

Krzysztof Kornacki

Uniwersytet Gdański

Milanówek – ziemia obiecana dla historyków? O podwarszawskim archiwum kina polskiego

Od razu odnieśmy się do zadanego w tytule pytania. Otóż każdy historyk ma swoją ziemię obiecaną – wszystko zależy od problemu badawczego, który sobie stawia. Zgodnie zresztą z oczywistą dyrektywą metodologiczną nauk historycznych, która głosi, że „ze źródeł uzyskujemy informacje poprzez zadawanie źródłom pytań” (Topolski, 1998, s. 37). Zbiór dokumentów, który jednym wyda się marginalny i niepotrzebny, dla innych może być kopalnią złota.

Poniższy opis dotyczy zbiorów archiwalnych zgromadzonych w Archiwum Państwowym Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku (które jest filią Archiwum Państwowego w Warszawie). Nazwa archiwum jest na tyle enigmatyczna, że trudno byłoby zgadnąć, że to właśnie tam znajduje się wiele akt związanych z produkcją filmów i organizacją kina polskiego, przy czym daty graniczne to z jednej strony 1956 rok (w przypadku niektórych protokołów ciał kolegialnych), z drugiej – 2009 rok (daty dokumentów likwidujących wybrane instytucje w zmienionej sytuacji prawnej polskiego kina po 2005 roku). W Milanówku znajdują się także materiały dotyczące importu filmów (głównie) oraz eksportu i koprodukcji (w dużo mniejszym stopniu) z okresu PRL-u.

Dokumenty zgromadzone w opisywanym archiwum dotyczą, po pierwsze, okresu Polski Ludowej, po drugie – III RP (instytucjonalną cezurą jest tu powołanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej). Dokumentacja produkcyjna powstała w PRL-u dotyczy filmów fabularnych (realizowanych dla kin, ale także tych tworzonych przez kinematografię na zlecenie telewizji), a archiwa powstałe po 1989 roku odnoszą się także – ze względu na zmienioną formę finansowania rodzimej kinematografii – do filmów dokumentalnych, animowanych i (w mniejszym stopniu) oświatowych.

Archiwalia z okresu PRL-u

Warto przypomnieć na początek, kto odpowiadał za produkcję filmów fabularnych w okresie Polski Ludowej. Wpływ miało kilka instytucjonalnych podmiotów (można też użyć określenia Edwarda Zajička: „podsystemy realizacji filmów” [Zajiček, 1983, s. 40]), z tym zastrzeżeniem, że kategoria ta nie będzie ograniczona do podmiotów ekonomicznych i kulturalnych, ale uwzględni także instytucje przynależne do sfery polityki – jak partia czy cenzura). Najogólniej rzecz biorąc, za produkcję polskich filmów fabularnych (dlaczego? po co? co? ile? jak?) odpowiadały:

- władze PZPR (od najwyższych funkcjonariuszy partyjnych, przez odpowiednie ciała kolegialne, aż do odpowiednich wydziałów i komisji);
- administracja rządowa (w okresie, który uwzględniają milanowskie akta, był nią Naczelny Zarząd Kinematografii, czyli autonomiczna część Ministerstwa Kultury i Sztuki);
- przedsiębiorstwo zrzeszające zespoły filmowe (i same zespoły filmowe);
- wytwórnie filmowe.

Za oddzielny podsystem można uznać telewizję, która od lat sześćdziesiątych realizowała filmy telewizyjne siłami kinematografii; i choć do lat siedemdziesiątych posiadała częściowo niezależne moce produkcyjne (wytwórnia Poltel), wciąż jednak korzystała z pomocy kinematografii (choćby kadrowej). Telewizja tworzyła oczywiście niezależny system, na który – podobnie jak w przypadku kinematografii – wpływ miała administracja partyjna i rządowa (Komitet ds. Radia i Telewizji) oraz moce przerobowe wspomnianej wytwórni filmów telewizyjnych (i jej lokalnych oddziałów). Do wymienionych podmiotów/podsystemów można by ostrożnie dodać – jeśli się zgodzimy z ustaleniami Aliny Madej (1993, s. 137-154) – instytucjonalną cenzurę (GUKPPiW), która – choć zależna głównie od wytycznych partyjnych – mogła prowadzić niezależną grę polityczną.

Wszystkie z tych podmiotów/podsystemów pozostawiły po sobie dokumentację aktową, choć nie zawsze pełną. Dokumenty centralnych władz PZPR (w tym wydziałów odpowiedzialnych za politykę kulturalną i kino) znaleźć można w Archiwum Akt Nowych; w tej samej instytucji znajdują się akta cenzury (do których jednak od pewnego czasu dostęp jest utrudniony). Dokumentacja tworzona przez odpowiednie departamenty Naczelnego Zarządu Kinematografii dostępna jest w trzech miejscach – w Archiwum Akt Nowych, w archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz w archiwum Filmoteki Narodowej (w tym ostatnim głównie protokoły komisji ocen scenariuszy i komisji kolaudacyjnych). Z kolei akta poszczególnych wytwórni filmowych znajdują się w regionalnych archiwach państwowych (we Wrocławiu, Łodzi, a warszawskiej wytwórni – w Narodowym Archiwum Cyfrowym).

Materiały literackie tworzone w ramach przedsiębiorstwa zrzeszającego zespoły filmowe (czyli instytucję pełniącą przez zdecydowaną większość okresu PRL-u funkcje produkcyjne) dostępne są w FilMOTECE Narodowej (scenariusze, nowele filmowe, scenopisy, listy montażowe czy dialogowe; część z materiałów etapu opracowania literackiego znajduje się także w Muzeum Kinematografii). W FilMOTECE Narodowej znaleźć można także projekty scenograficzne i stosunkowo niewielką liczbę dokumentacji produkcyjnych pozostawionych przez zespoły filmowe. Najbogatsza dokumentacja ekonomiczno-produkcyjna zespołów filmowych znajduje się zaś w Milanówku.

Oczywiście ze względu na fakt, iż wspomniane podsystemy działały we wzajemnym sprzężeniu, w archiwaliach jednego podmiotu odnaleźć można informacje o funkcjonowaniu innego. W zbiorach Naczelnego Zarządu Kinematografii (zdeponowanych w Archiwum Akt Nowych) znajdują się dokumenty, które dają wgląd w stan całej kinematografii (w tym funkcjonowanie zespołów filmowych i wytwórni), co jest zrozumiałe ze względu na status NZK jako instytucji administrującej i nadzorującej kinematografię (taki zresztą oceniający charakter ma większość dokumentów powstałych w NZK). W Milanówku (w archiwaliach z okresu Polski Ludowej) w dokumentacji związanej z działalnością zespołów filmowych pokazaną liczbę akt zajmują informacje o współpracy z wytwórniami filmowymi oraz – głównie w materiałach ciał kolegialnych, czyli protokołach z wszelkiego rodzaju zebrań i narad – o funkcjonowaniu Naczelnego Zarządu Kinematografii. Słowem – jeśli któryś z badaczy chciałby napisać na przykład kompetentną monografię wytwórni filmowej (lub filmowych), nie mógłby ominąć nie tylko akt NZK, ale także milanowskiego archiwum. Zresztą, patrząc na sprawę z przymrużeniem oka, przynajmniej pod względem turystyczno-krajoznawczym Milanówek warto odwiedzić, dorównuje on bowiem nadziejom związanym z określeniem „ziemia obiecana” – to urokliwe, wchodzące w skład aglomeracji warszawskiej „miasto ogród” z pięknymi willami ukrytymi wśród zieleni.

Zespoły filmowe jako kluczowy podsystem produkcji filmów w okresie PRL-u

Jakie zbiory akt znaleźć można w Milanówku? Po pierwsze, jak łatwo się domyśleć z poprzednich akapitów, są tu dokumenty przedsiębiorstwa zarządzającego zespołami filmowymi (w różnych, chronologicznie zmiennych formułach prawno-organizacyjnych: Przedsiębiorstwo Państwowe „Zespoły Autorów Filmowych”, Przedsiębiorstwo Państwowe „Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych”, Przedsiębiorstwo Realizatorów Filmowych „Zespoły Filmowe” oraz Zespoły Polskich Producentów Filmowych). Materiały te można generalnie podzielić na: a) dokumentację ekonomiczną, b) dokumenty ciał kolegialnych (zarządzających przedsiębiorstwem i doradczych), c) dokumenty prawne, d) dokumenty konkretnych zespołów filmowych (między innymi takich jak Kadr, Kamera, Tor, X itp.) oraz e) inne dokumenty.

W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z dokumentami o ograniczonej wartości źródłowej¹. Wprawdzie, jak wcześniej pisałem, każde źródło może być potencjalnie atrakcyjne dla badaczy, ale analiza dokumentacji ekonomicznej wyprodukowanej przez instytucje PRL-u niewiele wnosi do obrazu kina tego okresu. Jak wiadomo, w ramach gospodarki socjalistycznej problem realizacji planu i opłacalności kinematografii był – generalnie rzecz biorąc – problemem pozornym (jak cała ekonomia socjalizmu). Kinematografia okresu PRL-u była permanentnie zadłużona (jak pisał Edward Zajiček [1983b]) i choć podejmowane były działania mające zwiększyć rentowność kina, to nie przynosiły one efektów. Nie zmienia to faktu, że pod koniec PRL-u, w sytuacji głębokiej zapaści ekonomicznej państwa i kinematografii, powstawało rocznie niemal 50 filmów kinowych, z których większości prawie nikt nie oglądał. Jak pisał Marcin Adamczak: „Nie-spotykana we wcześniejszym kinie II RP i późniejszym III RP swoboda budżetowa warunkowana była przez prymat sfery ideologicznej nad rynkową i ekonomiczną w dziedzinie kultury, w sferze kinematografii skutkującej swego rodzaju «odwróconą ekonomią»” (Adamczak, 2012, s. 180). Koncentrowanie się w tym kontekście na przykład na kwestii zbiorczego planu i globalnego bilansu kinematografii (i ich pochodnych) byłoby działaniem poznawczo jałowym. Jedynie ewentualny monografista zespołów filmowych (poszczególnych i *en bloc*) mógłby być zainteresowany ich bilansami ekonomicznymi. Najciekawszymi archiwaliami z tej grupy wydają się tak zwane kartoteki wieczne, czyli dane box office’u polskich filmów w układzie narastającym – od premiery przez kolejne lata (z podziałem na liczbę seansów, widzów i wpływy). Wprawdzie podobne dane odnaleźć można także w odpowiednich zespołach akt Naczelnego Zarządu Kinematografii w Archiwum Akt Nowych, ale te z Milanówka – przez swój sekwencyjny charakter – wydają się bardziej szczegółowe.

Pozostajemy na gruncie archiwów przedsiębiorstw(a) zespołów filmowych – w tej grupie akt znaleźć można pokaźną liczbę protokołów i stenogramów (posiedzeń zarządów, rad artystyczno-produkcyjnych, rad pracowniczych itp.). Z dialogów pomiędzy uczestnikami tych zebrań wyłania się stan kinematografii na dany moment. Kierownicy zespołów filmowych prezentują podczas tych narad twarz menedżerów odpowiedzialnych za stan polskiego kina, dyskutują o wszystkich kwestiach, które mogłyby zoptymalizować produkcję filmową. Wprawdzie o kulisach funkcjonowania pionu produkcyjnego pisał już w swoich tekstach Edward Zajiček, ale zgromadzone w Milanówku dokumenty są świetnym punktem wyjścia do zaprezentowania ewolucji systemu produkcji i historycznego pogłębienia

¹ W tej grupie dokumentów znaleźć można takie opracowania jak: plany techniczno-ekonomiczne kolejnych przedsiębiorstw zarządzających zespołami filmowymi; sprawozdania z działalności gospodarczej za kolejne lata; sprawozdania kwartalne z wykonania planu produkcji; bilanse przedsiębiorstwa zespołów filmowych za kolejne lata; protokoły z narad dotyczących dyscypliny płacy i pracy; projekty planów techniczno-ekonomicznych; sprawozdania z działalności przedsiębiorstwa; plany techniczno-ekonomiczne (za kolejne lata); sprawozdania kwartalne z wykonania planu; sprawozdania z działalności gospodarczej, a także bilanse poszczególnych zespołów filmowych.

prac autora. To także kanoniczne materiały dla badaczy, którzy chcieliby rzetelnie zbadać historię zespołów filmowych czy uzupełnić biografie lub monografie wybranych reżyserów (głównie kierowników artystycznych zespołów) o aspekt pracy menedżerskiej. To w końcu także niezastąpiona baza do stworzenia prawdziwych monografii najważniejszych kierowników produkcji kina polskiego.

Osobną partię w archiwaliach przedsiębiorstw zespołów filmowych stanowią różnego rodzaju akty normatywne: dokumenty powołujące zespoły filmowe, statuty i regulaminy (uwagę zwraca na przykład obszerny „Regulamin Grupy Zdjęciowej Filmu Fabularnego PRF ZF”, wyliczający wszystkie czynności, za jakie odpowiedzialni byli poszczególni członkowie planu filmowego², a także dokumenty określające zakres czynności kierownika artystycznego, literackiego, produkcji), zarządzenia i okólniki dyrekcji, przepisy dotyczące prawno-organizacyjnej transformacji kinematografii po 1989 roku i inne.

Sprawozdania organizacyjno-ekonomiczne filmów realizowanych w okresie PRL-u

Pozostajemy wciąż w sferze archiwaliów przedsiębiorstw skupiających zespoły filmowe. Szczególnie wartościowe mogą się okazać dla badaczy kina polskiego sprawozdania organizacyjno-ekonomiczne poszczególnych filmów (niestety nie wszystkich). Dotyczą one obrazów realizowanych od 1961 roku (wtedy powstała Komisja Ocen Ekonomicznych Naczelnego Zarządu Kinematografii, której przedkładano rzeczne sprawozdania), co oznacza niestety, że nie mamy dostępu do usystematyzowanych dokumentów produkcyjnych związanych z realizacją filmów z okresu Polskiej Szkoły Filmowej (nie trzeba chyba przekonywać, że to wielka strata dla polskiej historii kina). Jak sama nazwa wskazuje, sprawozdania tworzone były *post factum* (po zakończeniu realizacji danego tytułu), ale zdarzają się w teczkach dokumenty z etapu planowania i zatwierdzania produkcji. Dane te mogą być pomocne w przypadku wszelkiego rodzaju dyskursywnych metod analizy i interpretacji historycznej danego dzieła filmowego (na przykład w duchu nowego historycyzmu [Zwierzchowski, Kornacki, 2014, s. 28-39] czy teorii sieci ANT [Adamczak, 2014] itp.). Trudno sobie wyobrazić, aby mogła dziś powstać kompetentna monografia filmu (a na taką zasługują nawet, zgodnie z zasadnym postulatem Aliny Madej, dzieła przeciętne [1992, s. 49]) bez wykorzystania tego źródła. Można oczywiście stworzyć monografię filmowca (reżysera, operatora, kierownika produkcji, scenografa itp.) bez korzystania z opisywanych

² Z zachowaniem kolejności: reżyser, drugi reżyser, asystent reżysera, sekretarz planu, kierownik produkcji, drugi kierownik produkcji, asystent kierownika produkcji, kierownik planu, sekretarz grupy zdjęciowej, administrator, kasjer, operator obrazu, operator kamery, asystent operatora obrazu, fotosista, mistrz oświetlenia, scenograf, kostiumograf, dekorator wnętrz, charakteryzator, drugi scenograf, asystent kostiumografa, asystent charakteryzatora, kierownik budowy dekoracji, rekwizytor, garderobiana, operator dźwięku, asystent operatora dźwięku, montażysta, asystent montażyisty, konsultant muzyczny – Regulamin Grupy Zdjęciowej Filmu Fabularnego PRF ZF, Archiwum Państwowe Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku (dalej APDOiP), zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych (dalej cyt. ZPPF), sygn. 289.

archiwaliów, ale o ileż uboższe (w kontekście słusznych postulatów metodologicznych kultury produkcji) będą takie opracowania (na przykład pośmiertna monografia twórczości Andrzeja Żuławskiego mogłaby uwzględnić jego specyficzną, artystycznie „rozrzućną” metodę pracy na planie filmowym – pomocnym tutaj byłoby choćby sprawozdanie dotyczące *Diabła* [1972], do którego za chwilę się odwołam).

Warto wymienić (dla potencjalnych odwiedzających Milanówek), jakie dokumenty można znaleźć w sprawozdaniu organizacyjno-ekonomicznym filmu. Kierując się przeświadczeniem, że najlepiej przemawia konkret, który da się uogólnić, postanowiłem wybrać jedno z takich opracowań (ze świadomością, że nie wszystkie zgromadzone w Milanówku składają się z pełnego zestawu dokumentów, ale jednocześnie z przekonaniem – wyniesionym ze znajomości kilkudziesięciu takich opracowań – że w większości przypadków mamy do czynienia z podobnymi – choć nie zawsze w tej samej kolejności sklasyfikowanymi – dokumentami; co zresztą zrozumiałe, bo zawartość tych sprawozdań była normatywnie uregulowana).

Uzupełnione przeze mnie podstawowym komentarzem sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu *Diabeł* Andrzeja Żuławskiego³ wygląda następująco:

I. Dane ogólne

Tytuł, reżyser, kierownik produkcji, operator obrazu, scenograf, operator dźwięku; długość filmu, koszty, długość okresu realizacji, wskaźniki wydajności, godziny nadliczbowe, życie negatywu.

II. Wykonanie założeń produkcyjnych

Tutaj we wstępie informacja o: dniu skierowania do produkcji przez szefa kinematografii wraz z warunkami zatwierdzenia; informacja o autorze scenariusza, autorze dialogów i reżyserze, planowanej długości filmu, miejscu realizacji (wytwórni), laboratorium, kierowniku produkcji, operatorze, planowanym limicie kosztów, planowanym terminie zakończenia produkcji oraz ostatecznym szczegółowym kosztorysie (który – po sporządzeniu dokładnego biznesplanu – zwykle odbiegał od planowanego limitu kosztów).

a. Rodzaj i charakterystyka filmu

W przypadku *Diabła* pojawia się informacja o filmie długometrażowym, barwnym (na taśmie Eastmancolor), w formacie kaszetowym, a także krótkie streszczenie filmu.

b. Długość filmu

Informacja o długości planowanej i wykonanej (*Diabeł*, choć zrealizowany został zgodnie ze scenopisem, był dłuższy o 530 metrów, co wynikało „z różnicy poszczególnych ujęć i scen, powstałej w trakcie realizacji zdjęć”).

³ „Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu *Diabeł*”, APDOiP, ZPPF, sygn. 1120.

c. Lokalizacja zdjęć

Informacje o lokalizacjach, które mogą być bardzo przydatne w kontekście coraz silniejszych zainteresowań polskiego filmoznawstwa szeroko pojętą turystyką filmową i regionalną historią kina.

d. Przebieg realizacji filmu w czasie

- Okres przygotowań;
- Okres zdjęciowy;
- Okres montażu i udźwiękowienia;
- Okres prac końcowych.

Wszystkie informacje podane zostały w układzie „planowane–wykonane” wraz z opisem. W przypadku filmu *Diabeł* kierownictwo produkcji tłumaczyło w tym miejscu bardzo duże odstępstwo od planu w okresie zdjęciowym (plan – 90 dni; wykonanie – 148 dni): obok takich przyczyn, jak brak ekspozycji z powodu zachmurzenia, nadmierne opady śniegu w jednym okresie i ich brak w kolejnym, przestoje spowodowane licznymi chorobami ekipy czy powtórki związane z wadami taśmy filmowej, opóźnienia tłumaczono także specyfiką realizacji, którą kierownik produkcji, sygnujący sprawozdanie, opisywał między innymi tak: „mnogość scen specjalnych: atakowanie ludzi i zwierząt, z cięciami brzytwą, pulsującym mózgiem, odciętymi kończynami itp., scen cyrkowych (pierwszy raz w Polsce – chodzenie po linie między konarami wysokich drzew), scen kaskaderskich i z udziałem koni i zwierząt”. Także okresy montażu i udźwiękowienia oraz prac końcowych uległy znacznym przesunięciom, w związku z czym w tej partii sprawozdania kierownictwo filmu również wyjaśniało ich przyczyny.

e. Zużycie negatywu obrazu

Informacje podane głównie w postaci odpowiednich zestawień i wartości liczbowych.

f. Współpraca z Wytwórniami Filmowymi

Jak w tytule – opis współpracy z wytwórnią (w przypadku *Diabła* pojawia się między innymi taki oto fragment: „[...] większość pracowników WFF [Wrocław – przyp. aut.] w grupie zdjęciowej cechowała postawa pełna obowiązkowości i dyscypliny, a momentami nawet poświęcenia. Zgrzytem w dobrze układającej się współpracy był konflikt z Dyrekcją WFF na temat przeniesienia części postsynchronów do Warszawy. Działając w obronie własnych interesów, WFF nie chciała przyjąć do wiadomości obiektywnych przyczyn i konieczności podjęcia takiej decyzji”).

III. Sprawozdanie z wykonania planu produkcji

- Harmonogram produkcji (daty poszczególnych okresów realizacji).
- Bilans okresu zdjęciowego (dni zdjęciowe, rezerwa plenerowa, niedziele i święta, próby, przerwy, inne).
- Harmonogram zajęcia hal zdjęciowych.

- Wykaz obiektów zdjęciowych (tutaj z podaniem topografii określonej w scenopisie, metrażem oraz geograficznym określeniem lokalizacji).
- Podstawowe wielkości i wskaźniki produkcyjne filmu (długość filmu, zdjęcia kombinowane i specjalne, udział plenerów, okres realizacji filmu, dni zdjęciowe, wydajność pracy w okresie zdjęciowym i na jeden dzień zdjęciowy, godziny nadliczbowe, zużycie negatywu).
- Szczegółowe wskaźniki produkcji filmu (metraż filmu, zdjęcia w halach, wnętrzach naturalnych, plenerach, dni zdjęciowe, obiekty zdjęciowe w sztukach, liczba ujęć, zatrudnienie aktorów i statystów, dni robocze hal zdjęciowych, dekoracje budowane (bez przebudowy i z przebudową).

Wszystkie wyżej wymienione dane prezentowane były w formie tabel.

IV. Sprawozdanie z wykonania planu kosztów

We wszystkich wymienionych poniżej kategoriach pojawiają się informacje w układzie „koszty planowane” – „koszty wykonane”. W przypadku filmu *Diabeł* we wszystkich niżej wymienionych kategoriach kierownictwo produkcji tłumaczy niedotrzymanie planu finansowego filmu (miał kosztować 9 208 000 zł, a kosztował 13 232 267 zł; przekroczenie budżetu aż o 44% było wielką rzadkością w kinematografii PRL-u).

1. Materiały (między innymi koszty taśmy filmowej czy kostiumów).
2. Płace Fundusz Osobowy (czyli wynagrodzenia zatrudnionych na etat).
3. Płace – Honoraria (umowy o dzieło):
 - 3.1. opracowanie literackie;
 - 3.2. realizatorzy;
 - 3.3. aktorzy;
 - 3.4. statyści;
 - 3.5. inni odtwórcy;
 - 3.6. nagrody.
4. Honoraria – inne wynagrodzenia związane z realizacją filmu (na przykład dozоровanie obiektów zdjęciowych, samochodów i sprzętu zdjęciowego, sprzątanie obiektów; w przypadku *Diabła* – także opieka nad końmi i zwierzętami).
5. Transport obcy (na przykład taksówki).
6. Czyszcze i dzierżawy (na przykład za meble i rekwizyty).
7. Delegacje (na przykład koszty przejazdów i diet aktorów).
8. Usługi obcych przedsiębiorstw (na przykład koszty usług telekomunikacyjnych, wynajmu kostiumów, opłat za pralnie, reperację kostiumów i inne).

9. Inne koszty bezpośrednie (na przykład odsetki bankowe).

10. Usługi Wytwórni Filmowych – ponownie w układzie „planowano–wykonano”:

10.1. wynajem hal zdjęciowych;

10.2. Wydział Budowy Dekoracji;

10.3. Wydział Inscenizacji (wynajem kostiumów i rekwizytów, materiały charakteryzatorskie, materiały pirotechniczne i broń, przeróbki kostiumów, koszty pracy pracowników Wydziału Inscenizacji);

10.4. Wydział Techniki Zdjęciowej;

10.5. Wydział Techniki Dźwięku;

10.6. Wydział Oświetlenia;

10.7. Wydział Energetyczny;

10.8. Wydział Zdjęć Kombinowanych (odpowiedzialny w większości filmów za napisy czołowe lub końcowe);

10.9. Wydział Transportu i Agregatów;

10.10. Wydział Obróbki Taśmy;

10.11. inne usługi Wytwórni.

11. Godziny nadliczbowe.

V. Załączniki

- Zestawienie kosztów filmu (w postaci tabeli).
- Zestawienie kosztów płac (w postaci tabeli).
- Zestawienie kosztów usług Wytwórni Filmowych.
- Fundusz osobowy grupy zdjęciowej.
- Rozliczenie zużycia taśmy czarno-białej.
- Rozliczenie zużycia taśmy kolorowej.
- Sprawozdanie WFF – Wrocław (opisowe, autorstwa dyrekcji wytwórni).
- Sprawozdanie WFF – Łódź (opisowe, autorstwa dyrekcji wytwórni).
- Lista nagród pracowników grupy zdjęciowej (propozycja nagród autorstwa kierownictwa produkcji filmu).
- W tym dziale w sprawozdaniach pojawia się także niezwykle ważna metryczka utworów muzycznych wchodzących w skład filmu; dzięki temu można dziś bardzo dokładnie poznać nie tylko autorów oprawy muzycznej, ale także posiadaczy

praw autorskich; i tu ujawnia się specyfika takiej produkcji jak *Diabeł* – to film, który w 1972 roku nie uzyskał zgody na rozpowszechnianie, w związku z tym, jak można sądzić, kierownictwo produkcji nie było zobligowane do przygotowania metryczki, która służyła do określenia zobowiązań z tytułu praw autorskich.

Poniżej grupa załączników specyficzna dla filmu *Diabeł* (przy czym takie dodatkowe załączniki – o treści oczywiście dostosowanej do konkretnych sytuacji na planie innych filmów – pojawiają się w sprawozdaniach organizacyjno-ekonomicznych stosunkowo często):

- Odpis pisma WFF Łódź z 26 listopada 1971 roku w sprawie zabrakowania materiału (wadliwa taśma filmowa).
- Odpis notatki służbowej KPF do Dyrekcji PRF „Zespoły Filmowe” z 18 listopada 1971 roku w sprawie trudności realizacji zdjęć (sporządzone jeszcze w okresie zdjęciowym).
- Odpis notatki służbowej KPF do Dyrekcji PRF „Zespoły Filmowe” z 2 grudnia 1971 roku (autorstwa dyrekcji wytwórni – tutaj informacja między innymi o epidemii grypy, która zdziesiątkowała pracowników wytwórni we Wrocławiu oraz aktorów).
- Odpis pisma KPF do Dyrekcji PRF „Zespoły Filmowe” w sprawie zmiany aktorki w roli panny młodej.
- Odpis pisma reżysera Andrzeja Żuławskiego do Kierownika Zespołu X Andrzeja Wajdy (to i poprzednie pismo odnosi się do zawiromów związanych z obsadzeniem roli panny młodej – początkowo miała grać ją Małgorzata Braunek, rolę podjęła Alicja Jachiewicz, po jej wypadku na jeden dzień obsadzono – błędnie – Barbarę Brylską, by wrócić do Braunek).
- Pismo Dyrekcji PRF „Zespoły Filmowe” z 13 stycznia 1972 roku.

Sprawozdania, takie jak wyżej wymienione, poprzedzone są często (w poszczególnych teczkach) pismami przewodnimi: 1) kierownictwa produkcji filmu do dyrekcji przedsiębiorstwa zespołów filmowych (w którym dokonuje się wstępnej oceny realizacji filmu – w przypadku *Diabła* kierownictwo tłumaczy opóźnienia i przekroczenia planu i proponuje formę ostatecznego rozliczenia wynagrodzenia z realizatorami, co było o tyle trudne, że film nie wszedł, jak wiadomo, na ekran); 2) dyrekcji Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” do Naczelnego Zarządu Kinematografii z prośbą o zwołanie Komisji Ocen Ekonomicznych NZK (która była odpowiedzialna za przyjęcie – względnie odrzucenie – sprawozdania) z podstawowymi informacjami na temat filmu (kulisy akceptacji, limit kosztów, ogólnie o planie – metraż, dni zdjęciowe, koszty – i jego wykonaniu, wydajności pracy i godzinach nadliczbowych; w przypadku *Diabła* dość szczegółowo – jak na tego typu pismo – dyrekcja PRF „Zespoły Filmowe” informuje o przyczynach znacznego przekroczenia kosztów filmu, wnioskując ostatecznie o negatywną ocenę ekonomiczną filmu); 3) pismo z NZK informu-

jące o przyznaniu lub nieprzyznaniu pozytywnej oceny ekonomicznej (w przypadku *Diabła* – to drugie).

Warto dodać, że w niektórych sprawozdaniach mogą pojawiać się (choć w tych, które miałem okazję przeglądać, rzadko) protokoły kolaudacji filmu lub protokoły Komisji Oceny Technicznej przy NZK, dokonującej audytu obrazu i dźwięku (na przykład w odniesieniu do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* [1964, reż. Wojciech Has] – filmu, który pod względem wizualnym uważany jest za arcydzieło – członkowie komisji mieli pewne uwagi, co zaowocowało oceną dobrą, a nie maksymalną)⁴.

Jak widać, opisane powyżej przykłady akt to bardzo bogaty materiał wyjściowy do badania szeregu zagadnień związanych z funkcjonowaniem polskiej produkcji filmowej w okresie PRL-u. Warto dodać, że sprawozdania organizacyjno-ekonomiczne mogą też w wielu przypadkach okazać się dobrym weryfikatorem wartości autorskich wspomnień. Tak się bowiem składa, że jednym z najważniejszych polskich źródeł historycznych w badaniach dziejów rodzimego kina były do niedawna wspomnienia i wywiady z twórcami (Zwierzchowski, Kornacki, 2014). Jak wiadomo, pamięć jest medium niedoskonale utrwalającym przeszłość. Warto więc tam, gdzie to możliwe, konfrontować opis produkcji pozostawiony przez twórców z (bezsprzeczonym, bo mającym cechy raportu z sankcją odpowiedzialności karnej) sprawozdaniem odpowiednich komórek kinematografii. Na przykład nagła zmiana aktora do filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie* (Francuza o polskim pochodzeniu zastąpił Zbigniew Cybulski; można dodać na marginesie – i z przekąsem – że role w najważniejszych filmach Cybulski dostawał przez przypadek) była skutkiem ujawnionego braku umiejętności wybranego aktora i jego wielkopańskich manier. I taki też opis, choć bardziej eufemistyczny, znaleźć można w sprawozdaniu („Po niewczasie zorientowaliśmy się, że w czasie prób, Trzeźniewski wyczerpał cały swój zapas «gierek» do jakich przyzwyczał się w Szkole [Teatralnej w Paryżu – przyp. aut.]. Już pierwsze dni zdjęciowe wykazały, że pomimo długiej pracy przygotowawczej z reż. Hasem i jego asystentami, Trzeźniewski zupełnie nie daje sobie rady z prowadzeniem roli, uwidoczniły się również już po podpisaniu umowy wszystkie ujemne cechy jego charakteru”⁵).

W kontekście wyżej omówionych sprawozdań ekonomiczno-produkcyjnych pozwolę sobie na małą dygresję osobistą: dzięki tym materiałom, przygotowując tekst o serialu *Droga* (1975) Sylwestra Chęcińskiego, mogłem się dowiedzieć, dlaczego w jednym z jego odcinków pojawiają się Kargul i Pawlak z filmu *Nie ma mocnych* (1974) (akta drobiazgowo „tłumaczyły” sekwencję wydarzeń); przygotowując wykład i pisząc tekst o „filmach gdańskich”, garściami korzystałem z tych danych (zwłaszcza dotyczących lokalizacji); dodatkowo w teczce poświęconej serialowi *Na kłopoty... Bednarski* (1988) znalazłem scenariusz do ostatniego, siódme-

⁴ „Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie*”, APDOiP, ZPPF, sygn. 131, k. 57.

⁵ APDOiP, ZPPF, sygn. 131, k. 8.

go odcinka (najbardziej zaangażowanego politycznie i najmniej żartobliwego dla tej, było nie było, komedii kryminalnej), co sugerowałoby doraźność jego realizacji, a tym samym – naciski producenta (czyli TVP), by finalny odcinek był odpowiednio dramatyczny i poważny, tak jak wydarzenia z września 1939 roku i obrony Westerplatte, do których się odnosił⁶. Warto dodać, że dokumentacja produkcyjna została wykorzystana przez redaktorów wspomnianej książki o Sylwestrze Chęcińskim, w której poszczególne teksty analityczno-interpretacyjne uzupełniane są o dane produkcyjne. I pewnie aktualnie w zaciszu gabinetów czyjeś palce wklepują w klawiaturę kolejne monografie poświęcone polskiemu kinu, w których wykorzystane zostaną także dokumenty z Milanówka (o czym można domniemywać po wpisach badaczy na kartach udostępnienia poszczególnych teczek).

Oczywiście istnieją też „milanowskie zagrożenia”, na przykład w postaci przeszacowania danych produkcyjnych, które w tekście stanowią ciałem obce (rodzaj insertu – można to odnieść do niektórych artykułów z przywołanej książki o filmach Chęcińskiego) lub być mało znaczącymi ciekawostkami. Jak każde źródło historyczne, także i to musi być zrelatywizowane do problemu badawczego i poddane silnej krytyce, także pod kątem zasadności jego wykorzystania (Zwierzchowski, Kornacki, 2014).

Inne rodzaje dokumentów w aktach zespołów filmowych

W zespole akt dokumentujących działalność przedsiębiorstwa zrzeszającego zespoły filmowe znajdują się także inne dokumenty, które mogą stanowić ciekawy materiał źródłowy. Znaleźć tam można dane osobowe filmowców (o ile zostaną udostępnione przez dyrekcję archiwum – zwykle trzeba o nie aplikować oddzielnie). Szczególnie ciekawy jest tak zwany „Program «magister»”, czyli karty danych osobowych z informacjami o: wykształceniu filmowca, roku zawarcia umowy o pracę, stopniu znajomości języków obcych, karalności, przynależności do partii i związków zawodowych, o przyznanych medalach i odznaczeniach, o mieszkaniu i jego statusie, a także informacje o posiadaniu (lub nie) samochodu. Akta te można wykorzystać przy pisaniu kompetentnego tekstu biograficznego. Dokumenty osobowe dotyczące kariery zawodowej blisko 200 filmowców znajdują się także w zespole akt Agencji Produkcji Filmowej, o którym jeszcze wspomnę. Uzupełnieniem danych biograficznych są także „Kartoteki wieloletnie pracowników twórczych i pomocniczo-twórczych” lub „Wykaz pracowników twórczych oraz stanowisk kierowniczych”. Jeśli dodamy do tego „Sprawozdania z zatrudnienia i płac” oraz wiele teczek umów autorskich zawieranych przez poszczególne zespoły filmowe, to tworzy się silny korpus źródłowych informacji do wykorzystania przy opracowywaniu tematu „być filmowcem w Polsce Ludowej”, w którym kwestia socjalnych i material-

⁶ Piszę na ten temat także w dwóch innych publikacjach: K. Kornacki, *Droga po Polsce*, [w:] *Sylwester Chęciński*, pod red. R. Bubickiego i A. Dębskiego, Wrocław 2015; K. Kornacki, *Filmy gdańskie*, maszynopis w posiadaniu autora.

nych warunków egzystencji nie byłaby na pewno ostatnią (oczywiście i na ten temat pisał Edward Zajiček, ale go nie wyczerpał).

Wśród dokumentów zespołów filmowych znajduje się także „Wykaz opracowań literackich” – zarówno projektów zrealizowanych, jak i niezrealizowanych – z informacją, do jakiego stadium został rozwinięty dany materiał literacki. Niestety obejmuje on jedynie lata 1967-1976 (ale i tutaj przyniósł piszącemu te słowa efekt – w archiwach znalazłem ślad dwóch materiałów literackich autorstwa Janusza Głowackiego, których brakowało w [bogatej skądinąd] bazie opracowań literackich Filмотeki Narodowej [Kornacki, 2013]).

Kwestie koprodukcji i eksportu

Odwiedzając Milanówek, nie można dać się zwieść szumnej nazwie jednego z zespołów akt „Dokumentacja dotycząca koprodukcji filmów polskich za lata 1973-1999”. W zbiorze tym znajdują się materiały odnoszące się do stosunkowo niewielkiej liczby tytułów, głównie z lat osiemdziesiątych⁷. Dokumentacja ta dotyczy głównie kwestii formalno-prawnych, a więc negocjacji i uzgodnień między koproducentami. We wspomnianym zbiorze zawarte są także informacje na temat luźniejszych relacji z innymi kinematografiami (na przykład wykorzystania polskiego filmowca w obcym filmie). Drugim – ważniejszym z punktu widzenia potencjału poznawczego – korpusem materiałów źródłowych dla tematyki koprodukcji są opisane wcześniej sprawozdania organizacyjno-ekonomiczne, w których znajdują się także tytuły filmów koprodukowanych przy udziale konkretnych zespołów filmowych lub całego przedsiębiorstwa (a nawet te, w przypadku których świadczono jedynie usługi produkcyjne). Wszystko to, uzupełnione o bogate dane na temat współpracy międzynarodowej kina polskiego zgromadzone w aktach Naczelnego Zarządu Kinematografii w Archiwum Akt Nowych, stanowi już solidny zbiór materiałów źródłowych do dokładnego opisanie fenomenu polskiej koprodukcji filmowej.

Wbrew nazwie opisywanego zbioru (informującego o koprodukcji) najwięcej jest w nim danych o eksporcie polskich filmów (jak wiadomo, w badaniach z zakresu kultury produkcji badacze coraz częściej wychodzą poza analizę podmiotów produkcyjnych czy procesu realizacji filmu). Po pierwsze, są to dokumenty formalno-prawne dotyczące działalności przedsiębiorstw zajmujących się eksportem filmów (Przedsiębiorstwa Eksportu i Importu Filmów „Film Polski” oraz „Film Polski” Eksport i Import Filmów Spółka z o.o.), zbiorcze zestawienia eksportowanych filmów w postaci spisów i tabel (ale tylko dla wybranych lat) oraz informacje o cenach licencji na polskie filmy (przy czym największa część dokumentacji dotyczy drugiej połowy lat siedemdziesiątych i lat osiemdziesiątych – mimo że przed-

⁷ *Niezwykła podróż Baltazara Kobera, Danton, Oko proroka, Cudowne dziecko, Limuzyna Daimler-Benz, Zaklęte rewiry, Panny z Wilka, Kłątwa Doliny Węży, Biały smok, I skrzypce przestały grać, Nocny gość, Deja vu, Enak, Korczak*, a także niezrealizowane projekty *Osiół grający na lirze* czy *Kochankowie z klasztoru Waldemosa*.

siębiorstwo istniało od 1964 roku). Po drugie, w opisywanych zbiorach znaleźć można pokaźną dokumentację dotyczącą konkretnych eksportowanych filmów. Są w niej przede wszystkim listy i porozumienia między polskimi instytucjami a zagranicznymi dystrybutorami. O imporcie filmów na polskie ekrany dowiemy się niewiele, tytuły obcych filmów pojawiają się tutaj sporadycznie (na przykład *Ludzie-koty* [1982, reż. Paul Schrader], *Rambo: Pierwsza krew* [1982, reż. Ted Kotcheff], *Predator* [1987, reż. John McTiernan]); większy zbiór informacji na ten temat znaleźć można w aktach Naczelnego Zarządu Kinematografii (w Archiwum Akt Nowych).

Dokumenty produkcyjne kina po transformacji

Wobec zmienionej – po 1989 roku – organizacji polskiej kinematografii dokumenty dotyczące tego okresu wymagają osobnego opisu. Jak wiadomo, całkowite finansowanie produkcji zostało zastąpione częściowym subsydiowaniem polskiego kina z budżetu państwa. Dokumenty zgromadzone w Milanówku odnoszą się do okresu przed powstaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku (choć zgromadzono tu także część akt dotyczących likwidacji dawnych instytucji, stąd niektóre z dokumentów datowane są na 2009 rok; ale to Ustawa o kinematografii z 2005 roku stworzyła jakościową cezurę w funkcjonowaniu kina polskiego). Jak wiadomo, po 1989 roku powstały Agencja Produkcji Filmowej (odpowiedzialna za dofinansowywanie produkcji filmowej) i Agencja Dystrybucji Filmowej (wspierająca rozpowszechnianie). Ponadto w Milanówku znajdują się także akta instytucji Film Polski – Agencja Promocji. Agencja Produkcji Filmowej, jako instytucja wspierająca polskie kino, była odpowiedzialna za dofinansowanie nie tylko kina fabularnego, ale także dokumentalnego, animowanego i oświatowego. Stąd w archiwum podwarszawskiego miasteczka znajdują się dokumenty dotyczące także tych rodzajów filmów. Dofinansowanie warunkowane było (i wciąż jest) opiniami komisji eksperckich, w dokumentacji znajdują się więc akta związane z powoływaniem i funkcjonowaniem poszczególnych komisji, jak również – i to jest szczególnie interesujący materiał – oceny poszczególnych projektów filmowych, zarówno zrealizowanych, jak i odrzuconych.

W tym kontekście warto może sobie uświadomić, że od wprowadzenia przełomowej ustawy o kinematografii z 1987 roku minęło już 30 lat – to wystarczająco długi okres, aby skonstatować, że współczesność zmieniła się w historię. Na podstawie zgromadzonych w Milanówku dokumentów można odtworzyć losy poszczególnych, głośnych projektów filmowych (widzianych w dyskursywnym kontekście i chronologicznym porządku). Można także pokusić się (na podstawie projektów odrzuconych) o napisanie „historii niebyłej kina III RP”. Wprawdzie część z projektów, które w archiwaliach posiadają adnotację „odrzucone” lub „zaniechane”, dostała drugą szansę (wiele z tak sygnowanych tytułów pojawiło się później na ekranach polskich kin), ale i tak liczba odrzuconych wniosków jest duża. Wnikliwe ich badanie mogłoby ujawnić, jakimi przesłankami kierowały się instytucje państwa demo-

kratycznego przy decydowaniu o losach projektu, lub, przeformułując pytanie, na ile decyzje o odrzuceniu zdeterminowane były tak zwanymi względami artystycznymi (oceną na podstawie scenariusza), na ile zaś mogły na nie mieć wpływ względy środowiskowe (konjunkturalne) lub ideowe i ideologiczne. Zinstytucjonalizowanej cenzury już nie ma, ale naiwnością byłoby sądzić, że nie istniały (i nie istnieją) bardziej ukryte formy oddziaływania na produkcję filmową. Jak słusznie bowiem pisał Marcin Adamczak: „Cenzura jest [...] fenomenem społecznym, funkcjonującym w różnych realiach politycznych. W systemach autorytarnych jest szczególnie widoczna, działając zupełnie jawnie i przyjmując postać mocno zinstytucjonalizowaną, niemniej jednak jawi się ona jako pewien uniwersalny fenomen społeczny, nie zawsze oficjalny i instytucjonalny, lecz zawsze określający granice dyskursu w danej wspólnocie, tego, o czym się mówi, tego, o czym się mówi niewiele, i tego, o czym zazwyczaj się milczy” (2014). Trudno wprawdzie po samych nagłówkach wnioskować o zawartości scenariuszy, ale niektóre tytuły filmów odrzuconych i zaniechanych (fabularnych, dokumentalnych czy oświatowych) są naprawdę intrygujące⁸. Materiały eksperckie zgromadzone w Milanówku wydają się dobrym (nawet jeśli nie wiodącym, to uzupełniającym) źródłem do opisu współczesnej polskiej instytucji kinematograficznej – w tym ukrytego wymiaru cenzury w III RP, która mogła mieć (?) wpływ na historię rodzimego kina ostatnich lat. Pisząc o złożoności kina PRL-u i sugerując wstrzeźliwość w jego ocenach, Marcin Adamczak – w zdaniu kończącym artykuł – postulował to, co każdy szanujący się historyk powinien zrobić: „udać się w długą kwerendę do archiwów”. Myślę że już czas, aby podobny postulat zgłosić wobec współczesnej kinematografii. Milanówek może być ważnym przystankiem na drodze do opisanego kina III RP w całej jego złożoności.

Bibliografia:

- Adamczak, M. (2012). *Rashomon: kinematografia okresu PRL*, [w:] M. Adamczak (red.), *Nowe perspektywy filmoznawstwa*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Adamczak, M. (2014). *Obok ekranu: perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kornacki, K. (2013). *Głowacki jako scenarzysta kina polskiego (rekoniesans)*, [w:] J. Ciechowicz (red.), *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Madej, A. (1992). *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, „Studia Filmoznawcze”, t. XII (*Filmoznawstwo, film, telewizja*).
- Madej, A. (1993). *Wszystko odbyło się nagle i przerażająco zwyczajnie*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 3.
- Topolski, J. (1998). *Wprowadzenie do historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Zajątek, E. (1983). *Film polski. Ekonomia i organizacja produkcji*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

⁸ Przykłady: *Dobry człowiek w prosektorium*, *Dybuk*, *Krzyż*, *Meir Ezofowicz*, *Polska, 2 maja*, *Art-B*, *Bruno Schulz – czekając na mesjasza*, *Edukacja seksualna*, *Kim pan jest, panie Pilecki*, *Kolumbowie w kolorze feldgrau*, *Kto się boi Chopina*, *Ostatni polski Żyd*, *Tragedia Ślązaków*, *Trauma albo Warszawa powstała z kręgu zła*, *Wieża Babel*. *Historia Edyty Stein*, *Wolność jest darem Boga*, *Żydzi w Polsce*, *Legenda Anny Walentynowicz*.

Zajíček, E. (1983b). *Polska produkcja filmowa. Problemy rentowności*. Katowice: Uniwersytet Śląski.

Zwierzchowski, P., Kornacki, K. (2014). *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 85.

Is Milanówek Archive a Promised Land for Historians?

Archive of Personal and Payroll Documentation (Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej) in Milanówek holds documents concerning many Polish films from the times of the Polish People's Republic and the times after the year 1989. In his article, Krzysztof Kornacki refers in detail what can be found in the Archive and how it can be used to enhance the work of the film historians interested in searching for the unknown facts about Polish films and the conditions in which they were made.