

Szymon Szul

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0002-1737-2236

Kierunek Wschód. Kulisy realizacji filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*

Wstęp

Do tej pory historia Studia Filmowego Semafor, szczególnie badana przez pryzmat koprodukcji, jakich ta wytwórnia podejmowała się po przemianie ustrojowej z 1989 roku, nie stanowiła przedmiotu badań rodzimych filmoznawców. Niniejszy artykuł jest więc próbą otwarcia dyskusji nad kulturą produkcji łódzkiego przemysłu filmowego, szczególnie animacji filmowej. Dobrze rozpoznawalnymi obszarami badawczymi są poszczególne biografie reżyserów określanych mianem autorów filmowych oraz zjawisko znane jako Polska Szkoła Animacji. Twórczość dziecięca i mechanizm produkcji filmowej w SF Semafor nie doczekały się tego typu omówień, mimo że mogą one nie tylko dostarczyć wiedzy na temat lokalnej działalności niegdyś prężnie funkcjonującego przedsiębiorstwa, ale również pozwoliłyby zrozumieć, jak wyglądał system (ko)produkcji filmowej w latach 90.

Mimo że ostatnia dekada XX wieku wydaje się okresem nieodległym, to właśnie z tego powodu potrzeba badań jest nagląca. W swoich badaniach korzystałem ze źródeł archiwalnych w postaci korespondencji, umów, scenariuszy i dokumentacji z planu zdjęciowego, znajdujących się w teźce produkcyjnej filmu będącego przedmiotem niniejszego tekstu, nie zawsze jednak są one w stanie oddać pełny obraz opisywanej historii. Stąd wsparcie metodologii perspektywą prozopograficzną, pozyskaną w ramach przeprowadzanych z byłymi pracownikami Semafora wywiadów terenowych.

Poza oczywistą motywacją, wynikającą z potrzeby opisanego procesów, które miały miejsce i kształtowały obraz polskiej animacji w latach 90., kluczowe jest dla mnie także przedstawienie sytuacji wewnętrznej SF Semafor, wchodzącego w nową dla polskiej kinematografii epokę, zyskującego autonomię w zarządzaniu zasobami własnymi i mogącego samodzielnie kreować swoją politykę, wyznaczać cele strategiczne, kształtować model produkcji i dystrybucji, wdrażając przy tym nowe standardy zarządzania wytwórnią. Szansa ta jednak, zdaje się, dla Semafora stanowiła przede wszystkim zagrożenie, jako że było to studio mocno zapatrzone w swoją przeszłość, przyzwyczajone do bezpieczeństwa ekonomicznego i tym samym postawione przed wyzwaniem natychmiastowego dostosowania się do innej, bardziej wymagającej rzeczywistości. Nie wszyscy pracownicy pochwalali kierunek, który obrano, by wdrożyć te zmiany.

Za papierek lakmusowy przemian związanych ze sposobem planowania i organizacji koprodukcji w tamtym czasie posłużył mi film *Mamo, czy kury potrafią mówić?* (1998, reż. Krystyna Krupska-Wysocka, Tadeusz Wilkosz), który zrealizowano w Studiu Filmowym Semafor. Czas jego produkcji, od pierwszych prac koncepcyjnych po premierę w 1998 roku, objął całą dekadę. Od nakreślenia początkowych założeń scenariuszowych po ostateczną finalizację prac zmienił się jego charakter. Z projektu, który powstawał jako koprodukcja z białoruskim ABC Mińsk i w zamierzeniu miał być pierwszą pełnometrażową super(ko)produkcją studia, zmienił się w film wykonany naprędce i za niewielkie pieniądze. Jest to chyba jedyna realizacja w portfolio wytwórni, która prezentowałaby tak drobiazgowo sekrety „kuchni filmowej” największego polskiego studia animacji tamtego okresu. Postaram się więc prześledzić, jakie zmienne uniemożliwiły pomyślny przebieg prac nad koprodukcją, co jednocześnie pozwoli zrekonstruować sposób zarządzania przedsiębiorstwem w latach dziewięćdziesiątych.

Czy w Semaforze rzeczywiście realizowano koprodukcje?

Pojęcie koprodukcji, oczywiste intuicyjnie, w praktyce okazuje się niejasne. Czym były koprodukcje? Tadeusz Wilkosz, stojący za sukcesem *Przygód misia Colargola* (1968–1974), pierwszej tak intratnej dla Se-Ma-Fora (do 1991 roku nazwę wytwórni zapisywano z łącznikami; jego pełna nazwa brzmiała wówczas Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For) koprodukcji, polsko-francuskiej, wspomina, że „w przeszłości wszystkie studia filmów animowanych wykonywały jakieś prace na zamówienie producentów i dystrybutorów zagranicznych, które być może można by nazwać koprodukcjami” (korespondencja między Tadeuszem Wilkoszem a autorem, 2021). Pracom zleconym nadawano więc niekiedy rangę koprodukcji. Analizując dokumentację filmów realizowanych w ramach

współpracy międzynarodowej, na przykład obrazu *Jak Stolem gasił gwiazdy* (reż. Stanisław Lenartowicz, 1974), można zauważyć, że realizatorzy nie posługiwali się pojęciem „koprodukcja”. Pojawiało się jedynie określenie „kontrahent” (zob. teczka filmu *Jak Stolem gasił gwiazdy*, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audio-wizualny, bez sygnatury). Nawet gdy w oficjalnej dokumentacji zaczyna funkcjonować hasło „koprodukcja”, nie jest ono wiążące. Animatorzy w komunikacji wewnętrznej nie wprowadzali takiej klasyfikacji, choć, jak zaznacza Maciej Okuński, pełniący w Se-Ma-Forze funkcję kierownika produkcji, koprodukcje mogły wyróżniać się większym stopniem skomplikowania, więc również wyższą kategorią uzyskaną podczas procesu oceny artystycznej i ekonomicznej („I teraz tak, czy te koprodukcje były zaliczane do najwyższego poziomu stopnia trudności? W związku z tym stawki realizatorów były odpowiednio wyższe. W związku z tym nagroda artystyczna i ekonomiczna była wyższa. Czyli z racji, że to były koprodukcje i już z samego tego faktu te stawki były wyższe. Ale to znowu sprowadza się tylko do poziomu nie decyzyjnego, wykonawczego” – cyt. za: wywiad z Maciejem Okuńskim, przeprowadzony przez Szymona Szulca 27 listopada 2021). Tyle że o wyższą kategorię mogły ubiegać się także filmy indywidualne i serie niebędące koprodukcjami.

Nie to jednak je definiuje. Pewną wskazówką w nakreśleniu, czym były koprodukcje w latach 90., może być ustalenie ich statusu prawnego. Aktem, który normalizował tę kwestię, była *Europejska konwencja o koprodukcji filmowej* z 1992 roku. Zdają sobie sprawę z niebezpieczeństw wynikających z przywołania dokumentu ratyfikowanego wyłącznie na terenie państw członkowskich Unii Europejskiej, do której Polska przystąpiła dwanaście lat później. Zestawienie ze sobą wymogów narzuconych w obrębie zintegrowanej produkcji europejskiej ze sposobem zarządzania produkcją w studiu animacji w kraju byłego bloku wschodniego może budzić wątpliwości. Nie to jednak jest moją intencją. Wynik takiej komparatystyki pozwoli wyodrębnić, jakie wytyczne znajdowały odzwierciedlenie w produkcjach Semafora, a jakie przekreślały możliwość skategoryzowania ich jako koprodukcje w rozumieniu standardów europejskich, którym to standardom Semafor starał się sprostać, prowadząc politykę zmierzającą do umocnienia swojej pozycji na rynku.

Konwencja stawia szereg wymagań, które należało spełnić, aby film mógł ubiegać się o status koprodukcji. Pierwszym z nich był udział minimum trzech stron w projekcie koprodukcyjnym. Nie wszyscy koproducenci musieli mieć swoją siedzibę na terenie państw-stron konwencji, ale ich całkowity wkład nie mógł przekraczać 30% ogólnego kosztu produkcji (zob. https://pisf.pl/wp-content/uploads/2020/01/europejska_konwencja_o_koprodukcji_filmowej.pdf, artykuł 2,

dostęp: 01.07.2022). Semafor nigdy nie uczestniczył w koprodukcji wielostronnej, rozumianej jako współpraca minimum trzech podmiotów, dlatego ten zapis wykluczał go z grona potencjalnych udziałowców. Reszta wytycznych mogła jednak mieć zastosowanie w przypadku studia, ponieważ artykuł drugi traktatu przewidywał możliwość wejścia w koprodukcję jednostki z siedzibą w kraju spoza państw -stron konwencji, a sporządzone postanowienia zastosować można było również w stosunku do koprodukcji dwustronnych (zob. tamże).

Procedury, które Semafor spełniał, dotyczyły składania wniosków o dofinansowanie filmu przez Agencję Produkcji Filmowej. W wymianie listów pomiędzy studiem a APF przy realizacji *Mamo, czy kury potrafią mówić?* wytwórnia zobowiązana była do uzupełnienia kompletu dokumentów potrzebnych, aby film mógł zostać skierowany do produkcji. W ich skład wchodziły umowa koprodukcyjna, harmonogram produkcji, kosztorys filmu oraz aneks wraz z załącznikami do umowy z partnerem białoruskim (zob. List z APF z dnia 14 maja 1992;teczka filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury). Konwencja mówi dodatkowo o potrzebie złożenia kopii umowy nabycia praw autorskich lub jakiegokolwiek innego dowodu, pozwalającego stwierdzić nabycie praw autorskich w celu handlowego wykorzystania dzieła; szczegółowego scenariusza; spisu wkładów technicznych i artystycznych poszczególnych krajów. Te dokumenty, choć nieudostępnione APF, były zdeponowane w archiwum przedsiębiorstwa. Jednakże sam fakt, że agencja musiała dopominać się o ich dołączenie do zestawu plików, potwierdza tezę, według której w Semaforze nie było regułą przygotowywanie takiego pakietu.

Idea koprodukcji według wartości skodyfikowanych przez Unię Europejską zakładała, że „jako narzędzie twórczości oraz wyrażania kulturowej różnorodności w skali europejskiej, powinna ulec umocnieniu” (zob. https://pif.pl/wp-content/uploads/2020/01/europejska_konwencja_o_koprodukcji_filmowej.pdf, artykuł 2). Ten sam pogląd, w postaci opinii dyrektora Jacka Gwizdały, podzielał Semafor. Zależało mu na łączeniu kultur, jako że obydwie strony czerpały z tego jakąś korzyść (zob. wywiad z Jackiem Gwizdałą, przeprowadzony przez Szymona Szulę 30 grudnia 2021 roku). Nie należy się jednak oszukiwać, że najistotniejszy był czynnik ekonomiczny. O samych koprodukcjach w Studiu wyrażano się następująco:

[...] pojęcie koprodukcja to mnie się zawsze kojarzyło z czymś poważnym, prawda? Dlatego mówię, że to bardziej usługi niż koprodukcje. No, można to nazwać koprodukcjami. Raczej chodziło o to, że ktoś chciał taniej zrobić w Polsce coś, prawda? Bo były możliwości, były moce (cyt. za: wywiad ze Sławomirem Grabowskim, przeprowadzony przez Szymona Szulę 25 listopada 2021 roku).

Mimo iż powoływałem się na *Europejską konwencję o koprodukcji filmowej*, należy jeszcze raz podkreślić, że współpraca pozakrajowa nie była wówczas w Polsce w żaden sposób regulowana legislacyjnie. Koprodukcje Semafora spełniały część założeń koprodukcji dwustronnych, ale w komunikacji ze stronami zaangażowanymi w koprodukcje dochodziło do paradoksalnych sytuacji, w których, choć studio zajmowało się samodzielnym opracowaniem serii filmowej, producentem wiodącym pozostawała strona zlecająca wykonanie całości. Procentowy wkład w przypadku starszych realizacji Semafora z dzisiejszej perspektywy jest niemożliwy do oszacowania. Nie to było wówczas kwestią najważniejszą w funkcjonowaniu wytwórni, która, nieświadoma kształtu światowej kinematografii, wykluczała się z grona koproducentów, zadowolając się pozycją zleceniobiorcy. Sami pracownicy są zgodni co do tego, że usługi i zlecenia mogły mieć charakter koprodukcji, ale nie były koprodukcjami. Ich status był niedookreślony, a dzisiejsza ocena tego, jak zaklasyfikować przypadki takiej współpracy, pozostaje ambiwalentna. Silny mecenat państwa w okresie PRL rzutował na funkcjonowanie przedsiębiorstwa w latach 90. Choć zmieniły się sytuacja polityczna i gospodarcza, Semafor nadal próbował realizować koprodukcje według ustalonego przed laty systemu organizacji pracy.

Początki realizacji

Pomysłodawcą filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?* i jego pierwotnym reżyserem był Marian Kiełbaszczak („Scenariusz napisaliśmy pod wpływem usilnych nalegań p. Mariana Kiełbaszczaka, zgodnie z jego sugestiami dot. strony technicznej i formalnej przyszłego filmu” – cyt. za: list Janusza Galewicza z 30 listopada 1992;teczka filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury) – zasłużony animator, specjalizujący się w animacji lalkowej, który w Oddziale Filmów Lalkowych w Tuszynie był, obok Tadeusza Wilkosza czy wcześniej Lucjana Dembińskiego i Zenona Wasilewskiego, jedną z czołowych oraz najbardziej wpływowych postaci. 9 września 1988 roku studio zakupiło prawa autorskie do scenariusza filmu fabularnego *Tajemnica króla gnomów* autorstwa Janusza Galewicza i Marii Kossakowskiej-Galewicz (zob. list Jacka Gwizdały do Galewiczów z dnia 21 grudnia 1992, tamże), który ostatecznie przeistoczył się w scenariusz do filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. Tekst powstał na podstawie powieści *Dorotka u króla gnomów* Franka L. Bauma i miał być swoistym przedłużeniem cyklu o krainie czarnoksiężnika Oza. Nad tym procesem czuwali Galewiczowie, którzy odpowiadali za scenariusz serialu *W krainie czarnoksiężnika Oza* (1983–1989). Z umowy zawartej 10 stycznia 1989 roku wynika, że według wstępnych założeń artystycznych miał to być średniometrażowy film animowany [umowa dotyczyła przeniesienia prawa do wyko-

rzystania polskiego tłumaczenia książki Bauma. Zawarto ją z Aleksandrą Rasz, „(...) małoletnią spadkobierczynią praw autorskich Stefanii Wortman, na rzecz której działał jej opiekun, Marek Rasz” – cyt. za: Umowa o przeniesienie praw autorskich, tamże)]. Dalszy ciąg wydarzeń jest trudny do ustalenia, w wielu miejscach pojawiają się białe plamy, niepozwalające precyzyjnie określić, kogo należy obarczyć winą za uniemożliwienie skutecznego przeprowadzenia prac koprodukcyjnych. W latach 1991–1993, gdy potencjał *Dorotki u króla gnomów* zaczął być postrzegany w kategorii pierwszej pełnometrażowej superprodukcji Semafora, panował chaos informacyjny wynikający z relacji międzyludzkich, nieprzystosowania ekipy do pracy nad projektem o takiej skali, nieporozumień między stroną polską i białoruską, a także pomiędzy Semaforem i APF oraz Semaforem i twórcami. Wreszcie, chaos ten był także skutkiem przemiany ustrojowej, która skomplikowała sposób wynagradzania pracowników.

30 stycznia 1989 roku Galewiczom wypłacono 50% III raty honorarium za współautorstwo scenariusza (zob. tamże). Dwa dni wcześniej za wykorzystanie tłumaczenia książki honorarium otrzymał Marek Rasz. Tak jak w przypadku innych filmów Semafora, wydawało się, że produkcja w bliżej niesprecyzowanym trybie – wtedy najprawdopodobniej nie zakładano współpracy z ABC Mińsk – będzie przebiegała bezproblemowo. Nie wiadomo, co działo się z projektem w roku 1990. Nad filmem prawie na pewno pracował jeszcze Kielbaszczak, ale w związku z odwołaniem dyrektora Kuzio i próbą ustabilizowania sytuacji studia w 1990 roku, tuż przed objęciem tej funkcji przez Jacka Gwizdałę, projekt chwilowo utknął w miejscu. W tym czasie zmienił się też jego tytuł, który od teraz brzmiał *Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny*. Nowe informacje na temat filmu, zapewne w momencie, gdy Gwizdała zorientował się już w tym, jakie realizacje znajdują się w preprodukcji, przypadają na lipiec 1991 roku, kiedy podpisano umowę koprodukcyjną między Animation Byelorussian Centre w Mińsku, reprezentowanym przez dyrektora generalnego Igora Kazaka i dyrektora artystycznego Olega Biełofusowa, a Studiem Filmowym Semafor, reprezentowanym przez dyrektora Jacka Gwizdałę i główną księgową Teresę Fedak (zob. Umowa koprodukcyjna filmu kombinowanego pt. *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, tamże). Zapisy tej umowy dostarczają kluczowej wiedzy na temat charakteru przyszłej współpracy.

Mamo, czy kury potrafią mówić? miał być filmem barwnym, zrealizowanym na taśmie 35 milimetrów, a jego metraż ustalono na 90 minut. Według umowy producentem większościowym miał być Semafor z 70-procentowym wkładem. Tym samym dochody z dystrybucji miały przypadać stronom proporcjonalnie do ich udziałów w produkcji filmu. Marian Kielbaszczak nie występował już

jako reżyser, zdegradowano go do roli autora projektów plastycznych i dekoracji. Zdziwienie budzi paragraf poświęcony rozwiązywaniu sporów. Nieuzyskanie porozumienia miało skutkować złożeniem sprawy w sądach międzynarodowych. Nie określono ustanowienia miejsca rozstrzygnięcia sporu oraz nie uregulowano sposobu i konsekwencji rozwiązania umowy. Lakoniczność tego ustępu okaże się później jedną z głównych przyczyn konfliktu interesów.

W załączniku nr 1 do umowy znalazł się harmonogram produkcji. Okres przygotowawczy miał trwać od 1 czerwca do 21 października 1992. Zdjęcia aktorskie przypadały na okres od 26 października do 30 listopada 1992, a animowane od 15 listopada 1992 r. do 31 stycznia 1993 r. Montaż i udźwiękowanie: od 1 lutego do 31 marca 1993 r., zaś prace końcowe przewidziano na pierwszą połowę kwietnia 1993 roku. Zaskakuje skromny udział rzeczowy po stronie polskiej, gdy bliźniaczy załącznik sporządzony przez Białorusinów przewiduje szereg rozmaitych usług, jak wykonanie zestawu fotosów reklamowych do części aktorskiej oraz ubezpieczenie sprzętu i pracowników na Białorusi, które zostały określone w „innych kosztach bezpośrednich”. Dokument sprawia wrażenie, jakby ABC Mińsk, mimo mniejszego udziału, na tym etapie było lepiej zorientowane w planowaniu produkcji, ustalając z wyprzedzeniem skalę strategii marketingowej. Polacy najprawdopodobniej nie myśleli wtedy jeszcze o dystrybucji, licząc zapewne na standardowe przetrzucenie tej odpowiedzialności na Film Polski, który w październiku 1991 roku, po zapoznaniu się z nowelą filmu, wyraził zainteresowanie przejściem jego sprzedaży na rynki zagraniczne. Oznaczałoby to osłabienie pozycji Semafora, który po raz kolejny zostałby pozbawiony prawa do sprzedaży filmu na całym świecie, poza terenem Polski i terytoriów wyłączonych ewentualnymi umowami koprodukcyjnymi, zawartymi w trakcie produkcji filmu (zob. tamże). Czy to w wyniku likwidacji Filmu Polskiego, czy z powodu znalezienia przez Gwizdałę innych kanałów dystrybucji, do takiej formy rozpowszechniania nie doszło. Z listu z 1992 roku do Bogusława Sz wajkowski ego, ówczesnego dyrektora Agencji Produkcji Filmowej, wynika, że ciężar dystrybucji miał spocząć na firmie IFDF MAX, która jednak wycofała się ze współpracy. Po zerwaniu tej umowy z kosztorysu wykreślono koszty dystrybucji, promocji i reklamy.

Niekompetencja obu studiów – polskiego i białoruskiego – sprawiła, że nigdy nie rozpoczęto zdjęć aktorskich. Początkowo jednak wszystko układało się pomyślnie. Przewodniczący Komitetu Kinematografii zaakceptował współfinansowanie *Mamo...* w reżyserii Mariana Kiełbaszczaka i Nikołaja Łukjanowa w kwocie trzech miliardów złotych (zob. tamże). Polegając wyłącznie na domysłach moich rozmówców, przypuszczam, że Kiełbaszczak miał pracować

nad częścią lalkową, a Łukjanow nad żywym planem. Trzy miliardy z Komitetu Kinematografii wpłynęły na pozycję Semafora jako wiodącego producenta, ponieważ jego samodzielny wkład, bez dotacji ze strony państwa, wynosił miliard dwieście tysięcy złotych, gdy wkład ABC opiewał na miliard osiemset tysięcy złotych. Odliczając wsparcie ze strony APF, studio miało dwadzieścia procent rzeczywistego udziału. Subwencje państwowe nie były i nie są niczym zaskakującym w polskiej kinematografii, ale strona białoruska mogła wykorzystać ten argument na rzecz uzyskania większej kontroli przy produkcji, tym bardziej że dokumentacja wskazuje, iż intensywniej zaangażowani w prace nad filmem byli właśnie Białorusini, podczas gdy działania Polaków wyglądały na mniej owocne czy nawet w znacznej części pozorowane ze względu na wolniejsze tempo przygotowań. Patrząc na późniejszy rozwój wydarzeń, beczynność studia osłabiła jego pozycję koproducenta.

Problemy wewnętrzne

Kłopoty finansowe nie były jedynymi, z którymi zmagał się Semafor. Dyrektor Gwizdała postanowił zaangażować do filmu, w charakterze reżysera, Krzysztofa Gradowskiego, którego nazwisko dzięki popularności *Akademii Pana Kleksa* (1983) utożsamiano z sukcesem zarówno frekwencyjnym, jak i artystycznym. Spowodowało to konflikt na linii scenarzyści – studio. Autorzy odmówili w listopadzie 1992 roku podpisania umowy na scenariusz filmu. Przyczyny tej decyzji objaśnia list Gwizdały, w którym pisze on:

Jestem zaskoczony tą opinią, ponieważ moim zdaniem rzecz ma się akurat odwrotnie. Pragnę przypomnieć, że nasza wstępna, ustna umowa zakładała dwa warianty płatności. W wypadku nieprzyjęcia pakietu producenckiego „Mamo, czy kury potrafią mówić?”, Państwa praca miała być uhonorowana zleceniem na dokonanie poprawek i uzupełnień, zakupionego wcześniej przez Studio, scenariusza „Tajemnica króla Gnomów”, a więc sumą z natury rzeczy znacznie niższą. W wypadku zatwierdzenia pakietu miała to być umowa na nowy scenariusz, z odpowiednio wyższym honorarium. Informacja o zatwierdzeniu pakietu dotarła do nas na przełomie maja i czerwca br., a Państwu tę informację przekazał na naszą prośbę Marian Kiełbaszczak, który współpracował z Państwem przy pisaniu scenariusza. Jednak zatwierdzenie pakietu nie oznacza obecnie natychmiastowego uruchomienia przyznanych Studiu pieniędzy. Nie wdając się w zawłości tłumaczenia całej procedury, chciałem tylko oświadczyć, że te pieniądze dotarły do nas dopiero teraz. Mogliśmy oczywiście zawrzeć umowę w czerwcu, ale po pierwsze byłaby to umowa na niższą sumę, a po drugie z płatnością musielibyśmy się

wstrzymać blisko pół roku, co przy obecnej inflacji naraziłoby Państwa na całkiem wymierne straty. Dlatego od pewnego czasu ze wszystkimi autorami staramy się zawierać umowy jak najpóźniej, tak aby suma wypłaty nie odbiegała od sumy umownej. Prosiłbym więc o zrewidowanie swojej decyzji i wyrażenia zgody na odstąpienie praw do scenariusza „Mamo, czy kury potrafią mówić?” za wynagrodzeniem 40.000.000 zł.

Wynika z niego parę rozbieżności. Gwizdała posługuje się nowym tytułem filmu, Galewiczowie, co wyjdzie na jaw przy następnych listach, prowadzili pertraktacje na temat scenariusza *Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny*. Okazuje się także, że scenariusz powstał na podstawie wcześniej opracowanego scenariusza. Tekstem źródłowym *Mamo...* była nie książka Bauma, a *Tajemnica króla gnomów* (tutaj nastąpiła zmiana tytułu planowanego filmu z *Dorotki u króla gnomów*) napisana przez małżeństwo, do której prawa zakupił Semafor. To Semafor był więc właścicielem scenariusza, na podstawie którego powstał inny scenariusz, który wytwórnia chciała kupić. Zaskakujące wydaje się dołączenie do grona scenarzystów nazwiska Mariana Kiełbaszczaka, piastującego wówczas stanowisko reżysera, autora projektów plastycznych i dekoracji. Zdecydowanie można określić go jako inicjatora całości przedsięwzięcia, choć jego faktyczny wpływ na produkcję wydaje się mniejszy, niż określałyby to pełnione przez niego funkcje. Gwizdała porusza także kwestię wynagrodzenia, przedstawiając dwa warianty płatności. Nieprzyjęcie pakietu skutkowało mniejszą gratyfikacją, przyjęcie – większą. Jednak o jakim pakiecie jest mowa, w momencie gdy od kwietnia w produkcję zaangażowany był Komitet Kinematografii, a prace miały ruszyć w czerwcu, nie wiadomo.

Dlaczego Galewiczowie odrzucili tę propozycję, wyjaśnia ich następny list. Wiadomość Gwizdały była pierwszą od osiemnastu miesięcy próbą skontaktowania się z twórcami, którzy scenariusz *Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny* złożyli do akceptacji w czerwcu 1991 roku. Wyjaśnienia, jakie otrzymali, uznali za wykręt, mający na celu „zatarcie skutków nieudolności, nierzetelności i zaniedbań jakich dopuściło się Studio względem nas” (tamże). Z czego wynikały owe zaniedbania? Studio nigdy nie pokwitowało złożonego przez nich tekstu, nie przekazało opinii na temat jego walorów artystycznych i formalnych. Poza werbalnym powiadomieniem ze strony Kiełbaszczaka, że przyjęto tak zwany „pakiet” (nie jest jasne, czy mowa o wewnętrznym procesie skierowania do produkcji, czy o zewnętrznym pozyskiwaniu źródeł finansowania), scenarzyści pozostawali w niewiedzy co do postępów nad filmem.

Galewicz podał dwie przyczyny ich oporu przed podpisaniem umowy. Pierwszą była niezrozumiała decyzja o wyłączeniu z realizacji filmu Mariana Kieł-

baszczaka. Małżeństwo nie chciało wnikać w tajniki organizacyjno-produkcyjne dyrekcji, ale powołało się na zobowiązania natury moralnej. Scenarzyści zaznaczyli, że nie z każdym reżyserem chcieliby wiązać się współpracą, i nie mieliby najmniejszych podstaw, by manifestować swoje wątpliwości, gdyby studio było bezapelacyjnym właścicielem wyżej wymienionego scenariusza. Ponadto uskarżają się na brak profesjonalizmu osoby, której powierzono realizację filmu, a która nie zgłosiła żadnych uwag krytycznych bądź ewentualnej propozycji korekty tekstu, co zostało przez nich odebrane jako przyjęcie scenariusza przez kolejnego reżysera „[...] bez żadnych zastrzeżeń we wszystkich jego elementach” (tamże). Mimo przedłożonych obiekcji, byli skłonni pertraktować warunki podpisania umowy, przedstawiając listę żądań, wyrażonych w następujących podpunktach:

1. Z góry nie godzimy się na ew. „dopisanie” nam czyjegokolwiek autorstwa.
2. Nie godzimy się na żadne poprawki i przeróbki tekstu, wyłączwszy oczywiście z tego zastrzeżenia naturalne skróty czy rozbudowania poszczególnych sekwencji, zgodnie z koncepcją realizatorów filmu.
3. Nie godzimy się na dowolne przerabianie i przeredagowywanie tekstu dialogów. Nigdy nie zgłoszono w tej mierze żadnych zastrzeżeń a scenariusz został przyjęty łącznie z tekstem dialogów, zatem nie uznajemy potrzeby ich zmian, wyłączwszy oczywiście korekty dialogów w animowanej warstwie filmów, jeżeli po jego montowaniu pojawi się taka konieczność.
4. Nie znamy zasad ani przepisów obowiązujących obecnie w „zawiłościach procedury” w realizacji filmu, pragniemy tedy zaznajomić się z niektórymi obowiązującymi przepisami dot. praw scenarzysty. Czy istnieje niegdyś stosowane honorarium za tzw. „skierowanie” i w jakiej wysokości, jakie obowiązują stawki za dialogi, w jakich terminach owe honoraria będą wypłacane itd. Brak jasnych informacji na ten temat powstrzymuje nas przed ryzykownym podpisaniem umowy.
5. Sprzedanie scenariusza filmowego pt. „Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny” dotyczy tylko i wyłącznie realizacji jednego, pojedynczego filmu bez prawa dzielenia go na odcinki serialu ew. przeniesienie na płyty, kasyty, przeźrocza itd. Nie dopuszczamy możliwości dysponowania przez Studio materiałami filmowymi z przeznaczeniem na produkcję kaset, jak miało to miejsce z seriami *Muminki* czy *Miś Uszatek*, bez porozumienia z nami i bez zabezpieczenia naszych praw autorskich.
6. W umowie musi być wyraźnie zaznaczone, że dotyczy ona pracy zamówionej, wykonanej i złożonej w roku 1991. Podobnie na przelewie bankowym musi być zaznaczone, że honorarium dotyczy należności za rok 1991.

7. I sprawa ostatnia; proponowana przez Studio kwota 40.000.000.zł jest rozśmieszająco niska. Byłaby ona do przyjęcia w połowie ubiegłego roku. Zważywszy na ogromną inflację a także na uszczuplenie ew. procentów bankowych jakie byłyby naszym udziałem, gdyby honorarium zostało wypłacone na nasze konta przed kilku czy kilkunastu miesiącami. Wyjaśnienie Studia, iż zwłoka zawarcia umowy i wypłacenia należności wynika z troski o nasze korzyści finansowe są po prostu bałamutne. W porównaniu ze stawkami stosowanymi w innych wytwórniach za podobne i porównywalne prace, nie wiemy na jakiej podstawie ustalono wysokość proponowanego nam honorarium. My ze swej strony, możemy się zastanowić nad kwotą w wysokości najmniej 120.000.000. złotych, niezależnie od innych, należnych scenarzyście a przewidzianych przepisami kwot (tamże).

Dalszych ustaleń oczekiwali wyłącznie na piśmie. Zanim spróbuję przeanalizować, jakie było źródło tych, niekiedy kuriozalnych, roszczeń, postaram się wyjaśnić, z czego wynikała tak defensywna postawa Janusza Galewicza.

Janusz Galewicz w latach 1968–1975 pełnił obowiązki dyrektora studia, a później godził posadę zastępcy dyrektora do spraw artystycznych z pracą reżysera. Niewątpliwie, mimo braku stałego zatrudnienia w Semaforze w latach 90., wciąż był blisko związany z wytwórnią i traktował przedsiębiorstwo jako miejsce, w którym z jego zdaniem nadal się liczone. Nie tylko kierował studiem w czasach jego świetności, ale pisał scenariusz najpopularniejszego serialu wytwórni, *Misia Uszatka*. Potrzeba nadzorowania koprodukcji, w choćby kałużkowej części, była więc dla niego sprawą personalną. Galewicz odpowiadał pośrednio za powodzenie *W krainie czarnoksiężnika Oza*, więc uważał, że nic nie zwalnia go z odpowiedzialności za dalsze losy następnej adaptacji Bauma. Tym bardziej zaskakująca musiała być dla niego odpowiedź, która nadeszła w drugiej połowie grudnia. W liście Gwizdała stwierdził, że skoro scenariusz *Tajemnica króla gnomów* jest własnością Semafora, to *Mamo, czy kury potrafią mówić?* jako adaptacja tego scenariusza nie ma charakteru dzieła oryginalnego, więc niewskazana i niezrozumiała byłaby wypłata Galewiczom dodatkowego honorarium. Zaznaczył też, że to nie w gestii scenarzystów leży dobór obsady realizatorskiej i że studio ma prawo powierzyć napisanie dialogów do filmu osobom innym niż scenarzyści. Ze względu na brak w teczce filmu umowy R4030/U/651/88 z dnia 09.09.1988 r., na którą powołuje się dyrektor, niemożliwa jest weryfikacja tego zapisu. Ostateczna konkluzja Gwizdały sprowadzała się do zakomunikowania, że w przypadku dalszej odmowy podpisania umowy, Semafor i tak będzie kontynuował pracę nad koprodukcją. Jest to warunek wewnętrznie sprzeczny, jako

że Gwizdała w tej samej wiadomości negocjował prawa autorskie Galewiczów do scenariusza *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, jednocześnie argumentując, że to od ich decyzji zależeć będzie dalszy los filmu. W przeciwnym razie konieczne będzie zlecenie wykonania nowej wersji scenariusza na podstawie *Tajemnicy króla gnomów*.

Konflikt rozwiązano polubownie, o czym świadczy łagodniejszy, bardziej pojednawczy ton następnego listu Galewicza:

„Właściwej rzeczy dać właściwe słowo”. Oto mądrość poety, którą bezwzględnie należy sobie przyswoić. Od siebie dodajemy: we właściwym czasie i właściwej formie.

Stanowisko Dyrekcji Studia przedstawione w drugim dopiero liście z dnia 21.XII br. wyjaśnia sprawę, uzasadnia i argumentuje. Szkoda tylko, że tak późno.

Skoro mamy podpisać jakiś dokument, proszę przysłać go nam do domu. Oboje nie poruszamy się samodzielnie i od tygodni nie opuszczamy mieszkania.

Dyrekcja Studia niepotrzebnie broni złej sprawy. Rozumiemy aż nadto dobrze irytację i zniecierpliwienie wywołane niepotrzebnym sporem. Gniew Dyrektora Studia winien jednak być skierowany nie pod naszym ale właściwym adresem.

Tym niemniej – jakby nie dość było niejasności – nadal nie otrzymujemy odpowiedzi na pytanie, czy prócz wymienionej kwoty należą się nam jeszcze jakieś dodatkowe honoraria przewidziane obecnie obowiązującymi przepisami.

Oczekujemy sfinalizowania całej sprawy i zakończenia tego żenującego sporu (tamże).

W umowie z 4 stycznia 1993 roku Galewicz przeniósł na Zamawiającego

[...] wyłączne prawo do przeniesienia utworu literackiego na taśmę filmową albo inny materialny nośnik audiowizualny; publicznego wyświetlania filmu w kraju i zagranicą w wersji oryginalnej, obcojęzycznej bądź dostosowanej do wymagań kontrahentów zagranicznych (tamże).

Pozytywna z punktu widzenia wytwórni kapitulacja Galewiczów nie była odczytywana jako sukces, oddawali przecież swój dorobek nie tylko w ręce daw-

nego pracodawcy, ale zezwalali na wszelkie ingerencje ze strony koproducentów. Konflikt niepotrzebnie spowolnił produkcję, która i tak z wielu innych powodów utknęła w martwym punkcie.

Problemy zewnętrzne

Dariusz Struszcak, oddelegowany ze Studia Filmowego Oko, objął kierownictwo nad produkcją filmu po odwołaniu dyrektora Gwizdały w styczniu 1993 roku. To jego korespondencja, jak i dokumentacja, pod którą podpisywało się nowe szefostwo – pełniący obowiązki dyrektora Sławomir Grabowski i jego zastępca Zbigniew Żmudzki – dostarczają wiedzy na temat uchybień po stronie polskiej i białoruskiej. Semafor od samego początku, to jest od rozpoczęcia okresu przygotowawczego (sporządzenie dokumentów, tłumaczenia, dokumentacja miejsc zdjęciowych w Mińsku), nie miał skompletowanego budżetu. Przed otrzymaniem pierwszej transzy pieniędzy z APF prace toczyły się na koszt studia. Pierwsza rata została przekazana między innymi na wypłaty dla realizatorów, prace scenariuszowo-dialogowe, wypłaty delegacji, zakup materiałów do budowy dekoracji lalkowych oraz na pokrycie długu Semafora wygenerowanego przy pracach przygotowawczych. W ten sposób skonsumowano środki, które miały zapewnić dobry start projektu. Po ich wykorzystaniu kierownictwo produkcji wiele razy monitowało APF o pilne przekazanie czterystu milionów złotych, swoje ponaglenia uzasadniając ryzykiem złamania warunków umowy z ABC. Niedostarczenie pieniędzy na czas było jedną z dwóch głównych przyczyn niedotrzymania terminów i poskutkowało zerwaniem rozmów odnośnie zakupu taśmy Kodak z Wielkiej Brytanii (do rozmów powrócono 7 stycznia 1993 roku, zob. tamże).

Druga przyczyna opóźnień wynikała z różnic artystycznych. Brakowało jasnej koncepcji, jak ma zostać wykonany rekwizyt „kura podświetlana”, jak zaplanować przejścia ze świata realnego do nierealnego, czyli przejście z animacji do żywego planu. Problemem było też odejście z pracy głównego specjalisty wykonującego konstrukcje lalkowe. Być może Struszcak pisał o Kielbaszczaku, który stopniowo wycofywał się, czy raczej był odsuwany od projektu. Zawiodła także nieodpowiednio wykwalifikowana kadra w postaci rekwizytora, drugiego reżysera i drugiego kierownika produkcji. Głównej konfuzji dostarcza wzmianka o zmianie reżysera. Jeżeli wcześniej za część lalkową miał być odpowiedzialny Kielbaszczak, a Gradowski, który miał go zastąpić, był autorem filmów aktorskich, gdzie w tym układzie miało znaleźć się miejsce dla Białorusina, Nikołaja Łukjanowa? Sens decyzji strony polskiej pozostanie nieodgadniony, lecz rozbieżności między wcześniejszymi zobowiązaniami a późniejszymi działaniami

nasuwają wniosek, że obie ekipy tworzyły dwa różne filmy na zupełnie innych zasadach. Współpraca ta na pewno nie była ścisła.

W trakcie gdy Gradowski gruntownie przepisywał scenariusz, by bardziej uwspółcześić akcję filmu, kierownictwo dokonywało dokumentacji reżyserko-operatorskich na terenie Mińska. Na początku grudnia 1992 roku, w czasie pobytu w stolicy Białorusi Marka Mikulskiego, scenografa i kierownika produkcji filmu, stwierdzono zagubienie dokumentacji scenograficznej obiektu „pokój dziewczynki” oraz konstrukcji mebli. Mikulski ocenił dokumentację wybudowaną w hali przez Białorusinów jako stan surowy, i oszacował, że na doprowadzenie jej do stanu według założeń projektowych potrzebny będzie jeden miesiąc. ABC Mińsk nie wywiązało się należycie z powierzonego mu zadania. Semafor wziął na siebie zakup brakujących elementów wystroju scenograficznego i kilku kostiumów. Według sprawozdania, strona polska wykonała pełną dokumentację kostiumów i scenografii przestrzeni, nakreśliła wstępne projekty lalek, zorganizowała prace stolarskie, wykonała „kurę elektroniczną” i zawarła umowy na prace literackie oraz umowy o dzieło z realizatorami.

Semafor ciągle zmagał się z trudnościami finansowymi, o czym ponoć na bieżąco informowano przedstawicieli SF ABC, którzy pod koniec 1992 roku złożyli wizytę w Łodzi. Strona białoruska odnosiła inne wrażenie. Niezadowolenie ze współpracy z Semaforem poskutkowało pismem do Komitetu Kinematografii, w którym Białorusini poinformowali o rozwiązaniu grupy zdjęciowej i zerwaniu umowy o koprodukcji, a także zażądali wypłacenia odszkodowania za nierozpoczęcie produkcji. Semafor stracił sprawczość nad własnym projektem, roszczenia były kierowane ponad głowami przedstawicieli zarządu studia. ABC powoływało się na harmonogram produkcji, według którego zdjęcia powinny zakończyć się 31 grudnia 1992 roku, podczas gdy produkcja nie wyszła nigdy poza fazę przygotowawczą. Białorusini ponieśli koszty związane z niezatwierdzoną przez Mikulskiego budową dekoracji, a więc opłaty za wynajem pomieszczeń, rekwizyty, przestój dekoracji, płace pracowników grupy zdjęciowej, delegacje i inne. Wyliczenia związane ze stratami poniesionymi przez ABC obliczono na 7272,2 dolary. Postulowali wypłatę tych środków najpierw ze strony Semafora, ale gdy odpowiedź nie nadeszła – w studiu uznano ją za dziwną – sprawę skierowano do Komitetu Kinematografii. Do kosztów doliczono także prace dokumentacyjne do filmu *Dybbuk* (1779,6 dolarów), który również miał powstać w koprodukcji z Mińskiem. Prawem, na które powoływali się Białorusini, był traktat między Republiką Białoruską a Rzeczpospolitą Polską o „prawnej przemocy i prawnych stosunkach w kwestiach obywatelskich (cywilnych), rodzinnych i...” [oryginalny zapis kończy się wielokropkiem; najprawdopodobniej mowa o *Umowie między*

Rzeczpospolitą Polską a Republiką Białoruś o pomocy prawnej i stosunkach prawnych w sprawach cywilnych, rodzinnych, pracowniczych i karnych z dnia 26 października 1994 r. (tamże)]. W ramach naruszenia praw rzeczowych zabiegano o interwencję Przewodniczącego Komitetu.

Styczeń 1993 roku to definitywny rozbrat współpracy polsko-białoruskiej, choć propozycje ugodowego rozwiązania sporu były jeszcze przez jakiś czas wysuwane z ramienia Semafora. W pertraktacje zaangażował się Zbigniew Żmudzki, który w połowie lutego skierował oficjalne przeprosiny za spowodowane problemami wewnętrznymi wytwórni opóźnienia. Wyraził wolę dalszej kooperacji, poinformował o zmianie reżysera i przedstawił nowy harmonogram produkcji. Zdjęcia w Mińsku miały być realizowane od 16 do 31 marca. Ponoć w rozmowie telefonicznej Białorusini byli przychylni takiemu scenariuszowi. Żmudzki zaawizował swój przylot do Mińska wraz ze Struszcakiem i Mikulskim, aby omówić nowe szczegóły planu pracy. Jednocześnie starał się usprawiedliwić dotychczasowe opóźnienia, jako powód podając chęć wprowadzenia korzystnych zmian w projekcie filmu. Zaznaczył, że wysuwane przez ABC żądania nie zmierzają do polubownego rozwiązania sytuacji.

Białorusini odmówili podjęcia negocjacji, nie widząc sensu w przylocie delegacji polskiej do Mińska, dlatego Żmudzki zaproponował sporządzenie odpowiedniego rozliczenia, uwzględniającego wydatki SF Semafor, a gdy odpowiedź nie nadeszła, w następnym fakcie poinformował, że ze względu na konieczność rozpoczęcia zdjęć przed zimą, przedsiębiorstwo zmuszone jest rozpocząć poszukiwania nowego koproducenta. Wyraził ubolewanie związane z rozwiązaniem umowy i w celu łagodnego załatwienia sporu zaproponował przyjęcie tak zwanej opcji zerowej, czyli „uznanie, że nasze wzajemne roszczenia z tytułu przerwania umowy się znoszą” (tamże). Zapewne przystano na takie warunki, gdyż wątek sporu z Białorusinami urywa się w marcu 1993 roku.

Zmiana formuły współpracy

Polacy nadal chcieli sfinalizować produkcję filmu, ale od samego początku borykali się z ustawicznymi problemami natury ekonomicznej. Doprowadzało to do nieścisłości w informacjach przekazywanych APF, od której starano się pozyskać brakujące finanse i uzupełnić nimi budżet filmu. Gwizdała, wnioskując pod koniec roku 1992 o przyznanie czterystu milionów złotych od Agencji, zapewniał, że produkcja przebiegała pomyślnie do czasu, gdy nie wypłacono zaległej transzy. Jest to jednak niezgodne z prawdą o tyle, że dopiero w grudniu udało się studiu zażegnać spór z Galewiczami i uzyskać prawa do scenariusza, którego rzekoma produkcja ruszyła na początku 1992 roku.

Problemy z filmem odziedziczył Sławomir Grabowski, który na okres jednego roku zgodził się pełnić obowiązki dyrektora, aby uporządkować sprawy administracyjne i zapewnić względną stabilizację zmęczonych przewlekłymi problemami wytwórni. Zabiegał również o zwielokrotnienie finansowania przez APF, próbując uzupełnić lukę po środkach wykorzystanych dawniej przy pracach przygotowawczych. Agencja miała zwiększyć swoją dotację o dodatkowe pięćset milionów złotych. Przewidując niechęć ze strony instytucji do wsparcia nierenownego na ten moment przedsięwzięcia, zasugerował przeniesienie pieniędzy z produkcji obrazu *Odyseja Mordziaczka* (1993, reż. Marian Kiełbaszczak), który pierwotnie miała dofinansowywać APF, na *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, jako że telewizja wzięła na siebie wsparcie w całości realizacji serialu o Mordziaczku (zob. tamże).

APF zgłaszała wątpliwości do przedstawionego jej kosztorysu *Mamo...* W imieniu Bogusława Sz wajkowskiego apelowała o usunięcie z wykazu pozycji „prowizja dla Zarządu” oraz „koszty utrzymania Zarządu”, ponieważ „Koszty przedsiębiorstwa, nie związane bezpośrednio z produkcją danego tytułu, nie mogą obciążać kosztów filmu” (tamże). Dariusz Struszcak, wyjaśniając tę kwestię jeszcze na początku stycznia 1993, gdy teoretycznie była to koprodukcja polsko-białoruska, tłumaczył, że „koszty Zarządu” i „koszty Zakładu Filmów Lalkowych” to pochodna struktury organizacyjnej studia, czyli tak zwane koszty ogólne, między innymi składki ZUS (zob. tamże). Należało je rozumieć jako aport studia. Zaś „prowizja dla Zarządu” to „nic innego jak stosowany dawniej w naszej kinematografii fundusz nagród aktywizacji (w tym przypadku fundusz łączny z podatkami i ZUS-em)” (tamże). Dołączył również bardziej szczegółowe wyczerpanie związane z kosztami produkcji.

Ostatecznie *Mamo, czy kury potrafią mówić?* była jedną z realizacji, które przez lata nie mogły doczekać się ukończenia. Wyciągnięto jednak wnioski z poprzednich niepowodzeń. Umowa koprodukcyjna podpisana 4 września 1994 roku z Euromedia TV, prywatną firmą producencką, specjalizującą się w tamtym czasie w realizacji filmów, seriali i programów edukacyjnych dla dzieci, była o wiele bardziej szczegółowa. Autorzy starali się przewidzieć w niej możliwe scenariusze ugodowego rozwiązania ewentualnych sporów. Przy projekcie widniało już nazwisko Tadeusza Wilkosza, a producent, czyli Semafor, otrzymał przyrzeczenie, że APF dofinansuje projekt w kwocie trzech i pół miliarda złotych. Operacja Grabowskiego powiodła się. W sumie budżet filmu wyniósł sześć miliardów dwieście milionów złotych, z czego wkład rzeczowy studia opiewał na miliard dwieście tysięcy złotych, a Euromedia TV na miliard pięćset tysięcy złotych. Z koproducenta większościowego Semafor stał się mniejszym udziałowcem.

Mamo, czy kury potrafią mówić? miał swoją premierę w 1998 roku. Dystrybucję widowiska objęło amerykańskie International Movie Productions – firma, która zaistniała w świadomości widzów, wprowadzając do polskich kin między innymi *Maskę* (*The Mask*, 1994, reż. Chuck Russell) oraz *Głupiego i głupszego* (*Dumb & Dumber*, 1995, reż. Bobby Farrelly, Peter Farrelly). Rok 1998 zwiastował schyłek świetności IMP, które podjęło się dystrybucji jedynie pięciu filmów, wśród nich realizacji Wilkosza i Krupskiej-Wysockiej. Z całego zestawu film *Mamo, czy kury potrafią mówić?* osiągnął najslabszy wynik frekwencyjny, obejrzało go 6323 widzów (Kucharski, 2002, s. 364). Dystrybucję zawężono do wyłącznie siedmiu kopii filmowych, co pozwala sądzić, że od samego początku przewidywano niską frekwencję filmu Semafora. O porażce finansowej świadczy nie tylko niewielka oglądalność obrazu w porównaniu z innymi filmami dystrybuowanymi przez IMP – również na tle reszty filmów, zarówno polskich, jak i zagranicznych, rozpowszechnianych w polskich kinach w 1998 roku, nie doszła koprodukcja Semafora notowała jedną z najniższych frekwencji. Ustupując jej tylko dzieła takie jak chociażby *Północ w ogrodzie dobra i zła* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997, reż. Clint Eastwood), *Ścigany inaczej* (*The Wrong Guy*, 1997, reż. Andrew Kevin Walker, David Steinberg), *Dzieciaki do wzięcia* (*Family Plan*, 1998, reż. Fred Gerber) czy *Apostoł* (*The Apostle*, 1997, reż. Robert Duvall). Choć więc znalazło się kilka pozycji z amerykańskiej oferty filmowej, które zanotowały wynik gorszy od *Mamo...*, to biorąc pod uwagę, że w 1998 roku do oficjalnej dystrybucji skierowano 155 filmów (zob. tamże, s. 382), realizacja Semafora znalazła się w dolnej granicy box office’owego wyniku.

Produkcja *Mamo, czy kury potrafią mówić?* ewoluowała na przestrzeni niemal dekady, dostarczając wiedzy na temat sposobu funkcjonowania wytwórni w ostatnich latach XX wieku. Ze względu na konieczność uniezależnienia się od patronatu telewizji wchodzono we współpracę z innymi podmiotami. Liczono na to, że będą one w stanie udźwignąć ciężar koprodukcji, jako że radziły sobie w nowej rzeczywistości gospodarczej lepiej od Semafora. Słabości wewnętrzne, takie jak kiepska komunikacja między pracownikami oraz problemy między instytucjami polskimi i zagranicznymi, stały się głównymi przyczynami niezrealizowania filmu jako wspólnego przedsięwzięcia. Opracowanie nowej koncepcji filmu oraz przymus skończenia go za niewielkie pieniądze z narzuconym limitem czasu były z kolei powodem, dla którego ograniczono jego rozpowszechnianie, uniemożliwiając mu osiągnięcie satysfakcjonujących zarobków w kasach kinowych.

Bibliografia:

Europejska konwencja o koprodukcji filmowej (1992), https://pisf.pl/wp-content/uploads/2020/01/europejska_konwencja_o_koprodukcji_filmowej.pdf, dostęp: 01.07.2022.

Kucharski, K. (2002). *KINO PLUS. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000*. Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski.

Teczka filmu *Jak Stołem gasił gwiazdy*. FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury.

Teczka filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury.

Wywiad z Jackiem Gwizdałą, przeprowadzony przez Szymona Szulę 30 grudnia 2021 roku.

Wywiad z Maciejem Okuńskim, przeprowadzony przez Szymona Szulę 27 listopada 2021 roku.

Wywiad ze Sławomirem Grabowskim, przeprowadzony przez Szymona Szulę 25 listopada 2021 roku.

Abstract

The author analyses the first, unsuccessful Polish-Belarusian co-production of the Semafor Film Studio – *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. The project, which was initially planned as another, simple in terms of complexity of the studio's film production, became one of the studio's largest and most demanding projects. The researcher tries to shed some light on what the reasons behind this decision were. Using archive data and information obtained in the process of conducting in-depth interviews with former employees of Semafor, he places the studio in the broader landscape of film production, and indicates what factors determined the final failure of the project as a co-production with the Belarusians.

Key words: Semafor Film Studio, animation, co-production, 1990s.

Słowa kluczowe: Studio Filmowe Semafor, animacja, koprodukcja, lata dziewięćdziesiąte.