

magazyn

FILMOWY

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

nr 7-8 (131-132) lipiec-sierpień 2022

ISSN 2353-6357

Ideę mocno
za intuicją

**AGNIESZKA
SMOCZYŃSKA**

+ EFEKTY DŹWIĘKOWE ● WWW.SFP.ORG.PL

W NUMERZE



WYWIAD NUMERU
30 AGNIESZKA
SMOCZYŃSKA



38 TEMAT NUMERU
EFEKTY
DŹWIĘKOWE

WSTĘPNIAK

Od Redaktora
Naczelnego **2**

SFP-ZAPA 4

WYDARZENIA

Polskie Nagrody Filmowe –
Orły 2022 **10**

Odświeżenie Gwiazdy
Mariusza Wilczyńskiego **12**

Jubileusz Jerzego Kuci **13**

FESTIWALE W POLSCE

Krakowski Festiwal
Filmowy **14**

Młodzi i Film **20**

Pyszadło **25**

Tarnowska Nagroda
Filmowa **26**

OKFA **28**

POLSKIE PREMIERY

Na chwilę, na zawsze **46**

Każdy wie lepiej **48**

Glupcy **50**

Cicha ziemia **52**

Królowa **54**

SHORT MIESIĄCA

Martwe małżeństwo **29**

POLONICA

Polscy filmowcy
na świecie **58**

FESTIWALE ZA GRANICĄ

Monte-Carlo **61**

RYNEK FILMOWY

Etapy produkcji filmowej –
terminologia cz. II **62**

Nadia Tereszkiwicz **66**

Olga Kłyszewicz **68**

Joaquín del Paso **70**

Conecta Fiction
& Entertainment **72**

KSIĄŻKI 73

NA POZATKU BYŁ DOKUMENT

Film balkonowy
Pawła Łozińskiego **74**

PRZEZ SUBIEKTYW

Czy Państwo
nas słyszą? **78**

Wyobraź sobie **82**

Krótkometrażowcy **83**

Czego nie widać **84**

Moja (filmowa)
muzyka **85**

STUDIO MUNKI 86

10 PYTAŃ
DO PIOTRA
POLAKA **88**

SWOICH NIE ZNACIE

Zbigniew Kotecki **90**

IN MEMORIAM

Zbigniew Osiński **92**

VARIA **94**

BOX OFFICE **99**

ZAPRASZAMY

DO DOMU PRACY TWÓRCZEJ I RESTAURACJI
STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

„STARA ŁAŹNIA”

W KAZIMIERZU DOLNYM

MALOWNICZE POŁOŻENIE W SERCU KAZIMIERZA DOLNEGO
INSPIRUJĄCE WNĘTRZA I TWÓRCZA ATMOSFERA
MIĘDZYNARODOWA KUCHNIA ORAZ BOGATA KARTA WIN I ALKOHOLI
OGRÓDEK LETNI I PLENEROWE KINO
SPECJALNE CENY DLA CZŁONKÓW SFP

REZERWACJE DLA CZŁONKÓW SFP: (+48) 697 777 177, M.FABINSKA@SFP.ORG.PL
(+48) 663 433 622, P.KAKOL@SFP.ORG.PL

REZERWACJE: (+48) 81 889 13 50, REZERWACJA@RESTAURACJALAZNIA.PL
UL. SENATORSKA 21, 24-120 KAZIMIERZ DOLNY, WWW.RESTAURACJALAZNIA.PL





TOMASZ RACZEK
Redaktor Naczelny

Napływają niepokojące wieści z kin – po pandemii Polacy przestali chodzić na polskie filmy. No może niezupełnie przestali, ale jednak widać wyraźny regres, czego np. prawie nie odczuwają amerykańskie filmy familijne i wielkie superprodukcje w rodzaju *Top Gun: Maverick* czy *Jurassic World: Dominion*. Atak platform streamingowych tylko pozornie został odparty, bo udało im się jednak wygrzyźć z frekwencyjnego tortu filmy obyczajowe, mające skromniejsze budżety na produkcję i – przede wszystkim – marketing. W tej utraconej grupie znalazły się w ostatnich miesiącach także filmy polskie. Z drugiej strony HBO ogłosiło właśnie rezygnację z produkcji własnych, m.in. na naszym rynku. Tak jakby Scylla i Charybda zdecydowały się zbliżyć do siebie.

Jaki konstruktywny wniosek możemy z tego wyciągnąć? Że aby bronić status quo polskiego kina, konieczne jest skoncentrowanie wysiłków na podniesieniu jego atrakcyjności dla widzów. Co może okazać się dla nich największym wabikiem? Pokazał to pozornie zaskakujący sukces serialu *Królowa* na Netflixie. Otóż polskich widzów nie zafascynuje w naszych produkcjach rozmach (bo go nie uzyskamy) ani skwapliwe, uczniowskie podążanie za ustalonymi za oceanem regułami gatunkowych produkcji. Nas przyciągną do kin mogą przede wszystkim dwie atrakcje: doskonale napisane, oryginalne, śmia-

łe, kontrowersyjne, odważne SCENARIUSZE (i to takie, które nie mogłyby powstać w Ameryce, bo tych amerykańskich mamy w kinach pod dostatkiem) oraz POLSCY AKTORZY. Skoro dobre scenariusze to od lat pięta achillesowa polskich filmów, to największą nadzieją pozostają aktorzy! Ale ci naprawdę wybitni, nie serialowa „średniawka”. Założenie, że ci, których wypromowała telewizja przyciągną widzów do kin, jest już nieaktualne.

Dlatego z wielką nadzieją przyglądamy się docenianemu w świecie rozwojowi oryginalnego talentu reżyserskiego Agnieszki Smoczyńskiej. Poprosiliśmy, aby Kuba Armata zapytał ją o perspektywy jej twórczości po ostatnim sukcesie filmu *The Silent Twins* w Cannes.

Równocześnie doceniamy ważność samej produkcji filmowej: doskonałego rzemiosła w każdej specjalności. Od lat wiele się mówi o dźwięku w polskim filmie i o słyszalności dialogów, zwłaszcza gdy na planie zabraknie czasu, aby dać go potrzebującym szczególnych ustawień dźwiękowcom. Dźwięk to często niedoceniana szansa na zbliżenie filmu do widza, na otulenie go wyjątkową aurą, w której liczy się każdy szept i każdy szmer. Andrzej Bukowiecki przybliżył nam w tym numerze pracę specjalistów od efektów dźwiękowych. Chwała im i wszystkim filmowcom pracującym na sukces polskiego kina, w który przecież niezmiennie wierzymy.

Miłej lektury!

Fot. Maciej Grochala

magazyn FILMOWY
PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH



WYDAWCA
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA
Redaktor naczelny Tomasz Raczek
Zastępca redaktora naczelnego Anna Glaszczyńska
Sekretarz redakcji Aneta Ostrowska
Redakcja tekstów i korekta Julia Michałowska
Fotoedycja Aneta Ostrowska
Projekt graficzny Magdalena Górka
Studio graficzne Anna Wójtowicz
Druk ArtDruk ul. Napoleona 2, 05-230 Kobylka, www.artdruk.com
Nakład 1850 egz.

Adres redakcji Stowarzyszenie Filmowców Polskich
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 14
e-mail: magazyn@sfp.org.pl, www.sfp.org.pl
Stowarzyszenie Filmowców Polskich
Sekretariat
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 00, (48) 22 556 54 40
e-mail: biuro@sfp.org.pl
Bank Millennium SA
Konto: 44 1160 2202 0000 0001 2123 7014

PREZESI HONOROWI SFP
[Jerzy Kawalerowicz](#) [Janusz Majewski](#) [Andrzej Wajda](#)

WICEPREZESI HONOROWI SFP
[Janusz Chodnikiewicz](#) [Janusz Kijowski](#)

ZRZĄD GŁÓWNY SFP
Prezes Jacek Bromski
Wiceprezesa Karolina Bielawska
Wiceprezesa Kinga Dębska
Skarbnik Michał Kwieciński
Janusz Gauer, Katarzyna Klimkiewicz, Grzegorz Łoszewski, Juliusz Machulski, Anna Mroczek, Aleksander Pietrzak, Michał Szcześniak, Allan Starski, Nikodem Wolk-taniewski

KOMISJA REWIZYJNA SFP
Przewodniczący Zbigniew Domagalski
Wiceprzewodniczący Sławomir Rogowski
Sekretarz Alina Skiba
Kamil Skalkowski, Irena Strzałkowska

SĄD KOLEŻEŃSKI SFP
Przewodniczący Marek Piestrak
Wiceprzewodnicząca Violetta Buhl
Wiceprzewodniczący Andrzej Soltysik
Sekretarz Grażyna Banaszkiewicz
Michał Bukojemski, Sylwia Czaplewska, Janina Dybowska-Person, Grzegorz Kędzierski, Paweł Mantorski, Wiktor Skrzynecki, Ignacy Szczyński, Piotr Wojciechowski

RADA REPARTYCYJNA SFP-ZAPA
Przewodniczący Juliusz Machulski
Wiceprzewodnicząca Karolina Bielawska
Sekretarz Jacek Bromski
Jacek Hamela, Tadeusz Lampka, Grzegorz Łoszewski, Jan Matuszyński, Kamil Skalkowski, Joanna Szymańska

sfp.org.pl

- Newsy i publicystyka branżowa
- Rynek filmowy w profesjonalnym ujęciu
- Monitoring polskiej produkcji filmowej
- Specjalna sekcja dla członków SFP
- Platforma blogowa



Branża pod jednym adresem!

Bez taryfy ulgowej

Pandemię odwołano, ale Forum Dokumentu i Animacji na szczęście nie. Z prawdziwą ulgą wróciliśmy do Małopolskiego Ogrodu Sztuki, by wziąć udział w spotkaniu dokumentalistów i animatorów towarzyszącym Krakowskiemu Festiwalowi Filmowemu. W końcu – w realu!

Od kilku lat Forum, organizowane przez SFP, powstaje we współpracy Stowarzyszenia z Krajową Izbą Producentów Audiowizualnych, Gildią Reżyserów Filmów Dokumentalnych i Krakowską Fundacją Filmową. Jego głównym programatorem jest Kamil Skalkowski (Rada Administracyjna SFP-ZAPA, Komisja Rewizyjna SFP), który konsekwentnie tropi najciekawsze wątki i tematy środowiska filmowego.

Spotkanie zorganizowane dosłownie moment po Wałnym Zjeździe i wyborach do władz SFP stało się okazją do przedstawienia programów i założeń nowego Zarządu. „Ogromnie się cieszymy z tego spotkania, choć odbywa się ono w cieniu wojny” – powitał zgromadzonych gości dyrektor Krakowskiego Festiwalu Filmowego Krzysztof Gierat. I podziękował prezesowi SFP Jackowi Bromskiemu za wsparcie najstarszego polskiego festiwalu filmowego.

Jack Bromski przypomniał, że do nowego Zarządu SFP weszli twórcy młodego i średniego pokolenia, jak m.in. Katarzyna Klimkiewicz, Michał Szczesniak, Aleksander Pie-

trzak, Anna Mroczek. Wiceprezeskami zostały Kinga Dębska i Karolina Bielawska. – „Na szczęście najmłodsze pokolenie odnalazło chęć pracy społecznej i uczestnictwa w sprawach środowiska. To optymistyczne, że będziemy mogli oddać stery SFP w nowe ręce”.

Karolina Bielawska opowiedziała o najważniejszych walkach, które obecnie toczy Stowarzyszenie. Pierwsza rzecz to tantiemy z internetu. „Wdrożenie Dyrektywy o prawach autorskich na jednolitym rynku cyfrowym jest kluczowe. Ta ustawa będzie regulować cały rynek internetowy, a najważniejszą sprawą są tantiemy dla twórców. Druga rzecz to Ustawa o uprawnieniach artysty zawodowego, która mówi o tym, że twórcy mają prawo do ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych. Przy okazji aktualizuje listę czystych nośników o tablety, komputery, smartfony” – wyjaśniła Karolina Bielawska.

Przypomnijmy, że termin wdrożenia prawodawstwa regulującego sprawę tantiem z internetu minął rok temu, teraz nie ma już powodu opóźnić wprowadzenia nowego prawa. Prezes SFP zapowiedział, że jeśli nie stanie się to do końca września, to SFP wytoczy proces rządowi o zwrot należnych artystom środków.

Skandaliczne jest również odkładanie w nieskończoność aktualizacji listy czystych nośników, z których twórcom i producentom należą się tantiemy. „W innych krajach rozmawiamy o chmurze czy o smartwatchach jako o czystych nośnikach, a u nas środowisko filmowe ponosi wielomilionowe straty. Za zmianą systemu pobierania opłat chodzimy kilkanaście lat. Producenci i importerzy sprzętu stworzyli w Polsce raj, tu nie muszą płacić. Dzięki brakowi odpowiednich przepisów mogą czerpać jak największe zyski” – mówiła Sylwia Biaduń, wicedyrektorka SFP-ZAPA.

Druga część Forum poświęcona była już stricte sprawom animatorów i dokumentalistów. „Mówimy o dokumencie społecznym, niedawno mieliśmy wrażenie, że dokument nie nadąża za rzeczywistością” – zagał prowadzący Forum nasz redakcyjny kolega dr Marcin Radomski. Reżyserka Zuzanna Solakiewicz i producentka Maria Krauss opowiedziały o niezwykłym dokumencie stworzonym wspólnie z reżyserami Michałem Bielawskim i Zviką Gregorym Portnoyem. Mała, odważna ekipa od wielu miesięcy realizuje zdjęcia dokumentalne w strefie zakazanej, przy granicy z Białorusią. Zdecydowali się na ten krok spontanicznie, ale wytrwali – mimo konieczno-



Marcin Radomski, Jerzy Armata, Ewa Borysewicz i Robert Jaszczurowski

ści podejmowania decyzji ad hoc, wyzwaniach związanych ze znalezieniem bohaterów i dotarciem do nich. – „To są dylematy: jak przedstawić obraz wydarzeń, by widz zobaczył coś więcej, niż to, co widzi w telewizji lub internecie”.

Goście, ale i uczestnicy Forum, gorąco poparli pomysł stworzenia rodzaju „funduszu interwencyjnego”, który umożliwiłby szybkie i profesjonalne reagowanie na gwałtownie pojawiające się wyzwania współczesnej rzeczywistości. Kolejnym wyzwaniem jest motywowanie twórców, zwłaszcza młodych, do podjęcia tematów ściśle związanych z rzeczywistością społeczną, kulturową, polityczną. Mówił o tym dyrektor artystyczny Studia Munka-SFP Jerzy Kapuściński: „W ostatnich latach powstało u nas 35 dokumentów, z których wiele wygrywa polskie i międzynarodowe festiwale, m.in. oba konkursy tu, w Krakowie. Ale tylko kilka jest wyraźnie nakierowanych na rzeczywistość społeczno-polityczną”.

Kilka miesięcy temu za namową Kapuścińskiego Rada Programu Pierwszy Dokument zaapelowała do młodych filmowców, aby składali właśnie takie projekty. Podziało – takie projekty spłynęły i kilka z nich skierowano do realizacji.

Panel poświęcony animacji zdominowały z kolei coraz bardziej widoczne problemy środowiska, o których bez ogródek mówił Jerzy Armata. Jak zauważył, spektakularne sukcesy *Twojego Vicenta* Doroty Kobieli i Hugh Welchmana, pełnego metrażu Mariusza Wilczyńskiego *Zabij to i wyjedź z tego miasta* czy krótkich filmów Marty Pajek mogą zaciemnić obraz sytuacji. „Kiedyś jeździłem po studiach animacji i oglądałem roczną produkcję w ciągu jednego tygodnia. Dzisiaj obejrzenie produkcji z jednego roku zajmuje mi kilka godzin” – mówił Armata. Plusem jest to, że po latach negocjacji z PISF zdecydowano się na powołanie osobnych komisji dla filmów artystycznych i animacji dla dzie-

ci. Ale i tak wciąż nie potrafimy sobie dać rady z zatrważającym zjawiskiem odchodzenia od zawodu najlepszych debiutantów. „W szkołach rozwija się intuicję, zmysł plastyczny, to bardzo ważne, ale przydałoby się, żeby studenci lepiej poznali narzędzia, mieli twarde podstawy zawodu. Wtedy mogliby realizować filmy nie tylko skupione na ich własnym życiu” – mówiła Ewa Borysewicz.

„Zajmujemy się animacją dziecięcą, ale borykamy się z podobnymi problemami, co animacja artystyczna” – zauważył producent Robert Jaszczurowski, u którego w firmie powstają takie seriale, jak *Grand Banda* czy *Basia*. Nie ma poważnego partnera w postaci telewizji publicznej, mamy PISF i to jest super, ale ze stawkami ograniczonymi regulacjami prawnymi sprzed prawie dwóch dekad.

„Serie animowane rozpatrywane są raz na rok, trzeba szczęścia, żeby »wstrzelić się« w odpowiedni moment w przypadku koprodukcji. System zachęt jest zmianą jakościową, ale bez wsparcia banków pod te zachęty – przy niezależnych produkcjach nie spełnią nigdy do końca znaczącej roli” – zauważył Jaszczurowski. „Szukamy jako producenci pomysłów, piszemy do reżyserów i odbijamy się od ściany” – zauważył Grzegorz Waclawek (Animoon).

„Zawodzi edukacja od podstaw, w tej chwili jest olbrzymia konkurencja, ogromny rynek gier komputerowych”.

„Pogadaliśmy sobie. Wreszcie wyszły prawdziwe problemy, czekają nas wyzwania organizacyjne” – spuentował Jerzy Kucia. Puenta przewodniczącego Sekcji Filmu Animowanego SFP podsumowała nie tylko sprawy animacji, ale i całe tegoroczne Forum. Zresztą – najwyższe i najciekawsze od lat. Pokazujące, że należy brać się za bary z rzeczywistością, także wtedy, gdy walczymy o swoje interesy.

ANNA WRÓBLEWSKA



Marcin Radomski, Jacek Bromski, Sylwia Biaduń, Karolina Bielawska i Kamil Skalkowski

Debaty, dyskusje, spotkania, czyli relacja z udziału SFP-ZAPA w festiwalach filmowych w Krakowie i Koszalinie

Sezon na festiwale filmowe rozpoczął się na dobre, również dla SFP-ZAPA. W minionych tygodniach nasi przedstawiciele byli obecni zarówno na 62. Krakowskim Festiwalu Filmowym, jak i 41. Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”.



Marcin Radomski, Elżbieta Benkowska, Michał Szczęśniak, Małgorzata Machczyńska i Dominik Skoczek

Każdy festiwal filmowy to małe święto branży audiowizualnej oraz wyjątkowa okazja do spotkań, rozmów i wymiany doświadczeń między filmowcami. Dla SFP-ZAPA obecność na najważniejszych krajowych imprezach filmowych to ważny punkt każdego roku. W mijających tygodniach można było nas spotkać na 62. Krakowskim Festiwalu Filmowym, czyli jednej

z najważniejszych imprez poświęconych filmom krótkometrażowym, dokumentalnym oraz animowanym w Europie, a także na skierowanym do młodych twórców 41. Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”, gdzie mieliśmy przyjemność organizować aż dwie autorskie debaty.

62. KFF rozpoczął się w niedzielę 29 maja i już od samego początku obecne były na nim przedstawicielki SFP-ZAPA – Katarzy-

na Mateńko z Działu Repartycji i Obsługi Autorów oraz Kamila Paradowska z Działu Obsługi Producentów. Nasze reprezentantki można było spotkać w Biurze Festiwalowym, w Małopolskim Ogródku Sztuki, a także na spotkaniach z autorami. Ważnym punktem naszej obecności na Krakowskim Festiwalu Filmowym było także doroczne Forum Dokumentu i Animacji organizowane m.in. przez Stowarzyszenie Filmowców

Polskich. W tym roku udział w nim wzięła Sylwia Biaduń, zastępca dyrektora SFP-ZAPA, która opowiadała zgromadzonym gościom m.in. o dwóch kluczowych dla filmowców regulacjach – Ustawie o statusie artysty zawodowego (zakładającej rozszerzenie katalogu urządzeń objętych opłatą od czystych nośników) oraz o europejskiej Dyrektywie ws. prawa autorskiego na jednolitym rynku cyfrowym: „Dyrektywa ma zasadnicze znaczenie, bo zakłada ochronę własności intelektualnej nie tylko filmów, ale także innych utworów kultury” – mówiła w swoim wystąpieniu. Podkreślała w nim również, że czas na wdrożenie zawartych w niej przepisów do prawa krajowego minął w czerwcu 2021 roku i „w związku z brakiem wdrożenia dyrektywy i w razie dalszej zwłoki Unia może wnioskować do TSUE o nałożenie kar na Polskę”. W tej części Forum wzięli udział jeszcze prezes SFP Jacek Bromski oraz członkowie powołanej w kwietniu 2022 Rady Repartycyjnej SFP-ZAPA – Karolina Bielawska i Kamil Skałkowski. Pełna relacja z wydarzenia dostępna jest na stronie sfp.org.pl.

Równie intensywny dla SFP-ZAPA był 41. Festiwal „Młodzi i Film” w Koszalinie,

który odbywał się w terminie 6-11 czerwca. Tu również nasi przedstawiciele byli dostępni dla twórców i producentów przez cały okres trwania imprezy, a dodatkowo w harmonogramie imprezy znalazło się także miejsce dla aż dwóch zorganizowanych przez SFP-ZAPA dyskusji.

Pierwsza z nich „ABC ZAPA, czyli jak dzielone są Twoje tantiemy?” została stworzona z myślą o przyjeżdżających do Koszalina młodych filmowcach, którzy nie zawsze znają swoje prawa lub nie wiedzą jeszcze, jak o nie zaważyć. W odbywającym się w środę 8 czerwca spotkaniu ponownie udział wzięła Sylwia Biaduń, tym razem w towarzystwie Dominika Skoczka, dyrektora SFP-ZAPA oraz Małgorzaty Machczyńskiej, radcy prawnego SFP-ZAPA i Cezarego Piekarczyka, kierownika Działu Repartycji i Obsługi Autorów. Podczas spotkania nasi eksperci w przystępny sposób omówili mechanizmy działania organizacji zbiorowego zarządzania, wyjaśnili, od kogo pobierane są tantiemy i kto jest uprawniony do ich uzyskiwania, a także opowiedzieli o swoich działaniach w odniesieniu do zjawiska piractwa.

Druga dyskusja „Tantiemy z internetu i wszystkie inne rozwiązania prawne, na które czekamy” toczyła się wokół poruszanych też w Krakowie, ważnych dla filmowców zmian legislacyjnych, czyli Ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego i Dyrektywie ws. praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym. W spotkaniu, które odbyło się w czwartek 9 czerwca, o stanie obu aktów prawnych opowiadali zarówno eksperci z ramienia SFP-ZAPA: Dominik Skoczek oraz Małgorzata Machczyńska, jak i zaproszeni przez nas goście: Michał Szczęśniak – Członek Zarządu SFP, a także reprezentująca Gildię Scenarzystów Polskich Elżbieta Benkowska. Dyskusję prowadził dr Marcin Radomski, a po oficjalnej części debaty rozgorzała jeszcze długa i gorąca dyskusja z publicznością.

Zapisy wideo obu spotkań dostępne są na stronie zapa.org.pl oraz na naszym profilu na Facebooku.

Dziękujemy za wszystkie rozmowy i do zobaczenia za rok!

MARTYNA TOMCZYK
SPECJALISTKA DS. KOMUNIKACJI
SFP-ZAPA

Korzystny wyrok Sądu Najwyższego w sprawie Chomikuj.pl – serwis odpowiada za treści zamieszczane przez użytkowników

27 maja 2022 roku Sąd Najwyższy oddalił skargę kasacyjną operatora serwisu internetowego Chomikuj.pl, kończąc tym samym trwający ponad 7 lat spór sądowy wszczęty z powództwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich i trzech producentów filmowych.

Rozstrzygnięcie Sądu Najwyższego utrzymuje w mocy wcześniejszy wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie, który nałożył na operatora serwisu Chomikuj.pl szereg obowiązków obejmujących m.in. blokowanie dostępu do kopii filmów bezprawnie udostępnianych w serwisie, które były przedmiotem postępowania, oraz zasądził odszkodowanie za naruszenia.

Decyzja Sądu Najwyższego ma charakter precedensowy, gdyż ostatecznie potwierdza,

że pośrednicy internetowi ponoszą odpowiedzialność za treści bezprawnie zamieszczane przez użytkowników. Co istotne, takie stanowisko zgodne jest z założeniami unijnej Dyrektywy z 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego na jednolitym rynku cyfrowym („Dyrektywa DSM”), która w art. 17 wprost wskazuje, że dostawcy usług udostępniania treści online ponoszą odpowiedzialność za chronione prawem autorskim materiały i co więcej, aby móc z nich korzystać, muszą uzyskać zezwolenia od podmiotów uprawnio-

nych. Cieszymy się, że polski sąd uwzględnił unijną regulację, zważywszy, że jesteśmy w przededniu implementacji dyrektywy DSM do porządku krajowego.

Uzasadnienie pisemne wyroku Sądu Najwyższego nie jest jeszcze znane. Po jego uzyskaniu wrócimy do Państwa z garścią nowych informacji.

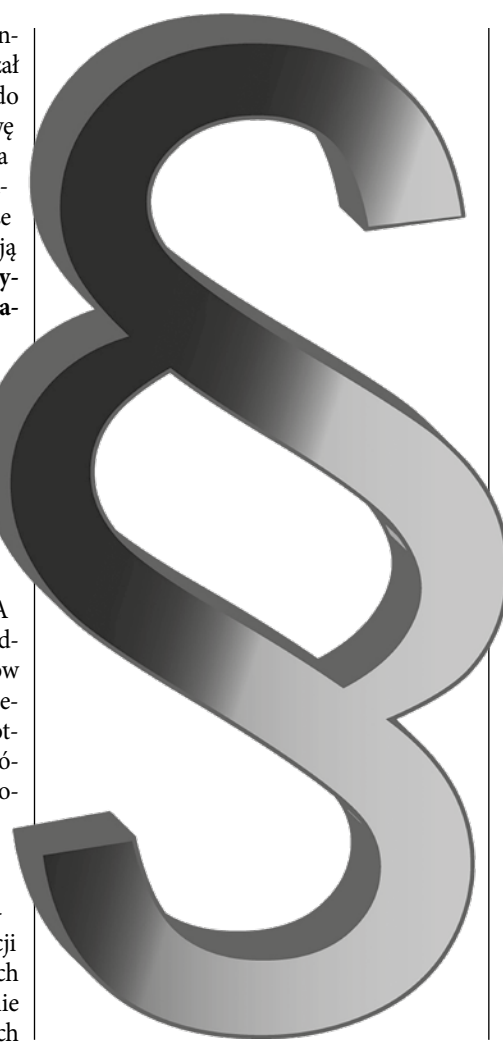
MAŁGORZATA MACHCZYŃSKA
RADCA PRAWNY SFP-ZAPA

Ministerstwo Kultury opublikowało projekt ustawy wdrażającej unijną dyrektywę o prawie autorskim

20 czerwca 2022 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego opublikowało projekt Ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Ten niezwykle ważny dla twórców akt prawny ma na celu wdrożenie do polskiego prawa unijnej Dyrektywy 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym, która reguluje m.in. kwestię wynagrodzenia za eksploatację filmów w internecie.

Na ten dzień czekała cała polska branża audiowizualna. Nareszcie ukazał się projekt ustawy wdrażającej do polskiego prawodawstwa unijną dyrektywę w sprawie prawa autorskiego. Co to oznacza dla filmowców? Najbardziej doniosłą zmianą jest przesądzenie przez ustawodawcę, że twórcy utworów audiowizualnych zyskają **niezbywalne prawo do dodatkowego wynagrodzenia za eksploatację utworu w ramach usług VOD**. W praktyce znówelizowany zostanie dotychczasowy art. 70 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, który przyznaje współtwórcom utworu audiowizualnego prawo do dodatkowego wynagrodzenia za korzystanie z tego utworu na określonych polach eksploatacji, ale w obecnym kształcie nie uwzględnia on korzystania z utworów online. ZAPA od lat zabiegała o to, żeby twórcy dostali odpowiednią zapłatę za oglądanie ich filmów w internecie. Konieczność aktualizacji przepisów stała się nieodzowna wobec zawrotnego tempa rozwoju technologicznego, które przekłada się na zwiększenie popularności i skali dostępności filmów w internecie oraz przyrost przychodów serwisów streamingowych.

Co więcej, projektowana ustawa przyznaje twórcom prawo do uzyskania informacji o zyskach generowanych z eksploatacji ich utworów, co może umożliwić dochodzenie uzupełniającego wynagrodzenia w ramach



tw. klauzuli bestsellerowej (art. 44 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

Projekt opracowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przesądza również, że to dostawcy usług udostępniania treści online (tacy jak YouTube) są podmiotami korzystającymi z utworów zamieszczanych przez użytkowników, a tym samym to oni są zobowiązani uzyskać stosowne licencje na takie korzystanie z tych utworów. Jeżeli taką licencję uzyskają, obejmie ona także utwory zamieszczone przez ich użytkowników. W przeciwnym razie będą zobowiązani do dołożenia wszelkich starań, by uniemożliwić dostęp do chronionych prawem utworów oraz niezwłocznego zablokowania do nich dostępu.

Zaprezentowany przez MKiDN projekt ustawy implementuje również do polskiego prawa dyrektywę 2019/789 ustanawiającą przepisy dotyczące wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych mających zastosowanie do niektórych transmisji online prowadzonych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz do reemisji programów telewizyjnych i radiowych.

Projekt został opublikowany na stronie Rządowego Centrum Legislacji pod linkiem: <https://legislacja.gov.pl/projekt/12360954>.

Uwagi do projektu mogą być zgłaszane w terminie 30 dni od daty jego publicznego udostępnienia.

KINGA SZELENBAUM
RADCA PRAWNY SFP-ZAPA



Rób filmy, my zadamy
o Twoje tantiemy.

Chronimy prawa dziesiątek tysięcy autorów
i producentów audiowizualnych. Jesteś jednym z nich?
Zgłoś się po swoje tantiemy pod adresem
zapa.org/kontakt

EUROPEJSKI LOT ORŁÓW



Laureaci Polskich Nagród Filmowych Orły 2022

Polska Akademia Filmowa po raz 24. przyznała statuetki Orłów dla najlepszych rodzimych filmów minionego roku. Podczas uroczystości triumfowała międzynarodowa koprodukcja AIDA Jasmili Žbanić.

Aida otrzymała najważniejsze Orły, czyli za Najlepszy Film (ze strony polskiej producentką była Ewa Puszczyńska), Najlepszą Reżyserię oraz Najlepszy Scenariusz (autorstwa reżyserki). Ten film to wstrząsająca opowieść rozgrywająca się w Srebrenicy, miasteczku bośniacko-hercegowińskim pełniącym w czasie wojny bałkańskiej (1992-1995) funkcję tzw. strefy bezpieczeństwa nadzorowanej przez ONZ, w której schroniły się tysiące muzułma-

nów z okolicznych ziem opanowanych przez Serbów. W lipcu 1995 roku doszło tam do okrutnej zbrodni – serbskie oddziały wymordowały ponad siedem tysięcy muzułmanów. Tytułowa bohaterka filmu to miejscowa nauczycielka pracująca dla ONZ jako tłumaczka, starająca się za wszelką cenę ocalić swoją rodzinę. *Aida* nie jest drobiazgową „kroniką wypadków”, a uniwersalną opowieścią próbującą dociec, dlaczego mimo kuratelii sił pokojowych, doszło tam do największego ludobójstwa w Eu-

ropie od czasu drugiej wojny światowej.

Aida to koprodukcja dziewięciu krajów: Austrii, Bośni i Hercegowiny, Francji, Holandii, Niemiec, Norwegii, Polski, Rumunii oraz Turcji. Poza producentką Ewą Puszczyńską w tym niezwykle ważnym międzynarodowym projekcie uczestniczyli m.in. montażysta Jarosław Kamiński (także nagrodzony Orłem), kompozytor Antoni Komasa-Łazarkiewicz oraz kostiumografka Małgorzata Karpiuk. Ten międzynarodowy obraz – poza cze-

rema Orłami – ma już na swym koncie kilkanaście prestiżowych laurów, m.in. oscarową nominację, cztery Europejskie Nagrody Filmowe (dla najlepszego filmu, reżysera, aktorki – Jasny Džuričić, a także laur publiczności), dwie nagrody specjalne na festiwalu weneckim, Złoty Atlas w Arras, Złotą Taśmę – nagrodę Koła Piśmiennictwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Odbierając statuetki Orłów – w imieniu reżyserki i swoim – Ewa Puszczyńska powiedziała: „*Aida* to film o wojnie, ale również o tym, jak wtedy świat do tej wojny się przyzwyczaił. Przyzwyczaił się tak bardzo, że w pewnym momencie nie słyszał krzyku, rozpaczliwego wołania o pomoc. Świat po prostu wtedy pojechał sobie na wakacje. Teraz też – obserwuję to z ogromnym strachem i rozpaczą – ten świat powoli przyzwyczaja się do tego, co dzieje się w Ukrainie”.

Temat zła, które coraz bardziej szerzy się wokół nas, czy to się dzieje tuż za granicą polsko-ukraińską, czy na granicy polsko-białoruskiej, czy wreszcie blisko, coraz bliżej, wręcz na wyciągnięcie ręki, często powracał podczas gali Polskich Nagród Filmowych. „Polscy filmowcy przeszli trudny okres pandemii dzięki solidarności i koleżeństwu” – powiedział Dariusz Jabłoński, ponownie wybrany na prezydenta Polskiej Akademii Filmowej. I dodał: „Jeszcze bardziej chcę wam podziękować za zaangażowanie na rzecz Ukrainy”. Z ekranu przemówił Oleg Sencow, ukraiński reżyser, który spędził pięć lat w rosyjskim więzieniu, a teraz zamienił kamerę na karabin, dziękując Polakom za zaangażowanie i pomoc. W geście solidarności wszyscy zgromadzeni na gali unieśli kartki z napisem „Stop Russian War”. Drobnym gest, ale jakże ważny.



Ewa Puszczyńska i Jarosław Kamiński

Kiedyś takie właśnie karteczki pomogły uwolnić Olega Sencowa.

Pośród filmów uhonorowanych Orłami znalazło się kilka obrazów piętnujących zło w różnorodnych jego wymiarach, tym najokrutniejszym – skierowanym przeciwko nam, ludziom, naszemu zdrowiu i życiu, ale i tym mniejszym – codziennym, nieraz niezauważanym czy lekceważonym. Do Wojciecha Smarzowskiego, reżysera wstrząsającego *Wesela*, trafiła Nagroda Publiczności, a do Piotra Sobocińskiego juniora – Orzeł za Najlepsze Zdjęcia do tego jakże ważnego filmu (to jego szósta statuetka!). Do Jacka Braciaka powędrował Orzeł za Najlepszą Drugoplanową Rolę Męską w przejmującym filmie Jana P. Matuszyńskiego *Żeby nie było śladów*, poświęconym tragicznej śmierci Grzegorza Przemyska. Odkryciem Roku okrzyknięto Łukasza Gutta, operatora, który zadebiutował jako współreżyser *Wszystkich naszych strachów* – dramatycznego apelu o tolerancję, który zrealizował z Łukaszem Rondudą. *Rojst '97* Jana Holoubka, pełną suspense kryminalną opowieść rozgrywa-

jącą się podczas powodzi stulecia, jaka nawiedziła południowy zachód Polski latem 1997, środowisko filmowców uznało za Najlepszy Serial. Złem w „mniejszym” wymiarze, ale jakże dotkliwym i bolesnym wypełniony jest *Powrót do tamtych dni* Konrada Aksinowicza (Orzeł dla Macieja Stuhra za Najlepszą Rolę Pierwszoplanową oraz Marcina Maseckiego za Najlepszą Muzykę).

W nagrodzonej puli znalazły się także filmy odmienne, w których tonacją durowa dominowała nad mollową, choć pojawiały się i nasze smutki, przykrywając niekiedy chwile radości. Orła za Najlepszą Rolę Kobięcą dostała Agata Buzek za kreację w słodko-gorzkim *Moim wspaniałym życiu* Łukasza Grzegorzka, statuetka za Najlepszą Drugoplanową Rolę Kobięcą trafiła do Ewy Wiśniewskiej – brawurowo wcielającej się w babcię w *Zupie* Kingi Dębskiej. Artur Kuczkowski i Tomasz Sikora otrzymali Orła za Najlepszy Dźwięk we wzruszającej *Sonacie* Bartosza Blaschke, opartej na faktach poruszającej historii Grzegorza Płonki, u którego dopiero w wieku 14 lat stwierdzono

niedosłuch, a nie jak wcześniej zakładano – autyzm. Wojciech Żogała został doceniony za Najlepszą Scenografię w *Bo we mnie jest seks* Katarzyny Klimkiewicz – błyskotliwej opowieści inspirowanej losami Kaliny Jędrusik, a Dorota Roqueplo za Najlepsze Kostiumy oraz Waldemar Pokromski i Agnieszka Hodowana za Najlepszą Charakteryzację w efektownej filmowej „jeździe bez trzymanki”, czyli *Magnezji* Macieja Bochniaka.

Za Najlepszy Dokument członkowie Polskiej Akademii Filmowej uznali *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego, w którym reżyser, stojąc z kamerą na swoim balkonie, rozmawia z przechodzącymi ludźmi. Dzieło frapujące i dające nadzieję. – „Zapraszam widzów do przypatrywania się światu na własną rękę, do rozmowy z ludźmi, do dialogu. To jest coś, czego nam teraz w Polsce bardzo brakuje”.

Tegoroczny Orzeł za Osiągnięcia Życia otrzymał Jerzy Skolimowski, artysta bezkompromisowy, zawsze konsekwentnie podążający swoją drogą, uhonorowany tuż przed galą – odbywającą się w warszawskim Teatrze Polskim – Nagrodą Specjalną Jury za swój najnowszy film *IO* na festiwalu w Cannes. Z kolei Orzeł za Najlepszy Film Europejski trafił do Thomasa Vinterberga za duńsko-szwedzko-holenderski komediodramat *Na rauszu*. Zaczęłam tę relację od koprodukcji, która zdominowała tegoroczną galę, i kończę koprodukcją. Właśnie koprodukcje wydają się być krzepiącym znakiem tych – z jednej strony coraz bardziej opresyjnych, a z drugiej znajdujących jednak w sobie isierkę nadziei – czasów.

JERZY ARMATA

GWIAZDA DLA „WILKA”

Łódzka Aleja Gwiazd wzbogaciła się o kolejną, 90. gwiazdę. Tę „jubileuszową” dla Alei odstonił 4 czerwca Mariusz Wilczyński – wybitny twórca filmów animowanych i performer.



Mariusz Wilczyński w Łódzkiej Alei Gwiazd

Mariusz Wilczyński jest przypadkiem szczególnym w historii polskiej kinematografii. Malarz, urodzony w Łodzi, dla którego tworzywem jest film animowany. W 1986 roku ukończył Wydział Malarstwa i Grafiki Łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował w pracowni malarstwa prof. Stanisława Fijałkowskiego oraz w pracowni drzeworytu prof. Andrzeja Mariana Bartczaka. Po ukończeniu studiów działał jako performer z grupą Light Open Society. Od połowy lat 90. zaczął współpracę z telewizją. Autor „Księgoklipów”, wideoklipów i krótkich form telewizyjnych. Jego performance „Wilkanoc” łączył fil-

my i animowane improwizacje z muzyką graną na żywo m.in. przez Tomasza Stańkę, Kiniora, Pink Freud, Fisz Emade, Leszka Możdżera. Wykładał w Kunstuniversität w austriackim Linzu, macierzystej ASP, a obecnie uczy w PWSFTiT w Łodzi, gdzie w roku 2009 obronił doktorat. Choć sztuki filmowej uczył się sam, to w dziedzinie animacji od lat osiąga sukcesy w Polsce i na całym świecie. Krytycy uznają go za jednego z najważniejszych twórców współczesnej animacji artystycznej i doceniają jego osobny, niezwykle wyrazisty styl, wrażliwość i konsekwencję. W 2007 roku Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało retrospektywę jego

filmów. Nad ostatnim obrazem *Zabij to i wyjedź z tego miasta* pracował 14 lat, a do udziału w projekcie zachęcił m.in. Irenę Kwiatkowską, Andrzeja Wajdę, Marka Kondrata, Barbarę Kraftównę, Daniela Olbrychskiego, Tomasza Stańkę, Krystynę Jandę czy Annę Dymną. Animacja, pokazana premierowo na Berlinale w 2020 roku, została uhonorowana Złotymi Lwami 45. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni oraz ponad 40 innymi nagrodami w Polsce i za granicą.

Małgorzata Brożek, sekretarz Kapituły Łódzkiej Alei Gwiazd, uzasadniała decyzję o przyznaniu wyróżnienia „Wilko- wi” i podkreślała jego zwią-

ki z Łodzią: „To wielka postać w świecie filmu. Gwiazda jest ufundowana przez Miasto Łódź w ramach projektu Łódź Miasto Filmu UNESCO. Kapituła podjęła tę decyzję, doceniając tym samym wszelakie zasługi Mariusza Wilczyńskiego”.

W sobotę 4 czerwca „Wilk”, wystylizowany na podobieństwo postaci ze swoich filmów w czarno-biały strój z kapeluszem, witał gości. „Jestem bardzo wzruszony, bo ta gwiazda będzie, kiedy mnie już nie będzie. Mój film *Zabij to i wyjedź z tego miasta* przyniósł mi wiele dobra, którego w ogóle się nie spodziewałem. Ta gwiazda jest dla mnie szczególnie dlatego, że jest w Łodzi, moim rodzinnym mieście. To, jaki jestem i co robię, w dużej mierze zawdzięczam wielu osobom, i poza Tadeuszem Nalepą, z którym się przyjaźniłem i był dla mnie bardzo ważny, to ci wszyscy ludzie są z Łodzi” – mówił podczas uroczystości. Podziękował swojej mamie oraz nauczycielom malarstwa, przyjaciółom. Podkreślił także: „Mimo że jestem już w wieku, kiedy powinienem wskakiwać w kaptcie, u mnie dopiero wszystko się zaczyna, już mam plany na przyszłość”.

Po uroczystym odświeżeniu gwiazdy zebrani goście, tradycyjnie już, przenieśli się na spotkanie z artystą w Klubie 77. Mariusz Wilczyński jest kolejnym – obok Tomasza Bagińskiego, Zbigniewa Rybczyńskiego i Władysława Starewicza – twórcą animacji, którego Łódź szczególnie doceniła za zasługi dla kinematografii.

90. gwiazdę można oglądać w Łódzkiej Alei Gwiazd przy ulicy Piotrkowskiej, w okolicach numeru 71.

ANNA MICHALSKA

PARADA MISTRZA

Z okazji podwójnego jubileuszu Urząd Miasta Krakowa oraz Stowarzyszenie Filmowców Polskich zorganizowały Jerzemu Kuci w sobotni wieczór 12 czerwca, w krakowskim kinie Kijów, efektowny benefis. Był wspaniały tort, listy gratulacyjne od Jacka Majchrowskiego, prezydenta Krakowa, oraz Tadeusza Łopaty, wójta gminy Lanckorona, gdzie od wielu lat prof. Kucia prowadzi Międzynarodowe Warsztaty Filmu Animowanego. Były serdeczne życzenia składane podwójnemu Jubilatowi osobiście, drogą listową i mailową. Tomasz Dettloff, przewodniczący Koła Krakowskiego SFP, odczytał wzruszającą list, jaki nadszedł z Chicago od Marka Wilczyńskiego, świetnego kompozytora, autora muzyki do kilku filmów Kuci. Zanim zaczęła się część bankietowa, na ekranie kina Kijów wyświetlono trzy filmy Jubilata: debiutancki *Powrót* (1972), zrealizowaną 14 lat później *Paradę* (1986) oraz jego ostatnią animację, zatytułowaną *Fuga na wiolonczelę, trąbkę i pejzaż* (2014).

Ciemno, w niektórych mieszkaniach pała się światła – tak zaczyna się *Powrót*. Nieliczni ludzie pośpiesznie przemykają ulicami. Z mroku wyłania się postać mężczyzny. Kieruje się w stronę dworca, wsiada do pociągu. Podczas podróży pogrąża się w marzeniach, wraca wspomnieniami do krajobrazów z dzieciństwa. Trwa podróż „powrotna”. Gdy pociąg zatrzymuje się na stacji, marzenia znikają, a na peron wchodzi powoli, zmęczonym krokiem, przygarbiony mężczyzna.

Parada utrzymana jest w całkowicie innej tonacji. Z naturalnych dźwięków lata – brzęczenia owadów, skrzypienia kół wozu ciągniętego przez konie – wyłania



Jerzy Kucia

Jerzy Kucia, jeden z najwybitniejszych artystów polskiej i światowej animacji, wspaniały pedagog, aktywny działacz SFP, w tym roku obchodzi dwa jubileusze – skończył 80 lat, a 50 lat temu zrealizował swój pierwszy profesjonalny film.

się muzyka, a w jej rytm zaczyna się przesuwac przez ekran istny korowód zniwnych akcesoriów: sierpów, kos, lemiesz, maszyn rolniczych, koszonego zboża, snopów siana, dożytkowych wieńców. Towarzyszą im instrumenty muzyczne – skrzypce, werbel, perkusyjna stopa... I ludzie – radośni, odświeżeni, paradni.

Gdzieś pomiędzy tymi filmami – trochę w dur, a trochę w moll – utrzymany jest film ostatni *Fuga na wiolonczelę, trąbkę i pejzaż*. To pełen nostalgii oraz subtelnej poezji wyrafinowany kolaż muzyki, obrazu i wspomnień minionego czasu. Poszukiwanie straconego czasu w pejzażu wyzwalającym niegdysiejsze emo-

cje poprzez przywołanie wydarzeń, które miały kiedyś miejsce w przedstawionej scenerii. Narrację opowieści buduje logika pamięci, nie przyczynowo-skutkowe następstwo zdarzeń.

Muzyka jest niezwykle ważna dla Jerzego Kuci, sam zresztą gra na fortepianie, i kiedyś, w młodości, poważnie rozważał – jak przyznał podczas benefisu – czy w przyszłości poświęcić się sztuce plastycznej czy muzyce. Wybrał „ożywioną plastykę”, ale o muzyce nie zapomniał. Nic zatem dziwnego, że projekcje w kinie Kijów poprzedził koncert muzyki pochodzącej z jego filmów, a komponowali dla Kuci m.in. Jan Kanty Pawluśkiewicz, Marek Wilczyński,

Józef Rychlik, Marcin Krzyżanowski, Wadim Chrapaczow, Maciej Jabłoński, Michał Jacaszek. I był to koncert znakomity. Grał sekstet krakowskich muzyków pod batutą Stanisława Rzepiela w składzie: Aleksandra Steczkowska (skrzypce), Dominika Peszko (fortepian), Łukasz Laxy (wolonczela), Marcel Bich (trąbka), Mateusz Dudek (akordeon), Stefan Raczkowski (perkusja). Całość zaaranżował Maciej Jabłoński, a koncert wymyśliła Katarzyna Agopowicz, reżyserka filmów animowanych, jedna z najzdolniejszych uczennic prof. Jerzego Kuci. Wszystkiego najlepszego, drogi Jubilate!

JERZY ARMATA



Elwira Niewiera,
Magdalena Kamińska,
Piotr Rosołowski
i Natalia Krasilnikova

Bogna Kowalczyk

62. KFF – NADZIEJA WŚRÓD POPIOŁÓW

Radość ze spotkania i powrotu do przedpandemicznego rytmu festiwalu przeplatała się w Krakowie z obrazami świata, który nie tylko nie może złapać tchu, ale dusi się coraz bardziej.

DAGMARA ROMANOWSKA

Świat targany kolejnymi niepokojami drży w posadach. Z drugiej strony zamieszkują go barwne osobowości, marzyciele i boży pomazańcy. Na przekór wszystkiemu i wszystkim są sobą i realizują swoje sny. Wielotorowość festiwalowego programu znalazła odzwiercie-

dlenie wśród laureatów. Na scenie krakowskiego kina Kijów, w trakcie gali zamknięcia 4 czerwca, spotkali się twórcy historii skrajnie różnych, o rozmaitych temperaturach i stylizacjach, z innych, choć niekoniecznie sprzecznych uniwersów. Twórcy historii o marzycielach, którzy każdego dnia kon-

frontowani są z wszelkiego rodzaju barierami i przeszkodami, a jednak dążą do zbudowania własnego kawałka bezpiecznej przestrzeni i czynią dobro. To chyba ich łączy – niezależnie od tego, czy walczą na froncie z rosyjskim okupantem, pomagają chorym ptakom w zatrutym smogiem i kse-

nofobią Nowym Delhi, czy wznoszą katedrę z odpadów budowlanych, szukają miłości lub rysują, uczą się, żyją – chcą zostawić po sobie i wokół siebie lepszy świat, choćby on teraz płonął...

Od lat Krakowski Festiwal Filmowy jest swoistym papierkiem lakmusowym tego, z jakimi wyzwaniem mierzą się ludzie w różnych zakątkach globu. Od lat to coraz bardziej przygnębiające i gorzkie opowieści, bliskie sobie, nawet jeżeli dzielą je tysiące kilometrów, kultury, religie i obyczaje. W tym roku jednak – wydaje się – pojawił się jakiś nieśmiały, delikatny promyczek nadziei. A może tak bardzo go potrzebujemy, że widzimy go nawet tam, gdzie nie ma prawa rozbłysnąć? Ale to te filmy, gdzie jest najwyraźniejszy – w Krakowie wygrały.

PRZERWANE MARZENIA

W Konkursie Polskim Złotego Lajkonika zdobył *Syndrom Hamleta*. Film Elwiry Niewierzy i Piotra Rosołowskiego wypatrzywanym był już od pierwszych informacji mówiących, że trafi on do Krakowa. Trudno rozpatrywać go w kategoriach optymistycznych, zwłaszcza gdy trwa krwawa wojna, a jednak jest w nim siła, która nie pozwala się poddać. Dokument otwierał

festiwal. Nie bez emocji, gdyż do Polski dotarli jego bohaterowie: Sławik, który na tę okazję otrzymał specjalną przepustkę z armii i musiał zaraz wracać, aby odwieźć ciało jednego ze współtowarzyszy broni do rodziny, a także matka Katii, dziewczyny, która z frontu przybyć nie mogła... Ze sceny i z widowni, gdzie zasiadło wielu Ukraińców, padały ważne apele o pomoc Zachodu dla kraju, który walczy nie tylko za swoją sprawę.

Film nie opowiada jednak o tym, co dzieje się w Ukrainie od 24 lutego, a portretuje pokolenie, które u progu dorosłości stanęło przed hamletowskim wyborem. Z dnia na dzień musieli porzucić marzenia i plany, studia i ambicje, na rzecz okopów, niepewnego jutra i śmierci kroczącej tuż za plecami. Katia, Sławik, Roman, Rodion i Oksana zostali wybrani przez Elwirę Niewierę i Piotra Rosołowskiego spośród około 80 osób do udziału w spektaklu dokumentalnym w reżyserii Rozy Sarkisian. Na deskach teatru konfrontują się z własnymi decyzjami i traumami, ale też pytaniami o kraj i wojnę. Po co to wszystko? Zanim stanęli na scenie teatru i w obecności kamer, zaczęli przygotowania do przedstawienia, przeszli terapię. Był to warunek

konieczny, aby w bezpieczny dla siebie sposób mogli podzielić się z widzami swoimi doświadczeniami. Imponują siłą i determinacją.

Poza Złotym Lajkonikiem dokument otrzymał w Krakowie Wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Dokumentalnym, Nagrodę Jury Studenckiego i Nagrodę dla Najlepszego Producenta (Magdalena Kamińska i Agata Szymańska / Balapolis).

MIŁOŚĆ NIE ZNA METRYKI

W inne, ale przecież nie mniej ważne i interesujące rejony, zabrała widzów Bogna Kowalczyk. W uhonorowanym Srebrnym Lajkonikiem, Nagrodą Publiczności i Rekomendacją KFF do Europejskiej Nagrody Filmowej (kategoria: film dokumentalny) *Boylesque* przedstawia Andrzeja Szwana, znanego też jako Lulla La Polaca – „najstarsza polska drag queen” (wywiad Dagmary Romanowskiej z Bogną Kowalczyk na temat *Boylesque* opublikowaliśmy w majowym numerze „Magazynu Filmowego” – przyp. red.). Autorka przez kilka lat towarzyszyła swojemu bohaterowi nie po to jednak, żeby szukać sensacji, plotek, czy portretować kolorowego ptaka wylania-

jącego się z szarego polskiego osiedla na warszawskim Targówku. Choć to również, bo to składowa osoby scenicznej Szwana. Chciała przede wszystkim zakwestionować stereotypy i oczekiwania wobec tego, gdzie w społecznej strukturze wyznaczone jest miejsce dla osób starszych, czym powinny się zajmować, czym interesować, jak żyć.

Andrzej Szwan na pewno nie daje się nigdzie zaszufadkować. Nie oznacza to, że przed wiekiem można uciec. Lulla La Polaca zamawia ekstrawagancką urnę w kształcie wielkiego buta na szpilce, ale ten symbol memento mori szybko chowa bardzo głęboko na samym dnie pawlacza. Razem ze smutkami i lękami. Nadzieje i pragnienie miłości wystawia na światło promieni słonecznych na dachu pospolitego bloku z wielkiej płyty. PESEL nie kłamie, ale to tylko cyfry, które o człowieku wiedzą zgoła nic. To przesłanie filmu i charyzma Lulli sprawiły, że pokaz konkursowy zapełnił niemal całą salę kina Kijów – to ponad 800 foteli!

W tym miejscu nie można nie wspomnieć o jeszcze jednej intrygującej osobowości, która w Krakowie wzbudziła ciekawość i o której film trafił do grona laureatów: Bożo Vrećo. W nagrodzonej Srebrnym Smokiem opowieści *Maldita. Pieśń miłości do Sarajewa* (reż. Raúl de la Fuente Calle, Amaia Ramirez) artysta porywa swoim śpiewem i zaraża życzliwym spojrzeniem i wrażliwością, mimo uprzedzeń, z którymi się spotyka.

BOŻY POMAZANIEC

„Ludzie nie chcą podejmować wysiłku, żyją doczesnym życiem, nie myślą o sprawach duchowych. Ja jestem ekscentrykiem. Robię wszystko ponad miarę. Być może niektórzy powiedzą, że oszalałem. Inni – że jestem próżny. Inni coś jeszcze innego. Ale wszyscy będą się mylić. Nie postradałem zmysłów. Cmentarz też jest wybrukowany dobrymi intencjami, które nigdy nie zostały zrealizowane. Ja idę na całość. Nie oglądam się za siebie” – oznajmia Justo Gallego Martínez, bohater nagrodzonej Złotym Rogiem *Katedry*. Swoją kamerę skierowali na niego reżyser Denis Dobrovody i producent Matthew Bremner.

Niepoprawny marzyciel? Wizjoner? Boży pomazaniec? Szaleniec? Zapewne każde z tych określeń do Martíneza pasuje – samozwańczego architekta, bez żadnego formalnego wykształcenia kierunkowego, zaledwie po kilku klasach szkoły powszechnej. Poznaliśmy go jako 94-latkę, po sześciu dekadach budowy tytułowej świątyni. Prosty formalnie film



Marcin Lesisz



Karolina Porcari i Piotr Cyrwus

przypomina, że w dokumencie najważniejsze są: bohater i temat. A w przypadku *Katedry* może też i jakaś iskra spoza tego świata? „Pokładam ufność w Bogu. Nie myślę o tym, jak daleko uda mi się zejść” – odpowiada na pytanie Martínez. Na jego budowie, pomimo braku zabezpieczeń, nie doszło do żadnych poważnych wypadków. Budynek powstał z materiałów wyrzucanych przez innych, wdrażając ideę „zero waste”, zanim takie hasło nawet powstało. Bez projektów rozrysowanych przez wielkie biura architektoniczne – wymierzony za to „na oko”, choć wyjątkowo precyzyjnie. Dziś Martínez już nie żyje, ale jego opus magnum, chociaż powstało poza prawem, ma szansę przetrwać. Trwają starania o pozyskanie odbiorów technicznych i pozwoleń. Jeden człowiek i katedra, która budzi coraz większe zainteresowanie na całym świecie. Nie da się tej historii zapomnieć.

NIEOCZYWIŚCI BOHATEROWIE

Po festiwalu w głowach i sercach zostają też i inni cisi bohaterowie oraz bohaterki, którzy swoją postawą udowadniają, że nawet w niespokojnych czasach można nieść kaganek dobra. Tacy są na pewno bracia

Nadeem Shehzad i Mohammad Saud, którzy w Nowym Delhi poświęcają każdą chwilę i zarobione pieniądze na ratowanie ptaków – kani czarnej, której populacja w wyniku działalności człowieka i zaburzenia ekosystemu znacznie wzrosła i jednocześnie narażona stała się na więcej chorób i niebezpieczeństw. W uhonorowanym Srebrnym Rogiem filmie *Wszystko, co żyje* ich codzienność przybliżył reżyser Shaunak Sen (wcześniej produkcja zachwyciła jury na Sundance i w Cannes).

Bracia nie porzucają swojej misji nawet wtedy, gdy w metropolii wybuchają zamieszki i ich własne życie jest zagrożone. Ciągłe starają się zwiększyć poziom świadomości na temat ekologicznych zagrożeń i swoich podopiecznych – nie tylko w najbliższym otoczeniu. Z tego, co bowiem dzieje się w New Delhi, naukę można wyciągnąć i w innych zakątkach – to trochę ostrzeżenie dla innych. W trakcie spotkania w Krakowie (w tym roku wszystkie Q&A odbywały się stacjonarnie, w kinach, już nie online) starszy z braci Nadeem Shehzad i producent Aman Mann przyznali, że dzięki festiwalowym premierom dokumentu wzrosło zainteresowanie ich pracą

i kliniką poza Indiami, a to z kolei otwiera szansę na tak bardzo potrzebne męczyznom fundusze. Bywa bowiem, że brakuje im pieniędzy na podstawowe środki ochrony osobistej, a co dopiero na bardziej skomplikowane wyposażenie. Kino miewa jednak moc sprawczą.

Film potrafi też ożywiać marzenia. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Konikach na biegunach*, krótkim dokumencie Marcina Lesisza, wyprodukowanym przez Studio Munka-SFP. Opowieść zdobyła Srebrnego Lajkonika dla najlepszego filmu dokumentalnego. Ujmuje i inspiruje portretem bohaterki z niepełnosprawnością psychiczną. Ewa wykreowała jednak swój własny świat, który innym pokazuje przez swoje rysunki – te z kolei reżyser ożywił w formie animacji. Jak widzi rzeczywistość? Czy my potrafimy ją zrozumieć, a jeżeli nie – to czy to aby na pewno mur nie do pokonania, a może przeciwnie – to okazja, żeby poznać lepiej kogoś innego, kreatywnego, będącego sobą pomimo oczywistych wyzwań dnia codziennego?

Zwycięskie krótkie fabuły – *Victoria* Karoliny Porcari (prod. Studio Munka-SFP, Srebrny Smok dla najlepszego filmu fabularnego w Międzynarodowym Konkur-

sie Filmów Krótkometrażowych) i *Martwe małżeństwo* Michała Toczka (Srebrny Lajkonik dla najlepszego krótkometrażowego filmu fabularnego w Konkursie Polskim) – też poniekąd wpisują się w ten otwarty na nadzieje i lepsze jutro trend. Bohaterka *Victorii* odkrywa swoje ciało, bohaterowie *Martwego małżeństwa* w zgiełku pola bitewnego nawiązują przyjazną więź, która może być początkiem czegoś pięknego w ich życiu. Ten pozytywny wydźwięk wybrzmiewa też w *Jak minął rok?* Jaya Rosenblatta (Złoty Smok w Międzynarodowym Konkursie Filmów Krótkometrażowych). Reżyser co roku przepytuje przed kamerą swoją córkę – z marzeń i pojęć. Jak mija rok i jak zmienia się postrzeganie świata wraz z wiekiem?

Nawet najbardziej oryginalne formalnie, zwycięskie produkcje Krakowskiego Festiwalu Filmowego – jak np. *Jan Kapr. Opera dokumentalna* Lucie Královej (Złoty Hejnał Międzynarodowego Konkursu Doc-FilmMusic), dzieło łączące dokumentalną narrację biograficzną z operą – pozostają blisko człowieka. W tym przypadku: artysty wplątanego w przemiany polityczne, zagubionego w nich, jednocześnie bardzo utalentowanego.

POWRÓT FESTIWALOWEGO DUCHA

Było w tym roku o kim w Krakowie dyskutować i kim się inspirować, z kim rozmawiać – chociażby w trakcie obleganych Industry Drinków. Jurorzy nie mogli uhonorować wszystkich filmów. Najważniejsze, że znowu można się było spotkać twarzą w twarz. Sale kinowe wypełniły się tak samo, a może nawet bardziej niż przed pandemią. W widzach pojawiło się jakby więcej niż zwykle śmiałości do angażowania się w rozmowy z twórcami. Goście przybyli z dalekich Indii, Australii, nie tylko z Polski. Wrócił festiwalowy duch, którego tryb online nigdy nie mógł zastąpić – jedynie go podtrzymać, a w tym roku uzupełnić w postaci „dodatku” po festiwalu, dla osób, które do Krakowa nie mogły przyjechać lub – w natłoku festiwalowych atrakcji – po prostu nie zdążyły wszystkich filmów obejrzeć w kinach. Wiele działało się też w ramach wydarzeń branżowych – ale o nich szerzej w relacjach w Serwisie Internetowym SFP. Festiwal wrócił. Niech trwa – tak jak i nadzieja, którą przyniosły jego filmy, nawet gdy mówiły o mroku.



Piotr Rosołowski,
Elwira Niewiera
i Jacek Bromski

HAMLET I WOJENNA TRAUMA

Rozmowa z **ELWIRĄ NIEWIERĄ** i **PIOTREM ROSOŁOWSKIM**, reżyserami pełnometrażowego dokumentu **SYNDROM HAMLETA**, który zdobył Złotego Lajkonika w Konkursie Polskim, Wyróżnienie w Konkursie Międzynarodowym, Nagrodę Jury Studenckiego i Nagrodę dla Najlepszego Producenta

Wróciliście na Wschód, zanim świat znowu zaczął patrzeć na Ukrainę. Co was tam ciągnie?

Elwira Niewiera: Kiedy skończyliśmy pracę nad *Efektom domina* był kwiecień 2014 roku i Rosja dokonała właśnie aneksji Krymu. Zrobiła to, co robi od zawsze: ma gotowe scenariusze, które realizuje, gdy tylko nadarzy się okazja. Świat to ignoruje. Chcieliśmy przypomnieć o konflikcie w Donbasie, nie wiedząc jeszcze, że

niedługo wybuchnie zbrodnicza wojna na pełną skalę, która dotknie całą Ukrainę. **Piotr Rosołowski:** Ktoś kiedyś powiedział, że Ukraina jest trochę jak Polska, tylko bardziej. Kontrasty i emocje są większe. Historie bardziej dramatyczne. Przyglądamy się Ukrainie, Abchazji – krajom bloku post-sowieckiego, gnani przez ciekawość i fakt, że z tymi narodami znajdujemy wspólny język. Ich mentalność nie stanowi dla nas bariery. Nie wyobrażam sobie, żebyśmy mogli nakręcić podobny film o Ameryce

Łacińskiej... Od tematów w Polsce nie uciekamy, pracujemy teraz nad projektem pod roboczym tytułem *Autostrada wolności* – o trasie łączącej Berlin z Warszawą i urywającej się gdzieś w okolicach białoruskiej granicy. Zauważyłem, że kręcąc w innym kraju, łatwiej o otwartość na wszystko i każdego. U siebie nakładamy filtr, który trudno zrzucić, wyjść z bańki i pozbyć się przekonania, że zna się wszystkie odpowiedzi.

E.N.: Kończąc *Księcia i dybuka*, obiecaliśmy też sobie, że w kolejnym filmie wrócimy do współczesności. Trwała wojna w Donbasie. Zrodził się pomysł dokumentu o młodej generacji naznaczonej czasem przełomu.

Często mówi się, że na Polakach spoczywa rola bycia ambasadorem ukraińskiej sprawy. Im dalej na Zachód, tym mniej jest ona rozumiana. Postrzegacie swój film w kategoriach misyjnych?

P.R.: Od pierwszych wyjazdów do Ukrainy miałem wrażenie, że olbrzymia większość ludzi, z którymi się spotykamy, chce się z nami swoimi przeżyciami podzielić. Nie musieliśmy ich z nich wyluskiwać. Chcieli być wysłuchani. Czuli się zapomniani. **E.N.:** Wielu z nich nosiło w sobie pytanie, po co to wszystko było? Wojna trwa, każdy dźwiga bagaż traum, który uniemożliwia im nie tylko powrót do życia „sprzed”, ale i budowanie nowej egzystencji. *Syndrom Hamleta* powstał, żeby przypomnieć o nich światu i skonfrontować widza z ich doświadczeniami.

W Polsce *Syndrom Hamleta* „pada” na podatną tkankę. A z jakim odbiorem spotykacie się np. w Niemczech? Film jest polsko-niemiecką koprodukcją.

E.N.: Bardzo długo mieliśmy problemy z finansowaniem. Podmioty w branży działają tak, jak i w polityce. Jeżeli coś jest „na czasie”, spadają bomby, wówczas łatwiej o środki. Refleksja i synteza, której szukaliśmy, były mniej atrakcyjne. Teraz to się zmieniło. Dostaliśmy nawet nagrodę Roberta Brodmanna za najlepszy film zaangażowany w tematykę społeczno-polityczną, chociaż film nie miał jeszcze w Niemczech premiery. Mamy zapewnioną dystrybucję kinową. Osobiście jestem rozczarowana postawą niemieckiego rządu, z drugiej strony widzę wielkie poruszenie wśród zwykłych ludzi. Organizowaliśmy pomoc dla batalionów naszych bohaterów – zaangażowało się w nią wielu

naszych niemieckich przyjaciół. Powtarzali: jeżeli rząd tego nie robi, zrobimy to sami.

P.R.: W Polsce znamy Rosję z historii i wiemy, do czego jest zdolna. W Niemczech ciągle pokutuje przekonanie, że z Putinem można się dogadać i wszyscy będą zadowoleni. Z naszego doświadczenia historycznego taka postawa wydaje się bardzo naiwna albo po prostu cyniczna.

Obrałiście nieoczywistą metodę pracy. Nie weszliście w zastaną sytuację, a ją sprowokowaliście: spektakl, który oglądamy na ekranie, to wasza inicjatywa.

E.N.: Kiedy wiedzieliśmy już, że chcemy opowiedzieć o pokoleniu Majdanu, zaczęliśmy się zastanawiać, jak to zrobić kilka lat po tych wydarzeniach. Powstały filmy o rewolucji, ale w większości bazowały na wywiadach połączonych z archiwaliami i ujęciami na green screenie. Nas interesowało wejście głębiej. Wtedy pojawiła się idea teatru dokumentalnego jako swobodnego wehikułu, który przeniesie bohaterów wstecz i da bezpieczną przestrzeń do obudzenia emocji i przekształcenia ich w twórczy sposób. Oglądaliśmy spektakle, ale nie odpowiadały na pytania, które chcieliśmy zadać.

P.R.: Widzieliśmy przedstawienia, w których grali żołnierze z Donbasu, weterani. Żaden ze spektakli nie wydał się nam na tyle mocny, żebyśmy chcieli za nim pójść. Musieliśmy stworzyć coś własnego. Wyzwaniem było znalezienie grupy, która byłaby jednocześnie reprezentatywna dla pokolenia, różnorodna, ale zarazem integralna i gotowa, żeby otworzyć się przed kamerą i na scenie, i poświęcić swój czas i energię. Szukaliśmy ich przez dwa lata, rozmawiając z około 80 osobami, a i tak nie byliśmy w pełni świadomi wszystkich procesów, których świadkami się staniemy.

Obserwacja nabiera u was nowej siły przez skupienie wokół sceny. Tylko czasem poza nią wykrzacicie.

E.N.: Nigdy nie rozmawiamy o filmie w oderwaniu od formy. Zainicjowaliśmy spektakl teatralny, bo chcieliśmy wejść z naszymi bohaterami w głębszy proces refleksji. Z Piotrkim jesteśmy zgodni, że film obserwacyjny nie polega tylko na włączeniu kamery i czekaniu aż „coś się zadzieje”. Stworzyliśmy przestrzeń po to, by ich historie mocniej wybrzmiały.

P.R.: Paradoks tego filmu polega na tym, że bardzo dużo rzeczy zostało wykonanych



Syndrom Hamleta,
reż. Elwira Niewiera,
Piotr Rosołowski

przed rozpoczęciem zdjęć. Długo szukaliśmy nawet samego teatru, który odpowiadałby wizualnej koncepcji naszego filmu. **E.N.:** Pamiętam, jak Sławik (jeden z bohaterów – przyp. D.R.), kiedy zobaczył go po raz pierwszy, stwierdził, że ta sala wygląda jak Ukraina.

P.R.: Piękny stary teatr, nieremontowany od dekad.

Dlaczego Hamlet?

E.N.: Postać Hamleta pojawiła się jako klucz – jego nagłe przebudzenie i konfrontacja z brutalną walką o władzę, odkrycie, że świat, w którym żyje, zbudowany jest na kłamstwie i zbrodni, a także decyzja o zaangażowaniu się – czytelne są wszędzie.

P.R.: Uznaliśmy, że chcąc przypomnieć światu o Ukrainie, powinniśmy sięgnąć po uniwersalne archetypy, zrozumiałe nawet przez widzów, którzy nie wiedzą, gdzie leży Ukraina, jakich ma sąsiadów i jaką historię. Stąd Szekspir.

Jak wybraliście reżyserkę i bohaterów?

P.R.: Ukraiński teatr jest w znacznej mierze dość konserwatywny. Roza Sarkisian jest jedną z niewielu twórczyń, które przez scenę szukają dialogu z tym, co się teraz dzieje.

E.N.: W doborze bohaterów podpowiadała nam intuicja. Kluczowe było również to, by każdy z nich był po terapii: spotykaliśmy się z osobami, które jeszcze przez nią nie przeszły i to bardzo szybko się ujawniało. Nie mogliśmy ich zaangażować z przyczyn oczywistych. W czasie seansu widz może odnieść wrażenie, że na scenie było bardzo gęsto, ale to kwestia dramaturgii. Owszem, bywały trudne momenty, zwłaszcza gdy jakiś temat pojawiał się po raz pierwszy, ale każdy z bohaterów posiadał instrumenty, które pozwalały mu szybko z tego stanu wyjść.

Kiedy pracuje się z bohaterami z taką traumą, odpowiedzialność wydaje się wyjątkowo duża.

E.N.: Etyka w pracy dokumentalnej stoi ponad tym, co chcesz opowiedzieć. W czasie pracy nad *Księciem i dybukiem* mogliśmy pójść w kierunku, który skompromitowałby i obnażył Michała Waszyńskiego. Ale nawet w takim projekcie, skupionym na przeszłości, dokumentalista musi brać odpowiedzialność za bohatera.

Jak sam spektakl został odebrany w Ukrainie?

P.R.: Zdobył kilka nagród i trafił do pierwszej piątki najważniejszych wydarzeń kulturalnych okresu pandemii w Ukrainie. Był mocno komentowany zarówno ze względu na formę, przygotowanie wersji do streamingu, jak i tematykę. Dyskutowano o emocjach, które wywołuje, zastanawiano się nad obecnością tematyki LGBT i wojska obok siebie. Ciekawa to była debata.

E.N.: Był to pierwszy spektakl z refleksją na temat wojny z perspektywy czasu i tego, co zrobiła z ludźmi. Dopiero co rozmawialiśmy z Rozą, która mówi, że nie widzi siebie więcej w pracy z zawodowymi aktorami i sceniczną fikcją, bardziej interesują ją prawdziwi ludzie i ich historie, zwłaszcza dziś.

P.R.: Sami trochę przeżywamy taki kryzys: jak teraz wrócić do „zwykłego” dokumentu?

E.W.: Gdy nasi bohaterowie są z powrotem na froncie i jeszcze raz konfrontowani są z sytuacjami i pytaniami niemożliwymi. Katia (bohaterka – przyp. D.R.) jeszcze przed 24 lutego spakowała plecak, wiedziała, że wróci na front. Kiedy jechała do bazy, ta została na jej oczach zbombardowana...

Rozmawiała
DAGMARA ROMANOWSKA

DEBIUTANCI NIE ZAWODZĄ

Na tegorocznej, 41. edycji Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film” po raz pierwszy w historii przyznano dwa Wielkie Jantary za pełnometrażowe debiuty: fabularny (*INNI LUDZIE* Aleksandry Terpińskiej) oraz dokumentalny (*SILENT LOVE* Marka Kozakiewicza).

MARCIN RADOMSKI



Aleksandra Terpińska kilka lat temu na „Młodzi i Film” poznała Dorotę Masłowską, autorkę książki, na podstawie której powstał film, a wcześniej nagrodzono ją tutaj za krótkometrażowe *Najpiękniejsze fajerwerki ever*. I to właśnie najlepszy przykład, że na Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych tworzą się relacje wpływające na przyszłość polskiego kina.

Terpińską nagrodzono za „precyzyjne połączenie profesjonalizmu i brawury formy, i to w rytmie hip-hopu”. Obok *Innych ludzi* w Konkursie Pełnometrażowych Debiutów Fabularnych znalazło się 12 filmów. Za scenariusz do *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje* (reż. Mateusz Rakowicz) wyróżniono Łukasza M. Maciejewskiego oraz Mateusza Rakowicza. Natomiast Jantara im. Stanisława Różewicza za reżyserię otrzymał Tomasz Habowski za *Piosenki o miłości*. Jury pod przewodnictwem Marcina Koszałki w uzasadnieniu napisało: „za świadomą i czułą opowieść o ponadczasowych tęsknotach”. Nie dziwiły również nagrody za odkrycia aktorskie dla Justyny Święs (*Piosenki o miłości*) i Michała Sikorskiego (*Sonata*, reż. Bartosz Blaschke).

Co istotne, pięć produkcji Studia Munka-SFP wróciło z Koszalina nagrodami. Wśród nich *Braty* Marcina Filipowicza, wyróżnione Nagrodą Stowarzyszenia Kin Studyjnych za najlepszy debiut. *Braty* to opowieść o przyspieszonym dorastaniu, gdzie bohaterami są bracia – 17-letni Filip (Hubert Miłkowski) i starszy o dwa lata Bartek (Sebastian Dela), którzy muszą odnaleźć się w świecie po śmierci ukochanej matki. „Chciałem opowiedzieć o niezwykle interesującym mnie wewnętrznym świecie nastolatka. To stan totalnego zagubienia i pomieszania pomiędzy wieloma płaszczyznami – w relacji z bratem, ojcem, z młodzieńczą miłością, przede wszystkim z samym sobą. To ten czas, kiedy szuka się swojego miejsca na świecie oraz po omacku buduje się własną tożsamość, wrażliwość i spojrzenie na świat” – mówi Marcin Filipowicz. Prezentowany w Konkursie Pełnometrażowych Debiutów Fabularnych obraz miał w Koszalinie swoją światową premierę. W Konkursie pokazano także wyprodukowanego przez Studio Munka-SFP *Wiarołoma* Marcina Złotorowicza. Główną bohaterką filmu jest Ania, po latach nieobecności przyjeżdżająca do rodzinnej wsi, aby spędzić z mamą ostatnie miesiące jej życia. Zrealizowany w ramach programu 60 Minut obraz swoją światową premierę

Laureaci 41. festiwalu „Młodzi i Film”



Aleksandra Terpińska



Tomasz Habowski

miał w styczniu 2022 na Dhaka International Film Festival w Bangladeszu, a prezentowany był także w Krakowie (Mastercard Off Camera) i Cieszynie (Kino na Granicy).

Aż cztery wyróżnienia festiwalu powędrowały w ręce twórców krótkich metraży zrealizowanych w Studiu Munka-SFP w ramach programów: Młoda Animacja, Pierwszy Dokument oraz 30 Minut. Nagrodę Studia Fonograf dla debiutującego realizatora dźwięku otrzymał Piotr Madej za animację *Męty* w reżyserii Katarzyny Kurop. *Męty* to animacja inspirowana myodesopsją – zjawiskiem postrzegania mętów ciała szklonego występującym podczas patrzenia na źródło jasnego światła.

Konkursowe wyróżnienie w kategorii krótkometrażowego filmu animowanego za „pulsującą i żywiołową animację zanurzoną w rozgwieżdżonym mieście” otrzymała Zofia Strzelecka, autorka filmu *Kot*, będącego hip-hopową opowieścią o szalonych 30 latach z życia dilerka Marcina Kota, któremu po piętach depta inspektor Zygmunt Pies.

Wyróżnienie za krótkometrażowy film dokumentalny powędrowało do Marcina Lesisza za *Koniki na biegunach* odkrywające przed widzom świat niepełnosprawnej Ewy, która ucieka od trudnej rzeczywistości, tworząc lalki i zabawki. Wyróżnienie Specjalne przyznano Mai Wolskiej za rolę w filmie *Gęś* Marii Winder. Krótkometrażowa fabuła podejmuje temat trudnych relacji między matką i córką, zmuszając obie bohaterki do pojednania w obliczu niecodziennego zagrożenia.

W tym roku na festiwalu zadebiutowała nowa sekcja: Konkurs Pełnometrażowych Debiutów Dokumentalnych. W mojej opinii to ważna zmiana, która wpisze się na stałe w program „Młodzi i Film”. To swoiste świadectwo i dowód na to, że pełnometrażowy debiut dokumentalny może być pełnoprawnym debiutem filmowym. Zwyciężył dokument *Silent Love* Marka Kozakiewicza, ale jury pod przewodnictwem Elwiry Niewiery przyznało także wyróżnienie za zdjęcia do filmu *Bukolika* (reż.

Karol Pałka) Karolowi Pałce i Jantara za reżyserię Bognie Kowalczyk za *Boylesque*.

Ale przecież „Młodzi i Film” to nie tylko projekcje filmowe czy spotkania z twórcami „Szczerość za szczerość”. To także urozmaicony program wydarzeń branżowych. W tym roku dyskutowano m.in. o dystrybucji, tantiemach i castingach. Panel dyskusyjny pt. „Debiutujący dokument. Debata Sekcji Filmu Dokumentalnego SFP” poprowadzony przez Joannę Tątko (producentkę i członkinię Sekcji Filmu Dokumentalnego SFP) poruszył temat podwójnego debiutu: dokumentalnego i fabularnego. Wśród zaproszonych gości znaleźli się: Zofia Kowalewska (reżyserka, *Tylko wiatr*), Tadeusz Chudy (reżyser, *Sfora*), Bogna Kowalczyk (reżyserka, *Boylesque*) i Katarzyna Kostecka (Canal+ Polska).

O tantiemach z internetu i wszystkich innych rozwiązaniach – na które czekamy – opowiadano podczas debat SFP-ZAPA. W ramach dwóch spotkań w przystępny sposób zaprezentowano mechanizmy dzia-

łania ZAPA, sposoby pobierania należności od tzw. użytkowników (televizje, kina, operatorzy kablowi itp.) oraz o trudnościach z tym związanych, a także o metodach wypłacania twórcom wynagrodzeń. Istotnym poruszonym tematem było również wdrożenie do polskiego prawa dystrybucji o prawie autorskim, kwestia tantiem z internetu oraz Ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego.

Dwa panele dyskusyjne poświęcono sytuacji polskiego filmu. Pierwszy dotyczył dystrybucji kina autorskiego. W debacie prowadzonej przez dra Artura Majera wzięli udział: dr hab. Marcin Adamczak (UAM, UG), Marlena Gabryszewska (prezeska Stowarzyszenia Kin Studyjnych), Bartek Fukiet (ekspert rynku kinowego, obecny na nim od lat 90.) i dr Anna Wróblewska (Szkoła Filmowa w Łodzi). Skupiono się na obecności filmu artystycznego w kinach studyjnych, dystrybucji w internecie i trudnościach z promocją wśród młodej widowni. W ramach drugiego panelu zatytułowa-

nego „Czy polskie kino ucieka od rzeczywistości?” omówiono tematy podejmowane przez polskich autorów; czy realizują filmy odważne, zadziorne, niepokorne? Debata poprowadził krytyk filmowy Błażej Hrapkiewicz, a wzięli w niej udział m.in. prof. Inga Iwasiów, Ola Jankowska (reżyserka, *Anatomia*), dr Marcin Radomski, Łukasz M. Maciejewski (scenarzysta, *Braty, Najmro. Kocha, kradnie, szanuje...*). W konkluzji okazało się, że tak naprawdę twórcy jedynie w tle obrazują rzeczywistość społeczną i polityczną, uciekając w stronę intymnych i prywatnych historii, ale jak podkreślano, w ostatnich latach nastąpiły zmiany, szczególnie w filmie dokumentalnym.

Na festiwalu „Młodzi i Film” wszyscy czują się jak debiutanci, z młodzieńczą energią rozmawiają o filmach, budują wspólnotę, zapraszają się do współpracy i spędzają czas w koszańskim kinie czy na plaży w Mielnie. Tutaj liczy się wrażliwość estetyczna i nieszablonowe podejście do klasycznych tematów i gatunków.



Marek Kozakiewicz

41 MŁODZI i FILM

KOSZALIŃSKI • FESTIWAL DEBIUTÓW • FILMOWYCH



**DZIĘKUJEMY
ZA TĘ EDYCJĘ,
BYŁO WSPANIALE!
DO ZOBACZENIA
ZA ROK!**

O idei i korzeniach Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Satyrycznych Pyszadło w Mogilnie pisałem już na tych łamach w czerwcu 2019 roku. Przypominając: pomysł Jana Szymańskiego (dyrektor organizacyjny) i Rafała „Prowincjonalia” Góreckiego (dyrektor artystyczny) był zaiste karkołomny: stworzyć festiwal poświęcony satyrze filmowej. W Polsce! Ale się udało. Za nami 6. edycja.

Formuła festiwalu jest już utrwalona, jednak nastąpiła też istotna zmiana: Górecki przekazał swoją funkcję na ręce współpracującego z nim od lat i w Mogilnie, i we Wrześni, Marcina Jauksza. Było to przekazanie dobrowolne i pokojowe. Takie rzeczy są możliwe. Górecki odwiedził Mogilno i zapewnił, że Pyszadło to wydarzenie niezmiennie bliskie jego sercu.

Dr Marcin Jauksz jest literaturoznawcą i filmoznawcą związanym z Uniwersyteciem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Fascynują go na równi literatura XIX wieku, kino współczesne i sztuka komiksu. Tworząc po raz pierwszy autorski program Pyszadła, podtrzymał koncepcję zaproponowaną przez Góreckiego, ale wzbogacił ją o elementy ze swojego podwórka: z życia akademickiego przyniósł pomysł na małą konferencję naukową poświęconą oczywiście filmowej satyrze, a zamiłowanie do komiksu zaowocowało dyskusją wokół adaptacji dzieł Adriana Tomine’a, czyli głośnego filmu Jacquesa Audiarda *Paryż, 13. dzielnica*.

Nowy dyrektor artystyczny niewątpliwie ma rzadki talent do wynajdywania pierwiastka satyry w dziełach, po których byśmy się tego nie spodziewali. Program skomponował bezkompromisowo. Było atrakcyjnie, różnorodnie, czasami prowokacyjnie. Dużo się więc o filmach rozmawiało, przed ekranem i w kularach, do późna, albo i wczesna.

W Mogilnie nagrody przyznaje publiczność. Najlepszym filmem pełnometrażowym okazali się *Teściowie* Jakuba Michalczuka, krótkometrażowym *Stancja* Adriana Apanela (prod. Studio Munka-SFP – przyp. red.), a dokumentalnym *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego. Spośród zagranicznych produkcji najbardziej spodobał się *Nieznośny ciężar wielkiego talentu* Toma Gormicana. Organizatorzy nagrodzili *Solar Voyage* Adama Żądło, a dziennikarke *Jakoś to będzie* Sylwestra Jakimowa (dwa ostatnie tytuły to również produkcje Studia Munka-SFP – przyp. red.).



Katarzyna Figura
i Marcin Jauksz

TAM, GDZIE GWIAZDY SAME SIĘ ZAPRASZAJĄ

O tym, że dowcip, satyra, komizm i karykatura to wciąż – nawet w trudnych czasach w cieniu wojny – ważne kategorie estetyczne, mogli przekonać się uczestnicy 6. edycji festiwalu Pyszadło.

Z roku na rok przybywa gości, których przyciąga Pyszadło. W tym roku byli to Adrian Apanel (*Stancja*), Dagmara Brodziak i Michał Krzywicki (*Dzień, w którym znalazłem w śmieciach dziewczynę*), Igor Priwieziencew, Katia Priwieziencew i Tomasz Schuchardt (*Samiec Alfa*) oraz Adam Woronowicz (*Teściowie* i *Zupa nic*). Gwiazdą najjaśniejszą była Katarzyna Figura, laureatka tegorocznej Nagrody Honorowej Pyszadła, która to nagroda wreszcie otrzymała swą nazwę: Satyrek. Porozmawiać z aktorką można było po projekcjach filmów *Ajlawju* Marka Koterskiego (więc tak bardziej retrospektywnie) oraz *Dziewczyny z Dubaju* Marii Sadowskiej (tu całkiem współcześnie). A były to rozmowy długie, szczere, pełne wspomnień ze

współpracy z najznamienszymi twórcami polskiego kina i opowieści o aktorskim warsztacie. Nie udało się niestety pokazać w tym roku *Chrzcin* Jakuba Skoczzenia oraz *Victorii* Karoliny Porcari (prod. Studio Munka-SFP – przyp. red.) z głównymi, brawurowymi rolami Figury. Opuszczając piękne kino Wawrzyn, aktorka oznajmiła więc, że już teraz sama się zaprasza na przyszłą edycję i spotkanie po projekcji tych filmów. I tak to powinno się kręcić. Mogileńskie Pyszadło to wszakże jedno z tych licznych kameralnych wydarzeń filmowych, gdzie po prostu celebrowane są ciekawe filmy i dyskusje o nich. Po to przecież (też) są festiwale filmowe.

MACIEJ GIL



Artur Wyrzykowski
z Nagrodą Jury Dziecięcego

Z PERSPEKTYWY JURORA

Tegoroczna, 36. Tarnowska Nagroda Filmowa to wysyp oryginalnych dzieł młodych twórców w konkursie, liczne spotkania – wreszcie na żywo, oraz nagroda za całokształt twórczości dla Jerzego Stuhra.

Najbardziej wzruszający moment gali zamknięcia 36. Tarnowskiej Nagrody Filmowej? Ten, w którym na scenę kina Marzenie weszła gromadka dzieci i ustawiwszy się w rzędzie, wręczyła swoją nagrodę Maszkaronka. Statuetka trafiła w ręce Artura Wyrzykowskiego za *Skafander Klingerta*, a przyznali ją jurorzy z sekcji Filmy Młodego Widza pokazującej najnowsze bajki, czyli sześcioro uczniów z tarnowskich

przedszkoli i tyle samo z lokalnych podstawówek. Każde z dzieci przygotowało też dla laureata rysunek zainspirowany nagrodzonym obrazem. „W myśl słów »czym skorupka za młodu nasiąknie...« ta propozycja programowa festiwalu niesie za sobą ideę wprowadzania najmłodszych do kina, pokazywania im przez zabawę, że to ważne i ciekawe doznanie” – tłumaczy mi Anna Grygiel, dyrektorka Tarnowskiej Nagrody Filmowej, podczas której działa także jury

młodzieżowe. W tym roku składało się ono z siedmiorga uczniów liceów pod przewodnictwem Wojciecha Kurczaba i pracowało pod opieką Dominiki Dąbek. „Za zabranie widzów w nostalgiczną podróż do słodko-gorzkich lat 90. i ukazanie w niebanalny i autentyczny sposób szeroko pojętych problemów społecznych, które mogą dotyczyć każdego” – tak brzmiało uzasadnienie nagrody (statuetka Kamerzysty oraz nagroda pieniężna w wysokości 5 tys. złotych) dla Konrada Aksinowicza za *Powrót do tamtych dni*. Reżyser żartował ze sceny, mówiąc, iż nie spodziewał się, że lata 90. mogą rezonować z pokoleniem, które przyszło na świat w XXI wieku. Sukces festiwalowy jego filmu nie pozostawia wątpliwości, że rezonuje z każdą grupą wiekową.

Swoją nagrodę wręczyła również publiczność, która nagrodziła *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego. W tegorocznym głosowaniu oddano prawie 1000 głosów, co pokazuje, że widzowie wrócili na festiwal po pandemii. „Pandemiczne ograniczenia solidnie dały nam się w dwóch ostatnich latach we znaki. O ile udało się zorganizować fizyczne projekcje w kinie Marzenie, o tyle nie mogliśmy zaprosić do Tarnowa żadnych gości. Wszystkie spotkania odbywały się w formule online, a esencją festiwalu są dla mnie przede wszystkim spotkania twarzą w twarz, możliwość dyskusji, wymiany poglądów” – mówi Kuba Armata, dyrektor artystyczny TNF. „Pan-

demia też dość mocno odbiła się na frekwencji, bo to jeszcze był moment, kiedy ludzie zwyczajnie obawiali się gromadzić w jednym miejscu i uczestniczyć w tego typu wydarzeniach. Staraliśmy się robić wszystko, co mogliśmy, by zeszłoroczny jubileusz wypadł możliwie okazale, ale jednocześnie mieliśmy świadomość, że to nie jest do końca to. Tegoroczna edycja na szczęście nam to wynagrodziła – ku mojemu wielkiemu zadowoleniu mieliśmy świetną frekwencję. Na większości seansów niemalże pełne sale!” – dodaje.

I rzeczywiście – wydarzeniami, które cieszyły się największym zainteresowaniem były seanse, po których odbywały się spotkania z gośćmi. Do Tarnowa zjechali m.in. Jerzy Stuhr, Robert Więckiewicz, Adam Woronowicz, Bartosz Blaschke czy Andrzej Grabowski. Goście chętnie wspominali swoje związki z miastem – Grabowski wracał pamięcią do czasu, gdy po studiach mieszkał tam przez trzy lata, a Stuhr opowiadał o wymianie aktorów między Krakowem a Tarnowem. Wracał też pamięcią do czasu, gdy na TNF był jurorem i deklarował, że już nigdy by się na to nie zdecydował, bo to praca trudna i niewdzięczna. Tym razem do miasta zawitał z innych powodów – organizatorzy nagrodzili go bowiem za całokształt twórczości laurem, który w ubiegłych latach powędrował do rąk takich artystów, jak Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki, Andrzej Seweryn, Janusz Majewski czy Wojciech Kilar.

„Nie ukrywam, że Jerzy Stuhr był na samym szczycie mojej listy w kontekście tej nagrody. Dlatego bardzo się ucieszyłem, że mimo natłoku obowiązków, zgodził się przyjąć naszą nagrodę i przyjechać do Tarnowa. To wybitna postać polskiego kina zarówno z uwagi na jego osiągnięcia aktorskie, jak i reżyserskie. Mam też poczucie, które zresztą potwierdziło się na spotkaniu z publicznością, że tak po ludzku, to bardzo mądry i dobry człowiek” – podsumowuje wybór Kuba Armata.

Spotkanie z aktorem łączyło w sobie wiele światów: teatru i kina, aktorstwa i reżyze-



Jerzy Stuhr z Tarnowską Nagrodą Filmową za całokształt twórczości



Aleksandra Terpińska
z Grand Prix festiwalu

rii, PRL-u i kapitalizmu, ale przede wszystkim – Polski i Włoch, gdzie twórca pracuje. Stuhr zdradził, że właśnie skończył zdjęcia do kolejnego filmu Nanniego Morettiego, utrzymanego w stylu Felliniego, którego Moretti był asystentem. Obraz opowiada o wydarzeniach na Węgrzech w 1956 roku poprzez węgierski cyrk, który przyjechał do Rzymu i nie może wrócić, więc słonie, żyrafy i cała armia innych zwierząt tkwi w mieście. W filmie jest ponoć scena dwukilometrowego przemarszu zwierząt od Koloseum do Campidoglio. Bohater grany przez Stuhra – ambasador Polski – ma w filmie młodszą żonę. Jednak ekipy do budynku ambasady polskiej w Rzymie nie wpuszczono, więc – i tu cytuję – wybudowali lepszą. Międzynarodowa premiera filmu odbędzie się najprawdopodobniej na festiwalu w Wenecji.

Trudna zdaniem Jerzego Stuhra rola jurora przypadła w tym roku niżej podpisanemu. Wspólnie z Wojciechem Marczew-

skim, Jolantą Dylewską, Marzeną Majcher i Martą Habor zdecydowaliśmy, że naruszymy obowiązujący w Tarnowie porządek i zamiast dwóch nagród przyznamy aż cztery. Taka decyzja była efektem przemyslenia i dyskusji na temat kondycji polskiego kina, które w minionym sezonie obrodziło w wiele interesujących głosów. Młodzi twórcy nie boją się eksperymentów formalnych i zadań niemożliwych, bo tak jawi się próba adaptowania na ekran rapowanej prozy Doroty Masłowskiej. A jednak Aleksandra Terpińska się to w *Innych ludziach* bravurowo udało. I właśnie za swoją odważną, bezkompromisową i skrajnie subiektywną autorską wypowiedź otrzymała od nas Grand Prix (statuetka Maszkarona i nagroda pieniężna w wysokości 15 tys. złotych).

Drugą nagrodę (5 tys. złotych) przyznaliśmy ex aequo filmom *Sonata*

Bartosza Blaschke oraz *Moje wspaniałe życie* Łukasza Grzegorzka. Reżyser pierwszego ujął nas snuciem optymistycznej i pełnej pasji opowieści, twórca drugiego – stworzeniem oryginalnego obrazu rodziny, wiarą w ludzi i świat bez agresji. Przyznaliśmy również wyróżnienie Weronice Bilskiej, autorce zdjęć, za intuicję i inteligencję operatorską w filmach *Piosenki o miłości* Tomasa Habowskiego i *Moje wspaniałe życie* Grzegorzka. Bilka potwierdziła tymi zdjęciami, że patrzy na świat swoimi oczami, filtruje rzeczywistość przez własne filtry oraz potrafi znaleźć piękno i nieoczywistości niezależnie od tego, czy jest to PRL-owskie M2 w Nysie, czy hipsterskie mieszkanie w stołecznej kamienicy.

Na Tarnów operatorka też pewnie miałyby nieoczywisty pomysł, ale galicyjskie miasto ujmuje i bez nakładania na nie filtrów.

ARTUR ZABORSKI

CZULE O BLISKICH, CHŁODNO O ŚWIECIE

W czerwcu w Koninie odbył się już 68. Ogólnopolski Konkurs Filmów Niezależnych OKFA im. Profesora Henryka Kluby. Młodzi ludzie pokazali w swoich filmach, co myślą o sobie i świecie.



Maja Markowska odbiera Grand Prix

Świat kreowany przez młode polskie kino mógłby przerażać natłokiem nieszczęść, gdyby nie olśniewająca gra plastycznej wyobraźni w filmach młodych animatorów. Na ekranie konińskiego kina Oskard, gdzie pokazywano tytuły wyselekcjonowane do 68. Ogólnopolskiego Konkursu Filmów Niezależnych, dominował smutny świat we wszystkich odcieniach czerni. Starzy, schowani ludzie, samotni emeryci, bohaterowie zmagający się z niepełnosprawnością lub uzależnieniami, dysfunkcyjne rodziny – debiutujący filmowcy zdają się wierzyć, że tylko brak koloru, dramatyczne historie i traumatyczne przejścia są w stanie zainteresować współczesną widownię.

Na szczęście nie wszyscy, bo zdobywczyni Grand Prix w kategorii Film Niezależny oraz osobnej nagrody za scenariusz, Maja Markowska, zbudowała swój film z przejmujących obrazów wypełnionych prostymi gestami, najczystszyimi emocjami i uczuciami. Jej *Papierosy* wzbogacone zaskakującą, ale trafioną w punkt sekwencją animowaną zostaną na długo w pamięci dzięki tym kilku słowom, które szklą oczy, i gestom, które wykonują tylko ludzie naprawdę sobie bliscy. I poczuciu humoru, które nie opuszcza umierającego dziadka i opiekującej się nim do końca wnuczki. Happy endu nie miał niestety Krzysz Daniela Le Hai, studenta Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego z Katowic, bo tytułowy trzydziesto-

latek, jak jego ojciec, zмага się każdego dnia z chorobą alkoholową. I podobnie jak antenat, przegrywa. Może walkę o swe miejsce pod słońcem wygra Batory (*Uwięziona* Piotra Bielińskiego nagrodzona Grand Prix w kategorii Film Studencki), chłopak w ciele dziewczyny, którego czeka epopeja medycyno-prawna, ale on sam nie ma wątpliwości co do przyszłości.

Nastrój dominującej smuty wspaniale łamały animacje, wielokrotnie – jak swych starszych koleżanek w gatunku – firmowane przez niezwykle utalentowane i kreatywne dziewczyny. Wielkie brawa od publiczności i świetne recenzje zebrała Anna Jasińska, studentka Łódzkiej Szkoły Filmowej, za swój *Romans wschodni* – pięknie narysowaną opowieść o trudnej miłości, której porywająca warstwa muzyczna inspirowana była wschodnimi motywami.

C'est la vie to zrealizowana przez grupę przyjaciół z Jackiem Olejnikiem na czele przewrotna i pomysłowa alegoria ludzkiego losu, który poddawany jest niestannym wyborom. 12 lat pracy Ferajny Filmowej KaPoK (Jacek Olejnik, Rafał Sankiewicz, Wojciech Sankiewicz i Bartosz Terlicki – przyp. red.) z Belchatowa zaowocowało świetnym i nagrodzonym w Koninie finałem.

Brawurowo również zaimponował swą *Wizytę* Mateusz Jarmulski, sprawnie budując napięcie i oferując niebanalną plastykę.

Najwięcej laurów (Grand Prix w kategorii Film Amatorski i kolejne nominacje do Nagród im. Jana Machulskiego) zebrał Jakub Ciośniński. *Ten obrazek jest bardzo ładny* to więcej niż poprawnie zrealizowany – także telefonem, kamerą wideo i małą cyfrowką – portret rodziny we wnętrzu. Rodziny krakowskiej, trzypokoleniowej, w której – pewnie jak w wielu innych familiach – wzajemne relacje i związki uczuciowe to temat-rzeka nie tylko dla psychologa, socjologa czy terapeuty, ale również dla uważnego i cierpliwego filmowca.

Zabrakło – co podkreślała mocno członkini jury, znakomita dokumentalistka Maria Zmarz-Koczanowicz – obrazów i postaci współczesnej Polski. Młodzi filmowcy, o czym mówiono także podczas niedawnego Krakowskiego Festiwalu Filmowego, bardzo niechętnie wychodzą na ulice, nie tylko programowo nie zabierają głosu w dyskusji o tym, co tu i teraz, ale nawet nie chcą słuchać innych.

JANUSZ KOŁODZIEJ

DRUGA PIĘĆDZIESIĄTKA



Konrad Aksinowicz i Tomasz Habowski

Znakomite program i pogoda, tłumy na projekcjach, dyskusjach i koncertach. Wszystko to spowodowało, że 51. edycja Lubuskiego Lata Filmowego okazała się jedną z najlepszych w dziejach tego, drugiego po krakowskim, najstarszego festiwalu filmowego w Polsce.

Po ubiegłorocznej wrześniowej edycji, spowodowanej pandemiczno-organizacyjnymi perturbacjami, LLF powróciło do czerwcowo-lipcowego terminu. I był to strzał w dziesiątkę. Dobrze zaczynać lato od festiwalu łagowskiego, taka już półwieczna tradycja, a wiadomo, że tradycję trzeba pielęgnować i szanować. Ubiegłoroczna jubileuszowa edycja odbyła się w tonacji minorowej, tuż przed festiwalem odszedł Andrzej Kawala, jego ponadtrzydziestoletni dyrektor. W tym żalobnym korowodzie wyprzedzili go Andrzej Milczarkiewicz i Włodzimierz Piekarski, jego dwie festiwalowe „prawe ręce”. Teraz trójka zielonogórskich filmowych muszkieterów spogląda zapewne z niebieskiego ekranu z zadowole-

niem, bo w Łagowie znów zagościła radość, ale i mądra refleksja.

A wszystko to za sprawą dobrych, ważnych i mądrych filmów. Dzięki nim w Łagowie mówiło się w tym roku o „wszystkim, co najważniejsze” – miłości, wolności, tolerancji, empatii i nadziei. Złotym Gronem w Konkursie Głównym uhonorowano Olega Sentsova, autora *Nosorożca*, za – jak czytamy w uzasadnieniu jury – „wstrząsającą opowieść o zbrodni, karze w ziemi bez woli pokuty”. Słynny ukraiński reżyser w ostatnich miesiącach zamienił kamerę na karabin. W przysłanym z donbaskiego frontu filmiku powiedział: „Jak cały ukraiński naród jestem wdzięczny Polakom za okazaną nam pomoc. Czujemy się jak bracia i siostry, którym pomagacie w trud-

nej chwili”. I dodał: „Bardzo się cieszę, że *Nosorożec* zwyciężył w Łagowie. Byłem tam kiedyś, w tym jednym z najpiękniejszych miejsc, jakie Bóg stworzył na ziemi. Mam wiele wspaniałych wspomnień. Pamiętam wielu wspaniałych przyjaciół, którym pokazałem tam mój pierwszy film *Gracz*, który zdobył Nagrodę Specjalną. Teraz *Nosorożec* dostaje Nagrodę Główną. Ciszę się tym bardziej, że pracowało przy nim wielu przyjaciół z Polski”.

Pozostałe Grona trafiły do polskich reżyserów: Srebrne do Tomasza Habowskiego, autora *Piosenek o miłości*, za „intymną, wibrującą opowieść o pewnym porozumieniu i pewnym konflikcie, bólu klasowych różnic i radości wspólnej pracy twórczej”; Brązowe do Konrada Aksinowicza, autora *Powrotu do tamtych dni*, za „opowiadanie z czułością i autentycznością osobistej tragedii, która dotyka nadziei i strat w każdym z nas”, zaś Nagroda Organizatorów im. Juliusza Burskiego do Jana Prušinovský'ego (Czechy), autora *Błędów*, za „poruszającą opowieść o potrzebie miłości i kruchości uczuć w szorstkim, zmierzającym ku ich atrofii współczesnym świecie”.

Jury Konkursu Filmów Dokumentalnych Złotym Gronem nagrodziło *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego, Srebrnym – *Kolory Tobiego* Alexy Bakony (Węgry), Brązowym – *Oddział intensywnej opieki nad życiem* Adéli Komrzyć (Czechy), a jury Konkursu Krótkich Filmów Fabularnych Złotym Gronem uhonorowało film węgierski *Fonica M-120* Olivéra Rudolfa, Srebrnym i Brązowym – etiudy polskie: *Gęś* Marii Wider (prod. Studio Munka-SFP – przyp. red.) oraz *Szereg syczący* Marcina Kluczykowskiego. Nagroda im. Andrzeja Milczarkiewicza trafiła do twórców białoruskich Volhy Dashuk i Victora Asliuka, reżyserów przejmujących dokumentów: *Koła*, *Drewniany naród* i *Amator kina*.

W tym roku w Łagowie triumfowały filmy uniwersalne i ponadczasowe, przypominające o wartościach najważniejszych, a także o tym, że – jak czytamy w uzasadnieniu jury dla uhonorowanego Złotym Gronem *Filmu balkonowego* – „można i trzeba próbować ze sobą rozmawiać”. Podczas 51. edycji LLF rozmawiało się doprawdy wysmienicie. I wznosiło toasty też. Po pięćdziesiątce...

JERZY ARMATA

A close-up portrait of Agnieszka Smoczyńska, looking slightly to the right with a thoughtful expression. She has dark hair pulled back and is wearing a dark blue pinstriped jacket.

Ideę mocno za intuicją

Z AGNIESZKĄ SMOCZYŃSKĄ
rozmawia KUBA ARMATA

Z pełnym przekonaniem można ją nazwać autorką kina, która nie boi się korzystać z bogactwa gatunków, by stworzyć własną, oryginalną, a przy tym zrozumiałą na całym świecie konwencję filmową.

Twój anglojęzyczny debiut *The Silent Twins* został niedawno bardzo dobrze przyjęty na festiwalu w Cannes, gdzie był pokazywany w konkursie Un Certain Regard. Patrząc z pewnego dystansu, jak oceniasz to doświadczenie?

To było niesamowite przeżycie. Przed każdą premierą towarzyszy mi duży stres, a co dopiero na takim festiwalu, gdzie w sali jest tysiąc osób, a film pokazywany jest w oficjalnej selekcji. Cannes to miejsce, gdzie dziennikarze czy przedstawiciele branży filmowej potrafią być bezwzględni i jasno dać do zrozumienia, że coś im się nie podoba. Dużym przeżyciem było też to, że towarzyszyła mi ekipa. Przyjechało wiele osób z Polski, z Anglii i ze Stanów, razem mogliśmy tego wszystkiego doświadczyć. Duży stres, ale i wielkie święto. Kamień z serca spadł jeszcze w trakcie projekcji, kiedy po pierwszych scenach zobaczyłam, że „chwyciło”. Widziałam *The Silent Twins* pewnie z milion razy, ale oglądanie z widzami jest zawsze bardzo ciekawym doświadczeniem. To było piękne uczucie, gdy doszło do mnie, że publiczność oddycha razem z filmem.

To jednak dla ciebie nie pierwsze canneńskie doświadczenie. W 2018 roku *Fuga* pokazywana była w sekcji La Semaine de la Critique. Krok po kroku pokonujesz tę ścieżkę?

Tak, choć tamto doświadczenie okazało się nieco inne z uwagi na to, że wspomniana sekcja była poza oficjalną selekcją. W tym roku zrozumiałam różnicę skali. Podobnie było zresztą w przypadku *Córek Dancingu*, z którymi pojechałam na Sundance Film Festival (obraz otrzymał tam Nagrodę Specjalną Jury „za unikalną wizję i design” – przyp. red.). To kapitalne doświadczenie, ale jednak film wyświetlano w znacznie mniejszych kinach, przy skromniejszej widowni niż teraz. Obecność w Cannes z *The Silent Twins* była czymś, czego w ogóle się nie spodziewałam. Ogrom skali. Czułam po widzach, że ktoś świadomie wybiera tę projekcję i decyduje się spędzić z nami dwie godziny. Na seansie znaleźli się też znajomi, których nie widziałam kilka lat, a spotykamy się tylko przy okazji festiwalu. Taki pokaz z publicznością to oczywiście stres, ale i największa nauka, bo nawet jeżeli widzowie czegoś nie powiedzą, czy nie napiszą, czujesz, jak odbierają film. To wspólne przeżycie, oddanie energii – stanowią pewnego rodzaju spełnienie.

Po pokoleniu takich twórców, jak Roman Polański, Agnieszka Holland czy Jerzy Skolimowski, zrealizowanie anglojęzycznego filmu było barierą trudną do sforsowania dla polskich twórców. Nie tak dawno udało się to Małgorzacie Szumowskiej i Michałowi Englertowi. Czy źródół twojego debiutu należy upatrywać w międzynarodowym sukcesie *Córek Dancingu*?

To zdecydowanie kwestia recepcji *Córek Dancingu*. Scenariusz *The Silent Twins* dostałam w trakcie zdjęć do *Fugi*. Autorka tekstu Andrea Seigel po tym, jak zobaczyła *Córki Dancingu*, odnalazła mnie w mediach społecznościowych i postanowiła się odezwać. Kończyłam wtedy zdjęcia do *Fugi* i obiecałam, że się odezwę. Zrobiłam to dopiero po kilku miesiącach, ponieważ potrzebowałam odpocząć. Scenariusz od razu do mnie trafił, być może było łatwiej, bo to także opowieść o siostrach. Wniosłam jednak sporo do tekstu, gdyż zależało mi, żeby wejść w głowy głównych bohaterek. Spodobało mi się, że można opowiedzieć o nich jako



Michalina Olszańska i Marta Mazurek w filmie *Córki Dancingu*, reż. Agnieszka Smoczyńska

o wrażliwych dziewczynach, które piszą, tworzą, mają bardzo bogaty świat wewnętrzny, ale jednocześnie rzeczywistość, w której przyszło im funkcjonować, je odrzuca. Skazuje na wewnętrzną emigrację. Andrea przekonywała, że wraz z producentką przez długi czas zastanawiały się nad odpowiednim reżyserem do tego projektu. Później z kolei już razem szukałyśmy kolejnych współpracowników, bo mnie zależało, żeby zrobić ten film z ludźmi z Polski, których znam i którym ufam.

Coś czuję, że tekst, który wybrałaś, nie był rzuceniem się na pierwszą lepszą okazję, a konsekwencją starannie dokonanej selekcji.

Rzeczywiście dużo było tych scenariuszy, a wiele z nich naprawdę świetnie napisanych. Mam wrażenie, że angielskie teksty to zupełnie inny poziom myślenia, operowania obrazem, językiem, konfliktem. Często jednak były to scenariusze bardziej komercyjne albo takie, gdzie nie ma się na nie zbyt dużego wpływu. Mnie zależało, by zrobić ten film po swojemu. Na szczęście scenarzystka, jak i producentka szukały reżyserki lub reżysera z własną wizją, kogoś, kto wykreuje do tego tekstu cały świat. Poza tym – jak wspomniałam – chciałam zrobić to z ludźmi, z którymi czułabym się pewnie. Zaprosiłam do współpracy producentki Klaudię Śmieję i Ewę Puszczyńską, Klaudia zaprosiła Bognę Szewczyk i Marka Skupienia. Dla mnie kluczowi byli też twórcy, dlatego zaproponowałam współpracę

Musical jest dla mnie formą poezji. To kwintesencja kina, bo poprzez ruch, rytm, choreografię można wejść w metaświat. Czasem taniec opowiada więcej o bohaterze niż scena dialogowa

Kubie Kijowskiemu (zdjęcia), Agnieszce Glińskiej (montaż), Zuzannie Wrońskiej i Marcinowi Macukowi (muzyka), Jagnie Dobesz (scenografia), Kasi Lewińskiej (kostiumy), Kai Kołodziejczyk (choreografia), Marcinowi Lenarczykowi (dźwięk) i przede wszystkim Basi Rupik (animacje). Najważniejsze pionierzy kreatywne były polskie, zresztą zdjęcia również realizowano głównie w naszym kraju.

Powiedziałaś kiedyś, że szukasz ludzi, którzy mają trochę inną wrażliwość, wyobraźnię, żeby to wszystko się dopełniało, a nie duplikowało.

Tak, choć to wszystko zależy od projektu i wrażliwości. W tym przypadku bardzo ważną osobą była dla mnie Basia Rupik, która robiła animacje. Ma niesamowitą wrażliwość w odbieraniu świata i tworzeniu o nim opowieści, a jednocześnie podobne poczucie humoru do bohaterek – June i Jennifer. Basia i jej sposób myślenia to był dla mnie klucz do zrozumienia ich twórczości. Z nią oraz Marcinem Lenarczykiem pracowaliśmy też intensywnie nad narracją dźwiękową, tym, w jaki sposób opowiadać o bohaterkach poza obrazem. Dla całej naszej ekipy szczególnie istotna była książka Marjorie Wallace, na podstawie której powstał scenariusz. Pamiętam, że siedzieliśmy wraz z pionierami twórczymi i razem czytaliśmy ją na głos. Rozmawialiśmy o tym, jak wejść głębiej w te postaci i ich świat, by dostrzec wspólnie coś, czego nie ma w scena-



Eva-Ariana Baxter i Leah Mondesir-Simmonds w filmie *The Silent Twins*, reż. Agnieszka Smoczyńska

Podważanie jednego gatunku drugim może być formą ciekawej gry z widzem. Najważniejsze jest znalezienie odpowiedniej konwencji i bycie w niej konsekwentnym

riuszu, a co będziemy mogli dodać. Bardzo lubię ten moment w pracy, bo to wtedy powstaje wizja filmu, a wszystko tworzy się wspólnie. To dla mnie kluczowy etap.

Wspomniałaś, że kluczem do anglojęzycznego debiutu był międzynarodowy, w dużej mierze amerykański, sukces *Córek Dancingu*. Skąd taka popularność tego filmu za oceanem?

Pamiętam, jak zwłaszcza młodzi producenci powtarzali mi, że nikt tego filmu nie zrozumie poza Polską, że jest zbyt hermetyczny. Być może sukces *Córek...* ma związek z tym, że to kino gatunkowe, czyli opowiedane językiem charakterystycznym dla takich filmów, a oprócz tego ma swój autorski wymiar. Na pewno do sukcesu *Córek...* przyczyniła się obecność na Sundance, dystrybucja przez Janus Films i w końcu wydanie przez Criterion Collection. Co ciekawe, obok *Stanów* film jest również niezwykle popularny w Japonii. W obu tych miejscach ma nawet znamiona kultowego. Wydaje mi się, że to synergia różnych elementów, nie ma chyba na to gotowego przepisu. Z pewnością pomogła popularność serialu *Czysta krew*, musicali, gatunkowych hybryd. U nas takie kino do niedawna było jednak mniej cenione.

Wiem, że był plan, aby pokazać *Córki Dancingu* Quentinowi Tarantino i Timowi Burtonowi. Udało się?

Na pewno zobaczyła je menedżerka Tima Burtona, która zaprosiła nas na nowojorski przegląd filmów, które on miał selekcjonować. Z Tarantino na razie się nie udało. Pamiętam, jak ktoś wspominał, że on kupuje wszystko z Criterion Collection, więc jest szansa. Ważne też dla mnie było, że w pracę nad *The Silent Twins* zaangażowała się Erica Steinberg, producentka, która robiła z nim m.in. *Kill Billa*.

***Kill Bill* to chyba ważny film w kontekście *Córek Dancingu*?**

Bardzo ważny, choć dzisiaj patrzę już na niego nieco inaczej. Kocham ten film i wiele razy go oglądałam, ale myślę, że to wsadzenie kobiecej bohaterki w mocno męską energię. Na pewno to jednak była dla mnie inspiracja, zresztą jak cała twórczość Tarantino. Podoba mi się jego energia, która wszystko rozsadza. *Córki Dancingu* były dla mnie filmem niezwykle uwalniającym. W kontekście łamania reguł, niesłuchania podpowiedzi, bo na etapie treatmentu i scenariusza ten tekst prawie nikomu się nie podobał. Gdyby nie przeczytała go Renata Czarnkowska, a później Włodzimierz Niderhaus, który zadeklarował, że go

zrobi, pewnie by nigdy nie powstał. Wciąż mam zresztą wrażenie, że jest spora obawa przed pracą z odważniejszymi tekstami. Trudno jest zaryzykować. Scenarzysta Robert Bolesto mówił wręcz, że to była jakaś luka w systemie, że w ogóle udało nam się go zrobić. Co prawda ja też do tego czasu robiłam głównie etiudy psychologiczne. Sama wyrosłam na kinie europejskim poznawanym we wrocławskich DKF-ach. Formę musicalu i horroru narzuciły bohaterki, syreny. Musical – bo śpiewały, horror – bo zagryzały. Gdyby nie one, pewnie wcale bym o tym w ten sposób nie myślała. Zresztą poszło to dalej, w *Fudze*, która choć jest filmem psychologicznym, ma jednak elementy fantasy. Podobnie jest z *The Silent Twins*.

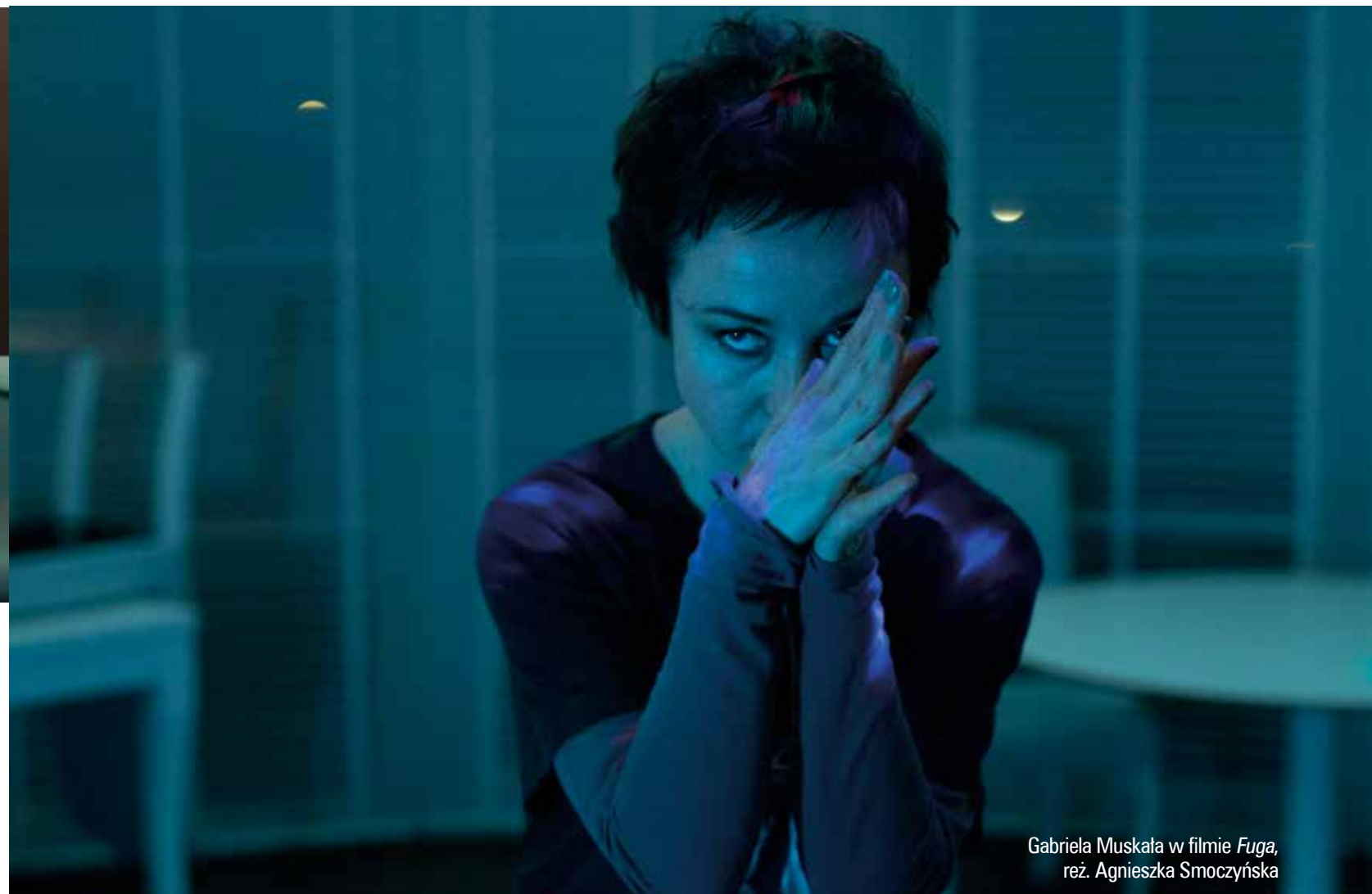
Miałaś poczucie, że porywasz się na coś z zupełnie innej bajki?

Z jednej strony byłam totalnie przerażona, a nawet sparaliżowana, z drugiej – miałam ogromną frajdę i energię wynikającą z pracy nad tym filmem. Pamiętam dobrze moment, kiedy już wiedziałam, że Wytwórnia (WFDiF – przyp. red.) będzie robiła film o syrenach, i przysłałam z tekstem do producentów wykonawczych Grzegorza Olkowskiego i Andrzeja Beszta. Oni zaczęli się głośno zastanawiać: „A, syreny, ok. Będziemy

potrzebowali tyle dni zdjęciowych, takie ogony z silikonu...”. Nagle wizja, która wydawała się marzeniem, czymś niemożliwym, za sprawą konkretnych ludzi zaczęła nabierać formy. Na planie zdjęciowym dosłownie każdego dnia nie wierzyliśmy, co my wyprawiamy z tymi ogonami i musicalem, bo przecież wtedy w ogóle tego gatunku się nie robiło. Nie miałam też żadnego doświadczenia w pracy nad teledyskami. Zastanawiałam się nawet, czy nie zaprosić do współpracy kogoś bardziej w tej materii wprawionego, jak to zrobił Lars von Trier przy *Tańcząc w ciemnościach*, ale ostatecznie cieszę się, że zdecydowałam się zrobić to sama. To mnie bardzo uruchomiło.

Musical, jak wspomniałaś, to dość niewdzięczny, a przy tym ryzykowny gatunek. Co ciebie w nim zainteresowało?

Musical jest dla mnie formą poezji. To kwintesencja kina, bo poprzez ruch, rytm, choreografię można wejść w metaświat. Myślę, żeby kiedyś pójść krok dalej, jeśli chodzi o musical. Zresztą w *Fudze* też jest scena tańca, będąca przełomowym momentem między bohaterami. Zrobiłam ją dzięki doświadczeniu *Córek Dancingu*. Uważam, że w tańcu można czasem opowiedzieć znacznie więcej o bohaterze niż w niejednej scenie dialogowej. To w ogóle zabawne, bo jak byłam młod-



Gabriela Muskala w filmie *Fuga*, reż. Agnieszka Smoczyńska



Katarzyna Figura w filmie *Aria Diva*, reż. Agnieszka Smoczyńska

sza, amerykańskie musicale zawsze mnie nudziły. Przełomem i szokiem był *Cały ten zgiełk* Boba Fosse'a czy *Tańcząc w ciemnościach* von Triera. Nie mówiąc o tym, że moje pokolenie – dzisiejszych czterdziestolatków – wyrosło na *Misiu Colargolu* czy *Akademii pana Kleksa*. Pamiętam, że traumatycznym przeżyciem był dla mnie marsz wilków. Do tego stopnia, że nie mogłam później słuchać tej piosenki na kasecie. To było moje pierwsze wyjście do kina ze szkolną klasą. Spore przeżycie dla dziewczynki.

Skoro wspomniałaś o lękach i fobiach, to muszę zapytać o zbiorowy projekt, filmową antologię grozy, czyli *Atlas zła*, w ramach którego nakręciłaś jedną z nowel. To w ogóle ciekawa produkcja ze względu na twórców, którzy wzięli w niej udział, takich jak Peter Strickland czy Veronika Franz i Severin Fiala.

Silą tego projektu było to, że jako twórcy mogliśmy spotkać się na ekranie. Większość z nas poznała się dopiero podczas premiery na festiwalu SXSW w Austin. To był świetny pomysł bazujący na przedstawieniu mitów i legend z różnych części świata. Producentami byli prawdziwi pasjonaci, dla których im coś bardziej szalone, tym lepiej.

Twoja nowela, zrealizowana według scenariusza Roberta Bolesto – *Kindler i dziewica* – oparta na mazurskiej legendzie, zyskała dziś niestety na aktualności, bo to opowieść o tym, jak łatwo można doprowadzić do wojny.

Kilka osób zwróciło mi ostatnio na to uwagę. Ten film wrócił jak bumerang. Historię *Kindlera* znalazł Robert. Założeniem projektu było opowiedzenie legendy ze swojego kraju. W naszym przypadku to historia pychy i tego, co doprowadza człowieka do wojny. Pamiętam, że kiedy nad tym pracowaliśmy, a było to kilka lat temu, chcieliśmy się odnieść do tego, co dla nas istotne, a stał się tym właśnie lęk przed wojną. Robiliśmy to w dodatku w postradzieckich koszarach. Niestety demony się uruchomiły, lęk się spersonifikował. Okazuje się, że najstraszniejsze nie są wcale wampiry czy potwory, a właśnie wojna i człowiek.

Masz poczucie, że horror to gatunek, który świetnie potrafi wyrażać podskórne lęki i niepokoje?

To gatunek, który do mnie przemawia, tym bardziej że wciąż boję się horrorów. One pozwalają wizualizować lęki i strachy. To zresztą gatunek, który został mocno przemielony przez popkulturę, ale co ciekawe, był w ostatnich latach niezwykle popularny, podobnie jak przed drugą wojną światową. Mam wrażenie, że teraz dominuje kino międzygatunkowe. Publiczność się coraz bardziej edukuje i trudno opowiadać już w jednym, czystym gatunku, bo to może być przewidywalne, a przez to nudne. Widz oczekuje czegoś innego, niespodziewanego. Podważanie jednego gatunku drugim może być formą szczególnie ciekawej gry z widzem. Najważniejsze jest znalezienie odpowiedniej konwencji, formy opowiadania, którą narzuci bohater. Jeżeli jest się w tym konsekwentnym, widz będzie w stanie to uwierzyć i wejść we wszystko, co mu proponujemy.

Przygodę z reżyserią zaczynałaś od dokumentów, ale w pewnym momencie je porzuciłaś. Czy to też wynikało z jakiegoś lęku i dyskomfortu, że za bardzo można wejść w życie swoich bohaterów?

Myslałam, że będę robić dokumenty. Do katowickiej szkoły filmowej (Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego, dawniej Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego – przyp. red.) poszłam w dużej mierze, żeby spotkać się z Andrzejem Fidykiem. Intrygująca dla mnie była możliwość obserwacji i zbliżenia się do bohatera. Byłam wtedy zafascynowana takimi twórcami, jak Wojciech Wiszniewski, Krzysztof Kieślowski czy Marcel i Paweł Łozińscy. Katowicka szkoła mnóstwo mi dała, a zwłaszcza Filip Bajon. Jednocześnie wyrosłam na teatrze i on był dla mnie równie ważny. Te dwie możliwości wyrażały cały czas się we mnie mieszały. Pamiętam, że kiedy po raz pierwszy mogłam w szkole zrobić scenę warsztatową, zrozumiałam, że współpracując z aktorem, można stworzyć zupełnie nowy świat. Mówi się, że często robiąc dokument, rani się ludzi. I to prawda. Balansujemy na cienkiej linii dylematów, ograniczeń, odpowiedzialności. Energię, która szła na zastanawianie się, co wolno, a czego nie, wolałam wykorzystać na bardziej kreatywne rzeczy. Choć zdaje

sobie sprawę, że w dokumencie kreacja ma też znaczenie fundamentalne, to jednak przez to, że artystycznie wychowałam się w teatrze, uczestniczyłam w próbach, to właśnie połączenie tego medium z filmem kształtowało mnie w stopniu największym.

Twoja kariera rozwija się modelowo. Robiłaś dokumenty, nagradzane fabuły, pracowałaś przy serialach, teraz masz za sobą anglojęzyczny debiut. Czy takie rzeczy w ogóle da się zaplanować, czy raczej idzie się za kolejnymi otwierającymi się drzwiami?

Zdecydowanie to drugie, choć nie jest tak, że masz tylko jedne drzwi, a ktoś cię prowadzi za rękę. Jest ich znacznie więcej, niektóre są bardzo wąskie, pokraczne i zakurzone, ale coś ciągnie cię w ich stronę. Gdybym to sobie wcześniej wymyśliła i zaplanowała, byłoby nudno. Idę mocno za intuicją i energią. Swoją, ale i ludzi, z którymi pracuję. Dotychczasowe życie zawodowe nauczyło mnie, jak ważny w procesie twórczym jest dobór współpracowników. Musisz wejść z nimi w projekt, któremu oddasz całe serce. Każdy z tych filmów powstaje kilka lat i jeżeli na jakimś etapie nie jesteś w stanie wykrzesać energii, przepadłeś.

Jedną z ważnych osób w kontekście twojej twórczości jest Robert Bolesto. Jak zaczęła się wasza współpraca?

Pracujemy razem od czasów, kiedy byliśmy studentami. Robert studiował wtedy na politechnice, a jednocześnie był w Laboratorium Dramatu, ja z kolei byłam na reżyserii. Poznał nas ze sobą mój mąż, Andrzej Konopka. Od tego momentu zrobiliśmy razem *3 Love*, *Arię Divę*, *Córki Dancingu*, *Kindlera* i *dziewicę* oraz ostatnio „Świątą Kluskę” w teatrze. Choć nie zawsze było łatwo, bardzo lubię i cenię tę współpracę. Dotarliśmy się przez lata, ciągle się spieramy i inspirujemy. Wyobraźnia Roberta jest nieskończona.

***Arię Divę* i dokument o Marii Fołtyn *Viva Maria!* łączy opera. To kolejna ze sztuk, która jest ci bliska?**

Kiedy przygotowywałam się do realizacji *Arii Divy*, zrobiłam porządną dokumentację na ten temat i poznałam kilka diw operowych. Wśród nich Marię Fołtyn, która wydała mi się fascynującą kobietą i artystką, więc postanowiłam nakręcić o niej dokument. Fascynacja operą, która rozpaczała się przy pracy nad *Arią Divą*, wciąż we mnie jest. To niesamowite medium, operujące językiem łączącym śpiew, tekst, z całą oprawą plastyczną. Bardzo chciałabym kiedyś wyreżyserować operę, bo wydaje mi się, że dla twórcy to może być jedno z największych wyzwania.

Masz również na swoim koncie ciekawe serialowe epizody, odcinki 1983 oraz anglojęzycznego *Warrior Nun*. Serial to dla ciebie też ciekawa forma wyrażania się?

Serial 1983 to projekt, do którego zostałam zaproszona, dłużej pracowały nad nim Kasia Adamik, Agnieszka Holland i Olga Chajdas. To była dla mnie jak dotąd niespotykana kooperacja i dowód na to, że można zrobić coś w grupie reżyserek, gdzie nie ma rywalizacji, a wszyscy sobie pomagają. Dużo się nauczyłam podczas tej pracy. Przy *Warrior Nun* byłam pracującą reżyserką, ale i to było ciekawe doświadczenie. Przed *The Silent Twins* chciałam zrobić coś po angielsku, żeby zobaczyć, jak się w tym odnajdę. Jeżeli mam do dyspozycji dobry tekst, to bardzo lubię pracować przy serialu. Jeden odcinek potrafi być czasem odrębną, zamkniętą całością. W ogóle przez długi czas to

właśnie seriale przełamywały więcej tabu, opowiadały o świecie w sposób bogatszy niż filmy. Zresztą niejednokrotnie tak dalej jest. Trzeba jednak pamiętać, że są to produkcje przeznaczone na mały ekran. Inne jest też myślenie i rola reżysera, jeśli nie jest showrunnerem. Pamiętam, jak rozmawiałam kiedyś z pewnym amerykańskim producentem i on był w szoku, jak ważna jest pozycja reżysera w Polsce. W Stanach najważniejszy jest producent, który często jest także showrunnerem – czyli często również scenarzystą.

Nie obawiasz się, że kariera międzynarodowa może oznaczać duże kompromisy, w efekcie trudność z zachowaniem własnego charakteru pisma?

Dlatego uważam, że tak ważne jest, kogo się dobiera do pracy i nad jakim tekstem się pracuje. Zawsze trzeba umieć znaleźć granicę kompromisu, na który możesz pójść. To wewnątrz poczucie, które ma każdy twórca. Na kompromisy trzeba iść zawsze, w końcu nie jesteśmy malarzami, którzy sami patrzą na płótno i malują. Film to praca zespołowa oraz wspólna odpowiedzialność. W Polsce zaś status reżyserki czy reżysera oraz operatorki czy operatora, jako osób odpowiedzialnych za całość procesu twórczego, jest wyjątkowy.

Wspomniałaś, że wychowałaś się przede wszystkim na kinie europejskim.

Chłonełam też kino amerykańskie z VHS-ów. Tak jak całe moje pokolenie. Na jednej kasecie miałam nagrane: *Żądło*, *Sok z żuka* oraz *Królowną Śnieżkę i siedmiu olbrzymów*. Oglądałam je non stop. Ale także – całą serię *Rocky'ego*, *Rambo*, *Ojca Chrzestnego* czy *Gorączkę sobotniej nocy*. To tytuły mojego dzieciństwa. Za sprawą brata czytałam też sporo komiksów – „Tytusa, Romka i A'Tomka”, „Szninkla”, „Kapitana Żbika” czy „Thorgala”. Świetnie pamiętam również filmy: *Willow*, *Mad Max*, *Łowca Androidów*, które były dla mnie szczególnie ze względu na wykreowane tam światy. Lubiłam także produkcje Tima Burtona, które zresztą teraz na nowo odkrywam z córkami.

Pasja do kina zrodziła się w dużej mierze ponoć w liceum, gdzie chodziłaś do klasy filmowej.

Tak, najpierw były kasyety VHS, a potem zupełnie przypadkowo trafiłam w liceum do klasy filmowej. To było zrządzenie losu. Moja nauczycielka Barbara Lekarczyk-Cisek i prowadzący DKF Jacek Szymański otworzyli dla nas wrota do świata kina. Pokazywali nam Bergmana, Antonioniego, Viscontiego, Buñuela, Cassavetes. Pamiętam, że kiedy kończyłam liceum, do kina wchodziły *Wściekłe psy* Tarantino. To był autentyczny przełom. Wcześniej poznanie całej polskiej i światowej klasyki okazało się prawdziwym przeżyciem. To były momenty, kiedy doznawałam wstrząsu w kinie.

Dziś jest podobnie?

Tak. Lubię też wracać do filmów, które kiedyś oglądałam. Niektóre z nich wydawały mi się nudne, a teraz są fascynujące. Chociażby *Osiem i pół* Felliniego. Genialne kino, które rezonuje na wielu poziomach. Cenię dzieła sztuki oddziałujące na kilku płaszczyznach. Im jesteś starszy, tym więcej tych poziomów możesz odkryć. Podobnie zresztą jest w teatrze czy w literaturze. W ogóle uważam, że gdybym nie mogła wzruszyć się książką czy filmem, to w pewnym sensie byłabym martwa.

NIE TYLKO WYSTRZAŁY I EKSPLOZJE

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Efekty dźwiękowe w filmie są potocznie utożsamiane z tzw. specjalnymi efektami dźwiękowymi: wybuchami, strzelaninami, startami pojazdów kosmicznych itp. Czyżby powszednie odgłosy: kroki, stawianie szklanki na stole, szelest papieru etc., czy nawet ekscentryczne – np. policzkowanie albo niszczenie jakiegoś przedmiotu – nagrywały się „same”, na planie filmowym, wraz z dialogami? Czasem tak bywa, przeważnie jednak są one rezultatem żmudnej pracy imitatorów i realizatorów dźwięku w studiach nagraniowych. Tajniki tej pracy zdradzą dwie ekipy specjalistów: Joanna Napieralska z Izabelą Waśkiewicz-Nowacką, Marią Waśkiewicz i Janem Mazanem z Sound Domain oraz Krzysztof Jastrząb z Izabelą Wiejaczką, Denisem Dubiellą i Mateuszem Irisikiem z Pro-Ton Studio. Najpierw jednak krótki rys historyczny.



Kino nieme nie było całkiem nieme – do filmów przygrywała na żywo muzyka pianistów, zespołów bądź orkiestr, która często imitowała także specjalne efekty dźwiękowe: burze, wichury, huk armat itp. Niejednokrotnie stosowano urządzenia mechaniczne naśladowujące różne dźwięki, od rzeczonych wystrzałów armatnich, po... miauczenie kota. Rezultaty bywały opłakane.

W okresie przełomu dźwiękowego w kinematografii (ca 1926-1932) pojawił się problem nagrywania efektów. Sądząc z zabawnej, lecz wiarygodnej sekwencji we wskrzeszającym tamte czasy filmowym

musicalu Stanleya Donena i Gene'a Kelly'ego *Deszczowa piosenka* (USA, 1952) – której fabuła opowiada m.in. o realizacji jednego z pierwszych filmów dźwiękowych (fikcyjnego), w którym kroki bohaterów, pocałunki czy upadek szpady na podłogę są dźwiękowo nadnaturalnie wyolbrzymione – efekty były gehenną ówczesnych realizatorów dźwięku.

Niedawno przełom dźwiękowy przypominał obraz Simona Curtisa *Downtown Abbey: Nowa epoka* (Wielka Brytania/USA, 2022). W jednej ze scen ukazujących udźwiękawianie pierwotnie niemego filmu, grze w ruletkę na ekranie towarzy-

szy identyczna gra w ruletkę przed mikrofonem. Na naszych oczach powstaje synchroniczny efekt dźwiękowy, czyli taki, którego źródło jest w tym samym czasie widoczne w filmie, innymi słowy: foley. Żargonowy termin „foley” (w celu uniknięcia powtórzeń będzie on pojawiać się poniżej, zamiennie z fachowym terminem „efekt synchroniczny”) pochodzi od nazwiska pierwszego imitatora dźwięku (*foley artist*) w historii kina – Amerykanina Jacka Foley'a (1891-1976), który rozpoczął karierę podłożeniem efektów synchronicznych do niemego *Upiora w operze* (USA, 1925) Ruperta Juliana. I właśnie wybrane zagadnienia dotyczące takich efektów będą głównym przedmiotem rozważań w tym artykule. Warto podkreślić, że w polskiej kinematografii po 1945 roku doczekaliśmy się prawdziwych klasyków efektów synchronicznych: Zygmunta Nowaka (w którego ślady poszli jego synowie: Bogusław, Wiesław i Zbigniew), Stanisława Hojdena oraz Henryka Zastróżnego (z którym współpracował jego syn Dariusz).

KLASYFIKACJA EFEKTÓW DŹWIĘKOWYCH

„Efekty dźwiękowe – mówi Krzysztof Jastrząb – stanowią trzecią z czterech warstw dźwięku w filmie. Pierwsza zawiera wszystko, co pochodzi z głosu ludzkiego: dialogi, gwary, czasem komentarz. Drugą wypełnia muzyka. Czwartą tworzy stosunkowo nowy element: sound design – generowany sztucznie, łączący efekty dźwiękowe z muzyką. Same zaś efekty dzielą się na: synchroniczne (foleye), niesynchroniczne oraz atmosfery”.

Jak już wiemy, efekty synchroniczne są słyszalne dokładnie w tym samym czasie, w którym widzialne są w filmie ich źródła. „Jeśli coś wydarza się na ekranie, to zarazem wydaje dźwięk. Nie musi to być wydarzenie spektakularne: foleyami zilustrujemy też odgłosy znane z codzienności, np. kroki, otwarcie drzwi, zapalenie zapalniczki etc.” – mówi Jastrząb. Źródła efektów niesynchronicznych mogą, ale nie muszą znajdować się w kadrze, a ścisła zgodność obrazu z dźwiękiem nie jest wymagana. „Do świata efektów niesynchronicznych należą np. przejazdy pojazdów mechanicznych. Mieści się w nim także dzwonek telefonu stacjonarnego, bo taki telefon nie daje znaku wizualnego, że dzwoni. Natomiast, kiedy dzwoni telefon komórkowy, świeci się jego ekran, więc tu dzwonek będzie efektem synchronicznym” – tłumaczy Jastrząb.

„Z mojego doświadczenia wynika, że efekty synchroniczne są powiązane z bohaterem filmu, opisują dźwiękowo jego działania, podczas gdy niesynchroniczne dotyczą przestrzeni wokół niego, także pozakadrowej” – dodaje Mateusz Irisik.

Atmosfery, choć tworzą tylko tło dźwiękowe, pełnią bardzo ważną funkcję: dzięki nim widz orientuje się gdzie – a czasem też, kiedy – toczy się akcja sceny. Do atmosfer zaliczają się odgłosy przyrody ożywionej (np. śpiew ptaków) i nieożywionej (np. szum fal) oraz efekty cywilizacyjne: słyszalne zwiększone natężenie ruchu ulicznego podpowie nam, że w filmie jest właśnie godzina szczytu, a rodzaj syreny karetki pogotowia – czy rzecz dzieje się np. w latach 50. XX wieku, czy później. „W filmie realistycznym wrażenie prawdziwości świata przedstawionego tworzą w dużym stopniu właśnie atmosfery. Zanurzamy się w tym świecie z przekonaniem, że świat realny jest taki sam” – mówi Jastrząb.

W książce „Dźwięk w filmie” (II wyd. Warszawa 2009) Małgorzata Przedpełska-Bieniek uzupełnia powyższą klasyfikację specjalnymi efektami dźwiękowymi. „[Efekty te] pojawiają się coraz częściej, szczególnie w filmach science fiction i fantasy. Oznaczają efekty nierealistyczne, wymyślone i wykreowane dla potrzeb danego filmu. Dodają wrażenia niesamowitości i obdarzają dźwiękiem przedmioty i sytuacje w rzeczywistości nieistniejące” – pisze autorka.

FOLEYE WCZORAJ I DZIŚ

Żyjemy w epoce dźwięku cyfrowego, ale Krzysztof Jastrząb na praktykach studenckich zetknął się jeszcze z analogową technologią realizacji efektów synchronicznych. „W kilkuosobowej grupie asystowaliśmy Zygmunтови Nowakowi w pracy nad foleyami do serialu Marka Piestraka *Przyłbice i kaptury* (1985). Pan Zygmunt wręczył każdemu z nas część uprząży końskiej. Patrząc na ekran, wszyscy naraz wykonywaliśmy nimi przed mikrofonem ruchy synchronicznie z obrazem i w ten sposób za jednym zamachem podłożyliśmy foleyę w scenie z kilkoma jeźdźcami na koniach. Gdyby ktoś z nas się pomylił, trzeba by nagranie powtórzyć” – mówi Krzysztof Jastrząb.

Obecnie, w dobie wielośladowych nagrań komputerowych, wystarczy na ogół jeden imitator, który – jak kiedyś kilku – ściśle współpracuje z dokonującym nagrań realizatorem. Pomyłki usuwa się szybko i łatwo. „Jednak błędem byłoby sądzić, że współcze-



Krzysztof Jastrząb

na technologia foleyów całkowicie wyręcza człowieka” – przestrzega Jastrząb. „Dając możliwość skomponowania przyszłego efektu synchronicznego z dowolnej ilości elementów, wymaga od realizatora i imitatora wyobrażenia sobie całej jego wielowarstwowej struktury dźwiękowej jeszcze przed nagraniem” – wyjaśnia.

„Tyle że nie zawsze proces powstawania filmu na to pozwala. Wtedy sięga się po metodę zwaną »od czegoś trzeba zacząć«. Polega ona na tym, że elementy składające efektu synchronicznego dobiera się eksperymentalnie, jedno akceptując, inne odrzucając” – mówi Denis Dubiella. „Tą metodą pracowaliśmy nad sceną z filmu Marty Karwowskiej *Tarapaty* (2017), w której drewniana kładka, zamaskowana ziemią i gałęziami, załamuje się pod przechodzącymi nią bohaterami” – opowiada Mateusz Irisik. „Najpierw – kontynuuje – złamaliśmy blisko mikrofonu jedną gałąź. Rezultat był niezadowolający. Oddaliśmy więc mikrofon i złamaliśmy jednocześnie trzy gałęzie. To nagranie wyszło lepiej, ale nie czuło się w nim ciężaru załamanej kładki. Aby zasugerować go dźwiękiem, w kolejnym podejściu pęk gałęzi, przed złamaniem go, oparliśmy na skrzyni. Teraz brakowało już tylko wrażenia »ziemistości«. Osiągnęliśmy je, rzucając piaskiem w ścianę”.

Prawdziwym wyzwaniem były efekty

synchroniczne w filmie Jerzego Hoffmana *1920 Bitwa Warszawska* (2011), realizowane przez Krzysztofa Jastrząba. Te, które dotyczyły koni, konsultowano z doświadczonym w tej dziedzinie Henrykiem Zastróżnym. Obrazowi w technologii 3D miało odpowiadać silne wrażenie przestrzenności dźwięku rozchodzącego się nie tylko na boki, ale także w głąb sali kinowej – od ekranu ku widzom. Udało się je uzyskać zwłaszcza w scenie przemarszu I Armii Konnej Siemiona Budionnego. „Wymagało to przygotowania kilkunastu pakietów z foleyami dla trójwymiarowego obrazu każdego – z widocznych na pierwszym planie uzbrojonych jeźdźców na koniach – z osobna. Pakiet zawierał ułożone warstwowo nagrania końskich kopyt i uprząży, ponadto w jednych dograno szczęk broni, w innych otwieranie menażki itp. W zgraniu, w miarę jak poszczególni jeźdźcy na obrazie trójwymiarowym zdawali się wjeżdżać z ekranu na salę kinową i opuszczać ją za plecami widzów, zawartość pakietów pogłaśniano lub ściszano” – tłumaczy Jastrząb. Całą wypowiedzią potwierdza, że realizacja foleyów, niezależnie od stopnia zaawansowania techniki filmowej, nie może obejść się bez twórczej inwencji człowieka. Wymaga jej również – nawet w tak skromnym filmie, jak *W ukryciu* (2013) Jana Kidawy-Błońskiego – ostatni etap pracy nad



Jan Mazan

Fot. Archiwum Jana Mazana

Fot. Andrzej Bukowiecki

efektami synchronicznymi: ich montaż. Wie o tym montażystka dźwięku Izabela Waśkiewicz-Nowacka. „W jednej ze scen – wspomina – główna bohaterka zabija pewnego mężczyznę szpiczastą nóżką wiolonczeli, która przechodzi przez jego żebra. Na ekranie scena ta trwała około pół minuty, a montowałam ją cztery godziny, gdyż zawierała aż 57 śladów foleyów!”

NA PLANIE CZY W STUDIO?

Zdawaloby się, że po z górą półwieczu nagrywania dialogów metodą stuprocentową, czyli na planie, nagrania synchronicznych efektów dźwiękowych pochodzą też głównie z planu. To błędne przypuszczenie. Na planie największą wagę przywiązuje się do zarejestrowania dialogów, często mikroportami – i to kilkoma lub kilkunastoma naraz. „Mikrofon na tyczce, teoretycznie zbierający efekty synchroniczne, znajduje się za daleko od ich źródeł, zwłaszcza jeśli scenę filmuje kilka kamer” – mówi Jastrząb.

Dźwiękowcy wskazują jeszcze trzy powody nagrywania foleyów przeważnie w studio. „Pierwszym jest celowe odrealnienie efektu synchronicznego, jeśli np. pogłaśniając go, chcemy zaakcentować konkretny dźwięk w scenie. Przykładem może być dobywanie białej broni z futerału, w rzeczywistości o wiele cichsze niż w większości filmów” – mówi Dubiella. „Skutek takiego rozmijania się kina z rzeczywistością jest zaskakujący: to efekty dźwiękowe w filmach kształtują wyobrażenia widzów o tym, jak coś brzmi naprawdę. Gdyby obejrzeli film z niemal niesłyszalnym wysuwaniem miecza z pochwy, uznaliby go za nierealistyczny!” – zauważa Irisik.

Kolejną przyczyną studyjnej genazy foleyów jest kreacja dźwięku – i to niekoniernie w filmie animowanym, science fiction czy horrorze. W całkiem realistycznych obrazach zdarzają się sytuacje, które uprawdopodobnić może jedynie efekt synchroniczny, nagrany w studio. „Jak w *Bogach* (2014) Łukasza Palkowskiego – mówi Jastrząb – gdzie w scenach operacji chirurgicznych role pacjentów »grały« silikonowe manekiny. Odgłosy cielesne imitowaliśmy w warunkach studyjnych. Nabyłem w tym celu spore ilości mięsa zwierzęcego oraz komplet narzędzi chirurgicznych”.

Ostatnią przeszkodą w wykorzystywaniu foleyów z planu jest ton międzynarodowy, który zawiera wszystkie warstwy dźwięku w filmie, z wyjątkiem dialogów w języku



Mateusz Irisik,
Denis Dubiella
i Izabela Więjczka

PODZIAŁ EFEKTÓW SYNCHRONICZNYCH

narodowym. W tonie międzynarodowym wraz z nimi zostają wyciszone zarejestrowane na planie efekty synchroniczne, które trzeba odtworzyć w studio.

„Jednakże w krajowej wersji filmu warto wykorzystać foleje nagrane w trakcie zdjęć” – radzi Izabela Więjczka. „Są niezastąpione np. wtedy, gdy w studio nie da się odtworzyć powierzchni, po jakiej stąpał bohater filmu przed obiektywem. A brzmienie jego kroków, charakteryzujące go jako człowieka, w dużej mierze zależy właśnie od tej powierzchni i jej akustyki” – przekonuje.

„Mój nieżyjący mąż, realizator dźwięku Michał Żarnecki, uważał, że w filmie nie ma lepszych nagrań od setek z planu. Dotyczyło to także efektów. Zawsze wolał zastąpić mniej udaną setkę lepszą, z innego dubla, niż nagraniem w studio” – mówi Joanna Napieralska.

Podstawą podziału efektów synchronicznych jest fakt, że odzwierciedlają one w dźwięku różne motoryczne czynności bohaterów filmu. „Wyróżniamy: kroki (ang. *footsteps*), ruchy (ang. *moves*), wstawiania/siadania (ang. *ups and downs*), rekwizyty (ang. *props*) i łapki (ang. *hands*)” – wylicza Joanna Napieralska. Dwie ostatnie kategorie wymagają doprecyzowania. Pojęcie rekwizytu w filmie jest dobrze znane. W tym przypadku chodzi jednak o te przedmioty, którymi operują bohaterowie filmu, co sprawia, że wydają one dźwięk. Imituje się go takimi samymi rekwizytami bądź – gdy oryginały są nieosiągalne – ich substytutami. Łapki zaś to wszelkie dotknięcia bez rekwizytów, a więc np. dłonią innej części ciała, ale też materii, np. ubrania czy zasło-

ny w oknie. Na ekranie brzmią przeważnie głośniejsze niż w rzeczywistości, gdzie są ledwie słyszalne. „Amerykanie – mówi Joanna Napieralska – nagrywają foleje warstwowo, poczynając od kroków, a kończąc na rekwizytach. W naszym studio, kiedy mamy nagrane kroki, wstępnie synchronizujemy je z obrazem i niejako pod nie nagrywamy odgłosy ubrań. Chodzi o to, że dopóki ubiory, które noszą bohaterowie filmu, nie dają o sobie znać dźwiękiem, np. szelestem sukni czy łopotaniem płaszcza na wietrze, dopóty cieleśnie są oni jakby nieobecni na ekranie”.

O CZYM MÓWIĄ KROKI?

Efekty dźwiękowe, co widać choćby na przykładach atmosfer, pełnią ważne funkcje znaczeniowe. „Bardzo wiele o człowieku mówią kroki” – uważa Maria Waśkiewicz. Faktycz-



Izabela Waśkiewicz-Nowacka,
Maria Waśkiewicz
i Joanna Napieralska

Synchroniczne efekty dźwiękowe to nie tylko rzemiosło, ale też sztuka. Trzeba wczuwać się w imitowane dźwiękiem postaci i traktować rekwizyty jak instrumenty muzyczne

nie: dziarskie, sprężyste, mogą świadczyć np. o pewności siebie osoby odnoszącej sukcesy. Niezborne, szurające, pozwalają przypuszczać, że ten, kto tak chodzi, nie ma powodów do radości.

Izabela Więjczka i Denis Dubiella opracowali pod kierunkiem Krzysztofa Jastrzęba efekty synchroniczne do filmu Roberta Glińskiego *Zieja* (2020). „W sekwencjach współczesnych ciche, spokojne kroki sędziwego księdza Jana Zieja miały wyrażać pokorę starego człowieka chodzącego w zniszczonych butach. Stanęliśmy przed wyzwaniem, ponieważ tylko zdecydowane postawienie stopy na twardej powierzchni wydaje wyrazisty dźwięk. W zgrzywaniu filmów takie mocne kroki są najbardziej użyteczne. Miękkie, jakie miał stawiać filmowy ksiądz Zieja, sprawiły nam trochę trudności, ale pokonałyśmy je” – cieszy się Więjczka.

„Realizacja efektów synchronicznych jest w ogóle trudna. Dla imitatora to ciężka, fizyczna praca. W trakcie nagrywania foleyów do dokumentu Joanny Kaczmarek *Kumple* (2013), opowiadającym o niewidomym maratończyku, który biegł za przewodnikiem, biegłam kolejno za nich obu. Imitator musi ponadto rozpoznać charakter postaci granej przez aktora, zrozumieć ją, gdyż do pewnego stopnia też się nią wciela” – mówi Maria Waśkiewicz.

„Wracając do kroków – kontuuje – powiem tylko, że stale współpracujący z nami imitator Jan Mazan odgrywa nieraz przed mikrofonem kroki żeńskie. Robi to w damskim obuwiu, przeważnie dla niego za ciasnym. Mnie zaś zdarza się odgrywać kroki męskie. Noszę wówczas męskie buty, które zwykle są na mnie za duże, więc wykładam je skarpetkami. Jeśli mam cho-

dział jak mężczyzna tęgi, masywny, muszę przydać krokom ciężaru. W tym celu sama się dociągam stosownie załadowanym plecakiem”.

Foleye nagrywa się często poza studiem – np. w plenerze lub innych miejscach (lokacjach), w których jest więcej przestrzeni niż w studiu. Zdarzają się tam sytuacje humorystyczne. „Pewnej niedzieli – opowiada Jan Mazan – w wolnym tego dnia studiu telewizyjnym, Marek Jarosz i ja, w trakcie prac nad efektami do *Weisera* (2000) Wojciecha Marczewskiego, imitowaliśmy zabawy dzieci w rzece, a więc i kroki, które w niej stawały, chlupiąc wodą. Siedzieliśmy na krzesłach i przebieraliśmy nogami zanurzonymi w dziecinny basenie. Na nasz widok ktoś zawołał: »A wy – tu rzucił niecenzuralnym słowem – nie macie w niedzielę co robić, tylko w basenie nogi moczyć?«”.

RUCHY, CZYLI WYZWANIE

Jednym z najważniejszych przejawów aktywności postaci filmowych na ekranie jest poruszanie się. Sposób, w jaki to robią, naprowadza widza na ich stan emocjonalny, status materialny, pozycję zawodową, epokę, w której żyją, osobowość (podobnie jak kroki). Toteż twórcy efektów synchronicznych przywiązują dużą wagę do udźwiękowania ruchów. „Jest ono dużym wyzwaniem, ponieważ paleta dźwięków wydawanych przez ruchy jest ograniczona, a same dźwięki brzmią nieefekownie, trudno wydobyć z nich żywszą barwę” – mówi Joanna Napieralska. Tu z pomocą przychodzą ubrania. „W naszym studiu traktujemy je jak instrumenty muzyczne. Jan Mazan specjalizuje się w tworzeniu z ubrań całych kompozycji dźwiękowych, możliwie najtrafniej opisujących ruchy bohaterów filmu, pośrednio więc ich samych. Dyrektora od jego asystenta odróżnimy na ekranie po tym, że pierwszy będzie miał na sobie jedwabną marynarkę, a drugi – ze sztucznego materiału. Przy wykonywaniu w nich ruchów, każda brzmi inaczej” – tłumaczy Napieralska.

Z ruchami, a właściwie z efektami synchronicznymi wszelkiego rodzaju, wiąże się problem niemożności podłożenia wszystkich naraz w długich ujęciach. „Dzieje się tak, gdyż aktor, wykonując przed kamerą czynności przewidziane w scenariuszu, w międzyczasie podejmuje mimowolnie szereg innych” – wyjaśnia Napieralska. „Tymczasem imitator w danym momencie skupia się na imitowanym elemencie

dźwiękowym ujęcia, choćby właśnie czymś ruchu; pozostałe imituje w następnych ujęciach dźwiękowych” – dodaje Mazan. „Tym bardziej, że jeśli aktor na ekranie zbliża się do kamery bądź od niej oddala, imitator musi analogicznie zbliżyć się do mikrofonu lub od niego oddalić, a do tego w rękach trzyma np. fragment garderoby” – zauważa Maria Waśkiewicz.

PORA NA REKWIZYTY

Trudno wyobrazić sobie realizację efektów dźwiękowych bez rekwizytów. Są nimi choćby buty, o których była mowa w poprzednim poście poświęconym krokom. Tę funkcję pełniły też uprząże końskie czy przyrządy chirurgiczne, których używał Krzysztof Jastrząb. Nagrywanie rekwizytów jest szczególnie pracochłonne w scenach spożywania posiłku, w których liczne grono osób zasiada przy stole pełnym brzęczących naczyń i sztućców. „W naszym studiu dopiero, kiedy mamy dopasowane do siebie dźwiękowo kroki i stroje, przystępujemy do nagrywania kolejno pozostałych foleyów,

w tym rekwizytów. Każdy przedmiot, zanim ewentualnie trafi na wysypisko śmieci, jest sprawdzany pod kątem użyteczności w nagraniach efektowych. Przy czym niejedynym z tych zachowanych wymagał, przed wykorzystaniem w nagraniu, specjalnej obróbki” – mówi Joanna Napieralska. Powołuje się na scenę z filmu *W ukryciu*, w której butelka rozbija się od śmiertelnego w skutkach uderzenia nią w głowę człowieka. „Tymczasem szkło opróżnionej butelki po winie okazało się tak mocno hartowane, że trzeba było nadkruszyć ją w imadle, podobnie jak twarde kości głowy cielőcej, naszego substytutu głowy ofiary zabójstwa” – relacjonuje Napieralska.

„Jeśli chodzi o substytuty – wspomina Jan Mazan – moja przygoda wiąże się z pewnym filmem, w którym miał rozbrzmieć dźwięk roztrzaskiwanej wiolonczeli. Produkcja dostarczyła nam prawdziwą wiolonczelę przeznaczoną na straty, ale jedną, więc w razie wadliwego nagrania nie można by go powtórzyć. Ponadto oboje z Joanną Napieralską, z którą rozwiązy-

wałem ten problem, mamy wykształcenie muzyczne, więc byłoby nam żal zniszczyć instrument”. „Z powodzeniem zastąpiły go skrzynki po owocach i markowym winie” – wtrąca Napieralska. „A najbardziej zabawny był zachwyt komisji na kolaudacji filmu, przekonanej, że słyszała trzask prawdziwej wiolonczeli” – puentuje opowieść Mazan.

Nasza opowieść też zmierza do puenty. Niech będzie nią ta oto wypowiedź Mateusza Irisika: „Lubię myśleć o tworzeniu synchronicznych efektów dźwiękowych jak o pewnego rodzaju aktorstwie. To nie jest wyłącznie rzemiosło, to również działanie artystyczne. Polega ono na wczuwaniu się w imitowane dźwiękiem postaci i traktowaniu rekwizytów jak instrumenty muzyczne, na których trzeba »grać« swoiste »utwory« odznaczające się określoną harmonią i kompozycją. Spełnienie tych dwóch warunków sprawia, że efekty synchroniczne są nie tylko bezbłędnie spawane z obrazem, ale mają także swój wyraz. Stają się sztuką”.



Rekwizyty do realizacji efektów dźwiękowych



Mateusz Irisik podczas nagrywania efektów dźwiękowych do filmu *1920 Bitwa Warszawska*, reż. Jerzy Hoffman



Maria Waśkiewicz

Podstawą podziału efektów synchronicznych jest fakt, że odzwierciedlają w dźwięku różne motoryczne czynności bohaterów filmu, np. kroki, ruchy, rekwizyty i łapki

AUTENTYZM JAKO PRIORYTET

Rozmowa z **PIOTREM TRZASKALSKIM**, reżyserem filmu **NA CHWILĘ, NA ZAWSZE**

Wydaje się pan mieć naturalną skłonność do pokazywania historii optymistycznych z nieco dramatycznym podłożem. Podobnie jest z *Na chwilę, na zawsze*, choć tym razem to nie pan jest autorem scenariusza.

Można to nazwać naturalną skłonnością albo wadą charakteru, która towarzyszy mi niezmiennie w moich niezbyt licznych dokonaniach reżyserskich. Tak, myślę, że w gruncie rzeczy opowiadam wciąż podobną historię! (*śmiech*) Rzeczywiście, tym razem tekst scenariusza nie był mój, zatem najpierw musiałem sam się przekonać, że potrafię przynieść na ekran „coś cudzego”. Następnie chciałem ustalić, czy w tekście znajdują się elementy mi bliskie. Okazało się, że odpowiedź na oba pytania brzmiała: tak. Producenci i autorzy scenariusza byli bardzo otwarci na wszelkie moje propozycje i sugestie. Tekst przeszedł zatem pewną drogę od dobrze skrojonego, zapowiadającego się na hit – do bardziej osobistego, „mojego” kina. Nie musiałem iść na żadne kompromisy.

Autorów scenariusza jest troje: Mirella Zaradkiewicz, Magdalena Wiśniewska i Paweł Domagała, a to dość spory kolektyw. Jak przebiegała praca nad ostateczną wersją tekstu, gotową do zaadaptowania na ekran?

Podczas roboczego spotkania zwróciłem uwagę na elementy, które uważałem za dobre, jak i takie, które wymagały zmian lub rozwinięcia. Autorzy nie wystraszyli się mocnego realistycznego stylu, jaki proponowałem. Dlatego historii Poli nie opowiadamy w jakichś wymagowanych, podkolorowanych obrazkach. Naszym priorytetem był autentyzm –

narracja miała być chropawa, prawdziwa, sugestywna. Trafiająca do współczesnego widza.

Ten realizm i autentyzm to duża zasługa odtwórczyni głównej roli – Martyny Byczkowskiej. Czy braliście też pod uwagę głos tej młodej aktorki?

Martyna wniosła mnóstwo do tego filmu. Jej talent, poświęcenie i odwaga emanują z ekranu. Zwracała mi uwagę, jeśli tylko czuła, że jej Pola na papierze posiada jakieś cechy, które wydają się fałszywe. Doskonale wiedziała, że trzeba stworzyć wielowymiarową osobowość, żeby nie powtarzać szablonów czy skojarzeń. Uczestniczyła więc aktywnie w tworzeniu tej postaci, we wszystkich przymiarkach kostiumu, zastanawiała się, jaka Pola powinna być na scenie, a jaka w ośrodku, do którego trafia. Wkroczyliśmy też na dość grząski grunt opowiadania o polskim show-biznesie, bo Pola w tym filmie jest poszukującą, ambitną artystką, która musi się mierzyć z pokusami i dramatami świata koncertów, bankietów. Ten film to jednak przede wszystkim historia spotkania dwojga ludzi, opowieść o możliwej zmianie siebie.

Nie obawialiście się przedstawić kulisów polskiego show-biznesu w tak szokujący momentami sposób?

To kwestia twórczej swobody. Gdybyśmy film realizowali np. ze współudziałem dużej stacji telewizyjnej czy streamingowej, zapewne moglibyśmy coś pokazać, ale wyznaczono by nam granice. Przy *Na chwilę, na zawsze* mieliśmy swobodę w działaniu. Na ekran trafiły rzeczy, które miałem w głowie, a nie jakiś – nawet najlepszy – kolektyw. Mogłem



Piotr Trzaskalski

pokazać w szczególnie osobisty sposób, co to znaczy, gdy w tym biznesie odnosi się sukces lub ponosi porażkę, i kiedy nie jest się gotowym ani na jedno, ani na drugie. W każdym przypadku niezbędny jest dystans, a dystans rodzi się z mądrości. Na samym początku ktoś musi te mądre wybory wypowiedzieć, pomóc i wesprzeć. Pola tego nie umie i w brutalny sposób jest wciągana w tę rzeczywistość. Tonie.

Przeciwagą dla Poli jest muzyk i wychowawca Borys, grany przez Pawła Domagałę – jednego ze współscenarzystów. To jedno z nielicznych dramatycznych wcieleń aktora, do tego dość odległe od znanego widzom wizerunku.

Paweł jest dojrzałym, spełnionym człowiekiem zarówno na niwie muzycznej, jak i aktorskiej. Odetchnął z ulgą, gdy usłyszał, że chce go obciąć „na jeża”, odsłonić, pokazać inaczej. Bardzo dużo z Pawłem rozmawialiśmy przed zdjęciami. Jest niebywale wyczulony na fałsz, kicz, a jego ironiczny dystans wielokrotnie nam się przydawał. (*śmiech*) No i pisze piękne piosenki.

Dojrzały, uznani twórcy zagraли w *Na chwilę, na zawsze* tuż obok fantastycznych młodych aktorów. Jak wyglądała ta międzypokoleniowa wymiana doświadczeń?

To zasługa reżyserki castingu. Nadia Lebig pracuje ze mną od czasu *Mojego roweru*, mamy do siebie pełne zaufanie. Długo zastanawialiśmy się, z kogo stworzymy zespół, który zagra na ekranie w ramach grupy terapeutycznej. W końcu nie każdy aktor gra na jakimś instrumencie. Ostatecznie zatrudniliśmy świetnego muzyka Wojtkę Stanisza, który w dwa tygodnie nauczył naszych aktorów dwóch rockowych klasyków. Kiedy w końcu stanęli na próbie, już w towarzystwie Martyny i Pawła, wiedziałem, że to jest właśnie to, o co nam chodziło. Jeśli mówimy natomiast o relacji między dojrzałymi i młodymi aktorami, wydaje mi się, że gdyby ci młodzi nie mieli talentu, to starsi zegraliby po prostu swoje. Olaf Lubaszenko czy Irek Czop poradziliby sobie fantastycznie. Ale gdy na planie pojawia się dziewczyna, która gra prawdziwie, patrzy w oczy, reaguje, to Olaf wspina się piętro wyżej. Irek gra jeszcze lepiej... Na prawdę odpowiada się prawdą. Wszystkim to pomaga. Tworzy jakość. Albo np. Tomek

Włosok, który przyszedł w zasadzie na trzy sceny. Jest jednym z najwybitniejszych aktorów młodego pokolenia. Już tylko w ramach tych swoich trzech scen stworzył z Polą relację i więź. Nie każdy to potrafi.

Podobnie jak w wielu innych pana filmach wyraźny jest motyw dycho- tomii między pokusami miasta a sielskim krajobrazem wsi. W *Na chwilę, na zawsze* te wizerunki wydają się tworzyć dla Poli alternatywny świat, w którym łatwo się zagubić.

Natura stanowi przeciwagę dla świata, w którym jesteśmy pogubieni pomiędzy ambicją i niespełnieniem. Przyroda, ze swoim pięknem i szczerością, po prostu obezwładnia. Im dłużej zostajemy w zieleni, tym bardziej jesteśmy zregenerowani, czysci, gotowi do powrotu do miasta, możemy się dalej z nim mierzyć. Mnie to bardzo pomaga. Oczywiście, przy realizacji niektórych scen z przyrodą w roli głównej, bywały momenty wyjątkowo trudne. Na przykład kręcenie pięknych świtów oznaczało wieczne niedospanie, byliśmy wszyscy jak zombie po tych zdjęciach – ale to się opłacało. Witek Płóciennik, autor zdjęć, zgodził się na tę obecność przyrody, zaryzyko-

wał. Tak, przyroda to jest mój prywatny obłęd. Witka – jak się okazało – również. (*śmiech*)

Gdzie można znaleźć te piękne okoliczności przyrody z pana filmu?

Te najbardziej malownicze zdjęcia realizowaliśmy na Bzurze i okolicznych łąkach. Swoją drogą sama rzeka nieźle nas zaskoczyła. Kiedy w marcu zeszłego roku byliśmy na dokumentacji, lustro wody było nisko, a rzekę otaczała wielka sucha łąka. Potem poziom rzeki bardzo się podniósł, więc trzeba było się także do tego dostosować, brodząc ze sprzętem w wodzie i improwizować. Tak się zresztą od razu umówiliśmy z Witkiem – zamierzaliśmy zastosować każdy możliwy środek wyrazu, który był nam w danym momencie potrzebny – od długich ujęć, pięknych jazd, technocrane'u, ujęć z ręki czy „actor mountu”, czyli sytuacji, w której aktor sam siebie szwenkuje – a nie zakładać jednej formy filmowej na całość. To było spore ryzyko, ale dzięki temu udało się użyć środków idealnych naszym zdaniem do danej sceny i osiągnąć maksimum z tego, co nam się zamarzyło.

Rozmawiała
MAGDALENA MAKSIMIUK

Fot. Robert Palke/Kino Świat



Martyna Byczkowska i Paweł Domagała w filmie *Na chwilę, na zawsze*, reż. Piotr Trzaskalski

KOMEDIA LUDZKA

Rozmowa z **MICHAŁEM ROGALSKIM**, reżyserem filmu *KAŻDY WIE LEPIEJ*



Michał Rogalski

Oglądając *Każdy wie lepiej*, ale przypominając sobie też chociażby *Gotowych na wszystko*, *Exterminatora* (2017), mam wrażenie, że dobrze czujesz się w poetyce *feel-good movies*. To twój filmowy klimat?

Ktoś mi ostatnio powiedział, że w obu przypadkach mamy do czynienia z filmem, który nie chce nikogo ośmieszyć, obrazić. To raczej życzliwe spojrzenia na ludzkość, niezależnie od tego, czy na to zasługuje, czy też nie. W tym wypadku naszym zadaniem było zrobienie filmu, który nie będzie kolejną komedią romantyczną. Choć pewnie każdy tak mówi, zabierając się za coś, co przynajmniej przez sekundę ma wywołać uśmiech na twarzy. Na świecie komedio-dramaty cieszą się jednak dużą popularnością, a u nas mam wrażenie, że ten gatunek jest trochę niewdzięczny. A przecież życie to jeden wielki komediogramat i warto moim zdaniem się temu przyjrzeć.

Robisz to do spółki z Krzysztofem Rakiem, który jest nie tylko autorem scenariusza, ale i producentem wykonawczym filmu.

Z Krzyśkiem razem debiutowaliśmy, więc znamy się praktycznie od zawsze. Cały ten scenariusz wziął się z jego życiowych doświadczeń, które są zresztą podobne do moich. Mam tu na myśli funkcjonowanie patchworkowych rodzin i próbę sklejenia różnych światów w jedno. Rodzaj obnażania się, a tego typu historia na pewno taka jest, wymaga spojrzenia na siebie samego z boku. Pracując nad tą historią, czerpaliśmy też wiele od naszych aktorów. Każdy z nas ma przecież nieidealne życie i właśnie z tego wypływają ciekawe refleksje oraz obserwacje. Nasi aktorzy to ludzie o sporym doświadczeniu w różnych związkach czy innych sytuacjach. Każdy wniósł sporo od siebie. Wcielając się w główne role Joanna Kulig i Michał Czernecki w ramach przygotowań spotkali się np. z panem Wojciechem Eichelbergerem (ceniony psycholog i psycho-

terapeuta – przyp. red.), by porozmawiać o tym, jak to jest w dzisiejszych czasach tworzyć związki patchworkowe. Przyłożyliśmy się do tego nie jak do kolejnej błażej komedii, a raczej jak do filmu psychologicznego, komedii obyczajowej.

Temat patchworkowej rodziny, jaką starają się wbrew wszystkim dookoła stworzyć twoi główni bohaterowie, to temat, o którym – mam wrażenie – coraz więcej mówi się w przestrzeni publicznej, ale w kinie jeszcze na dobre nie wybrzmiał.

Każdy z nas zna ludzi, którzy nie mogą do końca znaleźć sobie miejsca. Najważniejsze w tym wszystkim jest to, by się nie poddawać. Ludzie radzą sobie z tym na różne sposoby. Niektórzy trafiają w toksyczność, inni z kolei wciąż mają w sercu nadzieję, że jakoś wszystko się ułoży. *Każdy wie lepiej* to opowieść właśnie o tego typu próbie. Komuś może się wydawać, że takie podejście do współczesnego związku czy relacji jest rodem z Woody'ego Allena. Może faktycznie jest to jakiś trop, ale nam znacznie bliżej było do Noaha Baumbacha i takiego filmu jak choćby *Frances Ha* (2012). Niezależnie od tego, co dzieje się w naszym życiu i jak wpływa na nie współczesność, trzeba mieć zdolność pewnej analizy krytycznej. W tym filmie staraliśmy się dotknąć rzeczy, które dobrze znamy, i wydaje nam się, że są dość powszechne.

Udało wam się zebrać do tego świetną obsadę. W filmie pojawiają się m.in. Grażyna Szapołowska i Andrzej Seweryn. Trudno przekonać tak doświadczonych oraz uznanych aktorów do zagrania drugiego planu?

Grażyna i Andrzej to był nasz wymarzony duet. Mam poczucie, że oboje przeżywają ostatnio kolejną młodość i są w świetnej zawodowej formie. Ważne było, że oni dobrze wiedzą, kim są, mają duży zasób autoironii oraz dystansu, jakże cennego w tym gatunku. Nie musieliśmy ich, prawdę mówiąc, jakoś specjalnie przekonywać. Wydaje mi się, że z Krzyśkiem gwarantujemy określony poziom, ale również to, że nie zostaną źle potraktowani, a włączeni w proces

Joanna Kulig i Michał Czernecki w filmie *Każdy wie lepiej*, reż. Michał Rogalski



twórczy, który też jest im w stanie coś zaoferować. Tak się szczęśliwie złożyło, że obydwójce byli tym zainteresowani.

W główne role wciela się z kolei Michał Czernecki i Joanna Kulig, aktorka, która ostatnimi czasami robi coraz większą międzynarodową karierę.

Z Michałem wielokrotnie spotykałem się na planie, więc znałem jego wielkie możliwości komediowe. Asia z kolei jest genialną aktorką dramatyczną i występ w takim filmie na pewno był dla niej wyzwaniem. Myślę, że mimo rozwijającej się międzynarodowej kariery Asia wciąż bardzo ceni polski rynek. Pracowaliśmy razem przy serialach, mamy do siebie dużą sympatię. Rola w *Każdy wie lepiej* przypadła dla niej niedługo po urodzeniu dziecka, kiedy potrzebowała chyba jakiegoś nowego początku.

Wspólne życie utrudniają bohaterom ukazane na zasadzie kontrastu ich rodziny, które za wszelką cenę chcą, by każde z nich wróciło do swojego poprzedniego związku. Przejaskra-

wienie pewnych cech w obu rodzinach to raczej sympatyczna karykatura aniżeli próba zdyskredytowania którejś z opcji.

Cały scenariusz oparty jest na tym, że nagle nasi bohaterowie wpadają w szpony swoich rodzin. Przypomina to teorię podkowy, według której skrajna prawica i lewica mają ze sobą wiele wspólnego. Tutaj jest podobnie, bo nagle okazuje się, że te rodziny – podchodząc do problemu z dwóch zupełnie różnych stron – mają tak naprawdę wspólny interes, by nie dopuścić do tego związku. Zarówno jedni, jak i drudzy są przy tym dość kołtuńscy. Traktuję to również jako rodzaj większej metafory. *Każdy wie lepiej* to historia o poszukiwaniu miłości, nowej szansy, ale te typowo polskie kwestie też są tu dość wyraźne. Wszyscy przecież wiemy, że są ciotki i wujkowie z wąsami, którzy nigdy nie zaakceptują naszych wyborów, a są i tacy akceptujący wszystko, ale jak się później okazuje – do czasu. To taka komedia ludzka.

Wielu twórców przekonuje, że komedia to bardzo techniczny gatunek,

gdzie dobrze, żeby wszystko było rozpisane i precyzyjnie zaplanowane. Podzielasz tę opinię?

Zawsze mówię aktorom, że fakt, iż ktoś coś napisał na komputerze w ciemnym małym pokoju na Mokotowie nie oznacza, że ma to się potem wydarzyć na ekranie. Po to jesteśmy ludźmi, żeby mieć duże pole do improwizacji, by każdy dodawał coś z siebie. Nie jestem pewien, czy dzisiaj obroniłoby się to, by jedynie powtarzać zapisany na papierze tekst. Ja na pewno jestem na to zbyt chaotyczny. Improwizacja daje pewną świeżość i niespodzianki na planie. Zwłaszcza niektórzy aktorzy mają do tego zdolność. Chodzi o wycucie pauzy, dopowiedzenie pewnych rzeczy, doimprowizowanie puent. Oczywiście nie można pójść na kompletny żywioł, bo każda scena musi się skończyć w odpowiednim czasie. Uważam jednak, że jeśli w jakiejś konstrukcji słownej, reakcji czy puencie możemy dogrzebać się do czegoś świeżego – jest to prawdziwy skarb.

Rozmawiał
KUBA ARMATA

MIŁOŚĆ BYWA NIEOCZYWISTA

Rozmowa z **TOMASZEM WASILEWSKIM**, reżyserem filmu **GŁUPCY**



Tomasz Wasilewski

Fot. Justyna Rojek/East News

Zjednoczone stany miłości były wnikliwym portretem kobiet, skupiającym się na życiu i zmaganiach czwórki bohaterek. W *Głupcach*, mam wrażenie, wracasz do tego tematu.

Faktycznie, można tak powiedzieć. W pewnym sensie to kontynuacja moich poszukiwań. Znowu centralną postacią jest kobieta, tym razem kobieta dojrzała. Eksploruję jej emocje. Przyglądam się długoletniej relacji, w której żyje, a która znalazła się w kryzysie. Na pewno łączy ją to z bohaterkami *Zjednoczonych stanów miłości*. Poza tym – mówiąc najogólniej – po raz kolejny skupiam się w tym filmie na zagadnieniu miłości.

Ta miłość miewa różne oblicza.

W *Głupcach* staję twarzą w twarz z najtrudniejszą miłością, jaką byłem sobie w stanie wyobrazić. Być może wynika to z tego, w jakim punkcie swojego życia aktualnie jestem. Interesuje mnie nie tyle sam temat kryzysu, co miłości dojrzałej. To znaczy miłości, która na pewnym etapie związku przeradza się w coś więcej: przyjaźń, towarzystwo drugiej osoby. Często rzucamy słowa na wiatr, mówimy: „zakochałem się”, „kocham kogoś”. A przecież miłość jest czymś znacznie bardziej skomplikowanym. Bywa nieoczywista, trudna do przeżywania i weryfikowania. To całe spektrum emocji. Pomimo to, wszyscy potrzebujemy i poszukujemy miłości w naszym życiu.

Bohaterami filmu są Marlena i Tomasz – małżeństwo, które dzieli duża różnica wieku.

To para, która żyje w stanie wykluczenia. Wiąże się to nie tylko z różnicą wieku, ale też z faktem, że w tle pojawia się relacja kazirodcza, która przez społeczeństwo i religię – nie mówię tylko o katolicyzmie – jest objęta silnym tabu. Nasze prawo tego zakazuje. Kazirodztwo podlega karze, można trafić za nie do więzienia, nawet jeżeli stoi za tym świadoma decyzja dorosłych ludzi. Takie historie budzą wiele dylematów na poziomie emocjonalnym, biologicznym, etycznym, ale też społecznym. Im dłużej myślę o związku Marleny i Tomasza, tym bardziej dochodzę do wniosku, że są wykluczeni nie dlatego, że robią coś złego, tylko dlatego, że inni tak uznali. Kazirodztwo funkcjonuje w przyrodzie. Wśród zwie-

rząt jest czymś powszechnym. Natomiast tam, gdzie zaczyna się kultura i tworzy społeczeństwo, natura jest wypierana.

Inna sprawa, że związek bohaterów przeżywa wstrząs, gdy Marlena decyduje się wziąć pod opiekę chorego, niewidzianego od lat syna.

To kolejny rodzaj miłości, najbardziej naturalny dla każdej z istot. Pierwszy raz tak dogłębnie eksploruję ten temat. Marlena, jako kobieta już dojrzała, staje się w pewien sposób matką na nowo. Przez to automatycznie przestaje być żoną i kochanką, macierzyństwo bierze górę. Na przykładzie tej historii widać, że miłość nie zawsze zwycięża, jak może się wydawać ludziom, którzy są w sobie zakochani. Ci moi bohaterowie nie są głupi, ale okazują się być w pewnym sensie głupcami – żyją w złudnym przekonaniu, że miłość pokona wszystko.

To ciekawe, że pierwszy raz tak silnie popuszczasz również wodze fantazji. *Zjednoczone stany miłości* rozgrywały się w ściśle określonym czasie, rok po upadku komunizmu w Polsce. W *Głupcach* tworzysz świat odrealniony, momentami wręcz surrealny.

Marlena i Tomasz musieli uciec na koniec świata, by ich miłość mogła funkcjonować. Tylko tam mogli być ze sobą. Uznałem, że to miejsce musi być swego rodzaju nicością. Z jednej strony zależało mi na wykorzystaniu ogromnych przestrzeni, które dają poczucie totalnej wolności. Z drugiej – chciałem wywołać wrażenie bycia w potrzasku, więzieniu. To miejsce daje bohaterom swobodę, ale też sprawia, że czują się jak w klatce. Bez względu na to, jak daleko uciekną, nigdy nie zdołają uciec przed sobą.

Ten stan odzwierciedla natura, która zaczyna osaczać bohaterów ze wszystkich stron.

Kiedy tworzyłem ten świat, zależało mi, żeby odzwierciedlał emocje bohaterów, przede wszystkim Marleny. Ta natura jest albo ciszą, albo hukiem – jak wszystko to, co kłębi się w głowie bohaterki. Zależało mi, by scenografia oddziaływała na nią w sposób psychologiczny, a przy tym opowiadała dodatkową historię. Zwierzęta, rośliny i wzburzone morze, które pojawiają się w filmie, w pewnym sensie zabierają życie Marleny. Wdzierają się do jej domu i zawłaszczają przestrzeń kawa-

łek po kawalku. To symbol ciężącego nad nią fatum i powolnej zagłady jej uczucia.

Dramat bohaterek *Zjednoczonych stanów miłości* rozgrywał się w ciasnych mieszkaniach, za zamkniętymi drzwiami. W *Głupcach* znowu ma się poczucie duchoty i klaustrofobii. To może łączyć się z faktem, że przy obu filmach pracowałeś z Olegiem Mutu – rumuńskim operatorem, autorem zdjęć m.in. do obrazów Cristiana Mungiu i Siergieja Łoźnicy. Tak, wspólnie z Olegiem budowaliśmy wizję tego świata. Uwielbiam z nim pracować, istnieje między nami rodzaj symbiozy. To wybitny artysta, ale przede wszystkim zaufany i bliski mi człowiek – wrażliwy, który ma wyjątkowe spojrzenie na rzeczywistość. Z kimś takim

waż trudno było mi opowiedzieć o tego rodzaju związku. Film skończyłem montować w lutym 2020 roku, a już w marcu wybuchła pandemia. To był moment, kiedy zaczynaliśmy pracę nad efektami specjalnymi. Robiliśmy je w Rumuni, podczas lockdownu, co wydłużało cały proces. Latałem do Bukaresztu, ale wszystko było utrudnione. W praktyce trwało to dwa lata.

Teraz czeka cię swoiste tournée z *Głupcami*: najpierw światowa premiera w Karlowych Warach, potem ogólnopolska dystrybucja. Czy w międzyczasie myślisz nad kolejnymi projektami?

Pracuję nad nowym scenariuszem, poszukuję historii nowego filmu. Jeszcze jest za wcześnie, by cokolwiek zdr-



Dorota Kolak i Łukasz Simlat w filmie *Głupcy*, reż. Tomasz Wasilewski

u boku można dotknąć na ekranie jakiejś prawdy. Od samego początku starannie wybieraliśmy obiekty, staraliśmy się w najbardziej sugestywny sposób pokazać scenografię. Potem pracowaliśmy w postprodukcji – wiele czasu zajęło zrobienie efektów specjalnych.

Czy dlatego tyle czekaliśmy na twój kolejny film?

Bardzo długo pracowałem nad scenariuszem. Pisałem go trzy lata, ponie-

dzając. Na pewno będę eksplorował temat rodziny. To zagadnienie ciągle mnie interesuje, szczególnie jeśli chodzi o emocjonalne relacje i zależności, które budują się przez lata między ludźmi i towarzyszą im na co dzień. Mam poczucie, że to temat uniwersalny i wspólny dla nas wszystkich, który sam staram się zrozumieć.

Rozmawiał
MATEUSZ DEMSKI

Fot. Lukasz Bętk/Gurtek Film

KOMENTUJĄC RZECZYWIŚTOŚĆ

Rozmowa z AGĄ WOSZCZYŃSKĄ,
reżyserką filmu CICHA ZIEMIA



Aga Woszczyńska

Kiedy kilka lat temu pokażałaś światu etiudę *Fragmenty*, nie mogłaś jeszcze wtedy przewidywać, że wrócisz do swoich bohaterów – Anny i Adama. A jednak. W swoim fabularnym debiucie – *Cichej ziemi*, kontynuujesz to, co rozpoczęłaś *Fragmentami*. Czy ta podróż ostatecznie cię usatysfakcjonowała?

Fragmenty były dla mnie czymś więcej niż tylko szkolną etiudą. Robiliśmy je na taśmie, co w każdej chwili uczyło nas pokory. Między mną, operatorem Bartkiem Świniarskim i aktorami: Agnieszką Żulewską i Dobromirem Dymeckim wytworzyła się bardzo fajna energia. Nie myślałam jeszcze wtedy, że chcę tę przygodę kontynuować. W pewnym momencie jednak moja potrzeba mówienia o rzeczywistości i komentowania jej stała się priorytetowa. Poczulałam, że znowu potrzebuję tych postaci.

W jakim sensie *Cicha ziemia* komentuje rzeczywistość?

W dwóch szczególnych aspektach. Po pierwsze, kiedy świat dowiedział się o kryzysie migracyjnym na Lampedusie stwierdziłam, że chcę opowiedzieć o tym, jak Europa jest głucha i ślepa na tę tragedię. Po drugie, miałam już swoich bohaterów i poczułam, że te 25 minut z nimi we *Fragmentach* to za mało, by ich pokazać – tych emocjonalnych bankrótów. Potrzebowałam trochę więcej czasu ekranowego, by ich zrozumieć, choć niekoniecznie polubić. Ta historia osiągnęła najważniejszy dla mnie metapoziom społeczno-polityczny. *Cicha ziemia* jest filmem o rozpadzie relacji. Ale przede wszystkim o rozpadzie społecznych norm, moralności współczesnych Europejczyków.

Czy Piotr Jaksa Litwin – współscenarzysta tej historii – miał podobne odczucia, jeśli chodzi o główny przekaz?

Piotr jest moim przyjacielem, znamy się pewnie z 15 lat. Zaprosiłam go do współpracy, kiedy pomysł był już dość zaawan-



Dobromir Dymecki i Agnieszka Żulewska w filmie *Cicha ziemia*, reż. Aga Woszczyńska

sowany, co kompletnie nie umniejsza jego roli. Podstawowe kwestie chciałam poruszyć w niedosłowny sposób, a Piotr jest idealny w takim „niedopowiadaniu”. Nasza współpraca w głównej mierze polegała na rozmowach, a Piotr ma też świetne ucho do dialogów, te bardziej błyskotliwe są jego. (*śmiech*)

Zaczęłaś od Lampedusy, ale widzowie i krytycy głośno mówią o niesamowitym uniwersalizmie tej historii, która może być doskonale odczytywana również w kontekście kryzysu na granicy z Białorusią czy agresji Rosji na Ukrainę.

Trochę pojeździłam po Europie z tym filmem i jestem absolutnie zachwycona spotkaniami po projekcjach. Najbardziej zapamiętałam pokaz w Luksemburgu, który miał miejsce już po rozpoczęciu wojny. Od widza usłyszałam, że pasywność, letarg i bierność, w których Anna i Adam się znajdują, patrząc na tragedię młodego imigranta, może zostać przeniesiona na bierność i pasywność NATO i Unii Europejskiej w stosunku do sytuacji w Ukrainie. Jasne, że myślałam o tym wcześniej, ale w tym konkretnym przypadku kontekst polityczny oraz taka interpretacja przyszły z widowni.

Poza samym tematem, sporo emocji wzbudza też udział w *Cichej ziemi* międzynarodowych gwiazd: znanego z *Wielkiego błękitu* Jean-Marca Barra i Almy Jodorowskiej.

Do roli Arnauda szukałam dojrzałego francuskiego aktora, więc przeglądałam zdjęcia zgromadzone na stronach paryskich agencji. Kiedy zobaczyłam twarz Jean-Marca, od razu wiedziałam, że znalazłam swojego aktora. Potem przyszła lekka panika, bo nie wiedziałam, czy on w ogóle będzie chciał zagrać coś takiego – znowu nurka, jak w *Wielkim błękitcie*. Okazało się, że bardzo chciał. Był niesamowity na planie, współpracujący, w ogóle nie miałam poczucia, że pracuję z gwiazdą. Ani przez chwilę. Alma jest z kolei wokalistką w Paryżu, pracuje jako modelka dla Chanel, a okazała się bardzo skromna. Zależało mi, żeby nie było specjalnych kamperów dla aktorów, żebyśmy wszyscy jedli i pili to samo, spędzali czas razem. Stworzyliśmy jedną wielką filmową rodzinę.

Rodzinę, której doglądała producentka z Lava Films, Agnieszka Wasiak. Kiedy się spotkałyście po raz pierwszy?

W 2014 roku Agnieszka zobaczyła *Fragmenty* i była ciekawa, co chcę robić dalej.

Te ostatnie lata pracy nad *Cichą ziemią* przeszliśmy bez większych konfliktów i jestem wdzięczna Adze za tę jej mądrość i empatię, aby ten film poprowadzić tak, jak to zrobiła. Mamy wspólną relację.

Czy fakt, że z operatorem Bartoszem Świniarskim i aktorami Agnieszką Żulewską i Dobromirem Dymeckim pracowałaś już przy *Fragmentach* sprawił, że przy *Cichej ziemi* było wam łatwiej?

Absolutnie. Bartek zdecydowanie widzi, co mam w głowie. Gdy szukaliśmy lokacji i byliśmy na dokumentacji, wiedziałam, że on po prostu idzie w plener z kamerą, a ja w ogóle nie muszę ingerować. Przy realizacji *Cichej ziemi* bardzo ważna była choreografia, która jest czymś więcej niż inscenizacją. Omówiliśmy więc, w jaki sposób bohaterowie mają się poruszać, jaki między nimi zachować dystans czy bliskość. Potem nie było już słów, było cicho. (*śmiech*) Jeśli chodzi o aktorów, to dla mnie współpraca z nimi odbywa się właściwie przy stole. Lubię pracować na typach psychologicznych, odpowiadać z aktorami na pytania: kim ich postaci są, czego potrzebują, czego nie mają, o co

chcą walczyć. To wszystko dzieje się przy stole. Później na lokacji rozwijamy już tylko kwestię mówienia szybciej czy wolniej, ciszej czy głośniej.

Rozmawiamy o *Fragmentach*, twojej szkolnej etiudzie, więc nie zapomnijmy o zaangażowaniu przy *Cichej ziemi* twojego profesora z Łódzkiej Szkoły Filmowej – Jarosława Kamińskiego, który jest odpowiedzialny za montaż. Jaką relację udało wam się stworzyć przy projekcie?

Zastanawiałam się nad tym, jaka ta relacja będzie, ale szybko okazało się, że była po prostu cudowna. W ogóle nie dało się odczuć, że jeszcze niedawno działaliśmy w strukturze student – profesor.

W *Cichej ziemi* nie ma w ogóle muzyki, naprawdę jest cicho. Dlaczego?

Muzyka w sztuczny sposób podbija, a czasem nawet kreuje emocje. Nie chciałam jej w *Cichej ziemi*, ale potrzebowałam kreatywnego udźwiękowania. Z pomocą przyszedł nasz czeski koproducent I/O Post, który zaproponował Marka Polendę. To, co Marek stworzył, to bardzo swoista ścieżka dźwiękowa, która w pewien sposób jest ścieżką muzyczną. Czymś więcej niż samym tylko udźwiękowieniem.

Jakie wspomnienie zostało w tobie po ostatnich chwilach na planie *Cichej ziemi*?

Najbardziej chyba to związane z naszą filmową rodziną, którą udało nam się skompletować. Byliśmy w tym wszyscy razem, razem tworzyliśmy. Dla mnie priorytetem zawsze było, abyśmy czuli się na planie równi i podobnie chciałabym robić każdy kolejny film. Udało nam się stworzyć taki inkubator, dzięki któremu mogliśmy o wszystkich zadbać i dodatkowo sprawić, że każdemu po prostu zależało. Kręciliśmy film w epicentrum pierwszej fali pandemii, co było dla nas wszystkich bardzo stresujące. Tym bardziej że film powstawał w koprodukcji trzech krajów, w sześciu językach, na Sardynii, we Włoszech. Nazywamy ten film cudem – że nam się udało, że nie zamknęliśmy planu jak inni.

**Rozmawiała
MAGDALENA MAKSIUK**

QUEEROWA BAŚŃ

Rozmowa z ŁUKASZEM KOŚMICKIM,
reżyserem serialu KRÓLOWA



Andrzej Seweryn
i Łukasz Kośmicki
na planie serialu *Królowa*

Królowa była pierwotnie pomysłem reżysera Árnego Ólafura Ásgeirsson. Po jego przedwczesnej śmierci projekt trafił do pana. Jak wyglądał proces zaznajamiania się z tekstem i rozwijania go?

Árni Ásgeirsson był nie tylko pomysłodawcą serialu. To także on od razu wymyślił, aby w Sylwestra/Loretę wcielił się Andrzej Seweryn. Z powodu choroby nie dokończył niestety scenariuszy. Kiedy dostałem tekst od Ani Nagler z Netflix i Łukasza Dzięcioła z Opus TV, trzeci i czwarty odcinek były dopiero zarysowane. Gonił nas czas – musieliśmy szybko rozpocząć zdjęcia ze względu na dyspozycyjność czasową Andrzeja i zdążyć nakręcić serial w ciągu lata 2021. W takiej sytuacji naszym naturalnym wyborem był Kacper Wysocki, scenarzysta, z którym pracowałem przy *Klangorze* i z którym dobrze się znamy. Otrzymaliśmy solidny fundament autorstwa Árnego, a potem musieliśmy znaleźć miejsce dla siebie w tej serialowej przestrzeni.

Ewa Różewska, kostiumografka *Królowej*, opowiadała mi jak drag queen Adelon uczyła Andrzeja Seweryna wykonywać makijaż Loretty. Mimo ogromnego doświadczenia ta rola była chyba dla niego wyzwaniem.

Nigdy nie zapomnę jak Łukasz Adelon Rembas, który uczył Andrzeja make-upu, zaprosił go do siebie po raz pierwszy i zaczął smyrać tymi wszystkimi pędzelkami. Andrzej zapadł w głęboki sen, z którego obudził się po trzech i pół godzinach, spojrzął w lustro i sam się zaskoczył tym, kogo widzi w odbiciu. Można powiedzieć, że w przypadku Loretty on widział i wiedział, kogo ma grać. Być może trudniejszym wyzwaniem było zagranie Sylwestra. Chodziło o to, by stworzyć obraz osoby homoseksualnej, ale go nie przerysować, jak to w kinie zbyt często bywa. Zrobić to w sposób charakterny, ale nie karykaturalny, stereotypowy. Na szczęście praca z Andrzejem to jest zawsze lekcja profesjonalizmu, ale też gigantycznej pasji. Na

planie zachowywał się jak młody aktor, jakby był tam pierwszy raz i od każdego ujęcia, każdego zdania, zależała jego filmowa przyszłość, choć wiemy, że wcale nie musi tego robić, bo i tak będzie ona udana.

Premiera odbyła się podczas Pride Month, bohaterem jest drag queen, a serial od razu trafił jednocześnie na platformę w ponad 190 krajach. Myśleliście o tym, jak chcecie zaprezentować tę polską historię światowej publiczności?

Z punktu widzenia twórcy jednoczesna premiera w ponad 190 krajach jest nie tylko ekscytująca, ale też niesamowicie satysfakcjonująca. Owszem, to polska historia, ale tak naprawdę opowiada o uniwersalnych problemach i emocjach. Wszędzie ludzie podobnie się kłócą, rozstają, kochają, mają podobne kłopoty. Dlatego nie padały sugestie w tonie „zrobmy tak, żeby widz w Australii zrozumiał, o co chodzi”. Staraliśmy się po prostu zrobić taką – jak to ktoś trafnie nazwał – „queerową baśń”. Bardzo to określenie lubię. A jednocześnie pod bajkową powierzchnią znajdują się wyjątkowo intensywne, czasem najprostsze emocje. Może się

wydawać, że to niespotykana historia o tym, jak to starszy pan po wielu latach wraca do kraju, z którego uciekł, odnajduje się w nim, dostaje od córki drugą szansę na bycie rodzicem, otrzymuje przebaczenie, akceptację i miłość. Ale staraliśmy się, żeby w detalach i właśnie w poszczególnych scenach te emocje były jak najbardziej szczerze i prawdziwe.

Wspomniana już baśniowość to charakterystyczny filtr, który determinuje kształt całości. Czy od początku było jasne, że stawiacie na właśnie taką poetykę?

Taki był pomysł i ogólna chęć. Żyjemy w kraju, w jakim żyjemy, mamy takie społeczeństwo, jakie mamy – choć Andrzej Seweryn powiedział kiedyś, że to społeczeństwo jest „lepsze niż samo o sobie myśli”, z czym po części się zgadzam. Nie chcieliśmy robić manifestu, raczej bajkę o tym, że życzymy sobie, by ten świat wokół nas tak właśnie wyglądał. Żeby patrzeć na siebie łaskawszym okiem. Pewnie są osoby, szczególnie te, które były czy są stygmatyzowane w naszym społeczeństwie i dużo przez to wycierpiał, które oczekiwaly jakiegoś manifestu, zajęcia wal-

czącego stanowiska. Z różnych stron docierają do nas takie głosy. Jednak nie o to nam chodziło i myślę, że bardzo wyraźnie zaznaczyliśmy naszą konwencję. Widzę w kinie taką potrzebę, aby nie wrywać sobie trzewi i uderzyć w lżejsze tony, dodać trochę takiego – powiedzmy – „czeskiego” luzu. Chcieliśmy opowiedzieć tę historię nieco spokojniej, z uśmiechem, dla niektórych może i naiwnym, ale na pewno z naszej strony szczerym.

Na ile ważny, w takim „baśniowym” projekcie jak ten, jest research?

Powiem tak: przed tymi zdjęciami niewiele wiedziałem o konturowaniu, a teraz na pewno coś byłbym w stanie na ten temat powiedzieć. A tak zupełnie poważnie – Tarkowski kiedyś powiedział, że w filmie, który jest całkowicie wymyślony i nieprawdziwy, jego najmniejsza część – czyli scena czy pojedyncza reakcja – powinna być hiperprawdziwa. Za to w filmie hiperrealistycznym ten ton może być odrealniony. Traktuję *Królową* jako baśniowy serial o prawdziwych emocjach i o tym, że ludzie, którzy się kochają, potrafią się też z jakiegoś absurdalnego powodu nienawidzić. I że dobrze jest jednak,

gdy na końcu okazuje się, że miłość wygrywa. To dla mnie główne przesłanie serialu. Oczywiście mamy całą tę sytuację, związaną z tym, kim jest Sylwester za dnia i kim wieczorami, co sprawia, że opowieść robi się mniej banalna. Ale cały czas to jest historia emocji, historia o ojcu, córce i wnuczce. Oczywiście dragowego języka musieliśmy się nauczyć. Każdy z nas coś słyszał, ale nikt nie był ekspertem. Na szczęście mieliśmy wspaniałych przewodników, którzy nauczyli nas, czym jest kultura drag i jak ewoluowała. Napisałem sobie życiorys Sylwestra, że pewnie wyjechał z Polski w karnawale Solidarności, dziś ma około siedemdziesiątki i jest drag queen, która odwołuje się do złotej ery Hollywood, stąd dobór piosenek i kreacji. Wreszcie poznaliśmy niesamowicie kolorowy i ciekawy świat, a także ludzi, którzy wyjątkowo wiele przeszli, by móc zdefiniować siebie. To było owocne doświadczenie i niezwykle uczące. Też dlatego tak bardzo lubię kręcić filmy, bo można eksplorować nowe przestrzenie i stawać się dzięki temu mądrzejszym.

Na ile ten projekt i rozpoznane dzięki niemu emocje przydadzą się panu na dalszej reżyserskiej drodze?

Bardzo mi zależało na jednej scenie, nawet poprosiłem, żeby Kacper ją dopisał: Sylwester przed występem siedzi w garderobie i widzi, jak matka, malując syna, mówi mu, że jest wspaniały, *magnifique*. A syn na to: „Dziękuję ci, mamó”. Chciałem, żeby Sylwester zobaczył akceptację rodziny, której sam na pewno nie doświadczył, nawet o nią nie prosił, bo wiedział, że ona nie nadejdzie. Praca nad *Królową* to była ciekawa wycieczka przez ludzkie emocje. Dużo rozmawialiśmy o uczuciach, wiele ich pojawiało się na planie, zdarzały nam się łzy wzruszenia. Nauczyliśmy się tego nie wstydzić.

Jakie jest najważniejsze przesłanie *Królowej*?

Serial mówi przede wszystkim o akceptacji drugiej osoby. Widziałem w znajomym warzywniaku pod tęczową flagą taki napis: „Wszystkie warzywa to warzywa”. Chciałbym, żebyśmy też tak myśleli o ludziach.

Rozmawiała
ANNA TATARSKA



Andrzej Seweryn
i Maria Peszek
w serialu *Królowa*,
reż. Łukasz Kośmicki

W POSZUKIWANIU DELIKATNYCH TONÓW

Rozmowa z **MICHAŁEM TOCZKIEM**, reżyserem filmu *MARTWE MAŁŻEŃSTWO*, który zdobył Srebrnego Lajkonika na 62. KFF oraz Wyróżnienie i Nagrodę Dziennikarzy na 41. „Młodzi i Film”

Martwe małżeństwo zrodziło się z... Z pomysłu na anegdotę o mężczyźnie, który zawsze gra trupy. A jeżeli gra nieżywych, to może sam jest emocjonalnie martwy? Dlaczego? Razem z Olą Hulbój, współscenarzystką, rozwijaliśmy tę historię stopniowo, pytanie po pytaniu, skojarzenie po skojarzeniu. Szybko zdecydowaliśmy, że plan filmowy będzie tylko tłem dla historii bohatera – Filipa.

Film ma kameralny charakter, ale jednocześnie nie brakuje w nim rozmachu. Było nie było: Filip i Lucja grają martwe małżeństwo na polu bitewnym.

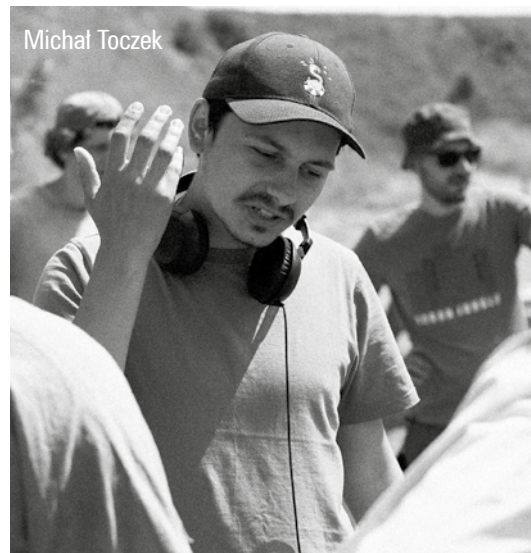
Zaprosiliśmy do współpracy grupę rekonstrukcyjną z Wielkopolski oraz łódzkich statystów. Ich zaangażowanie przeszło nasze najśmielsze oczekiwania. Traktowali *Martwe małżeństwo* trochę jak film o sobie. Zdjęcia z tak dużą grupą, zwłaszcza w pandemicznym rygorze, rodziły wyzwania, ale kierowniczki produkcji Klaudia Preyss i Katarzyna Stasieluk do maksimum rozciągnęły możliwości szkolnej produkcji. Przed pierwszym kłapsem mieliśmy wszystko rozpracowane i poukładane, rozrysowane, bo nie było tu miejsca na improwizację i spontaniczne ujęcia. Połączenie małego z dużym, subtelności z harmiderem, delikatności i wrażliwości ze sztucznością, wymagało precyzji, było trudne, ale ta opowieść mogła zafunkcjonować tylko na styku tych skrajności. Tylko tam mogło narodzić się coś autentycznego.

To zderzenie widoczne jest w całej formie filmu.

Nad nią najdłużej pracowaliśmy i bardzo pomogły nam konsultacje z Wojciechem Staroniem. Musieliśmy opowiadać spokojnie i powściągliwie, całą inscenizację i zdjęcia Tomka Pawlika trzeba było podporządkować tej głównej dychotomii: martwy – żywy, statyczny – dynamiczny. W centrum uwagi musieli pozostać bohaterowie.

Czy postaci Filipa i Lucji pisałeś z myślą o Sebastianie Stankiewicz i Marcie Ścisłowicz?

Od początku myślałem o Sebastianie, chociaż znałem go tylko z ekranu. Wydawało mi się, że niesie w sobie potencjał na to, żeby być moim wymarzonym Filipem. Niektórzy koledzy odradzali mi go w obawie, że zagra zbyt grubą kreską. Często dostaje role okraszone wyrazistym dowcipem, a ja miałem bardzo stonowany materiał. W pewnym momencie i mnie udzieliły się te wątpliwości, ale Sebastian to wyczuł. On i Marta, którą polecił mi Łukasz Grzegorzek i którą również cenilem za inne kreacje, wykonali ogrom pracy. W czasie zdjęć wiedzieli doskonale, do czego zmierzamy, jakich środków użyć. Dzięki talentowi, wewnętrznemu ciepłu i wzajemnemu zaufaniu, przyjaźni, wycuciu tekstu i klimatu, byciu przed kamerą, osiągnęli oszczędność, na której tak bardzo mi zależało. W jednym z wywiadów Sebastian przyznał, że Filip to jedna z najbliższych jemu samemu postaci.



Padło nazwisko Łukasza Grzegorzka – powierzyłeś mu rolę... reżysera.

Na początku myślałem o zaangażowaniu aktora, ale – czy aktor nie odciągnąłby uwagi od głównych bohaterów? Byłem u Łukasza II reżyserem na planie *Mojego wspaniałego życia*, zakolegowaliśmy się i od słowa do słowa... Dla nas obu taka zamiana ról była bardzo ciekawą przygodą. W ogóle stanięcie na planie u kogoś innego, po tej stronie kamery, to rozwijające doświadczenie.

Czy sam często pracujesz ze statystami?

Na planie *Martwego małżeństwa* pracę ze statystami wzięły na siebie Ola Hulbój (jako II reżyser) i Gracjana Piechula (jako asystent reżysera). W kinie interesują mnie kameralne i subtelne historie. Jeżeli mówimy o hierarchii na planie filmowym, pociąga mnie to, co dzieje się na dole, nie u szczytu drabiny. Pisząc scenariusz, zastanawialiśmy się nad mocniejszymi akcentami społecznymi, ale koniec końców jest to film o miłości. O człowieku – ten odrzucony i poniżony pozostaje dla mnie w kinie najważniejszy.

Jakie masz teraz plany?

Razem z dwoma kolegami z roku planujemy realizację tryptyku – chcemy opuścić szkołę razem, z pełnometrażowym filmem. W mojej noweli główną rolę zagra Sebastian.

Rozmawiała
DAGMARA ROMANOWSKA

Album dostępny we wszystkich dobrych księgarniach



Andrzej
Wajda

ostatni romantyk
polskiego kina

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

POLSCY FILMOWCY

POLSKIE ANIMACJE DOCENIONE W CHORWACJI

Figury niemożliwe i inne historie i Marty Pajek oraz *Miłość w czasach gospodarki opartej na węglu* Tomasza Siwińskiego zostały wyróżnione na Animafest Zagreb (6-11 czerwca). Światowy Festiwal Filmów Animowanych Animafest Zagreb odbył się po raz pierwszy w 1972 roku, jest drugim najstarszym po Annecy i jednym z najważniejszych na świecie festiwali w całości poświęconych animacji. *Miłość w czasach gospodarki opartej na węglu* otrzymała Wyróżnienie Specjalne „dla najlepszego filmu powstałego w mniejszościowej koprodukcji z Chorwacją”. Obraz Tomasza Siwińskiego wyprodukowało Letko i Adriatic Animation. *Figury niemożliwe i inne historie* i również zdobyły Wyróżnienie Specjalne, przyznane przez jury międzynarodowe. Za produkcję filmu Marty Pajek odpowiada Animoon oraz National Film Board of Canada.

POLSKIE KRÓTKIE METRAŻE NAGRODZONE W CZECHACH

Na 62. Międzynarodowym Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Zlinie (25 maja – 1 czerwca) doceniono aż dwie polskie produkcje. Nagroda Jury w kategorii animacji powędrowała do *Dziury* Piotra Kazimierczaka. Drugi uhonorowany obraz to *The Hero* Mileny Dutkowskiej, który otrzymał Nagrodę Jury dla najlepszej krótkiej fabuły. Zlín Film Festival powstał w 1961 roku w Czechosłowacji

i przez lata funkcjonował jako MFF dla Dzieci i Młodzieży. W bogatym programie młodzi i starsi widzowie mają okazję obejrzeć animacje, dokumenty oraz fabuły. Ważnym punktem festiwalu jest też spotkanie kina z literaturą, czyli pokazy filmowych adaptacji komiksów, lektur szkolnych i klasyki.

BYŁO SOBIE MORZE... WYRÓŻNIONE WE WŁOSZACH

Krótkometrażowa animacja Joanny Kożuch *Było sobie morze...* zdobyła Wyróżnienie Specjalne na zakończonym 12 czerwca 25. CinemAmbiente Festival. Impreza ta powstała w 1998 roku w Turynie. Wydarzenie ma promować najlepsze i najciekawsze filmy dotyczące naszego środowiska i ekologii. Przedstawiciele festiwalu wraz z jego organizatorem, Gaetano Capizzi, są współzałożycielami Green Film Network, czyli stowarzyszenia skupiającego najważniejsze międzynarodowe festiwale filmowe o tematyce ekologicznej.

TYLKO WIATR WYGRYWA W TURCJI

Dokument Zofii Kowalewskiej został uznany najlepszym filmem dokumentalnym w kategorii filmów międzynarodowych na TRT Beğsel Ödülleri w Stambule (2-6 czerwca). *Tylko wiatr* to osobisty dokument, zapis podróży reżyserki i jej 92-letniego dziadka Zdzisława do odległej wioski w Kazachstanie. Dla niego jest to powrót do miejsca, w którym jako nastolatek został zesłany przez Sowietów podczas drugiej wojny świa-

towej. Po 70 latach ponownie wyrusza w podróż do kraju dzieciństwa w poszukiwaniu swojej pierwszej miłości, którą musiał zostawić za sobą. Wnuczka pragnie wesprzeć go w tej trudnej podróży, jednocześnie odkrywając rzeczywistość kryjącą się za bajkami, które słyszała w dzieciństwie.

LATA ŚWIETNE NAJLEPSZE W NORWEGII

Krótkometrażowy dokument Moniki Proby *Lata świetne* otrzymał Złote Krzesło dla najlepszego filmu krótkometrażowego na 45. Kortfilmfestivalen / The Norwegian Short Film Festival w norweskim Grimstad. Nagrodę tę jury przyznało „za delikatną i kompleksową obserwację wiary, humoru i ciepła w obliczu dysharmonii między miłością a tradycją, za niezapomnianych i oddanych wierz bohaterów oraz reżyserską konsekwencję”. Złote Krzesło kwalifikuje do nominacji do Oscara. *Lata świetne* zostały wyprodukowane w ramach programu Pierwszy Dokument w Studiu Munka-SFP. W tym roku zaprezentowano 27 dokumentów z całego świata. Obok produkcji Studia Munka widzowie mogli obejrzeć filmy m.in. z Kolumbii, USA, Iranu, Iraku, a także Hiszpanii, Włoch, Czech i oczywiście Skandynawii.

AIRBORN ZWYCIĘŻA W JAPONII

Film Andrzeja Jobczyka otrzymał nagrodę dla najlepszej krótkometrażowej animacji podczas prestiżowego Short Shorts Film Festival & Asia

2022 w Tokio (7-20 czerwca). Ten japoński festiwal to jedna z najważniejszych i największych w Azji imprez w całości poświęconych filmom krótkometrażowym. Pierwsza edycja odbyła się w 1999 roku, od tamtej pory festiwal zaczął się rozrastać i zyskiwać ogromny prestiż, który m.in. sprawił, że wydarzenie znalazło się na elitarnej liście imprez kwalifikujących do Oscara. Nagrodzona polska produkcja *Airborne* to surrealistyczna animacja łącząca świat maszyn latających z królestwem flory i fauny.

POLSKIE PROJEKTY NA EX ORIENTE FILM

Ex Oriente Film to warsztaty, których celem jest pomoc w produkcji oraz finansowaniu filmów dokumentalnych z Europy Środkowej i Wschodniej. Pierwsza odsłona trzyczęściowego wydarzenia odbyła się w czerwcu w La Rochelle we Francji. Wśród zaledwie 12 projektów znalazły się aż cztery polskie produkcje lub koprodukcje: *Grudzień* Grzegorza Paprzyckiego produkowany przez Telemark (opowieść o granicach, emigrantach i uchodźcach), *Młoda krew* Agaty Baumgart produkowana przez Grzegorza Packa z Wytwórni Filmów (o dorastających dziewczynach, które znajdują się w kryzysie psychicznym i zmagają z problemami wchodzenia w dorosłość), *War on Women* Marisy Salumets (polsko-słowacko-estońska koprodukcja będąca dokumentem śledczym, który przygląda się problemom związanym z prawami kobiet, zwłaszcza w kontekście praw reprodukcyjnych) oraz *Maomi*

NA ŚWIECIE

Sukcesy, nagrody,
promocja polskiego
kina za granicą

Judit Oláh (koprodukcja polsko-węgiersko-niemiecka o byłej hipisce, która żyła w duchu wolnej miłości, poza normami społecznymi).

PRZEGLĄD FILMÓW PAWŁA PAWLIKOWSKIEGO W RZYMIE

W Rzymie od 10 czerwca do połowy lipca trwał przegląd filmów Pawła Pawlikowskiego. W programie znalazły się dokumenty i fabuły polskiego reżysera. Bezpłatne pokazy zorganizowało filmowe stowarzyszenie Piccolo Cinema America we współpracy z rzymskim Instytutem Polskim. Odbywały się one na Piazza San Cosimato na Zatybrzu, w Parco della Cervelletta oraz Parco di Monte Ciocchi. Przegląd twórczości Pawlikowskiego rozpoczęła projekcja filmu dokumentalnego, zrealizowanego dla BBC *Z Moskwy do Pietuszek z Wieniediktem Jerofiejewem*. Następnie wyświetlono dokument *Serbski epos* o przywódcy bośniackich Serbów, zbrodniarzu wojennym Radwanie Karadziciu, a później dokument *Wycieczka z Żyrinowskim*, przedstawiający karierę rosyjskiego polityka. Pokazano też *Ostatnie wyjście* – melodramat produkcji brytyjskiej. Ostatniego dnia czerwca Paweł Pawlikowski zaprezentował widzom w Wiecznym Mieście swoją nagrodzoną Oscarem *Idę*, a 1 lipca wyprodukowany w Wielkiej Brytanii film *Lato miłości*. Następnie można było obejrzeć *Kobietę z piątej dzielnicy*, francusko-brytyjsko-polski obraz obyczajowy, w którym zagrali m.in. Ethan Hawke, Kristin Scott Thomas

i Joanna Kulig. Przegląd filmów reżysera zakończyła 15 lipca projekcja nominowanej do Oscarów *Zimnej wojny*.

SUKCESY POLEK W NOWYM JORKU

Polsko-litewsko-łotewska koprodukcja *Styczeń* Viestursa Kairisa zdobyła główną nagrodę w kategorii: najlepszy zagraniczny film fabularny na 21. Tribeca Film Festival (8-19 czerwca). *Styczeń* opowiada o młodym operatorze Jazisie, który w 1991 roku (data wyzwolenia Łotwy z okupacji sowieckiej) rusza z kamerą na barykady. W produkcji wzięło udział wielu polskich filmowców, m.in. Wojciech Staroń (zdjęcia), Małgorzata Staroń (producentka), Joanna Tatko (kierowniczka produkcji), Magda Kulak (kolorystka), Piotr Kostarczyk (ostrzyiciel), Dominik Szczerbowski (mistrz oświetlenia), Małgorzata Wójcik (kierowniczka postprodukcji) i specjaliści od efektów specjalnych: Łukasz Zyskowski, Emil Dobrzyński, Kacper Edward. Na prestiżowym, stworzonym przez Roberta de Niro, festiwalu Tribeca nagrodzono również Dorotę Pomykałę za rolę w filmie *Kobieta na dachu* w reżyserii Anny Jadowskiej – o 60-letniej położnej Mirce, która – jak można przeczytać w oficjalnym komunikacie – „jest świetna w swoim fachu, a jeszcze lepsza w ukrywaniu swoich potrzeb i uczuć”. Film zrealizowano w koprodukcji polsko-szwedzko-francuskiej. Światową premierę na nowojorskim festiwalu miał też obraz *Roving Woman* Michała Chmielewskiego. W roli głównej występuje w nim Lena

BARTOSZ CHAJDECKI WŚRÓD NAJLEPSZYCH KOMPOZYTORÓW NA ŚWIECIE



Bartosz Chajdecki

Muzyka z polskiego filmu *Mistrz* znalazła się w gronie najlepszych ścieżek dźwiękowych w ramach Public Choice Award 2022. O nagrodę przyznaną podczas najważniejszego festiwalu muzyki filmowej na świecie – Film Fest Ghent w belgijskiej Gandawie – kompozytor Bartosz Chajdecki będzie walczył z takimi światowymi sławami, jak Hans Zimmer, James Newton Howard, Alexandre Desplat czy Jonny Greenwood. Bartosz Chajdecki jako jedyny polski kompozytor znalazł się na prestiżowej liście pretendentów do Public Choice Award opracowanej przez IFMCA (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Muzyki Filmowej). Głosowanie na najlepsze ścieżki dźwiękowe będzie trwało do 22 sierpnia na stronie www.worldsoundtrackawards.com. Zwycięzca zostanie ogłoszony podczas uroczystej gali World Soundtrack Awards w Gandawie 22 października. „Cieszę się, że muzyka do filmu *Mistrz* w reżyserii Macieja Barczewskiego została zauważona i dostała znakomite recenzje także poza granicami kraju. To dla mnie ogromny zaszczyt, że mogłem się znaleźć w tak prestiżowym gronie kompozytorów z całego świata. Jest to duże wyróżnienie również dla wszystkich twórców filmu *Mistrz*, który przywrócił pamięć o pięściarzu z obozu koncentracyjnego Auschwitz” – podkreśla kompozytor.

POLSCY FILMOWCY NA ŚWIECIE

TROCHĘ RAJU Z WYGRANĄ W LONDYNIE



Trochę raję,
reż. Andrzej Cichocki

Film Andrzeja Cichockiego *Trochę raję* okazał się najlepszą produkcją w Międzynarodowym Konkursie Krótkich Dokumentów brytyjskiego Barnes Film Festival (16-22 czerwca). To już kolejny zagraniczny laur dla tej produkcji Studia Munka-SFP (obraz ma na koncie kilkanaście festiwalowych nagród krajowych i międzynarodowych, w tym m.in.

Srebrnego Lajkonika 61. Krakowskiego Festiwalu Filmowego). Organizowany od siedmiu lat w Londynie Barnes Film Festival to impreza stawiająca na odkrywanie młodych twórców i promocję wschodzących talentów filmowych. Na program festiwalu, obok projekcji, składają się warsztaty, dyskusje i spotkania z czołowymi postaciami z branży kinowej.

duction). Sofia Meetings to jedno z największych targów koprodukcyjnych w regionie, odbywające się podczas Sofia International Film Festival. Nagroda EastWest Filmdistribution (o wartości 5 tys. euro), którą otrzymał projekt *Nie wolno palić na granicy* – to konsultacja scenariuszowa ze Stevenem Goldsmithem, irlandzko-amerykańskim scenarzystą i pisarzem.

AIDA NAGRODZONA LUX AUDIENCE AWARD

Koprodukcja dziewięciu państw, w tym Polski (nagrodzona w czerwcu Orłami – Polskimi Nagrodami Filmowymi w najważniejszych kategoriach), *Aida* w reżyserii Jasmili Žbanić otrzymała Lux Audience Award. O statuetkę rywalizowała z dwoma filmami: duńskim *Przeżyć* (reż. Jonas Poher Rasmussen) i austriackim *Wielka wolność* (reż. Sebastian Meise). Nagroda przyznawana jest wspólnie przez Parlament Europejski oraz Europejską Akademię Filmową we współpracy z Komisją Europejską i siecią Europa Cinemas. Nominacje do Lux Audience Award zostały ogłoszone podczas 34. gali Europejskich Nagród Filmowych, a od 12 grudnia 2021 roku na specjalnej platformie swoje głosy mogli oddawać widzowie z całej Europy. W marcu 2022 do głosowania dołączyli europarlamentarzyści. Ceremonia wręczenia nagród odbyła się w Parlamencie Europejskim w Strasburgu 8 czerwca.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

Góra, a producentem wykonawczym jest Wim Wenders.

WIAROŁOM DOCENIONY W USA

Wyprodukowany w Studiu Munka-SFP pełnometrażowy debiut Piotra Złotorowicza *Wiarołom* otrzymał Wyróżnienie Honorowe Jury na New Jersey International Film Festival. Na tej imprezie prezentowane są najciekawsze propozycje światowego i amerykańskiego kina autorskiego, dając widzom okazję do spotkań i rozmów z jego twórcami. Konkursowe produkcje wyświetlane są w blokach skupiających pełnometrażowe fabuły, dokumenty, krótkie metraże, animacje oraz filmy eksperymentalne. Zaproszony na amerykański festiwal obraz Piotra Złotorowicza znalazł się w gronie 29

tytułów wyselekcjonowanych z 667 zgłoszeń z całego świata. Światowa premiera *Wiarołom* miała miejsce w styczniu tego roku na Dhaka Film Festival w Bangladeszu.

FILM BALKONOWY Z SUKCESEM W NOWEJ ZELANDII

Dokument Pawła Łozińskiego *Film balkonowy* odniósł kolejny zagraniczny triumf. Tym razem został doceniony przez jury nowozelandzkiego festiwalu Doc Edge, zwyciężając w kategorii „We are the World”. Od czasu swojej premiery obraz był wielokrotnie nagradzany, tylko w 2022 – na festiwalach we Francji, Włoszech, Brazylii, Chorwacji i USA. Festiwal Doc Edge odbywa się w internecie oraz w kilku nowozelandzkich miastach i jest poświę-

cony kinu dokumentalnemu. Są na nim prezentowane najciekawsze rodzime produkcje oraz ważne i nagradzane filmy z całego świata. Wydarzenie ma już swoją renomę, bowiem kwalifikuje do nagród Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej.

POLSKO-UKRAIŃSKI PROJEKT Z NAGRODĄ NA SOFIA MEETINGS

Współfinansowany przez PISF projekt *Nie wolno palić na granicy* dostał EastWest Filmdistribution Award podczas pitchingu na 19. edycji targów koprodukcyjnych Sofia Meetings (6-12 czerwca). To polsko-ukraiński film na etapie dewelopmentu w reżyserii Svitlany Topor i produkowany przez Vasyla Malko (Emily Pro-

CZY BRANŻA TELEWIZYJNO-FILMOWA ŁAPIE ODDECH?



Laureaci festiwalu

Jak co roku w czerwcu Księstwo Monako przypomina, że telewizja jest – zaraz po kinie – najważniejszą ze sztuk. Monte-Carlo Television Festival pokazuje i ocenia nowe produkcje, nagradza najlepsze tytuły, kreacje i pomysły.

Festiwal twórczości telewizyjnej Monte-Carlo w Monako dopieszcza celebryckie gwiazdy i promuje debiutantów. Chyba można wierzyć słowom dyrektora generalnego Laurenta Puonsa, że 61. edycja była bezkonkurencyjna pod względem liczby premierowych pokazów prezentowanych przez czołowych autorów i aktorów (wśród gwiazd m.in. Jean Reno, Jane Seymour, Danny Glover, Ron Perlman i David Hasselhoff), studia, platformy streamingowe, firmy produkcyjne i zespoły kreatywne. Nawet jeśli było to tylko pełne ulgi ogłoszenie powrotu do normalności, to nie ulega wątpliwości, że tegoroczne wydanie jednego z najstarszych (obok Prix Italia) festiwali telewizyjnych, przekonało, że zarówno sama impreza, jak i prezen-

towane na niej produkcje okres niepewności mają za sobą.

Pandemia oczywiście zdemolowała rynek mediów elektronicznych, ale nadszperkanie szybko wraca on do poprzedniego kształtu, bo życie telewizyjno-filmowe nie znosi próżni, a poza tym każdy sezon przynosi nowe wyzwania. Takim na pewno jest od kilku lat inwazja platform streamingowych, które coraz bardziej rozpychają się, zdobywając coraz więcej widzów-subskrybentów, uszczuplając widownię przyzwyczajoną do dotychczasowego sposobu konsumpcji treści. Ale przecież streaming nie „zabije” kina, tak jak nie udało się to nigdy telewizji, kasom wideo i płytom DVD, a potem satelitom i sieciom kablowym. Dopiero internet wiele zmienił, ale przede wszystkim w percepcji i konsumpcji oraz zapotrzebowaniu

na nowe produkcje, bo okazał się tworem nadzwyczaj żarłocznym, zdolnym skonsu-

mować wszystko, a nawet więcej. Na Monte-Carlo o Złote Nimfy walczyło w dwóch konkursach 21 nominowanych programów (filmy, seriale, dokumenty) z 12 krajów świata (poza potęgami także m.in. z Wysp Owczych i Węgier) ocenianych przed dwa zespoły jurorskie. W kategorii Fiction za najlepszy film uznano starannie zrealizowaną niemiecką *Marthę Liebermann*, a za najlepszą aktorkę odtwórczynię roli tytułowej Theklę Carolę Wied. Z kolei Ulrich Thomsen grający w serialu *Trom* odebrał nagrodę aktorską, a jego reżyser i producent Nagrodę Specjalną Jury. Złotą Nimfę za najlepszy serial i pomysł przyznano angielskiemu *Turyście*, którego wyróżniła też festiwalowa publiczność. W kategorii News & Documentaries za najlepszy uznano reportaż *Nawalny – człowiek, którego Putin nie mógł zabić*, najlepszym dokumentem okazał się hiszpański *Erasmus w Gazie*, a Nagrodę Specjalną otrzymała francusko-syryjska produkcja *Syria, kobiety na wojnie*. Nagrodę Specjalną Księcia Rainiera III otrzymali francuscy *Strażnicy wody*, zaś tradycyjną Nagrodę Czerwonego Krzyża w Monako niemiecki film *#icarus*.

Warto i trzeba dodać, że do Monako, na Monte-Carlo, poza stęsknionymi przerwą łowcami autografów i zdjęć z gwiazdami, zjechało w tym roku wielu uznanych kreatorów rynku, autorów i aktorów, dziennikarzy i ekip telewizyjnych, także grono starannie wybranych specjalistów-praktyków i komentatorów. W cyklu paneli oceniali oni zarówno dzień dzisiejszy (rewolucja dokumentalna, międzynarodowe koprodukcje i ich dystrybucja, nowe formaty mające zaangażować w oglądanie generację Z, [r]ewolucja sposobu korzystania z nowych podmiotów czy przejście na odpowiedzialną produkcję), jak również zastanawiali się generalnie nad ewolucją rynku medialnego i stawiali pytania o jego przyszłość. Tegoroczna jesień przyniesie być może odpowiedzi na niektóre z tych pytań.

JANUSZ KOŁODZIEJ

UZUPEŁNIENIE DO HARMONOGRAMU PRODUKCJI FILMU PISF

Oprócz czynnika historycznego, jaki został na trwałe usankcjonowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej w Programach Operacyjnych w postaci zdefiniowanego harmonogramu produkcji filmu, spróbujmy uzasadnić, dlaczego w procesie produkcji filmu zostały wyodrębnione – jako osobne – okres montażu i udźwiękowienia oraz okres prac końcowych.

JAN KACZMARSKI, MAREK RUDNICKI



Próba uzasadnienia, dlaczego w procesie produkcji filmu zostały wyodrębnione – jako osobne – okres montażu i udźwiękowienia oraz okres prac końcowych będzie również dyskusją z tokiem produkcji według Michała J. Zabłockiego. Tak jak w kinematografii amerykańskiej ważna jest właściwa hierarchia, struktura, sposób finansowania filmu czy udział związków zawodowych, tak w polskim procesie produkcji ważna jest obecność w harmonogramie produkcji okresu montażu i udźwiękowienia oraz okresu prac końcowych. Wiąże się to w sposób celowy z finan-

sowaniem produkcji. Zakończenie jednego okresu i przejście w następny okres produkcji może wiązać się z pozyskaniem kolejnej raty finansowania filmu przez producenta. Może to być zapisane w jego umowach z koproducentami. Może wiązać się także z wypłatą wynagrodzeń dla ekipy filmowej. Podstawą wypłaty wynagrodzenia czy wpłaty udziału koprodukcyjnego zazwyczaj nie musi być samo zakończenie okresu produkcji, ale ważne fakty dotyczące danego okresu. Przykładem może być rata po kolaudacji filmu, rata po przyjęciu kopii wzorcowej, rata po rozliczeniu kosztów pro-

dukcji itp. Do tego pozostaje element opisowy momentu, w jakim znajduje się produkcja filmu. Pojawić się on może we wszelkich sprawozdaniach oraz raportach, jakie producent zobowiązany jest na bieżąco przygotowywać, które są stałym elementem towarzyszącym rozliczaniu bieżących rat finansowania i podstawą do wypłaty rat następnych. Wiąże się to z procedurą wynikającą z konieczności rozliczenia środków publicznych, które są często kluczowym elementem finansowania produkcji filmów w Polsce. Wskazanie, że film znajduje się w okresie prac końcowych mówi

nam o produkcji na finiszu, natomiast, gdy produkcja jest w okresie montażu i udźwiękowienia, może to nam niewiele mówić. W toku produkcji według Michała J. Zabłockiego, w którym wymienia on tylko postprodukcję łączącą w sobie opisane wcześniej dwa okresy z harmonogramu produkcji PISF, opis momentu, w którym znajduje się film, może być trudny do określenia bez uzupełnienia o szczegółowy opis.

Wracając jeszcze do wątku powyżej – okres prac końcowych jest ważnym momentem związanym z samym finiszem produkcji filmu, tuż przed przekazaniem materiałów wyjścio-

wych dystrybutorowi i koproducentom, co możliwe jest po wykonaniu i przyjęciu kopii wzorcowej. Wiąże się z tym określone sytuacje – bliskość rozliczenia kosztów filmu i otrzymanie ostatniej raty dotacji PISF oraz od innych podmiotów współfinansujących film. To też jednocześnie gotowość do możliwego pierwszego premierowego pokazu, czy to na festiwalu filmowym, czy na premierze kinowej. Natomiast informacja o filmie, że jest w postprodukcji, albo w okresie montażu i udźwiękowienia, jest niekonkretna, bo nie wiadomo, ile czasu potrzeba do zakończenia prac nad produkcją filmu –

pojęcie to jest tak szerokie, że prace przewidziane w tym okresie mogą jeszcze trwać nie wiadomo jak długo.

Jak już wcześniej wspominaliśmy, pierwszy etap prac nad filmem, to prace wstępne, które mogą mieć własny budżet i nazywane bywają też dewelopmentem albo etapem rozwoju projektu filmu. Definicja dewelopmentu w Programach Operacyjnych PISF zapisana jest w sposób następujący: „Rozwój projektu (»dewelopment«) – prace wstępne prowadzące do wyprodukowania filmu fabularnego, dokumentalnego i animowanego, m.in. przygotowanie i pisanie scena-

riusza, poprawki scenariuszowe, tzw. script doctoring, przygotowanie scenopisu obrazkowego, tzw. storyboard, przygotowanie projektów plastycznych, produkcja pilota, produkcja zwiastuna, tzw. trailera, wykonanie próbných zdjęć, poszukiwanie inwestorów i/lub koproducentów, przygotowywanie planów finansowych, dokumentacji scenograficznej itp. Zgodnie z harmonogramem jest to okres zamknięty. Koszty tego okresu nie powinny być ponoszone w innych okresach produkcji”.

Ponadto warto dodać, że oprócz scenariusza na tym etapie powinien być już wybrany i umówiony na realizację reżyser filmu.

W odniesieniu do samej produkcji, która składa się z czterech okresów – jest ona realizowana w oparciu o scenariusz, harmonogram produkcji, kosztorys z określonym finansowaniem na podstawie przyjętej struktury finansowania i z zaangażowaniem ekipy, obsady oraz środków technicznych niezbędnych do realizacji filmu. I tak:

Okres przygotowawczy trwa od skierowania filmu do produkcji do ostatniego dnia przed dniem, w którym zostaną rozpoczęte zdjęcia do filmu. W okresie tym należy skompletować ekipę, sprzęt, transport i obsadę filmu, podpisać umowy ze wszystkimi członkami ekipy, którzy będą pracowali w tym okresie oraz w okresie zdjęciowym; podpisać umowy co najmniej z aktorami odtwarzającymi role główne w filmie oraz pozostałymi aktorami po dokładnym uzgodnieniu ich terminów; przeprowadzić wszystkie prace związane z obiektami zdjęciowymi, w tym ich wybranie i umówienie na zdjęcia (także zawarcie umów najmu, przynajmniej obiektów na pierwsze dni zdjęciowe), uzupełnienie w zakresie dekoratorsko-scenograficznym łącznie z adaptacją obiektów lub budową dekoracji

Okres zdjęciowy to przedział czasu złożony ze wszystkich dni kalendarzowych między pierwszym a ostatnim dniem zdjęciowym – zakładając, że zdjęcia kręcone są w jednym bloku. W sytuacji, gdy takich bloków w procesie produkcji filmu jest więcej, okres zdjęciowy może zostać przeprowadzony w kilku cyklach. A pomiędzy nimi,

i dokładne omówienie ich podczas dokumentacji technicznej przed zdjęciami, skompletowanie (przymiarki) kostiumów i przygotowanie elementów charakterystyki, przeprowadzenie prób charakterystyki i kostiumów głównych aktorów oraz prób operatorskich, szczegółowe omówienie scenariusza z udziałem wszystkich artystycznych pionów filmu, prowadzenie prac nad kalendarzowym planem zdjęć, aktualizując go według potrzeb, podpisanie umów i zamówienie usług od dostawców; wykonanie perspektywicznego planu zdjęć na pierwsze dni zdjęciowe oraz planu pracy na pierwszy dzień zdjęciowy; w przypadku zdjęć rozpoczynających się od pleneru poza siedzibą producenta filmu – przerzut ekipy w plener i tym podobne prace. Obecnie stałym elementem zdjęć są efekty specjalne i grafika komputerowa, które są szczegółowo omawiane w tym okresie pod kątem przygotowania zdjęć na ich potrzeby. Przy filmach z elementami muzyki konieczne w tym okresie może być również nagranie muzycznych playbacków. Wyjątkowo ważne dla tego okresu jest podpisanie wszystkich umów z koproducentami współfinansującymi produkcję filmu oraz dostarczającymi w ramach swoich wkładów rzeczowych sprzęt i usługi filmowe, oraz założenie w banku osobnego subkonta dla filmu, czego wymaga PISF. Podobnie jak podjęcie współpracy z dystrybutorem filmu i zagranicznym agentem sprzedaży.

Okres zdjęciowy to przedział czasu złożony ze wszystkich dni kalendarzowych między pierwszym a ostatnim dniem zdjęciowym – zakładając, że zdjęcia kręcone są w jednym bloku. W sytuacji, gdy takich bloków w procesie produkcji filmu jest więcej, okres zdjęciowy może zostać przeprowadzony w kilku cyklach. A pomiędzy nimi,

Okres zdjęciowy to przedział czasu złożony ze wszystkich dni kalendarzowych między pierwszym a ostatnim dniem zdjęciowym – zakładając, że zdjęcia kręcone są w jednym bloku. W sytuacji, gdy takich bloków w procesie produkcji filmu jest więcej, okres zdjęciowy może zostać przeprowadzony w kilku cyklach. A pomiędzy nimi,

Okres zdjęciowy to przedział czasu złożony ze wszystkich dni kalendarzowych między pierwszym a ostatnim dniem zdjęciowym – zakładając, że zdjęcia kręcone są w jednym bloku. W sytuacji, gdy takich bloków w procesie produkcji filmu jest więcej, okres zdjęciowy może zostać przeprowadzony w kilku cyklach. A pomiędzy nimi,



w zależności od sytuacji, mogą trwać jeszcze prace okresu przygotowawczego albo już prace okresu montażu i udźwiękowania filmu. Zadaniem głównym w okresie zdjęciowym jest nakręcenie zdjęć i rejestracja dźwięku do filmu zgodnie ze scenariuszem, w oparciu o ekipę, obsadę oraz dostępne środki materialne i niematerialne. W okresie tym na bieżąco dostarczane są materiały do montażowni filmu w celu ich przygotowania do montażu, a nawet już w celu bieżącego montowania obrazu filmu.

Okres montażu i udźwiękowania to nieprzerwany ciąg dni kalendarzowych od pierwszego dnia po zakończeniu zdjęć do ostatniego dnia przed pierwszym dniem okresu prac końcowych. Najważniejsze zadania tego okresu to montaż filmu i przyjęcie zmontowanego obrazu filmu, oraz prace

nad udźwiękowieniem filmu, w tym m.in. wyczyszczenie setek nagranych na planie filmu, wykonanie niezbędnych nagrań postsynchronów dialogów i montaż dialogów, nagranie muzyki ilustracyjnej, nagranie efektów synchronicznych oraz wybór efektów niesynchronicznych i dźwiękowych tef bocznych z bibliotek i katalogów oraz przygotowanie do zgrania dźwięku filmu (wstępne zgranie dźwięku). Przeprowadzenie konformingu ujęć kamerowych, zgodnie z ostatecznym montażem filmu przyjętym na kolaudacji i uzupełnienie obrazu filmu o ujęcia wymagające „czyszczenia obrazu” oraz wykonanie efektów cyfrowych. Przygotowanie napisów czołowych i końcowych oraz prac związanych z korekcją kolorystyczną obrazu filmu. Wreszcie wykonanie finalnego zgrania dźwięku na potrzeby projekcji

kinowych oraz dla innych pól eksploatacji filmu. Na początku tego okresu przeprowadza się też rozliczenie finansowe i rzeczowe okresu zdjęciowego, w tym środków dotyczących scenografii, kostiumów, charakterystyki oraz przeprowadza się pierwszy audyt filmu przed rozliczeniem pierwszej raty dotacji z PISF.

Okres prac końcowych obejmuje prace związane z ostatecznym rozliczeniem finansowym i rzeczowym filmu oraz „operacje techniczne” związane z wykonaniem kopii wzorcowej i masterów filmu na różne pola eksploatacji, wykonanie i przekazanie wymaganych materiałów archiwizacyjnych dla FilMOTEKI Narodowej w ramach kopii obowiązkowej oraz wykonanie materiałów dla potrzeb dystrybucji krajowej i zagranicznej. Wykonanie i przekazanie metryk filmu (ZAIKS i ZAPA), wykonanie plakatu

artystycznego filmu itp. Wykonanie finalnego rozliczenia produkcji (kosztorys wynikowy), przeprowadzenie drugiego audytu i sporządzenie wszystkich dokumentów do raportu końcowego dla PISF.

Należy przy tym zwrócić uwagę, że niektóre prace charakterystyczne dla pewnych okresów mogą pojawić się w okresach pozornie z nimi niezwiązanych. Była tutaj już mowa np. o montażu, który może rozpoczynać się w czasie zdjęć, czy muzyce lub grafice komputerowej, których wykonywanie może być konieczne już w okresie przygotowawczym filmu. Przy takim nałożeniu się różnych prac w tym samym czasie nazwa okresu, jaką powinniśmy danemu okresowi nadać dla celów porządkowych, wynika z najważniejszych prac, jakie są w danym okresie wykonywane. I tak w okresie zdjęciowym najważniejsze są zdję-

cia, a nie trwający równolegle wstępny montaż, tak samo jak w okresie przygotowawczym najważniejsze będzie przygotowanie do zdjęć, chociaż nagranie koniecznych playbacków też będzie istotne.

Szczególnie ważna do określenia jest granica między okresem montażu i udźwiękowania a okresem prac końcowych. Przy opisie okresu montażu i udźwiękowania trzy akapity powyżej użyliśmy niedokładnego zwrotu retorycznego, a to dlatego, gdyż wydaje się, że ta granica może być ruchoma i zależna od konkretnej sytuacji. Jeśli okres montażu i udźwiękowania tak został właśnie nazwany, to musi zawierać w sobie skończone prace nad montażem filmu i skończone prace nad udźwiękowieniem filmu. Takie spojrzenie oznacza, że w procesie produkcji mamy już za sobą zgranie dźwięku i w praktyce obraz filmu po korekcji koloru z efektami komputerowymi i napisami. Trudno byłoby przeprowadzić finalne zgranie filmu bez obecności wszyst-

kich efektów w obrazie, napisów początkowych i napisów końcowych. Wręcz wskazane jest, żeby te wszystkie elementy były już wykonane. Teoretycznie jednak można wyobrazić sobie przedłużające się prace nad efektami cyfrowymi i korekcją kolorystyczną obrazu filmu, które mogą przesunąć je nawet w okres prac końcowych. W takiej sytuacji finalne zgranie dźwięku mogłoby zostać wykonane na podstawie kopii roboczej filmu bez zakończonych prac nad korekcją koloru i z czarnymi „klatkami” w miejscu brakujących efektów cyfrowych. Takie wątpliwości

jednoznacznie tłumacząc niektórzy wykładowcy Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTviT, zwracając uwagę, że w okresie montażu i udźwiękowania wykonywane są twórcze prace postprodukcji filmowej, natomiast na okres prac końcowych pozostają już tylko czynności o charakterze czysto technicznym. Wyciągnijmy zatem ostateczny wniosek: dopóki operator obrazu, operator dźwięku, a z nimi także reżyser, producent i kierownik produkcji – którzy im przeciw towarzyszą – nie zakończą wszystkich prac związanych z obróbką obrazu i obróbką dźwięku w filmie, tak długo trwa okres montażu i udźwiękowania filmu. Po zakończeniu tych prac rozpoczyna się okres prac końcowych, w którym finalny obraz i dźwięk filmu służą do wykonania kopii wzorcowej filmu i przygotowania projekcji odbiorczej z udziałem reżysera, operatora obrazu, operatora dźwięku, produ-

centa i kierownika produkcji. Uzupełniając, warto zwrócić uwagę, że po drodze pojawiają się bardzo ważne dwie kolaudacje zapowiedziane przez Polski Instytut Sztuki Filmowej w umowach z beneficjentami dotacji.

Zapis w umowie na udzielenie dotacji z PISF na produkcję filmu w treści dotyczącej kolaudacji filmu wygląda najczęściej w następujący sposób: „PRODUCENT prześle do INSTYTUTU pisemną propozycję terminów kolaudacji filmu i zorganizuje:

- pierwszą kolaudację z kopii roboczej – wersja montażowa filmu przed udźwiękowieniem
- drugą kolaudację – ostateczna wersja obrazu wraz z dźwiękiem oraz napisami czołowymi i końcowymi, po zgraniu. Druga kolaudacja jest także odbiorem technicznym

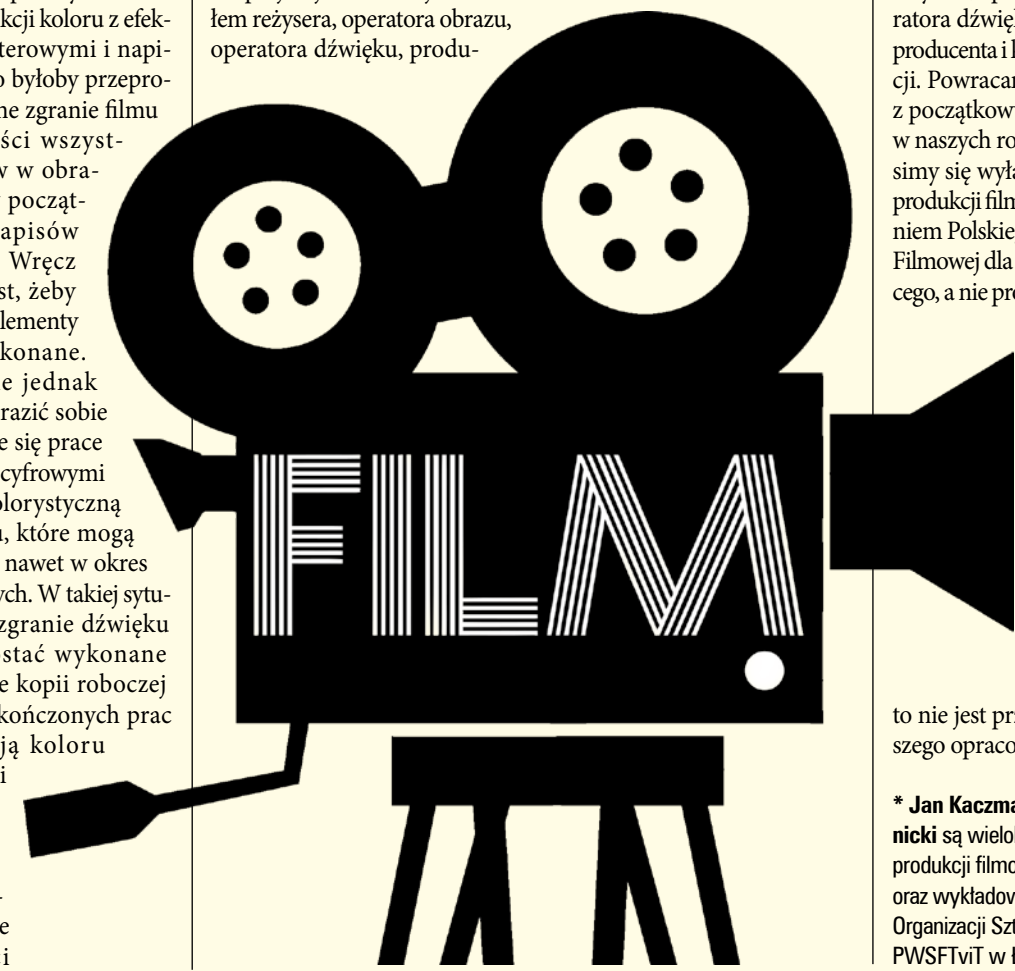
filmu i powinna odbywać się w warunkach umożliwiających profesjonalną ocenę przedstawionego materiału pod względem jakości technicznej obrazu i dźwięku.”

Pierwsza kolaudacja jest szczególnie ważnym momentem i możemy nazwać ją w zasadzie przyjęciem obrazu filmu, który przypada na mniej więcej połowę okresu montażu i udźwiękowania. Jej pozytywne zakończenie oznacza początek ostatecznych prac nad udźwiękowieniem oraz nad końcową obróbką obrazu filmu. Natomiast druga kolaudacja na dowód, że nasz film – ze skończonym dźwiękiem i zakończoną obróbką obrazu, wraz z napisami – został ukończony w profesjonalny sposób, powinna być przeprowadzona w okresie prac końcowych, najlepiej już na podstawie kopii wzorcowej filmu przyjętej wcześniej przez reżysera, operatora obrazu, operatora dźwięku, przedstawicieli producenta i kierownika produkcji. Powracamy w tym miejscu z początkowym założeniem, że w naszych rozważaniach odnosimy się wyłącznie do praktyki produkcji filmów z dofinansowaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej dla producenta wiodącego, a nie produkcji na zlecenie,

w których producent filmu jest producentem wykonawczym. W tym przypadku bowiem procedury końcowe prac nad filmem, w tym również kolaudacja filmu, mogą przebiegać zgoła inaczej, ale

to nie jest przedmiotem niniejszego opracowania.

* Jan Kaczmarski i Marek Rudnicki są wieloletnimi kierownikami produkcji filmowej, producentami oraz wykładowcami Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTviT w Łodzi.





Nadia Tereszkiwicz

NOSZĘ W SOBIE CZĄSTKĘ POLSKIEJ DUSZY

Rozmowa z **NADIĄ TERESZKIEWICZ**, francuską aktorką polskiego pochodzenia

Nadia Tereszkiwicz (Nagroda w Tokio za główną rolę kobiecą w filmie Dominika Molla *Tylko zwierzęta nie błędzą*) to gorące dziś nazwisko w młodym francuskim kinie. Brzmi swojsko i to nie jest przypadek. Masz polskie korzenie? Tak! Mój dziadek ze strony ojca jest Polakiem. Tata urodził się już we Francji, ja także, a moja mama pochodzi z Finlandii. Tworzymy więc dość międzynarodową rodzinę.

Mówisz po polsku?

Niestety nie, ale nadrobię to. Obiecałam zresztą dziadkowi, że go zaskoczę. Będę zachwycony, wiedząc, że na festiwalu w Cannes rozmawiałam z dziennikarką z Polski. Na pewno jednak, jak tylko skończę zdjęcia do filmu François Ozona

Madeleine, chciałam jeszcze w te wakacje do Polski na dłuższą pojechać.

Jestem bardzo ciekawa tego nowego filmu Ozona. A masz jakieś ulubione polskie tytuły, polskich reżyserów? Zdecydowanie *Zimna wojna* i Paweł Pawlikowski. Ten film poruszył mnie jak żaden inny. Popłakałam się, puściły emocje, o które się nie podejrzewałam. Uświadomiłam sobie, że taka reakcja może wiązać się z tym, że noszę w sobie jakąś część polskiej duszy, że polskie kino to także część mojego kulturowego dziedzictwa.

Spotykamy się w Cannes, gdzie promujesz w Konkursie Głównym nowy film Valerii Bruni Tedeschi *Forever Young*, grając w nim główną rolę kobiecą. Stella to alter ego reżyserki,

z czasów, gdy studiowała w słynnej szkole Patrice'a Chéreau. Czy było to dla ciebie stresujące doświadczenie?

Nie, ponieważ Valeria nigdy nie chciała, bym ją naśladowała, imitowała. Obie starałyśmy się raczej znajdować wspólne ścieżki, porozumienie dusz. Obserwowałam ją, podziwiałam jej energię i wciąż młodzieńczy entuzjazm. Jedyne, co mi radziła, to bym znalazła w sobie coś, co chcę pokazać, kiedy myślę o Valerii. Zatem w postaci Stelli jest kompilacja – trochę mnie, trochę Valerii.

Dlaczego Valeria akurat ciebie zaprosiła do zagrania Stelli?

Nie wiem, zagrałyśmy wcześniej razem w filmie Dominika Molla *Tylko zwierzęta nie błędzą*. Sam casting do *Forever Young* trwał kilka miesięcy, a więc nie byłam pierwszym wyborem reżyserki, choć dobrze mnie poznała. Może poczuła, że mamy ze sobą coś wspólnego. Kocham Valerię, ona zmieniła moje życie zawodowe i osobiste. Uwielbiam w niej to, że pozwalała, byśmy nie bali się czasem traścić kontroli na planie.

Ten film przygląda się młodym ludziom, szczęśliwcom, którzy przebrnęli przez egzaminacyjne sito i pod okiem mistrza Chéreau, granego przez Louisa Garrela, próbują zrealizować szkolny spektakl – „Platonowa” Czechowa. Jednak ten obraz, dla mnie, jest bardziej o doświadczeniu bycia w zespole, o współnocie... Dokładnie tak i o tym, jak wielką siłę daje bycie i granie razem, szczególnie na początku drogi aktorskiej. Ta zespołowość sprawiała, że czuliśmy się bezpieczni, niezestresowani możliwościami popełniania błędów. Dzięki temu mogliśmy maksymalnie otwierać się na siebie, cieszyć wspólną obecnością, starać o jak najlepszy rezultat naszej pracy. To wytworzyło niezwykle silne więzi między nami, mimo że jesteśmy różnymi osobowościami. Valeria pokazała nam, jak wiele radości i przyjemności może dawać granie, jak odnajdywać motywację, pasję, jak szukać dróg do wyrażania naszych pragnień. Myślę, że najbardziej zależało jej na tym, byśmy odważyli się być autentyczni, prawdziwi, bo sama wciąż jest otwarta, młoda duchem, empatyczna, wrażliwa, ciekawa świata i innych.

Czy szkoła aktorska jest twoim zdaniem bezwzględnie potrzebna w tym zawodzie?

Trudno powiedzieć. Każdy ma swoją indywidualną drogę uczenia się. Ja nie skończyłam szkoły aktorskiej i w ogóle dość późno pomyślałam o zawodzie aktorki. Owszem, studiowałam w szkole dramatycznej, ale tylko przez 6 miesięcy. Potem zaczęłam już grać w filmach. Moją najlepszą uczelnią był i nadal pozostaje plan filmowy. To tutaj właśnie najwięcej poznaję ten zawód od strony praktycznej. Mam już pewne doświadczenia filmowe, jednak nie czuję się – przynajmniej na razie – aktorką teatralną. Scena wymaga innego rodzaju rzemiosła. Ostatnio jednak zagrałam główną, tytułową rolę w filmie *Babysitter*, która przyniosła mi wiele radości, także dlatego, że był to bardzo kameralny, właśnie „teatralny” film.

Stella, twoja bohaterka z *Forever Young*, mówi na egzaminie, że dlatego chce być aktorką, by nie czuć pustki, by jej życie miało znaczenie. Czy to także twój przypadek?

Kiedy przeczytałam to zdanie w sce-

nariuszu, zaczęłam się nad nim zastanawiać. Valeria powiedziała mi wtedy: „Spróbuj zrozumieć te słowa”. I wtedy pomyślałam, przecież ja mam 26 lat i faktycznie, to najwyższy czas, by wreszcie rozpocząć świadome, dojrzałe życie, przestać je trwonić na sprawy błahe. Dzięki kinu, temu, że mam przywilej i szczęście dużo grać, mam poczucie, że żyję pełnią i nie rozmienniam na drobne swojego czasu. Na planach poznaję wiele ciekawych osób, dużo podróżuję, a to wszystko wzbogaca, rozwija. Zawsze, kiedy jest mi smutno, mam gorszy dzień, to seans w kinie czy wizyta w teatrze sprawiają, że czuję ulgę, bo mogę inaczej spojrzeć, także na własne problemy.

Wspomniałaś o *Babysitter* w reżyserii Moni Chokri. Zaraz będziesz go promować na festiwalu Tribeca w Nowym Jorku (festiwal odbył się w dniach 9-18 czerwca – przyp. red.). Już teraz jest o nim głośno we francuskojęzycznych mediach. Dlaczego? *Babysitter* to film o parze, która zatrud-

szerołą refleksję nad tymi tematami, ale robi to w zabawny i świeży sposób.

Kiedy myślisz o swojej przyszłości, karierze, to jaki rodzaj kina cię interesuje? Z kim chciałabyś pracować i gdzie?

Każdy projekt jest inny, a ja lubię postaci złożone, wyzwania, podróże. W ubiegłym roku kręciłam film w Nigerii i na Madagaskarze, z kolei zdjęcia do *Babysitter* były realizowane w Kanadzie we francuskojęzycznym Quebecu, bo stamtąd pochodzi Monia. Oczywiście marzę o współpracy z Pawłem Pawlikowskim, ale interesują mnie również reżyserzy skandynawscy: Joachim Trier, Thomas Vinterberg, Lars von Tier. Uwielbiam zwłaszcza jego *Przełamując fale* i kreację, którą stworzyła Emily Watson. Bardzo wiele nauczyłam się u Dominka Molla, na planie *Tylko zwierzęta nie błędzą*. Kryminał, tajemnica, zagadka, budowanie napięcia – lubię takie klimaty z ducha kina braci Coen. Interesują mnie też postaci, które można zagrać językiem



Nadia Tereszkiwicz i Sofiane Bennacer w filmie *Forever Young*, reż. Valeria Bruni Tedeschi

nia opiekunkę do dziecka, którą zagrałam. Ta dziewczyna kompletnie wywraca do góry nogami wyobrażenia małżeństwa na temat roli kobiety w społeczeństwie, stereotypów, wprowadza chaos w spokojne dotąd życie swoich chlebobawców. Moja bohaterka opowiada się za wolnością kobiet, jest otwarta na różne perspektywy. Na nowo definiuje feminizm, rolę kobiety w relacjach damsko-męskich, damsko-damskich. To komedia, która jednak podejmuje bardzo

ciała, choreografią opowiedzieć jakąś historię. Mam doświadczenia w pracy tancerki i taką właśnie bohaterkę przyniósł mi serial *Obsesja* w reżyserii Thomasa Vincenta, który pokazywany był w Canal+. Jestem dopiero na początku drogi w tym zawodzie, ale wiem już na pewno, że to jest to, co chcę robić. I czemu warto poświęcić życie.

Rozmawiała
MARIOLA WIKTOR

ANIMOWAĆ ZNACZY OŻYWIĆ

Rozmowa z **OLGĄ KŁYSZEWICZ**,
reżyserką filmu animowanego **JUTRO
NAS TAM NIE MA**, prezentowanego
w tegorocznym konkursie
Cinéfondation na MFF w Cannes



Olga Kłyszewicz

Fot. Archiwum Oli Kłyszewicz

Tytuł najnowszego filmu zapożyczyłaś z twórczości zespołu Pogodno.

Tak, to słowa żywcem wzięte z fragmentu zwrotki z utworu „Studio ziew”. Muszę się przyznać, że drugi raz ochrzciłam film cytatem z Pogodno. Wcześniej zrobiłam animację *I coś jeszcze*, która nawiązywała do piosenki „Ciłość”. Teksty Jacka „Budynia” Szymkiewicza zawsze mnie inspirowały. Są pełne dwuznaczności i zabaw słownych, można je interpretować na wiele różnych sposobów. Idealnie pasują do tego, co chciałam przekazać w ostatnim filmie.

A skąd wziął się pomysł na sam film?

Może zacznę od tego, że ten pomysł się zmieniał. Już się przyzwyczaiłam do takiego trybu pracy – moje pierwsze myśli zawsze się różnią od finalnego efektu. Pierwszy raz zaczęłam myśleć o tym projekcie jeszcze przed pandemią, podczas pleneru organizowanego przez uczelnię. Wieczorem siedziałam przy kominku, owinięta kocym i z kubkiem herbaty. Patrzyłam w ogień i wyobraziłam sobie postaci, które siedzą przy tym ogniu, a dookoła jest ciemność. To zabawne, ale głównym bohaterem miał być kominek. (śmiech) Później symbol ognia się zmieniał, aż zupełnie inaczej zaczęłam to wszystko widzieć. Usunęłam kominek, ogień został w postaci dziwnych energii, które bohaterowie mają przy sobie.

Niespodziewanie dochodzi między nimi do spotkania. Kiedyś powiedziałas o tym filmie: „Czasami w życiu natrafiamy na kogoś, kto patrzy na świat zupełnie inaczej i jest w stanie zmienić nasze spojrzenie”. To motyw, który przewija się w twoich animacjach.

Trochę tak rzeczywiście jest. Wszystkie filmy końcoworoczne, jakie zrobiłam na uczelni, skupiały się na dwójce bohaterów, między którymi nawiązuje się relacja. Więc... to spotkanie kobiety i mężczyzny, *I coś jeszcze* opowiadało o dwóch ptakach, których wolność została ograniczona. W ten sposób „przemieliałam” temat par. Na kolejny film planuję spojrzeć już z innej perspektywy – bohatera zbiorowego.

Powracającym motywem w twoich filmach są także zwierzęta. W *I coś jeszcze* – ptaki. W *Jutro nas tam nie ma* pojawia się postać przypominająca wilka.

Może bierze się to stąd, że wychowywałam się w istnym zwierzyńcu. Od dziecka miałam koty, psy, papugi, rybki, świnki morskie. Lubiłam obserwować zwierzęta. Szczególną uwagę zwracałam na ptaki. To zwierzęta, które są dosłownie wszędzie – w mieście, w parku, w lesie. Towarzyszą nam cały czas, a mimo to nie utożsamiamy ich z zachowaniami podobnymi do ludzkich. Oczywiście, że zamiast ust mają dzioby i nie mówią w naszym języku, ale po oczach i ruchach widać te same emocje. Był taki okres w moim życiu, kiedy pracowałam nad *I coś jeszcze*, że często siedziałam na ławce w parku. Potrafiłam obserwować ptaki godzinami.

Przez lata coś się jednak w twoich animacjach zmieniało – myślę tu szczególnie o rozmaitych technikach, w których powstawały.

W szkole zachęcano nas do eksperymentowania. Hasło przewodnie wykładów brzmiało: „Studia są po to, żeby sprawdzać różne techniki”. Na każdym roku robiłam coś innego. Największym wyzwaniem okazał się trzecieoroczny film *Więc...* – malowany farbą olejną na szkle. Zmierzyłam się z czymś niezwykle dla mnie trudnym, mimo że całość trwa niecałą minutę. Nigdy w życiu do tego nie wrócę. Wolę pracować na komputerze. Nie wiedzieć czemu, upodobałam sobie animację robioną w Photoshopie. W programie, który nie jest stworzony stricte pod animowanie.

Czy zawsze marzyłaś o robieniu animacji?

Nie, dość późno zdecydowałam się zdać do Szkoły Filmowej w Łodzi. Niczego o niej nie wiedziałam, przyjaciółka z liceum podsunęła mi temat. Wcześniej, jako dziecko, kochałam rysować. Wymyślałam mnóstwo różnych postaci, zwykle były to postaci ludzko-zwierzęce. Zawsze brakowało mi czegoś, co pozwoliłoby je ożywić. Najprostszym sposobem, żeby to zrobić, okazała się animacja. Uznałam, że mogę to zrobić sama. Narysuję coś, potem zrobię więcej rysunków, ułożę je po kolei i nagle to ożyje. Do tej pory jest to dla mnie magiczne.

A jak to się stało, że z ostatnim filmem poleciałaś do Cannes?

Szczerze mówiąc, kompletnie się tego nie spodziewałam. Przez większość studiów niechętnie zgłaszałam swoje filmy na festiwale. Pierwszy raz odważyłam się zacząć na poważnie wysyłać filmy dopiero na czwartym roku. Nie widziałam sensu, myślałam, że te moje próby nie mają racji bytu. Cannes było drugim festiwalem, na który pojechałam. Zgłosiłam się bez nadziei, a nuż widelec zdarzy się cud.

skiej szkoły animacji widz nie zobaczy w kinach.

I to jest najsmutniejsze. Nasza animacja jest doceniana za granicą, ale nie w kraju. Na festiwalach wszyscy znają temat, każdy mówi, że polska animacja „wymiała”. A jakby zapytać o to kogoś u nas, na ulicy, to pewnie by odpowiedział: „Kojarzę animację z zajęć dla dzieci, ewentualnie *Bolka i Lolka*”. Niestety, tak to wygląda. Kiedyś było z tym lepiej, bo przed pokazami pełnometrażowych fabuł wyświetlało się np. krót-



Jutro nas tam nie ma,
reż. Olga Kłyszewicz

I udało się. Jakie Cannes wywołało w tobie wrażenia?

Abstrakcja. Na co dzień mieszkam w kawalerce w Łodzi. A tam człowiek czuje się, jakby trafił na obcą planetę. Pamiętam ludzi, którzy przychodzili z własnymi drabinami pod hotele, w których mieszkają gwiazdy, żeby je zobaczyć, zrobić zdjęcie. Nie jest to mój świat, ale ciekawie było to przeżyć. Najważniejsze były dla mnie spotkania z grupą studentów, którzy również pokazywali filmy w sekcji konkursowej La Cinef (Cinéfondation). Gadałismy między sobą o swoich filmach, opinie innych pozytywnie mnie nastroiły. Szczególnie twórcy aktorskich fabuł, którzy nie oglądają animacji na co dzień, mówili, że to dla nich odkrycie. Nie wiedzieli, że można robić takie rzeczy – utożsamiali animację z kolorowymi, typowymi kreskówkami.

Wydaje mi się, że wciąż pokutuje myślenie o tym, że animacja to tylko produkcje Pixara i Disneya. Bo pol-

kie filmy animowane. Dziś animacja funkcjonuje tylko w zamkniętym obiegu festiwalowym. Ludzie nie mają możliwości poznać tego świata.

Nie znaczy to jednak, że zamierzasz zrezygnować z animacji?

Nie, tym bardziej, że teraz czuję się zachęcona. Jak studiowałam tyle lat, to nie miałam wielu sukcesów. Nie starałam się o to. Wątpiłam w siebie, w swój talent. Nie było łatwo myśleć o przyszłości. Po Cannes pomysły zaczęły przychodzić do mnie bezwiednie. Nie mam wyjścia. Trzeba wziąć szkicownik i to wszystko wyrysować, bo nie przestanie mnie to męczyć. Póki co pracuję też nad filmami innych i animuję – pomagam przy nowym filmie Tomka Popakula. Jest to w pewnym sensie odprężające, bo nie muszę martwić się o całość projektu: od fabuły po montaż. Taka animacja dla przyjemności też niesie wiele radości.

Rozmawiał **MATEUSZ DEMSKI**

Fot. Materiały prasowe

MARZĘ, BY ZROBIĆ FILM W POLSCE

Rozmowa z JOAQUÍNEM DEL PASO, reżyserem filmu *SŁABSZE OGNIWO*



Joaquín del Paso

Prezentowane premierowo na festiwalu w Wenecji *Slabsze ogniwo* to opowieść o elitarnej katolickiej szkole dla chłopców w Meksyku, gdzie dzięki indoktrynacji religijnej kształtuje się przyszłych liderów. Sam przez jakiś czas uczęszczałeś do takiej placówki. Kiedy miałeś 14 lat, rodzice zdecydowali, by przenieść mnie ze zwykłej podstawówki do takiej szkoły. Finalnie uczęszczałem tam przez rok. To w ogóle trudny wiek – nie jesteś już dzieckiem, ale jednocześnie trudno nazwać cię dorosłym. To był najtrudniejszy czas w moim życiu. Panowała tam duża presja, by zmienić młodego człowieka i sprawić, by myślał w określony, zamierzony przez nauczycieli sposób. Ideologię wprowadzano stopniowo, choć w bardzo zdecydowany sposób.

Oglądając film, można odnieść wrażenie, że to miejsce, gdzie za wszelką cenę starano się młodych ludzi pozbawić samodzielnego myślenia. Towarzyszyło ci takie poczucie?

Tak, poza tym bardzo słabo szło mi w tej szkole. Miałem złe oceny, w dodatku nauczyciele często się czepiali. Dowiedziałem się, że miałem problemy rodzinne i zaczęli to wykorzystywać. W efekcie czułem, że wszystko, co robię, jest złe. To było prawdziwe pranie mózgu. Doszło to do mnie wiele lat później, gdy zacząłem rozmawiać z ludźmi, którzy tam ze mną przebywali, i okazywało się, że podobnych przypadków było więcej. Zwłaszcza w kontekście obozów integracyjnych, o czym zresztą opowiadam w filmie. Za każdym razem działał ten sam schemat. Wywoływano u dzieci poczucie lęku przed bliżej nieokreślonym niebezpieczeństwem z zewnątrz, które miałyby im zagrażać. Kiedy spaliśmy, ktoś nagle wybił szybę, słychać było dziwne dźwięki. Baliśmy się i dzięki temu zbliżyliśmy się do naszych nauczycieli. Ten schemat stał się zresztą początkiem myślenia o filmie.

Skoro mówimy o edukacji, to przeszedłeś ciekawą drogę. Reżyserii zacząłeś uczyć się na Kubie, a potem trafiłeś do Polski, gdzie skończyłeś



Slabsze ogniwo, reż. Joaquín del Paso

studia w Szkole Filmowej w Łodzi. Jak do tego doszło?

Od 15. roku życia wiedziałem, że chcę robić filmy. Dwa lata później trafiłem na pierwszy plan zdjęciowy, gdzie poznałem kilka osób, które studiowały właśnie na Kubie. Postanowiłem sam spróbować i w kolejnym roku wziąłem udział w warsztatach scenariuszowych oraz reżyserskich. To było świetne doświadczenie, bo każdy był tam w stu procentach skoncentrowany na robieniu filmów. Na Kubie trafiłem na osobę, która przekonywała, że chcąc zająć się tym w przyszłości, powinienem pojechać do Berlina, bo to prawdziwie miasto artystyczne. Przeprowadziłem się więc w ciemno, nie znając nawet języka. Finalnie trudno było mi się tam zaadaptować. W Berlinie z kolei poznałem polskich filmowców – Annę Jadowską i Roberta Mleczkę, którzy opowiedzieli mi o Łodzi. Każdy krok przybliżył mnie zatem do Polski. Pamiętam, że kiedy przyjechałem tam po raz pierwszy, było zupełnie inaczej niż teraz. Dworzec Warszawa Centralna okazał się szalenie mroczny, Łódź zaś mocno zaniedbana

i zniszczona. To było dla mnie coś zupełnie nowego, ale uznałem, że to świetne miejsce, żeby rozwinąć się jako artysta i człowiek. Nigdy tej decyzji nie żałowałem.

Jakie masz doświadczenia z tej szkoły, która w przeciwieństwie do tej, o jakiej opowiadasz w filmie, mocno stawia na kreatywność i indywidualność?

Paradoksalnie nie jest to tak „wyluzowana” szkoła, jak wielu ludzi myśli. Dla mnie była naprawdę wymagająca i ciężka. Studiowałem na Wydziale Operatorskim i pamiętam, że przywiązywano bardzo dużą wagę do jakości tego, co robiliśmy. Miałem wtedy 19 lat i jeszcze niewiele wiedziałem i o życiu, i o tym, jak się robi filmy, więc bywało to stresujące. Ale kiedy patrzę z dystansu, wiem, że to było potrzebne, bo pozwalało nam się odpowiednio zahartować. Skończenie szkoły to jedno, ale już zrealizowanie debiutu wcale nie jest takie proste. U mnie ułożyło się naprawdę dobrze, a przecież nie zawsze tak jest. Poza

tym praca nad filmem to dobre kilka lat. By się po tym obudzić i stwierdzić: „Dobra, robimy kolejny film”, konieczna jest wewnętrzna siła, którą dała mi właśnie szkoła.

***Slabsze ogniwo* to meksykańsko-polska koprodukcja, a ważnym rodzimym akcentem jest obecność Jacka Poniedziałka, który wciela się w rolę jednego z surowych szkolnych profesorów. To prawda, że poznaliście się nie w Polsce, a w Meksyku?**

Pamiętam, że Jacek przyjechał do Meksyku ze sztuką w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Kupiłem bilet i poszedłem do największego teatru w Mexico City. To miejsce, które może pomieścić kilkanaście tysięcy ludzi, a na widowni było może 50 osób. Nie zmienia to faktu, że to świetna sztuka. Zwróciłem uwagę na Jacka, którego wcześniej nie znałem, i jego niesamowitą energię. Po spektaklu chciałem iść na bankiet, by móc poznać artystów, ale niestety nie dostałem zaproszenia. Zatem dostrzegłem Jacka w Meksyku, ale poznałem znacznie później w Polsce,

kiedy przyjechałem zrobić casting. Znakomicie się do niego przygotował, zresztą jak się później okazało, był jedynym profesjonalnym aktorem na planie. Dodatkowym wyzwaniem okazał się fakt, że Jacek nie znał hiszpańskiego. Bardzo jednak chciał zagrać tę rolę, bo spodobał mu się scenariusz. Byłem w szoku, jak ogromnie był zdeterminowany. Wszystko na własną rękę przetłumaczył na polski, analizował tę postać, nauczył się roli słowo po słowie. Chciałbym jeszcze z nim popracować. W ogóle marzę o tym, żeby zrobić film w Polsce, w całości w waszym języku. Nie mam jednak jeszcze historii. Aktualnie przebywam w Meksyku i czuję, że oddaliłem się trochę od Polski, ale to byłaby świetna okazja, żeby wrócić.

***Slabsze ogniwo* to film o wyjątkowo silnej hierarchii, która wdrażana jest już od najmłodszych lat. Meksyk to mocno podzielony kraj?**

Tak, ale wydaje mi się, że kontrasty społeczne są problemem całej Ameryki Łacińskiej, a pewnie i szerzej – obu Ameryk. W Meksyku podziały widać jednak bardzo wyraźnie. Z jednej strony mieszka tam jeden z najbogatszych ludzi na świecie, z drugiej mnóstwo jest osób, które nie zarabiają nawet dolara dziennie. To łamie serce. Zwłaszcza że to piękny kraj, z bogatą kulturą, świetnymi, uśmiechniętymi mieszkańcami, wspaniałą pogodą. A jednocześnie wpisana jest w niego ta społeczna tragedia, ludzi niemających możliwości poprawy statusu swojego życia. To jeden z tych problemów, które interesowały mnie w kontekście filmu. Bo z tym wiąże się strach przed obcymi, jaki zresztą można zauważyć i w Polsce. Pamiętam, że kiedy mieszkałem w Łodzi, funkcjonowało wiele złośliwych dowcipów na temat ludzi ze wsi. A mnie się zawsze wydawało, że polska wieś jest piękna i właśnie tam tkwią narodowe korzenie. W każdym kraju pewne grupy patrzą na inne z wyższością, z pozycji uprzywilejowanej. Tym, co mnie martwi, jest fakt, że coraz bardziej się wszystko radykalizuje. To zresztą problem, którego już doświadczyliśmy w XX wieku, z niego przecież wzięły się największe konflikty. Ciągłe niestety to powtarzamy, wydaje się to wpisane w ludzki los.

Rozmawiał
KUBA ARMATA

W ŁĄCZENIU SIĘ SIŁA



Géraldine Gonard, Ana Isabel Fernández, Artesanía de Castilla-La Mancha i Joanna Gdowska Bomfim

W końcu czerwca w hiszpańskim Toledo odbyła się 6. edycja Conecta Fiction & Entertainment. W przyszłym roku bohaterami tej znakomitej imprezy mają być Polska i Meksyk.

W tym roku na Conectę akredytowano 728 profesjonalistów z 31 krajów Europy i obu Ameryk, odbyło się 5 konkursowych sesji pitchingowych, 17 paneli dyskusyjnych, warsztaty i prezentacje oraz tysiące spotkań i rozmów branżowych.

W praktyce Conecta, czyli po hiszpańsku: łączność/łączenie – to inicjatywa, która zrodziła się przed paroma laty, a zaowocowała unikalną formułą. Łączy bowiem targi projektów i pomysłów filmowo-telewizyjnych z promocją koprodukcji między Ameryką a Europą (poza gospodarzami najliczniej reprezentowane były Stany Zjednoczone, Francja, Argentyna, Włochy i Portugalia), festiwal pitchingów z konferencją branżową i prezentacją możliwości produkcyjnych wybranych regionów (w tym roku hiszpańskich), spotkania przedstawicieli biznesu audiowizualnego (firmy producenckie, dystrybucyjne, kanały telewizyjne, platformy streamingowe, dystrybutorzy kinowi)

z twórcami wielu filmowo-telewizyjnych specjalności oraz regionalnymi organizacjami wsparcia audiowizualnego. Natomiast w finale światowa premiera głośnego serialu *Święta Evita* (w roli tytułowej Natalia Oreiro, a za produkcją stoi Salma Hayek), z udziałem ekipy aktorskiej, firmowanego i pokazywanego od 26 czerwca na całym świecie przez firmę Disney+.

W Toledo słońce nie oszczędzało nikogo, ale w funkcjonalnym i świetnie klimatyzowanym Palacio de Congresos „El Greco” de Toledo było nie mniej gorąco od natłoku wydarzeń, a wrażenie wysokiej temperatury musiało udzielać się każdemu, nie tylko komuś, kto po raz pierwszy obserwował Conectę z bliska. Cztery dni wypełnione były naprawdę pracowicie, ale wydaje się, że najwięcej emocji wzbudzały sesje pitchingowe, nie tylko ze względu na planowane budżety i poziom zaawansowania ich produkcji. Choć wystarczyło jedno spojrzenie, by bez trudu odróżnić projekt pochodzący

z naszej części Europy od pozostałych, bo u nas wciąż królują ministerialne i branżowe stawki, czelujące co do grosza należne honoraria, a w normalnym świecie płaci się za talent, pracę i wykonanie zadania w terminie. W praktyce wygląda to tak, że koszt wyprodukowania, znakomicie zresztą zapowiadającego się, serialu ukraińskiego *Tajemnica Alczewskiego* (w tajemniczych okolicznościach ginie tuż po przyjeździe do Sankt Petersburga początku XX wieku znany bankier, trop śledztwa prowadzi zaś na sam szczyt władzy...), do którego zdjęcia planowane są m.in. w Czechach i Polsce, wyliczono skrupulatnie na 3 698 356 euro, a dość banalną opowieść o genezie powstania miłosnego trójkąta w hiszpańskim *Może na Majorce* wyceniono śmiało i od razu na 5,4 mln euro. Pierwszy z wymienionych otrzymał jedną z głównych nagród, czyli wsparcie finansowo-produkcyjne, drugi – poza selekcjonerami – nie znalazł partnerów.

Trzeba podkreślić, że 10-osobowa komisja selekcyjna wykonała tytaniczną pracę, wybierając produkcje spośród kilkuset zgłoszeń i dbając, by poszczególne bloki różniły się nie tylko gatunkowo (była animacja, thriller i gra kryminalna) czy geograficznie, ale też oczekiwaniami zgłaszających.

Nie było tym razem wśród nich polskich projektów, ale to powinno się zmienić już w przyszłym roku. Podczas podsumowującej tegoroczne wydanie Conecty konferencji prasowej ogłoszono bowiem, że po pandemicznej przerwie organizatorzy powracają do praktyki zapraszania dwóch krajów (amerykańskiego i europejskiego), na których skupiona będzie szczególna uwaga podczas 7. edycji w czerwcu 2023. Będą to Meksyk i właśnie Polska, a z nich – jak to określono – reprezentanci odpowiednich branż i środowisk oraz treści i talenty. Oba kraje reprezentowali podczas tego spotkania Jaime Vigna Gómez, wicedyrektor Meksykańskiego Instytutu Kultury w Hiszpanii, oraz Joanna Gdowska Bomfim, koordynatorka projektu z ramienia Polskiego Instytutu Kultury w Madrycie.

Nie ulega wątpliwości, że warto, trzeba i należy skorzystać z tego zaproszenia.

JANUSZ KOŁODZIEJ

KSIĄŻKI

KINO: NOWY POZIOM INTEGRACJI

Czy o kinie w dalszym ciągu możemy mówić tylko wtedy, gdy filmy trafiają na duży ekran w specjalnych budynkach? I czy film nadal to tylko fabuła, animacja i dokument?

„FILM POLSKI WSPÓŁCZEŚNIE: OD GŁÓWNEGO NURTU DO EKSPERYMENTU”
POD RED. MARTY GIEC I ARTURA MAJERA
WYDAWNICTWO SZKOŁY FILMOWEJ
W ŁODZI, 2021

Pojawienie się w domach pod koniec XIX wieku aparatów telefonicznych wywołało dyskusje i wzbudziło kontrowersje na miarę dzisiejszego G5. Na łamach prasy zastanawiano się np., czy oświadczy przez telefon albo ustalenia handlowe będą równie ważne, jak te dokonane osobiście. Jaki ma związek książka „Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu” z tamtą sytuacją? Ano taki, że każde nowe zjawisko – wynalazek czy wydarzenie o znaczącej skali – zmusza nas do przededefiniowania rzeczywistości. W tym wypadku autorzy książki musieli zadać sobie ważne pytanie: „Czy każdy film to już i jeszcze kino?”. Pandemia koronawirusa sprawiła, że wiele premier filmowych miało miejsce nie w kinach, ale na platformach streamingowych.

Książka pod redakcją Marty Giec i Artura Majera powstała w trudnym dla kina (i dla nas) momencie, okazała się bardzo istotna, choćby dlatego, że zmusza nas do ustalenia pewnych pojęć



na nowo. Tak samo jak pojawienie się telefonu (pierwsze ręczne centrale telefoniczne w Warszawie i w Łodzi to rok 1882) sprawiło, że trzeba było na nowo przededefiniować pojęcie komunikacji.

Redaktorzy książki zaprosili do wykonania tego trudnego zadania 11 autorów z rozmaitych ośrodków badawczych i o różnych zainteresowaniach naukowych. Powstały różnorodne teksty – począwszy od opracowań filmoznawczych, przez badanie rynku polskiej kinematografii, po wyniki studiów nad konsumentami szeroko rozumianej produkcji audiowizualnej. Anna Wróblewska rozpoczyna artykułem o widzach kinowych w Polsce, ich wyborach i preferencjach, Artur Majer z kolei sprawdza, jakimi przekonaniem na temat

polskiej rzeczywistości karmią odbiorców nasze filmy. Inne tematy to nowe strategie formalne w filmie dokumentalnym, zagadnienia animacji krótkometrażowej realizowanej przez kobiety czy niezależne kino artystyczne. Jednak dla miłośnika kultury filmowej najciekawsze mogą okazać się zawarte w książce rozważania na temat nowych zjawisk, o które poszerzyło się pojęcie kina, a także nowe sposoby komunikowania się z odbiorcami, jako że mamy obecnie do czynienia z sytuacją równie przełomową jak ta, którą kiedyś stworzyło pojawienie się telefonu.

Tym razem „winni” jest rozwój środków multimedialnych, który umożliwił podejmowanie takich eksperymentów, jak choćby dokument interaktywny zastępujący bierne oglądanie obrazu aktywnym uczestnictwem. Dzięki multimediom, o nowy rodzaj narracji, wzbogaciły się także wystawy muzealne i malarskie. Film komentuje eksponowane obiekty, wprawia je w ruch, umieszcza w kontekście, może też stać się głównym bohaterem muzealnych wydarzeń. Tak rodziły się w ostatnich latach głośne wystawy poświęcone polskim artystom kina, m.in. Krzysztofowi Kiesłowskiemu, Agnieszce Holland, Romanowi Polańskiemu czy Andrzejowi Wajdzie (pisze o tym Rafał Syska w tekście „Film w przestrzeni. Kino polskie na wystawach galeryjnych i muzealnych”).

Wielką zaletą omawianej książki jest jej aktualność – przedstawia zjawiska ostatniego dziesięciolecia – a ponadto fakt, że powstała w szczególnym momencie. Podczas lockdownu sztuka narażona została z jednej strony na poważny kryzys, lecz z drugiej musiała wytyczyć nowe ścieżki docierania do odbiorców i dzięki temu niezwykle się wzbogaciła. Oczywiście przyglądanie się temu zjawisku *in statu nascendi* nie uprawnia do wyciągania ostatecznych wniosków, czy dokonywania syntez, za to pozwala ekscytować się narodzinami nowych środków wyrazu oraz śledzić kształtowanie się nowego typu odbiorcy.

HANNA ADAMKOWSKA

O BANALNOŚCI ŻYCIA



Paweł Łoziński

Paweł Łoziński jest jednym z pięciu moich ulubionych, najlepszych reżyserów filmów dokumentalnych na świecie. Należą do nich także Kazimierz Karabasz, Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński, Tomasz Zygadło.

KRZYSZTOF WIERZBICKI

Dziwne, że wśród moich ulubionych dokumentalistów są wyłącznie Polacy? Nie, bo tylko polskie kino dokumentalne, jako jedyne w świecie, w swej całej okazałości wzniosło się myślowo i artystycznie (konstrukcja, dramaturgia, metafora) na wyżyny zarezerwowane dla literatury

i filmu fabularnego (ale tylko autorskiego, a nie jarmarcznego).

Od pierwszego filmu Pawła Łozińskiego, jaki widziałem (*Miejsce urodzenia*, 1992), przekonałem się, że to reżyser z prawdziwego zdarzenia (a nie reporter czy dziennikarz), który wnikliwie, z ogromną empatią zgłębia temat, a jednocześnie nadaje

opowieści doskonałą formę filmową, artystyczną. Pomagałem mu, na prośbę Krzysztofa Kieślowskiego, w poszukiwaniu ludzi do bardzo dobrego filmu *100 lat w kinie* (1995), a potem z zachwytem obejrzałem dokument Pawła *Taka historia* (1999), w którym – jak w kinie fabularnym – było wszystko: miłość, śmierć, nędza, radość, wzruszenia i uśmiech, czyli samo życie, ale w jakże zwężłej, głębokiej i prawdziwie ludzkiej opowieści filmowej.

Samo życie jest też tematem kolejnego pełnometrażowego (100 minut) dzieła dokumentalnego Pawła Łozińskiego pt. *Film balkonowy* (2021). Reżyser przez ponad dwa lata ustawiał się z kamerą i mikrofonem na balkonie swojego mieszkania w cichej i spokojnej uliczce prawobrzeżnej warszawskiej dzielnicy i zaczął przechodzących ludzi pytaniami w rodzaju „co słychać?”, „co się ciekawego panu/pani wydarzyło?”, „po co żyjesz?”, „jaki jest sens życia?”, „kim jesteś?”, „co jest dla ciebie najważniejsze, czego byś chciał?”

Te dwa ostatnie pytania są nam znane z filmu Kieślowskiego *Gadające głowy*. Tylko wtedy były to jedyne pytania (obok pytania o wiek), które Krzysztof zadawał swoim rozmówcom. Paweł nie ukrywa, że tamten film z 1980 roku zainspirował go do wychynięcia z kamerą na balkon.

Ale z pytań, z tych „zaczepkę”, jakimi zwraca się do przechodniów, wynika, że najpierw chciał dzięki takiej sondzie ulicznej znaleźć ciekawego człowieka, którego by potem uczynił bohaterem filmu dokumentalnego. Wkrótce okazało się, że te rozmowy mogą być same w sobie materialem dokumentu. Uznał, że ludzie przechodzący „od drzewa do drzewa” przed jego kamerą to taka metafora życia – ktoś się pojawia, mówi o tym, co mu się przydarzyło w życiu i odchodzi, znika (wychodzi z kadru). Ale w miarę pojawiania się kolejnych przechodniów stało się jasne, że można w ich prywatność wdzierać się głębiej, pytać o wartość i sens życia. Nawet nazywa ten rodzaj filmowej ingerencji (prawda, że dość górnolotnie) „świeckim konfesonalem”. Chce ujawnić, tak jak to mówił Kieślowski, „obecny stan umysłów Polaków”. W *Gadających głowach* w roku 1980 Kieślowskiemu to się udało. A jak to wyszło u Pawła? Teraz, gdy już nieco przycichło fetowanie, wychwalanie i nagradzanie tego niewątpliwie udanego filmu, możemy spokojnie się zastanowić, co się Pawłowi udało, a co nie.

Nie zdążyłem obejrzeć *Filmu balkonowego* na pierwszych publicznych pokazach, zobaczyłem tylko zwiastun, który wzbudził moje nieśmiałe obawy. Fotografowani z góry – z tytułowego balkonu – ludzie wchodził po kolei w kadr (ściemnienie i rozjaśnienie), mówią do kamery coś niezbyt interesującego, ktoś rzuca wątpliwej śmieszności żart. I tak to ma się toczyć przez 100 minut? Ale zaufałem kunsztowi reżysera i miałem rację!

To nie była zwykła sonda uliczna, choć na taką się zapowiadało. Film okazał się filmem! (Przepraszam za tautologię.) I to dziełem wysoce artystycznym, a nawet efektownym: ciekawy pomysł, dobre rozmowy, trafne ograniczenie kadru do kawałka ulicy przed samym balkonem. W filmie autor stojący z kamerą wyjaśnia kotoremuś z przechodniów, że chciał, żeby to – co się dzieje na skrawku chodnika – było metaforą życia. Taką sceną teatralną – od drzewa do drzewa. Bo przecież „Cały świat to scena, a ludzie na nim to tylko aktorzy. Każdy z nich wchodzi na scenę

i znika”, (William Szekspir, „Jak wam się podoba”). Albo: „Życie jest tylko szczeliną słabego światła pomiędzy dwiema czarnymi wiecznościami” (Wladimir Nabokov). W tym filmie widzimy tylko to, co w kadrze („od drzewa do drzewa”) i widz nie wie, co jest poza kadrem (ja wiem, bo jestem z Saskiej Kępy).

Początkowo Paweł chciał ograniczyć pole widzenia kamery do jednego kadru, ale dobrze, że odszedł od tego zamiaru. Zmienił kadrowania nadała materiałowi filmową atrakcyjność, a ograniczenia – jak zwykle – okazały się korzystne. Rzeczywistość zaobserwowana w tej wąskiej przestrzeni i z jednego punktu widzenia okazała się ciekawa, prawdziwa i metaforyczna zarazem. Nie były to tylko rozmowy z przechodniami, ale też ujęcia bez dialogów, różne nastroje, zmieniające się pory roku i ubiory, były dowcipne kwestie, smutne zwierzenia, wzruszenia. Mnie najbardziej podobało się ujęcie pary starszych ludzi, elegancko, choć skromnie ubranych inteligentów, którzy wchodzi w kadr i wydaje się, że trzymają się za ręce, jednak po chwili okazuje się, że każde z nich jedną ręką trzyma za uchwyt wózka na zakupy. Ciągną razem ten wózek i bez słowa wychodzą z kadru. Ale pojawiają się znów po jakimś czasie, w innej, zimowej scenarii, ciepło ubrani, nic nie mówią i powoli zmiernają w stronę granicy kadru. Tym razem Paweł nie pozwala im wyjść, lekko panoramuje, jakby chciał tę parę zatrzymać, ale oni patrzą przed siebie i znikają za rogami ulicy. Piękny, wzruszający epizod. Dzięki tym ujęciom mogę sobie wyobrazić całe ich życie.

W *Filmie balkonowym*, jak w każdej opowieści o życiu, jest przemijanie: przychodzą na świat dzieci, rodzą się psy, umierają ludzie, rozchodzą się pary, inne się łączą, spotykają się przyjaciele. Nie ma tu fałszu, sztucznej inscenizacji, manipulacji. Paweł mógł wybierać atrakcyjnych ludzi do ciekawych rozmów, szukać wśród swoich znajomych i obcych ludzi (tak jak robiłem to z Kieślowskim w *Gadających głowach*), umawiać się z nimi pod balkonem. Nie zrobił tego, zdał się na rzeczywistość i przypadek, który podsuwał mu przechodniów. Powstał czysty dokument, do którego tak bardzo namawiał nas mistrz Kazimierz Karabasz.

Tyle tylko, że film toczy się jak życie, czyli powoli i powtarzalnie. Struktura filmu przypomina muzyczne rondo. Temat się zaczyna, rozwija i kończy, a potem znów

zaczyna i tak dalej, i tak dalej. Właściwie poza paroma wątkami (były więzień, kobieta z noworodkiem), które się rozwijają, po każdej frazie można dać pointę („sensem życia jest życie”) i film zakończyć. Ale on trwa. Trochę za długo... No ale Paweł robił ten film bardzo długo, otrzymał masę materiału, zaprzyjaźnił się z wieloma ze swych rozmówców (kilkunastu znał już wcześniej). Przywiązał się do tych balkonowych dialogów. Ale też wykazał dużo pokory wobec rzeczywistości. Trwał na tym swoim balkonowym posterunku, bo ciągle mu było mało, bo wciąż liczył na uzyskanie jeszcze lepszych rozmów, jeszcze barwniejszych wypowiedzi. „Nigdy nie bądź z siebie zadowolony” – powtarzał nam Krzysztof Kieślowski. I to powinno być zasadą każdego twórcy. Tymczasem już widzę jakiegoś zadufanego reżysera, który po kilkunastu dniach na balkonie krzyknąłby: „Mamy film!” i zmontowałby wszystko, co nagrał. Paweł jest wytrwały, ma to Karabasowe „cierpliwe oko”.

I jeszcze jedno. Reżyser patrzy na swoich rozmówców z góry, ale nie wywyższa się, to nie jest spojrzenie „z punktu widzenia Pana Boga”. Wspaniale, że czasem również mówi o sobie; nie tylko zadaje pytanie, ale i odpowiada ludziom na ich pytania; pojawia się jego żona, pies – Paweł jest właściwie jednym z tych filmowanych ludzi.

No ale wreszcie trzeba poruszyć ten zasadniczy temat, wokół którego już od dawna krąży: co autor uzyskał poza wymienionymi powyżej wartościami formalnymi? O czym właściwie jest ten film? Jak głęboko udało się wniknąć reżyserowi do wnętrza swoich bohaterów (w ich duszę, można by rzec górnolotnie)? Czy udało się uzyskać odpowiedź na powtarzające się pytanie o sens życia?

Krytycy filmowi oceniający ten film, a nawet sam autor, twierdzą, że w dużej mierze się udało. I tu się zgodzić nie mogę. Odbieram ten film – w sferze myślowej – całkiem inaczej: to, co zapowiedziane i obiecane jednak się nie sprawdza, ludzie nie otwierają się głębiej niż na opowieści o tym, co się im zdarzyło, rzadko pojawiają się jakaś głębsza refleksja, a odpowiedzi na pytanie o sens życia unikają, wymiugają się niemożnością sformułowania tego w krótkim czasie. Tak się rozmawia w pociągu podczas długiej podróży albo – jak złośliwie (i to już przesada!) powiedziała moja znajoma – rozmawiało dawniej w kolejce po mięso.

Film balkonowy,
reż. Paweł Łoziński



Film balkonowy,
reż. Paweł Łoziński

Czy to znaczy, że źle oceniam ten aspekt filmu? Nie! Tylko dla mnie jest o czymś innym, inaczej go rozumiem, jakbym widział trochę inny film.

Paweł mówi w wywiadzie prasowym, że ludzie się przed nim otwierali, choć się bał, „czy dystans (...) nie zabierze intymności. (...) Okazało się, że przeciwnie, paradoksalnie w jakiś sposób ją budował”. Parę razy powtarza, że zbudował coś w rodzaju „świeckiego konfesjonału”.

Owszem, rozmowy są szczere, prawdziwe, ale daleko im do intymności spowiedzi. Intymność, konfesjonał – to cisza, bliskość, szept, anonimowość, wyrzucenie z siebie tego, co jest niemal niewymawialne. A na ulicy (nawet niezbyt ruchliwej), gdy ktoś się zwierza człowiekowi na balkonie, musi mówić głośno, rzucić swoje słowa tak, że są słyszalne dla innych. Więc ludzie mówią o swoim życiu, dzieląc się jego strzępami, okruciami. Tworzy się z tego mozaika przeżyć często zaskakujących, nawet bardzo osobistych, szczerych, ale jednak typowych i przewidywalnych. Film przekazuje nam te skrawki, buduje opowieść o życiu prostym i skomplikowanym zarazem, niby wyjątkowym, a w gruncie rzeczy – banalnym! Tak, bo cokolwiek się zdarzy jed-

nemu z nas, jest też udziałem drugiego. Ktokolwiek przeżywa miłość, nienawiść, troskę, cierpienie, rozterkę – inny też to przeżyje podobnie. Różnice są w szczegółach. Dla mnie to film o banalności życia.

A może Paweł zakładał, że będą mu ludzie mówić o sensie życia, zwierzać się z intymnych myśli, dzielić refleksjami na temat istnienia, poruszać się myślowo w kosmosie – a tu nic z tego? „Patrzcie!” – zdaje się mówić teraz – „Takie są granice dokumentu. Nie sposób wejść głębiej w umysł człowieka, nie sposób wydobyć więcej niż opowieść o tym, co się komu zdarzyło”. Nie, o taką przewrotność Pawła nie posądzam. Chciał wniknąć jak najgłębiej, ale... Przypomnijmy kilka filmów podobnych do „balkonowego”, nazwijmy je „filmami pytań i odpowiedzi”.

Wszystko może się przytrafić Marcela Łozińskiego: Mały Tomaszek (przyrodni brat Pawła) jeździ na hulajnodze po parku (symboliczny „ogród dzieciństwa”), podziwia piękno przyrody, spotyka zwierzęta, ptaki (paw rozkłada ogon!) i ludzi. Starzy mężczyźni i kobiety odpoczywają na ławkach, a Tomek rozmawia z nimi, zadając pytania bardzo głębokie jak na swój wiek, pytania o życie, jego komplikacje i sens. W tym filmie wszystko jest doskonale:

punkt wyjścia (dziecko we wspomnianym ogrodzie), zderzenie dziecięcej naiwności, ale i ciekawości z goryczą, rozczarowaniem i rezygnacją starości, dramaturgia (od pytań o sprawy na pozór błahe, do coraz głębszych, aż do zasadniczych), klasyczna jedność miejsca, czasu i akcji, znakomite zdjęcia. Ale można się zastanawiać, ile w tym filmie było czystego dokumentu, a ile kreacji zarówno w samym założeniu, jak i realizacji. Nieważne. Marcel osiągnął głębię rzadko spotykaną w filmie nawet fabularnym. To chyba najlepszy film dokumentalny, jaki widziałem.

Gadające głowy Krzysztofa Kieślowskiego. Film, jak twierdzi reżyser, miał być rodzajem portretu zbiorowego stanu umysłów Polaków na przełomie 79. i 80. roku (tuż przed wielką rewoltą „Solidarności”). Rozmówcy byli pieczołowicie dobierani, ich odpowiedzi były ustalone przed nagraniem (żeby były skrótove i zawierały się w jednym ujęciu, bez cięć montażowych), a materiał był selekcyjonowany zgodnie z założeniami autora. Konkluzja była taka, że „to, czego ludzie chcą, leży w sferze wolności, w sferze życia w jakimś demokratycznym kraju, gdzie będą mogli decydować o sobie i brać odpowiedzialność za te decyzje”. (Krzysztof Kieślowski). Była to w pew-

nym sensie wypowiedź autorska uzyskana w sposób – powiedzmy szczerze – kreacyjny. Efekt był znakomity: *Gadające głowy* są dziś uznane na świecie za jeden z najlepszych filmów dokumentalnych.

Kinematograf. Przypomnę pomysł z dawnych lat, Marcela i Pawła Łozińskich, który polegał na tym, że reżyserzy chcieli ustawić w centrum Warszawy coś w rodzaju budki telefonicznej, w której znajdowałaby się kamera i mikrofon. Każdy przechodzień (a także osoby namówione) mógłby wejść do środka, włączyć nagrywanie i powiedzieć coś od siebie. Na ścianie wisiałaby instrukcja obsługi z prośbą, aby wypowiedzi dotyczyły spraw naprawdę ważnych, nawet takich, od których zależy życie interlokutora. Oczywiście, nie wszyscy zastosowali się do tego postulatu. Pomysł nie został zrealizowany. I chyba słusznie. Kto by chciał się spowiadać do maszynki?

Wiadukt (zdaje się, że taki był tytuł). Film brazylijski, którego punkt wyjścia był taki, że w mieście (chyba w São Paulo) zbudowano nową trasę z ogromnym wiaduktem. Na jego miejscu była peryferyjna dzielnica, która została przebudowana. Niektórzy ludzie zostali, inni się wprowadzili do nowych bloków. Reżyserzy (było ich kilku) odwiedzali z kamerą mieszkań-

ców, którzy opowiadali im o swoich losach. Powstała wyjątkowo ciekawa mozaika typów, charakterów, postaw i okrucich życia tych ludzi. Bardzo mi się podobał fotograf, który mieszkał na najwyższym piętrze i fotografował z góry swoich sąsiadów, często nawet w dość nieoczekiwanych sytuacjach. W pewnym momencie mówi do kamery: „Gdy tak ich podglądam, to myślę sobie, że gdzieś tam wyżej, nade mną, jest jeszcze ktoś, kto cały czas widzi to, co robię i obserwuje mnie i tych wszystkich ludzi”.

Film balkonowy jest najbardziej podobny do tego brazylijskiego, ale przewyższa go maestrią warsztatową. Oba filmy są czysto dokumentalne, bez inscenizacji, manipulacji i kreacji. Gdyby Paweł dobierał ludzi (tak jak w *Gadających głowach*), miałby może lepszy efekt, uzyskałby większą głębię refleksji, ale nie zarejestrowałby surowości życia. Dobrze, że nie znalazły się w *Filmie balkonowym* rozmowy o polityce. Odebrałoby to filmowi uniwersalizm, a zaprowadziło na manowce. Jak mówi znakomity pisarz: „Tak długo, dopóki mnie nie zastrzela, będę się upierał, że kiedy tylko sztuka wchodzi w związku z polityką, w nieunikniony sposób spada do poziomu ideologicznego śmiecia” (Vladimir Nabokov, „Wiosna w Fialcie”).

A przecież *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego to dzieło sztuki. Cóż z tego, że odnajdujemy w nim banalność, powtarzalność i przewidywalność życia? Życie jest przecież banalne. I na to nie ma rady. Mnie ta konkluzja zadowala. Film kończy się szerszym niż dotąd planem i powolną panoramą po fragmencie ulicy, na którym spędziliśmy ponad półtorej godziny. Ładne zakończenie. Ale w dźwięku słyszemy nadchodzącą burzę. To wyrażenie celowy zamysł. Burza nadchodzi. Chmurzy się, grzmi. Autor filmu chce nam przez to coś przekazać, ale – dalebóg – nie mam pojęcia co? Że Pan Bóg nas przed czymś ostrzega? No nie! To by było dopiero...

Pointą jest znane, banalne, często powtarzane zdanie: „Sensem życia jest samo życie”. Ciekawie to ujmuję Bolesław Leśmian w wierszu „Szwecyzk”: „W szyciu nic nie ma, oprócz szycia, / Więc szyjmy, póki starcza siły! / W życiu nic nie ma, oprócz życia, / Więc żyjmy aż po kres mogiły!”

I Paweł „szył” swój film przez prawie 3 lata. Leśmian kończy swój wiersz: „Błogosławiony trud, / Z którego twórczej mocy / Powstaje taki but / Wśród takiej srebrnej nocy”.

Trud Pawła zdecydowanie się opłacał.

MUZYKA POWAŻNA WYKO RZYSTYWANA W FILMIE



**MAŁGORZATA
PRZEDPEŁSKA-BIENIEK**

Muzyka filmowa to nie tylko oryginalne kompozycje tworzone specjalnie z myślą o konkretnym dziele danego reżysera, ale też często utwory klasyczne, wykorzystywane jako muzyka ilustracyjna, gdy wyjątkowo pasują do danego obrazu, dopełniając lub wręcz pogłębiając jego wymowę.

Fot. Piotr Bujnowicz/Fabryka Obrazu

Zbigniew Zapasiewicz w filmie
Persona non grata,
reż. Krzysztof Zanussi

Nagrania muzyki ilustracyjnej odbywają się zazwyczaj tuż przed zgraniem, kilka tygodni lub miesięcy po zakończeniu montażu filmu. Oczywiście muzykę można nagrać, zanim film powstanie lub zanim ukończony będzie montaż, ale jednym z ważnych elementów jest ustalenie miejsc, w których muzyka ma się pojawić i czasu, jaki mają trwać poszczególne fragmenty. Ważna jest też ich merytoryczna zawartość, a więc praca ekipy muzycznej nad gotowym filmem wydaje się najbardziej celowa.

Często montażyści obrazu lub reżyserzy znajdują sobie jakąś muzykę lub proszą o znalezienie utworów, które ułatwią montaż, szczególnie jeżeli film ma długie fragmenty bez dialogów. Taka muzyka „robocza” to *temp track*. Może go przygotować kompozytor i tak zrobił Hans Zimmer w *Dunkierce* (reż. Christopher Nolan, 2017). Można skorzystać z istniejących utworów np. kompozytora, który ma z nami pracować. Może to być też coś całkiem innego, z fonoteki muzycznej, a nawet spośród „hitów” dostępnych na rynku. Trzeba mieć jednak na uwadze, że czasem kończy się to tak, jak w *2001: Odysei kosmicznej* (reż. Stanley Kubrick, 1968). Utwór Richarda Straussa „Tako rzecze Zaratustra”, w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Berlińskiej pod dyrekcją Herberta von Karajana, do którego przyzwyczaił się reżyser, okazał się niezastępowalny. Różni kompozytorzy szykowali zamienniki, ale bez skutku. Cóż było robić? Zapłacono horrendalny rachunek (prawa autorskie, producenckie i wykonawcze). W *Feminie* (reż. Piotr Szulkin, 1990), zamiennik „Zaratustry” udał się znakomicie Zbigniewowi Górnemu. Piotr lubił wykorzystywać istniejące utwory, co więcej, nawet muzykę ilustracyjną „kolekcjonował” już przed zdjęciami. W tym przypadku kilka fragmentów musiało być pastiszami, ze względu na trwającą ochronę. „Podróbki” z sukcesem skomponował Zbyszek i nagraliśmy je z naszą orkiestrą.

W Hollywood jest zwyczaj przygotowywania opracowania muzycznego, które będzie „instrukcją” dla kompozytora, że ma mu „wyjść coś takiego, ale lepiej”. Woj-

MUZYKA POWAŻNA WYKO RZYSTYWANA W FILMIE

ciech Kilar opowiadał, że dostał tak umuzyczniony film od amerykańskiego producenta. Odpowiedział, że film obejrzał, ale w nim jest już jakaś muzyka, więc albo niech tak zostanie, albo prosi o film bez muzyki, a on skomponuje to, co uważa. Podpowiedzi nie potrzebuje. Pokłosem tego była praca przy *Królach nocy* (reż. James Gray, 2007), gdzie amerykańska ekipa pytała mnie szeptem, czy słyszałam fragmenty muzyki albo może mam partyturę, żeby sobie mogli obejrzeć albo zagrać. Tylko, żeby się nie wydało, bo kompozytora się boją, a bardzo im na współpracy z nim zależy. Cóż to za luksus – banie się Wojciecha Kilara, ale nie wyprowadzałam ich z błędu. My z kompozytorem, jeżeli już się baliśmy, to Antoniego Wita, ale ja jakby trochę mniej, a Wojciech Kilar na niby.

Kolejna możliwość to skorzystanie z muzyki klasycznej (niechronionej) i wykorzystanie istniejącego nagrania lub ponowne jej nagranie, z odpowiednimi dostosowaniami do obrazu, jaki ma ilustrować. W końcu (cytując prof. Alicję Helman) „muzyka różnych epok, stylów i gatunków, bądź cytowana dosłownie, bądź specjalnie adaptowana na użytek ekranu, była zjawiskiem znacznie wcześniejszym niż praktyka pisania partytur oryginalnych”. Należy jednak pamiętać, że muzykę zaczęto specjalnie komponować dlatego, że nie zawsze dawano radę z sukcesem skorzystać z muzyki istniejącej. Niemniej są filmy, dla których jest to rozwiązanie słuszne. Przez lata sztandarową realizacją była *Miłość Elwiry Madigan* (reż. Bo Widerberg, 1967), w której wykorzystano XXI Koncert fortepianowy C-dur (KV 467) Wolfganga Amadeusza Mozarta, a w Polsce *Żywy Mateusza* (reż. Witold Leszczyński, 1967) z *Concerto grosso op. 6 nr 8* Arcangelo Corelliego i *Dzieje grzechu* (reż. Walerian Borowczyk, 1975) z *Koncertem skrzypcowym e-moll op. 64* Felixa Mendelssohna-Batholdy'ego.

W filmie dźwiękowym udział muzyki autonomicznej w opracowaniach muzycznych bardzo się ograniczył, a obecnie filmy



Jerzy Stuhr w filmie *Tydzień z życia mężczyzny*, reż. Jerzy Stuhr

kowskiej ze spisem utworów, które uważał za właściwe do zilustrowania piękna Starych Powązek. Odpowiedziała, że potraktuje jego wybór jako wskazówkę dotyczącą nastroju i charakteru tego, co ma przygotować, bo przecież nie ma takiej możliwości, aby symfonia Johannes Brahmsa zmieściła się pod dwoma ujęciami, skoro trwa 40 minut. Nie udało się próba połączenia „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha z jej literackim odpowiednikiem, jakim był *Wielki Tydzień* (reż. Andrzej Wajda, 1995, na podstawie opowiadania Jerzego Andrzejewskiego pod tym samym tytułem) i to mimo opieki Stanisława Radwana. Pierwotny wzór literacki zawierał wręcz odnośniki do właściwych części utworu. Cała opowieść była podporządkowana jego konstrukcji, ale utwór żył swoim rytmem i tempem narracji, która nie przystawała do opowieści filmowej. Część ekipy była pomysłem zachwycona, część (w tym producent i ja) przestrzegła przed dominacją Bacha „nad resztą świata”. Reżyser był do swojego pomysłu tak przywiązany, że nawet te wybrane frag-

menty nagraliśmy. Przepisaliśmy muzykę na taśmę do montażu (35mm) i całą ilustrację zmontowałam. Zaplanowano też projekcję, ale reżyser „wytrzymał” nie więcej niż 15 minut. Utwór nie poddawał się obrazowi i nie mógł towarzyszyć dialogom. Był tak nasycony muzyką, że wszelkie próby ściszenia go powodowały efekt zduszania, a nie tła muzycznego. Jedynym wyjściem było odegranie przed każdą częścią filmu właściwego fragmentu. Dowiedziałam się wtedy, że „wykrakałam”, a więc mam ratować sytuację. Powstało opracowanie na podstawie muzyki z fonoteki. Znacznie mniej samodzielnej, ale za to współpracującej zarówno z obrazem, jak i z innymi warstwami dźwięku, a przede wszystkim niezastępowującej dialogów. W takim kształcie film pokazano na festiwalu w Berlinie w 1996 roku, a reżyser odebrał Srebrnego Niedźwiedzia za wybitny wkład artystyczny.

Natomiast znakomicie z muzyką klasyczną (w tym z muzyką Wojciecha Kilara,

który także jest klasykiem) łączą się zarówno pod względem formy, jak i treści filmy Krzysztofa Zanussiego. Jeszcze za życia kompozytora zdarzało się, że zamiast zamawiać nową muzykę, reżyser – często z moją pomocą – korzystał z muzyki już istniejącej. Dla mnie największym i najbardziej udanym przedsięwzięciem była *Persona non grata* (2005). Był to „plan B” spowodowany chorobą pana Wojciecha, ale już wcześniej kilkakrotnie pierwsza część koncertu fortepianowego gościła w filmach mistrza (*Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*, 2000; *Suplement*, 2002). Za zgodą kompozytora wykorzystywałam wszystkie części utworu, trochę je przemontowując. Czasem tak radykalnie, że musiałam pisać nowe partytury. Do drugiej części koncertu znalazłam bardzo pokrewne „Preludium chorałowe”, a przede wszystkim wykorzystywałam jej pierwowzór: pieśń „Jak doskonałym tworem jest człowiek”, którą kompozytor napisał do *Tygodnia z życia mężczyzny* (reż. Jerzy Stuhr, 1999) i sam mi opowiedział, jak do tego doszło. Otóż pisał koncert, więc wstępnie nam odmówił, ale Jerzy Stuhr, swoją propozycję złożył na piśmie, przesyłając razem z nią tekst („Hamlet” Williama Szekspira, w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego), który chciał użyć. Tekst był napisany pięknym kaligraficznym pismem („wie pani, tak po krakowsku”), a więc Wojciech Kilar położył go na biurku, jako plastyczną ozdobę. Jak przyszedł kryzys w pisaniu koncertu, to zaczął tekst czytać, no i w ramach czytania powstała melodia. Naprawdę byłam zdziwiona, kiedy zadzwonił z pytaniem: „A tę pieśń to jednak napisałem, czy mogę wysłać nuty?”, bo w międzyczasie, dostałam już polecenie znalezienia kogoś, kto mógłby nasz problem rozwiązać. Pieśń natchnęła go do dalszego pisania koncertu i tak powstała druga część, z pieśnią spokrewniona. To także opowieść o tym, jak dobrze jest być we właściwym miejscu i we właściwym momencie, a przede wszystkim uważnie słuchać i zapamiętać, co mówią wielcy ludzie. Utwór mieliśmy pięknie zaśpiewany przez Poznańskie Słowiki pod dyrekcją Stefana Stuligrosza i nagrany bardzo przestrzennie przez Musicon. Wykorzystane fragmenty koncertu i preludium nagrała Orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Anto-

niego Wita. Przy fortepianie zasiadł Waldemar Malicki. On też nagrał mi wariację na temat drugiej części pod obraz, bo to był utwór, który przez cały film nasz bohater komponował, aż wreszcie usłyszał „muzykę sfer” (chór) i wtedy mógł już zagrać skomponowany fragment koncertu tak, jak zaplanował to Wojciech Kilar.

Kolejny film, w którym była wykorzystana muzyka Wojciecha Kilara to *Rewizyta* (2009). Taką metodą wymuszała konstrukcja dzieła opartego o nawiązania do kilku wcześniejszych filmów (*Życie rodzinne*, 1970; *Barwy ochronne*, 1976; *Constans*, 1980; *Serce na dłoni*, 2008) reżysera. Dlatego nie wprowadzałam nowych muzycznych wątków, ale wykorzystywałam muzykę z tych filmów (wkopiowania), a całość powiązałam muzyką ilustracyjną z *Życia rodzinnego*, korzystając z zachowanych nagrań. Okazało się przy okazji, że o nagrania łatwiej niż o partytury, które przez wiele lat wyrzucano wraz z dokumentami finansowymi filmów (po 5 latach). Zgroza.

Choroba i śmierć kompozytora zaskoczyły nas w trakcie pracy nad *Obcym ciałem* (2014). W zaistniałej sytuacji bardzo dokładnie przejrzałam filmową twórczość Wojciecha Kilara z lat 70. i 80. XX wieku, przede wszystkim z myślą o filmach Krzysztofa Zanussiego, ale i innych powstałych w Studiu „Tor”. Do stworzenia ilustracji muzycznej wykorzystywałam muzykę z *Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...* (1988), *Kontraktu* (1980), *Spirali* (1978) i *Przypadku* (reż. Krzysztof Kiesłowski, 1981) w nowej instrumentacji i opracowaniu Bartka Gliniaka, powstałych na podstawie szczątkowych nagrań i partytur. Całość nagrała orkiestra Aukso pod dyrekcją Marka Mosia. Dzięki temu uzyskaliśmy ilustrację jednolitą w brzmieniu i różnorodną tematycznie.

W przypadku *Eteru* (2018) można mówić o konotacjach literacko-muzycznych. Nasz bohater to taki trochę Faust, stąd pomysł wykorzystania materiału muzycznego z „Parsifala” Ryszarda Wagnera. Przede wszystkim była to uwertura, która towarzyszy napisom początkowym, scenom z pierwszej wojny światowej i finałowi, ale także kilka motywów instrumentalnych, które znalazłam w dalszych partiach dramatu. Podobnie jak w *Persona non grata* fragmenty zostały dostosowane i gdzie to było

potrzebne, przeinstrumentowane i wykończone, aby każde wejście muzyki stanowiło filmowy utwór. Bardzo pomógł nam w tym, a przede wszystkim poprowadził wileńską orkiestrę, Andrzej Borzym.

Przygotowując się do filmu *Liczba doskonała* (najnowszy film Krzysztofa Zanussiego, produkowany w 2022 roku – przyp. red.), podjęliśmy próbę powrotu do muzyki Wojciecha Kilara. Tym razem zajęliśmy się utworami samoistnymi, pochodzącymi z pierwszego okresu twórczości kompozytora (lata 50. i 60. XX wieku), których żadne z nas nie znało. Większość, chociaż nie wszystkie, kiedyś nagrano, ale dziś nikt po te utwory nie sięga. Posiłkując się zbiorami PR, PN, FINA i PWM, udało mi się zebrać dość reprezentatywny zestaw. Było to doświadczenie bardzo rozwijające, ale szybko wiedzieliśmy, że nie jest to filmowa muzyka ilustracyjna, a na pewno nie do naszego filmu. Kompozycje z tego okresu mają swój specyficzny styl, dziś trącający myśką i większość twórców w latach 70. już od tej manieri odeszła, także Wojciech Kilar. Dzięki temu może nas cieszyć okres fascynacji kompozytora folklorem górskim, piękne utwory z okresu sakralnego i wspinał się użyteczny w muzyce filmowej czas minimalizmu. W naszym przypadku, mając „doskonałą liczbę”, chcieliśmy, aby odwzorowanie tej doskonałości, znalazło się też w muzyce. Musiała być to muzyka ponadczasowa. Na szczęście pojawił się mocny kandydat – Jan Sebastian Bach. Na taki pomysł wpadła Milenia Fiedler. Po nieudanych próbach z „Pacją według św. Mateusza”, podchodziłam do tematu ostrożnie, ale jak zawsze powodzenie (lub nie) takiej koncepcji zależy od wyboru utworu i możliwości w jego przetwarzaniu. Tym dziełem zostało „Die Kunst der Fuge”, z jednej strony dążące do doskonałości w budowaniu fug i kontrapunktów, z drugiej nieprzyporządkowane żadnej konkretnej instrumentacji, tak, że współcześni byli nawet skłonni przypuszczać, iż to specyficzna forma wypowiedzi teoretycznej mistrza. Składa się z wielu wariacyjnych opracowań jednego tematu, ułożonych w zbiór niezbyt rozbudowanych utworów. Jest to gotowy zestaw do dalszego samodzielnego opracowania całego filmu. I tak się właśnie stało.

MIĘDZY ŻYCIEM A ŚMIERCIĄ

Są takie książki, które wymykają się opisom. To, co jest w środku, mówi samo za siebie. W takiej sytuacji lubię obficie cytować autorów.

WERONIKA WAWRZKOWICZ-NASTERNAK

Opisując „Pogo” Jakuba Sieczko, ograniczam opowiadanie o tekście, bo czuję zbędność własnych słów. Przedstawiam tutaj fragmenty. Sięgnijcie po całość, a poczujecie, co mam na myśli.

Autor, który debiutuje w wydawnictwie Dowody na Istnienie, jest lekarzem. Specjalistą anestezjologii i intensywnej terapii. Przez sześć lat pracował w stołecznym pogotowiu ratunkowym. Był koordynatorem grupy „Medycy na granicy”.

PRÓBA OGRANICZENIA CHAOSU

Jeden z moich guru reportażu, Mariusz Szczygieł, po lekturze „Pogo” przyznał się do oszołomienia lekturą. Podczas spotkania autorskiego powiedział wprost, że dr Jakub Sieczko pisze tak, jak najlepsi w zawodzie reportera. Zgadzam się. Anestezjolog z wykształcenia nie znieczula, a prowadzi operację na otwartym czytelnicznym sercu.

„Gdy widzę wypadek, nie chcę uciekać” – pisze Sieczko. – „Nigdy nie chciałem. Nie chciałem też stać z boku w tłumie gapiów i patrzeć na ludzkie nieszczęście, po cichu ciesząc się, że nie mnie ono spotkało. Od kiedy pamiętam – może od potrącenia kolegi przez samochód na szkolnej wycieczce – chciałem wpływać na tę popusztą rzeczywistość. Nie, nie walczyć ze śmiercią czy chorobą. Są, bo są. Chyba zależało mi na tym, żeby nie być bezradnym. Chciałem zrobić porządek,

czyli łapać za twarz ten chaos, który podczas źle prowadzonych akcji ratunkowych rozpełza się i udziela wszystkim wokół. Być spokojnym spokojem profesjonalisty, który, świadomy wyzwań, jest do nich przygotowany. Tym spokojem zarażać. Próbować. Znajdować grubą żyłę na szyi i zakładać tam kaniulę. Opaską zaciskać krwawiącą tętnicę. W respiratorze ustawiać częstość i objętość oddechów, stężenie tlenu. Ucisnąć klatkę piersiową, defibrylować, wkładać dren do jamy opłucnej. Rozpoznawać

zawał. Patrzeć na rosnącą saturację. Przerzywać drgawki. Otwierać ampułki i wstrzykiwać do naczyń życie. Rozszerzać zwężone oskrzela. Stabilizować złamania. Sprawiać, że przestaje boleć. O coś się bić. Ryzykować. Wygrywać. Przegrywać. Żyć”.

OVERBOOKING NIESZCZĘŚĆ

Jakub Sieczko jest zwykłym śmiertelnikiem, takim jak ty i ja, nie posiada niewidzialnej peleryny superbohatera. Wyposażony w medyczną wiedzę, dzień po dniu, stara się z niej robić użytek, a jednocześnie zna swoje ograniczenia. Zostaje we mnie fragment: „(...) Nastąpił overbooking nieszczęść – jak mam przyjąć następne? Gdzie je pomieścić? Może mi pani to wszystko opowiedzieć, ale nie oferuję nic więcej poza wysłuchaniem. Nie mam słów pocieszenia. Dysponuję jedynie znajomością procedur i ekstraktem z osiągnięć zachodniej medycyny ostatnich kilkuset lat. Mam również sporo bezradności, ale akurat tej pani ode mnie nie potrzebuje”. Czytając „Pogo”, poruszamy się między życiem a śmiercią. Nie wiem, co z wami robi ta książka, we mnie została uczucia pochodzące z dwóch różnych porządków. Smutek wynikający z bezradności, ale też wdzięczność. Za równe bicie serca, które do niedawna uznawałam za oczywistość.

P.S. Dziś w postscriptum podpowiedź dla scenarzystów. Robert Więckiewicz, który czytał fragmenty „Pogo” podczas spotkania autorskiego, zobaczył w książce bazę dla serialu. Zadeklarował, że chętnie w nim zagra. Zasugerował też osobę, która sprawdziłaby się w roli reżysera. Kogo? Sprawdźcie na kanale Faktycznego Domu Kultury. Tam znajdziecie rozmowę z autorem, którą przeprowadziła Dorota Borodaj.



Fot. Wydawnictwo Dowody na Istnienie

TROCHĘ SŁOŃCA

W tym samym 1958 roku, w którym na ekrany kina weszło *Deszczowe lato* Leonarda Buczkowskiego, ówczesny debiutant, absolwent reżyserii w Łódzkiej Szkole Filmowej, nakręcił w scenarii mazurskich rzek, jezior i kanałów turystyczno-krajoznawczą miniaturę aktorską pod tytułem *Trochę słońca*.

Zlecenie na produkcję filmu Wytwórnia Filmów Dokumentalnych otrzymała z PTTK, które szukało atrakcyjnej formy rozpropagowania prowadzonej przez siebie działalności. Stanisław Bareja podjął się realizacji, uznając zapewne, że – zanim nakręci wymarzoną pełnometrażową fabułę dla kin – nadarza się sposobna okazja do wypróbowania i wszechstronnego sprawdzenia własnych umiejętności warsztatowych w krótkim metrażu.

W drugiej połowie lat 50. turystyka przeżywa w Polsce złote lata. To czas wędrówek po kraju do dziś wspominany z sentymentem przez starszych. Od Helu po Sudety, Bieszczady i Tatry, od Wigrów do Kotliny Kłodzkiej, gdzie nie spojrzeć – wszędzie masowe wycieczki z udziałem setek tysięcy ludzi. Ale też plenerowe wyprawy w pojedynkę, ułatwione dodatkowo za sprawą cieszącej się wielką popularnością – zwłaszcza wśród młodzieży – akcji pod hasłem „Autostop”.

Monopolistą w dziedzinie turystyki i krajoznawstwa jest znana każdemu turystyce jedyna wówczas w Polsce organizacja działająca na tym polu: Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze. Tradycję ma nie byle jaką. Nie tylko przedwojenną (Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, od 1906), ale oprócz niej jeszcze bardziej szacowaną, XIX-wieczną (Polskie Towarzystwo Tatrzańskie).

Na co dzień nie zastanawiamy się, ile lat liczy sobie zorganizowana turystyka na ziemiach polskich. Okazuje się, że w przyszłym roku przypadną obchody 150-lecia (!) jej działalności, odkąd w 1873 roku założone zostało w zaborze austriackim Polskie Towarzystwo Tatrzańskie. W przypadku pogodnie bezpretensjonalnej krótkometrażówki Barei obyło się jednak bez rocznic.

Szacunek filmowca dla własnej pracy, to szacunek dla siebie. Często lekcewa-

Tytuł filmu, którym zadebiutował jako reżyser Stanisław Bareja? Ależ, to proste: *MĄŻ SWOJEJ ŻONY. Nic podobnego. Stało się to całe trzy lata wcześniej za sprawą pewnej kameralnej produkcji sygnowanej przez WFD.*

MAREK HENDRYKOWSKI

żony film zleceniowy – w wydaniu takim, jak to – nie musi być żalonną chałturą. Zlecenie na promocyjny folder PTTK debiutant wraz z ekipą jego współpracowników przyjęli i wykonali na optymalnie wysokim poziomie warsztatowym. Staranie poszczególnych twórców, by rzecz wypadła jak najlepiej, daje o sobie znać dosłownie w każdym z poszczególnych ujęć tej produkcji.

Trochę słońca zawiera piękne czarno-białe zdjęcia plenerów Mazur nakręcone przez dwóch mistrzów światła i kamery – Kurta Webera i Sergiusza Sprudina. Wakacyjną muzykę do filmu Barei skomponowali dwaj inni mistrzowie – Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz i Andrzej Kurylewicz. A do tego popis sprawności pewnego aktora, o którym za chwilę. Efekt osiągnięty dzięki współpracy całego zespołu sprawia, iż w trakcie projekcji ma się ochotę natychmiast ruszyć w Polskę.

Tej beztrudnej urzekającej krótkometrażówki, w której odfotografowała się radość czasu wolnego i odczucie harmonijnego kontaktu człowieka z przyrodą, nie sposób nie polubić. *Trochę słońca* jest jak kwadrans pogodnego nieba. Nienależący do nikogo i w tym samym momencie nasz własny.



Trochę słońca, reż. Stanisław Bareja

Bohater, grany w wakacyjnym nastroju przez Bogumiła Kobię, nie zмага się z PRL-em i nie boryka z uciążliwościami ustroju; za to z uśmiechem pokonuje wodne akweny i szlaki. Notabene aktor, skądinąd znany za młodu z fizycznej sprawności, demonstruje tutaj godne podziwu umiejętności wodniackie, bez wątplenia zasługujące na przyznanie mu TOK, czyli Turystycznej Odznaki Kajakowej. Już niebawem, jesienią 1958, cała filmowa Polska zobaczy go w *Popiele i diamentach*, a w następnym roku stworzy jedną z najwspanialszych kreacji w dziejach polskiego kina – jako Piszczyk w *Zezowatym szczęściu*.

Fot. WFDiF

NA LUZIE

Lato i wakacyjny czas aż proszą się o coś przyjemnego na ekranie, coś lekkiego, a nawet nonszalanckiego. Czy polskie kino ma obecnie tego typu propozycje, odsuwając na bok moralizatorskie zapędy?

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Przyszyły wakacje, czas relaksu, przyjemności, swobody, luzu... Przynajmniej w teorii. Bo gdybyśmy próbowali odnaleźć w polskim kinie coś z atmosfery letniej kanikuły, okazałoby się, że nie jest to takie proste. Weźmy film *Fucking Bornholm* Anny Kazejak, który miał niedawno swoją premierę. Wakacje dwóch par na tytułowej wyspie, zamiast przynieść wytchnienie od całorocznych problemów, jedynie prowadzą do ich eskalacji. Zaostrzają antagonizm, wydobywają na światło dzienne skrywane frustracje. Po prostu kończą się katastrofą. A morał płynie z tego taki, że ni Polak, ni Polka, nie potrafi się wyluzować.

To mówi coś o naszym narodowym charakterze (co prawda jestem przeciwny generalizowaniu, ale nie da się ukryć, że w portrecie zbiorowości zawsze jest jakaś dominanta). Jesteśmy wiecznie zestresowani, wozimy po świecie swoje kompleksy, obsesje i pretensje, ciężki bagaż naszych nieszczęść i lęków – zarówno osobistych, jak i społecznych. Radość z życia, carpe diem – to nie jest coś,



Maria Dębska w filmie *Bo we mnie jest seks*, reż. Katarzyna Klimkiewicz

Agata Buzek w filmie *Moje wspaniałe życie*, reż. Łukasz Grzegorzek

co można by z Polską i Polakami skojarzyć. Wciąż (może ostatnio w coraz mniejszym stopniu) ciąży nad nami przekleństwo Wielkiej Emigracji; mam wrażenie, że nie opuszcza nas ono nawet podczas wycieczki all inclusive. Co widać w kinie czysto komercyjnym – jeśli już arabskie luksusy w *Dziewczynach z Dubaju* (reż. Maria Sadowska), to zarazem seksualne wykorzystywanie, jeśli dzikie fantazje w dyptyku *365 dni* (reż. Barbara Białowąs, Tomasz Mandes), to uwikłane w przemoc i spętane konserwatywną moralnością. Nic za darmo.

Ale może jednak da się znaleźć filmy, których bohaterowie pokazują, wbrew rozmaitym okolicznościom wewnętrznym i zewnętrznym, że życie jest wspaniałe? Są, choć to nie bohaterowie, a bohaterki mają w nich apetyt na życie. Tytuł pierwszego z tych filmów zdradziłem już we wcześniejszym zdaniu – *Moje wspaniałe życie* Łukasza Grzegorzka. Grana przez Agatę Buzek Joanna przeciwstawia ciężkim męskim dylematom i powinnościom nieznośną lekkość bytu. Ma kochanka, popala sobie marychę. Celebrytuje każdy dzień.

Drugą z tych bohaterek jest Kalina Jędrusik w filmie *Bo we mnie jest seks*, która z kolei idzie przez życie jak taran, mając

w głębokim poważaniu, co ludzie o niej sądzą i gadają. Żyje w trójkacie, eksponuje i krzyżyk, i głęboko wycięty dekolt. Jędrusik Marii Dębskiej to wspaniały – że znowu użyję tego przymiotnika – pokaz nonszalanckiej, która w polskich realiach, ale też w polskim kinie, bywa często dyscyplinowana i przywoływana do porządku. Zresztą także sam film Katarzyny Klimkiewicz odrzuca stereotypową wizję gomulkowski PRL-u jako kraju bidnego, szarego, byle jakiego. Ostra kolorystyka scenografii Wojciecha Żogały, staranny krój kostiumów i ułożenie fryzur więcej mają wspólnego z barwnymi musicalami zagranicznymi tamtych czasów niż z kinem moralnego niepokoju (i to pomimo pastiszu sceny tanecznej z *Salta* Tadeusza Konwickiego).

Wyzbycie się moralizatorskiego tonu, zwłaszcza gdy mowa o postawach i zjawiskach niekoniecznie akceptowanych przez szeroki ogół, nie jest rzeczą prostą. Moralizowanie jest łatwe i ma u nas długą tradycję. Przyjemność obejrzenia filmu, w którym moralizatorstwo zostaje zastąpione przez brawurę, także aktorską, działa odświeżająco. Jest jak powiew morskiej bryzy – że użyję tego wyświechtanego, ale odpowiedniego w czasie wakacyjnym porównania.

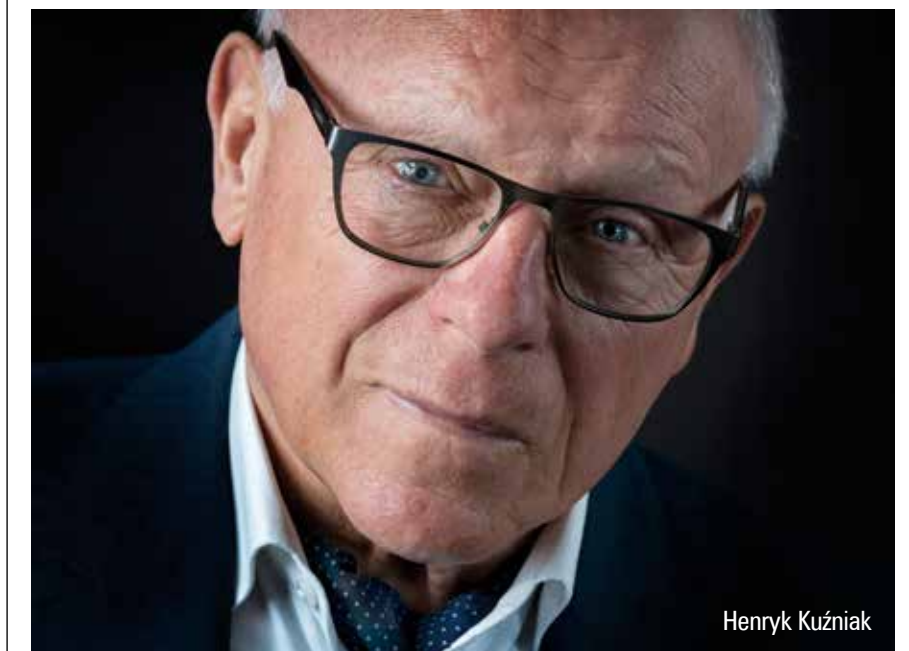
KUŹNIAK GRA VA BANQUE

Tak się sympatycznie złożyło, że równoległe z wydaniem płyty – przez specjalizujące się w archiwalnych nagraniach z kręgu jazzu, rocka i muzyki filmowej wydawnictwo Michała Wilczyńskiego GAD Records – kompozytor został uhonorowany nagrodą za całokształt twórczości na 11. Festiwalu Filmowym im. Krzysztofa Komedy w Ostrowie Wielkopolskim. Henryk Kuźniak to nie tylko znakomity kompozytor muzyki do blisko 200 filmów fabularnych, dokumentalnych oraz animowanych, licznych spektakli teatralnych, ale również muzykolog i niezwykle ceniony pedagog. Jest absolwentem muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim (1959). Po studiach związał się z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych, gdzie przez 20 lat zajmował się opracowywaniem muzycznym i dźwiękowym realizowanych tam filmów. W 1968 roku odbył staż w słynnym paryskim studiu muzyki eksperymentalnej Pierre'a Schaeffera, gdzie zrealizował krótki film *Wariacje obrazu i dźwięku*.

Jako kompozytor muzyki filmowej zadebiutował w 1960 w dokumencie Krystyny Gryczelowskiej *Siedliszcze*. Spośród filmów dokumentalnych z jego muzyką warto zwrócić uwagę na *Nie płacz* (1972) – przejmującą impresję Grzegorza Królikiewicza poświęconą ostatnim chwilom „na wolności” chłopców idących do wojska, *Za ciosem* (1976) – niekonwencjonalny wizerunek Jana Szczepańskiego, jednego z najlepszych polskich bokserów, zrealizowany przez Piotra Andrejewa, *Manekiny Tadeusza Kantora* (1983) i *Kantora* (1985) Andrzeja Sapji, *Hommage à Beksiński* (1985) Bogdana Dziworskiego czy *Szwedzkie tango* (1999) Jerzego Śladkowskiego – frapującą opowieść o parze skandynawskich 70-latków zafascynowanych... argentyńskim tangiem. Kilka dokumentów z muzyką Kuźniaka zostało zauważonych przez jurorów Krakowskiego Festiwalu Filmowego: w 1982 roku kompozytora nagrodzono za soundtrack do filmu Andrzeja Barańskiego *Historia żołnierza* (1982), a w 1999 za muzykę do trzech dokumentów: *Stworzyć wiatr* (1998) Mariusza Malca, *Fotografia jest rzeczą trudną* (1998) Barańskiego i *Coś mi zabrano* (1999) Marcina Krzyształowicza.

Wydawnictwo GAD Records znów uraczyło nas edytorską perełką, tym razem z muzyką Henryka Kuźniaka skomponowaną do filmów Andrzeja Barańskiego.

JERZY ARMATA



Henryk Kuźniak

Kuźniak jest także autorem muzyki do kilku niekonwencjonalnych, zrealizowanych w technikach kombinowanych, krótkich metraży Barańskiego, m.in. *Wypracowania* (1979), *Bez tytułu* (1981), *Kabaretu* (1983), *Rzeczy* (1987), *Wakacji w mieście* (1988), *Poczty lotniczej* (1989), *Zaston* (1997), *Warzywniaka, 360 st.* (2006) i *Oazy* (2009). Kinu Barańskiego jest szczególnie wierny, jego muzyka brzmi w najlepszych pełnometrażowych fabułach tego reżysera: *Niech cię odleci mara* (1982), *Kobieta z prowincji* (1984), *Kramarz* (1990), *Nad rzeką, której nie ma* (1991), *Kawalerskie życie na obczyźnie* (1992), *Dwa księżycy* (1993), *Horror w Wesołych Bagniskach* (1995), *Dzień wielkiej ryby* (1996). Muzyka z trzech ostatnich znalazła się na wspomnianej, wydanej właśnie płycie, zatytułowanej „Kuźniak Scores Barański”.

Niezwykle interesującą kompozycję stworzył w debiutanckim pełnym metrażu Grzegorza Królikiewicza *Na wylot* (1972), gdzie muzyka pełniła szczególną rolę, chwilami przejmując funkcje narracyjne, podobnie jak w innych filmach (*Wieczne pretensje*, 1974; *Fort 13*, 1983) czy widowiskach telewizyjnych (*Faust*, 1976; *Kronika polska Galla Anonima*, 1977; *Idea i miecz*, 1978; *Sąd nad Brzozowskim*, 1992) tego reżysera. Ale największą popularność bez wątpienia przyniosła Kuźniakowi muzyka z *Vabanku* (1981) i *Vabanku II, czyli riposty* (1984) Juliusza Machulskiego. Muzykę z *Na wylot* nagrodzono podczas Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie (1973), a z *Kobiety z prowincji* oraz *Vabanku II...* na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (1985). Kuźniak, często pisząc muzykę, gra va banque. I wygrywa.

DWA FILMY Z KWALIFIKACJĄ DO OSCARA

Dwie produkcje z działającego przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich Studia Munka uzyskały w czerwcu możliwość ubiegania się o nominację do Oscara w kategoriach krótkometrażowych.



Małgorzata Bogdańska i Katarzyna Figura w filmie *Victoria*, reż. Karolina Porcari

Zrealizowana w ramach programu 30 Minut *Victoria* w reżyserii Karoliny Porcari to historia kobiety, która niespodziewanie dla siebie i męża zaczyna po pięćdziesiątce odkrywać swoją seksualność. W tytułową rolę wcieliła się Katarzyna Figura, której na ekranie partnerują Piotr Cyrwus i Małgorzata Bogdańska. Za produkcję wykonawczą odpowiadała firma Mizar Films. Koproducentami *Victorii* są TVN, All For Movies oraz Boss of Toys. Fabuła miała swoją premierę w Międzynarodowym Konkursie Filmowców

Krótkometrażowych 62. Krakowskiego Festiwalu Filmowego, gdzie otrzymała nagrodę Srebrnego Smoka. Rangę KFF potwierdza przynależność do zaszczytnego grona festiwalu akredytowanych m.in. przez Międzynarodową Federację Producentów Filmowych (FIAPF), European Film Academy (EFA) oraz The Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS), dzięki czemu, jako jedyny w Polsce, znalazł się w bardzo prestiżowej grupie festiwalu kwalifikujących do Oscara w kategorii pełnometrażowych dokumentów oraz jako jeden z dwóch pol-

skich festiwalu w kategoriach krótkich metraży – aktorskiego, animowanego i dokumentalnego (tym drugim festiwalem jest Warszawski Festiwal Filmowy – przyp. red.). KFF znajduje się także w renomowanym gronie festiwalu rekomendujących krótkie metraże oraz pełnometrażowe dokumenty do Europejskiej Nagrody Filmowej.

Z kolei mający premierę już w zeszłym roku i dostrzeżony na świecie dokument *Lata świetlne* Moniki Proby otrzymał w pierwszej połowie czerwca nagrodę Złotego Krzesła dla najlepszego filmu w Międzynarodowym Konkursie Krótkich Metraży na innym ważnym europejskim festiwalu – 45. Kortfilmfestivalen w norweskim Grimstad. Reżyserka przygląda się na ekranie historii Witalija – absolwenta prawosławnego seminarium duchownego w Warszawie, który nie czuje się gotowy, by dźwignąć brzemień powołania. Zamiast wrócić jako ksiądz na rodzinną białoruską wieś, Witalij decyduje się mieszkać z przyjacielem, z którym tworzy prywatny mikrokosmos na przecięciu tego, co duchowe i świeckie. Producentem wykonawczym dokumentu jest SQUARE Film Studio. Organizowany od 1978 roku Kortfilmfestivalen jest drugim najstarszym festiwalem filmowym w Norwegii. Nagroda dla *Lat świetlnych* oznacza, że Studio Munka, po spełnieniu odpowiednich warunków formalnych, będzie mogło zgłosić obraz Moniki Proby jako oscarowego kandydata w kategorii Najlepszy Krótkometrażowy Film Dokumentalny. Światowa premiera *Lat świetlnych* odbyła się w maju 2021 roku na 61. Krakowskim Festiwalu Filmowym, gdzie film otrzymał Wyróżnienie Jury w Konkursie Polskim. Obraz Moniki Proby otrzymał również Wyróżnienie na 40. Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”. Jesienią 2021 obraz prezentowany był w konkursie festiwalu DOK Leipzig, zaś w kwietniu 2022 znalazł się w gronie siedmiu tytułów nominowanych do prestiżowej nagrody Doc Alliance wyłanianej przez sieć europejskich festiwalu filmów dokumentalnych.

Producentami obu filmów z ramienia Studia Munka są Jerzy Kapuściński i Ewa Jastrzębska. Programy 30 Minut i Pierwszy Dokument są finansowane ze środków Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Partnerami programu 30 Minut są telewizja TVN i Canal+ Polska.

ALEKSANDRA RÓŻDŻYŃSKA



Braty
reż. Marcin Filipowicz

SZEŚĆDZIESIĄT
MINUT

Jakoś to będzie
reż. Sylwester Jakimow

DEBIUT
PEŁNOMETRAŻOWY

Followers. Odpalaj lajwa
reż. Jakub Radej

TRZYDZIEŚCI
MINUT

Lata świetlne
reż. Monika Proba

PIERWSZY
DOKUMENT

Turbo Love
reż. Alicja Jasina

MŁODA
ANIMACJA

1. Wcielając się w *The Office PL* w Michała Holca, musiał pan opierać się na podobieństwach do Michaela Scotta z amerykańskiej i Davida Brenta z brytyjskiej wersji serialu, i zarazem budować typowo polską postać. Jak pan odnalazł się w tym wyzwaniu?

Znam amerykańską i brytyjską wersję na wylot. Byłem fanem na długo, nim dostałem propozycję zagraenia w *The Office PL*. Brytyjską edycję oglądałem podczas pierwszej emisji w Anglii, gdzie byłem akurat na wakacjach. To był początek mojej miłości do Ricky'ego Gervaisa, która trwa do dziś. (śmiech) Moją pierwszą reakcją na polską wersję były śmiech i niedowierzanie, ale gdy zacząłem czytać scenariusze, uznałem, że chcę wziąć w tym udział. To nie miała być kalka, lecz polska wariacja na ten sam temat. Mam w sobie dużą ekspresję i energię, i wiedziałem, że będę w stanie zbudować fajną postać. Na początku próbowałem głaskać krawat jak Gervais i wydawać dźwięki jak Steve Carell, ale zdałem sobie sprawę, że nie tędy droga. I tak zaczęły klarować się pierwsze wyznaczniki Michała Holca, też zewnętrzne, bo np. widząc, że rozsadza mnie energia, reżyser Maciek Bochniak założył mi ciężarki na nogi, żeby ją okiełznać. (śmiech)

2. Co ze specyficznym humorem polskiej wersji? Znanwy brytyjskiego i amerykańskiego *The Office* trudno było się przestawić?

Nie była to rzeczywiście miłość od pierwszego wejrzenia, ale wciągnąłem się w ten humor dosyć szybko. Pamiętam, że sam się zdziwiłem, gdy czytając pierwsze odcinki, zacząłem śmiać się na głos. Lubię się śmiać, ale nie zdarza mi się to często w trakcie czytania scenariuszy. Co więcej, siostra pomagała mi przygotować się do *screen testu* i oboje śmialiśmy się przy różnych kwestiach. Wtedy już wiedziałem, że jest dobrze.

3. Brzmi tak, jakby tworzenie Michała Holca przyszło panu z jakąś łatwością.

To był proces, który miał jaśniejsze i ciemniejsze strony. Miałem duży problem z graniem bycia szefem, przemawianiem do pracowników, wygłasza-



Piotr Polak w serialu *The Office PL*, reż. Maciej Bochniak

niem monologów. Nie mam w sobie takiego „szefowskiego genu”, więc nie miałem z czego czerpać. To czyste aktorstwo i przejmowałem się długo, że nie wypadnę autentycznie. Udało mi się uwierzyć w siebie dzięki wsparciu mentalnemu ekipy i obsady. Trudno było również odnaleźć się w formule mockumentu. Całe zawodowe życie człowiek ćwiczy, żeby nie patrzeć w kamerę, a tu nie tylko trzeba to robić, ale też zrozumieć, w którym momencie patrzeć, bo różnica mikro-

sekund zmienia wymowę całego spojrzenia. (śmiech)

4. Bywa pan już rozpoznawany Michał Holc, prezes Kropliczanki, czy jeden sezon to jeszcze za mało?

Zdarzyło mi się raz czy dwa, ale to wciąż chyba za mało. Nie śledzę wyników oglądalności i nie wiem, ile osób ogląda serial, ale całe szczęście ludzie nadal rozpoznają mnie przede wszystkim z teatru.

5. Trwają prace nad drugim sezonem, zaś reżyser podkreśla, że – podobnie jak w pierwszym – na planie panuje „kontrolowana wolność”. Jak to jest z tą improwizacją? Zwłaszcza teraz, gdy pierwszy sezonie trzeba potwierdzić, że pierwszy nie był przypadkiem?

Przez pierwsze kilka odcinków pierwszego sezonu rzeczywiście się docieraliśmy. Uczyliśmy się formy, jej możliwości i ograniczeń, a także samych siebie. Pozwalałem sobie wtedy na dość dużo

improwizacji, bo miałem wrażenie, że zupełnie w tym nie ma aktorskiej wolności. Ale jakoś się dograliśmy, a ja zrozumiałem, że wolność jest po prostu w innym miejscu. Gdy wracaliśmy teraz na plan, bałem się, czy znajdziemy znowu to coś, co mieliśmy pod koniec zdjęć do pierwszego sezonu, ale nie było z tym problemu. Mam pełne zaufanie do wszystkich, radzimy sobie wspólnie z wyzwaniem. Tym bardziej że zawsze z nami na planie jest autor scenariusza danego odcinka, więc zdarza się, że robimy ekspresową burzę mózgow. Jest miejsce na improwizację i odstępstwa od tekstu, bo wywiązała się fajna energia, ale zawsze gdy mnie korci poszaleć, przypominam sobie, że w amerykańskiej wersji trzymali się mocno scenariusza. A przecież tego nie widać.

6. Doświadczenie teatralne i muzyczne pomogło panu w znalezieniu „rytmu” Michała Holca?

Teatralne raczej nie, bo grywam jednak głównie role dosyć dramatyczne, ale muzyka faktycznie okazała się pomocna. Nie tylko w kwestii rytmu chodzenia czy mówienia Michała, ale też dosłownie, bo choćby w trzecim odcinku gram szanty na keyboardzie, a później utwór Dawida Podsiadły. Przed zdjęciami zamówiłem u produkcji keyboard i ćwiczyłem codziennie. Napisałem też swoją wersję utworu Podsiadły, a Maćkowi Bochniakowi wysyłałem dziesiątki propozycji. (śmiech) Ta muzyczna energia pomogła mi znaleźć mojego Michała, gościa, który angażuje się we wszystko na trzysta procent.

7. Stara się pan zawsze zrozumieć swoje postaci?

Wszystko zależy oczywiście od projektu, jednak od czasu studiów staram się pielegnować pewną niewiadomą moich postaci. Nie muszę wiedzieć o nich wszystkiego, nie odkrywam świadomie różnych ich sfer. Trochę to trwało, ale polubiłem swój aktorski instynkt, a on działa najlepiej na planie. Mogę przygotować pewne rzeczy w domu, jakieś warianty, lecz w pracy nad projektem lubię swoiste nieprzygotowanie. Wiem, że nie mogę być za bardzo z siebie zadowolony. Lubię się czasem pobiczować, co nie jest wcale takie niezdrowe, jak może się wydawać. Takie nieprzygotowanie

i wpadanie w lekką panikę bywa bardzo twórcze.

8. W jakiej polskiej wersji kultowego zagranicznego serialu chciałby pan jeszcze spanikować?

Z wielką chęcią spanikowałbym na planie polskiej wersji *Prezydenckiego pokera*, obowiązkowo ze scenariuszem autorstwa polskiego Aarona Sorkina. To by było wyzwanie! U niego każda postać ma iloraz inteligencji powyżej 170 i mówi bez zająknięcia cztery strony tekstu w trakcie chodzenia i zakładania marynarki lub podpisywania dokumentów. (śmiech) Oglądałem serial wiele razy i myślę, że każdy kraj mógłby zrobić wersję o swoich politykach. Wiem, że podjęto w Polsce próbę zrealizowania czegoś podobnego, ale dzisiaj byłoby to bardziej chwyliwie.

9. Czemu nie, zagrał pan już polskiego Michaela Scotta i zdubbingował Hana Solo.

Faktycznie dotykam ikonoklastycznych postaci. (śmiech) Dubbing to oczywiście coś innego, lecz go kocham, zwłaszcza w animacjach dla dzieci, bo pozwalają bawić się rolą tak, jak nie można tego robić ani w teatrze, ani w kinie/serialu. Grałem ostatnio we francuskiej bajce, gdzie twórcy polskiego dubbingu wykorzystali, że pochodzę z gór. Kazali mi mówić gwarą, którą nie umiem tak naprawdę mówić, bo jestem z Nowego Targu, jednak mogłem fajnie poszarżować. Han Solo to był natomiast prezent od losu. Podpisując umowę z pieczątką Lucas Arts, spełniłem dawne marzenie. Całą starą trylogię *Gwiezdnych wojen* miałem nagrany na kasetach magnetofonowych i puszczałem sobie do snu. Pamiętam, że zaskoczyłem realizatorów dubbingu, że znam na pamięć wszystko, co Solo robi i mówi.

10. Co jeszcze „ogładał” pan z kaset magnetofonowych?

Top Gun! I muszę przyznać, że ta moja znajomość filmu dała ostatnio ciekawe rezultaty. Byłem w kinie na *Top Gun: Maverick* i się szczerze wzruszyłem. Film ma swoje wady, ale praktycznie od początku kupiłem go takim, jakim go nakreśli. Wspaniałe doświadczenie!

Pytania zadawał
DAREK KUŹMA

Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych, Muzeum Sztuki i kino Włókniarz. Te trzy łódzkie instytucje tworzyły, jak twierdzi Zbigniew Kotecki – łodzianin od urodzenia (1952) do dziś – magiczny trójkąt, który przesądził o jego przyszłości, kiedy był nastolatkiem. „Do »Plastyka« – zwierza się – poszedłem, żeby rysować i malować, a przekonałem się, że wolę fotografować”. W Muzeum Sztuki zetknął się z awangardowym Warsztatem Formy Filmowej, związanym z PWSFTviT. Trafił nawet na plan filmu jednego z najważniejszych twórców tej grupy, Józefa Robakowskiego – *Z mediomagnetycznego atelier Tytusa Czyżewskiego* (1973). W dziś już nieistniejącym Włókniarzu oglądał filmy, by być za pan brat z X Mużą. „Wszystko to sprawiło – podsumowuje – że po maturze, w 1974 roku, zdawałem do PWSFTviT na Wydział Operatorski. Dostałem się rok później”.

Przez niezaliczenie pierwszorzecznego ćwiczenia omal nie rozstał się z uczelnią. W jego obronie stanęli inni studenci, z przyszłym dokumentalistą Lechosławem (dla przyjaciół Leszkiem) Czolnowskim na czele. „Po moim powrocie z rocznego urlopu dziekańskiego – wspomina – wszystko zmieniło się o 180 stopni. Przychylniej traktowano moje zainteresowania kolażem, fotografią fotomontażową i technikami kombinowanymi w animacji filmowej”.

W PWSFTviT animację wykładał prof. Henryk Ryszka. „Był konsultantem poznańskiego Telewizyjnego Studia Filmów Animowanych, któremu mnie polecił. Tymczasem zadebiutowałem jako operator filmem dokumentalnym produkcji WFO, w reżyserii Ignacego Szczepańskiego, pt. *Muzycanci od »Marchlewskiego«* (1979). W tym samym roku skończyłem studia” – mówi pan Zbigniew.

HASŁEM KOLAŻ

W studiu w Poznaniu poznał reżysera filmów animowanych Hieronima Neumanna. „Hirek złożył wówczas scenariusz w łódzkim Studiu Małych Form Filmowych Se-ma-for. Był to dla mnie impuls do zatrudnienia się w tej wytwórni. W 1980 roku podjąłem pracę w Oddziale Efektów Specjalnych. Zostałem tam 19 lat, aż do likwidacji państwowego Se-ma-fora” – mówi Kotecki.

Pierwszym owocem współpracy obu artystów był *Blok* (1982) – nagrodzony w Huesce i Oberhausen kolaż filmowy, w którym przed oczyma widza przewijały

ANIMACJA I DOKUMENT

Między tymi dwoma rodzajami filmowymi obraca się twórczość Zbigniewa Koteckiego – z wykształcenia autora zdjęć filmowych, w praktyce twórczej – także reżysera i scenarzysty.



Lwów, 2002 rok. Józef Sikora, Zbigniew Kotecki, Andrzej B. Czulda i Tadeusz Krząstek na planie filmu *Cmentarz Orłąt*, reż. Andrzej B. Czulda

się, jakby w jednym ujęciu, różne mieszkania z ich powtarzającymi banalne czynności lokatorami. Neumann był scenarzystą i reżyserem filmu. Kotecki – autorem zdjęć, także trickowych. „W hali zdjęciowej WFF w Łodzi nakręciliśmy sceny z aktorami, którzy grali w przemeblowanym module mieszkania, ustawionym przed kamerą na scenie obrotowej. Ten materiał połączono z animowanymi efektami specjalnymi” – tłumaczy Kotecki.

W tym samym czasie był operatorem większości serialu aktorsko-lalkowego dla najmłodszych pt. *Leśne skrzaty i kaczorek Feluś* (1982) w reżyserii Wadima Berestowskiego. W kolejnych latach, wierny upodobaniom do kolażu, fotomontażu etc., pracował jako autor zdjęć przy licznych filmach i serialach realizowanych technikami kombinowanymi, często z użyciem lalek. Jego zdjęcia w horrorze Jerzego Kopczyńskiego *Na dnie szafy* (1984) nagrodził Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, zaś w *Zdarzeniu* (1987) Hieronima Neumanna i *Epizodzie* (1988) Marka Skrobeckiego – Szef Kineematografii. Na festiwalu krakowskim *Zdarzenie* przyniosło Koteckiemu nagrodę za oprawę plastyczną.

Szczególnym zadaniem operatorskim był serial Andrzeja Czeczota *Eden* (2001). „Aby pomieścić w kadrze jego ogromne obrazy i dekoracje ułożone warstwowo na specjalnym stole animacyjnym, tzw. wieloplane, wspinałem się do kamery po wysokim rusztowaniu” – tłumaczy pan Zbigniew.

SUKCESY REŻYSERSKIE

Twórczość innego malarza, Jerzego Krawczyka, stała się dla Koteckiego inspiracją do filmu *Collage pędzlem malowany* (1989), którym zadebiutował jako reżyser, będąc też autorem zdjęć specjalnych. „Potrzebowałem ich, gdyż nie przenosiłem na ekran obrazów Krawczyka wprost. Posiłkując się także jego zapiskami, starałem się je zinterpretować, odtworzyć świat tragicznie zmarłego artysty” – mówi Zbigniew Kotecki.

Jego debiut reżyserski zdobył wyróżnienie w Huesce, został też zaproszony do Oberhausen. Nie rozstając się z Se-ma-forem, Kotecki trzy ważne filmy wyreżyserował i sfotografował dla studia poznańskiego, którego uwagę przykuł swoimi sukcesami. W wyróżnionym Nagrodą SFP *Divertimento D-dur Presto KV 136* (1991), z serii miniatur animowanych do muzyki klasycznej, jak w kalejdoskopie, w rytm szybkiego



Zbigniew Kotecki na planie animacji *Wielkie zmartwienie*

utworu Mozarta, zmieniają się ultrakrótkie obrazy pulsujące kolorami i światłem. „Te, na których widać tylko smugi świetlne, zarejestrowałem specjalną kamerą, przed którą na ciemnym tle tańczyła z latarką elektryczną artystka baletowa” – tłumaczy reżyser.

Wyzwaniem dla Koteckiego stała się realizacja refleksyjnego filmu lalkowego *O największej kłótni* (1999), z serii *14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego*. Chodziło o uniknięcie odzwierciedlenia lapidarnego języka pierwowzoru w banalnym stylu wizualnym. To niebezpieczeństwo oddalił scenariusz Jana Zamojskiego, nawiązujący do malarstwa Breughla. „Otworzył mi furtkę do tworzenia kolaży obrazów” – mówi pan Zbigniew. Film zdobył 14 nagród w kraju i na świecie, z czego siedem – m.in. Nagrodę SFP – na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Młodego Widza Ale Kino! w Poznaniu. „To jest doprawdy znakomite dzieło i mogę się pysznić, że częściowo do niego się przyczyniłem” – napisał w liście do reżysera prof. Leszek Kołakowski.

Pięć nagród, w tym Platinum Remi na WorldFest w Houston, zdobyło *Dwanaście miesięcy* – klasyczny film rysunkowy ze wstawkami animowanymi komputerowo – z cyklu *Baśnie polskie*.

DOKUMENTALISTA

Osobny rozdział w twórczości Zbigniewa Koteckiego wypełniają zdjęcia do filmów dokumentalnych, w większości produkcji WFO. „O ile w animacji istotne jest dla

mnie mozaikowe przetwarzanie obrazu filmowego, o tyle w dokumencie raczej nie ma na nie miejsca, gdyż od warstwy wizualnej ważniejsza jest informacyjna” – mówi Kotecki.

Z takim nastawieniem podszedł jako operator do realizacji *Kapeli oświęcimskiej* (1981) Ignacego Szczepańskiego, antyustalnowskiego obrazu *ZEK – 796* (1990) Lechosława Czolnowskiego czy zabarwionych historycznie dokumentów Andrzeja B. Czuldy: *Stefana Pogonowskiego* (2002), *Cmentarza Orłąt* (2002) i *Święta Wojska Polskiego. Historii i tradycji* (2003). „Zdarzają się wyjątki. *Obroty godzin* (1986) Andrzeja Papuzińskiego, opowieść o konstruktorze wielkich zegarów, to dokument kreacyjny” – mówi pan Zbigniew. W nurcie kreacyjnym mieści się też pierwszy fabularny film w dorobku operatorskim Koteckiego: *Theatrum Magicum* (2017) Marcina Giżyckiego – krótka opowieść kostiumowa, nagrodzona za zdjęcia na festiwalu w Las Vegas.

Od końca 1981 roku Zbigniew Kotecki należy do SFP – jest członkiem Koła Operatorów Obrazu, Sekcji Filmu Animowanego oraz Koła Realizatorów Filmów dla Dzieci i Młodzieży. W 2008 obronił w PWSFTviT pracę doktorską z dziedziny animacji filmowej, napisaną pod kierunkiem Piotra Dumały. Obecnie pracuje nad animowaną adaptacją bajki Leszka Kołakowskiego dla dzieci pt. *Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?*

ANDRZEJ BUKOWIECKI

ZBIGNIEW OSIŃSKI

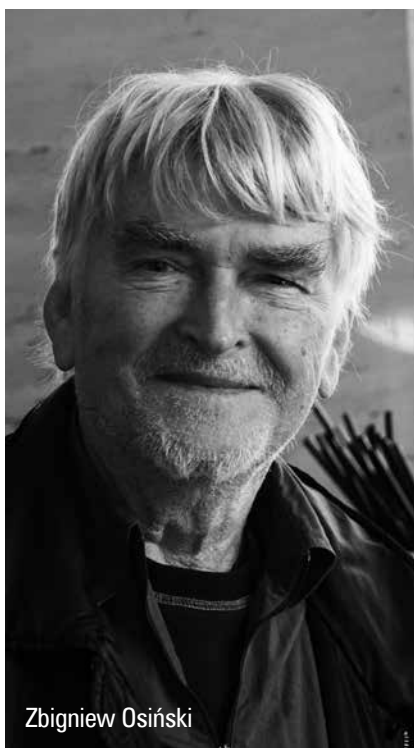
MONTAŻOWE LEKCJE

Był znakomitym, ogromnie pracowitym i wszechstronnym montażystą. Pracował przy realizacji blisko 300 różnorodnych rodzajowo i gatunkowo filmów – dokumentów, fabuł, seriali telewizyjnych. Zmarł 9 czerwca w wieku 76 lat. Był wieloletnim członkiem SFP.

Urodził się 5 lipca 1945 roku w Warszawie. Był absolwentem Zaocznego Wyższego Zawodowego Studium Montażu Filmowego w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi (1984). Z filmem związał się znacznie wcześniej, jeszcze przed studiami, współpracując przy montowaniu m.in. popularnego serialu Jerzego Gruzycy *40-latek* (1974-1977), a także jego kinowej fabuły *Motylem jestem, czyli romans 40-latką* (1976) oraz wielu dokumentów realizowanych w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych.

Praktycznie fachu montażysty uczył się pod okiem Alfredy Czarneckiej, doświadczonej montażystki stołecznej Wytwórni. W duecie z nią zmontował swoje pierwsze filmy, m.in. *Na Anioła Chłopski* (1978) i *Dębowa kłoda* (1979) Józefa Gębskiego, *Liczy się tylko diament* (1979) Zygmunta Adamskiego, *Trzy olimpiady* (1980) Janusza Kreczmańskiego. Jako samodzielny montażysta zadebiutował w *Tylko jednej lekcji* (1982), dokumencie Michała Maryniarczyka o trudnej młodzieży, wyróżnionym na białostockich Konfrontacjach „Młodzi za i przed kamerą” (1983).

Ma na koncie kilkadziesiąt dokumentów zrealizowanych przez czołowych reżyserów warszawskiej Wytwórni, m.in. Maryniarczyka (*Temat*, 1982; *Rocznik '63*, 1982; *Przez ten rok...*, 1983; *My to zrobimy sami*, 1984; *Była wojna*, 1985; *Cudzoziemka*, 1986), Krzysztofa Gradowskiego (*Człowiek, który zatrzymał Anglię*, 1983), Ireneusza Englera (*Stadion, czyli żywot Józefa*, 1985), Józefa Gębskiego (*203 sprawiedliwych*, 1985; *Thum*, 1987; *Z archipe-*



Zbigniew Osiński

lagu Gułag, 1989; *Klawisz*, 1990), Ignacego Szczepańskiego (*Według Mrożka*, 1990; *Tak się toczy moja myśl*, 1990; *Tylko jazz*, 1996; *Pierwszy kosmonauta*, 1996), Andrzeja Titkowa (*Był sobie mur*, 1985; *Już nie lękam się nic*, 1996), Grzegorza Linkowskiego (*Spacer z Dziennikiem*, 2006; *Świat według błazna*, 2008), Krzysztofa Miklaszewskiego (*Apteka Pod Orłem*, 2006). Zmontował także *Chełmską 21* (1999) Titkowa, dokument poświęcony swemu macierzystemu miejscu pracy, obchodzącej pół wieku Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie (od 1989 roku

zaczęto tam realizować także fabuły, więc rozszerzono nazwę o sformułowanie – „i Fabularnych”).

Osiński był jednak przede wszystkim nadwornym montażystą Wojciecha Staronia. To on zmontował jego debiutancką *Syberyjską lekcję* (1998), obsypaną prestiżowymi nagrodami, m.in. Srebrnym Lajkonikiem w Krakowie, Białą Kobrą w Łodzi, Grand Prix na Cinéma du Réel w Paryżu, a później – jej swoisty sequel, czyli *Argentyńską lekcję* (2011), na którą spadła istna lawina festiwalowych trofeów, m.in. w Krakowie, Lipsku, Mińsku, Florencji, Guangzhou, Kijowie, Wiedniu, Skopje, Padwie, Chicago, Batumi i Montrealu, a także *Braci* (2015), frapującą opowieść o Alfonsie i Mieczysławie Kułakowskich – naukowcu i malarzu, pragmatyku i marzycielu, dwóch odmiennych charakterach, tak wspinał się dopełniających (nagrody m.in. w Locarno, Lipsku, Mińsku, Krakowie, Tbilisi, Chicago).

Zbigniew Osiński pracował również przy montażu wielu fabuł, m.in. *Szamaniki* (1996) Andrzeja Żuławskiego, *Łóżka Wierszynina* (1997) Andrzeja Domalika, *Córy marnotrawnej* (2001) Andrzeja Kondratiuka. Był świetnym montażystą, ale ma na swym koncie także epizod scenariuszowy (*Jerzy Grotowski. Próba portretu*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 1999) czy operatorski (*Świat według błazna*, reż. Grzegorz Linkowski, 2008), a w serialu *Bulionerzy* – nawet aktorski, wcielił się bowiem w... Zbysia Osińskiego, kolegę głównego bohatera.

JERZY ARMATA

30 maja zmarła **Jadwiga Wiechowska-Kikolska** (92 l.), montażystka. Była związana z warszawskimi instytucjami: Wytwórniami Filmów Dokumentalnych oraz Centralną Wytwórniami Programów i Filmów Telewizyjnych Poltel. Swoją drogę zawodową rozpoczęła od współpracy montażowej przy dokumencie poświęconym Ludwikowi Sempolińskiemu jako wykładowcy PWST w Warszawie pt. *Pan Profesor* w reżyserii Ludwika Perskiego. W jej dorobku jako samodzielnej montażystki znajdują się filmy dokumentalne, animowane oraz spektakle Teatru Telewizji. Warto wymienić takie tytuły, jak *Sztorm* Ryszarda Bera i Karola Dąbrowskiego, *Ścieżka nadaje szyfr* Roberta Stando, *Romanca* Kazimierza Urbańskiego, *Ciszej* Lucjana Jankowskiego, *Misja* Karola Bieleckiego i Stefana Wajcmana, *Janusz Korczak* Stanisława Grabowskiego czy dwa odcinki spektaklu telewizyjnego *Stawka większa niż życie* w reżyserii Andrzeja Konica. Jadwiga Wiechowska-Kikolska była wieloletnią członkinią Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

2 czerwca zmarł **Adam Tomecki** (90 l.), aktor teatralny, filmowy, telewizyjny i dubbingowy. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego warszawskiej PWST. W czasie studiów występował w Teatrze Nowej Warszawy. Po studiach został aktorem scen warszawskich – Teatrów: Powszechnego (1956-60), Operetki (1960-62), Syrena (1962-63) i Na Targówku (1974-86). Od czasu do czasu występował na małym i dużym ekranie, przyjmując role w serialach oraz spektaklach telewizyjnych, jak również filmach kinowych. Z jego filmografii należy wymienić takie tytuły, jak *Godzina pąsowej róży* Haliny Bieleńskiej, *Nieznany* Witolda Lesiewicza, *Barbara* i *Jan* Jerzego Ziarnika i Hieronima Przybyły, *Dom* Jana Łomnickiego czy *Quo vadis* Jerzego Kawalerowicza. W dziedzinie dubbingu jego najpopularniejszą kreacją był kapitan Greg, słynny pirat z serii gier *Gothic*. Adam Tomecki za swoją pracę artystyczną został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

3 czerwca zmarł **Adam Wolańczyk** (86 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego PWSTiF w Łodzi. Występował w Teatrach: Rozmaitości we Wrocławiu (1961-67), Dramatycznym w Wałbrzychu (1966-70, 1977-78, 1985-2001), Impart we Wrocławiu (1970-71), im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (1971-72), Ziemi Opolskiej w Opolu (1973-75), Dramatycznych w Szczecinie (1975), Śląskim w Katowicach (1976). W jego dorobku jest wiele ról w filmach kinowych, a także kilka seriali i spektakli telewizyjnych. Z jego filmografii trzeba wymienić takie tytuły, jak *Uciec jak najbliżej* oraz *Baryton* Janusza Zaorskiego, *Kłusownik* Janusza Łęskiego, *Tylko strach* Barbary Sass, *Jańcio* Wodnika Jana Jakuba Kolskiego, *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy, *Weiser* Wojciecha Marczewskiego czy *Tajemnica twierdzy szyfrów* Adka

Drabińskiego. Adam Wolańczyk za swoją twórczość aktorską otrzymał wiele nagród i odznaczeń, w tym Srebrny Krzyż Zasługi oraz Brązowy Medal Zasłużony Kulturze – Gloria Artis.

14 czerwca zmarł **Henryk Górski** (77 l.), działacz i animator życia muzycznego, fotografik i dokumentalista, współpracownik Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego. Od roku 1977 pierwszy szef Klubu Jazzowego „Akwarium” w Warszawie. W 1979 rozpoczął trwającą 10 lat współpracę z Oddziałem Polskim Międzynarodowej Federacji Jazzowej na stanowisku pełnomocnika ds. fonografii w wytwórni płytowej Helicon i w działającym od 1982 pod tą samą nazwą (pod auspicjami MFJ) sklepie płytowym przy ul. Freta na Nowym Mieście w Warszawie. Wspólnie z dyrektorem tej placówki, Januszem Kęcikiem, był współproducentem wielu kultowych płyt, m.in. „Soyka Sings Ellington” (1982) czy „Karolak-Szukalski-Bartkowski. Time Killers” (1985). W pierwszej połowie lat 80. należał do ekipy organizującej festiwal Jazz Jamboree. W 1988 został współzałożycielem (razem z Oddziałem MFJ w Polsce i Jackiem Słotałą) Fundacji Pomocy Dzieciom Niewidomym o Uzdolnieniach Muzycznych „Widzieć muzyką”. W dorobku artystycznym ma współpracę przy filmie *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego (odpowiadał za fotografie obrazów i ich komputerowe przekształcanie), a ponadto współpracował realizacyjnie przy filmach dokumentalnych Andrzeja Machnowskiego: *Emisariusz kardynała*, *Świadek czasu pogardy*, *Prymas dialogu* i *Mistrz chirurgii onkologicznej*.

16 czerwca zmarła **Anna Grzeszczak-Hutek** (73 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. Była absolwentką Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi. Występowała na łódzkich scenach, w Teatrach: Ziemi Łódzkiej (1976-79), Nowym (1979-94), im. Stefana Jaracza (1995-2004). Współpracowała także z łódzkim Teatrem Małym w Manufakturze. W swojej bogatej filmografii ma wiele ról w produkcjach kinowych, jak również w serialach i spektaklach telewizyjnych. Z tego ekranowego dorobku należy wymienić takie tytuły, jak *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego, *Czerwone węże* Wojciecha Fiwka, *Wedle wyroków twoich...* Jerzego Hoffmana, *Psy* Władysława Pasikowskiego, *Kawalerskie życie na obczyźnie* Andrzeja Barańskiego, *Przypadek Pekosińskiego* i *Sąsiedzi* Grzegorza Królikiewicza, *Pierwszy milion* Waldemara Dzikięgo, *Dom zły*, *Róża* i *Wołyń* Wojciecha Smarzowskiego, *Ida* Pawła Pawlikowskiego, *Powidoki* Andrzeja Wajdy, *Legiony* Dariusza Gajewskiego czy *Proceder* Michała Węgrzyna.

20 czerwca zmarł **Janusz Kępski** (86 l.), kompozytor, pianista, aranżer, dyrygent i pedagog. Był absolwentem studiów na Wydziale Teorii i Kompozycji war-

szawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Opiekował się solistami i grupami muzycznymi związanymi z Klubem Piosenki Związku Kompozytorów i Autorów Rozrywkowych w Warszawie. Należał do grona pedagogicznego warszawskich szkół muzycznych (Liceum Muzycznego oraz Średniej Szkoły Muzycznej). Zajmował się też profesjonalnym opracowywaniem utworów muzycznych. Jako kompozytor tworzył muzykę dla potrzeb teatru (musical i inne spektakle), filmu i telewizji, a także piosenki oraz utwory instrumentalne dla solistów (m.in. Stan Borys, Andrzej Dąbrowski, Jerzy Połomski, Irena Santor, Joanna Rawik, Zdzisława Sośnicka) i zespołów muzycznych (m.in. Partita, Filipinki, Portrety). Był twórcą takich przebojów, jak „Jaskółka uwieczniona” Stana Borysa, czy „Kamienne schodki” i „Zakochani czekają na maj” Ireny Santor. Z jego dorobku jako kompozytora muzyki filmowej trzeba wymienić takie tytuły, jak *Na dobranoc* i *Uciec jak najbliżej* Janusza Zaorskiego, *Szwedzi w Warszawie* Włodzimierza Gołaszewskiego czy cykl dokumentalny *Misjonarze* Gołaszewskiego i Stefana Truszczyńskiego.

22 czerwca w Warszawie zmarł **Franciszek Majkowski** (87 l.), operator filmowy. Większość swojego zawodowego życia związany był z Centralną Wytwórnią Programów i Filmów Telewizyjnych Poltel, gdzie zrealizował ponad dwa tysiące materiałów. Był ponadto autorem zdjęć do takich filmów dokumentalnych, jak *Józef Wybicki*, *Śmierć w technicolorze* czy *Marek Hłasko bez mitów*. Franciszek Majkowski był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

26 czerwca w Londynie zmarł **Konrad Łatacha** (65 l.), aktor teatralny i telewizyjny, reżyser teatralny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST. W latach 1980-82 występował w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Na początku lat 80. wyemigrował do Wielkiej Brytanii, gdzie grał na polskich scenach w Londynie. Przed emigracją współpracował w teatrze z wieloma słynnymi reżyserami, takimi jak Jerzy Jarocki, Maciej Prus, Andrzej Chrzanowski, Krzysztof Orzechowski, Krzysztof Kelm czy Jan Łomnicki. U tego ostatniego zastąpił ponadto rolę Jacka Bawolika w wyjątkowo popularnym serialu TVP *Dom*. W Wielkiej Brytanii wystąpił również w serialu produkcji BBC *Wyhin & Penkowski*.

Oprac. **JULIA MICHAŁOWSKA**

Nowa platforma VOD

Wystartował nowy serwis streamingowy – Red Go – prezentujący zarówno klasykę kinematografii, jak i premierowe fabuły i seriale. Nowa platforma proponuje filmy dla koneserów kina, poszukujących rzadkich pozycji filmowych, jak również fanów popularnego kina akcji, dramatu, romansu i kryminału. Na Red Go zobaczymy m.in. klasyczne horrory, np. pełne gęstej atmosfery i efektów gore obrazy o zombie, które podpisał włoski mistrz kina grozy Lucio Fulci. Coś dla siebie znajdą miłośnicy westernów amerykańskich, jak i ich włoskich odpowiedników, czyli spaghetti westernów. Platforma oferuje także coś, czego jeszcze nie było na polskim rynku, jak np. filmy spod znaku blaxploitation, pierwotnie kręcone przez i dla społeczności afroamerykańskiej w latach 70., oraz filmy z pogranicza erotyki i horroru, nakręcone na fali przemian obyczajowych przełomu lat 60. i 70., zwane z czasem sexplotation. Do końca tego roku serwis planuje pokazać premierowo prawie 200 godzin filmów i seriali. Na rok 2023 zaplanowano 100 premier filmowo-serialowych. Red Go jest dostępny w podstawowym abonamencie za 14,99 złotych miesięcznie. Subskrypcja VIP pozwalająca na dostęp do całej biblioteki oraz oferty premierowej to kwota 34,99 złotych za miesiąc. Kolekcje składające się z kilku filmów, dla osób które nie zdecydowały się na stałą subskrypcję, dostępne będą w cenie od 8,99 złotych. Właścicielem serwisu jest nadawca obecnych w polskiej telewizji kanałów Red Carpet TV i Red Top TV.

Wybrano nowe władze ZAiKS-u

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, na Zebraniu Delegatów 27 czerwca, wybrało nowy Zarząd, który przez kolejne 4 lata będzie kierował tą największą organizacją twórców w Polsce. Priorytetem pozostaje zwiększanie wynagrodzeń autorskich za utwory wykorzystywane online. ZAiKS postawi też na kolejne udogodnienia dla twórców i nie przestanie pomagać ukraińskiej kulturze. Na przewodniczącego Zarządu wybrano Miłosza Bembinowa (kompozytor, dyrygent, pedagog, laureat konkursów kompozytorskich, odznaczony medalem „Zasłużony dla kultury polskiej”); w Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS był do tej pory wiceprzewodniczącym Zarządu i przewodniczącym Zarządu Sekcji Autorów Dzieł Muzycznych). W skład Zarządu weszli także Paweł Łukaszewski, Ferid Lakhdar, Filip Siejka, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Wojciech Byrski, Damian Słonina (Rebel Publishing), Marta Zgrzywa (Schubert Music Publishing), Wojciech Gilewski, Michał Komar, Emil Wesołowski, Zbigniew Benedyktowicz, Elżbieta Banecka, Witold Krasowski, Ryszard Bańkiewicz, Michał Brutkowski i Olga Krysiak. „Celem numer jeden na najbliższe lata jest zwiększanie wynagrodzeń z internetu. W ostatnich latach wzrosły one wielokrotnie, ale stawiamy na dalszy przyrost. Skala wykorzystania twórczości online jest dziś przecieży ogromna. Czas pandemii pokazał także, że Stowarzyszenie jest jedyną bezpieczną przystanią dla polskich artystów, w tym dla tych na początku kariery” – powiedział Miłosz Bembinow. ZAiKS powiększył grono swoich członków: w 2018 roku, wraz z wejściem w życie Ustawy o zbiorowym

Festiwal Śleboda/Danutka 2022

Teatr Stary w Lublinie już po raz czwarty zaprosił na Festiwal Danuty Szaflarskiej Śleboda/Danutka (15-18 czerwca). W tym roku była to edycja szczególna, bo wpisana w uroczyste obchody 200-lecia istnienia i 10-lecia wznowienia działalności Teatru Starego. Z tej okazji przyznano aż dwie nagrody – Gong Danutki – dla wybitnych postaci polskiego teatru i filmu, prezentujących najwyższy poziom kunsztu aktorskiego. Tegorocznymi laureatami zostali Jadwiga Jankowska-Cieślak oraz Krzysztof Globisz. Dyrektorka Teatru Starego Karolina Rozwód oraz dyrektor programowy Festiwalu Michał Merczyński tradycyjnie zapewнили ambitny i wyjątkowo ciekawy program wydarzenia, proponując repertuar trudno na co dzień dostępny dla widzów. Propozycje filmowe i teatralne były wybrane oczywiście pod kątem udziału w nich tegorocznych laureatów Gongu Danutki oraz samej patronki Festiwalu. W Teatrze Starym można było obejrzeć m.in. projekcje takich spektakli telewizyjnych, jak *Druga matka* w reżyserii Izabeli Cywińskiej czy *Calkowite zaćmienie* Michała Kwiecińskiego (przedstawienie to powstało przed głośnym filmem Agnieszki Holland na podstawie tego samego dramatu Christophera Hamptona „Total Eclipse”). Gratką była również projekcja węgierskiego filmu Károlyiego Makka i Jánosa Xantusa *Inne spojrzenie* – podejmującego temat kobiecej miłości homoseksualnej, w którym główne role zagrały Jadwiga Jankowska-Cieślak i Grażyna Szapołowska. Tegoroczna laureatka Gongu Danutki otrzymała za rolę w tym filmie Złotą Płamę dla najlepszej aktorki na festiwalu w Cannes w 1982 roku. Wielką atrakcją była również projekcja zapisu jednego z najsłynniejszych spektakli w reżyserii Krystiana Lupy, czyli *Wymazywania* według powieści Thomasa Bernharda. Niezwykle aktualnie i proroczo (w kwestii wojny w Ukrainie oraz spraw społeczno-politycznych w Polsce) zabrzmiał natomiast zapis spektaklu radiowego *Nienawidzę* w reżyserii Ewy Kutryś z 2015 roku – monodramu w wykonaniu Krzysztofa Globisza, na podstawie tekstu Marka Koterskiego, z udziałem CeZika (kompozytor, gitarzysta, wokalista, osobowość świata internetu). Po każdej projekcji festiwalowej uczestnicy wydarzenia mogli spotkać się



Koncert na Rynku Starego Miasta

z zaproszonymi gośćmi. Do Lublina przyjechali m.in. Grzegorz Jarzyna, Małgorzata Mazur, Dominika Kluzniak, Michał Rosa, Piotr Gruszczyński, CeZik, Eva Rysova. Wspaniałym zwieńczeniem Festiwalu – godnym laureatów Gongu Danutki oraz dwóch wyjątkowych rocznic Teatru Starego – był koncert na Rynku Starego Miasta, pod muzycznym kierownictwem Krzysztofa Herdzina i pod hasłem „Vivat Teatr Stary”. Wzięli w nim udział artyści, którzy na scenie Teatru Starego mocno zaznaczyli swoją obecność w ostatnim dziesięcioleciu: Kuba Badach, Marta Ledwoń, Dorota Miśkiewicz, Grzegorz Turnau, Magda Umer, jak i ci, którzy nie tylko na tej zasłużonej scenie występowali, ale są również laureatami Gongu Danutki, czyli Janusz Gajos, Krystyna Janda i Jan Peszek. Koncert poprowadzili: Grażyna Torbicka, Michał Nogaś i Alina Makarczuk, która tłumaczyła wydarzenie na język ukraiński

dla licznie obecnych w Lublinie uchodźców z Ukrainy. Oczywiście najbardziej uroczystym momentem koncertu było wręczenie Gongu Danutki Krzysztofowi Globiszowi (niestety, w ostatniej chwili, problemy zdrowotne nie pozwoliły przyjechać do Lublina Jadwidze Jankowskiej-Cieślak). Wzruszona publiczność spontanicznie powstała, nagradzając brawami tego wybitnego artystę teatru i filmu, który niezwykle dzielnie zmagają się od kilku lat ze skutkami przebytych udarów. Festiwal Śleboda/Danutka po raz kolejny zgromadził znakomitych gości, którzy chcieli się z widzami dzielić swoimi twórczymi spostrzeżeniami, artystycznymi wspomnieniami i planami, a po raz pierwszy przekroczył granice niewielkiej widowni w Teatrze Starym, wychodząc z uroczystym koncertem do znacznie większej publiczności zgromadzonej na malowniczym lubelskim Rynku Starego Miasta.



Krzysztof Globisz odbiera Gong Danutki

zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi, po 70 latach do ZAiKS-u wrócił wydawca muzyczny. Organizacja jest liderem w regionie. Licencjonuje ponad 70 mln utworów polskich i zagranicznych. Reprezentuje ponad 19 tys. polskich autorów, wydawców muzycznych oraz spadkobierców. Na mocy umów międzynarodowych reprezentuje w Polsce ponad 3,5 mln zagranicznych twórców i wydawców muzycznych. Stowarzyszenie co roku wypłaca twórcom i uprawnionym z tytułu autorskich praw majątkowych 400 mln złotych tantiem.

Plakat 47. FPFF w Gdyni

Organizatorzy Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni zaprezentowali plakat jego 47. edycji. Autorką plakatu, podobnie jak w roku ubiegłym, jest ilustratorka i projektantka graficzna Ewelina Gąska. Unika ona klasycznych filmowych konotacji, a ten artystyczny afisz dla FPFF utrzymała – tak jak przy 46. edycji – w barwach gdyńskiej identyfikacji wizualnej, czyli czerni i złocie. „Motywem przewodnim plakatu jest liczba 47, która została skonstruowana tak, by sprawiała wrażenie trójwymiarowości oraz nawiązywała do światła reflektorów” – tłumaczy autorka plakatu. – „Od intensywnej złotej barwy przechodzi w czern. Użycie przejścia kolorystycznego podbija przestrzenność plakatu. Projekt ma podkreślać rangę imprezy oraz nadać festiwalowi charakterystyczny ton wizualny” – dodaje Ewelina Gąska. Głównym założeniem plakatu było unikanie elementów figuratywnych, stanowiących najprostsze skojarzenie z kinem i nadmorskim festiwalem. „Bardzo zależało mi, żeby plakat był nowoczesny w formie i dobrze pasował do tego, czego publiczność może spodziewać się w Gdyni: prawdziwego święta polskich filmów, realizowanego z klasą i elegancją” – wyjaśnia dyrektor artystyczny festiwalu, Tomasz Kolankiewicz. – „Festiwal to impreza zasłużona – prawie 50-letnia, ma jednak nadal dużo werwy i mam wrażenie, że po latach pandemii startuje z nową energią. Plakat dumnie zapowiada tegoroczną edycję: patrząc na listę zgłoszonych filmów prawdopodobnie najmocniejszą programowo od lat”. Tegoroczny, 47. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni odbędzie się w dniach 12-17 września.



wał do tego, czego publiczność może spodziewać się w Gdyni: prawdziwego święta polskich filmów, realizowanego z klasą i elegancją” – wyjaśnia dyrektor artystyczny festiwalu, Tomasz Kolankiewicz. – „Festiwal to impreza zasłużona – prawie 50-letnia, ma jednak nadal dużo werwy i mam wrażenie, że po latach pandemii startuje z nową energią. Plakat dumnie zapowiada tegoroczną edycję: patrząc na listę zgłoszonych filmów prawdopodobnie najmocniejszą programowo od lat”. Tegoroczny, 47. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni odbędzie się w dniach 12-17 września.

Nagrody ZAiKS-u

Warszawskim Teatrze Polskim, 14 czerwca, rozdano nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Podczas uroczystości twórcy wyrazili solidarność z ukraińskim środowiskiem

artystycznym. Stowarzyszenie wręczyło Nagrody ZAiKS-u, Nagrody Specjalne, Nagrody 100-lecia ZAiKS-u, a także przyznało Honorowe Członkostwa. Poprzednia taka uroczystość odbyła się w marcu 2019 roku, więc czerwcowy wieczór był okazją do spotkania z laureatami wyróżnień z kilku ubiegłych lat i uhonorowania bezprecedensowo licznej grupy twórców. O ich randze najlepiej świadczą nazwiska i dokonania w dziedzinie sztuk wizualnych otrzymali je: Stanisław Baj, Inez Baturo, Agnieszka Kawa, Andrzej Świetlik; za przekłady literatury polskiej na języki obce: Osman Firat Baş, Irina Kisielowa, Daniela Lehárová, Karol Lesman, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Agnieszka Zgieb-

za przekłady literatury obcej na język polski: Halina Kralowa, Henryk Lipszyc, Anna Marciniakówna, Bogusława Sochańska, Ewa T. Szylar, Teresa Worowska. Nagrodę ZAiKS-u im. Krzysztofa T. Toeplitza w dziedzinie piśmiennictwa filmowego otrzymali: Andrzej Bukowiecki, Maria Malatyńska, Anita Piotrowska, Tadeusz Szczepański; Nagrodę ZAiKS-u za popularyzację polskiej muzyki rozrywkowej: Dominika Barabas, Bogdan Fabiański, Festiwal Piosenki Polskiej w Luboniu, Kayax, Elżbieta Lewicka, Jerzy Mamcarz, Aleksander Pałac; Nagrodę ZAiKS-u im. Karola Małcużyńskiego za varsavianą otrzymali: Błażej Brzostek, Jakub Jastrzębski, Tomasz Szarota; Nagrodę ZAiKS-u za popularyzację polskiej muzyki współczesnej: Klaudiusz Baran, Jan Łukaszewski, Dorota Serwa; za twórczość dla dzieci: Maja Krämer, Karolina Laube-Krämer, Janusz Łęski, Sławomir Wierzchołski; za całokształt twórczości dla dzieci: Liliana Bardziejewska, Andrzej Maleszka, Teresa Wilbik-Stanny; za osiągnięcia w dziedzinie choreografii: Zofia Paradowicz. Z kolei Nagrody Specjalne ZAiKS-u przyznawane są za wieloletni wkład w rozwój polskiej kultury. Otrzymują je muzycy, kompozytorzy i autorzy tekstów, ale także poeci, tłumacze oraz twórcy zajmujący się sztukami wizualnymi. W tym roku nagrody te otrzymali: Elżbieta Banecka, Danuta Błażejczyk, Stan Borys, Wojciech Byrdycki, Sławomir Czarniecki, Edward Dębicki, Zenon Durka, Marek Hojda, Mieczysław Jurecki, Hanna Karpińska, Jerzy Kornowicz, Marek Kościkiewicz, Zygmunt Kukla, Wanda Kwietniewska, Ferid Lakhdar, Bogdan Loebel, Marcin Nowakowski, Andrzej Rybiński, Piotr Rubik, Kuba Sienkiewicz, Katarzyna Stanny, Stanisław Trzciniński, Katarzyna Wojsz i Hirek Wrona. Natomiast Nagrody 100-lecia ZAiKS-u są wyróżnieniami

dla twórców, którzy w szczególny sposób przyczynili się do rozwoju polskiej kultury i życia społecznego. ZAiKS przyznaje je od roku 2018, kiedy to obchodził jubileusz swego stulecia. Wśród dotychczasowych laureatów znaleźli się tacy m.in. twórcy, jak Jacek Bromski, Ernest Bryll, Ewa Demarczyk, Agnieszka Duczmal, Marek Dutkiewicz, Bogdan Dziworski, Ryszard Horowitz, Hanna Krall, Lech Majewski, Henryk Miśkiewicz, Włodzisław Nahorny, Chris Niedenthal, Daniel Passent, Włodek Pawlik, Wojciech Prażmowski, Wojciech Pszoniak, Stanisław Sojka, Jerzy Stuhr, Stanisław Tym czy Magda Umer. Zwieńczeniem uroczystego dla ZAiKS-u wieczoru było przyznanie Członkostwa Honorowego ZAiKS-u. To najwyższe wyróżnienie, jakim organizacja nagradza wybitnych twórców. Honorowe członkostwa otrzymali: Mirosław Bałka, Ewa Braun, Jacek Cygan, Krzysztof Dzikowski, Krzysztof Gierałtowski, Henryk Kuźniak, Leszek Długosz, Zbigniew Hołdys, Krystyna Janda, Lecha Janerka, Janusz Kapusta, Bogdan Olewicz, Wiesław Ochman, Jerzy Owsiak, Paweł Pawlikowski, Krzysztof Penderecki, Tadeusz Rolke, Barbara Seidler-Hollender, Tomasz Stańko, Allan Starski, Olga Tokarczuk, Marian Turski i Józef Wilkoń. Marian Turski, odbierając to wyróżnienie, powiedział: „Kultura potrzebuje mecenatu państwowego. Niestety ten chadza w ostatnim czasie swoimi drogami. Jest bardzo łagodny dla jednych, bezwzględny dla drugich. Miejscem zapewniającym pluralizm kultury w Polsce jest dziś ZAiKS”. Wieczór wręczenia nagród ZAiKS-u uświetnił koncert grupy jazzowej Marcin Wasilewski Trio oraz występ uczestników Songwriting Campów ZAiKS-u, którzy wykonali utwory Edwarda Pałlasza, Romualda Lipki i Andrzeja Korzyńskiego.

Laureaci konkursu „Wyobraź sobie”



W dniu 25 czerwca odbyło się wręczenie Nagrody im. Piotra Woźniaka-Staraka przyznawanej przez Polską Gildię Producentów dla Najlepszego Producenta 2021 oraz zorganizowano finał pierwszej edycji Konkursu „Wyobraź sobie”. Pierwsze miejsce i nagrodę pieniężną w wysokości 20 tys. złotych oraz Nagrodę Specjalną – Stypendium Scenariuszowe Fundacji Rodziny Staraków w wysokości 50 tys. złotych otrzymał Piotr Hadyna za treatment zatytułowany *Tajsa*. W pierwszej edycji Konkursu organizatorzy otrzymali 726 zgłoszeń. Do drugiego etapu zakwalifi-

kowało się 436 treatmentów, które nadesłało 440 autorów. Kapituła Konkursu w składzie: Ewa Puszczyńska (przewodnicząca), Tomasz Kot, Edward Miszczak, Allan Starski, Grażyna Torbicka – oceniła najlepsze prace i wybrała 12 finalistów. Spośród nich jury w składzie: Jan Komasa (przewodniczący), Leszek Bodzak, Agnieszka Odorowicz, Krzysztof Rak, Klaudia Śmieja-Rostworowska – wskazało trzech laureatów. Miejsce II oraz 15 tys. złotych zdobyła Natalia Ossowska za treatment *Mamuna*, a III miejsce i 10 tys. złotych Magdalena Wleklak za *Królową Garów* (projekt poświę-

cony postaci Lucyny Ćwierciakiewiczowej). Natomiast Nagrodę im. Piotra Woźniaka-Staraka Polskiej Gildii Producentów dla Producenta Roku 2021 otrzymał Mariusz Włodarski – za wyprodukowane przez siebie filmy: *Śniegu już nigdy nie będzie* w reżyserii Małgorzaty Szumowskiej i Michała Englerta, *Sweat* Magnusa von Horna i *Niepamięć* Christosa Nikou. Wyróżnienie StoryLab.pro – konsultacje scenariuszowe – zdobył Kuba Gryżewski za projekt *Miłego życia*, a Nagrodę Dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz 10 tys. złotych otrzymał Maciej Zakliczyński za *Ludolfinę*.

Ninateka przedstawia filmy z muzyką Wojciecha Kilara

W lipcowym przeglądzie z cyklu „Dzisiaj są twoje urodziny” Ninateka pokaże pięć produkcji, do których muzykę stworzył jeden z najwybitniejszych polskich kompozyto-

rów, wielokrotnie nagradzany w Polsce i za granicą – Wojciech Kilar. Zadebiutował ilustracją muzyczną do filmu dokumentalnego *Narciarze* w reżyserii Natalii Brzozowskiej. Następnie współpracował z tak uznanymi reżyserami, jak Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Jerzy Hoffman, Janusz Majewski, Roman Polański, Francis

Ford Coppola czy Jane Campion. W ramach cyklu zostaną pokazane: *Zazdrość i medycyna* Majewskiego, *Smuga cienia* oraz *Kronika wypadków miłosnych* Wajdy, *Bilans kwartalny* Zanussiego oraz *Tędrówata* Hoffmana. Filmy będą dostępne od 1 do 31 lipca do godz. 20.00 na darmowej platformie VOD Ninateka.

Sokołowski zaprasza na 11. MFF Hommage à Kieślowski

Tegoroczna, 11. edycja Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Hommage à Kieślowski odbędzie się w weekend 26-28 sierpnia, pod hasłem „Kino interwencji”. Głównym filmem tytułowej sekcji Hommage będzie *Niebo* (Francja/Niemcy/Wielka Brytania/Włochy, 2002) Toma Tykwera – film, który powstał na podstawie ostatniego wspólnego tekstu duetu Krzysztof Kieślowski-Krzysztof Piesiewicz. „Pragniemy skupić się na kinie, które zostawia w widzach ślad i nie pozwala o sobie zapomnieć długo po zakończeniu seansu. Kinie, które otwiera widzów na empatię i potrzebę solidarności. Kinie, które jest aktualne w dobie obecnej sytuacji społeczno-politycznej w Europie, którą przeżywamy razem z naszymi sąsiadami i przyjaciółmi z Ukrainy” – mówi Zuzanna Foggt, dyrektorka i producentka festiwalu. W ramach tej samej sekcji pokazane zostaną *Gadające głowy* (1980) Kieślowskiego i wyprodukowane przez Instytut Adama Mickiewicza *Gadające głowy 2021* w reżyserii Jana P. Matuszyńskiego. „Wybór nie jest przypadkowy – pragniemy stworzyć w czasie festiwalu przestrzeń, w której widzowie (przede wszystkim ukraińska społeczność mieszkająca obecnie w regionie) mogliby nagrać swoje odpowiedzi na słynne pytania Kieślowskiego (Kim jesteś? Czego byś chciał? Co jest dla ciebie najważniejsze?). Zebrany materiał może posłużyć za niezwykle symptomatyczne i cenne świadectwo obecnych czasów; ważne jest również to, aby móc oddać – nawet w takim symbolicznym wymiarze – głos tym, którym siłą został on odebrany” – mówi Diana Dąbrowska,

dyrektorka artystyczna festiwalu. Wyselekcjonowane przez organizatorów filmy opowiadają o bohaterach i bohaterkach – zarówno młodszego, jak i starszego pokolenia – którzy próbują dokonać w swoim otoczeniu ważnej zmiany, dla siebie i innych. Otoczeniu niekiedy bardzo brutalnym, pozbawionym zasad i moralności. Ten rodzaj narracji odnajdziemy w takich najnowszych filmach, jak *Ziemia jest niebieska jak pomarańcza* ukraińskiej reżyserki Iryny Tsilyk, *Przeżyć* Jonasa Pohera Rasmussena, *Między dwoma światami* Emmanuela Carrère z Juliette Binoche w roli głównej czy *Wszystkie nasze strachy* Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta. Ten ostatni będzie pokazany w sekcji Nowe Kino Polskie, w której również znajdują się inne polskie produkcje, takie jak *Ucieczka na srebrny glob* Kuby Mikuřdy, *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego, *Wielki strach* Pawliny Carlucci Sforzy (prod. Studio Munka-SFP), *Lombard* Łukasza Kowalskiego, *Sonata* Bartosza Blashke oraz *Inni ludzie* Aleksandry Terpińskiej. Jedną z bohaterek festiwalu będzie hiszpańska reżyserka Carla Simón, zdobywczyni Złotego Niedźwiedzia (za *Alcarràs*) na tegorocznym Berlinale. Młoda hiszpańska reżyserka jest jedną z kluczowych przedstawicielek nowego hiszpańskiego kina. Podczas Hommage à Kieślowski zostaną pokazane wszystkie jej najważniejsze filmy. Jak zawsze w Sokołowsku będzie można spotkać się i porozmawiać ze współpracownikami oraz przyjaciółmi Krzysztofa Kieślowskiego, gośćmi będą również reżyserzy i aktorzy pokazanych filmów. Wydarzenie swoim Honorowym Patronatem objęła, jak co roku, żona reżysera – Maria Kieślowska. Obecna będzie również córka reżysera – Marta Hryniak.

Książka o Wojciechu Marczewskim

Nakładem wydawnictwa Więź ukazała się książka typu wywiad rzeka „Wojciech Marczewski. Świat przyspiesza, ja zwalniam”. Twórca tak ważnych dla polskiego kina filmów, jak *Zmory*, *Dreszcze* czy *Ucieczka z kina Wolność*, w rozmowie z Damianem Jankowskim nie uchyla się od odpowiedzi na najbardziej osobiste pytania. Wojciech Marczewski to jeden z najwybitniejszych polskich reżyserów. W książkowym wywiadzie zdradza, jakie są źródła jego artystycznej wrażliwości, co go obecnie pochłania, co myśli o współczesnym polskim kinie, czy możemy jeszcze liczyć – po 20 latach milczenia – na jego nowe dzieło. Znakomity artysta filmu w rozmowie z Damianem Jankowskim odpowiada na pytania o poczucie artystycznego spełnienia, o szczęście, przemijanie i smak życia. Janusz Gajos, niezapomniany cenzor z *Ucieczki z kina Wolność*, przyznał: „Wojciech Marczewski jest świetnym interpretatorem zdarzeń, z którymi mamy do czynienia. Każde spotkanie z nim to prawdziwa uczta. Książka »Świat przyspiesza, ja zwalniam« jest tego potwier-

dzeniem”. Partnerem wydania jest Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

Nagroda im. Weroniki Migoń

Fundacja im. Weroniki Migoń przyznaje nagrodę jej imienia, co roku wyróżniając najlepszego reżysera obsady aktorskiej w filmie polskim minionego sezonu. Nagroda jest przyznawana w uznaniu za pracę włożoną w rozwój filmu i wpływ doboru obsady na kształt produkcji. Kapituła, w której skład wchodzi obecnie: Agnieszka Holland, Kasia Adamik, Żyvia Kosińska-Wdowiak, Aleksandra Popławska, Michał Czarniecki, Agnieszka Smoczyńska, Sebastian Stankiewicz oraz Andrzej Beszta, na gali 27 czerwca w warszawskim kinie Iluzjon, przyznała nagrodę Paulinie Albinia za film *Piosenki o miłości* (reż. Tomasz Habowski). Do nagrody nominowani byli także: Dawid Nickel i Marta Kownacka za *Wszystkie nasze strachy* (reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt) oraz Piotr Bartuszek za film *Żeby nie było śladów* (reż. Jan P. Matuszyński).

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA



TYLKO HOLLYWOOD?



Agnieszka Grochowska i Grzegorz Damięcki w filmie *Fucking Bornholm*, reż. Anna Kazejak

Powoli wyłania się obraz sytuacji kin po pandemii. Na dużych ekranach królują przede wszystkim wystawne supertytuły z Hollywood. Trudno przebić się mniejszym filmom, polskie produkcje przechodzą praktycznie niezauważone. Maj 2022 dowiódł tego najlepiej.

Chodzeniu do kin nie sprzyja kilka czynników. Są to na pewno: kanapowa konsumpcja kultury ukształtowana w pandemii; zachęcająca do aktywnego spędzania czasu niesprzyjająca kinom słoneczna pogoda; wysokie ceny biletów do kin przy szalejącej inflacji; zagrożenie ze Wschodu; stosunkowo uboga oferta dystrybucyjna. Pewne mechanizmy powracają. Wiosna i okres po świętach wielkanocnych uchodziły od lat za sezon „martwy” w kinach. Jeśli publiczność udaje się w tym czasie ściągnąć do kin, to głównie na „wydarzenia”, a te znakomicie sprzedają dystrybutorzy filmów z Hollywood.

W maju przebojem numer jeden była produkcja Disneya/Marvela *Doktor Strange w multiwersum obłądu*, którą obejrzało ponad 905 tys. widzów. Pod koniec czerwca film ten przekroczył granicę miliona sprzedanych biletów. W połowie 2022 roku będą już cztery

tytuły z milionem widzów na koncie. W 2019 było ich 15.

Pomiędzy pierwszym a drugim miejscem majowego box office'u jest ogromna przepaść. Drugi na liście film to animowane *Igrzyska zwierzaków*, które zobaczyło 124 tys. widzów. Kolejne dwa tytuły w zestawieniu reprezentują polską kinematografię. Frekwencyjnie wyżej, ale kasowo niżej uplasował się w maju familijny *Detektyw Bruno* Magdaleny Nieć i Mariusza Paleja, który zgromadził 76 tys. Nieznacznie mniej widzów zobaczyło *Fucking Bornholm*, który obejrzało 74,5 tys. Na koniec czerwca różnica pomiędzy filmami była znacznie większa i na korzyść produkcji familijnej, którą zobaczyło blisko 115 tys. kinomanów, a niestety obraz Anny Kazejak nie dobił nawet do 100 tys. Mizernie prezentowały się polskie filmy w maju. Trzeci na liście najpopularniejszy rodzimy tytuł to *Za duży na bajki* Kristoffera Rusa, który

w maju zainteresował 31 tys. widzów (ale od premiery w sumie znakomite 300 tys.!).

Rzut oka na majowy Top 20 box office'u daje nam ciekawy obraz sytuacji w kinach w czasach covidu. Powyżej 500 tys. widzów przyciągnęły jedynie *Fantastyczne zwierzęta: Tajemnica Dumbledora* (do końca maja 798 tys.), *To nie wypanda* (707,1 tys.), zeszłoroczne *Nasze magiczne Encanto* (607 tys.). Niestety firma UIP cały czas odmawia dostępu do dokładnych danych sprzedaży swoich filmów, a te cieszą się dużym zainteresowaniem widzów i pozytywnie wpłynęłyby na postrzeganie kin w czasach covidu.

Oficjalnie dostępna frekwencja majowa w polskich kinach wyniosła około 1,7 mln sprzedanych biletów, ale wraz z osiągnięciami filmów niedostępnych w raporcie, wynik ten byłby o kilkaset tysięcy lepszy, gdzieś w granicach 2,5-3 mln. Mowa tutaj bowiem o tytułach: *Morbius*, *Zaginione miasto*, *Sonic 2*, *Wiking*, *Downton Abbey: Nowa era*, *Pan Wilk i spółka*, *Top Gun: Maverick*. Przed pandemią, w maju 2019 roku, frekwencja w kinach wyniosła 3,5 mln widzów, w maju 2018 było to 2,5 mln, a w maju 2017 sprzedaż była na poziomie nieco ponad 3 mln biletów. Wynik z 2022 roku wskazuje, że rynek powoli zmierza do odbudowy poziomu sprzed pandemii. Niestety, zmiana nawyków widzów spowodowała odwrócenie się odbiorców od kina tzw. środka oraz polskich produkcji. Czy na zawsze?

KRZYSZTOF SPÓR

WSZYSTKIE FILMY

W ZESTAWIENIU BRAKUJE WYNIKÓW FILMÓW DYSTRYBUOWANYCH PRZEZ UIP

LP.	TYTUŁ POLSKI	TYTUŁ ORYGINALNY	DYSTRYBUTOR	KRAJ	WPLYWY	WIDZOWIE	WPLYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	DOKTOR STRANGE W MULTIWERSUM OBŁĘDU	DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS	DISNEY	USA	18 459 749	905 492	18 459 749	905 492	501	06.05.2022
2	IGRZYSKA ZWIERZAKÓW	DAISY QUOKKA: WORLD'S SCARIEST ANIMAL	KINO ŚWIAT	AUSTRALIA/USA	2 050 226	124 345	2 053 696	124 530	292	06.05.2022
3	FUCKING BORNHOLM	FUCKING BORNHOLM	NEXT FILM	POLSKA	1 427 820	74 510	1 480 246	77 549	259	06.05.2022
4	FANTASTYCZNE ZWIERZĘTA: TAJEMNICE DUMBLEDOREA	FANTASTIC BEASTS: THE SECRETS OF DUMBLEDORE	WARNER	USA/WLK. BRYTANIA	1 272 250	72 401	15 261 833	798 887	492	07.04.2022
5	DETEKTYW BRUNO	DETEKTYW BRUNO	MONOLITH	POLSKA	1 108 304	76 182	1 108 304	76 182	263	27.05.2022
6	BOSCY	COMPETENCIA OFICIAL	KINO ŚWIAT	HISZPANIA/ARGENTYNA	998 345	54 305	998 345	54 305	159	13.05.2022
7	TO NIE WYPANDA	TURNING RED	DISNEY	USA/KANADA	721 952	41 086	12 713 703	707 196	323	11.03.2022
8	DOGTANIAN. PSI MUSKJETERIER	D'ARTACAN Y LOS TRES MOSQUEPERROS	FORUM FILM	HISZPANIA	670 670	41 909	670 670	41 909	220	27.05.2022
9	KSIAŻĘ	THE DUKE	MONOLITH	WLK. BRYTANIA	537 156	30 093	537 156	30 093	154	20.05.2022
10	ZA DUŻY NA BAJKI	ZA DUŻY NA BAJKI	NEXT FILM	POLSKA	392 19	30 983	4 485 453	294 251	240	18.03.2022
					27 638 670	1 451 306				
11	X	X	M2 FILMS	USA/KANADA	310 295	17 438	669 917	36 617	151	29.04.2022
12	NASZE MAGICZNE ENCANTO	ENCANTO	DISNEY	USA	298 273	16 011	10 714 249	607 850	279	26.11.2021
13	WSZYSTKO WSZĘDZIE NARAZ	EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE	BEST FILM	USA	261 557	14 318	1 334 799	73 254	174	15.04.2022
14	INFINITE STORM	INFINITE STORM	GUTEK FILM	WLK. BRYTANIA/ POLSKA/ AUSTRALIA	260 287	14 884	260 287	14 884	144	27.05.2022
15	YAKARI I WIELKA PODRÓŻ	YAKARI - LA GRANDE AVENTURE	NOWE HORYZONTY	BELGIA/FRANCJA/ NIEMCY	239 969	17 371	239 969	17 371	103	20.05.2022
16	ZŁOTO	GOLD	BEST FILM	AUSTRALIA	230 150	14 200	230 150	14 200	85	20.05.2022
17	NIEZNOŚNY CIĘŻAR WIELKIEGO TALENTU	THE UNBEARABLE WEIGHT OF MASSIVE TALENT	MONOLITH	USA	205 013	11 334	1 254 627	67 163	202	22.04.2022
18	SPREE	SPREE	VELVET SPOON	USA	154 498	9 887	154 498	9 887	90	13.05.2022
19	MAŁA MAMA	PETITE MAMAN	NOWE HORYZONTY	FRANCJA	126 006	7 780	126 006	7 780	43	20.05.2022
20	TRZY PIĘTRA	TRE PIANI	GUTEK FILM	FRANCJA/WŁOCHY	121 193	6 258	126 268	6 545	46	06.05.2022
					2 207 241	129 481				
	TOP 20:				29 845 911	1 580 787				

FILMY POLSKIE

LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPLYWY	WIDZOWIE	WPLYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	FUCKING BORNHOLM	NEXT FILM	1 427 820	74 510	1 480 246	77 549	259	06.05.2022
2	DETEKTYW BRUNO	MONOLITH	1 108 304	76 182	1 108 304	76 182	263	27.05.2022
3	ZA DUŻY NA BAJKI	NEXT FILM	392 198	30 983	4 485 453	294 251	240	18.03.2022
4	PIOSENKI O MIŁOŚCI	GUTEK FILM	64 587	4 004	1 113 717	60 966	135	25.03.2022
5	SONATA	TVP	47 217	4 128	825 846	54 831	163	04.03.2022
6	MARZEC '68	TVP	46 765	7 054	1 089 744	72 104	182	25.03.2022
7	NĘDZARZ I MADAME	TVP	39 358	2 716	1 334 862	88 227	75	12.11.2021
8	ŁOKATORKA	KINO ŚWIAT	9 287	937	371 439	22 202	135	03.12.2021
9	CZARNY MŁYN	MÓWI SERWIS	7 775	595	4 144 400	287 160	178	27.08.2021
10	TEŚCIOWIE	NEXT FILM	6 36	580	8 617 110	445 331	360	10.09.2021
	TOP 10:		3 149 671	201 689				

RESTAURACJA
CINEMA
PARADISO

WŁOSKA KUCHNIA Z POLSKĄ DUSZĄ



Restauracja Cinema Paradiso
ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, Warszawa
Rezerwacje: +48 695 477 799
www.cinemaparadiso.pl

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

**ADRES**

Krakowskie Przedmieście 21/23
Warszawa

REZERWACJA BILETÓW

rezerwacja@kinokultura.pl

ZAPRASZAMY

tanie poniedziałki – bilet 12 zł

wtorek – piątek do 17:00

bilet normalny – 17 zł

bilet ulgowy – 14 zł

piątek od 17:00 – niedziela

bilet normalny – 19 zł

bilet ulgowy – 16 zł

_konferencje i warsztaty
branży filmowej
_premiery filmów dokumentalnych
_pokazy dla dyplomatów
_nocne maratony filmowe
_premiery filmów
zrekonstruowanych cyfrowo
_dyskusyjny klub filmowy
_repliki krajowych festiwali filmowych
_premiery filmów Studia Munka
_pokazy filmów
krótkometrażowych

KINO_ _KULTURA

w w w . k i n o k u l t u r a . p l