

magazyn

FILMOWY

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

nr 6 (130)/czerwiec 2022

ISSN 2353-6357



O wiele bardziej
optymistycznie

**JACEK
BROMSKI**

Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

+ BHP NA PLANIE FILMOWYM ● WWW.SFP.ORG.PL

**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

W NUMERZE



WYWIAD NUMERU

26 JACEK BROMSKI

WSTĘPNIAK

Od Redaktora
Naczelnego 2

SFP-ZAPA 4

WYDARZENIA

Odstonienie
Gwiazdy SFP 12

Odstonienie Gwiazdy Lidii
Zonn-Karabas 14

Krakowska odstona
jubileuszu Zespołu
Filmowego „X” 16

Juliusz Machulski
Honorowym Obywatelem
Lublina 18

FESTIWALE
W POLSCE

Kino na Granicy 19

Mastercard Off Camera 20

Millennium Docs Against
Gravity 22

Festiwal Muzyki
Filmowej 24

32 TEMAT NUMERU
BHP NA PLANIE
FILMOWYM

POLSKIE PREMIERY

Infinite Storm 40

Po miłość / Pour l'amour 42

Samiec Alfa 44

*Dzień, w którym
znalazłem w śmieciach
dziewczynę* 46

Negatyw 48

FESTIWALE
ZA GRANICĄ

Cannes 50

POLONICA

Polscy filmowcy
na świecie 52

RYNEK FILMOWY

Etapy produkcji filmowej –
terminologia cz. I 54

Alex Ramon 58

Michał Pieńkowski 60

NA POCZĄTKU
BYŁ DOKUMENTPrawda o rzeczach
podstawowych 62PRZEZ
SUBIEKTYW

Czy Państwo
nas słyszą? 64

Czego nie widać 68

Krótkometrażowcy 70

Wyobraź sobie 72

Wędrowniki filmowe
po kraju 73

SHORT MIESIĄCA

Victoria 74

STUDIO
MUNKA 7610 PYTAŃ
DO KATARZYNY
WAJDY 78SWOICH
NIE ZNACIEJoanna Dzwonnik-
Cieśliewicz 80

KSIAŻKI 82

IN MEMORIAM

Ignacy Gogolewski 84

Jerzy Trela 86

Jerzy Blaszyński 88

VARIA 90

BOX OFFICE 95





TOMASZ RACZEK
Redaktor Naczelny

Za nami bardzo ważny miesiąc – wybrano nowy Zarząd SFP i Jacka Bromskiego na kolejną kadencję Prezesa. W powietrzu wisi potrzeba zmiany pokoleniowej, więc zainteresowanie młodych twórców pracą na rzecz środowiska filmowców jest dzisiaj bezcenne. Stowarzyszenie Filmowców Polskich to prężna i silna organizacja odgrywająca ważną rolę w polskim życiu kulturalnym. Ta wyjątkowa pozycja nie jest wcale czymś oczywistym; wynika z potężnej pracy u podstaw oraz codziennego żmudnego dopominania się o zagwarantowanie praw i należnych dochodów ludziom polskiego filmu.

Jest wielu artystów reprezentujących inne dyscypliny sztuki, którzy z zazdrością patrzą na sukcesy i społeczne znaczenie SFP. Zachowanie i rozwijanie tego potencjału to wyzwanie na miarę XXI wieku. Dlatego z dumą przedstawiamy sprawozdanie z Walnego Zebrania Członków Stowarzyszenia Filmowców Polskich, a także relację z wmurowania Gwiazdy SFP w Łódzkiej Alei Gwiazd. To pierwsza taka gwiazda, która honoruje wszystkich bez wyjątku członków najważniejszej i największej organizacji filmowców!

Było dla nas oczywiste, że w tym numerze „Magazynu Filmowego” powinniśmy oddać głos wybranemu na kolejną kadencję Prezesowi Jackowi Bromskiemu. Anna Wróblewska zapytała go, jak ocenia obecną sytuację SFP i polskiego filmu, jakie widzi przed nimi perspektywy

i zagrożenia, wreszcie – co jest największą szansą SFP w przyszłości.

Chcemy, by w Polsce realizowano jak najwięcej dobrych i kochanych przez widzów filmów i seriali. Chcemy, aby nasi specjaliści byli chętnie zatrudniani, także przez producentów zagranicznych. Chcemy wreszcie, aby mogli pracować w komfortowych i bezpiecznych warunkach. Dlatego poprosiliśmy Dąmę Romanowską, żeby przedstawiła nam raport na temat bezpieczeństwa i higieny pracy na polskich planach filmowych. Jak to wygląda w praktyce? Czy wypełniane są międzynarodowe standardy? Czy można coś poprawić i co jest w tej kwestii najpilniejsze?

Na koniec dobra wiadomość, którą z radością się z Państwem dzielę: widzowie wrócili do kin. Pomimo obaw, że sprowokowana przez pandemię ucieczka do platform streamingowych na stałe zmieni ich nawyki, tak się nie stało. Tradycyjny, gatunkowy repertuar – wypróbowany przez kilkadziesiąt ostatnich lat – nadal ma moc przyciągania widzów i wypełniania ich wyobraźni, a doskonały obraz i dźwięk, jaki oferują nowoczesne kina to – obok popcornu – najsilniejsze wabiki przybytków X Muzy.

Przed nami lato, o którym kiedyś mówiono, że to „sezon ogórkowy”, a które od kilku lat okazało się świetną porą dla nieoczywistych premier i zaskakujących sukcesów frekwencyjnych. Niech i w tym roku tak się stanie. Z punktu widzenia SFP nie widzimy żadnych przeszkód.

Miłej lektury!

Fot. Maciej Grochala

magazyn FILMOWY
PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH



WYDAWCA
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA

Redaktor naczelny Tomasz Raczek
Zastępca redaktora naczelnego Anna Glaszcza
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 Kobyłka, 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

CZŁONKOWIE ZARZĄDU GŁÓWNEGO SFP

Wiceprezesa Karolina Bielawska

Wiceprezesa Kinga Dębska

Skarbnik Michał Kwieciński

Janusz Gauer, Katarzyna Klimkiewicz, Grzegorz Łoszewski, Juliusz Machulski, Anna Mroczek, Aleksander Pietrzak, Michał Szczeński, Allan Starski, Nikodem Wolk-Laniewski

KOMISJA REWIZYJNA SFP Zbigniew Domagalski,

Stawomir Rogowski, Kamil Skalkowski, Alina Skiba, Irena Strzałkowska

SĄD KOLEŻEŃSKI SFP Grażyna Banaszkiewicz, Violetta

Buhl, Michał Bukojemski, Sylwia Czaplewska, Janina Dybowska-Person, Grzegorz Kędziński, Paweł Mantorski, Marek Piestrak, Wiktor Skrzynecki, Andrzej Sołtyś, Ignacy Szczepański, 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



Rób filmy, my zadbamy 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



Po przedłużonej kadencji – nowe otwarcie

Walne Zebranie Członków Stowarzyszenia Filmowców Polskich, które odbyło się 21 maja w Warszawie, wybrało nowe władze. Prezesem największej w Polsce organizacji zrzeszającej ludzi filmu, ogromną większością głosów, został ponownie wybrany Jacek Bromski. W nowym Zarządzie znaleźli się twórcy młodego pokolenia, m.in. Karolina Bielawska, Katarzyna Klimkiewicz, Anna Mroczek, Aleksander Pietrzak i Michał Szcześniak.

Ostatnie lata to nie tylko znakomity czas dla rodzimej kinematografii, ale także czas wielu ważnych wyzwań, cennych osiągnięć i efektywnych sukcesów Stowarzyszenia Filmowców Polskich. SFP, zrzeszające blisko dwa tysiące ludzi filmu, stało się jedną z najważniejszych organizacji świata kultury, jedyną, która pracuje na rzecz wszystkich twórców i pracowników kinematografii, szukając porozumienia z przedstawicielami kolejnych rządów i instytucji państwowych, aby skutecznie bronić niezależności twórczej, a także inicjując i przeprowadzając zmiany w prawodawstwie.

Ostatnie lata to okres dynamicznego rozwoju Stowarzyszenia. Od 2013 roku w Kazimierzu Dolnym działa Dom Pracy Twórczej Stara Łaźnia, pięć lat później SFP przeprowadziło się do własnej siedziby w kamienicy przy ul. Pańskiej 85. To niezwykle ważne przedsięwzięcia, bo czasy mamy trudne, a rzeczywistość coraz bardziej opresyjną. Naj-



Jacek Bromski

pierw pandemia, potem wojna... I w tych ciężkich czasach SFP – dzięki aktywności swoich członków, zwłaszcza z Koła Młodych, a także pracowników – znakomicie się sprawdziło, pomagając najbardziej potrzebującym. Głównie swoim członkom, choć nie

tylko – niemal od początku wojny w Starej Łażni znalazło schronienie kilkadziesiąt osób z Ukrainy. O tym wszystkim mówiono w sprawozdaniu Zarządu Głównego (Jacek Bromski), Komisji Rewizyjnej (Zbigniew Domagalski) oraz Sądu Koleżeńskiego (Marek Pie-

strak) z działalności w czasie upływającej kadencji, a także w sprawozdaniach za lata 2019, 2020 i 2021, które przedstawił Dominik Skoczek, dyrektor SFP-ZAPA.

Przed nowymi władzami SFP nowe wyzwania. Przede wszystkim dalsze starania o tantiemy



Wystąpienie Janusza Majewskiego, Honorowego Prezesa SFP

z internetu, walka z piractwem, ochrona własności intelektualnej, uporządkowanie relacji między uczestnikami produkcji audiowizualnej, ucywilizowanie warunków pracy artystycznej. „Nadawcy telewizyjni, operatorzy kablowi i satelitarni, dystrybutorzy płyt DVD, kina, hotele – wszystkie te podmioty przekazują wynagrodzenia autorom i wykonawcom za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania. Serwisy internetowe jak dotąd pozostają w Polsce poza jakąkolwiek tego typu regulacją – nie płacą żadnych tantiem. Ten brak równowagi powinien zostać jak najszybciej zniesiony” – stwierdza Bromski.

Wybory do nowych władz Stowarzyszenia poprzedziło wystąpienie Janusza Majewskiego, Honorowego Prezesa SFP. Przytoczył on dwa ulubione powiedzonka Jerzego Kawalerowicza, pierwszego prezesa Stowarzyszenia. „Pierwsze: »Pośpiech jest dobry przy łapaniu pcheł«. Dziś pcheł nie ma, więc tym bardziej nie ma co się spieszyć. I drugie: »Nie zmienia się koni w czasie przeprawy«. Często Kawalero-

wicz powtarzał te słowa, a ja chciałbym powiedzieć, że jesteśmy właśnie w czasie przeprawy przez bardzo burzliwą rzekę. Czasy są trudne, więc nie powinniśmy zmieniać naszych koni. Apeluję, by rozważnie wybierać przyszły zarząd, pamiętać o tych, którzy pracowali przez ostatnie lata, których osiągnięcia są nie do przecenienia”.

Członkowie Stowarzyszenia wybrali ogromną większością głosów (ponad 90 proc.) na prezesa, na kolejną kadencję, Jacka Bromskiego, który tę godność piastuje od roku 1996. W Zarządzie Głównym reżyserów filmów fabularnych reprezentować będą Kinga Dębska i Katarzyna Klimkiewicz, dokumentalistów – Karolina Bielawska, animatorów – Aleksander Pietrzak, scenarzystów – Juliusz Machulski, Grzegorz Łoszewski i Michał Szcześniak, producentów audiowizualnych – Anna Mroczek i Michał Kwieciński, operatorów obrazu – Janusz Gauer, scenografów, kostiumografów, dekoratorów wnętrz i charakteryzatorów – Allan Starski, a operatorów dźwięku i montażystów – Nikodem Wołk-Łaniewski.

Aleksander Pietrzak



Do Komisji Rewizyjnej wybrano: Zbigniewa Domagalskiego, Sławomira Rogowskiego, Kamila Skalkowskiego, Alinę Skibę i Irenę Strzałkowską, a do Sądu Koleżeńskiego: Grażynę Banaszekiewicz, Violetę Buhl, Michała Bukojemskiego, Sylwią Czaplewską, Jani-

nę Dybowską-Person, Grzegorza Kędzierskiego, Pawła Mantorskiego, Marka Piestraka, Wiktora Skrzyneckiego, Andrzeja Sołtysika, Ignacego Szczepańskiego i Piotra Wojciechowskiego.

JERZY ARMATA

Minister Kultury uchylił decyzję KPA odmawiającą zatwierdzenia wspólnej tabeli wynagrodzeń SFP i ZAiKS z tytułu wyświetlania filmów w kinach

Decyzją z 30 marca 2022 roku Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego uchylił w całości decyzję Zespołu Orzekającego Komisji Prawa Autorskiego (ZO KPA) z dnia 30 listopada 2020 i umorzył postępowanie w I instancji, uznając, że skarżona decyzja została wydana z naruszeniem przepisów prawa. W uzasadnieniu swojej decyzji Minister Kultury wskazał, że jeżeli w ocenie ZO KPA złożony wniosek nie spełniał wymogów formalnych, to winien on wezwać wnioskodawcę do usunięcia braków w wyznaczonym terminie, a nie wydawać decyzję administracyjną.

W listopadzie 2020 roku ZO KPA wyłącznie z przyczyn formalnych odmówił zatwierdzenia tabel wynagrodzeń organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (OZZ) za wyświetlanie filmów w kinach. Arbitrzy Komisji uznali wówczas, że organizacje chroniące prawa autorskie i prawa pokrewne powinny złożyć jeden wspólny wniosek o zatwierdzenie tabel. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, nie zgadzając się z taką interpretacją przepisów, odwołało się od decyzji ZO KPA do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wnosząc m.in. o jej uchylenie i przekazanie sprawy do ponownego rozpoznania przez Komisję. SFP podtrzymuje stanowisko, iż przepisy nie wymagają

złożenia wspólnego wniosku przez wszystkie OZZ i zamierza zaskarżyć decyzję Ministra Kultury do Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego.

Minister Kultury, umarżając obecnie postępowanie, tak samo jak ZO KPA, w ogóle nie odniósł się do wysokości stawek wynagrodzeń zawartych we wnioskach organizacji zbiorowego zarządzania.

PRAKTYCZNE SKUTKI DECYZJI MINISTRA KULTURY

Z uwagi na brak oceny merytorycznej KPA oraz Ministra Kultury wobec stawek OZZ zawartych w tabelach, w rozliczeniach z użytkownikami praw będą stosowane dotychczasowe stawki ukształtowane przez ponad 20-letnią prakty-

kę rynkową. Niezmiennie więc łączna stawka dla SFP-ZAPA i ZAiKS wynosić będzie 2,1 proc. Podmioty, które będą odmawiały regulowania należnych twórcom wynagrodzeń, powinny liczyć się z pozwami ze strony reprezentujących je organizacji. Brak tabel nie stanowi uzasadnienia dla niepłacenia tantiem, których obowiązek regulowania nakłada na kina art. 70 ust. 2¹ Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Wielokrotnie wskazywały na to sądy powszechne rozstrzygające spory sądowe OZZ z użytkownikami praw. Przykładem jest choćby orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Warszawie z listopada 2020 roku w sprawie Stowarzyszenia Filmowców Polskich przeciwko największej sieci kin w Polsce – Cinema City.

TANTIEMY DLA TWÓRCÓW WEDŁUG JAKICH STAWEK?

W konsekwencji potwierdzenia przez Ministra Kultury reprezentatywności SFP-ZAPA w zakresie scenarzystów, SFP-ZAPA zawarło we wrześniu 2021 roku porozumienie z ZAiKS w zakresie nowego podziału stawki 2,1 proc. wpływów z wyświetlania – według której wyliczane są tantiemy od kin dla twórców reprezentowanych przez obie organizacje. Na mocy porozumienia stawka SFP-ZAPA zwiększyła się do 1,05 proc. (z dotychczasowej 0,95 proc.), zaś stawka ZAiKS zmalała do 1,05 proc. (dotychczas 1,15 proc.). Co istotne – łączna stawka dla użytkowników pozostała bez zmian. Konsekwentnie do tych modyfikacji obie organizacje rozpoczęły w 2021 roku proces zmian do-

tychczasowych bilateralnych kontraktów z użytkownikami na nowe trójstronne umowy łączące kina i obie organizacje, w których dla SFP-ZAPA i ZAiKS przewidziane są identyczne stawki – po 1,05 proc. wpływów z tytułu wyświetlania. Na koniec 2021 roku zawartych zostało już kilkadziesiąt nowych umów; na chwilę obecną jest ich już ponad 150 i do organizacji wpływają kolejne.

„Większość kin ze zrozumieniem zareagowała na zaproponowane przez SFP-ZAPA i ZAiKS zmiany dotychczasowych umów na kontrakty trójstronne przy jednoczesnym pozostawieniu łącznej stawki wynagrodzeń dla twórców bez zmian. Zresztą trudno się temu dziwić, skoro takie działanie SFP-ZAPA wprost realizuje postulat sformułowany przez same kina i reprezentujące je Stowarzyszenia.

Liczymy, że niewielka grupa kin, które informowały nas niedawno o wstrzymaniu się ze zmianą umów do czasu decyzji Ministra Kultury, obecnie także zdecyduje się na zawarcie nowego kontraktu. Ze swojej strony nie możemy akceptować dłuższej sytuacji, w której pojedyncze podmioty odmawiają płacenia tantiem według stawek, które w przeszłości akceptowały. Nie ma żadnego powodu, aby twórcy czekali na należne im wynagrodzenia do czasu zakończenia postępowania tabelowego przed sądami administracyjnymi, bo na te rozstrzygnięcia przyjdzie nam poczekać pewnie kilka najbliższych lat” – powiedział Dominik Skoczek, dyrektor SFP-ZAPA.

PIOTR CHABERSKI
ZASTĘPCA DYREKTORA SFP-ZAPA



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

Branża pod jednym adresem!





SFP-ZAPA wygrywa z TVN S.A. spór sądowy o tantiemy dla scenarzystów

15 marca 2022 roku Sąd Okręgowy w Warszawie zobowiązał nadawcę telewizyjnego TVN S.A. do zapłaty na rzecz scenarzystów reprezentowanych przez SFP-ZAPA kilkumilionowej należności obejmującej tantiemy i odsetki. To wynik procesu toczącego się od 2017 roku, dotyczącego nadawania utworów audiowizualnych w programach TVN w 2015.

Kilka lat temu Stowarzyszenie Autorów ZAiKS wyłączyło z umowy z TVN wynagrodzenie należne scenarzystom chronionym przez SFP-ZAPA, określając jego wysokość na poziomie przez naszą organizację nieakceptowanym. TVN ignorując zastrzeżenia SFP-ZAPA dotyczące zaniżonej wyceny scenariusza dokonanej przez ZAiKS, zawarł wówczas nową umowę z tą organizacją. SFP-ZAPA musia-

ło więc dochodzić swoich praw na drodze sądowej. W wyroku z połowy marca 2022 Sąd nie miał wątpliwości, że kwota tantiem wyliczona przez SFP-ZAPA jest prawidłowa, a nadawca powinien ją zapłacić.

„Pomimo że wyrok nie jest jeszcze prawomocny, a autorzy musieli czekać kilka lat na uznanie ich roszczeń, to cieszy nas fakt, że Sąd finalnie przyznał rację SFP-ZAPA. Odrzucenie przez TVN S.A. na-

szych wyliczeń i argumentacji w zakresie prawidłowej wyceny scenariusza, okazało się dla nadawcy całkowicie nieopłacalne. Liczymy na szybkie uprawomocnienie się wyroku i niezwłoczne uregulowanie przez TVN zasądzonych należności” – skomentował orzeczenie Sądu Dominik Skoczek, dyrektor SFP-ZAPA.

PIOTR CHABERSKI
ZASTĘPCA DYREKTORA SFP-ZAPA

TSUE odrzucił skargę polskiego rządu na dyrektywę o prawie autorskim

Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej odrzucił skargę polskiego rządu dotyczącą Dyrektywy w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym. Wyrok TSUE to wspaniała wiadomość dla polskich twórców oraz szansa na przyspieszenie prac nad długo oczekiwanym wdrożeniem dyrektywy do polskiego prawa.

S pór dotyczył artykułu 17 dyrektywy, który wprowadza odpowiedzialność dostawców usług internetowych takich jak np. YouTube czy Facebook za treści dostępne w ich serwisach. Przepis ten zobowiązuje dostawców m.in. do uzyskiwania licencji na utwory zamieszczone przez ich użytkowników oraz dołożenia wszelkich starań, by treści przez nich zamieszczone nie naruszały praw autorskich.

Zdaniem polskiego rządu artykuł 17 w tym kształcie nosi znamiona „cenzury prewencyjnej” i stwarza zagrożenie dla wolności wypowiedzi w internecie. Strona polska postulowała stwierdzenie nieważności tego przepisu, jednak Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej nie przychylił się do tego wniosku i we wtorek 26 kwietnia w całości odrzucił polską skargę przeciw unijnym prawodawcom, czyli Parlamentowi Europejskiemu oraz Radzie UE.

W uzasadnieniu wyroku TSUE argumentował, że wbrew twierdzeniom przedstawicieli polskiego rządu, obowiązek nałożony na dostawców usług online, polegający na weryfikowaniu treści, został w przepisach dyrektywy „otoczony odpowiednimi gwarancjami” mającymi zapewnić użytkownikom należną im wolność wypowiedzi oraz prawo do informacji. Co więcej, skarżone postanowienia dy-

rektywy są w pełni współmierne do jej celów, czyli ochrony praw autorskich.

OGROMNA SZANSA I DŁUGIE OCZEKIWANIE

Dyrektywę w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym Parlament Europejski przyjął w czerwcu 2019 roku. Jej celem jest unowocześnienie unijnych przepisów w zakresie prawa autorskiego oraz stworzenie przejrzystych reguł dotyczących korzystania z utworów w środowisku cyfrowym. Jednym ze środków do realizacji tych założeń jest jednoznaczne przesądzenie (w art. 17 ust. 1 dyrektywy) o odpowiedzialności serwisów internetowych za treści zamieszczone przez ich użytkowników.

Termin na wdrożenie unijnych postanowień do prawa krajowego minął 7 czerwca 2021 roku, jednak Polska do tej pory nie przedstawiła nawet stosownego projektu ustawy.

Powyższy wyrok TSUE jednoznacznie opowiada się po stronie twórców i przesądza o konieczności wdrożenia nowych zasad do systemów krajowych. Daje też nadzieję na przyspieszenie prac nad polską implementacją oraz jak najszybsze przedstawienie przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego stosownego projektu ustawy, na który polscy twórcy czekają od bardzo dawna.

MARTYNA TOMCZYK
SPECJALISTKA DS. KOMUNIKACJI
SFP-ZAPA

Finansowanie produkcji audiowizualnych, wynagradzanie twórców i tantiemy. Jak system prawa autorskiego wygląda w Ukrainie?

Tradycję ochrony praw autorskich w Ukrainie, obecną jeszcze przed drugą wojną światową, gwałtownie przerwało powstanie Związku Radzieckiego, w skład którego Ukraina wchodziła przez kolejne 70 lat. Rządy sowieckie całkowicie wyeliminowały instytucję własności prywatnej, a Ukraina została zmuszona do pracy w realiach radzieckiej gospodarki i kultury. Miało to swoje nieuchronne następstwa – człowiek wychowany w ideologii „kollektywne znaczy niczyje” często nawet nie ma potem świadomości, że narusza czyjeś prawo.

Już po odzyskaniu niepodległości, w 1992 roku, utworzono w Ukrainie Państwową Agencję ds. Prawa Autorskiego i Praw Pokrewnych przy Gabinetie Ministrów Ukrainy (PAPAPP Ukrainy), której zadaniem było opracowanie ustawodawstwa dotyczącego właśnie prawa autorskiego. PAPAPP prowadziła swoją działalność w oparciu o potrącenia od wszelkiego rodzaju honorariów autorskich i przychodów funduszy związków twórczych (świadczących usługi na rzecz ukraińskich i zagranicznych posiadaczy praw autorskich), a także częściowo z budżetu państwa. W latach 1993-1996 Ukraina aktywnie wdrażała międzynarodowe standardy prawa autorskiego. Przyjęła w tym czasie Powszechną Konwencję o Prawie Autorskim z 1952 roku i przystąpiła do Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych.

Wraz z upływem lat i pojawieniem się internetu objawiły się również nowe, nieznane wcześniej, wyzwania. Ważną kwestią stało się zapewnienie użytkownikom dostępu do legalnych treści, ale jednocześnie zachodziła też pilna potrzeba ograniczenia rozprzestrzeniających się treści pirackich. W tej kwestii pierwsze rozwiązania przyszły ze strony branży, która postanowiła sama zadbać o własne interesy. W 2007 roku powstało pierwsze ukraińskie Stowarzyszenie Antypirackie działające na rzecz ochrony praw utworów muzycznych, treści audiowizu-

alnych i programów komputerowych. Jego celem jest piecza nad prawami swoich członków, a w szerszym ujęciu – reforma systemu ochrony własności intelektualnej. Jedną z najgłośniejszych spraw prowadzonych przez Stowarzyszenie było doprowadzenie do likwidacji w 2012 roku serwerów serwisu Ex.ua (a w 2013 także jego następcy FS.ua), czyli jednego z najpopularniejszych portali z nielegalnymi filmami online w Ukrainie. W tym samym roku Biuro Przedstawiciela Handlowego Stanów Zjednoczonych uznało jednak Ukrainę za jeden z krajów „priorytetowych”, w którym prawa własności intelektualnej są naruszane na szeroką skalę, m.in. z powodu „niejasnych działań organizacji zbiorowego zarządzania w zakresie odzyskiwania wynagrodzeń”.

W 2014 roku, już po Euromajdanie, społeczeństwo obywatelskie wraz z nowym parlamentem rozpoczęło przygotowanie projektów ustaw mających na celu zmianę przestarzałej i – jak się wielokrotnie okazywało – nieskutecznej polityki ochrony własności intelektualnej. Pierwszym ważnym krokiem podjętym w tym celu była Ustawa o skutecznym zarządzaniu prawami majątkowymi posiadaczy praw autorskich i (lub) praw pokrewnych, której przepisy weszły w życie w 2018 roku. Nowy akt prawny zastąpił kilka dotychczasowych (a w istocie martwych) regulacji prawnych. Przewidywał on m.in. elektroniczny system ewidencji i administracji autorskich praw majątkowych, koncepcję dobrowolnego i obowiązkowego zbiorowego zarządu, a także przyznanie nowych kompetencji instytucji, która tworzy i wdraża politykę państwa w zakresie własności intelektualnej – w tym przypadku Ministerstwa Kultury Ukrainy. Ustawa ta zawierała też jednak pewne pułapki – przewidywała ona bowiem nieuczciwy mechanizm konkursowy, mający na celu wybór właściwej organizacji zbiorowego zarządzania do udzielania użytkownikom rozszerzonych zbiorowych licencji.

Dzięki działaniom PAPAPP Ukrainy w lutym 2022 roku przyjęto Ustawę nr

5572 o zmianie Ustawy o skutecznym zarządzaniu prawami własności posiadaczy praw autorskich i (lub) praw pokrewnych. Postanowienia tej ustawy zmierzają do unieważnienia m.in. wyników wszystkich poprzednich konkursów na właściciwą do udzielania rozszerzonych zbiorowych licencji organizacji zbiorowego zarządzania, które – jak się okazuje – odbyły się z licznymi naruszeniami. Przewiduje też, że przedstawiciele branży radiowo-telewizyjnej, filmowej, HoReCa, handlu detalicznego, firm koncertowych i rozrywkowych, aby legalnie korzystać z treści muzycznych, będą musieli uzyskać licencję od organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, której katalog zawiera największą liczbę utworów ukraińskich i zagranicznych.

Społeczność ukraińskich twórców uważa, że jest to duży krok w kierunku uzyskania sprawiedliwego wynagradzania za korzystanie z ich utworów. Dzięki współpracy nawiązanej między organizacjami zbiorowego zarządzania, a przedstawicielami biznesu, ponownie ma szansę zostać uruchomiony także system tantiem dla artystów zagranicznych. I jest to bardzo ważny krok na drodze do usunięcia Ukrainy z listy krajów o negatywnej reputacji.

Jak zmieniała się w tym czasie sama branża audiowizualna? W marcu 2017 roku Rada Najwyższa Ukrainy przyjęła Ustawę o państwowym wsparciu kinematografii na Ukrainie. Przedstawiciele branży przez ponad rok pracowali nad jej szczegółowymi zapisami, a jednym z jej celów było także stworzenie odpowiednich mechanizmów prawnych służących ochronie praw twórców filmowych. Do Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych dodanych zostało wiele nowych pojęć z obszaru filmu. Pojawiły się w niej takie techniczne terminy, jak m.in. kamkorder, card sharing czy strona internetowa. Szczególnie ważne było również dodanie definicji pojęć zmierzających do większej przejrzystości prawnej, takich jak: publikacja, reprodukcja, import na obszar celny Ukrainy, eksport z obszaru

celnego Ukrainy (oraz rozpowszechnienie podrobionych kopii utworów, w tym programów komputerowych i baz danych), fonogram, wideogram, nielegalna publikacja programów radiowych i telewizyjnych czy w końcu piractwo internetowe. Została również dodana procedura zwalczająca naruszenia praw autorskich i/lub pokrewnych za pośrednictwem internetu.

System zbiorowego zarządzania w Ukrainie wciąż nie przypomina jednak sprawnego, stymulującego branżę twórczą mechanizmu. A w rozmowach z twórcami i uczestnikami rynku niewiele znaleźć można było pozytywnych jego recenzji. Ich zdaniem, na należne autorowi tantiemy, w zbyt dużym stopniu wpływa zastosowany model finansowania danej produkcji audiowizualnej. W opinii wielu ukraińskich producentów, gdyby poszczególne gildie zawodowe opracowa-

ły swoje wizje umów dotyczących praw autorskich, znacznie przybliżyłoby to rozwiązanie problemu i stworzenie jednolitego, sprawnego systemu.

W dziedzinie zarządzania prawami do utworów audiowizualnych najbardziej stabilną i najprężniej działającą instytucją jest Agencja Zarządzania Prawami Audiowizualnymi „ARMA-Ukraina”, która została założona w 2011 roku w celu reprezentowania interesów posiadaczy praw do utworów audiowizualnych w zakresie retransmisji drogą kablową. W 2020 roku zespół „ARMA-Ukraina” powołał natomiast Koalicję Praw Audiowizualnych i Muzycznych (KPAM). KPAM jest akredytowaną organizacją zbiorowego zarządzania, która specjalizuje się w poborze, dystrybucji i wypłacie tantiem z tytułu reemisji drogą kablową praw autorskich i praw pokrewnych.

Zdaniem Dmytro Kolesnikowa, prezesa ARMA-Ukraina, system zarządzania prawami autorskimi w Ukrainie wciąż jest niestety archaiczny i wymaga jeszcze wielu reform. Niezbędne jest uwzględnienie w prawodawstwie nowych wyzwań rynkowych, takich jak np. pojawienie się cyfrowych platform czy zupełnie nowych sposobów wykorzystania treści audiowizualnych, nie tylko jako całości, ale także tylko ich części (np. w postaci popularnych gifów).

ELLA SHTYKA

* Autorka jest pochodzącą z Kijowa ukraińską producentką, menedżerką kultury i kuratorką laboratorium produkcji filmowej dla młodych twórców Indie Lab. Od marca przebywa w Warszawie i współpracuje z zespołem SFP-ZAPA.

POMOC DLA UCHODźCÓW

ДОПОМОГА БИЖЕНЦЯМ

#SFPpomaga

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

GWIAZDA WSZYSTKICH



Jacek Bromski

W Łódzkiej Alei Gwiazd odsłonięto Gwiazdę Stowarzyszenia Filmowców Polskich. To wydarzenie bez precedensu w historii polskiej kinematografii.

Stowarzyszenie jako pierwsze zostało uhonorowane gwiazdą dla instytucji. Uroczystość symbolicznie zakończyła obchody 55-lecia SFP, stanowiąc jednocześnie hołd dla członków, którzy przez ostatnie pół wieku budowali świetność polskiego kina. „Wszyscy dotychczasowi prezesi SFP powtarzali mi wielokrotnie: trzymajmy się razem. Z tej wspólnoty bierze się prawdziwa siła naszego

Stowarzyszenia” – mówił Jacek Bromski, prezes SFP, odsłaniając Gwiazdę SFP znajdującą przy ul. Piotrkowskiej 77 w Łodzi.

W wydarzeniu wzięło udział wiele członkiń i członków Stowarzyszenia, a także Małgorzata Moskwa-Wodnicka, wiceprezydent miasta Łodzi i Rafał Syska, dyrektor Narodowego Centrum Kultury Filmowej. W swoich przemówieniach podkreślali znaczenie istnienia

SFP. „Myślę, że to wyjątkowa chwila, jeśli chodzi o Łódzką Aleję Gwiazd, bo dziś po raz pierwszy zostanie odsłonięta zbiorowa gwiazda. To taki bardzo miły dla państwa gest, dla członkiń i członków SFP z prezesem Jackiem Bromskim na czele” – przyznała wiceprezydent miasta Łodzi. Z kolei Rafał Syska mówił, że film jest sztuką kolektywną i jest w stanie zadziałać, gdy pojawia się wspólnota twórców, dlatego tak

istotna jest działalność Stowarzyszenia Filmowców Polskich. „Instytucja troszczy się o interesy ludzi kultury, a dzięki niej film w fantastyczny sposób rozwijał się przez kolejne dekady. Jak pamiętamy, nie było to łatwe, dlatego że ciągle pojawiały się siły, które kąsały twórców. SFP było jednak zawsze opoką dbającą o interesy filmowców, szczególnie w momentach kryzysów, w PRL-u i dziś w momencie wojny w Ukrainie. SFP jest ogromnie potrzebne” – oznajmił dyrektor NCKF.

Po oficjalnym odsłonięciu gwiazdy Tomasz Raczek, redaktor naczelny „Magazynu Filmowego SFP”, poprowadził rozmowę z Jackiem Bromskim. W trakcie dyskusji poruszono

FILMOWCÓW

wiele tematów związanych z historią organizacji. Od samego początku walczyła ona o prawa polskich filmowców, nie ugięła się pod naciskami politycznymi – dzięki temu wiele ocenzone tytułów powróciło na ekrany kinowe w oryginalnej wersji. Kamery Stowarzyszenia dokumentowały m.in. wydarzenia w Stoczni Gdańskiej i podczas stanu wojennego. SFP pomagało ponadto rodzinom internowanych opozycjonistów. Instytucja miała nie tylko swój udział w walce o wyzwolenie kinematografii, ale aktywnie ją budowała, kiedy nadszedł czas reform ustrojowych. Rozmówcy zwrócili również uwagę, że w ostatnich 50 latach Stowarzyszenie Filmowców Polskich inicjowało najważniejsze zmiany i reformy w obszarze kinematografii. Z inicjatywy Stowarzyszenia powstała reforma prawa autorskiego, nowoczesna Ustawa o kinematografii czy obecnie procedowana Ustawa o uprawnieniach artysty zawodowego oraz implementacja dyrektywy o prawie autorskim. Tomasz Rączek był ciekawy kwestii przystosowywania polskiego przemysłu filmowego do zmieniających się czasów – finansowania nowatorskich produkcji nagradzanych na międzynarodowych festiwalach, wspierania debutantów w Studiu Munka, kodyfikacji prawa autorskiego w dobie internetu, ochrony ludzi wykonujących zawody filmowe, promocji polskiej kultury filmowej na świecie oraz pomocy dla seniorów. Nie pominięto również bardzo aktualnego tematu – wsparcia dla Ukraińców, jakiego od początku wojny udziela SFP, oraz przyszłości organizacji. „Chodzi nam o to, aby znaleźli się młodzi, którzy w niedalekiej przyszłości przejmą stery i będą konty-



Małgorzata Moskwa-Wodnicka i Rafał Syska



Tadeusz Rusinek, Grzegorz Kędziński, Irena Karel, Bogdan Górski i Krzysztof Rogulski

nuować prace, bo zagrożen jest bardzo dużo, o wszystko trzeba walczyć, ale też trzeba bronić tego, co jest dobre” – skomentował Jacek Bromski.

SFP jest największą polską

organizacją zrzeszającą ludzi filmu, twórców i pracowników sektora audiowizualnego. Skupia blisko 1900 członków i od 55 lat skutecznie dba o interesy środowiska filmowego. Odsło-

nięcie Gwiazdy Stowarzyszenia Filmowców Polskich odbyło się 14 maja. Jest to 88. gwiazda w Łódzkiej Alei Gwiazd.

MARCIN RADOMSKI

ARTYSTKA MONTAŻU

Montażystka filmowa Lidia Zonn-Karabasz 17 maja, w dniu 88. urodzin, odsłoniła swoją gwiazdę w Łódzkiej Alei Gwiazd na ulicy Piotrkowskiej.

Gwiazda Lidii Zonn-Karabasz jest 89. gwiazdą na łódzkim „Walk of Fame”, ale pierwszą dla przedstawicielki tej dziedziny sztuki filmowej.

W książce „Zawody filmowe”, wydanej w Polsce w latach 60. XX wieku, można przeczytać o montażu: „Zajęcie wymagające cierpliwości i zdolności manualnych, które posiadają kobiety, dlatego one najczęściej ten zawód wykonują”. Jedną z nich jest Lidia Zonn-Karabasz, absolwentka reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi, która od 1959 roku pracowała w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. W latach 60. zmontowała tak ważne obrazy dla polskiej szkoły dokumentu, jak *Muzykanci* i *Węzeł* Kazimierza Karabasz (jej przyszłego męża), *Album Fleischera* Janusza Majewskiego, *Płyną tratwy* Władysława Ślesickiego, *Próg* Danuty Halladin, *To jest jasko* Andrzeja Brzozowskiego i *Dzień dobry, dzieci* Ireny Kamińskiej. W 1968 roku została członkinią Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W kolejnej dekadzie współpracowała z młodym pokoleniem reżyserów. Wtedy z jej udziałem powstały dokumentalne dzieła Krzysztofa Kieślowskiego: *Życiorys*, *Z punktu widzenia nocnego portiera*, *Szpital*, *Dworzec*, *Siedem kobiet w różnym wieku*. Razem z Marią Czołnik montowała okaleczony później przez cenzurę obraz *Robotnicy* 1971:



Lidia Zonn-Karabasz w Łódzkiej Alei Gwiazd

Nic o nas bez nas Kieślowskiego i Tomasza Żygadły. Pracowała też z Marcelem Łozińskim przy filmie *Wizyta*. Oprócz montażu, w dorobku ma również realizację kilku dokumentów, m.in. *Tu, gdzie żyjemy* (z Kazimierzem Karabaszem), *Z rękopisów*, *Łódzki życiorys* (z Danutą Halladin) czy *Szkołę*. Choć wslawiła się jako montażystka filmów dokumentalnych, w jej filmografii znajdują się także tytuły fabularne: *Lokis* Janusza Majewskiego, *Personel* Krzysztofa Kieślowskiego oraz *Cień już niedaleko* Kazimierza Karabasz.

Anna Mroczek, przewodnicząca Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Filmowców Polskich, powiedziała o Lidii Zonn-Karabasz podczas uroczystości odsłonięcia gwiazdy: „Bardzo wcześniej zorientowała się, że ostateczny kształt filmu powstaje właśnie w montażowni i dlatego, mimo ukończenia studiów na Wydziale Reżyserii, właśnie z montażem związała swoją przyszłość. Dlatego dbała o to, żeby jej praca zawsze stanowiła twórczy wkład do gotowego już dzieła filmowego. Takie podejście bardzo cenili

reżyserzy, z którymi współpracowała”. Anna Mroczek podkreśliła, że podczas wieloletniej pracy akademickiej prof. Zonn-Karabasz wykształciła kilka pokoleń montażystów. „Akademicka działalność Lidii Zonn-Karabasz jest przykładem realizacji pięknej idei relacji mistrz-uczeń” – dodała.

Sama bohaterka przyznała, że czuje się speszona wyróżnieniem i wzruszona uroczystością. „Brak mi rutyny w takich sytuacjach, bo praca montażysty to praca w kameralnej sytuacji” – mówiła, odsłaniając gwiazdę. Zaznaczyła, że sztuki montażu uczyła się od wielkich twórców polskiego kina: „Moją pracą pokierowali mistrzowie. Uczyla się od mądrzejszych od siebie, wybitnych reżyserów i to jest ich zasługa, że takie filmy powstały”.

Lidia Zonn-Karabasz zdradzała kilka lat temu w wywiadzie: „Montaż ma w sobie tajemnicę. Trochę przypomina pracę redaktora w wydawnictwie. Sam nie pisze tekstu, ale tu przestawi akapit, tam skreśli zdanie i tekst, który włókł się i źle brzmiał, nabiera energii. A taka umiejętność przedstawiania? Predyspozycja, tego nie można nauczyć się w szkole. Wrodzone poczucie rytmu opowiadania”.

Cieszy bardzo, że praca jej i setek innych kobiet, skromnych mistrzyń wykonujących benedyktyńską pracę montażu filmowego, została doceniona przez Kapitułę Łódzkiej Alei Gwiazd i zrealizowana dzięki fundatorom – Stowarzyszeniu Filmowców Polskich oraz Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi.

ANNA MICHALSKA



Triangle of Sadness Ruben Östlund

KREATYWNA EUROPA MEDIA



Film balkonowy Paweł Łoziński



Dodo Panos H. Koutras

Dołącz do grona beneficjentów programu Kreatywna Europa!

Złóż aplikację w jednym z nadchodzących naborów:

- European VoD Networks and Operators – 2 czerwca
- European Film Sales – 14 czerwca
- Markets & Networking – 28 czerwca
- Films on the Move – 5 lipca
- European Mini-Slate Development – 8 września
- European Co-Development – 8 września
- TV and Online Content – 20 września

Więcej: www.kreatywna-europa.eu

#ProudToSupportTheBest



Kreatywna
Europa
MEDIA

JUBILEUSZ ZESPOŁU

W majowym wydaniu „Magazynu...” pisaliśmy o warszawskich obchodach 50. rocznicy powstania Zespołu Filmowego „X” (1972-1983), którego kierownikiem artystycznym był Andrzej Wajda. Skromniej, choć też pięknie, jubileusz ten uczczono w Krakowie.



SKWER
ANDRZEJA WAJDY

Na zaproszenie Krystyny Zachwatowicz-Wajdy w połowie maja przyjechało do Krakowa grono twórców związanych z Zespołem Filmowym „X”, w którym w latach 70. i 80. XX wieku powstały m.in. filmy zaliczane do kina moralnego niepokoju i antystalinowskie. W skład tej zupełnie nieformalnej grupy współpracowników i przyjaciół państwa Krystyny i Andrzeja Wajdów weszli: Marianna i Feliks Falkowie, Maciej Karpiński, Barbara i Jacek Petryccy, Halina i Radosław Piwowarscy, Wiesława i Allan Starscy oraz Janusz Zaorski. „Nie mogłam wziąć

udziału w uroczystości, która z okazji 50-lecia utworzenia Zespołu Filmowego »X« odbyła się w Warszawie, a bardzo pragnęłam spotkać się z twórcami, którzy do niego należeli. Postanowiłam więc zaprosić ich do Krakowa, a oni przyjęli zaproszenie, co bardzo mnie ucieszyło. Zwłaszcza że po rozwiązaniu Zespołu w stanie wojennym, nie mieliśmy wielu okazji do spotkań” – mówi Krystyna Zachwatowicz-Wajda.

DZIEŃ PEŁEN WRAŻEŃ

Goście zjawili się w Krakowie 18 maja w południe. Czekał na nich bogaty program, wypełnio-

ny zwiedzaniem miejsc związanych z Krystyną i Andrzejem Wajdami. „Chciałam, żeby odwiedzili grób Andrzeja na Cmentarzu Salwatorskim, a także te instytucje, które Andrzej i ja stworzyliśmy, czyli Pawilon Józefa Czapskiego oraz Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha wraz ze Szkołą Języka Japońskiego, tym bardziej że części moich gości były one nieznanne” – mówi Krystyna Zachwatowicz-Wajda.

„Ja wprawdzie zwiedziłam kiedyś z Wiesią Pawilon Czapskiego, ale indywidualnie. O ileż ciekawsze było przemierzanie go teraz, w towarzystwie Krysi, która oprowadzała całą

naszą grupę po zaprojektowanych przez siebie wystawach, wprowadzała w tajniki sztuki i życia Józefa Czapskiego, opowiadała o przyjaźni, jaka łączyła ją i Andrzeja z malarzem. Jej komentarz był bezcenny” – przyznaje Allan Starski. „Mnie również to miejsce wydało się bardzo interesujące. Można w nim obejrzeć obrazy, rysunki i szkice Czapskiego. Szczególnie duże wrażenie robi wiernie odtworzony niewielki pokój z domu w Maisons-Lafitte, przez 40 lat służący mu do pracy” – dodaje Feliks Falk.

W drodze z Pawilonu Czapskiego do Muzeum Manggha filmowcy z Zespołu „X” odda-

FILMOWEGO „X” CD.



Feliks Falk, Allan Starski, Marianna Falk, Janusz Zaorski, Wiesława Starska, Halina i Radosław Piwowarscy, Maciej Karpiński oraz Jacek i Barbara Petryccy

Goście Krystyny Zachwatowicz-Wajdy w kawiarni Pawilonu Józefa Czapskiego



li hołd swemu Mistrzowi nad jego mogiłą. „Grób Andrzeja Wajdy jest skromny, ale piękny. Stojąc przy nim, wszyscy byliśmy wzruszeni” – mówi Falk. „To było dla nas wielkie przeżycie, moment zadumy nad tym, jak wiele łączyło nas z Andrzejem, z innymi – też już nieobecni – przyjaciółmi z Zespołu, by wspomnieć tylko Barbarę Pecz-Slesicką, Renatę Pajchel, Bolesława Michałka, Ryszarda Bugajskiego, Andrzeja Kotkowskiego...” – mówi Allan Starski.

Muzeum Manggha zostało ufundowane przez Andrzeja Wajdę i Krystynę Zachwatowicz-Wajdę. Reżyser przeznaczył na ten cel przyznaną mu – w uznaniu dla jego twórczości filmowej i teatralnej – prestiżową Nagrodę Kyoto (finansową). Po śmierci Andrzeja Wajdy trafiło tam jego archiwum. „Byłem mile zaskoczony dużym ruchem, jaki panował w Muzeum, kiedy w nim gościliśmy, a było to przecież w środku tygodnia. Myślałem, że magnesem dla zwiedzających, oprócz ciekawych wystaw i legendy Andrzeja, jest piękny widok na Wisłę i Wawel, a także świetna japońska restauracja. Zjedliśmy w niej obiad, snując w pogodnej atmosferze wspomnienia z 11 lat pracy w Zespole »X«” – mówi Falk.

ZNÓW RAZEM

Pod wieczór pani Krystyna podjęła gości w swoim mieszkaniu z ogrodem. Powitała ich lampką wina. „Od razu stworzyła przyjemny nastrój. Muszę przyznać, że świetnie się u niej czułem” – mówi Janusz Zaorski. Stamtąd wszyscy udali się na Skwer Andrzeja Wajdy. Pięknie położony na Plantach, otrzymał imię reżysera w 2018 roku. W ten sposób władze miasta, w którym artysta studiował w ASP, a po latach wyreżyserował znakomite spektakle w Starym Teatrze, uczciły jego pamięć. „Przechadzając się po tym Skwerze, zazdrościłem go krakowianom. W Warszawie, gdzie Andrzej spędził pół życia, gdzie tworzył filmy i przedstawienia, gdzie siedzibę ma Stowarzyszenie Filmowców Polskich, którego był prezesem, wreszcie gdzie powstał Zespół Filmowy »X«, którym kierował, nie ma on ani swego skweru, ani ulicy” – mówi Feliks Falk.

Kiedy pobyt w Krakowie dobiegał końca, jednym z ostatnich wydarzeń przed powrotem gości do Warszawy była wspólna kolacja w ulubionej francuskiej restauracji

Andrzeja Wajdy. Znowu dzielono się wspomnieniami i anegdotami o Mistrzu i jego zasłużonym Zespole. „To był cudowny dzień, nie tylko dlatego, że pogoda dopisała. Po raz pierwszy od lat poczuliśmy, że wracamy do korzeni, że znowu jesteśmy razem. Przy Krystynie, która była we wspaniałej formie i na ten krótki czas z nią spędzony zastąpiła nam Andrzeja, odżyło w nas poczucie wspólnoty, jakie mieliśmy, pracując z nim w Zespole »X«. Tej wspólnoty, której dziś i mnie, i chyba też moim kolegom, bardzo brakuje” – mówi Falk.

„Prawie cały dzień spędziłam z Andrzejem i moimi przyjaciółmi, co było dla mnie tak bardzo ważne. I też przywołało wspomnienia, bo przecież, gdy w 1973 roku zamieszkaliśmy z Andrzejem w Warszawie, Zespół »X« już istniał i nasz dom na Żoliborzu zawsze stał dla nich otworem” – mówi Krystyna Zachwatowicz-Wajda. „Żałuję, że Agnieszka Holland, Jurek Domaradzki, Zbyszek Kamiński, Marcel Łoziński i Janusz Majewski nie mogli przyjechać do Krakowa. Mam nadzieję, że jesienią uda się znowu zorganizować spotkanie, tym razem także z ich udziałem. Wszyscy, którzy byli obecni w Krakowie, obiecali napisać kilka słów o Zespole »X« i Andrzejowi na poświęconą mu stronie internetowej. Przygotowuję ją z naszą Fundacją Kyoto-Kraków” – dodaje pani Krystyna.

„Ja zaś, z WFDiF oraz producentką Darią Maśloną, przymierzam się do realizacji fabularzowanego dokumentu pod roboczym tytułem *Nasz Zespół Filmowy »X«*. Postaramy się ukazać w nim tamte wspaniałe 11 lat Zespołu na tle przemian politycznych w kraju” – deklaruje Janusz Zaorski.

**ANDRZEJ
BUKOWIECKI**

LUBLINIANIN MACHULSKI

Przyjrzyjmy się pokrótce związkom artysty i miasta. 1957 rok. Dwuipółletni Julek Machulski sprowadza się do Lublina. Jego rodzice Jan i Halina otrzymują angażę w Teatrze im. Juliusza Osterwy. Ojciec grywa także w Teatrze Andersena. „Nauczyłem się tu czytać, pisać, jeździć na rowerze. Tu pierwszy raz byłem w kinie, w teatrze i w cyrku. Tu oglądałem pierwsze mecze piłkarskie” – wspomina. Kino Staromiejskie warto wyróżnić – tu na porankach z bajkami późniejszy autor *Seksmisji* i *Kilera* łapał filmowego bakcyła.

Wrzesień 1963 roku. Rodzina opuszcza Lublin. Jan Machulski mówi synkowi, że czas jechać do Łodzi, dla Juliusza jest jasne, że chodzi o łódź, czyli wakacje nad morzem, jak co roku. Okazuje się inaczej. „Nie rozumiałem kompletnie rodziców, czemu stąd wyjechalismy”.

1994 rok. Juliusz Machulski myśli o zrealizowaniu filmu *Torsje*, kryminału w stylu pierwszych dzieł Quentina Tarantino. Przyjeżdża do Lublina na dokumentację, odwiedza też dawne mieszkanie. „Wszystko jest inne, chociaż w kamiennym parapacie rozpoznałem wydrążoną przeze mnie dziurę, więc niby to samo”. Film nie powstał.

11 marca 2012 roku. Dawne kino Staromiejskie, czyli wspaniały budynek teatralny, który w tym roku świętuje 200-lecie istnienia, otwiera się po wielu latach przerwy jako Teatr Stary w Lublinie. Dyrekcję obejmuje Karolina Rozwód. Już jesienią Juliusz Machulski jest jednym z pierwszych twórców filmowych, którzy prezentują tutaj swój film. Wkrótce pojawia się pewien pomysł.

4 maja 2014 roku. Pomysł nabiera realnych kształtów: oto prapremiera „Machii” poświęconej osobie Niccolò Machiavello. To



Jacek Bromski,
Juliusz Machulski,
Karolina Rozwód
i Krzysztof Żuk

Juliusz Machulski został Honorowym Obywatelem Miasta Lublin. „Mam takie fragmenciki tego miasta, które mi się bardzo ciepło kojarzą” – mówił, odbierając akt nadania tego wyróżnienia.

pierwsza sztuka wystawiona na deskach teatru dramatycznego, której Machulski jest zarazem autorem i reżyserem. Grana jest do dziś.

2017 rok. Trwają obchody 700. rocznicy nadania Lublinowi praw miejskich. Jednym z wydarzeń jest premiera *Volty* Juliusza Machulskiego, filmu kręconego w tym mieście i o nim opowiadającego. To póki co ostatni film reżysera.

27 stycznia 2022 roku. Rada Miasta Lublin, na wniosek dyrektorki Teatru Starego w Lublinie, podejmuje uchwałę „w sprawie nadania Honorowego Obywatelstwa Miasta Lublin Panu Juliuszowi Machulskiemu”. W akcie nadania

czytamy m.in.: „Warto zauważyć, że w wielu publicznych wypowiedziach Juliusz Machulski podkreślał i podkreśla zarówno szczególny charakter naszego miasta, jak i fakt, że Lublin zajmuje wyjątkowe miejsce w jego biografii. Serdecznie dziękujemy za te dowody uznania dla naszego miasta”.

Piątek 13 maja 2022 roku. W pięknej sali Teatru Starego w Lublinie odbywa się uroczystość wręczenia aktu nadania Honorowego Obywatelstwa. Przemawiają oficjale z Prezydentem Miasta Lublin Krzysztofem Żukiem na czele. Laudację na prośbę wyróżnionego wygłasza Jacek

Bromski, przyjaciel jeszcze z czasów studenckich. Panowie dowcipkują, mimowolnie po swojemu reżyserują to wydarzenie, w każdym razie niezbyt mocno trzymają się scenariusza. I wypada to świetnie. Swobodnie. Rodzinnie. Zwłaszcza że w sali teatru zgromadzili się licznie bliscy, znajomi, przyjaciele, sąsiedzi Juliusza Machulskiego. „Czy nadal w Lublinie mówi się parówka na bagietkę? A gra się jeszcze w sokka?” – dopytuje ze sceny laureat. „I czy honorowy obywatel może za darmo jeździć trolejbusami?”.

MACIEJ GIL



Ceremonia zakończenia festiwalu

WAJDA NIEZNANY, OLBRYCHSKI MIĘDZYNARODOWY

Kino na Granicy zbliża się do ćwierćwiecza. Granicy już nie ma, ale nazwa „na Granicy” pozostała. Tegoroczna, 24. edycja festiwalu odbyła się w majówkę (29 kwietnia – 3 maja).

Nie zmieniliśmy nazwy na »bez Granic« czy »przez Granicę«, ponieważ cały czas próbujemy pokazać, że granica może łączyć ludzi, a nie dzielić. Kino na Granicy powstało z potrzeby poznania kultury naszych sąsiadów i promocji kultury polskiej, ale też z chęci walki z granicą i stereotypami, które sąsiedzi mają na swój temat” – tłumaczy mi Jolanta Dygoś, dyrektorka imprezy.

I mimo upływu lat cieszyński przegląd pełni tę samą rolę, bo po wielkim boomie na dystrybuowanie czeskich filmów w Polsce, dziś na wprowadzenie do kin mogą liczyć jedynie najbardziej znani reżyserzy pokroju Petra Zelenki. Nawet takie hity sezonu jak *Zátopek* Davida Ondříčka –

biografia tytułowego biegacza, który w szaryźnie komunizmu odnalazł pasję w sporcie, czy *Nagły wypadek* Jiříego Havelki – czeska komedia w najlepszym tego słowa znaczeniu, pełna absurdu, z akcją w pociągu, który uciekł maszynie, nie spotykają się z zainteresowaniem nadwiślańskich firm dystrybucyjnych. A że zainteresowanie tym kinem jest, pokazują wypełnione przez przyjeżdżających z całego kraju Polaków sale kinowe. To już tradycja, że majówka (impreza wróciła do dawnej daty po pandemicznej letniej edycji) w Cieszynie to oglądanie czeskich filmów, zajadanie się smażonym sýrem i popijanie kofoli.

Nowości nie zabrakło także wśród polskich produkcji – aż 10 z zaprezentowanych

w programie filmów znad Wisły to przedpremiery, m.in. świetne *Chrzcziny* Jakuba Skoczenia, *Po miłość / Pour l'amour* Andrzeja Mańkowskiego z Jowitą Budnik w głównej roli czy *Wiarołom* Piotra Złotorowicza (prod. Studio Munka-SFP – przyp. red.).

Wydarzeniem 24. edycji cieszyńskiego przeglądu była retrospektywa twórczości Andrzeja Wajdy zatytułowana „Wajda Nieznany”. Jak słusznie zauważa Jolanta Dygoś, rośnie nowe pokolenie widzów, które nie ma zbyt wielu okazji, by oglądać filmy reżysera na dużym ekranie. W Cieszynie pokazano też dokonania Polaka nakręcone za granicą, które w ogóle trudno gdziekolwiek zobaczyć. Dla wielu widzów spotkanie z *Powiatową Lady Makbet* (Jugosławia, 1962), *Smugą cienia* (Polska/Wielka Brytania, 1976), *Dantonem* (Polska/Francja, 1982), *Miłością w Niemczech* (RFN/Francja, 1983), *Biesami* (Francja, 1988) czy *Nastazją* (Polska/Japonia, 1994) – było pierwszymi seansami tych filmów w życiu. I pozwoliło odkryć Andrzeja Wajdę jako reżysera światowego, przekraczającego polskie konteksty. Wydaje się, że o Wajdzie powiedziano już wszystko, a okazuje się, że jednak nie.

Podobnie było z Danielem Olbrychskim, aktorem, któremu poświęcono również osobliwą retrospektywę. „W latach 80. czy 90. Olbrychski miał status porównywalny z Marcello Mastroiannim czy Innokentijem Smoktunowskim” – mówi Łukasz Maciejewski, dyrektor artystyczny Kina na Granicy. „Był aktorem europejskim rozchwytywanym przez najwybitniejszych twórców Europy: Miklósa Jancsó, Margarethe von Trotte, Volkera Schlöndorffa, Claude'a Leloucha, Josepha Loseya. I my ich filmy, właściwie w Polsce kompletnie nieznane, pokazaliśmy” – dodaje.

77-letni aktor przyjechał do Cieszyna, gdzie opowiadał mi, że na nakręcenie filmu *Pstrąg* (Francja, 1982) umówił się z Loseyem, zanim w Polsce wybuchł stan wojenny. „Kiedy on nastąpił, telefony mieliśmy wszyscy wyłączone. Myślałem, że wszystko przepadło. Ale on się uparł i nie chciał zacząć filmu, póki produkcja francuska nie wyciągnie mnie z Polski, co w końcu nastąpiło. I to był jeden z takich nieoczekiwanych cudów” – mówił mi aktor.

I takie właśnie było tegoroczne Kino na Granicy – pełne świetnych anegdot przybliżających pomijane obszary kina.

ARTUR ZABORSKI

To kolejny festiwal, który odżył po pandemicznym spowolnieniu. Ba! Nabral rumieńców i pewności siebie, werwy. Na niektóre seanse trudno było dostać bilety, zwłaszcza na projekcje polskich filmów. Gęsto było też na pokazach zagranicznych debiutów, dyskusjach o serialach (Player SerialCon), rozmowach z gwiazdami, panelach Off Camera Pro Industry oraz koncertach. Choć ta edycja odbyła się w cieniu wydarzeń w Ukrainie, górę wzięły pozytywne emocje i nadzieja – na przekór złu. „Spróbuj opiewać okaleczony świat” – na gali otwarcia przypomniano słowa wiersza Adama Zagajewskiego.

WAJDA, SKOLIMOWSKI, SZUMOWSKA

Inauguracja nadała ton całej odsłonie Off Camery. W kinie Kijów – przypomnę: to aż 828 foteli – wolne miejsca można było policzyć na palcach. Tego też wieczoru rozpoczął się triumfalny marsz polskich filmów i artystów przez festiwalowe ekrany. Najpierw organizatorzy razem z Krystyną Zachwatowicz-Wajdą uroczystie ogłosili, że Andrzej Wajda zostaje patronem Krakowskiej Nagrody Filmowej w Konkursie Głównym „Wytuczanie drogi”. Była to wzruszająca chwila również dlatego, że artystka przypomniła publiczności list, który w 2016 roku jej mąż wystosował do narodu ukraińskiego. Wspierające walkę Ukrainy o wolność i możliwość samostanowienia słowa Mistrza dziś wybrzmiały jeszcze mocniej niż przed sześcioma laty. A potem...

W sali rozhulały się śnieżycy i wietrzyśko, nie słabsze niż nasz halny, choć w odległych Appalalach – premierowo Małgorzata Szumowska przedstawiła swój nowy, anglojęzyczny film *Infinite Storm*. To oparta na prawdziwych wydarzeniach historia niezłomnej ratowniczkii górskiej, w którą wcieliła się Naomi Watts. Na tej samej scenie – kilka dni później – stanął kolejny ważny gość Off Camery: Jerzy Skolimowski, bohater wieczoru Camera On, poprowadzonego przez Grażynę Torbicką. Reżyser zostawił w Krakowie odcisk dłoni, który wzbogacił krakowską Aleję Gwiazd.

KONKURSY I GŁÓWNE NAGRODY

Dużo działo się w Konkursie Polskim – objął 10 tytułów. Choć niektóre z nich gościły już w regularnej dystrybucji, część nawet w VOD i Premium TV, bilety na pokazy rozchodziły się błyskawicznie. Czy widzów przyciągały spotkania z autorami – do Krakowa

15. MASTERCARD OFF CAMERA: Z NOWĄ WERWĄ

Międzynarodowemu Festiwalowi Kina Niezależnego Off Camera przybywa lat, ale na pewno nie znika jego młodzieńczy entuzjazm i wiara w to, że świat można zmienić na lepszy.

przybyli niemal wszyscy główni członkowie ekip? A może tęsknota za wspólnym oglądaniem? A może jedno i drugie, połączone z festiwalową atmosferą, przede wszystkim zaś z jakością samych filmów? Najważniejsze, że „zadziało”, co po kameralnej 14. edycji napawa optymizmem. Organizatorzy podają tegoroczne liczby: 800 gości, 25 tys. widzów i 270 dziennikarzy relacjonujących wydarzenia.

Publiczność swoją statuetkę przyznała historii niedosłyszającego muzyka Grzegorza Płonki, czyli *Sonacie* Bartosza Blaszke. Jury z kolei uhonorowało Nagrodą Mastercard Rising Star grającego Płonkę – Michała Sikorskiego. Nagrodę Główną dFlights w Konkursie Polskich Filmów Fabularnych oraz Nagrodę Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych odebrali twórcy *Piosenek o miłości*. Trudno o film bardziej wpisujący się w nurt niezależnych poszukiwań artystycznych niż czarno-biała, romantyczno-muzyczna opowieść Tomasza Habowskiego.

Wyraźnego stylu nie da się również odmówić Aleksandrze Terpińskiej i jej *Innym ludziom*, produkcji, która walczyła w Konkursie Głównym festiwalu i ostatecznie przegrała z *Miss Viborg* Marianne Blicher. „Za zafundowanie nam niesamowitej emocjonalnej podróży, którą odbywamy razem z wyjątkową główną bohaterką, jakiej z początku nie lubimy, ale koniec końców nie sposób jej nie pokochać. I ten proces zmienia nas wszystkich” – uzasadniło swój werdykt jury

pod przewodnictwem Wojciecha Smarzowskiego. Bo w kinie często chodzi po prostu o uczucia. Co, gdy te biorą górę na planie?

ROZMOWY O I DO KOŁA BRANŻY

Zdrowie psychiczne, uważanie na siebie i swoją wrażliwość w warunkach nieustannego stresu, ambicji artystycznej i presji finansowej, rywalizacji i... sukcesu – było jednym z tematów dyskusji branżowej odnogi Off Camery: Off Camera Pro Industry. Za organizację, tradycyjnie, odpowiadała producentka Joanna Szymańska, wspierana przez Magdalenę Koszalińską.

Przez trzy dni uczestnicy brali udział w spotkaniach networkingowych, rozmowach *one-on-one* i *round table* (z producentami i konsultantami scenariuszowymi), a także w warsztatach prawnych i dyskusjach o kulisach powstania wybranych dzieł (w tym *Fucking Bornholm* Anny Kazejak). Nie zabrakło tematów związanych z pieniędzmi – czego przykładem była prezentacja nowo powstałego funduszu filmowego w Gdańsku. Panel poświęcony zagadnieniom polskiego rynku wydawniczego, wprowadzający do kolejnej edycji programu Word2Picture, udowodnił z kolei, jak dużo możliwości niesie współpraca między producentami i wydawcami. O tej rozmowie szerzej na stronach SFP.org.pl (16.05.2022) napisała w swojej relacji Anna Wróblewska, która zresztą rozmowę moderowała.



Twórcy filmu *Piosenki o miłości* z Nagrodą dFlights w Konkursie Polskich Filmów Fabularnych

NA RATUNEK UKRAINIE

Razem można więcej! Żadna debata Off Camera Pro Industry nie dowiodła tego dobitniej niż rozmowa o mobilizacji polskiego środowiska filmowego w obliczu rosyjskiej inwazji na Ukrainę. O działaniach pomocowych opowiadali: Dariusz Jabłoński, prezydent Polskiej Akademii Filmowej, który wielokrotnie pracował z ukraińskimi ekipami, Alicja Grawon-Jaksik, prezeska KIPA oraz Marzena Kleban z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. „Polacy i polscy filmowcy jako pierwsi stanęli na wysokości zadania, oferując zorganizowaną pomoc na poziomie humanitarnym i zawodowym” – przypomniała Joanna Szymańska, otwierając spotkanie. Nie mniej 20 organizacji filmowych. Swoje siły zaczęły jednoczyć godziny po ataku 24 lutego. Polska Akademia Filmowa wzięła na siebie działania w Ukrainie, a KIPA w Polsce. Ruszyły akcje o bardzo różnym charakterze: od najbardziej podstawowej ludzkiej pomocy po przekazywanie sprzętu i budowanie baz mogących służyć zarówno w sprawach zawodowych, jak i dokumentacji tego, co dzieje się w czasie wojny. „Wszyscy rzucili się do pomocy” – Dariusz Jabłoński podkreślał środowiskową solidarność, a akcje nie ustają. Do Off Camery, dla Ukraińców od polskich filmowców, trafił sprzęt filmowy o wartości około 200-250 tys. euro i około 200 kompletów kamizełek wojskowych najwyższej jakości. Poza tym stworzono platformę internetową, na którą Ukraińcy mogą wrzucać swoje materiały – do wykorzystania przez media, ale i do dokumentacji zbrodni wojennych. Wielu filmowców wybrało front – jak Oleg Sencow. Potrzebują właściwie wszystkiego. „Będziemy pomagać, dopóki ta wojna się nie skończy” – podkreślał prezydent PAF.

Systemowe działania powziął również PISF – Marzena Kleban obszernie omówiła założenia nowego Programu Operacyjnego „Polsko-ukraińskie inicjatywy filmowe”, którego celem jest wspieranie działań prowadzonych wspólnie przez producentów i twórców polskich oraz ukraińskich, lub o tematyce polsko-ukraińskiej. Wszyscy rozmówcy przypominali, że poza działaniami strictly pomocowymi na Polakach spoczywa jeszcze jedna odpowiedzialność: rola ambasadora ukraińskiej sprawy w świecie, bo tam nie zawsze ta wojna jest zrozumiała.

Kino nie ma mocy sprawczej, a festiwal filmowy to tylko rozrywka? Nie, chyba nie. Na pewno nie. I żeby w to uwierzyć, można mieć nawet więcej niż 15 lat.

DAGMARA ROMANOWSKA



Ekipa filmu *Miss Viborg*, reż. Marianne Blicher

Fot. David Gondok, Mastercard Off Camera/Materiały prasowe



Lombard, reż. Łukasz Kowalski

KINO CZUŁYCH NARRACJI

LOMBARD
Łukasza
Kowalskiego,
SILENT
LOVE Marka
Kozakiewicza,
PISKLAKI
Lidii Dudy.
Jury festiwalu
Millennium Docs
Against Gravity
nagrodziło
opowieści o tym, że
mimo przeciwności
losu, można być
ze sobą.
Że ratunek może
nam przynieść
drugi człowiek.

Fot. Materiały prasowe MDAG

W *Lombardzie*, nagrodzonym Grand Prix na 19. Festiwalu Filmowym Millennium Docs Against Gravity (edycja kinowa: 13-22 maja; edycja online: 24 maja – 5 czerwca – przyp. red.), toczy się nieustająca walka o przetrwanie – walka starego z nowym. Bobrek to dzielnica Bytomia, jednego z najbardziej poturbowanych miejsc na Śląsku. Kiedyś miasto zbudowane na węglu. Dziś nazywane jest „polskim Detroit”. Zamknięcie kopalń doprowadziło do bezrobocia i niepewnej przyszłości. Młodzi wyjechali. Reszta została, najbiedniejsi z trudem wiążą koniec z końcem. Łukasz Kowalski, pracujący od kilkunastu lat jako reporter na Śląsku, opisał te realia przez pryzmat lokalnego lombardu. Co ciekawe, pośród goryczy i sterty pamiętek po czasach świetności, znalazł miejsce na nadzieję, luz i skrzęty się dowcip.

To niezwykle budujące, że jurorki i jurorzy potrafili ten fakt docenić. W uzasadnieniu napisali: „zdaje się, że coraz trudniej jest odnaleźć humor w otaczającym świecie, jednak bohaterowie filmu znajdują najbardziej uniwersalne, ludzkie sposoby, by nas rozśmieszyć. Tak naprawdę oglądamy niesamowitych bohaterów, którzy próbują ratować innych przed »utonięciem«, mimo że sami znajdują się na »tonącym statku«”. U Kowalskiego jest trochę śmieszno, trochę straszno, jest otucha w tym, że lombard – który zwykł kojarzyć się z miejscem wyzysku – staje się miejscem spotkań, gdzie można przyjść się poradzić, wyzalic. To film o wspólnocie ludzi wyrzucanych na margines. O tym, że w regionach w najgorszym położeniu da się ocalić wzajemne wsparcie i zaufanie.

Wiele filmów z tegorocznego programu w istocie jest o tym samym: o potrzebie wspól-



noty, troszeczkę okazywanej innym. Dokument Lidii Dudy – notabene mentorki Kowalskiego, który pod jej okiem stawiał pierwsze kroki w katowickiej redakcji dokumentu i reportażu – opowiada o tym, co pozwala przetrwać każdy kolejny dzień, nawet jeśli świat wokół nas się wali. W *Pisklakach* opowiedziała o trójce niewidomych dzieci rozpoczynających naukę w ośrodku w Laskach. Ten czarno-biały, upływający w powolnym tempie film, przywodzi na myśl *Widzę* (1988) Bogdana Dziworskiego. U Dziworskiego nie było jednak słów. U Dudy – wprost przeciwnie. Zosia, Oskar i Kinga mówią bez przerwy o swoich emocjach i uczuciach. Słowa rozjaśniają mrok. Pozwalają stawiać czoła wszelkim przeciwnościom i wyfrunąć tytułowemu piskalkom z gniazda.

Podobnie jak w przypadku *Lombardu*, z filmem Dudy jest tak, że tematy wywołujące zwykle przykre uczucia, zostają przełamane humorem, wdziękiem i dystansem bohaterów. Klucz tkwi w czułości, która udzieliła się widzowi w całej Polsce. *Pisklaki* doceniło jury Stowarzyszenia Kin Studyjnych oraz publiczność w Gdyni i Bydgoszczy. Za „czułą i bezpretensjonalną opowieść o bliskości i jedności, a także za wzruszający portret świata, w którym każdy gest ma znaczenie”.

Te dwa filmy uzupełnił świetny debiut Marka Kozakiewicza – *Silent Love*. Film o ludziach, którzy znają się na wylot. Którzy mają dla siebie dużo czułości. Tyle że swoją miłość muszą zachować w tajemnicy. Historia Agnieszki i Mai, pary kobiet, które wspólnie wychowują nieletniego brata jednej z nich, to opowieść o świecie, który nie pozwala żyć w pełnej zgodzie z samym sobą. Prześlania, które niesie Kozakiewicz, jest jednak wzmacniające na wielu poziomach: rodzina to bliskość i bezpieczeństwo. Ktoś, na kogo

zawsze można liczyć. Nie zdołają podważyć tego żadne oceny czy uprzedzenia.

Za czułość wobec bohatera, przez jurorki konkursu o nagrodę Nos Chopina, został również wyróżniony film *Lot* w reżyserii Anny Zakrzewskiej i Łukasza Rondudy. A także za to że „film o sztuce, może być sztuką”. Bohaterem jest Roman Stańczak, artysta wymieniany pośród największych nazwisk młodej sztuki polskiej lat 90. Razem z Pawłem Althamerem i Katarzyną Kozyrą był uznawany za jeden z najbardziej bezkompromisowych głosów pokolenia. Aż nagle zniknął. Siłą rzeczy nasuwa się pytanie, gdzie przez lata się podziewał. Odpowiedź wiąże się z chorobą alkoholową, z zakretem w życiu bohatera, ale Zakrzewska i Ronduda wykorzystują się powściągliwością w rozdrapywaniu ran. Zamiast o czasie upadku, opowiadają o powrocie. Stańczak wrócił, czego symbolem stała się tytułowa rzeźba *Lot* – przenicowany, wywrócony na drugą stronę samolot, który można uznać za rodzaj jego duchowego autoportretu.

Na festiwalu królowało w tym roku kino czułych narracji. Nowością była sekcja *Love Stories*, poświęcona historiom miłosnym – niekiedy „długim i szczęśliwym”, innym razem pełnych napięć, ambiwalencji. Sara Dosa w *Wulkanie miłości* sportretowała Katię i Maurice’a Krafftów, parę najsłynniejszych wulkanologów świata, których połączyła miłość do nieokiełznanych sił natury. W *Skål* Cecilie Debell i Marii Tórgarð oglądaliśmy uczucie rodzące się między dziewczyną wychowaną w duchu tradycyjnych, chrześcijańskich wartości a niepokornym artystą hip-hopowym. Był też film Payal Kapadii *W mroku niepewności* – dokument sklejony z archiwalnych nagrań, listów, wycinków z gazet przywracających pamięć o studenckich strajkach

w Indiach. Na ich tle narodziła się miłość między parą studentów, która nie miała szans się spełnić.

Warto wspomnieć w tym miejscu, że temat protestu jest kluczowym elementem festiwalu od kilku lat. W ubiegłym roku oglądaliśmy protesty społeczności LGBTQ+ w obronie Margot, widzieliśmy też strajki na rzecz zatrzymania katastrofy klimatycznej oraz Białorusinów wychodzących na ulice Mińska, aby stanąć w obronie wolności słowa i stawiać opór reżimowi Łukaszenki. Kilka miesięcy później nasz świat jest w innym miejscu, staje przed kolejnym wyzwaniem, jakie stawia wojna w Ukrainie. Największym sukcesem organizatorów jest być może błyskawiczna reakcja – wsparcie ukraińskich filmowców i włączenie do programu tytułów, które pomagają nam zrozumieć te wydarzenia.

Na festiwalu można było zobaczyć m.in. *Mariupol*, zapis codzienności miasta, którego obywatele próbują normalnie żyć, mimo toczących się walk. Film w nieoczekiwany sposób splótł się z aktualną sytuacją w Ukrainie – 3 kwietnia w oblężonym mieście zginął jego reżyser, Mantas Kvedaravicius. Najbardziej dyskusyjnym, wyróżnionym przez widzów tytułem tegorocznej edycji był *Nawalny*, głośny dokument Daniela Rohera, przedstawiający kilka miesięcy z życia opozycjonisty i więźnia politycznego numer jeden w Rosji. Film o człowieku, który jako jeden z nielicznych rzucił wyzwanie Putinowi, wzywając rodaków do konieczności rozliczenia reżimu. Czy głos Nawalnego znajdzie posłuch wśród Rosjan? Czy staną oni do walki za własną przyszłość i wolność każdego z nas? Czas pokaże.

MATEUSZ DEMSKI



Silent Love,
reż. Marek Kozakiewicz

Fot. Materiały prasowe MDAG



15. FMF: WIĘCEJ NIŻ MUZYKA FILMOWA

W maju muzyka filmowa ponownie zeszła z ekranu i wybrzmiała pełnią swojej mocy i emocji w aulach koncertowych Krakowa.

To jest zabawna historia: w trakcie pracy nad *Fuchą*, doszliśmy do wniosku, że w scenie otwierającej film przydałaby się taka lekka, młodzieżowa muzyka. Stanley Myers był kompozytorem dość serio. Rzuciłem, żeby poszukał wśród młodych chłopaków w Londynie kogoś, kto by to zrobił. Dwa dni później przyprowadził młodziutkiego Niemca. Ów przedstawił się: Hans. Odpowiadam: Jerzy. Nazwisko? Zimmer” – z charakterystyczną dla siebie werwą opowiadał z ekranu rozwieszony nad Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej w Sali Audytoryjnej ICE Kraków Jerzy Skolimowski. Zdrowie nie pozwoliło mu na przyjazd do Krakowa. Przesłał nagranie.

Twórca był głównym bohaterem kolejnej odsłony obowiązkowego już na Festiwalu Muzyki Filmowej punktu: koncertu „Scoring4Polish Directors”. W minionych latach wydarzenie poświęcone było Andrzejowi Wajdzie, Agnieszce Holland, Romanowi Polańskiemu i Krzysztofowi Zanussiemu. I ich kompozytorom oczywiście. Za każdym razem to wyjątkowe doświadczenie, pełne najlepszego kina, najlepszej muzyki oraz wielkich emo-

cji. Zawsze wieńczą je owacje na stojąco. I tym razem nie mogło być inaczej. A gdy muzycy grali utwory Pawła Mykietyna z *11 minut* (zwłaszcza z katastroficznego finału) oraz – przedpremierowo – z *IO* (nowego filmu mistrza Skolimowskiego, nagrodzonego kilka wieczorów później w Cannes Nagrodą Jury), wibracje wprawiły fotele w drżenie. Te nuty można było poczuć. Nie zabrakło również melodii Krzysztofa Komedy czy Cata Stevensa, Andrzeja Trzaskowskiego, Tony’ego Banksa oraz Organka. I fragmentów filmów: *Walkovera*, *Bariery*, *Ręk do góry*, wspomnianej już *Fuchy*.

Wieczór z Jerzym Skolimowskim uzupełniły też nowe talenty w polskim kinie: część koncertu poświęcona została naszym młodym kompozytorom, stojącym dopiero u progu kariery zawodowej. Jeden z nich, Wojtek Urbański, odebrał główną nagrodę w czwartej edycji konkursu na Polską Ścieżkę Dźwiękową Roku oraz Nagrodę Publiczności za muzykę do dramatu *Hiacynt* (reż. Piotr Domalewski).

Statuetek dla Polaków w czasie festiwalu było więcej. Dziewiątą edycję międzynarodowego konkursu dla młodych

kompozytorów – FMF Young Talent Award – wygrał Ignacy Wojciechowski. Drugie miejsce zajął Wojciech Kostrzewa, natomiast trzecie Bartosz Bludau. Artyści skomponowali autorską muzykę do wskazanego fragmentu *Hiacynta*. A to ciągle jeszcze nie wszystkie polskie akcenty 15. FMF-u. Już pierwszego dnia organizatorzy przypomnieli twórczość Wojciecha Kilara – nagrodę jego imienia przyznano Philipowi Glassowi. Z kolei bliżej końca festiwalu na nowo można było odkryć muzykę Zygmunta Koniecznego, a to za sprawą projektu „Słowińska | AUKSO | Konieczny”, w którym artyści zmierzili się z piosenką literacką. W bardziej kameralnej od głównej auli Sali Teatralnej ICE Kraków unosił się chyba duch Ewy Demarczyk, niczego nie ujmując Joannie Słowińskiej.

Wyśmienita to była edycja, uczta filmowo-muzyczna. Koncertom towarzyszyły warsztaty i spotkania branżowe. Z zagranicznych gości publiczność czarował John Powell, autor muzyki m.in. do *Jak wytresować smoka*. Wiele emocji przyniósł koncert poświęcony wsparciu Ukrainie „Composers4Ukraine”. Na różnorodny repertuar złożyły się utwory 19 kompozytorów z 13 krajów. Niektóre z nich powstały z myślą specjalnie o tym koncercie, jak np. „Czornym wyhorom – noczi...” do słów wiersza Wołodymira Swidzińskiego – dzieło Antoniego Komasy-Łazarkiewicza.

Festiwal wrócił na swoje dawne tory. W czasie pierwszego roku pandemii odbył się tylko w namiastkowej formie online, w trakcie drugiego – w wakacyjnym terminie, plenerowo, ale pogoda wówczas pokrzyżowała plany, a publiczność wyraźnie nie ufała jeszcze masowym zgromadzeniom. Teraz wróciły energia i radość ze wspólnego przeżywania. Niech już tak zostanie!

DAGMARA ROMANOWSKA

W stulecie urodzin
Jerzego Kawalerowicza
zapraszamy do udziału

W KONKURSIE NA SCENARIUSZ

krótkometrażowego filmu
inspirowanego „Pociągiem”

Na scenariusze czekamy
do 15 sierpnia 2022.

Rozstrzygnięcie
podczas 47. Festiwalu Polskich
Filmów Fabularnych w Gdyni.


Na podstawie zwycięskiego
scenariusza powstanie film
w Programie „Trzydzieści Minut”.





O wiele bardziej optymistycznie

Z JACKIEM BROMSKIM,
ponownie wybranym prezesem
Stowarzyszenia Filmowców Polskich,
rozmawia ANNA WRÓBLEWSKA

 Stowarzyszenia
Filmowców
Polskich

Na Zjeździe Walnym zapowiedziałeś, że będzie to twoja ostatnia kadencja prezesa SFP. Czy w twoim przekonaniu z nowego Zarządu Głównego mogą wyłonić się przyszli liderzy, którzy będą w stanie poprowadzić Stowarzyszenie?

Mam nadzieję, że tak będzie. Stawialiśmy na młodych po to, by część Zarządu została wyraźnie odmłodzona. Biologia zmusza do przekazania pałeczki, więc dobrze byłoby zapoznać młodych z tym, jak Stowarzyszenie działa i z jakimi zagrożeniami się mierzy. Jest to obecnie dość duża korporacja z ogromnym zasobem spraw, którym należy sprostać. To wszystko trzeba dokładnie poznać.

Przed nami jeszcze wybory do licznych zarządów kół i sekcji, moment ważnych zmian personalnych w strukturze organizacji.

Tak, jednak według nowej ustawy o organizacjach autorskich przewodniczący kół i sekcji są członkami stowarzyszonymi Zarządu, co oznacza, że uczestniczą w posiedzeniach Zarządu z głosem doradczym.

Mimo to mogą aktywnie działać w swojej sekcji. A nawet powinni.

Liczymy, że tak będzie. Mamy nadzieję, że tak widoczny udział młodych we władzach i działalności Stowarzyszenia zaktywizuje całe środowisko.

Widać to doskonale na przykładzie działalności Koła Młodych w ostatnich latach. Na spotkaniach w Serocku wyłoniło się z tej grupy kilku liderów, którzy potrafią rozgrzać swoje środowisko.

Jest to istotne, zwłaszcza po zastoju pandemicznym.

Niemal wszyscy kandydaci do Zarządu Głównego zapowiedzieli walkę o wprowadzenie należnych nam już od roku tantiem z internetu. Jakie kroki zamierza w tej sprawie podjąć SFP?

Mam nadzieję, że przygotowana już nowelizacja ustawy o prawach autorskich w najbliższym czasie zostanie przegłosowana, a tym samym państwo polskie nie zostanie narażone na kolejne kary ze strony Unii Europejskiej. Jeżeli jednak to nie nastąpi, zdecydowaliśmy się sięgnąć po dość drastyczny środek. Został on już zastosowany przez holenderskie stowarzyszenia twórcze, które zaskarżyły do sądu Rząd Holandii w związku z opieszałością we wprowadzaniu nowej dyrektywy unijnej w obszarze praw autorskich. Organizacje wygrały proces, sąd nakazał wypłatę odszkodowania. Szacuję, że nasza strata z tego tytułu sięgnęła około 200 milionów – w ciągu półtora roku od wymaganego przez Unię terminu wprowadzenia dyrektywy – ale będziemy jeszcze dokładnie to obliczać. Przygotowujemy się na podobny scenariusz.

Nie boisz się, że wszystkie stowarzyszenia i instytucje, które się pod tym podpiszą, zostaną uznane za wrogie i antypolskie? Mogą nam przypiąć łatkę tych, którzy działają na szkodę kraju.

Znamy to z ostatnich wydarzeń politycznych i chyba musimy podjąć ryzyko. W takiej sytuacji po prostu mówi się: trudno.



Wrogie i antypolskie są zagraniczne platformy streamingowe, które wykorzystują polskie filmy, nie płacąc tantiem autorskich.

Podczas Zjazdu wielokrotnie powtarzały się postulaty o zwiększenie opieki prawnej nad członkami SFP, czyli w praktyce – o poszerzenie doradztwa prawnego. Czy udzielanie indywidualnego wsparcia prawnego członkom w istocie należy do zadań Stowarzyszenia?

Jak najbardziej. Oczywiście nie będziemy chodzić po domach i pytać, kto opieki prawnej oczekuje. Nasze biura są po to, aby ci, którzy przyjdą i zadeklarują, że pomocy potrzebują, otrzymali ją. Nagromadziło się więcej spraw, także tych związanych z prawem autorskim, zatrudnimy więc w biurze SFP kolejną prawniczkę. W ZAPA działa duży dział prawny, który czeka na potrzebujących wsparcia w kwestii praw autorskich członków SFP-ZAPA.

Próbuję wybiec wyobraźnią kilka, kilkanaście lat w przyszłość. Staliśmy w tej chwili przed następującą kwestią: pracownicy – którzy weszli na rynek w latach 90. – już całkiem niedługo będą w wieku emerytalnym. Wielkim problemem tej grupy, z której wielu jest pracownikami nietatowymi, jest brak systemowej opieki społecznej. Co się stanie z tymi ludźmi i jaki pomysł na to ma SFP?

46. FFFF w Gdyni, Jacek Bromski podpisuje manifest „Film dla klimatu”



Trzeba będzie z czasem przekazać pałeczkę, więc dobrze byłoby zapoznać młodych z tym, jak SFP działa. To obecnie dość duża korporacja z ogromnym zasobem spraw, którym należy sprostać

W legislacyjnej kolejce czeka ustawa o statusie artysty przygotowana przez ministerstwo kultury przy współudziale wszystkich środowisk twórczych.

Stoi za nią mnóstwo kompetentnych i poważnych instytucji kultury oraz organizacji, jednak na razie jest cisza.

Kiedyś istniały takie pojęcia, jak przyzwoitość, racja stanu, sprawiedliwość społeczna itd. Współcześnie wszystkie one zostały zastąpione jednym: wolą polityczną. W kwestiach, o których mówimy, bardzo często padają hasła, że właśnie tej woli politycznej brakuje. Ale co w związku z tym? Skoro tej woli politycznej nie ma, to znaczy, że mamy zdychać z głodu? Trzeba doprowadzić do tego, żeby w przypadku pewnych spraw powróciły właściwe proporcje, bo to, co dzieje się w naszej rzeczywistości, po prostu nie mieści się w głowie. To nie jest tak, że ten brak woli politycznej jest wyłącznie winą obecnego rządu. Odpowiadają za to także wszystkie poprzednie rządy. „Wola polityczna” to taki eufemizm, bo chodzi o to, co się w danej chwili politykom bardziej opłaca.

W ostatnich latach znacznie zwiększyła się opieka socjalna, którą SFP oferuje seniorom. Czy to w pewien sposób rekompensuje zaniedbania o charakterze systemowym?

Oczywiście staramy się rzetelnie opiekować zarówno osobami starszymi, jak i najmłodszym pokoleniem. Myślę, że żadne stowarzyszenie w Polsce nie robi tego na taką skalę. Cały czas, śledząc zmiany przepisów, dążymy do tego, by tę pomoc udoskonalać. Zwiększyliśmy kwotę zapomóg, właśnie dlatego, że pozwoliły na to przepisy podatkowe. Staramy się reagować na wszystkie tego rodzaju sygnały.

Na wyjazdach w Serocku i spotkaniach w Warszawie, a także w Koszalinie, spędziłeś sporo czasu na osobistych rozmowach z członkami Koła Młodych i twórcami z kręgu Studia Munka. Jakie tematy najbardziej poruszają młodych?

Interesują się właściwie wszystkim. To zainteresowanie rozbudziło się zwłaszcza w okresie pandemicznym, który być może pozwolił zwolnić i zastanowić się nad swoją sytuacją i zmianami, które następują i następować będą, w produkcji oraz dystrybucji filmowej. Bardzo cieszy mnie fakt, że młodzi się garną do pracy społecznej, chcą się zapoznać z wyzwaniem i wziąć sprawy w swoje ręce. Oczywiście pomożemy im w tym. Patrząc w przyszłość zdecydowanie bardziej optymistycznie niż kilka lat temu.

Młodych martwi m.in. brak zabezpieczeń umów cywilno-prawnych i zaniżanie stawek debiutantów. Kiedyś w tej grupie dominował lęk przed brakiem możliwości debiutu, dziś jest to lęk przed byciem wykorzystanym.

Wybierając zawód artystyczny, wiemy, że ma on swoje prawa i wymagania. Niesie ze sobą pewne ryzyko. Kiedy zaczynałem studia, na pierwszym roku reżyserii studiowały 23 osoby, łącznie ze studentami zagranicznymi. Okazało się, że spośród nich filmy robią jedynie trzy: Janusz Kijowski, Juliusz Machulski i ja. To nie jest zawód, który zagwarantuje sukces od razu po skończeniu szkoły, razem z zabezpieczeniem bytowym i socjalnym. Niestety, trzeba liczyć się z tym, że droga w tym zawodzie



Andrzej Jakimowski, Paweł Maślona, Jacek Bromski i Anna Waśniewska na konferencji w Serocku

będzie usłana kolcami, a nie różami. My oczywiście staramy się pomagać: jest Studio Munka, są stypendia dla młodych i szereg innych inicjatyw, w tym porady prawne.

Być może młodym twórcom pomogłyby tzw. samoregulacje, o których rozmawialiśmy na ostatnim spotkaniu w Serocku. Jakiego typu obszary powinny i mają szansę zostać objęte samoregulacjami?

Pewne problemy w istocie wymagają pilnej regulacji. Młodzi artyści często wykorzystywani są przez producentów nierzetelnych lub takich, którzy sami szukają swojej szansy i są zbyt słabi, żeby zapewnić godny debiut młodemu człowiekowi. Zajmujemy się i nadal będziemy się zajmować doradztwem w takich przypadkach. Pracujemy również nad układami samoregulacyjnymi razem z innymi stowarzyszeniami i gildiami działającymi w kinematografii. Staramy się wspólnie wypracować zasady. Ostatnio do tych rozmów włączył się niedawno utworzony Związek Zawodowy Filmowców.

Należy podkreślić, że organizacja ta wydaje się otwarta na dialog i chętna do wspólnego działania.

Oczywiście. Gościliśmy ich na konferencji w Serocku i szybko okazało się, że ich żądania to regulacje, które w wielu krajach działają systemowo i mieszczą się w normach zawodowych. Bywa, że pewne sytuacje wymykają się spod kontroli. A kontrola stanie się skuteczniejsza, jeśli dobre praktyki zawodowe zostaną

wpisane do zbiorowych porozumień zawieranych przez kompetentne organizacje.

Kolejne gildie i stowarzyszenia twórcze walczą o tantiemy dla swojej grupy zawodowej. Tymczasem tort wypłat jest zawsze ten sam, tylko plasterki stają się cieńsze. Jaki jest twój stosunek do tych postulatów?

Pakiet współtwórców utworu audiowizualnego jest określony w wyroku Sądu Najwyższego. I tego się trzymamy. Natomiast w gestii producenta leży zaznaczenie w metryce filmu szczególnego udziału innego zawodu filmowego i predestynowanie go do poboru tantiem, oczywiście kosztem innych współpracowników. Jeżeli np. charakteryzator ma udział w kształcie artystycznym filmu takiego jak np. *Planeta małp*, to wtedy trzeba go uwzględnić w podziale tantiem. Wszystko zależy od wkładu twórczego. Ale my o nim nie przesądzamy, to jest kwestią podpisania odpowiedniej umowy. Charakteryzator może ją podpisać, zastrzegając, że chce mieć określony udział w tantiemach. To sprawa między nim a producentem. To samo się tyczy np. reżyserów obsady. Przecież jeśli autorów scenariusza jest dwóch albo trzech, to tę samą kwotę tantiem dzielimy pośród nich, zgodnie z tym, co otrzymujemy w metryce filmu.

W strukturach SFP od 2008 roku działa Studio Munka, choć pierwsze programy dla młodych twórców ruszyły w latach 2005-2006. Spotkałam się z opinią, że Studio



Jerzy Kapuściński i Jacek Bromski na konferencji Canal+ i Studia Munka

Cieszę mnie, że młodzi garną się do pracy społecznej. Patrę w przyszłość bardziej optymistycznie niż kilka lat temu

Munka powinno być nie tylko producentem debiutów, ale szerzej – producentem kina artystycznego. W chwili obecnej Studio Munka to przede wszystkim miejsce doskonalenia zawodowego. Czy uważasz takie rozszerzenie formuły za sensowne?

Absolutnie nie. Przede wszystkim Stowarzyszenie nie jest producentem filmów, Studio Munka wpisuje się w statutową funkcję SFP, którą jest edukacja i pomaganie młodym. Natomiast produkcja filmowa jest czym innym.

W naszym Domu Pracy Twórczej, Starej Łaźni w Kazimierzu, w dalszym ciągu mieszkają uchodźcy z Ukrainy. Kiedy Łaźnia stanie się dostępna dla naszych członków?

Kiedy skończy się wojna i Ukraińcy wrócą do domu. Myślę, że nasi członkowie, tak jak i wszyscy Polacy, doskonale rozumieją tę sytuację. Pomaga im cała Polska i my również uczestniczymy w tej pomocy. Myślę, że rezygnacja z pobytu w Domu Pracy Twórczej nie jest przesadnym poświęceniem.

W zeszłym roku we wrześniu, na spotkaniu z Kołem Młodych, z Kołem Reżyserów i z Kołem Scenarzystów, wspominałeś, że jest możliwość skorzystania z innego Domu Pracy Twórczej, w Sopocie.

Ta sprawa jest otwarta, od wielu lat mamy umowę ze Związkiem Literatów Polskich, kilka pokoi w ich Domu w Zakopanem jest „zaklepanych” dla naszych członków. Mam nadzieję

podpisać taką umowę też z ZAiKS-em, który ma domy w Zakopanem, Sopotcie, Ustce i Krynicy. Prawdę mówiąc, myśleliśmy o tym, żeby rozbudować Łaźnię, ale okazało się, że obłożenie nie jest aż tak wielkie, żeby wymagało dodatkowych nakładów. Idea Domów Pracy Twórczej była o wiele bardziej popularna za czasów PRL-u.

Bardzo ważną działalnością Stowarzyszenia jest współpraca z festiwalami filmowymi. Pewne zmiany widoczne są przy festiwalu „Młodzi i Film” w Koszalinie. Jedynym problemem tej imprezy wydaje się niedostateczna liczba sal kinowych, w których można by pokazać wszystkie godne uwagi debiuty i krótkie filmy. Jakie plany ma SFP w stosunku do „Młodzi i Film”?

Ten festiwal ma się wyjątkowo dobrze. O zmianach zawsze można myśleć, trzeba jednak mieć świadomość, że jakiegokolwiek plany rozszerzania formuły imprezy łączą się z koniecznością zwiększenia budżetu.

Niedługo kończy się kadencja dyrektora FPFF w Gdyni, która została bardzo dobrze oceniona przez media. Czy w przypadku tego festiwalu szykują się jakieś większe zmiany?

Komitet Organizacyjny nie ma takich planów. Będzie ogłoszony nowy konkurs. Mam nadzieję, że – zgodnie z regulaminem – wygra najlepszy.

Plan serialu *Leśniczówka*, odcinek 485,
reż. Mariusz Malec



POROZMAWIAMY O BEZPIECZEŃSTWIE NA PLANIE FILMOWYM

DAGMARA ROMANOWSKA

„Pamiętaj, to jest tylko film, to nie są działania wojenne. Zawsze możemy to przeinscenizować” – powtarza swoim współpracownikom Władysław Pasikowski. Należy do jednego z najbardziej dbających o bezpieczeństwo reżyserów w kraju. A czy inne plany są bezpieczne? W czym jesteśmy mocni, a gdzie pojawiają się wyzwania? Razem z praktykami otwieramy rozmowę o bezpieczeństwie na planie filmowym.

Wypadki się zdarzają. Czasami bardzo groźne. Operator Petro Aleksowski, w wyniku postrzału ze źle spreparowanej amunicji na planie reklamy reżyserowanej przez Patryka Vegę (w 2016 roku), utracił możliwość wykonywania zawodu, nadal walczy o zdrowie. W październiku 2021 roku w USA, gdzie – wydawałoby się – panują najwyższe standardy bezpieczeństwa, na planie filmu *Rust* zginęła operatorka Halyna Hutchins i raniony został reżyser Joel Souza. To sprawy, które trafiły do mediów. O większości publicznie się nie mówi. A co robi się, żeby zapobiegać nieszczęściom? Zapytałam o to grono osób, które na co dzień zajmują się bezpieczeństwem na planie filmowym: producentkę Ewę Jastrzębską (*Braty, Harda, Cicha Noc, 53 wojny*), kaskadera filmowego – koordynatora Zbigniewa Modeja (jednego z nielicznych w kraju mogących legitymować się uprawnieniami do wykonywania tego zawodu), inspektora BHP Wojciecha Konkola (mało jest profesjonalnych planów filmowych bez konsultacji u niego), kierownika planu Marcina Bieleckiego (*Furioza, Kraj, Psy 3. W imię zasad*) oraz kierowniczki produkcji – Weronikę Pacewicz (*Broad Peak, Detektyw Bruno*) i Małgorzatę Wala (*Broad Peak, Syndrom Hamleta, Wilkołak*).

PRZEPISY

Głównym dokumentem na planie filmowym, na którym ekipy bazują (a przynajmniej powinny), jest rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 marca 2011 roku w sprawie bezpieczeństwa i higieny pracy przy produkcji filmowej. „Zgodnie z nim, żeby przystąpić do zdjęć, należy przygotować plan zabezpieczeń. Robi to osoba z uprawnieniami inspektora BHP” – wprowadza do tematu Ewa Jastrzębska. Osoba taka wskazuje, które sceny wymagają zabezpieczenia i jakiej jego formy.

Według zapisów – w dużym skrócie – odpowiedzialność za bezpieczeństwo na planie spoczywa na: producencie, koordynatorze ds. bezpieczeństwa, kierowniku produkcji i na kaskaderze filmowym – koordynatorze. Przy „czynnościach zwiększonego ryzyka”, pracy z dziećmi i zwierzętami – dochodzą do tej grupy kolejni eksperci, np. pirotechnicy.

„Jeżeli na plan przyjdzie kontrola, brak planu zabezpieczeń zostanie ukarany, ale najważniejsze dla mnie są nie dokumenty, ale to, żeby naprawdę było bezpiecznie” –

podkreśla Ewa Jastrzębska. Przypomina, że kiedyś w zespołach filmowych była komórka ds. BHP, a pracownicy regularnie zdawali odświeżające wiedzę egzaminy. Szkolenia w tym zakresie były też obowiązkowym punktem nauczania w szkole filmowej. Dziś takiego obowiązku brak. Od strony praktycznej „najważniejszą osobą na planie od bezpieczeństwa jest kierownik planu, który równocześnie jest inspektorem BHP na planie i powinien posiadać przeszkolenie BHP. Kiedyś był to obowiązek, ale w latach 90. ten wymóg rozplynął się w powietrzu” – zauważa producentka. „Niepisana zasada jest taka, że kierownik planu, pirotechnik i koordynator kaskaderski mogą powiedzieć reżyserowi: NIE. To oni decydują, bo to oni biorą odpowiedzialność za bezpieczeństwo” – dodaje. „Bywa, że na planie powstrzymują pewne pomysły wynikające z natchnienia chwili” – przyznaje kierownik planu Marcin Bielecki. – „Staram się jak najwięcej dowiedzieć i podpowiedzieć w momencie planowania, a pilnuję w momencie realizacji. Dbalność o bezpieczeństwo jest podstawą mojej pracy. Nic w filmie nie jest warte tego, żeby ktoś przyplacił to życiem albo zdrowiem. W zestawieniu z nimi to tylko film”.

...I KONIECZNOŚĆ ICH AKTUALIZACJI

Właściwie wszyscy moi rozmówcy zwracają uwagę na konieczność aktualizacji rozporządzenia ministerialnego. Jego szybka lektura pokazuje, że odstaje ono od dzisiejszych realiów. Mowa w nim np. o taśmie filmowej. „W innych punktach rozporządzenie jeszcze bardziej mija się z praktyką zdjęciową” – komentuje Zbigniew Modej. – „O kaskaderach filmowych jest tylko króciutki zapis. Tyle pozostało z rozporządzenia szczegółowo opisującego, kto i na jakich zasadach może wykonywać ten wyjątkowo trudny i odpowiedzialny zawód. Po jego deregulacji, przekreślona została droga do uzyskania licencji kaskadera filmowego – koordynatora. Kiedyś, aby móc zająć takie stanowisko, trzeba było pokonać całą drogę: od stażu po egzaminy w Ministerstwie Kultury, od ucznia po mistrza, stopniowo zdobywając doświadczenie. Tym ostatnim można było zostać dopiero po pracy na planie 100 filmów. Dziś ludzi z takim zapleczem jest w kraju może pięciu. Koordynacją mogą zajmować się – o ile nie zadbają o to producent i kierownik produkcji – osoby przypadkowe. Podobna sytuacja jest z kaskaderami. Sam



miałem wielokrotnie do czynienia z młodymi ludźmi, którzy zgłaszali się na plan jako »kaskaderzy« po szkoleniach w wielu dyscyplinach sportowych, a okazywało się, że nie mają w tym zakresie ani umiejętności, ani wiedzy... Trochę lepiej sytuacja wygląda z pirotechnikami – ale oni podlegają pod Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji, i tam zdają egzaminy”.

Pojawiają się też, jak zauważa Zbigniew Modej, i inne pułapki w rozporządzeniu – np. ignorujące fakt, że zatrudnienie na planie to często umowy cywilno-prawne, a nie etaty, co ma wpływ na wykonalność zapisu dotyczącego badań lekarza medycyny pracy.

Na planie filmu
Broad Peak,
reż. Leszek Dawid



„Brak regulacji zawodów takich jak kaskader to bolączka” – zgadza się Weronika Pacewicz. – „Gdybym przyjechała spoza Polski i chciała tu zatrudnić bezpieczną ekipę, nie wiedziałabym, od czego zacząć, jak zweryfikować ludzi. W swojej pracy bazujemy na własnym doświadczeniu i kontaktach”.

„Rozporządzenie nie jest może idealne i dobrze by było, gdyby zostało zaktualizowane z uwzględnieniem realiów planu, ale większym problemem jest to, że ekipy nie zawsze o nim pamiętają lub chcą pamiętać, gdyż wiąże się to z jakimiś wydatkami czy uciążliwością” – komentuje ze swojej perspektywy Marcin Bielecki. – „Cza-

sem przepisy te są trudne do zrealizowania, a kiedy indziej to kwestia źle pojmowanych oszczędności czy drogi na skróty”.

NIEBEZPIECZNA NIEWIEDZA

Kwestie związane z niewiedzą i brakiem doświadczenia przywołuje również Ewa Jastrzębska. Wojciech Konkol i Zbigniew Modej przypominają, że nie wystarczy też znajomość jednego rozporządzenia. „Przygotowanie planu zabezpieczeń filmowych to naczynia połączone. Jeżeli kręcimy w kopalni, górach, fabryce – w grę wchodzić przepisy związane z danym obiektem i za-

bezpieczenia trzeba zawsze ustalić z jego inspektorami i inżynierami. Jeżeli np. chcemy zainscenizować w jakiejś hali wybuch, konieczna jest konsultacja inżynierska: czy stary, przerdzewiały dach nie zawali się pod wpływem drżeń i fali uderzeniowej?” – podaje przykład Zbigniew Modej.

„Podobnie jest z pracą w górach. Zaanżelowanie ratowników górskich – to za mało. Oni znają góry, ale nie specyfikę planu. Aktor nie może wisieć nad przepaścią na luźnej poręczówce, musi być spięta na sztywno, dlatego kaskader filmowy – koordynator zajmuje się nie tylko dublerami, ale ocenia scenariusz, warunki reali-

zacji i przygotowuje sposób wykonania wszystkich niebezpiecznych scen” – kontynuuje Modej. – „Tak pracują na zachodzie. W USA kaskader-koordynator jest jedną z pierwszych osób w ekipie, jeżeli film ma jakiegokolwiek efekty kaskaderskie lub sceny niebezpieczne. I tego stanowiska nie zajmie nikt bez wiedzy, doświadczenia i uprawnień zawodowych. Bardzo często jest też reżyserem drugiej ekipy”.

„To są kwestie kluczowe. Zawsze trzeba pracować z ekspertami z doświadczeniem w danej dziedzinie i z danego obiektu. Członkowie ekipy nie mogą i nie muszą znać się na wszystkich zależnościach technicznych” – zgadza się Ewa Jastrzębska.

GODZINY PRACY

Zdarza się, że ekipy nie zawsze pamiętają o przestrzeganiu przepisów związanych z godzinami pracy i zapleczem. „Jeżeli zdjęcia mają trwać 12 godzin, to muszą być do tego odpowiednie warunki: żeby można było się schronić przed zimnem, deszczem, słońcem” – mówi Ewa Jastrzębska. „Od lat zamykam dzień pracy w 10 godzinach, choć wiele ekip pracuje po 12 godzin. Jeżeli kaskader przychodzi na plan o 6.30, a jego scena realizowana jest o 17... Z każdą godziną spada koncentracja, pojawia się stres.

Czas pracy na polskich planach jest moim zdaniem za długi i nie wszyscy pamiętają, że obowiązuje 11-, a nie 10-godzinna, jak kiedyś, przerwa” – stwierdza Zbigniew Modej. Na czas pracy zwraca również uwagę Weronika Pacewicz. „Trzeba się trzymać przygotowanego planu. Różne rzeczy mogą się »wysypać« po drodze, ale jeżeli pracujemy już od 12 godzin, to zmierzamy do zamknięcia dnia, a nie przeciągamy. Nie chodzi o przerwanie pracy w połowie ujęcia, bo jest fajrant. Nie o to chodzi. Ważne, żeby na początku współpracy nakreślić sobie granice. Poza tym przy układaniu kalendarzówki NIE planujemy nadgodzin. Nie wolno tego robić – lepiej dążyć do większej liczby dni zdjęciowych i się w nich mieścić. Nadgodziny mogą się zdarzyć, ale co do zasady nie powinny być traktowane jako metoda pracy” – podkreśla kierowniczka produkcji. – „Drugą rzeczą to higiena pracy w ciągu tygodnia. Zdjęcia w niedzielę powinny być planowane tylko w wyjątkowych sytuacjach. Mamy do czynienia z dostępnością aktorów oraz obiektów, ale zawsze musi być jeden dzień wolny. Standardem powinien być tryb 5+2 oraz 11-godzinna przerwa w pracy między zdjęciami. Praca na planie jest bardzo intensywna, a zmęczenie przekłada się na efekt twórczy. Oddech jest konieczny”.

NIEPOTRZEBNE NIEDOPATRZENIA I OSZCZĘDNOŚCI

Bezpieczeństwo i higiena pracy na planie to również z pozoru proste rzeczy, o których jednak – jak zauważa Wojciech Konkol – często się zapomina. „Czasem duperała może być zagrożeniem: pochylone drzewo, obsuwająca się ziemia. Trzeba to przeanalizować. Jeżeli mamy zdjęcia nocne, potrzebne jest oświetlenie tras komunikacyjnych dla ekipy” – podaje przykład. „Jeżeli aktor ma kierować samochodem, trzeba w okresie przygotowawczym – to podstawa – sprawdzić, czy ma prawo jazdy. Nie wystarczy zamknięcie ulicy. Osoba bez uprawnień nie może kierować pojazdem – musi być wysłana na kurs, zdać egzamin albo potrzebna jest lora. Jeżeli jest woda, konieczny jest WOPR, jeżeli dzieci – psycholog itd., itp.” – wymienia inspektor.

Inni rozmówcy zgadzają się. „Bezpieczeństwo to zabezpieczenie całej ekipy i całego terenu planu” – podkreśla Zbigniew Modej. – „A nie zawsze jest to przestrzegane, często z powodu oszczędności i zaangażowania ludzi bez doświadczenia filmowego, bez świadomości, że coś trzeba sprawdzić, zadać jakieś pytanie i sporządzić dokumentację”.

Plan filmu *Rust*, gdzie doszło do tragicznego wypadku, w którym zginęła operatorka Halyna Hutchins, a reżyser Joel Souza został postrzelony



Bezpieczeństwo to zabezpieczenie całej ekipy i terenu planu filmowego przez odpowiednią liczbę fachowców

Ważne jest również, aby plany były zabezpieczane przez odpowiednią liczbę osób. Zbigniew Modej przypomina, że istnieją tabele wskazujące na liczbę pracowników przy danej czynności. „Bywa, że w planowaniu budżetu producenci zapominają o nich lub ich nie znają, szukają oszczędności” – krytykuje kaskader. – „Na przykład dokarmianie rybek z łódki to czynność, która według przepisów musi być wykonywana przez minimum dwie osoby. Ma to sens: jeżeli jeden człowiek wypadnie do wody, bo potknie się, zawieje wiatr, coś go przestraszy, a w czasie upadku uderzy głową o burtę – kto go uratuje? To są jeszcze zapisy z PRL-u, ale uzasadnione. A co widzimy na planie? Jeden człowiek zamiast dwóch”.

BEZPIECZEŃSTWO TO SPRAWA NAS WSZYSTKICH

W każdej rozmowie wraca jeszcze jeden wątek: zespołowy charakter przygotowania zabezpieczeń. „Zawsze jest to sztab ludzi. Jeżeli wchodzi do obiektu takiego jak np. galeria handlowa – a zdarzyło mi się w jednym z warszawskich centrów kręcić scenę akcji do serialu *Głina* – w przygotowania wciągamy pirotechników, kaskaderów, reżysera, operatora, pion produkcyjny i techniczny, ale i działły zabezpieczeń obiektu. I nawet wtedy trzeba być przygotowanym na niespodzianki” – opowiada Ewa Jastrzębska. – „Niczego nie ukrywaliśmy przed partnerami z galerii. Ruszyliśmy ze zdjęciami. Na próbę padł strzał ze ślepego naboju. Pojawił się dymek... a za nim od razu kierownik obsłu-



Inscenizowana eksplozja samochodu na planie filmu *Warsaw Dark*, reż. Christopher Doyle

gi obiektu z krzykiem, co wyprawiamy, że zaraz włączą się czujki dymu, galeria przejdzie w tryb przeciwpożarowy. Nad naszymi głowami już zaczęły rozchyłać się szyby. »Musimy to zrobić – mamy zabezpieczenia, wyłączmy te czujniki« – przekonywała menedżera. »Nie mogę, to są miliony złotych, kto weźmie za to odpowiedzialność?«. »Ja...«. Pan się zgodził, zrobiliśmy te zdjęcia. Czasem można ustalić wszystkie szczegóły, a nadal pozostaje margines na nieprzewidziane okoliczności, co nie zwalnia z przygotowań i dokumentacji obiektu, rozmowy ze wszystkimi zaangażowanymi stronami, które ustalą i wskażą bezpieczne warunki pracy dla ekipy”.

Weronika Pacewicz przypomina, że świadomość zasad bezpieczeństwa powinna dotyczyć każdego bez wyjątku członka ekipy, nawet jeżeli to szefowie pionów wyznaczają standard danego planu. – „Budowanie tej świadomości powinno zacząć się już w szkole filmowej. Nie chodzi o to, aby kierownik planu nakazywał koniec zdjęć i ingerował w proces twórczy, ale żebyśmy wszyscy do tego dążyli, pilnowali i wzajemnie się szanowali. Co człowiek, ekipa, plan, to sytuacja, ale jeżeli walczymy o dobre praktyki, ta świadomość jest niezbędna”.

BEZPIECZEŃSTWO A ROZWIĘTA POSTPRODUKCJA

Zastanawiałam się, czy dzisiejsze plany nie zyskują na bezpieczeństwie dzięki coraz częstszemu wykorzystaniu grafiki komputerowej. „To ogranicza ryzyko, ale nie eliminuje go. I do takich zdjęć trzeba się przy-

gotować i zabezpieczyć. Green screen jest jak żagiel, trzeba go postawić tak, żeby na nikogo się nie wyrzucił. To nadal BHP” – odpowiada Ewa Jastrzębska. „Można zrobić mniejszy pożar, potem go powiększyć, ale zupełnie bez raczej się nie uda. Linki można »wygumkować«. Pewne rzeczy stają się bardziej sterowalne – np. kąta upadku słupa przymocowanego linami. Strzał w głowę – to teraz markery dla postprodukcji, nie tak skomplikowane ujęcie jak niegdyś” – dodaje.

„Niezależnie od wykorzystania grafiki komputerowej – która nadal nie jest tak tania i nie wszyscy mogą sobie na nią pozwolić – kaskader musi posiadać świadomość kamery. Po co nabijać sobie sińca, skoro i tak stanie się to poza kadrem?” – dodaje Zbigniew Modej. „Montaż, muzyka, kadrowanie – kino to wielkie oszustwo, naprawdę nie zawsze trzeba ryzykować życiem i zdrowiem ludzi, aby osiągnąć pożądaną efekt” – zgadza się Wojciech Konkol. „Najbardziej przerażają mnie grupy rekonstrukcyjne, często przez ekipy wynajmowane ze względu na wygodę: mają swoje kostiumy, ludzi. Tylko tam często o BHP się zapomina” – inspektor wtrąca uwagę.

DOBRE PRAKTYKI

Pomimo wielu krytycznych uwag, moi rozmówcy wskazują dobre wzorce i zachowania. Rośnie świadomość – albo wymuszana jest przez zagranicznych partnerów lub firmy ubezpieczeniowe, które (bywa, że z pomocą filmowców, np. Zbigniewa Modeja; uczestniczył w przygotowaniu polis dla kaskaderów) wypracowały ofertę dla ekip, oceniają i wyceniają ryzyko oraz zabezpieczenia.

„Mam wygórowane oczekiwania. Polskie plany bywają bezpieczne. Jednocześnie, choć powoli, to jednak standardy bezpieczeństwa rosną” – odpowiada Marcin Bielecki. – „Jest jeszcze bardzo dużo do zrobienia na tym polu. Produkcyjnie, edukacyjnie... Błędy wiążą się z brakiem doświadczenia, pośpiechem i nieumiejętnością planowania, oszczędnościami. Ale im bardziej profesjonalna jest produkcja, tym bardziej profesjonalne jest podejście do bezpieczeństwa. Jedno z drugim się łączy. Zmiany zaczynają być widoczne. Na przykład jeszcze 10 lat temu, mówiąc o największej bolączce polskich planów filmowych, wymieniałbym alkohol. Dziś znika on z planu, z niektórych zupełnie”.

„Dobre praktyki? To, co się sprawdza, wchodzi w krew, to świadomość, że do pewnego rodzaju scen bezwzględnie potrzebne jest odpowiednie zabezpieczenie. Nie jest to jeszcze powszechna praktyka w Polsce, ale sama zawsze dbam, żeby na planie codziennie był ratownik, niezależnie od rodzaju realizowanych scen. Wystarczy przecież, że ktoś się źle poczuje, zasłabnie. Wskazane jest, żeby była na miejscu osoba, która oceni sytuację. Poza tym mamy na rynku dobrych kierowników planu, dobrą współpracę ze służbami ratowniczymi, policją, strażą” – komentuje Weronika Pacewicz.

Mamy też reżyserów, dla których bezpieczeństwo nie podlega dyskusji. W czasie rozmów wraca jedno nazwisko: Władysław Pasikowski. „Zbyszek, pamiętaj, to jest tylko film, to nie są działania wojenne. Zawsze możemy to przeinscenizować” – słowa reżysera przywołuje Zbigniew Modej. – „Władek jest człowiekiem, który na potrzeby zdjęć nie ryzykuje żadnego zdrowia – ani ludzkiego, ani zwierzęcia. Jeżeli powiem mu, że coś może spowodować nawet drobny wypadek, odpowiada: zrobimy inaczej. Taki powinien być standard wszędzie”. „U Władysława Pasikowskiego wszystko wiadomo wcześniej” – dodaje Marcin Bielecki. – „Nie ma żadnej improwizacji, bo on doskonale wie, czego chce – i my dzięki temu wiemy, do czego mamy się przygotować. Taki system pracy bardzo dużo daje. Nie pojawiają się spontaniczne pomysły typu: przypnijmy operatora do otwartej klapy w samochodzie i puśćmy na pełnym gazie przez wiadukt”.

„W Ministerstwie Kultury od kilku lat leży projekt uszczegółowienia rozporządzenia o BHP na planie filmowym w zakresie umiejętności osób wykonujących zawody kaskadera filmowego i kaskadera filmowe-

Piotr Głowacki, Marcin Mroczek i Karolina Gruszka na planie filmu *Detektyw Bruno*, reż. Magdalena Nieć, Mariusz Palej



Błędy wynikają z braku doświadczenia, pośpiechu, oszczędności. Im bardziej profesjonalna produkcja, tym bardziej profesjonalne podejście do bezpieczeństwa

go – koordynatora” – apeluje jeszcze Zbigniew Modej. – „Wprowadzenie tych rozwiązań zostało entuzjastycznie przyjęte, ale przepis utknął wśród innych ważnych spraw. Covid, teraz wojna. Liczę jednak na powrót do tematu i przyjęcie naszych propozycji. Zdecydowanie zmieniłoby to sytuację, gdzie wśród kaskaderów kilku najlepszych może się pochwalić przejściem szkolenia na adepta kaskaderskiego”.

„W większości polskie plany są bezpieczne, poza marginesem, gdzie ludzie bezpieczeństwo niestety ignorują. Najgorsze są reklamy – przyjeżdżam na plan, a tam – koższe pełne energetyków. Pracują ponad miarę” – ocenia całościowo Wojciech Konkol.

DETEKTYW BRUNO – STUDIUM PRZYPADKU. PRACA Z DZIEĆMI

Niektóre realizacje stawiają przed ekipami szczególne wyzwania. Broń, zwierzęta, wybuchy, pościgi. Wielkim „rozdziałem”

w temacie są dzieci. „Nie pracuj z dziećmi i zwierzętami” – głosi stara filmowa rada. Ale jeżeli już dziecko na planie jest – co wtedy? „Praca z dziećmi obwarowana jest licznymi przepisami uwzględniającymi czas pracy, zgody rodzicielskie, lekarskie, opiekę itp. Dobrostan dziecka zawsze jest najważniejszy” – podkreśla Weronika Pacewicz, która odpowiadała za realizację *Detektywa Bruna* w reżyserii Magdaleny Nieć i Mariusza Paleja. „Dzieci zawsze muszą mieć swoje miejsce do odpoczynku, w którym mogą побыć same, porozmawiać z rodzicem. Ważne jest wsparcie psychologa – zwłaszcza jeżeli są to trudne sceny dziecięce w filmie dla dorosłych” – kontynuuje kierowniczka produkcji. – „Potrzebny jest też opiekun (nie rodzic), który pomoże dziecku w poruszaniu się po rzeczywistości planu. Osoba, która posiada świadomość pracy ekipy, przeszkolenie psychologiczne, a jednocześnie po prostu lubi spędzać czas z dziećmi – aby nie umierały one z nudów w oczekiwaniu

na swoje ujęcia. Takich osób nie ma u nas za wiele, a przydałyby się, zwłaszcza jeżeli – a taką mam nadzieję – zwiększać się będzie liczba produkcji dla młodych widzów”. Pomocny w ograniczaniu czasu pracy dziecka na planie jest dubler lub stand-in. – „Staramy się szukać takich miejsc i ujęć, gdzie obecność aktora dziecięcego nie jest konieczna: ujęcie od tyłu, zbliżenie ręki. Niedawno pracowałam na planie filmu z niemowlakiem – przez większość czasu używaliśmy po prostu lalki”.

Ważna jest praca z kaskaderem. – „W *Detektywie...* mamy scenę wspinania się na drzewo. Iwo Rajski – nasz główny dziecięcy aktor – uwielbia takie wyzwania, niemniej wszystko precyzyjnie przed ujęciem przećwiczyliśmy i opracowaliśmy. Iwo nauczył się chodzenia na linkach i w uprzęży. Nad przygotowaniem i realizacją czuwał kaskader. Tak samo działa się w scenie, w której Iwo wpada z kajaku do wody. Temat aktora w wodzie jest szeroki sam w sobie, a dziecka... Mieliśmy wsparcie WOPR-u, przede wszystkim pewność, że Iwo dobrze i bezpiecznie będzie się w tej scenie czuł. Był zachwycony. Zabezpieczona była też scena wchodzenia po drabinie. Nawet jeżeli coś wydaje się blahe, musi mieć zabezpieczenie”.

Pytana o to, co jest najważniejsze w pracy z dzieckiem, Weronika Pacewicz odpowiada: „Świadomość i czułość reżysera, i producenta. Czasami trzeba powiedzieć: STOP, żeby nie przemęczyć młodego aktora, nie zmuszać do kolejnego dubla. Nie każdy posiada tę wrażliwość”. A co jest największym wyzwaniem dla produkcji z dziećmi w Polsce? – „Budżety. Są za niskie – znajdujemy rozwiązania, zgodne z przepisami, bezpieczne dla dzieci, ale większa liczba dni zdjęciowych wszystkim ułatwiłaby pracę. Teraz to duża łamigłówka”.

BROAD PEAK – STUDIUM PRZYPADKU. FILM WYSOKOGÓRSKI

Jedną z trudniejszych pod względem bezpieczeństwa polskich produkcji w ostatnich latach jest film *Broad Peak* Leszka Dawida. To oparta na prawdziwych wydarzeniach historia Macieja Berbeki, z którego perspektywy poznajemy kulisy zimowego wejścia Polaków na Broad Peak w 2013 roku. Zdjęcia powstały w Alpach i Karakorum. O kulisach mówi Małgorzata Wala, która przygotowała plany zabezpieczeń dla całego filmu oraz kierowała pracami w Karakorum i Alpach (obowiązki podczas dokrętek przejęła Weronika Pacewicz). Prace objęły kilka etapów

i wymagały pogłębionych konsultacji ze specjalistami z wielu dziedzin. „Pierwszy krok to plan zabezpieczeń przygotowany na podstawie scenariusza przez inspektora BHP” – rozpoczyna swoją relację Małgorzata Wala. Brzmi prosto... „Góry wysokie wymagają zabezpieczenia medycznego i górskiego, przygotowanego przez osoby wykwalifikowane w tym kierunku” – przybliży kierowniczką produkcji. – „Ze specjalistami opracowaliśmy listy niezbędnej odzieży, sprzętu, pod ich okiem uczyliśmy się korzystania z niego: poruszania się w rakach, z czekanami. Mieliśmy np. szkolenia z tego, jak chodzić wspólnie na linach i jak ma się zachować grupa, gdy ktoś wypadnie do szczeliny”.

Zanim ruszyły treningi, ekipa była kompletowana pod kątem pracy na wymagającym planie, na którym poza niebezpiecznymi scenami samymi w sobie, konieczne było przejście trekkingu długości około 120 km. „Razem z kierownikiem wyprawy górskiej Jackiem Jawieniem przeprowadziliśmy rozmowy z każdym kandydatem pod tym właśnie kątem” – wspomina Wala. – „Poza tym aktorzy i ekipa przeszli testy wydajnościowe i szkolenia sprawnościowe. Dzięki nim wiedzieliśmy, że wszyscy, którzy jadą, dadzą radę, ale niekoniecznie w tym samym tempie. Ta wiedza pozwoliła nam sprawniej ułożyć harmonogram zdjęć i ustalić, gdzie w pracy aktorskiej będą potrzebni dublerzy”.

Praktycznym testem była wyprawa na Babią Górę. „Nie można jej porównywać z Karakorum, kto jednak nie dałby rady tutaj, nie byłby w stanie jechać dalej” – mówi Małgorzata Wala. – „Chcieliśmy się wszyscy fizycznie i psychicznie sprawdzić. Jak będziemy reagować, gdy jesteśmy zmęczeni, jest nam niewygodnie i wszystko uwiera? Jak poradzi sobie z tym głowa: rozwiąże problem, czy będzie generować kolejne? Poza tym aktorzy trenowali wspinaczkę i pracowali w warunkach rozrzedzonego tlenu – po to, żeby sprawdzić reakcję organizmu, ale i lepiej zagrać, bo kręciliśmy na niższych wysokościach niż przedstawione w historii, a przecież dążyliśmy do osiągnięcia realistycznego efektu”. Te przygotowania zajęły ponad trzy miesiące. Nie zamykają jednak kwestii zabezpieczeń planu. „Specyficznie wyglądało wsparcie kaskaderskie” – kontynuuje Wala. – „Zwykle kaskaderzy sami przeprowadzają aktorów przez ewolucje. Tu pracowali razem z ratownikami górskimi i byli de facto łącznikami między tym, co musi być zrobione i co może być zrobione”. „Przegadaliśmy wiele, wiele godzin” –

uzupełnia. – „Opracowywaliśmy wszystkie możliwe scenariusze – co może się zdarzyć i co wtedy należy robić, gdzie się zgłaszać, jak reagować?”. W proces zaangażowani byli nawet eksperci ds. kultury i polityki. „W czasie, kiedy realizowaliśmy zdjęcia, Pakistan był tuż przed wyborami, a wcześniejsze zakończyły się wybuchem wojny domowej... Nie mogliśmy nie wziąć tego pod uwagę” – mówi kierowniczką. „Ważne było też dla nas zaznajomienie się z kulturą muzulmańską, aby uniknąć nieprzyjemnych bądź niezrozumiałych dla nas sytuacji. Wartościowa okazała się wiedza naszych pakistańskich przewodników. Ponadto partnerskie podejście i szacunek do miejscowych wierzeń i rytuałów zaowocowały zgodą na dodatkowe ujęcia oraz dobrym kucharzem na *base camp*” – dopowiada Wala. – „Zresztą przy pracy nad *Syndromem Hamleta* także bezcenna okazała się pomoc lokalna: wiedzieliśmy dzięki niej, kiedy i gdzie możemy wjechać, żeby nie znaleźć się na froncie działań militarnych. Przy *Broad Peak* zastanawialiśmy się nad zabezpieczeniem wojskowym – wiedzieliśmy o wcześniejszym ataku terrorystycznym w górach w Pakistanie, w wyniku którego zginęło 11 osób. Po wielu dyskusjach zdecydowaliśmy, że armia budziłaby niezdrowe zainteresowanie planem. Kierowaliśmy się wiedzą i intuicją. Przecieraliśmy szlaki”.

ZAMIAST PODSUMOWANIA

„Bezpieczeństwo to nie fanaberia i zarty. Zawsze trzeba do niego podchodzić poważnie” – zamyka rozmowę Ewa Jastrzębska. „Nie unikniemy wypadków losowych, ale musimy robić wszystko, żeby zapobiec takim wydarzeniom, żeby nie dopuszczać do niebezpiecznych czy ryzykownych sytuacji. Brak pieniędzy, czasu, przygotowań – nie, na zdrowiu i życiu oszczędzać nie można” – apeluje Zbigniew Modej. „Formalności, procedury i procesy – ale na koniec dnia to jest ludzka odpowiedzialność – po prostu fatalnie bym się z tym czuł, gdyby na moim planie coś się złego stało” – zaznacza Marcin Bielecki. Weronika Pacewicz podsumowuje: „Bezpieczeństwo to nie jest wartość dodana, a podstawa”.

* Treść rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie bezpieczeństwa i higieny pracy przy produkcji filmowej można przeczytać na stronie: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20110750401/O/D20110401.pdf>.

IDZIEMY SWOJĄ DROGĄ

Rozmowa z twórcami filmu *INFINITE STORM* – reżyserką **MAŁGORZATĄ SZUMOWSKĄ** oraz współreżyserem i autorem zdjęć **MICHAŁEM ENGLERTEM**



Małgorzata Szumowska
i Michał Englert

Kiedy rozmawialiśmy ostatnio o waszej międzynarodowej drodze, wspominałaś, że trafia do ciebie wiele scenariuszy, ale zwykle nie są one zbyt dobre. Co zatem zainteresowało was w tekście opartym na zdarzeniu z życia górskiej przewodniczki Pam Bales?

Małgorzata Szumowska: Najciekawsze było samo zdarzenie i to, co się wokół niego dzieje. Kiedy Michał przeczytał po raz pierwszy scenariusz, nie był przekonany. Ja z kolei dostałam jeszcze wcześniejszą wersję tekstu, który w dużej mierze składał się z retrospekcji z życia Pam Bales. Uznałam, że mogę nad nim popracować, jeśli dostanę zgodę, by większość

z tych retrospekcji wyrzucić. Tak się stało i wraz ze scenarzystą (Joshua Rollins – przyp. red.) rozpoczęliśmy pracę na Zoomie. Mieliśmy z Michałem cały czas poczucie, że ten tekst ma braki, ale jednocześnie czuliśmy, że możemy mu pomóc już na etapie realizacji. Pewnie inaczej by to wyglądało, gdyby był to tylko nasz film i nie było żadnej ingerencji z zewnątrz. A tutaj proces decyzyjny rozkładał się na blisko 20 osób. Ważne było też, że Naomi Watts zgodziła się zagrać główną rolę.

Michał Englert: Przypominam sobie moment, kiedy Naomi przyjechała do nas do Lublany. Chcieliśmy popracować nad jedną ze scen i umówiliśmy się z nią na próbę czytania. Zdałem sobie wtedy sprawę, że hollywoodzcy aktorzy nie do końca są do tego przyzwyczajeni. Zwykle agenci przekazują im scenariusze, sugerując, które powinny im się spodobać. Tymczasem my zaczęliśmy pracować naszą, dla nich może trochę barbarzyńską, metodą. Rozmawialiśmy między sobą, że coś źle brzmi, coś trzeba zmienić, poprzestawiać itd. Początkowo byli w lekkim szoku, że nie ma żadnej świętości względem tego, co jest na papierze. W dodatku projekt był technicznie trudny, mieliśmy niewiele dni zdjęciowych, ograniczony budżet. Musieliśmy cały film rozpisac na naszą logistyczną i dramaturgiczną mapę.

M.SZ.: Przerabialiśmy to już w przypadku *Córki boga*, gdzie również niezbędne było dokonanie adaptacji scenariusza do warunków, budżetu, dni zdjęciowych. By nagle nie okazało się, że



Naomi Watts w filmie *Infinite Storm*, reż. Małgorzata Szumowska, Michał Englert

na nic nie starcza czasu czy pieniędzy. Tego typu praca zawsze jest wynikiem jakiegoś kompromisu.

Trudno zachować ten autorski pierwiastek, z którym tak mocno kojarzy się wasze kino?

M.SZ.: Myślę, że i tak jesteśmy w tym efektywni. Ludzie odbierają *Infinite Storm* jako nasz film, co pokazuje, że wywalczyliśmy sobie pewną wolność. Ale zapewne i dlatego, że ten obraz miał niewielki budżet. Gdyby zaangażowane zostały większe środki, byłoby znacznie trudniej. Jedynym sposobem na pracę w Hollywood przy filmach, które mają budżet powyżej 6-8 mln dolarów, jest posiadanie świetnego scenariusza.

M.E.: Wydaje mi się, że z każdym naszym zawodowym krokiem zaufanie rośnie. Nie jest tak, że producenci są głusi na nasze uwagi. Tego typu doświadczenie dla twórców, którzy przyzwyczajeni są do kina autorskiego ze wschodniej Europy, jest o tyle nowe, że liczba osób, jakie trzeba przekonać do swojej wizji, powiększa się z każdym projektem. Co nie jest łatwe, zwłaszcza w dobie spotkań na Zoomie. Podjęliśmy jednak kilka radykalnych decyzji i mimo utrudnionej komunikacji, naszym producentom bardzo się to spodobało.

Co dla was jest atrakcyjnego w tym, by mieć status międzynarodowych twórców?

M.SZ.: Odwróć pytanie, a co jest atrakcyjnego w byciu lokalnym? My idziemy swoją drogą. Od czasów studenckich

jeździmy po światowych festiwalach. Weszliśmy w ten obieg, będąc bardzo młodymi ludźmi, i szybko stał się on dla nas docelowym. Zdaliśmy sobie sprawę, że chcemy tam być. Ale nie tylko tam. Zawsze mi się wydaje, że teraz będziemy już robić filmy tylko po angielsku, ale jednocześnie po każdym projekcie jest takie zmęczenie, że decydujemy się na kolejny obraz w Polsce. I tak będzie też tym razem. Tutaj mamy pełną wolność, wiemy, że możemy zrobić dokładnie taki film, jak chcemy, i to w gronie przyjaciół. To ogromny komfort.

M.E.: Moja operatorska droga sporo mi również daje w kontekście bywania w różnych „światach” wielu ciekawych reżyserów. Zmiany przestrzeni, ale i gatunków są bardzo kuszące. Jestem przekonany, że swoją wrażliwość, gust, styl można przemycić do każdej historii, bez względu na miejsce czy okoliczności produkcji.

Infinite Storm to także spore wyzwanie od strony operatorskiej. Łatwo było wpaść w pułapkę pewnej monotonii związanej z górskim, zaśnieżonym krajobrazem.

M.E.: Musieliśmy znaleźć wiele lokacji i jak to w górach, znalezienie się do niektórych z nich z ekipą było trudne. Nie da się tam wjechać kolejką, dużo było podchodzenia. Wymyśliliśmy w tym krajobrazie określoną drogę, to, jak miałyby się ta historia rozwijać. Od strony kontemplacyjnej, spokojnej, rytmicznej, po sztorm, gdzie wszystko w opowiadaniu robi się inne. Pytanie, czy w tej mono-

tonii nie ma też jakiejś siły? Chcieliśmy, by widz w pewnym momencie był już przewiany, przedmuchany przez ten wiatr. Zupełnie jak wtedy, gdy idzie się w góry. Wszystko zanika, jest tylko natura i spotkanie z samym sobą.

Filozofia gór jest wam bliska?

M.SZ.: Wraz z Michałem jesteśmy zapalonymi sportowcami amatorami. Jest wiele aktywności, gdzie można kontemlować i mieć kontakt z naturą na poziomie metafizycznym. Gdybyśmy byli mieszczuchami, którzy nie uprawiają żadnych sportów i nie mają kontaktu z naturą, to pewnie nie byłby nasz temat. Ten film jest wyjątkowo fizyczny i my także jesteśmy bardzo skupieni na tej stronie. Reżyser, by móc długo funkcjonować, musi być w formie, czego przykładem chociażby Roman Polański. Wydaje mi się, że to też chroni psychikę. Siła mentalna często wynika właśnie z ciała.

Taką osobą na pewno jest Pam Bales. Kiedy ją spotkaliście, jaką kobietę zobaczyliście?

M.E.: Silną, wysportowaną, pewną siebie, ale skromną. Pamiętam, jak Pam przyjechała na premierę do Nowego Jorku. Choć ma 74 lata, była to jej pierwsza wizyta w tym mieście – ogromnym, przytłaczającym, dla wielu zachwycającym. Nie była speszona, spokojnym okiem obserwowała cały ten zgiełk. To ją cechuje – nie jest pretensjonalna, nie ma w sobie żadnej egzaltacji. Od wielu lat mieszka w górach i to jest jej naturalne środowisko. Potrafi widzieć i cieszyć się ze zwykłych rzeczy. Mimo traumy z przeszłości, prowadzi swoje spokojne życie. Pam pomagała nam w procesie realizacji. Tłumaczyła np. Naomi na Zoomie, jak pakuje swój plecak. W ogóle ta historia uzmysłowiła mi, ile jest takich osób, o których pewnie byśmy się nie dowiedzieli, gdyby nie czysty przypadek. Świat usłyszał o Pam dzięki listowi, który uratowany przez nią mężczyzna wysłał do organizacji tylko dlatego, że zapamiętał naszywkę na jej plecaku. Ile takich Pam Bales objawiło się chociażby w obliczu tego, co dzieje się na granicy? Pewnie o wielu z nich – którzy pomagają drugiemu, zachowali się tak, jak człowiek powinien postąpić – w ogóle się nie dowiemy.

Rozmawiał **KUBA ARMATA**

ŻYCIE JEST CIEKAWIE

Rozmowa z **ANDRZEJEM MAŃKOWSKIM**, reżyserem filmu *PO MIŁOŚĆ / POUR L'AMOUR*

Po miłość / Pour l'amour to film inspirowany prawdziwymi wydarzeniami.

Tak, choć generalnie to historia fikcyjna – nie jest ekranizacją czyjegoś życiorysu. W ostatnich latach realizowałem reportaże telewizyjne. Zjeździłem Polskę, przyglądając się różnym granicznym stanom ludzkim. Szczególnie mocne były obserwacje poczynione na wsi. To one odcisnęły najtrwalszy ślad w scenariuszu tego filmu.

Historie, które nie dawały zasnąć?

Pamiętam pierwszy moment, w którym pomyślałem o tym filmie. Szukałem w prasie tematu na reportaż. W kronice kryminalnej znalazłem krótki opis wypadku, który zdarzył się pod Jelenią Górą: późnym wieczorem małżeństwo wracało autem do domu przez las, mało uczęszczaną drogą. Z nieznanego powodu przyczynili się do rozbicia na drzewie. Mężczyzna zginął na miejscu. Kobieta, poważnie ranna, nie mogła wydostać się z pasów. Będąc przytomną, spędziła noc we wraku, obok nieżywego męża. Nad ranem znalazł ją grzybiarz i wezwał karetkę...

Straszne.

Pamiętam, jak potężnym uderzeniem był dla mnie ten opis. Właściwie mnie zmiótł. To musiało być dla tej kobiety jak podróż przez kręgi piekła Dantego. Nie zrobiłem reportażu na ten temat. Od razu poczułem, że to musi być film fabularny. Przez rok całościowo go sobie w głowie układałem – bez notatek. A kiedy wszystko mi się dopełniło, usiadłem i w dwa tygodnie napisałem scenariusz.

Pana film to pejzaż prowincji, obraz polskiej wsi.

Trochę ubolewam, że wizerunek wsi w polskim kinie jest na ogół w dwójnasób schematyczny. Z jednej strony mamy wieś patologiczną, w której żyją jacyś zafocani i okropnie pokrzywdzeni przez los ludzie. W mieście bez problemu też by się takich znalazło, ale z nieznanego powodu oni w polskich filmach zasiadają głównie wieś. To obraz nieprawdziwy. Są też filmy, w których sztucznie afirmuje się jakieś fragmenty życia na wsi, zafalszowując obraz całości. To też nie jest dobre. Ja chciałem pokazać tę wieś w normalny sposób. Ani jej nie afirmować, ani nie dezawuować. Bo to tylko miejsce. Żyją w nim tacy sami ludzie, jak wszędzie. Z tymi samymi problemami.

I korzystający z tych samych technologii. Główna bohaterka pana filmu – Marlena, grana przez Jowitę Budnik – ucieczki przed trudami codzienności i mężem alkoholikiem szuka w internecie. Poznaje tam Bruna, Senegalczyka, który okazuje się mieć wobec niej złe zamiary.

Proceder przestępstw internetowych polegający na rozkochiwaniu kobiet przez czarnoskórych amantów i wyłudzeniu od tych kobiet pieniędzy, domknął mi tę opowieść. To zjawisko już dzisiaj jakoś oswojone – dzięki naszej większej świadomości zagrożeń czyhających w sieci. Ale zanim do tego doszło, wydarzyło się tysiące tragedii. Większość nigdzie niezgłaszanych. Powstały o tym reportaże, istnieją też fora dyskusyjne osób pokrzywdzonych. Wynika z nich, że przed paru jeszcze laty oszukane w ten



Andrzej Mańkowski

sposób kobiety, gdy szły na policję, były zwyczajnie wyśmiewane. Słyszały: „Czy pani jest głupia? Wysłała pani jakiemuś obcemu pieniądze? Co pani wyprawia?”

„Nie było oszustwa” – takie słowa też się słyszało.

W 2019 roku, gdy pisałem ten scenariusz, polskie służby nie miały właściwego przeszkolenia. Przestępcy byli krok z przodu. Proszę zauważyć, że w moim filmie nie ma żadnych służb – policji, prokuratorów, nikogo takiego. To celowe.



Przez tę nieobecność chciałem sprawić, aby widz poczuł, że ten świat naprawdę źle funkcjonuje, skoro obywatel nawet nie próbuje prosić o wsparcie. Teraz jest podobno lepiej. Na którymś z pokazów podeszła do mnie policjantka w cywilu. Powiedziała, że nastąpiły szkolenia i służby już nie wyśmiewają się z ofiar.

To pokazuje również, jak internet jako medium zaskoczył nas.

Nasz świat mocno różni się od tego sprzed choćby 20 lat – nie mówiąc o dalszej przeszłości. W latach 80. był taki trend w kulturze, aby wizualizować XXI wiek. On jawił się wszystkim jako technologiczny arcyprzełom. Z tej fascynacji wyrosło np. całe kino Piotra Szulkina. Echem tamtych marzeń jest dziś internet i małe, bezprzewodowe, superwydajne komputery na wyposażeniu każdego z nas – czyli smartfony. Trzymając je w rękach (kupione na raty za 30-40 złotych miesięcznie), nagle wpadamy w wirtualny obieg globalnej wioski. A on jest jak rwąca rzeka: może nas porwać, przemielić i skrzywdzić. O tym również jest mój film. Jak i o tym, że te technologiczne zabawki niewiele zmieniły naszą ludzką naturę. Nieokiełznaną, podszytą głupotą i chciwością. Lub wrażliwą, prostolinijną,

spragnioną miłości. Jesteśmy i tacy, i tacy. Co znamienne – nierzadko jednocześnie.

Internet stał się dziś naszą najwyższą instancją. W pana filmie na ludzi wywiera wpływ także chodzący od domu do domu... ksiądz. Czy według pana Kościół katolicki jest na polskiej wsi nadal ważną instytucją?

Bezsprzecznie tak. A wiejski proboszcz nie jest tam tylko kapłanem. Jest psychologiem, gospodarzem, także kompanem, który musi umieć stanąć pod sklepem i pogadać z ludźmi. Jedni wiejscy księża radzą sobie z tym nagromadzeniem zadań lepiej, inni gorzej. Mój filmowy ksiądz (wykreowany przez Andrzeja Gałłę) jest na swój sposób wzorcowy. W młodości byłem dość mocno zaangażowany w wiarę katolicką. To mi wówczas ogromnie pomogło w wielu sprawach. Poznałem wtedy wielu tzw. dobrych księży. Sięgnąłem do tych wspomnień, tworząc postać kapłana. Pomyślałem też, że wyposażę go we wszystko to, co Kościół ma ludziom najlepszego do zaoferowania. Bo uważam, że religia jest nadal ważną rzeczą w życiu społecznym. Z wielu powodów. Podam pierwszy z brzegu: państwo świeckie nie ma zbyt sensownej oferty dla seniorów. Ma ją za

to Kościół katolicki, który ludziom starym, chorym, samotnym oferuje prężną wspólnotę dusz, fascynującą eschatologiczną narrację i pozwala im z godnością doczekać kresu. Nie można tego nie zauważać.

A jak dzisiaj zmieniło się pana osobiste podejście do Kościoła?

Jest mi trudno pogodzić się z postawami, jakie reprezentuje obecnie Kościół. Tuszowanie pedofilii, pazerność na pieniądze, zaangażowanie w politykę, siłowe narzucanie wszystkim swojej doktryny, antysemityzm, rasizm. Długo można by wymieniać grzechy tej instytucji. Ludzie je widzą. I z tego powodu – to największa porażka Kościoła – nie traktują go serio. Życie sobie, a Kościół sobie. Tak żyje naprawdę wielu katolików. Taki jest też świat w moim filmie. Chciałem posadzić widza w tym rozdźwięku. Nie dawać recept, a raczej zobrazować stan rzeczy. Wnioski każdy wyciągnie sobie sam.

Chciałbym jeszcze zapytać o kwestie produkcyjne. Pana film powstał w ramach programu mikrobudżetów w PISF. Gdy pracuje się w tak skromnych warunkach, potrzeba chyba niezłej ekwilibrystyki i uporu?

Uważam, że mikrobudżet jest bardzo sensownym testem produkcyjnym. W 2009 roku byłem w Los Angeles i duże wrażenie zrobiła na mnie wtedy polityka finansowania filmów szkolnych w słynnej szkole UCLA. Na realizację 20-minutowej etudy studenci mieli nie więcej niż 5 tys. dolarów. Na egzaminach było to skrupulatnie sprawdzane w dokumentacji finansowej. Po pozytywnym przejściu kilku takich projektów, nagle lądowało się ulicę obok – w studiach Columbia Pictures – gdzie budżety filmów przekraczały 100 mln dolarów. Ale nawyki oszczędnościowe zostawały. Na tym właśnie polega siła mikrobudżetu. Tyle mechanizm. Ja zawdzięczam fantastyczny przebieg produkcji mojego filmu przede wszystkim jego producentce – mojej żonie Beacie (Beata Hrycyk-Mańkowska z Hop! Media – przyp. red.). To by się nie udało, gdyby nie jej spokój, doświadczenie, rozsądek i wszechstronność.

Rozmawiał
MATEUSZ DEMSKI



Jowita Budnik i Mamadou Ba w filmie *Po miłość / Pour l'amour*, reż. Andrzej Mańkowski

Fot. Sławomir Witrek/Galapagos Films



Adam Bobik w filmie *Samiec Alfa*, reż. Katia Priwiezienczew, Igor Priwiezienczew

PUŁAPKI MANIPULACJI

Cztery lata temu zrealizowaliście wspólnie krótkometrażowego *Leadera*, teraz wracacie do podobnego tematu w *Samcu Alfa*. Co się złożyło na ten film?

Katia Priwiezienczew: Kilka rzeczy. Bardzo dobry odbiór *Leadera* – w którym też grali Mirek Haniszewski i Adam Bobik – sprawił, że wiedzieliśmy, iż temat budzi emocje. Zaczęliśmy więc go zgłębiać i szukać różnych szkoleń, przyglądać się rozmaitym coachom: skąd są, co robią, jakimi metodami się posługują oraz jakie obiecują efekty.

Igor Priwiezienczew: W gąszczu szkoleń trudno jest zweryfikować, które jest naprawdę wartościowe i potrzebne, a które to tylko próba wyłudzenia pieniędzy. Na Zachodzie, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, można zdobywać dyplomy i certyfikaty ze wszystkiego, nie ma nad tym żadnej kontroli. Każdy ma też jakąś swoją metodę, ale co ważniejsze, każdy może zostać coachem.

K.P.: I w takiego coacha, prowadzącego swój autorski kurs samorozwoju pt. „Samiec Alfa”, wciela się Mirek Haniszewski. Nie wiadomo, skąd się wziął, jakie ma doświadczenie...

I.P.: ...poza tym, że ma ścianę pełną certyfikatów i dyplomów.

K.P.: Jego metody są też mocno dyskusyjne.

I.P.: Na pewno jest gwiazdą swojego kursu, showmanem.

K.P.: Pomysł na tę postać wziął się z obserwacji różnych sesji coachingowych. Cza-

Rozmowa z KATIĄ PRIWIEZIENCZEW i IGOREM PRIWIEZIENCZEW, reżyserami filmu *SAMIEC ALFA*



Igor Priwiezienczew i Katia Priwiezienczew na planie filmu *Samiec Alfa*

sami mam wrażenie, że te sesje są jak talent show, w którym głównymi gwiazdami są przeważnie jurorzy. Poza kręgiem adoracji wokół autorytetu, na takich kursach często występuje chaos informacyjny, w którym jedynie prowadzący umie się poruszać. Z tej perspektywy temat nas od razu mocno zainteresował.

Czy jest jakaś konkretna postać, na której wzorowaliście waszego lidera?

K.P.: Mirek kiedyś rzucił, że tytuł filmu mógłby brzmieć *Być jak Tony Robbins*. Robbins był rzeczywiście postacią, której się przyglądaliśmy. Oczywiście to zupełnie inna skala, bo też w Polsce idą za tym mniejsze pieniądze. Robbins za jedno wystąpienie kasuje 300 tys. dolarów, za roczny coaching w firmie około miliona. Staraliśmy się tę jego energię przenieść na nasze podwórko.

Jakie emocje w was budzi?

K.P.: Mieszane. Działa na granicy. Potrafi swoich podopiecznych obnażać na oczach innych uczestników spotkań i sesji, teoretycznie po to, by ich wyzwolić, otworzyć emocjonalnie.

I.P.: Pozwala sobie na bardzo wiele względem drugiej osoby, a każdy ma przecież swoją wrażliwość, więc tego rodzaju nadużycie zaufania może być brutalne, szkodliwe i niebezpieczne.

K.P.: Przeciwnicy Robbinsa uważają, że to narcystyczny socjopata, który używa rozmaitych technik, aby tworzyć wokół siebie rodzaj kultu. Manipuluje, gra na emocjach, obiecuje, że możesz wszystko, i że „zmiany następują w ułamku sekundy, człowiek tylko za długo się na nie szykuje”.

I.P.: W naszym filmie odnosimy się do tego przez krytykę „wielkich przełomów” i szybkich zmian, bo one nigdy nie następują w ułamku sekundy, tylko należy się do nich dobrze przygotować. Każda istotna, głęboka zmiana to proces, który wymaga czasu.

Czy podczas pracy nad scenariuszem uczestniczyliście w podobnych sesjach terapeutycznych lub coachingowych?

I.P.: Byłem na jednym takim „męskim” spotkaniu pod przykrywką, jako główny bohater *Samca Alfa*. Tak jak Piotrek powiedziałem, że moja dziewczyna chce, żebym rzucił palenie i mamy z tego powodu konflikt, bo bardzo lubię palić. Co ciekawe, na tym etapie mieliśmy już niemal gotowy scenariusz, który napisaliśmy na podstawie naszych wcześniejszych obserwacji i udziału w różnych terapiach. Z kolei Katia uczestniczyła w ustawieniach hellingerowskich. Okazało się, że bardzo dużo elementów w scenariuszu pokrywało się z tym, co się działo na tym „męskim kursie”.

Które elementy wymagały od was najwięcej zaangażowania i czasu poświęconego na analizę?

K.P.: Scenariusz *Samca Alfa* z czasem trochę się zmieniał. Długo zastanawialiśmy się nad koncepcją głębokiej zmiany zachodzącej w głównym bohaterze, która przecież nie mogła mieć miejsca w ciągu kilku godzin. Chcieliśmy, żeby przeszedł jakiś rodzaj przemiany i żeby było widać, że coś zrozumiał. Musieliśmy więc znaleźć sposób, by dramaturgicznie obro-

nić nasze wybory, pokazać symbolicznie różne konsekwencje, które mogą mieć miejsce, gdy ślepo zaufamy ideologii. Intensywnie eksplorowaliśmy sytuację, w której jesteśmy w jednej sali z sześcioma facetami, którzy głównie gadają, a naszym zadaniem jako twórców jest uczynienie tej konfiguracji atrakcyjną i ciekawą dla widza. Wymyśliśmy wolną gatunkową, która w symboliczny sposób obrazuje skalę zniszczeń. Staraliśmy się też w różnych formach zajęć grupowych – które pokazujemy – znaleźć i wypuklić atrakcyjne dla potencjalnego widza sytuacje, wykorzystywane w terapiach grupowych, np. zajęcia w ruchu, hakę, taniec, dramy, krąg ognia. Każda z tych aktywności wymagała od uczestnika przełamania pewnej bariery wstydu.

Jak do tych aktywności odnosili się aktorzy?

I.P.: Castingi i zdjęcia próbne trwały dosyć długo i nie należały do najprostszych. Z jednej strony szukaliśmy osób pod konkretne typy postaci, z drugiej musieliśmy myśleć o tym, jak będą funkcjonować jako grupa, zespół. Udało się finalnie skompletować wszystkich sześciu uczestników kursu „Samiec Alfa”. Sześć wyjątkowo różnych indywidualności. Każdy ma inny charakter, każdy też ma inny styl pracy. **K.P.:** Krzysztof Stroński rolę buduje przed okresem zdjęciowym, na planie w ogóle już o niej nie rozmawialiśmy. Jest niezwykle precyzyjny i skoncentrowany. To była ogromna przyjemność z nim pracować. Z kolei Konrad Eleryk to żywioł, który w każdym dublu może czymś zaskoczyć.

I.P.: W sali, w której odbywał się kurs, kręciliśmy przez 14 dni niemal bez przerw, w zbudowanej dekoracji, w podziemnym Klubie Mechanik przy ulicy Narbutta. Na zewnątrz był upał i środek pandemii, a u nas gęsto od emocji – niemal jak na sesji terapeutycznej. (*śmiech*)

Jak dzielcie się pracą na planie?

I.P.: Jeszcze przed zdjęciami „przechodzimy” sobie wspólnie cały scenariusz, scena po scenie. Dyskutujemy, jak każde z nas widzi poszczególne sceny, jak powinny być zagrane, z jakimi intencjami powinien do nich podejść aktor. Nieporozumienia właściwie się nie zdarzają, bo mamy wszystko omówione, rozpisane i przygotowane. Mieliśmy ograniczony

budżet, a co za tym idzie ilość dni zdjęciowych, więc po dublu robiliśmy szybką naradę, decydowaliśmy, czego nam jeszcze potrzeba, i co należy zmienić, a potem dzieliliśmy się zadaniami. Robiliśmy więc wszystko dwa razy szybciej. (*śmiech*)

K.P.: Ponieważ sami napisaliśmy scenariusz, wiedzieliśmy dokładnie, jaki chcemy zrobić film, jakich mamy bohaterów, jakim mówią językiem oraz jakie mają intencje. Większość naszych wątpliwości rozwiąły zdjęcia próbne oraz próby, więc na planie wiedzieliśmy już dokładnie, jak chcemy opowiadać tę historię.

Katia, poza współautorstwem scenariusza i współreżyserią, zajęłaś się również produkcją. To jest dla Ciebie komfortowa sytuacja, czy dostrzegasz raczej wady takiej konfiguracji?

K.P.: Bywa różnie. Żeby uniknąć sytuacji, w których będę po obu stronach konfliktu, na czas zdjęć wszystkie decyzje podejmował drugi producent filmu oraz kierownik produkcji – Korek Bojanowski. Poza aspektem finansowym, który często bywa źródłem napięć, myślę, że podstawowym źródłem problemów na linii twórcy – producent są inne wyobrażenia na temat tego, jaki powstaje film, oraz brak chęci szukania kompromisów.

Podobnie jak wiele ekip, które realizowały projekty w ciągu ostatnich dwóch lat, również was nie ominęły trudności związane z pandemią.

K.P.: Pandemia przede wszystkim popsowała nam mnóstwo planów dotyczących lokacji, spośród których wiele nam „spadło”. Musieliśmy więc pracować z tym, co udało się zorganizować, i iść na kompromisy. Trzeba umieć się adaptować i próbować wycisnąć maksimum z tego, co się ma. Warto podchodzić z większym luzem do czegoś, na co nie ma się większego wpływu. Kiedy zdarzył się na naszym planie przypadek covidu, przerwaliśmy zdjęcia i finalna sekwencja stanęła pod znakiem zapytania. Wtedy przepisaliśmy koniec filmu, który okazał się według nas lepszy, niż ten pierwotnie napisany. Pewnie byłoby nam znacznie trudniej, gdyby nie duże wsparcie ze strony koproducentów: TVP S.A., Dynamo Film i Sounds Good, ale czasami „im gorzej, tym lepiej”. (*śmiech*)

Rozmawiała
MAGDALENA MAKSYMIAK

PIĘKNO MAŁYCH CHWIL



Michał Krzywicki
i Dagmara Brodziak

Rozmowa z twórcami filmu *DZIEŃ,
W KTÓRYM ZNALAZŁEM W ŚMIECIACH
DZIEWCZYNĘ* – reżyserem i współscenarzystą
MICHAŁEM KRZYWICKIM oraz
współscenarzystką i producentką kreatywną
DAGMARĄ BRODZIAK

Pewnie jesteście fanami science fiction.

Michał Krzywicki: Tak, choć nie czujemy się specjalistami od klasyki.

Dagmara Brodziak: Bardziej chodzi o to, że uwielbiamy bawić się gatunkami filmowymi.

M.K.: Poza tym, science fiction to gatunek trochę inny niż wszystkie. Nie opiera się na sposobie opowiadania, tylko na wizji świata, w którym rozgrywa się akcja. Naszą historię moglibyśmy opowiedzieć równie dobrze bez elementów fantastycznych.

A jednak postanowiliście opowiedzieć historię rozgrywającą się w przyszłości.

D.B.: Na przełomie lat 2028-2029. Zaczęło się to od konceptu zniewolenia i podporządkowania człowieka systemowi – osoby skazane za ciężkie prze-

stępstwa mają być pozbawiane przez państwo wspomnień i wykorzystywane niewolniczo do prac społecznych. To była nasza baza. Potem wokół tematu budowaliśmy świat. Niedaleka przyszłość jako tło otworzyła dla tej historii ciekawe możliwości.

M.K.: Nie chcieliśmy iść w futuryzm z super zaawansowaną technologią. Filmowy świat miał być bliski temu, w którym żyjemy. Elementem science fiction miało być to, co dzieje się w głowach ludzi – jakie zmiany w nich zaszły. Chcieliśmy w ten sposób zachęcić widza do zadania sobie pytania: co musiało się stać po drodze, żeby do takiej zmiany doszło?

Rzeczywiście wasza wizja przyszłości nie różni się bardzo od współczesności, problemy pozostają te same: klasowość, nietolerancja, uchodźstwo,

uliczne protesty. Czy to nie jest tak, że waszą największą inspiracją był świat Anno Domini 2022?

M.K.: Zauważamy te podobieństwa, choć wyszliśmy z całkowicie innego punktu. Dagmara zaczęła pisać scenariusz w 2017 roku, kiedy pewne zjawiska nie były tak wyraźne.

D.B.: To jest wręcz przerażające, że temat ograniczania jednostki przez system stał się tak aktualny w ciągu kilku lat. Nigdy nie myśleliśmy o tym filmie w kategoriach politycznego manifestu czy komentarza do aktualnej sytuacji. Fikcja zaczęła się jednak pokrywać z rzeczywistością. Żyjemy w czasach, kiedy system krok po kroku zabiera człowiekowi wolność. Najpierw odbierają nam jedno prawo, potem następne. Nagle możemy się obudzić w kraju totalitarnym. Nie wiedząc, kiedy to się stało.

Bohaterem filmu jest Szymon Hertz, były aktywista, który zamierza popełnić samobójstwo w noc sylwestrową na oczach milionów internautów i wyrazić sprzeciw wobec wprowadzonego w Polsce reżimu. Co się manifestuje w tej postawie?

M.K.: Bardzo chciałem włożyć w tę postać kilka moich refleksji. Jeszcze parę lat temu miałem wrażenie, że świat zmierza w dobrym kierunku. Następował progres. Wojny były daleko, a niedługo miało ich już w ogóle nie być. Wpajano nam, że nie wolno oceniać innych ze względu na kolor skóry czy seksualność. Aż nagle, to wszystko zaczęło się cofać – globalizacja zrobiła krok do tyłu, kraje z powrotem zaczęły się nacjonalizować. Nie do końca wiedziałem, jak sobie z tym poradzić, tym bardziej słysząc o tych, którzy próbują naprawiać świat, ale ich próby kończą się fiaskiem. To jest coś, co chciałem włożyć w Szymona. Kiedyś był chłopakiem, któremu wydawało się, że jeszcze będzie dobrze, ale został złamany. Nie ma już nic do stracenia.

Szymon na swojej drodze spotyka Blue – porzuconą na śmietniku niewolnicę.

D.B.: Blue od samego początku miała być symbolem piękna małych chwil. W kontrapunkcie do ciemnego, pozba-

DZIEŃ, W KTÓRYM ZNALAZŁEM W ŚMIECIACH DZIEWCZYNĘ

wionego nadziei, świata. To ciekawe, że Szymon, mimo iż jest wolny – ma zmysły, pamięć, tożsamość – nie potrafi się niczym cieszyć. Na początku wydaje mu się, że uczy Blue, jak trzeba żyć. A tak naprawdę, ona daje mu coś więcej – uczy go dostrzegania piękna najmniejszych rzeczy, umiejętności kreowania swojego mikroświata.

M.K.: Chcieliśmy rzucić światło na to, że nawet gdy mamy mały wpływ na system wokół nas, możemy się skupić na tym, jak żyjemy, jak odbieramy świat, gdzie poświęcamy naszą uwagę i energię. W całym myśleniu o naszej przyszłości nie możemy zapominać, że celem życia jest czerpanie z niego radości.

Motyw science fiction wykorzystujecie jak gdyby pretekstowo, jako przebranie dla wyrażenia egzystencjalnych przemyśleń. A jednak nie można odmówić wam przekonującej wizji, która wymagała pracy nie tylko na papierze, ale też na planie.

M.K.: Żeby taki świat powstał, musieliśmy z ekipą bardzo ściśle pracować i dużo dyskutować. Wiedzieliśmy, ile mamy pieniędzy do dyspozycji w ramach programu mikrobudżetu, dlatego hasłem, które nam przyświecało, było: „less is more”. Nie mogliśmy zrobić jednej spektakularnej sceny za całość budżetu,

a resztę jakoś sklejać. Szukaliśmy różnych rozwiązań. Doszliśmy do wniosku, że klimat zbudujemy kamerą, światłem i odpowiednimi lokacjami. Zdecydowaliśmy się na zdjęcia nocne, które miały podkreślić mroczną atmosferę naszego świata. Było też mnóstwo sytuacji, w których pomogli nam ludzie, np. tytułową scenę, w której Szymon znajduje Blue w śmieciach, kręciliśmy pod Novotelem w Warszawie i chcieliśmy użyć hotelowego neonu. Ze względu na pandemię, neon był wyłączony, dlatego poprosiliśmy w hotelu o zapalenie go na dwie godziny. Mała rzecz, a bardzo pomogła wizualnie.

D.B.: Poza tym inspirowaliśmy się takimi filmami, jak *Lobster* czy *Zakochany bez pamięci*, które wcale nie bazują na efektach specjalnych, ale na tym, co jest w głowach ludzi.

Było więcej inspiracji?

M.K.: Oczywiście, jest tam wiele mikroinspiracji. Scena znalezienia Blue w śmieciach była wizualnym nawiązaniem do *Łowcy androidów*. Biuro Szymona było inspirowane *Matrixem*, a sceny, w których siedzi samotnie w mieszkaniu, są odwołaniem do filmów Wong Kar-Waia.

D.B.: Postać Blue była inspirowana *Piątym elementem* – bohaterka grana przez Millę

Jovovich też była istotą, która pojawiła się znikąd i uczyła się świata od podstaw. Szymon, który ukrywa się za ciemnymi okularami, był holdem dla *K-PAX*. To taki gatunkowy miks. Koktajl wielu nawiązań, skojarzeń i mrugnięć okiem do widza.

Macie więcej takich pomysłów?

M.K.: Naszym najbliższym projektem jest *Nagie Wybrzeże*. To neowestern, który rozgrywa się w alternatywnym, wymyślonym świecie. Istnieją w nim miasta-państwa. Jednym z nich jest tytułowe Nagie Wybrzeże – miejsce przepychu, w którym spełniają się marzenia, coś na kształt legendy współczesnego Los Angeles. Główną bohaterką jest nastoletnia Uma, wychowywana przez księdza, która marzy o tym, by wyjechać do Nagiego Wybrzeża, ale wychowuje się w małej wiosce pośrodku niczego. Kiedyś miejsce to było atakowane, najeżdżane, ale pojawił się tam ksiądz, który zaprowadził porządek, jednocześnie wprowadzając fanatyczną religię, która zabrania opuszczać wioskę.

D.B.: To również będzie opowieść pełna nawiązań i przenośni. Hasłem przewodnim jest wolność – wolność, której trzeba się nauczyć.

Rozmawiał
MATEUSZ DEMSKI

Dagmara Brodziak
i Michał Krzywicki w filmie
*Dzień, w którym znalazłem
w śmieciach dziewczynę*



WARTO ZROBIĆ FILM DLA PIĘCIU OSÓB

Rozmowa z **ROBERTEM WICHROWSKIM**, reżyserem filmu *NEGATYW*

Do światowych kin trafia coraz więcej filmów naznaczonych produkcyjnie przez pandemię lub będących w taki czy inny sposób reakcją na pandemiczne ograniczenia oraz niepewność jutra. Mam rację, że *Negatyw* – historię fotografa walczącego z duchami przeszłości – można przypisać do tej grupy?

Absolutnie, choć sam pomysł powstał jakiś czas przed nastaniem pandemii. Szukałem projektu, który będzie kameralny i osobisty, fabularnie i lokacyjnie „ciasny”, i który pozwoli mi w taki czy inny sposób uniezależnić się od centralnych instytucji finansowych. Gdy przeczytałem „Wyspę” Dmitrija Strelnikoffa, wiedziałem, że nie muszę już dłużej szukać. Z początku planowałem wziąć książkę za podstawę pogłębionego psychologicznie dreszczowca, jednak pandemia i związane z nią izolacja oraz poczucie otaczającej zewsząd śmierci sprawiły, że ostatecznie powstała refleksja na temat przemijania. Moje filmowe rozważanie na temat tego, że śmierć, jakkolwiek by ona nie była, jest zawsze końcem świata. Naszego własnego – to oczywiste – ale i w jakiś sposób światów ludzi z nami powiązanych. Zacząłem coraz bardziej odchodzić od książki oraz czerpać inspirację z własnych wieloletnich poszukiwań, z zadawanych pytań i odnalezionych odpowiedzi. W ten sposób, mimo że główny bohater nie funkcjonuje w czasach pandemii, *Negatyw* jest pewną na nią reakcją, gdyż częściowo odzwierciedla mój pandemiczny stan umysłu.

Ile dodał pan od siebie? Bohater spędza większość filmu w jadącym pociągu, wchodząc w interakcje z innymi postaciami oraz wspominając siebie, gdy miał 7 i 18 lat.

Motywy wiodącym powieści Dmitrija jest właśnie podróż pociągiem, w trak-



Julian Wichrowski i Robert Wichrowski na planie filmu *Negatyw*

cie której bohater spotyka kobietę przypominającą mu dziewczynę z przeszłości. Była jego pierwszą miłością, lecz on ją zawiódł. Pozostało tylko wspomnienie. Czytelnik nie wie, czy to faktycznie ta sama osoba, ale też wiedzieć nie musi: obserwuje bohatera, który odbywa podróż czysto fizyczną, z jednego miasta do drugiego, ale także podróż w głąb siebie. Zachowałem główne elementy tej struktury, jednak uznałem, że warto opowiedzieć przy okazji o czasie – o jego upływie i postrzeganiu. Stąd poszerzone retrospekcje i zmieniony punkt ciężkości refleksji. Często jest tak, że dochodzimy do pewnego momentu w życiu – ja go chyba osiągnąłem – że zaczynamy wspominać chwile, spotkania i wydarzenia, które były dla nas tak emocjonalne, że z perspektywy czasu wręcz lekko traumatyczne. Wspominamy czasy, kiedy spotkało nas szczęście albo zdajemy sobie sprawę, że kogoś sobą rozczarowaliśmy. Taki trochę rachunek sumienia, bo w końcu musimy żyć z tymi wspomnieniami. My i tylko my, nikt inny. Tego doświadcza bohater.

Podkreśla pan jednak w *Negatywie*, że pamięć jest zawodna. Kształtuje naszą rzeczywistość, doświadcz-



nia, myśli, słowa, ale przywoływane przez nią obrazy, emocje nie są wiarygodne, bowiem nie pamiętamy tak, jak było naprawdę, lecz tak, jak chcemy – lub potrzebujemy – pamiętać.

Oczywiście, że tak. Gdybym tego nie podkreślał, byłbym nieszczerzy wobec widzów, którzy film obejrzą. Każdy z nas tworzy swoją rzeczywistość i tylko z rzadka dostaje możliwość weryfikacji własnej projekcji rzeczywistości z tym, co się naprawdę stało. Bo przecież każdy człowiek może interpretować to samo zdarzenie zupełnie inaczej. „Interpretacja” jest słowem-kluczem: wszystko jest kwestią interpretacji. Pamięć jest istotnym elementem „Wyspy”, jednak ja pozwoliłem sobie dołożyć trochę od siebie. Choćby w kwestii fotografii. Bohater jest uznanym fotografem, a w książce zdjęcia z dzieciństwa przypominają mu przeszłość, natomiast w *Negatywie* pojawia się refleksja związana z tym, że choć fotografie zatrzymują chwile, to nie obrazują w pełni prawdy.

Bo kluczem jest oko patrzącego. Patrzymy na osobę na zdjęciu inaczej, niż postrzegliśmy ją 20 lat



Filip Kosior
i Anna Próchniak
w filmie *Negatyw*,
reż. Robert Wichrowski

wcześniej. A przecież to ta sama osoba, to samo zdjęcie.

Fotografia próbuje zatrzymać pamięć, utrwalić wspomnienie, ale absolutnie nie można uznawać jej za odzwierciedlenie tego, co kiedyś się wydarzyło. Jest wyłącznie stopklatką, która pokazuje nas czy bliskie nam osoby jako młodszych, w innym momencie życia, a my dopisujemy sobie do tego własne historie. Bohater *Negatywu* rozumie tę właściwość zdjęć, ale w jego życiu wydarzyło się tyle, że nie chce od tych projekcji samego siebie i swoich bliskich oraz znajomych uciekać.

Dlatego obsadził pan Dmitrija Strelnikoffa, autora książki, w epizodycznej roli? By dołożyć kolejną warstwę interpretacyjną?

Nie traktuję tego w ten sposób. Z mojej strony był to ukłon w stronę Dmitrija, który od początku mnie wspierał. Gdy przeczytałem „Wyspę”, dowiedziałem się, że on mieszka w Polsce, a jego żona jest Polką. Gdy się spotkaliśmy, podzieliłem się z nim moją interpretacją powieści i pomysłem na filmową ekranizację, a on dał mi swoje błogosławieństwo. Po jakimś czasie pomyślałem sobie, że to będzie fajny smaczek, jeśli autor książki

zagra mecenasa wystawy fotograficznej naszego bohatera. Jego filmowym opiekunem jest pisarz, który wymyślił tę postać w innym medium.

Wspomniał pan na początku naszej rozmowy o chęci uniezależnienia się od instytucji, które mogłyby wymusić zmiany w scenariuszu i jego osobistej wymowie. Jak wnioskuje, dlatego przyjął pan na siebie rolę reżysera, scenarzysty, producenta i współreżysera obsady?

Trochę tak, natomiast wychodzę z założenia, że w chwili, gdy oddaję film widzom, przestaję być jego właścicielem. Jestem zwolennikiem myśli mistrza Antonioniego, że warto niekiedy zrobić film dla pięciu osób. Przygotowując się do tego projektu, często myślałem, że chciałbym nakręcić coś osobistego, ukazać pewną podróż i zaprosić do niej widzów. To podejście pozwoliło mi przeprowadzić *Negatyw* producencko przez pandemiczny rygor, bo kręciliśmy jesienią i zimą 2021 roku w warunkach, które bywały niekomfortowe. Wybrałem taki model, żeby nie czuć presji, że plakat musi być taki, a nie inny, oraz należy walczyć o multipleksy i sprzedaż

popcornu, bo inaczej film nie zaistnieje. Chcę, żeby jak najwięcej ludzi obejrzało film, a w momencie naszej rozmowy mamy zakontraktowane ponad 20 kin studyjnych w dużych miastach i kilka festiwali, w tym neapolitański Ischia Film Festival, gdzie przewodniczącym jury będzie Jim Sheridan, lecz jednocześnie nie mam przesadnych oczekiwań.

To znaczy?

Należę do grupy reżyserów, którzy nie lubią narzucać nikomu jedynej słusznej interpretacji. Jeśli komuś *Negatyw* się nie spodoba, nie pogniewam się, wysłucham opinii, chętnie porozmawiam. Jestem zadowolony z tego filmu, mając świadomość, że mógłby być lepszy i bardziej atrakcyjny, gdybym zdobył dla niego większy budżet, ale mam też przekonanie, że *Negatyw* jest w pełni mój i absolutnie nie żałuję, że obrałem taką drogę. Wiem, że ma to również duże znaczenie dla ludzi, z którymi film nakręciłem. I chciałbym, żeby okazało się to także istotne dla jakiejś grupy widzów, choć – nie oszukujmy się – mam nadzieję, że będzie ich mimo wszystko więcej niż pięciu.

Rozmawiał DAREK KUŹMA

JUBILEUSZ NA OSIOŁKU

Jubileuszowa, 75. odsłona MFF w Cannes odbyła się w pełnym – znanym sprzed pandemii – wymiarze, goszcząc wielu twórców światowego kina, z Jerzym Skolimowskim z filmem IO w Konkursie Głównym na czele.

Po kilku nieco chudszych latach, biorąc pod uwagę obecność polskiego kina na najbardziej prestiżowym europejskim festiwalu, można by rzec, że jubileuszowa, 75. edycja canneńskiej imprezy zrekompensowała nam je z nawiązką. Nie dość, że mieliśmy swoich reprezentantów w dwóch najważniejszych

konkurencjach – Konkursie Głównym oraz Un Certain Regard, mniejszościową koprodukcję w sekcji Quinzaine des Réalisateurs (Directors' Fortnight), to w dodatku nasi twórcy zostali zaproszeni do udziału w pracach jurorskich (Un Certain Regard oraz sekcji dokumentów), współdecydując tym samym o przyznanych na festiwalu nagrodach. A skoro o laurach mowa, polscy filmowcy nie wyjechali w tym roku z Lazurowego Wybrzeża z pustymi rękoma!

RADOŚĆ...

Cannes to ważne miejsce dla Jerzego Skolimowskiego. Polski reżyser kilkakrotnie zapraszany był ze swoimi filmami do udziału w Konkursie Głównym, a za scenariusz do *Fuchy* odebrał w 1982 roku nagrodę. Jest tam zresztą wciąż doskonale pamiętany i niezwykle ceniony. Nie tylko przez organizatorów festiwalu, ale

też w społeczności międzynarodowych dziennikarzy. Prawdę mówiąc, mam wrażenie, że nigdzie indziej z takim szacunkiem i estymą nie odnosi się do wielkich mistrzów, którzy od lat tworzą historię nie tylko tego festiwalu, ale kina w ogóle. Nic zatem dziwnego, że obok Davida Cronenberga, Park Chan-wooka czy braci Dardenne to właśnie projekcja filmu Skolimowskiego była w tym roku szczególnie mocno wyczekiwana i wzbudzała wiele emocji.

Przede wszystkim tych pozytywnych, bo *IO* – oryginalna filmowa baśń, a jednocześnie metaforyczne spojrzenie na dzisiejszy świat oczami zwierzęcia – przyjęte zostało w Cannes znakomicie. W rankingach dziennikarskich, które każdego dnia aktualizowane były na łamach magazynu „Screen”, aż do samego końca film Skolimowskiego utrzymywał się w pierwszej trójce faworytów do Złotej Palmy. Podkreślano nie tylko narracyjne walory samej opowieści o przemierzającym świat osiołku, ale też głębokie proekologiczne przesłanie *IO* oraz świetny filmowy warsztat. Bo historia ta została również w bardzo interesujący sposób opowiedziana, do czego przyczyniły się znakomite zdjęcia Michała Dymka (dodatkowe zdjęcia realizowali: Michał Englert i Paweł Edelman) oraz muzyka Pawła Mykietyna. Ten ostatni walor został zresztą doceniony, a polskiego



Jerzy Skolimowski
z Nagrodą Jury



Ruben Östlund
ze Złotą Palmą
za *Triangle of Sadness*

kompozytora nagrodzono prestiżową Cannes Soundtrack Award.

To niejedyny laur dla *IO*, bowiem jury pod przewodnictwem francuskiego aktora Vincenta Lindona (grał jedną z głównych ról w ubiegłorocznym triumfatorze Złotej Palmy – *Titane* Julii Ducournau) uhonorało doświadczonego polskiego reżysera Nagrodą Jury. Być może jednym z powodów takiej decyzji była narracyjna sprawność Jerzego Skolimowskiego, pod wrażeniem której była większość osób, z którymi miałem okazję o tym filmie porozmawiać. Jeden z zaprzyjaźnionych dziennikarzy z Serbii przekonywał, że oprócz wielkich mistrzów, jak Skolimowski czy bracia Dardenne, mało jest dzisiaj twórców potrafiących w wartościowy sposób opowiedzieć historię w 90 minut. Co wymaga nie tylko dużej sprawności, ale też konsekwencji oraz żelaznej reżyserskiej dyscypliny. I rzeczywiście, przyglądając się tegorocznemu Konkursowi Głównemu, na palcach jednej ręki policzyć można było filmy, które trwały mniej niż dwie godziny.

...I NIEDOSYT

Gdyby podobny ranking, jak w przypadku Konkursu Głównego, prowadzony był dla filmów, które pokazywano w sekcji *Un Certain Regard*, nie mam wątpliwości, że blisko szczytu znalazłaby się polsko-amerykańsko-brytyjska koprodukcja *The*

Silent Twins Agnieszki Smoczyńskiej. Kiluminutowa owacja na stojąco po projekcji, entuzjastyczne recenzje w prasie międzynarodowej oraz wiele dyskusji, jakie film sprowokował, lokowały anglojęzyczny debiut polskiej reżyserki jako jedną z ciekawszych propozycji nie tylko wspomnianej kompetycji, ale i całej tegorocznej selekcji festiwalowej. Z jednej strony z pewnością przyczyniła się do tego sama poruszająca historia – oparta na faktach opowieść o czarnoskórych bliźniaczkach June i Jennifer Gibbons, z drugiej fakt, że polska reżyserka nie poszła na artystyczne kompromisy, a pozostała w tym filmie wierna swojej wizji i temu, co do tej pory robiła.

Mam wrażenie, że konsekwencja, o której wspominałem przy okazji Jerzego Skolimowskiego, cechuje także Smoczyńską. Jeśli popatrzeć na jej dotychczasową reżyserską drogę, to anglojęzyczny debiut, niełatwy przecież do osiągnięcia dla polskich twórców, wydaje się logiczną kontynuacją. Zarówno jej pierwsza fabuła *Córki Dancingu* (2015), jak i *Fuga* zaistniały w obiegu międzynarodowym (odpowiednio na Sundance Film Festival i w Cannes), dając próbki jej wyjątkowej wrażliwości i oryginalnego sposobu myślenia o kinie. *The Silent Twins* to kolejny tego dowód, nie tylko na poziomie tematycznym, ale przede wszystkim filmowej formy. Cieszy też fakt,

że za większość najbardziej kreatywnych procesów odpowiadała polska część ekipy – od zdjęć Kuby Kijowskiego, przez muzykę autorstwa Marcina Macuka i Zuzanny Wrońskiej, po montaż Agnieszki Glinńskiej czy kostiumy Katarzyny Lewińskiej.

Skoro sukces, to dlaczego też niedosyt? Ano dlatego, że film – czego bardzo żałuję – został pominięty w werdykcie jurorskim. Z nim natomiast wiąże się kolejny polski akcent jubileuszowej edycji canneńskiego festiwalu, jakim była obecność wśród jurorów Joanny Kulig. Z kolei przewodniczącą kapituły oceniającej dokumenty była Agnieszka Holland. Uznana polska reżyserka wywołała na festiwalu ważny temat, gdy otwarcie zaprotestowała przeciwko udziałowi w Konkursie Głównym filmu rosyjskiego reżysera Kiriłła Sieriebriennikowa *Żona Czajkowskiego*, którego mecenasem był Roman Abramowicz.

BEZ POKRZYWDZONYCH

Gdybym w dwóch słowach miał podsumować tegoroczny werdykt jury Konkursu Głównego, powiedziałbym, że był on przewidywalny i sprawiedliwy. W zasadzie żaden z filmów, które wyróżniały się w wyselekcjonowanej stawce, nie został pominięty. Choć gdyby to ode mnie zależało, zamieniłbym kolejność w przypadku dwóch najważniejszych laureatów. Złota Palma, po raz drugi w karierze (wcześniej za *The Square* w 2017 roku), przypadła szwedzkiemu reżyserowi Rubenowi Östlundowi za *Triangle of Sadness*. Trudno mówić tu o jakiejś większej niespodziance, bo ta zjadliwa satyra na środowisko mody, internetowych influencerów czy różnej maści milionerów miała zdecydowanie największą owację po projekcji. Grand Prix, czyli drugi co do wagi laur, podzielili twórcy reprezentujący różne pokolenia. Z jednej strony 31-letni Belg Lucas Dhont za fenomenalny, kameralny *Close* (mój faworyt), z drugiej doświadczona Francuzka Claire Denis za *Stars at Noon* (jedyna moim zdaniem kontrowersja w werdykcie). Za najlepszego reżysera uznano z kolei Park Chan-wooka, który zaprezentował stylowy romans noir *Decision to Leave*.

Tegoroczna edycja Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes godna była swojego jubileuszu. I co ważne, istotną rolę odegrali w nim polscy twórcy.

KUBA ARMATA

POLSCY FILMOWCY

THE HERO NAJLEPSZY W NIEMCZACH

Etiuda fabularna Mileny Dutkowskiej wyprodukowana w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach otrzymała nagrodę dla najlepszego filmu wschodnioeuropejskiego, ufundowaną przez miasto Selb, o wartości 1,5 tys. euro, podczas 45. edycji Grenzland-Filmstage Selb (21-24 kwietnia). Ten niemiecki, międzynarodowy festiwal stawia sobie za cel wspieranie nowych talentów. *The Hero* opowiada o osieroconym 10-letnim Cyprianie, który w obliczu cierpienia marzy, by zostać prawdziwym bohaterem. Ten film dyplomowy Mileny Dutkowskiej miał swoją światową premierę w Konkursie Filmów Krótkometrażowych 43. MFF w Moskwie w kwietniu 2021 roku. Od tego czasu był prezentowany i nagradzany na wielu festiwalach w Polsce i za granicą.

CZŁOWIEK Z MARMURU NA DOK.INKUBATOR

Wśród projektów, które biorą udział w warsztatach DOK. Incubator znalazł się jeden z Polski – *Człowiek z marmuru*. Jest to słodko-gorzka opowieść o miłości i walce. Remik walczy o miłość Magdy i syna Franka, jednocześnie mierząc się z uzależnieniem od alkoholu. Magda, jego była partnerka i bardzo młoda mama, musi szybko dojrzeć, aby móc opiekować się ich dzieckiem. Film zadaje pytanie, czy można się wyrwać z rodzinnego kręgu alkoholizmu i zapewnić dziecku lepsze życie. Za produkcję odpowiadają Katarzyna

Kuca i Aneta Zagórska z Krakowskiego Klastra Filmowego. DOK. Incubator to intensywne sześciomiesięczne warsztaty międzynarodowe w zakresie montażu, marketingu i dystrybucji. Warsztaty podzielone są na trzy tygodniowe sesje: pierwsza odbyła się pod koniec kwietnia w Słowacji, kolejna będzie w czerwcu w Czechach, a ostatnia odbędzie się we wrześniu (wkrótce poznamy jej miejsce).

POLSKIE PROJEKTY NA DOCS BARCELONA

Nasze rodzime projekty filmów dokumentalnych zostały zaprezentowane na pitchingach odbywającego się w drugiej połowie maja festiwalu Docs Barcelona. Na towarzyszące festiwalowi targi można zgłaszać filmy w dewelopmencie, fazie preprodukcji, produkcji, a także gotowe do postprodukcji, jednak wciąż potrzebujące znacznego wkładu finansowego. W tym roku, na Public Pitch, zakwalifikowało się jedynie 10 projektów, a wśród nich znalazł się polski projekt *The World is (not) mine* w reżyserii Natalii Koniarz, a produkowany przez Macieja Kubickiego z Telemarku oraz szwajcarsko-polski *So Called Sisterhood* realizowany przez Hannę Nobis dla First Hand Films. Z kolei wśród 10 projektów wybranych na Speed Meetings znalazły się dwa polskie – *Four Winters in Edificio Cuba* Aleksandry Maciuszek, produkowany przez New Plot Films oraz *One For The Team* Katarzyny Wiśniewskiej realizowany z Haka Films.

TWARZE AGATY NA SHEFFIELD MEETMARKET

Polski projekt dokumentalny autorstwa Małgorzaty Kozery, jako jedyny z kraju, został zaproszony na prestiżowy, angielski Sheffield MeetMarket podczas Sheffield DocFest (23-28 czerwca). W tym roku w targach filmowych w Sheffield weźmie udział tylko 35 projektów z całego świata, które w ciągu dwóch dni zaprezentują się przedstawicielom branży filmowej. Podczas MeetMarketu będzie można spotkać ponad 300 zaproszonych decydentów: redaktorów, dystrybutorów, agentów sprzedaży, przedstawicieli funduszy filmowych, stacji telewizyjnych i rynków medialnych. Spotkania *one-to-one* odbędą się po wcześniejszym umówieniu terminu za pomocą internetowej platformy, gdzie goście mogą zobaczyć zgłoszone projekty i wybrać te, które wydają się interesujące. Producentką *Twarzy Agaty* jest Maria Krausz z warszawskiej firmy Plesnar & Krausz Films. Koproducentem brytyjskim jest zdobywca Oscara za obraz *Tsotsi* Peter Fudakowski z Premiere Productions. Dokument powstaje ze współfinansowaniem PISF. Projekt był ponadto rozwijany w ramach Doc Lab Poland.

SĘDZIOWIE POD PRESJĄ Z NAGRODĄ W BELGII

W tym roku nagroda Human Rights na Millennium Documentary Film Festival w Brukseli (5-13 maja) powędrowała do Kacpra Lisowskiego za jego dokument *Sędziowie pod presją*. Warto dodać, że film spodobał się nie tylko jury, ale

przede wszystkim widzom, którzy nagrodzili go ponad 10-minutowymi owacjami na stojąco. Ten belgijski festiwal to jedno z najważniejszych filmowych wydarzeń odbywających się w Brukseli. To, co wyróżnia go na tle innych festiwali, to tematyka filmów prezentowanych w programie. Dotyczy ona przede wszystkim praw człowieka. Dla organizatorów jest również istotne wspieranie innowacyjnych projektów oraz młodych, niezależnych twórców. Festiwal powstał w 2009 roku, a jego pomysłodawcami są Lubomir Gueorguiev i Zlatina Rousseva. *Sędziowie pod presją* to opowieść o niepokornych sędziach, którzy stają w obronie Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej oraz trójpodziału władzy. Jednym z nich jest sędzia Igor Tuleya, który wbrew naciskom, wydaje wyroki niekorzystne dla rządzących. Dla władzy jest wrogiem numer jeden; dla protestujących obywateli – twarzą sędziowskiego buntu. W filmie widzimy konsekwencje jego bezkompromisowej postawy, przyglądamy się, jak polityczna presja wpływa na jego życie. Jednocześnie jesteśmy świadkami niezwykle solidarności, którą okazują mu zarówno sędziowie, jak i zwykli obywatele. Nagroda w Brukseli dla dokumentu Lisowskiego to już kolejne tak znaczące wyróżnienie dla tego filmu.

POLSKIE ANIMACJE W ISLANDII

Polskie filmy animowane pojawiły się na ekranach islandzkich kin. Pierwszy pokaz, pod nazwą „Snowdrops”, odbył się

NA ŚWIECIE

Sukcesy, nagrody,
promocja polskiego
kina za granicą

21 kwietnia w ramach festiwalu Vor/Wiosna, a drugi miał miejsce 7 maja podczas RVK Feminist Film Festival. Projekcja na wschodzie wyspy w kinie Herðubíó w Seyðisfjörður uzupełniła program festiwalu polskiej sztuki na Islandii. Pokaz krótkometrażowych animacji, głównie animowanych wideoklipów, podążył za tegorocznym motywem przewodnim festiwalu – dźwiękiem. Podobnie jak warsztaty z tradycyjnych pieśni słowiańskich, tworzenia eksperymentalnych kompozycji muzycznych, czy z improwizacji muzycznej, „Snowdrops” – czyli po polsku „Przebiśniegi” – miały na wschodnie fiordy symbolicznie sprowadzić wiosenną atmosferę. Podczas 44-minutowego bloku krótkometrażowych animacji zaprezentowano filmy autorstwa Polek oraz Ukrainek, które ukończyły studia w Polsce. Islandzkich widzów wzruszył obraz Anastazji Naumenko *Obyś nigdy nie musiała tutaj wracać*. Być może dlatego, że traktuje nie tylko o prywatnym doświadczeniu emigracji Ukrainki, ale też porusza uniwersalny temat poczucia tożsamości. Dwa tygodnie później w Reykjavíku odbył się z kolei RVK Feminist Film Festival poświęcony filmom stworzonym przez kobiety. Publiczność miała okazję obejrzeć 10 animacji wyreżyserowanych przez Polki oraz dwie realizowane przez Ukrainki. Za prezentację polskich artystek na arenie międzynarodowej odpowiadała Fundacja Ex Anima, założona wspólnie ze studium Platige Image. „Założeniem Fundacji Ex Anima jest zwiększenie świadomości na temat animacji i wspieranie polskich reżyserów. RVK Feminist Film Festival po raz kolejny umożliwił nam zaprezentowanie polskich talentów na rynku międzynarodowym. Podczas wydarzenia uczestniczki wzięły udział w debacie o trendach w animacji na świecie, wymieniły się doświadczeniami, spostrzeżeniami oraz zastanowiły nad możliwościami rozwoju kobiet w branży filmowej. Tego

BOYLESQUE Z KANADYJSKĄ NAGRODĄ DLA DEBIUTANTA



Boylesque,
reż. Bogna Kowalczyk

Dokument Bogny Kowalczyk *Boylesque* miał niezwykle udaną światową premierę na tegorocznym Hot Docs Canadian International Documentary Festival w Toronto (28 kwietnia – 8 maja). Polski film otrzymał nagrodę dla debiutujących twórców – The Emerging International Filmmaker Award. Zainicjowany w 1993 roku kanadyjski festiwal jest największym przedsięwzięciem organizowanym dla filmów dokumentalnych na kontynencie amerykańskim. Odbyna się co roku na wiosnę, a seansom towarzyszą międzynarodowe targi filmowe i konferencje branżowe. W tegorocznym programie znalazło się aż sześć polskich produkcji (*Film balkonowy* Pawła Łozińskiego, *Bukolika* Karola Pałki, *Silent Love* Marka Kozakiewicza, *Kulisy* Ady Smyk, *Tylko wiatr* Zofii Kowalewskiej i nagrodzony film Bogny Kowalczyk – *Boylesque*)

oraz polsko-niemiecki obraz *Angels of Sinjar* Hanny Polak. Bohaterem docenionego dokumentu *Boylesque* jest Lulla la Polaca (rocznik 1938), najstarsza polska drag queen. Za tą sceniczną personą kryje się Andrzej – mężczyzna, który od zawsze, na przekór panującym w kraju klimatom, walczy o prawo do indywidualnej ekspresji. W filmie poznajemy jego bardziej prywatne wcielenie: jako wrażliwca i marzyciela. To ktoś, kto umie czerpać z życia i nieźle odnajduje się w świecie portali randkowych, a zarazem jest człowiekiem zanurzonym w przeszłości, powoli przygotowującym się do śmierci. Robi to jednak z dużą dozą fantazji i autoironii, traktując swój występ przed kamerą niczym kolejny brawurowy performans (wywiad z Bogną Kowalczyk o jej filmie opublikowaliśmy w majowym numerze „Magazynu Filmowego”, w dziale „Temat numeru”).

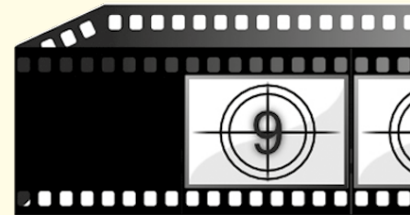
rodzaju kolaboracje pomogą naszej fundacji dotrzeć do widzów w innych krajach oraz nawiązać nowe ciekawe współprace w przyszłości” – mówi Ewelina Leszczyńska z Fundacji Ex Anima. Podczas festiwalu w Reykjavíku zaprezentowano następujące animacje: *Jestem tutaj* Julii Orlik, *Ahead* Ali „Nunu” Leszyńskiej, *Własne śmieci* Darii Kopiec (prod. Studio Munka-SFP), *Oby ciębie nosiła ziemia* Roza-

lii Las, *Słoń* Marty Gabigi, *Milkenium* Darii Godyń, *Psie Pole* Michaliny Musialik, *I coś jeszcze* Olgi Kłyszewicz, *Cykl* Julii Benedyktowicz, *Rok* Małgorzaty Bosek-Serafińskiej, *Obyś nigdy nie musiała tutaj wracać* Anastazji Naumenko oraz *Ja i moja gruba dupa* Yelyzavety Pysmak.

Oprac. JULIA
MICHAŁOWSKA

PREPRODUKCJA W JĘZYKU FILMOWYM

Słowo „preprodukcja” jest dość często używane w naszej branży filmowej. Czy w polskich realiach to termin właściwy do przypisywanej mu definicji? Autorzy artykułu, będący praktykami i teoretykami w dziedzinie produkcji filmowej, dzielą się swoją analizą i refleksją nad adekwatnością pewnych określeń używanych w polskim języku filmowym.



JAN KACZMARSKI, MAREK RUDNICKI

Zacznijmy od pytania: czy w „Słowniku Języka Polskiego” znajdziemy słowo „preprodukcja”? Jest to pytanie retoryczne, bo wiemy, że nie ma tam takiego słowa. Postanowiliśmy więc zastanowić się, skąd się ono wzięło w języku filmowym.

Zastrzegamy, że opis poniższy i wiążące się z tym procedury odnoszą się do produkcji filmu fabularnego w Polsce, a w szczególności do projektów z finansowym wsparciem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Procedury te wynikają m.in. z Programów Operacyjnych PISF i treści umów zawieranych z beneficjentami dotacji na dofinansowanie produkcji filmowej. W przypadku innych rodzajów filmów i innych układów ich finansowania mogą występować odmienne niż opisane poniżej procedury oraz sposoby postępowania.

Określenie „preprodukcja” jest zapożyczeniem z literatury anglosaskiej. W pierwszych tłumaczeniach początkowo pojawiły się dwie formy zapisu tego słowa:

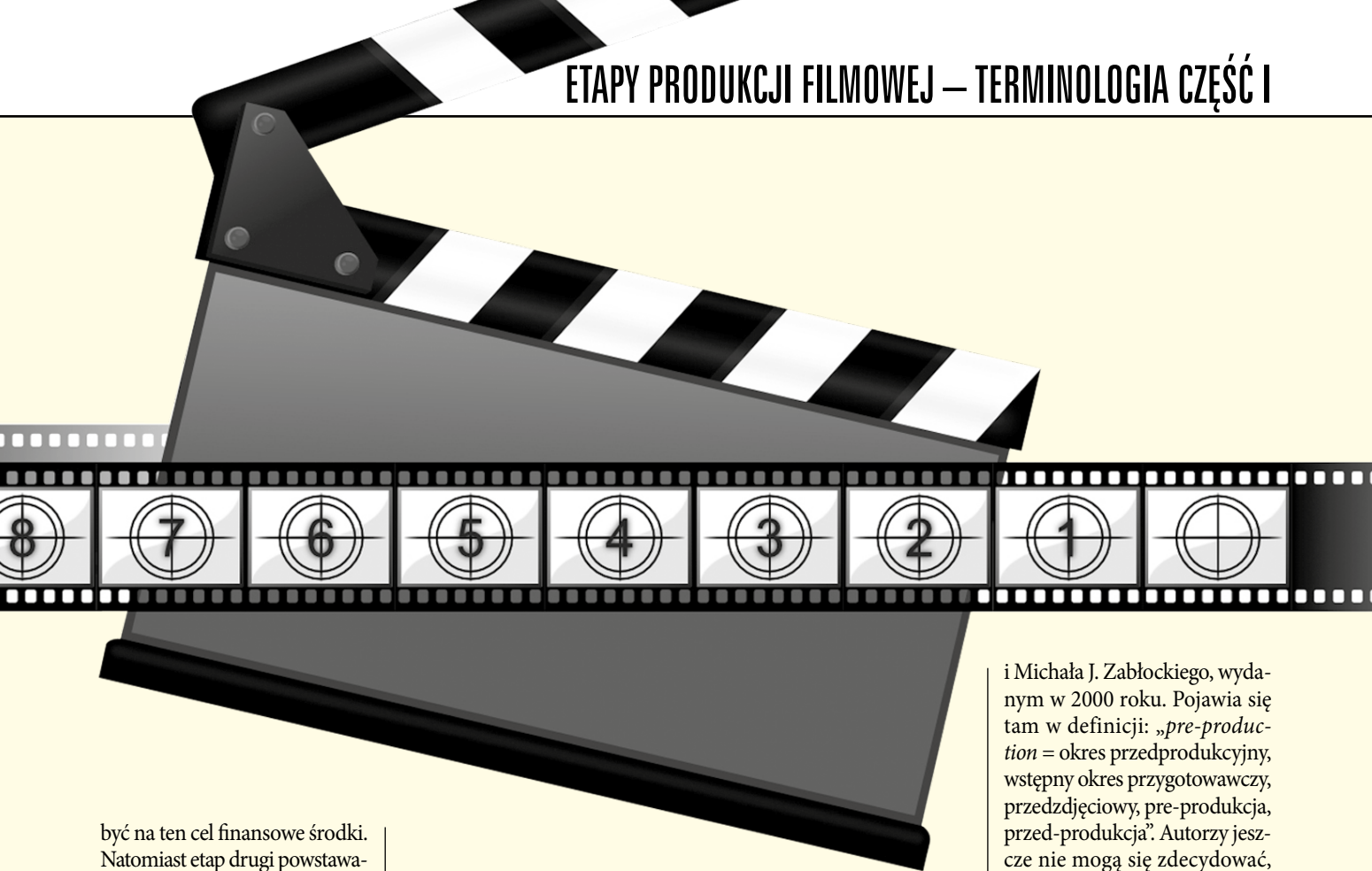
„preprodukcja” lub „pre-produkcja” od angielskiego określenia *pre-production*, co w tłumaczeniu dosłownym oznacza „przed produkcją”. Brak literatury z zakresu organizacji produkcji filmowej w Polsce otworzył piśmiennictwo, ale także i środowisko filmowe na zapożyczenia terminów i procedur opisanych za granicą. Warto jednak w tym miejscu zwrócić uwagę na obecność rodzimych procedur i nazewnictwa w tym zakresie.

Określenie „preprodukcja” pojawiło się dopiero w ostatnich 20 latach. Niestety powstały jego różne interpretacje i rozumienie. Duży wpływ na to miało pojawienie się profesjonalnej produkcji filmów reklamowych, co miało miejsce w latach 90. ubiegłego wieku. Świat reklamy i agencji reklamowych wprowadził swój własny specyficzny język. Jego pionierami byli zagraniczni pracownicy w nowo powstających agencjach, którzy przyjeżdżali do pracy w Polsce, nie znając języka polskiego. Ludzie ci stali się nauczycielami produkcji reklam, a ich język (angielski)

został wprowadzony w całość branży i dotarł do studiów filmowych (domów produkcyjnych) produkujących filmy reklamowe. Oparty na zapożyczeniach język polskiej reklamy do dzisiaj używa całej gamy takich zwrotów, do których należy m.in. określenie *pre-production meeting* (PPM), które oznacza spotkanie przed zdjęciami, podczas którego omawia się i uzgadnia najważniejsze sprawy produkowanego filmu reklamowego.

Jeśli założymy, że „preprodukcja” w opisie procesu tworzenia filmu jest z założenia określeniem niewłaściwym, to jak powinien wyglądać poprawnie opisany proces powstawania filmu? Chęć odrzucenia słowa „preprodukcja” wynika z dwóch podstawowych powodów. Po pierwsze to nie jest słowo przyjęte w języku polskim i zgodnie z zaleceniami Ustawy z dnia 7 października 1999 r. o języku polskim, nie powinniśmy używać nazw obcych, gdy istnieją odpowiadające im słowa w języku polskim. Po drugie sugeruje, że produkcja filmu to wyłącznie same zdję-

cia. W rezultacie powoduje to wiele niepotrzebnych interpretacji i dywagacji; tym samym określenie to można nazwać co najmniej jako niefortunne. W tym miejscu powinniśmy odpowiedzieć sobie na pytanie, z jakich to elementów faktycznie składa się proces produkcji filmu? Nasza odpowiedź ma podstawowe znaczenia dla dalszych rozważań. Wychodząc z funkcjonujących od dawna w Polsce własnych procedur i praktyki, należy przyjąć, że proces powstawania filmu jest procesem dwuetapowym. Pierwszy etap to etap prac wstępnych nad projektem filmowym, w czasie którego powstają pierwsze założenia nowego filmu: wybór reżysera i podejmowane są niektóre inne najważniejsze decyzje personalne. Na tym etapie zakończony zostaje proces pisania lub poprawiania (*script doctoring*) scenariusza, a producent znajduje koproducentów dla sfinansowania produkcji swojego filmu. Etap ten często jest nazywany „dewelopmentem filmu” i zdarza się, że ma wyodrębniony własny budżet, jeśli uda się zdo-



być na ten cel finansowe środki. Natomiast etap drugi powstawania filmu to właściwa „produkcja filmu” na podstawie posiadanego i zaakceptowanego przez producenta scenariusza. Jest ona oparta o konkretny budżet, harmonogram produkcji, kompletną ekipę realizatorską i obsadę aktorską. Harmonogram produkcji złożony jest z następujących okresów: okresu przygotowawczego, okresu zdjęciowego, okresu montażu i udźwiękowienia oraz okresu prac końcowych. Każdy z tych czterech okresów produkcji jest elementem procesu powstawania filmu, wyrażającego się w technologii produkcji filmu.

Powstaje pytanie, czy w takim razie należy używać i propagować słowo „preprodukcja”? Naszym zdaniem określenia „preprodukcja” nie należy używać w harmonogramie produkcji filmu. W przypadku jego użycia w innym kontekście należy zawsze pamiętać, że jest ono używane w literaturze anglosaskiej, w której zdjęcia do filmu określone są jako „produkcja”. W jakim zatem zakresie poddane ocenie słowo jest warte propagowania i jaki jest tego sens?

Można w tym miejscu zwró-

cić uwagę na wyrażenie blisko brzmiące – „postprodukcja”, które funkcjonuje w języku polskim od dość dawna i jest kojarzone powszechnie w sposób jednoznaczny. To pewien skrót w ujęciu technologicznym, obejmujący część prac produkcyjnych nad filmem – które najczęściej pojawiają się po zakończeniu do niego zdjęć – związanych z montażem, obróbką obrazu i dźwięku filmu. Użyliśmy słowa „najczęściej”, bo oczywiście takie prace mogą rozpocząć się nawet w okresie przygotowawczym, a bardzo często trwają już w okresie zdjęciowym. Przykładem jest tu np. przygotowanie muzyki (playbacków) czy wykonanie animacji, co w określonych sytuacjach może być wymagane dużo wcześniej (do odtwarzania na planie filmowym). Także montaż rozpoczyna się coraz częściej już właściwie po pierwszym dniu zdjęciowym. Tym samym określenie „okres postprodukcji” wydaje się mało precyzyjne lub wręcz niecelowe. Właściwsze będzie określenie, że jakaś czynność jest elementem lub odnosi się do postprodukcji obrazu lub dźwięku i może

być wykonywana praktycznie we wszystkich czterech okresach produkcji filmu (w okresie przygotowawczym, w okresie zdjęciowym, w okresie montażu i udźwiękowienia, czy nawet w okresie prac końcowych). Najbardziej zasadne jest określenie „w procesie postprodukcji” w rozumieniu prac technicznych przy obróbce obrazu i dźwięku filmu, bo oczywiście przebiegają one w określonym czasie, ale są procesem, a nie okresem produkcji; dlatego określenie „w okresie postprodukcji” jest niewłaściwe i może być mylące.

Wróćmy jednak do naszego głównego rozważania.

SKĄD MOGŁO WZIĄĆ SIĘ POJĘCIE „PREPRODUKCJA” I CO OZNACZA?

Określenie „preprodukcja” prawdopodobnie znalazło się po raz pierwszy w Polsce w „Angielsko-polskim słowniku terminów filmowych, telewizyjnych i wideo” Remigiusza Bociana

i Michała J. Zablockiego, wydany w 2000 roku. Pojawia się tam w definicji: „*pre-production* = okres przedprodukcyjny, wstępny okres przygotowawczy, przedzdjęciowy, pre-produkcja, przed-produkcja”. Autorzy jeszcze nie mogą się zdecydować, czy użyć: „preprodukcja” czy „pre-produkcja”. Z jednej strony mamy tutaj „okres przedprodukcyjny”, czyli próbę pełnego spolszczenia wyrażenia w języku angielskim, z drugiej zaś jest to próba transkrypcji bliższej oryginałowi, łącznie z wykorzystaniem dywizu łączącego w całość „pre-produkcja”. Przyjmijmy, że z takim bagażem, „spakowanym” pod koniec XX wieku, weszliśmy w wiek XXI, z tym że obecnie usunięto dywiz, zostawiając jeden wyraz „preprodukcja”. Spróbujmy opisać powyższe pojęcie w odniesieniu do wymienionej pozycji tego słownika. Mamy tutaj do czynienia z pewnym procesem i przedziałem czasu zapewne od startu do niejednoznacznie określonego zakończenia, w domyśle mającego miejsce przed zdjęciami. Taka niejednoznaczność pojawia się także w słowach „okres przedprodukcyjny”, co dopiero w odniesieniu do przymiotnika „przedzdjęciowy” pozwala nam domyślić się, że okres zdjęciowy nie jest już „preprodukcją” lub „pre-produkcją”. Warto jeszcze zostać przy określeniach

„okres przedprodukcyjny”, „wstępny okres przygotowawczy” – wydaje się, że wprowadza to pewne zamieszanie, tak jakby do zdjęć, które następują po „preprodukcji” wystarczył tylko wstępny okres przygotowawczy, który do tego wszystkiego łączy się z „okresem przedprodukcyjnym”. Użyta definicja jest bardzo zwarta, tym samym daje podstawy do takich wieloznacznych interpretacji. Warto zwrócić uwagę, że użyte słowa: „przedzdjęciowy”, „preprodukcja” i „pre-produkcja” nie występują oficjalnie w powszechnie używanym „Słowniku Języka Polskiego”. Autorzy definicji próbują przełamać sztywne zapisy i wprowadzają do obiegu te określenia w swej lapidarnej, najkrótszej formie, zgodnie z regułami obowiązującymi przy redagowaniu słowników.

Należy jeszcze odnotować dwa wydarzenia, jakie miały miejsce po drodze, od roku 2000 do chwili obecnej. W 2009 pojawił się polski przekład „Sztuki produkcji filmowej. Podręcznika dla producentów” Gregory’ego Goodella. Książka ta wypełniła krajową lukę w publikacjach o produkcji filmowej. W rezultacie bardzo szybko przyjęła się i spopularyzowała jako podstawowy podręcznik branży filmowej w Polsce. Cztery lata później ukazało się pierwsze wydanie „Organizacji produkcji filmu fabularnego w Polsce” Michała J. Zabłockiego. Obydwie te książki wprowadzają anglosaski podział procesu produkcji filmu w układzie: preprodukcja, produkcja i postprodukcja (PPP).

W ujęciu Gregory’ego Goodella najbardziej interesująca nas „preprodukcja” zawiera takie elementy, jak: scenariusz od pomysłu, wyboru autora i ostatecznej jego wersji; wybór reżysera, kierownika produkcji i pierwszego asystenta reżysera; budżet i jego różne wersje, założenia produkcji w środowisku cyfrowym; sprzęt, pomieszczenia i usługi; przygotowanie

obsady i ekipy, elementy organizacji, scenopis obrazkowy filmu. Zwracają uwagę amerykańskie uwarunkowania dominujące w tekście, w tym sposoby finansowania, obecność związków zawodowych i stowarzyszeń, których regulacje nakładają obowiązek uwzględniania ich przy podejmowaniu działań z zakresu organizacji produkcji filmu. Znaczna część tych elementów nie występuje w takim stopniu przy organizacji produkcji filmu w Polsce.

Natomiast Michał J. Zabłocki w swojej książce „preprodukcją” nazywa w sposób jednoznaczny okres przygotowawczy, który rozpoczyna skierowanie filmu do produkcji, a kończy ostatni dzień kalendarzowy przed zdjęciami. Jak opisuje autor, skierowanie do produkcji (dodajmy – na podstawie zatwierdzonego scenariusza) zawierało: tytuł filmu; obsadę stanowisk: reżysera, operatora obrazu i kierownika produkcji; parametry produkcyjne: edycję, format i orientacyjną długość filmu; terminy realizacji, w tym zakończenia, oraz wskaźniki wydajności; koszt filmu; informację o lokalizacji zdjęć i bazie usługowej. Opisy odnoszą się do realiów polskich sprzed lat oraz współcześnie. Działania przeprowadzane w „preprodukcji”, wymienione przez autora, to m.in. uzupełnianie ekipy od głównych realizatorów w początkowej fazie do kompletnej ekipy potrzebnej do realizacji zdjęć; tworzenie szczegółowego planu zdjęć z kosztorysem włącznie; dokumentacja i wybór obiektów zdjęciowych; zapewnienie obsady, wykonanie scenopisu; narady produkcyjne w obecności najważniejszych przedstawicieli pionów; dokumentacja techniczna w wybranych obiektach zdjęciowych; urealnienia kalendarzowego planu zdjęć, konstrukcja najbliższego planu perspektywicznego oraz planu pracy na pierwszy dzień zdjęciowy.

Powracając do próby definicji „preprodukcji” w słowniku



Remigiusza Bociana i Michała J. Zabłockiego z 2000 roku, w obydwu wymienionych późniejszych publikacjach, pojawia się osobny etap, poza stałymi trzema elementami w postaci: preprodukcji, produkcji i postprodukcji. Tym etapem jest dewelopment. Tym samym słownikowa definicja z 2000 roku zostaje doprecyzowana. „Preprodukcja” nie obejmuje wstępnych prac nad projektem filmu, które wyodrębniono jako wcześniejsze zadania związane z dewelopmentem. Zatem obejmuje ona przygotowanie do samych zdjęć, których początek i koniec musi być w tym czasie dokładnie określony, jako termin, do którego przygotowania te muszą zostać zakończone. Oczywiście w takim ujęciu „produkcja” to same zdjęcia, a „postprodukcja” to montaż, udźwiękowienie i wszelkie z tym związane prace nad obrazem i ścieżką dźwiękową filmu.

Michał J. Zabłocki zwracał uwagę na brak jednolitego języka

w polskich tłumaczeniach literatury zagranicznej. Serwis Internetowy Stowarzyszenia Filmowców Polskich zamieścił tekst jego wykładu z 2012 roku, w którym nałożył na powstałe wątpliwości własną wykładnię, zostawiając nas sam na sam z „preprodukcją”.

Konrad Aksinowicz w wydanej w 2017 roku „Samorealizacji filmowej”, wychodząc zapewne z powyższych źródeł, też opisuje „preprodukcję”. Proces powstawania filmu został tu zrelacjonowany językiem często kolokwialnym, ale dobrze osadzonym w realiach. Tym samym Aksinowicz swoje doświadczenia kieruje głównie do osób początkujących w produkcji filmowej lub filmowców amatorów i korzysta z anglosaskiego podziału na: preprodukcję, produkcję i postprodukcję. Ten układ wydaje się bardzo wygodny dla sposobu i zakresu opisów w książce „Samorealizacja filmowa”, które mają jednak charakter wyraźnie uproszczonej.



Próbując szukać w polskojęzycznym internecie, możemy dojść do wniosku, że określenia z 2000 roku: „przedzjęciowy” nigdzie nie znajdziemy, podobnie jest z wyrażeniem „pre-produkcja”. Pojawia się natomiast określenie „preprodukcja”, które na pierwszym miejscu podaje Wikipedia. „»Preprodukcja« to etap produkcji filmu poprzedzający okres zdjęciowy” (niestety nie wiadomo, kto dokonał tego wpisu). W 2022 roku określenie „preprodukcja” pojawia się w internecie jeszcze tylko w kilku miejscach. W każdym z nich spotykamy spisane pewne doświadczenia praktyczne wynikające z funkcjonowania w branży reklamowej. Słowo „preprodukcja” wyjaśniane jest tam przeróżnie, w sposób merytorycznie niezadowolający, co może wręcz wywoływać chaos – dlatego czas na wnioski.

Po pierwsze słowo „preprodukcja” pozostaje słowem obcym

językowo i na przestrzeni ostatnich 20 lat nie przebiło się do powszechnego obiegu poza może kilkoma, nie zawsze trafionymi tłumaczeniami książek anglosaskich, opisujących tamtejsze uwarunkowania, oraz ograniczoną obecnością w świecie reklamy. Po drugie nie zostało zdefiniowane w sposób jednoznaczny. Częściowo może to wynikać z nakładania się realiów różnych specyfik produkcyjnych, charakterystycznych np. dla świata produkcji filmów fabularnych z jednej strony i dla świata produkcji reklam z drugiej.

Najbardziej spójne zdefiniowanie podziału na trzy podstawowe sfery: preprodukcję, produkcję i postprodukcję – wydaje się, że ma miejsce w opisie Michała J. Zabłockiego. Jednak należy zwrócić uwagę, że jego implementacja odbiega od realiów i zwyczajów zadomowionych w polskiej praktyce produkcji filmu fabularnego. Dlatego posługiwanie się okre-

śleniami: preprodukcja, produkcja i postprodukcja (PPP) należy potraktować jako specyficzną próbę zapożyczenia terminologii filmowej używanej w świecie anglosaskim do polskich realiów. Rozbijanie produkcji filmu na te trzy etapy i jednocześnie nazywanie produkcją – jedynie okresu zdjęciowego, uważamy, że jest niewłaściwe i niepożądane. Podział taki wprowadza jedynie zamieszanie językowe przy jednoczesnym braku powszechnej akceptacji środowiska filmowego dla wyrażenia „preprodukcja”. Używanie trójpodziału PPP może być potraktowane jako sposób opisu produkcji filmu za granicą – natomiast w poprawnym procesie kształcenia i edukacji filmowej w Polsce, naszym zdaniem, powinniśmy trzymać się podziału ugruntowanego w polskiej kinematografii, gdzie spotykamy się z jednoznacznym podziałem procesu powstawania filmu fabularnego opartego na etapie prac wstępnych, związanym z rozwojem projektu filmowego, często ze specjalnie wyodrębnionym budżetem i nazywanym – dewelopmentem filmu; oraz etapie właściwej produkcji filmu, zamkniętej w harmonogramie produkcji filmu. Harmonogram taki ujęty został też w Programach Operacyjnych Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na „Liście definicji legalnych PISF do PO Produkcja Filmowa” w następujący sposób: „Harmonogram produkcji filmu – plan realizacji filmu liczony w dniach kalendarzowych, podzielony na: 1) okres prac przygotowawczych; 2) okres zdjęciowy (podać w liczbie dni); 3) okres montażu i udźwiękowienia; 4) okres prac końcowych (w tym wykonanie kopii wzorcowej)”. Podział ten pozostaje wzorcem stosowanym w większości polskich produkcji filmów fabularnych i w sposób naturalny we wszystkich projektach filmowych z dofinansowaniem Pol-

skiego Instytutu Sztuki Filmowej. Biorąc pod uwagę jedyny porządek, który można porównać z tym harmonogramem, ten zaprezentowany przez Michała J. Zabłockiego można przyjąć warunkowo, że jest on z tym zgodny przy przyjęciu dwóch warunków i dalszej modyfikacji.

Jeśli usuniemy nazwy częściowo pod względem językowym obce i jednocześnie oddzielimy od samej produkcji, jako samodzielny – etap rozwoju projektu, to pozostały, ten podstawowy proces powstawania filmu, nazwany przez Zabłockiego tokiem produkcji – zostanie zredukowany do: 1. okresu przygotowawczego; 2. okresu zdjęciowego; 3. okresu finalnego opracowania filmu. W tym przypadku uznajmy słowo „postprodukcja” jako całkowicie zaimplementowane w języku polskim; zatem przyjmijmy, że ten trzeci człon został określony jako „okres postprodukcji” w rozumieniu technologicznym, tj. postprodukcji obrazu i dźwięku. Przy takiej ingerencji, porównując harmonogram PISF z harmonogramem Zabłockiego po naszej korekcie, powstaje różnica w trzecim jego elemencie. Harmonogram PISF zakłada obecność trzeciego okresu produkcji filmu – okresu montażu i udźwiękowienia, oraz czwartego okresu produkcji – okresu prac końcowych. Taki podział ma swoje głębokie uzasadnienie i w tym kontekście możemy uznać, że zgodnie z nazwą harmonogram PISF ma charakter oficjalny, legalny, a harmonogram opisany przez Michała J. Zabłockiego jest nie tyle nieoficjalny czy nielegalny, ale można go określić jako niezalegalizowany w naszym piśmiennictwie i realiach produkcyjnych.

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

Z LONDYNU DO ŁODZI

Rozmowa z **ALEXEM RAMONEM**,
brytyjskim krytykiem, wykładowcą
i selekcjonerem festiwalowym
mieszkającym obecnie w Polsce



Fot. Archiwum Alexa Ramona

Alex Ramon

Czy pamiętasz pierwszy polski film, który widziałeś?

Z pewnością był to *Tajemniczy ogród* Agnieszki Holland z 1993 roku. Miałem wtedy 13 lat – idealny wiek, by wejść w wykreowany na ekranie świat i pocuć z nim silną więź. Wtedy oczywiście nie miało dla mnie znaczenia, że nakręciła go Polka, ale kiedy w 2016 po raz pierwszy przeprowadziłem wywiad z Holland, nie mogłem się nasłuchać jej opowieści o realizowanych w Wielkiej Brytanii zdjęciach do tej produkcji. Jeśli chodzi o „właściwe” polskie kino, spore wrażenie wywarły na mnie filmy Krzysztofa Kieślowskiego. Byłem wtedy nastolatkiem, a Kieślowski dla kinofili miał status boga. W pamięć wryło mi się przede wszystkim *Podwójne życie Weroniki*. Mój dostęp do polskiej kinematografii był jednak bardzo ograniczony, bo niewiele polskich tytułów docierało wówczas do Wielkiej Brytanii. Dopiero gdy zacząłem regularnie przyjeżdżać do Polski, tak od 2007, mogłem zająć się polskim kinem w głębszy i bardziej systematyczny sposób. Przyczynił się do tego mój serdeczny przyjaciel, badacz i tłumacz Krzysztof Majer, który polecał mi zarówno klasykę, jak i najlepsze współczesne kino tamtego okresu. To on polecił mi choćby *Porę umierać* Doroty Kędzierzawskiej czy *Komornika* Feliksa Falka. Kiedy w 2014 zacząłem jako dziennikarz relacjonować festiwal w Gdyni, jeszcze mocniej uświadomiłem sobie, że – w szczególności od powstania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej – powstaje tu wiele wyróżniających się obrazów, które często nie zdobywają międzynarodowego rozgłosu. Mimo że na to zasługują.

Masz swoje ulubione polskie filmy?

Jeśli chodzi o klasykę, to uwielbiam trylogię wojenną Andrzeja Wajdy – w szczególności *Kanał*, który chyba nigdy nie przesta-

nie mnie poruszać. Te filmy całkowicie zmieniły moje spojrzenie i perspektywę na drugą wojnę światową. Uwielbiam też *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza za misterne odmalowanie obrazu ludzkiej tęsknoty, stworzonego podczas tej niezwykłej podróży z Łodzi na Hel. To zawsze pierwszy klasyk, który polecam przyjaciółom zainteresowanym poznaniem starszego polskiego kina. Bardzo też cenię *Salto* Tadeusza Konwickiego za jego idiosynkrazję i ikoniczną obecność Zbigniewa Cybulskiego. Oszałamiają mnie też najlepsze filmy Waleriana Borowczyka. Do moich ulubionych tytułów zaliczam również *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego, *Amatora* Kieślowskiego, *Kobietę samotną* Holland, a także *Panny z Wilka* i *Ziemię obiecaną* Wajdy. Ten ostatni to zresztą lektura obowiązkowa dla „adoptowanego” łodzianina, którym jestem od kilku lat.

Dlaczego przeprowadziłeś się do Polski?

Obie moje ciotki ze strony matki wyszły za mąż za Polaków służących na Wyspach podczas drugiej wojny światowej – zawsze więc odczuwałem rodzinne powiązania z Polską. Ale mój osobisty romans z Polską zaczął się dzięki akademickim kontaktom, które nawiązałem jako doktorant – przerodziły się one w trwałe przyjaźnie. Przyjeżdżając po raz pierwszy do Łodzi w 2007 na konferencję naukową, zobaczyłem miasto wymyślające siebie na nowo, ale także honorujące swoją skomplikowaną historię w sposób, który był inspirujący i ekscytujący. Od tamtego czasu odwiedzałem Polskę co najmniej raz w roku, zatrzymując się w różnych miastach, wracałem też do Łodzi. Wizyty te zawsze były intelektualnie stymulujące, przepełnione zabawą i poczu-

ciem wspólnoty. Do tego czułem się coraz bardziej sfrustrowany różnymi aspektami życia w Wielkiej Brytanii, na horyzoncie czuć już było pełną Brexit. Niestety i wstyd dla mojego kraju.

Kiedy podjąłeś decyzję o wyjeździe?

Na festiwalu w Gdyni w 2015 roku – wtedy pewne rzeczy złożyły mi się w całość i zdecydowałem, że w następnym roku się przeniosę. Polska dała mi możliwości rozwoju zarówno osobistego, jak i zawodowego, tu zawsze czułem się mile widziany, nie tylko zresztą w „liberalnych bańkach” kultury filmowej i środowiska akademickiego. Pobyt w Polsce mnie wzbogacił, poczułem się jak w domu.

No i mogłeś już śledzić wszystkie nowości filmowe na bieżąco. Które z nich wywarły na tobie największe wrażenie?

Uwielbiam trzy bardzo różne filmy, które Jerzy Skolimowski nakręcił po powrocie do Polski, szczególnie zaś *11 minut* – ryzykowną symfonię miejską o rozłamach i zderzeniach współczesnej miejskiej egzystencji. Tyleż intymną, ileż monumentalną – mistrzostwo. Lubię też kino Agnieszki Smoczyńskiej: *Córki Dancingu* to spektakl jedyny w swoim rodzaju, a *Fuga* to błyskotliwa, zaskakująca opowieść ze świetnym scenariuszem i główną rolę Gabrieli Muskały. Bardzo się cieszę na anglojęzyczny debiut Smoczyńskiej *The Silent Twins*, ale mam nadzieję, że nie porzuci ona całkowicie polskiego krajobrazu, bo jest na jego tle odważnym, charakterystycznym głosem. Poruszyło mnie szaleństwo *Baby Bump* Kuby Czekaja, a także dojrzałość, inteligencja i cicha intensywność, jaką Jan P. Matużyński wniósł do *Ostatniej rodziny*. Zachwyciły mnie też

stylowe i dowcipne *Maryjki* Darii Woszek, a ciepłem i przewrotnością wzruszył obraz *Każdy ma swoje lato* Tomasza Jurkiewicza – dwa niezwykle obiecujące debiuty. Kalina Alabrudzińska to natomiast typ scenarzystki i reżyserki o bardzo komunikatywnej wrażliwości. Jej dyplom *Nic nie ginie* i najlepsze odcinki *Sexify* pokazały wielki talent do prześwietlania relacji międzyludzkich w sposób, do którego widzowie mogą się łatwo odnieść. Muszę też wspomnieć o wyjątkowym talencie Jagody Szelc – *Wieża*, *Jasny dzień* i *Monument* to filmy bogate, wizjonerskie, wciągające – zasługiwały na większą uwagę poza Polską niż ta, którą otrzymały.

Na świecie mocno doceniani są Komasa, Szumowska, Pawlikowski...

Jan Komasa zadał *Bożym Ciąłem* i *Salą samobójców*. *Hejterem* niesamowicie celne podwójne uderzenie w czułe miejsca współczesnej Polski. Bardzo go cenię. Jeśli chodzi o Pawła Pawlikowskiego, absolutnie podziwiam *Idę*. Małgorzata Szumowska była błyskotliwa (np. *Body/Ciało*), ale i nierówna. Niezależnie jednak od moich osobistych opinii, twórczość tych reżyserów składa się na to, co najbardziej cenię w polskim kinie: jego różnorodność. Bo śmiałe realizowanie różnych wizji i zainteresowań owocuje niezwykle bogatą mieszanką.

Na pewno są też rzeczy, które cię w polskim kinie irytują.

Pewnie – chciałbym np., żeby między kinem artystycznym a popularnym nie było aż takiego dystansu. Brakuje mądrego kina komercyjnego. Z kolei ze strony niektórych polskich widzów wyczuwam opór wobec polskich produkcji – zwłaszcza filmów lub seriali, które nie wstydzą się

swoich komercyjnych skłonności. Propozycje Netflixa, jak *Wszyscy moi przyjaciele nie żyją* czy *Sexify*, zostały niemal natychmiast odrzucone przez niektórych komentatorów. Moim zdaniem niesprawiedliwie. Dyskutując niedawno z młodszymi przyjaciółmi o polskich filmach, jako najlepszy od razu wymienili *Zimną wojnę*. Odniosłem wrażenie, że taki wybór miał wiele wspólnego z międzynarodowym (czytaj: amerykańskim) uznaniem, jakie obraz Pawlikowskiego otrzymał. Wydaje się, że aprobatą kogoś z zewnątrz jest nadal konieczna, aby polski produkt został uznany za „wartościowy”.

Czy zauważasz jakiś szczególny rys polskiego kina?

Myszę, że cenna i aktualna pozostaje perspektywa spojrzenia na przeszłość, jaką dawała polska szkoła. W perspektywie współczesnej za największy atut uznałbym polifonię. Poza tym jestem pod wrażeniem wsparcia, jakiego udziela się tu szeroko pojętej kulturze filmowej: młodym twórcom, ale także – poprzez konkretne nagrody i wydarzenia – kinom, DKF-om czy młodemu pokoleniu krytyków filmowych. To jest coś, czego brakuje nam w Wielkiej Brytanii. W Polsce jest silniejsze poczucie wspólnoty, a młodzi krytycy chętniej eksperymentują z publikacjami, podcastami i innymi formami.

Rozmawiał ADAM KRUK

Alex Ramon – brytyjski krytyk filmowy i teatralny, wykładowca i selekcjoner festiwalowy. Od 2016 roku mieszka w Łodzi. Pisze m.in. dla British Film Institute, „Sight & Sound”, „Cineaste” i „Film International”. Obecnie pracuje nad redakcją zbioru utworów krytycznych oraz książką z wywiadami z aktorami.

CZUJEMY ODPOWIEDZIALNOŚĆ

Rozmowa z **MICHAŁEM PIEŃKOWSKIM**, filmografem w FINA, o odrestaurowanej edycji filmu **SZALEŃCY**

W 2021 roku odrestaurowana przez zespół FINA edycja Blu-ray *Szaleńców* Leonarda Buczkowskiego została wyróżniona na prestiżowym Festiwalu Il Cinema Ritrovato jako jedno z najlepiej opracowanych wydawnictw DVD/Blu-ray na świecie. Zaszczyt i prestiż, czy ciekawostka?

Ogromny zaszczyt i radość! Sam fakt, że nasze wydanie *Szaleńców* zakwalifikowano do pokazu na festiwalu w Bolonii, był dla nas dużym wyróżnieniem. Z perspektywy rekonstrukcji cyfrowych to najbardziej prestiżowa impreza świata. Cieszy nas, że międzynarodowe grono wysokiej klasy specjalistów doceniło sposób, w jaki przeprowadziliśmy tę rekon-

strukcję. Mamy nadzieję, że polskie kino nieme stanie się dzięki temu i innym wysiłkom ekip rekonstruujących nasze dawne produkcje jeszcze bardziej znane poza krajem.

Na ile jest w ogóle znane?

Trudno jednoznacznie stwierdzić, jest na pewno mniej kojarzone niż kinematografie zachodnie, ponieważ większość zagranicznych badaczy albo nic nie słyszała o filmach, które u nas uważa się za klasyki, albo jest w posiadaniu fragmentarycznych informacji, lecz nie miała możliwości ich zweryfikować. Polskie filmy nieme nie były po prostu przez ostatnie dekady dostępne za granicą. Gdy parę lat temu udało się pokazać ich selekcję na festiwalu w Pordenone, najważniejszym festiwalu kina niemego na świecie, jego dyrektor artystyczny Jay Weissberg był zachwycony i powiedział, że do tej pory polska kinematografia była białą plamą na filmowej mapie niemego świata. To był ostateczny dowód, że zagraniczni badacze tego okresu nie mają narzędzi, żeby wpisać polskie tytuły do kanonu, a bardzo by tego chcieli. Wyróżnienie na Il Cinema Ritrovato jest zatem kolejnym krokiem na drodze upowszechniania naszego filmowego niemego dziedzictwa.

I właśnie na festiwalu w Pordenone należy szukać genezy pomysłu zrealizowania cyfrowej rekonstrukcji debiutu Leonarda Buczkowskiego, którego znamy przede wszystkim jako reżysera powojennych *Zakazanych piosenek*?

Pośrednio tak, ale plany odnowienia *Szaleńców* istniały już dużo wcześniej. Proces rozpoczął się właściwie w trakcie przygo-

Michał Pieńkowski



towań do obchodów 100. rocznicy odzyskania niepodległości przez Polskę, gdyż film Buczkowskiego opowiada o tych wydarzeniach i późniejszych dziejach, m.in. o Bitwie Warszawskiej 1920 roku. Przywrócenie świadomości widzów tej produkcji – a w zasadzie, jak na tamte czasy, superprodukcji, ponieważ *Szaleńcy* mieli duży budżet i zostali nakręceni w 10. rocznicę odzyskania niepodległości, celując w wystawne widowisko utrwalające patriotyczną postawę – było dobrym pomysłem wpisania się w obchody.

Jakimi materiałami dysponowała FINA? Film powstał w 1928 roku, a produkcje z tamtych lat z reguły nie zachowały się do naszych czasów.

Do naszych czasów zachowało się kilka kopii *Szaleńców* i każda z nich była, faktycznie, w jakimś stopniu niekompletna bądź zniszczona. Dlatego głównym założeniem rekonstrukcji, oczywiście poza cyfrowym odnowieniem obrazu i dźwięku, było połączenie dostępnych materiałów tak, aby film w jak największym stopniu skompletować. Nie było to proste, gdyż okazało się, że wersje, do których mamy dostęp, nieznacznie się od siebie różnią. Prace nad rekonstrukcjami cyfrowymi przedwojennych filmów to dla nas zawsze świetna okazja, żeby zbadać historię tych produkcji, przeprowadzić kwerendy, wyszukać materiały i historyczne ciekawostki w archiwach. Dlatego z przyjemnością podjęliśmy się wyzwania kompletowania *Szaleńców*.

Udało się odkryć coś, o czym wcześniej nie było wiadomo?

Tak, chociaż raczej określiłbym te odkrycia informacjami, które z różnych względów zniknęły w mrokach powojennej historii Polski. Okazało się np., że *Szaleńcy* byli dystrybuowani w Stanach Zjednoczonych w związku z 10. rocznicą odzyskania niepodległości Polski. Co więcej, zachowały się dwie amerykańskie kopie z napisami polskimi i angielskimi, jednak każda miała inne tłumaczenie. To dowód, że *Szaleńcy* mieli dwóch dystrybutorów, a to nie zdarzało się często, co z kolei dowodzi popularności filmu w amerykańskich kinach.

Wiadomo, jak polska superprodukcja została odebrana poza granicami kraju?

Z tym jest niestety różnie. Wiemy, że w Polsce film cieszył się dobrą opinią,

a większość recenzji była entuzjastyczna, ale w kontekście odbioru *Szaleńców* za granicą mamy niedobór informacji i źródeł, bo siłą rzeczy dostępność do tamtej prasy filmowej jest mniejsza. Wiemy jednak, że już w 1928 obraz Buczkowskiego został nagrodzony na międzynarodowej wystawie w Paryżu. Nie była to impreza o wyjątkowej renomie, ale fakt, że pokazano *Szaleńców* w takich okolicznościach, i na dodatek, że film został dostrzeżony przez tamtejszych jurorów, świadczy o dużym uznaniu.

Wracając do procesu rekonstrukcji, co sprawiło zespołowi FINA największe problemy?



Głównym problemem w zasadzie wszystkich rekonstrukcji filmów przedwojennych jest jakość zachowanych materiałów. Oprócz tego, że po kilkudziesięciu latach wyświetlania w kinach kopie są mocno wyeksploatowane, niejednokrotnie taśma jest porwana, przesuszona, popękana albo po prostu brudna. W związku z tym pierwszym etapem było ogólne czyszczenie i konserwacja taśm filmowych w celu przygotowania ich do digitalizacji. Zajmują się tym zawodowi konserwatorzy zabytków, bo jakby nie patrzeć – te taśmy są zabytkami. Następnie proces szedł zwyżajową drogą: najpierw skanowanie w 4K i przeniesienie materiału klatka po klatce do postaci cyfrowej, potem składowanie materiałów w odpowiedni sposób i w odpowiedniej kolejności, żeby uzupełniać braki i zniszczenia. Na końcu restauracja obrazu, czyli czyszczenie klatka po klatce ze wszystkich znaków czasu, zniszczeń, uszkodzeń, rys,

plam, rozmyć i innych defektów. Było to sto kilkadziesiąt tysięcy klatek do odrestaurowania.

Dobrze myślę, że historyczna doniosłość *Szaleńców* sprawiła, że był to projekt nad wyraz delikatny w rekonstrukcji? Żeby czegoś nie zmienić, nie wypaczyć, za bardzo nie podkręcić...

I tak, i nie. Był to faktycznie projekt delikatny, ale właściwie każdy przedwojenny film, nad którym pracujemy, można w ten sposób określić. Niejednokrotnie zdarza się, że mamy do czynienia z różnymi wersjami i musimy podjąć decyzję, jak je ze sobą połączyć, oraz

ustalić, co należy do danego filmu, a co jest jakimś późniejszym wtrętem, który trzeba usunąć. Czujemy zawsze presję i ogromną odpowiedzialność za finalny efekt. Wiemy, że od nas – rekonstruktorów – zależy, jak widzowie będą później film oglądać i postrzegać. Nie podejmujemy pochopnych decyzji, bo jeśli by się zdarzyło, że popełnimy błędy, to pójdą one w świat i na ich podstawie będzie opisywana historia polskiego kina. Pracujemy nad tymi rekonstrukcjami nieustannie od 2009 roku, gdy wystartował projekt Nitrofilm, a naszymi najnowszymi dziełami są nowatorskie dokumenty *Polonia Restituta* oraz *Sztandar wolności*, pierwsze w historii polskiej kinematografii obrazy bazujące na archiwaliach filmowych. I na tym na pewno nie koniec, nasze nieme dziedzictwo filmowe ma dla nas jeszcze wiele takich wyzwań.

Rozmawiał DAREK KUŹMA

SPOWIEDŹ Z ŻYCIA

W maju w warszawskim kinie Kultura odbyła się premiera pełnometrażowego filmu dokumentalnego JOANNY WOJTULEWICZ PRAWDA O RZECZACH PODSTAWOWYCH. Dokumentalista MICHAŁ BUKOJEMSKI – operator i reżyser – opowiada w nim o związkach swojej biografii z twórczością. Poniżej zamieszczamy rozmowy z bohaterem filmu i reżyserką dokumentu.



Rozmowa z Michałem Bukojemskim

Michale, film Joanny Wojtulewicz *Prawda o rzeczach podstawowych* sprowadza się do twojego monologu ilustrowanego fragmentami filmów, które zrobiłeś. Przed kamerą opowiadasz o swoim rozwoju, kształtowaniu świadomości. Moją ciekawość wzbudza opowieść o pewnych konkretach zawodu, jaki wybrałeś. Czuję też niedosyt informacji o ludziach, z którymi pracowałeś. Uzupełnijmy więc twoją sylwetkę. Ile filmów zrobiłeś jako operator?

Myślę, że około setki.

Blisko 160. W *Prawdzie o sprawach podstawowych* wymieniasz nazwiska kilku reżyserów, z którymi – będąc operatorem – nie pracowałeś. Do których filmów zatem zrobiłeś zdjęcia? Choćby Tadka Pałki, z którym mieliśmy się najlepiej. On pierwszy zaproponował mi współpracę, gdy przyszedłem do WFD. Zrobiliśmy razem film *Kara*. Pracowałem też z Bohdanem Kosińskim, Andrzejem Brzozowskim, Antonim Halorem. Z Jurkiem Ziarnikiem nakręciłem dokument *Patrząc na twoją fotogra-*

fię. Dla mnie bardzo szczególnie, bo wtedy pierwszy raz w dorosłym życiu zetknąłem się z Auschwitz. Wspomnę jeszcze Jurka Kadena; byłem autorem zdjęć w jego filmie *Co człowiek pozostawia po sobie?* Znamienny tytuł, fundamentalne pytanie dla każdego twórcy, egzystencjalny problem wszystkich ludzi. Osobny rozdział to filmy Jarmo Jääskeläinena, mego fińskiego przyjaciela.

Czy utrzymujesz kontakty z kolegami, którzy opuścili Polskę?

Kilka lat temu zorganizowałem zjazd absolwentów mego rocznika operatorskiego z PWSFiT. Spotkaliśmy się w Łodzi, było niezmiernie sympatycznie, nakręciłem film o tym spotkaniu. Spoza tego grona wywodzi się Juliusz Kędzierski, Brytyjczyk o polskich korzeniach. Z powodu Brexitu Julek wyrobił sobie ostatnio – pierwszy raz w życiu – polski paszport. Inny dawny kolega, Andrzej Krakowski, mieszka w Nowym Jorku. Jakiś czas temu ukazały się jego ciekawe książki o Polakach w Hollywood. Jednak prawdę mówiąc, nie kultywuję tych kontaktów.

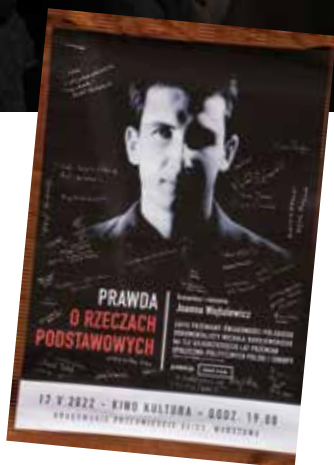
Który film, ze wszystkich w twoim dorobku, był dla ciebie najtrudniejszy i dlaczego?

Ten, od którego na dobre zaczęła się moja twórczość reżyserska: *Wojny innych ludzi*. Powstał podczas mego pobytu w Moskwie, a w tym przypadku – konkretniej – w Czeczenii, z materiałów kręconych przeze mnie dla amerykańskiej stacji telewizyjnej ABC. Pytam w nim moich kolegów korespondentów o sens pracy dziennikarskiej w strefach wojny. W takich sytuacjach rodzi się pytanie, co można pokazać widzom na ekranie ich telewizorów. Ujmuję ten problem od strony etycznej. Dziś, w czasie wojny w Ukrainie, jest on znów aktualny.

Jaki film zostawił ślad na twojej psychice?

Na pewno serial *Z kroniki Auschwitz*, którego realizacja trwała blisko cztery lata. Powstał na podstawie relacji spisanych przez byłych więźniów obozu bezpośrednio po wojnie. Z tych relacji powstało pięć opowieści. Stworzenie warstwy dźwiękowej i obrazowej, kiedy opowiada się o śmierci i Zagładzie – a przecież pracując nad montażem filmu, trzeba operować kategoriami

Joanna Wojtulewicz i Michał Bukojemski podczas premiery filmu *Prawda o rzeczach podstawowych*



„lepiej-gorzej”, „słabiej-mocniej” itp. – było dla Joasi Wojtulewicz i dla mnie bardzo trudne. Doszedł również problem kiczu wizualnego. W widłach Wisły i Sanu, gdzie leży Auschwitz, bywają przepięknie oświetlone chmury. Zachodzące słońce potrafi czynić cuda. Tylko trzeba pamiętać, że to cudowne niebo, które filmowałem, widziało też milion ludzi idących do komór gazowych...

Zakończmy rozmowę lżejszym akcentem. Kiedy i w jakim celu zapuściłeś brodę?

Nie wiem, czy będzie to lżejszy akcent, gdyż brodę zapuściłem podczas pobytu w obozie dla internowanych, w sierpniu 1982 roku. Dla wygody. No i tak zostało.

Rozmawiał
LECH GRABIŃSKI

Rozmowa z Joanną Wojtulewicz

Joanno, Michał Bukojemski to jeden z wielu polskich dokumentalistów, z którymi współpracowałaś jako montażystka. Dlaczego właśnie jego uczyniłaś bohaterem swego debiutu reżyserskiego?

Na ten pomysł wpadłam, montując seriale historyczne Michała: *Życie na czerwono*, *Wielką małą emigrację* i *Z kroniki Auschwitz*. Powiedziałam mu: „Michał, zasługujesz na film, bo jesteś współczesnym Kadłubkiem – kronikarzem najnowszej, często bolesnej, historii naszego kraju. Sama się jej uczę z dwóch filmów”. Michał, człowiek wyjątkowo skromny, obrócił to w żart, ale ja nie odpuściłam. Kiedy w końcu udało mi się go namówić, wzbogaciłam swoją wiedzę o nim, przesłuchawszy wywiad, którego udzielił swego czasu Łukaszowi Kucharskiemu z UMCS w Lublinie. Mnie zaś zasugerował ponowne obejrzenie swego filmu *Świadomość*, który też montowałam. Chodziło mu o to, że w poruszonym tam problemie dzieci Władysława Rodowicza, brata Jana Rodowicza „Anody” – żołnierza AK, po wojnie zapewne zamordowanego przez UB – Michał znalazł odzwierciedlenie swojego problemu.

Na czym polegał ten problem?

Na niewiedzy o dramatycznych losach starszego pokolenia w czasach okupacji i stalinizmu, a więc pośrednio właśnie o względnie świeżych dziejach Polski. Dorośli nie rozmawiali o tym z dziećmi, żeby chronić je i siebie przed przykrymi konsekwencjami, gdyby one z kolei, przekazały informacje osobom niepowołanym. Jednak, co unaocnił mi film *Świadomość*, trzymanie młodych ludzi pod kloszem miało tę słabą stronę, że nie przygotowywało ich na kontakt z nierzadko brutalną rzeczywistością, gdy osiągną dojrzałość. To jest problem uniwersalny, nie dotyczy tylko Rodowiczów czy Michała. Bardzo mi zależało na tym, żeby wybrzmiał w *Prawdzie o rzeczach podstawowych*.

Młodzi ludzie sami uczyli się – często na własnych błędach – rozpoznawać rzeczywistość PRL-u i nie tylko. Plakat do twego filmu głosi:

„Zapis przemian świadomości polskiego dokumentalisty Michała Bukojemskiego na tle kilkudziesięciu lat przemian społeczno-politycznych Polski i Europy”...

Byłam ciekawa, dlaczego wzięty operator został reżyserem. Co go do tego skłoniło? Ambicja? Pycha? Po obejrzeniu *Świadomości* i usłyszeniu od niego, że ten film dotyczy poniekąd jego samego, zrozumiałam, że ani jedno, ani drugie, tylko potrzeba poznania rzeczywistości i trudnych kart z historii – także własnej rodziny – zakrywanych przed nim w dzieciństwie. Podczas gdy większość dokumentalistów czerpie tematy swych filmów ze zdarzeń, które nie dotyczą ich osobiście, reżyserska twórczość Michała wywodzi się z jego własnych przeżyć. Kiedy to sobie uświadomiłam, oparłam *Prawdę o rzeczach podstawowych* na fragmentach wyłącznie jego filmów. Korespondują z monologiem, w którym Michał na oczach widzów odkrywa sam siebie. Ten monolog to taka spowiedź z życia.

W napisach końcowych *Prawdy o rzeczach podstawowych* widnieje podziękowanie dla Janusza Skalkowskiego, Kamila Skalkowskiego i Studia Filmowego Kalejdoskop...

Choć ostatecznie film wyprodukowała firma Digit-Film, Kalejdoskop jako pierwszy uwierzył w ten projekt. Stamtąd wyszedł impuls do jego realizacji.

Czy Michała Bukojemskiego kusilo czasem, żeby ingerować w twój film?

Nigdy! Spieszyłam się z montażem, żeby zrobić mu prezent na imieniny, które obchodzi 29 września. W tym dniu, w zeszłym roku, zaprosiłam go na pokaz do domu. Sama nie wiem, kto się bardziej denerwował – on czy ja. Michał obejrzał film w milczeniu. Muszę się pochwalić, że gdy projekcja dobiegła końca, zawołał do mnie: „Joasiu, świetnie!”

Gorące przyjęcie filmu na premierze w kinie Kultura dowiodło, że miał rację.

Michała i mnie też ono bardzo ucieszyło.

Rozmawiał
ANDRZEJ BUKOWIECKI

OPRACOWANIA AUDIO

W czerwcowym odcinku rozszerzamy temat opracowań audiowizualnych o kolejne szczególnie ważne formy – tym razem te, które przeznaczone są dla osób z dysfunkcjami wzroku i słuchu.

**MAŁGORZATA
PRZEDPEŁSKA-BIENIEK**



WIZUALNE CZĘŚĆ 7

Dysfunkcje wzroku i słuchu są ogromnym utrudnieniem w odbiorze sztuk audiowizualnych, ale jest to bariera, którą można pokonać przy pomocy odpowiednich dostosowań. Technicznie nawiązują do opracowań lektorskich i napisów filmowych, ale ich zakres jest znacznie szerszy. Nie pozwalają na odbiór 100-procentowy uczestnictwo niż gdy dostosowań brak. W niektórych przypadkach jest to warunek konieczny, aby osoba z dysfunkcją wzroku lub słuchu mogła w ogóle w jakimś wydarzeniu uczestniczyć. Błędne jest przeświadczenie, że w przypadku filmów zagranicznych wystarczą lektor, dubbing i napisy, a w przypadku filmów polskich sam dźwięk lub obraz, oraz, że jako opracowanie dla niesłyszących można traktować telewizyjne „paski”. Takie opracowania trzeba specjalnie i fachowo przygotować! Dla przypomnienia, dla osób z dysfunkcjami wzroku są to: audiobooki, audiodeskrypcja, programy komputerowe, alfabet Braille’a, powiększające szkła i lupy, zapis wypukłymi literami i system poznawania świata dotykiem (tyflografia). Dla osób z dysfunkcjami słuchu: wideotłumaczenie, język migowy, język migany, pętla indukcyjna i Symultaniczny Przekaz Tekstowy.

Zgodnie z Ustawą o zadaniach publicznych w dziedzinie usług medialnych z 21.05.2009 r. audiodeskrypcja to „werbalny, dźwiękowy opis obrazu i treści wizualnych zawartych w audycji, przeznaczony dla osób niepełnosprawnych z powodu dysfunkcji narządu wzroku, umieszczony lub rozpowszechniany równocześnie z audycją”. Za prekursora działań w tej dziedzinie uważa się Amerykanina Gregory’ego T. Frazier, który w swojej pracy magisterskiej (1974) stworzył teoretyczne podwaliny telewizji dla niewidomych. Pod koniec lat 80. XX wieku, wspólnie z bratem Francisca Forda Coppoli – Augustem – opracowali system AudioVision. Polegał on na dodatkowym przedstawieniu treści za pomocą opisu obrazu nagranych na osobnej taśmie filmowej. August Coppola przypadkowo stał się audiodeskrytorem dla swojego niewidomego kolegi, z którym oglądał mecz i to go zainspirowało. Także dziś naj-

bardziej popularna audiodeskrypcja (na żywo) to transmisje z zawodów sportowych. W Polsce pierwszą na szeroką skalę tłumaczoną imprezą były zorganizowane w 2012 roku Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej. Tłumacz audiowizualny pracował na Stadionie Narodowym, aby niewidomi mogli na równi z innymi uczestniczyć w meczach. Od 1988 program z audiodeskrypcją nadawała stacja TNT, a od 1990 roku 6-10 godzin tygodniowo publiczna telewizja PBS. Eksperymenty prowadzono od 1983 w Japonii, w publicznej telewizji NHK i w komercyjnej NTNC. W Europie pierwsze audiodeskrypcje powstawały w latach 80. w Wielkiej Brytanii dla teatrów, a od 1994 roku dla telewizji ITV i BBC oraz dla kina. W pozostałych krajach Europy, w tym w Polsce, na temat przystosowania form audiowizualnych dla osób z dysfunkcjami wzroku zaczęto mówić na przełomie wieków. Problemem technicznym, który utrudniał działania, była konieczność słuchania audiodeskrypcji przez wszystkich widzów. Lepiej było w przypadku imprez czy spektakli teatralnych. Tam osoby zainteresowane z czasem wyposażano w słuchawki, a audiodeskrypcja powstawała „na żywo” i była odbierana tylko przez nie. W audycjach do wielokrotnego pokazywania opracowywano skrypt, a audiodeskrypcja musiała być albo czytana na żywo dla wybranych odtworzeń, albo wgrana, a wtedy słuchali jej wszyscy widzowie. W kinie początkowo także opis obrazu musiał być wgrany na stałe albo trzeba było wykonać dwie osobne kopie, co podnosiło koszty. Alternatywą był skrypt i lektor czytający na żywo dla wszystkich lub wybranych odbiorców.

Niezwykły rozwój opracowań, jaki dokonał się w Wielkiej Brytanii, znajduje wytlumaczenie w biznesie. Propagatorem opracowań była firma DTS, konkurująca z Dolby Laboratories, która oferuje zapis dźwięku przestrzennego do kina na niezależnym nośniku. Wolne miejsce na płytach można wykorzystać do alternatywnych zapisów (dubbing, lektor, napisy w różnych językach, opracowania dla osób z dysfunkcjami wzroku i słuchu). Warunkiem jest przygotowanie ich razem ze zgraniem filmu i wykonanie jednora-

Kształt wody,
reż. Guillermo del Toro

Fot. Materiały prasowe

OPRACOWANIA AUDIO

zowego nakładu płyt. DTS, wspomagając organizacje działające na rzecz osób z dysfunkcjami, doprowadził do przegłosowania w brytyjskim parlamencie ustawy wymagającej od dystrybutorów i producentów przygotowywania takich opracowań (pierwszy film wyprodukowany w danym roku + co któryś następny), a od kin przeprowadzania określonej ilości dostosowanych projekcji tygodniowo. Teoretycznie dano wybór, ale lepiej dystrybuowały się filmy z wgranymi opracowaniami. Także dla kin prostsze było dokupienie czytnika w formacie DTS niż inne rozwiązania. W ten sposób DTS zapewnił sobie szerszy udział w podziale rynku. Jednak przygotowanie dźwięku w formacie DTS powoduje dodatkowe koszty (licencja, kodowanie dźwięku systemem CAC i nakład płyt), a więc w wielu krajach, w tym w Polsce, jest właściwie niestosowany.

Realizacja wersji audycji dla niewidomych przebiega identycznie z nagraniem lektora. W przypadku filmu zagranicznego lepiej zacząć od lektora czytającego dialogi, bo wtedy wiemy, ile miejsca zostało na opisy. Oba głosy powinny być nagrywane w tych samych warunkach. Jeżeli są to dwa różniące się od siebie nagrania (inny mikrofon, inna odległość od mikrofonu, różne opracowanie głosu, inny poziom barwy nagrania), niewidomym utrudnia to odbiór. Głosy powinny być skontrastowane ze sobą pod względem brzmienia. Jeżeli w filmie przeważają role męskie, lepiej, jeżeli audiodeskrypcję czyta kobieta. Głosy nie powinny się na siebie nakładać. Problemy techniczne rozwiązało pojawienie się DVD, platform cyfrowych oraz DCP, gdzie bez trudu można umieścić alternatywne ścieżki. Można też przy odbiorze wybrać wersję dźwięku, z której chcemy korzystać. W kinie cyfrowym projektory mogą być wyposażone w przystawkę rozdzielającą sygnał, a osoby z dysfunkcją wzroku mogą wtedy korzystać z odsłuchu



Holly Hunter i Anna Paquin
w filmie *Fortepian*, reż. Jane Campion

swojej wersji w słuchawkach (bezprzewodowych), uczestnicząc w tradycyjnej projekcji, siedząc na wybranym przez siebie miejscu na sali. W oryginale DCP można wgrać dowolne opracowanie w każdym momencie!

Opracowania dla poszczególnych grup docelowych powinny się różnić. Osoby, które nigdy nie widziały, nie są zainteresowane wyglądem ulic, umeblowaniem mieszkania, kostiumami czy wyglądem bohaterów. Protestują, gdy w opisie pojawia się komentarz: „spojrzała ze zdziwieniem” czy „nerwowo odstawił kubek”. Nie znają mimiki i nie obserwują reakcji.

Audiodeskrypcja nie jest działalnością dochodową, a więc nie ma na to pieniędzy. Bardziej przydatne jest wykonanie różnych opracowań. W formie audiobooków czytane są książki, a także instrukcje obsługi.

Czytają je lektorzy, ale można korzystać z syntezy mowy (druk musi być plikiem tekstowym) i tak obecnie udostępniana jest niewidomym prasa. Ci, co znają Braille'a, chętnie sięgają po takie zapisy, bo pozwala to odpocząć słuchowi i wyciszyć się. W muzeach są przewodniki audio opisujące eksponaty i trasę (np. stała ekspozycja w Muzeum Polin). Stosuje się tyflografię, przygotowując kopie eksponatów, aby można je było dotknąć i wyobrazić sobie na tej podstawie, jak wyglądają. Niewidomi bardzo chwalą taką możliwość.

Wideołumaczeniem (Ustawa jaw.) „nazywa się napisy, które poza dialogami zawierają napisy i znaki graficzne uzupełniające wiadomości o innych elementach dźwięku, których nie można zobaczyć, a więc efektach pozakadrowych, muzyce i jej nastroju”. Mogą być zróżnicowane kolorystycznie, aby

WIZUALNE CZĘŚĆ 7

wskazywały osobę mówiącą. Stosuje się też dodatkowe znaki graficzne (słuchawka telefoniczna, radio). Napisy wyjaśniające nie powinny kolidować z dialogowymi. Umieszcza się je po wykonaniu tych pierwszych, a odróżnia, stosując do dialogów kursywę. Powinny operować prostym językiem i być skondensowane, a więc łatwe do zrozumienia i przeczytania, nawet dla osób z trudem radzących sobie z językiem mówionym. Osoby, które nigdy nie słyszały, mają mały zasób słów i wolno czytają. Pospolite dźwięki nie są im znane i nie rozumieją dźwiękowych porównań („jego dźwięk przypominał gwizd pociągu”, „jej śmiech był dźwięczny jak dzwoneczek”). Inni przeciwnie, oczekują bogatego słownictwa i porównań do pamiętanych z przeszłości dźwięków. Również przydałyby się dostosowane do takich oczekiwań opracowania, ale nie jest to możliwe ze względów finansowych.

Napisy filmowe dla niesłyszących pojawiły się w telewizji (BBC) w latach 80. XX wieku. W Polsce niektóre programy, a przede wszystkim filmy, zaczęto opatrywać napisami od 1994 roku. Początkowo, podobnie jak audiodeskrypcja, były emitowane dla wszystkich widzów. Obecnie napisy można pobrać ze stron telegazety. W przypadku platform cyfrowych są to niezależne wersje filmu. Podobnie jest na płytach DVD, BD. W kinach, przez długi czas, filmy z napisami dla niesłyszących pojawiały się sporadycznie, bo musiały być na trwałe przypisane do wyświetlanego obrazu. Wykorzystanie DTS oznaczało możliwość rezygnacji z napisów na niektórych projekcjach, a korzystanie z nich na innych. Obecnie projektory cyfrowe mogą z kopii DCP przesyłać napisy tylko dla potrzebujących tego widzów na specjalne okulary lub na przezroczysty ekran, przez który widoczny jest ekran z filmem. Może dziać się to bezprzewodowo, co pozwala wybrać w kinie dowolne miejsce i uczestniczyć w seansie na „normalnych” prawach. W taki sam sposób może

być prowadzona projekcja w kilku językach, z dubbingiem, lektorem, napisami i w wersji oryginalnej. Z przystosowań dla niesłyszących świetnym wynalazkiem jest pętla indukcyjna, która wzmacnia sygnał dźwiękowy w odpowiednio przełączonych aparatach słuchowych. Stosuje się ją w teatrach, kinach, na spotkaniach i konferencjach. Symultaniczny Przekaz Tekstowy to rodzaj „wzajemnej pomocy”. Tekst ukazuje się na ekranie, a przygotowuje go osoba (często niewidoma), która zapisuje na bieżąco to, co się mówi (np. na konferencji). Popularny w telewizji przekaz migowy lub migany ma coraz mniejszy zasięg, bo zmienia się struktura wiekowa odbiorców. Coraz większą grupę stanowią osoby tracące słuch w starszym wieku, a więc niekorzystające ze specjalistycznego szkolnictwa.

Reżyserzy powinni dbać, aby ich filmy były wyposażane w różnorodne dostosowania, bo to poszerza krąg odbiorców. Znaczący postęp w dystrybucji polskich filmów nastąpił, kiedy do przepisów PISF oraz KRRiT wprowadzono odpowiednie uregulowania. Wiemy, że można zrobić jeszcze znacznie więcej. Dostosowania wykonywane są m.in. przy okazji cyfryzacji i rekonstrukcji starych filmów. Polecam uwadze szczególnie filmy dokumentalne. Bez dostosowań są najtrudniej dostępne dla takiej publiczności, a bardzo przez nią oczekiwane i lubiane.

Należy odrębnie traktować osoby niemówiące. Te z reguły słyszą, a ich problem polega na uszkodzeniu bądź niewykształceniu się narządu mowy albo na niedomogach psychicznych, które uniemożliwiają im naukę mówienia. Wspaniałym pokazaniem tej pierwszej ułomności jest *Fortepian* (reż. Jane Campion, 1993). Bohaterka jest niema od 6. roku życia (oniemiała). Nie wiemy, z jakiego powodu, ale oznacza to, że dobrze opanowała język angielski i możliwy z nią jest jednostronny kontakt. Ona kontaktuje się ze światem za pomocą spojrzeń, gestów i... muzyki. Służy temu

tytułowy fortepian. Muzykę „jej duszy”, pełniącą również funkcję muzyki ilustracyjnej, skomponował Michael Nyman. Jest prosta, znakomicie rozpoznawalna, a przede wszystkim romantyczna i niesie w sobie ogromne emocje. Filmem mniej znanym jest zdobywca Złotego Lwa w Wenecji (i czterech Oscarów) – *Kształt wody* (reż. Guillermo del Toro, 2017) z Sally Hawkins grającą niemową, która pracuje jako sprzątaczką w rządowym ośrodku badawczym. Dziewczyna zaprzyjaźnia się z potworem, który jest obiektem badań i tylko on nie odbiera jej jako innej. Film należy do gatunku fantasy, a całości dopełnia zjawiskowa muzyka Alexandre’a Desplata. Niemową jest też Mokujin (drewniany człowiek), postać z gier komputerowych, której pierwowzorem stał się niemy bohater *Zemsty tygrysa z Shaolin* (reż. Chi-Hwa Chen, 1976) grany przez Jackie Chana. No, ale tego filmu mamy prawo nie tylko nie pamiętać, ale i nie znać. Jackie Chana i tak najłatwiej zrozumieć, bo reszta mówi po mandaryńsku.

Ostatnia grupa to osoby, które nie mówią z powodów psychicznych. Nie mogą mówić, nie czują takiej potrzeby lub/i mają problemy z rozumieniem mowy. W takich przypadkach stosuje się komunikację wspomagającą i alternatywną (ang. *Augmentative and Alternative Communication* – AAC). Gesty, znaki i symbole stosowane są jednocześnie z komunikatami słownymi, a nie zamiast nich. Jest przynajmniej kilka takich systemów (MAKATON, GPS, PECS). Są intuicyjne i międzynarodowe. Nie są w żaden sposób spokrewnione z językami migowymi. Znajdują zastosowanie w kontaktach z ludźmi z autyzmem, afazją sensoryczną, upośledzeniem. Znakomicie wspomagają naukę języka i przyspieszają integrację z grupą u dzieci obcokrajowców. Świat takich społeczności także może się okazać znakomitą tematem filmowym. Zachęcam, bo sama takich filmów nie znalazłam.

TO NIE JEST KINO DLA



Andrzej Grabowski w filmie
Piosenki o miłości,
reż. Tomasz Habowski

Czy polskie kino ma ofertę dla współczesnych seniorów? I czy ten typ bohatera jest dla niego interesujący? Warto by dostrzec potencjał tkwiący w ludziach wkraczających dziś w jesień życia...

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Moi rodzice rzadko chodzili do kina w latach 80. i 90. Powodów było kilka. Po pierwsze, przez problemy życia codziennego (kolejki, praca, pieniądze...), które zajmowały cały dzień i pochłaniały mnóstwo energii, tak więc zostawało już niewiele czasu i niewiele sił na przyjemności. Pod ręką była zawsze telewizja, do niej zaś coraz większą falą wchodziły wtedy seriale i to one zaspokajały głód filmowych atrakcji. Po drugie, repertuar był wtedy nienadzwyczajny, a kina zapyziałe, nawet obskurne, z niemłą obsługą i rozwydrzoną (jak się wówczas mówiło) mło-

dzieżą na widowni. Kino w przeciwieństwie do teatru – który odwiedzaliśmy często – było rozrywką niekoniecznie kulturalną. Na te wszystkie czynniki nałożył się kryzys naszej kinematografii – polskie filmy w pierwszej kolejności wypadły z rodzinnego menu. Tak samo było z serialami – oglądało się *Dynastię*, a z polskich nie nowego *Tulipana*, tylko starą *Stawkę większą niż życie*.

Ale ten odwrót ludzi z pokolenia moich rodziców od polskiego kina wynikał też z tego, że kino to coraz bardziej – zwłaszcza po przełomie ustrojowym – zapominało o widzu dojrzałym, kierując się w stronę

młodej publikii zafascynowanej amerykańską popkulturą i hollywoodzkim kinem akcji. Przykładami z lat 90. są chociażby *Młode wilki* czy *Psy*. Wtedy także sporo nieco starszych metryką aktorów, a przede wszystkim aktorek, zniknęło z ekranów, bo nie było dla nich ról. Albo też stracili/straciły – w oczach ówczesnych producentów i reżyserów – swoją atrakcyjność.

Dzisiaj moi rodzice chodzą do kina znacznie częściej, także na polskie filmy, bo na emeryturze mają więcej czasu, zaś standardy kinowe poprawiły się pod każdym względem. Należą więc do sporej grupy seniorów, którzy chętnie zapełniają sale kinowe (no, może niekoniecznie multipleksy) i stanowią publiczność wyrozumiałą i życzliwą, z pewnością mniej krytykancką niż gniewna młodzież. Polskie kino powinno więc o nich szczególnie dbać. Zwłaszcza że zmieniło się także nasze postrzeganie starości. Kiedyś 70-latkowie uchodzili za dziadków, którym zostały jedynie wizyty w szpitalach i przełączanie kanałów telewizyjnych. Teraz natomiast wiele osób 80+ jest wciąż aktywnych, w dobrym stanie fizycznym i umysłowym. Dotyczy to również aktorów, których daw-

STARSZYCH LUDZI?

niej – po osiągnięciu przez nich określonego wieku – odsyłano do grania ról np. patriarchów w stylu króla Leara. Albo babć robiących na drutach. Dzisiaj i te babcie mają w sobie mnóstwo energii, czego przykładem świetna rola Ewy Wiśniewskiej w *Zupie nic Kingi Dębskiej*.

Skoro o tym filmie mowa... Mam wrażenie, że polskie kino próbuje przyciągnąć widzów starszych wyłącznie atmosferą nostalgii. *Zupa nic* czy *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje* są słodko-gorzkiemi obrazami lat 80., a *Bo we mnie jest seks* przypomina seks-bombę PRL-u, Kalinę Jędrusik. Nie ma natomiast filmów, których bohaterami/bohaterkami byłyby osoby powyżej 60. roku życia. W dodatku takie, które wykraczałyby poza stereotyp – no właśnie – babci wpatrzonych we wnuki i odwiedzającej regularnie kościół. Nie wiem, czy to z lęku przed naruszeniem świętego obrazu starości, czy po prostu z braku pomysłu, nie widać w polskim kinie seniorów/seniorek prowadzących także życie niezwiązane z rodzinnymi zobowiązaniami. Mających – nie daj Boże! – jakieś romanse czy inne uniesienia albo „skandalizujące” przygody. Choć przecież jest sporo zachodnich wzorców, które można by przenieść na polski grunt. Vide niezwykle popularny serial *Grace i Frankie* z Jane Fondą i Lily Tomlin. Mieliliśmy francuski obraz *Babcia Gandzia* o pani handlującej marihuaną, a nawet *Irinę Palm*, gdzie Marianne Faithfull zatrudniła się w seksklubie. U nas szczytem ekscentryczności pozostaje Danuta Szaflarska, która w *Pora umierać* Doroty Kędzierzawskiej, słowami niecenzuralnymi, odparowuje grubiańskiej lekarce.

Co ciekawe, także reżyserzy zasłużeni wolą, albo jak Janusz Majewski uciekać w klimaty retro (*Mała matura 1947*, *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy*, *Czarny Mercedes*), albo jak Krzysztof Zanussi krytykować młode pokolenie (*Obce ciało*). Nie zajmują się bohaterami w swoim wieku. Chociaż, przepraszam, Majewski zrobił w 2005 film *Po sezonie*, w którym Leon Niemczyk fascynował się Magdaleną Cielecką, a Zanussi w 2000 roku *Życie jako śmiertelną chorobę przenoszoną drogą płciową* o nieuleczalnie chorym lekarzu. Tyle że to było dawno temu.

Z kolei młodych twórców, co zupełnie zrozumiałe, interesują młode problemy.

Jednakże to właśnie w niedawnym debiucie Tomasza Habowskiego *Piosenki o miłości* mamy najciekawszy bodaj w polskim kinie ostatnich lat portret patriarchy. Znamienitego aktora Jaroszyńskiego zagranego przez Andrzeja Grabowskiego. Kabotyna, narcyza, despoty, który nie zamierza zejść ze sceny, przeciwnie – szykuje kolejną wielką rolę. Habowski z całym impetem młodości krytykuje tyrana, ale jednocześnie go podziwia, bo w przeciwieństwie do swojego, dryfującego przez życie syna, ojciec zawsze wiedział, czego chce. Motyw konfliktu pokoleń, w którym racja przyznawana jest z reguły dzieciom, powrócił na dobre do polskiego kina, wokół niego zbudowana została fabuła *Hiacynta* czy *Żeby nie było śladów*.

szere lub większe dzieci, nie pogrzebali jeszcze swoich tęsknot i pragnień, choć coraz trudniej je zrealizować. „Za młodzi na sen, za starzy na grzech” – by podeprzeć się tytułem piosenki Ryszarda Rynkowskiego. Są w pełni sił i możliwości. Zresztą to świat nie pozwala im spocząć na laurach, bo wymaga wciąż aktywnej postawy. Tak jak bowiem przesunęła się granica starości, tak też przesunęła się granica stabilizacji. Dzisiejszy 40-latek z serialu Jerzego Gruzy – wąsaty, dzieciaty, z tą samą od lat pracą – musiałby mieć co najmniej 10 lat więcej.

To dobrze, że polskie kino zrezygnowało ze ślepej pogoni za młodością i poszerza pole obserwacji. Wciąż mi jednak brakuje w tym obrazie trzeciego elementu,



Danuta Szaflarska w filmie *Pora umierać*, reż. Dorota Kędzierzawska

Polskie kino środka najwyraźniej przestało się ścigać o nastoletniego widza, słusznie dochodząc do wniosku, że ten i tak wybierze platformy streamingowe, by tam oglądać horrory w rodzaju *W lesie dziś nie zaśnie nikt* albo produkcje gangsterskie (*Jak pokochałam gangstera*). Tam również będzie się emocjonował niedozwolonymi erotykami typu *365 dni* (albo też będzie je „dissował”). Najnowsze polskie „obyczajówki” – *Moje wspaniałe życie* Łukasza Grzegorzka, *Fucking Bornholm* Anny Kazejak, *Po miłość / Pour l'amour* Andrzeja Mańkowskiego – skupiają się na ludziach, którzy coś już w życiu przeszli, mają mniej-

czyli niekoniecznie nostalgicznych, wspominkowych historii tych, którzy bardzo dużo już przeżyli, ale wcale nie zamierzają kłaść się do trumny. Kino mogłoby pomóc w odczarowaniu różnych mitów i stereotypów związanych z zaawansowanym wiekiem, chociażby „moherowej babci” nierozumiejącej współczesnego świata. Bo to przecież nieprawda, że seniorzy tego świata nie rozumieją.

Zresztą, czas leci tak szybko, że i my, którzy jeszcze wczoraj śpiewaliśmy „piosenki o miłości”, dzisiaj... nadal śpiewamy „piosenki o miłości”, tylko już w innej tonacji.

SCHODY



Schody,
reż. Stefan Schabenbeck

Klasyk złotej ery polskiego kina animowanego. Nakręcona pod koniec lat 60. czarno-biała animacja Stefana Schabenbecka zachwyca do dziś kunsztem formy i mistrzostwem realizacji.

MAREK HENDRYKOWSKI

Naprawdę? – Wprost nie do wiary. Cała ta filmowa opowieść trwa na ekranie tylko 7 minut i 20 sekund? A przecież okazuje się kompletna i przemyślana w najdrobniejszych szczegółach. Każdy z nich wynika konsekwentnie z serii autorskich decyzji podjętych w zakresie: koncepcji plastycznej, udziału światła, pracy kamery, operowania ruchem, frazowania, obecności muzyki etc.

Nagrodzone w Krakowie Lajkonikiem dla najlepszego filmu animowanego *Schody* to animacja na najwyższym światowym poziomie. Wszystko w niej znajduje się na swoim miejscu – konweniując i współgrając z całością. Myślę, że szczególnie spodobałaby się Karolowi Irzykowskiemu, który na kartach

„Dziesiątej Muzy” (1924) przepowiadał kinu animowanemu wspaniałą przyszłość. Zrealizowane kilka dziesięcioleci później (1968), na wskroś autorskie pod każdym względem, dzieło Stefana Schabenbecka przynosi niepodważalny dowód, że Irzykowski miał słusność.

O czym jest, o czym mówi ten niezwykle piękny pod względem artystycznym, oryginalnie pomyślany i wykreowany film? Na ogół – mając na uwadze wymowę ostatniej ze scen – uważa się go za alegorię nieubłaganego determinizmu, jaki zawiera w sobie wszelki postęp ludzkości. Nie sądzę. Dla mnie pozostaje on czymś o wiele bardziej wieloznacznym. Dostrzegam w nim raczej przejaw i wyraz skupionej, wysoko zorganizowanej refleksji nad człowiekiem odwiecznie



Stefan
Schabenbeck

wędrującym po labiryncie swych zwątpień i poszukującym własnej drogi pośród bezkresu otaczającego świata.

Schody to naznaczona wieloznacznością parabola ludzkiej egzystencji. Dojrzała opowieść o istnieniu i dążeniu – o peregrynacji przez życie każdego człowieka własną ścieżką, która kiedyś nieodwołalnie się kończy. Zanim jednak dobiegnie kresu, wymaga od niego ciągłego mozolnego wysiłku w pokonywaniu drogi, której indywidualny kierunek – to ważny aspekt ukazanej akcji – sama jednostka, jako żyjąca istota, nieustannie wybiera i na własne ryzyko wyznacza, nie widząc przy tym swego kresu.

Samotna monada ludzkiego istnienia i pejzaż wokół niej. Architektura wypełniająca

po brzegi każdy kadr pełni tu rolę równorzędną w stosunku do postaci człowieka dramatis personae. Otacza go zewsząd. Jest wszędzie. Żyje. Multiplikuje się na naszych oczach. Nasuwa na myśl fraktale. Widać ją po horyzont. W rozbudowanym, sztucznym krajobrazie, jaki tworzy, nie istnieje nic więcej.

Schabenbeck doskonale wie, jak przemienić dwuwymiarowy obraz w złudzenie trójwymiarowości. Wyszukaną plastycznie, iluzjonistyczną scenografią momentami przywodzi na myśl skojarzenie z klasyką labiryntów optycznych dawnego malarstwa i grafiki – architektonicznymi wizjami Andrei del Pozzo, Giovanniego Domenico Tiepolo, a zwłaszcza Giovanniego Battisty Piranesiego.

W kompozycji tego filmu, w ascetycznych samoograniczeniach użytych środków wyrazu, panuje idealna równowaga budowy więzi konstrukcyjnych łączących akcję na

pierwszym planie z tym, co potocznie bywa nazywane „tłem”, choć w tym przypadku tłem nie jest. Osiągnięty w taki sposób efekt czyni ogromne wrażenie na widzu.

Architektoniczny pejzaż zdaje się nie skończony. Nieustannie się otwiera, rozwiła i poszerza we wszystkie strony. Wmodelowany w niego bohater nie ma imienia ani rozpoznawalnych rysów twarzy, a mimo to – przydając mu cechy i uniwersalnie czytelne zachowania żywej osoby – uczyniono go kimś bliskim adresatowi opowieści. Jego życie wewnętrzne zostało wyrażone serią reakcji charakteryzujących sposób, w jaki się zachowuje. Jest każdym z nas – aktorem egzystencjalnego spektaklu, figurą skonstruowaną na prawach everymana.

Schabenbeck i zespół jego współpracowników (twórca zdjęć Henryk Ryszka, twórczyni muzyki Zofia Stanczewska, animator

Marian Kielbaszczak i in.) umiejętnie aranżują i wygrywają każdy aspekt tego utworu. Uwagę widza, od pierwszej do ostatniej chwili, przykuwa doskonale wyreżyserowana dramaturgia całości.

Zaintrygowani obserwujemy każdy ruch postaci, skonstrastowany z hieratycznym bezruchem otoczenia, które przemierza. Jej zachowania. Ich zmieniający się aż do zupełnego wyczerpania rytm. Pracę bezbłędnie prowadzonej kamery. Akcentowanie wymocy ekranowych obiektów (wspaniały koncept zakończenia). Zadbano dosłownie o wszystko, nawet o pomyslową animację napisów.

Jeśli nie liczyć wyrzeźbionego w kamieniu tytułu i napisów końcowych, w filmie Stefana Schabenbecka nie pada ani jedno słowo, a mimo to panuje w nim godna postawy pana Cogito, iście Herbertowska – powaga ludzkiego istnienia.



ZAPRASZAMY

DO DOMU PRACY TWÓRCZEJ I RESTAURACJI
STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH


„STARA ŁAŹNIA”

W KAZIMIERZU DOLNYM

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

REZERWACJE DLA CZŁONKÓW SFP: (+48) 22 556 54 85. A.KILISZEK@SFPORG.PL
REZERWACJE: (+48) 81 889 13 50. REZERWACJA@RESTAURACJALAZNIA.PL

UL. SENATORSKA 21, 24-120 KAZIMIERZ DOLNY, WWW.RESTAURACJALAZNIA.PL

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

WSTYD, KTÓRY OBEZWŁADNIA

Świat filmu wykupił już prawa do „Zmory”, „Skazy”, „Wady” i „Zadry” Roberta Małeckiego. Zanim ktoś z producentów sięgnie po „Wstyd”, już teraz wyświetlcie sobie w głowie prywatny seans.

WERONIKA WAWRZKOWICZ-NASTERNAK



Robert Małecki

cję w taki sposób, że rozpoznałam w sobie chęć ochrony głównej bohaterki. Czytelnik jako pierwszy wie, z czym przyjdzie jej się zmierzyć i ma ochotę oddalić od niej brutalną wiadomość. Taka konstrukcja od razu buduje emocjonalne zaangażowanie.

ILE WIESZ, A ILE CI SIĘ WYDAJE?

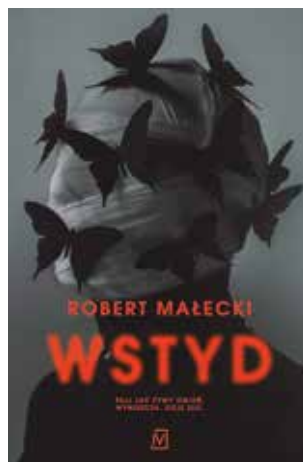
Robert Małecki potrafi tak opisywać miasta, w których żyją jego bohaterowie, że człowiek ma ochotę wybrać się na wycieczkę śladami książkowych postaci. O ile wyprawa do Chełmży komisarza Grossa jest możliwa (możecie go poznać w poprzednich książkach

zastanawia się, czy da się kogoś ochronić przed cierpieniem z bezsilności. W głowie wybrzmiewa też pytanie: na ile dobre intencje usprawiedliwiają przemilczenia? Przed czytelnikiem otwiera się opowieść o niszczącym poczuciu winy, którego nikt z zewnątrz nie może z nas zdjąć. Okazuje się, że najtrudniej jest przebaczyć samemu sobie.

„Wstyd” to dziesiąta książka Roberta Małeckiego. Podoba mi się kierunek, w jakim rozwija się autor. W jego debiucie „Najgorsze dopiero nadejdzie” pojawiały się budzące niepokój przestrzenie, tajemnicze nadplanowe zwłoki, rażenie prądem, okrucieństwo w widowiskowej postaci. W nowej książce zło nie jest wyrafinowaną zbrodnią. Rodzi się z tytułowego wstydu i lęku. Przez to staje się jeszcze bardziej przerażające. Mrok chowa się pod powierzchnią codzienności. Podstawowa sprawa w pisaniu o książkach, to umiejętność zatrzymania się w odpowiednim momencie. Dodam jeszcze tylko, że lubię „Wstyd” za ucho do dialogów, dyskretne poczucie humoru, a także postać

Czytanie pozwala na samodzielną reżyserię obsady, a potem ewentualną konfrontację własnych wyobrażeń z reżyserską wizją. Na pierwszych stronach „Wstydu” poznajemy byłą policjantkę Julię Karlińską. W cywilnym rozdziale życia jest nauczycielką historii w liceum medycznym. A przede wszystkim matką 16-letnich synów bliźniaków. Wychowuje ich samotnie po śmierci męża, który zginął w wypadku. Sprawcy tego zdarzenia nie udało się odnaleźć. Spotykamy ją w trudnym momencie życia, kiedy nie wie, czego powinna bać się bardziej: kłamstwa czy prawdy. Los nie oszczędza jej traumatycznych doświadczeń. Kiedy wydaje się, że powoli łapie równowagę po śmierci partnera, musi zmierzyć się z kolejną stratą. Autor thrillera zbudował narra-

laureata Nagrody Wielkiego Kalibru), o tyle muszę ostudzić chęć wycieczki do Śmierszyna, w którym toczy się akcja „Wstydu”. Miasto autor wymyślił, a zrobił to tak sugestywnie, że odruchowo zaczęłam go szukać na mapie. To tylko dowód na to, że pisanie jest stwarzaniem światów, w które jesteśmy w stanie uwierzyć. Dominujący temat książki to życie w lęku przed odrzuceniem, tytułowy wstyd okazuje się destrukcyjną siłą, która prowadzi do tragedii. Podczas lektury umysł pracuje nad rozwiązaniem zagadki kryminalnej, a jednocześnie



Józefa Karlińskiego – emerytowanego dyrektora uniwersyteckiej biblioteki, ojca zmarłego męża Julii. Przypnie, że figura teścia pojawia się w literaturze rzadko. Podoba mi się też chwyt, który autor stosuje nie po raz pierwszy. Robert Małecki wrzuca do swojego thrillera książki innych pisarzy. Bohaterka „Wstydu” czyta np. „Kukły” Macieja Siembiedy. Wierzę jej rekomendacji i tym samym mam już plan na kolejną lekturę.

SOKOŁÓWSKO – TO MIEJSCE

Szwajcarskie uzdrowisko rozstawił Tomasz Mann, osadzając w nim akcję „Czarodziejskiej góry”. Akcja „Empuzjon” – najnowszej książki Olgi Tokarczuk, inspirowanej słynną powieścią niemieckiego pisarza – toczy się w Görbersdorfie, czyli dzisiejszym Sokołowsku.

Wieś powstała w połowie XIV wieku. Pierwsza wzmianka o Görbersdorfie pojawiła się w 1357 roku, założyli ją braciszkanie z benedyktyńskiego zakonu. Wieś jak wieś, przez wieki nic się w niej specjalnie nie działo, aż do połowy XIX wieku, kiedy na wypoczynek zajechała tu hrabina Maria von Colomb. Zachwycona urokiem krajobrazu i dobrym powietrzem, namówiła swojego szwagra na utworzenie uzdrowiska. I tak w 1855 roku dr Hermann Brehmer otworzył w tym miejscu pierwsze na świecie specjalistyczne sanatorium dla chorych na gruźlicę, w którym zastosował nowatorską metodę terapii klimatyczno-dietetycznej. Na wzór görbersdorfskiego sanatorium stworzono niebawem podobny ośrodek w Davos. A skąd nazwa Sokołowsko? Otóż bliskim współpracownikiem Brehmera był prof. Alfred Sokołowski, jeden z pionierów nowoczesnego leczenia dróg oddechowych, więc po drugiej wojnie światowej, kiedy w wyniku jej konsekwencji zmieniano nazwy miejscowości, Görbersdorf przemianowano na Sokołowsko.

W dzieciństwie przez kilka lat mieszkał i leczył się w Sokołowsku Krzysztof Kieślowski – informują o tym tablice pamiątkowe, od 2011 roku odbywa się tu coroczny festiwal Hommage à Kieślowski, a jego organizator, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ (co oznacza: w miejscu), prowadzi archiwum twórczości reżysera.

W 1974 Kieślowski ponownie odwiedził Sokołowsko, tym razem z kamerą. Zrealizował wtedy krótki dokument *Prześwietlenie*, w którym próbował wniknąć w świat ludzi dotkniętych chorobą płuc. Cały film zbudowany jest z ich wypowiedzi. Spaja je tylko krajobrazowa klamra, na początku umiejscawiając akcję filmu, później wskazując jej kres – kończy się sanatoryjny turnus, pacjenci wracają do domu. Wypowiadają się prosto do kamery, reżyser bardzo blisko podchodzi do ich twarzy, słucha. Roz-

Określa się je „śląskim Davos”, ale to o Davos winno się mówić „szwajcarskie Sokołowsko”, bo ono ma dłuższą i bogatszą historię.

JERZY ARMATA

mówcy Kieślowskiego otwierają się przed jego kamerą, mówią szczerze i przejmująco, więcej w nich smutku niż nadziei. Z drugiej strony zaczynają dostrzegać wagę codziennych, zwykłych spraw, odczuwać drobne, do tej pory niezauważane przyjemności. „Właściwie z tych detali składa się życie” – słyszymy z ekranu. A oni bardzo chcą żyć. Zwłaszcza gdy przed oczyma mają tak przepiękne „okoliczności przyrody”.

Bo Sokołowsko to rzeczywiście bajkowa okolica z sanatorium doktora Brehmera, zwanym Grunwaldem (tu mieści się teraz Międzynarodowe Laboratorium Kultury prowadzone przez In Situ), cerkwią św. Michała Archanioła, ruinami zameczku Friedenstein, kinem Zdrowie. Tu oprócz festiwalu poświęconego Kieślowskiemu odbywają się – także organizowane przez Fundację Sztuki Współczesnej – festiwal muzyczny „Sanatorium dźwięku” i Festiwal Sztuki Efemerycznej. Tu wreszcie można

spotkać niezwykle interesujących ludzi, jak choćby Bożennę Biskupską, malarzkę, rzeźbiarkę i performerkę, która w 2004 roku, wspólnie z nieżyjącym już wspaniałym artystą intermedialnym Zygmuntem Rytką, założyła w Podkowie Leśnej Fundację In Situ (po kilku latach znajdując właśnie tu swe miejsce), czy Zuzannę Fogtt, jej córkę, która razem z matką przywróciła Sokołowsku sanatoryjny charakter, gdzie leczy się – jak dawniej – niekonwencjonalnymi sposobami, tym razem sztuką.

Przybywajcie zatem do Sokołowska, tylko zabierzcie ze sobą kamery, bo znajdziecie tu lokacje zachwycające. Może komuś zamarzy się przeniesienie na ekran nowej powieści Olgi Tokarczuk, a że jej proza ma także znakomite walory filmowe, udowodnili już m.in. Agnieszka Holland (*Pokot*, 2017), Agnieszka Smoczyńska (*Aria Diva*, 2007) i Ryszard Brylski (*Żurek*, 2003). Do zobaczenia zatem w tym miejscu, in situ!

Fot. Piotr Zająć/Reporter



Ruiny byłego sanatorium dra Hermanna Brehmera

POROZMAWIAJMY O SEKSIE WIEKU DOJRZAŁEGO

Rozmowa z **KAROLINĄ PORCARI**,
reżyserką filmu *VICTORIA*
wyprodukowanego w *Studiu Munka-SFP*

Jak narodziła się Amelia?

Z życia. Kiedyś bardzo bliska mi osoba, matka i kobieta spełniona zawodowo, cudowna, wykształcona, kwitnąca i pełna życia, zaczęła zapadać się w sobie, ponieważ w jej małżeństwie umarła intymność. Nie czuję się specjalnie związana z tematami erotycznymi, ale uważam, że ciało nas determinuje – to, jak się w nim czujemy, czy jest zdrowe, chore, przytulone, gorące, schłodzone, samotne... Był to oczywiście tylko bodziec, potem scenariusz i postaci zaczęły żyć własnym życiem.

Trudno jest rozmawiać o seksie, pojawia się skrępowanie, wstyd, brak słów. Gdy pojawia się w kontekście osób dojrzałych, milkniemy. *Victoria* nie tylko przypomina, że wraz z wiekiem ciało nie znika, ale pokazuje też, że jest możliwa bezpieczna przestrzeń dla dyskusji o tym.

Niedawno oglądałam film *Najgorszy człowiek na świecie* i w pamięć zapadła mi scena, w której bohaterka siedzi przy ognisku ze znajomymi i mówi im: „Wiem wszystko o wzwodach, erekcji, ejakulacji, ale dlaczego nie porozmawiamy o kobiecej seksualności, o bólach menstruacyjnych, kobiecym orgazmie?”. Ten temat pojawia się bardzo rzadko, a jak już, to niemal zawsze w kontekście męskiego pierwiastka. A przecież to tak nie działa. Razem z Krzysztofem (Szekalskim – współscenarzystą filmu wraz z Porcari – przyp. D.R.) postanowiliśmy trochę z tego zażartować. Stąd decyzja, że w życiu Amelii nie pojawia się inny mężczyzna, Casanova, tylko wibrator. Nie powoduje, że odrzuca ona męczyznę, ale dzięki niemu Amelia odkrywa

swoje ciało. Zresztą to nie chodzi przecież o orgazm czy stosunek seksualny. Kobiece ciało staje się polem emancypacji. Do nowej siebie Amelia zaprasza męża Antoniego, choć on wyraźnie nie jest gotowy na podjęcie tej rozmowy.

Zaprosiłaś do współpracy cudowne grono aktorskie.

Victorię pisaliśmy z myślą o Kaście Figurze, Małgosi Bogdańskiej i Piotrze Cyrwusie. Gdyby ta obsada nie mogła się w wyznaczonym terminie spotkać na planie, czekałabym na nich. To musieli być oni.

Pozwalałaś im na improwizację?

Scenariusz traktuję jako mapę drogową. Mam ulubione momenty i sceny, ale nie upieram się przy kwestiach i jestem otwarta na improwizację aktora, wierzę, że z tego wyjdą najlepsze rzeczy. Jeżeli aktor ma warunki, a przez nie rozumiem w miarę dobrze napisany tekst, komfort i bezpieczeństwo pracy, miłość i zaufanie wśród ekipy, to rodzi się przestrzeń dla eksperymentu.

Z coraz większą – i słusznie – troską rozmawia się o realizacji scen intymnych w kinie. Jak to wyglądało na twoim planie?

Kaśka jest wspaniałą, poszukującą, nierozleniwioną, nierozpieszczoną przez swój status i doświadczenie aktorką, która z niezwykłą świeżością podchodziła do każdej sceny, zwłaszcza do tych najtrudniejszych. Żeby jej pomóc, redukowaliśmy ekipę do minimum, a w scenie masturbacji została sama z kamerą. Tak się umówiliśmy. Z oczywistych względów nie próbowaliśmy jej wcześniej. Omówiliśmy



Karolina Porcari

tylko i daliśmy sobie pewne referencje, w tym serię fotografii Marcosa Albertiego: „The »O« Project”, na których przedstawia on kobiety przed, w czasie masturbacji, szczytowania i po. To bardzo różne ujęcia i różne kobiety. Łączy je jednak to, że „po” każda z nich ma pogodną, rozluźnioną twarz. Tym się kierowaliśmy. Resztę zrobiła Kaśka. W montażu w większości przypadków okazało się, że pierwszy dubel, w którym to ona coś proponowała, przed moimi uwagami, był najlepszy. Ja mogłam go tylko zepsuć.

Siłą *Victorii* jest humor.

„Śmiech nas ocali” – tego się trzymam. *Victoria* zrealizowana została w konwencji komediodramatu i wyłania się nie tylko z obserwacji człowieka, ale i polskiej rzeczywistości. Chyba to film nawet bardziej aktualny, niż sądziliśmy, gdy go pisaliśmy. Chcieliśmy przekuć pewien balon, te zbroje i pomniki – świat Antoniego – potraktować z lekkością i pokazać, że nie są złe same w sobie, ale bywają anachroniczne i przesłaniają obraz na coś ważniejszego: drugiego człowieka, który jest obok.

Rozmawiała
DAGMARA ROMANOWSKA



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**



BUDŻETY „SZEŚĆDZIESIĄTEK” WYŻSZE O 25 PROC.

Od 2022 roku filmy z programu 60 Minut mają wyższy budżet. O zmianach w programie produkcji niskobudżetowych debiutów ze Studia Munka poinformowali na festiwalu Off Camera w Krakowie prezes SFP Jacek Bromski oraz dyrektor artystyczny Studia Jerzy Kapuściński.



Braty, reż. Marcin Filipowicz

Program 60 Minut ruszył w 2018 roku z inicjatywy Jerzego Kapuścińskiego. Jego celem jest skrócenie drogi do pełnometrażowego debiutu profesjonalnego i wzbogacenie kinematografii o oryginalne i autorskie obrazy współczesnej polskiej rzeczywistości.

„Filmy Studia Munka-SFP prezentowane są na festiwalach w Polsce i na świecie, zdobywają nagrody, są dystrybuowane i w kraju, i poza jego granicami. Zarząd SFP podjął decyzję o zwiększeniu budżetu debiutów z programu 60 Minut o 25 proc.” – mówi Jacek Bromski. – „Studio Munka zostało powołane,

by ułatwić start zawodowy młodym filmowcom. Już poza szkołą, ale jednocześnie pod opieką starszych kolegów, w profesjonalnych warunkach i bez rygorów rynku, który obecnie narzuca kinematografii twarde zasady”.

„Do tej pory podstawowy budżet »sześćdziesiątki« wynosił milion złotych. Od 2022 roku będzie on wynosił 1 250 000. Do tego dochodzą wkłady rzeczowe firm, które z nami współpracują. Występujemy do regionalnych funduszy filmowych. Prezentowany obecnie na festiwalach *Wiarołom* Piotra Złotorowicza został dofinansowany przez Zachodniopomorski Fundusz Filmowy Pomierania Film” – wyjaśnia

dyrektor artystyczny Studia Munka Jerzy Kapuściński. – „Staramy się wybierać propozycje oryginalne, autorskie, które mają szansę zaistnieć w obiegu festiwalowym. Cieszy nas, że te filmy trafiają także do regularnej dystrybucji, tak jak w przypadku tytułów z pierwszej edycji programu – *Supernovej* Bartosza Kruhlika i *Easternu* Piotra Adamskiego. Zauważyliśmy, że projekty składają do nas coraz młodszy filmowcy – wśród naszych reżyserów jeden ma poniżej 30 lat. To dobra tendencja, oznacza przyspieszenie debiutu, co zawsze było celem Studia Munka”.

Pierwsze dwa filmy weszły na ekrany w latach 2019-2020, zdobywając wcześniej szereg nagród na festiwalach w Polsce i na świecie. *Supernova* okazała się najlepszym debiutem Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Wiosną tego roku publiczność festiwalowa zobaczyła tytuły z drugiej edycji: *Braty* Marcina Filipowicza i *Wiarołoma* Piotra Złotorowicza.

W 2021 roku odbyły się zdjęcia do trzech kolejnych „sześćdziesiątek”: *Chleba i soli* Damiana Kocura, *Chcesz pokoju, szykuj się do wojny* Agnieszki Elbanowskiej oraz *Zaprawdę, Hitler umarł* Moniki Strzępki. Filmy są na etapie prac końcowych.

W 2022 roku Rada Artystyczna w składzie: reżyserka Jagoda Szelc, reżyserzy Bartosz Kruhlik i Łukasz Grzegorzek oraz kierowniczka programów dla młodych twórców Studia Munka Katarzyna Malinowska, dyrektor artystyczny Studia Jerzy Kapuściński i reprezentująca telewizję Canal+ Beata Pacak – wybrała dwa scenariusze, które w 2022 zostaną skierowane do produkcji: *Czekając na barbarzyńców* Michała Ciechomskiego i *Tyle co nic* Grzegorza Dębowskiego.

Partnerem i koproducentem filmów realizowanych w ramach programu 60 Minut jest telewizja Canal+ Polska. Finansowanie programu zapewniają Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej.

ALEKSANDRA RÓDZIŃSKA

Surowy, silnie oddziałujący na widza do dziś, a nakręcony przecież w 1959 roku *Pociąg* – z Lucyną Winnicką, Leonem Niemczykiem i Zbigniewem Cybulskim, ze słynną wokalizą Wandy Warskiej – jest uznawany za jedno z największych osiągnięć Jerzego Kawalerowicza. Nagrodzony na festiwalu w Wenecji film, w idealnych proporcjach powiązał według krytyków precyzyjnie skonstruowany thriller (temat przypadkowego spotkania, tajemnice, motyw everymana, jedność miejsca i akcji) z analizą społeczno-psychologiczną (nieprzepracowanie powojennej traumy, poczucie nieufności, ale zarazem tęsknota za podwilżową normalnością życia). Tak powstało jedno z najnowocześniejszych pomyślanych polskich dzieł kinowych, jednocześnie lokalne i światowe, atrakcyjne dramaturgicznie, a zarazem nierozzerwalnie związane z realiami epoki. Mało który polski film koresponduje ze współczesnością tak, jak *Pociąg*. Jego siłą jest także potencjał alternatywnych rozwiązań fabularnych, dróg, którymi mogą pójść bohaterowie.

Pociąg został zrealizowany m.in. w atelier łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych, gdzie w wąskich wnętrzach prawdziwego wagonu sypialnego uzyskano dynamikę plastyczną i narracyjną intensywność – cechy możliwe do analizy i wykorzystania przez kolejne pokolenie filmowców. Kawalerowicz chciał się *Pociągiem* odciąć od martyrologicznego tonu dzieł polskiej szkoły filmowej, od tragizmu i rozpamiętywania przeszłości. Nieprzepracowane traumy i lęki ujawniają się jednak w pełnej napięcia kulminacyjnej scenie filmu.

ZASADY UDZIAŁU W KONKURSIE

Studio Munka czeka na zainspirowane *Pociągiem* scenariusze filmów o tematyce współczesnej. Istotą konkursu jest nawiązanie do klasyki polskiego kina, ale twórcy mają pełną swobodę, jeśli chodzi o sposób odniesienia do pierwowzoru. Film powinien trwać od 15 do 30 minut.

Do udziału w konkursie zaproszeni są młodzi twórcy, studenci i absolwenci szkół filmowych, telewizyjnych i artystycznych. Autor lub autorka scenariusza powinni przedstawić propozycję reżysera lub reżyserki, którzy podejmą się realizacji filmu. Osoba ta nie może mieć ukończonego 40. roku życia i musi być przed pełnometrażowym debiutem fabularnym (w przypadku scenarzystów i scenarzy-



Leon Niemczyk
i Lucyna Winnicka
w filmie *Pociąg*,
reż. Jerzy Kawalerowicz

INSPIRUJĄC SIĘ POCIĄGIEM

Studio Munka ogłosiło konkurs na scenariusz filmu inspirowanego POCIĄGIEM Jerzego Kawalerowicza. Na podstawie zwycięskiego tekstu powstanie debiutancka krótkometrażowa fabuła. Konkurs organizowany jest z okazji 100-lecia urodzin Kawalerowicza, pierwszego prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

stek nie ma takiego ograniczenia). Ekipa, która zajmie pierwsze miejsce, otrzyma nagrodę finansową oraz szansę na realizację filmu w Studiu Munka-SFP.

Film powstanie w ramach programu 30 Minut. W konkursie mogą brać udział także ci reżyserzy i scenarzyści, którzy realizowali wcześniej filmy w Studiu Munka-SFP.

Scenariusze można nadsyłać do 15 sierpnia 2022. Zwycięzców konkursu poznamy

podczas Młodej Gali 47. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Regulamin, zasady naboru i formularze zgłoszeniowe dostępne są na stronie www.studio-munka.pl. Organizatorem konkursu jest Studio Munka – Stowarzyszenie Filmowców Polskich przy współpracy: TVN, Narodowego Centrum Kultury Filmowej w Łodzi oraz Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych.

A.R.

1. Zdecydowałaś się na bardzo trudny zawód w czasie, gdy skończenie szkoły aktorskiej nie gwarantuje sukcesu, a poza talentem potrzeba jeszcze bardzo wiele szczęścia. Czy tobie ono dopisuje?

Teraz czuję, że tak. Idę konsekwentnie swoją drogą, ale nie zawsze tak było. Moja decyzja o nauce w szkole aktorskiej to był wybór serca, kwestia intuicyjna, z perspektywy czasu może trochę naiwna. Zupełnie nie wiedziałam, z jakimi trudnościami mogę się mierzyć po jej ukończeniu. Byłam, podobnie jak wszyscy moi koledzy z roku, zachłystnięta tym, że będziemy zaraz tworzyć coś swojego, że będziemy się spotykać po godzinach i ćwiczyć sceny, sztuki. Myślę, że wiele osób miało podobne nadzieje i oczekiwania. Po czterech latach, kiedy trzeba się było zmierzyć z dość brutalną rzeczywistością, wiele osób nie było do końca przygotowanych na to, że oto teraz trzeba chodzić na castingi, zdobywać pracę i wcale nie każdemu się udaje.

2. Jak wspominasz swój czas przejścia z rzeczywistości szkolnej w twarde realia rynku pracy dla aktora?

Początki były dla mnie trudne też dlatego, że ja nie od razu weszłam do branży. Przez wiele lat byłam głównie skupiona na dzieciach i życiu rodzinnym. Po szkole czułam się zagubiona i nie wiedziałam, co powinnam robić, czego się ode mnie wymaga. Nie odnawiałam się w chodzeniu na castingi, pisaniu do reżyserów obsady, przypominaniu o sobie, składaniu teczek w teatrach. Przez pewien czas miałam wewnętrzną blokadę, ale już wtedy też wiedziałam, że nie chcę grać w serialach codziennych czy reklamach, wolałabym nie być od razu na starcie zaszufładowana. Czekałam więc na okazję.

3. Czy przerwa od grania pozwoliła ci złapać dystans, utwierdzić się w przekonaniu, że aktorstwo to coś dla ciebie?

Ta przerwa była zbawienna, stanowiła poważny krok ku osiągnięciu dojrzałości. Za sprawą macierzyństwa nabrałam dużego dystansu do branży, może nawet zbyt dużego, ale też czułam, że spełniając się w roli matki, mam coraz więcej do zaoferowania, moje doświadczenia i pamięć emocjonalna stawały



Katarzyna Wajda w serialu *Odwilż*, odcinek 1, reż. Xawery Żuławski

się coraz bogatsze. W pewnym momencie nie miałam nawet agencji, ale wciąż wewnątrz czułam, że mój moment nadejdzie.

4. Czy w tym trudniejszym czasie zaraz po szkole, w trakcie poszukiwań swojej drogi, miałaś jakiegoś mentora w branży, kogoś, kto mógłby ci doradzić?

Takie osoby w branży pojawiły się dopiero później. Na początku największym wsparciem był mój mąż Mateusz, który bardzo mi kibicował i motywował do działania, nawet kiedy byłam najbardziej zblokowana i nie miałam siły walczyć o role. Potem pojawiła się w moim życiu Marta Kownacka, reżyserka castingu. Bardzo mi pomagała, dzwoniła też prywatnie, po prostu była ze mną. Jeszcze później poznałam moje obecne agentki Paulinę Gąsior i Olę Przyppowską z agencji Gramy! Bardzo je cenię, rozumiemy się doskonale, na

wielu poziomach. One pchnęły mnie do przodu, uwierzyły we mnie i zaakceptowały mój sposób bycia i pracy.

5. Jak doświadczenie rodzicielstwa wpłynęło na twoją interpretację postaci Zawiei w serialu *Odwilż* w reżyserii Xawerego Żuławskiego, zrealizowanym dla HBO Max?

Tych dwóch stanów, to znaczy bycia aktorką i bycia matką, nie sposób oddzielić. Macierzyństwo jest częścią mnie i równocześnie też postaci. To tak naprawdę zbiór różnych doświadczeń: bezgranicznej miłości, zmęczenia, frustracji. Inaczej byłoby mi bardzo trudno zagrać Zawieję. W tej postaci jest mnóstwo niuansów i subtelności – prowadzi trudną sprawę, a z tyłu głowy zawsze kołace się myśl, że w domu czeka córka, a do tego dochodzi osobista tragedia. To wszystko może być naprawdę przytłaczające. Po obejrzeniu serialu rozdzwonił się telefon: znajome, które



mają dzieci w tym samym przedszkolu mówiły, że oglądają samo życie! Zwróciły tylko uwagę, że w życiu prywatnym jednak trochę mniej się spieszę, częściej się uśmiecham i jestem cieplejsza. Zawieja to zupełnie inny rodzaj mamy, inaczej okazuje miłość.

6. Twoja rola w *Odwilży* okazała się momentami wyjątkowo intensywna, niebywale wymagająca. Czy poza tym wcieleniem jeszcze któreś kosztowało cię aż tak wiele?

Rzeczywiście postać Zawiei jest pod wieloma względami intensywna, a pod względem fizycznego i psychicznego wyczerpania nie da się tego porównać z niczym, w czym wcześniej brałam udział. Natomiast jeśli chodzi o inne moje wcielenia, to bardzo dużo wysiłku kosztowała mnie postać Władzi ze *Stulecia Winnych*, chociaż to były tylko trzy odcinki. Ja w ogóle uważam się za fizyczną, intuicyjną aktorkę. Dzięki

gimnastyce i baletowi, które przez jakiś czas trenowałam, mam świadomość ciała. Władzia była trudną bohaterką, bo trudne też były jej losy, ułożone w kilka szczególnie wymagających scen, np. scenę porodu, duszenia, czas połogu. Przygotowanie tej postaci bardzo mnie zmęczyło, ale też dało dużą satysfakcję.

7. Władzia została z tobą na dłużej?

Faktycznie później długo nie mogłam się z nią rozstać. Nawet po zakończeniu zdjęć pojechałam z dziećmi do skansenu, gdzie kręciliśmy, bo chciałam tam jeszcze pobyc. Miałam w sobie jakiś niebywały smutek związany z jej życiem, tragedią, cierpieniem i miłością. Lubię mierzyć się z takimi wyzwaniem.

8. Czy w tych najtrudniejszych aktorskich momentach dowiedziałaś się o sobie czegoś nowego?

Zrozumiałam, że jestem w stanie wejść całą sobą w określoną sytuację. Kiedyś myślałam, obserwując aktorów grających bardzo trudne emocjonalne sceny, że ja bym aż tak nie potrafiła się oddać postaci, całkowicie się odsłonić, dotykać jakiegoś bólu, a jednocześnie prawdy. Na planie *Odwilży* Xaweremu szczególnie zależało na autentyczności, na prawdzie. Jeśli ktoś nie czuł konkretnej sceny, chciał do niej podejść inaczej, Xawery na to pozwalał i zachęcał do odkrywania nowych dróg, do zaproponowania czegoś od siebie. Bardzo mnie zaskoczyło, że podczas długich, męczących dni zdjęciowych, po 8 czy 10 godzinach, byłam w stanie zagrać niezwykle wymagające sceny, np. z Czarkiem Łukaszewiczem, i zapać z nim świetny aktorski kontakt. Uwielbiam czerpać od innych aktorów i uwielbiam coś im dawać od siebie, to jest dla mnie zawsze najcenniejsze, traktuję to jako kwintesencję aktorstwa.

9. Zdarza ci się oglądać swoje projekty z najbliższymi? Jakie emocje ci wtedy towarzyszą?

Pierwszy raz oglądałam ze znajomymi *Odwilż* i było to dla mnie dość trudne doświadczenie. Od tej strony nikt mnie nie zna. Czuję się mocno obnażona, przejęta, szczególnie w retrospektywach z Wojtkiem Zielińskim, który gra mojego zmarłego męża, i w momentach, kiedy Zawieja się „rozsupuje”. Zastanawiałam się, jak znajomi sobie z tym poradzą, jak będą na mnie patrzeć.

10. Jak zareagowali? Byli w stanie obejrzeć do końca?

Mój tata podczas oglądania powiedział, że nadal widzi swoją córkę, zupełnie przeciwnie niż moja mama i siostra, które stwierdziły, że kompletnie weszły w świat Zawiei. To jest największa radość i nobilitacja, kiedy scalam się z postacią, stanowimy jedno. Oczywiście bywały momenty, kiedy wychodziłam z pokoju i chciałam dać im przestrzeń do samodzielnego odbioru, żeby nie myśleli, że się krępiją. Nie czułam jednak wstydu, to jest mój zawód i zawsze staram się siebie oglądać z dystansu i z dystansem.

Pytania zadawała
MAGDALENA MAKSYMUK

SEKRETY DEKORACJI WNETRZ

O tym, jak wiele wnosi do scenografii dekoracja wnętrz, świadczą m.in. dokonania Joanny Dzwonnik-Cieślewicz, która pracowała przy superprodukcjach: OGNIEM I MIECZEM, STARA BAŚŃ, PRZEPROWADZKI, CZAS HONORU, DROGI WOLNOŚCI.



Joanna Dzwonnik-Cieślewicz

Fot. Archiwum Andrzeja Hallińskiego

Joanna Dzwonnik-Cieślewicz urodziła się w Warszawie, wychowała w Konstancinie. Jej dziadek ze strony matki chciał być aktorem, ale jego ojciec się temu sprzeciwił. „Odziedziczyłam po dziadku ciążoty do aktorstwa, bo często występowałam na akademiach szkolnych i brałam udział w konkursach recytatorskich. W klasie maturalnej wychowawczyni radziła mi zdawać na Wydział Aktorski PWST” – mówi pani Joanna. Wtedy jednak pociągała ją już krytyka filmowa. „W liceum – wspomina – zaczęłam pasjonować się kinem. Przez wagarowanie w Iluzjonie musiałam zmienić szkołę. Od pójścia na studia, po których mogłabym zostać krytyczką filmową, odwiodła mnie mama”. Świeżo upieczona maturzystka postanowiła zdawać na ASP, na architekturę wnętrz. Zdolności plastyczne przejawiała od dzieciństwa. Z mamą, miłośniczką stylowych mebli, chodziła do Desy, gdzie poznawała meble historyczne. – „Stąd wziął się potem pomysł z ASP. Niestety, nie zostałam przyjęta”.

Wyjechała do Sieny, żeby opanować język włoski, którego uczyła się w liceum. W Perugii ukończyła szkołę wnętrzarską i na początku lat 90. wróciła do Polski. „Pewnego razu galerię mebli, którą mama prowadziła w Konstancinie, odwiedziła scenografka i dekoratorka wnętrz Ewa Braun. Przygotowywała się do filmu Sebastiena Gralla *Les Mille* (Francja/Polska/Niemcy, 1995) i zaproponowała mi, żebym została jej asystentką. Tak zaczęła się moja zawodowa przygoda z kinem” – mówi Dzwonnik-Cieślewicz.

OBIECUJĄCE POCZĄTKI

Dramat wojenny *Les Mille* to pod względem skali produkcji tzw. duży film, trudny w realizacji. „Od Ewy Braun dużo się nauczyłam, m.in. właściwego rozmieszczenia obrazów na ścianach. Trochę się jej bałam, była wymagająca. Wyznaczała mi nietatwe zadania, z którymi z pomocą rekwizytorów jakoś sobie radziłam” – mówi pani Joanna. „Dobry rekwizytor jest moją prawą ręką. Mam szczęście pracować z najlepszymi w tym kraju” – dodaje.

Zwłaszcza w początkach kariery, Dzwonnik-Cieślewicz nie zawsze była dekoratorką

wnętrz. W trakcie realizacji serialu Noela Price'a *W krainie władcy smoków* (Australia/Polska/Chiny, 1997) została rzucona na głębszą wodę: niespodziewanie spadły na nią obowiązki II scenografa, np. doglądanie budowy dekoracji. „Miałam 26 lat, byłam pełna energii i zapału. Znając angielski, łatwo porozumiewałam się ze świetną ekipą australijską. Dałam radę” – cieszy się pani Joanna.

Z przyjemnością wspomina też pracę w pionie scenograficznym serialu Petera Edwardsa *Wojenna naręczona* (Polska/Walia, 1997). Scenografię zaprojektował Jacek Osadowski. Dekoratorką wnętrz była Teresa Gruber. „Z obojgiem często pracowałam. Teresa nauczyła mnie osiągać dobre rezultaty prostymi środkami, np. umiejętnie wykorzystywać te same meble w różnych pomieszczeniach, co jest pomocne przy filmach o małym budżecie” – mówi Dzwonnik-Cieślewicz.

NAJWIĘKSZY Z „DUŻYCH” FILMÓW

Mowa o *Ogniem i mieczem* (1999) Jerzego Hoffmana. „Bardzo chciałam wziąć udział w realizacji i powiedziałam to scenografowi Andrzejowi Halińskiemu. Pierwszy i jak dotąd jedyny raz sama zgłosiłam się do pracy przy filmie. Miałam być asystentką dekoratorki wnętrz Albiny Barańskiej, ale wkrótce, dzięki Andrzejowi, zostałam równorzędną dekoratorką” – mówi Dzwonnik-Cieślewicz. Rozdzielono zadania między obie panie. Bohaterce artykułu przypadało dekorowanie scenografii plenerowych oraz wnętrz dworu Kurcewiczów w studiu. „Z Albiną bardzo się polubiłyśmy, podobało jej się to, co robiłam. Od niej przejęłam zasadę, że wewnątrz musi na ekranie »żyć«, nosić ślady czyjejś obecności. Niedawno poszłam tym śladem w *Orlętach* (2021), filmie Krzysztofa Łukaszewicza o obronie Grodna w 1939, który czeka na premierę: w zgodnej współpracy ze scenografką Ewą Skoczrowską tak urządziłam mieszkanie biednej rodziny, żeby mimo ubóstwa sprawiało wrażenie przytulnego” – tłumaczy pani Joanna.

Z inną znaną scenografką w ekipie *Ogniem i mieczem*, Marią Osiecką-Kuminęk, zwiedziła muzeum na Wawelu, aby zorientować się, jak powinny wyglądać meble dworskie. „W oko wpadła mi piękna szafa, chciałam, żeby zrobiono jej kopię. Pani Maria, która kładła nacisk na zgodność dekoracji wnętrz z realiami historycznymi, nie sprzeciwiła się, ale Andrzej wąpił, czy w naszych czasach ktoś podej-

mie się tego zadania. Ja się jednak uparłam. Stolarze wykonali kopię, a scenograf Jacek Czechowski pięknie ją pomalował. »Zagrała« w filmie, ku zadowoleniu Andrzeja i mojemu. *Ogniem i mieczem* ukształtowało mnie zawodowo. Bez zdobytych tam doświadczeń nie poradziłabym sobie z kolejnymi »dużymi« filmami historycznymi, przy których pracowałam z Andrzejem Halińskim: *Starą baśnią* (2003) Hoffmana, gdzie byłam już jedyną dekoratorką wnętrz, czy *Małą maturą 1947* (2010) Janusza Majewskiego. Lubię takie filmy, bo one pozwalają wykazać się umiejętnościami, a Andrzej daje mi dużo swobody twórczej” – mówi Dzwonnik-Cieślewicz.

Dobrych wrażeń pani Joanny z realizacji *Ogniem i mieczem* nie zmącił nawet wypadek samochodowy, w którym odniosła – na szczęście niezbyt groźne – obrażenia. „Kiedy po sześciu tygodniach wróciłam na plan, cudowny Jerzy Hoffman zawołał na mój widok: »Witam wesołego samobójcę!«”.

CZAS SERIALI

Przeżywamy kolejną falę popularności seriali. W Polsce też robi się ich sporo i są wśród nich seriale historyczne, szczególnie bliskie sercu Joanny Dzwonnik-Cieślewicz. Po *Przeprowadzkach* (2000-2001) Leszka Wosiewicza, których akcja obejmuje cały wiek XX, kolejnym wyzwaniem było pięć serii *Czasu honoru* (2008-2012). „Nie potrafię zliczyć, ile mieszkań w nim udekorowałam. Powstały w studiu, dzięki czemu miałam nad wszystkim kontrolę, mogłam np. wbić gwóźdź w ścianę w dowolnym miejscu, co we wnętrzach naturalnych nie zawsze jest możliwe. Pracowałam głównie z reżyserami Michałem Kwiecińskim i Michałem Rosą, a swoje obowiązki dzieliłam początkowo z Wiesławą Chojkowską, nestorką dekoratorek wnętrz, wspaniałą osobą, która jest dla mnie wzorem” – mówi pani Joanna.

Komnata Popiela – dekoracja do filmu *Stara baśń*, reż. Jerzy Hoffman



Scenografia w *Czasie honoru* była dziełem Andrzeja Halińskiego i Anny Bohdziewicz. „Z Anią spotykam się w pracy często i bardzo to sobie chwalę. Jest świetnym, pracowitym fachowcem, a przy tym nadzwyczaj dobrym człowiekiem. Mam szczęście do współpracy z dobrymi i zdolnymi ludźmi. Mogę wskazać wiele takich osób, np. garncarkę z Bydgoszczy Adę Witucką, która pomogła mi przy *Starej baśni*, a niedawno do serialu *Korona królów. Jagiellonowie* zrobiła piękną imitację włoskiej majoliki z czasów, w których dzieje się akcja tej produkcji” – dodaje Dzwonnik-Cieślewicz.

Na pytanie o ulubione wnętrza spośród wszystkich, które dekorowała, odpowiada: „Krakowskie, pełne obrazów mieszkanie z 1914 roku w *Drogach wolności* (2018) Macieja Migasa”. Wiele też sobie obiecuje po filmie *Orleto*: „Pierwszy raz dekorowałam wystawy sklepowe, i to różnych sklepów: od skromnych, po eleganckie salony mody. Ciekawe zadanie, a takich zawsze chętnie się podejmuję”.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

KSIĄŻKI

JERZEGO PŁĄŻEWSKIEGO KRYTYCZNY CONSTANS

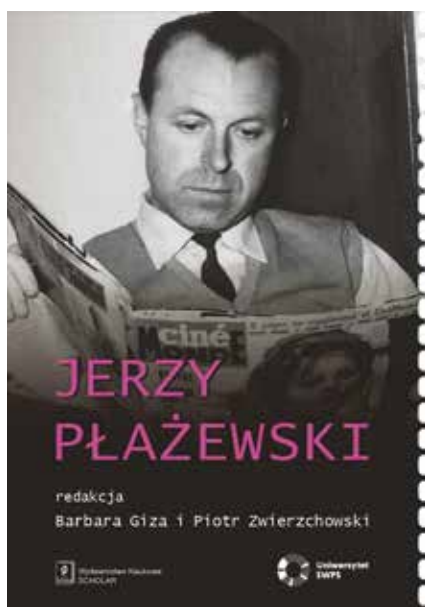
Bohaterem nowej książki z niezwykle ważnej serii Wydawnictwa Naukowego Scholar „Polscy krytycy filmowi” został Jerzy Płazewski, wieloletni członek SFP, także bliski współpracownik „Magazynu Filmowego”.

„JERZY PŁĄŻEWSKI”
RED. BARBARA GIZA, PIOTR
ZWIERZCHOWSKI
WYDAWNICTWO NAUKOWE SCHOLAR, 2021

O becność Jerzego Płazewskiego w naszej kinematografii jest nie do przecenienia. Publikował – recenzje, korespondencje festiwalowe, eseje, felietony, artykuły analityczne – przez prawie 70 lat. Bibliografia jego tekstów, która znalazła się w książce mu poświęconej, zajęła 108 stron. A był na wszystkich najważniejszych festiwalach filmowych na świecie, w samym Cannes aż 50 razy, za co został uhonorowany specjalną odznaką weterana i tzw. białą akredytacją zarezerwowaną dla garstki najbardziej szanowanych gości.

Płazewski nie tylko pisał o swoich filmowych fascynacjach i marzeniach, ale także starał się praktycznie wcielić je w życie: w 1960 roku założył w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie Kino Dobrych Filmów „Wiedza” i kierował nim przez ćwierć wieku, niezwykle aktywnie działał w powstałej w 1957 Filmowej Radzie Repertuarowej, która spowodowała, że do lat 80. ubiegłego wieku mówiło się o programie naszych kin, iż jest najlepszy w Europie (to Płazewskiemu w dużej mierze zawdzięczamy legendarne „Konfrontacje”).

„Kiedy wzrasta fascynacja Filipa Mosza kamerą i kiedy staje się on twórcą coraz bardziej świadomym możliwości kina, pragnie dowiedzieć się czegoś więcej o sztuce filmowej. Sięga więc po książkę Jerzego Płazewskiego »200 filmów tworzy historię najnowszej kina«, która ukazała się w 1973 roku. Grany przez Jerzego Stuhra bohater *Amatora* Krzysztofa Kiesłowskiego nie był w tym wyborze jedyny” – piszą Barbara Giza



i Piotr Zwierzchowski we wstępie do monografii krytyka. I mają absolutną rację, na jego książkach wychowały się całe pokolenia świadomych kinomanów. Moje filmowe uniwersytety – gdy tym prawdziwym był Uniwersytet Jagielloński i dyplom z prawa – to właśnie książki Płazewskiego: „Historia filmu dla każdego” i „Język filmu” przede wszystkim. A kiedy zauważyłem, że syn zaczyna podzielać moje zainteresowania, zaopatrzyłem go natychmiast w „Historię filmu...”.

O różnych aspektach filmowej działalności Płazewskiego na łamach książki mu poświęconej piszą krytycy, artyści i naukowcy, m.in. Barbara Hollender, Barbara Giza, Krzysztof Zanussi, Tadeusz Lubelski, Andrzej Bukowiecki, Krzysztof Kornacki, Piotr Pławuszewski. Doceniając ogrom i rzetelność jego krytycznej, a także popularyzacyjnej pracy, jak również wnikliwość sądów – wszyscy niemal podkreślają upartość krytyka i niechęć do weryfikacji czy zmiany swych niedysyjszych ocen. Popularne przysłowie mówi, że tylko krowa nie zmienia poglądów. Otóż nie, Płazewski też ich nie zmieniał. Raz oceniony film został zapisany z oceną i jej dogłębnym uzasadnieniem w jego kajeciku, i tak już zostało. To niezwykle cenne być przez całe życie wiernym swoim poglądom, choć z drugiej strony nieraz przecież się zdarza, że upływ czasu może nasze wcześniejsze sądy weryfikować, nawet w dużym stopniu. W jego przypadku czas nie działał, a krytyczne oceny pozostawały constans.

„Krytyka jest raczej sztuką niż dyscypliną akademicką” – pisze Krzysztof Zanussi. I dodaje: „W czasach, kiedy tak brakuje w świecie sztuki autorytetów, warto wspomnieć, że doktor Jerzy Płazewski, krytyk, takim autorytetem był”. I jeszcze jedna trafna konstatacja: „A o tym, że naprawdę kochał kino, świadczy fakt, iż każda porażka artystyczna, z którą się spotkał, napawała go smutkiem, odmiennie od niektórych młodszych kolegów manifestujących radość zwaną z niemiecka *schadenfreude*”.

JERZY ARMATA

JACEK KOPROWICZ
„3 SCENARIUSZE FILMOWE. CAMELE.
IMPRESARIO. TOPIEL”
WYDAWNICTWO SZKOŁY FILMOWEJ
W ŁODZI, 2020

Szkoła Filmowa w Łodzi opublikowała trzy scenariusze filmów, których dotąd nie zrealizował Jacek Koprowicz – z wykształcenia filmoznawca, operator i reżyser. Jego wcześniejsze filmy, m.in. *Przeznaczenie* przedstawiające biografię poety Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Mystyfikacja* – „życie po życiu” Witkacego, a zwłaszcza *Medium* – nazwane pierwszym polskim filmem okultystycznym, przyniosły mu opinię twórcy nurtu metafizycznego w polskim kinie. I być może ten rodzaj naznaczenia w czasach, kiedy producenci i dystrybutorzy preferują cokolwiek odmienne gatunki – z komediami romantycznymi na czele – sprawił, że nie może przebić się z pomysłami. Więc teraz zebrał je w tomie i w takiej postaci przedstawił publiczności (a raczej czytelnikom).

We wszystkich tych trzech scenariuszach najgłębszym problemem – niezależnie od historycznego, obyczajowego czy społecznego kontekstu – pozostaje tajemnica.

„Camele” opowiadają o nieznanach (?) losach Ewy Braun, przyjaciółki i w końcu żony Adolfa Hitlera. W takim rozumieniu nieznanach, że niedostępnych dla przeciętnego odbiorcy. Zna je natomiast jedna z filmowych postaci, która posiadała wiedzę m.in. i o tym, jakie papierosy paliła (tytułowe camele) Braun i co robiła, żeby ukryć ten fakt przed nieznoszącym papierosów Führerem.

W „Impresariu” skupił się autor na ostatnich chwilach życia Fryderyka Chopina. Przy łóżu śmierci są jego najbliżsi: siostra Ludwika, córka George Sand – Solange z mężem rzeźbiarzem (to on zdejmuje maskę pośmiertną Chopina), ksiądz Jełowicki i inne osoby. A wśród nich ktoś określony jako Impresario. Można go też nazwać przedsiębiorcą pogrzebowym, który czeka na ciało. Ale z treści niedwuznacznie wynika, że czeka też na duszę

METAFIZYCZNE OPOWIEŚCI JACKA KOPROWICZA

Andrzej Wajda mówił, że dla historii kina ważne są też filmy, które nie powstały. Pomysły, zamiary, scenariusze współtworzą kontekst i dopełniają wiedzę o autorze.

Chopina, o którą toczy walkę również ksiądz Jełowicki. W rozgrywających się współcześnie na ulicach Paryża scenach dostrzegamy Impresaria w tej samej charakterystyce i kostiumie. Wtedy już nikt nie może mieć wątpliwości, kim jest ta postać.

„Topiel” to na pewno historia najbliższa łodzianom, ale też szczególnie bliska autorowi scenariusza. Z pozoru dokumentalna opowieść o prawdziwym zdarzeniu z lata roku 1948. Na jeziorze Gardno zatoniły dwie łodzie z dziewczętami – harcerkami z Łodzi. Zginęło wtedy, łącznie z dorosłymi, 25 osób. Jedną z harcerek była 13-letnia Joanna Skwarczyńska. Jej matką była prof. Stefania Skwarczyńska – wybitna uczona, teoretyk literatury. Wykładała na Uniwersytecie Łódzkim i w Szkole Filmowej, a autor scenariusza i zamierzonego filmu o związanych z tamtymi zdarzeniami tajemnicami i wątpliwościami, był jej studentem. I choć swoją historię opowiada z perspektywy prowadzących śledztwo, to na plan pierwszy wysuwa się charyzmatyczna postać Joanny. Ona jest autorytetem dla pozostałych dziewcząt, ona próbuje je ratować w czasie katastrofy i jest z nimi do końca, choć jako jedna z nielicznych umiała pływać i zapewne potrafiłaby dotrzeć do nie-



odległego brzegu. Tajemnic wokół jej postaci i samego zdarzenia jest więcej, np. przez lata powtarzana w Łodzi plotka, jakoby w czasie pogrzebu trumny były puste. Autor tę historię przedstawił też w równoległej opublikowanej powieści „Otchłań”.

Skoro nie ma filmów, czytamy scenariusze. A filmy może jeszcze powstaną...

MIECZYŚLAW KUŹMICKI

IGNACY GOGOLEWSKI

TEN GŁOS, TE MANIERY,
TO WYCZUCIE PAUZY...

Był jednym z gigantów polskiego teatru, choć film też docenił jego typ urody i wybitny warsztat, oferując ciekawe role. Często gościł na małym ekranie, zachwycając w licznych kreacjach w spektaklach Teatru Telewizji. Swoim głosem czarował w słuchowiskach Teatru Polskiego Radia. Zmarł 15 maja w Warszawie, miesiąc przed swymi 91. urodzinami.

Ignacy Gogolewski – aktor, reżyser i scenarzysta, dyrektor i działacz środowiskowy, pozostanie w pamięci widzów, których kochał – z okazywaną mu spontanicznie wzajemnością – przede wszystkim jako osobowość sceniczna, posiadacz magicznego głosu oraz mistrz słowa o niezwykłym wyczuciu pauzy (Jan Kurnakowicz uczył: „Synu, pauza jest duszą gry! Bo daje szansę, żeby usłyszeć innych, a i zrozumieć...”). Jak to działało, przekonuje pośmiertne wspomnienie pewnego internauty: „W podstawówce (wczesne lata 70.) pani polonistka włączyła nam telewizor z audycją dla szkół. Lekcja dotyczyła romantyzmu. Pierwszy raz usłyszałem, jak pan Ignacy Gogolewski recytuje »Panią Twardowską«. Co to było za przeżycie! Chodziło mi to wykonanie przez wiele lat po głowie. Niedawno w internecie odszukałem je. Słuchałem ze wzruszeniem. Coś pięknego. Wielki artysta, ogromny szacunek – Panie Ignacy – za wszystkie role”.

U kolegów i partnerów zawodowych budził podziw jego mistrzowski warsztat, ale także używane w naturalny sposób manieri i świadomość znaczenia każdego gestu. Pisano: „Sukces jego aktorstwa polega na znakomitym portretowaniu rozdarć wewnętrznych człowieka. (...) Drugą dominantą jest głos i doskonałe wyczulenienie na frazę muzyczną wypowiedzianego słowa. Pozwalają one artyście wydobyć całą barwę i piękno wypowiedzi”.



Ignacy Gogolewski



Ignacy Gogolewski
i Emilia Krakowska w filmie
Chłopi, reż. Jan Rybkowski

Po pierwszej powojennej kreacji Konrada-Gustawa młodego aktora uznano za kontynuatora tradycji teatru romantycznego i za takiego uchodził przez długie lata. Miał na swym koncie m.in. role Konrada, Kordiana, Fantazego. „Gdybym kontynuował wciąż ten sam typ ról, pewnie w końcu bym się znudził zarówno krytykom, jak i publiczności. Ale gdy tylko nadarza się okazja, chętnie stosuję płodozmian” – zapewniał w jednym z wywiadów.

Ignacy Gogolewski występował na deskach stołecznego Teatru Polskiego (trafił do niego w 1953 roku, po studiach aktorskich), a następnie: Dramatycznego, Współczesnego i Narodowego. Kierował teatrami w Katowicach, Lublinie oraz w Warszawie. Za pracę aktorską i reżyserską na tych scenach otrzymał wiele nagród środowiskowych i wyróżnień państwowych.

Filmografia aktora liczy kilkadziesiąt tytułów – fabularnych i telewizyjnych, seriali i spektakli Teatru Telewizji. Gogolewski podpisał także jako reżyser dwa filmy: *Romans Teresy Hennert* (1978, ekranizacja powieści Zofii Nałkowskiej) oraz *Dom świętego Kazimierza* (1983,

według scenariusza Leszka Wosiewicza) – portret polskiej popowstaniowej emigracji w Paryżu ukazany z perspektywy Cypriana Kamila Norwida – w kreacji samego Gogolewskiego.

W świadomości masowej Ignacy Gogolewski jest przede wszystkim Antkiem Boryną z serialu *Chłopi* (1972; film kinowy 1973) Jana Rybkowskiego. Mówił o tej roli: „No cóż, przetrwał się człowiek z tą Jagną przez niejeden stóg siana. Ten serial dał mi więcej sławy niż wszystkie role romantyczne w teatrze”. Tyle że ten Antek wzbudził kontrowersje, jak pisał Konrad Eberhardt: „Dla wielu odbiorców (także na wsi) Gogolewski stworzył postać nazbyt miękką, inteligentną, miejską”.

Uważny widz nie zapomniał jego występu w legendarnym telewizyjnym filmie *Mistrz* (1966, Prix Italia w 1969) w reżyserii Jerzego Antczaka, według sztuki Zdzisława Skowrońskiego, gdzie Gogolewski zagrał młodego aktora zafascynowanego okupacyjną kreacją kolegi-seniora.

Jego typ urody predestynował go do ról amantów, ale potrafił też znakomicie wcielić się w bohaterów charakterystycznych. Często, zwłaszcza w spektaklach Teatru

Telewizji, wcielał się w wybitne bądź słynne postaci historyczne. I tak m.in. przyszło mu być Molierem w *Pannie Molierównie* (1973), Wojciechem Bogusławskim w *Królu i aktorze* (1974), królem Zygmuntem Augustem w *Kronikach królewskich* (1974), Ryszardem Wagnerem w *Cosimie* (1974, wszystkie te wymienione tytuły w reżyserii Gogolewskiego) czy królem Bolesławem Śmiałym w spektaklu *Stanisław i Bogumił* (1965) Jerzego Krasowskiego. Władcę tego zagrał również w filmowym *Bolesławie Śmiałym* (1971) Witolda Lesiewicza.

Dla kinomanów i miłośników kina polskiego ważne pozostaną też jego role w takich filmach, jak *Trudna miłość* (1953) i *Samotność we dwoje* (1968) Stanisława Różewicza, *Król Maciuś I* (1957) Wandy Jakubowskiej, *Żołnierz królowej Madagaskaru* (1958) Jerzego Zarzyckiego, *Dziś w nocy umrze miasto* (1961) Jana Rybkowskiego, *Dziewczyna z dobrego domu* (1962) Antoniego Bohdziewicz, *Szyfry* (1966) Wojciecha Jerzego Hasa, *Jowita* (1967) Janusza Morgensterna, *Hrabina Cosel* (1968) Jerzego Antczaka, *Zamach stanu* (1980) Ryszarda Filipskiego (tu znowu zagrał postać historyczną, tym razem sędziego Klemensa Hermanowskiego z procesu brzeskiego), *Spotkanie na Atlantyku* (1980) Jerzego Kawalerowicza czy *Polonia Restituta* (1980) Bohdana Poręby (tym razem rola Stefana Żeromskiego).

Za swoją niebywale intensywną pracę i przebogaty dorobek artystyczny Ignacy Gogolewski otrzymał wiele zaszczytnych odznaczeń państwowych, w tym Krzyże: Kawalerski, Oficerski i Komandorski Orderu Odrodzenia Polski, a także Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski „za wybitne zasługi w pracy artystycznej, za osiągnięcia w działalności na rzecz rozwoju kultury”, Nagrodę „Gustaw” przyznaną przez Związek Artystów Scen Polskich „za szczególne zasługi dla środowiska teatralnego” oraz Wielką Nagrodę Festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie „za wybitne osiągnięcia aktorskie w Teatrze Polskiego Radia i Teatrze Telewizji Polskiej”.

W latach 2005-2006 Ignacy Gogolewski był prezesem Związku Artystów Scen Polskich.

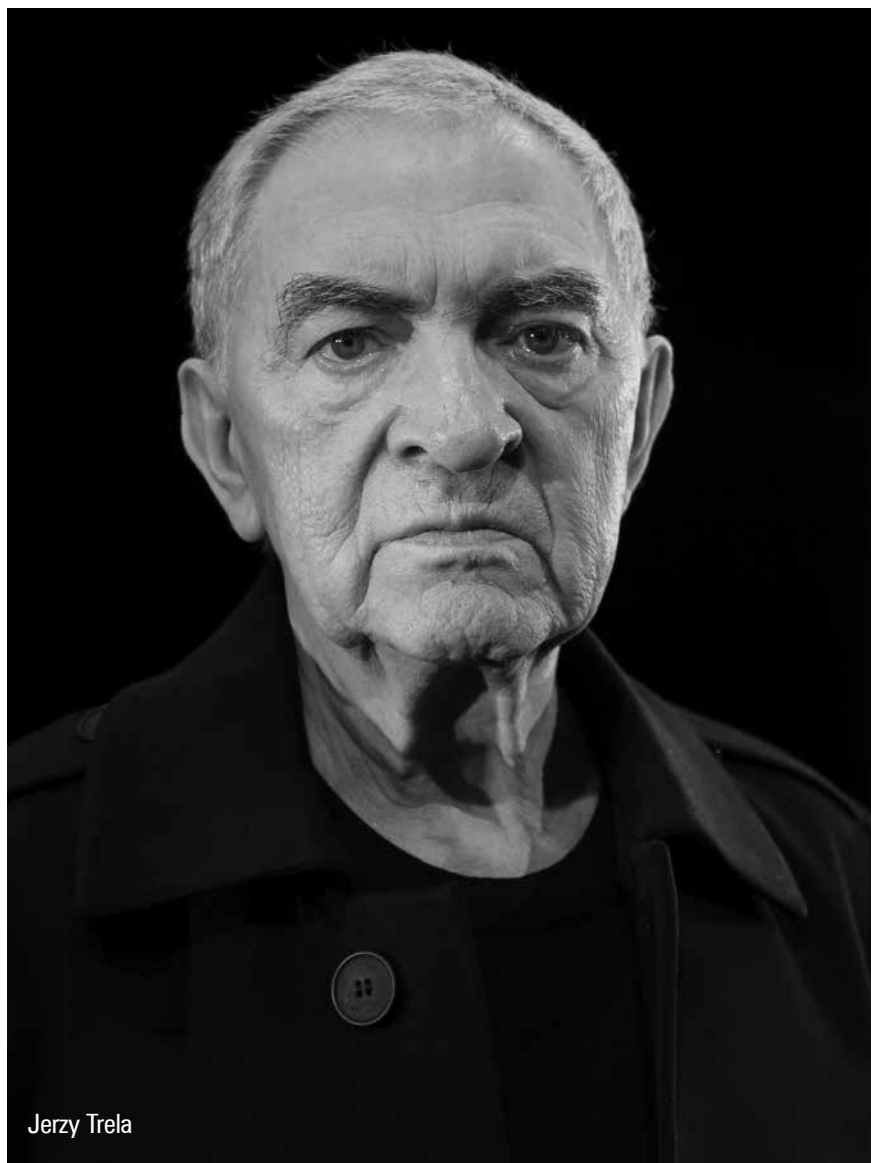
Krystyna Janda, z którą wielki aktor pracował w ostatnich latach w Teatrze Polonia, napisała: „Ignacy! Żegnaj! Jaki żal! Jaka strata! Nigdy nie zapomnimy”.

JANUSZ KOŁODZIEJ

JERZY TRELA

WIELKOŚĆ ARTYSTY, SKROMNOŚĆ CZŁOWIEKA

Odeszli od nas tego samego dnia. 15 maja zmarło dwóch Gustawów-Konradów: Jerzy Trela i Ignacy Gogolewski. Dołączyli do Gustawa Holoubka, trzeciego z wielkich odtwórców romantycznego bohatera Mickiewicza. Dorobek artystyczny Treli to cała epoka polskiego teatru i kina.



Jerzy Trela

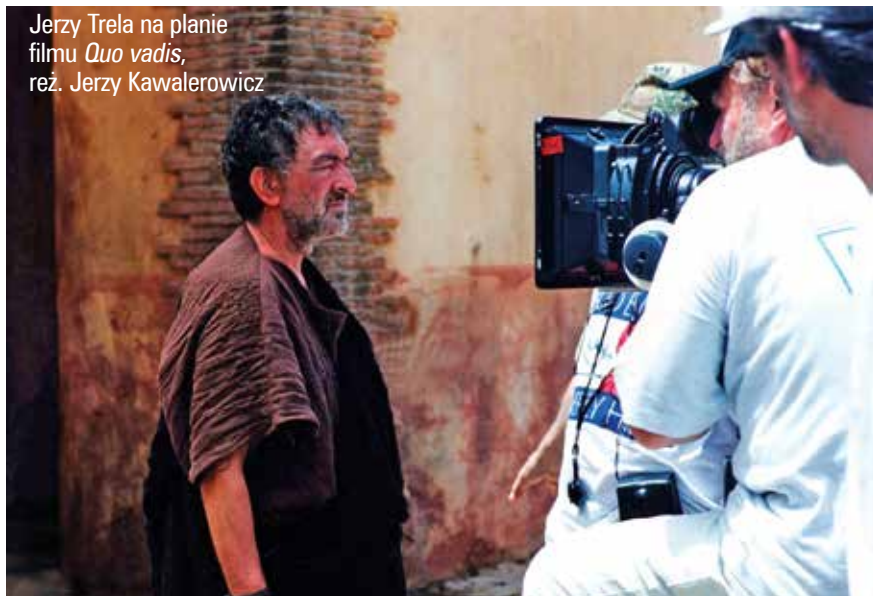
Fot. Mateusz Włodarczyk/Forum

Jerzy Trela urodził się 14 marca 1942 roku w Leńczach koło Wadowic. Był przede wszystkim wielkim aktorem teatralnym. Ks. prof. Alfred Wierzbicki dwa miesiące temu odprawił na Skałce w Krakowie mszę w 80. rocznicę jego urodzin. Mówił, że „wielcy artyści, do których należy Jerzy Trela, mają zdolność kreowania autentycznych ludzkich postaci: z krwi i kości, z bólu i soli, z ciemności i światła. Trzeba włożyć wiele dobra, aby wykreować człowieka szlachetnego, tak samo trzeba włożyć wiele dobra, aby oddać sceniczną czy filmową prawdę człowieka zdeprawowanego. Aktor nie osądza, lecz oddaje siebie swemu bohaterowi, zaszczerpie nam miłosierne, prawdziwie Boskie spojrzenie na tajemnicę innego”.

Taki był Jerzy Trela, kiedy grał w Swinarskich spektaklach Starego Teatru w Krakowie. Gustaw-Konrad w „Dziadach” Adama Mickiewicza (1973) i Konrad w „Wyzwoleniu” Stanisława Wyspiańskiego (1974) to role, które musi odnotować każdy historyk teatru.

Ze Starym Teatrem związany był 44 lata, od 1970 roku do stycznia 2014. Na tej kiedyś najważniejszej polskiej scenie współpracował z najwybitniejszymi twórcami polskiego teatru, prezentującymi różne estetyki i idee, a także odmienne poglądy na otaczający świat i inną duchowość. Występował w przedstawieniach Jerzego Jarockiego, Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza.

Jerzy Trela na planie filmu *Quo vadis*, reż. Jerzy Kawalerowicz



Bronisław Mamoń pisał w „Tygodniku Powszechnym” zaraz po premierze „Dziadów”: „Konrad Jerzego Treli zdaje się mówić: buntuję się, więc jestem. To nie jest bunt historyczny w tym znaczeniu, jaki temu pojęciu nadawali egzystencjaliści, bunt o odzyskanie wolności w społeczeństwie, ale raczej bunt metafizyczny. Wyzwanie skierowane przeciwko Bogu, który dopuścił w świecie zło, skazał człowieka na cierpienie i śmierć”. Wielka Improwizacja Treli pozostawia człowieka w stuporze przez długą chwilę. Trela – wielki, metafizyczny buntownik.

Sam aktor tak mówił w rozmowie z „Gazetą Wyborczą”: „Ta rola była potężnym wyzwaniem, bo wiedziałem, że nie jestem w stanie zrobić tego, co Gustaw Holoubek u Kazimierza Dejmka w pamiętnych »Dziadach« z 1968 roku. Ale Swinarski chciał innego bohatera. Człowieka zwykłego. Jego Konrad zszedł z piedestału, wszedł na scenę z ulicy. To nie miała być tylko walka z zewnętrznym zniewoleniem, ale też z tym wewnętrznym, z samym sobą”.

W latach 1998-2000 aktor występował także na scenie Teatru Narodowego w Warszawie, którego dyrektorem był wtedy wielki artysta Jerzy Grzegorzewski. Trela zagrał w jego dwóch przedstawieniach według dramatów Wyspiańskiego: w „Sędziach” – poruszającą rolę starego Żyda, Samuela i w „Weselu” Czepca.

Osobny rozdział w twórczości Treli zajmuje Teatr Telewizji, a w nim przede wszystkim współpraca z Kazimierzem Kutzem. Do historii przeszła rola kome-

danta w słynnym, naturalistycznym obrazie wojny – *Do piachu...* (1990), dramacie Tadeusza Różewicza. A przede wszystkim rola Stalina w sztuce Gastona Salvatore. O tej ostatniej roli pisała Dorota Terakowska: „Trela – z pozoru cały czas taki sam, ociężały, kamienny, groźny – a faktycznie coraz to inny. Tyle że ten efekt osiągnął trudnymi środkami: minimalną zmianą wyrazu twarzy, oczu, grymasem, zmianą w sposobie chodzenia i gestykulacji”. Pamiętam ten spektakl także jako „pojedynek” dwóch wielkości. Oto w środku nocy Józef Stalin każe sprowadzić do swojego mieszkania Icyka Sagera, aktora święcącego właśnie triumfy w teatrze jako król Lear. Sagera kreował Tadeusz Łomnicki. Obserwowanie Treli i Łomnickiego to fascynująca przygoda intelektualna. Pojedynek cynizmu i okrucieństwa – skrywanych pod maską „dobrotliwości” – ze strachem o życie swoje i syna. Wstrząsający obraz bezwzględnej władcy imperium, który powoli, z perwersyjnym uśmiechem na twarzy, zaciska pętlę na szyi przerażonego „Leara” grającego swoją rolę, której stawką jest życie. Spektakl *Stalin* (1992) dla samych kreacji Treli i Łomnickiego można oglądać wielokrotnie, bo jest w nim wielka prawda o człowieku. A siła przekazu aktorskiego poraża.

Jerzy Trela grał w wielu filmach najważniejszych twórców polskiego kina. Wymieńmy tylko kilku: Janusz Morgenstern, Kazimierz Kutz, Krzysztof Kieślowski, Jerzy Hoffman, Andrzej Wajda, Filip Bajon, Janusz Majewski, Tomasz Zyg-

dło, Piotr Szulkin, Jerzy Kawalerowicz, Paweł Pawlikowski.

Po raz pierwszy pojawił się na ekranie w 10. odcinku *Stawki większej niż życie* (1968) zatytułowanym *W imieniu Rzeczypospolitej* w reżyserii Morgensterna. Zagrał młodego żołnierza podziemia wykonującego wyroki śmierci na zdrajcach i kolaborantach. Jeden z przyjaciół aktora zauważył, że w tym epizodzie przypominał młodego Roberta De Niro. To był tej klasy aktor, ale kino nie wykorzystało w pełni jego talentu.

Po raz drugi w filmie pojawił się w kolejnym serialu Morgensterna – *Kolumbowie* (1970). Ale później jego kontakt z kinem urwał się na długie lata. Mając do wyboru teatr Swinarskiego i Jarockiego, nie miał wątpliwości. Sam aktor przyznawał, że wybrał teatr, ponieważ w filmie w pierwszych latach kariery nie miał szczęścia trafić na coś, co dałoby mu artystyczną satysfakcję.

To będzie na pewno mój subiektywny wybór. Wymienię trzy – według mnie najważniejsze – role filmowe Treli. Na pewno Chilon Chilonides w *Quo vadis?* (2001) według powieści Henryka Sienkiewicza. Trela uratował ten nie najlepszy film mistrza Jerzego Kawalerowicza. Chilon stał się zwornikiem całej akcji. Jest w tej postaci wszystko: upadek, tchórzostwo, serwilizm, a potem powstanie – powiedzielibyśmy nawrócenie, aż do gotowości na męczeństwo – małość i wielkość jednocześnie. Trela nadał Chilonowi wymiar dramatyczny, przerastający wszystkie inne postacie tego filmu. Druga rola to znakomity Podkomorzy w *Panu Tadeuszu* (1999) Andrzeja Wajdy. Prawdziwy szlachcic. Fraza „Poloneza czas zacząć...” już na zawsze będzie kojarzyła się z głosem Treli. I jego zmęczona twarz w ostatnich scenach filmu – stary Podkomorzy na paryskim bruku. Trzecia rola to górnik Skarga w filmie Kazimierza Kutza *Śmierć jak kromka chleba* (1994) o tragedii w kopalni Wujek na początku stanu wojennego. Trela nadaje swojemu bohaterowi wymiar majestatu i jednocześnie prostoty. Twarz górnika-mędrca.

W pamięci pozostanie jednak jako wielki artysta teatru. Podobno Tadeusz Różewicz zapytany, który z aktorów powinien mówić jego poezję, odpowiedział: „Nie chcę aktora. Moją poezję powinien mówić Jerzy Trela”. Trudno o większe uznanie.

KS. ANDRZEJ LUTER

JERZY BLASZYŃSKI

MISTRZOWSKIE DŹWIĘKI

Znakomity dźwiękowiec, trzykrotny laureat nagrody za najlepszy dźwięk na FFFF w Gdańsku, laureat Nagrody SFP za całokształt osiągnięć artystycznych, zmarł 19 maja w wieku 93 lat.



Jerzy Blaszyński

Jerzy Blaszyński urodził się 19 sierpnia 1928 roku, a więc w czasach, kiedy w kinie dokonywał się tzw. przełom dźwiękowy. „Wielki niemowa przemówił!” – krzyczały tytuły w ówczesnych gazetach. Pierwsze dźwiękowe filmy były nie do zniesienia, mówiło się na nich, śpiewało, grało, krzyczało niemal bez przerwy, czy było to potrzebne do prowadzenia płynnej narracji, czy też nie. By okiełznać ten nowy wyrazowy środek, trzeba było nie tylko dobrych fachowców, ale i dźwiękowych artystów. I takim – jednym z największych – na gruncie naszej kinematografii był Jerzy Blaszyński.

Po ukończeniu Politechniki Wrocławskiej, dzięki radiotechnicznemu wykształceniu, trafił do łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych, gdzie w 1952 roku objął kierownictwo Cechu (przyszłego Wydziału) Techniki Dźwięku i Montażu. Doświadczenie w pracy przy nagraniach dźwiękowych w filmie zdobywał u znakomitych przedwojennych fachowców – Józefa Bartczaka, Jerzego Koprowicza, Jana Radlicza i Stanisława Urbaniaka. Kiedy się zorientował, że optyczny zapis dźwięku pochłania mnóstwo czasu i energii, a daje rezultaty niedoskonałe, zastąpił go zapisem magnetycznym. W łódzkiej Wytwórni zgromadził tyle sprzętu nagraniowego, że musiał zaini-

cjować budowę osobnego budynku dla kierowanego przez siebie Wydziału. W nowej siedzibie, nazywanej Pałacem pod Blachą (nazwa powstała od nazwiska pomysłodawcy i realizatora nowej siedziby, czyli samego Blaszyńskiego – przyp. red.), zastosował liczne nowoczesne rozwiązania akustyczne. To tam udźwiękowiano stereofonicznie szerokoformatowe (70mm) kopie *Potopu* (1974) Jerzego Hoffmana, *Ziemi obiecanej* (1975) Andrzeja Wajdy oraz *Nocy i dni* (1975) Jerzego Antczaka.

Jako samodzielny operator dźwięku Jerzy Blaszyński zadebiutował przy realizacji efektownego melodramatu Janusza Majewskiego *Zazdrość i medycyna* (1973), opartego na popularnej powieści Michała Choromańskiego. Dwanaście lat wcześniej – razem z Janem Czerwińskim – odpowiadał za dźwięk w dramacie wojennym Jana Rybkowskiego *Dziś w nocy umrze miasto* (1961). Ma na swym koncie ponad 60 filmów fabularnych i seriali telewizyjnych. Współpracował z tak znakomitymi reżyserami, jak Jerzy Kawalerowicz (*Śmierć prezydenta*, 1977; *Spotkanie na Atlantyku*, 1980; *Austeria*, 1982; *Jeniec Europy*, 1989), Stanisław Różewicz (*Pensja pani Latter*, 1982), Grzegorz Królikiewicz (*Drzewa*, 1995), Kazimierz Kutz (*Linia*, 1974; *Znikąd donikąd*, 1975), Jerzy Antczak (*Noce i dnie*, 1975), Janusz Majewski (*Sprawa Gor-*

gonowej, 1977; *Lekcja martwego języka*, 1979; *Królowa Bona*, 1980; *Słona róża*, 1982; *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny*, 1982), Jerzy Hoffman (*Do krwi ostatniej...*, 1978), Piotr Szulkin (*Oczy uroczone*, 1975), Robert Gliński (*Łabędzi śpiew*, 1988), Mariusz Treliński (*Pożegnanie jesieni*, 1990). Pośród filmów fabularnych, przy których pracował, znajduje się jeden rodzajnek dokumentalny – to biograficzna opowieść Adama Ustynowicza *Stanisław Lem. Science and fiction* (1991).

Trzykrotnie jury Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku uznało dźwięk Blaszyńskiego za najlepszy: w 1977 roku w *Śmierci prezydenta* (1977) Jerzego Kawalerowicza, w 1980 w *Pałacu* (1980) Tadeusza Junaka i w 1984 w *Akademii pana Kleksa* (1983) Krzysztofa Gradowskiego.

Jerzy Blaszyński działał także mocno społecznie na rzecz swojego środowiska, był współzałożycielem Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W 2011 roku został uhonorowany doroczną Nagrodą SFP za całokształt dokonanych twórczych. Pamiętam, jak w okolicznościowej laudacji padły wtedy słowa, że był nie tylko świetnym profesjonalistą, ale i wspaiałym kolegą, nie tylko mistrzem w swoim fachu, ale także osobą niezwykle serdeczną i życzliwą.

JERZY ARMATA

2 maja w Szczecinie zmarł **Zbigniew Witkowski** (87 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego PWSTiF w Łodzi. Występował w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Bydgoszczy (1955-56) oraz Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie-Słupsku (1961-65). Następnie, do 1975, pracował na scenach Państwowych Teatrów Dramatycznych w Szczecinie, a od 1976 – aż do przejścia na emeryturę w 2006 – grał w szczecińskim Teatrze Współczesnym (zdarzały mu się też gościnne występy w szczecińskim Teatrze Polskim). Współpracował również z innymi miejscowymi scenami, jak Teatr Krypta czy kabaret Piwnica przy Krypcie. Sporadycznie występował na małym i dużym ekranie – zagrał w kilku spektaklach telewizyjnych oraz epizodyczne role w *Krzyżakach* Aleksandra Forda, a także *Awanturze o Basię i Szatanie z 7-ej klasy* Marii Kaniewskiej.

9 maja w Paryżu zmarł **Ludwik Lewin** (77 l.), dziennikarz, poeta, pisarz i dokumentalista. Był absolwentem Wydziału Polonistyki UW. W latach 1965-67 studiował na Wydziale Reżyserii Filmowej PWSTiF w Łodzi. W 1967 wyjechał do Paryża, po komunistycznej kampanii antysemickiej w 1968 roku pozostał we Francji. Był długoletnim współpracownikiem Radio France International, dziennikarzem i paryskim korespondentem polskiej sekcji BBC oraz Polskiej Agencji Prasowej. Autor licznych publikacji w prasie polskiej („Życie Warszawy”, „Gazeta Wyborcza”) i francuskiej („Le Monde”, „Le Progrès”). Specjalizował się w wywiadach z francuskimi intelektualistami. Opublikował również kilka książek (m.in. powieść „Syzyf i ska”, opowieść historyczno-kulinarną „Podróż po stołach Francji”) oraz tomików poezji („Ucieczka z Egiptu”). Był kierownikiem produkcji filmu *Jestem Żydem, bo tak mi*

się podoba Nataszy Czarwińskiej. Z Esterą Korn współreżyserował krótkometrażowe fabuły: *Personnalisez Votre Environnement* i *Létape*. Współrealizował także film dokumentalny *Jestem z Francji* Krzysztofa Kownasa. Ponadto został bohaterem dokumentu Kownasa – *Moje światy*.

9 maja w Łodzi zmarła **Irena Włodarczyk** (75 l.), kostiumografka. Była absolwentką Wydziału Projektowania Ubioru Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. W dorobku filmowym ma autorstwo kostiumów do wielu produkcji telewizyjnych i kinowych. Warto wymienić takie tytuły, jak *Wiosna, panie sierżancie* Tadeusza Chmielewskiego, *Jarosław Dąbrowski* i *Polonia Restituta* Bohdana Poręby, *Ocalić miasto* Jana Łomnickiego, *Polskie drogi* Janusza Morgensterna, *Biały mazur* Wandy Jakubowskiej, *Soból i panna* Huberta Drapelli, *Przyłbice i kaptury* Marka Piestraka, *Śmierć Johna L. Tomasa* Zygadły. Irena Włodarczyk była wieloletnią członkinią Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

13 maja zmarł **Mirosław Skrzypczak** (69 l.), operator obrazu, autor zdjęć do wielu filmów dokumentalnych. W latach 1974-96 był związany z poznańskim oddziałem TVP, ale w latach późniejszych również współpracował z tym ośrodkiem. Twórca zdjęć do licznych spektakli teatralnych i filmów dokumentalnych dotyczących Wielkopolski, jej historii i kultury. Zajmował się także oświeceniem. Wśród produkcji, które współtworzył jako autor zdjęć, znajdują się takie dokumenty, jak *Teatr Biuro Podróżny* Ewy Wanat, *Poznańskie Powstanie* 1956 i *Zapomniane powstanie* Krzysztofa Magowskiego, *Powstanie Wielkopolskie. Zdobyć Ławicy* i *Ułani Andersa* Janusza Sidora, *Conrad Drzewiecki. Tancerz i choreograf* Roberta Ćwiklińskiego

czy też *Poezja i maszyny* Jacka Kubiaka. Współpracował również operatorsko przy dokumentach o sztuce, takich jak *Obywatel B.* Marka T. Nowakowskiego (o Stanisławie Barańczaku), *W Nowym Jorku jak w teatrze* Roberta Glińskiego (o Januszu Głowackim), *Magdalena Abakanowicz* Jarosława Maszewskiego i Jacka Kubiaka.

19 maja zmarł **Jerzy Zass** (84 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny (znany również jako Jerzy Zasuń). Występował w Teatrach: Dolnośląskich w Jeleniej Górze-Wałbrzychu (1959-60), Zagłębia w Sosnowcu (1961), im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (1961-64), Dramatycznych we Wrocławiu (1964-65, 1968-69), Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1965-67), Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu (1973-75) oraz teatrach warszawskich: Narodowym (1975-82) i Nowym (1982-88). Wielokrotnie można go było oglądać na małym i dużym ekranie, gdzie wcielał się przeważnie w role drugoplanowe i epizodyczne. Z jego filmografii trzeba wymienić takie tytuły, jak *Śsiedzi* Aleksandra Ścibora-Rylskiego, *Cztery pancerni i pies* Konrada Nałęczkiego, *Polskie drogi* Janusza Morgensterna, *...gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie...* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego, *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* Jerzego Sztwiertni, *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego, *Niedzielne igraszki* Roberta Glińskiego, *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* Piotra Szulkina, *Siekierzada* Witolda Leszczyńskiego, *Krótki film o zabijaniu* Krzysztofa Kieślowskiego, *Obywatel Piszczyk* Andrzeja Kotkowskiego, *Sztuka kochania* i *Kuchnia polska* Jacka Bromskiego, *Korczak* Andrzeja Wajdy oraz *Psy* Władysława Pasikowskiego.

Oprac. **JULIA MICHAŁOWSKA**

Seanse na dachu Teatru Szekspirowskiego

Na początku czerwca rozpocznie się 7. sezon cyklu pokazów na dachu Teatru Szekspirowskiego w Gdańsku. To plenerowe kino powstało z inspiracji słynnymi projekcjami filmowymi „Rooftop cinema”, które odbywają się od wielu lat na dachach budynków Nowego Jorku. W Gdańsku przez całe wakacje, w tej wyjątkowej scenerii, odbędą się 22 seanse. Widzowie obejrzą filmy nagradzane Oscarami lub na festiwalach w Cannes, Berlinie, Wenecji czy Sundance. Pojawiają się też obrazy o charakterze wielkomiejskim, których akcja rozgrywa się w metropoliach i z Nowym Jorkiem w tle. W repertuarze znalazły się m.in. takie tytuły, jak *Na rauszu* Thomasa Vinterberga, *Najgorszy człowiek na świecie* Joachima Triera, *C'mon C'mon* Mike'a Millsa, *Minari* Lee Isaaca Chunga, *Córka Maggie Gyllenhaal* czy *Matki równoległe* Pedro Almodóvara. Będzie też sporo filmów muzycznych. »Kino na Szekspirowskim« z widokiem na dachy gdańskich kamienic ma unikatowy charakter. Nie ma drugiego takiego kina plenerowego w Polsce. (...) Jest to niewątpliwie najpiękniejsze kino plenerowe w Gdańsku» – mówi pomysłodawczyni cyklu filmowego Anna Kądziała-Grubman ze Stowarzyszenia Kulturalnego Hamulec Bezpieczeństwa. Seanse odbywać się będą w środy, soboty i wybrane czwartki, od 11 czerwca do 27 sierpnia, o godz. 21.30 (21.00 w sierpniu). W przypadku niesprzyjających warunków atmosferycznych (silny wiatr, deszcz) wybrany seans będzie przekładany na inny termin. Więcej informacji na www.kinonaszekspirowskim.pl.

Fot. Anna Reziak/Materiały prasowe FPFF



Filip Bajon

Filip Bajon laureatem Platynowych Lwów 47. FPFF

Nagrodę Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych za całokształt twórczości otrzymał w tym roku Filip Bajon. Reżyser i scenarzysta odbierze statuetkę Platynowych Lwów 17 września, podczas finałowej gali 47. FPFF. Laureat ma w dorobku prawie 40 filmów fabularnych i dokumentalnych, spektakli i seriali nagradzanych na festiwalach oraz przez prestiżowe gremia filmowe. Wiele z nich otrzymało także nagrody FPFF, m.in. *Aria dla atlety*, *Wizja lokalna 1901*, *Wahadło*, *Magnat*, *Poznań 56*, *Kamerdyner*. Platynowe Lwy corocznie przyznaje Komitet Organizacyjny Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, by uhonorować dorobek wybitnych postaci polskiego kina. Kandydatura Filipa Bajona była w tym roku rekomendowana przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Radę Programową Festiwalu. Filip Bajon urodził się 25 sierpnia 1947 roku w Poznaniu. W 1970 został absolwentem prawa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a cztery lata później ukończył reżyserię na PWSFTviT w Łodzi. Początkowo realizował filmy eksperymentalne i telewizyjne, następnie związał się ze Studiem Filmowym „Tor”. Jego debiutancka fabuła *Aria dla atlety* z niezwyklej rolą Krzysztofa Majchrzaka wyróżniała się oryginalnością i przyniosła młodemu artyście znaczące nagrody, m.in. w Gdańsku i San Remo. Filip Bajon często opiera swoje historie na faktach i osadza na styku epok. Interesują go możliwości języka filmowego, dzięki którym może odtwarzać realia, wzbogacając je o autorską wizję. To unikalne podejście, potwierdzone kolejnymi (nagradzanymi) dziełami, ustawia go

w pierwszym rzędzie najciekawszych polskich filmowców. Ważnym wątkiem w jego twórczości jest bez wątpienia motyw patriotyzmu, ale podejmowany nieco inaczej niż u innych twórców. W pierwszej dekadzie XXI wieku stworzył adaptacje klasycznych dzieł polskiej literatury – *Przedwiośnie* oraz *Śluby panienskie*, które odniosły znaczący sukces frekwencyjny. Filip Bajon reżyseruje też sztuki teatralne, spektakle Teatru Telewizji oraz obrazy dokumentalne. Jego drugą obok filmu pasją pozostaje niezmiennie literatura. Kolejno ukazywały się: opowiadania „Proszę ze mną na górę”, powieści „Serial pod tytułem” i „Podśluch”, oraz autobiograficzny „Cień po dniu”. Z biegiem lat angażował się w pracę z debiutantami i studentami. Przez kilka lat był szefem Studia Filmowego „Dom”, a w latach 2015-2019 dyrektorem Studia Filmowego „Kadr”. W latach 2008-2012 pełnił funkcję dziekana Wydziału Reżyserii PWSFTviT w Łodzi. Wykładał także na WRiTV Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wielokrotnie zasiadał w zarządzie Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W 2002 roku został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, a w 2014 Złotym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis. Platynowe Lwy FPFF w Gdyni otrzymali dotąd m.in. Andrzej Wajda, Jerzy Antczak, Sylwester Chęciński, Tadeusz Chmielewski, Tadeusz Konwicki, Janusz Majewski, Roman Polański, Witold Sobociński, Jerzy Wójcik, Jerzy Gruz, Jerzy Skolimowski, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Tęgoroczny, 47. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych odbędzie się w dniach 12-17 września.

Irena Strzałkowska i Jan Komasa z francuskimi Orderami Sztuki i Literatury

Ambasador Francji w Polsce, Frédéric Billet, 18 maja odznaczył Orderem Sztuki i Literatury dwie polskie osobistości świata kinematograficznego – producentkę Irenę Strzałkowską oraz reżysera Jana Komasę. Irena Strzałkowska otrzymała tytuł oficera Orderu Sztuki i Literatury. Jak możemy przeczytać na stronie Ambasady Francji: „Pani Strzałkowska przywiązuje szczególną wartość do roli kina, którą jest jednocześnie, stąd jej zaangażowanie na rzecz współpracy międzynarodowej w ramach wielu projektów. W swojej karierze działała w wielu kluczowych instytucjach kinematograficznych, m.in. w Polskiej Akademii Filmowej, Stowarzyszeniu Filmowców Polskich i Krajowej Izbie Producentów Audiowizualnych. Pani Strzałkowska odznaczyła się również swoim osobistym zaangażowaniem w odnowienie polsko-francuskiej umowy o koprodukcji filmowej, która została podpisana w marcu 2012 roku. Jako wielka przyjaciółka Francji, doskonale posługująca się językiem francuskim, Irena Strzałkowska została odznaczona w uznaniu za jej wkład w rozwój współpracy kulturalnej między Francją i Polską”. Wymieniając zasługi Ireny Strzałkowskiej, ambasador Francji przypomniał jej długie związki z kulturą i kinematografią francuską. Irena Strzałkowska po ukończeniu studiów ekonomicznych rozpoczęła pracę jako attaché w Stałym Przedstawicielstwie Polski przy UNESCO. W 1990 została wicedyrektorem legendarnego Studia Filmowego „Tor”. Rok później Studio wyprodukowało we współpracy z Francją nagrodzony na festiwalu w Cannes film Krzysztofa Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki*. „Dzięki pani staraniom Francja mogła mieć swój szacowny wkład w powstanie innego arcydzieła Krzysztofa Kieślowskiego – trylogii *Niebieski, Biały i Czerwony*, która w oczywisty sposób nawiązuje do flagi Francji i hasła rewolucji francuskiej. W wielu wywiadach podaje pani ten cykl jako uniwersalny i trafiający do wrażliwości ludzi na całym świecie, niezależnie od ich mentalności i miejsca zamieszkania” – podkreślił ambasador. Jan Komasa otrzymał



Frédéric Billet, Irena Strzałkowska i Jan Komasa

z kolei tytuł kawalera Orderu Sztuki i Literatury. Ten jeden z najważniejszych europejskich reżyserów młodego pokolenia, absolwent Szkoły Filmowej w Łodzi, rozpoczął karierę w świecie filmu od zdobycia nagrody Cinéfondation na festiwalu w Cannes w 2004 roku za etiudę *Fajnie, że jesteś*. W 2014 na ekrany kin trafiło jego *Miasto 44* poświęcone powstaniu warszawskiemu. Zwracając się do odznaczonego, ambasador Francji powiedział, że są to „na długo zapadające w pamięć świadectwa tamtych dni polskiej historii”. Na stronie Ambasady możemy przeczytać: „Dzięki swojej wielkiej wrażliwości, pan Komasa tworzy filmy, w których najważniejsze miejsce zajmuje człowiek oraz przejmujące portrety młodych ludzi szukających własnej drogi i walczących o prawo do bycia sobą i prawo do wybaczenia. Jego filmy zyskały uznanie na ważnych festiwalach – w szczególności *Boże Ciało*, wyprodukowane we współpracy z Francją, które ubiegało się o nagrodę Oscara dla najlepszego filmu międzynarodowego w 2020 roku. Odznaczenie Jana Komasy Orderem Sztuki i Literatury dokonywane jest w uznaniu za jego wkład w roz-

wój współpracy kinematograficznej między Francją i Polską”. Dziękując za przyznanie odznaczenia, Irena Strzałkowska powiedziała, że przyznane jej wyróżnienie jest docenieniem zasługi wszystkich polskich filmowców współpracujących z kinematografią francuską. Jan Komasa podkreślił, że współpraca pomiędzy Francją i Polską sprzyja budowaniu wspólnej kultury europejskiej. „W kulturze upatruję największej siły Europy, która uchroni nas przed strachem, nienawiścią i tyranią” – powiedział reżyser. Uroczystość wręczenia orderów odbyła się w stołecznej rezydencji ambasadora Francji w Polsce. Ambasador Republiki Francji Frédéric Billet przypomniał, że Order Sztuki i Literatury jest przyznawany przez francuskiego ministra kultury w uznaniu zasług w dziedzinie artystycznej i literackiej oraz za wkład w rozwój różnych dziedzin sztuki we Francji i na świecie. Order został ustanowiony w 1957 roku. W ostatnich latach zostali nim odznaczeni liczni polscy artyści, dziennikarze i działacze kultury, m.in. Andrzej Seweryn, Małgorzata Omilanowska, Piotr Skubiszewski, Marcin Frybes, Maciej Morawski i Anna Parzymies.

Łukasz Adamski dyrektorem Kameralnego Lata

Jubileuszowa, 15. edycja Ogólnopolskich Spotkań Filmowych Kameralne Lato w Radomiu wystartuje pod wodzą nowego dyrektora artystycznego – Łukasza Adamskiego. Poza tym najważniejszą zmianą programową, towarzyszącą 15. edycji festiwalu, jest nadanie części konkursowej formuły międzynarodowej i wyodrębnienie trzech konkursów festiwalowych pod wspólnym szyldem: FREEDOM Film Festival. To właśnie nowy dyrektor będzie czuwał nad tą sekcją. Kame-

ralne Lato od 15 lat stanowi jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych Radomia, które współtworzą mieszkańcy miasta, twórcy i fani kina. To impreza, która w niezwykle sposób łączy lekki wakacyjny klimat z możliwością obcowania z kulturą wysoką. W tym roku wątki programowe festiwalu skoncentrują się wokół tematyki wolności rozumianej w różnych aspektach, zderzając ze sobą spojrzenia na to, czym jest wolność w wymiarze osobistym, ale też ogólnospołecznym, artystycznym, narodowym i geopolitycznym. O jakość prezentowanych filmów zadba Łukasz Adamski. Nowy dyrektor artystyczny

jest krytykiem filmowym i publicystą. Współpracuje m.in. z TVP Kultura, Polskim Radiem, portalem Interia.pl oraz magazynem „Plus Minus” w dzienniku „Rzeczpospolita”. W Polskim Radiu Olsztyn współprowadzi autorskie audycje „Okno na kulturę” i „Do zobaczenia”. Jest współautorem audycji „Nakręcenia. Magazyn premier filmowych” w Polskim Radiu 24 oraz laureatem Nagrody im. Macieja Rybińskiego – Złotej Ryby. Zdobył też Nagrodę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w kategorii „Krytyka filmowa”. Adamski nakreśla misję festiwalu w następujący sposób: „Sytuacja w Ukrainie pokazuje, że »koniec historii« nie

nadszedł i nasza wolność jest realnie zagrożona. To zagrożenie ma jednak szerszy wymiar. Wolność jest dziś pojęciem z jednej strony zbanalizowanym, a z drugiej wypaczonym. Różne grupy społeczne, zamykające się coraz mocniej w swojej plemienności, wykorzystują pojęcie »wolność« do zniewalania tych, których uznają za wrogów. W erze ideologicznych baniek w mediach społecznościowych ten problem ma jeszcze szerszy wymiar. Nasz festiwal ma przypomnieć, że prawdziwa wolność polega na rozmowie, debacie, ścieraniu ze sobą skrajnie różnych poglądów. Nie chcemy być krępowani przez popraw-

Plakat 30. edycji EnergaCAMERIMAGE

W tym roku przypada jubileusz 30-lecia festiwalu CAMERIMAGE. Organizatorzy tej zasłużonej imprezy zaprezentowali jubileuszowy layout festiwalowego plakatu autorstwa Piotra Jabłońskiego, zaznaczając, że „graficzna metafora zamyka opowieść zawartą w jego poprzednich kreacjach dla edycji z 2017 i 2019 roku”. Jak możemy przeczytać w opisie projektu: „Sprowadzone ponownie do Torunia żaby, szczególnie te złote, zadomowiły się w nim na dobre, aby to właśnie tutaj hucznie świętować jubileusz 30-lecia największego w Polsce, międzynarodowego festiwalu filmowego, którego są symbolem. Przy dźwięku znanego i tak charakterystycznego dla EnergaCAMERIMAGE muzycznego motywu, poprawiają ostatni element nienagannej garderoby, by wkrótce stać się bohaterkami gal i powędrować do naszych najznamienitszych laureatów. W tym skomplikowanym i nieprzewidywalnym świecie, prawdziwym, dumnym zwycięzcą zawsze pozostaje Złota Żaba, będąca festiwalowym uosobieniem wrażliwości, piękna, mądrości zawartej w filmowych historiach i współodczuwania z drugim człowiekiem”. Piotr Jabłoński /nicponim/ jest absolwentem Wydziału Architektury i Urbanistyki Politechniki Białostockiej. Pracował dla Blizzard, Cilvarings/Wu-Tang Clan, Bungie, Arkane Studios, ArenaNet, Aaron Sims Creative, Wizards of the Coast, DC Comics, Axis Animation, TBWA/Paris, Games Workshop, PlatigeImage, NetEase Games, Aggressive Tv, Centipede Press, Applibot, Evermotion i wielu innych. Artysta jest reprezentowany przez Richard Solomon Artists Representative LLC. Jubileuszowy 30. MFF EnergaCAMERIMAGE odbędzie się w dniach 12-19 listopada.



ność polityczną, religijną czy ideologiczną. Może to brzmieć utopijnie, ale naprawdę jestem przekonany, że kino daje możliwość stworzenia miejsca, gdzie będziemy wolni. Wolni, by bronić naszych racji i wolni, by szanować prawo innych do obrony swoich. Wolni od naszych uprzedzeń, przesądów i lęków. Po to jest FREEDOM Film Festiwal”.

Nowe prezydium Rady Repartycyjnej SFP-ZAPA

Na pierwszym posiedzeniu Rady Repartycyjnej SFP-ZAPA, które odbyło się 12 maja, odbyły się wybory do prezydium Rady. Na przewodniczącego wybrano Juliusza Machulskiego, na wiceprzewodniczącą – Karolinę Bielawską, a sekretarzem został Jacek Bromski. Do głównych obowiązków Rady Repartycyjnej, czyli nowego organu SFP zastępującego Radę Administracyjną, należy zatwierdzanie stawek wynagrodzeń autorskich lub projektów tabel wynagrodzeń, zatwierdzanie klasyfikacji utworów audio-wizualnych w celu właściwej repartycji wynagrodzeń, rozpatrywanie odwołań oraz skarg przesyłanych do SFP-ZAPA przez uprawnionych, uchwalanie planu finansowego i merytorycznego SFP-ZAPA, a także przyjmowanie okresowych sprawozdań dyrektora SFP-ZAPA. Pełny skład Rady Repartycyjnej to: Juliusz Machulski, Karolina Bielawska, Jacek Bromski, Grzegorz Łoszewski, Jan Matuszyński, Jacek Hamela, Kamil Skałkowski, Tadeusz Lampka, Joanna Szymańska oraz Maciej Sobczyk – zastępca członka Rady z Zespołu Autorów i Włodzimierz Matuszewski – zastępca członka Rady z Zespołu Producentów.

Gdyńskie Centrum Filmowe z nagrodą

Galion Gdyński – Nagroda Artystyczna Prezydenta Gdyni w dziedzinie kultury – powędrowała do zespołu Gdyńskiego Centrum Filmowego. Statuetkę odebrały przedstawicielki Centrum – Agata Kozierańska-Burda oraz Kinga Plicht. Ta gdyńska nagroda co roku trafia do najciekawszych twórców kultury i sztuki. Zwycięzców poznaliśmy podczas uroczystej gali 9 maja w Muzeum Miasta Gdyni. Gdyńskie Centrum Filmowe to niezwykle ważne miejsce spotkań w samym sercu Gdyni. Zapewnia mieszkańcom miasta i regionu, a także turystom, dostęp do edukacji, kultury i rozrywki związanej z wartościowym kinem. Oferta GCF skierowana jest zarówno do profesjonalnych filmowców, jak i ama-



Kinga Plicht, Agata Kozierańska-Burda i Wojciech Szczurek

torów, pasjonatów kina. Filarami działalności Centrum są Gdyńska Szkoła Filmowa, kino studyjne oraz festiwale i wydarzenia filmowe. GCF jest siedzibą Pomorskiej Fun-

dacji Filmowej organizującej Festiwal Polskich Filmów Fabularnych. To właśnie tam, na placu Grunwaldzkim, znajduje się co roku centrum festiwalowe.

FPPF w Gdyni – wraca nagroda za reżyserię

Na posiedzeniu Komitetu Organizacyjnego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, które odbyło się 5 maja, zdecydowano, że indywidualna nagroda za reżyserię powróci do regulaminu FPPF. Prezes Jacek Bromski, w imieniu twórców skupionych w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, zwrócił się pod koniec kwietnia do dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej Radosława Śmigulskiego, który przewodniczy Komitetowi Organizacyjnemu FPPF w Gdyni, o przywrócenie do regulaminu nagrody za reżyserię. „Bardzo cieszę się, że dyrektor Radosław Śmigulski i członkowie Komitetu przychylni się do mojej propozycji. Trudno

było sobie wyobrazić, że na święcie polskiego kina, którym jest festiwal w Gdyni, zabraknie nagrody indywidualnej dla reżysera” – powiedział Jacek Bromski. „Uhonorowanie najlepszej reżyserii jest wyrazistym i mocnym sygnałem kierunku, w jakim powinna zmierzać polska kinematografia. Pamiętajmy, że jednym z podstawowych celów Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych jest promocja kina autorskiego i uzdolnionych twórców wszystkich pokoleń” – podkreślił prezes SFP. W ostatnich latach indywidualną nagrodę za reżyserię zdobyli Łukasz Grzegorzek (*Moje wspaniałe życie*), Magnus von Horn (*Sweat*), Jan Komasa (*Boże Ciało*), Adrian Panek (*Wilkołak*), Agnieszka Holland i Kasia Adamik (*Pokot*), Tomasz Wasilewski (*Zjednoczone Stany Miłości*).

Prezydent Gdyni nagradza Adriana Apanela

Reżyser i scenarzysta Adrian Apanel otrzymał Nagrodę Artystyczną Prezydenta Gdyni w kategorii „Debiut artystyczny” za scenariusz i reżyserię krótkometrażowej fabuły *Stancja*. Film powstał w ramach programu 30 Minut w działającym przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich Studiu Munka. W tej znakomitej komedii z elementami horroru wystąpili m.in. Agnieszka Warchulska, Jakub Zając, Anna Seniuk czy Marian Opania. Koproducentem *Stancji* jest TVN. Producentem wykonawczym i koproducentem – Silver Frame. Obraz otrzymał wsparcie Gdyńskiego Funduszu Filmowego. Premiera *Stancji* odbyła się w 2021 roku na Krakowskim Festiwalu Filmowym. Ostatnio komedia Apa-

Fot. Anna Reziak

Henryk Kuźniak z Grand Prix Komeda za Całokształt Twórczości

W tym roku, w Ostrowie Wielkopolskim, podczas czerwcowej, 11. edycji Festiwalu Filmowego im. Krzysztofa Komedy – Grand Prix Komeda, Nagrodę za Całokształt Twórczości odbierze znakomity kompozytor, autor muzyki do ponad 150 filmów – Henryk Kuźniak. Stworzył doskonale znane kompozycje do tak kultowych dzieł, jak *Vabank* czy *Seksmisja*, komponował do obrazów: animowanych, dokumentalnych i fabularnych. Nagradzany wielokrotnie na festiwalach filmowych za muzykę. „Jego prace, tak przecież różnorodne, wyróżniają się poletem i finezją. Często już po pierwszych dźwiękach orientujemy się, że dobrze znamy tę melodię. Z filmu, z telewizji, a najpewniej z pamięci własnej. Kuźniak pisze tak, że jego kompozycje zawsze się zapamiętuje. W jego partyturach mieści się tęsknota, nostalgia, ale i swoisty sprzeciw wobec tym uczuciom. Bunt, rozżalenie, gniew. Henryk Kuźniak potrafi łączyć ze sobą przeciwieństwa. W jednym fil-



Henryk Kuźniak

mie, Teatrze Telewizji, a nawet w jednym utworze sprawia, że słuchając – uśmiechamy się, potem milczymy, wreszcie zastanawiamy nad sensem życia. Wielka kultura muzyczna, perfekcyjny warsztat, ale i – co tu kryć – nadzwyczajny

talent melodyka” – tak o jego twórczości napisał Łukasz Maciejewski, dyrektor artystyczny Grand Prix Komeda. Henryk Kuźniak odbierze nagrodę podczas uroczystej gali wieńczącej festiwal – w sobotę 4 czerwca.

nela dostała nagrodę Jańcia Wodnika na Prowincjonaliach we Wrześni. Warto dodać, że młody reżyser wkrótce zadebiutuje pełnym metrażem, także w Studiu Munka-SFP. Jego projekt *Horror Story* właśnie otrzymał dofinansowanie z PISF. Adrian Apanel jest związany z Gdynią, ukończył Gdynińską Szkołę Filmową. Jak informuje „Gazeta Świętojańska”, reżyserował w Gdyni m.in. kampanię „Zwyczajna Rodzina” dla MOPS, spot „Muzeum bez wyjątku” dla Muzeum Emigracji w Gdyni, był również zwycięzcą konkursu na realizację spotu promującego gospodarkę morską w Polsce.

Konferencja „Nowe narracje wizualne” w Łodzi

Szkoła Filmowa w Łodzi zaprasza w pierwszych

dniach lipca do udziału w debatach, spotkaniach i rozmowach w międzynarodowym gronie twórców, badaczy, pasjonatów technologii i sztuki filmowej. Program konferencji „Nowe narracje wizualne” wypełniony będzie prezentacjami na takie tematy, jak VR, narracje interaktywne, media immersyjne, esej filmowy, badania odbiorców i percepcji, animacja 3D oraz stereoskopia. Wśród zaproszonych gości znaleźli się m.in. Ariel Avissar – eseiści filmowy, wykładowca na Uniwersytecie w Tel Awiwie, redaktor naczelny „[in]Transition, the Journal of Video-graphic Film & Moving Image Studies”; Gary Hall – filozof mediów, zajmujący się działaniem na styku kultury cyfrowej, polityki, sztuki i technologii, profesor na Coventry University w Wielkiej Brytanii; Hartmut Koenitz – z HKU University of Arts Utrecht,

badający wykorzystanie interaktywnych narracji; Lena Thiele – dyrektor kreatywna, zajmująca się produkcją interaktywnych utworów, twórczyni wielokrotnie nagradzanego utworu *Netwars*; Joanna Żylińska – kulturoznawczyni, literaturoznawczyni i artystka, wykładowczyni King’s College

London. Konferencja odbędzie się w dniach 1-3 lipca w Szkole Filmowej w Łodzi oraz online. Rejestrować można się poprzez stronę: konferencja.vnlab.org. Udział w wydarzeniu jest bezpłatny.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

Fot. Andrzej Staszok

Rys. Zbigniew Stanisławski



KINA LUBIĄ FANTASTYCZNE OPOWIEŚCI



Amelia Fijałkowska i Maciej Karaś w filmie *Za duży na bajki*, reż. Kristoffer Rus

Tak jak przed pandemią, tak i dziś, w kinach najlepiej sprzedaje się to, co znane, lubiane, fantastyczne i widowiskowe. Cieszy, że wyników z kwietnia 2019 i kwietnia 2022 roku nie dzieli już frekwencyjna przepaść.

Trzy lata temu, kiedy kina przeżywały swój najlepszy czas, w kwietniu sprzedano nieco ponad 3 mln biletów, a na szczycie listy przebojów znajdował się film *Avengers: Koniec gry* (ponad milion widzów). W kwietniu 2022 roku liczba sprzedanych biletów zbliżała się do 2 mln (bez UIP), a najpopularniejszym tytułem były *Fantastyczne zwierzęta: Tajemnice Dumbledore'a* (726 tys. biletów na koncie). Biorąc pod uwagę, że wielkanocny kwiecień nigdy nie należał do przesadnie popularnych okresów w naszych kinach, a w dodatku ciągle leczymy rany po pandemii i z troską patrzymy na sytuację

w Ukrainie, kwietniowe osiągnięcia ocenić należy dobrze.

Nie jest dziś łatwo ściągnąć widzów do kin, spora grupa kinomanów jeszcze się broni przed powrotem. Na dużych ekranach dominują więc wystawne superprodukcje w atrakcyjnym opakowaniu. Tak jest ze wspomnianym trzecim spin-offem ze świata Harry'ego Pottera (*Tajemnice Dumbledore'a*), ale nie tylko. Animacja Disneya i Pixara *To nie wypanda* już od marca świetnie radzi sobie w naszych kinach, w kwietniu obejrzało ją kolejne 275 tys. widzów, co w sumie na koniec miesiąca przełożyło się na 666 tys. osób zainteresowanych tą zabawną i pouczającą opowieścią. Podium

frekwencyjne zamyka zaś niemiecki animowany *Zajac Max: Misja pisanka*. Tutaj wygrał polski dubbing – powrót do roli tytułowej Piotra Adamczyka – i oczywiście trafiony w punkt, świąteczny czas pokazów w kinach. Blisko 200 tys. sprzedanych biletów – to znakomite osiągnięcie. Podobnie jak wynik japońskiej *Belle*, która stała się największym sukcesem kina anime w historii polskiej dystrybucji (na koniec maja 57 tys. widzów).

Na rodzimych srebrnych ekranach świetnie poradził sobie także nowy *Batman*, który ostatecznie zgromadził do końca kwietnia 962 tys. widzów. Strategia amerykańskiego producenta o wprowadzeniu filmu na platformę internetową 45 dni po premierze w kinach, uniemożliwiła sięgnięcie po milion. Dyskusyjne pozostaje pytanie, czy premiera w internecie przełożyła się na wzrost subskrypcji HBO Max, a może na zwiększenie zasięgów pirackich stron z filmami? *Batman* trafił do internetu 18 kwietnia i do tego momentu (oraz siłą rozpędu jeszcze przez kilkanaście kolejnych dni) przyciągnął do kin w kwietniu 120,6 tys. widzów. Szkoda tego miliona, to zawsze dla świata sygnał, że kina są potrzebne i dobrze sobie radzą...

A co z polskimi propozycjami? Kwiecień nigdy nie sprzyjał premierom filmów rodzimych, bo te najlepiej sprzedają się na początku roku i po wakacjach. W kwietniu oglądane były w kinach tylko premiery z poprzedniego miesiąca. Najwyżej lokowany polski obraz familijny *Za duży na bajki* w reżyserii Kristoffera Rusa zainteresował 116 tys. widzów, a od premiery ponad 260 tys. I jest to świetne osiągnięcie. W Top 10 znalazł się też *Marzec '68* Krzysztofa Langa, ale ze skromnym wynikiem 43 tys. widzów. Cieszy za to obecność w zestawieniu *Piosenek o miłości* Tomasza Habowskiego (łącznie 56,9 tys. widzów), *Innych ludzi* Aleksandry Terpińskiej (71,6 tys.) i *Filmu balkonowego* Pawła Łozińskiego (12,1 tys.). W obecnych czasach wyniki tych ambitnych polskich produkcji oceniam pozytywnie, choć producenci i dystrybutorzy mieli zapewne większe apetyty.

KRZYSZTOF SPÓR

WSZYSTKIE FILMY

W ZESTAWIENIU BRAKUJE WYNIKÓW FILMÓW DYSTRYBUOWANYCH PRZEZ UIP

LP.	TYTUŁ POLSKI	TYTUŁ ORYGINALNY	DYSTRYBUTOR	KRAJ	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	FANTASTYCZNE ZWIERZĘTA: TAJEMNICE DUMBLEDOREA	FANTASTIC BEASTS: THE SECRETS OF DUMBLEDORE	WARNER	USA/WLK. BRYTANIA	13 989 583	726 486	13 989 583	726 486	492	07.04.2022
2	TO NIE WYPANDA	TURNING RED	DISNEY	USA/KANADA	5 119 250	275 657	11 991 751	666 110	323	11.03.2022
3	BATMAN	THE BATMAN	WARNER	USA	2 396 389	120 647	19 098 887	962 024	500	04.03.2022
4	ZAJĄC MAX: MISJA PISANKA	DIE HASCHENSCHULE 2 - DER GROSSE EIERKLAU	KINO ŚWIAT	NIEMCY	2 351 696	146 018	2 965 881	181 882	236	25.03.2022
5	ZA DUŻY NA BAJKI	ZA DUŻY NA BAJKI	NEXT FILM	POLSKA	1 827 443	116 630	4 093 255	263 268	240	18.03.2022
6	WSZYSTKO WSZĘDZIE NARAZ	EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE	BEST FILM	USA	1 073 242	58 936	1 073 242	58 936	174	15.04.2022
7	NIEZNOŚNY CIĘŻAR WIELKIEGO TALENTU	THE UNBEARABLE WEIGHT OF MASSIVE TALENT	MONOLITH	USA	1 049 614	55 829	1 049 614	55 829	202	22.04.2022
8	NASZE MAGICZNE ENCANTO	ENCANTO	DISNEY	USA	839 024	43 629	10 415 976	591 839	279	26.11.2021
9	BELLE	RYU TO SOBAKASU NO HIME	NOWE HORYZONTY	JAPONIA	791 950	44 559	960 658	57 472	187	01.04.2022
10	MARZEC '68	MARZEC '68	TVP	POLSKA	683 706	43 722	1 042 979	65 050	182	25.03.2022
					30 121 897	1 632 113				
11	DUCH ŚNIEGÓW	LA PANTHERE DES NEIGES	M2 FILMS	FRANCJA	526 522	28 841	688 442	36 988	57	01.04.2022
12	NAJGORSZY CZŁOWIEK NA ŚWIECIE	VERDENS VERSTE MENNESKE	M2 FILMS	NORW./FRANCJA/SZWECJA/DANIA	499 476	26 583	1 959 743	104 722	131	11.03.2022
13	PIOSENKI O MIŁOŚCI	PIOSENKI O MIŁOŚCI	GUTEK FILM	POLSKA	478 557	26 585	1 049 130	56 962	135	25.03.2022
14	SZALONY ŚWIAT LOUISA WAINA	THE ELECTRICAL LIFE OF LOUIS WAIN	KINO ŚWIAT	WLK. BRYTANIA	362 701	20 680	362 701	20 680	165	22.04.2022
15	X	X	M2 FILMS	USA/KANADA	359 622	19 179	359 622	19 179	151	29.04.2022
16	INNI LUDZIE	INNI LUDZIE	WARNER	POLSKA	329 021	16 363	1 382 324	71 624	275	18.03.2022
17	NAWET MYSZY IDĄ DO NIEBA	I MYSI PATRI DO NEBE	NOWE HORYZONTY	CZECHY/FR./POL./SŁOWACJA	261 234	18 901	261 234	18 901	188	29.04.2022
18	THE LONG NIGHT	THE LONG NIGHT	WISTECH	USA	222 148	10 033	222 148	10 033	46	08.04.2022
19	FILM BALKONOWY	FILM BALKONOWY	AGAINST GRAVITY	POLSKA	218 495	12 122	218 495	12 122	37	08.04.2022
20	DRIVE MY CAR	DORAIBU MAI KA	GUTEK FILM	JAPONIA	218 148	11 673	695 434	38 683	73	11.03.2022
					3 475 924	190 960				
	TOP 20:				33 597 821	1 823 073				

FILMY POLSKIE

LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	ZA DUŻY NA BAJKI	NEXT FILM	1 827 443	116 630	4 093 255	263 268	240	18.03.2022
2	MARZEC '68	TVP	683 706	43 722	1 042 979	65 050	182	25.03.2022
3	PIOSENKI O MIŁOŚCI	GUTEK FILM	478 557	26 585	1 049 130	56 962	135	25.03.2022
4	INNI LUDZIE	WARNER	329 021	16 363	1 382 324	71 624	275	18.03.2022
5	FILM BALKONOWY	AGAINST GRAVITY	218 495	12 122	218 495	12 122	37	08.04.2022
6	SONATA	TVP	110 874	8 075	778 629	50 703	163	04.03.2022
7	FUCKING BORNHOLM	NEXT FILM	52 426	3 039	52 426	3 039	259	06.05.2022
8	NĘDZARZ I MADAME	TVP	39 458	2 820	1 295 504	85 511	75	12.11.2021
9	JAKOŚ TO BĘDZIE	KINO ŚWIAT	35 369	2 077	92 934	5 418	102	25.03.2022
10	ZŁPA NIC	KINO ŚWIAT	16 428	1 652	3 553 785	190 969	296	27.08.2021
	TOP 10:		3 791 777	233 085				

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

Album dostępny we wszystkich
dobrych księgarniach



Andrzej
Wajda

ostatni romantyk
polskiego kina



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich