

Filmowy

magazyn

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH ISSN 2353-6357 NR 12-1 (172-173) / GRUDZIEŃ 2025 – STYCZEŃ 2026

FILMY
BIOGRAFICZNE:
ASPEKTY
PRAWNE

Delikatnie zakrzywiając
rzeczywistość

EMI
BUCHWALD





2025

STUDIO MUNKKA



22 WYWIAD NUMERU

EMI BUCHWALD



WSTĘPNIAK

Od Redaktorki Naczelnej **2**

SFP-ZAPA **4**

NAGRODY SFP **7**

WYDARZENIA

21. PKMW w kinie Kultura **13**

Nagroda „Perspektywa” **14**

Gwiazda Andrzeja
Bartkowiaka **15**

FESTIWALE W POLSCE

EnergiaCAMERIMAGE **16**

Ale Kino! **18**

NURT **19**

Korelacje **20**

KRESKĄ HENRYKA SAWKI **21**

POLSKIE PREMIERY

Brat **40**

Camper **42**

Życie i śmierci Maxa Lindera **44**

Wielka Warszawska **46**

Chcę więcej **48**

Zapiski śmiertelnika **50**

NA PLANIE

Nie palcie komitetów **52**

FESTIWALE ZA GRANICĄ

3Kino w Pradze **54**

Kair **55**

Tallinn **56**

KARTKI Z DZIENNIKA **57**

POLONICA

Polscy filmowcy na świecie **58**

RYNEK FILMOWY

Heweliusz – efekty specjalne **62**

Monika Karasek **66**

NA POCZĄTKU BYŁ DOKUMENT

Pasja według Agnieszki **68**

STUDIO MUNKKA **70**

SHORT MIESIĄCA

Taty nie ma **72**

Z DAWNEJ PRASY FILMOWEJ **73**

PRZEZ SUBIEKTYW

Krótkometrażowcy **74**

Długometrażowcy **75**

Czego nie widać **76**

Wędrowniki filmowe po kraju **77**

KSIAŻKI **78**

IN MEMORIAM

Barbara Ptak **79**

Krzysztof Wierzbiański **80**

Wojciech Szczudło –
10. rocznica śmierci **81**

VARIA **83**

BOX OFFICE **87**

30

TEMAT NUMERU

Filmy biograficzne –
aspekty prawne



JULIA MICHAŁOWSKA
Redaktorka Naczelna

Oddajemy do rąk Państwa numer zamykający 2025 rok i rozpoczynający 2026. Ta symboliczna cezura wskazuje na dwa istotne dla naszej branży lata, usankcjonowane uchwałami Senatu RP. Kończymy pełen niezwykłych spotkań, projekcji, atrakcyjnych wystaw, konferencji i publikacji Rok Wojciecha Jerzego Hasa, a zaczynamy wypełniony rozmaitymi wyzwaniami i planowanymi wydarzeniami Rok Andrzeja Wajdy. Tych dwóch wielkich reżyserów nadal wyznacza status polskiej kinematografii na świecie i wciąż zdobywa nowych widzów.

Rok, w którym przypada 100-lecie urodzin Andrzeja Wajdy i 10. rocznica jego śmierci, będzie też wyjątkowo istotnym w historii Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W 2026 będziemy bowiem obchodzić 60-lecie organizacji. To szczególnie spłot jubileuszy: z jednej strony samego SFP, a z drugiej jego wieloletniego Prezesa i późniejszego Prezesa Honorowego.

Rok Hasa obfitował w wiele rocznic. Celebrowaliśmy 65-lecie Krakowskiego Festiwalu Filmowego i 50. edycję Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, w których organizację SFP mocno się angażuje. Swoje 30-lecie obchodziła także ZAPA, czyli prężnie działający w strukturze Stowarzyszenia – Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych.

Świętowaniu jubileuszy zawsze towarzyszą refleksje nad historią oraz pełne nadziei spojrzenia w przyszłość. Wspominamy naszych mistrzów, autorów polskiej szkoły filmowej i tych, którzy tworzyli w nurcie kina moralnego niepokoju (w 2026 przypada 85-lecie urodzin i 30-lecie śmierci Krzysztofa Kieślowskiego), ale też cieszymy się z nowych talentów i z radością wspieramy młode pokolenie

twórców filmowych. Tym razem okładkową bohaterką jest Emi Buchwald, której na początku zawodowej drogi kibicował sam Andrzej Wajda i która swoim pełnometrażowym debiutem *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* zachwyciła jurorów oraz dziennikarzy na 50. FPFF, a wcześniej triumfowała na wielu festiwalach, prezentując swoje krótkie – dokumentalne i fabularne – metraże. To duma naszego Studia Munka, beneficjentka jego programów: Trzydzieści Minut, Pierwszy Dokument i Debiut Pełnometrażowy. W rozmowie z Olą Salwą opowiada nam o swoich początkach twórczych, artystycznych zainteresowaniach, rodzinnej mitologii oraz metafizycznych tęsknotach. To bardzo oryginalna reżyserka i scenarzystka, za której dalszą drogę filmową mocno trzymamy kciuki.

Polecam także Państwu temat numeru, w którym dr Anna Wszolek z Kancelarii Traple Konarski Podrecki i Wspólnicy przedstawia zagadnienia prawne związane z realizowaniem filmów biograficznych – tak fabularnych, jak i dokumentalnych. To ważny artykuł, bo biografie znanych, zasłużonych czy z różnych powodów interesujących postaci zawsze stanowiły i stanowiąc będą potężne źródło inspiracji dla twórców X Muzy.

Ten numer „Magazynu...” dostają Państwo już po Gali Nagród SFP, ale warto raz jeszcze przyjrzeć się sylwetkom naszych Laureatów, których zasługi i ciekawe życiorysy skrzętnie jak zwykle opisał Andrzej Bukowiecki.

Przed nami wyczekiwany Świąteczny Czas. Życzymy Państwu wielu radości płynących z tych dni, dużo spokoju i optymizmu oraz nadziei na wspaniały – dla Państwa i dla polskiego filmu – 2026 rok!

Pięknych Świąt i Szczęśliwego Nowego Roku!

Fot. Kinga Jakubowska

magazyn FILMOWY
PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

Współfinansowanie



WYDAWCA

Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA

Redaktorka naczelna Julia Michałowska

Zastępczyni redaktorki naczelnej Anna Głazczka

Sekretarz redakcji Aneta Ostrowska

Redakcja tekstów Julia Michałowska

Kierownictwo wydawnicze Anna Głazczka

Fotoedycja Aneta Ostrowska

Korekta Marzena Kłos

Projekt graficzny Marta Adamkowska

Druk ArtDruk ul. Napoleona 2, 05-230 Kobylka,

www.artdruk.com

Nakład 2200 egz.

Adres redakcji Stowarzyszenie Filmowców Polskich

ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa

tel.: (+48) 22 512 41 50, (+48) 22 512 41 01

e-mail: magazyn@sfp.org.pl

www.sfp.org.pl

PREZESI HONOROWI SFP

Jerzy Kawalerowicz | Janusz Majewski | Andrzej Wajda

WICEPREZESI HONOROWI SFP

Janusz Chodnikiewicz | Janusz Kijowski

ZARZĄD GŁÓWNY SFP

Prezes Grzegorz Łoszewski

Wiceprezeska Karolina Bielawska

Wiceprezeska Kinga Dębska

Skarbnik Michał Kwieciński

Joanna Didik, Janusz Gauer, Katarzyna Klimkiewicz,

Juliusz Machulski, Anna Mroczek, Aleksander Pietrzak,

Michał Szcześniak, Allan Starski, Nikodem Wołk-Łaniewski

KOMISJA REWIZYJNA SFP

Przewodnicząca Alina Skiba

Wiceprzewodnicząca Irena Strzałkowska

Zbigniew Domagalski, Krzysztof Tchórzewski,

Kamil Skalkowski

SĄD KOLEŻEŃSKI SFP

Przewodniczący Marek Piestrak

Wiceprzewodnicząca Violetta Buhl

Wiceprzewodniczący Andrzej Sołtysik

Sekretarz Grażyna Banaszkiewicz

Michał Bukojemski, Sylwia Czaplewska, Janina

Dybowska-Person, Grzegorz Kędziński, Paweł Mantorski,

Wiktor Skrzynecki, Ignacy Szczepański,

Piotr Wojciechowski

RADA REPARTYCyjNA SFP-ZAPA

Przewodniczący Juliusz Machulski

Wiceprzewodnicząca Karolina Bielawska

Sekretarz Grzegorz Łoszewski

Jacek Hamela, Tadeusz Lampka,

Jan P. Matuszyński, Julia Ruszkiewicz,

Kamil Skalkowski, Joanna Szymańska

Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

KOSZALIN
Centrum Pomorza

105
CENTRUM KULTURY 105
W KOSZALINIE

45. KFDF
Młodzi i Film
7-13.06.2026

**NABÓR
DO
KONKURSÓW**

**4.01-4.04
2026**

www.mlodziifilm.pl

Warszawa, 5 listopada 2025

Pan Premier Donald Tusk
Prezes Rady Ministrów
Kancelaria Prezesa Rady Ministrów
Al. Ujazdowskie 1/3
00-583 Warszawa

Szanowny Panie Premierze,

jako przedstawiciele środowisk reprezentujących polską kulturę: dziennikarzy, pisarzy, filmowców, aktorów, muzyków, wykonawców muzycznych, artystów plastyków i fotografów, wydawców prasy, wydawców książek, producentów filmowych, producentów muzycznych i wielu innych, zwracamy się do Pana Premiera w sprawie wyrażenia naszego poparcia dla działań Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego zmieniających Rozporządzenie dot. opłat od tzw. czystych nośników (opłata reprograficzna).

Przedstawiony przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego projekt rozporządzenia aktualizuje listę urządzeń i nośników objętych rekompensatą za korzystanie z utworów w ramach dozwolonego użytku prywatnego. Jest to dokument o przełomowym znaczeniu dla całego środowiska kultury. Po ponad piętnastu latach może się wreszcie uda zastąpienie archaicznej listy urządzeń i nośników – takich jak kasety VHS czy faksy – nowoczesnymi, powszechnie używanymi od dawna, takimi jak smartfony, tablety oraz komputery.

Brak aktualizacji wykazu urządzeń i nośników objętych opłatą od czystych nośników powoduje, że polscy twórcy i producenci dzieł otrzymują nieporównywalnie niższe kwoty z tytułu rekompensaty za dozwolony użytek prywatny niż twórcy w praktycznie wszystkich państwach Unii Europejskiej. Sytuacja ta stanowi jeden z kluczowych czynników odróżniających warunki ekonomiczne wielu twórców, dziennikarzy i producentów treści w Polsce w porównaniu z ich koleżankami i kolegami z innych krajów europejskich. Przygotowany przez Ministerstwo Kultury projekt rozporządzenia stanowi najistotniejszy krok wypełniający tę lukę w systemie finansowania twórców i producentów kultury, będąc działaniem o jednoznacznie pozytywnym i propaństwowym charakterze.

Kultura odgrywa kluczową rolę w budowaniu nowoczesnego, otwartego i świadomego społeczeństwa obywatelskiego. To ona kształtuje wspólnotę wartości, wzmacnia tożsamość narodową oraz inspirowanie do dialogu, refleksji i kreatywności. Jednocześnie jest potężnym motorem rozwoju – pobudza innowacyjność, wspiera transformację cyfrową i przyczynia się do wzrostu konkurencyjności polskiej gospodarki. Sektor kultury i przemysłów kreatywnych zatrudnia dziś ponad 300 tysięcy osób i generuje niemal 4% PKB, stanowiąc jeden z filarów nowoczesnej, opartej na wiedzy gospodarki. Inwestowanie w kulturę to więc nie tylko decyzja o charakterze symbolicznym, lecz także strategiczny wybór rozwojowy państwa.

Przedłużająca się zwłoka w opublikowaniu rozporządzenia naraża Skarb Państwa na konieczność zapłaty wysokiego odszkodowania z tytułu niezgodności polskich regulacji z prawem unijnym. Sąd Okręgowy w Warszawie w wyroku z dnia 10 lutego 2025 r. (sygn. akt XXII GW 738/23), w sprawie z powództwa jednej z organizacji twórców przeciwko Skarbowi Państwa, stwierdził, iż „ustawodawca polski naruszył obowiązki wynikające z art. 5 ust. 2 lit. b) dyrektywy 2001/29/WE, tj. ukształtowany przez niego system rekompensaty stanowi zaprzeczenie wynikających z orzecznictwa TSUE wymaganych cech takiego systemu. W konsekwencji w niniejszej sprawie nie powstaje wątpliwość co do tego, czy naruszenie jest „wystarczająco poważne”.

Sąd podkreślił także niesłychaną archaiczność urządzeń wymienionych w obecnym rozporządzeniu Ministra Kultury i dodał, że „nadto zauważalny jest całkowity brak takich nośników i urządzeń, które rzeczywiście są w praktyce wykorzystywane do korzystania na użytek prywatny. Dotyczy to w szczególności urządzeń takich jak smartfony i tablety, oraz pamięci do komputerów osobistych i laptopów”.

Płatnicy opłat używają licznych nietrafnych argumentów, aby przedłużyć proces przyjmowania nowego prawa. Być może dlatego, że każdy dzień zwłoki generuje dla nich istotne i nienależne im zyski. Pragniemy zwrócić uwagę, że kiedy zawiodły argumenty o wzroście cen urządzeń (trudno traktować ten argument jako poważny, gdyż proponowane opłaty określone są na poziomie 1% ceny hurtowej urządzenia, znacznie niższym niż w innych krajach UE), formułowane są coraz to inne. Obecnie eksponowany jest argument o rzekomym braku podstawy do naliczania opłat z tytułu dozwolonego użytku prywatnego dla kopii offline zapisanej z serwisu streamingowego. Jednak oczywistą dezinformacją jest posługiwanie się opinią rzecznika generalnego Trybunału Sprawiedliwości UE w sprawie holenderskiej. Opinia rzecznika to nie wyrok TSUE, a ewentualny wyrok TSUE będzie miał zastosowanie w pierwszej kolejności do specyficznej sytuacji na rynku holenderskim.

Ewidentna niezgodność obecnie obowiązującego rozporządzenia z prawem unijnym wymaga pilnej interwencji legislacyjnej. W czasach streamingu nadal dochodzi do utrwalania i kopiowania utworów. Badania kopiowalności, przeprowadzane zarówno w Polsce, jak i w Europie, dowodzą, że jest to wciąż powszechna praktyka. Dzieje się tak dlatego, że mimo pozornie bogatej oferty serwisów streamingowych, wiele pozycji jest na nich po prostu niedostępnych. Streaming nie sprawił także, że kopiowanie i wykorzystywanie utworów w ramach użytku prywatnego zniknęły. Zmieniła się tylko forma tych czynności, która jednak dalej upoważnia twórców do otrzymywania wynagrodzenia za ich pracę. Opłata od czystych nośników to nie jest opłata „za streaming”, tylko za brak możliwości egzekwowania indywidualnych licencji w tysiącach prywatnych przypadków kopiowania. Takie stanowisko potwierdza również orzecznictwo Trybunału Sprawiedliwości UE. Dlatego prawo i system rekompensaty nie powinny być uzależnione od konkretnego sposobu konsumpcji treści kultury, lecz od samego faktu korzystania z cudzych utworów w ramach prywatnego użytku.

Prywatne kopiowanie jest nadal powszechne, m.in. w postaci zapisywania filmów oglądanych w telewizji na dekodernach cyfrowych czy telewizorach z możliwością zapisu danych. Trzeba też pamiętać, że opłata od czystych nośników pobierana jest nie tylko na rzecz twórców utworów muzycznych czy filmowych, ale także autorów fotografii, grafik i rysunków, pisarzy, naukowców czy dziennikarzy, których dzieła nie są dystrybuowane w formie streamingu.

Niezbędnym jest dokonanie aktualizacji przepisów przed wydaniem prawomocnego wyroku zasądzającego odszkodowanie od Skarbu Państwa i obciążenie opłatami odnoszących korzyści ekonomiczne z powszechności dozwolonego użytku prywatnego, czyli importerów i producentów sprzętu elektronicznego, tak jak to odbywa się w innych krajach europejskich. Tym bardziej że pozyskane w ten sposób środki nie obciążają budżetu państwa, gdyż pochodzą z mechanizmu solidarnościowego, który od lat funkcjonuje w całej Europie.

Polskie organizacje reprezentujące twórców, wykonawców, producentów i wydawców, występując w tej sprawie razem, zdecydowanie popierają działania zmierzające do zbudowania kompleksowego systemu wsparcia działalności twórczej. Dlatego apelujemy do Pana Premiera o poparcie przygotowanego przez Minister Kultury rozporządzenia i nadanie mu szybkiej ścieżki legislacyjnej pozwalającej na wejście w życie bez zbędnej zwłoki.

Z wyrazami szacunku

Jerzy Kornowicz – prezes Stowarzyszenia Kreatywna Polska
Joanna Grotkowska – dyrektor Fundacji Polskiej Rady Muzycznej
Andrzej Jakimowski – przewodniczący Gildii Reżyserów Polskich
Maciej Sobczyk – przewodniczący Gildii Scenarzystów Polskich
Marek Frąckowiak – prezes Izby Wydawców Prasy
Stanisław Zaborowski – prezes Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych
Joanna Szymańska – prezes Polskiej Gildii Producentów
Magdalena Hajduk-Dębowska – prezes Polskiej Izby Książki
Grzegorz Michalski – prezes Polskiej Rady Muzycznej
Marcin Konarzewski – prezes Polskiego Stowarzyszenia Montażystów
Maciej Makowski – przewodniczący Porozumienia Wydawców Książek – Związku Pracodawców
Marcin Lewicki – prezes Press Club Polska

GALA NAGRÓD STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH 2025

Zarząd Stowarzyszenia Filmowców Polskich po raz kolejny przyznał Nagrody SFP za wybitne osiągnięcia artystyczne i wkład w rozwój polskiej kinematografii. Gala Rozdania Nagród odbyła się 3 grudnia w warszawskim hotelu Hilton, a Nagrody otrzymali:

DANUTA ADAMSKA-STRUS
twórczyni filmów dokumentalnych

MAGDALENA DIPONT
scenograf, dekorator wnętrz

RYSZARD JAWORSKI
autor zdjęć filmowych

MAŁGORZATA PRZEDPEŁSKA-BIENIEK
autorka opracowań muzycznych, konsultant muzyczny, reżyser dźwięku

ANDRZEJ SOŁTYSIK
kierownik produkcji

Na kolejnych stronach przedstawiamy sylwetki Laureatów Nagród SFP 2025. Autorem wszystkich tekstów jest **Andrzej Bukowiecki**.

MEDALE „ZASŁUŻONY KULTURZE – GLORIA ARTIS” DLA CZŁONKÓW SFP

Podczas tegorocznej Gali Rozdania Nagród Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Maciej Wróbel, sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wręczył Medale „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Otrzymali je członkowie SFP w dowód najwyższego uznania dla bogatego dorobku twórczego oraz zaangażowania w rozwój i promocję polskiej kultury.

Złote Medale „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”

MAREK PIESTRAK
reżyser, scenarzysta

STANISŁAW ZAWIŚLIŃSKI
dziennikarz, pisarz, reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych

Srebrne Medale „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”

JERZY ŁUKASZEWICZ
operator filmowy, reżyser, scenarzysta

MAREK NOWICKI
reżyser, scenarzysta, operator filmowy, pedagog

JACEK PROSIŃSKI
operator filmów dokumentalnych i fabularnych

Brązowe Medale „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”

WIKTOR SKRZYNECKI
reżyser, scenarzysta, operator filmowy

WALDEMAR SZAREK
reżyser, operator filmowy, fotografik i kompozytor

KAZIMIERZ TARNAS
reżyser, scenarzysta

Bartosz Węglarczyk – przewodniczący Rady Polskich Mediów
Piotr Śliskowski – prezes Stowarzyszenia Autorów i Autorów Zdjęć Filmowych PSC
Barbara Jóźwiak – prezes Stowarzyszenia Autorów i Wydawców „Copyright Polska”
Renata Krzewska – prezes Stowarzyszenia Dziennikarzy i Wydawców „Repropol”
Grzegorz Łoszewski – prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich
Ludmiła Mitrega – prezes Stowarzyszenia Fotoreporterów
Andrzej Andrysiak – prezes rady wydawców Stowarzyszenia Gazet Lokalnych
Łukasz Kacprowicz – prezes Stowarzyszenia Producentów Polskiej Animacji
Barbara Białowś – prezeska Stowarzyszenia Twórczyn Filmowych
Cezary Łazarewicz – prezes Towarzystwa Dziennikarskiego
Joanna Gierak-Onoszko – prezes Unii Literackiej
Jan Aniołek – dyrektor Związku Artystów Wykonawców STOART
Dominik Skoczek – dyrektor Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych ZAPA
Beata Bolesławska-Lewandowska – prezes Związku Kompozytorów Polskich
Adam Tuchliński – prezes Związku Polskich Artystów Fotografików
Urszula Świącicka – prezes Związku Polskich Artystów Plastyków
Bogusław Pluta – dyrektor Związku Producentów Audio-Video ZPAV
Robert Gulaczyk – przewodniczący Związku Zawodowego Aktorów Polskich
Witold Płóciennik – przewodniczący Związku Zawodowego Filmowców
Leszek Biolik – przewodniczący Związku Zawodowego Muzyków RP



Marek Piestrak, Stanisław Zawiśliński, Marek Nowicki, Jerzy Łukaszewicz, Wiktor Skrzynecki, Kazimierz Tarnas, Waldemar Szarek i wiceminister MKiDN Maciej Wróbel

MISTRZYNI PLASTELINOWEJ ANIMACJI

To artystka skupiająca w swych rękach reżyserię, scenariopisarstwo, animację, scenografię, opracowanie plastyczne. Jej ulubionym tworzywem stała się plastelina. Szereg filmów zrealizowała z mężem Eugeniuszem Strusem, w tym popularny serial PLASTELINKI.

Danuta Adamska-Strus pochodzi z Rzeszowa. W szkole podstawowej została wytypowana przez nauczycielkę rysunku na przyszłą uczennicę Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Stanisława Wyspiańskiego w Jarosławiu. W 1966 roku ukończyła studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. „Uczyłam się też w Pracowni Rysunku Filmowego na Wydziale Grafiki, którą kierował Kazimierz Urbański, wspinały nauczyciel. Tak zaczęła się moja przygoda z kinem animowanym” – mówi Danuta Adamska-Strus.

W latach 1967-1968 odbyła staż w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. W roku 1969 poślubiła Eugeniusza Strusę. W 1972 została reżyserem filmów animowanych dla dzieci w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi. Pracowała w nim – często z mężem – 18 lat. W „Se-Ma-Forze” zadebiutowała jako reżyser filmem *Przygody kreski* (1972). Ożywały w nim narysowane przez dzieci na piasku sylwetki dziewczynki i chłopca. „Pierwszymi tworzywami, jakie animowałam w swoich

filmach, m.in. w *Trzech kreskach* (1972), były materiały sypkie, takie jak piasek czy sól. Budzą one skojarzenia z budową świata z atomów i nadają się do kształtowania różnych form wypowiedzi plastycznej” – mówi Adamska-Strus. Na animacji soli oparła film *Kosmogonia* (1974) – poetycką wizję stworzenia świata. Za tę impresję

Danuta Adamska-Strus



otrzymała wyróżnienie na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w irlandzkim Cork w 1978.

Podstawowym materiałem w twórczości artystki stała się plastelina, której pierwszy raz użyła w filmie *W królestwie Plastelinki* (1975). „Dzieci uwielbiają lepić figurki z plasteliny, więc cieszą się widokiem plastelinowych postaci na ekranie” – tłumaczy wybór tworzywa Adamska-Strus. Wraz z mężem zainicjowała serial *Plastelinki* (1980-1990) i pozostała mu wierna do zakończenia produkcji. Wdrożyła w nim własny, innowacyjny sposób animacji, skracający wydatnie czas realizacji poszczególnych odcinków. Ponadto przed rozpoczęciem zdjęć do każdego filmu rysowała go kadr po kadrze w scenopisie obrazkowym.

Plastelinki – opowieść o dwóch śmiesznych ludzikach, oczywiście ulepionych z plasteliny – cieszyły się dużym powodzeniem. „Serial opierał się wyłącznie na obrazie, muzyce i efektach dźwiękowych, nie było w nim dialogów. Dzięki temu był zrozumiały na całym świecie” – mówi Danuta Adamska-Strus. W 1981 roku, na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Młodego Widza „Ale Kino!” w Poznaniu, pierwszy odcinek, *Apetyt* (1980), przyniósł Eugeniuszowi Strusowi Złote Koziołki (co zachęciło Studio „Se-Ma-For” do kontynuacji serialu), a w 1984 – nagrodę za oprawę plastyczną odcinka *Smok* (1983). W 1986 nagrodzono – także przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich! – animację w odcinku *Guzik* (1985), zaś dwa lata później w odcinku *Termometr* (1986). Trzy ostatnie wymienione odcinki wyreżyserowała Danuta Adamska-Strus.

Nie mniej atrakcyjnym serialem wykorzystującym plastelinę, zrealizowanym – już poza „Se-Ma-For” – z udziałem małżeństwa Strusów, okazała się *Bąblandia* (1991-1993).

Danucie Adamskiej-Strus nieobce były także inne techniki animacyjne, np. rysunkowa i kombinowana. Obiema posłużyła się m.in. w filmie *Dudek i książeczka* (1979), nagrodzonym na Międzynarodowym Festiwalu Animacji „Cinanimaffa” w portugalskim Espinho w 1980. „Kochałam pracę w filmie animowanym. Nie było dla mnie nic ważniejszego od niej” – wyznaje artystka.

JEJ WYOBRAŻNIA FILMOWA TO SKARB

Magdalena Dipont zawdzięcza Orły filmom: *Mój Nikifor* (2004) Krzysztofa Krauzego, *Katyń* (2007) Andrzeja Wajdy, *Rewers* (2009) Borysa Lankosza i *Pan T.* (2019) Marcina Krzyształowicza. Nominacje do Orła otrzymała także za scenografię w *Długu* (1999) Krzysztofa Krauzego, *Zemście* (2002) oraz *Wałęsie. Człowieku z nadziei* (2013) Wajdy. Scenografia w filmie Michała Kwiecińskiego *Jutro idziemy do kina* (2007, TV) została nagrodzona na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Magdalena Dipont urodziła się w Warszawie, gdzie ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych oraz Akademię Sztuk Pięknych (Wydział Projektowania Plastycznego, specjalizacja: wystawiennictwo). Po studiach posłuchała siostry – parającej się krytyką filmową Małgorzaty Dipont – i jednak spróbowała sił w kinematografii. Zaczęła od współpracy dekoratorskiej w *Bez znieczulenia* (1978) i *Pannach z Wilka* (1979) Andrzeja Wajdy. „Już na starcie trafiłam w dobre ręce, gdyż scenografem obu filmów był Allan Starski, który dzielił się ze mną rzetelną wiedzą o swej profesji, a za dekorację wnętrz odpowiadała Maria Osiecka-Kuminek, wybitna artystka i bardzo życzliwa osoba” – mówi Magdalena Dipont. Przy dwóch innych tytułach, w tym słynnym *Przesłuchaniu* (1982, prem. 1989) Ryszarda Bugajskiego, ze scenografią Janusza Sosnowskiego, Dipont podjęła się z kolei współpracy scenograficznej. Jako samodzielny dekorator wnętrz debiutowała *Chamem* (1979, TV) Laco Adamika. Jako samodzielny scenograf – serialem Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego *Archiwista* (1995, TV). Z czasem jej dorobek twórczy wzbogacił się o ponad 60 filmów i seriali, które artystka uświetniła swym kunsztem scenograficznym, dekoratorskim bądź – np. w *Grach ulicznych* (1996) Krzysztofa Krauzego

Po pierwszej wizycie na planie filmowym zarzekła się, że nigdy nie będzie pracować w kinematografii. Po latach... pracy w kinematografii, m.in. z Wajdą i Kiesłowskim, jest laureatką m.in. czterech Orłów – Polskich Nagród Filmowych – za najlepszą scenografię.

– oboma. W jej filmografii są też tak głośne tytuły, jak *Z biegiem lat, z biegiem dni...* Andrzeja Wajdy i Edwarda Kłosińskiego (1980, TV), *Człowiek z żelaza* (1981) Wajdy, *Baryton* (1984) Janusza Zaorskiego, *Dekalog* (1988) i *Podwójne życie Weroniki* (1991) Krzysztofa Kiesłowskiego, *Cud purymowy* (2000, TV) Izabelli Cywińskiej czy *Czerwony pająk* (2015) Marcina Koszałki. „Z oczywistych względów szczególne znaczenie ma *Katyń* Wajdy, jednego z najważniejszych dla mnie reżyserów, obok

Kiesłowskiego, Krauzego i Zaorskiego. Byłam scenografem tego filmu. Poszukiwałam dużej przestrzeni dla głównej dekoracji: wnętrza sowieckiego obozu jenieckiego ze stłoczonymi w nim, zamocowanymi jedna nad drugą, ponad 300 pryzmami. Hale zdjęciowe nie wystarczały. Dekorację ułożyłam w dawnej cerkwi grekokatolickiej w Starym Dziukowie. Stoi do dziś, oglądana przez turystów” – mówi Magdalena Dipont.

Artystka podkreśla ważną cechę zawodów scenografa, dekoratora wnętrz i w pewnej mierze także kostiumografa, którą jest konieczność poczynienia przygotowań na długo przed rozpoczęciem zdjęć do filmu. „Mnie pracę ułatwia to, że po lekturze scenariusza wyobrażam sobie, jak ma wyglądać dana scena, więc wiem, czego szukać do jej realizacji. Dekorując wnętrza w *Białym małżeństwie* (1992) Magdaleny Łazarkiewicz, oczami wyobraźni zobaczyłam obrus w jadalni w pewnym odcieniu błękitu. Tak długo szukałam adamaszku w tym kolorze, aż znalazłam, i on sprawdził się na ekranie” – mówi Dipont.

Niski budżet też nie jest dla niej przeszkodą. Świadczy o tym *Lęk* (2023) Sławomira Fabickiego, w którym Dolny Śląsk wiarygodnie „zagrały” okolice Warszawy. Filmem tym artystka zapewne nie powiedziała ostatniego słowa.

Magdalena Dipont



ARTYSTA DOKUMENTALNEGO

SPOJRZENIA

Przez wiele lat związany z TVP, pracował też dla telewizji zagranicznych, głównie amerykańskiej ABC. Operator blisko 70 filmów dokumentalnych oraz kilku fabularnych i seriali. W dorobku ma także dokumenty, które zrealizował według własnych scenariuszy.

Kubiaka *Korowód* (1972). Uczelnię ukończył w 1973 roku, dyplom z wyróżnieniem odebrał w 1975. Jego dyplomowe zdjęcia do filmu Mohameda Ben Saida *Dwukrotnie się przysłużyć* (1973) oceniono w Szkole bardzo wysoko. Zostały też one nagrodzone na Festiwalu Etiud Studenckich w Łodzi w 1975.

Po studiach Jaworski kontynuował pracę w TVP. Był operatorem filmów dokumentalnych, m.in. Antoniego Krauzego, Krzysztofa Kieślowskiego, duetu Lucyna Smolińska – Mieczysław Sroka czy Andrzeja Wasylewskiego.

Najsłynniejszy dokument w operatorskim dorobku Jaworskiego – *Stolarz* (1976) Wojciecha Wiszniewskiego – powstał w Wytwórni Filmów Dokumentalnych (obecnie: Dokumentalnych i Fabularnych) w Warszawie. „Właśnie taki dokument: nie »czysty«, lecz kreacyjny jest mi bliski” – mówi Ryszard Jaworski, który za zdjęcia do *Stolarza* otrzymał nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w 1981.

„Nigdy nie zrobiłem zdjęć do fabuły kinowej, a jeśli chodzi o telewizyjne, mogę się pochwalić filmami: *Słodkie oczy* (1979) Juliusza Janickiego, *Córka albo syn* (1979) Radosława Piwowarskiego oraz *Stacja* (1981, prem. 1987) Antoniego Krauzego czy serialami: *Układ krążenia* (1977-1978) Andrzeja Titkova i *Jan Serce* (1981) Piwowarskiego. Byłem też operatorem kamery

głośnego *Personelu* (1975) Kieślowskiego” – mówi Ryszard Jaworski.

„I w dokumencie, i w fabule patrzę na rzeczywistość, którą filmuję, oczyma przyszłego widza. Postawiłem na dokument, bo od niego zacząłem pracę zawodową, a kiedy nastał w Polsce stan wojenny, za radą Wiktora Mellerera, związałem się na 10 lat z amerykańską telewizją ABC, dla której nakręciłem m.in. dwa reportaże z Afganistanu” – mówi Jaworski.

Od lat 90. po rok 2015, w którym zakończył karierę operatorską, robił zdjęcia do filmów dokumentalnych, m.in. Antoniego Krauzego, Marii Dłużewskiej, Jerzego Śladkowskiego, Tomasza Zygałdy i własnych. Jeden z tych ostatnich, *Ile góra ma lat* (1998, TV), zrealizowany z Krystyną Bogusławską, zdobył Grand Prix na festiwalach filmów o tematyce przyrodniczej i ekologicznej w Nowogardzie oraz w macedońskiej Ochrydzie.

Przyszłych operatorów Jaworski kształcił m.in. na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego (obecnie: Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego) w Katowicach.

„Wszystko zawdzięczam mojej nieżyjącej żonie Ewie. Kiedy na świat miał przyjść nasz syn, mimo takiej sytuacji rodzinnej, zgodziła się, żebym zdawał do Szkoły Filmowej. Gdyby nie jej decyzja, nigdy nie zostałbym operatorem” – wyznaje Ryszard Jaworski.

NIEZASTĄPIONA W ŚWIECIE AUDIO

Po tym, jak opracowała muzycznie francuską wersję PANA TADEUSZA (Polska/Francja 1999) Andrzeja Wajdy, czemu sami Francuzi nie sprostali, koproducentka filmu, Margaret Ménégos, powiedziała do niej: „Takiego fachowca to my we Francji nie mamy”.

Prof. dr hab. Małgorzata Przedpeńska-Bieniek cieszy się też dużym uznaniem w kraju. Otrzymała Nagrodę „Master of Cinemagic” na Międzynarodowym Festiwalu Cinemagic.pl w Warszawie (2011) i Nagrodę Specjalną za dorobek w postprodukcji dźwięku na Festiwalu Filmowym Bluebox w Olsztynie (2017). Mając za sobą ponad 1000 realizacji filmowych, nie ustaje w pracy. *Brat* (2025) Macieja Sobieszczańskiego oraz *Vinci 2* (2025) Juliusza Machulskiego to nowe filmy fabularne, które konsultowała od strony muzycznej.

Filmowcy docenili utworzone przez nią i Martę Broczkowską-Kędzierzawską studio Sonoria. Małgorzata Przedpeńska-Bieniek w 1977 roku ukończyła studia na Wydziale Reżyserii Dźwięku PWSM w Warszawie (obecnie: UMFC). Podkreśla, że wiele zawdzięcza Nikodemowi Wołk-Łaniewskiemu.

Pod koniec studiów zatrudniła się w Wytwórni Filmów Dokumentalnych (obecnie: WFDiF) w Warszawie. Tu początkowo doskonaliła się w reżyserii dźwięku. Kiedy na planie *Sprawy Gorgonowej* (1978) dokonała, w zastępstwie Jerzego Blaszyńskiego, udanych nagrań stu procentowych, jej talent dostrzegł reżyser filmu Janusz Majewski. Od tamtej pory stale z nią pracował, także, gdy została konsultantem muzycznym.

Przedpeńska-Bieniek może również mówić o wieloletniej współpracy z Piotrem Szulkinem, Krzysztofem Zanussim, Juliuszem Machulskim, Robertem Glińskim, Michałem Bukojemskim i Markiem Drązewskim.

U progu lat 80. zajęła się w WFD montażem dźwięku. „Momentem przełomowym było przejście do konsultacji muzycznej i opracowań muzycznych” – mówi

Przedpeńska-Bieniek. Konsultant muzyczny filmu wylapuje w scenariuszu ewentualne błędy merytoryczne. Dobiera utwory gotowe, sąsiadujące potem na ścieżce dźwiękowej z muzyką oryginalną, i zabiega o prawa do ich wykorzystania. Organizuje nagrania muzyczne. Podczas zdjęć dogląda realizacji scen z użyciem muzyki. „Rockmani z *Imago* Olgi Chajdas (2023) często słuchają cudzych kompozycji. To też muzykę oryginalną Andrzeja Smolika uzupełniłam utworami gotowymi. Na planie *Barytona* (1984) Janusza Zaorskiego uwiarygodniłam scenę, w której słabnący głos śpiewaka – podpierającego się płytą gramofonową i nikłym nagłośnieniem – zabrzmiał donośnie. Na potrzeby filmu Janusza Majewskiego *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* (2015), z Wiesławem Pieregorólką i Kasią Figat, przygotowaliśmy Macieja Stuhra do scen, w których miał dyrygować big-bandem” – podaje przykłady Małgorzata Przedpeńska-Bieniek.

„Opracowanie muzyczne zaczyna się od decyzji, jakiej muzyki film potrzebuje. Potem trzeba ją w filmie rozplanować. Jeśli jest jej za mało, zwykle prosi się kompozytora o dopisanie brakujących fragmentów. Wojciech Kilar pozostawiał mi tu wolną rękę” – mówi Przedpeńska-Bieniek. Pracowała też m.in. z Waldemarem Kazaneckim, Zygmuntem Koniecznym, Andrzejem Korzyńskim, Michałem Lorencem, Jerzym „Dudusiem” Matuszkiewiczem.

Wiedzę dzieliła się ze studentami, m.in. UMFC, Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Szkoły Filmowej w Łodzi oraz Akademii Filmu i Telewizji w Warszawie. Małgorzata Przedpeńska-Bieniek jest autorką książek „Dźwięk w filmie” oraz „Sztuka dźwięku. Technika i realizacja”. Obecnie pracuje nad kolejną – o historii muzyki filmowej.

Małgorzata Przedpeńska-Bieniek



Ryszard Jaworski



Ryszard Jaworski urodził się w 1942 roku w Warszawie. Od wczesnej młodości był kinomanem i marzył o pracy z kamerą w filmie lub telewizji. Po rozmowie swego sąsiada, pisarza Lucjana Rudnickiego, z operatorem TVP Tadeuszem Romanem, został asystentem obsługi kamery telewizyjnej w studiu przy placu Powstańców Warszawy. Należał również do Sekcji Filmowej w Pałacu Młodzieży. Po emisji w „Dzienniku Telewizyjnym” jego reportażu z juwenaliów w Toruniu przyjęto go do pracy w TVP jako asystenta operatora filmowego.

W 1969 roku Jaworski dostał się na Wydział Operatorski Szkoły Filmowej w Łodzi. Robił zdjęcia do etiud studenckich, m.in. Ryszarda Bugajskiego i Feliksa Falka. Od I roku studiów pracował w czasie wakacji w TVP, już jako operator. Zadebiutował zdjęciami w impresji muzycznej Krystyny Brzostkowskiej i Ryszarda

OD SZARIKA DO PSÓW

Ten nieoceniony kierownik produkcji mówi żartem, że jest filmowcem analogowym, gdyż drogę zawodową przeszedł przed przełomem cyfrowym. Pojawiły się jednak na niej głośne filmy czołowych polskich reżyserów, m.in. Bajona, Falka, Machulskiego, Marczewskiego, Pasikowskiego czy Różewicza.

Andrzej Sołtysik urodził się w 1945 roku w Dąbrowie Górniczej. W 1968 uzyskał dyplom magistra ekonomii w SGPiS-ie w Warszawie. Od krewnej dowiedział się o naborze na Studium Organizacji Produkcji Filmowej w Szkole Filmowej w Łodzi. Ukończył je w roku 1969. Dyplom otrzymał w 1976. „Byłem w grupie słuchaczy, którą prowadzili kolejno dwaj wybitni kierownicy produkcji – Ludwig Hager i Zygmunt Król. Klasyk polskiej scenografii filmowej, Anatol Radzinowicz, uczył odczy-

tywania rysunków technicznych i zamyśłów scenografa. Jego wskazówki przydały mi się, gdy szykowano wielkie dekoracje do *Seksmisji* (1983) i *Kingsajzu* (1987) Juliusza Machulskiego” – mówi Andrzej Sołtysik.

Praktykę zawodową odbył na planie II serii serialu Konrada Nałęckiego *Czterej pancerni i pies* (1969, TV). Przy serii III (1970, TV) pracował już jako asystent kierownika produkcji. „Wiele nauczył mnie Jerzy Nitecki, kierownik produkcji, z którym często pracowałem. Zwłaszcza dbałości o dokumentację i prowadzenia tzw.

commentarza, czyli czuwania nad ruchem osobowym w grupie zdjęciowej, co przełożyło się potem na moją dobrą współpracę ze wszystkimi pionami w ekipach filmowych i z aktorami” – mówi Sołtysik. Nitecki zaufał mu i powierzył kierowanie pod swoją nieobecność produkcją dwóch tytułów naraz – *Przez dziewięć mostów* (1971, TV) Ryszarda Bera i *Egzaminu* (1971, TV) Zbigniewa Raplewskiego, a potem *Hubala* (1973) Bohdana Poręby i *Głów pełnych gwiazd* (1974) Janusza Kondratiuka. Sołtysik nie zawiódł zaufania swego mentora. *Hubal* – pierwszy film, przy którym pracował jako II kierownik produkcji – był epopeją wojenną; trasa przetrwania ludzi, koni i sprzętu między lokacjami mierzyła nie raz 80 km. „Odpowiadałem – wspomina – m.in. za realizację sceny ogromnej przeprawy 30 aktorów i 100 koni przez rzekę. Bałem się, czy scena się uda, bo światło dzienne było tamtego mżystego dnia słabe. Uratowało ją, a więc i mnie, mistrzostwo operatora Tadeusza Wieżana”.

Jako samodzielny kierownik produkcji filmów kinowych Andrzej Sołtysik zadebiutował *Granicą* (1977) Jana Rybkowskiego. Od tamtej pory kierował blisko 30 produkcjami. Wśród nich jest 17 kinowych fabuł, które zdobyły łącznie około 80 trofeów festiwalowych. Liderami są tu filmy: *Wizja lokalna 1901* (1980) Filipa Bajona, *Vabank* (1981), *Seksmisja* i *Kingsajz* Machulskiego, *Ucieczka z kina Wolność* (1990) Wojciecha Marczewskiego, *Kroll* (1991), *Psy* (1992) i *Psy 2. Ostatnia krew* (1994) Władysława Pasikowskiego. W większości odniosły one też sukces kasowy oraz zdobyły uznanie krytyki.

„Kiedy z lektury scenariusza wnioskowałem, że tkwi w nim potencjał na dobry film, nie było dla mnie przeszkód nie do pokonania. Zaryzykowałem wsparcie Machulskiego debiutującego *Vabankiem*, który okazał się wielkim hitem. Dla filmu Feliksa Falka *Był jazz* (1981, prem. 1984) pozyskałem prawa do 15 standardów jazzowych. Produkcję *Pensji pani Latter* (1982) Stanisława Różewicza doprowadziłem do końca, choć zawieszono ją w stanie wojennym. Produkcję *Ucieczki z kina Wolność* ukończyłem mimo hiperinflacji. To wszystko było możliwe dzięki wsparciu wybitnych twórców filmowych i moich współpracowników z pionu produkcji” – mówi Andrzej Sołtysik. Od 2010 roku jest głównym specjalistą ds. inwestycji w Szkole Filmowej w Łodzi, zaś od 2012 – członkiem, a obecnie zastępcą przewodniczącego Sądu Koleżeńskiego Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Andrzej Sołtysik



Fot. Karolina Gmurczyk/SFP

EMPATIA NA DUŻYM EKRANIE

Tegoroczna, 21. edycja Polskiego Kina Młodego Widza zagościła w warszawskim kinie Kultura (17-21 listopada). Sale wypełnili uczniowie szkół podstawowych i średnich oraz pedagodzy, którzy nie tylko oglądali filmy, ale też rozmawiali o nich podczas lekcji edukacyjnych, warsztatów i spotkań. W wydarzeniu wzięło udział prawie 1000 młodych widzów.

Warszawski przegląd rozpoczął się od pokazu przygodowego filmu *Dziadku, wiejemy!* i spotkania z reżyserką Olgą Chajdas oraz odtwórcą jednej z głównych ról, nastoletnim Filipem Tkaczykiem. Twórcy opowiadali o kulisach powstania filmu, ale także mierzyli się z różnymi, często zaskakującymi pytaniami widzów. Od tych bardzo praktycznych, jak „ile trwa kręcenie filmu?”, przez wnikliwe – dotyczące bohaterów i ich motywacji – po zupełnie abstrakcyjne, choć uroczę, w rodzaju: „co lubi jeść pani reżyser?”. Krążąca wśród dziecięcej widowni z mikrofonem Olga Chajdas zrobiła prawdziwą furorę, a po spotkaniu długo rozdawała autografy swoim nowym fanom.

Gospodynią większości

projekcji i dyskusji była filmoznawczyni Lidia Mikulska, która zadbała, by uczestnicy nie tylko obejrzelikie ciekawe animacje i fabuły, ale również poznali podstawy filmowego alfabetu: dowiedzieli się, jakie są etapy realizacji filmu, nauczyli się rozpoznawać i rozumieć emocje oraz motywacje bohaterów i odnosić je do swoich codziennych doświadczeń.

Ważnym elementem programu były też warsztaty dotyczące kreatywnego pisania oraz prawa autorskiego. Te pierwsze, prowadzone przez Emilię Skibę z Fundacji Loesje Polska, stanowiły klasyczny przykład nauki przez zabawę: uczestnicy ćwiczyli lapidarne, błyskotliwe formy tekstowe oparte na skojarzeniach i wyrazach bliskoznacznych. Z kolei warsztaty „Bądźmy wszyscy w kulturze! Prawa własności



Olga Chajdas i Filip Tkaczyk

intelektualnej bez nudy”, prowadzone przez Pawła Rojka z Legalnej Kultury, przybliżyły zagadnienia związane z domeną publiczną, prawem cytatu, korzystaniem z legalnych źródeł i odpowiedzialnością za treści tworzone i udostępniane w sieci. Dzięki praktycznym przykładom trudna i złożona tematyka okazała się bliska codziennym doświadczeniom uczniów.

Najwięcej radości wywołał chyba jednak pokaz *Smoka Diplodoka*, adaptacji kultowego komiksu Tadeusza Baranowskiego, która dla młodej widowni okazała się zaskakującym i inspirującym odkryciem. Spotkanie z reżyserem Wojciechem Wawszczykiem oraz aktorem Piotrem Polakiem przyniosło pytania o proces realizacji animacji, o charakterystykę postaci czy różnice między poszczególnymi bohaterami. Twórcy przez blisko godzinę opowiadali z humorem o wyzwaniach i radości, jaką dała im praca nad tym tytułem.

U uczniów szkół średnich wiele emocji wzbudził pokaz krótkometrażowych filmów dokumentalnych ze Studia Munka. Dla sporej części widzów było to pierwsze w życiu spotkanie z kinem non-fiction. Poprowadzona przez psycholog Justynę Żuk z Fundacji Wysłuchani rozmowa dotyczyła relacji rodzinnych

i rówieśniczych, ale również, jak kino dokumentalne dotyka tematów trudnych, często przemilczanych i jak kamera potrafi zbliżyć widza do bohatera, jego przeżyć i wewnętrznych konfliktów. Obecność specjalistki pozwoliła uczniom osadzić filmowe doświadczenie w szerszym kontekście. Dowiedzieli się też, gdzie szukać wsparcia i jak rozmawiać o własnych przeżyciach.

Dzięki zaangażowaniu twórców, edukatorów oraz ekspertów, a także otwartości i ciekawości młodych widzów, 21. edycja Polskiego Kina Młodego Widza w kinie Kultura stała się prawdziwą przestrzenią do rozmów o empatii, odpowiedzialności i wartościach, które można odnaleźć na wielkim ekranie.

RAFAŁ PAWŁOWSKI

21. edycja PKMW realizowana jest przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich, a współfinansowana jest przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. Partnerem PKMW jest Zespół Edukatorów Filmowych. Honorowy patronat nad projektem objęli UNICEF Polska oraz Rzecznik Praw Dziecka. Patronami medialnymi projektu są TVP VOD, Filmweb, „Magazyn Filmowy SFP”, miesięcznik „Kino”, Filmoterapia oraz Jacek Cygan (TVTok).

Fot. Marcin Oliva Soto/SFP

KORDIAN KĄDZIELA Z „PERSPEKTYWA”

Nagrodę „Perspektywa” im. Janusza „Kuby” Morgensterna odebrał w tym roku reżyser pełnego fantazji, humoru i ciepła filmu *LARP. MIŁOŚĆ, TROLLE I INNE QUESTY*.

Perspektywa” to nagroda przyznawana od 2011 roku, za najbardziej obiecujący debiut dla reżysera, którego twórczość posiada wielki potencjał i perspektywę rozwoju na przyszłość. Laureata wybiera kapituła, która obraduje pod przewodnictwem Krystyny Cierniak-Morgenstern – pomysłodawczyni nagrody. Jak podkreślił tegoroczny laureat, Kordian Kądziera, „Perspektywa” ma dla niego wyjątkowe

znaczenie, bo to filmy Janusza Morgensterna nauczyły go, jak opowiadać o ważnych sprawach z lekkością i bezpretensjonalnością. W uroczystości wręczenia statuetki wzięła udział Krystyna Cierniak-Morgenstern, która od 15 lat wspiera młodych twórców, przyznając nagrodę w duchu wartości bliskich patronowi wyróżnienia.

Prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Grzegorz Łoszewski, podkreślił, że „Perspektywa” wyróżnia najlepszy

polski debiut, a laur ten na trwałe wpisał się we współczesną kinematografię. Przypomniawszy również, że w tym roku mija 65 lat od debiutu Janusza Morgensterna *Do widzenia, do jutra...*, filmu, który – mimo wątpliwości środowiska z czasów premiery – dziś uchodzi za jeden z najbardziej świeżych i wyjątkowych obrazów polskiego kina. Łoszewski zaznaczył, że nagrodzony w tym roku film, skierowany do młodych widzów, po raz pierwszy

od wielu lat znalazł się w Konkursie Głównym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Dodał, że produkcja Kądziera „sięga po coś nowego” i ma w sobie „coś z charakteru Kuby”.

W uzasadnieniu werdyktu, przygotowanym przez ks. Andrzeja Lutra, podkreślono, że film to „feeria pomysłów, humor, śmiech, surrealizm połączony z realizmem” oraz „autentyczne wzruszenie i mądrość”. Statuetkę autorstwa prof. Adama Myjaka wręczyła Krystyna Cierniak-Morgenstern. Kordian Kądziera, odbierając nagrodę, przyznał, że jest oszołomiony liczbą ciepłych słów i zdobytym wyróżnieniem. Wspomniawszy swoje młodzieńcze odkrywanie kina – od wypożyczalni VHS po kompulsywne oglądanie filmów na DVD – oraz szczególne miejsce, jakie zajmowała w tym twórczość Janusza Morgensterna. Wspomniał, że *Do widzenia, do jutra...* oraz *Trzeba zabić tę miłość* odświeżył na nowo tuż przed galą i filmy te okazały się dla niego „jeszcze bardziej świeże niż kiedyś”, imponując mu lekkością, naturalnością dialogu, bogactwem pomysłów i „młodzieńczą energią”, którą chciałby zachować także we własnych filmach.

Uroczystość wręczenia Nagrody „Perspektywa” im. Janusza „Kuby” Morgensterna, zorganizowana przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich, odbyła się 24 listopada w warszawskim kinie Kultura. Fundatorem nagrody w wysokości 30 tys. złotych jest Polski Instytut Sztuki Filmowej. Galę poprowadziła Grażyna Torbicka. Wydarzenie zakończył pokaz uhonorowanego filmu – *LARP. Miłość, trolle i inne questy*. Reżyser życzył publiczności, by jego pełnometrażowy debiut stał się dla widzów „jasną, ciepłą energią” i filmowym „otulaczem”.

ŁUKASZ KNAP



Kordian Kądziera

POWRÓT Z HOLLYWOOD DO ŁODZI

Ostatnia uroczystość w 2025 roku w łódzkiej Alei Gwiazd na ulicy Piotrkowskiej przypadła w udziale twórcy niezwykle inspirującemu, który jako 22-latek wyjechał do Hollywood, bez żadnych znajomości, za to z wielkimi marzeniami. Wiceprezydent Łodzi Tomasz Piotrowski podkreślał: „Jesteśmy niezmiernie dumni, że – mimo sukcesów w Hollywood – nie zapomniał pan o swoim mieście i to miasto przebija się i w pańskim sercu, i w pańskich wypowiedziach. Teraz już na stałe będzie pan razem z nami na swojej ulicy Piotrkowskiej, którą pewnie pan jeszcze pamięta z dzieciństwa” – dodał.

Waldemar Dąbrowski, przyjaciel Bartkowiaka i były minister kultury, w wygłoszonej laudacji zwrócił uwagę na ogromny talent operatora w rozumieniu i właściwym postrzeganiu aktorów. Przypomniawszy, że kamera Bartkowiaka zarejestrowała początki kariery Keanu Reevesa i Sandry Bullock. „Ma bardzo prostą regułę dotyczącą sposobu filmowania wybitnych aktorów, w których bardzo wierzy, bo uważa, że aktor wnosi do kina i teatru życie. Dookoła jest opowieść, dookoła jest intryga, dookoła jest dramatyczna sytuacja, ale to w aktorze jest to prawdziwe życie. Aktorzy lubią dobrze wyglądać i oświetla ich pięknie” – powiedział.

Andrzej Bartkowiak jest jednym z wielu operatorów, którzy rzemiosła uczyli się w Szkole Filmowej w Łodzi i którzy odnieśli sukces nie tylko w Polsce, ale też za oceanem. Wśród nich są m.in. Paweł Edelman, Adam Holender, Hoyte van Hoytema, Sławomir Idziak, Ryszard Leniczewski, Dariusz Wolski, Łukasz Żal. „Jak się ludzie mnie

Jeden z najbardziej cenionych na świecie polskich operatorów filmowych, Andrzej Bartkowiak, odsłonił swoją gwiazdę w łódzkiej „Walk of Fame”. Ceremonia odbyła się w dniu jego imienin, 30 listopada.



pytają, dlaczego tak dużo operatorów z Polski jest dobrych, to mówię: przez kulturę, wychowanie w kulturze, wychowanie z obrazami, z artystami, z muzyką, z poezją” – wyjaśnił wzruszony Bartkowiak podczas uroczystości. Tradycyjnie po odsłonięciu gwiazdy wielbiciele twórczości uhonorowanego filmowca wzięli udział

w spotkaniu autorskim w kinie Narodowego Centrum Kultury Filmowej.

Andrzej Bartkowiak urodził się 6 marca 1950 roku w Łodzi. W latach 1970-72 studiował na Wydziale Operatorskim w PWSFTviT. W 1972 wyemigrował do USA, gdzie początkowo pracował przy produkcji filmów reklamowych. W 1981

nawiązał współpracę z Sidneyem Lumetem (*Księż wielkiego miasta*), która przyczyniła się do wielkiej kariery łodzianina w Hollywood. Bartkowiak jest autorem zdjęć do 11 filmów tego reżysera, m.in. do nominowanego do Oscara *Werdyktu* (1982). Zrealizowali wspólnie następujące tytuły: *Śmiertelna pułapka* (1982), *Nazajutrz* (1986), *Rodziny interes* (1989), *Obcy wśród nas* (1992), *Adwokat zbrodni* (1993). Wśród filmów w dorobku Bartkowiaka znajdują się nagrodzone Oscarem *Czułe słowa* (1983) Jamesa L. Brooksa, nominowany do Oscara *Honor Prizzich* (1985) Johna Hustona oraz wiele innych amerykańskich przebojów kinowych, m.in. *Speed: Niebezpieczna prędkość* (1994) w reżyserii Jana de Bonta, *Bliźniacy* (1988) Ivana Reitmana, *Upadek* (1993) Joela Schumachera, *Adwokat diabła* (1997) Taylora Hackforda i *Zabójcza broń 4* (1998) Richarda Donnera.

W 2000 roku Andrzej Bartkowiak zadebiutował jako reżyser filmem *Romeo musi umrzeć*. W kolejnych latach zrealizował jeszcze: *Mroczną dzielnicę* (2001), *Od kołyski aż po grób* (2003), *Doom* (2005), *Street Fighter: Legenda Chun-Li* (2009), *Potężne uderzenie* (2017) i *Zabójcze lato* (2020).

Ten wybitny polski twórca filmowy, uhonorowany w listopadzie w łódzkiej Alei Gwiazd, został także w tym roku (23 lutego) wyróżniony prestiżową Nagrodą za Całokształt Twórczości podczas 39. ceremonii nagród Amerykańskiego Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych (ASC) w Los Angeles.

ANNA MICHALSKA

Adam Suzin

WSZYSTKIE ŚWIATŁA NA MISTRZÓW KAMERY

Tegoroczna, 33. edycja Międzynarodowego Festiwalu Filmowego EnergacAMERIMAGE w Toruniu (15-22 listopada) zakończyła się dużym sukcesem polskich autorów zdjęć filmowych młodego pokolenia.

Vanderbilta była ciekawym zawodowym wyzwaniem. „To kompletnie inny projekt niż te, do których jestem przyzwyczajony, bo w dużej mierze opiera się na dialogu” – przekonywał polski operator (a Wolski współpracował wcześniej przecież z tak wrażliwymi wizualnie reżyserami, jak Ridley Scott, Tim Burton czy Gore Verbinsky). Drugi rodzimy autor zdjęć to znany ze współpracy m.in. z Pawłem Pawlikowskim czy Jonathanem Glazerem – Łukasz Żal. W Toruniu pokazano jego znakomitego *Hamneta* w reżyserii laureatki Oscara Chloé Zhao z Jessie Buckley i Paulem Mescallem w rolach głównych. Pięknie sfotografowana kostiumowa opowieść o rodzinie Szekspirów, żalobie oraz sztuce podbiła serca festiwalowej publiczności i to w niej upatrywano faworyta do końcowego triumfu. Stało się jednak inaczej. Jury, w którego skład weszli m.in. Niki Caro, Ellen Kuras i Tim Blake Nelson, najwyższym laurem festiwalu uhonorowało Niemkę Judith Kaufmann za zdjęcia do *Late Shift* w reżyserii Petry Biondiny Volpe. „Chciałabym zachęcić szczególnie młode autorki zdjęć filmowych, aby nie ustawały w dążeniu do celu, aby były ciekawe świata i miały oczy szeroko otwarte. By walczyły o naszą widoczność, ale także miały zaufanie. To naprawdę najpiękniejszy zawód, jaki istnieje” – przekonywała ze sceny laureatka. *Late Shift* to przejmująca opowieść o poświęceniu, ale i pracy ponad siły pielęgniarki, która łączy w sobie indywidualną perspektywę z szerszym, społecznym komentarzem. Srebrna Żaba trafiła do Szwajcara Fabiana Gampera za film *Wpatrując się w słońce* Maschy Schilinski, a Brązowa

do Michała Sobocińskiego. To nie pierwszy laur utalentowanego polskiego operatora na Camerimage. W 2007 roku doceniono go za etiudę szkolną *Ojciec*, a osiem lat temu zdobył Nagrodę Główną w Konkursie Polskim za zdjęcia do *Sztuki kochania. Historii Michaliny Wisłockiej* Marii Sadowskiej.

Swoją historię na tym festiwalu ma także Piotr Sobociński jr. Od Złotej Kijanki w Konkursie Etiud Studenckich za *Zimę* (2004) po trzykrotne wygranie Konkursu Polskiego – za *Hiacynta* (2021) Piotra Domalewskiego, *Kosa* (2024) Pawła Maślony i teraz za *Ministrantów*. Bo to właśnie zdjęcia do filmu Domalewskiego jury w składzie: Amy Vincent, Jean-Marie Dreujou i Michael Neubauer, uznało za najlepsze wśród pięciu rodzimych produkcji zakwalifikowanych do konkursu.

Wielki sukces na tegorocznej edycji toruńskiego festiwalu odniósł też Adam Suzin. Młody polski autor zdjęć, który pracował m.in. przy głośnym dokumencie Marty Prus *Over the Limit* (2017), triumfował w Konkursie Debiutów Operatorskich. Jury (Barry Ackroyd, Todd Martin, Tomasz Naumiuk) doceniło jego pracę przy *Ojcu* słowackiej reżyserki Terezy Nvotovej. To może być duży krok w rozwoju kariery Suzina, zwłaszcza że film robi sporą międzynarodową karierę. Po premierowej projekcji w konkursie Orizzonti weneckiego festiwalu pokazywany był też na imprezach w Sztokholmie, Zurychu, Rio de Janeiro czy Warszawie. W odbywającym się równolegle Konkursie Debiutów Reżyserkich najwyższy laur powędrował do docenionej wcześniej w Busan Tajwanki Qi

Shu za film *Girl*. Oba konkursy debiutów odbyły się pod patronatem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

SFP było również – już tradycyjnie – fundatorem najwyższego lauru w Konkursie Etiud Studenckich Szkół Filmowych i Artystycznych. To ważna i ciesząca się dużym zainteresowaniem sekcja festiwalu EnergacAMERIMAGE. Często bowiem zdarza się tak, że w Konkursie Głównym pojawiają się autorzy zdjęć, którzy w przeszłości pokazywali swoje etiudy właśnie w studenckich zmaganiach. Najlepszym tego przykładem są wspomniani już Michał i Piotr Sobocińscy. Złota Kijanka – Studencka Nagroda im. László Kovácsa trafiła do Nico Schrenka za film *Skin on Skin* w reżyserii Simona Scheneckenburgera z Centro Sperimentale di Cinematografia we Włoszech. Laur ten wręczył operator i członek Zarządu Głównego SFP Janusz Gauer, który był również jurorem w innym z festiwalowych konkursów (Fundusze Europejskie w Kadrze).

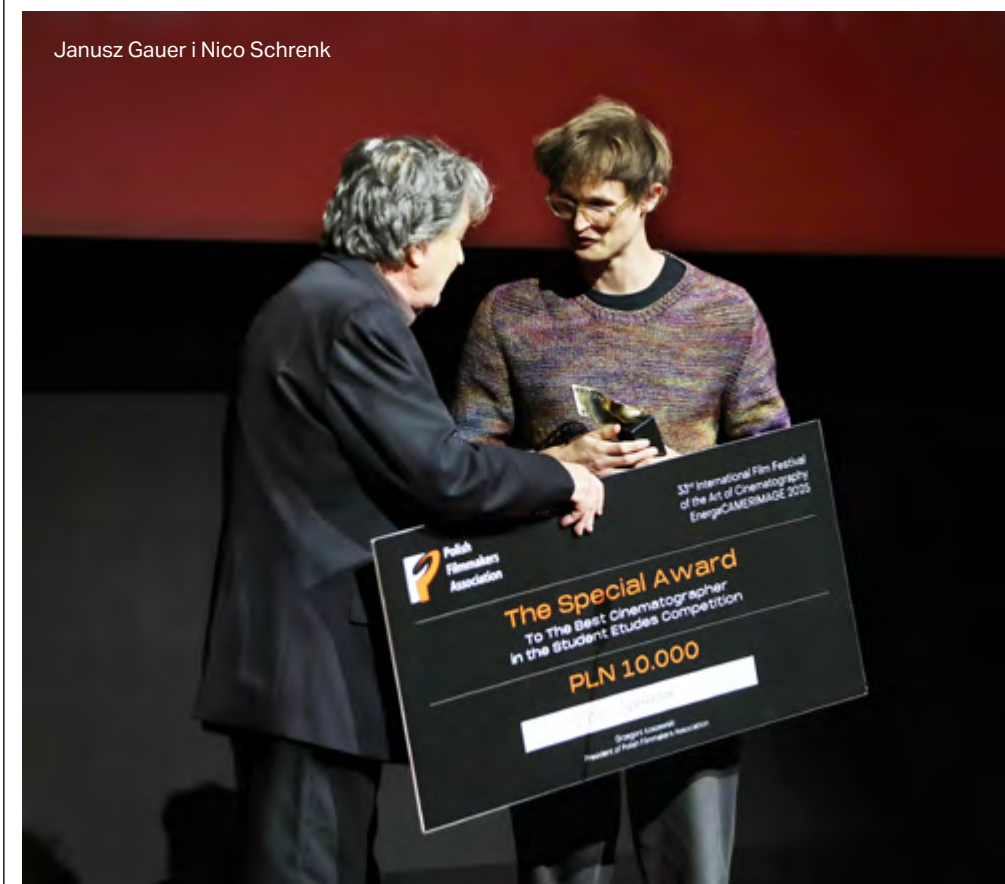
Z kolei w Konkursie Pełnometrażowych Filmów Dokumentalnych znalazł się zrealizowany w Studiu Munka SFP debiut Igi Lis *Bałtyk*, a w ramach pokazów specjalnych zaprezentowany został również „Munkowy” film Dominiki Montean-Pańków *Skrzyżowanie*.

EnergacAMERIMAGE to duża, rozpoznawalna na całym świecie marka, która potrafi przyciągnąć gwiazdy kina. Podczas 33. edycji Nagrodę dla Ikony miała odebrać Cate Blanchett. Znakomita amerykańska aktorka była już w Toruniu przed rokiem, kiedy pełniła rolę przewodniczącej jury Konkursu Głównego. Tym razem choroba niestety pokrzyżowała plany i Blanchett nie dotarła na festiwal. Organizatorzy informują, że uroczystość związana z wręczeniem nagrody przesunięta jest tym samym o rok. Toruń odwiedził za to Joel Edgerton. Australijski aktor, znany z ról m.in. w *Wielkim Gatsbym* (2013) czy *Loving* (2016), odebrał z rąk Marka Żydowicza nagrodę dla aktora i wraz z operatorem Adolpho Veloso zaprezentował swój tegoroczny film *Sny o pociągach*.

Bardzo duże zainteresowanie wzbudziła wizyta pracującego od lat w Hollywood Andrzeja Bartkowiaka. W trakcie swojej bogatej, trwającej kilka dekad kariery polski operator współpracował m.in. z Sidneyem Lumetem, Johnem Hustonem, Joelem Schumacherem czy Taylorem Hackfordem. Jest odpowiedzialny za zdjęcia do filmów, które pobudzały naszą wyobraźnię w latach dziewięćdziesiątych



Piotr i Michał Sobocińscy



Janusz Gauer i Nico Schrenk

i dwutysięcznych, jak np. *Upadek* (1993) Joela Schumachera, *Speed: Niebezpieczna prędkość* (1994) Jana de Bonta czy *Adwokat diabła* (1997) Taylora Hackforda. To była wyjątkowa wizyta dla Bartkowiaka, bo kilka dni po zakończeniu festiwalu

odsłonił swoją gwiazdę w łódzkiej Alei Gwiazd na ulicy Piotrkowskiej (relację z tego wydarzenia prezentujemy na str. 15. – przyp. red.).

KUBA ARMATA



FILM DLA DZIECI ZASKAKUJE CORAZ BARDZIEJ

Dwa lata po odejściu na emeryturę legendarnego dyrektora festiwalu Ale Kino!, Jerzego Moszkowicza, jego następcy podkreślają: rozwój imprezy to ewolucja, a nie rewolucja. Za nami 43. edycja wydarzenia (23-30 listopada).

U mówmy się: czasy sprzyjają Międzynarodowemu Festiwalowi Filmów dla Młodej Widowni Ale Kino!, który od lat odbywa się w Poznaniu. Polski film dla dzieci i młodzieży święci triumfy w kinach, na platformach, w sprzedaży międzynarodowej i na festiwalach. Przyniosły efekty lata pracy naszych twórców, skupionych w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, kolejnych dyrekcyj PISF czy organizatorów festiwalu. Nic więc dziwnego, że Platynowe Koziołki powędrowały do wyjątkowego duetu reżyserskiego – Magdaleny Nieć i Mariusza Paleja, których kolejne filmy zapelniają sale kinowe. Obfitość i jakość polskiej produkcji powodują, że dostrzegają je w zasadzie wszystkie składy jurorskie. A jeszcze niedawno polskie tytuły – wśród nagrodzonych na poznańskim festiwalu – pojawiały się raczej wyjątkowo.

Tymczasem w 2025 roku Złote Koziołki dla Najlepszego Filmu Krótkometrażowego dla Młodych powędrowały do *Poradnika: Jak się śmiać, kiedy boli* Jana Cisieckiego i Bartosza Stankiewicza. Nagrodę Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla Polskiego Filmu Krótkometrażowego otrzymała animacja *Rajskie ptaki* Tomasza Duckiego. Również młodzi jurorzy spojrzeli na

polskie kino przychylnym okiem, wyróżniając komedię *LARP. Miłość, trolle i inne questy* Kordiana Kądzeli (czyli laureata tegorocznej „Perspektywy”) oraz dla najmłodszej widowni obraz *Skrzat. Nowy początek* Krzysztofa Komandera. Jednak najbardziej cieszy Nagroda Publiczności, która w tym roku pokryła się z gdyńskimi Złotymi Lwami: otrzymali ją *Ministranci* Piotra Domalewskiego.

Warto dodać, że już po raz kolejny w sekcji branżowej Inspiration Day zaprezentowane zostały nowe projekty filmów dla młodej oraz najmłodszej widowni i wszystko wskazuje na to, że doczekają się realizacji. Wśród nich adaptacja „Karolci” Marii Krüger w reżyserii twórcy wspomnianego wyżej *Skrzaty*... (skądinąd ten niezwykle zajęty reżyser planuje także kontynuację *Skrzaty*... i projekt ten rozwija równoległe z *Karolcią*).

Marta Jodko, dyrektorka artystyczna Ale Kino! od 2024 roku, podkreśla, że najbardziej widoczną modyfikacją w programie festiwalu jest nowy podział wiekowy: obok dotychczasowych „dzieci” i „młodzieży” pojawiła się wyodrębniona kategoria „nastolatki” (11-13). Ta grupa, często w kinach i na festiwalach pomijana, otrzymuje teraz ofertę sztytą na miarę swoich

potrzeb – już nie dziecięcych, ale jeszcze nie „młodzieżowych”.

Co ciekawe, młodzi widzowie zostali włączeni w sam proces selekcji. Młoda Rada Programowa (16+) opiniuje pełne metraże i współkształtuje program. Dzięki jej głosowi komedia *LARP. Miłość, trolle i inne questy* trafiła do młodszej grupy wiekowej, a w konkursie znalazły się „nieoczywiste” tytuły. Płynie stąd ciekawy wniosek – młodzi widzowie nie chcą oglądać na ekranie tylko rówieśników, ale bohaterów trochę od siebie starszych. Tę samą prawidłowość zauważyła Anna Zychowicz, producentka *100 dni do matury* Mikołaja Piszczana, która była gościem sekcji branżowej. W czasie badań fokusowych okazało się, że to nie maturzyści czy licealiści, ale młodzi nastolatki są docelową grupą odbiorców tego tytułu.

Również festiwal Ale Kino! przeprowadza obecnie szczegółowe badania wśród swoich gości, a fakt ten może być dla branży filmowej w Polsce pomocny w rozpoznawaniu potrzeb i postaw publiczności. W sytuacji, kiedy polscy filmowcy dosłownie biją się o każdego widza, efektem tych działań należy się bardzo dokładnie przyglądać.

ANNA WRÓBLEWSKA

BUNTOWNICY I ZAPALEŃCY

Pełnometrażowy dokument Piotra Morawskiego i Andrzeja Adamczaka MŁODZI CHCĄ KRĘCIĆ, CZYLI STUDIO IRZYKOWSKIEGO został jednogłośnie zwycięzcą 31. Festiwalu Form Dokumentalnych NURT w Kielcach (25-28 listopada).

Ta jurorska decyzja, przyznająca dokumentowi poświęconemu Studiu Filmowemu im. Karola Irzykowskiego laur najwyższy, znakomicie zrymowała się z ideą przewodnią kieleckiego festiwalu. „NURT zrodził się z buntu i potrzeby. Z buntu przeciwko festiwalomanii, która na pierwszym miejscu stawiała i stawia swoje celebryckie pozycje i pseudonaukowe przyzwyczajenia. Festiwal jest niezależny, a więc zachowujący wszystkie wypracowane przez lata formy artystycznego dystansu wobec festiwalomanii” – pisał w ciągle aktualnym, obowiązującym od ponad trzech dekad manifest programowym tej imprezy Krzysztof Miklaszewski, jej pomysłodawca i wieloletni dyrektor artystyczny.

I takie było właśnie Studio Irzykowskiego

– buntownicze, niepokorne, niezależne. Za młodzieńczą brawurę, odwagę i wierność sobie, a więc za konsekwentne podążanie własną artystyczną – i obywatelską – drogą, jego członkowie musieli płacić, niekiedy bardzo słono, jednak większość zrealizowanych w Studiu filmów cenzura natychmiast odsyłała na półki, tylko niektóre dopuszczając do rozpowszechniania, i to w niezwykle ograniczonym zakresie. Ale w końcu przyszły lepsze czasy, filmy Studia Irzykowskiego wreszcie trafiły do publiczności. Dokument Morawskiego i Adamczaka jest nie tyle hołdem oddanym tamtej legendarnej placówce, a opowieścią uniwersalną i ponadczasową o tym, że warto być wiernym sobie, by w przyszłości uniknąć – choć nieraz koszty tego są ogromne – artystycznego, a także obywatelskiego kaca.

Podobną postawę reprezentuje Jan Sośński, autor nagrodzonej *Kartki z innego świata*. Jego film to pełne suspensu i nieoczekiwanego zwrotu akcji dokumentalne kino drogi. Córka Gustawa Herlinga-Grudzińskiego postanawia spełnić obietnicę złożoną dawno temu przez ojca i dostarczyć adresatom tytułową kartkę. To swoiste dopisanie filmowego epilogu do przejmującego „Innego świata” Herlinga Grudzińskiego. Zaskakujące i przerażające.

Nagrodą im. Jerzego Ridana, nieżyjącego już wielokrotnego laureata NURT-u, uhonorowano Michała Bielawskiego, autora *Pasażera Andrzeja Munka* (prod. Studio Munka SFP – przyp. red.), za – jak czytamy w uzasadnieniu – „bardzo osobistą w swej przenikliwości filmową analizę kontrowersyjnego w swej trudnej osobowości jednego z ojców polskiej szkoły filmowej”. Z kolei Nagroda Krzysztofa Miklaszewskiego trafiła do Władysława Jurkowskiego, autora *Ravensbrück. Ostatni świadkowie*, „ocalającego od zapomnienia dokumentalnego obrazu zbiorowości kobiet więźniarek, ofiar medycznych eksperymentów w niemieckim obozie koncentracyjnym”.

Ponadto jury wyróżniło: *Żołnierki Ukrainy* Michała Przedlackiego za „wieloznaczny obraz wojny”, *Siwego amatora* Petro Aleksowskiego za „wysublimowane ukazanie twórczości Piotra Jaxy” oraz *Podarować czas* Pauliny Ibek za „lekcję miłości w obliczu śmierci”; jej dokument traktuje bowiem o dziecięcym hospicjum. Natomiast Nagroda Publiczności trafiła do Małgorzaty Szyszki za pełnometrażowy dokument *Magia Podlasia. Szeptuchy*.

Kielecki NURT to nie tylko konkurs form dokumentalnych, ale także atrakcyjny zestaw towarzyszących mu imprez, a więc warsztatów, dyskusji oraz projekcji. Chciałbym zwrócić szczególną uwagę na *Zapaleńców. Historię polskiego filmu animowanego* – pełnometrażową opowieść o mistrzach rodzimej animacji, rozpoczętą przez Marcina Giżyckiego (zmarł nagle i niespodziewanie w trakcie zdjęć), a zakończoną przez Jacka Knoppa i Michała Mroza. To również dokument o buntownikach, wiernych swej artystycznej drodze, jak autorzy nagrodzonych dokumentów. Dokument żywi się rzeczywistością, animacja – wyobraźnią. W obu przypadkach najważniejsze są prawda, uczciwość i szczerość wypowiedzi.

JERZY ARMATA



DOSTĘPNOŚĆ NADE WSZYSTKO

We Wrocławiu, w dniach 20-23 listopada, odbył się 2. Festiwal Korelacje (prolog imprezy odbył się już w 2023, a w 2024 pierwsza pełna edycja), spajający kino i literaturę pod skrzydłami idei kultury dostępnej dla wszystkich.

Na seanse z dostosowaniami dla osób z dysfunkcjami wzroku i słuchu widzowie bez takich wyzwań, mimo zaproszeń i udogodnień technologicznych (np. audiodeskrypcji emitowanej na słuchawkach, nie z głośników), rzadko decydują się przyjść. Pokazy dostępne ciągle bywają pokazami hermetycznymi, dla jednej grupy, a przecież nie o to w kulturze chodzi. Piotrowi Krzykwie i Natalii Daszek, organizatorom i inicjatorom Korelacji, udało się znaleźć twórczy kompromis, który jednoczy publiczność i minimalizuje element „dyskomfortu”. Na salach kina Dolnośląskiego Centrum Filmowego we Wrocławiu obecni są po prostu WIDZOWIE. Niektórzy z nich nie widzą, inni nie słyszą, inni jeszcze są w pełni sprawni. Wspólnie jednak oglądają, przeżywają i potem o filmach dyskutują.

Idea Korelacji odbiła się od audiodeskrypcji opisującej widzom z dysfunkcją wzroku najważniejsze elementy obrazu w filmie. Sprawdza się to znakomicie, czego jednym z wzorcowych przykładów jest płocki Festiwal Kultury i Sztuki dla Osób Niewidomych i DKF Pociąg. Co to są za debaty, jak wnikliwi i spostrzegawczy są widzowie niewidzący! Pomimo swojej otwartości na każdego kinomana, Płock przyciąga głównie niewidomych. Inaczej jest we Wrocławiu: na sali są po prostu wielbicieli kina. Organizatorzy nikogo o dysfunkcje nie pytują, przygotowują seanse tak, żeby każdy

mógł przyjść i wynieść z tego coś dla siebie. Robią to z pomocą narracji autorskiej.

Co to takiego? Narracja autorska od klasycznej audiodeskrypcji różni się w kilku istotnych punktach. Autorami (a także narratorami samodzielnie czytającymi treści) są literaci i muzycy, ludzie pióra. Opisy, które przygotowują, noszą indywidualny, niejednokrotnie osobisty rys. Otwierają filmy na nowe interpretacje – ich własne, a przez to zachęcają do dyskusji o dziele w innym niż zazwyczaj kontekście. Widzowie z dysfunkcjami nie uzyskują pełnego, klasycznego obrazu audiodeskrypcyjnego, co może wymagać od nich dodatkowego seansu już z pełnoprawną audiodeskrypcją. Kompromis

jednak pozwala na spotkanie obu grup.

Nadrzędną wartością dla organizatorów jest wolność. Swoją festiwal oddają nie tylko widzom, ale i zaproszonym do stworzenia narracji autorskich gościom. To oni sami wybierają filmy, które chcą opowiedzieć. W tym roku z głośników płynęły głosy Małtydy Damięckiej, Sylwii Chutnik, Małgorzaty Lebdy, Bartosza Kędzierskiego w duecie z Krzysztofem Grębskim, Macieja Kurowickiego i Łony. I tak, przy pełnych salach, przeżyliśmy spotkania z *Rejsem*, *Słonecznym zegarem*, *Porno*, *Seksmisją*, *Kłótnią Doliny Węży* czy dokumentami (po raz pierwszy na festiwalu, wcześniej autorzy wybierali fabuły) Władysława Ślesickiego. Każdemu pokazowi towarzyszyły inne emocje: od śmiechu po łzy wzruszenia, od zabawy po refleksję, może nawet melancholię i nostalgię. Nawet gdy twórcy narracji odnosili się do opisywanych dzieł krytycznie, to nigdy w sposób prześmiewczy. Zawsze z szacunkiem i oddaniem, bywało, że wręcz z fanowskim podziwem, ubogacając film i jego odbiór, a nie skreślając to, co wniósł do naszej kinematografii i kultury.

Po projekcjach autorzy musieli się gesto – poważnie lub z przymrużeniem oka – tłumaczyć ze swoich wyborów i przyznawać do wyzwań, które ta nietypowa praca im stworzyła. Przybył też reżyser Marek Piestrak, zawsze chętny do rozmowy z publicznością. Przyjechali widzowie spoza Wrocławia. Bo chociaż to tam bije serce Korelacji, to potem filmy przygotowane przez festiwal wyruszają do Sieci Kin Studyjnych oraz na platformę Adapter.pl. Wszystko w imię założenia Korelacji: kultury dla wszystkich dostępnej, która buduje mosty, nie dzieli, a łączy.

DAGMARA ROMANOWSKA



Pokaz filmu *Rejs*, reż. Marek Piwowski



DELIKATNIE ZAKRZYWIAJĄC RZECZYWISTOŚĆ

Z EMI BUCHWALD
rozmawia OLA SALWA

Można o niej napisać, że jest objawieniem 50. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, gdzie dostała nagrodę za najlepszą reżyserię, Złoty Pazur im. Andrzeja Żuławskiego oraz Nagrodę Dziennikarzy i Dziennikarek. Ale każdy, kto uważnie śledził wcześniejsze krótkie metraże – dokumentalne i fabularne – Emi Buchwald, w tym te powstałe w Studiu Munka SFP, wcale nie jest zaskoczony sukcesem jej pełnometrażowego debiutu, również „Munkowej” produkcji: NIE MA DUCHÓW W MIESZKANIU NA DOBREJ. Film będzie można obejrzeć w kinach od 13 marca, a już teraz jego autorka opowiada nam, jak kształtowała się jej wyobraźnia artystyczna, jakie filmy i twórców sama ceni oraz co zamierza proponować swoim widzom.



Andrzej Kłak w filmie *Piękna łąka kwietna*, reż. Emi Buchwald

Kto to jest Dusiołek?

To postać, o której pierwszy raz usłyszałam jako nastolatka, czytając wiersz Bolesława Leśmiana. To słowiański demon, który przychodzi do człowieka w nocy, w czasie snu. Szczególnie w momencie, kiedy ten człowiek jest w stanie smutku i przygnębienia. „Przygnęby” – jak mówią bohaterowie *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej*. Demon dusi tę osobę we śnie, nie pozwalając jej spać i oddychać. Jest zresztą szerzej rozpowszechniony – Leśmian tylko go nazwał. Jako nocna mara pojawia się w malarstwie, zwłaszcza tym XVIII-wiecznym, m.in. u Henry’ego Fuseli („The Nightmare” – przyp. O.S.), który pojawia się w filmie, a który zapadł mi w pamięć. Do tego stopnia, że w trakcie pisania scenariusza *Nie ma duchów...* wszystko mi się połączyło. Podobnie do bohatera Benka miałam kiedyś zadyszki i nie mogłam oddychać. Było to zaraz po skończeniu szkoły filmowej, chodziłam do wszystkich lekarzy – jak Benek – i skojarzyło mi się to z Dusiołkiem, który przygniata człowieka i pochodzi ze sfery niezbadanej.

Przy czym u ciebie nie jest on postacią złą.

U Leśmiana podmiot liryczny żali się do Boga, że takie istoty jak Dusiołek istnieją. Mogą człowieka straszyć, dusić i niszczyć. I ten podmiot liryczny nie może zrozumieć, dlaczego tak jest. Nasi bohaterowie nie zwracają się do Boga, tylko do siebie nawzajem. Zależało mi, żeby Dusiołek fizycznie był jak najbliższy pierwowzorowi z obrazu, ale żeby włożyć go w kontekst współczesnej Warszawy. Chciałam pokazać go nie jako coś niesamowitego i niespotykanego, tylko zaznaczyć, że nasze pokolenie również wyrasta z mitów i wierzeń – słowiańskich, chrześcijańskich, ludowych. Ta sfera jest mi bliska, bo wychowałam się na opowieściach wywodzących się z naszego kręgu kulturowego. Współcześnie ludzie już nie boją się duchów i diabłów, racjonalizujemy nasze lęki, dlatego możemy je przedstawić jako trochę mniej straszne niż u Leśmiana albo

Fuseli. Ale chciałabym, żebyśmy z nich nie rezygnowali – bo są ważne i formujące. Doświadczenia duchowe mogą być związane z przeżyciami religijnymi, ale w kontekście naszego filmu chodzi o komunikację pozawerbalną ze światem, ludźmi, sobą samym.

W swoich kinie poszukujesz właśnie tego aspektu.

To mnie zawsze fascynowało w filmach. Zrobiłam trochę krótkich metraży (oprócz etiud w łódzkiej Szkole Filmowej wielokrotnie nagrodzone, wyprodukowane w Studiu Munka SFP: fabuła *Piękna łąka kwietna* oraz dokument *Echo* – przyp. red.) i wiadomo – niektóre były nauką, niektóre stały się pełnoprawnymi filmami. Mogłam się wtedy zastanowić, co chcę robić w kinie, w którym wszystko już było i które jest podzielone na wiele odnóg. Czym jest arthouse? Czym komercja? A czym kino środka? Czasem jest to jasne, choć coraz częściej definiowanie jest trudne, bo przestrzeni dla form audiowizualnych jest coraz więcej. Ale odkąd kino zaczęło mnie interesować, ciekawiło mnie delikatne zakrzywianie rzeczywistości. Nie hardcore, tylko delikatne właśnie. David Lynch, robiąc swój najbardziej realistyczny film *Prosta historia*, wybrał punkt wyjścia, który jest dosyć surrealistyczny. Dusiołek na początku i końcu filmu w jakiś sposób odnosi się do *Post tenebras lux* Carlosa Reygadasa, gdzie pojawia się diabeł z walizeczką. Nie jest to stuprocentowo moje kino, ale bardzo je cenię właśnie za połączenie realizmu i metafizyki. Pomyśl o Alice Rohrwacher – też odrealnia rzeczywistość, korzystając ze swojej lokalności. Dziś to slogan, ale ona jest naprawdę ważna. My mamy swoje lokalne podłoże. Ja – oprócz tych opowieści – mam jeszcze swoje osobne: mitologię domu rodzinnego. I myślę, że z niej przede wszystkim warto czerpać.

O tych historiach nie opowiadasz, mają być tajemnicą waszej rodziny. O jakich narracjach, na jakich się wychowałaś,

możesz powiedzieć, co meblowało ci wyobraźnię?

Nie były to seriale, bo wasza mama wyrzuciła telewizor.

Częściowo rzeczy, które są elementem pokoleniowego przeżycia osób urodzonych w latach 90. Ale również takie, które wynikają ze specyfiki miejsca, w jakim się wychowałam – w naturze, na wsi, gdzie nie było wiele. W pewnym momencie pojawił się internet. Dużo czytałam, rysowałam, po prostu sobie byłam. Spędzałam sporo czasu na dworze, w ogrodzie, chodziłam na bagna, górki albo w stronę rzeczki – gdzie zdarzyło nam się uciec z domu, na godzinę. Z drugiej strony, jako wczesna nastolatka, dużo grałam na komputerze i to raczej w *Warcrafta* i *Baldur’s Gate* niż *Simsy*. Przez długi okres żyłam w światach odrębnych – gier RPG, książek J.R.R. Tolkiena, C.S. Lewisa, Ursuli K. Le Guin, Phillipa Pullmana. Wszystko to odnosiło się do mitologii i do kontekstów chrześcijańskich. Nie mieliśmy telewizora, ale sporo oglądałam. Chodziłam do DKF-u na współczesne kino, oglądałam mnóstwo starych filmów europejskich, amerykańskich, azjatyckich. Dużo polecali mi rodzice, którzy zawsze interesowali się filmem. Wychowali się na takich tytułach, jak *Hair* Miloša Formana. Z drugiej strony oglądałam multum „głupich” filmów, które kupowaliśmy z koszy z tanimi DVD w Tesco, jak komedie z Jimem Carreym czy *Wyścig szczurów* Jerry’ego Zuckera. Są dla mnie strasznie ważne. Dzięki nim zbudowaliśmy język komunikacji z moim rodzeństwem i to przeszło do *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej*. Uważam, że połączenie mainstreamu i arthouse’u jest istotne; pomaga zachować balans.

Pierwszy film zrobiłaś w ramach 7. edycji Przedszkola Filmowego w Szkole Wajdy w 2010 roku. Kiedy pierwszy raz pomyślałaś, żeby robić kino, nie tylko je oglądać?

To był bardzo konkretny moment. Będąc na początku liceum, poszłam z moim starszym bratem, który zaczynał studia na ASP w Warszawie, na *Męski, żeński* Godarda w Iluzjonie.

Bartłomiej Deklewa, Izabella Dudziak, Emi Buchwald, Tymoteusz Rozynek i Karolina Rzepa na planie filmu *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej*Bartłomiej Deklewa, Izabella Dudziak, Tymoteusz Rozynek i Karolina Rzepa w filmie *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej*, reż. Emi Buchwald

Wtedy ten film wydał mi się szalenie bliski, ważny, wstrzelił się idealnie w czas nastoletnich, dekadentkich poszukiwań. Poza tym zrobienie filmu w nowofalowy sposób, z małą ekipą, o młodych ludziach, w warunkach miejskich, bez efektów specjalnych, wydało mi się realne i odpowiadające moim artystycznym potrzebom z tamtego czasu.

Po kursie w Szkole Wajdy idziesz do PWSFTviT. Jesteś młodsza od innych studentów, ale filmów masz obejrzanych pewnie więcej. Jak wchodziłaś w świat takiej akademickiej nauki o kinie?

Zawsze byłam kujonem i nie miałam problemu z tym, żeby się uczyć i przyswajając wiedzę. Lubię to. Byłam też po Przedszkolu Filmowym – to swoją drogą śmieszna nazwa, bo ten kurs kina dokumentalnego był naprawdę rzetelny. Pracowała z nami młoda kadra – grupa Paladino, czyli Piotr Stasik, Maciej Cuske, Marcin Sauter i Thierry Paladino. Zrobiłam tam 6-minutowy dokument *Bracia*, o którym wcześniej wspomniałaś (jeszcze pod nazwiskiem Emi Mazurkiewicz – przyp. red.). Po



Emi Buchwald, Bartłomiej Deklewa i Karolina Rzepa na planie filmu *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej*

Zależy mi, by zaprosić widza do wyrazistego świata, ale nie opowiadać mu o nim wszystkiego. Żeby mógł sam dołożyć swoje doświadczenie domu, rodziny, stosunku do świata i samego siebie. Chciałabym dalej odchodzić od całkowitego realizmu na rzecz wpuszczania w świat przedstawiony metafizyki

pokazie gotowych filmów Andrzej Wajda zapytał mnie, kiedy powstanie druga część. Gdyby żył, powiedziałabym mu: „Panie Andrzeju, zrobiłam drugą część, pt. *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej*”. W Szkole Wajdy dostałam silne podstawy dokumentu. Chłopaki bardzo dbali o formę, zresztą ich filmy były zawsze dopracowane formalnie, dbali też o czułość do bohaterów. I to ogromnie mi pomogło. Dali mi także podstawy techniczne – jak obsługiwać kamerę, robić dźwięk itd., bo robiliśmy tam wszystko samodzielnie. Pomogli mi w czymś jeszcze. Byłam i wciąż jestem ekstremalnie nieśmiała. Uważałam, że nigdy nie będę reżyserem, bo gdy mam powiedzieć coś na forum, to robię się cała czerwona. Chłopaki z grupy Paladino widzieli to, dlatego często wyciągali mnie do odpowiedzi, ale w dobrej atmosferze, w bezpiecznych warunkach. Dzięki temu było mi przynajmniej trochę łatwiej w Szkole Filmowej w Łodzi. Mimo że na początku było różnie, nie zawsze czułam się komfortowo, to Szkoła nauczyła mnie mówić, opowiadać o filmie. Szczególnie kształtujący był pod tym względem pierwszy rok i zajęcia z Andrzejem Mellingiem, Leszkiem Dawidem oraz Ryszardem Brylskim. Miałam też poczucie, że z ludźmi z roku jedziemy na tym samym wózku – tak samo nie wiemy, co się dzieje, musimy ogarnąć wszystko naraz: pisanie, to, co się składa na reżyserię, znalezienie tematu na dokument, do tego całe mnóstwo spraw technicznych, a na koniec jeszcze historię kina.

Ze swoich wykładowców wymieniałaś w innych rozmowach Grzegorza Królikiewicza, Filipa Bajona, Jacka Bławutę. Każdy z nich to twórca osobny – czy do któregoś było ci bliżej?

Muszę powiedzieć, że w czasie studiów nie miałam autorytetów filmowych – kogoś, na kogo patrzyłam i myślałam, że chciałabym być jak ta osoba. Zresztą teraz też nie mam. Cenię twórczość różnych osób, ale daleki jest mi koncept autorytetu.

Pytam o to, czy był tam ktoś, o kim pomyślałaś: mówi podobnym językiem do mojego.

Też nie. Ale ciekawe, że podałaś te trzy nazwiska. Grzegorz Królikiewicz był specyficzny, ale miałam z nim porozumienie. Jego zajęcia polegały na realizacji adaptacji tekstu literackiego w jednym ujęciu. Przyniosłam wtedy opowiadanie J.D. Salinger „Franny i Zooey”, które Królikiewicz bardzo lubił. Mieliśmy dobre rozmowy wokół tego tekstu. Było to dla mnie istotne doświadczenie, szczególnie że „Dziewięć opowiadań” Salinger’a stało się potem inspiracją do *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* i opowiadania o rodzeństwie w ogóle. Pod koniec studiów miałam zajęcia z Filipem Bajonem, zresztą to dzięki niemu dostałam się na reżyserię, bo był w komisji i od początku mi kibicował, podobnie jak Sławomir Kryński i Jolanta Lemann-Zajick. Cała trójka wspierała mnie potem przez całą Szkołę. Filip Bajon oraz Jacek Bławut pozwolili mi zrobić filmy, jakie chciałam, dali mi kompletną wolność, uwierzyli w moje pomysły – zarówno w *Naukę*, jak i w *Heimat*. A to były filmy robione wbrew temu, czego nas uczono w Szkole – były mocno afabularne, wrażeniowe, nie skupione na jednym bohaterze. W *Nauce* nie wiedzieliśmy, czy spotkamy ciekawych ludzi, jak wyjdą rozmowy rodziców z dziećmi. Pomysł polegał na tym, żeby pokazać dzieci, które w szkole i w domu uczą się wiersza na pamięć. Chciałam opowiadać formą – statyczne, ale odważne kadrowanie w szkołach, i krążąca wokół bohaterów kamera w domach. Jacek Bławut zachęcał mnie, żeby robić jak najodważniej. Kiedy chciałam postawić w szkole dwie kamery, powiedział: „daj cztery”. Z kolei Filip Bajon zawsze po obejrzeniu mojego filmu mówi, że nie wie, o co w nim chodzi, ale mu się podoba. Po seansie *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* też tak powiedział. Cenię w nim to, że zawsze stoi za filmami, w których jest tajemnica, metafora.

„Nie rozumiem, ale lubię, podoba mi się” – to wzmacniające podejście, nie tylko wobec młodych. Wracamy tutaj do wątku odbierania świata – czy w tym przypadku kina – wszystkimi zmysłami, a nie wyłącznie intelektem.

To bardzo istotne, bo ostatecznie zostaje właśnie to. Zawsze jest mi głupio, bo nie pamiętam fabuły filmów albo ważnych historycznych dat. Pamiętam wrażenie, które coś we mnie pozostawiło. Albo jakieś wyjątkowe szczegóły tych fabuły lub zdarzeń.

Tak miałam, oglądając *Heimat*. Nie wiem, kto co widział, ale pamiętam rodzinę trzymającą się razem mimo zmian.

Fabula była pretekstowa i wynikała z doświadczeń mojej rodziny. Wiedziałam, że nie chodzi mi o historyjkę, tylko o stan i język opowiadania. O oddanie stanu zawieszenia, w którym moi bohaterowie się znaleźli – dorosłe dzieci, które mimo wyprawki, mentalnie mieszkają w rodzinnym domu, ciągle mają tam „swoją pokój”. Rodzice z kolei nie mogą odnaleźć się w byciu razem, w pustym domu. Muszą na nowo zbudować to miejsce i swoją relację. Chodziło mi o pokazanie tego konkretnego momentu. Ale też o to, w jaki sposób się komunikują, jaka jest specyfika tej rodziny, jakie panują między nimi zależności. A nie o rozwiązanie zagadki kryminalnej.

Właśnie. To, co się wydarzyło wcześniej, nie jest istotne. W twoich filmach cenię także to, że są skupione na tym, co „tu i teraz” dla bohaterów. Nie wnikasz w ich przeszłość, nie pokazujesz wspomnień czy traum z przeszłości, które wyjaśniają ich motywację i zachowanie. Jako widzka sama koloruję białe plamy.

Zależy mi na tym, żeby zaprosić widza do wyrazistego świata, ale nie opowiadać mu o nim wszystkiego. Żeby mógł sam dołożyć swoją przeszłość do przeszłości bohaterów; dodać do niej swoje doświadczenie domu, rodziny, stosunku do świata i do

Echo, reż. Emi Buchwald



Fot. Tomasz Gajewski/Studio Munka SFP



Katarzyna Bargiełowska, Nastasja Tuszyńska, Bogusław Suszka i Justyna Wasilewska w filmie *Heimat*, reż. Emi Buchwald

samego siebie. Współczesne kino jest oczywiście niezmiernie różne, ale zawsze zaskakuje mnie, kiedy oglądam coś autorskiego i widzę, że reżyser w każdej scenie próbuje mi powiedzieć, o czym jest jego film. Skoro mnie samą to męczy, nie chcę tego samego robić mojemu widzowi. Kiedy piszę scenariusz i widzę, że wchodzę w sferę wyjaśniania wydarzeń i bohatera, czuję się z tym słabo. Scenariusz *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* napisałam z Karolem Marczakiem. Razem pracujemy też nad innym tekstem i gdy w jednej z jego kolejnych wersji to, co dzieje się między bohaterami, zostało sprowadzone do kwestii bohaterki tłumaczącej w jednym zdaniu wieloletni związek dwóch osób, wykreśliłiśmy ją i stała się dla nas ostrzeżeniem, że za dużo dopowiadamy, że musimy przestać pisać i zastanowić się, co poszło nie tak. Przeszłość jest ważna, ale chciałabym, żeby widz odbierał film nie tylko na poziomie fabularnym. Wolę skupiać się na niuansach, które nas kształtują, i jednocześnie mogą być symbolem czegoś większego. Bo – po pierwsze – ludzie się nie zmieniają tak łatwo jak w filmach, a po drugie, życie jest trochę bardziej skomplikowane. I nawet jeśli z powodu braku dopowiedzeń mój film będzie trochę mniej komunikatywny, to wolę, żeby tak było.

Taka metoda może nieść ryzyko. Oglądając *Piękną łękę kwietną*, myślałam, że twoje kino to swoboda, wolność, ale w żadnym razie improwizacja. Jesteś świadomą, intencjonalną narratorką, twórczynią. Jak wyważasz to, o czym mówisz: wrażeniowość i komunikatywność?

Zawsze wydaje mi się, że kolejny film robię zbyt klasycznie i trzeba go trochę rozwalić. Później okazuje się, że na żadnym etapie nie był szczególnie klasyczny. W mojej głowie sposób opowiadania, o którym mówisz, jawi się jako oczywisty. Myślę, że kluczem do połączenia tej wrażeniowości i komunikatywności jest rozumienie bohaterów. Wiem, kim są ludzie, których umieszczam w centrum, o co im chodzi albo nie chodzi, w jakim momencie życia są, z czym się mierzą – i to za nimi idę, nie za fabułą. Słucham bohaterów trochę jak w dokumencie, od którego zaczynałam – mój pierwszy short *Bracia* też nie opierał się na fabule, tylko na przeżyciach. I na tym buduję scenariusz. W związku z tym, że dobrze znam postaci, to jestem również

przywiązana do swoich dialogów, nie za bardzo wchodzę w improwizowanie ich, wymyślanie na nowo przez aktorów. Sposób komunikacji bohaterów ustawia także balansowanie między dramatem a komedią, atmosferę filmu.

Mówisz, że twoje kino jest osobiste. Ale też nie na poziomie fabuły, tylko atmosfery i przeżyć. Intuicja mi mówi, że *Echo*, dokument o bohaterach przechodzących terapię mowy z powodu jąkania, jest trochę o tobie. Jąkanie to problem z wyrażeniem siebie, podobne podłoże ma nieśmiałość.

Myślę, że dlatego chciałam zrobić ten dokument. Moje filmy najbardziej wynikają z emocji, stanu, w jakim jestem w czasie, kiedy nad czymś pracuję. Uważam, że trzeba robić filmy o tym, co nas mocno dotyka. O tym, co nie daje spać każdej nocy, niezależnie od tego, czy są to sprawy świata zewnętrznego, czy takie, które dzieją się wyłącznie w twojej głowie i dotyczą małego wycinka rzeczywistości. To musi napędzać przez kilka lat, to musi być ten Dusiołek. Oczywiście jest też w *Echu* – jak w każdym z moich filmów – sporo z mojego życia. Mój młodszy brat zaczął się w pewnym momencie jąkać, co prawdopodobnie łączyło się z trudnościami w odnalezieniu się w nowej szkole. Ale myślę, że całą naszą piątkę rodzeństwa łączy sprawa nieśmiałości i tego, że mieliśmy problem z prezentowaniem się światu. I choć tego nie lubimy, to jednocześnie wszyscy zajęliśmy się dziedzinami, które do tego komunikowania się zaczęły nas zmuszać.

Jesteś zżyta ze swoim rodzeństwem, ale w pracy też sobie w pewnym sensie taką grupę stworzyłaś. Wśród twojej stałej ekipy jest autorka dźwięku Aleksandra Landsmann, operator Tomasz Gajewski, asystent reżysera Maciej Buchwald, a prywatnie twój mąż. W *Pięknej łące kwietnej* i *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* jest Andrzej Kłak.

Ważne jest dla mnie budowanie długotrwałych, bliskich więzi z ludźmi. Nie musi być ich jakoś szczególnie dużo, istotne, żeby były jakościowe. Połączenie przyjaźni i pracy to trudna rzecz, ale w sztuce potrzebna. To, że się przyjaźnimy, oznacza też, że łączy nas podobna wrażliwość, oglądamy i cenimy podobne kino, interesują nas zbliżone tematy. Ale tak samo jak o relacje

w rodzeństwie, tak samo trzeba dbać o te filmowe przyjaźnie. One się zmieniają, rozwijają i choć chciałabym spróbować też w pewnym momencie współpracy z innymi twórcami – żeby nie osiąść tak bardzo w tym, co znajome – zależy mi, żebyśmy dalej wspólnie szli drogą, która zaczęła się przy krótkich filmach. Z Olą Landsmann zaczęłam pracować przy *Heimacie*. Zobaczyła *Naukę*, zadzwoniła do działu dźwięku Szkoły Filmowej i powiedziała, że chciałaby ze mną pracować. Nie byłam pewna, czy chcę pracować z kimś, kto tak się wypycha, ale postanowiłam spróbować i pamiętam, że po pokazie *Heimatu* usłyszałyśmy, że super by było, gdyby każdy film miał tak dobrą jakość dźwięku. Takie same głosy usłyszałyśmy o *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* na festiwalu w Gdyni. A ten film kosztował zaledwie półtora miliona złotych... Z Olą razem się rozwijamy, kombinujemy, jak opowiadać dźwiękiem. Tak samo jest z Tomkiem Gajewskim, kostiumografką Hanką Podrazą, montażystką Anią Łuką. Jest to wyjątkowo satysfakcjonujące, kiedy widzowie zauważają wszystkie niuanse naszej wspólnej pracy, a czasem wręcz walki o jakość.

A jak jest z asystentem reżysera? Maciek też jest reżyserem i jego kino, delikatnie mówiąc, jest zupełnie inne. Ale to spojrzenie z zewnątrz. A jak jest z bliska: jak wygląda wasza współpraca, rozmowy o kinie?

Sławomir Kryński po egzaminie w Szkole Filmowej i obejrzeniu naszych filmów dyplomowych powiedział coś śmiesznego, a zarazem niezwykle trafnego: „Ona zrobiła Bergmana, on komedię romantyczną, a są razem, no ja nie mogę!”. Ale, jak mówiłam wcześniej, dla mnie zarówno jako widza, jak i filmowca, bardzo ważna jest komedia, więc jestem świetnym odbiorcą filmów Maćka. Dla niego z kolei cenne są w kinie wzruszenia, ale też metawątki. Jego ulubione dzieło to ciężka, surrealistyczna *Synekdocha*, *Nowy Jork* Charliego Kaufmana. Na początku naszej znajomości wymienialiśmy najważniejsze dla nas tytuły w tamtym momencie. Powiedzieliśmy identycznie: *Absolwent*, ale przede wszystkim: *Zakochany bez pamięci*. Myślę, że ten Michel Gondry mocno łączy nasze filmowe zainteresowania.

Z kolei będąc u siebie na planach, potrafimy schować ego i skupić się na tym, co robi druga osoba. Potrafimy czytać swoje scenariusze i zasugerować od siebie to, czego akurat w tym tekście brakuje.

Co możesz powiedzieć o swoim kolejnym filmie? O jakich emocjach będzie?

Chciałabym dalej odchodzić od całkowitego realizmu na rzecz wpuszczania w świat przedstawiony metafizyki, kontynuować te poszukiwania, ale nie powtarzając tego, co zrobiliśmy w *Nie ma duchów...* W *Pięknej łące kwietnej* mieliśmy wizję łąki – czegoś nierealnego, za czym podąża bohater. W *Heimacie* był to odrealniony obraz domu, w *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* – Dusiołek, który pojawia się fizycznie, a bohaterowie mają ze sobą kontakt poprzez intuicję. W kolejnym filmie chcę nawiązać do naszych opowieści rodzinnych związanych z duchami.

Czy jest istota, która patronuje tej opowieści?

Pewien Archanioł.

Podobną drogę – od dokumentu do duchowości, metafizyki – przeszedł w kinie inny ważny dla ciebie twórca.

Filmy Krzysztofa Kieślowskiego kształtowały mnie w czasach liceum i na początku studiów. Ważne były dla mnie szczególnie te z Irène Jacob i jej francuską „stylową” – *Trzy kolory. Czerwony* oraz *Podwójne życie Weroniki*. Później zupełnie odeszłam od myślenia o kinie w duchu Kieślowskiego, klasyka zaczęła mnie mniej interesować. Teraz uważam, że jego filmy, te z lat 90., trochę się zestarzały, kostka cukru w kawie i tego typu sprawy... Ale jednocześnie muzyka z *Podwójnego życia Weroniki* wciąż wywołuje we mnie ciarki, mimo całego Preisnerowskiego patosu. Intuicja i niewerbalny – tylko duchowy właśnie – kontakt człowieka ze światem, człowieka z człowiekiem, poczucie, że wiemy, co się za chwilę stanie, że jest ktoś taki sam jak my – jest mi bliskie. Uważam, że zwracanie uwagi na takie elementy w życiu jest istotne i warto je zauważać.



Nauka, reż. Emi Buchwald

WOLNOŚĆ TWÓRCZA W FILMIE A DOBRA OSOBISTE PRZEDSTAWIANYCH POSTACI

ANNA WSZOŁEK

Sztuka nie lubi ograniczeń. Towarzyszy jej silna potrzeba indywidualizmu, wolności i ekspresji. Prawo natomiast dąży do porządku i wyznaczania reguł – także w sztuce. Kino oparte na biografiach osób zmarłych – zarówno filmy fabularne, jak i dokumentalne – musi uwzględniać szereg aspektów prawnych. Artykuł, który przedstawiamy, ma charakter informacyjny i nie stanowi porady prawnej. Zawarte w nim informacje mogą nie mieć zastosowania do konkretnego przypadku, który powinien zostać indywidualnie skonsultowany prawnie. Autorka artykułu, dr Anna Wszolek, jest radcą prawnym współpracującym z kancelarią Traple Konarski Podorecki i Wspólnicy w ramach zespołu prawa autorskiego kierowanego przez Partner adw. Agnieszkę Schoen.





Tomasz Kot w filmie fabularnym na podstawie biografii prof. Zbigniewa Religi – *Bogowie*, reż. Łukasz Palkowski

Jednym z zagadnień prawnych szczególnie istotnych dla artystów jest ochrona dóbr osobistych. Materia ta nie należy jednak do najłatwiejszych. Po pierwsze, ma ona za przedmiot bardzo istotne wartości, które abstrakcyjnie trudno zhierarchizować. Po drugie, wartości te w okolicznościach konkretnej sprawy często konkurują ze sobą, zmuszając sąd orzekający do skrupulatnych poszukiwań ich granic. Kwestią, która może nurtować twórców utworów audiowizualnych, jest przedstawienie w filmie prawdziwych osób bez narażenia na odpowiedzialność za bezprawne naruszenie ich dóbr osobistych. Gdzie leży granica pomiędzy wolnością twórczą a bezprawnym naruszeniem dóbr osobistych ukazywanych postaci? Odpowiedź na to pytanie nie jest prosta, ponieważ z perspektywy prawnej istnieje wiele nakładających się na siebie „warstw” (czynników), które należy wziąć pod uwagę. Wśród nich niebagatelną rolę odgrywa kontekst.

DOBRA OSOBISTE PIERWOWZORU POSTACI FILMOWEJ

Dobra osobiste to pewien koncept niematerialnych, wysoce cenionych i społecznie uznanych wartości, których znaczenie jest na tyle istotne, że ustawodawca zdecydował się poddać je szczególnej ochronie.

Wartości te są obiektywne i uniwersalne. Są one również nierozzerwalnie związane z każdą jednostką i jej osobowością. Choć w pierwszej kolejności dobra osobiste kojarzone są raczej z ludźmi, to należy podkreślić, że przepisy o ochronie dóbr osobistych stosuje się odpowiednio również do osób prawnych, o czym mówi art. 43 kodeksu cywilnego (k.c.)¹. Dobra osobiste podmiotów działających np. w biznesie mogą być zatem również istotne z perspektywy tworzenia filmu, ale ich omówienie pozostawiamy innej okazji. Przykładowe dobra osobiste zostały wymienione w art. 23 k.c., a zasady ich ochrony znajdują się głównie w art. 24 k.c.

Z punktu widzenia twórców filmowych, którzy chcą posilkować się w swoim utworze prawdziwymi postaciami i ich życiorysem, największe znaczenie będą miały:

- cześć,
- kult pamięci osoby zmarłej,
- wizerunek,
- prywatność,
- tajemnica korespondencji.

Każde z dóbr osobistych należy rozpatrywać osobno, ponieważ choć ogólne zasady ochrony przewidziane w kodeksie cywilnym są uniwersalne, to jednak ze względu na indywidualny charakter poszczególnych dóbr, każde z nich ma inną specyfikę. Poniższa część artykułu skupia się na czci oraz kulcie osoby zmarłej.

CZEŚĆ WEWNĘTRZNA I DOBRE IMIĘ OSÓB PRZEDSTAWIANYCH W UTWORZE AUDIOWIZUALNYM

W doktrynie prawniczej² i orzecznictwie³ przyjęło się rozróżniać dwa aspekty czci:

- cześć wewnętrzną, nazywaną również godnością osobistą,
- cześć zewnętrzną – dobre imię.

Pierwszy aspekt odnosi się do poczucia własnej wartości wynikającego z bycia indywidualną jednostką w społeczeństwie. Aspekt wewnętrzny natomiast dotyczy tego, jak dana osoba jest postrzegana przez społeczeństwo. Naruszenia czci dokonuje się poprzez zachowanie godzące w któryś z jej aspektów. W przypadku czci wewnętrznej będzie to zachowanie poniżające daną osobę, uwłaczające jej lub obraźliwe. W przypadku zaś czci zewnętrznej zachowania naruszające to takie, które stawiają osobę w negatywnym świetle i mogą pogorszyć jej odbiór w oczach innych ludzi. „Mogą”, ponieważ nie muszą. Istotne jest to, czy dane działanie obiektywnie mogło prowadzić do takiego skutku, a niekoniecznie to, czy on nastąpił. Najczęściej działania naruszające mają formę komunikatów pisemnych lub werbalnych, ale do naruszenia czci może dojść w jakiegokolwiek formie, a zatem również w przekazie filmowym.

PRZEDSTAWIANIE W FILMIE FAKTÓW DOTYCZĄCYCH PRAWDZIWYCH OSÓB

Komunikaty potencjalnie naruszające cześć kwalifikuje się jako opisowe, czyli takie, które można wartościować w kategoriach prawdy i fałszu, oraz opiniodawcze/ocenne, które takiemu wartościowaniu nie podlegają. Przenosząc to na pole filmu i ukazywania w nim prawdziwych postaci, odróżnić należy kwestię przedstawiania faktów, od kwestii wyrażania oceny postawy i zachowania postaci. W pierwszej kolejności wypada zadać sobie pytanie, czy to, co film przekazuje o konkretnej osobie, jest dla niej obiektywnie poniżające, obraźliwe lub stawia ją w negatywnym świetle. Jeśli nie, to trudno mówić o naruszeniu, ponieważ obraz nie będzie godzić w żaden z aspektów czci. Warto tutaj zaznaczyć, że trzeba brać pod uwagę nie tylko konkretny kadr, scenę czy wątek, ale również film jako całość, ponieważ dobór wydarzeń, dialogów, charakterystyki czy kostiumów w połączeniu z odpowiednimi środkami wyrazu mogą przekazywać taką negatyw-

ną treść. Stosunkowo łatwiej jest dokonać analizy, gdy chodzi o przedstawianie faktów. Do tej grupy można zaliczyć uczestnictwo osoby w wydarzeniach, jej zachowania i wypowiedzi oraz okoliczności im towarzyszące, które miały albo nie miały miejsca. Przykładem są tu kontrowersje w filmie biograficznym. Można je zobrazować przykładem filmu opowiadającego życie lekarza, w którym twórcy decydują się w swojej wizji uwzględnić w jednej ze scen, że główny bohater przyjmuje narkotyki. Choć sustancje odurzające coraz częściej i śmielej są pokazywane w dziełach filmowych, to jednak ich postrzeganie w społeczeństwie nadal jest negatywne. Wobec tego odbiór takiego zachowania przez widzów obiektywnie byłby negatywny (nawet jeżeli zostaliby nim zainteresowani), co wskazuje na przekaz naruszający dobre imię pierwowzoru. Co więcej, taki element mógłby również być obraźliwy dla samego zainteresowanego, a więc godzić w jego część wewnętrzną. Korzystanie ze środków odurzających należy do sfery faktów, które można sprawdzić

i obiektywnie przesądzić ich prawdziwość albo fałszywość.

Wykazanie prawdziwości przekazu w takim przypadku jak wyżej naturalnie zwolniłoby naruszcyciela z odpowiedzialności, chociaż doszło do naruszenia czci (osoba taka w konkretnych okolicznościach może jednak nadal odpowiadać za naruszenie innych dóbr osobistych, np. prywatności). Zasadniczo bowiem prawdziwość naruszającego cudzą cześć twierdzenia, zwalnia naruszcyciela z odpowiedzialności. W przypadku nieprawdziwości twierdzeń, innym uzasadnieniem dla wyżej wskazanego przedstawienia zdarzeń mogłaby być ewentualna zgoda osoby, której dobra osobiste dotyczą lub właśnie wolność twórcza, jako konkurencyjne uprawnienie.

Próbując wskazać ogólną granicę swobody twórczej w tym względzie, co jest bardzo trudne – o ile w ogóle możliwe do osiągnięcia bez analizy konkretnej sprawy – można powiedzieć, że jest to takie przedstawienie naruszających cudzą cześć treści, że widzowie uznają je za prawdziwe, nawet jeśli takie nie były. Oznacza to, że

Magdalena Boczerska w filmie fabularnym na podstawie biografii dr Michaliny Wisłockiej – *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, reż. Maria Sadowska





jeżeli z całokształtu okoliczności wynika, że widzowie po obejrzeniu filmu obiektywnie mogą wyjść z kina z przekonaniem o prawdziwości przedstawionych informacji godzących w czyjąś cześć (które nie są prawdziwe), to będzie to wskazywać na przekroczenie tej granicy. Wypada natomiast przytoczyć wypowiedź Sądu Najwyższego (SN), co prawda odnoszącą się do publikacji książkowej, ale mającą także odzwierciedlenie w utworach filmowych, iż „sam zabieg fabularyzacji zdarzeń historycznych i nadanie im formy zbeletryzowanej jest dozwoloną metodą publikacji o charakterze historycznym. Dotyczy to także publikacji, w których występują rzeczywiste osoby, wymienione z imienia i nazwiska”⁴. Sam fakt, iż utwór dotyczy prawdziwych postaci i wydarzeń (nie tylko historycznych), nie powoduje konieczności jego „dokumentalizacji” i wyzbycia się fikcyjnych walorów twórczych. W przytoczonej sprawie problematyczny był jednak sposób fabularyzacji „prowadzący do prezentacji wydarzeń i osób w sposób zafałszowany i nieprawdziwy, wyraźnie odbiegający od tego, co wynikało ze źródeł stanowiących podstawę opisu”.

WYRAŻANIE W FILMIE KRYTYCZNYCH OCEN NA TEMAT PRAWDZIWYCH OSÓB

Trudniejsza jest kwestia wyrażenia poprzez film opinii na temat osób i zjawisk. Reży-

ser w swojej pracy dysponuje szerokim wachlarzem środków, które pomagają mu w kreacji obrazu i wyrażania własnego zdania. Zręczne posługiwanie się tymi środkami prowadzi do wywołania u widza zamierzonych efektów i przekazania swojej wizji. Wypowiedzi opiniodawcze mogą mieć zarówno charakter pozytywny, jak i negatywny. Jako naruszające cudzą cześć rozpatrywane są te krytyczne. Jak do krytyki zjawisk czy osób odnosi się Sąd Najwyższy? Jak stwierdził SN: „Do naruszenia dóbr osobistych może dojść także w dziele filmowym, którego przesłaniem jest krytyka negatywnych zjawisk społecznych, jeżeli odbywa się to kosztem godności i dobrego imienia osób, które nie są winne przedstawionej patologii”⁵.

Niemniej jednak krytykę należy wpisać w wolność wypowiedzi gwarantowanej każdemu przez art. 54 ust. 1 Konstytucji RP. Swoboda wyrażania poglądów, w tym w sposób twórczy, obejmuje również poglądy niepochlebne, kontrowersyjne i krytyczne. Odwołując się zatem ponownie do świata filmu, reżyser może krytycznie przedstawić udział bohatera w autentycznych wydarzeniach przy założeniu, że sama sekwencja zdarzeń, wypowiedzi prawdziwie odzwierciedlałyby fakty.

Zakreślając granice wypowiedzi krytycznych, wskazuje się również, że krytyka jako społecznie pożyteczne działanie nie może być realizowana w sposób dążący jedynie do pognębienia danej osoby, ale powinna

być rzetelna i odpowiednia dla rodzaju dyskusji oraz bazować na faktach⁶. Ponownie, o bezprawności naruszenia cudzych dóbr osobistych w tym zakresie będą decydować szczegóły i okoliczności indywidualnej sprawy, na co zwrócił uwagę SN⁷. Należy również zaznaczyć jako dominujący pogląd, iż oceny formułowane wobec osób pełniących funkcje publiczne mogą mieć ostrzejszy i surowszy charakter⁸.

KULT PAMIĘCI OSOBY ZMARŁEJ A UTWÓR FILMOWY

Przytoczone wyżej ustalenia dotyczą prawdziwych, żyjących osób. Nierzadko jednak na dużym ekranie goszczą produkcje biograficzne powstałe już po śmierci prawdziwych bohaterów jak np. *Jackie*, *Spencer* i *Maria Callas* w reżyserii Pabla Larraina, *Amadeusz* Miloša Formana czy *Evita* Alana Parkera. Zasadą jest, że dobra osobiste i ich ochrona dotyczy osób żyjących, a prawa osobiste wygasają wraz ze śmiercią⁹ i nie podlegają dziedziczeniu. Niemniej sto-

sownie do powiedzenia „natura nie znosi próżni”, w miejsce osoby zmarłej pojawia się dobro w postaci kultu jej pamięci. Dobro to przysługuje bliskim osoby zmarłej¹⁰ i należy brać je pod uwagę, gdy utwór audio-wizualny ma dotyczyć osoby już nieżyjącej. Wskazane dobro osobiste obejmuje pochówek osoby zmarłej wraz z towarzyszącymi temu obrządkami oraz pamięć po tej osobie¹¹. Z perspektywy twórczości filmowej znaczenie ma jedynie sfera symboliczna kultu, która wiąże się z okazywaniem szacunku dla wspomnień i pamięci po zmarłym w inny sposób niż pochówek¹².

Przysługiwanie prawa do ochrony kultu pamięci osoby zmarłej oraz jego zakres i treść determinuje stosunek bliskości ze zmarłym¹³. Prawo nie określa dokładnie, kto jest „bliskim” zmarłego. Naturalnie w pierwszej kolejności rozpatruje się osoby z najbliższej rodziny takie, jak małżonek i dzieci oraz rodzice czy rodzeństwo zmarłego. Taką osobą będzie również partner zmarłego, a w okolicznościach konkretnej sprawy mogą to być również jego przyjaciele czy bliscy współpracownicy¹⁴. Te ostatnie są jednak specyficznymi sytuacjami, a kręgu uprawnionych nie można nadmiernie rozszerzać.

Kult pamięci osoby zmarłej wykazuje duże podobieństwo z czczą osoby żyjącej. Można powiedzieć, że to, co bezprawnie naruszałoby cześć osoby, gdyby żyła, z dużym prawdopodobieństwem będzie także

O bezprawności naruszenia dobra osobistego i odpowiedzialności często decydują konkretne okoliczności sprawy. Z tego względu również rodzaj i gatunek filmowy mogą wpływać na ocenę odpowiedzialności za naruszenie

Magdalena Popławska w serialu TV na podstawie biografii Agnieszki Osieckiej – *Osiecka*, reż. Robert Gliński, Michał Rosa



Joanna Moro w serialu TV na podstawie biografii Anny German – *Anna German*, reż. Waldemar Krzystek, Aleksandr Timienko



Krzysztof Siwczyk w filmie fabularnym na podstawie biografii Rafała Wojaczka – *Wojaczek*, reż. Lech Majewski

bezprawnie naruszać kult pamięci tej osoby po śmierci i uzasadniać roszczenia jej bliskich. Przykładem sprawy dotyczącej naruszenia kultu pamięci na tle działalności artystycznej może być sprawa, w której autorka reportażu biograficznego (książkowego) przytoczyła wypowiedzi bohaterki traktujące m.in. o udziale zmarłej już osoby w akcji policji żydowskiej w getcie i jej współpracy z gestapo oraz o odmowie umierającemu z głodu bratu posiłku¹⁵. Jak wskazał w wyroku warszawski Sąd Apelacyjny: „W toku procesu nie wykazano też, aby te twierdzenia były prawdziwe, a tylko wówczas można byłoby uznać, że ich upublicznienie uzasadniał interes społeczny rozumiany jako prawo do ustalenia prawdy historycznej o znanej postaci”.

Wobec tego ponownie przekładając to na obszar filmu, hipotetyczne ujawnienie, że jakaś nieżyjąca już osoba brała udział np. w planie zamachu na J.F. Kennedy’ego czy Jana Pawła II, przy braku dowodów na prawdziwość takiej wersji zdarzeń, byłoby podstawą dla roszczeń ze strony bliskich tej osoby ze względu na bezprawne naruszenie kultu pamięci zmarłego. Powołanie się na wolność twórczą mogłoby uzasadniać taką ingerencję w życiorys osoby zmarłej przy wyraźnym zaznaczeniu, iż jest to jedynie

inwencja twórcza lub też jeśli z całości okoliczności wynikałoby, że obiektywnie film nie uprawdopodobnia takiej wersji zdarzeń. Trzeba również zaznaczyć, że podobnie jak przy naruszeniu czci, zgoda na naruszenie wyłącza jego bezprawność i eliminuje odpowiedzialność naruszciciela. Odnosząc się natomiast do swobody twórczej i trudności w jednoznacznym określaniu granic pomiędzy konkurującymi wartościami, przywołać można orzeczenie, którego przedmiotem stała się niemiecka produkcja serialu ukazująca postawy antysemitki wśród żołnierzy jednej z polskich organizacji partyzanckich działających w czasie drugiej wojny światowej i ludności polskiej¹⁶. Stan faktyczny i rozważania sądów obu instancji były dość rozbudowane, dlatego trudno je tutaj zwięźle przytoczyć, zwłaszcza że w sprawie analizowano różne dobra osobiste powodów. Orzekający Sąd Apelacyjny w Krakowie odmówił powodowi będącemu osobą fizyczną stwierdzenia naruszenia jego dóbr osobistych takich jak cześć czy kult osoby zmarłej (z innych powodów niż treść przekazu), aczkolwiek dopatrywał się naruszenia dobra w postaci tożsamości narodowej. Mimo to Sąd uznał, że nie doszło do przekroczenia granic swobody wypowiedzi twórczej, ponieważ mieściło się



Film dokumentalny o Krzysztofie Kieślowskim – *I'm so-so*, reż. Krzysztof Wierzbicki

to w logice fabuły, a zatem naruszenie nie było bezprawne.

Powyższy przykład pokazuje, jak wielowarstwowe są sprawy o ochronę dóbr osobistych i jak istotne są konkretne okoliczności. Wypada przy tym przywołać również fragment uzasadnienia innego wyroku, tym razem SN: „Publikowanie wypowiedzi będących formą udziału w debacie publicznej na temat faktów lub postaci historycznych stanowi z zasady przejaw dopuszczalnego i prawem chronionego korzystania z wolności wypowiedzi oraz przekazywania idei i poglądów, także wtedy, gdy są one kontrowersyjne i niezgodne z dominującą wersją wydarzeń historycznych. Nie wyłącza to bezprawności działania autora wypowiedzi, jeżeli w jej wyniku doszło do naruszenia dóbr osobistych «postaci historycznych» (lub ich bliskich). Sposób rozstrzygnięcia kolizji pomiędzy tymi dobrami uzależniony jest od konkretnych okoliczności sprawy”¹⁷.

ZNACZENIE RODZAJU I GATUNKU FILMOWEGO DLA OCHRONY DÓBR OSOBISTYCH

Czy rodzaj i gatunek filmowy ma znaczenie z perspektywy ochrony dóbr osobistych? Tak i nie. Zaczynając od odpowiedzi nega-



Film dokumentalny o Jerzym Kukuczce – *Jurek*, reż. Paweł Wysoczański

tywnej trzeba powiedzieć, że ogólne zasady, jakie stosuje się przy ocenie przesłanek ochrony dóbr osobistych – naruszenia i bezprawności – są obiektywne i uniwersalne. Mają zatem zastosowanie do różnych komunikatów, w tym do różnych rodzajów i gatunków filmowych. Jednakże, co wynikało już powyżej, w przesądzeniu o bezprawności naruszenia dobra osobistego i odpowiedzialności często decydują konkretne okoliczności sprawy. Z tego względu również rodzaj i gatunek filmowy mogą wpływać na ocenę odpowiedzialności za naruszenie. Potwierdzają to również rozważania orzecznictwa w sprawach na tle naruszeń w dziedzinie literatury, gdzie zwracano uwagę na rodzaj publikacji¹⁸.

FILM DOKUMENTALNY – FILM FAKTU

Podstawowymi rodzajami filmowymi są filmy fabularne, filmy dokumentalne i filmy animowane. Z punktu widzenia omawianego zagadnienia, kategorię animowaną należałoby traktować bardziej technicznie jako mogącą mieć zastosowanie zarówno przy dokumencie, jak i fabule. Choć prawdą jest, że granica między filma-

mi dokumentalnymi i fabularnymi może być płynna z perspektywy filmowców, to tutaj na potrzeby rozważań, podział ten traktowany jest przez pryzmat prezentowanych w filmie treści oraz odbiór każdej z kategorii przez przeciętnego widza. W związku z tym można powiedzieć, że film fabularny to film fikcji¹⁹, a film dokumentalny to film faktu²⁰. Wydarzenia przedstawione w filmie dokumentalnym w domyślnym odbiorze widzów cechuje autentyczność. Niezależnie od subiektywnej narracji reżysera i tonu, jaki nadaje przedstawianym wydarzeniom, ukazanie pewnych obiektywnie sprawdzalnych danych traktowane jest jako rzeczywiste i prawdziwe. Z tego względu manipulowanie obrazem na temat danej osoby może istotnie łatwiej pogorszyć odbiór tej osoby w oczach widzów za pomocą negatywnych treści.

FILM FABULARNY – FILM FIKCJI

Inaczej jest w przypadku filmu fabularnego, przy którym widz zdaje sobie, a przynajmniej powinien zdawać sobie sprawę, że ukazane tam wydarzenia raczej mają

charakter fikcyjny, nawet jeśli czerpią one lub przeplatają się z autentycznymi wydarzeniami. Samo powołanie się na fakt fabularyzacji filmu niekoniecznie jednak będzie wystarczające dla uniknięcia odpowiedzialności. Przywołane wyżej przykłady tytułów filmowych przypisywane są do dzieł fabularnych, ale biograficznych, co również osłabia wydźwięk fikcji w odbiorze widza i ma znaczenie „dla oceny granic tego, co uzna się za dozwolone, dopuszczalne, mieszczące się w ramach wyznaczonych przez prawa danego gatunku”²¹. Rodzaj i gatunek filmowy odgrywają zatem pewną rolę przy zwolnieniu się z odpowiedzialności za naruszenie dóbr osobistych, ale nie są definitywnym wyznacznikiem.

KIEDY TRZEBA ZWRACAĆ UWAGĘ NA DOKŁADNOŚĆ OSOBIŚCI PRZY PRODUKCJI FILMOWEJ?

Dyskutowana materia jest bardzo obszerna i złożona, dlatego powyżej zostały jedynie zaakcentowane zagadnienia mające znaczenie dla produkcji filmowych. Czy zawsze należy zwracać uwagę na dobra osobiste przy tworzeniu projektów filmowych?



Mateusz Kościukiewicz w filmie dokumentalnym fabularyzowanym o Krzysztofie Kamile Baczyńskim – *Baczyński*, reż. Kordian Piwowarski

Oczywiście nie, ponieważ problematyka dóbr osobistych dotyczy tylko osób (fizycznych i prawnych) istniejących w świecie realnym. Wymyślone ludzkie postaci lub inne podmioty w ogóle nie wpisują się w tę kategorię. Z drugiej jednak strony filmowcy, podobnie jak inni artyści, czerpią inspiracje z otaczającego świata zewnętrznego, swoich przeżyć, poznanych ludzi i ich historii. Niekiedy zatem ta granica między

wytworem wyobraźni a pierwowzorem inspiracji może być na tyle niewyraźna, że dojdzie do nieporozumień na tym polu. Dla możliwości dochodzenia ochrony dóbr osobistych potrzebne jest powiązanie naruszenia z konkretną, istniejącą osobą, a zatem dana osoba musi być w tym utworze rozpoznawalna, przy czym nie tylko przez samą siebie, ale także przez osoby trzecie. Z tego względu dobrą praktyką w proce-

sie twórczym jest zadawanie sobie pytania, czy dana postać przypadkiem zbyt dokładnie nie odwzorowuje prawdziwej osoby lub wydarzeń z jej życia²². Jeśli odpowiedź nie jest jednoznacznie negatywna i czujemy się niepewnie, to warto skonsultować sprawę pod kątem prawnym, w celu zawarcia odpowiednich umów, dostosowania koncepcji lub wprowadzenia innych rozwiązań dla uniknięcia fiaska naszego przedsięwzięcia.

1. Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. *Kodeks cywilny* (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
2. Zob. np. J. Wierciński, *Niemajątkowa ochrona czci*, Warszawa 2002, s. 59 wraz z literaturą tam powołaną.
3. Zob. np. Uchwała SN(7) z 28.05.1971 r., III PZP 33/70, LEX nr 12214.
4. Wyrok SN z 24.02.2004 r., III CK 329/02, LEX nr 112887.
5. Wyrok SN z 26.10.2006 r., I CSK 166/06, LEX nr 209297.
6. Wyrok SN z 19.09.1968 r., II CR 291/68, LEX nr 913; z 22.01.2014 r., III CSK 123/13, LEX nr 1413363; E. Gniewek, P. Machnikowski (red.), *Kodeks cywilny. Komentarz*, 2023, art. 24, Legalis.
7. Wyrok SN z 18.09.2015 r., I CSK 724/14, LEX nr 1823315.
8. E. Gniewek, P. Machnikowski (red.), *Kodeks...*, art. 24.
9. Swoisty wyjątek stanowią uprawnienia z Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).
10. Wyrok SN z 10.02.2016 r. I CSK 231/15, LEX nr 2109626.
11. A. Szpunar, *Ochrona prawna kultu osoby zmarłej*, „Palestra” 1978, nr 8, s. 29.
12. W. Borysiak (red.), *Kodeks cywilny. Komentarz*, 2024, art. 23, Legalis.
13. Wyrok SN z 6.04.2004 r., I CK 484/03, Legalis nr 65944.
14. Wyrok SN z 6.04.2004 r., I CK 484/03.
15. Wyrok SA w Warszawie z 29.07.2016 r., VI ACa 741/16, LEX nr 2087909.
16. Wyrok SA w Krakowie z 23.03.2021 r., I ACa 808/19, LEX nr 3189588.
17. Wyrok SN z 24.02.2004 r., III CK 329/02.
18. Przykładowo wyrok SN z 20.06.2001 r., I CKN 1135/98, LEX nr 48407.
19. A. Morstin-Popławska, *Fabularny Film*, [w:] *Słownik filmu*, R. Syska (red.), Kraków 2010, <https://tiny.pl/f5kmmx3v>, (dostęp: 26.09.2025).
20. A. Morstin-Popławska, *Dokumentalny Film*, [w:] *Słownik filmu*, R. Syska (red.), Kraków 2010, <https://tiny.pl/wx-4d2jt>, (dostęp: 26.09.2025).
21. Wyrok SN 20.06.2001 r., I CKN 1135/98.
22. Jako przykład można wskazać sprawę książki napisanej w formie dziennych wpisów, których nawiązania biograficzne cechował taki poziom szczegółowości, że z łatwością można było zidentyfikować narratora, a w związku z tym także inne występujące w książce postaci, wyrok SA w Warszawie z 22.05.2015 r., I ACa 1419/14, LEX nr 1808807.



Maciej Sobieszczański

MAŁY CHŁOPIEC KONTRA WIELKI MUR

Rozmowa z MACIEJEM SOBIESZCZAŃSKIM, reżyserem filmu BRAT

trenował tę dyscyplinę, kiedy był dzieckiem. Mnie się to bardzo spodobało, ponieważ lwia część kłopotów naszego bohatera Dawida bierze się stąd, że on szybciej działa, niż myśli. Dzięki judo Dawid ma szansę to zmienić, ponieważ główna zasada tej dyscypliny brzmi: „ustąp, żeby zwyciężyć”. Judo uczy dostrzegać rzeczywistość, oceniać potencjały przeciwnika, jego możliwości, a nie tylko dążyć do celu i ewentualnego zwycięstwa. Być może dla laika to nie jest oczywiste, ale proszę mi wierzyć, że judo to wymagający sport dla myślących ludzi.

Judo nie promuje agresji, pomaga budować pewność siebie oraz umiejętności społeczne, tymczasem Dawid ma wybuchowy temperament, a młodszy brat zaczyna kraść. Zatem trenowanie judo staje się kołem ratunkowym dla chłopca. Czy to dlatego znajduje w sobie siłę, by sprzeciwić się osadzonemu w więzieniu ojcu, a w końcu go odrzucić?

Wspaniale pani to interpretuje, ale mój pomysł był nieco inny. Chodziło mi o pokazanie, że w swojej porażce Dawid odnajduje siłę i energię do zmiany. Te dążenia sportowe, które próbował realizować, są wtórne wobec tego, czego on potrzebuje. On przechodzi zmianę, bo rozumiał skalę swojej porażki, i to, że jest za mały na dźwiganie nieswojego losu. To jego siła. Prawdziwego bohatera buduje porażka.

I mądrość...

Tak, porażka jest ceną, którą płaci się za mądrość.

Trener judo w naturalny sposób zaczyna zastępować Dawidowi

nieobecnego ojca. Michał z kolei nie chce trenera zaakceptować, co wystawia braterską miłość na wielką próbę, ale ujawnia zarazem niezwykłą siłę więzi obu chłopców. Ona jest zwielokrotniona, bo czasami Dawid zastępuje Michałowi także ojca. Czy w ten sposób chciał pan podbić dramatyzm sytuacji?

Braci łączy symbiotyczna relacja, ale każdy z nich został obciążony odpowiedzialnością za rodzinę w inny sposób. Młodszy Michał reprezentuje interesy ojca, a Dawid idzie za matką. Kiedy ojciec staje przeciwko sportowym marzeniom Dawida, między braćmi zaczyna się konflikt. To w dużej mierze film o tym, co się dzieje, kiedy obciążamy dzieci zbyt dużą odpowiedzialnością. Po pierwsze, uginają się pod tym ciężarem, po wtóre, odbierają lekcję przyspieszonego dojrzewania, sięgają po używki czy seks, bo uważają, że skoro noszą na swoich barkach problemy swoich rodziców, to znaczy, że ich dzieciństwo już się skończyło. Choć tak naprawdę ich serca są rozdarte, bo gdzieś głęboko czują, że są jeszcze dziećmi. Ten problem dotyczy obu braci, bo trawi ich ten sam wewnętrzny konflikt, tylko każdy z nich próbuje sobie z tym poradzić na swój sposób.

Matka, rewelacyjnie zagrana przez Agnieszkę Grochowską, wyrzuca telefon, który Michał ukradł, byle nie padło na ich rodzinę odium kradzieży. Wstydzi się przed ludźmi, przed synami, przed sobą. Czy dlatego tak emocjonalnie reaguje na wszystko, co wiąże się ze złodziejskim procederem ojca?

Myślę, że najbardziej boi się, że jej dzieci pójdą w jego ślady, że to przekleństwo nie będzie miało końca. Próbuje je

chronić, jak umie najlepiej. Czuje, że jej rodzina zasługuje na lepsze życie, tylko nie wie, jak to zrobić. Ona jest postacią, która najsilniej dąży do zmiany. Zdecydowała, by nie odwiedzać męża w więzieniu, a potem by się z nim rozwieść, kiedy ten pobił w zakładzie karnym innego osadzonego. Główna zasada, wedle której buduję postaci, sprowadza się do tego, czy bohater jest zdolny do refleksji, czy jest w stanie przepracować swoje błędy, jeśli tak – ma potencjał zmiany, jeśli nie – staje się ofiarą swojego losu. Chcieliśmy razem z Agnieszką Grochowską stworzyć postać, która z jednej strony działa impulsywnie, jest gwałtowna, ale jednocześnie jest zdolna zrozumieć samą siebie. To było zadanie niemożliwe, ale dzięki talentowi Agnieszki to się udało.

Dlaczego zależało panu, by chłopcy byli fizycznie – ale i w sensie intensywnej obecności – podobni do siebie i do matki? Czy także z tego powodu aż osiem miesięcy zajęło panu poszukiwanie odtwórców ról braci? Dawida zagrał Filip Wiłkomirski, a Michała Tytus Szymczuk. Filip został doceniony przez jury, odbierając Nagrodę za Profesjonalny Debiut Aktorski na 50. FPFF w Gdyni.

Znaleźć takich chłopców, którzy są w stanie udźwignąć tak duże i trudne

role, to trochę jak liczyć na cud. Nam się to pewnie dlatego udało, że nie wiedziałem, że to jest niemożliwe. Miałem kilka założeń, które pomagały mi w selekcji. Chciałem, żeby to byli chłopcy, którzy posiadają wyobraźnię, nie boją się własnych emocji, mają swoje pomysły. Fizyczne podobieństwo w sposób oczywisty miało budować ich wizualną więź także z matką.

Intrygująca jest postać ojca granego przez Jacka Braciaka. Czy jego brak i tajemniczość mają sprawiać, że paradoksalnie jest on w tej rodzinie bardziej obecny?

Jego nieobecność budowaliśmy na wielu poziomach, bo on rzeczywiście jest fizycznie nieobecny i to jedna rzecz, ale z drugiej strony ma swoich reprezentantów w tym filmie. To jego brat (grany przez Tomka Schuchardta) i Michał, młodszy syn. Próbowaliśmy również wykreować pewien rodzaj starotestamentowego Boga – ta bardzo patriarchalna, nieznosząca sprzeciwu postać surowo karze wszystkich, którzy mu się sprzeciwiają. Ojciec jest też symbolicznie w kościele, w czasie spowiedzi i podczas komunii. Budowaliśmy go także przez kostium. W tradycji chrześcijańskiej ojciec to kolor czerwony, matka niebieski. Na początku Dawid, który stoi po stronie ojca, nosi strój czerwony, Michał zaś

niebieski. W połowie filmu to się przelamuje, kiedy Michał przechodzi na stronę ojca, w jego stroju pojawiają się elementy czerwieni, a u Dawida elementy niebieskie.

Kamera Jolanty Dylewskiej pokazuje sytuacje z góry, z dronu. To wprowadza napięcie wizualne, pozwala na szerszą perspektywę. No właśnie, czyją?

Jest kilka takich ujęć z góry i to są właśnie te ujęcia „boskie”, w których ojciec patrzy na swoje dzieci. To jest to jego surowe spojrzenie. Nie jest to zabieg skierowany do świadomej percepcji widza, kierujemy go raczej do podświadomości, żeby budować napięcie.

Pana scenariusz do filmu, napisany wspólnie z Grzegorzem Pudą, otrzymał Nagrodę im. Krzysztofa Kieślowskiego w konkursie ScripTeast. Jaki jest pana stosunek do mistrza?

Kieślowski bardzo często opowiadał o ludziach, którzy nie zgadzają się ze swoim losem. To coś, co i dla mnie jest niezmiernie bliskie. Lubię też ten jego rodzaj czułego spojrzenia, którym również staram się obdarzać moje postaci, staram się ich nigdy nie oceniać i stać za nimi do samego końca.

**Rozmawiała
MARIOLA WIKTOR**



Filip Wiłkomirski i Julian Świeżewski w filmie Brat, reż. Maciej Sobieszczański



Łukasz Suchocki

SIŁA W KOLEKTYWIE

Rozmowa z **ŁUKASZEM SUCHOCKIM**, reżyserem filmu *CAMPER*

produkcyjny i zaproponowałem mu współpracę przy tym projekcie. Zgodził się od razu i niemal z marszu zaczęliśmy szukać ekipy, czyli w sumie czwórki aktorów. Zamierzaliśmy zrealizować ten film tylko w szóstkę, bo mieliśmy możliwość wykorzystania wyłącznie jednego campera. Nie mieliśmy pieniędzy na żadną dodatkową ekipę. Odezwałem się najpierw do najbliższych przyjaciół aktorów, z którymi długo współpracuję i których dobrze znam. Zgodzili się tego samego dnia. Czwarta osoba miała pochodzić z castingu, bo chcieliśmy zrealizować film improwizowany. Zależało nam na zaskakiwaniu aktorów, więc ten dodatkowy element miał stanowić swego rodzaju katalizator. Czwartym „ogniwem” została Aleksandra Jachymek, która gra Werę. Na castingu poznała Szymona Milasa, ale kompletnie nie wiedziała, że pozostała dwójka to Dagmara Brodziak i Michał Krzywicki.

Kiedy wszyscy spotkali się w komplecie po raz pierwszy?

Pierwszego dnia, kiedy Wera wchodzi do mieszkania Klaudii i Roberta. To było ich pierwsze rzeczywiste spotkanie. Tak w sumie wyglądał cały plan, bo ciągle zaskakiwaliśmy aktorów elementami, o istnieniu których nie wiedzieli i się ich nie spodziewali. Żadne z nich nie znało scenariusza, nie znali punktów zwrotnych. Podawaliśmy im to w trakcie. Jest np. scena na plaży, w której Robert mówi Werze, że wie, że dziewczyna ma konto na portalu dla dorosłych i to był pierwszy moment, w którym Ola dowiedziała się, że ktoś jeszcze zna jej sekret. Dzięki temu emocje są prawdziwe, zaskoczenie jest rzeczywiste. W taki sposób budowaliśmy te postacie i ich reakcje.

Ten film sfinansowaliście sami. Jak się to udało?

Wszyscy się zrzuciliśmy, *Camper* nie ma zewnętrznego finansowania. Budżet wyniósł 40 tys. złotych i na to składały się

koszty wynajęcia campera, jedzenie, sama podróż. Koszt testów covidowych był sporym obciążeniem tego budżetu, ale nie było innej rady. *(śmiech)* Wszyscy aktorzy są współproducentami *Campera*. Ostatecznie po zakończeniu zdjęć, postprodukcji i podliczeniu całości budżet urósł niemal dwukrotnie, co jest „zasługą” głównie praw do muzyki, np. do piosenki „Bailando”. Od początku jednak wiedzieliśmy, że musimy mieć ten kawałek w filmie.

W jaki sposób realizowaliście zdjęcia? Obraz jest żywy, naturalny, kamera podąża za aktorem, co na pewno nie było łatwe, zwłaszcza w ciasnych pomieszczeniach, choćby w tytułowym camperze.

Ze współoperatorem Maćkiem Dydyńskim od początku rozmawialiśmy o tym, żeby przede wszystkim nie przeszkadzać aktorom. Na cały wyjazd mieliśmy tylko jeden obiektyw 20mm. Wiedzieliśmy, że nie będzie czasu na to, żeby zmieniać ogniskowe, planować ujęcia. Chcieliśmy łapać to naturalnie, wręcz dokumentalnie. Zdawaliśmy sobie sprawę, że nie możemy używać światła filmowego, więc trzeba było korzystać ze światła zastanego. Aktorzy musieli swobodnie poruszać się po planie, więc nie mogli się fiksować na tym, gdzie mają w danym momencie stanąć. Od momentu wyjazdu camperem w trasę, aktorzy byli w swoich rolach przez cały czas.

Czy zdarzały się momenty, kiedy z nich wychodzili?

Na samym początku wyjazdu mieliśmy taki moment nieporozumienia, kiedy nie mogliśmy kręcić, bo akurat prowadziłem campera. Wszyscy z tyłu rozmawiali na świetne tematy i zdałem sobie sprawę, że przez to ucieka mi materiał albo za chwilę ktoś powie o słowo za dużo i odkryje tajemnice swojej postaci. Zarządziłem, że od tej pory nie będzie rozmów, aż nie będzie włączona kamera, żeby nie stracić

nic z tej świeżości, którą miała wymiana zdań między bohaterami, a którą mogliśmy bezpowrotnie stracić, gdyby te najciekawsze rozmowy wciąż toczyły się tylko „na zapleczu”. Ostatecznie kamera była włączona praktycznie po 12 godzin dziennie.

Czy są w filmie sceny, które kręciliście jednym ujęciem?

Wszystkie sceny dialogowe były realizowane mastershotami, natomiast scena na plaży między Werą i Robertem była najdłuższym, czterogodzinnym mastershotem, podczas którego z kamerą i ze sprzętem dźwiękowym chodziliśmy z aktorami, podążaliśmy za nimi i słuchaliśmy, jak ze sobą rozmawiają. Daliśmy im swobodę, dzięki czemu powstało wiele ciekawych sytuacji i wymian.

Czy *Camper* można nazwać wielką improwizacją, czy jednak mieliście przygotowany scenariusz?

Improwizacji było mnóstwo, ale przed wyjazdem odbyliśmy też próby.

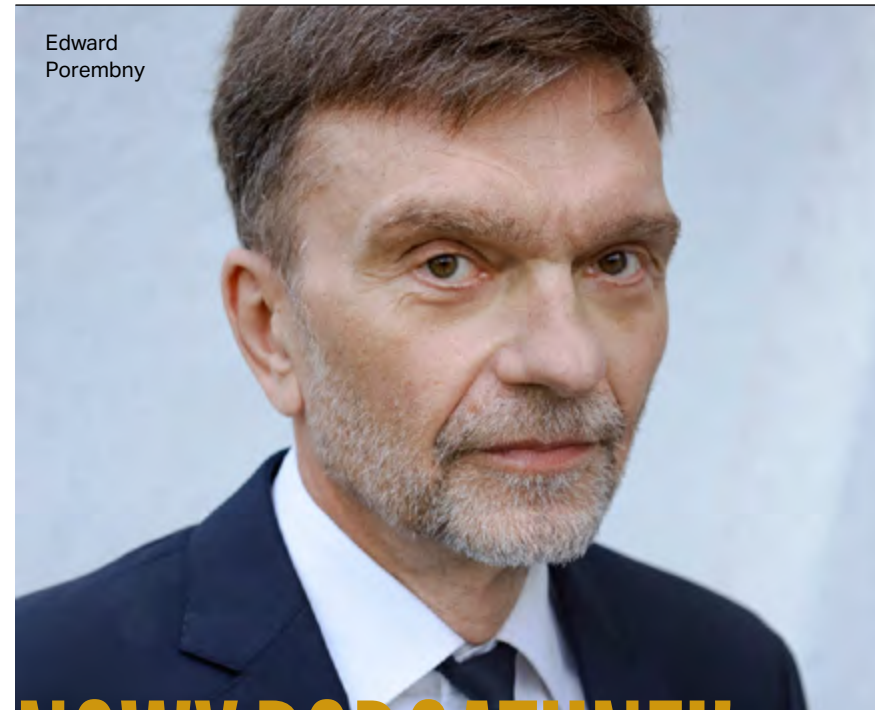
Z Filipem Hilleslandem napisaliśmy background każdej z postaci, punkty zwrotne i stworzyliśmy coś w rodzaju „drzewa wyborów”, tak jak to się robi w grach komputerowych. Każda decyzja bohatera sprawiała, że pojawiała się kilka dróg czy rozwiązań i w zależności od nich, wiedzieliśmy, gdzie doprowadzi nas dana historia. Głównym pytaniem było, czy Robert i Klaudia na koniec wyjazdu nadal będą parą, czy się rozstaną. Na naszym „drzewie” fabularnym te dwie kwestie były na końcu i do ostatniego dnia zdjęciowego nie wiedzieliśmy, do którego zakończenia doprowadzimy. Przed rozpoczęciem planu przez miesiąc spotykaliśmy się z aktorami w różnych konfiguracjach, ale tak, żeby nie ujawnić zaangażowania do projektu Oli Jachymek, i robiliśmy improwizowane przymiarki, żeby się „rozgrzać”. W trakcie zdjęć nie było już praktycznie żadnych dubli. Jedyna dublowana scena to ta kłótni Roberta i Klaudii, bo potrzebowaliśmy różnych ujęć do montażu.

Jak w sześć osób, w tym z czworgiem aktorów, poradziliście sobie z tak niezbędnym aspektem filmu, jakim jest dźwięk, nie mając ze sobą specjalisty w tej dziedzinie?

To na pewno było duże wyzwanie. Musieliśmy się tego nauczyć. Z Maćkiem wymienialiśmy się sprzętem kamery – rejestrator. Jeśli jeden z nas trzymał w ręku kamerę, to drugi trzymał rejestrator. Nauczyliśmy też aktorów samodzielnie podpinać mikroporty, więc kiedy wstawaliśmy o siódmej rano, wszyscy ubierali się w swoje kostiumy i montowali na sobie sprzęt, a potem tylko sprawdzaliśmy, czy dobrze działa. Ten film jest wysiłkiem bardzo kolektywnym, każdy odpowiadał za swoją część i pod koniec udało nam się stworzyć coś w rodzaju symbiotycznego organizmu, w którym każdy dokładnie wiedział, co i kiedy ma robić.

Rozmawiała
MAGDALENA MAKSIMIUK

Aleksandra Jachymek, Michał Krzywicki i Dagmara Brodziak w filmie *Camper*, reż. Łukasz Suchocki



Edward Porembny

NOWY PODGATUNEK KINA DOKUMENTALNEGO

Rozmowa z **EDWARDEM POREMBNYM**, reżyserem filmu *ŻYCIE I ŚMIERCI MAXA LINDERA*

Dlaczego zdecydował się pan opowiedzieć historię Maxa Lindera?

Złożyło się na to wiele rzeczy. Pracę nad filmem zaczęliśmy jakieś 10 lat temu, kiedy kończyłem *Madame Tyson*. Montażystka, z którą wówczas pracowałem, przyniosła mi pewnego dnia tekst o Maxie Linderze. Zafascynowało mnie, że człowiek pochodzący właściwie znikąd, w ciągu 20 lat zrobił fenomenalną karierę – stał się milionerem i wielką gwiazdą kina. Nawiązałem współpracę z francuską telewizją i zaproponowałem im zrobienie dokumentu o Maxie Linderze. Niestety, po półtora roku pracy nad filmem, nasz pierwszy francuski koproducent zdefraudował nam 1/3 pierwotnego budżetu. Byłem zdruzgotany. Ale pojawiło się światelko w tym mrocznym tunelu, ponieważ zupełnie przypadkiem trafiłem na magazyn, w którym było zdjęcie przedstawiające mnie stojącego przed kinem Max Linder Panorama. Zrozumiałem wtedy,

że mój pierwszy film – *Siedzący człowiek* – był pokazywany w kinie, które stworzył w latach swojej świetności sam Max Linder. Uznałem, że to znak i nie mogę tak zwyczajnie odpuścić. I w tym samym tygodniu dowiedziałem się, że jest jednak szansa, bym zrobił ten dokument.

Czyli właściwie wypadkową niepożądanych z początku sytuacji okazała się formuła pańskiego filmu, który bardzo trudno skategoryzować. To dokument, który wygląda, jakby powstał w latach 20. XX wieku. Dokładnie tak. Alain Bergala, recenzent filmowy i były redaktor naczelny jednego z najbardziej wpływowych pism filmowych w historii – „Cahiers du Cinéma” – powiedział mi po seansie: „O rany, Edward, powinienes zastanowić się nad wymyśleniem nazwy na nowy gatunek filmowy”. Rzeczywiście, mamy ogromny problem z klasyfikacją na festiwalach i konkursach z tym filmem. Czy to film fabularny, czy dokumentalny?

Mockument? A może właściwie historyczny mockument? Chyba trzeba stworzyć taki podgatunek!

W takim razie, w jaki wyjątkowy sposób wyczarował pan ten film?

Praca była niezwykle mozolna, ponieważ musieliśmy przejść cały film klatka po klatce, zastanawiając się, czego w danych segmentach brakuje i jak to wypełnić. Co chwila dodawaliśmy kolejne brakujące ogniwa, i to w różny sposób: tworząc sytuacje dialogowe, dogrywając scenki odgrywane przez aktorów lub nagrywając dialogi. Sam scenariusz rodził się w trakcie budowania kolejnych fragmentów filmu. Natomiast całość musieliśmy dopasować do obrazu tamtych czasów – lat 20. XX wieku. W tworzeniu filmu brała udział ogromna grupa ludzi, rozsiana po całym świecie. Umożliwiła nam to technologia i konkretny *work flow*, który sobie wytworzyliśmy. Podczas pracy wykorzystałem masę materiałów archiwalnych, których część udostępniła mi w zaufaniu córka Maxa Lindera – Maud Linder. Dzięki temu udało nam się stworzyć wiarygodny i spójny obraz. Całość trwała 10 lat. Sam dźwięk robiliśmy w postprodukcji około trzech lat, ponieważ natykaliśmy się na coraz to nowsze odkrycia. Na przykład, w pierwszej dekadzie XX wieku, w Barcelonie, mówiło się po katalońsku – ale w konkretny sposób, z właściwym akcentem. W związku z czym trzeba było znaleźć eksperta, który wyjaśni, w jaki sposób wtedy mówiono. Następnie należało nagrać konkretną scenę i dopasować głosy dialogowe w usta aktorów odgrywających postaci.

Pańska filmografia jest pełna dokumentów poruszających problemy społeczne (Już jestem, Faceci do wynajęcia, Madame Tyson) oraz historyczne – o Gdańsku czy Śląsku. Na czym polegała różnica w pracy nad pełnometrażowym filmem biograficznym?

Przez całe moje życie, tworząc obrazy dokumentalne, mogłem trafić do miejsc kompletnie niedostępnych, spotykać ludzi, których w życiu bym na co dzień nie spotkał. Oddawali mi oni swoje dusze i serca, otwierając się dobrowolnie i opowiadając swoje historie. To jest fantastycznie podniecające i jak najbardziej ciekawe. Przy pracy nad filmem biograficznym musiałem nauczyć się realiów

konkretnych czasów. Przede wszystkim zrobiłem rzetelną dokumentację. Musiałem być absolutnie pewny historycznych faktów. A następnie, przy pomocy dostępnej mi technologii, mogłem opowiedzieć o rzeczach prawdziwych, ale z dodatkiem własnej interpretacji tych faktów. W ten sposób można zrobić coś unikatowego.

Podczas powstawania tego filmu wytworzył się u pana osobisty stosunek do historii Lindera, do niego samego?

Tak, zdecydowanie. To przeniknęło do moich kości. Dzięki Maxowi Linderowi w pewien sposób dojrzałem. Nauczył mnie dystansu do życia i pracy. Dlatego mimo napotykania na coraz to nowe problemy podczas powstawania filmu, byłem w stanie złapać inną perspektywę. Jestem również w pewien sposób połączony z Maxem Linderem i jego dziedzictwem, które pozostawiła po sobie Maud Linder. Udało mi się zdobyć jej zaufanie, a co za tym idzie: terabity materiałów, którymi dzisiaj dysponuję. Przeszliśmy także selekcję fundacji Maxa Lindera, już po śmierci Maud Linder. I chyba jako jedyni na świecie mamy dostęp do całej jej dokumentacji. Myślałem nawet, żeby zebrać finanse na wydanie

specjalne *Życia i śmierci Maxa Lindera*, gdzie damy mój film z jego filmami oraz dodatkowo dołożymy *making of*.

W takim razie może kolejnym filmem będzie sequel, czyli opowieść o Maud Linder?

To była nadzwyczajna kobieta. W dzieciństwie została wykradziona przez babcię ze strony matki, która żyła w poczuciu winy, że nie uchroniła jej przed katastrofalną śmiercią rodziców (popętnili samobójstwo – przyp. red.). Twierdziła, że wnuczka nie chce mieszkać na wsi, u babci ze strony ojca. Ukradła ją i chciała, żeby wychowywała się w Anglii. Dlatego po latach, kiedy Maud Linder – już jako nastolatka – dowiedziała się, kim naprawdę jest, powróciła do Francji i odziedziczyła wszystko po rodzicach. Całe swoje życie, niczym ten pies ogrodnika, pielęgnowała i chroniła dziedzictwo swojego ojca. Poświęciła lata, aby ta relacja pełna miłości i nienawiści została jakoś zaleczona. Maud Linder mówiła mi: „Nienawidzę tego mojego ojca, bo mnie osierocił, ale jednocześnie kocham go, bo był geniuszem”.

Gdyby Max Linder obejrzał dzisiaj pański film o sobie, jak pan myśli,

jaka mogłaby mu się pojawić w głowie refleksja?

To był twórca niezwykle płodny i angażujący się w każdy projekt. Jestem przekonany, że nie odrzuciłby mnie ani filmu. Wiem też, że zachwyciłby się technologicznymi możliwościami i stworzył coś, co by wszystkich kompletnie zaskoczyło. Za swoich czasów był prekursorem i królem slapstickowej komedii. Uczył się od niego sam Charlie Chaplin. On do wszystkiego dochodził metodą prób i błędów. A błędy te potrafiły niekiedy prowadzić do wypadków prawie śmiertelnych, co musiało go obciążać również psychicznie. Max Linder przez całe życie chciał tkwić w kokonie nietykności i przeświadczeniu, że wszystko musi mu się udawać. W momencie, kiedy ten kokon zaczął pękać, bo np. film jego ucznia, Charliego Chaplina, był wyświetlany w jego kinie albo wciąż podejrzewał swoją żonę o zdradę, to pomyślał sobie, że najlepiej będzie odejść, kiedy jest się na szczycie. Był pierwszą ofiarą własnego sukcesu, syndromu gwiazdy.

Rozmawiał
KACPER SIEDLECKI

Życie i śmierć Maxa Lindera, reż. Edward Porembny





SZTAFĄŻ HISTORYCZNY PRZYDAJE UNIWERSALIZMU

Rozmowa z BARTŁOMIEJEM IGNACIUKIEM, reżyserem filmu WIELKA WARSZAWSKA

znajomej, wożąc konia na wyścigi z Sopotu do Warszawy i mogłem przyjrzeć się temu środowisku od strony stajni. Scenariusz Jana Purzyckiego, który dostałem, powstał jednak pod koniec lat 80. i, czytając go, dostrzegłem, że jest przeznaczony dla widza doskonale rozumiejącego specyfikę tamtego czasu. Dlatego też zdecydowaliśmy się na adaptację tekstu, zuniwersalizowanie go, aby stał się zrozumiały również dla tych, którzy nie wiedzą dużo ani o koniach, ani o PRL-u. Akcja została przeniesiona parę lat do przodu, do czasu przemian ustrojowych.

Wielka Warszawska to inicjacyjna opowieść o młodym mężczyźnie, który pragnie zostać dżokejem, ale ściera się ze skorumpowanym środowiskiem. Pod względem gatunkowym twój obraz łączy cechy kina gangsterskiego, filmu sportowego i komedii.

Najważniejsze współcześnie wydaje mi się to, żeby nie zamknąć się w kłiszach i mieszać gatunki. W przeciwnym razie będziemy robić rzeczy powtarzalne, nudne i przewidywalne dla widza. Uważam np., że komedia powinna być obowiązkowym elementem każdego filmu, ponieważ niesie w sobie spory ładunek dramatu. Poprzez wątki komediowe możemy dużo więcej opowiedzieć. W *Wielkiej Warszawskiej* mamy poza tym kino obyczajowe i dramat. Jeżeli nie ma w filmie silnego bohatera, z wyraźnie zarysowanym wewnętrznym dramatem, to wydaje mi się, że ani komedia, ani kino sensacyjne nie zadziałają.

Wątek sensacyjny jest w filmie silnie związany z kolorytem lat 90. W *Wielkiej Warszawskiej* pojawia się m.in. postać potężnego gangstera, który obraca fortuną, ale z lubością stołuje się w budce na Bazarze

Różyckiego. Bohater ten jest wyraźnie wzorowany na Andrzejku K. „Persingu”, co widać już na poziomie kostiumów i charakterystyki.

Była to inspiracja wyłącznie na poziomie stylizacji. Próbowaliśmy sportretować pejzaż świata, który nas wtedy otaczał, dlatego nawiązaliśmy do wzorów autentycznych gangsterów, które są dobrze znane widzom. Sytuacje przedstawione w filmie nie są jednak poparte żadnymi prawdziwymi wydarzeniami. Z tego, co słyszałem, „Persing” rzeczywiście pojawiał się na wyścigach, dlatego odwołaliśmy się stylizacyjnie akurat do niego. Chodziło nam jednak nie o odtworzenie autentycznej postaci, ale o wykreowanie figury prawdziwego, poważnego gangstera.

Jak od strony produkcyjnej wyglądało adaptowanie przestrzeni do obrazu świata sprzed ponad 30 lat?

To zawsze niezmiennie trudne. Na szczęście Służewiec jest objęty ochroną konserwatora i jego generalny kształt nie zmienił się przez lata. Pewne obszary tego ogromnego obiektu – właściwie miasta w mieście – nie zostały wyremontowane, z pożytkiem dla filmowców. To samo dotyczy Hipodromu Sopot, w którym można znaleźć pewne enklawy nie tylko z lat 90., ale nawet i 60. W obydwu obiektach nie musieliśmy dokonywać dużych adaptacji. Ogromna praca musiała natomiast zostać wykonana na samym torze służewieckim, na którym co tydzień odbywają się wyścigi, a ponadto organizowane są rozmaite wydarzenia komercyjne. Tor ma poza tym potężne wymagania, jeżeli chodzi o nawierzchnię, która musi być utrzymywana w idealnym stanie. Wymagało to wielkiej dbałości ze strony scenografów.

Jesteś absolwentem ASP i sam rozrysowywałeś kadry przygotowywanych filmów. Jaki miałeś pomysł na wizualizację lat 90.?

Przede wszystkim nie chcieliśmy stylizować, przerysowywać. Pilnowaliśmy, by nie było za dużo lat 90. w latach 90. Chcieliśmy, aby ten świat miał wyraźny rys charakterystyczny, ale żeby nie stał się dekoracją teatralną, wodewilem, w którym wszyscy noszą ubrania zgodne z obowiązującą wtedy modą.

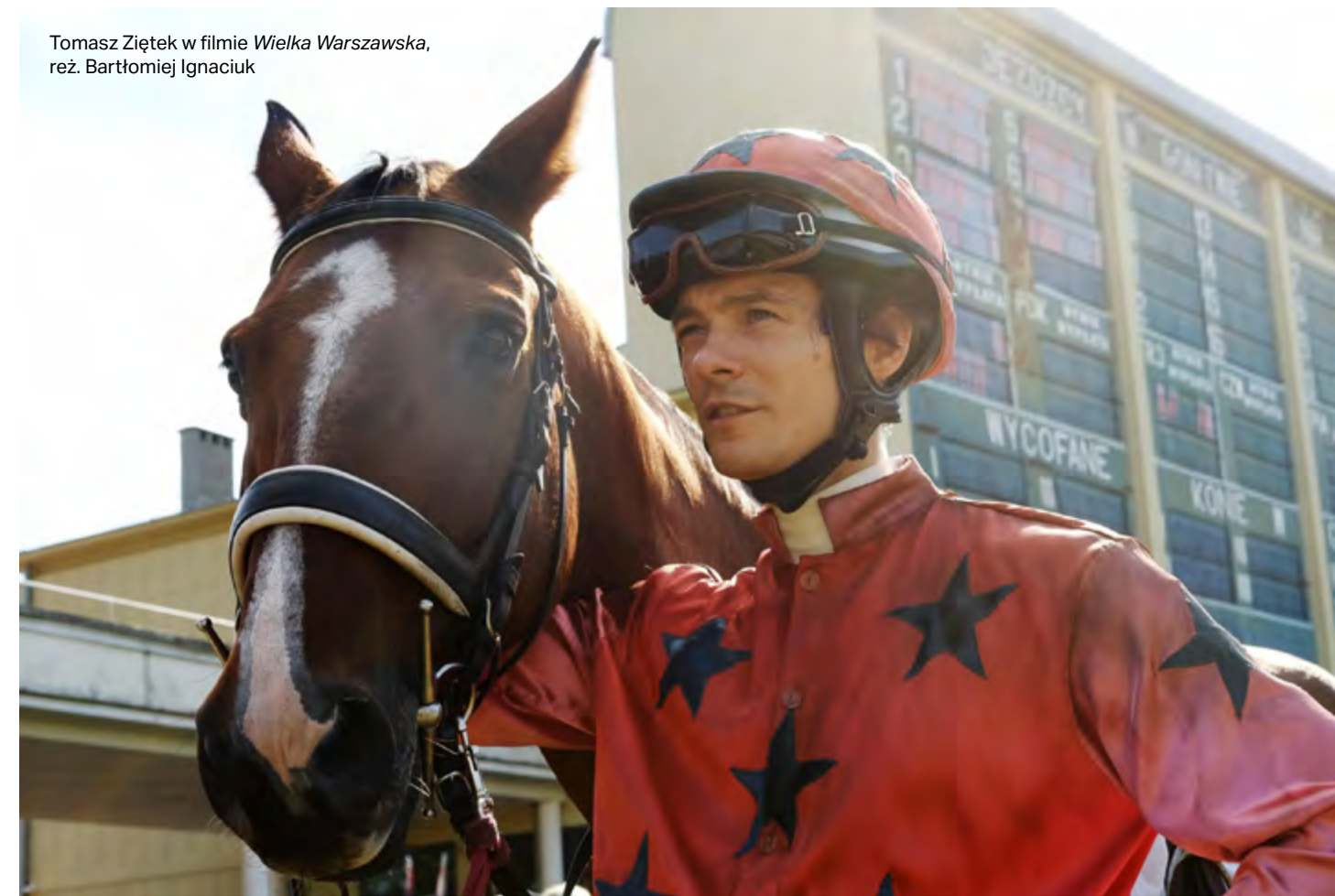
Wspomniałeś o problemach organizacyjnych związanych z kręceniem na torze. A jak wyglądała praca z końmi?

Praca ze zwierzętami zawsze zabiera więcej czasu, niż pierwotnie się zakładało. W tym wypadku konie pozostawały w bliskim kontakcie z aktorami, którzy nie mieli doświadczenia w dziedzinie reprezentowanej przez postaci. Niektórzy z aktorów jeździli wcześniej konno, ale nawet to nie przygotowuje jeszcze do pracy z końmi

wyścigowymi. Dodam, że sceny na torze wymagały szczególnie dokładnego rozrysowania kadrów w shooting boardach. Każde ujęcie wyścigu wymagało innych środków inscenizacyjnych i musiało być wcześniej dokładnie zaplanowane. Nie można liczyć w takim wypadku na energię i żywioł. Jeden wyścig kręcony był dlatego na przestrzeni wielu dni – czasem w różnych dniach tygodnia, a nawet miesiąca. Największym zagrożeniem są w takim wypadku warunki pogodowe, ponieważ musimy utrzymać ten sam charakter światła. W szerokich planach i w detalach staraliśmy się używać koni wyścigowych, które są wytrenowane i mają wielkie tempo. Do zbliżeń aktorów zbudowaliśmy konia mechanicznego, który poruszał się na lawecie. Tło w takich ujęciach było tworzone przez konie kaskaderskie, które są dzielne, ułożone i zdyscyplinowane, nie boją się wyjątkowych zadań, takich jak jazda z udziałem samochodów technicznych.

Scenariusz Jana Purzyckiego został zaadaptowany przez ciebie do lat 90., jednak w dalszym ciągu *Wielka Warszawska* pozostaje obrazem historycznym. Jakie aspekty tej opowieści uznajesz za wciąż aktualne? Osadzenie filmów w epoce historycznej zawsze ma dla mnie wielką wartość, bo odbieram wtedy fabułę bardziej uniwersalnie. Jeżeli nie jest to moje podwórko i akcja nie dzieje się tu i teraz, mniej w tym publicystyki, a więcej przenośni. Okres lat 90. jest bardzo ważny dla kolarstwa opowieści. Najważniejszy jest jednak bohater oraz uniwersalna relacja między ojcem a synem, próba – niekiedy nieudana – ustrzeżenia kogoś przed światem na bazie swoich życiowych doświadczeń. Interesował mnie też wątek uwikłania, przekraczania pewnych granic w dążeniu do celu. Mam nadzieję, że udało nam się to w ciekawy sposób pokazać.

Rozmawiał
ROBERT BIRKHOLC



Tomasz Ziętek w filmie *Wielka Warszawska*,
reż. Bartłomiej Ignaciuk



Damian Matyasik

OD MARZENIA DO SPEŁNIENIA

Rozmowa z **DAMIANEM MATYASIEM**, reżyserem filmu *CHCĘ WIĘCEJ*

świecie i brałem udział w międzynarodowych turniejach. Może zabrzmiało to zabawnie, ale byłem pro gamerem, zanim pro gaming zaczął istnieć.

Skąd w takim razie pomysł, by z gier przenieść się do kina?

Odkąd zobaczyłem *Terminatora 2*, nieustannie marzyłem o robieniu filmów. Co najmniej przez ostatnich 10 lat chodziłem z myślą, że muszę sprawdzić, czy udałoby mi się zrobić dobry film. Miałem jednak świadomość własnych ograniczeń, bo nawet jeśli wydawało mi się, że jestem gotowy na opowiadanie ciekawych historii, to życie mogło to szybko zweryfikować. W międzyczasie poznałem sporo nieprzyjemnych osób, które pod płaszczykiem obietnic finansowania moich pomysłów, wykorzystały te pomysły do zupełnie innych celów. Niejednokrotnie zostałem oszukany i zwyczajnie skrzywdzony. Ale to historia na zupełnie inną rozmowę. W 2020 roku postanowiłem, że wspólnie z Rafałem Niemczykiem i kilkoma innymi osobami zrobimy film krótkometrażowy za własne pieniądze. Kiedy realizowałem z Rafałem *Mama umiera w sobotę*, spotkaliśmy się z najważniejszą częścią ekipy oraz odtwórcą głównej roli, Pawłem Monsielem, u mnie w mieszkaniu i ustaliliśmy, że jeśli po zakończeniu zdjęć i montażu okaże się, że ten film jest słaby, to go po prostu nikt więcej nie zobaczy. Powiedziałem wprost, że nie będę się wygłupiał, jak nic z tego sensownego nie wyjdzie. Na szczęście okazało się, że film jest dobry, zdobył 36 nagród na świecie, w tym 15 za debiut reżyserski w krótkim metrażu.

Jest jednak spory przeskok między kameralną historią rodzinną z *Mama umiera w sobotę* do pełnego metrażu o największym cyberprzekręcie w historii Polski.

Kiedy pierwszy raz przeczytałem o tej historii, w końcówce pandemii, od razu miałem w głowie konkretne obrazy. Kojarzył mi się *The Social Network* Finchera i *Złap mnie, jeśli potrafisz* Spielberga. Wychowałem się z bratem, który od 8. roku życia jest programistą. Zawsze interesował mnie świat zer i jedynek. Internetowe oszustwo na nigdy wcześniej niespotykaną skalę od początku wydawało mi się mocnym fundamentem do ciekawej historii. Ale jeśli głównym bohaterem miałby być cyniczny oszust, który okrada ludzi, żeby kupić sobie ferrari, to na pewno nigdy nie zdecydowałbym się na zwracanie sobie tym głowy. Więcej niestety o tej osobie nie mogę powiedzieć, ponieważ obowiązuje mnie umowa o zachowaniu poufności. Mogę wspomnieć tylko tyle, że dopiero kiedy dowiedziałem się o wątku, który tak naprawdę zmotywował głównego bohatera do przestępczego procederu, poczułem, że to jest to, czego szukałem na swój pełnometrażowy debiut. Scenariusz napisałem dość szybko, w trzy miesiące, a sześć miesięcy później byłem już na planie zdjęciowym.

Od razu wiedziałeś, kogo będziesz chciał obsadzić w głównych rolach? Pisząc scenariusz, miałem od razu w głowie Macieja Musiałowskiego. Ponieważ jestem człowiekiem ogromnej wiary, wierzyłem, że uda mi się go namówić do

wzięcia udziału w tym projekcie. W przekonaniu Julii Wieniawy, która jednego wieczoru przeczytała scenariusz dwukrotnie, pomógł Piotr Stramowski. Następnie Julia pomogła w zwerbowaniu na pokład Maćka. Maciej ma niesamowitą łatwość przechodzenia z wrażliwego, fajnego chłopaka, w postać mroczną, skomplikowaną moralnie. Odkąd pamiętam, w filmie niezmiernie interesują mnie dylematy moralne, z którymi zderzają się bohaterowie, a następnie widzowie. Nie wiem dlaczego, ale od początku czułem, że potrzebuję Maćka Musiałowskiego, żeby główny bohater był dokładnie tą postacią, którą napisałem. Od początku też wiedziałem, że jedną z ról epizodycznych, ale wyjątkowo ważnych dla rozwoju fabuły, musi zagrać Jan Frycz. Jednak proponowanie takiemu aktorowi roli, dla której pojawia się na planie tylko na jeden dzień zdjęciowy, brzmi jak dziecięca fantazja. Oczywiście nie byłbym sobą, gdybym nie spróbował. Przesłałem scenariusz i wiedziałem, że jeśli Jan go przeczyta, to zgodzi się zagrać. Tak też się stało. Z Piotrem Stramowskim od razu zadziałała chemia podczas pierwszego spotkania, co bardzo ułatwiło sprawę. Te wydarzenia sprawiły, że wizja realizacji scenariusza szybko się zbliżała, a każdy kolejny ruch tylko utwierdzał mnie w przekonaniu, że wiara czyni cuda. No i fakt, że czasami dobrze jest nie zdawać sobie sprawy, jak małą ma się szansę na zrobienie czegoś. (śmiech)

Organizowanie grafiku tak, aby wszystkim aktorom pasowały daty dni zdjęciowych, nie mogło należeć do najłatwiejszych.

Pierwotnie film był zaplanowany na 40 dni. Natomiast po konfrontacji tego planu z dostępnością aktorów musieliśmy ograniczyć dni zdjęciowe do 33. Nie zdawałem sobie sprawy, jak bardzo utrudni to realizację wszystkich scen niezbędnych do stworzenia filmu. Na szczęście, przy tak świetnej ekipie, nikt nie narzekał.

W jaki sposób wspólnie z autorem zdjęć, Michałem Pakulskim, zdecydowaliście, jak dobrać paletę barw, jaka ma być ogólna atmosfera i wygląd filmu, na czym się wzorowaliście?

Michał jest fantastycznym, niesamowicie spokojnym człowiekiem i nasze energie doskonale uzupełniały się na planie. Od początku rozmawialiśmy o wyglądzie filmu *The Social Network*, który uwielbiam, i o tym, w jaki sposób opowiada się ta historia. Natomiast bez odpowiedniego montażu, nad którym siedziałem siedem miesięcy, sporo elementów mogłoby nie zadziałać. To także kolejny dowód na to, że w kwestii tworzenia filmu znacznie łatwiej coś sobie wymyślić niż to później wykonać.

Realizacja debiutanckiego pełnego metrażu i zbliżająca się premiera filmu mogą być niezłą okazją do refleksji na

temat tego doświadczenia. Co zostanie ci w głowie po *Chcę więcej*?

Robienie filmów jest naprawdę bardzo trudne. (śmiech) Po dwóch krótkich metrażach myślałem naiwnie, że – oczywiście – to wymagająca praca, ale nie sądziłem, że pełnometrażowa fabuła będzie aż tak inna i aż tak bardziej skomplikowana. Na naszym planie przewijało się ciągle około 70 osób, dla każdej z nich najważniejsze było, aby *Chcę więcej* po prostu wyszło najlepiej, jak to możliwe. Zarówno ekipa, jak i aktorzy dali z siebie wszystko. Za to ogromnie wszystkim dziękuję!

Co może być dla widzów *Chcę więcej* największym zaskoczeniem?

To, jak dobrą aktorką jest Julia Wieniawa. To, że Maciek Musiałowski, Sebastian De-la czy Jan Frycz są fantastycznymi aktorami, to wiedzieliśmy. Jeśli chodzi o Julię, to pojawiają się w przestrzeni publicznej różne głosy. Według mnie Julka do tej pory nie miała tak naprawdę szansy zagrać „prawdziwej” postaci. Specjalnie napisałem dla niej, takiej z krwi i kości. Moim zdaniem w naszym filmie Julia robi aktorsko rzeczy na bardzo wysokim poziomie i mam nadzieję, że teraz nawet niedowiarci docenią jej talent. Wydaje mi się, że może też zaskoczyć wiele osób fakt, że da się zrobić polski film o przekręcie, który nie jest komedią lub kryminałem.

Rozmawiała
MAGDALENA MAKSIMIUK



Julia Wieniawa i Maciej Musiałowski w filmie *Chcę więcej*, reż. Damian Matyasik



JUŻ SAMA ROZMOWA MOŻE DAĆ NADZIEJĘ

Rozmowa z **MACIEJEM ŻAKIEM**, reżyserem filmu **ZAPISKI ŚMIERTELNIKA**

myślenia, do przyjmowania różnych punktów widzenia. Dla mnie osobiście to także forma muru obronnego; sposób, by nie dać się wciągnąć w emocjonalną czarną dziurę tematu i nie utonąć w mroku.

W Zapiskach... narrator nie tylko się pojawia, ale staje się również przewodnikiem widza po refleksyjnej warstwie filmu. Skoro jednak opowiadanie było bardzo opisowe, a w filmie jest sporo dialogów, zgaduję, że w procesie adaptacji dużo musiało wylecieć.

Przekładanie opowiadania na język filmu to trudne zadanie, a adaptowanie własnego tekstu czyni je jeszcze bardziej moliwym. Czytając prozę, czytelnik może się zatrzymać i zastanowić, w kinie to niemożliwe, więc nie wszystko trafiło do scenariusza, choć to – co ważne – zostało. Od początku wiedziałem, że część opisów zamienię w konkretne obrazy. Bohater szuka odpowiedniego miejsca, w którym mógłby popełnić samobójstwo. W opowiadaniu rozważał Góry Sowie lub Bałtyk. W filmie od początku wiedziałem, że akcja musi rozgrywać się nad morzem, po sezonie, w miejscu efektywnym, ale mocno przesiąkniętym samotnością. W moich poprzednich filmach eksperymentowałem z szerokimi obiektywami, by otworzyć klaustrofobiczne przestrzenie, a tu było odwrotnie – miałem otwartą przestrzeń, którą razem z operatorem Jakubem Stoleckim „podkręciliśmy” jeszcze bardziej szerokiemi szklanymi, nadającymi obrazowi lekką dystorsję.

Pojawia się też klaustrofobiczny pensjonat, który mnie skojarzył się z Bartonem Finkiem. Ale mam

wrażenie, że różni widzowie będą w nim widzieć inne filmowe przestrzenie.

Filmowy pensjonat miał być moim izolowanym, hitchcockowskim budynkiem, emanującym aurą tajemnicy. Co ciekawe, wnętrza i zewnętrzną fasadę kręciliśmy w różnych obiektach. O ile sceny plenerowe lekko „odkształcają” rzeczywistość, to pensjonat stanowi coś w rodzaju mikrouniwersum, w którym może wydarzyć się absolutnie wszystko – od dziwnych rozmów z recepcjonistką po spotkania z duchami widzianymi tylko przez bohatera. Nie inspirowałem się żadnym konkretnym filmem, choć pewnie różne obrazy utkwiły mi gdzieś w podświadomości. Na pewno nie chciałem kręcić „jak bracia Coen”, jednak cieszy mnie, że takie skojarzenia się pojawiają. Po pierwszych pokazach widzowie dostrzegali Hitchcocka, Andersona czy jeszcze coś innego, ale wszystkie porównania dotyczyły dobrych filmów zrealizowanych przez bardzo świadomych twórców.

Zapiski... to nie tylko dramat z elementami komedii. Łączy pan różne konwencje – od czarnego kryminału po kino grozy, a momentami nawet mockument. Jak udało się panu je uporządkować, by żadna nie zdominowała narracji i wszystkie tworzyły spójną całość? Najważniejsze było dla mnie, by opowiedzieć o czymś istotnym, choć trudnym do pokazania na ekranie: o egzystencji współczesnego pięćdziesięciokilkulatka. Człowieka, który pozornie jest spełniony: ma pieniądze, odniósł sukces, ale w środku odczuwa pustkę. Gatunkowa forma służyła temu, by dotknąć czegoś głębszego. Chciałem

Marian Dziędział i Ireneusz Czop w filmie *Zapiski śmiertelnika*, reż. Maciej Żak



również zderzyć fizyczny wymiar śmierci z jej metafizyczną stroną. W opowiadaniu było więcej refleksji, natomiast w filmie bardziej bawię się konwencją śledztwa – takiego, które trzyma akcję w napięciu, ale też celowo prowadzi widza w ślepe zaułki.

Do tego historia opowiadana jest w różnych płaszczyznach czasowych. Miałem pewne obawy, że takie bawienie się oczekiwaniem sprawi, iż widzowie się pogubią. Dlatego scenariusz był niezwykle precyzyjny pod względem tego „skakania w czasie” – i ta precyzja przełożyła się na montaż. W pewnym momencie jednak uznałem, że lekkie zagubienie może być zaletą, bo wszystko ostatecznie się domyka, a widz z czasem zaczyna rozumieć, jak pozornie niepasujące do siebie elementy układają się w spójną całość. Z kolei ten moment „zrozumienia” skłania do jeszcze głębszej refleksji.

Bo – nie zapominajmy – Zapiski śmiertelnika dotyczą trudnych tematów – od samobójstwa po traumy przekazywane z ojca na syna. Wróć więc do wcześniejszej myśli: połączenie

takiej treści z tą formą to dość ryzykowny krok jak na polskie kino.

Być może, ale jako twórca nigdy nie zaczynam od pytania, czy widz odbierze to pozytywnie, czy negatywnie. Robię filmy po to, by pokazać swój punkt widzenia i móc się pod nim uczciwie podpisać. To nie jest sensu stricto film o samobójstwie. To film o człowieku. Samobójstwo jest tu pretekstem – aktem skrajnym, który otwiera przestrzeń do refleksji. Inspirował mnie Seneka. Pisał o samobójstwie, a popełnił je w końcu sam wtedy, gdy został do tego zmuszony. W kulturze chrześcijańskiej to temat tabu, choć przecież Chrystus dokonał aktu ofiary, można by powiedzieć: samobójstwa ofiarniczego. To wątek często wypierany z narracji, ale dla mnie bardzo znaczący.

Najważniejsze, że film otwiera przestrzeń do rozmowy, zamiast moralizować. Nie daje jednoznacznych odpowiedzi, nie staje po żadnej ze stron. To wciąż rzadkie podejście.

Nie chciałem dawać żadnych recept – od tego są specjaliści. W filmie pojawia się pewien rodzaj katharsis, ale zupełnie inny, niż widz mógłby się spodziewać. Zależało mi, żeby *Zapiski...* były głosem

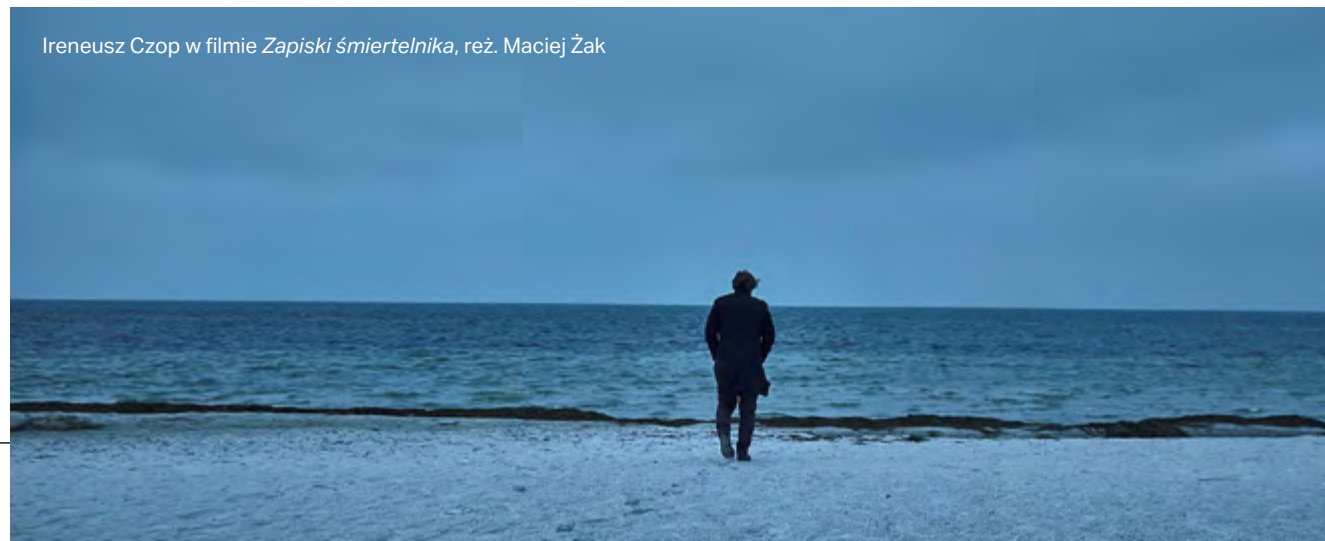
w trudnej dyskusji. W Polsce codziennie 13 osób odbiera sobie życie, z czego 11 to mężczyźni. Ta skala jest przerażająca, więc mój bohater jest mężczyzną, przedstawicielem grupy szczególnie narażonej na taki koniec. Najważniejsze, by o tym rozmawiać. Sama rozmowa daje już nadzieję. Wypowiedzenie czegoś na głos albo zapisanie tego może być pierwszym krokiem. Czasem nawet formą terapii.

A dla pana ten film miał wymiar terapeutyczny?

Był dla mnie formą przepracowania własnych problemów, pewnym „wygadaniem się”. Choć chyba nie tyle sam film, co rozmowa wokół niego, która zaczęła się po pierwszych pokazach. Widzowie dzielili się ze mną pięknymi, długimi, przemyślanymi refleksjami. Uważam, że takie rozmowy są niezwykle potrzebne – pozwalają dostrzec rzeczy, których samemu można było nie zauważyć podczas seansu. Mam nadzieję, że w regularnej dystrybucji film stanie się właśnie pretekstem do takich spotkań i rozmów.

Rozmawiał
DAREK KUŹMA

Ireneusz Czop w filmie *Zapiski śmiertelnika*, reż. Maciej Żak



NA PLANIE FILMU *NIE PALCIE KOMITETÓW*

Rozmowa ze współreżyserką i współscenarzystką **MARIĄ ZMARZ-KOCZANOWICZ**, współreżyserem i współscenarzystą **JACKIEM PETRYCKIM** oraz producentem **ROBERTEM KIJAKIEM**

Jak to jest wspólnie reżyserować film z Jackiem Petryckim? **Maria Zmarz-Koczanowicz:** Z Jackiem współpracujemy już dość dłużej. Zrobił zdjęcia do moich ostatnich filmów – o Edwardzie Żebrowskim i Auguście Zamoyskim. Byłam zaszczycona, że zaproponował mi współpracę przy filmie o Jacku Kuroniu. To jednak duża odpowiedzialność i ogromne wyzwanie. Kilka filmów o Kuroniu już powstało, a nasz ma ambicję syntezy jego życia i dokonań. Wspólnie z Jackiem Petryckim i jego żoną Barbarą Hrybaczną napisaliśmy scenariusz do tego dokumentu. Razem też go realizujemy. To wspaniała współpraca – muszę tu jeszcze wspomnieć montażystkę filmu Grażynę Gradoń, jak również producenta Roberta Kijaka i jego zespół.

Bardzo ważnym materiałem, który niejako wyznacza narrację dokumentu, jest wywiad rzeka z Jackiem Kuroniem, zrealizowany w latach 80. przez Marcela Łozińskiego i Jacka Petryckiego. Oczywiście dokręciliśmy wywiady z przyjaciółmi Kuronia z różnych lat i z różnych środowisk. Udało nam się też znaleźć ciekawe materiały archiwalne z kronik, filmów oraz newsów telewizyjnych. Montując, mamy wrażenie, że najnowsza historia Polski przewija nam się przed oczyma dzięki Jackowi Kuroniowi. I jest to historia niezwykła z jego perspektywy.

Jest pani cenioną i uznaną reżyserką filmów dokumentalnych, ale również spektakli telewizyjnych i jednej fabuły. Czy format dokumentu biograficznego

jest w pani bogatym dorobku nowym doświadczeniem?

Nie, nie jest to moje nowe doświadczenie twórcze. Zrealizowałam kilkanaście filmów biograficznych, w tym o Adamie Michniku, Leszku Kołakowskim i innych...

Co było dla pana głównym impulsem, by zająć się filmowym uwiecznieniem Jacka Kuronia?

Jacek Petrycki: Moje ścieżki przeplatały się z Jackowymi od 1980 roku. Przełomowy był czas kryzysu bydgoskiego marzec/kwiecień 1981, kiedy miałem możliwość obserwacji Kuronia na kolejnych obradach „krajówki” Solidarności. Mówił i doradzał najrozsądniej, rozumiał i rozważał sytuację najmądrzej, a jednocześnie, jak tylko można było – usuwał się na dalszy plan. Szybko zrozumiałem dlaczego: już wtedy rozpoczął się proceder marginalizacji KOR-owców, Jacka szczególnie. Było to niezwykle bolesne obserwować, jak osoba najbardziej zasłużona dla walki o demokrację, równość i sprawiedliwość staje się pionkiem w rozgrywkach miernot. Pewnie wtedy zaczął kielkować projekt upamiętnienia Jacka Kuronia w odpowiednim czasie.

Czy uważa pan, że dokument *Nie palcie komitetów* odniesie się do naszego silnie spolaryzowanego społeczeństwa z przesłaniem, które tak bliskie było bohaterowi filmu i miało być „ku pokrzepieniu serc”?

W narastającym zamieszaniu Kuroń zadawał się pracą na polu, które najlepiej rozumiał i odczuwał, czyli walką



Jacek Kuroń, Warszawa 1980 rok

Prawdopodobnie po raz pierwszy w polskim kinie powstają jednocześnie dwa filmy – jeden dokumentalny, drugi fabularny – które mają wspólnego bohatera i tego samego producenta. Bohaterem jest Jacek Kuroń, producentem – Robert Kijak. Pierwszym filmem, który przybliżamy naszym czytelnikom, jest dokument *Nie palcie komitetów* w reżyserii Jacka Petryckiego i Marii Zmarz-Koczanowicz. Autorami scenariusza są: Maria Zmarz-Koczanowicz, Barbara Hrybaczn i Jacek Petrycki. Twórcy pracują (od 2024 roku) nad filmem, w pewnym stopniu kierując się określeniem Adama Michnika, że Jacek Kuroń był „najbardziej wielobarwną osobowością opozycji demokratycznej w latach 1964-1989”. Autorzy dokumentu przypomną nam wypowiedzi zarówno dzisiejsze, jak i archiwalne działaczy KOR-u oraz osób dobrze znających Jacka Kuronia, m.in. Adama Michnika, Seweryna Blumsztajna, Heleny Łuczywo, Anny Bikont, Ludwika Wujec, Andrzeja Seweryna, Jana Rulewskiego czy Adama Wajraka. W filmie będziemy mogli także zobaczyć nieznane dotąd wypowiedzi samego bohatera, zrealizowane przez Marcelę Łozińskiego i Jacka Petryckiego. Jak mówią autorzy dokumentu: „Chcemy, aby widz znalazł się w czasach, w których żył Jacek Kuroń i wydobyć głębszy, ludzki sens jego życiowych wyborów oraz postaw – walki z nienawiścią i chęcią odwetu”. Producentem filmu jest Robert Kijak (Next Film), a koproducentem WFDiF. Dokument jest współfinansowany przez PISF, a jego premierę zaplanowano na 2026 rok, w 50. rocznicę powstania KOR-u oraz wydarzeń czerwcowych w Radomiu i Ursusie. S.N.

o najsłabszych, najbiedniejszych. Pomagał, jak potrafił, ale dopiero, kiedy go zabrakło, odczuliśmy dotkliwy brak jego autorytetu. I to uczucie narasta wraz z dramatycznym załamaniem się obyczajów w polityce i narastającą falą rasizmu czy wręcz faszyzmu, kiedy zaczynają dominować zjawiska, przeciwko którym Kuroń większość życia występował. W potrzebie przypomnieliśmy sobie, że nagraliśmy (z Marcelem Łozińskim) prawie 20 godzin wspomnień Jacka od dzieciństwa we Lwowie do etapu Ministerstwa Pracy. To bezcenna

pomoc w budowaniu – teraz właśnie – jego autorytetu.

Produkowanie w prawie jednym czasie filmów dokumentalnego i fabularnego, które mają tego samego bohatera, jest na pewno niecodzienne. Jak pan sobie z tym radzi?

Robert Kijak: To rzeczywiście wyjątkowa sytuacja, ale też wyjątkowy bohater. Kilka lat zabiegałem o to, aby oba filmy mogły powstać. Dokument i fabuła to dwa różne języki filmowe, które mogą się wzajemnie uzupełniać. Zwłaszcza że

w naszym przypadku każda z produkcji prezentuje nieco inne spojrzenie na Jacka Kuronia. Dokument Marii Zmarz-Koczanowicz i Jacka Petryckiego *Nie palcie komitetów* to przede wszystkim historia niezwykłego bohatera, który potrafił porwać tłumy. Przedstawione w filmie wywiady z przyjaciółmi i osobami, które pracowały z Jackiem Kuronem, zestawione zostały z materiałami archiwalnymi, w tym wypowiedziami samego Jacka oraz niepublikowanymi dotąd nagraniami autorstwa Marcela Łozińskiego i Jacka Petryckiego. To sprawia, że widzowie będą mogli lepiej zrozumieć czasy, w których Kuroń żył, a także poznać jego motywację oraz wartości, o które walczył. Natomiast fabuła *Nasza rewolucja. Historia miłości Grażyny i Jacka Kuronia* w reżyserii Piotra Domalewskiego to intymna opowieść o dwojgu zakochanych w sobie ludziach, którzy chcieli zmieniać świat. Uniwersalna historia miłości, lojalności, poświęcenia i pragnienia wolności – wartości rezonujących niezależnie od kontekstu historycznego. W tej produkcji możemy pokazać również, jak nieprzeciętną postacią była Grażyna Kuroń, której działania miały równie duże znaczenie, co jej mąż – Jacek wiele jej zawdzięczał. Praca nad dokumentem pozwala głębiej wejść w świat samego Kuronia: jego idee, emocje, relacje, co z kolei wzbogaca nasze rozumienie postaci w filmie fabularnym. Staramy się, aby oba filmy miały własną tożsamość, ale jednocześnie korzystały z tej samej bazy wiedzy i inspiracji.

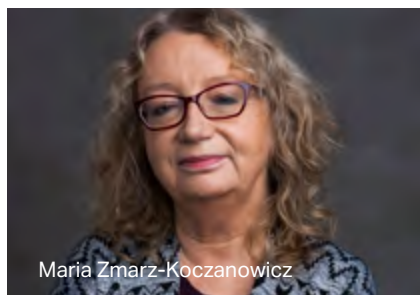
Czy produkcja filmu dokumentalnego będzie w jakimś zakresie wpływać na kształt filmu fabularnego?

Tak, ale nie w sposób bezpośredni. Dokument dostarcza kontekstu, faktów i emocji, które mogą inspirować twórców fabuły. Reżyser Piotr Domalewski, dzięki dokumentowi, ma dostęp do materiałów, które pomagają zbudować mu jeszcze bardziej autentyczny świat. To nie jest zależność, raczej twórczy dialog między dwoma formami opowiadania o tej samej, niezmiennie ważnej postaci. Chcemy, aby dokument miał premierę przed filmem fabularnym. Ważnym czynnikiem historycznym jest przypadająca na przyszły rok 50. rocznica wydarzeń czerwcowych i powstania Komitetu Obrony Robotników.

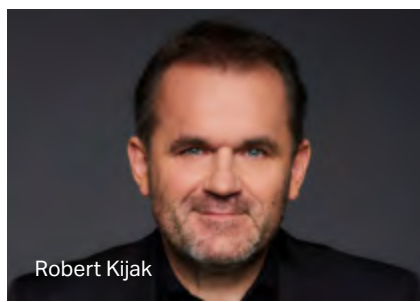
**Rozmawiał
STANISŁAW NEUGEBAUER**



Jacek Petrycki



Maria Zmarz-Koczanowicz



Robert Kijak

KINO, KTÓRE BOLI

Grand Prix 12. edycji 3Kino w Pradze (10-16 listopada) uhonorowano DOM DOBRY, natomiast Nagroda Specjalna trafiła do Piotra Domalewskiego za MINISTRANTÓW, których także obdarowała swym laurem praska publiczność.

Do tej pory 3Kino FilmFest koncentrował się na kinematografiach państw Grupy Wyszehradzkiej, a że współpraca krajów je tworzących – Polski, Czech, Słowacji i Węgier – ostatnimi czasy osłabła, zdecydowano się zmienić oblicze programowe imprezy, przekształcając ją w 3Kino Polish Film Festival Prague.

„Polskie kino ma wielką moc zadawania pytań, a jednocześnie łączenia, jak niegdyś czeskosłowacka nowa fala” – twierdzi Vavřinec Menšl, dyrektor festiwalu, dodając: „Polacy często mówią mi, że w czeskim kinie najbardziej cenią humor. I to właśnie on sprawia, że tak bardzo lubią czeskie filmy. My, Czesi, mówimy z kolei

odwrotnie. Polskie kino podziwiamy za jego dramatyzm”.

W tegorocznym konkursie znalazło się 11 tytułów. I był to dobry zestaw, gatunkowo i treściowo zróżnicowany. I tak z *Trzema miłościami* Łukasza Grzegorzka sąsiadowała *Światłoczuła* Tadeusza Śliwy (promowana na 3Kino przez odtwórczynię głównej roli Matyldę Gieğzno), z polsko-węgierskim *Dziennikiem z wycieczki do Budapesztu* Rafała Kapelińskiego – czesko-niemiecko-polski *Franz Kafka* Agnieszki Holland (przypomnijmy: absolwentki praskiej FAMU). Kilka filmów podejmowało – w jakże różnorodny sposób – temat przemocy: *Ministranci* Piotra Domalewskiego, *Utrata równowagi* Korka Bojanowskiego

i – oczywiście – *Dom dobry* Wojciecha Smarzowskiego (te dwa ostatnie tytuły zaprezentowali na festiwalu ich reżyserzy osobiście). Wyświetlono jeszcze *Zamach na papieża* Władysława Pasikowskiego oraz – jakże odmienny w treści, formie i tonacji – błyskotliwy debiut Kordiana Kądzeli *LARP. Miłość, trolle i inne questy*. Projekcji *Skrzyżowania* Dominiki Montean-Pańków i *Minghuna* Jana P. Matuszyńskiego towarzyszyły spotkania twórców z publicznością, w pierwszym przypadku z reżyserką i Janem Englertem, odtwórcą roli głównej, w drugim – ze scenarzystą Grzegorzem Łoszewskim.

Tegoroczna edycja udała się wyśmienicie. Zaprezentowano ciekawy i różnicowany program – zarówno sam konkurs, jak i towarzyszące mu imprezy (festiwal otworzył amerykański dokument Julie Rubio *Prawdziwa historia Tamary Łempickiej*, a na kinowej scenie zaprezentowano jeden z jej słynnych obrazów), zaproszono atrakcyjnych gości, fantastycznie dopisała publiczność. Prawdziwą furorę – podobnie jak w Gdyni – zrobili *Ministranci*, zwycięzcy plebiscytu publiczności, a przez jury uhonorowani Nagrodą Specjalną, które w uzasadnieniu swej decyzji podkreśliło „formalną odwagę, napięcie, precyzję oraz umiejętność otwierania dialogu na tematy aktualne i głęboko ludzkie”. Natomiast *Dom dobry* zachwylił jurorów swoją „intensywnością, precyzją i bezkompromisowym autorskim stylem”.

„Robię filmy o tym, co mnie boli. Lubie, jeżeli kino prowokuje. Oczywiście musi też dostarczać emocji” – wyznał Smarzowski po projekcji. I dodał, odbierając nagrodę: „Bardzo dziękuję jury, że nagrodziło mój film. Ale najbardziej dziękuję widzom, którzy przyszli go obejrzeć i zostali na spotkaniu. Dzięki tym rozmowom dowiedziałem się, że czeski system też nie daje wsparcia i opieki osobom, które były w związkach przemocowych”.

W czasie, kiedy Smarzowski odbierał praską nagrodę, w polskich kinach frekwencja na jego filmie przekroczyła milion. Reżyser wierzy, że kino może zmieniać rzeczywistość. Tłumy na *Domu dobrym* dają taką nadzieję. Bo to nie tylko znakomite, szalenie odważne kino, ale również ogromnie ważne. Mam nadzieję, że Praga otwiera międzynarodowy pochod tego tytułu, całkowicie zignorowanego przez jury 50. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

JERZY ARMATA

KAIR KOCHA CHOPINA

Entuzjastyczne przyjęcie filmu CHOPIN, CHOPIN! Michała Kwiecińskiego oraz nagrody dla koprodukcji mniejszościowej z Polską – To, co ZABIJASZ Alirezy Khatamiego – to rezultat polskiej obecności na 46. MFF w Kairze (12-21 listopada).

Zdjęcie, czy można zdjęcie? „Był pan fantastyczny!”, „Film jest genialny!” – to tylko kilka wypowiedzi publiczności, która właśnie wyszła z pokazu *Chopin, Chopin!* w kairskiej Operze. Dzięki temu, że tyłowa filmu trwa kilka minut, widzom udało się zrobić liczne selfie z Erykiem Kulmem oraz Michałem Kwiecińskim. Podczas krótkiego spotkania Q&A po seansie każda wypowiedź twórców była nagradzana brawami. Ekipa przyjechała do stolicy Egiptu prosto z toruńskiego Camerimage – krajowy i międzynarodowy tour filmu trwa.

Oprócz tego tytułu w różnych sekcjach 46. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Kairze znalazło się jeszcze sześć innych polskich produkcji lub koprodukcji – *Gość* Zuzanny Solakiewicz i Zviki Portnoya, *Listy z Wilczej* Arjuna Talwara, *Franz Kafka* Agnieszki Holland, *Dobry chłopiec* Jana Komasy, a także *Ungrateful Beings* Olmo Omerzu oraz *To, co zabijasz* Alirezy Khatamiego (polski koproducent obu filmów to Lava Films). Ten ostatni film brał udział w Konkursie Międzynarodowym, gdzie dostał nagrodę za Najlepszy Scenariusz, a także nagrodę FIPRESCI. Tak mocnej obecności nasza kinematografia nie miała w regionie SWANA (South West Asia North Africa – Południowo Zachodnia Azja i Afryka Północna) od lat. Główną nagrodę festiwalu – Złotą Piramidę – otrzymał film brytyjski *Dragonfly* (reż. Paul Andrew Williams), wyróżniono też aktorki grające główne role: Andreeę Riseborough i Brendę Blethyn. Filmem zamknięcia był *Głos Hind Rajab* tunezyjskiej reżyserki Kaouther Ben Hani. Oparty na faktach opowiada historię sześćdziesięcioletniej palestyńskiej dziewczynki uwięzionej

festiwalu nagrodę specjalną Career Achievement Award oraz FIPRESCI 100 Lifetime Achievement Award, przyznaną z okazji stulecia tej organizacji. Przypomnijmy, że analogiczny laur otrzymał podczas 50. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni Jerzy Skolimowski.

Okazale prezentował się nie tylko program filmowy, podzielony na sekcje arabskie i międzynarodowe, ale również wydarzenie branżowe – Cairo Industry Days. Podczas paneli dyskusyjnych i spotkań networkingowych dyskutowano przede wszystkim o tym, jak wzmocnić i ustabilizować produkcję filmów w regionie oraz zwiększyć ich widoczność na świecie. Istotnym tematem była też archiwizacja i restauracja klasyki filmowej – w debacie na ten temat wziął udział sam dyrektor festiwalu, Hussein Fahmy. Mimo że Gdynię i Kair dzielą dwa tysiące kilometrów, nasze branże interesują podobne zagadnienia, mierzą się one z podobnymi wyzwaniami. Odbyły się również prezentacje nowych projektów w ramach Cairo Industry Days – wśród nich koprodukcje z Francją, Norwegią, Czechami czy Niemcami. Być może podczas kolejnych edycji pojawią się wspólne projekty z Polską...

OLA SALWA



Eryk Kulm i Michał Kwieciński na spotkaniu z publicznością



Wojciech Smarzowski i Vavřinec Menšl



NASI W STOLICY ESTONII

*Nagroda aktorska dla Karoliny Bruchnickiej
i wyróżnienie dla animacji Tomka Duckiego,
wykład mistrzowski Izabeli Plucińskiej
i film Artura Wyrzykowskiego w konkursie
debiutów – polska branża była licznie
reprezentowana na 29. Tallinn Black Nights
Film Festival (7-23 listopada).*

W programie głównym tego-
rocznej, 29. edycji Black
Nights Film Festival w Tal-
linnie nie było naszego re-
prezentanta, nie zabrało jednak polskich
propozycji w kilku innych sekcjach, m.in.
animowanej (*Czy Ty mnie słyszysz* Anas-
tazji Naumienko, *Innego końca nie będzie*
Piotra Milczarka, *Prawie nad morzem, czyli*
parowa Alicji Jasiny, *Dzisiaj przysni mi*
się woda Adrianny Matwiejczuk), w pa-

noramie koprodukcji i światowych festiwalu (polsko-izraelsko-czeski *Martwy język* Mihal Brezis i Odeda Binnuna, *Ojciec* Terezy Nvotovej), w produkcjach ekologicznych (*Rocket Girl* Agnieszki Świercz), w najlepszych dokumentach (*Silver* Natalii Koniarz i *Divia* Dmytra Hreshki) czy w równolegle odbywającym się 25. Festiwalu Filmów Dzieciątka i Młodzieżowych (*Skrzat. Nowy początek* Krzysztofa Komandera i animowane: *Chłopiec na krańcach*

świata Grzegorza Waclawka i Marty Szymańskiej oraz zrealizowane w koprodukcji z Francją *Rajskie ptaki* Tomka Duckiego). Ten ostatni otrzymał wyróżnienie jury „za piękną oprawę graficzną i wspaniałą animację, w której świat ptaków mieści w sobie zabawne i nietuzinkowe pomysły”.

Artur Wyrzykowski pokazał w Tallinnie *To się nie dzieje* i spotkał się z publicznością konkursu debiutów, zaś legendarny *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hasa zaprezentowano w programie przypominającym klasykę światowego kina.

Aktorzy i aktorki pochodzący z krajów nadbałtyckich otrzymali nagrody Black Nights Film Festival 2025 oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Reżyserów Castingu. W tym międzynarodowym gronie znalazła się nasza Karolina Bruchnicka. Ósemka uczestników, wybranych spośród ponad 200 kandydatów za pośrednictwem platformy castingowej e-TALENTA, wzięła udział w intensywnym programie warsztatów, paneli i wydarzeń networkingowych, mających na celu przygotowanie ich do pracy na arenie międzynarodowej.

W konkursie Critics's Picks nagrodę za najlepszy film otrzymał *China Sea* w reżyserii Jurgisa Matulevičiausa (Litwa, Tajwan, Polska, Czechy) ze zdjęciami Bartoza Świniarskiego i ze światową gwiazdą – Severiją Janušauskaitė (m.in. *Babilon Berlin*) – w obsadzie.

Nagrode Publicznosci w kategorii Baltic Event Co-Production Market odebrali animatorzy polsko-litewskiego projektu *Królowa Anglii ukradła mi rodziców*, do którego scenariusz napisała Aleksandra Chmielewska.

Po raz pierwszy w historii estońskiej imprezy zdobywcą Grand Prix i Nagrody Publiczności został ten sam film – *Dobra córka* w reżyserii hiszpańskiej reżyserki Júlíi de Paz Solvas (przyznano mu też nagrodę za najlepszą rolę kobiecą dla Kiary Arancibia oraz laur FIPRESCI). W uzasadnieniu werdyktu podano: „Ten film to mocny i emocjonalny dramat o nastolatce uwikłanej w konflikt rodzinny. Z uwagą i zaangażowaniem zgłębia trudne tematy, zachowując walor realizmu opowiadanej historii. Główna bohaterka, w kreacji aktorki, jest szczera i wrażliwa. Ascetyczne zdjęcia i montaż skutecznie wspierają historię. Podsumowując, film ukazuje rodzinne zmagania w sposób realistyczny i sugestywny dla widza”.

JANUSZ KOŁODZIEJ

Grudzień 2017

4, poniedziałek

4, **poniedziałek**. Radiowe „Splendory”. Reporterzy błyskają fleszami, ale nie w moją stronę. Artyści, vipy i celebryci defilują, łapki sobie ściskają, fałszywe uśmiešky wymieniają. No i zaczyna się imprezka - nudna i ponura, w nastroju dziwnie cmentarnym. A potem bankiet. Różne spotkania. Lidka Bogacz, której nie widziałem pewnie ze czterdzieści lat, wita mnie radośnie z okrzykiem: „Ty się w ogóle nie zmieniasz!”. Dobra rozmowa z Mariuszem Orskim, którego dawno nie widziałem. A potem łapie mnie Piotr Müldner-Nieckowski. Cieszy się, że mnie spotkał, bo zamierzał zaprosić na Biesiadę Literacką. Chce zaprezentować mój nowy tom „Pieśń pod pieśniami”. Już chcę powiedzieć, co myślę o tych szemranych biesiadkach, ale on nie daje dojść do słowa, jakby z góry założył, że na jego propozycję zareaguję entuzjastycznie. W trakcie rozmowy podchodzi Stanisław Brejdygant, którego ledwo znam, więc się przedstawiam. On na to, że ogląda moje filmy i je bardzo ceni. Ja z kolei wypowiadam się entuzjastycznie na temat jego tekstu w „Gazecie Wyborczej”. Piotr reaguje gwałtownie. Tekst czytał, uważa, że mocno przesadzony. W Polsce nic złego się nie dzieje, żadnego faszyzmu nie ma. Spoglądamy po sobie i obaj dajemy odpór.

6, środa

6, środa
Przed Sejmem zasieki i wzmocnione patrole policyjne. Straszny, ponury widok. Nigdy tak nie było, nawet w stanie wojennym. Przed „Czytelnikiem” pikietą. Dwóch meneli z tekturowymi tabliczkami na piersiach: „Tusk + Kopacz + Gronkiewicz-Waltz = Targowica”. Mordy tępe, o Targowicy - rzecz jasna - żadnego pojęcia.

13, środa

13, środa
Żenująca manifestacja na rondzie de Gaulle'a. Trochę dalej „wiec” pod pomnikiem Wito-
sa. Sepleniący, połykający samogłoski pisowski „bard” wyśpiewuje bez zrozumienia słowa
Pana Cogito. Słuchają kolesie o mózgach nietkniętych żadną myślą. Wszystkie drogi do
Sejmu zablokowane, miasto sparaliżowane. Stan wyjątkowy w rocznicę stanu wojennego.

20, środa

Szarobury dzień, koniec jesieni. Wsiadłem z autobusu i ruszam powoli przed siebie. Wyrasta przede mną masywna bryła Pałacu Kultury i Nauki. Od strony Alej Jerozolimskich wejście do multipleksu, a niegdyś do kin: „Młoda Gwardia”, „Przyjaźń” i „Wiedza”. W tym ostatnim mieścił się słynny „Zygzak”. Tutaj po raz pierwszy zobaczyłem filmy Bergmana, Felliniego, Antonioniego, Buñuela i zostałem trwale zainfekowany. Dopadła mnie zabójcza, wierna miłość do tych nieruchomych obrazków, wprawianych obrotem krzyża maltańskiego w iluzoryczny ruch. Dalej Sala Kongresowa pogrążona od lat w somnambulicznym remoncie. W tej koturnowej, patetycznej, kiczowatej przestrzeni śpiewał dla mnie Paul Anka i Charles Aznavour. Tutaj Johnny Griffin wydobywał z saksofonu kruche, samotne nutki i już na zawsze pokochałem jazz.

Na miejscu, gdzie dwa miesiące temu spłonął Szary Człowiek, stoi garstka ludzi. Moi rówieśnicy na ogół. Młodych brak. A tuż obok, na wiecznie prowizorycznym przystanku autobusowym, tłumek podróżnych. Stoją, zagapieni w ekrany swoich smartfonów. Niewzruszenie obojętna, milcząca większość. Stawiam płonący znicz pod zabazgraną płytą niedgdyjszej trybuny, z której w październiku 1956 roku, do nieprzeliczonego tłumy przemawiał Władysław Gomułka i z której kolejni sekretarze partii machali do maszerujących karnie poddanych przez 45 lat istnienia Polski Ludowej. Myślę o Piotrze Szczęsnym, który podpalił się, bo nie mógł wytrzymać tego, co z Polską robi Jarosław Kaczyński i jego partia „Bezprawia i niesprawiedliwości”. Myślę też o Janie Palachu, czeskim studencie, który spalił się w Pradze na znak protestu przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację i o Ryszardzie Siwcu, który zrobił to samo - na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie - ze wstydu, że polska armia wzięła w tej inwazji udział.

W drodze powrotnej zatrzymuję się przy granitowym słupie, który tak często mijalem. Na nim wypisane nazwy miast. I może po raz pierwszy dostrzegam, że odległość z Warszawy do Brukseli i Moskwy jest dokładnie taka sama i wynosi 1122 kilometry.



Andrzej Titkow

Andrzej Titkow

POLSCY FILMOWCY NA ŚWIECIE

MIASTO, KTÓRE WYJECHAŁO Z NOMINACJĄ DO IDA DOCUMENTARY AWARDS 2025

Film *Miasto, które wyjechało* (reż. i zdj. Natalia Pietsch, Grzegorz Piekarski) został nominowany do IDA Documentary Awards 2025 w kategorii Najlepsze Zdjęcia. Natalia

Pietsch i Grzegorz Piekarski są w tym roku jedynymi polskimi twórcami wyróżnionymi przez International Documentary Association, znajdując się w gronie czołowych dokumentalistów z całego świata. Film został zrealizowany przez duet reżysersko-operatora, którego podejście – łączenie funkcji reżyserów

i autorów zdjęć – pozwoliło na organiczny rozwój formy wizualnej wraz z narracją. Jak czytamy: „Język filmu opiera się na precyzyjnych, statycznych kompozycjach, inteligentnym wykorzystaniu przestrzeni, także tej poza kadrem, oraz na konsekwentnej, wyciszonej obserwacji bohaterów. Ta uważna, szlachetna forma

nadaje opowieści o przesiedlanej społeczności Hasankeyfu głębię, rytm i godność, wzmacniając emocjonalną siłę obrazu jako sposobu opowiadania o ludzkim doświadczeniu”. IDA Documentary Awards, przyznawane przez International Documentary Association w Los Angeles, od ponad czterech dekad należą do najważniejszych wyróżnień w świecie filmu dokumentalnego, honorując m.in. wybitne osiągnięcia operatorskie.

POD SZARYM NIEBEM Z NOMINACJĄ DO NAGRODY EFA DLA NAJLEPSZEGO DEBIUTU

Film Mary Tamkovich *Pod szarym niebem* otrzymał nominację do European Discovery – Prix FIPRESCI, przyznawanej w ramach Europejskich Nagród Filmowych. To jedno z najważniejszych wyróżnień dla debiutujących twórców filmowych na Starym Kontynencie. Produkcja miała swoją światową premierę w 2024 roku, podczas Tribeca Festival w Nowym Jorku. Nominacja dla *Pod szarym niebem* stanowi znaczące wyróżnienie zarówno dla twórców filmu, jak i dla polskiej kinematografii. Produkcja została doceniona za dojrzałą, autorską wizję oraz wyjątkową wrażliwość narracyjną, które przyciągnęły uwagę międzynarodowego środowiska filmowego. Mara Tamkovich to polsko-białoruska reżyserka i scenarzystka. Studiowała dziennikarstwo na UW oraz reżyserię filmową w Warszawskiej Szkole Filmowej i Szkole Wajdy. Przez niemal 10 lat pracowała jako dziennikarka niezależnych białoruskich mediów nadających



Basen albo śmierć złotej rybki, reż. Daria Kopiec

BASEN ALBO ŚMIERĆ ZŁOTEJ RYBKII Z WŁOSKĄ NAGRODĄ

Krótkometrażowa animacja w reżyserii Darii Kopiec zdobyła nagrodę Best Short F(r)iction Youth Jury na tegorocznym, odbywającym się w dniach 8-15 listopada, FrontDoc International Film Festival w Aście – niewielkim, malowniczym mieście położonym na północy Włoch. FrontDoc to wydarzenie filmowe organizowane od 2008 roku. Zainicjowany przez Luciano Barisone i Carlo Chatriana jako przegląd kina dokumentalnego dla lokalnej publiczności, od 2016 roku funkcjonuje jako pełnoprawny międzynarodowy festiwal, prowadzony przez Associazione Promozione dell'Audiovisivo Valle d'Aosta ETS. Festiwal oferuje rozbudowany program, w którego centrum znajduje się międzynarodowy konkurs prezentujący dzieła o wysokiej wartości artystycznej. Co roku do selekcji zgłaszanych jest ponad 700 filmów z około 100 krajów. Hasło tegorocznej edycji podkreślało, że granice nie są murami, lecz „pęknięciami w ciebie świata” – przestrzeniami napięć, kontroli, ale i codziennych, niewidocznych form oporu. FrontDoc tradycyjnie skupiał się na opowieściach, które eksplorują te nieoczywiste obszary: od dokumentu, przez fikcję i animację, aż po eksperyment. W ten kontekst świetnie wpisała się nagrodzona animacja Darii Kopiec *Basen albo śmierć złotej rybki*.

z Polski. Jako twórczyni filmu, Mara Tamkovich skupia się na tematach głęboko związanych z rzeczywistością, często podejmując ważne kwestie społeczne. *Pod szarym niebem* to jej pełnometrażowy debiut. Jej krótkie metraże były doceniane na licznych festiwalach w Polsce i za granicą. Mara Tamkovich jest członkinią Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Białoruskiej Niezależnej Akademii Filmowej. Ogłoszenie nominacji dla jej filmu nastąpiło podczas konferencji 18 listopada, a Gala 38. European Film Awards odbędzie się 17 stycznia w Berlinie.

RADIOAMATOR NA EAST WEST CO-PRODUCTION MARKET

Projekt najnowszego filmu Tomasza Habowskiego *Radioamator* został wybrany do prestiżowego East West Co-production Market – Connecting

Cottbus (coco), który odbył się w dniach 5-7 listopada w niemieckim Cottbus. To jedno z najważniejszych wydarzeń branżowych w Europie Środkowo-Wschodniej, skupiające producentów, dystrybutorów, agentów sprzedaży i decydentów z międzynarodowych stacji telewizyjnych oraz funduszy filmowych. *Radioamator* to poruszająca opowieść o Krzysztofie – świeżo emerytowanym robotniku i wdowcu, który trafia do postsowieckiego sanatorium. To jego ucieczka od córki, która zmusza go, by zmierzył się z żalem po stracie żony, skrywanym od lat. W sanatorium mężczyzna woli towarzystwo stacji radionadawczej niż innych kuracjuszy – aż do spotkania z buntowniczą kobietą, która otwiera go na niespodziewaną bliskość. Film rozwijany jest przez Wachtout Studio, a jego producentami są Marta Szarzyńska i Krzysztof Terej. Projekt został wcześniej

nagrodzony podczas pitching session Eastern Promises na MFF w Karlowych Warach, co potwierdza jego duży potencjał artystyczny i międzynarodowy. Connecting Cottbus to platforma dedykowana filmom powstającym w kontekście Europy Wschodniej zarówno pod względem tematyki, jak i produkcji. Co roku w ramach wydarzenia wybieranych jest 13 projektów w fazie developmentu oraz 6 w postprodukcji, które prezentowane są przed międzynarodowym gronem profesjonalistów filmowych. Projekt jest finansowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. Zdjęcia zaplanowano na wiosnę 2026.

ZIMA I JOKO Z EMILE AWARDS 2025

Dwie polskie produkcje zostały wyróżnione w tegorocznej edycji Emile Awards, jednych z najważniejszych nagród

w europejskiej branży animacji. Ceremonia wręczenia nagród odbyła się 16 listopada. Krótkometrażowa *Zima* w reżyserii Tomka Popakula i Kasumi Ozeki zdobyła statuetkę w kategorii Best Sound Design and Music in Short Films, a *Joko* Izabeli Plucińskiej zostało ogłoszone laureatem nagrody Best Character Design and Backgrounds. Autorem oprawy dźwiękowej i muzyki, dzięki której *Zima* zdobyła nagrodę, jest Michał Fojcik. Drugi polski laureat – *Joko* – został doceniony „za projekt postaci i unikalny styl plastyczny filmu, który ukazuje groteskową wizję wiecznego wyzysku i dominacji człowieka nad człowiekiem – pełnego absurdu humoru, makabry i wyrazistych metafor”.

RAJSKIE PTAKI WYRÓŻNIONE W ESTONII

Animacja Tomka Duckiego otrzymała Wyróżnienie Jury w kategorii Animated Children's Film w międzynarodowym konkursie animacji PÖFF Shorts. Laureatów tegorocznej edycji ogłoszono w sobotę, 15 listopada, podczas uroczystej gali rozdania nagród. W uzasadnieniu jury czytamy: „Za piękną warstwę plastyczną i wspaniałą animację, w której świat ptaków pełen jest zabawnych i niecodziennych pomysłów”. PÖFF Shorts, stanowiący integralną część estońskiego Black Nights Film Festival (PÖFF), to jeden z największych festiwali krótkiego metrażu i animacji w regionie. Jego misją jest prezentowanie najwybitniejszych animowanych i aktorskich filmów krótkometrażowych wszystkich gatunków, tworzonych przez nowatorskich artystów i twórców o odważnych wizjach z całego świata. Od 2019 PÖFF Shorts należy do Europejskiej Akademii Filmowej (EFA), wskazując jeden z konkursowych filmów jako kandydata



Ludzie i rzeczy, reż. Damian Kosowski

LUDZIE I RZECZY Z SZANSĄ NA NOMINACJĘ DO OSCARA

Wyprodukowany w Studiu Munka SFP krótkometrażowy film fabularny *Ludzie i rzeczy* Damiana Kosowskiego został zakwalifikowany przez Amerykańską Akademię Filmową do ubiegania się o nominację do Oscara. Trwa zwycięskie tournée obrazu po polskich i światowych festiwalach, gdzie film zdobywa kolejne nagrody – w ostatnich tygodniach w Cottbus (Grand Prix w Konkursie Filmów Krótkometrażowych), Oslo (Najlepszy Film Krótkometrażowy) oraz Wyróżnienie Jury na Ukraina! Festiwal Filmowy. Festiwalowa droga *Ludzi i rzeczy* rozpoczęła się w styczniu 2025 na najważniejszym na świecie festiwalu kina niezależnego Sundance, gdzie film był prezentowany jako jedyny polski tytuł. W lipcu wygrał LA Shorts International Film Festival, co sprawiło, że zakwalifikowany został przez Amerykańską Akademię do ubiegania się o oscarową nominację. W nadchodzących tygodniach będzie się starać o miejsce na shortliście w kategorii Najlepszy Film Krótkometrażowy. Polska premiera *Ludzi i rzeczy* miała miejsce na 65. Krakowskim Festiwalu Filmowym, gdzie przyznano mu Wyróżnienie Jury Konkursu Polskiego. Obraz uhonorowany został także Srebrnym Gronem na 54. Lubuskim Lecie Filmowym, Wyróżnieniem Jury Konkursu Filmów Krótkometrażowych 50. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni oraz Wyróżnieniem Jury 23. Festiwalu Filmowego Opolskie Lamy. Damian Kosowski otrzymał również Nagrodę Specjalną Kapituły Nagród im. Jana Machulskiego. Odtwórczynią roli głównej Oksanę Cherkashynę doceniło natomiast Jury Konkursu Debiutów Krótkometrażowych 44. festiwalu „Młodzi i Film”. Z kolei autorka scenografii Katarzyna Tomczyk otrzymała Wyróżnienie Honorowe na 22. Fear No Film Festival w Salt Lake City.

do Europejskich Nagród Filmowych w kategorii krótkiego metrażu. Festiwal jest również kwalifikowanym wydarzeniem BAFTA oraz członkiem międzynarodowej organizacji Short Film Conference. *Rajskie ptaki* Duckiego przedstawiają świat, w którym ptasie odchody – uciążliwe dla ludzi – dla pewnego stada ptaków stanowią fundament życia. Delikatna równowaga ich niezwykłego ekosystemu zostaje zachwiana, gdy do brzegu dociera tajemniczy obiekt. Początkowo budzący zachwyt, wkrótce prowadzi do głębokich przemian społecznych, otwierając przed stadem nową erę kulturową i technologiczną. Jednak wyjście ze stanu natury niesie ze sobą wysoką cenę...

WSZYSTKO MA ŻYĆ Z WYRÓŻNIENIEM W MEKSYKU

Film w reżyserii Tetiany Dorodnitsyny i Andrii Lytyvenki otrzymał Wyróżnienie Specjalne w konkursie głównym 20. Global DOC na festiwalu DocsMX w Mexico City

(23-31 listopada). To jedno z najważniejszych wydarzeń poświęconych kinu dokumentalnemu w Ameryce Środkowej. Od 2006 roku festiwal promuje współczesny dokument, wspiera rozwój młodych twórców i inspirowanie powstawanie nowych projektów filmowych w Meksyku oraz całej Ameryce Łacińskiej. Bohaterką *Wszystko ma żyć* jest Anna Kurkurina – trzykrotna mistrzyni świata w trójbój siłowym, aktywistka na rzecz praw zwierząt oraz wyoutowana lesbijska działaczka społeczna. Od młodości związana ze światem natury, pracowała jako nauczycielka biologii i w lokalnym zoo, gdzie zaprzyjaźniła się z lwem. Z czasem zaczęła ratować bezdomne zwierzęta, zakładać schroniska oraz szukać im nowych domów. Po czterdziestce rozpoczęła karierę sportową, stając się ikoną siły, empatii i determinacji. Od początku pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę Anna wykorzystuje swoją popularność, by pomagać ranym i porzuconym zwierzętom, a przyświecające jej motto

– „kto ratuje jedno życie, ratuje cały świat” – doskonale oddaje przesłanie filmu.

NIWYPOWIEDZIANE Z SUKCESAMI W MEKSYKU ORAZ BOŚNI I HERCEGOWINIE

Dokument w reżyserii Macieja Adamka zdobył nagrodę dla Najlepszego Filmu w kategorii TV in Focus podczas 19. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Prvi kadar / First Frame” w Bośni i Hercegowinie (3-7 listopada). Tegoroczna edycja wydarzenia przebiegała pod hasłem „Cenzura”. Jak podkreśliła dyrektorka artystyczna festiwalu, Aleksandra Mitrić Štifić, program miał zwrócić uwagę na to, że film nie podlega cenzurze – jest przestrzenią wolności, ekspresji i odwagi twórczej. Do konkursu wybrano 50 tytułów z całego świata, prezentujących dzieła autorów, którzy z pasją podejmują aktualne tematy, pielęgnują pamięć o przeszłości i opowiadają historie zwykłych

ludzi. *Niewypowiedziane* to poruszający portret 26-letniego Mateusza, młodego mężczyzny zmagającego się z jękaniem, który postanawia zrealizować swoje dziecięce marzenie – zostać mistrzem Polski w akrobatyce. Ten pełnometrażowy dokument odniósł też sukces w Meksyku, na FICMA – International Film Festival with Alternative Media (11-22 listopada), zdobywając tam Nagrodę dla Najlepszego Filmu Dokumentalnego. FICMA to pionierskie wydarzenie na mapie Meksyku, które łączy kino, technologię i kreatywność. Festiwal promuje projekty audiowizualne tworzone z wykorzystaniem niestandardowych narzędzi – od smartfonów, przez drony, po zaawansowane kamery kieszonek – oraz technologie, takie jak wirtualna rzeczywistość, animacja cyfrowa czy sztuczna inteligencja. Jego misją jest wspieranie nowych talentów oraz rozwój narracji transmedialnych, VR i innowacyjnych form dystrybucji.

DRZEWA MILCZĄ DOCENIONE W MAROKU

Wielokrotnie już nagradzany dokument Agnieszki Zwiefki zdobył kolejne wyróżnienie. Podczas Festival International de Cinéma et Mémoire Commune (FICMEC) w marokańskim Nadorze (15-20 listopada) otrzymał nagrodę dla Najlepszego Filmu Dokumentalnego. FICMEC to prestiżowy festiwal, który powstał z myślą o budowaniu dialogu poprzez kino. Kładzie szczególny nacisk na tematykę pamięci, sprawiedliwości transzycyjnej i pokoju. Edycja 2025 została poświęcona hasłu „The Memory of Peace”, podkreślając różnorodne rozumienia pokoju – od braku wojny po sprzeciwy wobec wszelkich form przemocy.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA



Silver, reż. Natalia Koniarz

SILVER Z CZESKIMI NAGRODAMI

Podczas zakończonego 1 listopada 30. Ji.hlava International Documentary Film Festival – obsypany nagrodami na m.in. 65. Krakowskim Festiwalu Filmowym – dokument *Silver* w reżyserii Natalii Koniarz zdobył aż trzy nagrody w konkursie głównym Opus Bonum: za Najlepszy Film Dokumentalny 2025 roku, Najlepszy Film Dokumentalny w regionie Wszehradzkim oraz Najlepsze Zdjęcia, których autorem jest Stanisław Cuske. Producentem wykonawczym filmu jest Paweł Pawlikowski.

EnergaCAMERIMAGE

MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL FILMOWY

TORUŃ
KUJAWY POMORZE

Dziękujemy
partnerom, sponsorom
oraz uczestnikom
i zapraszamy na
34. edycję Festiwalu
w 2026 roku

energacamerimage.pl

Organizatorzy EnergaCAMERIMAGE pragną podziękować wszystkim Patronom, Sponsorom i Partnerom, którzy pomogli zorganizować spotkanie wybitnych twórców, autorów zdjęć, studentów, przedstawicieli mediów i agencji artystycznych, producentów technologii filmowych oraz miłośników kina z całego świata na 33. edycji Festiwalu w Toruniu, w Kujawsko-Pomorskiem. Gospodarze wydarzenia sprawili, że wszyscy nasi Goście – z niemal 70 krajów – poczuli się jak w domu.

HONOROWY PATRONAT MARSZAŁKA WOJEWÓDZTWA KUJAWSKO-POMORSKIEGO
PIOTRA CAŁBECKIEGO

WSPÓŁFINANSOWANIE: MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO,
MIASTO TORUŃ ORAZ WOJEWÓDZTWO KUJAWSKO-POMORSKIE



HEWELIUSZ: KULISY REALIZACJI KATASTROFY

„Rzuciliśmy sobie duże wyzwanie. Chcieliśmy, żeby widz znalazł się na promie w trakcie katastrofy” – mówi Anna Kępińska, producentka HEWELIUSZA. Widzowie już przyznają, że to się udało.

Heweliusz, polski serial oryginalny Netflixa, jest bez wątpienia jednym z najbardziej wymagających artystycznie, logistycznie i produkcyjnie rodzimych projektów serialowych ostatnich lat. Realizacja trwała ponad cztery lata. Wymagała ściśle i wielotorowej współpracy wszystkich pionów. Przebieg tych procesów wydaje się wzorcowy nie tylko dla naszych filmowców. „Pracowaliśmy w nieoczywistych, wymagających warunkach. Każdy element musiał być idealnie przygotowany, przetestowany i zabezpieczony. Musieliśmy jasno ustalić, co realizujemy na planie, co cyfrowo. Kon-

cept realizacji scen wypracowaliśmy od zera. Dzięki zaufaniu i wsparciu Netflixa mogliśmy szukać nowych, innowacyjnych rozwiązań i tworzyć własne” – podkreśla Kępińska. „Projektu o takiej skali skomplikowania na naszym rynku jeszcze nie było” – wtóruje jej Krzysztof Hrycak, który nadzorował VFX Heweliusza.

CZY TO W OGÓLE DA SIĘ SFILMOWAĆ?

Najpierw był oczywiście research i scenariusz Kaspra Bajona. Przyjrzyjmy się jednak szczególnie realizacji scen morskich. Robocze storyboards naszkicował Jan Ho-

loubek. „W pierwszej chwili obawiałem się, czy to, co narysowałem, będzie możliwe do sfilmowania” – przyznaje reżyser. Skuteczna okazała się metoda małych kroków. Nad 500-ramkowym storyboardem Artura Gołębiowskiego pochylił się cały zespół: Jan Holoubek, Anna Kępińska, Bartłomiej Kaczmarek (autor zdjęć), Marek Warszawski (scenograf), Krzysztof Hrycak (supervisor VFX), Maciej Maciejewski (kaskader koordynator), Jacek Dąbrowski-Udziela (producent liniowy). „Każdą ramkę rozpatrzyliśmy osobno, szukając najpierw rozwiązań dla małych problemów, potem większych” – wspomina Holoubek.

Filmowcy precyzyjnie odtworzyli przebieg katastrofy. „Rozrysowaliśmy na layoutach trasę Heweliusza, rzuty z lotu ptaka, cały mapping, natężenie sztormu i żywiołów, stopnie przechyłu statku” – przybliży Adrian Kujda, kierownik postprodukcji. Hrycak opowiada, że przy tworzeniu modelu 3D ekipa VFX analizowała strukturę poszycia statku: tysiące blaszanych paneli. Mówi: „Każde łączenie

jest ważne. Imperfekcje na powierzchni mają znaczenie, choć nie zdawaliśmy sobie sprawy, że aż w takim stopniu. Dopiero po ich sfotografowaniu, na zbliżonym do Heweliusza promie, mogliśmy dodawać kolejne detale, żeby w końcu uzyskać realistyczny model 3D do dalszych prac postprodukcyjnych”.

„Bywały sytuacje, że mieliśmy już rozwiązanie realizacyjne, ale wtedy pojawiały się wyzwania natury logistyczno-produkcyjnej. Gdzie znaleźć halę, która nas pomieści? Gdzie postawić mostek kapitański, żeby móc nim operować, aby uzyskać odpowiedni przechył?” – dodaje Bartłomiej Kaczmarek. Kluczowa była pomysłowość.

Dzięki ruchomej scenografii Marka Warszawskiego na aktorów i ekipę działała prawdziwa grawitacja. „Nasza scenografia, tworząca np. pokłady promu czy mostek, była momentami w przechyłach nawet do 90 stopni. Maciej A. Maciejewski, koordynator kaskaderów, zakładał nam uprząże: aktorzy chodzili po ścianach, a my wisielśmy obok, w tym szwenkier z kamerą w ręce” – kontynuuje Kaczmarek.

Nie było żadnych wydeptanych szlaków. Choć w światowej kinematografii są filmy rozgrywające się na wodzie (np. *Gniew oceanu*, *Titanic*, *Nyad*, *Wszystko stracone*, *Kapitan Phillips*), nie mogły posłużyć jako referencje. Żaden z nich nie rozgrywa się na Bałtyku, na promie cargo, na początku lat 90. Kaczmarek, podobnie jak Holoubek,

miał wątpliwości. „Po pierwszym czytaniu scenariusza uznałem, że to w ogóle niemożliwe do sfilmowania” – mówi. „Sztorm, środek nocy, ciasne tratwy, ciemność, potężne fale, wiatr huraganowy, powietrze gęste od pyłu wodnego. Zerowa widoczność. Jak to pokazać, aby pozostać wiernym realizmowi, na który stawialiśmy? Widz musi widzieć, co ogląda” – dopowiada. W sukurs przyszedł VFX-y. „Gdybyśmy chcieli odtworzyć tamte warunki jeden do jeden, zwłaszcza w szerokich planach, kamera nic by nie widziała. W trakcie *visual developmentu* musieliśmy znaleźć złoty środek: balansować pomiędzy wymogami odbioru i realiami katastrofy” – zauważa Hrycak.

Z CAŁĄ SIŁĄ ŻYWIOŁÓW

Realizacja bazowała na artystycznych założeniach i... precyzyjnych wyliczeniach. „Sprawdzaliśmy szereg elementów: skalę, działanie fali, wiatru. Bywało, że to, co matematycznie policzyliśmy, na ekranie wyglądało sztucznie. Trzeba było więc zrobić krok wstecz. Priorytetem był realizm, a weryfikatorami intuicja i emocje” – wspomina Kępińska. „Czasami działaliśmy wbrew logice. Nikt z nas nie był na tonącym promie, ale musieliśmy oddać te wrażenia na ekranie. Dla widza musiały być prawdziwe, ale na tym polega tajemnica kina” – podkreśla Kaczmarek.

„Uznanie należy się Maciejowi Bienkowskiemu i Pawłowi Kopce, odpowiedzialnym

za takie efekty specjalne na planie, jak natężenie wody, wiatru oraz imitacji fal w obrazie. Skonstruowali szereg innowacyjnych maszyn. Aktorzy na pierwszym planie obrywali całą siłą żywiołów” – relacjonuje Holoubek. „Zaskakujące, jak dużo

Scenografia przedstawiająca mostek kapitański

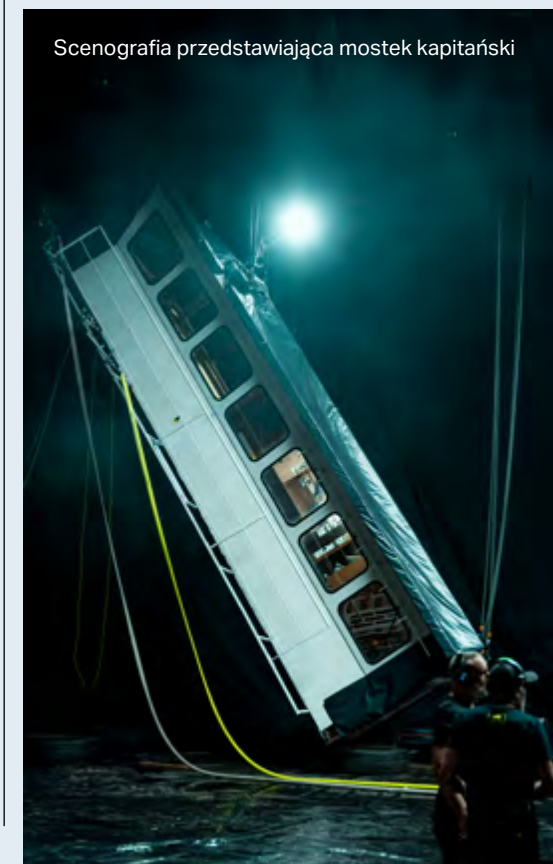
Fot. Robert Pałka/Netflix (x2)



Bartłomiej Kaczmarek i Jan Holoubek



Konrad Eleryk na planie serialu Heweliusz, reż. Jan Holoubek





Scenografia przedstawiająca zewnętrzny pokład okrętu

można zrobić »na patencie«. Czasem to zwykłe liny, ale sztuką jest już to, jak je połączyć, żeby widz wierzył, że obserwuje przechyl, gdy my kręcimy na prawdziwym promie, którego przecież nie zatopimy» – dodaje reżyser.

WODA! PRAWDZIWA, CYFROWA I NA HALACH

Część zdjęć związanych z katastrofą powstała w styczniu, na Bałtyku, na prawdziwych statkach i promie. „Przygotowywaliśmy się do tego przez prawie rok: tak, żeby nakręcić nasze sceny z założeniami, nie paraliżując jednocześnie życia w portach» – opowiada Kępińska. Pozostałe ujęcia katastrofy promu powstały na dwóch halach: w Polsce (licząca 2,4 tys. m² hala w Warszawie: mostek kapitański, korytarze, kajuty, pokład zewnętrzny targany sztormem) i w Belgii (Lites Water Stage & Film Studios: tzw. dekor mokry – akcja ratownicza, ludzie w wodzie i tratwach, finałowa scena zatonięcia kapitana na mostku).

„Halę w Warszawie zabezpieczyliśmy przed wilgocią specjalną membraną – zużyto na nią 2,5 tys. m² materiału. Wilgoć potrafi wdrzeć się wszędzie,

przekonaliśmy się o tym w trakcie pracy nad *Wielką wodą*. Przy *Heweliuszu* po każdym dniu hala była osuszana. Początkowo wyliczyliśmy, że na tydzień starczy nam 10 tys. m³ wody. Pierwszego dnia zużyliśmy pięć razy tyle» – wspomina Kaczmarek. „Innego rodzaju wyzwanie stanowiła realizacja scen z ludźmi, którzy wpadli do wody i dostali się na tratwy. Potrzebna była kryta hala z ciepłą wodą. Aktorzy mieli w niej spędzać po 10 godzin dziennie. Zdjęcia w plenerze ograniczyliśmy do niezbędnego minimum» – mówi Holoubek.

ZERO KOMPROMISÓW JAKOŚCIOWYCH

Heweliusz nie powstałby bez (post)produkcji cyfrowej. „Przy tak ambitnym i trudnym projekcie, pracę cyfrową trzeba było zacząć na etapie scenariusza. Post musiał stać się elementem prepu» – podkreśla Kępińska. „Efekty nie służą do naprawiania błędów produkcyjnych i łatania dziur czy cięcia kosztów – same kosztują. Mają produkcję wspierać i przynosić dodatkową wartość. Wszyscy zaangażowani w powstanie *Heweliusza* tak o tym procesie myśleli. I przyświecał nam jeden brief: zero kom-

promisów jakościowych» – dodaje Hrycak.

„Nie każdy projekt wymaga aż takiego ogromu pracy, ale system, który wypracowaliśmy przy *Heweliuszu*, jest wzorcowy, jeżeli chodzi o łączenie pracy ekipy od efektów cyfrowych z planem zdjęciowym. Jako post i VFX nie byliśmy na nim piątym kołem u wozu, a pełnoprawnym członkiem ekipy. Na planie cały czas był nasz supervisor, Kamil Kruczek, z którym ekipa non stop konsultowała, czy np. drobna zmiana względem storyboardu nie wpłynie na jakość realizacji. Wysiłek włożony w preprodukcję cyfrową przełożył się też na spokojne zdjęcia, ich jakość i zgodność z założeniami» – komentuje Kujda.

Hrycak przytacza przykład: pracę nad sekwencją przewracania się tirów i wagonów kolejowych. „Dzięki preprodukcyjnym testom odkryliśmy, że z punktu widzenia produkcji najbardziej efektywnym rozwiązaniem będzie realizacja zdjęć w puście ładowni i potem praca nad modelami w CGI» – opowiada.

Efekty cyfrowe na bieżąco oceniali Holoubek i Kaczmarek. „Regularnie się spotykaliśmy. Janek i Bartek mogli od razu oceniać naszą pracę i dawać wskazówki, np.

dotyczące kierunku fal, ustawień kamery, parametrów światła, jego intensywności. Każda zmiana była od razu renderowana. Sesje zajmowały nam od 6 do 8 godzin» – relacjonuje Kujda. – „Dzięki temu unikaliśmy problemów w kontynuacji i spójności ujęć. Jestem przekonany, że bieżąca wymiana jest o wiele bardziej efektywna czasowo i budżetowo niż cotygodniowe *review*. Korekty wchodzą od razu» – dodaje.

CGI, AI I RENDEROWANIE

Tak wczesne wprowadzenie postprodukcji do pracy spowodowało, że... pierwsze ujęcie, które widzimy w serialu, powstało przed zdjęciami. „Chyba to się nie zdarza, ale u nas tak. Ujęcie testowe dało nam punkt odniesienia do pracy na planie i pewność, jaką jakość jesteśmy w stanie otrzymać w ujęciach 100% CGI – które miały znaleźć się w finalnym montażu – w scenach jako pełnoprawne ujęcia pomiędzy ujęciami z planu. Ich realizm musiał być spójny. Ujęcie cyfrowe było na tyle dobre, że weszło do *final cutu*» – ujawnia Kępińska. „Przy tak dużej produkcji, tylu ujęciach do zrealizowania i dniach zdjęciowych, nie mogliśmy pozwolić sobie na improwizację. Nie było marginesu na błędy i sprawdzanie

rozwiązań dopiero w trakcie zdjęć. Trzeba to było zrobić wcześniej, inaczej ryzyko byłoby zbyt duże i mogłoby zagrozić całemu projektowi» – twierdzi Hrycak.

W serialu znalazło się ostatecznie blisko 1000 ujęć VFX, w tym 66 w pełni wygenerowanych cyfrowo. Poza wspomnianymi etapami i elementami wymagało to również skutecznej komunikacji i podziału obowiązków. Nad pracami cyfrowymi czuwało kilku supervisorów. „Zastosowaliśmy wielopoziomowy tryb pracy» – przybliża Hrycak. „Kamil Kruczek odpowiadał za VFX na planie. Ja odpowiadałem za całościowe spojrzenie na efekty, Gaweł Jacyków za *taski* na niższym poziomie studia, Adrian za postprodukcję. Kiedy po raz setny patrzy się na jedno ujęcie, można stracić perspektywę. Zależało nam na tym, żeby zawsze ktoś spojrział na pracę świeżym okiem» – dodaje.

BEZ BLUESCREENÓW I BEZ AI

Inne nowinki? Na planie całkowicie zrezygnowano z bluescreenów. „Wykorzystaliśmy czarne lub naturalne tła, co pozwoliło na zachowanie naturalnego światła na planie, co z kolei wsparło fotorealizm całości»

– tłumaczy Kujda. Część zdjęć powstała przy wykorzystaniu *backplejtów* wyświetlanych na ekranach ledowych, z odpowiednim dla danej sceny tłem. „Były to głównie ujęcia z kabin i mostka. Na ekranach widać było ujęcia z zewnątrz. Pozwoliło to na nakręcenie wszystkiego w kamerze, bez utraty czasu na postprodukcję» – wyjaśnia Hrycak.

A czy twórcy zdecydowali się na wykorzystanie narzędzi AI? Nie mogą o to nie zapytać. „Janek i Bartek mieli konkretne oczekiwania wobec stylu *Heweliusza*. Tego nie da się zrobić w AI: musiałaby zostać tego nauczona. Wykorzystywaliśmy te narzędzia wyłącznie jako pomoc, np. przy szukaniu wariacji koloru, temperatury» – odpowiada Hrycak.

„Staraliśmy się jak najwięcej nakręcić na planie, ale bez narzędzi cyfrowych ten serial by nie powstał. I chyba sprzyjało nam też szczęście» – podsumowuje Kępińska. – „Zaczynamy zdjęcia. Jest styczeń. Potrzebujemy śniegu. Jesteśmy przygotowani. Ale idzie średnio, zmagamy się z intensywnością opadu, wiatrem, aż tu... Taką śnieżycę mogła przynieść tylko natura».

DAGMARA ROMANOWSKA



Realizacja scen akcji ratowniczej

MISJA ŁĄCZENIA POKOLEŃ



Monika Karasek

Rozmowa z MONIKĄ KARASEK, dyrektorką TVP+ (kierującą platformą streamingową nadawcy)

przyzwyczaili się do oglądania tego, co chcą i kiedy chcą. Nie każdy ma czas, by zasiąść przed telewizorem o konkretnej godzinie, zatem możliwość oglądania z opóźnieniem, w dowolnym miejscu i na dowolnym urządzeniu, stała się kluczowa.

Jak dziś wygląda oferta platformy?

TVP VOD to miejsce dla każdego widza. Oferujemy transmisje wszystkich kanałów Telewizji Polskiej na żywo, a od 2025 roku także pierwszy kanał FAST – *Na dobre i na złe* – dostępny wyłącznie online (dedykowany jednemu serialowi – przyp. red.). Biblioteka platformy liczy już ponad 94 tys. audycji w jakości HD i 4K, często z napisami w językach obcych. Działamy na urządzeniach mobilnych, Smart TV i w przeglądarce internetowej. Ogromnym atutem są nasze archiwa – bezcenne zbiory polskiej kultury, z których absolutną większość udostępniamy bezpłatnie.

Jak wygląda model dostępu do treści?

Oferujemy trzy opcje:

- bezpłatną (AVOD) – większość treści dostępna z reklamami,
- transakcyjną (TVOD) – wypożyczanie filmów na 72 godziny,
- subskrypcyjną (SVOD) – bez reklam, z prapremierami i materiałami na wyłączność.

Nowe produkcje TVP trafiają do modelu bezpłatnego od razu po emisji telewizyjnej – przykładem może być *Drelich*, który po premierze w TVP1 od razu pojawił się online. Tak samo jak *Czarna śmierć*.

TVP VOD jest w 2025 roku partnerem Polskiego Kina Młodego Widza (programu realizowanego od 21 lat przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich – przyp. red.). Jakie treści dla dzieci znajdziemy w waszych zasobach?

To obszar, z którego jesteśmy bardzo dumni. W 2024 roku przeanalizowaliśmy prawa do archiwalnych bajek i okazało się, że możemy udostępnić wiele tytułów, które przez lata były legalnie nie do obejrzenia w internecie. W 2025 opublikowaliśmy 19 serii animowanych – łącznie 479 odcinków. Zaczęliśmy od *Misia Uszatka*, którego wszystkie odcinki po raz pierwszy pojawiły się online w jednym miejscu. Odbiór był fenomenalny – to dowód, że klasyka łączy pokolenia. *Miś Uszatek* ma już 50 lat, a wciąż wzrusza i uczy – to bajka o emocjach, przyjaźni i relacjach, których dziś tak brakuje.

A po nim przyszła kolej na *Pszczółkę Maję*?

Tak, świętujemy 50-lecie *Pszczółki Mai* w oryginalnej wersji, z piosenką Zbigniewa Wodeckiego, która zabrzmiała 50 lat temu w Opolu. Przy tej okazji stworzyliśmy w serwisie specjalny moduł „Kraina Retro”, w którym można znaleźć kultowe tytuły: *Plastusiowy pamiętnik*, *Pomysłowy Dobromir*, *Bolek i Lolek*, *Reksio*, *Proszę słonia*, *Wędrowniki Pyzy*, *Koziołek Matołek* czy *Jacek i Agatka*. Blisko współpracujemy ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej i planujemy dalsze udostępnianie klasycznych polskich animacji. Tym bardziej że dostajemy dużo zapytań o niedostępne pozycje.

A co przygotowaliście dla starszej młodzieży?

Mamy bogatą ofertę edukacyjną i filmową, w tym kultowe seriale, jak *Stawiam na Tolka Banana*, *Podróż za jeden uśmiech*, *Wojna domowa* czy *Siedem życzeń*. Szczególnie cenna jest sekcja „Ekranizacja lektur” – aż 60 tytułów, od *Pana Tadeusza* i *Lalki*, przez *Potop* i *Zemstę*, po *Syzyfowe prace* i dwie wersje *Chłopów*. To prawdopodobnie

największa biblioteka filmowych lektur w Polsce. Na platformie można znaleźć wiele filmów, seriali, dokumentów, które poruszają też różne elementy historyczne czy z literatury pięknej. Pracujemy również nad nową podstroną poświęconą młodemu widzowi – z pozycjami poruszającymi kwestie emocji, relacji, przemocy czy uzależnień. W jej ramach będziemy tworzyć specjalną przestrzeń dla rodziców, gdzie będą mogli obejrzyć programy edukacyjne mówiące o tym, w jaki sposób rozmawiać z dziećmi o trudnych tematach. Dla potrzeb edukacji mamy także specjalnie opracowane scenariusze lekcji oparte na filmach fabularnych – np. *Chopin, Chopin!* towarzyszy lekcji o Fryderyku Chopinie, *Niepewność* – o Mickiewiczu, *Kos* – o Tadeuszu Kościuszcze, a *Pilecki* – lekcji o bohaterstwie i poświęceniu.

Czy widać wzrost zainteresowania takimi treściami?

Ogromny. Oglądalność treści dziecięcych rośnie rok do roku o ponad 100%. Widzowie szukają bajek spokojniejszych, z wartościami. Naszą misją nie jest konkurowanie z globalnymi gigantami, ale budowanie przestrzeni dla treści o walorach edukacyjnych i wychowawczych. Dlatego klasyka i produkcje TVP ABC są tak ważne w naszej ofercie.

Wspomnijmy jeszcze o czymś wyjątkowym – Teatrze Telewizji.

To perła naszej biblioteki. Udostępniamy setki spektakli – zarówno archiwalnych, jak i współczesnych premier. Regularnie aktualizujemy zasoby, w miarę możliwości prawnych i technicznych. Widzowie chętnie wracają do klasyki, ale także z zainteresowaniem śledzą nowe realizacje na antenie TVP1, które równolegle trafiają do naszej biblioteki.

W serwisie znajdziemy również sporo kultowych seriali sprzed lat – jak choćby *Ekstradycja* czy *Glina*. Ten drugi cieszy się chyba ostatnio powodzeniem.

Tak, powrót bohaterów po latach – w nowej odsłonie – sprawił, że widzowie masowo sięgnęli po oryginalną serię. To pokazuje, że klasyka wciąż ma moc. Przy okazji rocznic czy premier przypominamy zapomniane perełki – bo przy tak ogromnej bibliotece warto treści porządkować i eksponować.

Jednym z głośnych wydarzeń były transmisje Konkursu Chopinowskiego.

To prawda. Konkurs to wydarzenie globalne, które przyciąga widzów nie tylko z Polski, dlatego w 2025 roku wszystkie transmisje udostępniliśmy bez geoblockady. Można je było śledzić w każdym

zakątku świata. Na platformie dostępne są też nagrania z poprzednich edycji – dzięki współpracy z Instytutem Fryderyka Chopina.

A co nowego szykuje TVP VOD dla swoich widzów w najbliższym czasie?

Już 24 grudnia 2025 zapraszamy na wyjątkowy prezent świąteczny – premierę online filmu *Chopin, Chopin!* Michała Kwiecińskiego, jednego z najgłośniejszych tytułów tej jesieni. Warto podkreślić, że trafi do nas zaledwie 75 dni po premierze kinowej.

Czujecie zagrożenie ze strony komercyjnych serwisów VOD?

Nie jest naszą rolą ścigać się z platformami komercyjnymi. A jak widać w przypadku serialu *Glina* zdarza nam się współpracować w zakresie produkcji. W ofercie mamy też sporo atrakcyjnych tytułów od światowych dystrybutorów, ale jako nadawca publiczny realizujemy przede wszystkim naszą misję, by oferować wartościowy content dla różnych grup. TVP VOD to przestrzeń, w której każdy znajdzie coś dla siebie – od *Misia Uszatka* po Teatr Telewizji, od Chopina po współczesne seriale. I cieszy nas, że ludzie chcą to oglądać.

Rozmawiał
RAFAŁ PAWŁOWSKI

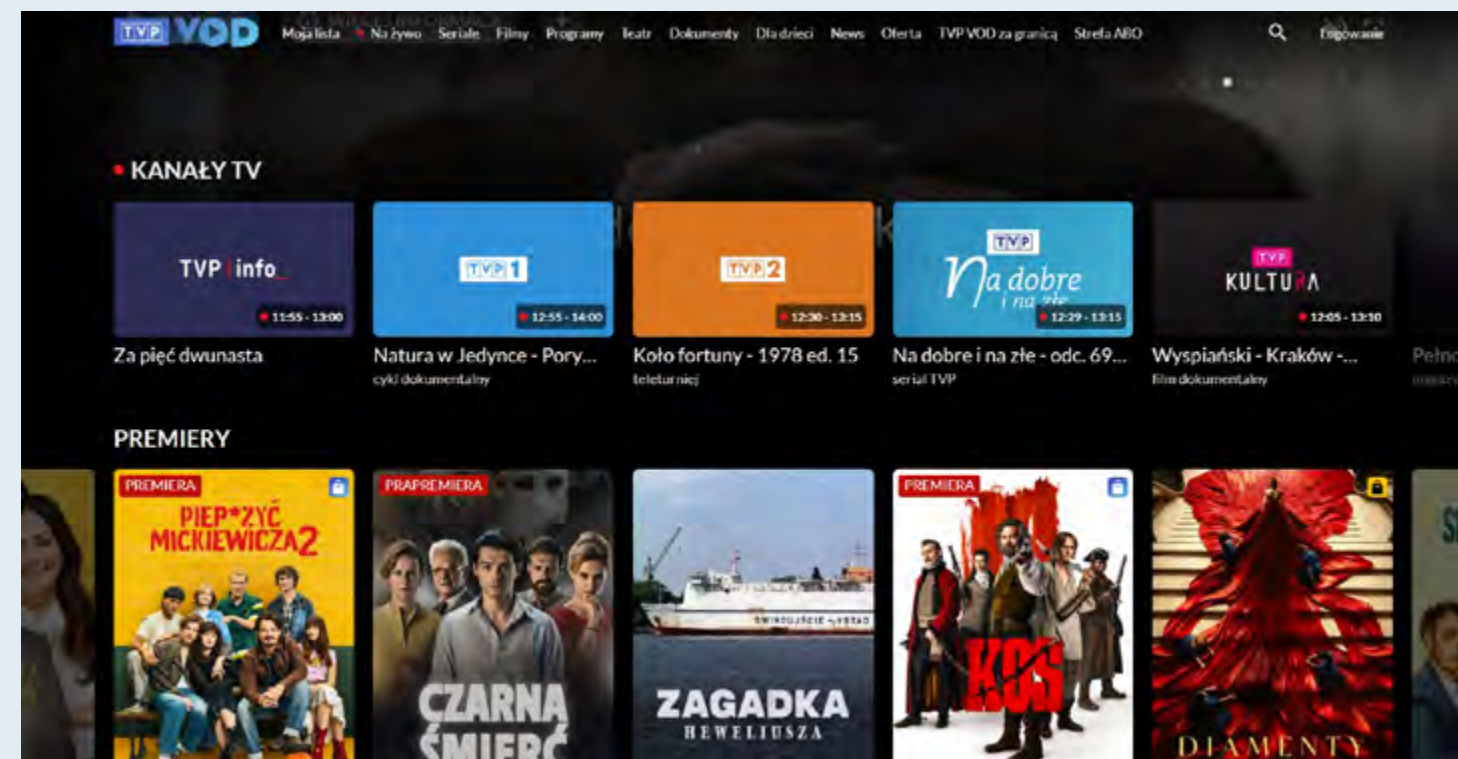
W świecie zalewanym przez globalne produkcje i krótkie formy wideo TVP stawia na coś

innego – emocje, pamięć i kulturę. *Miś Uszatek*, *Pszczółka Maja*, *Teatr Telewizji* i *Konkurs Chopinowski* – wszystko w jednym miejscu, dostępnym dla każdego. TVP VOD to dziś jedna z najstarszych polskich platform streamingowych.

To prawda. Platforma działa już ponad dekadę, choć w nowoczesnej formie funkcjonuje od 2020 roku. Na przełomie lat 2022 i 2023 przeszła gruntowną modernizację technologiczną i wizualną. Od tego czasu notujemy rekordowe wyniki – szczególnie w ciągu ostatnich dwóch lat.

Czy pandemia COVID-19 była impulsem do tych zmian?

Zdecydowanie. Pandemia przyspieszyła rozwój serwisów VOD – widzowie





Z MIŁOŚCI DO SZTUKI FILMOWEJ

Rozmowa z **WOJCIECHEM STARONIEM**, reżyserem filmu *PASJA WEDŁUG AGNIESZKI*

dotyka ludzkich spraw, ludzkich przeżyć.

W filmach, które dla uproszczenia będziemy tu nazywać filmami Bogdana i Agnieszki, na pierwszy plan wysuwają się walory wizualne. Na czym one polegały?

Bogdan dobierał najlepszych operatorów ze swej tzw. stajni. Mieli oni w sobie pasję widzenia, o której w moim filmie mówi Agnieszka. Ich celem była rejestracja nie tyle rzeczywistości samej w sobie, lecz wrażeń wizualnych, jakie powstawały, gdy odkrywali kamerą więcej, niż mógłby dostrzec postronny obserwator. Operatorzy musieli jakimś kadrem czy ujęciem zaskoczyć, zafascynować Bogdana. Działali nie według z góry przyjętych założeń, tylko na podstawie impulsów odbieranych z otoczenia. Wykształcili w sobie gotowość wychwytywania obiektywem niepowtarzalnych momentów. Używali mocnych środków operatorskich, np. obiektywów o ekstremalnych ogniskowych. Ale najważniejsze było oko.

Wśród filmów zmontowanych przez Agnieszkę Bojanowską są również twoje.

Podobnie jak Bogdan, mam za sobą wieloletnią przyjaźń z Agnieszką. Była moją mistrzynią, podwyższała przede mną poprzeczkę. Od niej dowiedziałem się, czym jest dobre ujęcie, dobra scena. Od 2001 roku montowała większość filmów, przy których pracowałem, nie wyłączając zrealizowanych wspólnie

z Jerzym Ślaskowskim. Dużą rolę odegrał jego syn, wieloletni asystent i uczeń Bojanowskiej, dziś wybitny montażysta Kuba Ślaskowski. Widzimy go w *Pasji według Agnieszki*.

Zatem jak z tych wszystkich doświadczeń narodził się ten film?

Od dłuższego czasu pragnąłem utrwalić magiczny świat montaźowni Agnieszki Bojanowskiej. Do nakręcenia dokumentu o duecie twórczym: Bojanowska-Dziworski zachęcił mnie Patrycjusz Kostyszyn, który miał go realizować razem ze mną. Z przyczyn obiektywnych reżyserowałem sam. Film wiele zawdzięcza współtwórczyniom i współtwórcom, w tym montażyście Ilonie Urbańskiej-Grzyb i reżyserowi dźwięku Michałowi Robaczewskiemu. *Pasja według Agnieszki* to projekt, który wymagał odwagi, determinacji i wizji. Film wyprodukowała Małgorzata Staron, moja żona, która uwierzyła w tę historię i podjęła się kierowania projektem przez lata, co było wyzwaniem. W trakcie zdjęć pracowała także jako realizatorka dźwięku, a potem aktywnie uczestniczyła w montażu. Droga do ukończenia tego dokumentu była pełna przeszkód – wyzwania związane z finansami i ludźmi pojawiały się nieustannie. Otrzymałyśmy jednak wsparcie PISF oraz Zachodniopomorskiego Regionalnego Funduszu Filmowego.

Na co kładłeś nacisk w *Pasji według Agnieszki*?

Chciałem pokazać reżysera i montażystkę jako artystów poszukujących razem

piękna. Pełnych pasji, kochających życie i szanujących się nawzajem. Dramaturgię tworzyło oczekiwanie Agnieszki na to, żeby materiał filmowy, który Bogdan przyniesie do jej pracowni, w końcu ją zaskoczył, zafascynował. Mnie fascynowało obserwowanie dwojga ludzi wypatrujących w montowanym materiale tego, co czyniłoby go niezwykłym. Przypatrywałem się ich twarzom, kiedy Bogdan wyczekiwał akceptacji „Szefowej”. A gdy wreszcie znajdowali coś unikatowego, cieszyli się jak dzieci.

Nie informujesz widzów, nad jakim filmem się trudzą. Dlaczego?

Ciekawszy był proces twórczy, któremu się poświęcili. Byli bez reszty skupieni na tym, co robili w danym momencie. *Pasja według Agnieszki* to film o intensywnej obecności tu i teraz. Najbardziej interesowały mnie emocje, jakie wzbudzała w Agnieszce i Bogdanie wspólna praca oraz ich wzajemne relacje. Świadomie nie filmowałem monitora ukazującego montowany materiał, tylko ich twarze, spojrzenia, gesty, dłonie. Raz jednak, kiedy skierowałem kamerę ku monitorowi, dopisało mi szczęście, gdyż w kadrze miałem też Agnieszkę i Bogdana, a oni akurat w tym momencie dokonali w montażu przełomowego odkrycia, na co zareagowali wybuchem euforii. Dla porządku dodam, że trudzili się nad filmem, który okazał się ich ostatnim wspólnym dziełem: *Andy'ego Warhola fabryką wyobraźni*. Dziełem dotąd



Pasja według Agnieszki, reż. Wojciech Staron

nieukończonym – pracę przerwała śmierć Agnieszki Bojanowskiej.

W twoim filmie, spoza obserwacji procesu twórczego, wylania się motyw przemijania...

Wierzyłem, że finałem *Pasji według Agnieszki* będzie ukończenie filmu, który Agnieszka montowała z Bogdanem. Kiedy przystępowałem do realizacji, nie mogłem wiedzieć, że odejdzie. Przedtem nie rozmyślałem o przemijaniu. Od początku zakładałem, że przytłaczającą większość zdjęć z obojgiem nakręcę w jej montaźowni. Tam nabierali energii

i wstępował w nich nowy duch, objawiający się często uroczym humorem. Ale odejście Agnieszki faktycznie wzmocniło motyw przemijania.

Z wieloletniej wspólnej pracy „Szefowej” i Bogdana narodziła się ich przyjaźń. Oglądając *Pasję według Agnieszki*, można odnieść wrażenie, że czuła relacja między nimi, jak mawiał Andrzej Wajda, „sfotografowała” się w filmie.

Zależało mi na tym, więc cieszę się, jeśli tak jest. Agnieszka czekała na kolejne filmy Bogdana, a on nie wyobrażał sobie montowania ich bez niej. Na ścieżce dźwiękowej *Pasji według Agnieszki* słychać tango mieszkającego w Polsce, ukraińskiego kompozytora Viacheslava Trybukhivsky'ego. Użyłem tanga, gdyż moim zdaniem przyjaźń, zwłaszcza dwojga ludzi o artystycznych duszach, to także swego rodzaju miłość. Mam nadzieję, że opowieścią o takiej miłości jest nasz film.

Rozmawiał ANDRZEJ BUKOWIECKI

* *Pasja według Agnieszki* (prod. Staron Film, 2025) zdobyła Złotego Lajkonika w Konkursie Polskim 65. Krakowskiego Festiwalu Filmowego za najlepszy film dokumentalny powyżej 30 minut. Premiera międzynarodowa dokumentu odbyła się w listopadzie 2025 na IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam).



Gala zakończenia 50. FPFF w Gdyni: Maciej Buchwald, Bartłomiej Deklewa, Karolina Rzepa, Emi Buchwald, Carmen Ferreira, Tymoteusz Rozynek, Katarzyna Malinowska i Magdalena Tomanek

PODSUMOWANIE ROKU

Rok 2025 w Studiu Munka SFP był rekordowy pod wieloma względami: aż pięć światowych premier pełnometrażowych fabuł i dokumentów, oraz mnóstwo nagród, wyróżnień i nominacji – od festiwalu Sundance, przez nagrodę za reżyserię w Gdyni, po kwalifikację do Oscara.

To właśnie od Sundance zaczęła się międzynarodowa droga filmu Damiana Kosowskiego *Ludzie i rzeczy*. Zrealizowana w programie Trzydzieści Minut produkcja, poruszająca temat żałoby, pamięci i kobiecej siły wobec wojny w Ukrainie, była jedną z zaledwie 12 krótkich fabuł prezentowanych w styczniu w konkursie Sundance Film Festival. Premiera ta była punktem wyjścia do kolejnych zagranicznych laurów, w tym Grand Prix LA Shorts International Film Festival, które sprawiło, że tytuł ten został oficjalnie zakwalifikowany do oscarowego wyścigu. *Ludzi i rzeczy* uznano też Najlepszym Filmem Krótkometrażowym

na festiwalu w Cottbus, a scenografka Katarzyna Tomczyk otrzymała Wyróżnienie Honorowe na Fear No Film Festival w Salt Lake City.

W Polsce fabuła Damiana Kosowskiego miała premierę na Krakowskim Festiwalu Filmowym, gdzie zdobyła Wyróżnienie. Na kolejnych imprezach otrzymała ponadto: Srebrne Grono na Lubuskim Lecie Filmowym, Wyróżnienie w Gdyni, na Opolskich Lamach i Ukraina! Festiwalu Filmowym oraz Nagrodę Specjalną im. Jana Machulskiego. Odtwórczyni głównej roli, Oksana Cherkashyna, została zaś wyróżniona na „Młodzi i Film” w Koszalinie.

Do największych sukcesów mijającego

roku należy z pewnością gdyński tryumf Emi Buchwald, reżyserki filmu *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej*. Okrzyknięta przez krytyków objawieniem festiwalu Buchwald uhonorowana została nagrodą za reżyserię oraz Złotym Pazurem „za niepokorność twórczą”. Film otrzymał również nagrodę za najlepszą drugoplanową rolę kobiecą Karoliny Rzepy oraz trzy laury pozaregulaminowe: Nagrodę Dziennikarzy i Dziennikarek, nagrodę W Punkt od Onetu „za artystyczną precyzję i siłę przekazu” oraz nagrodę za reżyserię obsady dla Karoliny Gryciuk-Krzywdy. W październiku Emi Buchwald została laureatką Nagrody Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* zapowiada się jako jedna z najważniejszych premier kinowych 2026 roku.

SZEROKIE PERSPEKTYWY

Swoją światową premierę w Gdyni, w Konkursie Perspektywy, miał natomiast pełnometrażowy debiut cenionej reżyserki teatralnej, Moniki Strzępki, pt. *Zaprawdę Hitler umarł*. Bezkompromisowa forma filmu dotyczącego tematu historycznej pamięci i wyparcia zwróciła uwagę Gildii Reżyserów Polskich, która zdecydowała się w listopadzie nominować Strzępkę do Nagrody im. Krzysztofa Krauze. O laury rywalizuje ona m.in. z tak uznanymi twórcami, jak Magnus von Horn, Agnieszka Holland czy Wojciech Smarzowski.

Z kolei na Nowych Horyzontach odbyła się światowa premiera dystopijnego

Królestwa Michała Ciechomskiego. Gorące dyskusje po seansach zwróciły uwagę selekcjonerów festiwalu w Salonikach, którzy w listopadzie zaprosili tę produkcję do konkursu Film Forward.

W 2025 roku dobrą passę – po premierze na Warszawskim Festiwalu Filmowym w 2024 – kontynuował pełnometrażowy debiut Dominiki Montean-Pańków *Skrzyżowanie*. W marcu obraz wszedł do kin, gdzie zgromadził ponad 40 tys. widzów, a w kwietniu znalazł się w konkursie Mastercard Off Camera w Krakowie. Spod Wawelu wrócił z nagrodą Female Voice „za odważny i mocny debiut oraz piękny i zdywersyfikowany wgląd w okres życia, który nieczęsto portretowany jest na ekranie” oraz Nagrodą Aktorską dla Jana Englerta. W sierpniu zaś tryumfował na Greenpoint Film Festival w Nowym Jorku.

PEŁNOMETRAŻOWE DOKUMENTY

Tegoroczny kalendarz zdominowały jednak premiery pełnometrażowych dokumentów na dwóch najważniejszych w Polsce festiwalach kina non-fiction: stołecznym Millennium Docs Against Gravity oraz Krakowskim Festiwalu Filmowym. W Warszawie swoje światowe premiery miały *Kompleta* Magdaleny Hueckel i *Tomasza Śliwińskiego* oraz *Pasażer* Andrzej Munk Michała Bielawskiego. Pierwszy z nich to głęboko osobista historia, w której choroba nowotworowa staje się punktem wyjścia do pełnego nadziei artystycznego wideo-eseju o sile życia i miłości. Świetnie przyjęty na MDAG dokument prezentowany był w lipcu na Sopot Film Festival, skąd wrócił z Nagrodą Spectrum Pomorze za odwagę twórczą, zaś w listopadzie miał międzynarodową premierę na Aesthetica Film Festival w Wielkiej Brytanii. Z kolei uhonorowany na MDAG Wyróżnieniem Sieci Kin Studyjnych, a następnie Nagrodą Publiczności Szczecin Film Festival *Pasażer...* to dokumentalny portret czołowego twórcy polskiej szkoły filmowej i patrona Studia Munka. Międzynarodowa premiera filmu odbyła się w listopadzie w Argentynie na prestiżowym festiwalu w Mar del Plata.

Przywilej otwarcia 65. Krakowskiego Festiwalu Filmowego przypadł dokumentalnemu *Bałykowi* Igi Lis. Ten jeden z najchętniej oglądanych – w polskich kinach w tym roku – dokumentów jest portretem charyzmatycznej Mieci, która od ponad 40 lat prowadzi rodzinną wędzarnię w nadmorskiej Łebie. Debiutantce udało się opowiedzieć o kobiecości, pracy i wyzwaniach,

które przynosi zmieniający się świat. *Bałyk* ma na koncie m.in. Nagrodę dla Najlepszego Filmu Dokumentalnego na Sopot Film Festival oraz nagrodę za zdjęcia Kacpra Gawrona na festiwalu „Młodzi i Film”.

Światową premierę w Krakowie miał także pełnometrażowy dokument *Pieśń wieloryba* Michała Hytrosia, opowiadający o wybitnym aktorze Krzysztofie Globisz, który po udarze i utracie mowy powraca na scenę i do pracy ze studentami. Realizowany przez siedem lat obraz śledzi nie tyle ten proces, co przede wszystkim wewnętrzną podróż artysty ku odbudowie własnej tożsamości. Tę niezwykłą historię doceniło jury Szczecin Film Festival, honorując reżysera Nagrodą „dla najbardziej poruszającego filmu” w Konkursie Europejskim.

DŁUGIE ŻYCIE KRÓTKICH FILMÓW

Pełnometrażowym debiutantom przez cały rok po piętach deptali twórcy krótkich dokumentów i fabuł. Festiwalowym przebojem okazał się – premierowo prezentowany na IDFA 2024 – tegoroczny laureat krakowskiego Złotego Lajkonika, czyli *Bloodline* Wojtka Węglarza – filmowa impresja, której bohaterem jest szukający schronienia zęb z Puszczy Białowieskiej. Zaporą na granicy Polski i Białorusi uniemożliwiła mu powrót do rodzimego stada. Obraz nagrodzony został m.in. na festiwalu Dwa Brzegi w Kazimierzu Dolnym, CinemAmbiente w Turynie, In The Palace w Bułgarii oraz Hommage à Kieślowski w Sokołowsku, „Młodzi i Film” w Koszalinie i festiwalu Przeźrocza w Bydgoszczy.

Imponującą listą sukcesów pochwalić

się może też druga z ubiegłorocznych premier IDFA, czyli *Lift Lady* Marcina Modzelewskiego. Filmowy portret mieszkającej w Gruzji windziarki Mzii podbił wiosną serca publiczności na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Salonikach, otrzymał Wyróżnienie na Millennium Docs Against Gravity, a także otrzymał m.in. nagrody dla najlepszego dokumentu na festiwalu „Jesień w Voronecie” w Rumunii, na Szczecin Film Festival i Hommage à Kieślowski oraz nagrodę za zdjęcia na Festiwalu Filmowym Przeźrocza w Bydgoszczy.

Nie sposób pominąć sukcesów *Granicy* Marii Magriel – pierwszej w historii Studia Munka koprodukcji polsko-litewskiej. Eksplorująca temat rodzinnych więzi w realiach zarobkowej emigracji krótkometrażowa fabuła zwyciężyła 10. Ukraina! Festiwal Filmowy oraz gnieźnieńską OFFeliadę, jak również nagrodzona została na Solanin Film Festival i na gali Nagród Polskiego Kina Niezależnego im. Jana Machulskiego.

PATRZĄC W PRZYSZŁOŚĆ

W 2026 roku możemy się spodziewać kolejnych ważnych premier. Nad pełnometrażowymi debiutami pracują: Filip Bojarski, Maria Wider i Jakub Radej. Na różnych etapach produkcji jest także kilkanaście krótkometrażowych fabuł, dokumentów oraz animacji. A w czytaniu dziesiątki scenariuszy, które wpłynęły na kolejne edycje programów: Sześćdziesiąt Minut, Trzydzieści Minut, Pierwszy Dokument i Młoda Animacja.

RAFAŁ PAWŁOWSKI



Ludzie i rzeczy, reż. Damian Kosowski

BRACIA I ICH BOLESNA TAJEMNICA



Jan Saczek

Rozmowa z JANEM SACZKIEM, reżyserem filmu TATY NIE MA, który podczas 52. Student Academy Awards zdobył Studenckiego Oscara

temat ponuro. A ja chciałem dać widzowi oraz bohaterom nadzieję i ciepło. Ciąg nie mnie do opowiadania drastycznych historii w sposób pozbawiony depresji. Mam nadzieję, że w *Taty nie ma* udało się nam narracyjnie, aktorsko, zdjęciowo i montażowo – nie mogę nie wspomnieć o autorze zdjęć Patryku Romanie i montażyście Monice Stachowicz – utrzymać balans między dramatem a humorem. Wierzę, że emocjonalna sinusoida, w której przeplatają się smutek i śmiech, o wiele bardziej angażuje widza niż tylko jedna tonacja. Drugim wyznacznikiem przy pracy nad filmem był minimalizm: mniej daje więcej. Niezależnie od sytuacji ojciec daje od siebie tyle samo, czyli niewiele, aż w finale dochodzimy do granic prawdopodobieństwa. To był zresztą chyba najtrudniejszy punkt w scenariuszu. Chciałem, żeby zakończenie było otwarte, ale szukałem odpowiednich proporcji. Pomogły konsultacje z opiekunami artystycznymi: Piotrem Domalewskim i Michałem Rosą.

Jak w tej opowieści odnaleźli się młodzi aktorzy: Konrad Kąkol i Tomasz Pogoń?

Od początku wiedziałem, że chcę pracować z nastolatkami, którzy posiadają już doświadczenia aktorskie, znają techniczną organizację planu i których nie muszę przyzwyczajać do kamery. I nie muszę tych zagadnień tłumaczyć rodzicom.

Była we mnie obawa, czy wybiorę trafnie, ale Konrad i Tomek szybko rozwiali moje wątpliwości. Obydwu traktowałem tak samo jak dorosłych aktorów, a oni rozumieli zadania, które przed nimi stawiałem. Temat filmu jest trudny, ale myślę, że nie drastyczny. Obydwaj wywiązały się znakomicie ze swoich ról.

Zawsze cenię to, że twórcy etiud zapraszają do współpracy mniej znanych kinowo aktorów i powierzają im mniej oczywiste role. To przypadek Piotra Łukawskiego – gra ojca.

Z Piotrem poznaliśmy się, zanim zdałem do Szkoły Filmowej w Katowicach. Zagrał w filmie *Pan Młody*, który zrealizowałem jeszcze przed studiami. Świetnie się rozumieliśmy, więc pracując nad *Taty nie ma*, wydał mi się naturalnym wyborem. Spodobał mu się scenariusz i zgodził się znowu mnie wesprzeć. Mam nadzieję, że częściej będzie się pojawiał w dużych produkcjach. Jest nie tylko rewelacyjnym aktorem, ale pomagał mi też po prostu filmowo. Kiedy pojawiały się problemy, trzeba było wprowadzić poprawki do scenariusza, potrzebny był genialny pomysł, on zawsze z nim przychodził. Myślał o tym, co jak w kadrze działa, a nie wyłącznie o postaci. Wiele się przy nim nauczyłem.

Rozmawiała DAGMARA ROMANOWSKA

Piotr Łukawski, Tomasz Pogoń i Konrad Kąkol w filmie *Taty nie ma*, reż. Jan Saczek

Co skłoniło pana do napisania scenariusza o demencji?
Odpowiem szczerze, że zmotywował mnie termin zdania scenariusza w szkole filmowej. Zbliżał się nieuchronnie i szukałem pomysłu. Usiadłem z rodzicami i siostrą, i zrobiliśmy domową burzę mózgów. Siostra zadała pytanie, co by się stało, gdyby w rodzinie pojawiła się osoba chora na alzheimera. I tak już od zdania do zdania poszło. Co gdyby z chorym zostali nastolatki? Co gdyby chorobę trzeba ukrywać przed szkołą, listonoszem? Pisanie poszło mi już szybko, bo czuję się dobrze w takiej formule z tajemnicą.

Czy, pracując, wspierał się pan kontaktem z ekspertami, czy raczej kierował intuicją?

Podążałem głównie za intuicją, chociaż punktem zaczepienia była obserwacja wyniesiona z rodziny. Bliscy krewni musieli podjąć się opieki nad chorym. To doświadczenie pomogło mi w konstruowaniu scenariusza, ale jednocześnie miałem na uwadze to, że nie jest to dokumentalne przedstawienie problemu, a przede wszystkim fikcja. Poznałem pewne zachowania, nieprzewidywalność, wyzwania, które rzucają demencja, Alzheimer, zatem miałem się od czego odbić. Reszta jest dziełem wyobraźni.

Temat sprzyja budowaniu mrocznej narracji, ale w *Taty nie ma* dominuje ciepło.

O wiele łatwiej byłoby przedstawić taki

WAGONY Z KINOTEATRAMI

Ameryka. W pociągach Union Pacific Express urządzone zostały kinoteatry w przebudowanych do tego celu wagonach restauracyjnych. Publiczność przyjęła tę inowację z tak wielkim zainteresowaniem, że obecnie utworzono specjalne towarzystwo, które powzięło plan zaopatrzenia wszystkich pociągów dalekobieżnych w wagony z kinoteatrami.

[„Kinoświat” – tygodnik, nr 6, 12 grudnia 1929]

Indywidualność zabiegów kosmetycznych

Utrzymanie pięknej cery odgrywa dla artystek filmowych pierwszorzędną rolę. Trzeba sobie bowiem dokładnie uprzytomnić, że pod oświetleniem lamp elektrycznych o mocy wielu tysięcy świec, najmniejsze nawet skazy i niedomagania naskórka olbrzymieją do niebywałych wprost rozmiarów. Nieznaczna zmarszczka lub pojawiająca się dopiero zagłębienie występuje w takim oświetleniu nadzwyczaj jaskrawo i wyraźnie. Pielęgnowanie zatem urody drogą naturalnych środków i ewentualne leczenie wymaga fachowego wykształcenia kosmetycznego i znajomości podstawowych zasad higieny. Niestety pojęcie o zabiegach kosmetycznych jest u nas jeszcze nadzwyczaj rozbieżne, a bardzo często zgoła fałszywe. – Nic dziwnego, gdyż pozostajemy pod tym względem w porównaniu z zachodem na szarym końcu. Choć i u nas robi się wiele w dziedzinie kosmetyki, to jednak wygłaszane dość często na ten temat zdania są nadzwyczaj rozbieżne. [„Świat Filmowy” – oficjalny organ Stowarzyszenia Filmowego, nr 2, 25 stycznia 1929]

Jak Marlena Dietrich miała grać w polskim filmie

Było to przed kilku laty. Do Berlina przybyła ekspedycja filmowa z Polski, w celu znalezienia aktorki zagranicznej, do filmu p. t. „Kult ciała”. W rolach głównych wystąpić mieli Bodo i Victor Varkoni. Polecono kierownikowi ekspedycji, reżyserowi Waszyńskiemu, drugorzędną aktorkę, nazwiskiem Marlena Dietrich. Przyjęła ona przychylnie polskiego reżysera, oświadczając, że nim podpisze kontrakt, musi porozumieć się z reżyserem Sternbergiem, który ofiarowuje jej jakąś rolę w nowym filmie Janningsa p. t. „Błękitny Motyl”. Przypuszcza jednak, że z chwilą skończenia filmu będzie mogła przyjąć propozycję Waszyńskiego.

Ale polski reżyser się spóźnił. W miesiąc później Marlena odpłynęła ze swym „odkrywcą” do Ameryki. Z drugorzędnej aktorki niemieckiej stała się słynną gwiazdą. Nad każdym jej krokiem czuwał Józef von Sternberg, nic też dziwnego, że złośliwi przebąkiwali, że łączy ich coś więcej, niż współpraca filmowa. Marlena Dietrich w ciągu krótkiego czasu zmieniła się bardzo: ze skromnej aktoreczki, która wzbudzała w Hollywood istną sensację swymi dziwacznymi toaletami, przekształciła się w wytworną damę, królową mody w Hollywood. [„Srebrny Ekran”, nr 2, styczeń 1937]

WALKA Z KINEMATOCRAFIA

Od pewnego czasu polski ruch kinematograficzny i cała ta gąłaz jest przedmiotem ustawicznych ataków i represji ze wszystkich niemal stron. Pomijając bardzo surowe stanowisko cenzury, zakaz reklam fotograficznych i t. p., prasa codzienna i periodyczna zamieszcza obecnie artykuły bądź jednostek znanych literaturze, bądź laików, bądź też wręcz glosy rozmaitych instytucji, partii, stowarzyszeń najmniej miarodajnych, aby zabierać głos w sprawach kinematografii. Ataki te, jako zasadniczy argument wysuwają stale i niezmiennie frazes: „kinematograf deprawuje, rozluźnia obyczaje i zabija teatr”. Jest to chyba jeden z najnielogiczniejszych argumentów, mogący znaleźć się w ustach tylko jednostek bynajmniej nie znających i nie orjentujących się w dziedzinie kinematografii. Obrazy demonstrowane dziś na ekranach polskich dalekie są od szerzenia zgnilizny czy deprawacji. Przeciwnie.

Jako dostępne masom, mogą mieć tylko dodatni wpływ na nie – pięknymi krajobrazami i dekoracją, artystyczną grą podnosząc i kształcąc smak, a tem samym będąc niejako szkołą przygotowawczą do widowisk teatralnych o wyższym poziomie. Niebezpieczeństwa, by kinematograf zabił teatr, nie ma na razie, statystycznie udowodnić można, że mimo największego rozwoju sztuki kinematograficznej, frekwencja teatru nic na tem nie cierpi. Oczywiście nie będzie argumentem fakt, gdy publiczność, mając do wyboru lichy teatr, jakich u nas niestety nie brak w Warszawie będzie wolą uczyć się do dobrego kinematografu. Żadne najlepsze nawet pod względem obrazów kino nie będzie zabójczym konkurentem dla teatru np. Polskiego, Rozmaitości lub Małego.

[„Kino” – tygodnik ilustrowany poświęcony sztuce kinematograficznej, nr 34, 24 grudnia 1919]

PSEUDOMORALISTKI PROTESTUJĄ

W londyńskim „Rialto”, gdzie demonstrowany był niedawno z olbrzymim powodzeniem nowy film Foxa „Moje Marzenie to Ty” z Liljaną Harvey, miała miejsce znamienita scena. Oto znajdujące się w kinie członkinie angielskiego klubu „Modesty” („Skromność”) energicznie zaprotestowały, gdy na ekranie ukazała się scena, w której dziewczęta uczą Liljanę Harvey uwodzenia mężczyzn. Purytańskie Angielki, uważając tę scenę za wysoce niemoralną, zażądały przerwania wyświetlania filmu. Przesadne i niefortunne skromnisie wyprowadzono z sali przy pomocy policji. [„Wiadomości Filmowe” – czasopismo ilustrowane, nr 1, 1 stycznia 1934]

Wkłęsy ekran

Prasa doniosła o sensacyjnym wynalazku młodego mechanika, Mieczysława Nadratowskiego, który skonstruował wkłęsy ekran. Przy pomocy tego ekranu, bez posługiwania się dwubarwnymi okularami, jak to miało miejsce podczas prób z filmem plastycznym, otrzymuje się złudzenie trójwymiarowości filmu. Tak przynajmniej twierdzi wynalazca. Nie chcemy przesądzać wartości praktycznej wynalazku, o którym nie wiele wiemy. W każdym razie, gdyby w istocie posiadał walory, o jakich mowa, byłby to dla kinematografii fakt niezwykle doniosły. Jedno chcielibyśmy zauważyć. Jeżeli ów wynalazek rzeczywiście jest coś wart, kupi go zagranica, zanim ktoś u nas się tym zainteresuje. A potem my za grube pieniądze będziemy odkupywać patenty na Polskę. Bo tak zwykle się dzieje... [„X Muza” – tygodnik ilustrowany, nr 2, 31 stycznia 1938]

Wybór i oprac. ARTUR KRASICKI

* We wszystkich przytoczonych cytatach zachowana została pisownia oryginalna.

PRZEKŁADANIEC

Lem twórczo zaadaptowany i opowiedziany przez Wajdę? Ależ tak. Na dodatek z pełną aprobatą pisarza, który osobiście napisał scenariusz osnuty na motywach własnego opowiadania.

MAREK HENDRYKOWSKI

Nie sposób przeoczyć ożywczej świeżości tej produkcji. W swym pierwszym telewizyjnym filmie wybitny reżyser wyzwała się całkowicie od krępujących więzów obiegowych skojarzeń z tym, co nakręcił dotychczas. Absolutne zaskoczenie – zarówno podjętym tematem, jak i wyrafinowanej lekkości sposobem jego potraktowania.

Czy to możliwe, że *Przekładańca* wypełnił ten sam filmowiec? Po trzykroć wielkie BUM! Całkiem odmieniony, inny Andrzej Wajda inscenizuje i reżyseruje, bawiąc się kinem i w kino. Co rusz wywołuje, porzuca oraz momentalnie zmienia różnorakie estetyki, nic sobie nie robiąc z istnienia uświęconych wzorców, zasad i kanonów.

Niepodobny do niczego, co mistrz nakręcił wcześniej – jak też później – ten krótki metraż fabularny do dzisiaj zachował swą ekscentryczną dezynwolturę i unikatowej klasy oryginalność filmowych rozwiązań.

To doprawdy odlotowa produkcja, z udziałem prozachodniej grawitacji (którą zastosuje niebawem Andrzej Kondratiuk w *Hydrozagadce*, 1970) i mnóstwem przemyślnych reżyserskich mikrokonceptów. Da się wśród nich dostrzec udatne komiksowe plansze Elżbiety i Bogdana Żochowskich, nawiązujące do stylistyki pop-artu w wydaniu Roya Lichtensteina. Zobaczyć smakowite gościnne epizody gemmy z udziałem Marty Przyborzanki oraz rodzzonego brata Kobieli – Marka. Posłuchać

Daniela Olbrychskiego dubbingującego Gerarda Wilka albo Tadeusza Plucińskiego mówiącego z ekranu głosem Barbary Kraftówny. Czy na własne oczy ujrzeć Adę Rusowicz, Wojciecha Korde (właśc. Wojciecha Wacława Kędziore – przyp. red.), Zbigniewa Podgajnego i innych Niebiesko-Czarnych oferujących w Pasażu Wiecha ludzkie organy do transplantacji na sprzedaż.

Trwająca nieco ponad pół godziny futurologiczna makabreska Wajdy co chwila zaskakuje adresata kolejną atrakcją: w rozwoju opowieści, obsadzie, sceneriach, rekwizytach, kostiumach, efektach wizualnych i dźwiękowych etc. Coś omal z niczego. Niewyczerpana pomysłowość tej wizji wydaje się nie mieć żadnych ograniczeń, zawrotnie szybując ponad znikomy budżet produkcji.

Nie chodziło tylko o to, by namówić sceptycznego Bogumiła Kobiela do wykreowania postaci kierowcy rajdowego, który z każdą następną katastrofą w wyścigach miewa coraz większe problemy z poczuciem tożsamości i pozwami sądowymi.

Wyższego rzędu zasługą autorską Stanisława Lema w roli scenarzysty jest serwowany widzowi z przymrużeniem oka przewrotny, iście wolteriański z ducha traktat o nadchodzącym jutrze dylematów transplantologii i bioetyki. Nic dziwnego, że ta ze wszech miar udana krótkometrażówka doczekała się po latach serii erudycyjnych rozpraw.

Lem, Wajda, owszem... Ale w wielowarstwowym ekranowym przekładańcu świetnie odnaleźli się także pozostali jego współtwórcy. Autor zdjęć Wiesław Zdort (z asystentami Józefem Bakalarskim i Andrzejem Ramlaudem), kompozytor Andrzej Markowski, tercet: Teresa Barska (scenografia), Maciej Putowski (wnętrza) i Barbara Hoff (kostiumy) oraz pokonująca z marszu wszelkie, nawet najtrudniejsze, przeszkody produkcyjne Barbara Pec-Slesicka.

Nie sposób wymienić wszystkich, którzy wnieśli od siebie coś cennego w ten film. Po blisko 60 latach znakomitej próby ironiczne poczucie humoru Stanisława Lema kunsztownie przetransponowane na ekran przez Andrzeja Wajdę nadal bawi, prowokuje i daje do myślenia. Nie bez pewnej dozy przekory warto wspomnieć, że hit eksportowy Telewizji Polskiej – jakim okazał się *Przekładańca* – miał swoją premierę dokładnie w tym samym 1968 roku, co metagalaktyczna opera filmowa Stanleya Kubricka 2001: *Odyseja kosmiczna*.



Gustaw Holoubek w filmie *Nieciekawa historia*, reż. Wojciech Jerzy Has

NIECIEKAWA HISTORIA

Ten film Wojciecha Jerzego Hasa z 1982 roku, z główną rolą Gustawa Holoubka, można by podsumować zdaniem: NIECIEKAWA HISTORIA, czyli dwaj panowie H. czują niesmak do świata.

KATARZYNA WAJDA

Myszę, że powinniśmy wyrazić radość z tego powodu, że po długim okresie milczenia Pan Wojciech Has zdecydował się wzbogacić naszą kinematografię o nowy utwór. Te słowa przewodniczącego komisji kołaudacyjnej – nawet jeśli niezamierzenie ironiczne – musiały zaboląć reżysera, dla którego niemal 10-letnia przerwa w robieniu filmów nie była kwestią własnego wyboru. Podczas dyskusji Has się do nich nie odniósł, ale ton *Nieciekawej historii* – pewnie zniesmaczenie światem (i rozczarowanie swoim życiem), które odczuwa bohater, stary profesor medycyny (Gustaw Holoubek) – wydaje się dobrym komentarzem do tej sytuacji.

Sam film, otwierający ostatni rozdział

twórczości Hasa, przeczy swemu tytułowi: ciekawa jest już bowiem sama historia jego powsta(wa)nia, bo pierwotnie reżyser chciał go realizować 20 lat wcześniej, po *Wspólnym pokoju* (1959), obsadzając w głównej roli swojego ulubionego aktora Gustawa Holoubka, którego jednak trzeba byłoby postarzyć za pomocą charakteryzacji lub dodając wątek poważnej choroby. Brak zgody na realizację scenariusza (*Nieciekawą historię* uznano za zbyt pesymistyczną) rozwiązał te problemy i paradoksalnie pomógł filmowi, bo dystans czasowy zmienił kontekst, wzbogacając tę spolonizowaną adaptację napisanego w 1889 roku opowiadania Antoniego Czechowa o doświadczenie (w wymiarze indywidualnym i zbiorowym) dwóch kolejnych dekad,

o rozczarowanie związane z niezrealizowanymi projektami filmowymi i przygnębianie stanem wojennym. Sam Holoubek, typ aktora, który swą osobowością wzbogacał graną postać, mógł wtedy w naturalny sposób wykorzystać metrykalną dojrzałość. Co więcej, *Nieciekawa historia*, siódmy wspólny film dwóch panów H., wchodzi w dialog z tym pierwszym, czyli *Pętlą* (1957). Alkoholik Kuba nie mógł żyć – profesor żyć już nie chce. Oba dzieła oparte są na postaci bohatera, który właściwie nie schodzi z ekranu, w obu ten sam aktor stworzył różne, ale równie wybitne kreacje. Ta druga jest w istocie piękną puentą artystycznej współpracy Hasa i Holoubka, bo choć aktor zagra jeszcze drugoplanową rolę sędziego śledczego w *Pismaku* (1984) i zdubbinguje Michela Lonsdale'a w *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* (1988) – to tutaj po raz ostatni jest tak wyrazistym porte-parole reżysera, tak bardzo wypełnia sobą ekran i przykuwa uwagę. Tak dobitnie – choć używając przecież subtelnych środków – uświadamia nam, widzom, jak szczęśliwe było zrządzenie losu, które pozwoliło tym dwóm krakusom stworzyć tak wyjątkowy filmowy duet. *Nieciekawa historia* to obraz zrealizowany z niezwykłą dbałością o formę. Tak ważna w kinie Hasa scenografia jest tu szczególnie piękna (odpowiadał za nią Andrzej Haliński, za dekoracje wnętrz – Ewa Braun), a charakterystyczne dla reżysera długie ujęcia (to początek współpracy z Grzegorzem Kędzierskim) pozwalają odkrywać jej urodę i symboliczne znaczenie. Klimatyczna jest muzyka Jerzego Maksymiuka, świetna obsada drugiego planu – na czele ze zjawiskową Haną Mikuć jako Katarzyną, jedyną naprawdę bliską profesorowi osobą. Ale to przede wszystkim film Holoubka, którego płynący zza kadru głos prowadzi tę opowieść. Konwencja monologu wewnętrznego – w kinie zawsze ryzykowna – tu doskonale się sprawdza, a pewna teatralność *Nieciekawej historii*, jako opowieści o ludziach we wnętrzach, przy takiej aktorskiej osobowości staje się atutem. W tym kontekście symboliczna jest scena lekcji muzyki, jakiej córce profesora (Elwira Romańczuk) udziela jej narzeczony, grany przez Janusza Gajosa (właśnie przez obecność w kadrze dwóch wybitnych aktorów, choć ten młodszy swe najważniejsze role filmowe miał wtedy jeszcze przed sobą). Dla Gustawa Holoubka najważniejszymi pozostaną te zagrane u Hasa – szczęśliwie dla nich obu i nas wszystkich.



Piotr Wysocki i Bogumił Kobiela w filmie *Przekładańca*, reż. Andrzej Wajda

SZKOŁA – ŹRÓDŁO CIERPIEŃ

Figury nauczyciela i ucznia należą do całkiem częstych w naszym kinie. Ale oglądając współczesne filmy, trudno nie odnieść wrażenia, że system edukacyjny, mimo wielu reform, niewiele zmienił w pedagogicznym podejściu i w szkolnych relacjach.

BARTOSZ ŻURAWIECKI

W filmie Konrada Aksinowicza *Powrót do tamtych dni* (2021) kilka scen rozgrywa się w szkole. Nauczycielka (Ewelina Paszke-Lowitzsch) jest wredną babą, która znęca się psychicznie nad swoimi uczniami, a zwłaszcza uczennicami. Poniża dzieciaki, wyzywa je od debili, spełnia wszystkie warunki, by nazwać ją – zgodnie ze współczesną terminologią – osobą przemocową.

Akcja filmu Aksinowicza rozgrywa się w latach 90. i przynosi obraz szkoły, który i ja zapamiętałem z dekady wcześniejszej. Szkoły jako miejsca opresyjnego, nieprzyjaznego uczniom, niedbającego o ich dobrostan. Instytucji, w której na kilku nauczycieli z powołania – mądrych i otwartych – przypadała cała gromada ciemieńców, nieznoszących tak swojego zawodu, jak i młodych ludzi, których mieli uczyć. Ucieleśnieniem tego typu „pedagogów” jest – grana przez Hannę Skarżankę w *Marcowych migdałach* (1989) Radosława Piwowarskiego – dyrektorka liceum, waląca swoich podopiecznych dziennikiem po głowie.

Szkoła była więc wtedy polem bitwy, na którym codziennie toczył się bój między nauczycielami a uczniami. W *Ostatnim dzwonku* (1989) Magdaleny Łazarkiewicz ten konflikt urasta do rangi walki z systemem. Z konformizmem i służalczością dyrekcji oraz belfrów, z fałszem ówczesnej – wciąż jeszcze perelowskiej – propagandy. Zarazem ten i inne filmy pokazują, że polska szkoła

oparta jest całkowicie na relacjach władzy, a uczniowie znajdują się na samym dole drabiny. Mają być posłuszni i siedzieć cicho. W taką strukturę wpisany jest również tzw. bullying, czyli znęcanie się jednych uczniów nad drugimi. To problem niestety nieusuwalny i niezmiennie aktualny.

Nie mam dzieci, zatem o tym, jak wygląda współczesna szkoła, dowiaduję się z relacji znajomych rodziców. Przyglądam się też, jak ta szkoła się prezentuje w nowych filmach. Wygląda na to, że trochę się zmieniła, a trochę jednak nie. Seria *Piep*zyć Mickiewicza* (2024-2025) w reżyserii Sary Bustamante-Drozdek przekonuje, że i w liceum może się pojawić „zajebisty” nauczyciel, równy gość. To jednak kino stricte młodzieżowe, zrobione przede wszystkim dla rozrywki.



*Piep*zyć Mickiewicza,*
reż. Sara Bustamante-Drozdek

Natomiast w także rozrywkowym, choć tym razem horrorze, *13 dni do wakacji* (2025) Bartosza M. Kowalskiego wszystkie przerażające zdarzenia są następstwem bullyingu. Z kolei w komedii Kordiana Kądzieni *LARP. Miłość, trolle i inne kwesty* (2025) mamy tępego nauczyciela – zwolennika wojskowego drylu, drugiego, któremu uczniowie robią głupie żarty, ale też empatyczną panią dyrektorkę (Edyta Olszówka). Owszem, wyzywa uczniów na dywanik, stara się jednak ich zrozumieć. Jeszcze ciekawiej rzecz wygląda we *Wrooklyn Zoo* (2024) Krzysztofa Skoniecznego, gdzie główny bohater, maturzysta in spe, ma pokątny romans z nauczycielką (Renata Dancewicz).

Może więc polskie szkoły są bogatsze i nie są już tak przeludnione jak kiedyś, ale nie wygląda na to, by stały się dużo bardziej przyjazne uczniom. Nie liczą się z ich wrażliwością i godnością, nie reagują na patologiczne sytuacje. Młodzi ludzie nadal muszą się sami borykać ze swoimi problemami, zwłaszcza gdy wykraczają one poza „standard” – jak w przypadku *Fanfik* (2023) Marty Karwowskiej, gdzie bohaterka przeżywa dylematy związane z tożsamością płciową.

Polskie szkoły wciąż nie przypominają – a szkoda! – tej z niemieckiego filmu *Pokój nauczycielski* (2023). Szkoły wielokulturowej, demokratycznej, takiej, w której szanuje się zdanie uczniów. To oczywiście także rodzi różne problemy, ale odpowiedzią na nie jest dialog, a nie agresja i bezdusność.

Książka Magdaleny Witkiewicz „Uwierz w Mikołaja” ukazała się przed pięcioma laty dzięki poznańskiemu wydawnictwu Filia. To snute równoległe trzy pozornie niezwiązane ze sobą opowieści przedświąteczne, które – po wielu zabawnych perypetiach i nieoczekiwanych dramaturgicznych zwrotach akcji – kończą się wspólnym happy endem, a wszystko za sprawą tytułowego Mikołaja. Powieść okazała się bestsellerem, zatem nic dziwnego, że już trzy lata później doczekała się ekranizacji, do której scenariuszowo przysposobiła ją Ilona Łepkowska, a reżyserią zajęła się Anna Wieczur. Kinomani szybko polubili bohaterów *Uwierz w Mikołaja*, więc po dwóch latach doczekaliśmy się sequela.

Akcję swych opowieści przedświątecznych Anna Wieczur umieściła w Bielsku-Białej i niezwykle atrakcyjnych okolicach tego uroczego miasta. I tak z bohaterami *Uwierz w Mikołaja* przechadzamy się pełnymi zabytkowych kamieniczek ulicami Bielska-Białej, wchodzimy na rynek, mijamy neorenesansowy ratusz, słynny Krzywy Mostek nad rzeką Białą – łączącą niegdyś Białą i Bielsko – zwany też mostkiem zakochanych, dworzec kolejowy, docieramy do stacji kolejki linowej na Szyndzielnię, a kolejką do schroniska PTTK na tej górze, podziwiamy uroki Szczyrku, Milówki czy Skrzycznego. Dzięki zdjęciom z drona spoglądamy z góry na Bielsko-Białą, a także uroczę beskidzkie szczyty.

Miasto powstało 1 stycznia 1951 roku z połączenia położonego na Śląsku Cieszyńskim – Bielska, o którym pierwsza wzmianka pochodzi z 1312, oraz małopolskiej – Białej, założonej w XVI wieku i podniesionej do rangi miasta w 1723 roku. „Złoty wiek Bielska i Białej przypadł na drugą połowę XIX wieku. Obok fabryk powstawały eleganckie wille bogatych przemysłowców, pełne przepychu kamienice i gmachy publiczne inspirowane architekturą Wiednia, do czego nawiązuje popularne do dziś powiedzenie Mały Wiedeń” – czytamy na lokalnym portalu. Miasto zachwyca malowniczymi zakątkami, dawną architekturą, jak również pięknymi widokami na otaczające góry, zwłaszcza na Szyndzielnię i Klimczok.

Filmowcy odkryli te miejsca już przed wojną. Wiele sekwencji lotniczych w melodramacie Romualda Gantkowskiego *Dziewczyna szuka miłości* (1938) zostało nakręconych na lotnisku w Aleksandrowicach (aktualnie dzielnica Bielska-Białej). Ponad 80 lat później akcję swego

Z MIKOŁAJEM W BIELSKU-BIAŁEJ

W Bielsku-Białej nie tylko mieści się legendarne Studio Filmów Rysunkowych, ale to miasto, w którym szczególnie kultywuje się wiarę w św. Mikołaja, czego najlepszym dowodem opowieści świąteczne Anny Wieczur. Najnowsza – UWIERZ W MIKOŁAJA 2 – właśnie gości na ekranach kin.

JERZY ARMATA



Uwierz w Mikołaja 2,
reż. Anna Wieczur

debiutanckiego filmu o tematyce lotniczej, zatytułowanego *Polot* (2020), umieścił tu Michał Wnuk.

W Bielsku-Białej i okolicach rozgrywało się kilka powojennych filmów sportowych: etiuda pływacka Ewy Petelskiej z nowelowych *Trzech startów* (1955), a także *Zawsze w niedzielę* (1965) Ryszarda Bera (1965) i *Jutro Meksyk* (1965) Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Wiele bielsko-bialskich kadrów odnajdziemy w *Ziemi obiecanej* (1974) Andrzeja Wajdy, *Magnacie* (1987) Filipa Bajona, *Szatanie z siódmej klasy* (2006) Kazimierza Tarasasa i *Niebezpiecznych dżentelmenach*

(2022) Macieja Kawalskiego, a z opowieści bardziej współczesnych – w *Dziecinnych pytaniach* (1981) Janusza Zaorskiego i w *Krecie* (2011) Rafała Lewandowskiego. Tutaj też powstaje część zdjęć do najnowszego filmu Pawła Pawlikowskiego 1949, zainspirowanego powieścią Colma Tóibína „Czarodziej” (2021), poświęconej losom Tomasza Manna, autora m.in. „Czarodziejskiej góry” i „Śmierci w Wenecji”, laureata Literackiej Nagrody Nobla z 1929 roku. Tym razem Bielsko-Biała zamieniła się w powojenny Frankfurt, a na rogu ulic Sixta i Krasińskiego niespodziewanie stanęło... kino.

W SPLOCIE ŻYCIA, LITERATURY I FILMU

GRAŻYNA STACHÓWNA
„TRZY DWORY. O PANNACH Z WILKA –
PRAWDZIWYCH, LITERACKICH
I FILMOWYCH”
WYDAWNICTWO UNIVERSITAS, 2025

Przeczytawszy „Trzy dwory. O Pannach z Wilka – prawdziwych, literackich i filmowych”, ja z kolei pomyślałem, że to – wszakże rzecz operuje faktami – znakomity reportaż, zwłaszcza w rozdziałach pierwszym i drugim, także wierny najlepszym wzorcom. I równie jak dobra opowieść detektywistyczna wciągający.

Grażyna Stachówna, „niefrasobliwa professor emerita”, jak się przedstawia na przednim skrzydełku, emblematyczna postać (zwłaszcza) krakowskiego filmoznawstwa, napisała książkę zaskakującą i – śmiem twierdzić – nowatorską. Wydawałoby się, że o dziele Andrzeja Wajdy wiadomo już wszystko. O wspaniałym żeńskim ansambli, o trudach zmiany tempa pracy z politycznej gorączki na dworską sielskość – o tych konfiturach, których nie da się robić szybko, o zachwycie Jarosława Iwaszkiewicza... Dworowi ekranowemu Stachówna poświęca rozdział trzeci, jakby najmniej odkrywcy i najbardziej akademicki, choć i tu nie brak informacji świeżych i potocznej narracji. Rozdział drugi – opowieść o Wilku, czyli o dworze literackim – jest tak bogaty i wszechstronny, że w zasadzie stanowi wyimek z biografii pisarza. Pierwszy zaś traktuje o dworze najzupełniej realnym, do którego 17-letni Iwaszkiewicz odbył „egzotyczną wyprawę” z Kijowa, a wiele lat później wspomnienia wizyt przekuł w arcyopowiadanie.

Stachówna natomiast wyruszyła w podróż w polską historię, literaturę, w biografie artystów, archiwa rodzinne i publiczne, we wspomnienia z planu filmowego, ale i po prostu w Polskę. Odwiedziła dwory

Na tylnym skrzydełku okładki widnieją słowa zachęty prof. Krzysztofa Loski, który porównuje książkę do znakomitej powieści detektywistycznej: „Choć nie opowiada o zbrodni, lecz o literaturze i filmie, to zgodnie z najlepszymi wzorcami gatunkowymi Autorka szuka klucza do tajemnic w przeszłości”.

w Byszewach (ten realny) i w Radachowicach (ten ekranowy), także groby Iwaszkiewicza w Brwinowie i Wajdy w Krakowie – efekty tych badań terenowych w postaci fotografii (niektóre są też w tomie) i opowieści przedstawiła podczas krakowskiej premiery książki. A zaprezentowała z niepodrabialną swadą swą książkę, wraz

ze słuchaczkami i słuchaczami zastanawiała się, jaki inny film mógłby się stać punktem wyjścia dla takiej badawczej peregrynacji?

„Żeby widzieć, trzeba wiedzieć” – pisze Stachówna, powołując się na teorię widzenia Ludwika Flecka. Tak zatytułowała swój ostatni cykl zajęć z analizy filmu w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Wtedy zaczęła odkrywać – dla studentek i studentów, ale i dla samej siebie – tajemnice opowiadania Iwaszkiewicza i filmu Wajdy. I nie wiem, może to już efekt przeżycia Rokiem Hasa, ale skojarzyło mi się to ze słowami autora *Pętli* i *Szyfrów*: „Nie używało się takich pojęć, jak »kino trudne«, »kino rozrywkowe«. Dziś to, co niezrozumiałe, skomplikowane, zostaje odrzucone. W tamtych czasach, jeżeli czegoś w kinie nie rozumiałem, znaczyło, że czegoś mi brak. Było dążenie do wtajemniczenia”. W tych czasach też tak być powinno. Dzieło filmowe jako katalizator poszukiwań, wzbogacania wiedzy, poszerzania horyzontów. Uniwersyteckie konwersatorium zaowocowało niezwyklej monografią. Dzięki Stachównie wszyscy możemy dostąpić wtajemniczenia w historię „Trzech dworów”. I nie zdziwię się, jeśli lektura skłoni Państwa do powrotu do opowiadania i do filmu. To będzie wspaniałe inne czytanie i oglądanie.

MACIEJ GIL



BARBARA PTAK

Królowa w krainie kostiumów

Była znakomitą kostiumografką filmową i teatralną. Współtworzyła ikoniczne dzieła X Muzy oraz utwory sceniczne. Dziesięć lat temu odebrała Nagrodę SFP za wybitne osiągnięcia artystyczne i wkład w rozwój polskiej kinematografii. Odeszła 5 listopada, w wieku 95 lat.

Barbara Ptak urodziła się w 1930 roku w Chorzowie. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie. Swoją przygodę z filmem rozpoczęła w 1960, współpracując scenograficznie i kostiumograficznie przy *Walecie pikowym* Tadeusza Chmielewskiego. Na planie była asystentką słynnego scenografa Bolesława Kamykowskiego. Mówiła, że był to jej pierwszy mistrz. Po latach Barbara Ptak powróciła do współpracy z reżyserem Chmielewskim przy filmach *Wśród nocnej ciszy* (1978) oraz *Wierna rzeka* (1983).

Na jej koncie znajduje się ponad 200 realizacji teatralnych, operowych i filmowych. Pracowała z najwybitniejszymi reżyserami polskiego kina, m.in. Romanem Polańskim, Andrzejem Wajdą, Jerzym Kawalerowiczem, Jerzym Antczakiem, Kazimierzem Kutzem, Wojciechem Marczewskim, Januszem Majewskim, Barbarą Sass-Zdort, Wojciechem Solarzem, Andrzejem Trzosem-Rastawieckim, Stanisławem Lenartowiczem, Waldemarem Krzystkiem, Pawłem Piterą.

Cztery filmy, przy których projektowała kostiumy, zdobyły nominacje do Oscara. Pierwszy z nich to *Nóż w wodzie* (1961) Romana Polańskiego. Kostiumy w tym akurat dziele pozornie mogłyby się wydawać nieskomplikowanym zadaniem. To przecież kameralny, czarno-biały obraz. Trójka aktorów w skąpych strojach

niemal cały czas spędza na łódce pływającej po jeziorze. Ale nawet tu widać jej autorski styl. Wymyśliła dla bohaterów szerokie peleryny z kapuzami, takie, jakie nosili strażacy, chroniące bohaterów przed deszczem.

Drugi „oscarowy” film Barbary Ptak to *Faraon* (1965) Jerzego Kawalerowicza, monumentalne przedsięwzięcie, do którego zdjęcia powstawały w większości na pustyniach Uzbekistanu. Marcelina Obarska, na portalu culture.pl, podaje anegdotę o farbowaniu tkanin przez artystkę i jej współpracownicy: „barwienie bawełny w naturalnych barwnikach odbywało się w ogromnych beczkach po oliwie ustawionych na pustyni Kyzyl-kum. Materiały wyciągane z przypominających kotły beczek suszono następnie na piasku, potem odpowiednio drapowano”. „Wyglądałyśmy jak czarownice” – wspominała Ptak. Przed rozpoczęciem swoich prac przeprowadzała szczegółowe kwerendy, odwiedzała muzea i badała ikonografię. Była perfekcjonistką. To było istotne, szczególnie przy ogromnych produkcjach historycznych.

Tak też było przy trzecim „oscarowym” filmie, czyli *Ziemi obiecanej* (1974) Andrzeja Wajdy. Reżyser był urzeczony jej metodą pracy, zachwycał się, że potrafiła wyrysować na kartonach 50 projektów dla jednej osoby. Ptak mówiła: „Ja nigdy nie lekceważyłam żadnego planu, nawet najdalszego. Jak się kiepsko ubierze statystę,



to zabraknie kontrastu z głównym bohaterem. Jeśli już kreować, to wszystkich i wszystko”.

Czwarty „oscarowiec” to *Noce i dnie* (1975) Jerzego Antczaka. Poprosiłem reżysera o wspomnienie. Przesłał mi z dalekiego Los Angeles takie słowa: „Basia Ptak to była lwica z fioletowymi włosami i dyndającym kolczykiem w jednym uchu. Wyczarowała kostiumowe piękno Barbary i otaczającego ją świata. Kiedy padły nazwiska Renoira i Chelmońskiego, jako mistrzów narzucających swoje piętno tonacji filmu, Basia grasejąc, powiedziała: »Hrrrozumiem!«. Brak mi słów, aby opisać, z jaką pieczołowitością dobierała materiały i ich pastelowe odcienie w dziesiątkach mutacji, jak dbała o ich fakturę, jak unikała tych, które nie mieściły się w mojej gamie”. Swoje mistrzostwo potwierdziła w serialu *Królowa Bona* (1980) Janusza Majewskiego. Kostiumy zmarłej artystki odznaczały się precyzją, historyczną wiarygodnością i artystycznym rozmachem. Dodam od siebie, że zawsze zachwycam się jej kostiumami w *Zmierzch* (1978) Wojciecha Marczewskiego.

Barbara Ptak mówiła, że najważniejszy zawsze jest reżyser, a „ja miałam szczęście, bo pracowałam z najlepszymi. I szukałam formy, żeby zaznaczyć także swoje istnienie”.

KS. ANDRZEJ LUTER



Krzysztof Wierzbiański

KRZYSZTOF WIERZBIAŃSKI

Między Krakowem, Warszawą a prowincją

Z urodzenia był krakowianinem, z wyboru – warszawiakiem, większość swych filmów poświęcił prowincji. Ceniony scenarzysta i reżyser filmów fabularnych oraz dokumentalnych, zasłużony, wieloletni przewodniczący Koła Seniora Stowarzyszenia Filmowców Polskich, zmarł 26 listopada w wieku 87 lat.

Zanim został absolwentem Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej im. Leona Schillera w Łodzi (1968), skończył etnografię na Uniwersytecie Jagiellońskim (1962). Warszawie poświęcił swój przedostatni film – *Czarodziejski świat Łazienek* (2006), Krakowowi – dokument *Laszczka* (2005). Jego bohater – Konstanty Laszczka (1865-1956) – artysta o pełnej dramatycznych wydarzeń biografii, to jeden z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy, wieloletni pedagog, a także przez pewien czas rektor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, przyjaciel słynnych młodopolskich malarzy, a prywatnie dziadek reżysera, który wywarł ogromny wpływ na artystyczne wybory wnuka i wyznawane przez przyszłego filmowca zasady moralne i wartości życiowe.

Swą filmową karierę rozpoczynał Wierzbiański na planie *Klubu profesora Tutki* (1966-1968), serialu Andrzeja Kondratiuka, będącego ekranizacją uroczych opowiadań Jerzego Szaniawskiego. Później terminował m.in. u Jerzego Passendorfera (*Kierunek Berlin*, 1968; *Ostatnie dni*, 1969; *Dzień oczyszczenia*, 1969) i Stanisława Wohla (*Złote koło*, 1971). Do Wohla powrócił 13 lat

później, współreżyserując z nim pełnometrażowy film telewizyjny *Hania* (1984), według scenariusza Józefa Hena, opartego na dwóch nowelach Henryka Sienkiewicza: tytułowej i na „Starym słudze”. Notabene, zdjęcia do Sienkiewiczowskiej adaptacji rozpoczęły się w... 1939 roku, reżyserował Józef Lejtes, a operatorem był Wohl, który 45 lat później powrócił do niezrealizowanego wskutek wybuchu wojny pomysłu, zapraszając do współpracy Wierzbiańskiego i dedykując wspólny film – Lejtesowi.

Wierzbiański, zanim podjął samodzielna pracę reżyserską, asystował Andrzejowi Żuławskiemu (*Diabeł*, 1972, prem. 1988), pełnił funkcję II reżysera przy realizacji m.in. serialu *Doktor Ewa* (1970) Henryka Kluby i głośnych fabuł Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego – *Trąd* (1971) oraz *Skazany* (1975). Jako dokumentalista zadebiutował *Konfrontacją* (1970), podejmującą trudną problematykę edukacji seksualnej, a jako fabularzysta – telewizyjną ekranizacją opowiadań Kazimierza Przerwy-Tetmajera „Myśliwy”, czyli filmem *Na skalnym Podhalu. Myśliwy* (1973). Na debiut pełnometrażowy wybrał adaptację powieści Mariana Promińskiego „Cyrk przyjechał”, którą zatytułował...

Cyrk odjeżdża (1987). Ten niesłusznie zapomniany film w niekonwencjonalny sposób opowiadał o polskiej rzeczywistości tuż po wojnie, z perspektywy... prowincjonalnego cyrku.

Wierzbiański, choć „miastowy”, znakomicie czuł prowincję, opowiadał o niej zajmująco, niekiedy z dozą czułości, niekiedy humoru, czego najlepszym przykładem *Romans prowincjonalny* (1976), adaptacja prozy „realisty metafizycznego”, jak zwano Kornela Filipowicza. Nikt tak jak on nie potrafił opiewać uroków – jednocześnie dostrzegając i cienie – rodzimej prowincji. Po jego prozę często sięgał Stanisław Różewicz (*Trzy kobiety*, 1956; *Miejsce na ziemi*, 1959; *Piekło i niebo*, 1966; *Szklana kula*, 1972). Ekranizacja Wierzbiańskiego nie ustępuje tym realizacjom.

Za swój ostatni dokument *Kosarewicz. Ktoś, kto widzi lepiej* (2016) został uhonorowany Nagrodą Specjalną na 21. Przeglądzie Filmów o Sztuce w Zakopanem (2018). Pięć lat później Krzysztof Wierzbiański – za wybitne osiągnięcia artystyczne i wkład w rozwój polskiej kinematografii – otrzymał Nagrodę SFP.

JERZY ARMATA

Too już 10 lat, od kiedy nie ma z nami Wojtka, zmarł 9 grudnia 2015 roku. Czas jest nieubłagany, niedawno wspominaliśmy (13 listopada w kinie Kultura) jednego z najwybitniejszych dokumentalistów – Marcela Łozińskiego, który zmarł 20 sierpnia tego roku. Wojtek i Marcel byli sobie bliscy, i to niewyłącznie zawodowo. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że „nadawali na tej samej fali”. Człowiek nie umiera, dopóki żyje w pamięci innych... Może to banalne, ale tak jest.

Z Wojtkiem znałem się od lat 70. ubiegłego wieku, z WFD. Kiedy tylko było to możliwe, założyliśmy wraz z naszymi kolegami Studio Filmowe Kalejdoskop (w 1988). Z Wojtkiem dzieliliśmy nasze biurka przez 25 lat. Jego śmierć była (nie tylko dla nas) szokiem, bo mając zaledwie 64 lata – w pełni sił twórczych – dostał ciężkiego udaru, wieczorem (przed porannym wylotem do Chin), tuż po premierze swojego filmu, którego był producentem, pt. (nomen omen) *Wytrwałość*. To były duże emocje, jak się okazało zbyt duże. Organizm nie wytrzymał.

Do dzisiaj, ilekroć spotykam naszych wspólnych znajomych – zwłaszcza kobiety – wspominamy go bardzo serdecznie, bo był przyjazny dla wszystkich, miał duże poczucie humoru, charakteryzujące się specyficznym stylem porozumiewania się, który nazywałem „pytaniami kontrolnymi”. W jego towarzystwie nikt się nie nudził. Wojtek ogromnie lubił się bawić, z większością imprez festiwalowych wychodził jako jeden z ostatnich. Uwielbiał jeździć na festiwalach i pokazy filmowe, potrafił polecić na jednorazowy pokaz do Waszyngtonu i wrócić po dwóch dniach.

Przyjaźniliśmy się i wiedziałem, że po jego odejściu Kalejdoskop już nigdy nie będzie tym samym miejscem, gdzie powstawały takie wybitne filmy, jak *Wszystko może się przytrafić* czy *89 mm od Europy* Marcela Łozińskiego. Trudno sobie wyobrazić, ale wtedy dysponowaliśmy biurem o 10 metrach kwadratowych powierzchni, w tzw. blaszaku portierni WFDiF.

Kiedy otrzymaliśmy nominację do Oscara, przyznano nam zaproszenia dla dwóch osób. Moją decyzją (byłem wtedy prezesem zarządu) było, abyśmy wyjechali na ceremonię rozdania Oscarów w 1995 roku (30 lat temu) wszyscy: Marcel z Anią oraz (dzięki Wojtkowi) czterech wspólników naszego Studia. Byliśmy niezmiernie dumni z pierwszej – po drugiej wojnie światowej – nominacji do Oscara dla polskiego filmu dokumentalnego. Nasz wyjazd do Los

WOJCIECH SZCZUDŁO

1951-2015

Był szalenie lubianym i bardzo cenionym w świecie polskiego dokumentu kierownikiem produkcji oraz producentem. Odnosił liczne sukcesy w kraju i na świecie. Często był „w drodze”, a swoją niespożytą energią zarażał innych. W grudniu mija 10 lat od jego śmierci.



Wojciech Szczudło

Angeles najlepiej oddawał tytuł prasowy w jednej z gazet: „89 mm od Oscara”. Po ceremonii odbył się bankiet u Joli Czaderskiej-Hayek i jej męża – w ich słynnej willi Belvedere w Hollywood. Tam, wspólnie ze wszystkimi nominatami: Krzysztofem Kieślowskim, Piotrem Sobocińskim i Krzysztofem Piesiewiczem (nominowany był też wtedy film *Trzy kolory. Czerwony*), świętowaliśmy nasze nominacje. Została nam tylko rejestracja VHS na kupionej wtedy w Los Angeles kamerze. Wojtek był pełnym

entuzjazmu operatorem tej rejestracji. A nam zostały jedynie wspomnienia.

„Śpieszmy się kochać ludzi, tak szybko odchodzą...” – pisał ks. Jan Twardowski. Wszyscy musimy kiedyś odejść z tego świata, ale z nadzieją, że Bóg pozwoli nam kontynuować nasze pasje – bo wybitne filmy powstają tylko z pasji – i dołączymy do Wojtka, Marcela i wielu innych filmowców.

PIOTR ŚLIWIŃSKI

3 listopada zmarł **Jerzy Derfel** (84 l.), pianista, kompozytor i dyrygent. Autor utworów instrumentalnych, wokarno-instrumentalnych, fortepianowych, musicali muzyki teatralnej, radiowej, rozrywkowej, baletowej, telewizyjnej i filmowej. Był absolwentem Podstawowej Szkoły Muzycznej i Liceum Muzycznego w klasie fortepianu w Sopocie oraz Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, gdzie studiował grę fortepianową u Ryszarda Baksta. Podczas nauki w szkole średniej w 1958 założył zespół Flamingo, który wystąpił m.in. na Jazz Jamboree '61 w Warszawie. Jerzy Derfel współpracował ze słynnym gdańskim Teatrzykiem Rąk „Co To” (etiudy z tej studenckiej sceny były wykorzystane m.in. w filmie Janusza Morgensterna *Do widzenia, do jutra...*). Współpracował również z warszawskim STS-em oraz ze studentami Ludwika Sempolińskiego. Po ukończeniu studiów działał głównie jako kompozytor i akompaniator, zwłaszcza z Wojciechem Młynarskim, ale też z Ewą Dańkowską, Haliną Kunicką, Alicją Majewską, Jerzym Połomskim, Danutą Rinn czy Ireną Santor. Napisał ponad 200 piosenek do tekstów wielu autorów, m.in. Ireneusza Iredyńskiego, Jonasza Kofy, Wojciecha Młynarskiego, Agnieszki Osieckiej, Jeremiego Przybory. Tworzył także dla potrzeb teatru, filmu, telewizji. Z jego dorobku kompozytora muzyki filmowej należy wymienić takie tytuły, jak *Droga Sylwestra Chęcińskiego*, *Wielki podryw* Jerzego Kołodziejczyka i Jerzego Trojana, *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* i *Miś* Stanisława Barei, *Tajemnica starego ogrodu* Juliana Dziedziny, *Adopcja* Grzegorza Warchoła, *5 dni z życia emeryta* Edwarda Dziewońskiego czy *Kocham Klarę* Macieja Wojtyszki. Napisał również muzykę do kilku filmów i seriali animowanych w reżyserii Romana Huszczo. Jerzy Derfel za swoją twórczość artystyczną został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski oraz Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”.

6 listopada zmarł **Gerard Lebig** (45 l.), artysta dźwiękowy, improwizator, kompozytor, muzyk, wybitny saksofonista. Był absolwentem Akademii Muzycznej we Wrocławiu, jednym z założycieli festiwalu Sanatorium Dźwięku w Sokołowsku i przez wiele lat jego dyrektorem artystycznym. Był twórcą eksperymentalnym i intermedialnym, który współpracował z takimi artystami, jak Paul Lovens, Keith Rowe, Phil Minton, Peter Rehberg, Jérôme Noetinger oraz czołówką polskiej sceny improwizowanej. Skomponował muzykę do takich filmów, jak *Droga do raj* Gerwazego Reguły, *Huśtawka* Tomasza Lewkowicza i *Droga* Marty Plucińskiej.

9 listopada zmarł **Adam Pawlik** (75 l.), II kierownik produkcji. Pracę na planie filmowym rozpoczął od współpracy produkcyjnej przy fabule telewizyjnej *Romans prowincjonalny* Krzysztofa Wierzbiańskiego czy serialu *07 zgłoś się* Krzysztofa Szmagiera. Organizował produkcję *Paciorków jednego różańca* Kazimierza Kutza. Współpracował też przy *Rodzinie Leśniewskich* Janusza Łęskiego, *Białym mazurze* Wandy Jakubowskiej, *Epizodzie* Tadeusza Junaka. Kierował planem *Czerwonych węży* Wojciecha Fiwka. Jako II kierownik produkcji pracował zaś na planach *Klejnotu wolnego sumienia* Grzegorza Królikiewicza oraz *Przygrywki* Łęskiego.

24 listopada zmarł **Stanisław Sparażyński** (94 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. W 1957 zdał egzamin eksternistyczny dla aktorów dramatu. Występował w Teatrach: Estrady w Poznaniu (1954-55), im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie (1955-59), Polskim w Poznaniu (1959-64), im. Wilama Horzycy w Toruniu (1965-69), im. Stefana Jaracza w Łodzi (1969-76), Narodowym (1976-77; 1985-91) i Ateneum w Warszawie (1978-80) oraz im. Jana Kochanowskiego w Radomiu (1980-85). Stosunkowo często można go było oglądać na małym i dużym ekranie, w serialach i spektaklach telewizyjnych, ale również w produkcjach kinowych. Z jego filmografii trzeba wymienić takie tytuły, jak *Palec Boży* Antoniego Krauzego, *Mazepa* Gustawa Holoubka, *Polskie drogi* Janusza Morgensterna, *07 zgłoś się* Krzysztofa Szmagiera, *Doktor Murek* Witolda Lesiewicza, *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego, *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* Stefana Sztwiertni, *Katastrofa w Gibraltarze* Bohdana Poręby, *Modrzejewska* Jana Łomnickiego, *Deja vu* Juliusza Machulskiego, *Pogranicze w ogniu* Andrzeja Konica, *Przeprowadzki* Leszka Wosiewicza, *Pogoda na jutro* Jerzego Stuhra czy *Hiszpanka* Łukasza Barczyka.

26 listopada zmarł **Jerzy Durowicz** (93 l.), operator dźwięku. Studia rozpoczął na Wydziale Reżyserii Dźwięku Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu, a zakończył je w Warszawie. Następnie związał się z Wytwórnią Filmową „Czołówka”, w której jako operator dźwięku przepracował całe swoje zawodowe życie. Zadebiutował na planie krótkiej fabuły telewizyjnej *Podróźni jak inni* Wojciecha Marczewskiego (realizując dźwięk wspólnie z Anną Grabowską), a jako samodzielny operator dźwięku przy produkcji *Trenu* Mariana Ussorowskiego, poetyckiej impresji pacyfistycznej, zainspirowanej „Guernicą” Pabla Picassa oraz utworem Krzysztofa Pendereckiego „Tren – Ofiarom Hiroszimy”. W bogatym dorobku Jerzego Durowicza znajdziemy kilkadziesiąt filmów dokumentalnych, w tym wiele nagradzanych, m.in. *Doktoranta* Edwarda Skórzewskiego, *Zołnierskie dni* Janusza Chodnikiewicza, a także *Szeffa* Grzegorza Królikiewicza, *Dziewiątką pojechać w Aleje...* Skórzewskiego, *Nie mieczem, lecz piórem* Ussorowskiego, *Krok od przepaści* Macieja Sieńskiego, *Obywatela* Bolesława Pawicy czy *Ateny wołyńskie* Kazimierza Sheybala. Jerzy Durowicz był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

27 listopada zmarła **Agnieszka Maciąg** (56 l.), modelka, prezenterka telewizyjna, dziennikarka, pisarka i okazjonalnie aktorka. Była absolwentką Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu. Studiowała dziennikarstwo na UW oraz psychologię i kulturoznawstwo na SWPS w Warszawie. Prowadziła programy telewizyjne, zagrała w wielu teledyskach do piosenek grupy De Mono, wystąpiła również w filmie *Czas surferów* Jacka Gąsiorowskiego oraz w serialu *Niania* Jerzego Bogajewicza i telenoweli *Na dobre i na złe*. Była także autorką wielu książek dotyczących zdrowego trybu życia, rozwoju duchowego i zagadnień psychologicznych.

27 listopada zginął tragicznie **Nikodem Marecki** (11 l.), aktor dziecięcy. Utalentowany chłopiec zagrał w wielu produkcjach filmowych i serialowych. Wystąpił m.in. w filmie *Zoła* w reżyserii Tomasza Koneckiego, grając syna głównych bohaterów kreowanych przez Małgorzatę Kożuchowską i Artura Żmijewskiego. Pojawił się też w istotnej roli brata głównej bohaterki Bronki (Sandra Drzymalska) w *Białej odwadze* Marcina Koszałki. Ponadto grał w wielu docenianych przez publiczność serialach, takich jak *Zakochani po uszy*, *Erynie*, *Papiery na szczęście*, *Krakowskie potwory*, *Szpital św. Anny*.

27 listopada zmarła **Beata Redo-Dobber** (63 l.), aktorka, choreografka, scenografka teatralna, reżyserka teatrów muzycznych i operowych, pedagog. Była absolwentką Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST. W latach 1985-96 występowała w Starym Teatrze w Krakowie, a w latach 1995-96 oraz 1999-2010 pracowała jako asystent reżysera w warszawskim Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Współpracowała także – jako reżyser, scenograf, kostiumograf i autorka ruchu scenicznego – z teatrami muzycznymi Białego Stoku, Łodzi, Warszawy i Wrocławia. Była również niezwykle cenioną przez kadrę akademicką oraz bardzo lubianą przez studentów wykładowczynią Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej w Łodzi. Jako aktorka głównie realizowała się na scenie, ale wystąpiła też w spektaklu Teatru Telewizji *Od szóstej do szóstej* w reżyserii Ireny Wollen oraz w polsko-brytyjskim filmie kinowym *Cienie* Jerzego Kaszubowskiego.

W listopadzie zmarł **Zbigniew Szczapiński** (82 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego łódzkiej PWSTiF. Występował w Teatrach: im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (1966-68), im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1968-70), Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (1970-72), Dramatycznym w Szczecinie (1973-75) Polskim w Poznaniu (1975-78), im. Włama Horzycy w Toruniu (1978-82). Najdłużej, bo przez okres od 1982 do 2009, był aktorem Teatru Powszechnego w Łodzi. Od czasu do czasu pojawiał się również na małym i dużym ekranie, w spektaklach Teatru Telewizji, serialach oraz produkcjach kinowych. Z jego filmografii warto wymienić takie tytuły, jak *Niebieskie jak Morze Czarne* Jerzego Ziarnika, *Złoty pociąg* Bohdana Poręby, *King-sajz* Juliusza Machulskiego, *Psy 2. Ostatnia krew* i *Demony wojny według Goi* Władysława Pasikowskiego, *Księga wielkich życzeń* i *Listy miłosne* Sławomira Kryńskiego czy *Tygrysy Europy* Jerzego Grucy. Zbigniew Szczapiński zdobył kilka nagród za kreacje teatralne, za swoją twórczość został też uhonorowany Nagrodą Wojewody Łódzkiego.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

9. EDYCJA SFPitch

Już po raz 9., tym razem jesienią porą, scenarzyści i scenarzystki spotkali się z producentami filmowymi podczas SFPitch – wydarzenia, które na stałe wpisało się w kalendarz branży audiowizualnej. Na scenie w warszawskim kinie Kultura zaprezentowano 22 projekty filmowe i serialowe – zarówno fabularne, jak i dokumentalne – wybrane spośród licznych zgłoszeń. Wśród nich znalazły się historie osobiste, społeczne, gatunkowe i poetyckie, pokazujące różnorodność współczesnego polskiego scenariopisarstwa oraz potencjał międzynarodowych koprodukcji. W części międzynarodowej zaprezentowali się twórcy z Czech, Węgier i Serbii. Organizatorami wydarzenia byli tradycyjnie Maciej Wiktor z Koła Reżyserów oraz Kamil Chomiuk z Koła Scenarzystów Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Osoby zainteresowane udziałem w jubileuszowej, 10. edycji SFPitch – która odbędzie się w kwietniu 2026 roku – lub szukające kontaktów do twórców, proszone są o przesłanie wiadomości na adres: pitch@sfp.org.pl.

KINO DOKUMENTALNE – NASZA MIŁOŚĆ! AŻ 20 TYTUŁÓW WRACA NA EKRANY KINOWE

Uroczystym otwarciem w warszawskim kinie Iluzjon rozpoczęła się akcja Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Festiwalu Filmowego Millennium Docs Against Gravity „Kino dokumentalne – nasza miłość!”. W planie jest ponad 100 pokazów w kinach w całym kraju, które potrwają do końca stycznia 2026 roku. Na duży ekran powraca 20 najlepszych filmów współfinansowanych przez PISF w ciągu

ostatnich dwóch dekad. Projekcje (oraz spotkania z reżyserami i reżyserkami) ruszyły 21 listopada. Podczas uroczystego otwarcia zaprezentowano *Pianoforte* (2023) Jakuba Piątka, a po seansie odbył się koncert jednego z bohaterów filmu – Marcina Wieczorka. W warszawskiej Kinotece oraz kinie Paradox w Krakowie odbędą się z kolei pokazy nominowanego do Oscara *Królka po berlińsku* (2009) Bartosza Konopki. To przewrotna opowieść o dzikich królikach, które przez dekady żyły w pasie ziemi niczyjej pomiędzy Murem Berlińskim. Metaforyczna historia o zwierzętach pokazuje tak naprawdę losy podzielonej Europy, obnażając absurd życia w komunistycznym kraju. *Film balkonowy* (2021) Pawła Łozińskiego, czyli pełen czułości portret współczesnych Polaków uchwycony z balkonu reżysera na Saskiej Kępie, pojawi się we Wrocławiu oraz Łodzi. W programie znalazły się ponadto jeszcze następujące tytuły: *21 x Nowy Jork* (2016) Piotra Stasika, *Argentyńska lekcja* (2011) Wojciecha Staronia, *Beksińscy. Album wideofoniczny* (2017) Marcina Borchardta, *Jak to się robi* (2006) Marcela Łozińskiego, *Komunia* (2016) Anny Zameckiej, *Księżę i dybuk* (2017) Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego, *Lombard* (2022) Łukasza Kowalskiego, *Nadejść lepsze czasy* (2015) Hanny Polak, *Over the Limit* (2017) Marty Prus, *Pociągi* (2024) Macieja Drygasa, *Po-lin. Okruch pamięci* (2008) Jolanty Dylewskiej, *Rok z życia kraju* (2024) Tomasza Wolskiego, *Skąd dokąd* (2023) Maćka Hameli, *Symfonia Fabryki Ursus* (2018) Jaśminy Wójcik, *Uwikłani* (2012) Lidii Dudy, *Wanda Rutkiewicz. Ostatnia wyprawa* (2024) Elizy Kubarskiej oraz *Wiatr. Thriller dokumentalny* (2019) Michała Bielawskiego. Opisy wszystkich 20 filmów oraz mapa kin biorących udział w akcji są dostępne na stronie 20lat.pisf.pl. Akcji towarzyszy

także konkurs, który zachęca do udziału w seansach. Przed każdym z filmów oraz po jego zakończeniu na ekranie pojawi się kod QR, który przeniesie publiczność do specjalnego formularza. Każda osoba, która odpowie, za co kocha kino dokumentalne, ma szansę na wygranie cennych nagród: I miejsce to możliwość spędzenia 3 nocy (7-10 maja 2026) dla 2 osób w Warszawie w 5* hotelu, akredytacje na MDAG i zaproszenia na galę otwarcia festiwalu. Za zajęcie II miejsca nagrodą są 2 noce (8-10 maja 2026) dla 2 osób w Warszawie w 5* hotelu i akredytacje na MDAG. Zaś zdobywca lub zdobywczyni III miejsca może liczyć na 2 akredytacje na MDAG 2026. Konkurs zostanie rozstrzygnięty w połowie lutego, a jego regulamin jest

dostępny na stronie festiwalu MDAG. Kino jest dostępne dla wszystkich! Wybrane pokazy w ramach akcji będą dostępne dzięki współpracy z Fundacją Kino Dostępne. W aplikacji Kino Dostępne można znaleźć audiodeskrypcję do części filmów pokazywanych w ramach akcji.

MONIKA STRZĘPKA Z NOMINACJĄ DO NAGRODY IM. KRZYSZTOFA KRAUZE

Ceniona reżyserka teatralna Monika Strzępka – debiutująca w Studiu Munka SFP pełnometrażowym filmem *Zaprawdę Hitler umarł* – znalazła się w gronie 10 reżyserów i reżyserów nominowanych w 9. edycji

Nagrody im. Krzysztofa Krauze przyznawanej przez Gildię Reżyserów Polskich. Nagroda ta jest docenieniem reżysera za film, który miał swoją premierę kinową, telewizyjną, festiwalową lub streamingową od poprzedniej edycji Nagrody. Nie ma ona ograniczeń gatunkowych ani metrażowych. Pod uwagę brane są filmy fabularne, dokumentalne, animowane, pełno- i krótkometrażowe. Nominowanych wybierają wszyscy członkowie Gildii Reżyserów, a wskazując konkretne nazwiska i tytuły, szukają wartości, które odnajdywali w filmach patrona nagrody, czyli nonkonformizmu, wrażliwości społecznej oraz kunsztu artystycznego. Wśród tegorocznych nominowanych znalazło się troje twórców filmów dokumentalnych i siedmioro

twórców filmów fabularnych. Aż połowa nominowanych to debiutanci. Na liście nominowanych, oprócz Moniki Strzępki, znaleźli się: Korek Bojanowski (*Utrata równowagi*), Maciej Drygas (*Pociągi*), Agnieszka Holland (*Franz Kafka*), Magnus von Horn (*Dziewczyna z igłą*), Natalia Koniarz (*Silver*), Eliza Kubarska (*Wanda Rutkiewicz. Ostatnia wyprawa*), Justyna Łuczaj (*Koński ogon*), Wojciech Smarzowski (*Dom dobry*) i Mara Tamkovich (*Pod szarym niebem*). Uroczyste wręczenie Nagrody Gildii Reżyserów zaplanowano na 21 grudnia.

JUBILEUSZOWA, 20. AFRYKAMERA

W dniach 21-26 listopada warszawska publicz-

ność po raz kolejny miała okazję zanurzyć się w bogactwie i różnorodności kina afrykańskiego. AfryKamera, pierwszy

i największy w Europie Środkowo-Wschodniej festiwal poświęcony filmom z Afryki i jej diaspor, obchodził tym razem

swoje 20-lecie. Jubileuszowa edycja stanowiła wyjątkową podróż przez dwie dekady opowiadania o kulturze, historii

i współczesności Afryki. Motywem przewodnim tegorocznej edycji było słowo SANKOFA – nawiązujące do tradycyjnej

SŁAWOMIR IDZIAK W KINIE KULTURA

Pod koniec października odbył się kolejny wieczór z zainicjowanego przez Grzegorza Kędzińskiego (członka Zarządu Koła Operatorów Obrazu SFP) cyklu „Filmowe obrazy”, czyli przeglądu poświęconego najwybitniejszym autorom zdjęć filmowych, organizowanego przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich w kinie Kultura. Bohaterem jesiennego spotkania był Sławomir Idziak. W rozmowie z Grażyną Torbicką artysta mówił o swoich mistrzach, o pracy z Krzysztofem Kieślowskim i Ridleyem Scottem, o barwach, które stały się jego znakiem rozpoznawczym, oraz o tym, jak sztuczna inteligencja zmienia zawód operatora. „Operatorzy dziś robią półprodukt. Sztuczna inteligencja za chwilę będzie malowała obrazy za nas. To fascynujące i przerażające jednocześnie” – mówił Idziak podczas spotkania w Kulturze. Zwrócił również uwagę, że współczesne kino cyfrowe utraciło coś, co dla niego było istotą zawodu: „W moim czasie nie widzieliśmy od razu tego, co robimy. To budowało wrażliwość. Dziś operator fotografuje i gapi się w ekran. To zabija wyobraźnię”. Dodał jednak z dystansem: „Nie ma co się obrażać na rzeczywistość. Tak jest i tego nie zmienimy”. Wspominał ponadto swoje artystyczne początki, mówiąc: „Pochodzę z rodziny fotografów. Wszystkie wychowawcze rozmowy odbywały się w ciemni fotograficznej”. Opowiadał, że decyzja o studiowaniu w łódzkiej Szkole Filmowej była dla niego „organiczna, naturalna”, choć młody student z Katowic czuł się na początku „nieco wystraszony warszawską elitą filmową”. To właśnie w szkole – jak podkreślał – operatorzy zyskali pozycję współtwórców filmów, „drugich po reżyserze”, co ukształtowało polską tradycję operatorską i w konsekwencji doprowadziło do powstania festiwalu Camerimage. Wspominając studencką współpracę z Grzegorzem Królikiewiczem, Idziak mówił z ironią: „To była ciężka współpraca, ale muszę oddać mu jedno – zmuszał do przełamywania konwencji. Dzięki niemu zyskałem przestrzeń do eksperymentowania”. Idziak wrócił też wspomnieniami do swojej współpracy z Krzysztofem Kieślowskim i momentu, który – jak sam przyznał – „zmienił wszystko”. „Nie chciałem robić *Krótkiego filmu o zabijaniu*. To była okropna historia. Ale nie mogłem odmówić Kieślowskiemu, więc powiedziałem, że zrobię to, jeśli pozwoli mi zrobić film w kolorze zielonym i z moimi filtrami przejściowymi” – opowiadał. Kiedy Grażyna Torbicka zapytała o pracę przy *Helikopterze w ogniu*, Idziak odpowiedział: „Mnie się ten film kojarzy głównie ze smrodem. Kręciliśmy w nieskanalizowanej części Rabatu. Jak helikoptery wznosiły się w powietrze, kurz mieszany z gównem wisiał nad planem”. Mimo trudnych warunków zdjęcia przyniosły mu nominację do Oscara i uznanie Ridleya Scotta. – „W amerykańskim kinie noc jest niebieska. Ja użyłem znowu zielonego – to podkreśliło autentyczność scen. Ridley to kupił od razu”. Na zakończenie spotkania Idziak zdradził kulisy pracy nad *Trzema kolorami. Niebieskim*: „Ten film miał zupełnie inny scenariusz. Początkowo był dramatem psychologicznym, nawet detektywistycznym. Kieślowski w trakcie montażu zmienił go

w film muzyczny, wręcz operowy”. Podkreślił, że współpraca z reżyserem była dla niego szkołą pokory i twórczej wolności: „Kieślowski był geniuszem montażu. Montował po 12 godzinach zdjęć, po nocach. To go zabiło – ta pracowitość. Ale dzięki temu odkrywał duszę filmu”. Idziak opowiadał także o Plenerach Film Spring Open – warsztatach, które stworzył z myślą o młodych twórcach. „To nie jest festiwal oglądania filmów, tylko robienia filmów. Dajemy młodym sprzęt za miliony i przestrzeń do eksperymentu. Edukacja przestała mieć sens w dawnym rozumieniu – dziś uczymy się cały czas”. Spotkanie ze Sławomirem Idziakiem zakończyło się długimi brawami. Przed projekcją filmu *Trzy kolory. Niebieski* widzowie mogli zobaczyć jeszcze dwie wcześniejsze etiudy bohatera wieczoru: *Wyjście* (1965) oraz *Każdemu to, czego mu wcale nie trzeba* (1966). Cykl „Filmowe obrazy”, zainicjowany przez Grzegorza Kędzińskiego, poświęcony jest najwybitniejszym autorom zdjęć filmowych. Bohaterami poprzednich edycji byli m.in. Zygmunt Samosiuk, Piotr Sobociński, Edward Kłosiński, Witold Adamek i Arkadiusz Tomiak.

NOMINOWANI DO PASZPORTÓW „POLITYKI” W KATEGORII FILM

Ogłoszono pierwsze nominacje do 33. edycji Paszportów „Polityki”. W kategorii filmowej wśród nominowanych znaleźli się Kordian Kądziera, autor pełnometrażowego debiutu *LARP. Miłość, trolle i inne questy* (laureat Nagrody „Perspektywa”, o którym piszemy na str. 14), Eryk Kulm, znakomity odtwórca tytułowej roli w filmie *Chopin, Chopin!* Michała Kwiecińskiego (bohater naszej październikowej okładki) oraz Emi Buchwald – reżyserka debiutu powstałego w Studiu Munka SFP – *Nie ma duchów w mieszkaniu na Dobrej* (i bohaterka naszego wywiadu numeru na str. 22-29). Kapituła

Paszportów podkreśliła, że twórczość Emi Buchwald „wyróżnia się poetycką formą zestawioną z prozą życia, subtelnym humorem i umiejętnością rozbrajania dramatycznych sytuacji. Jej debiut pełnometrażowy koncentruje się na bliskości, czułości i realistycznej, niemal dokumentalnej obserwacji relacji rodzinnych, otwartych na metafizyczną wrażliwość”. Film opowiada historię czwórki rodzeństwa, których łączą toksyczne więzi, uzależnienie, stany lękowe i potrzeba znalezienia bezpiecznego miejsca. Paszporty „Polityki” zostaną wręczone 11 stycznia 2026 roku.

Emi Buchwald

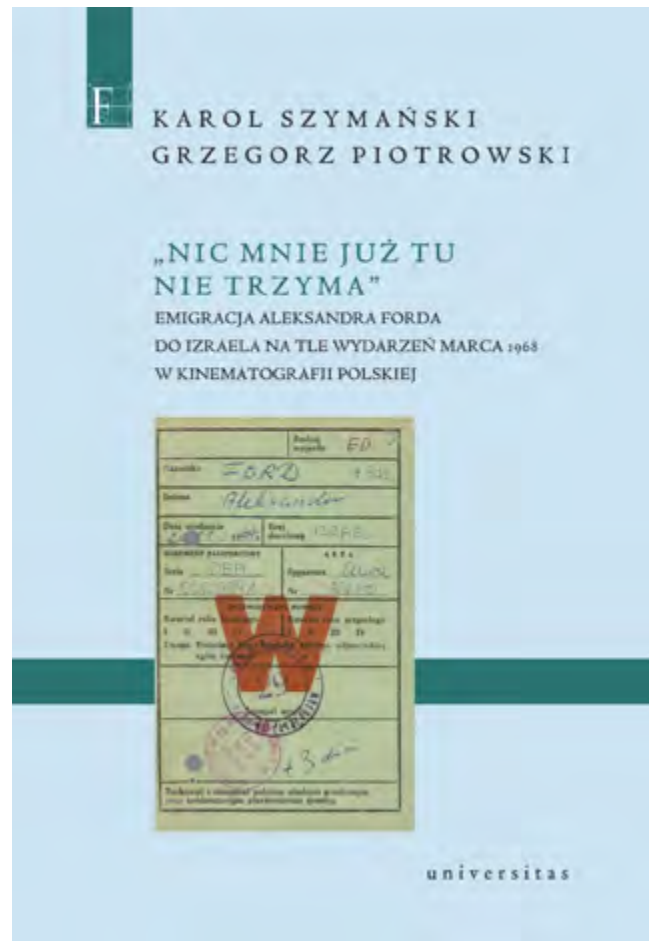
Kordian Kądziera

Eryk Kulm

Sławomir Idziak, Grażyna Torbicka i Grzegorz Kędziński

KSIĄŻKA O ALEKSANDRZE FORDZIE I WYDARZENIACH MARCOWYCH W POLSKIM KINIE

Nakładem wydawnictwa Universitas ukazała się książka „Nic mnie już tu nie trzyma”, poświęcona okolicznościom emigracji z Polski w 1969 roku wybitnego reżysera Aleksandra Forda – jednego z najważniejszych twórców w historii rodzimego kina, autora m.in. rekordowo popularnych *Krzyżaków* (1960). Pod nieco ironicznym tytułem kryje się wnikliwe opracowanie wydarzeń, które doprowadziły do wyjazdu twórcy, osadzone w szerokim kontekście przemian i napięć związanych z Marcem '68 w polskiej kinematografii. Autorzy książki – Karol Szymański i Grzegorz Piotrowski – filmoznawcy z Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego, oparli swoją monografię na rozległych kwerendach archiwalnych prowadzonych w Polsce i za granicą. Dzięki nim udało się odnaleźć m.in. unikatową korespondencję Aleksandra Forda z Rachelą Auerbach, dokumentującą przede wszystkim pierwszy rok życia reżysera na emigracji, jak również nieznaną wcześniej scenariusz do planowanego przez Forda międzynarodowego filmu o Januszu Korczaku, zatytułowanego *Korczak and his children*. Publikacja inauguruje serię naukowych monografii „Obrachunki Fordowskie”, przygotowawaną przez autorów na lata 2025–2028. W kolejnych tomach ukażą się: krytyczna edycja korespondencji Forda i Auerbach oraz biografia Olgi Mińskiej-Fordowej, pierwszej żony reżysera. Książka powstała dzięki wsparciu finansowemu PISF. Tak recenzuje publikację prof. Dariusz Stola: „Solidna, ciekawa i intrygująca prezentacja historii Aleksandra Forda – jednej z ważniejszych, a pod pewnymi względami najważniejszych postaci w dziejach powojennej polskiej kinematografii. Jest to jednocześnie biografia pretekstowa, albowiem za pomocą życiorysu Forda przedstawia szersze aspekty historii kinematografii w PRL-u oraz »kampanii antysyjonicznej« z lat 1967–1968, a poprzez to – polityczne i społeczne mechanizmy działania reżimu komunistycznego w Polsce. Praca w znaczącym stopniu rozszerza naszą wiedzę



o nim, a także o korzeniach i przebiegu marcowej nagonki, w wyniku której Ford zmuszony był wyjechać z Polski, jak też o jego życiu na wygnaniu, zakończonym tragicznie kilka lat później. Książka, napisana w żywy i wciągający sposób, nie stroni od ocen, ale rzeczowo je uzasadnia.

mądrości ludu Akan i zachęcające do powrotu do przeszłości, aby lepiej zrozumieć teraźniejszość i budować przy-

szłość. W duchu tego przesłania program AfryKamery połączył klasyczne dzieła afrykańskiej kinematografii z najnowszymi

produkcjami podejmującymi tematy tożsamości, praw kobiet, pamięci kolonialnej oraz przemian społecznych i środowiskowych. Festiwal otworzył eksperymentalny projekt multimedialny „BLKNWS: Terms & Conditions” (USA/Ghana, 2025) autorstwa Kahlila Josepha. Była to przejmująca refleksja nad pamięcią i współczesnym doświadczeniem czarnej społeczności, złożona z archiwaliów, muzyki, wizualiów i mediów społecznościowych. W programie festiwalu znalazło się ponadto 40 tytułów, m.in. dramat *In the Shadow of My Father* (Nigeria/Wielka Brytania/Irlandia, 2025), dokument *Seeds* (USA, 2025) oraz inspirujący film *How to Build*

a Library (Kenia/USA, 2025). Publiczność zobaczyła również starannie odrestaurowane klasyki: *Camera d'Afrique: 20 Years of African Cinema* (1983) oraz *Woman with a Knife* (1969). Pokazy odbywały się w Państwowym Muzeum Etnograficznym, kinach Atlantic i Amondo, a równolegle część programu była dostępna online na platformie Mojeekino.pl. W kolejnych miesiącach AfryKamera odwiedzi także Kraków, Wrocław, Łódź, Szczecin, Lublin, Rzeszów, Gorzów Wielkopolski i Konin.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

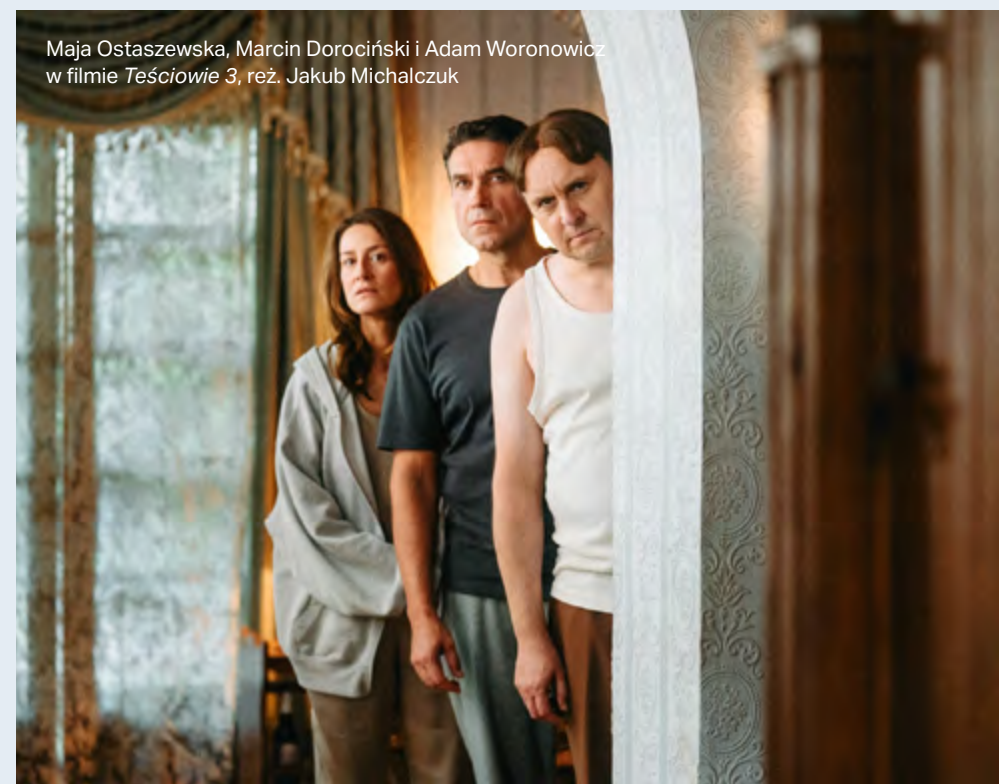
(PRAWIE) CISZA PRZED BURZĄ

Sytuacja bardzo miła dla oka. Czołówkę box office'u w naszym kraju w październiku zdominowały produkcje rodzime. Czy rodacy wrócili do kin na polskie filmy?

Wrócili, ale wybierają ostrożnie i zdecydowanie nie lubią ryzykować. Dowodem na to sukces trzeciej części *Teściów*, komedii znakomicie się rozwijającej z odcinka na odcinek. *Teściowie 3* w październiku zainteresowali 440 tys. widzów, a od premiery we wrześniu film zobaczyło blisko 1,5 mln osób, co plasowało ten tytuł w czołówce tegorocznych przebojów kinowych. Grany o 10 dni krócej w październiku bardzo oczekiwany przez wiele osób *Chopin, Chopin!* w reżyserii Michała Kwietnińskiego przyciągnął przed duże ekrany 389 tys. kinomanów. To również bardzo dobre osiągnięcie, choć zapewne spodziewano się lepszego wyniku, bo budżet sięgający 70 mln złotych, niestety, z naszych kin się nie zwróci. Pod koniec listopada opowieść o Chopinie zgromadziła w sumie około 450 tys. widzów i wciąż utrzymywała się na ekranach, ale pół miliona sprzedanych biletów to będą maksymalne możliwości tej produkcji.

Kolejny polski film na liście przebojów października to posługujący się dokumentalnym zapisem *Friz & Wersow. Miłość w czasach online* – kolejne spotkanie z ludźmi, którzy sukces osiągnęli w internecie, a w kinach świetnie sprzedali *100 dni do matury*. W myśl zasady „kuj żelazo, póki gorące” zrealizowano kolejną opowieść z popularnymi youtuberami. Efekt może nie jest tak spektakularny, jak przy fabule z maturą w tle, ale miłość Friza i Wersow śledziło 262 tys. widzów, a skoro chodzi tu o pieniądze, to przyniosło to 6,6 mln złotych wpływów.

Czwarte miejsce także przypadło polskiej produkcji – komedii *Seks dla opornych*, w gwiazdorskiej obsadzie i w stylu podobnych produkcji, które często goszczą w naszych kinach, choć najlepszy ich czas – zdaje się – już przeminął. Film trafił



Maja Ostaszewska, Marcin Dorociński i Adam Woronowicz w filmie *Teściowie 3*, reż. Jakub Michalczyk

na ekrany w połowie października i zobaczyło go 223 tys. widzów i niewiele więcej w całym okresie dystrybucji.

Inne polskie propozycje w Top 20 krajowego box office'u w październiku to: *Zamach na papieża* – solidne 164 tys. widzów, ale finalnie czujemy niedosyt, bo wynik duetu Pasikowski–Linda to ostatecznie 300 tys. sprzedanych biletów; *Franz Kafka* – polski kandydat do Oscara, odważny i oryginalny film Agnieszki Holland przyciągnął 66 tys. osób (i na koniec listopada nie przekroczył jeszcze granicy 100 tys.); *Skrzat. Nowy początek* – familijna produkcja, na którą wybrało się w październiku 80 tys. widzów, ale liczono na więcej; *LARP. Miłość, trolle i inne questy* z trudnym tytułem

i osiągnięciem sięgającym 47,8 tys. sprzedanych biletów. W rezultacie 10 najpopularniejszych polskich filmów w październiku obejrzało 1,68 mln widzów, a obrazy z całego Top 20 przyciągnęły 2,6 mln osób. Nasze kino jest oglądane! Choć chciałoby się, aby widownia była jeszcze większa. W listopadzie zadebiutuje *Dom dobry* Smarzowskiego, a ponura opowieść poprawi nastroje właścicielom kin.

Polski box office nie tylko rodzimymi filmami stoi. Najwyżej sklasyfikowana produkcja zagraniczna to głośna *Jedna bitwa po drugiej* w reżyserii Paula Thomasa Andersona, z Leonardo DiCaprio w roli

głównej. Przez cały październik tytuł ten zobaczyło 153 tys. kinomanów, a od premiery i na koniec listopada było to 238 tys. (5. miejsce). To nie jest oszałamiający wynik dla obrazu, który wkrótce będzie walczył o Oscara. Więcej również oczekiwano od filmu *Tron: Ares*, który obejrzało jedynie 110 tys. widzów. Swoją obecność w kinach zaznaczyły też liczne propozycje familijne, których w Top 20 jest aż sześć, a najwyżej sklasyfikowany został *Super Charlie* z liczbą 107 tys. sprzedanych biletów. Wyżej byłby *Koci Domek Gabi: Film*, ale dystrybutor nie przekazał oficjalnego wyniku.

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	TEŚCIOWIE 3	TEŚCIOWIE 3	NEXT FILM	POLSKA	11 498 892	440 629	34 551 576	1 468 601	515	12.09.2025
2	CHOPIN, CHOPIN!	CHOPIN, CHOPIN!	TVP	POLSKA	8 421 633	389 088	8 421 633	389 088	335	10.10.2025
3	FRIZ & WERSOW. MIŁOŚĆ W CZASACH ONLINE	FRIZ & WERSOW. MIŁOŚĆ W CZASACH ONLINE	NEXT FILM	POLSKA	6 622 102	262 327	6 622 102	262 327	210	03.10.2025
4	SEKS DLA OPORNYCH	SEKS DLA OPORNYCH	KINO ŚWIAT	POLSKA	5 530 100	223 904	5 530 100	223 904	285	17.10.2025
5	JEDNA BITWA PO DRUGIEJ	ONE BATTLE AFTER ANOTHER	WARNER	USA	4 005 824	153 667	5 875 350	227 306	221	26.09.2025
6	ZAMACH NA PAPIEŻA	ZAMACH NA PAPIEŻA	KINO ŚWIAT	POLSKA	3 933 793	164 434	6 897 664	288 474	421	26.09.2025
7	TRON: ARES	TRON: ARES	DISNEY	USA/KANADA/NOWA ZELANDIA	3 165 315	115 118	3 165 315	115 118	242	10.10.2025
8	SUPER CHARLIE	SUPER CHARLIE	BEST FILM	SZWECJA/DANIA	2 332 529	107 381	2 821 113	138 724	265	03.10.2025
9	KOSZMAREK	STITCH HEAD	MONOLITH	WLK. BRYTANIA/NIEMCY/ LUKSEMBURG/FRANCJA	2 245 849	97 179	2 245 849	97 179	229	17.10.2025
10	OBECNOŚĆ 4: OSTATNIE NAMASZCZENIE	THE CONJURING: LAST RITES	WARNER	WLK. BRYTANIA/USA/ KANADA	2 173 238	84 279	23 138 871	917 164	337	05.09.2025
					49 929 275	2 038 006				
11	SUPER PIES I KOT ŁOTR	CHARLIE THE WONDERDOG	KINO ŚWIAT	KANADA	1 491 016	61 492	1 491 016	61 492	219	24.10.2025
12	EXIT8	8-BAN DEGUCHI	M2 FILMS	JAPONIA	1 449 058	59 702	2 745 484	119 076	153	26.09.2025
13	FRANZ KAFKA	FRANZ KAFKA	KINO ŚWIAT	CZECHY/POLSKA/NIEMCY/ FRANCJA/TURCJA	1 383 788	66 823	1 383 788	66 823	205	24.10.2025
14	SKRZAT. NOWY POCZĄTEK	SKRZAT. NOWY POCZĄTEK	NEXT FILM	POLSKA	1 383 164	80 828	3 178 547	191 263	244	19.09.2025
15	GOOD BOY	GOOD BOY	MONOLITH	USA	1 241 540	58 531	1 241 540	58 531	232	31.10.2025
16	SKOMPLIKOWANI	SPLITSVILLE	MONOLITH	USA	1 082 596	46 556	1 323 826	60 965	178	03.10.2025
17	TRIUMF SERCA	TRIUMPH OF THE HEART	RAFAEL	USA	1 040 254	60 414	3 416 920	188 328	182	12.09.2025
18	LILLY I KANGUREK	KANGAROO	KINO ŚWIAT	AUSTRALIA	1 001 062	50 885	2 638 736	145 755	242	19.09.2025
19	BIURO DETEKTYWISTYCZNE LASSEGO I MAI. LICZ DO CZTERECH	LASSEMAJAS DETEKTIVBYRA - MASKOTEN SOM FORSVANN	NOWE HORYZONTY	SZWECJA	992 135	49 247	1 172 990	60 802	172	03.10.2025
20	LARP. MIŁOŚĆ, TROLLE I INNE QUESTY	LARP. MIŁOŚĆ, TROLLE I INNE QUESTY	MÓWI SERWIS	POLSKA	885 198	47 824	885 198	47 824	159	17.10.2025
					11 949 811	582 302				
TOP 20:					61 879 086	2 620 308				

FILMY POLSKIE								
LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	TEŚCIOWIE 3	NEXT FILM	11 498 892	440 629	34 551 576	1 468 601	515	12.09.2025
2	CHOPIN, CHOPIN!	TVP	8 421 633	389 088	8 421 633	389 088	335	10.10.2025
3	FRIZ & WERSOW. MIŁOŚĆ W CZASACH ONLINE	NEXT FILM	6 622 102	262 327	6 622 102	262 327	210	03.10.2025
4	SEKS DLA OPORNYCH	KINO ŚWIAT	5 530 100	223 904	5 530 100	223 904	285	17.10.2025
5	ZAMACH NA PAPIEŻA	KINO ŚWIAT	3 933 793	164 434	6 897 664	288 474	421	26.09.2025
6	SKRZAT. NOWY POCZĄTEK	NEXT FILM	1 383 164	80 828	3 178 547	191 263	244	19.09.2025
7	LARP. MIŁOŚĆ, TROLLE I INNE QUESTY	MÓWI SERWIS	885 198	47 824	885 198	47 824	159	17.10.2025
8	O PSIE, KTÓRY JEŹDZIŁ KOLEJĄ 2	KINO ŚWIAT	612 789	39 122	9 682 228	465 986	390	08.08.2025
9	NIESAMOWITE PRZYGODY SKARPETEK 2. SKARPETKI GÓRA!	NOWE HORYZONTY	438 276	25 894	1 921 720	110 371	287	12.09.2025
10	SKARBKI I TAJEMNICA MAGICZNEGO SREBERKA	TVP	199 458	10 084	199 458	10 084	118	24.10.2025
TOP 10:			39 525 405	1 684 134				



W samym sercu Kazimierza Dolnego mieści się „Stara Łaźnia” – wyjątkowe miejsce, gdzie można delektować się wyśmienitą kuchnią i odpocząć w inspirującym wnętrzu. Zapraszamy na kolacje tematyczne, rodzinne spotkania i wyjątkowe chwile przy stole.



ZAPRASZAMY DO DOMU PRACY TWÓRCZEJ I RESTAURACJI STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH „STARA ŁAŹNIA” W KAZIMIERZU DOLNYM



REZERWACJE DLA CZŁONKÓW SFP:

(+48) 697 777 177
m.fabinska@sfp.org.pl

REZERWACJE OGÓLNE:

(+48) 81 889 13 50
rezerwacja@restauracjalaznia.pl
ul. Senatorska 21, 24-120 Kazimierz Dolny



Kino Kultura — więcej niż kino

Oferujemy bogaty program wydarzeń filmowych i kulturalnych oraz wynajem przestrzeni na różnorodne spotkania. U nas film to nie tylko seans, ale także przestrzeń do inspirujących dyskusji i wyjątkowych wydarzeń.

konferencje i warsztaty branżowe
premiery filmów dokumentalnych
pokazy dla dyplomatów
wydarzenia specjalne

premiery filmów zrekonstruowanych cyfrowo
dyskusyjny klub filmowy
repliki krajowych festiwali filmowych
premiery filmów Studia Munka