

Poznań, 9 sierpnia 2022 roku

dr hab. Marcin Adamczak, prof. UAM  
Instytut Kulturoznawstwa  
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

**Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Emila Sowińskiego  
pt.**

***Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981-2005 -  
polityka programowa i kultura produkcji na tle przemian  
instytucjonalnych polskiej kinematografii***

Praca doktorska magistra Emila Sowińskiego poświęcona jest podmiotowi producenckiemu, który w niewielkim stopniu angażował dotąd zainteresowanie badaczy, mimo niewątpliwej legendy towarzyszącej zwłaszcza pierwszym latom funkcjonowania Studia oraz znaczeniu powstałych wtedy dzieł młodych twórców. Zakres czasowy pracy, obejmującej blisko ćwierćwiecze historii powstałego w 1981 roku podmiotu, jest w istocie szeroki, ponieważ w tle tej historii przewijają się rozmaite epoki polskiego kina i polskiej kultury: opozycyjne emocje początku lat 80., marazm lat po stanie wojennym, burzliwe losy wczesnego kapitalizmu lat 90. i wreszcie przesilenie związane z walką o nową ustawę o kinematografii, regulującą (i łagodzącą) czysto wolnorynkowe mechanizmy. Tekst jest obszerny, liczy sobie ponad pół tysiąca stron, a wypełnione są one gęsto materiałem źródłowym oraz precyzyjnymi analizami i wnioskami.

Metodologiczne założenia pracy Emil Sowiński klarownie wyklada we wstępie. Mamy do czynienia z tekstem łączącym perspektywy i przynajmniej część zainteresowań badań kultury produkcji z elementami nowej historii kina, a przede wszystkim badań archiwalnych, przy założeniu niedyskryminacji żadnego rodzaju źródeł. Wszystkie te trzy perspektywy: produkcyjna,

nowohistoryczna oraz archiwalna zyskiwały w polskim filmoznawstwie ostatniej dekady spore zainteresowanie. Magister Emil Sowiński łączy je w sposób twórczy i oryginalny, a przede wszystkim nad wyraz efektywny w kontekście swego głównego celu, mianowicie stworzenia wyczerpującej monografii studia filmowego jako podmiotu producenckiego funkcjonującego w szerszym kontekście zmiennych uwarunkowań kinematografii polskiej. Godne uwagi jest niedyskryminowanie również praktyki oglądania filmów i zapoznanie się przez doktoranta z prawie wszystkimi utworami Studia, którego dorobek, przypomnijmy, liczy ponad sto tytułów, nie zawsze łatwo dostępnych.

Studio im. Karola Irzykowskiego nie było nigdy zespołem filmowym, ale pracę magistra Emila Sowińskiego można potraktować jako pokrewną i uzupełniającą powstałe już monografie poszczególnych zespołów, z zastrzeżeniem, iż słowo „uzupełniająca” jest tutaj nieco mylące, gdyż osiągnięcie Emila Sowińskiego z uwagi na bogactwo treści, skrupulatność wywodu, metodologiczną biegłość, a przede wszystkim szansę wyciągnięcia pewnych daleko idących, syntetycznych wniosków dystansuje naukowo wcześniejsze próby pisania monografii zespołów filmowych.

Struktura pracy jest równie klarowna i przejrzysta jak wspomniane wyżej założenia metodologiczne przedstawione we wstępie. W rozdziale pierwszym nad wyraz szczegółowo zrekonstruowane zostały okoliczności powołania Studia do istnienia. Szczególną zaletą tego rozdziału jest wskazanie na trudności związane z debiutowaniem w PRL-u w drugiej połowie istnienia tego państwa z uwagi na swoistą „nadpodaż” absolwentów szkół filmowych, dobrze wydobywające zmienność produkcyjnych uwarunkowań tamtego państwa i daleko idące różnice zachodzące między poszczególnymi dekadami jego filmowego funkcjonowania. Swoista „nadpodaż” absolwentów i niemożność wchłonięcia ich przez pole sztuki danej dyscypliny niejednokrotnie przynosiły już w historii wydarzenia rewolucyjne, dość wspomnieć tu rozwój malarskiego impresjonizmu poza systemem akademickim. Uproszczenia i uogólnienie w rodzaju poglądu, iż w PRL-u filmowcom łatwo wchodziło się do zawodu, prawdziwe w latach 50., okazują się złudzeniem w odniesieniu do kolejnych dekad. W pracy Emila Sowińskiego czytamy: „[...] w 1976 roku 80 procent zrzeszonych w Kole Młodych SFP, o którym będzie jeszcze mowa, nie miało dyplomu (a tylko jeden z czterdziestu jego członków legitymował się debiutem kinowym” (s. 37), a dalej: „O ile w 1976 roku Koło zrzeszało czterdziestu filmowców (w tym operatorów i reżyserów) bez pracy, o tyle na początku 1981 roku było ich blisko stu trzydziestu” (s. 48). Poświęcam w recenzji temu akurat zagadnieniu sporo miejsca, bo wydaje mi się ono kwestią o ogromnym znaczeniu dla całego konceptu pracy oraz jej dalekosiężnego znaczenia.

W rozdziale drugim w oparciu o dokumenty archiwalne w rodzaju regulaminów i statutów Emil Sowiński analizie poddał odmienność Studia na tle innych podmiotów producenckich oraz

pokusil się o udaną identyfikację jego specyfiki oraz strategii programowej. Wątek ten jest o tyle istotny, że w dotychczasowych tekstach na temat podmiotów producenckich epoki PRL-u brakowało próby wykazania ich wyraźnego produkcyjnego zróżnicowania porównywalnego z różnorodnością, np. studiów hollywoodzkich okresu klasycznego i zagadnienie to było jednym z pozostających do podjęcia przez rodzimych badaczy kultury produkcji. Magister Emil Sowiński wypełnił je przynajmniej w odniesieniu do analizowanego przez siebie fenomenu. Cenne w rozdziale tym jest także wskazanie na, powracające później w toku wywodu, napięcia między twórcami wywodzącymi się ze szkoły łódzkiej i katowickiej, a także identyfikacja rodzącego się pośród młodych twórców Studia typowego myślenia producenckiego.

W rozdziale trzecim przedstawione zostały burzliwe dzieje Studia okresu stanu wojennego, wymagające od jego młodych zarządzających umiejętności podejmowania gier z władzą, negocjowania oraz rozstrzygnięcia przed funkcjonariuszami partii przynajmniej iluzji pewnych koncesji. Doceniam dowartościowanie ważnych, a pomijanych niekiedy, zagadnień dystrybucyjnych oraz festiwalowych poprzez poświęcenie im osobnego, czwartego, rozdziału pracy, napisanego zresztą co najmniej z równą biegłością jak pozostałe. Magister Emil Sowiński ewidentnie doskonale czuje się bowiem w rekonstruowaniu złożoności festiwalowej polityki oraz śledzenia ścieżek redystrybucji prestiżu. Świetne są partie tego rozdziału śledzące obecność (czy raczej nieobecność) filmów Studia w relacjach prasowych z festiwalu w Łagowie oraz druzgoczące wyniki dystrybucyjne filmów „Irzykowskiego” w regularnej dystrybucji kinowej.

Przygnębiający w lekturze, choć rzecz jasna nie z uwagi na jego poziom naukowy, jest rozdział piąty ukazujący jak studio o świetnym początku działalności pogrąży się w marazmie wskutek personalnych konfliktów, gier o władzę i piekielka nieustannych utarczek skupiających uwagę zaangażowanych stron znacznie bardziej niż tworzenie filmów. Szczególnie ważne są tutaj przynajmniej sugestie złożoności polityki Waldemara Świrgonia wobec Studia i wobec pozostałej części środowiska filmowego oraz wskazanie na praktyczne konsekwencje braku zaufania między absolwentami szkół w Katowicach i Łodzi. Instytucjonalne gry pośród masy upadłościowej schyłkowego PRL-u oraz szanse, jakie stwarzała ona dla biegłych w tych grach jednostek przedstawia Emil Sowiński w rozdziale szóstym. W części tej zwraca uwagę celna analiza polityki Leszka Kwiatka, najpewniej próbującego na nieco innym szczeblu podobnej polityki względem Studia jak Świrgoń, a być może i wcześniej Waśkowski. Ciekawostką jest przy tym, że Kwiatek, będący od lat zaufanym druhem Leszka Millera, po 2001 roku, gdy niegdysiejszy I sekretarz ze Skierniewic był przez chwilę w Polsce wszechmocny, został skierowany na odcinek pocztowy, a nie kinematograficzny.

Narracja rozdziałów siódmego i ósmego jest bardzo dynamiczna, bo taki też był rytm przemian okresu transformacji, pośród których Studio próbowało przetrwać. Autorowi udaje się

uchwycić na kartach swojej pracy hulanki wiatru historii, choćby wtedy gdy krytykowany przez partyjnego funkcjonariusza na etapie scenariusza *Ostatni dzwonek* Magdaleny Łazarkiewicz jest nie tylko hołubiony w trakcie kolaudacji, lecz nawet uznany przez tego samego funkcjonariusza w innej już roli za film „o szczególnym znaczeniu dla polityki kulturalnej państwa” (s. 370). Scenariusz bowiem się nie zmienił, składy wielu komisji się nie zmieniły, ale zmieniły się czasy. Transformacja ustrojowa przynosi też drugie, porównywalny z początkowym okresem działalności Studia, ożywienie produkcyjne i kilka co najmniej tytułów pozostających w historii kina polskiego. W rozdziale ósmym Emil Sowiński znakomicie rekonstruuje gdyńskie z kolei festiwalowe konteksty recepcji filmów Studia oraz sytuuje jego politykę programową na tle gatunkowych preferencji widowni polskiej ostatniej dekady XX wieku. W ciekawym wątku pojawienia się filmów „psopochodnych” brakuje nieco dokładniejszych danych z boxoffice dokumentujących skalę ich popularności względem oryginału. Jednocześnie warto nadmienić, iż baza boxoffice.pl podaje inne wyniki frekwencyjne filmów Studia niż przytaczane przez autora za książką Krzysztofa Kucharskiego *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990-2000* (w bazie odpowiednio: 3 872 widzów na *Śmierci dzieciaroba*, 5 768 na *Pogrzebie kartofla*, 4 024 widzów na *In flagranti* i 1 760 na *Zakładzie*), choć rozbieżności między tymi dwoma podstawowymi źródłami danych dystrybucyjnych nie są tak duże jak w przypadku *Psów* (167 479 widzów w bazie boxoffice.pl oraz 400 505 w książce Krzysztofa Kucharskiego).

Wreszcie, rozdział dziewiąty przybliży czas rządów w Studiu jednego z „instytucjonalnych wojowników” kina polskiego – Janusza Kijowskiego, a następnie jego dość tajemniczą łatwą abdykację i rezygnację z zabiegów o ocalenie Studia w rzeczywistości stworzonej przez nową ustawę o kinematografii z 2005 roku. Kres dziejów Studia, paradoksalnie zbiegający się w czasie z początkiem renesansu kina polskiego powodowanego tą ustawą, przedstawiony zostaje w rozdziale dziesiątym. Niespodziankę przynosi w nim częściowa przynajmniej rehabilitacja wyjątkowo źle wspomianej w środowisku postaci Andrzeja Celińskiego, w branżowych narracjach wspomnieniowych obsadzanego zawsze w parze ze swoim następcą Waldemarem Dąbrowskim w schemacie: zły i dobry. Emil Sowiński pisze natomiast o zasługach Celińskiego dla prac nad nową ustawą: „Zwykło się o tym zapominać, przypisując inicjującą rolę jego następcy – Waldemarowi Dąbrowskiemu, który de facto kontynuował prace nad rządowym projektem ustawy o kinematografii i doprowadził do jej uchwalenia” (s. 495). Ta tylko z pozoru drobna kwestia domaga się mocniejszego ugruntowania w przypisie ze wskazaniem na źródła. Andrzej Celiński jest pamiętany jako czołowy w historii „likwidator” polskiej kinematografii. Czy rzeczywiście zainicjował on projekt nowej ustawy o kinematografii? Czy projekt, nad którym pracował Dąbrowski jest faktycznie prostą kontynuacją dokumentu powstałego z inicjatywy Celińskiego? Czy gdyby Celiński pozostał na stanowisku ustawa miałaby podobny kształt? Jeśli tak, to dlaczego

środowisko z taką determinacją dążyło do jego usunięcia? Jeśli postrzeganie Celińskiego jest tak nietrafne, to czy branżowa pamięć o tamtych wydarzeniach jest w istotnej części fałszywa? I jeśli tak, to z uwagi na jakie mechanizmy?

Dysertację Emila Sowińskiego podsumowuje smutna, choć celna, konstatacja z zakończenia:

„Studio przetrwało: komisarzy wojskowych (pułkownik Land, pułkownik Adamów) i cywilnych (Waśkowski), którzy pojawili się w kinematografii wraz z nastaniem stanu wojennego; kolejnych szefów peerelowskiej kinematografii (Mielcarska, Stefańskiego i Bajdora); drobiazgowych cenzorów (Marcisz, Birnbach), dyrektorów odpowiadających za kształt programowy kinematografii (Kuszewski, Goszczurny, Schönbrum) czy partyjnych dygnitarzy (Nawrocki, Świrgoń, Słowiński). Co więcej, instytucja ta utrzymała się także w niepewnych ekonomicznie latach dziewięćdziesiątych, które okazały się być gwoździem do trumny wielu państwowych studiów i wytwórni. Nie udało się natomiast Studiu przetrwać w obliczu „koalicji”, jaka zawiązała się między Ministerstwem Kultury (Dąbrowski, Fuksiewicz) a SFP (Bromski, Chodnikiewicz oraz Kijowski), której głównym celem było doprowadzenie do wejścia w życie nowej ustawy o kinematografii” (s. 506).

Praca doktorska magistra Emila Sowińskiego jest osiągnięciem imponującym, pod wieloma względami wzorcowym, zarówno w kategorii dysertacji doktorskiej, jak i monografii z dziedziny badań kultury produkcji. Stanowi przy tym pierwszorzędne dokonanie w dziedzinie szczegółowych badań archiwalnych, które połączone z badaniami jakościowymi (wywiady pogłębione), precyzyjną metodologią, świetnym wnioskowaniem i klarownością celu badawczego owocują w tym przypadku pracą wybitną. Moje szczególne uznanie budzi pracowitość Emila Sowińskiego, której rezultatem jest tak wszechstronna kwerenda, dająca wgląd nie tylko w bogatą dokumentację prac Studia, ale także recepcję krytyczną jego filmów, również w prasie pozastolecznej oraz niebranżowej. Lekturze przypisów często towarzyszył mój recenzencki podziw i myśl: „gdzież on się do tego dokopał?”. Trudno wskazać inną pozycję z dziedziny badań produkcyjnych tak znakomicie udokumentowaną rezultatami kwerendy archiwalnej i poprzez to pozwalającą na uznanie danej pracy za pełną, wyczerpującą monografię wybranego podmiotu producenckiego. Podkreślę więc raz jeszcze aspekt wzorcowości tej pracy, postrzegam ją bowiem jako tekst, który, także metodologicznie i konstrukcyjnie, będzie punktem odniesienia dla następnych badaczy i ma wszelkie dane, by stać się przyszłym filmoznawczym klasykiem.

Dysertacja stanowi oczywiście godne podziwu indywidualne osiągnięcie Emila Sowińskiego, ale czytając jej kolejne tak doskonale rozdziały i rozbudowane przypisy myślałem o tym, że po części jest ona także osiągnięciem zbiorowym ośrodka filmoznawczego, z którego wywodzi się Emil Sowiński i ludzi oraz miejsce, które spotykał na swojej drodze, nie tylko na

Uniwersytecie Łódzkim, ale także w Szkole Filmowej przy ulicy Targowej. Skądś wzięły się bowiem w tej dysertacji tak twórczo wykorzystane nowoczesność i świadomość metodologiczna, inspiracje Nową Historią Filmu czy waga przywiązywana do zagadnień dystrybucji oraz recepcji, estyma dla badań archiwalnych, które „prawdę powiedzą” bardziej niż teoretyczne spekulacje, a i tak sprawne poruszanie się doktoranta w materii festiwalowych losów filmów i meandrach kapitałów prestiżu w jakiejś mierze wynika z doświadczeń zebranych w czasie pisania błyskotliwej pracy magisterskiej (nawiasem mówiąc znam ten tekst i żałuję, że nie ukazał się drukiem, co przecież zdarza się wybranym, szczególnie znaczącym pracom magisterskim). Emil Sowiński w momencie obrony doktoratu jest już współautorem (wraz z Krzysztofem Jajko i Michałem Dondzikiem) cennej monografii WFO, autorem rewelacyjnej pracy magisterskiej oraz wielu znaczących tekstów, stąd poprzeczka zawieszona przy tym doktoracie była wysoko, ale i tak pokonana została przez autora brawurowo.

W każdej recenzji znaleźć się musi miejsce i na uwagi krytyczne. W przypadku prac szczególnie dobrych wysiłkiem recenzenta jest znalezienie jakichś mankamentów. Sprawdzone strategiami w takim doszukiwaniu się, gdy jest ono naprawdę trudne, jest wskazanie na błędy interpunkcyjne lub braki bibliograficzne. Praca magistra Emila Sowińskiego niestety nawet tutaj nie pozostawia jednak recenzentowi zbyt wielu możliwości, gdyż przygotowano ją z wielką starannością. Ot, na stronie 486 brakuje cudzysłowu w tytule przywoływanego czasopisma. Mam także wątpliwości czy właściwe jest stosowanie w rozdziale drugim słowa „development” w odniesieniu do prac Studia w latach 80., bo sięganie po ten termin w opisie ówczesnej rzeczywistości produkcyjnej jawi się jako ahistoryczne. Na stronie 450 autor stwierdza, iż zagraniczni inwestorzy nie byli zainteresowani produkcją hollywoodzkich obrazów Polsce, co jest pewnym (nadmiernym) skrótem myślowym, ponieważ w Polsce niemożliwe jest produkowanie hollywoodzkich filmów, gdyż, jak wiadomo, Hollywood nie jest ulokowane w Polsce, lecz na obrzeżach Los Angeles. Na stronie 509 pada sformułowanie, iż retrospektywa Studia na festiwalu Nowe Horyzonty w 2012 roku była inicjatywą Piotra Łazarkiewicza, lecz reżyser *Fali* zmarł w 2008 roku. Nawet jeśli retrospektywa była jego ideą zrealizowaną pośmiertnie, to warto fakt ten zaznaczyć.

Poświęcona studiu im. Irzykowskiego praca budzi dwojakiego rodzaju niewielki niedosyt. Czego nieco brakuje mi w znakomitej dysertacji Emila Sowińskiego? Otóż brakuje mi mocniejszego waloru syntezy i próby wyraźnego zaznaczenia, w oparciu o analizowany przypadek szczegółowy Studia, tez natury ogólniejszej. Albo, ujmując rzecz innymi słowami, brakuje mi ryzyka związanego z brutalnym postawieniem pewnych pytań, bo w dysertacji tej tkwią bomby, które jednak ostatecznie nie zostały przez autora odpalone i, jak na razie, tykają sobie spokojnie. Na stronie 68 czytamy fragment wywiadu z Januszem Kijowskim wspominającym jak to po powołaniu

Studia pobiegł rozradowany do siedziby SFP na ulicę Trębacką, gdzie zaskoczony zetknął się z więcej niż chłodnym przyjęciem prominentnych szefów zespołów. Autor obszernej rozprawy opatruje tę niezmiernie ważną relację celnym, ale bardzo dyskretnym komentarzem liczącym sobie trzy zdania. Tymczasem jest to zapowiedź wątku, który przewija się potem w tle tej niebywale szczegółowej dysertacji, a który, jak sądzę, można wydobyć ze znacznie większą siłą na plan pierwszy, bo godny byłby stanowić, z perspektywy bardziej syntetycznej i generalizującej, jedną z dwóch głównych osi narracyjnych tej pracy, osi nadrzędnej wobec bardzo szczegółowych rekonstrukcji. Oś ta sprowadzałaby się do kwestii niechęci otaczającej Studio w środowisku filmowym, niechęci zadziwiająco trwale niezależnie od tego, w którym ze wskazanych wyżej czterech okresów historii polskiej kultury filmowej opisywanych w pracy się znajdowaliśmy. Studio filmowe im. Karola Irzykowskiego było niewygodne, Studio przeszkadzało i to przede wszystkim bynajmniej nie władzy, ale prominentnej części środowiska filmowego. Emil Sowiński oczywiście doskonale o tym wie i zaznacza to we wspomnianych dyskretnych komentarzach. Brakuje mi jednak mocniejszego wydobywania tego wątku, który prowadzić może do spraw w historii kina polskiego fundamentalnych.

Druga z potencjalnych osi narracyjnych związana jest z drugim rodzaju poczuciem niedosytu i moim czytelniczym pragnieniem dosadniejszego wyartykułowania w tekście kontrowersyjnych wątków. Sądzę, że w tym wypadku brak ten wynikał częściowo z przyjętych założeń. Otóż we wstępie autor stwierdza, iż w trakcie badań jakościowych przyjął rolę „emocjonalisty”: „którego celem jest wydobywanie autentycznych relacji z subiektywnych doświadczeń, a kluczem do tego celu nawiązanie przyjacielskich relacji z respondentami” (s. 18). „Już na wstępie założyłem, że będę starał się być w kontakcie z rozmówcami, tak aby móc się do nich zgłosić w przypadku pytań i wątpliwości, pojawiających się wraz z odkryciem kolejnych materiałów archiwalnych. W efekcie z wieloma osobami odbyłem kilka rozmów i byłem w stałym kontakcie telefonicznym oraz mailowym” (s. 18), dodając też, iż jeden z wywiadów trwał osiem godzin (s. 19). Nawiasem mówić, jestem ciekaw która z rozmów to była i mam tutaj pewne podejrzenie, rad byłbym sprawdzić czy trafne.

Postawa taka, jak każde założenie badawcze, ma swoje wady i zalety. Tego rodzaju budowanie relacji oraz rola „emocjonalisty” wpływać może na ostrość spojrzenia. Ponownie, tak wytrawny badacz jak Emil Sowiński zapewne zdaje sobie z tego sprawę cytując na tej samej stronie 19 ważne spostrzeżenia metodologiczne Jerzego Eislera i mając świadomość tendencji interlokutorów do autopromocji. Nie zmienia to faktu, iż w mojej opinii przynajmniej dwóm rozmówcom autor pracy daje się uwodzić lub, inaczej rzecz ujmując, daje się uwodzić przede wszystkim sowizdrzalskiej nucie dźwięczącej w relacji o grach zarządzających Studiem z władzą, zwłaszcza w latach stanu wojennego. Fragmenty te stają się niebezpiecznie bliskie pewnemu

rodzajowi historycznych opowieści branżowych, które nazywam „bajką o głupim cenzorze”, ewentualnie „bajką o głupim komuniście”. W tego rodzaju historiach sprytni filmowcy oczywiście wodzą za nos niezbyt lotnych przedstawicieli PRL-owskiej władzy. Po 1989 roku tego rodzaju historie świetnie się sprawdzały i miały swoją oczywistą legitymizującą w nowej rzeczywistości funkcję historyczno-polityczną. Emil Sowiński pisze więc o tym jak to w stanie wojennym nominalni nadzorcy Studia w stopniach pułkowników (jak Leszek Adamów) niespecjalnie orientowali się w jego strukturze i specyfice lub nawet mylili jednego z zarządzających z innym. Być może. I być może nie przeglądali przed spotkaniami z artystami kartotek. Myślę jednak, że złożoność relacji władzy i filmowców w środkowym i późnym PRL-u była w wielu aspektach iście „rashomonowa”. W dokumentach i pamiętnikach napotykamy na świadectwa świadczące o niskim kapitale intelektualnym niektórych przedstawicieli władzy, ale w inne przynoszą dowody prawdziwie mefistofelicznej umysłowości funkcjonariuszy systemu. Sowizdrzańskie opowieści jak to 20- i 30- letni chłopcy po uczelni artystycznej wodzili za nos partyjne władze, prawiąc im fałszywe komplementy bądź serwując bzdurne opisy scenariuszy, budzą moją ostrożność i chęć spojrzenia też na drugą stronę monety. Rzecz wymagałaby tutaj mocniejszej weryfikacji „po partyjnej stronie” dokumentów lub wywiadów. Towarzyszy mi bowiem w trakcie lektury tej pracy zupełnie inne podejrzenie, łączące pierwszą i drugą z wspomnianych tu nie wydobytych na plan pierwszy osi narracyjnych: a co jeśli to nie młodzi filmowcy rozgrywali władzę, ale to władza rozgrywała studio im. Irzykowskiego? Myślę o tym zwłaszcza w kontekście tego jak w tym samym czasie stanu wojennego niczym dziecko popisowo rozegrany został przez władze znacznie bardziej doświadczony filmowiec, mianowicie Krzysztof Kieślowski realizujący dokument *Zdjęcie tygodnia* i też popadający w efekcie w ciągnące się długo środowiskowe kłopoty, co znakomicie rekonstruuje Katarzyna Surmiak-Domańska w książce „Kieślowski. Zbliżenie”. Ponadto sprawa domniemanej niespodziewanej i nieproszonej pomocy lokalnych funkcjonariuszy SB w stosunku do ekipy z Studia kręcącej dokument Andrzeja Marka Drązewskiego o Poznańskim Czerwcu rysuje się dość tajemniczo, a anegdotyczne wyjaśnienie, iż przestraszyli się „towarzysza Irzykowskiego” nie brzmi dla mnie szczególnie przekonująco, wpisując się właśnie w typowy schemat historycznych opowieści branżowych. Podobnie rzecz ma się z nieco schizofreniczną postawą Mieczysława Waśkowskiego: w tym samym czasie twardogłowego na kolaudacjach utworów Zespołów Filmowych oraz w zasadzie liberała w zarządzaniu studiem im. Irzykowskiego. Czy tylko chęć przypodobania się młodym filmowcom oraz dokument szkicujący profil psychologiczny Waśkowskiego jest tutaj wyjaśnieniem? Sądzę, że jednak władza dość konsekwentnie dążyła do stworzenia „swoich filmowców” i odebrania szefom zespołów „rządu dusz” wśród młodych, co tłumaczyłoby oczywiście niechęć do Studia (tutaj ważna jest też cytowana w pracy wypowiedź Wojciecha Marczewskiego), a z kolei młodzi filmowcy mogli dla realizacji własnych interesów



próbować tańca na linii rozciągniętej między partyjnymi i opozycyjnymi siłami. Opis tego złożonego kompleksu, być może nieco ryzykowny i spekulatywny, wydaje mi się elementem, który mógłby jeszcze wzbogacić tę arcybogata już pracę.

Nie wiem czy poszczególne rozdziały pracy powstawały w kolejności chronologicznej. Gwoli sprawiedliwości oddać należy, iż wspomniane wyżej wątki, zapoczątkowane relacją Kijowskiego, akcentowane są w biegu kolejnych rozdziałów mocniej, szczególnie przy okazji meandrów polityki Waldemara Świrgonia wobec Studia, w postawie innej niż emocjonalisty zaprezentowanej przez Emila Sowińskiego na stronach 350-354, a także wybrzmiewają jako ewentualny przyszły temat badań w zakończeniu. Autor bywa przy tych okazjach dyskretny i po angielsku ironiczny, choćby gdy zadaje w zakończeniu pytania: „Może SFP nie chce pielęgnować pamięci o instytucji, która de facto musiała zostać zlikwidowana, by w strukturze SFP mogło powstać Studio Munka? A może, żartobliwie rzecz ujmując, wszystkiemu winna jest Rada Artystyczna Studia Irzykowskiego, która w 1983 roku przerwała produkcję debiutu prezesa SFP Jacka Bromskiego?” (s. 508). Wcześniej Emil Sowiński znajduje znakomity klucz, zarówno narracyjny (tytuł „Operacja Dom”), jak i metaforyczny (cytat: „Janusz lubi piłkę kręcącą”, s. 356), do opisu rzeczywiście prawdziwego instytucjonalnego „dryblingu”, który przyniósł Januszowi Zaorskiemu szefostwo własnego zespołu filmowego i który to „drybling”, trzymając się metaforyki piłkarskiej, ma cechy zarówno pierwszej jak i drugiej bramkowej akcji Diego Maradony z ćwierćfinałowego meczu Argentyny z Anglią na mundialu w 1986 roku.

Gdzie upatrywać można nie odpalonych bomb tykających w tej pracy? Otóż sprowadzają się one do następujących pytań:

- czy nie mityzujemy rzeczywistości PRL-owskich zespołów filmowych; do jakiego stopnia zespoły (także te najlepsze) były hierarchicznymi, quasi-oligarchicznymi strukturami wydatnie wzmacniającymi środowiskową pozycję ich szefów i będące także narzędziem kontroli nad debiutami, kształtowania młodych filmowców i budowania swoich „drużyn” w następnych generacjach,

- czy z tego właśnie powodu emancypujące się ze środowiskowego układu Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego przez w zasadzie cały okres swego funkcjonowania było traktowane niechętnie przez najbardziej wpływowe postacie środowiska filmowego, piastujące stanowiska szefów zespołów filmowych,

- czy dla władzy nie otwierało to pokusy uczynienia ze Studia własnej „szkoły janczarów”, otwierającej szerokie pole gier ze środowiskiem filmowym, i czy ewentualny plan tego rodzaju, niezależnie od finalnego braku jego realizacji, może tłumaczyć niechęć kierownictwa zespołów, na równi z jego staraniem o utrzymanie „rządu dusz” w środowisku,

- czy młodzi twórcy Studia mieli świadomość takiej swojej sytuacji i na ile umiejętnie

próbowali ją wykorzystywać dla własnej emancypacji, zarówno względem władzy socjalistycznej, jak i generacji starszych twórców sprawujących nieformalną kontrolę nad środowiskiem filmowym,

- czy nasze postrzeganie instytucjonalnej, produkcyjnej i politycznej historii kina PRL-owskiego często popadające strukturalne przeciwstawianie władzy oraz dysydenckich tendencji kluczowych postaci środowiska filmowego (ewentualnie dzielenie zespołów na „dobre” i „złe”, bo partyjne) nie jest uproszczeniem, a prostą linię tego podziału komplikują równie ważne, a uśmierzane i maskowane podziały generacyjne i związane z walką o władzę, pozycję oraz dostęp do różnych kapitałów w samym środowisku filmowym, co uwydatnia właśnie historia Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego,

- czas środkowego i późnego PRL-u nie przynosi wyraźnego buntu pokoleniowego wobec starszych twórców, czy zjawisko to wynikało z przekonania, iż nie wypada, bo przeciwnik jest gdzie indziej i należy trzymać zwarty szyk, czy też możliwe do zidentyfikowania są strategie kooptacji młodych oraz kontrolowania ich, przede wszystkim poprzez instytucję zespołu filmowego,

- w jaki sposób filmowi baronowie PRL-u (szefowie zespołów) tak łatwo utrzymali swoją pozycję w III RP? Jakie czynniki były tutaj decydujące: kapitał prestiżu, umiejętne legitymizowanie się jako dysydenci czy kapitał finansowy związany z prawami majątkowymi do filmów pozostającymi w studiach powstałych na bazie zespołów,

- czas III RP również nie przynosi w zasadzie żadnych pokoleniowych konfliktów, mimo ewidentnych trudności z debiutem do 2005 roku, jakie wtedy zastosowano strategie uśmierzania, a może zachowujący władzę w kinematografii III RP zdolni byli gwarantować młodym relatywnie korzystne perspektywy, wiedząc jak ważna jest środowiskowa spójność i kontrola,

- wreszcie, jak kształtowały się w PRL i w III RP nieoficjalne i nieformalne siły rzeczy mapy władzy, wpływów i kontroli, przede wszystkim z kluczowym aspektem selekcji i regulacji dostępu „młodych sił” do finansowania i struktur kinematografii,

- dlaczego tak łatwo skapitulował na rzecz nowego (starego?) układu sił Janusz Kijowski?

Mam przy tym wrażenie, że o ile dość łatwo można skorygować binarne uproszczenia i wyrysować bardziej adekwatne mapy układu sił w środowisku w środkowym i późnym PRL, to lata 90., a nawet dekady późniejsze, jawią się jako przedstawiające obraz w większym stopniu niewyraźny, wybrakowany i zagadkowy. W każdym razie skrupulatna rekonstrukcja studium przypadku, jakim jest opisana przez Emila Sowińskiego działalność studia im. Irzykowskiego skłania do dalszej refleksji nad węzłowymi zagadnieniami historii władzy, autorytetu i prestiżu w polskiej kinematografii, a także kwestiami z dziedziny socjologii twórczości oraz kontroli nad wytwarzaniem treści kulturowych i nad podmiotami tym się parającymi.

W zakończeniu Emil Sowiński szkicuje perspektywy dalszych badań, mnożąc pomysły równie obficie jak korzystał ze źródeł w pracy doktorskiej. Wskazuje więc na możliwość pisania monografii poszczególnych reżyserów związanych ze Studiem, klasycznej rekonstrukcji realiów produkcyjnych w „Irzykowskim”, badania recepcji poszczególnych filmów czy frapujące kwestie szczegółowe jak działalność Mieczysława Waśkowskiego, relacje pomiędzy absolwentami szkół filmowych w Łodzi i Katowicach, przekształceń instytucji produkcyjnych PRL-u w III RP, monografii zespołów filmowych, analizy porównawczej studia im. Karola Irzykowskiego i studia im. Béli Balázsa, analizy modeli zarządzania Studiem, analizy studia im. Karola Irzykowskiego jako prekursora systemu producenckiego czy wreszcie - *last but not least* - relacji między młodymi i starszymi twórcami oraz woli kontroli nad debiutami. Te niezwykle bogate i różnorodne pomysły łączy jedno: wszystkie są szalenie interesujące. I sprawiają one, że kończąc czytanie tej świetnej pracy i obcując z tym katalogiem wyjątkowo obiecujących tematów zacząłem myśleć o doktorancie z troską. Oto bowiem lekturze poszczególnych rozdziałów oraz przypisów do nich towarzyszyła narastająca myśl: „ileż to wszystko musiało go kosztować”. Dysertacja doktorska Emila Sowińskiego jest nie tylko dowodem wielkiego badawczego talentu, lecz także tytanicznej pracy. Stąd jeśli w zakończeniu czytam o co najmniej jedenastu rewelacyjnych pomysłach na kolejne książki, to obawiam się, przy takim poziomie skrupulatności i pasji badawczej, jaką prezentuje Emil Sowiński, ile życia będzie musiało to kosztować. W tej sytuacji pozostaje jedynie wyrazić żal, że aktualny stan rozwoju nauki nie pozwala na wielokrotne sklonowanie doktoranta i w efekcie szybką lekturę wspomnianych jedenastu książek filmoznawczych. Będę niecierpliwie czekał na choć jedną z nich, na dowolny temat.

Praca Emila Sowińskiego pt. „Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981-2005 – polityka programowa i kultura produkcji na tle przemian instytucjonalnych polskiej kinematografii” jest wybitnym osiągnięciem naukowym i z naddatkiem spełnia wymogi stawiane dysertacjom doktorskim. Postuluję wydanie jej drukiem oraz, rzecz jasna, wyróżnienie. Wnoszę o dopuszczenie jej autora do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

