i NZK, bo wiązało się to z otrzymaniem pełnego wynagrodzenia i skierowaniem filmu do rozpowszechniania, co kończyło tok produkcji, a rozpoczynało równie ciekawy etap dystrybucji.

Przedstawiona w niniejszej pracy problematyka nie wyczerpuje w całości zagadnienia związanego z kulturą produkcji filmów krótkometrażowych w Polskiej

³⁴ Dyrektor departamentu programowego Naczelnego Zarządu Kinematografii w piśmie z dnia 26 stycznia 1979 roku do dyrektora Zbigniewa Godlewskiego napisał: „Departament programowy po przeglądzie materiałów do filmu pt. *Lekcja władzy* reż. A. Górna, L. Zając informuje, iż film nie może zostać skierowany do rozpowszechniania. Aby zakończyć ostatecznie produkcję tego filmu, prosimy o wykonanie jednej kopii, która pozostanie w archiwum WFO i będzie do dyspozycji jedynie naszego departamentu. Równocześnie biorąc pod uwagę trud przy realizacji tego tematu całej ekipy filmowej oraz czynione przez realizatorów filmu starania, aby nadać pozytywny wydźwięk dyskusji prowadzonej przez młodzież, przyznajemy filmowi ocenę artystyczną II stopnia”. Cytat pochodzi z teczki produkcyjnej filmu *Lekcja władzy*, Archiwum WFO.

³⁵ W przypadku filmu trudnego reżyser pierwszej kategorii mógł otrzymać wynagrodzenie od 12 000 do 16 000 złotych; reżyser drugiej kategorii od 10 200 złotych do 13 600 złotych; reżyser trzeciej kategorii od 8 400 złotych do 11 200 złotych; reżyser bez kategorii od 6 000 do 8 000 tysięcy złotych. W przypadku filmów drugiej grupy (łatwiejszych): reżyser pierwszej kategorii od 8 000 do 13 000; reżyser drugiej kategorii od 6 800 złotych do 11 050 złotych; reżyser trzeciej kategorii od 5 600 złotych do 9 100 złotych; reżyser bez kategorii od 4 000 do 6 000 złotych (Szelchauz, 1980).

Rzeczpospolitej Ludowej. Reasumując, można jednak stwierdzić, że – złożony z czterech okresów (przygotowawczego, zdjęciowego, montażu i udźwiękowienia, prac końcowych) – tok produkcji filmów krótkometrażowych przechodziły wszystkie realizacje Wytwórni Filmów Oświatowych, a sztywne reguły poszczególnych etapów produkcji, wynikające z charakterystyki kinematografii PRL-u, która była centralnie sterowana i kontrolowana, władze WFO traktowały dość „liberalnie”. W związku z tym wielu twórców pracujących w Wytwórni dysponowało względnie dużą autonomią twórczą, w pewnych tylko przypadkach potępianą przez decydentów.

Bibliografia

- Autor nieznan (1978). *Młody film polski – próba sondażu (2)*. „Kino”, nr 8.
- Adamczak, M. (2014). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Dziworski, B. (1998). *Jestem obserwatorem*. Rozmowę przeprowadził Mikołaj Jazdon. „Czas kultury”, nr 6.
- Dziworski, B. (2013). *Kilka opowieści o filmowcu*. Rozmowę przeprowadził Daniel Stopa. <http://www.polishdocs.pl/pl/czytelnia/1376/kilka-opowieści-o-filmowcu---wywiad-z-bogdanem-dziworskim> (dostęp: 10.10.2016).
- Jajko, K. (w druku). *Historia WFO dekada po dekadzie*.
- Łukowski, M. (1986). *Polski film popularnonaukowy*, Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Oziemska, T., Drecka-Wojtyczko, E. (2000). *Oświatówka 55 lat z filmem krótkim*. Łódź: Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych.
- Sobański, O. (1979). *Pokolenie WFO*. „Film”, nr 34.
- Szczutkowska, J. (2014). *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Szelchauz, E. (1980). *Prawo filmowe: zbiór przepisów*. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.
- Teczka produkcyjna filmu *Arena życia*, Archiwum WFO.
- Teczka produkcyjna filmu *Hokej*, Archiwum WFO.
- Teczka produkcyjna filmu *Kobiety pracujące*, Archiwum WFO.
- Teczka produkcyjna filmu *Lekcja władzy*, Archiwum WFO.
- Teczka produkcyjna filmu *Muzeum*, Archiwum WFO.
- Teczka produkcyjna filmu *Polam i wszystko jasne*, Archiwum WFO.
- Teczka produkcyjna filmu *Wanda Gościńska. Włókniarka*, Archiwum WFO.
- Walasek, M. (1972). *Stolica czy zaścianek*. „Kamera”, nr 4.

The Filmmaking Process in Poland in the 1970s Presented on the Example of a Short Film Produced by the Educational Film Studio

The Educational Film Studio in Łódź (abbreviated in Polish as WFO) was a bustling film production centre in the Poland of the 1970s, with a yearly output of over 100 short films. The Studio had its own technical equipment and a fairly specialised workforce of over 450 employees – some of them provided services to other organizations, e.g. lab development for Se-ma-for. The Studio utilised a variety of genres, including advertisements, instructional films, science films, and even aspiring art films (e.g. the films of Wojciech Wiszniewski). The aim of this article is to analyse the production process that took place at WFO – both in case of the films commissioned by outside contractors as well as the typical agenda films. The study centres around three crucial stages of the short film production process: (1) pre-production and development, (2) filming, and (3) post-production. Adhering to the principles of production studies, a wide corpus of historical sources has been analysed in regard to films: *Arena życia*, *Muzeum*, *Lekcja władzy*, *Kobiety pracujące*, *Hokej*, *Polam* and *Wanda Gościmińska. Włóknarka*.