

KINO
ROZGRZEWA
MOJĄ DUSZĘ

**JERZY
ANTCZAK**

W NUMERZE


WYWIAD NUMERU
20 JERZY ANT CZAK


ADRES
 Krakowskie Przedmieście 21/23
 Warszawa

REZERWACJA BILETÓW
 rezerwacja@kinokultura.pl

ZAPRASZAMY
 tanie poniedziałki – bilet 12 zł
 wtorek – piątek do 17:00
 bilet normalny – 17 zł
 bilet ulgowy – 14 zł

piątek od 17:00 – niedziela
 bilet normalny – 19 zł
 bilet ulgowy – 16 zł

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

KINO_

_KULTURA

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


WSTĘPNIK

Od Prezesa SFP **2**

SFP/ZAPA 4
NAGRODY

Złote Taśmy **10**

Nagrody PSC **12**

Polskie Nagrody Filmowe

– Orły **14**

Orzeł za Osiągnięcia Życia **16**

FESTIWALE W POLSCE

Script Fiesta **18**

POLSKIE PREMIERY

Marek Edelman ... i była
 miłość w getcie **36**

NA PLANIE

25 lat niewinności.
 Sprawa Tomka Komendy **38**

POLONICA

Polscy filmowcy na świecie **40**

RYNEK FILMOWY

Archiwizacja filmów
 i seriali **42**

Aleksander Pietrzak **45**

Marcin Latałto **46**

Uni France **48**

**NA POZĄTKU
 BYŁ DOKUMENT 50**
MISTRZOWIE

Stanisław Syrewicz **54**

NIE DO LAMUSA

Gene Gutowski **56**

PRZEZ SUBIEKTYW

Czy Państwo nas słyszą? **58**

Czego nie widać **62**

Wędrówki filmowe po kraju **63**

Wyobraź sobie **64**

Krótkometrażowcy **65**

Filmowy PEN Club **66**

SHORT MIESIĄCA

Gruba Kaśka **67**

**10 PYTAŃ DO MACIEJA
 MUSIAŁOWSKIEGO 68**
MIEJSCA

Kino Sokół w Brzozowie **70**

SWOICH NIE ZNACIE

Janusz Sieniawski **72**

**GALERIA POLSKIEGO
 PLAKATU FILMOWEGO 74**
KSIĄZKI 76
IN MEMORIAM

Jerzy Wojciech Fiwek **79**

Emil Karewicz **80**

Krzysztof Penderecki **81**

VARIA 83
BOX OFFICE 86




JACEK BROMSKI
Prezes SFP

Koronawirus. Rzeczywistość z każdym dniem coraz bardziej przypominająca film katastroficzy. Na swój sposób jest to pocieszające. Wystarczy pamiętać, że przynajmniej część z tych wymyślonych historii kończy się happy endem.

COVID-19 boleśnie testuje naszą zdolność do funkcjonowania w warunkach kryzysowych. Zarząd Stowarzyszenia bez zbędnej zwłoki podjął działania, które pomogą naszym członkom przetrwać ten niezwykle trudny okres. W naturalnym odruchu nasze wsparcie skierowaliśmy w pierwszym rzędzie do seniorów, organizując dla nich dostawę obiadów z restauracji Cinema Paradiso. Dziś, dzięki m.in. zadeklarowanej pomocy Koła Młodych, mogliśmy to wsparcie rozszerzyć na pozostających w potrzebie członków innych sekcji i kół naszego Stowarzyszenia.

Sto kilkadziesiąt produkcji przerwanych. Setki naszych współpracowników bez możliwości podjęcia pracy, bez środków do życia, bez żadnego zabezpieczenia, kiedy przyszłość jest jedną wielką zagadką, bo przecież w kinematografii nie pracuje się na etacie. Nasze środowisko zawsze było solidarne w obliczu zagrożenia. Staraliśmy się pomóc w miarę naszych możliwości. SFP-ZAPA uruchomiło proces wypłaty zaliczek specjalnych na poczet przyszłych tantiem dla autorów i producentów. Wniosek o zaliczkę może złożyć każdy autor, który związany jest z SFP-ZAPA umową o powierzenie praw w zbiorowy zarząd. Podjęliśmy także wszelkie możliwe działania, aby w 2020 roku przyspieszyć wszystkie terminy repartycji i wypłat dla uprawnionych. O szczegółach przeczytacie w tym numerze „Magazynu Filmowego”. Tych członków Stowarzyszenia, którzy nie otrzymują tantiem również nie możemy pozostawić bez pomocy. Dla nich mamy stypendia socjalne.

Zasady ich działania znajdziecie na naszych stronach internetowych.

SFP jest uczestnikiem powołanego przez PISF zespołu ds. kryzysu w branży filmowej. Wśród wielu postulowanych rozwiązań jest również jak najszybsze uchwalenie ustawy o statusie artysty zawodowego. Jej projekt zakłada m.in. powołanie Narodowego Funduszu Artystów, który byłby zasilany z opłat z tytułu tzw. artystycznych nośników. Artystom, którzy praktycznie z dnia na dzień zostali dziś bez środków do życia, pieniądze z tego funduszu pomogłyby przetrwać czas epidemii. Żeby pomóc twórcom, rząd nie musi sięgać do budżetu państwa, wystarczy, że wyegzekwuje wymagane prawem unijnym opłaty na rzecz twórców, sięgające 250 mln złotych rocznie.

Ze względu na epidemię musieliśmy przełożyć zaplanowane na pierwsze półrocze tego roku Walne Zebranie Członków SFP oraz Zebranie Wyborcze ZAPA. Zgodnie z uchwałą Zarządu Głównego Walne SFP odbędzie się 21 listopada 2020 roku, a Zebranie ZAPA – 12 września. O ile, oczywiście, warunki zewnętrzne na to pozwolą.

Na razie – optymistycznie – przenosimy festiwal „Młodzi i Film” z czerwca na wrzesień, a festiwal w Gdyni prawdopodobnie na koniec listopada, o ile filmy, których produkcję czy postprodukcję przerwano, zostaną na czas ukończone. Cykl produkcji filmowej na całym świecie został zakłócony i musimy liczyć się z tym, że w przyszłym roku repertuary festiwali filmowych będą znacznie ograniczone.

Tegoroczną Wielkanoc przychodzi nam spędzić w reżimie akcji #zostańwdomu i oparach płynu dezynfekującego, ale głęboko wierzę, że nie zatracimy pogody ducha i w zdrowiu dostrawimy wszyscy do końca tej zarazy. Takiego pięknego happy endu Wam życzę.

Fot. Borys Skrzyński/SFP

magazyn FILMOWY
PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

WYDAWCA
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA
Redaktor naczelny Tomasz Raczek
Zastępca redaktora naczelnego Anna Glaszczyk
Sekretarz redakcji Aneta Ostrowska
Redakcja tekstów i korekta Julia Michalowska
Fotoredakcja Aneta Ostrowska
Projekt graficzny Magdalena Górka
Studio graficzne Anna Wójtowicz
Druk ArtDruk ul. Napoleona 2, 05-230 Kobylka, www.artdruk.com
Nakład 1850 egz.
Adres redakcji Stowarzyszenie Filmowców Polskich
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 14
e-mail: magazyn@sfp.org.pl, www.sfp.org.pl
Stowarzyszenie Filmowców Polskich
Sekretariat
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 00, (48) 22 556 54 40
e-mail: biuro@sfp.org.pl
Bank Millennium SA
Konto: 44 1160 2202 0000 0001 2123 7014

PREZESI HONOROWI SFP
Jerzy Kawalerowicz | Janusz Majewski | Andrzej Wajda

WICEPREZESI HONOROWI SFP
Janusz Chodnickiewicz, Janusz Kijowski

ZARZĄD GŁÓWNY
Prezes Jacek Bromski
Wiceprezisi Karolina Bielawska, Dariusz Gajewski
Skarbnik Michał Kwieciński

Członkowie Zarządu Filip Bajon, Witold Giersz, Janusz Kijowski, Juliusz Machulski, Allan Starski oraz
Jerzy Kucia – Sekcja Filmu Animowanego (Przewodniczący)
Hanna Margolis – Sekcja Filmu Animowanego (Wiceprzewodnicząca)
Andrzej Marek Drajewski – Sekcja Filmu Dokumentalnego (Przewodniczący)
Andrzej Sapija – Sekcja Filmu Dokumentalnego (Wiceprzewodniczący)
Jacek Zygadlo – Sekcja Telewizyjna (Przewodniczący)
Witold Będkowski – Sekcja Telewizyjna (Wiceprzewodniczący)
Miroslawa Wojtczak – Koło Charakterystów (Przewodnicząca)
Alina Skiba – Koło Cyfrowych Form Filmowych (Przewodnicząca)
Michał Szczeniński – Koło Młodych (Przewodniczący)
Janusz Gauer – Koło Operatorów Obrazu (Przewodniczący)
Barbara Hollender – Koło Piśmiennictwa (Przewodnicząca)
Ewa Borguńska – Koło Producentów (Przewodnicząca)
Andrzej Roman Jasiewicz – Koło Realizatorów Filmów dla Dzieci i Młodzieży (Przewodniczący)
Nikodem Wolk-Łaniewski – Koło Reżyserów Dźwięku (Przewodniczący)
Maciej Karpiński – Koło Scenarzystów (Przewodniczący)
Andrzej Haliński – Koło Scenografów (Przewodniczący)
Krzysztof Wierzbiański – Koło Seniora (Przewodniczący)
Tomasz Dettloff – Oddział Krakowski (Przewodniczący)
Anna Mroczek – Oddział Łódzki (Przewodnicząca)
Andrzej Stachecki – Oddział Wrocławski (Przewodniczący)

SĄD KOLEŻEŃSKI
Przewodniczący Marek Piestrak
Wiceprzewodniczący Tomasz Miernowski, Piotr Wojciechowski
Sekretarz Grażyna Banaszkiewicz
Członkowie Henryk Bielski, Violetta Buhl, Andrzej Luter, Wiktor Skrzynecki, Andrzej Soltysik, Andrzej Stachecki, Dorian Ster, Magdalena Tomanek

KOMISJA REWIZYJNA
Przewodniczący Zbigniew Domagański
Wiceprzewodnicząca Ewa Jastrzębska
Sekretarz Łukasz Mańczyk
Członkowie Irena Strzałkowska, Krzysztof Tchórzewski

sfp.org.pl

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



Branża pod jednym adresem!

ZMIANA TERMINU WALNEGO ZEBRANIA CZŁONKÓW SFP ORAZ ZEBRANIA WYBORCZEGO ZAPA

Mając na względzie wprowadzony w Polsce stan epidemii, łączący się z zakazem organizowania zgromadzeń powyżej 50 osób do czasu odwołania tego stanu, Zarząd Główny Stowarzyszenia Filmowców Polskich podjął uchwałę o zmianie terminu Walnego Zebrania Członków SFP, planowanego na 23 maja 2020 roku.



Stowarzyszenie poinformowało Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, że biorąc pod uwagę wyjątkową sytuację oraz troskę o stan zdrowia członków Stowarzyszenia, którzy mieliby wziąć udział w obradach, a także terminy wynikające ze Statutu Stowarzyszenia, nie jest możliwe zwołanie Walnego Zebrania w terminie określonym w ustawie o zbiorowym zarządzaniu pra-

wami autorskimi i prawami pokrewnymi, tj. w pierwszej połowie roku. Minister, przez wzgląd na siłę wyższą, wyraził zgodę na przesunięcie terminu Walnego Zebrania, które zgodnie z uchwałą Zarządu Głównego odbędzie się w dniu **21 listopada 2020 roku**.

Z powyższych względów w planowanym terminie nie odbędzie się również Zebranie Wyborcze ZAPA, które uchwałą Zarzą-

du Głównego zostało przełożone na dzień **12 września 2020 roku**.

Szczegółowe informacje dotyczące Zebrania Wyborczego ZAPA oraz Walnego Zebrania Członków SFP, w tym proponowany porządek obrad obu Zebrań, zostaną przekazane w terminach wynikających ze statutu.

ZESPÓŁ SFP-ZAPA

ZAPA – PODSUMOWANIE 2019 ROKU

W 2019 roku zainkasowaliśmy ponad 155 mln zł. Oznacza to, że już piąty rok z rzędu utrzymujemy trend wzrostowy w odniesieniu do kwot pobieranych od użytkowników praw. Analogicznie do lat poprzednich wpływ na tak pozytywne wyniki mają przede wszystkim wysokie wpływy z dwóch kluczowych pól eksploatacji: nadań i reemisji.

DOMINIK SKOCZEK – DYREKTOR SFP-ZAPA

W procesach z multipleksami zapadły kolejne pozytywne dla SFP-ZAPA rozstrzygnięcia. Wygraliśmy wszystkie dotychczasowe procesy (siedem!) przeciwko multipleksom o przekazanie informacji o wpływach z wyświetlania. Zapadł także korzystny dla nas wyrok w sprawie dotyczącej zapłaty zaległych tantiem przez Cinema City (choć jeszcze nieprawomocny).

W ubiegłym roku kontynuowaliśmy wdrażanie wymogów wynikających z ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (ustawa o OZZ). Wiązało się to z koniecznością całościowego przeglądu i modyfikacji regulacji dotyczących działalności Stowarzyszenia Filmowców Polskich, w tym oczywiście również ZAPA. Począwszy od Statutu SFP i zezwolenia na zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi i prawami pokrewnymi, poprzez szereg regulaminów wewnętrznych oraz umów powierzenia praw, na umowach z użytkownikami i organizacjami zagranicznymi kończąc. Najważniejszym z przygotowywanych dokumentów był nowy Statut, który został zarejestrowany przez Krajowy Rejestr Sądowy 10 października 2019 roku. Od dnia jego zatwierdzenia całe Stowarzyszenie działa na podstawie nowych przepisów wewnętrznych.

W 2019 swoje prawa powierzyło w zarząd SFP-ZAPA ponad 300 nowych autorów lub spadkobierców. Na koniec roku łączna liczba uprawnionych wyniosła niemal 5200. Jednocześnie prawa do scenariusza powierzyło organizacji prawie 2200 polskich autorów. W ubiegłym roku do SFP-

-ZAPA zapisało się także 24 nowych producentów. Na koniec ubiegłego roku było ich już ponad 670.

Wypłata tantiem dla uprawnionych zamknęła się w kwocie 121,5 mln złotych i została zrealizowana zgodnie z planem. Mówimy tutaj o faktycznej kwocie wypłaconej wszystkim uprawnionym autorom i producentom zarówno polskim, jak i zagranicznym. Kwota przekazana do repartycji była oczywiście wyższa, ale ze względu na zgłoszone konflikty udziałowe lub niepełną identyfikację repertuaru część wypłat nie mogła zostać zrealizowana z przyczyn niezależnych od nas.

NADANIA

Wpływy finansowe z tytułu nadań osiągnęły w 2019 roku kwotę prawie 75 mln złotych i były o kilka milionów złotych wyższe niż w roku poprzednim. Umowami objęci są zasadniczo wszyscy nadawcy telewizyjni, w tym największy, działający na podstawie polskiej koncesji. Organizacja ma podpisane 19 umów na tym polu eksploatacji.

Pod koniec ubiegłego roku odbyła się pierwsza rozprawa sądowa z powództwa SFP-ZAPA przeciwko TVN. Nadawca, choć obecne należności reguluje na bieżąco, zalega z zapłatą tantiem dla scenarzystów za nadania ich utworów w 2015 roku.

REEMISJA

Na tym polu także zainkasowaliśmy ponad 70 mln złotych. Rynek operatorów kablowych uiszcza wynagrodzenia dla autorów i producentów według stawki 2,2 proc., która w 2018 została prawomocnie zatwierdzona przez sąd jako właściwa.

Pomimo tak ugruntowanej stawki wynagrodzeń, prowadzimy spory sądowe z kilkoma użytkownikami. Zaniżają oni podstawę rozliczeń, raportując niepełne wpływy z tytułu reemisji. Wprost przekłada się to na dokonywanie przez nich zaniżonych wpłat. Sądy sukcesywnie zasądają na rzecz SFP-ZAPA przekazanie przez takich operatorów pełnej dokumentacji umożliwiającej wyliczenie całej opłaty licencyjnej należnej organizacji. Jest to pierwszy krok na drodze do wyegzekwowania stosownych dopłat wraz z wysokimi odsetkami.

Równoległe do prowadzonych działań sądowych na bieżąco realizujemy ponad 300 umów z operatorami kablowymi, obejmując swoim inkasem ponad 97 proc. rynku. Na bieżąco realizujemy także umowy ze wszystkimi operatorami satelitarnymi działającymi na terytorium Polski.

W kontekście reemisji należy również wspomnieć o wyroku Trybunału Konstytucyjnego z 5 listopada 2019 roku, który uznał za zgodny z Konstytucją RP przepis ustawy o prawie autorskim, który umożliwia m.in. dochodzenie od operatorów kablowych uchylających się od zawarcia umowy licencyjnej z SFP-ZAPA odszkodowania równego dwukrotności stosownego wynagrodzenia, tj. dwukrotności 2,2 proc. wpływów z tytułu reemisji.

WYŚWIETLANIE

Ubiegły rok przyniósł przełomowe, korzystne dla SFP-ZAPA orzeczenia w sprawach prowadzonych przeciwko Cinema City, Multikino oraz Helios. Prawomocne wyroki w sporach z każdym z ww. multipleksów ostatecznie przesądziły, iż za wpływy

z tytułu wyświetlania filmów powinny być uznawane nie tylko kwoty z tytułu sprzedaży biletów, ale także z szeregu innych źródeł. Mowa m.in. o programach abonamentowych, okularach 3D, dopłatach do miejsc VIP czy też innych niż bilety znakach legitymacyjnych (np. voucherach i kuponach).

W październiku 2019 roku zapadło pierwsze, przełomowe dla SFP-ZAPA, rozstrzygnięcie w sprawie o zapłatę za lata 2011-2013 przeciwko największej w Polsce sieci kin wielosalowych, tj. Cinema City. Sąd uznał w nim za prawidłową stawkę stosowaną przez organizację w wysokości 0,95 proc. W konsekwencji zasądził na rzecz twórców chronionych przez SFP-ZAPA kwotę kilkunastu milionów złotych wraz z wysokimi odsetkami oraz pełne koszty procesu. Sąd wielokrotnie stwierdził w swoim uzasadnieniu, że SFP-ZAPA wygrało sprawę w stu procentach.

W wyniku postępowania egzekucyjnego SFP-ZAPA uzyskało prawomocny wyrok nakazujący Heliosowi zapłatę na rzecz organizacji, niezależnej od tantiem, kwoty 900 tys. złotych. To należność za zwłokę w przekazaniu pełnych wpływów z wyświetlania filmów w latach 2011-2013. Także powołana przez sąd biegła w sprawie o zapłatę przeciwko Heliosowi nie zakwestionowała stosowanej przez organizację stawki, tj. 0,95 proc.

Równoległe do działań procesowych przeciwko niepłacącym kinom, podpisaliśmy w ubiegłym roku kilkaset umów na tzw. wyświetlanie okazjonalne (np. w trakcie imprez plenerowych). Zawarliśmy także kolejne umowy stałe. Na koniec 2019 roku było ich ponad 400. Oznacza to, że inkasem objęte jest około 80 proc. rynku pod względem liczby kin. Przełożyło się to na uzyskaną przez organizację kwotę 2,2 mln złotych. Pozostałe 20 proc. to niemal w całości kina prowadzone przez trzy największe multiplexy, z którymi SFP-ZAPA pozostaje w sporach sądowych. Odpowiadają one jednak za 80 proc. wpływów generowanych na tym polu eksploatacji.

W czerwcu ubiegłego roku złożyliśmy do Komisji Prawa Autorskiego wspólny ze Stowarzyszeniem Autorów ZAiKS wniosek o zatwierdzenie tabeli wynagrodzeń na polu wyświetlania. Łączna stawka obu OZZ wynosi 2,1 proc. wszystkich wpływów kin z tytułu wyświetlania.

ODTWARZANIE

Inkaso na tym polu sukcesywnie rośnie. W ubiegłym roku zainkasowaliśmy z tytułu publicznych odtworzeń (hotele, samoloty,



telewizja szpitalna, pokazy jednorazowe) kwotę około 3 mln złotych.

Na początku 2019 roku porozumieliśmy się z największym w Polsce operatorem telewizji szpitalnej w zakresie rozliczenia zaległości oraz regulowania należności. Na przestrzeni roku objęliśmy także umowami kilka innych podmiotów odtwarzających utwory audiowizualne w szpitalach na terenie całej Polski.

W maju 2019 Sąd Okręgowy w Poznaniu zatwierdził część tabel wynagrodzeń za odtwarzanie filmów i muzyki w hotelach. W ustnych motywach rozstrzygnięcia Sąd wyraźnie podkreślił, że stawki są właściwe i ukształtowane przez rynek. Postanowienie Sądu, choć jeszcze nieprawomocne, przybliży polski rynek publicznego odtwarzania do standardów panujących w innych krajach europejskich. Tam hotele od dawna płacą autorom godziwe wynagrodzenia za korzystanie z ich twórczości.

ZWIELOKROTNIANIE

W 2019 roku doprowadziliśmy do rozliczenia zaległych tantiem przez kilku dystrybutorów filmowych. Dodatkowo zawarliśmy umowę generalną z jednym z największych wydawców prasowych dołączających do gazet płyty z filmami.

Ubiegłoroczny spadek sprzedaży płyt z filmami, w tym znacznie mniejsza liczba filmów dodawanych do tytułów prasowych,

przełożył się na spadek tantiem inkasowanych na tym polu eksploatacji. Zainkasowaliśmy łącznie kwotę 1,5 mln złotych.

Wpływy z korzystania z filmów na płytach DVD od wielu lat maleją na rzecz wpływów z VOD, czyli tzw. wideo na żądanie. A za tę formę korzystania z twórczości ustawa o prawie autorskim nadal nie przyznaje tantiem.

CZyste Nośniki

Nasza propozycja dotycząca zmiany rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, na podstawie którego pobierane są oraz dzielone opłaty od tzw. czystych nośników, kolejny rok z rzędu nie została rozpatrzona przez MKiDN. Zakłada ona m.in. aktualizację katalogu urządzeń objętych opłatami poprzez dodanie nowych, za pomocą których obecnie kopiowane są utwory. Chodzi przede wszystkim o laptopy, smartfony i tablety. Na wprowadzenie takich zmian daje jednak nadzieję projekt ustawy o statusie artysty zawodowego, w pracach nad którym braliśmy aktywny udział. Mechanizmy zaproponowane w projekcie przewidują dopłaty do składek na ubezpieczenia społeczne najsłabiej zarabiających artystów zawodowych. W celu współfinansowania składek projekt przewiduje powołanie funduszu, którego przychodami mają być m.in. wpływy z opłat z tzw. czystych nośników. Przyjęcie takiego rozwiązania

oznaczałoby zmianę art. 20 ustawy o prawie autorskim. W konsekwencji zmienione zostać powinno także Rozporządzenie Ministra Kultury określającego listę urządzeń i nośników objętych opłatami.

Niezależnie od braku korzystnych regulacji prawnych, staramy się skutecznie inkasować opłaty na podstawie istniejących przepisów. W efekcie wypracowaliśmy w tym obszarze dobry wynik, inkasując dla uprawnionych kwotę niemal 1,5 mln złotych.

VOD

W 2019 roku nadal nie zostały wprowadzone przepisy przyznające twórcom tantiemy za eksploatację ich filmów w internecie. Niezależnie od tego, podejmujemy działania mające na celu zawieranie umów, na podstawie których autorzy byłiby wynagradzani. Podpisaliśmy kontrakt z Telewizją Polską, na mocy którego organizacja będzie uzyskiwała wynagrodzenia dla twórców z tytułu publicznego udostępnienia tzw. archiwalnych utworów wyprodukowanych w przeszłości przy udziale TVP.

Nie mogąc pobierać tantiem za korzystanie z utworów w serwisach internetowych, kontynuowaliśmy działalność antypiracką. W 2019 roku w ramach realizacji swoich celów statutowych przeciwdziałaliśmy i zwalczaliśmy naruszenia praw producentów oraz twórców utworów audiowizualnych. W ramach tego monitorowaliśmy polskojęzyczne serwisy internetowe w poszukiwaniu nielegalnych kopii filmów, a także wysyłaliśmy wezwania do ich usunięcia.

DOSTOSOWANIE DZIAŁALNOŚCI ORGANIZACJI DO USTAWY O OZZ

Na Nadzwyczajnym Walnym Zjeździe Stowarzyszenia w marcu 2019 roku zatwierdzony został nowy Statut SFP. Ani sąd rejestrowy, ani Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie zgłosili żadnych uwag do jego treści. Statut został następnie zatwierdzony przez sąd rejestrowy postanowieniem z 10 października 2019.

W zakresie działania SFP-ZAPA Statut utrzymuje działanie organizacji jako wyodrębnionej jednostki wewnętrznej Stowarzyszenia, wykonującej czynności z zakresu zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi. Na mocy Statutu dotychczasowa Rada Administracyjna staje się Radą Repartycyjną – organem Stowarzyszenia wspierającym Zarząd SFP

w zakresie sprawowania zbiorowego zarządzania prawami. Rada Repartycyjna będzie dokonywała klasyfikacji utworów audiowizualnych oraz podejmowała uchwały związane z wykonywaniem regulaminu repartycji. W pozostałym zakresie obszar działania SFP-ZAPA i Rady Repartycyjnej pozostaje zasadniczo bez zmian wobec modelu obowiązującego obecnie.

W ubiegłym roku nie zakończyły się niestety trzy kluczowe dla naszej działalności postępowania Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jedno w sprawie rewizji zezwoleń OZZ na zbiorowe zarządzanie prawami oraz dwa dotyczące stwierdzenia tzw. reprezentatywności: (i) w zakresie praw autorskich do scenariuszy utworów audiowizualnych, którego stronami są SFP i ZAiKS oraz (ii) w zakresie praw pokrewnych do wideogramów przysługujących producentom utworów audiowizualnych, którego stronami są SFP i ZPAV. W wyniku pierwszego Minister Kultury podejmie decyzję, na jakich polach eksploatacji SFP-ZAPA będzie zarządzała prawami twórców i producentów. W odniesieniu do dwóch pozostałych Minister przesądzi, która OZZ ma pobierać wynagrodzenia dla uprawnionych, którzy nie powierzyli praw w zarząd żadnej organizacji.

REFORMA PRAWA AUTORSKIEGO

W ubiegłym roku zakończyły się prace legislacyjne związane z reformą europejskiego prawa autorskiego. Zostały przyjęte dwa kluczowe z punktu widzenia SFP-ZAPA akty prawa unijnego: Dyrektywa 2019/790 w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym i Dyrektywa 2019/789 dotycząca transmisji online nadawców i reemisji. Przedstawiciele SFP-ZAPA brali aktywny udział w pracach nad tymi dyrektywami, przede wszystkim w ostatniej, kluczowej fazie w Parlamencie Europejskim.

Pierwsza z dyrektyw daje poszczególnym krajom możliwość przyznania twórcom filmowym prawa do niezwykłego wynagrodzenia za korzystanie z ich utworów w internecie. Dyrektywa pozwala także objąć serwisy społecznościowe i serwisy wymiany treści udostępnianych przez użytkowników (np. takie jak YouTube) obowiązkiem uzyskania licencji od autorów i producentów.

Dyrektywa 2019/789 przesądza z kolei, że wszystkie formy reemisji, bez względu na użytą technologię (kablowa, satelitarna, internetowa), powinny podlegać obowiąz-

komu zbiorowemu zarządowi. Powyższe oznacza, że dla legalności poszczególnych aktów eksploatacji konieczne będzie uprzednie uzyskanie licencji od właściwej organizacji zbiorowego zarządzania.

W ubiegłym roku byliśmy także zaangażowani w prace związane z nowelizacją Kodeksu postępowania cywilnego, która zakłada wyodrębnienie w polskim wymiarze sprawiedliwości wyspecjalizowanych sądów w zakresie własności intelektualnej.

DZIAŁALNOŚĆ MIĘDZYNARODOWA

W zakresie współpracy z zagranicznymi OZZ skupiliśmy się na kontroli realizacji wykonywanych umów, ale również na podpisywaniu nowych. W efekcie zawarliśmy 6 kolejnych kontraktów. Mając obecnie podpisane 72 umowy o reprezentacji, możemy wykazać się bardzo dużą reprezentacją zagranicznego repertuaru, który jest wykorzystywany w Polsce na najważniejszych polach eksploatacji.

Tak jak w latach poprzednich, przedstawiciele SFP-ZAPA aktywnie uczestniczyli w pracach zarządu AGICOA, zarządu Society of Audiovisual Authors (SAA), pracach organów Konfederacji CISAC, w tym Zarządach Rady CTDLV i Writers&Directors Worldwide, a także posiedzeniach EUROCOPYA. SFP-ZAPA jako część ogólnoswiatowej społeczności angażuje się w różne inicjatywy międzynarodowe, m.in. program Women@CISAC mający na celu zbieranie danych, zrozumienie złożonych problemów funkcjonowania kobiet w środowiskach artystycznych, podniesienie świadomości i zadzielenie się najlepszymi praktykami (zasady zatrudnienia, wynagradzanie, piastowane stanowiska).

CERTYFIKAT JAKOŚCI ISO

We wrześniu 2019 roku odbył się audyt recertyfikujący wdrożony w SFP-ZAPA System Zarządzania Jakością. W jego wyniku, audytor z niezależnej firmy Dekra (jednostka certyfikująca SFP-ZAPA) przedłużył ważność posiadanego przez organizację certyfikatu jakości do 2022 roku. Wspomniany dokument stanowi potwierdzenie wysokiej jakości procedur realizowanych przez organizację. SFP-ZAPA jest jedyną w Polsce i jedną z nielicznych w Europie organizacją zbiorowego zarządzania mogącą pochwalić się certyfikatem potwierdzającym zgodność z normą ISO 9001:2015.

TERMINARZ REPARTYCJI I WYPŁAT W SFP-ZAPA W 2020 ROKU

W związku z trudną sytuacją, w jakiej znalazła się obecnie branża audiowizualna, SFP-ZAPA postanowiło podjąć wszelkie możliwe działania, aby w 2020 roku przyspie-

żyć **wszystkie terminy repartycji i wypłat** dla uprawnionych. Oto zaktualizowany plan repartycji oraz wypłat tegorocznych tantiem, nad którego terminową realizacją organizacja będzie intensywnie

nie pracować, aby w ten sposób możliwie najlepiej okazać wsparcie twórcom filmowym.

ZESPÓŁ SFP-ZAPA

GRUPA PIERWSZA: REPARTYCJE GŁÓWNE

Miesiąc	Planowana data wypłaty	Planowane repartycje i wypłaty
Kwiecień	15 kwietnia	Wypłata dla autorów kwot uzyskanych od Telewizji Polskiej S.A. z tytułu rekompensat za utracone wpływy abonamentowe w latach 2010-2017 oraz 2018-2019.
Czerwiec	15 czerwca	Wypłata dla autorów z tytułu nadań w programach Telewizji Polskiej S.A., Telewizji Polsat, TVN, NC PLUS, TV Puls za emisje w drugim półroczu 2019 roku.
		Wypłata dla autorów z tytułu nadań w programach pozostałych nadawców za emisje w całym 2019 roku.
		Wypłata dla autorów z tytułu reemisji kablowej i satelitarnej za drugie półrocze 2019 roku.
Lipiec	31 lipca*	Wypłata dla autorów z tytułu publicznego odtwarzania (hotele oraz telewizje szpitalne) za 2019 rok.
		Wypłata dla producentów z tytułu reemisji kablowej i satelitarnej za 2019 rok (*mimo iż repartycja w tym zakresie dokonywana jest przez międzynarodową organizację AGICOA, będziemy starali się przyspieszyć termin wypłat dla producentów z tego tytułu).
Wrzesień	15 września	Wypłata dla autorów z tytułu wpływów z wyświetlania w kinach zainkasowanych w 2019 roku.
		Wypłata dla autorów z tytułu czystych nośników za 2018 rok.
		Wypłata dla producentów z tytułu czystych nośników za 2019 rok.
Listopad	30 listopada	Wypłata dla autorów z tytułu nadań w programach Telewizji Polskiej S.A., Telewizji Polsat, TVN, NC PLUS, TV Puls za emisje w pierwszym półroczu 2020 roku.
Listopad	30 listopada	Wypłata dla autorów z tytułu reemisji kablowej i satelitarnej za pierwsze półrocze 2020 roku.

GRUPA DRUGA: REPARTYCJE BIEŻĄCE

Do 15. dnia każdego miesiąca	Wypłata z tytułu repartycji kwotowych dokonywanych na bieżąco. Dotyczy to w szczególności następujących pól eksploatacji: zwielokrotnienia na nośnikach, udostępnienia VOD, publicznego odtwarzania (pokazy okazjonalne w muzeach, na wystawach itp.), nadawania spektakli Teatru Telewizji, wykorzystania zagranicznego.
------------------------------	---

SFP-ZAPA PRZYPOMINA O MOŻLIWOŚCI ZŁOŻENIA WNIOSKU O TZW. ZALICZKĘ NA POCZET PRZYSZŁYCH TANTIEM

Wniosek o zaliczkę na poczet przyszłych tantiem może złożyć w SFP-ZAPA każdy autor lub spadkobierca, który związany jest z SFP-ZAPA umową o powierzenie praw w zbiorowy zarząd. Warunki, jakie należy spełnić, aby taką zaliczkę otrzymać, są następujące:

1. Powierzenie praw w zarząd SFP-ZAPA przez co najmniej rok po zakończeniu roku, w którym uprawniony zapisał się do naszej organizacji.

2. Wypłata od SFP-ZAPA jakichkolwiek tantiem w roku poprzedzającym złożenie wniosku. To kluczowy warunek, ponieważ kwota zaliczki udzielana jest maksymalnie w wysokości 50 proc. tantiem wypłaconych uprawnionemu w roku poprzedzającym wniosek o zaliczkę.

3. Spłata zaliczek pobranych w przeszłości. Jeżeli podstawą do obliczenia zaliczki jest wyłącznie kwota tantiem wypłaconych wcześniej w formie zaliczki, warunkiem przyznania nowej zaliczki jest:

a) uzyskanie w roku poprzedzającym wystąpienie o zaliczkę naliczeń przekraczających 50 proc. kwoty wypłaconej zaliczki,

b) rozliczenie wszystkich zaliczek wypłaconych wcześniej niż 3 lata od zakończenia roku poprzedzającego wystąpienie o zaliczkę.

4. Dodatek Prezesa SFP. W szczególnie uzasadnionych przypadkach Prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich może podjąć decyzję o zwiększeniu kwoty udzielonej zaliczki o kolejne 25 proc. tantiem wypłaconych uprawnionemu w roku poprzedzającym wniosek o zaliczkę.

Jeśli system przyznawania zaliczek nadal wydaje się nieco skomplikowany, pracownicy SFP-ZAPA chętnie odpowiedzą na pytania, czy taka zaliczka przysługuje danemu uprawnionemu, oraz w jakiej wysokości. Wytłumaczą także, jak prawidłowo złożyć wniosek. Uprzejmie prosimy o kontakt telefoniczny lub mailowy z biurem SFP-ZAPA.

W związku z ogłoszeniem stanów nadzwyczajnych i wyjątkowo trudną sytuacją, jaka panuje w branży filmowej, **SFP-ZAPA od początku kwietnia będzie uruchamiać proces wypłaty zaliczek specjalnych na poczet przyszłych tantiem dla autorów i producentów.** Zasady udzielania i wysokość tych pozaregulaminowych zaliczek zostaną bezpośrednio przekazane do wiadomości uprawnionych, a także udostępnione na stronie www.zapa.org.pl.

ZESPÓŁ SFP-ZAPA



**Rób filmy
my zadbamy o Twoje tantiemy**
www.zapa.org.pl



BOŻE CIAŁO ORAZ BÓL I BLASK Z NAGRODAMI

Koło Piśmiennictwa Filmowego SFP (polska sekcja FIPRESCI) przyznało nagrody obrazom wprowadzonym na ekrany polskich kin w 2019 roku. Złote Taśmy otrzymały *BOŻE CIAŁO* Jana Komasy oraz *BÓL I BLASK* Pedro Almodóvara.

Mamy świetne kino. Polscy filmowcy obserwują Polskę, cofają się do historii, ale zawsze robią to tak, żeby powiedzieć coś ważnego o teraźniejszości – mówiła podczas uroczystości Barbara Hollender, przewodnicząca Koła Piśmiennictwa SFP. – „Mamy kino eksperymentalne, do głosu dochodzą również artyści wizualni, rodzą się w Polsce filmy gatunkowe. Bardzo ważne jest to, że za kamerą stają filmowcy różnych pokoleń: od tych najstarszych reprezentowanych przez Janusza Majewskiego, naszych mistrzów, cudowne pokolenie 40-latków, które weszło kilka lat temu do naszego kina, aż do tych młodych, którzy dzisiaj debiutują. Jest mi szalenie przyjemnie powiedzieć, że jednym z naszych dzisiejszych laureatów jest właśnie debiutant. Nasze nagrody i wyróżnienia przyznajemy wam, ponieważ to taki nasz sposób powiedzenia »dziękuję«. Dziękujemy za te wszystkie wzruszenia, których nam dostarczacie”.

„Nareszcie doczekałem się czegoś, czego się w życiu nie spodziewałem, że krytycy filmowi podziękują filmowcom za film” – dodał z uśmiechem prezes SFP Jacek Bromski.

Złote Taśmy w kategorii Film Polski otrzymało *Boże Ciało* Jana Komasy. Zanim wiceminister kultury i dziedzictwa narodowego Paweł Lewandowski wręczył nagrodę producentom obrazu – Leszkowi Bodzakowi i Anecie Hickinbotham – mówił o kondycji polskiego kina: „Chciałem powiedzieć, że to są świetne czasy. To najlepsze czasy dla polskiego kina – o tym świadczy kilka nominacji do Oscara w ciągu kilku lat. Najwięcej pieniędzy w historii na polską kinematografię. Każdy polski filmowiec może tworzyć takie dzieła, jakie chce. Jestem szczególnie zadowolony z tego, że *Boże Ciało* jest nagradzane i zauważane na świecie, ponieważ to obraz, który pokazuje wartości ważne dla wszystkich Polaków”.

„Sukces filmu *Boże Ciało* jest absolutnie niespodziewany na wielu poziomach” – mówił producent nagrodzonego tytułu

Leszek Bodzak. Wcześniej odczytał list od Jana Komasy, który dziękował za nagrodę i przeproszał za nieobecność wynikającą z obaw przed rozprzestrzeniającym się koronawirusem. „Może ten film udowodni, że można łączyć sukces artystyczny z komercyjnym. Jestem o tym głęboko przekonany. Mam nadzieję, że dystrybutorzy w to uwierzą, producenci w to uwierzą, że można w ten sposób komunikować się z polskim widzem, bo ten widz na to czeka” – dodawał Bodzak.

W kategorii krajowej przyznano również dwa wyróżnienia. Otrzymały je *Supernova* Bartosza Kruhlika (prod. Studio Munka-SFP) oraz *Mowa ptaków* Xawerego Żuławskiego. „To jest razem z nagrodą publiczności najważniejsza nagroda dla filmowca, bo to nagroda od ludzi, którzy bardziej kochają kino niż przeciętny widz. Jestem wstrząśnięty i zmieszany, bo wyróżnienie od krytyków to coś, na co się czeka, a mnie się to udało przy pierwszym filmie” – komentował przyznanie nagrody Bartosz Kruhlik.

W kategorii zagranicznej triumfował hiszpański *Ból i blask* Pedro Almodóvara. Statuetkę odebrała Katarzyna Orysiak, przedstawicielka dystrybutora Gutek Film. Wyróżnienia otrzymały: rosyjska *Wysoka dziewczyna* Kantemira Bałagowa i amerykańsko-kanadyjski *Joker* Todda Phillipsa.

Gala wręczenia Złotych Taśm odbyła się 9 marca w warszawskim kinie Kultura.

ALBERT KICIŃSKI

RESTAURACJA
CINEMA
PARADISO

WŁOSKA KUCHNIA Z POLSKĄ DUSZĄ



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

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



Paweł Dyllus, Piotr Sobociński jr.
i Tomasz Augustynek

KOLEJNY SUKCES BOŻEGO CIAŁA

Po raz ósmy rozdano Nagrody Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych – Polish Society of Cinematographers (PSC). Za najlepiej sfotografowany pełnometrażowy film fabularny uznano *BOŻE CIAŁO* Jana Komasy, ze zdjęciami Piotra Sobocińskiego jr.

Pierwszy tydzień marca był szczęśliwy dla tego wybitnego operatora. Zaczął się Orłem – Polską Nagrodą Filmową, również za zdjęcia w *Bożym Ciele* (uduchowionej historii młodego przestępcy podającego się za księdza, którym chciałby być naprawdę, opartej na scenariuszu Mateusza Pacewicza), zakończył – Nagrodą PSC. Piotr Sobociński jr. powtórzył sukces sprzed pięciu lat, kiedy te same trofea zawdzięczał *Bogom* Łuka-

sza Palkowskiego. Łącznie artysta zdobył cztery Orły – pozostałe dwa dzięki zdjęciom w *Wołyniu* Wojciecha Smarzowskiego (nagrodzonym także na FPFF w Gdyni) i *Cichej Nocy* Piotra Domalewskiego. Do Nagrody PSC był nominowany ogółem sześciokrotnie, przed *Bogami* za sprawą *Róży* i *Drogówki* Smarzowskiego, po *Bogach* – *Wołynia* i *Cichej Nocy*. Tegoroczną Nagrodę PSC odebrał na Gali w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, niemal w przed-

dzień 37. urodzin. Laureat wywodzi się z operatorskiego „klanu” Sobocińskich. Jego dziadkiem był Witold Sobociński, autor rewelacyjnych zdjęć w filmach *Wajdy*, *Kawalerowicza*, *Hasa*, *Polańskiego*, *Skolimowskiego*, *Zanussiego*. Ojcem – Piotr Sobociński, nominowany do Oscara za zdjęcia w *Trzech kolorach*. Czerwonym Kieślowskiego. Młodszym bratem Piotra juniora jest Michał Sobociński, który trzy lata temu, na festiwalu Camerimage w Bydgoszczy, dzielił z reżyserką Marią Sadowską Nagrodę Główną w Konkursie Filmów Polskich za *Sztukę kochania*. *Historię Michaliny Wisłockiej*.

„W pracy nad *Bożym Ciałem* byłem zaangażowany już na etapie scenariusza” – mówi Piotr Sobociński jr. – „Dzięki temu miałem dokładne wyobrażenie filmu przed rozpoczęciem zdjęć. Dla mnie zawsze najważniejszy jest film jako całość, nawet za cenę pewnych kompromisów w warstwie wizualnej. Tak było i tym razem, choć udało mi się –

z pomocą reżysera Jana Komasy, scenografa Marka Zawieruchy, wszystkich pozostałych współtwórców *Bożego Ciała*, w tym mojej ekipy technicznej – zrealizować koncepcję operatorską tego filmu. Tym bardziej cieszę się Nagrodą PSC”. „W *Bożym Ciele* – kontynuuje Piotr Sobociński jr. – dążyłem do nadania obrazowi powściągliwości estetycznej, unikałem nachalnej symboliki, mimo religijnego tematu filmu. Inspirowałem się malarstwem, także sakralnym, np. ikonami, ale głównie płótnami Vilhelma Hammershøia (duński malarz z przełomu XIX i XX wieku, sugestywnie oddający w swej twórczości duchową pustkę wnętrza oraz osamotnienie zamieszkałych w nich ludzi – przyp. A.B.) i nakręciłem większość filmu kamerą statyczną. Zdecydowałem się na nią, żeby nie przydawać nadmiaru emocji – przechodzącemu duchową przemianę głównemu bohaterowi – które Bartosz Bielenia wyrażał w sposób wystarczająco mocny. Nie ruchoma kamera pozwoliła mi ponadto poświęcić więcej uwagi kompozycji, niuansom w kolorystyce i oświetleniu” – tłumaczy nagrodzony operator.

Bartosz Bielenia uważa współpracę z Piotrem Sobocińskim jr. przy *Bożym Ciele* za jedno ze swoich najbardziej niezwykłych spotkań artystycznych. „Poznaliśmy się jeszcze przy dopracowywaniu scenariusza” – mówi aktor. „Mając spore doświadczenie teatralne, od pierwszego dnia widziałem, że Piotrek to urodzony dramaturg, bo ma znakomite wyczucie tekstu, rytmu, postaci. W czasie zdjęć, siły w konstruowaniu mego bohatera były rozłożone równomiernie między Janka Komasę, Piotra i mnie. O postaci, którą grałem, rozmawialiśmy codziennie – na planie i po zejściu z planu. Piotrek miał na nią ogromny wpływ, a dla mnie największą lekcją z okresu zdjęciowego było to, jak pracował on sam. To nie były pojedyncze fajerwerki w kręceniu tej czy innej sceny, tylko codzienna, sumienna praca i stała do niej gotowość. Piotrek, dzięki temu, jakim jest wspaniałym profesjonalistą, artystą i zwyczajnie człowiekiem, jak łatwo porozumiewa się ze wszystkimi, nie wyłączając własnej ekipy technicznej – wzbudza powszechne zaufanie. Kiedy on był po nakręceniu ujęcia szczęśliwy, wiedziałem, że i ja mogę być o nie spokojny” – wyznaje Bartosz Bielenia.

NAGRODA O ROSNĄCYM PRESTIŻU

Piotr Sobociński jr., zdobywając Nagrodę PSC za zdjęcia w *Bożym Ciele*, pokonał

silną konkurencję pozostałej czwórki nominowanych do niej autorów zdjęć filmowych: Adama Bajerskiego (*Pan T. Marcina Krzysztalowicza*), Tomasza Naumiuka (*Obywatel Jones* Agnieszki Holland), Wojciecha Płóciennika (*Ikar. Legenda Mietka Kosza* Macieja Pieprzycy) i Jacka Podgórskiego (*Krew Boga* Bartosza Konopki). „Te filmy tworzyły z *Bożym Ciałem* piątkę wyselekcjonowaną z 26 filmów, które w tym roku kandydowały do Nagrody PSC” – mówi przewodniczący Zarządu Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych Piotr Śliskowski. „Wszystkie filmy kandydujące stały na wysokim poziomie operatorskim, a co dopiero mówić o nominowanej piątce – w niej znalazły się najlepsze z najlepszych. Dzięki temu, że sztuka operatorska ma w kinie polskim wysoką rangę, z roku na rok wzrasta też prestiż Nagrody PSC. Liczy się również to, że autora najlepszych zdjęć wyłaniają co roku świadomi twórcy obrazu filmowego, mianowicie sami członkowie

Wśród filmów dokumentalnych, zwłaszcza pełnometrażowych, ale i seriali, przybywa dzieł wybitnych, także pod względem operatorskim” – tłumaczy decyzję Stowarzyszenia Piotr Śliskowski.

ALICJA W KRAINIE OPERATORÓW

W tym roku PSC przyznało Nagrodę Specjalną za wybitne osiągnięcia w dziedzinie filmu sławnemu reżyserowi Krzysztofowi Zanussiemu, zaś Nagrodę za całokształt twórczości – znakomitemu autorowi zdjęć filmowych Ryszardowi Lenczewskiemu, nominowanemu, wraz z Łukaszem Żalem, do Oscara za pamiętne czarno-białe obrazy z *Idy* Pawła Pawlikowskiego. Szczególnie miłym akcentem Gali Nagród PSC 2020 było natomiast przyznanie Członkostwa Honorowego Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych Alicji Chrzanowskiej, która od początku działalności firmy Panavision Polska, tj. od lutego 2001 roku, jest jej prezesem. „Wielu operatorów, także tych, którzy



Aleksandra Konieczna, Bartosz Bielenia i Eliza Rycembel w filmie *Boże Ciało*, reż. Jan Komasa

naszego Stowarzyszenia, a jest ich obecnie ponad stu” – dodaje Śliskowski.

PSC już po raz drugi uhonorowało swoją Nagrodą zdjęcia w filmie dokumentalnym i odcinku serialu. W pierwszej z tych kategorii zwyciężył Paweł Dyllus, operator własnego filmu *Dziwior*. W drugiej – Tomasz Augustynek, dla którego szczęśliwy okazał się pierwszy odcinek trzeciego sezonu *Watahy*. „Wyszliśmy z Nagrodą PSC poza kinowy film fabularny, gdyż zatarła się różnica jakościowa między nim i dokumentem czy serialem.

zasiadają dziś w Zarządzie PSC, pamiętam jeszcze jako studentów. Wtedy wspieraliśmy ich w etudach, a dziś pracują przy znaczących filmach czy serialach, zdobywają ważne nagrody. To wszystko sprawia, że czuję się od lat bardzo związana z tym środowiskiem. Członkostwo Honorowe w PSC uważam za wielkie wyróżnienie i sukces całego mojego zespołu, dla którego, podobnie jak dla mnie, operatorzy są najważniejsi” – mówi Alicja Chrzanowska.

ANDRZEJ BUKOWIECKI



Laureaci Polskich Nagród Filmowych Orły 2020

BOSKIE ORŁY

Po raz 22. przyznano Polskie Nagrody Filmowe – Orły. Jak zauważył prowadzący galę Maciej Stuhr, poznaliśmy prawdę o polskim kinie. Bezapelacyjnym zwycięzcą zostało *BOŻE CIAŁO* Jana Komasy.

Nominowane wcześniej do Oscara w kategorii Najlepszy Film Międzynarodowy dzieło Komasy triumfowało w następujących kategoriach: Najlepszy Film, Najlepsza Reżyseria, Najlepsza Główna Rola Męska (Bartosz Bielenia), Najlepsza Główna Rola Kobieta (Aleksandra Konieczna), Najlepsza Drugoplanowa Rola Męska (Łukasz Simlat, wspólnie z Robertem Więckiewiczem – *Ukryta gra*), Najlepsza Drugoplanowa Rola Kobieta (Eliza Rycembel), Najlepszy Scenariusz (Mateusz Pacewicz), Najlepsze Zdjęcia (Piotr Sobociński jr.), Najlepszy Montaż (Przemysław Chruścielewski) i Odkrycie Roku (również Mateusz Pacewicz). Dodatkowo

obraz zdobył także Nagrodę Publiczności. Jan Komasa dziękując za jedenaście Orłów dla *Bożego Ciała*, przyznał, że od samego początku chciał zrobić film, który będzie łączył, a nie dzielił. O ukoronowaniu przycięcia życia wspominał Bartosz Bielenia, według którego *Boże Ciało* wysłała wiadomość – „kochaj bliźniego swego jak siebie samego”. Aktor wyraził nadzieję, że pomimo podziałów tą miłością będziemy się dzielić. Z kolei Eliza Rycembel zacytowała piękny list Zbigniewa Herberta do studentów PWST: „Jesteśmy beznadziejną mniejszością, i co gorsze uzurpujemy sobie prawo do wzniecania niepokoju. Chcemy zmusić naszych bliźnich do refleksji nad ludzkim losem, do trudnej miłości, jaką

winni jesteśmy sprawom wielkim, także pogardy dla tych wszystkich, którzy z uporem godnym lepszej sprawy starają się człowieka pomniejszyć i odebrać mu godność”. Wypowiedź młodej aktorki nagrodzona została gromkimi brawami przez publiczność zbraną w Teatrze Polskim w Warszawie.

Twórcy często w swoich wypowiedziach nawiązywali do rzeczywistości społecznej i politycznej. Maja Ostaszewska mówiła o niegodzeniu się na zakłamania i niegodziwości świata, Magda Cielecka wzywała reżyserów do bycia nieobojętymi, a Maciej Stuhr zachęcał do okazywania czułości. Emocji nie brakowało też w przemówieniu laureatów nagrody za

Najlepszy Film Dokumentalny – Marka i Tomasza Sekielskich za *Tylko nie mów nikomu*. „Uczciwość jest niezwykle ważna, gdy autokraci próbują odebrać nam wolność” – mówił Tomasz Sekielski. „Jesteśmy czasem bezczelni, ale ta bezczelność w pracy filmowej jest potrzebna” – puentował Marek Sekielski.

Nie sposób pominąć innych nominowanych w kategorii Najlepszy Film, którymi byli: *Ikar. Legenda Mietka Kosza* Macieja Pieprzycy, *Obywatel Jones* Agnieszki Holland, *Supernova* Bartoza Kruhlika i *Pana T.* Marcina Krzyształowicza. Pierwszy z nich otrzymał dwie statuetki – za Najlepszy Dźwięk dla duetu Maciej Pawłowski i Robert Czyżewicz oraz za Najlepszą Muzykę dla Leszka Możdżera. Również *Pana T.* wyróżniono dwiema nagrodami – dla Magdaleny Dipont i Roberta Czesaka za Najlepszą Scenografię oraz Magdaleny Biedrzyckiej za Najlepsze Kostiumy.

W kategorii Najlepszy Filmowy Serial Fabularny rywalizowało pięć produkcji. Trzy seriale wyreżyserował Łukasz Palkowski: *Chyłka. Kasacja, Chyłka. Zaginięcie i Żmijowisko*. Wśród nominowanych byli też *Odróbceni. Ojcowie i córki* w reżyserii Michała Gazdy i Jana Holoubka oraz *Wataha* (sezon 3) Kasi Adamik i Olgi Chajdas. Zwycięzcą w tej kategorii została *Wataha*. Z kolei za Najlepszy Film Europejski uznano *Faworytę* w reżyserii Jorgosa Lantimososa.

Wzruszającym momentem gali Orłów było pojawienie się na scenie pochodzącego z Krymu Olega Sencowa, uwolnionego niedawno reżysera, skazanego przez rosyjski sąd na 20 lat kolonii karnej za przypisywane mu nieprawdziwe zarzuty przygotowywania zamachów terrorystycznych na półwyspie. W walkę o jego uwolnienie aktywnie angażowała się od lat Polska Akademia Filmowa. „Jestem wam bardzo wdzięczny, jestem tutaj z wami. Nasza walka, Ukrainy z agresorem, nie zakończyła się na moim wyzwoleniu. Około 100 osób, takich chłopaków jak ja, znajduje się teraz w niewolni rosyjskiej” – komentował Oleg Sencow. „Wszyscy pragniemy żyć w spokoju. Na razie Ukraina robić tego nie może, dopóki na Ukrainie jest Putin” – przyznał w mocnym przemówieniu reżyser.

W drugim najistotniejszym wystąpieniu usłyszeliśmy: „Chciałabym, żebyśmy nie byli obojętni na to, co dzieje się teraz. Myślę, że każdy będzie teraz szukał



Eliza Rycembel i Bartosz Bielenia



Jan Komasa

formy przekazu, żeby wyrazić to, z czym się nie zgadza. Mam nadzieję, że nasze Orły będą wolne”. Tymi słowami, za Polską Nagrodę Filmową – Orła 2020 za Osiągnięcia Życia, podziękowała Maja Komorowska. Laureatka otrzymała wyróżnienie z rąk reżysera Krzysztofa Zanussiego. U niego aktorka zagrała m.in. w *Życiu rodzinnym, Za ścianą, Bilansie kwartalnym, Roku spokojnego słońca, Stanie posiadania czy Cwale*. Maja Komorowska jest jedną z najwybitniejszych aktorek w historii polskiego kina i teatru. Stworzyła szereg kreacji na dużym i małym ekranie, m.in. w filmach Andrzeja Wajdy (*Wesele, Panny z Wilka, Katyń*), Edwarda Żebrowskiego (*Ocalenie*), Tadeusza Konwickiego (*Jak*

daleko stąd, jak blisko, Lawa), Krzysztofa Kieślowskiego (*Dekalog, jeden*).

Warto wspomnieć też o dwóch nagrodach specjalnych. Orły za „niezwykły wkład w polskie kino” przyznano Polskiemu Instytutowi Sztuki Filmowej oraz obchodzącej w tym roku 25. urodziny telewizji Canal+ Polska.

Zapamiętany zostanie również oryginalny, ironiczny komentarz rysowany na bieżąco przez Henryka Sawkę. „Ten Bielenia... Boże Ciacho” – skomentował *Bożego Ciała* zapraszano na scenę najczęściej, a Jan Komasa stał się obecnie jednym z najciekawszych twórców w polskim kinie.

MARCIN RADOMSKI

WSZYSCY MAJĘ ZNAJĄ I KOCHAJĄ

„Trzeba zawsze robić swoje, najważniejsze jest niemilczenie” – powiedziała Michałowi Nogasiowi w „Rozmowach na następne 30-lecie” na łamach „Gazety Wyborczej”. Ona zawsze robi swoje, nigdy nie milczy. Tegoroczny Orzeł za Osiągnięcia Życia trafił do Mai Komorowskiej.



Maja Komorowska

Od 60 lat niezwykle aktywna na scenie i planie filmowym, od 30 dzieli się swymi umiejętnościami, wiedzą, doświadczeniem i wrażliwością ze studentami warszawskiej Akademii Teatralnej. Ma na swym koncie wspaniałą kolekcję festiwalowych laurów, m.in. miano łagowskiej Gwiazdy Filmowego Sezonu, statuetki Złotej Iglicy, Złotej Kaczki, Złotego Anioła, Feliksa Warszawskiego, Wielkiego Ukłonu oraz wiele innych – niekiedy dość ekscentrycznie brzmiących, jak Platynowy Szczeniak czy Honorowa Lama – nagród, wyróżnień, honorów i odznaczeń. Tegoroczny Orzeł jest ukoronowaniem jej aktorskiej kariery. A zaczęło się od Nagrody im. Zbigniewa Cybulskiego, przyznanej w 1972 roku przez tygodnik „Ekran”. Była jedną z jej pierwszych laureatek.

Podczas ostatniej edycji tej nagrody Komorowska pełniła funkcję przewodniczącej kapituły. Wręczając statuetkę Bartoszowi Bieleni, powiedziała: „Wybraliśmy osobę o niezwyklej charyzmie, która stworzyła bardzo dopracowaną, poruszającą kreację. Na ekranie widać ogrom pracy włożony w tę rolę, a tak naprawdę nie w rolę, a w realnego człowieka, którego widzimy na ekranie. Człowieka złożonego, którego historii w pełni nie poznajemy, ale wierzymy w niego dzięki prawdziwej emocji. Oglądamy kreację śmiało, mamy wrażenie, że korzystając z prywatnych uczuć, doznań. Jej prawdę widzimy w spojrzeniu, w ruchu. Aktor nie bał się ryzyka i uwierzył w powierzony mu rolę, i poświęcił się jej”.

Nie znam tekstu jurorskiego uzasadnienia towarzyszącego wręczeniu jej Nagrody Cybulskiego przed niemal półwieczem. Myślę, że słowa brzmiały podobnie. Bo w tych kilku zdaniach wypowiedzianych przez Komorowską, przed kilkoma tygodniami na scenie stołecznego kina Elektronik, zawiera się cały sens sztuki aktorskiej. A kwestia, czy jest to aktorstwo filmowe czy teatralne, to sprawa drugorzędna. „Teatr bardziej przypomina życie. Natomiast film jest przygodą” – stwierdziła przed kilku laty na falach Polskiego Radia, podczas urodzinowego wieczoru.

TEATR BARDZIEJ PRZYPOMINA ŻYCIE

Jest absolwentką... Oddziału Lalkarskiego przy Wydziale Aktorskim krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Po ukończeniu studiów występowała w Teatrze Lalki, Maski i Aktora Groteska w Krakowie, debiutując 30 września 1960 roku w spektaklu *Byczek Fernando* Munro Leafa w reżyserii Władysława Jaremy, a następnie wcieliła się w sekretarkę w Różewiczowskiej *Kartotece* (1961), wystawionej przez Zofię Jaremową. Po rocznej pracy w Grotesce dokonała w swej aktorskiej profesji radykalnego zwrotu, wiążąc się na 7 lat z zespołem Jerzego Grotowskiego, najpierw w opolskim Teatrze 13 Rzędów, a następnie we wrocławskim Teatrze Laboratorium. Wystąpiła w jego legendarnych przedstawieniach, m.in. *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego (1962) czy *Księżu Niezłomnym* według Juliusza Słowackiego (1965).

Kolejne lata przyniosły wiele wspaniałych kreacji na deskach teatrów wrocławskich – *Współczesnego* i *Polskiego*, warszawskich – *Starej Prochowni*, *Współczesnego*, *Dramatycznego*, *Teatru im. Juliusza Słowackiego* w Krakowie. Komorowska jest aktorką wszechstronną, znakomicie czującą się w repertuarze klasycznym i współczesnym, tradycyjnym i awangardowym. To duch niespokojny, poszukujący, niebojący się artystycznego ryzyka. Kiedy Krystian Lupa zaproponował jej rolę w *Wymazywaniu* (2001), powiedziała – porównując to doświadczenie do grania w teatrze Grotowskiego – „nie wiem, co jest za zakrętem, ale z radością idę”.

Spektakle, które wystawiła ze swoimi studentami w warszawskiej Akademii Teatralnej także są niekonwencjonalne i różnorodne, z *Albośmy to jacy tacy... czyli niedokończonym „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego* (1998) sąsiadując *Opowieści Hollywoodu* (2006) Christophera Hamptona, z *Iwaszkiewiczowskimi Pannami z Wilka* (2011) – *Szkice z Dostojewskiego* (2014).

„Zawód jest egocentryczny – to prawda, ale czym on właściwie jest? Aktor mówi, co człowiek widzi, czuje, dlaczego płacze, czego pragnie. To przecież samo życie. Nie można przed nim uciekać. Potrzebna jest inna ważna umiejętność – umieć na chwilę wyłączyć się z codziennego pędu życia i natłoku spraw. Nauczyłam się, że są momenty, w których wszystko muszę zostawić. To może być nawet krótka chwila, ale wtedy musi być bardzo intensywna. Przychodzę do teatru jako jedna z pierwszych. I wtedy myślę już tylko o roli,

Maja Komorowska w filmie *Życie rodzinne*, reż. Krzysztof Zanussi

przedstawieniu, wyłączam telefon. Po spektaklu nie wychodzę szybko. Robię sobie pauzy, żeby ochłonąć, »zebrać się« – mówiła o swej profesji na łamach „Rzeczpospolitej” przed blisko 20 laty.

FILM JEST PRZYGODA

W filmie zadebiutowała jeszcze podczas lalkarskich studiów, użyczając swego głosu Żagiewce w aktorsko-animowanej *Marysi i krasnoludkach* (1960), ekranizacji znanej książki Marii Konopnickiej, dokonanej przez Konrada Paradowskiego i Jerzego Szeskiego. Na kolejną filmową rolę musiała czekać okrągłe 10 lat. Ten właściwy debiut – brawurowa rola Belli – w *Życiu rodzinnym* (1970) Krzysztofa Zanussiego przyniósł jej nagrodę w Łagowie, zaś na sam film spadła prawdziwa lawina trofeów, od chicagowskiego Srebrnego Hugo po stołeczną Złotą Kaczkę.

Życie rodzinne przyniosło także narodziny jednego z najlepszych tandemów reżyserko-aktorskich w dziejach naszej kinematografii. To w filmach Zanussiego zagrała Komorowska większość swych najlepszych ról, m.in. samotną, nieśmiałą i zahukaną Annę w *Za ścianą* (1971), próbującą się wyzwolić z kieratu codziennych rutynowych zajęć Martę w *Bilansie kwartalnym* (1974), niezwykle wrażliwą Emilię, której przytrafia się w opresyjnych czasach szansa na wielką miłość – w *Roku spokojnego słońca*

(1984), zwariowaną i ekscentryczną ciotkę Idalię, dającą sobie radę w każdych okolicznościach, nawet w czarnych latach stalinowskich – w *Cwale* (1997).

Ale nie tylko role w filmach Zanussiego, także u innych, właściwie wszystkich wielkich naszego kina, wymieńmy choćby Musię w *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971) i Guślarza w *Lawie* (1989) Tadeusza Konwickiego, Rachelę w *Weselu* (1972), Jołę w *Pannach z Wilka* (1979) i matkę rotmistrza Andrzeja w *Katyniu* (2007) Andrzeja Wajdy, Martę w *Ocaleniu* (1972) Edwarda Żebrowskiego, matkę Michała i Andrzeja w *Limuzynie Daimler-Benz* (1981) Filipa Bajona, Irenę w *Dekalogu, jeden* (1988) Krzysztofa Kiesłowskiego, nauczycielkę Mietka w *Ikarze. Legendzie Mietka Kosza* (2019) Macieja Pieprzycy.

Znów fragment fantastycznej rozmowy z aktorką, przeprowadzonej przez Michała Nogasia: „Może byś usiadła na chwilę? Masz 81 lat. Ale zaraz mi to przechodzi i znowu gdzieś ruszam, spotykam się z innymi, zabieram głos, ciągle w biegu. Czuję się, jakbym żyła za tych ważnych dla mnie ludzi, których już nie ma: Zapasiewiczza, Wajdę, brata bliźniaka”. Bo – jak często powtarza – „najważniejsze jest, aby wciąż się starać. To słowo najbardziej lubię. W życiu dzieje się różnie, ale człowiek nieustannie musi się starać”. To jej życiowe motto.

JERZY ARMATA

SCENARZYSTA NA PIERWSZYM PLANIE



Michał Oleszczyk
i Mateusz Pacewicz

Festiwal Script Fiesta wyrasta na jedno z najważniejszych wydarzeń branżowych. Do stołecznego kina Elektronik ściągają tłumy filmowych profesjonalistów, jak i zwykłych-niezwykłych widzów, by posłuchać o różnych aspektach sztuki scenopisarstwa.

Bardzo zależało mi na tym, by był to festiwal scenarzystów, dowartościowujący ten zawód, który według mnie, odgrywa coraz większą rolę, nie tylko w kinie fabularnym, ale też – a może przede wszystkim – w świecie seriali. Showrunnerzy to znak czasów” – wyjaśniała podczas pierwszych dni Katarzyna Malinowska, dyrektorka artystyczna festiwalu (wcześniej tę funkcję z powodzeniem piastowała Anna Bielak). – „Będziemy starali się pokazać i oddać każdy aspekt tego zawodu”. I rzeczywiście,

program był bogaty, a organizatorzy sprościli obietnicom.

Punktem wyjścia wielu rozmów i spotkań był zmieniający się status zawodu scenarzysty. Narrację narzuciły seriale. Ich popularność, a także renoma takich platform jak Netflix, sprawiają, że widzowie zaczynają interesować się genezą produkcji: kto stoi za pomysłem, kto jest autorem dialogów, kto jest pomysłodawcą serii, a kim jest showrunner? To słówko robi ostatnio karierę, i w tym temacie Script Fiesta także wiele wyjaśniła (najogólniej mówiąc, to ktoś, kto

jest odpowiedzialny za całą wizję serialu, nadzoruje koncepcję, rozwój, postaci, dialogi, ma kompetencje producenta, ale to dużo bardziej artystyczne stanowisko).

Niestety w Polsce często funkcja i zasługi scenarzystów są marginalizowane. „Jestem optymistką, ale zmiany zachodzą naprawdę powoli, okres pracy nad scenariuszem skraca się do minimum, minimalizuje się także wpływ i autonomię scenarzysty, wykluczając go z procesu powstawania dzieła filmowego po zaakceptowaniu pierwszej wersji – mówiła Malinowska (która wcześniej, przez 10 lat, szefowała redakcji filmowej TVP Kultura), o swoich obserwacjach podczas jednego ze spotkań.

Ale podczas Script Fiesty omawiano też inny ważny aspekt rzeczywistości scenarzystów: egzekwowanie wynagrodzenia i należnych praw scenarzystów na drodze eksploatacji ich dzieł. To wciąż pole, które pozostawia wiele do życzenia – prawo nie nadąża za życiem, szczególnie tym internetowym. Scenarzyści nie wiedzą, jak dochodzić swoich racji – a środowisko wciąż nie jest solidarne, skonsolidowane.

Script Fiesta wyciąga także rękę do początkujących scenarzystów. Jest wielu młodych, zdolnych ludzi, którzy nie wiedzą, jak zacząć. Mają teksty w szufladach, w głowach, ale też często mają teksty już napisane, gotowe i zadają sobie pytanie: co dalej? „Nasz festiwal to wydarzenie inkluzywne, które może stać się dla wielu osób zapłonem do tego, by rzeczywiście zaczęły one pisać” – tłumaczyła dyrektorka artystyczna Script Fiesty. – „Za główne cele stawiamy sobie edukowanie, inspirowanie, a z drugiej strony, chcemy być propozycją dla przedstawicieli całej branży”.

Integracyjną atmosferę czuło się podczas wielu spotkań. Mateusz Pacewicz, autor scenariusza m.in. filmu *Boże Ciało*, bardzo wnikliwie i szczerze mówił o kulisach powstawania materiału literackiego, a po oficjalnym spotkaniu ponad godzinę odpowiadał na indywidualne pytania i komentarze. Przy okazji tego wydarzenia, poruszono niezwykle aktualne kwestie, np. sztuczny



Laureaci festiwalu

dziś rozjazd pomiędzy filmem artystycznym a komercyjnym. *Boże Ciało* jest zresztą tego doskonałym przykładem, że takie podziały wydają się we współczesnym kinie opozycją anachroniczną.

Ciekawie było z Jakubem Żulczykiem – autor najpopularniejszych i najbardziej docenianych ostatnio seriali, *Belfra* i *Słepnąc od światła*, opowiadał o pierwszoplanowej roli scenarzysty. Posługując się przykładami, opisywał, jak wyglądała jego praca nad scenariuszami hitowych produkcji, mówił o dialogu z producentami i reżyserami oraz o oczekiwaniach własnych – nie tylko scenarzysty, ale też pisarza.

Joanna Solecka – obecnie jedna z czołowych europejskich ekspertek od audience designu – poprowadziła spotkanie pt. „Audience design na etapie developmentu filmu”. Wielu widzów spotkało się z określeniem „audience design” po raz pierwszy: to myślenie o przyszłym, potencjalnym widzu ewentualnego filmu już na etapie scenariusza. W Europie jest to jeden z kluczowych etapów pracy nad scenariuszem, czyli nic innego jak targetowanie dzieła, co nie musi wcale oznaczać umniejszania jego wartości artystycznych. Wręcz przeciwnie, często idzie to w parze, czy wręcz podnosi artystyczną poprzeczkę projektu,

bo zakłada już na wstępie oczekiwania określonej grupy odbiorców.

Script Fiesta niewątpliwie idzie z duchem czasów, Katarzyna Malinowska postanowiła mocniej uwypuklić koegzystencję świata wirtualnego i świata kina, zapowiadając: „Postawiliśmy na panel poświęcony grom komputerowym. Dwóch ekspertów – scenarzyści z czołowej polskiej firmy game’ingowej – 11 bit studios – będzie mówiło o scenariuszu interaktywnym. Nie jest to specjalizacja dotycząca tylko gier, jak niektórzy uważają, bo przecież powstają seriale, które mają alternatywne zakończenia. Badania nad interaktywnością filmowego dzieła prowadzone są od wielu lat. To ciekawe, jak na narrację danej historii wpływa to, że uczestniczy w jej współtworzeniu również widz”.

Jeśli dodać do tych wszystkich punktów programu niezwykle spotkanie z autorką wybitnych zdjęć, nagradzaną w Polsce i w Europie Jolantą Dylewską, to widać, jak zróżnicowana i wielowymiarowa była tegoroczna Script Fiesta. A Dylewska opowiedziała o tym, co w scenariuszu – często jako pierwszy – widzą operator, operatorka. To istotne, by we wspólnej pracy nad filmem, integrowały się wszystkie grupy filmowego rzemiosła, począwszy od scenarzysty, a skończywszy na montażyście. „Dla nas, ludzi z kamerami, scenariusz bywa

rodzajem świętej księgi, która wskazuje nam kierunek – jak stworzyć kolejny, unikalny świat, w którego obrazach widzowie będą odnajdywać siebie” – mówiła podczas spotkania autorka zdjęć do m.in. takich filmów jak *W ciemności* Agnieszki Holland.

A na zakończenie – nim ogłoszono laureatów dwóch konkursów (na scenariusz etiudy filmowej i na koncepcję serialu telewizyjnego) i nim zaprezentowano *Samych swoich* jako swoją puentę dla wszystkich, co padło podczas scenariuszowej fiesty – odbyło się spotkanie z Andrzejem Mularczykiem (laureatem tegorocznej Nagrody za Całokształt Twórczości – przyp. red.), autorem scenariusza m.in. tego kultowego filmu. Bohater wieczoru był w świetnej kondycji, przytoczył mnóstwo faktów i wiele wspomnień z okresu realizacji filmu, z lat 1965-1967. Opowiedział również o sytuacji scenarzystów sprzed wielu dekad. Dla ludzi z pokolenia Mularczyka naturalne było to, że scenarzysta to kluczowa postać każdego etapu powstawania filmu (nie tylko tego wstępnego). Przypomniano o lepszych czasach, w których szanowano ten zawód i jego przedstawicieli. Organizatorzy Script Fiesty robią wszystko, by ten wzorec przywrócić.

ANNA SERDIUKOW

Jadwiga Barańska i Jerzy Antczak, sierpień 1994 rok

Kino rozgrzewa moją duszę

Z JERZYM ANT CZAKIEM rozmawia MARCIN RADOMSKI

Fot. Zenon Zydunowicz/East News

Na początek porozmawiamy o kulturalnych fascynacjach mistrza kina. Do jakich książek pan wraca?

W naszym domu panuje kult genialnego pisarza Ryszarda Kapuścińskiego. Moja żona, Jadwiga Barańska, kolekcjonowała jego książki od niepamiętnych czasów. Pisząc wspomnienia, znowu sięgnąłem do którejś z książek Kapuścińskiego.

Dlaczego?

Aby rozbudzić wyobraźnię i jak się to mówi „rozgrzać duszę”. W „Lapidarium” świetnie opisuje przemijanie, nieodwracalność zdarzeń i wagę jednego błędu, który może odmienić nasze życie. Uwagi Kapuścińskiego pasują jak ulał do moich zmagani. W jego arcydziełach szukam duchowego wsparcia.

A jakie kino pan kocha?

Oczywiście jest kilku reżyserów, ale żaden z nich nie odcisnął na mnie takiego piętna jak Akira Kurosawa. Cała jego twórczość stała się dla mnie niemal modlitewnikiem i źródłem reżyserskiego natchnienia. Mam na myśli filmy *Rashōmon* i *Siedmiu samurajów*. Od Kurosawy wziąłem głównie magię długich obiektywów i charakterystyczne u niego elementy przyrody. Jest jeszcze jeden reżyser, który mnie porwał bez reszty. To Orson Welles i jego *Obywatel Kane*. Ale nie mówię nic nowego, bowiem ten geniusz, odkrywając najskrytsze zakątki sztuki kina, stał się inspiracją niemal wszystkich reżyserów świata.

Jakich polskich reżyserów najbardziej pan ceni?

Mam trzech, których kocham bezgranicznie: Kazimierz Kutz, Stanisław Różewicz oraz Kuba Morgenstern. Wszyscy są bliscy mojemu sercu przez prostotę narracji, ale na czele tej trójki stawiam Kubę Morgensterna, z którym łączyła mnie niemal miłość. To był nie tylko wspaniały reżyser, ale człowiek wielkiego serca.

Wróćmy do czasów młodości. Urodził się pan w koszarach we Włodzimierzu Wołyńskim. Jak pan wspomina lata dzieciństwa?

To miejsce, w którym były trzy wspaniałe teatry. Bo czymże jest garnizon wojskowy, gdzie aktorzy ubrani są w kostiumy innego kroju i wyglądu niż nasz codzienny ubiór. Jakże to były teatry? Pierwszy to słynna na całą Polskę Szkoła Podchorążych Rezerwy Artylerii. Drugim był 23 Pułk Piechoty, w którym służył mój ojciec. Wreszcie trzeci teatr to elitarny 27 Pułk Artylerii Lekkiej.

Wojsko pana pociągało?

Niesamowicie, niemal oszalałoby jak narkotyk. Święta pułkowe, uroczyste przysięgi, defilady, gry wojenne, a potem same manewry, podczas których w pocie czoła doskonalono wojenne rzemiosło – wszystko to wsiąkało w moją duszę. Od najmłodszych lat żyłem poniekąd w nierealnym świecie. Moją uwagę pochłaniał bez reszty ten dziwny świat, gdzie dorośli bawili się jak dzieci. Dość wcześnie dostrzegłem też, że ostateczny rezultat rodził się pod dyktando jednego człowieka. I bardzo często, patrząc z boku na zbiorowy wysiłek żołnierzy, marzyło mi się, aby stanąć na ich czele i wydawać komendy.



Jerzy Antczak na planie filmu *Hrabina Cosel*, 1968 rok

W 1953 roku ukończył pan jednak Państwową Wyższą Szkołę Aktorską im. Leona Schillera w Łodzi. Dlaczego wtedy zdecydował się pan na aktorstwo i jak ono pomogło w dalszej reżyserskiej karierze?

Nie potrafię powiedzieć, co kazało mi najpierw studiować aktorstwo, by potem poświęcić się reżyserii. Mam mocno rozwinięty szósty zmysł i chyba to on mi podpowiedział, że nie można jako reżyser kierować zespołem aktorskim bez znajomości narzędzi. Po prostu, mając takie doświadczenie, łatwiej mi znaleźć z aktorami wspólny język.

Jadwiga Barańska powiedziała: „Prawdziwy aktor umiera przed kamerą”. Zgadza się pan?

To, co Jadzia powiedziała, jest metaforą, ale wiem z doświadczenia, jak ogromny wysiłek towarzyszy powstawaniu postaci w filmie. Zarejestrowane na taśmie emocje są niezmiennalne. Dla aktora oddanego swojej sztuce bez reszty, świadomość tego rodzi napięcie równe „patrzeniu śmierci w oczy”.

Dramat Anny von Hoym z *Hrabiny Cosel* zapamięta każdy widz, dzięki wielkiej roli Jadwigi Barańskiej (debiut na

dużym ekranie). Fascynująca bohaterka, drażniąca i wzruszająca jednocześnie. Jak opisałby pan jej postać?

Anna von Hoym potwierdza moje niezachwiane przekonanie o wyższości kobiet nad mężczyznami. My jesteśmy próżni, łakomi na pochlebstwa, które są wspaniałą pożywką do panoszenia się i głupich decyzji. Kobiety mają pancierz ochronny w postaci niezwykłych cech charakteru i intuicji, które nie tylko pozwalają, ale wręcz nakazują dokonywać niewyobrażalnych wyborów, nawet za cenę samozagłady, jak to zrobiła hrabina Cosel. Postać ta jest większa niż życie.

Fot. Piotr Kwiatkowski/Forum

Jan Frycz i Anna Radwan
w filmie *Dama kameliowa*,
reż. Jerzy Antczak



Jadwiga jest aktorskim zwierzęciem, które nie potrzebuje drobiazgowych uwag. Jej instynkt jest jak busola, która prowadzi do celu.

Hrabina Cosel to adaptacja powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, jeden z niewielu filmów o początkach XVIII wieku. Co dla pana znaczyła realizacja tego kostiumowego romansu?

To był początek mojej przygody z kinem.

Jakie wspomnienia się z tym wiążą?

Z jednej strony to był koszmar, z drugiej jeden z cudów w moim życiu. Zaczę od koszmaru, mianowicie podczas komisji scenariuszowej sprawiono baty Kraszewskiemu. Mówiono: kogo obchodzi perypetie Augusta Mocnego i jakiejś niemieckiej hrabiny? Podkreślano kilka razy, ze szczególnym naciskiem, że rola Hrabiny Cosel jest bardzo złożona i wymaga doświadczonej filmowo aktorki. Nie mówiąc już o tym, że – jak sugeruje Kraszewski – musi być piękną kobietą. W końcu padło pytanie: kto to będzie reżyserował? Odpowiedziano, że obecny tu reżyser Antczak. I wtedy pogłaskano mnie po ramieniu, że jestem dobry w telewizji, ale chyba jeszcze nie dojrzałem do pełnometrażowego debiutu. Sytuację uratował Aleksander Ford, który do tej pory nie brał udziału w dyskusji i powiedział ściszym głosem: „Prace pana Antczaka dla telewizji dają mu licencję robienia *Hrabiny Cosel*”. I to właśnie był cud. Film został zrealizowany.

Jadwiga Barańska pracowała też jako scenarzystka *Damy kameliowej* w pana reżyserii (1994) i współscenarzystka filmu *Chopin. Pragnienie miłości*, w którym można ją

oglądać w drugoplanowej roli matki tytułowego bohatera. Jak się panu współpracowało z żoną?

Wspaniale. Ja, „kartofel z Wołynia” skłonny do melodramatycznych manifestacji i nadużywania przymiotników, znalazłem w Jadzi cudownego partnera, który potrafił poskramiać moje zabiegi. Jest to dla mnie zdumiewające, jak przy swojej aktorskiej nadwrażliwości potrafi jak rzeźnik jednym ciosem topora odrąbać to, co uwiera. Jadzia posiada niewiarygodny zmysł syntezy, skrótu myślowego. A co w tym wszystkim jest niezwykle, jej ingerencje nigdy nie naruszają tego, co najważniejsze. Przypomnę, że oprócz współpracy przy scenariuszu *Chopina* oraz samodzielnego scenariusza *Damy kameliowej*, dała mi dwie adaptacje telewizyjne dla Teatru Telewizji – *Ścieżki chwały* oraz *Cezara i Pompejusza*.

Pana dzieła od kilkudziesięciu lat towarzyszą kolejnym pokoleniom Polaków. *Noce i dni* – adaptacja powieści Marii Dąbrowskiej – mają swoje wieczne miejsce w historii polskiego filmu. Proces ich realizacji trwał pięć lat. Jaki to był dla pana wysiłek?

Dwojaki. Pierwszy związany był z nienawiścią jednego z najbardziej prominentnych scenarzystów. Na Krakowskim Festiwalu Filmowym, gdzie byłem jurorem, Aleksander Ścibor-Rylski – bo o nim mowa – wiedząc, że pracuję nad scenariuszem do *Nocy i dni*, zaczął sztydzić z tego pomysłu. A ponieważ najczęściej był pijany, nie hamował języka i ciął mnie, gdzie popadło. Na końcu, wytykał głośno Jadzi Barańskiej jej nieprzydatność do roli Barbary. Któregoś dnia, mocno napity, dysząc skisłym oddechem, parsknął: „Barańska położy panu film!”. Na co usłyszał: „Niech się pan ode mnie odpięrdoli!”. Zrobił się skandal. Z trudem nas rozdzielili. Nastąpił drugi,

Znalazłem w Jadzi cudownego partnera, który umie poskromić moją skłonność do melodramatycznych manifestacji. Ona posiada niewiarygodny zmysł syntezy

najważniejszy etap – zaprezentowanie scenariusza przed komisją. Niestety, zasiadał w niej ów zaciekły wróg Barańskiej. Kiedy Jerzy Kawalerowicz wrócił z komisji zielony z gniewu i powiedział zmęczonym głosem, że po ciężkich bojach scenariusz został zatwierdzony, zapytałem go: „Czy ten człowiek, któremu kazałem się odpięrdolić bardzo rył?”. Kawalerowicz odparł: „Tak! Ale kiedy walczył jak lew, użyłem cynicznego argumentu. Powiedziałem: »Olek, pozwól Antczakowi zrobić ten film. Niech się rozłoży i już do końca życia będziesz miał go z głowy!«. Na co Olek jak oszalały zaczął krzyczeć: »Masz rację. Niech wystruga gniota, a wtedy wyskrobiemy skurwysyna z kina na zawsze!«”.

To opowieść o wysiłku psychicznym. A jak sama realizacja filmu?

Określając zadanie z góry skazane na zagładę, potocznie mówi się: „trzeba być szalonym, aby się do tego zabierać”. Niemal wszyscy traktowali mój pomysł sfilmowania „Nocy i dni” jako wybrzyk szaleńca, a obsadzenie w roli głównej mojej żony uważali za równe aktowi samobójstwa. Prowadzenie takiego interesu to zadanie natury wojskowej. Gdybym nie urodził się w koszarach i nie widział z bliska reżimów dyktatury wojskowej, która za cenę krwawych ofiar pozwala wygrywać bitwy, a potem w czasie okupacji – kiedy ojciec jako inspektor Armii Krajowej przygotowywał się do odbioru rzutów samolotowych oraz do akcji bojowych – nie potrafiłbym ujarzmić tej potwornej maszyny.

Film *Noce i dni* powstał w 1975 roku, a 12-odcinkowy serial telewizyjny o tym samym tytule dwa lata później. Sportretował pan polską inteligencję i ziemiaństwo



Jerzy Bińczycki i Jadwiga Barańska
w filmie *Noce i dni*, reż. Jerzy Antczak

z przełomu XIX i XX wieku. Co najbardziej interesowało pana w powieści Dąbrowskiej?

Wielkość „Nocy i dni” tkwi w pozornej nieefektywności, w tym, co ukryte w najgłębszych warstwach.

Jakich?

W literaturze jest niewiele księzek utkanych z polskich mgieł, polskiego błota, ze śniegu, wichru. Suma tych elementów wtopionych w los człowieka jest czymś niezwykle, co kazało mi sięgnąć po ten utwór.

To nie jest zwykła adaptacja.

Ja hoduję opowieść, pielęgnuję jak ogrodnik ogród, jak rolnik pole. W książce zawarte jest kilkadziesiąt lat życia Polaków, los całego pokolenia. Cztery pory roku. Ziemia, którą trzeba uprawiać. I przemijanie: działanie czasu na materię. Utało się, że bohaterami „Nocy i dni” jest dwoje ludzi – Bogumił i Barbara, ale przecież wraz z nimi wszystko idzie do kresu ludzkiego przeznaczenia. Żyli, pracowali, dorabiali się... I umarli... To właśnie owa ballada o ludzkim bytowaniu porwała mnie.

Wraca pan do utworu muzycznego – „Walc Barbary” Waldemara Kazaneckiego, który osiągnął po latach status evergreenu?

To tak, jakby zapytać dlaczego po 63 latach pożycia małżeńskiego wciąż Kocham Barańską. Wracam do tego utworu, ponieważ genialne rzeczy trwają wiecznie. Obecność Barańskiej w moim życiu i magia „Walca Barbary” są karmą dla mojej duszy. Pozwalają mi istnieć, kochać świat i nie bać się nieuchronności przemijania.

Jak on się narodził?

Powstawał pół godziny, przy piwie.

Wydaje się to niewiarygodne.

Przysięgam. Po wychyleniu „hejnałem” drugiego piwka, Waldek zasiadł do fortepianu i zaczął coś malować dźwiękami. Ciągłe niezadowolony. Przechodził od tonacji do tonacji. Motyw stał się coraz bardziej śpiewny. Wstrzymywałem oddech, aby nie wyrwać go z nastroju. Nagle przerwał. Otworzył trzecie piwko, ale upił tylko trochę i postawił obok fortepianu. Położył ręce na klawiaturze. Zapachniało czymś niezwykłym. Kiedy oderwał palce od klawiatury, skrzywił się. Sięgnął po piwko. Wypił je do dna i tym swoim nieśmiałym, delikatnym półszepcetem powiedział: „Potraktuj to jako »rybkę«”. Odpowiedziałem: „Nie, Waldeusiu, to nie jest »rybka«. To w całości wejdzie do filmu”.

A liczył się pan po premierze z opiniami krytyków filmowych?

Tak. Złe recenzje bołą, dobre sprawiają radość. O *Nocach i dniach* pisano obszernie. Największe szczęście sprawił mi tekst Bogdana Maciejewskiego dla tygodnika „Kultura”. Pamiętam fragment: „Dał nam Antczak barwny, fascynujący i uczciwy obraz minionego świata. Dał prawdę o wrastaniu ludzi w ziemię i historię”.

Kinowa wersja *Nocy i dni* została w 1976 roku nominowana do Oscara w kategorii Najlepszy Film Nieanglojęzyczny. Co to wtedy znaczyło?

Czułem euforię i jednocześnie byłem w szoku. Recenzja Kevina Thomasa, jednego z najsurowszych krytyków piszących do „Los Angeles Times” rozbudziła nadzieję, że jedziemy po Oscara. W książce „Jak ja ich kochałem” po raz pierwszy opisuję niemal w stenograficznej formie, jak blisko byliśmy zwycięstwa. Niestety, na przeszkodzie stanął jeden człowiek, który potrafił ubezwłasnowolnić Akademię. To Arthur Cohn, producent filmu *Czarne i białe w kolorze*, który zdobył Oscara. Wyjątkowy kręta. W 1970 roku zdobył pierwszego Oscara w kategorii obrazów nieanglojęzycznych, reprezentując Włochy. Do tego czasu w Akademii istniało prawo, które wymagało, aby producent filmu oraz finansowanie pochodziły z kraju, który przesyła film do konkursu. Cohn, swoimi sposobami, zmienił to prawo w Akademii i od 1970 roku producent i pieniądze mogły pochodzić spoza nominowanego kraju. Tak więc obraz *Czarne i białe w kolorze*, reprezentujący Wybrzeże Kości Słoniowej, jest wynikiem zabiegów Cohna.

Jak pan zareagował, gdy film porównywano do *Przemiętło z wiatrem*?

To właśnie Kevin Thomas pisał, że *Noce i dnie* to polskie *Przemiętło z wiatrem*. Określał mój film jako wspaniały, rozle-



Piotr Adamczyk w filmie *Chopin. Pragnienie miłości*, reż. Jerzy Antczak



Jadwiga Barańska w filmie *Hrabina Cosel*, reż. Jerzy Antczak

gły i epicki. Dzieło prawdziwie kipiące życiem, ze znakomitą obsadą, na czele z Jerzym Bińczyckim, a szczególnie Jadwigą Barańską, która zdobyła Srebrnego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie za jej bogate, cudowne, pełne niuansów dokonanie aktorskie.

Trzecim filmem, o którym chciałem porozmawiać jest *Chopin. Pragnienie miłości*. To dzieło o miłości, muzyce i tęsknocie za ojczyzną. Pod koniec lat 70. ubiegłego wieku wyemigrował pan z żoną do USA. Czy tworząc tę historię, myślał pan o swoich doświadczeniach emigracyjnych?

Oczywiście. Ja duchowo nigdy nie wyjechałem z kraju i stigma emigranta nie wygasła we mnie nigdy. I to pozwalało mi rozumieć Chopina, którego zagryzała tęsknota za krajem. Ale nie to decydowało, że podjęliśmy się z Jadzią tego tematu. Próbowaaliśmy w filmie odkryć dyspozycje duchowe tego artysty. Bo do tego, że był wielkim kompozytorem nie trzeba nikogo przekonywać. Szukaliśmy odpowiedzi na pytanie: kim właściwie był Chopin?

I jak wam udało się ją znaleźć?

Musieliśmy podjąć decyzję, czy wolno nam zobaczyć Chopina inaczej niż przekazują laurki. Chcieliśmy rozróżnić boską muzykę od człowieka, który ją tworzył. Człowieka borykającego się z wybojami życia. Zaciekawiał mnie opis Franciszka Liszta, który był bardzo blisko Chopina. W książce pt. „Fry-

deryk Chopin” przeczytałem, że trudno było spotkać naturę bardziej kapryśną, skłonną do dziwactw czy ekscentrycznych zachowań. Według mnie i Jadzi ta uwaga jest kluczem do zrozumienia charakteru Chopina. I wielu jego tajemniczych postępowań. Mieliliśmy świadomość, że scenariusz musi wejść głęboko w zakamarki duszy kompozytora. Przy całym szacunku dla jego geniuszu muzycznego, musi być to portret wielowymiarowy. Odsłaniający, jak Chopin był wielki, a czasami mały. I przyziemny w swoich odruchach. I czynach. Ciągłe dręczyło nas pytanie: czy mamy prawo ujawniać to wszystko? Pokazać, że jego życie było krzykiem człowieka, który sam nie wiedział, kim jest naprawdę? W finale pracy nad scenariuszem zdecydowaliśmy się pokazać Chopina w szlafroku. Bez ukreślonych loków, przyniętanego ciężarami codzienności. Było bowiem dwóch Chopinów. Ten wyfraczony według najnowszej mody, uśmiechnięty, rozdzielający na lewo i prawo w salonach skarby swojej sztuki. I ten drugi – histeryczny, zmienny w nastrojach, odpychający pychę, zmagający się ze śmiertelną chorobą i atakami depresji. I na koniec, doszliśmy do takiej konkluzji: Chopin był to smutny, zamknięty w sobie człowiek, który nigdy nie wyrzekł głośno słowa o miłości. Przebiegał palcami po klawiaturze nie tylko, aby grać, ale aby żyć. I gdy ją zamykał, wracał w swoją nieobecność.

Jaka jest cena emigracji?

W naszym języku nie istnieje słowo „emigracja”. Emigrant to człowiek, który opuszcza miejsce urodzenia, aby zakorzenić się w nowej rzeczywistości. My duchowo nie opuściliśmy miejsca naszego urodzenia. Kotwica naszej duszy jest ciągle w Polsce. I pozostanie tam do ostatniego tchnienia.

Pana filmy opowiadają o polskiej historii i przeszłości. Dlaczego interesowała pana „niedzisiejszość”?

To nieprawda. Kostium, w który odziani są moi bohaterowie jest tylko konwencją. Człowiek w swoich odczuciach, strukturze, emocjach, pragnieniach pozostaje niezmienny od zarania. Dla mnie nie istnieje rozróżnianie „dzisiejszości” od „niedzisiejszości”. Słowa te rozdziela tylko szata bohatera.

Czy przeszłość wiąże się dla pana z niespełnieniem?

Nie. Uważam, że los był dla mnie bardzo szczodry i chyba udało mi się osiągnąć niemal wszystko, czego pragnąłem. Chociaż jak mówi Petrarca: „Byłem naprawdę szczęśliwy tam, gdzie jeszcze nie byłem”, więc może są jeszcze jakieś niespełnione pragnienia, o których nie wiem.

* 26 maja nakładem wydawnictwa Axis Mundi ukaze się książka autorstwa Jerzego Antczaka „Jak ja ich kochałem”.





KILKA DEKAD Z FILMEM SPORTOWYM

ŁUKASZ KRAJNIK

Rodzima X Muza interesuje się sportem od dawna. Inspirują ją prawdziwe biografie, jak i historie fikcyjne. Tematy: współzawodnictwa, drogi do zwycięstwa, psychologii oraz mechanizmów rządzących światem sportu fascynują twórców fabuł i dokumentów. Kino potrafi wydobyć z historii sportowych ich dodatkowy wymiar metaforyczny, opowiadając szerzej i głębiej o losie człowieka.

Fot. Robert Palka/Dystrybucja Mówi Serwis

Kino sportowe od wielu lat wywołuje u widzów bardzo intensywne emocje. Gatunek posługujący się archetypem dążącego do triumfu zawodnika często prowadzi narrację, która niemal automatycznie prowokuje skrajne reakcje. Okupiony krwią, potem i łzami proces dotarcia na szczyt można nazwać reinterpretacją uniwersalnego motywu drogi, zachęcającego odbiorcę do udzielenia bohaterowi symbolicznego wsparcia. Ponadto, reprezentująca tę stylistykę centralna tematyka pojedynku (walki, meczu, kluczowego skoku lub rzutu) konstruuje budujący napięcie konflikt, wieńczony katartrycznym dla kinomanów zwycięstwem lub czasem równie spektakularną porażką.

Rodzima kinematografia sięga po faktyczne i fikcyjne życiorysy tak samo często jak nasi zachodni sąsiedzi. Za fabuły okołosportowe zabierali się prawdziwi mistrzowie wielkiego ekranu, ale też zainspirowani nimi młodzi, współcześni twórcy. Podnoszące tętno opowieści o gwiazdach boisk, hal i kortów nie zawsze spotykały się z uznaniem lokalnych krytyków, lecz bardzo często zdobywały serca publiczności, co oczywiście przekładało się na sukcesy komercyjne. Masowy potencjał takich obrazów kusił więc sławne obsadowe nazwiska – aktorów pragnących zasmakować, choćby metaforycznie, wrażeń towarzyszących stadionowemu współzawodnictwu.

Obserwując kondycję polskiego kina sportowego na przestrzeni lat, można odnaleźć istotne tendencje oraz trendy kreujące ogólny filmowy krajobraz nad Wisłą ostatnich dekad. Dyskutując na temat tej interesującej ewolucji, należałoby oddzielić omowną kreską dzieła, które powstały przed latami 90. i te stworzone później. Starsze obrazy w dużej mierze wykorzystywały sport jako narzędzie do snucia filozoficznych albo socjologicznych rozważań. Tamci reżyserzy skłaniali się ku dekonstrukcji gatunku, dopisując do niego często surrealistyczne czy psychologiczne odnośniki. Natomiast dzieła usytuowane bliżej współczesności – nieco paradoksalnie – celebrowały formalny i merytoryczny konserwatywizm. Współzawodnictwo jest w nich wartością samą w sobie, więc uporządkowana narracja mocno nawiązuje do standardów regularnych fabuł hollywoodzkich.

SPORT W FABULE – KLASYKI GATUNKU

Jednym z najciekawszych polskich filmów o tej tematyce jest *Jutro Meksyk*. Nakre-



Krzysztof Majchrzak w filmie *Aria dla atlety*, reż. Filip Bajon

cona w 1965 roku opowieść o targanym wewnątrz demonami trenerze (w tej roli znakomity Zbigniew Cybulski) oraz potencjalnej nowej olimpijskiej gwiazdzie skoków do wody (Joanna Szczerbic) kontynuuje tradycję rodzimego kina egzystencjalnego. Reżyser Aleksander Ścibor-Rylski pochyla się nad specyficzną, prawie sadomasochistyczną, relacją dwójki bohaterów. Dojrzały szkoleniowiec Paweł Jańczak z wręcz sadystyczną przyjemnością narzuca brutalny trening swojej podopiecznej, ponieważ za wszelką cenę chce udowodnić przełożonym swoją wartość. W tym dziwnym związku młodzieńca Majka na początku jest jednostką uległą, wykonującą wszystkie polecenia fascynującego mentora. Natomiast w pewnym momencie coś w niej pęka i historia nabiera nowych barw. Właśnie wtedy zawodniczka zaczyna zdawać sobie sprawę z niesprawiedliwości odgrywanej roli – narzędzia w rękach autorytetu spełniającego własne egoistyczne ambicje. Definicja morderczego treningu jako aktywności podobnej do tortury, oraz sportowej rozgrywki jako mentalnej i fi-

zycznej eksploatacji zdecydowanie wyróżnia ten niestety już trochę zapomniany obraz. Rok później wyprodukowano *Boksera* Juliana Dziedziny. Historia potarganego przez los pięściarza, który pomimo opinii kryminalisty i outsidera, zyskuje szacunek szkoleniowca, to dzieło prekursorskie (fabuła do złudzenia przypomina np. słynnego *Rocky'ego* z Sylwestrem Stallone). Perypetie skalanego trudną przeszłością zawodnika zaskakują przede wszystkim od strony formalnej. Całość odznacza się niezwykle surowym, paradokumentalnym stylem połączonym z ascetyczną retoryką dialogów. Dopełnieniem naturalistycznej estetyki są celowo niewidowiskowe sekwencje walk, sprawiające wrażenie obserwowanych przez reportażystę. Audiowizualna prostota odzwierciedla poczynania grane go przez Daniela Olbrychskiego Tolka. Jest on człowiekiem dzielącym świat na czerni i biel, nie lubiącym doszukiwania się komplikujących rzeczywistość niuansów. Jego osobowość bywa największą zaletą (nie uznając żadnych wymówek, skrupulatnie przygotowuje się do zawodów, niemal



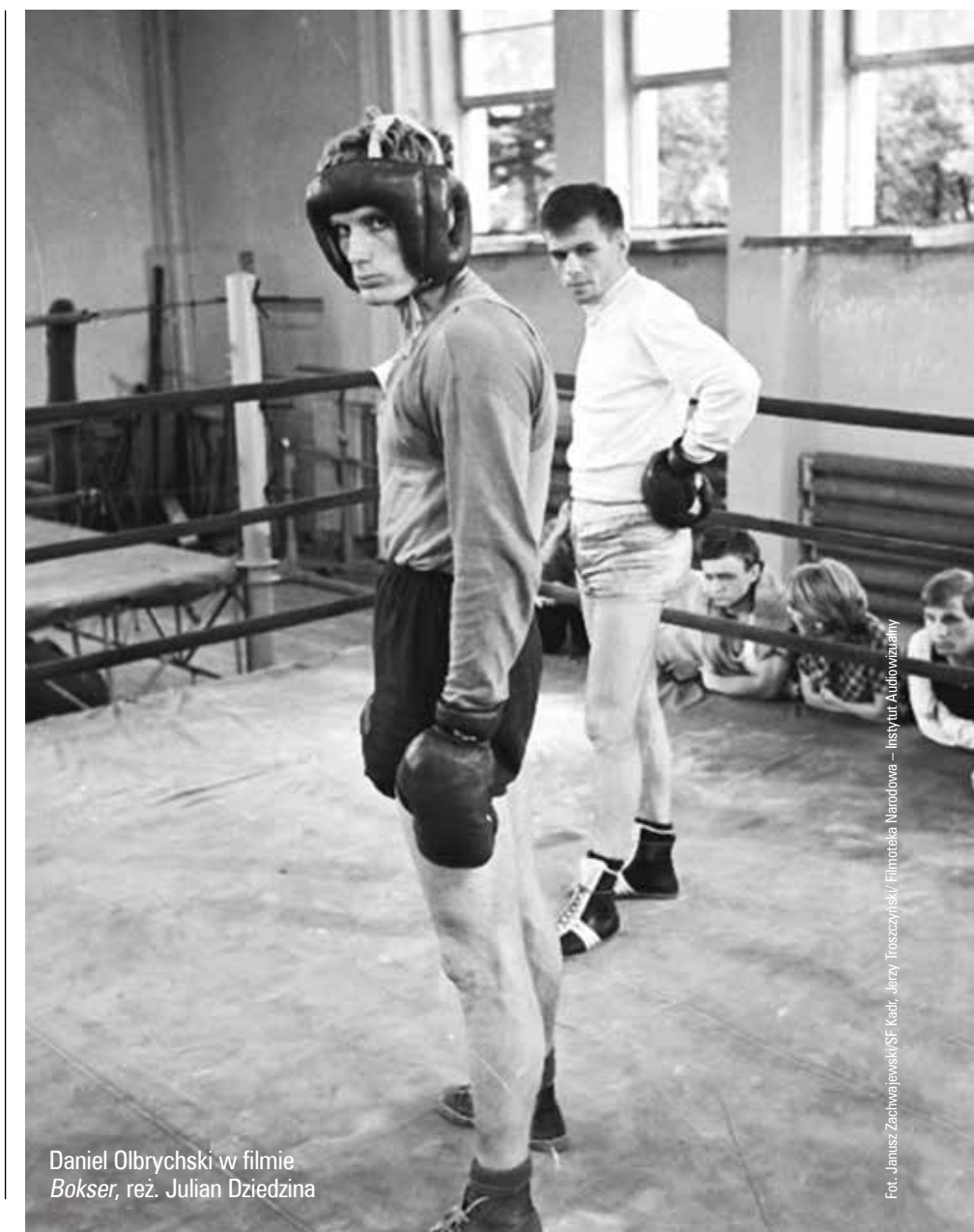
Jutro Meksyk, reż. Aleksander Ścibor-Rylski

odruchowo i podświadomie nie pozwala sobie na chwilę zwątpienia), ale też przekleństwem (bezrefleksyjne ufanie podstawowym impulsom wrzuca go za kratki). Ten przejmujący, quasi-realistyczny, portret sportowca autorstwa Dziedziny do dziś ogląda się znakomicie.

Odrobinę lżejsze potraktowanie sportowej problematyki widać w *Motodramie* (1971) Andrzeja Konica, czyli komedii z udziałem plejady ówczesnych gwiazd satyry oraz kabaretu (na pierwszym planie brylował uroczym przerysowany Jacek Fedorowicz). Znowu, podobnie jak w przypadku *Jutro Meksyk*, mamy tu do czynienia z dekonstrukcją gatunkowych reguł. U Ścibora-Rylskiego zabawa kliszami służyła nakreśleniu efektownego dramatu, a Konic polemizuje z narracyjnymi schematami po to, by sparodiować znany mit „od zera do bohatera”. Głównym bohaterem jest więc zwykły urzędnik, który pewnego dnia, w wyniku zbiegu okoliczności, staje się mistrzem sportów motorowych. Zrodzona z ironii losu farsa buduje łańcuch coraz bardziej absurdalnych zdarzeń podsumowanych nieprzewidywalną puentą. Jednakże parodystyczna aura produkcji wcale nie idzie w parze ze zjadliwym sarkazmem. *Motodrama* nikogo ani niczego nie wyśmiewa, prędkiej dobrotliwie się uśmiecha, przypominając o (nie zawsze docenianym) znaczeniu łutu szczęścia w kontekście powodzenia kariery sportowej.

Równie swobodnie do gatunku podszedł Filip Bajon w swojej *Arii dla atlety* (1979). Tytułowy atleta (Krzysztof Majchrzak w roli, którą wielu uznaje za jego życiowe osiągnięcie) to nietuzinkowa postać odnajdująca sens swojego życia w zapasach. Przygody zapaśnika są

Temat pojedynku tworzy budujący napięcie konflikt, wieńczony katartrycznym dla widzów zwycięstwem lub porażką



Daniel Olbrychski w filmie *Bokser*, reż. Julian Dziedzina

Fot. Impulse/East News

Fot. Janusz Zachajewski/SF Kadr, Jerzy Trzeciński/Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny



Wojownik, reż. Jacek Bławut

Masowy potencjał filmowych opowieści sportowych od zawsze kusił sławne obsadowe nazwiska

opowiedziane w dość nietypowy sposób, gdyż twórca posługuje się poetycką, abstrakcyjną narracją przyrównującą egzystencję zawodnika do baśniowej odysei w poszukiwaniu szczęścia. To zawodowe i prywatne spełnienie kryje się w sztuce walki tyleż brutalnej, co subtelnej. Zmagania groźnego wielkoluda przypominają osobiwą interpretację baletu, a na dodatek jego pomeczowe zainteresowania związane są z wyidealizowaną, romantyczną miłością oraz pięknem opery. Te fascynujące sprzeczności ukazują kwintesencję sportowej rozgrywki, wiecznie balansującej pomiędzy ludznością i wyrafinowaniem ponadczasowego tekstu kultury.

Mniej liryczną wizję możemy ujrzyć w *Piłkarskim pokerze* (1988) Janusza Zaorskiego. Ten tytuł zapowiada nadejście nowej fali dosadnego, kryminalnego kina, które zdominuje lata 90. w Polsce. Mająca premierę w 1989 roku kronika korupcji w rodzimym środowisku piłkarskim mocno wpłynie na twórczość Władysława Pasikowskiego czy Macieja Ślesickiego, naszpikowaną posta-



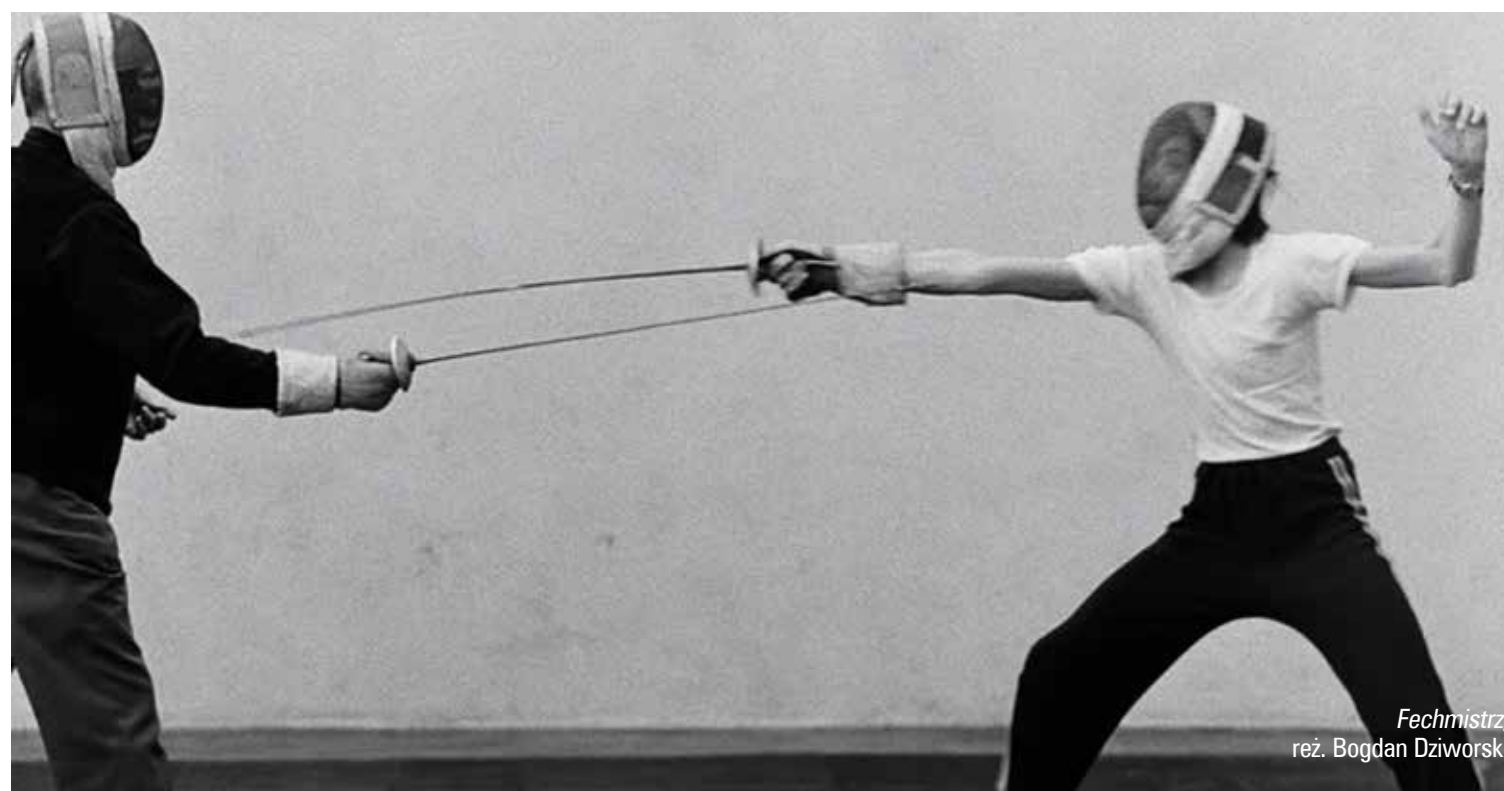
Boisko bezdomnych, reż. Kasia Adamik

a potem ląduje na dworcu centralnym, gdzie zaprzyjaźnia się z grupą podobnych do niego postaci ze społecznego marginesu. Wkrótce, dzięki dziwnemu zrządzeniu losu, wspólnie z nowymi przyjaciółmi zakłada drużynę piłkarską i zaczyna odgrywać odpowiedzialną rolę trenera. W tej opowieści futbol to terapeutyczny sposób spędzania wolnego czasu dla jednostek poobijanych przez los. Regularne treningi wyrwywają bezdomnych ze szponów codziennej matni i dają im zastrzyk energii zmuszający do wzięcia spraw w swoje ręce. Sam udział w sportowej rywalizacji przynosi radość, spychając na drugi plan tak nieistotne pojęcia, jak zwycięstwo czy porażka. Co więcej, Adamik pokazuje również socjalizującą funkcję współzawodnictwa budującego trwałe relacje międzyludzkie, dzięki którym powszednie zgorzknienie rozplywa się w powietrzu.

IDZIE NOWE

Nieco później, bo w 2017 roku, na ekranach polskich kin pojawił się z kolei *Najlepszy* i to był już zwiastun wielkich zmian. Końcówka drugiej dekady XXI wieku wypromowała nową definicję filmu sportowego, wiernie adaptującą hollywoodzkie normy. Dzieło Łukasza Palkowskiego jest oparte na prawdziwej historii biegacza, który dzięki treningom wstał z kolan i wymknął się destrukcyjnej egzystencji w narkotykowym impasie. Fabuła przebiega według standardów zachodniej X Muzy głównego nurtu, pieczołowicie odhaczając kolejne kluczowe punkty programu, zaczynając od trudnych początków i kończąc na triumfie oraz odkupieniu. Szybki montaż, a także eksplozywna narracja wskazują na amerykańskie wpływy jak żaden inny wcześniejszy polski film sportowy.

Nieco zbliżoną inspirację kinematografią zachodnią wykazuje też *Córka trenera* (2018). Tytułowa córka jest szkolona przez swojego rodzica na perfekcyjną tenisistkę, jak się wkrótce okazuje, trochę wbrew jej woli. Łukasz Grzegorzek wychodzi tu od motywu znanego z *Whiplash* i wspomnianego wcześniej *Jutro Meksyk*, by przedstawić niszczącą siłę toksycznych ambicji ojców i matek wciskających prywatne, niespełnione marzenia do umysłów dzieci. Co ciekawe, akurat ten obraz odchodzi od estetyki wielkiego komercyjnego widowiska na rzecz stylistyki naśladowującej kino niezależne ze Stanów Zjednoczonych (w wielu recenzjach tego tytułu pojawiają się porównania do oferty programowej Sundance – najsłynniejszego festiwalu amerykańskiego offu).



Fechmistrz, reż. Bogdan Dziworski

ciami o charakterystyce drobnych hochsztaplerów wykorzystujących chaos otaczającej rzeczywistości do szybkiego wzbogacenia stanu konta. Zaorski prezentuje problem sprzedawanych meczów jako symptom postępującej komercjalizacji dyscypliny w realiach Rzeczypospolitej tuż przed wejściem w kapitalizm. Jego film ukazuje powszechną transformację wartości wyznawanych przez ludzi sportu, coraz mocniej łączących tę dziedzinę po prostu z perspektywą czystego finansowego zysku. Nie jest to jednak filmowo-pedagogiczna pogadanka. *Piłkarski poker* nie moralizuje ani nie potępia. Zamiast tego odnosi się do wyborów bohaterów ze zrozumieniem ich motywacji i pewnego rodzaju empatią.

Empatyczna w stosunku do swoich protagonistów jest też Kasia Adamik w *Boisku bezdomnych* (2008). Znakomicie przyjęty na festiwalu w Gdyni film szkicuje portret Jacka Mroza (świetny Marcin Dorociński) – byłego piłkarza, który nie mogąc poradzić sobie ze skutkami przerwanej przez kontuzję kariery, najpierw wpada w alkoholizm,

Co to oznacza w praktyce? Przede wszystkim niespieszne tempo, akcję rozgrywającą się głównie wewnątrz gęstych partii dialogowych oraz poważną tematykę podaną w przystępny dla ogółu sposób.

Tak samo intymną, lecz odbiegającą trochę od obcych wzorców produkcją jest przedsięwzięcie telewizji TVN o nazwie *Nad życie* (2012), czyli ekranizacja życiorysu Agaty Mróz – polskiej siatkarki, której śmiertelna choroba przedwcześnie zakończyła jej obiecującą karierę. Projekt Anny Pluteckiej-Mesjasz szuka analogii między walką o własne zdrowie i zagrożoną ciężą a zmaganiem sportowymi. Oparta na wyczerpującym wyścigu z czasem chronologia zdarzeń pokazuje, jak zahartowana przez rywalizację zawodniczka potrafi okazać mentalną siłę w obliczu sytuacji ekstremalnej. Reżyserka poszukuje efektywnych środków przekazu także w estetyce melodramatu. Postaci mówiące do siebie wykrzyknikami oraz pojawiające się gdzieś tam jaskrawe symbole pozwalają na eksplorację całej gamy uczuć, czasem nawet wchodząc w sferę teatralnej ekspresji. Interesującym można nazwać fakt, iż ta telewizyjna produkcja, mogąca pochwalić się wszystkimi branzowymi dolegliwościami jak np. brak budżetu, ostatecznie wyładowała na srebrnym ekranie. Skromna inscenizacyjnie opowieść przeniosła się do sal kinowych w całej Polsce prawdopodobnie głównie ze względu na samą ideę filmu o tak szanowanej i lubianej osobie.

Z kolei *Gwiazdy* (2017) Jana Kidawy-Błońskiego to również inspirowana autentycznymi wydarzeniami opowieść, która jeszcze śmieiej demonstrowa uwielbienie dosłowności. Protagonista nazywa się Jan Banaś i jest piłkarzem o polsko-niemieckich korzeniach, mającym szansę na transfer do klubu FC Köln. Niestety w pełnym wykorzystaniu potencjału przeszkadzają mu manipulacje ojca-meniadżera pragnącego jedynie zarobić na zaufaniu syna. Istotnym komponentem fabuły jest jej skrajna skrótość. Historię życia sportowca opowiada towarzysząca niemal każdej scenie narracja z offu. Ucinający wszelkie niedopowiedzenia zabieg filtruje pomysł na biografię kompletną, ukazującą wszystkie etapy życia od urodzenia do dojrzałości, przez nadające błyskawicznie tempo streszczenie. Reżyser sięga po energiczność znaną z zachodnich wysokobudżetowych przedsięwzięć i idzie jeszcze o krok dalej, włączając futbolowej sadze piąty bieg. Z kolei pojawiająca się tu i ówdzie wyczuwalna tęsknota za starymi

czasami, wzorem amerykańskich dzieł typu *Pierwsza liga* czy *Rocky*, mitologizuje głównego bohatera, dodając mu cech legendarnego boiskowego herosa karmiącego się nostalgią widza.

Bliźniaczą poetykę reprezentuje *Underdog* z 2019 roku. Obraz w reżyserii Macieja Kawulskiego przybliża odbiorcom losy zawodnika MMA o pseudonimie „Kosa” (Eryk Lubos), który marzy o zwycięstwie w rewanżowej walce z naprawdę trudnym rywalem. Filmowiec, a przy okazji współzałożyciel federacji KSW, powtarza tu rytm *Najlepszego* oraz *Gwiazd* i serwuje nam ekspresowy koktajl z honoru, odwagi oraz nieustępliwości, przyprawiony symulacją hollywoodzkiego blasku. Widowisko wyróżnia się jednak na tle krajowych produkcji specyficzną choreografią pojedynków. Do tej pory sztuki walki w polskim kinie, nawet jeśli umiejscowione w lirycznych kontekstach, najczęściej miały smak pierwotnej brutalności. Tutaj natomiast możemy zaobserwować intrygujący paradoks. Mimo że *Underdog* w dużej mierze opiera się na naturalistycznych patentach (bohaterowie to odarci z posągowości ludzie o raczej przyziemnych potrzebach), to sekwencje ringowych potyczek wyglądają jak wystylizowany do granic możliwości taniec w oparach – przywołującego Johna Woo albo *300 Zacka Snydera* – *slow motion*. W tym dziele charakterystyczny rodzimy realizm spotyka się ze spektakularnością kanonu kina akcji XXI wieku.

Kierunek, w jakim zmierza nasza kinematografia sportowa, jak na dłoni widać w *Bad Boyu* (2020) Patryka Vegi. Thriller, który wszedł do kin 21 lutego, kusi Polaków wybuchową mieszanką gangsterskiego uniwersum, bratobójczego konfliktu oraz współzawodnictwa splamionego korupcją piłkarskiego (pół)świata. Brzmi znajomo? Autor *Pitbulla* chyba rzeczywiście porwał się na duchową kontynuację *Piłkarskiego pokera* dopasowaną do oczekiwań współczesnej publiczności. Przy czym empatię Zaorskiego zastępuje tu mocny koktajl składający się z seksu, przemocy i wulgaryzmów. Ponownie przez ekran przebiega się nostalgiczne uczucie, tym razem do lat 90., kiedy polską wyobraźnię władali twardzi faceci, niebezpieczne kobiety i pomagające przetrwać w post-PRL-owskim Dzikim Zachodzie cwaniactwo. Taka właśnie będzie lokalna kinematografia sportowa nowej ery – ostra, kontrowersyjna i celebrująca materialny zysk jako synonim nadrzędnej wartości nadchodzących dekad.



Córka trenera,
reż. Łukasz Grzegorzek

SPORT W DOKUMENCIE

Opisywany przeze mnie gatunek ma swoje odzwierciedlenie nie tylko w fikcji, ale również w dokonaniach czołowych dokumentalistów. Bogdan Dziworski to artysta, który jest jednocześnie ikoną filmów dokumentalnych oraz kimś kompletnie odkolejonym od schematów narzucanych przez tę konkretną formę opowiadania historii. Od wielu lat kreuje w pełni autorską sztukę zacierającą granicę między rzeczywistością a inscenizacją. Krytyk filmowy Tadeusz Sobolewski przyrównał kiedyś unikalność jego wizji do wyrafinowanej poezji i rzeczywistości nie ma w tym stwierdzeniu choćby cienia przesady. Jednym z najsłynniejszych obrazów tego autora jest *Fechmistrz* (1980), czyli jedenastominutowa impresja na temat trenera naszych szermierzy Władysława Kurpiewskiego. Portret wybitnego szkoleniowca jest naszkicowany audiowizualną plastycznością, przemawiającą głośniejszą niż patrolująca całości bezdialogowa cisza. Sekwencje pojedynków na szpady, będące priorytetowym składnikiem krótkometrażówki, hipnotyzują liryczną estetyką opartą na finezyjnym fechtunku i dźwiękach walca Straussa.

Inna fascynująca pozycja filmografii Dziworskiego to *Kilka opowieści o człowieku* (1983). Trochę bardziej rozbudowany, ale wciąż precyzyjny dokument dotyczy Jerzego Orłowskiego, czyli niepełnosprawnego sportowca-amatora dającego przed kamerą popis ducha walki oraz godnej podziwu fizycznej sprawności. Reżyser ukazuje poszczególne wyzwania, jakie bohater stawia swojemu ciału (jazda na nartach, skoki do wody) oraz mentalności (wykonywanie



Najlepszy,
reż. Łukasz Palkowski



Piłkarski poker,
reż. Janusz Zaorski

wymagających niesamowitego wysiłku codziennych czynności). Filmowy artysta pozwala wybrzmieć wysmakowanym kadrom w samotności, celowo unikając jakiegokolwiek odautorskiego komentarza. *Kilka opowieści o człowieku* – podobnie jak *Fechmistrz* i wiele innych jego dokonań – nie narzuca odbiorcy z góry ustalonej, jednorodnej interpretacji wydarzeń. Zamiast tego, zachęca do samodzielnej analizy scen oraz dopisania własnej, wyimaginowanej kontynuacji.

Na zupełnie przeciwnym, ale też interesującym biegunie sztuki dokumentalnej znajduje się *Wojownik* (2007) Jacka Bławuta. To słodko-gorzka opowieść o Marku Piotrowskim – legendarnym kickbokserze, który dzięki tytanicznej pracy i determinacji przez lata osiągał znaczące sukcesy zarówno lokalnie, jak i na arenach międzynarodowych. Słodka, ponieważ bohater wykazuje się nieustępliwością (motto życiowe zawodnika to „módl się tak, jakby wszystko zależało od Boga i pracuj tak, jakby wszystko zależało od ciebie”), która w pewnym momencie zaprowadziła go na sam szczyt i nadała sens jego życiu. Gorzka, gdyż całkowite poświęcenie się pasji zostało zwieńczone poważnymi problemami zdrowotnymi, raz na zawsze przerywającymi zawodową karierę. *Wojownik* w przeciwieństwie do dzieł Dziworskiego nie eksperymentuje z formą, lecz także wywołuje u odbiorcy silną reakcję emocjonalną. Jego tradycyjny, reportażowy styl zbudowany na „gadających głowach”, a także materiałach archiwalnych pozwala lepiej zrozumieć nieporównywalną z niczym więź, czyli miłość Piotrowskiego do sportu.

Ewolucja polskiej kinematografii sportowej do złudzenia przypomina zmiany zachodzące na światowych stadionach. Dziedzina, która przed laty opierała się głównie na finezyjności, dziś coraz mocniej skłania się ku ostrym akcentom. Zawodnicy nowej ery stawiają na efektywność oraz siłę fizyczną, pozbawiając mecze dawnej właściwości prawie teatralnego spektaklu. Podobnie zachowują się reżyserzy, przekładając twarde, proste komunikaty nad hermetyczną metaforykę. Poza tym, cechę wspólną obu światów odnajdziemy też w liczbach bankowych. Zarówno ludzie sportu, jak i filmowcy nabyli umiejętność przedsiębiorczości pomagającą funkcjonować w dzisiejszych realiach. Posługiwanie się nią na pewno daje spore korzyści finansowe, ale czy nie wywołuje żadnych efektów ubocznych? O tym muszą już zdecydować sami kibice oraz widzowie.

KINO TO WEHIKUŁ MAGICZNY



Jolanta Dylewska

Rozmowa
z JOLANTĄ
DYLEWSKĄ,
reżyserką filmu
MAREK EDELMAN
... I BYŁA MIŁOŚĆ
W GETCIE

Pzed 27 laty nakręciła pani dokument *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana*. Skąd pomysł, żeby powrócić do tej wyjątkowej postaci?

Tym razem to Marek Edelman zaproponował mi zrobienie filmu.

Oparty jest on na jego wspomnieniach spisanych przez Paulę Sawicką. Od początku miała pani przekonanie, że to dobry materiał na dokument?

Marek Edelman zwrócił się do mnie, kiedy jeszcze tej książki nie było. Istniały jedynie cztery strony maszynopisu, które podyktował Pauli Sawickiej w nadziei, że zainteresuje tym tematem Andrzeja Wajdę. Jego pragnieniem było, by właśnie Wajda nakręcił pełnometrażowy film o miłości w getcie. Kiedy okazało się, że z powodu braku scenariusza nic z tego nie wyjdzie, Marek zwrócił się do mnie z pytaniem, czy wiem, jak zrobić ten film. A dla mnie od początku było jasne, że to Marek musi być narratorem, opowiedzieć kamerze o miłości, a jego opowieść będzie przywoływać obrazy ludzi i zdarzeń z tej historii.

Ostatecznie Andrzej Wajda zaangażował się w ten projekt jako reżyser fabularnych scen filmu, z kolei ich scenarzystką była Agnieszka Holland. Jak doszło do tej współpracy i jak ona wyglądała?

Marek zaakceptował mój pomysł i zgodził się na rozmowę przed kamerą. Był już bardzo chory, słabł, więc wymagało to od niego wielkiego wysiłku. I miał świadomość, że nie doczeka ukończenia filmu. Byłam poruszona tym, że nie wywierał na mnie żadnych nacisków. Czułam zaufanie z jego strony. Rozmawialiśmy jeszcze wielokrotnie, już bez kamery, która jak to kamera, dostrzeżaby bardziej wnikliwie od ludzkiego oka, że Marek odchodzi, gaśnie. Rozmawialiśmy więc bez kamery, zapisywałam tylko głos. Pytałam Marka o to, co mogło mi pomóc przywołać właściwe obrazy do jego słów. Wiedziałam, że zwracając się do Andrzeja Wajdy, Marek marzył o takim filmie jak np. *Casablanca* Michała Curtiza. Chodziło strictly o fabułę. Uznałam zatem, że obok materiałów archiwalnych i rekonstrukcji dokumentalnych w rzeczywistych miejscach wydarzeń muszą w tym filmie znaleźć się fabularne sceny inscenizowane. Nie

wiedziałam jednak, jak się za to zabrać. Poprosiłam o radę Andrzeja Wajdę i z tego wyniknęła nasza współpraca. Wyreżyserował on sceny fabularne, do których scenariusz napisała Agnieszka Holland. Kiedy powiedziałam o tym Markowi, był bardzo szczęśliwy.

Marek Edelman stawiał pytanie, dlaczego nikt nie interesował się tematem miłości w getcie. Czemu pani zdaniem temat ten przez długi czas był ignorowany?

Niezupełnie tak było. O miłość w getcie pytała już Marka Hanna Krall w 1976 roku, pytałam ją, pracując nad dokumentem w 1993 roku, pytali inni. Marek odpowiadał powściągliwie i szybko zmieniał temat. W *Kronice powstania...* obok Edelmana wystąpiła lekarka ze szpitala dziecięcego w warszawskim getcie, doktor Alina Świdowska (Inka Bładyszwajger). Wraz z niezującym już reżyserem Bogdanem Kowalikiem rozmawialiśmy z nią w łódzkim Szpitalu im. Mikołaja Pirogowa, gdzie umierała na raka na oddziale docenta Edelmana. Po zdjęciach Inka poruszona naszą rozmową powiedziała nam, że musimy nakręcić film o miłości w getcie, bo



Marek Edelman ... i była miłość w getcie, reż. Jolanta Dylewska

miłość była tam najważniejsza. I jeszcze poprosiła, by w tym filmie mogła zagrać jej córka Ala Świdowska, która jest aktorką. Ostatecznie Andrzej Wajda obsadził ją w roli pani Tenenbaumowej. I gdy wtedy, w 1993 roku, przekazałam Markowi słowa Inki, która umarła dziesięć dni po zdjęciach, skwitował je jedynie słowami: „sentymalne wzdychy”. Dopiero po latach, w obliczu własnej śmierci, Marek zaczął domagać się filmu o miłości. Co ciekawe, nigdy nie myślał w tym kontekście o książce, ona powstała niejako przy okazji przygotowań do realizacji filmu. Marek uznał, że to właśnie film jest właściwym medium dla opowiadania o miłości!

Widzimy w dokumencie, że Edelman jest fascynującym, ale jednocześnie niełatwym rozmówcą. Na niektóre pytania nie chce za bardzo odpowiadać, kluczy. W pewnym momencie, gdy sugeruje pani kolejny temat, mówi, przekomarżając się: „Nie znasz się”.

Po *Kronice powstania...* profesor Aleksander Bardini powiedział Markowi, że gdyby miał takich aktorów jak on, robiłby największe filmy świata. Marek

Edelman miał wyjątkowy dar narracji i pewną umiejętność, którą widziałam tylko u niektórych aktorów. Świadomość obecności kamery wzmacniała jego energię, wydobywała z niego jakieś wewnętrzne światło. Ale rozmowa w *Kronice...* była dla niego dużo łatwiejsza. Mieliśmy umowę, że nie będzie musiał mówić o sobie. Tym razem było inaczej. Szybko poczułam, że Marek, zgadzając się na rozmowę, nie zdawał sobie sprawy, że będzie mu aż tak trudno mówić do kamery o sprawach intymnych dla niego i bliskich mu ludzi. W efekcie czasami traktował mnie jak intruza, ponosiły go nerwy, krzyczał na mnie. Po czym zaraz było mu przykro, że mi jest przykro (choć nie było), a to wszystko na oku kamery. Przez długi czas montowałam film bez użycia tych pokrzykiwań oraz moich offów. Uważałam, że to zbyt prywatne, nieistotne. Dopiero montażysta Bartek Pietras uświadomił mi, że jest inaczej. I wtedy wraz z montażystką Izą Pająk złapałyśmy wiatr w żagle, właściwy ton, i tak powstała ostateczna struktura dramaturgiczna filmu.

Co panią najbardziej fascynowało w osobie Marka Edelmana?

Może to, że Marek, który jako bardzo młody człowiek dotknął jądra ciemności i później także wielokrotnie doświadczał zła, podłego ludzkiego zła, potrafił do końca życia zachować tyle czulej uważności dla drugiego człowieka.

Edelman opowiada w dokumencie o różnych rodzajach miłości – młodszej, erotycznej, braterskiej, macierzyńskiej. Czy któraś z tych historii poruszyła panią szczególnie?

Wszystkie przedstawione historie, bohaterki, bohaterowie są mi w jakiś sposób bliscy. Jak rodzina, przyjaciele. Dotyczy to też ludzi znajdujących się w materiałach archiwalnych, na których patrzyłam przez te lata montażu. Przypominało to właśnie codzienne życie obok bliskiego człowieka. Tyle że ten człowiek nie poddawał się upływowi czasu. Zmieniałam się ja i mój sposób patrzenia. Poszerzało się moje pole widzenia, wychodziło poza kadr, zaczynałam widzieć w przestrzeni pozakadrowej. Ach, kino to wehikuł magiczny!

Rozmawiał KUBA ARMATA



Piotr Trojan i Tomasz Komenda na planie filmu *25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy*, reż. Jan Holoubek

NA PLANIE FILMU 25 LAT NIEWINNOŚCI. SPRAWA TOMKA KOMENDY

Rozmowa z producentką ANNA WĄSNIEWSKĄ-GILL, reżyserem JANEM HOLOUBKIEM, autorem zdjęć BARTŁOMIEJEM KACZMARKIEM, aktorem PIOTREM TROJANEM i charakteryzatorką LILIANĄ GAŁĄŻKĄ

Sprawa Tomasa Komendy to problem szalenie trudny w odbiorze i ocenie. Skąd decyzja o zmierzeniu się w formie fabularnej z dramatem tego człowieka?

Anna Waśniewska-Gill: To pierwsza tego rodzaju sprawa w Polsce, która zakończyła się uniewinnieniem i wyjściem na wolność niesłusznie skazanego. To historia olbrzymiej niesprawiedliwości, nie tylko błędów sądów, policji, ale też niesprawiedliwości społecznej.

Wybrano na ofiarę człowieka młodego, niedoświadczonego życiowo, który nie miał szans w zetknięciu z systemem „niesprawiedliwości”. Reporter TVN, Grzegorz Głuszak, napisał książkę, rozmawialiśmy długo. Poprosiłam Andrzeja Gołdę o napisanie scenariusza. Andrzej spotkał się z rodziną Komendów we Wrocławiu. Jan Holoubek przeczytał scenariusz i zgodził się reżyserować. Od razu wiedział, że ma być to też film o nadziei, o tym, że znaleźli się szlachetni ludzie, tacy jak Korejwo, Tomankie-

wicz czy Sobieski, którzy ryzykując wiele, pomogli. Odwiedziliśmy rodzinę Komendów. To było oczywiste, że film powstanie tylko za ich zgodą i we współpracy z nimi – bo to ich życie.

Jak określiłaby pani współpracę z debiutantami: reżyserem – uznanym operatorem filmowym i scenarzystą Janem Holoubkiem, oraz odtwórcą roli Tomasa – bardzo dobrze zapowiadającym się aktorem Piotrem Trojanem?

Długo trwały castingi do roli Tomka. Żywia Kosińska, reżyser obsady, przedstawiła wiele propozycji. Szukaliśmy zarówno wśród nieznanych, jak i tych, którzy mimo młodego wieku, mieli już spory dorobek aktorski. Jan Holoubek od razu wiedział, że Piotr Trojan jest najlepszy. Ma niesamowitą intuicję i wyczuł aktorów. Piotr natychmiast poświęcił się roli. Musiał schudnąć prawie 10 kg. Poddał się reżimowi w bezpieczny i kontrolowany sposób. Cała ekipa była pełna podziwu dla jego wytrwałości. Ten plan zdjęciowy był jedyny w swoim rodzaju, bo wszyscy czuli, że opowiadamy ważną historię.

Pana doświadczenia filmowe oraz wspaniałe tradycje rodzinne zapowiadają dojrzałe twórczo podejście do debiutu w pełnym metrażu. Dlaczego chciał się pan zmierzyć z tak skomplikowanym i trudnym tematem?

Jan Holoubek: Szczerze powiedziawszy w momencie, w którym producentka Anna Waśniewska-Gill złożyła mi propozycję nakręcenia filmu o Tomaszu Komendzie, nie zdawałem sobie w pełni sprawy, z jak trudną i ciężką historią przyjdzie mi się zmierzyć. To, co mnie porwało na samym początku, to fakt, że Tomek Komenda koniec końców został uwolniony, a sposób, w jaki się to dokonało, nosił znamiona amerykańskiego thrillera. Dopiero w miarę poznawania faktów i szokujących szczegółów ze „sprawy zbrodni miłoszyckiej”, zrozumiałem w pełni ogrom tragedii. Tak więc świadomość wagi tematu dotarła do mnie z pewnym opóźnieniem, ale stała się też mobilizującym motorem do realizacji filmu, który będzie miał moc sprawczą. Zaboli, zmusi do refleksji, ale dokona też

jakiejś realnej zmiany; przyspieszy ukaranie winnych osadzenia Tomka i prawdziwych sprawców zbrodni. Dlaczego chciałem zmierzyć się z tak trudnym tematem? Chcę powiedzieć, że historia Tomasa Komendy niesie w sobie niesamowity ładunek emocji i nadziei. Chciałbym, żeby nasz film dał ją wszystkim tym, którym zdaje się, że znaleźli się w sytuacji bez wyjścia. Historia Tomka dowodzi, że cuda się zdarzają i zawsze może pojawić się ktoś, kto wyciągnie w naszą stronę pomocną dłoń.

Na ile kontakt ze scenarzystą Andrzejem Gołą i głównym „konsultantem” Tomaszem Komendą był dla pana twórczym wsparciem?

Kontakt z Andrzejem nawiązaliśmy na samym starcie. Wiem skądinąd, że od początku widział mnie w roli reżysera tego filmu. Rozumiał, że potrzebuję możliwości wejścia w strukturę tekstu i pracy nad nim. Bardzo mu za to dziękuję. Uważam, że słowo jest pierwszym i najważniejszym nośnikiem obrazu filmowego, dlatego też przywiązuję do niego tak wielką wagę. Dużo rozmawialiśmy. To z Andrzejem udało mi się na pierwsze spotkanie z Tomkiem i jego rodziną. Spotkania te

miały dla mnie kolosalne znaczenie i uświadomiły mi, że mam do czynienia z żywymi ludźmi i odpowiedzialność, jaka na mnie spoczywa jest nieporównywalnie większa, niż gdybym kręcił wyssaną z palca, autorską fabułę.

Jak przy pomocy obrazu filmowego chce pan przedstawić stan ducha i przeżycia tak niecodziennego głównego bohatera?

Bartłomiej Kaczmarek: Przedstawianie stanów duchowych bohatera takiego jak Tomek jest stąpaniem po cienkim lodzie. Mamy do czynienia z postacią prawdziwą i myślę, że nikt z nas nie miał i nigdy nie będzie miał pojęcia, przez co Tomasz Komenda przeszedł. Osobiście postrzegam swoją pracę bardziej jako współtworzenie klimatu, w którym pozostawimy widza. Założyliśmy w tym wypadku, że kamera ma wspierać, a nie wyprzedzać aktora w kreowaniu stanów emocjonalnych. To zadanie powierzyliśmy Piotrowi Trojanowi. Mamy jednak kilka sytuacji, w których odstąpiliśmy od tej reguły. Są to sceny wizyjne, w których podążamy z kamerą wewnątrz wyobraźni bohatera. To sceny trochę jak z surrealistycznego snu. Nie chcę jednak zdradzać na

tym etapie szczegółów. Ciekawych zapraszamy do kina.

Jak do tego doszło, że otrzymał pan rolę Tomasza Komendy?

Piotr Trojan: Pamiętam, że to Żywia Kosińska, reżyserka castingu, zadzwoniła do mnie z prośbą o nagranie self-tape. Oczywiście wcześniej słyszałem o Tomku Komendzie, jednak dopiero, gdy zagłębiłem się w materiały z tej sprawy, dotarło do mnie, jakie piekło musiał on przejść. Bezbronny chłopak, mający całe życie przed sobą, przyznaje się do okrutnej zbrodni, której nie popełnił. Później dowiedziałem się, że skatowano go tak, że powiedział, co chciano. Nagrałem, jak czułem. A czułem potworny smutek i złość. Żywia pokazała scenę Jankowi Holoubkowi. To był dopiero początek, bo przede mną było jeszcze parę spotkań z reżyserem. Każde z nich bardzo inspirujące. Ale jak to się stało, że Żywia wtedy zadzwoniła, a Janek wybrał właśnie mnie (choć było sporo świetnych aktorów startujących do tej roli), tego nie wiem. Na ostatnim spotkaniu była już Agata Kulesza. Wiedziałem, że w takiej ekipie jestem bezpieczny. Janek, zapytał mnie, czy się boję? A potem powie-

dział, że mnie przez to przeprowadzi. I przeprowadził.

Jesteś świetnym fachowcem w dziedzinie charakteryzacji i często z powodzeniem eksperymentujesz. Jak stworzyłaś z tego samego aktora 18- i 40-latkę?

Liliana Gałązka: Postarzanie przy pomocy silikonowych doklejek jest najtrudniejsze w charakteryzacji. Wymaga wiedzy, czasu, pracy i precyzji. Bardzo trudne jest postarzanie młodego człowieka. Istotą jest rzeźba. Wszystkie linie na twarzy muszą mieć swój odpowiednik w rzeźbie. Jeśli tak nie jest, postarzony nie będzie podobny do siebie. Praca wymaga niezwyklej precyzji wykonania form i kolejności postępujących po sobie etapów. Proces kończy wykonanie odlewów, a ich najistotniejszą rzeczą są idealne do klejenia brzegi, brak pęcherzyków powietrza, których obecność dyskwalifikuje doklejkę. Wszystko to wymaga około 3 tygodni prac przygotowawczych. W dniu zdjęciowym na taką charakteryzację potrzebuję około 4 godzin, żeby efekt był satysfakcjonujący.

Rozmawiał STANISŁAW NEUGEBAUER



Piotr Trojan i Agata Kulesza w filmie *25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy*, reż. Jan Holoubek

25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy to dramat sensacyjny według scenariusza Andrzeja Gołdy, opartego na faktach. To jednocześnie debiut reżyserski Jana Holoubka. Film opowie historię niewinnie skazanego Tomasza Komendy, która poruszyła całą Polskę. Jak mówi bohater tej historii „zgodziłem się na ten film, bo darzę zaufaniem twórców; ku przestrodze, bo ta historia mogła przydarzyć się każdemu”. Producentem obrazu jest TVN (Anna Waśniewska-Gill), zdjęcia są autorstwa Bartłomieja Kaczmarka, a charakteryzację przygotowała Liliana Gałązka. W roli tytułowej zobaczymy bardzo utalentowanego Piotra Trojanę, a poza nim wspaniałą plejadę polskich aktorów: Agatę Kuleszę, Jana Frycza, Andrzeja Konopkę, Magdalenę Róźczkę i Dariusza Chojnackiego. Film jest współfinansowany przez PISF, a premierę zaplanowano na 18 września 2020. S.N.

POLSCY FILMOWCY

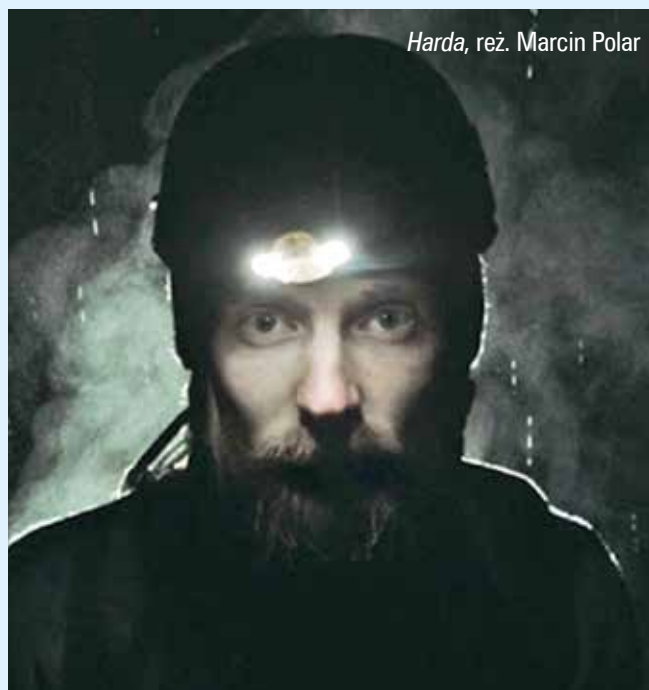
SUPERNOVA Z SUKCESEM W IRLANDII

Na 17. Virgin Media Dublin International Film Festival (26 lutego – 8 marca) Irlandzkie Stowarzyszenie Krytyków przyznało swoje coroczne nagrody – Dublin Film Critic's Circle Awards. Za najlepszy obraz festiwalu krytycy uznali *Supernova* Bartosza Kruhlika wyprodukowaną przez działające przy SFP Studio Munka (koproducentem jest Canal+ Polska). Film powstał w ramach pierwszej edycji prowadzonego przez Studio programu 60 Minut, wspartego przez PISF. „Wyjątkowo pomysła *Supernova* Bartosza Kruhlika – jedno z wielu festiwalowych odkryć – jest godnym laureatem nagrody za najlepszy film. (...) *Supernova* odpowiednio wykorzystuje swój ograniczony budżet i oszczędny montaż, a kończy się pytaniem, na które widz nie otrzymuje odpowiedzi” – napisał Donald Clark w „The Irish Times”. „Nagroda Kryty-

ków na festiwalu w Dublinie to było przyjemne zaskoczenie. Podobno wybrali nasz film z ponad setki, jakie pojawiły się na festiwalu. W krótkiej rozmowie dowiedziałem się, jak krytycy odczytują nasz film i ku mojemu zadowoleniu potwierdziło się, że *Supernova* to przede wszystkim uniwersalna historia, zrozumiała pod każdą szerokością geograficzną. W przeszłości podobne wyróżnienia dostały tam takie filmy, jak *Aż poleje się krew*, *Prorok*, *Bohhood* czy *Ja, Daniel Blake*” – powiedział Bartosz Kruhlik, który pojechał do Dublinia i spotkał się z festiwalową publicznością. Warto przypomnieć, że *Supernova* otrzymała wcześniej nagrodę za najlepszy debiut na 44. FPFF w Gdyni, cztery nominacje do Orłów 2020 (w tym za najlepszy film), nagrodę Odkrycie Roku w konkursie Bestsellery Empiku, nominację (dla Bartosza Kruhlika) do Paszportów „Polityki” czy Nagrodę dla Najlepszego Reżysera na festiwalu Pune w Indiach.



Supernova, reż. Bartosz Kruhlik



Harda, reż. Marcin Polar

HARDA DOCENIONA W WIELKIEJ BRYTANII

Krótkometrażowy dokument Marcina Polara został nagrodzony za montaż dźwięku na brytyjskim Short Sounds Film Festival (27-28 lutego). Impreza ta powstała 18 lat temu, to pierwszy festiwal w całości poświęcony muzyce i dźwiękowi. Do programu zapraszane są filmy z całego świata, w których rola dźwięku jest równie istotna, co obrazu. Organizatorzy stawiają na różnorodność, widzowie i jurorzy otrzymują do obejrzenia i posłuchania zarówno dokumenty, fabuły, jak i animacje. W tym roku doceniono film z Polski, przyznając *Hardej* Marcina Polara The Best Sound Editing Award. Za dźwięk w tym obrazie odpowiada Michał Fojcik. Dokument Marcina Polara jest opowieścią o tytułowej jaskini. *Harda* – niesie za sobą wiele znaczeń: niepokorna, złośliwa, odporna, nieugięta, mocna, wytrzymała, chłodna, twarda. Nie bez powodu bohater filmu nazwał tak swoje odkrycie – miejsce, któremu stawia czoła, i którego wszystkie te cechy może odczuć dosłownie na własnej skórze. Pobudza ono jego wyobraźnię i popycha naprzód w nieokreślony i obsesyjny sposób. Kamera wraz z nim, krok po kroku, uczestniczy w eksploracji nieznanego dotąd człowiekowi przestrzeni, które coraz bardziej stawiają opór delikatnej ludzkiej materii. Bohaterem filmu jest Jarosław Surmacz, jeden z odkrywców Jaskini *Harda* w Tatrach.

NA ŚWIECIE

Sukcesy, nagrody,
promocja polskiego
kina za granicą

LIGNUM LOVE Z NAGRODĄ W USA

Film animowany autorstwa Gabi Bani został doceniony przez jurorów amerykańskiego San Luis Obispo International Film Festival (Slo Film Fest). To kameralny festiwal poświęcony niezależnym produkcjom z całego świata. Mimo że tegoroczna edycja wydarzenia została odwołana, to zdecydowano się wręczyć nagrody najlepszym filmom. Jednym z nich okazała się polska animacja krótkometrażowa młodej autorki – Gabi Bani. Produkcja studentki Liceum Filmowego przy Warszawskiej Szkole Filmowej została

doceniona w kategorii Film-makers of Tomorrow i uhonorowana nagrodą dla najlepszej animacji. *Lignum Love* to film złożony z symbolicznych obrazów, które ukazują miłość na trzech różnych płaszczyznach, w trzech różnych aspektach. Jako pierwszą – miłość w otaczającej człowieka przyrodzie, naturze. To dzięki niej powstają nowe życie, panują spokój i harmonia. Jako drugą – miłość międzyludzką, do bliskiej osoby. Miłość ta stanowi klucz do szczęścia na drodze życia i sprawia, że ludzie czują się potrzebni oraz spełnieni. Jako trzecią – miłość człowieka do przyrody, natury,



Lignum Love, reż. Gabi Bania

której człowiek jest częścią, chociaż tak często o tym zapomina. Film niesie ze sobą także refleksję na temat przemijania. Pokazuje, jak jedno życie daje początek nowemu. Życie, śmierć, przyroda, ludzie,

drzewa – wszystko ze sobą się łączy i stanowi jeden wspólny krąg.

Oprac. JULIA
MICHAŁOWSKA

Czarna plama Planety Karabash, reż. Olga Delane



CZARNA PLAMA PLANETY KARABASH Z NAGRODĄ NA EAST DOC PLATFORM

East Doc Platform to poświęcona filmowi dokumentalnemu impreza branżowa organizowana przez Institute of Documentary Film w Pradze, towarzysząca One World International Human Rights Documentary Film Festival (5-14 marca). Polsko-niemiecki projekt *Czarna plama Planety Karabash* otrzymał IDFA Forum Award. Za produkcję ze strony polskiej odpowiada Dorota Roszkowska. *Czarna plama...* to kreacyjny film dokumentalny renomowanej rosyjsko-niemieckiej reżyserki Olgi Delane. Podejmuje on jedno z najważniejszych pytań naszych czasów: „Jak radzimy sobie ze środowiskiem naturalnym i dlaczego zamykamy oczy na nadchodzącą, lub już istniejącą, katastrofę klimatyczną?”. Żeby odpowiedzieć na to pytanie reżyserka jedzie w miejsce, gdzie skażenie środo-

wiska urosło już do apokaliptycznych rozmiarów: do dawnej kopalni złota w mieście Karabash na Uralu, uznanym przez UNESCO w 1997 roku za najbardziej skażone miasto świata. To właśnie to miejsce, zgodnie z poleceniem władz, zamienia się obecnie w „Nową Szwajcarię”. Jak zapewniają producenci dokumentu: „Tak jak w swoich wcześniejszych filmach, Olga Delane pokaże wyjątkowy i uniwersalny wgląd w zachowanie człowieka poprzez bliskie spotkania ze swoimi bohaterami, mieszkańcami Karabash. Odkryje podobieństwa do mechanizmu wyparcia, którego używamy w obliczu zagrożenia katastrofą klimatyczną. *Czarna plama Planety Karabash* będzie filmem dokumentalnym skupionym na postaciach o jednoczesnej wysokiej wartości estetycznej i produkcyjnej”.

Mimo że niektórzy zdają się żyć przeszłością lub wybiegać przesadnie myślami w przyszłość, prawda jest taka, że wszyscy funkcjonujemy w stanie permanentnej teraźniejszości. W rezultacie zapominamy na dłuższą metę, że teraźniejszość wynika w linii prostej z dokonani przeszłości, dlatego by rozmawiać odpowiedzialnie o tym, co będzie, należy zrozumieć to, co przywiodło nas do obecnego stanu. Pewnie, że to banał, zwłaszcza w perspektywie audiowizualnej, bowiem kino istnieje od nieco ponad wieku, a stulecie temu telewizja nawet nie raczkowała. Ale patrząc na napędzane widmowym popytem tempo współczesnej nadprodukcji treści audiowizualnych, przeglądając sięgające wybiórczo ledwie cztery czy pięć dekad wstecz katalogi gigantów SVOD, ciśnie się na usta pytanie: czy jest w tym szaleństwo jakaś metoda? Czy może jednak odurzeni ogromem dostępnych opcji pędzimy stromym urwiskiem historii, pozostawiając przypadkowi kwestię tego, co zasługuje, by przetrwać dłużej niż kilka dziesięcioleci?

Świadomość potrzeby archiwizacji audiowizualnej istnieje od dawna, krucha fizyczność taśmy filmowej dosyć szybko pozbawiła ludzi złudzeń, że X Muza będzie trwała sama z siebie. Jednak dopiero rewolucja cyfrowa umożliwiła wdrożenie na szerszą skalę procesów pozwalających organizować rekonstrukcję klasyki i digitalizację dorobku światowego kina. Uznane produkcje odzyskują blask odebrany im przez lata eksploatacji i nieodpowiednie warunki przechowywania fizycznych kopii, dociekliwi widzowie poszerzają filmowe horyzonty, tytuły niszowe zdobywają grono fanów. Polska branża zaczęła interesować się tematem ponad dekadę temu, ale w krótkim czasie Polski Instytut Sztuki Filmowej, Narodowy Instytut Audiowizualny i FilMOTEKA Narodowa (obecnie FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny), Telewizja Polska, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Cyfrowe Repozytorium Filmowe i inne instytucje wykonały świetną pracę. Początki rodzimej kinematografii zostały zdziesiątkowane przez wojnę, przetrwały nieliczne produkcje na taśmach 35mm i znikoma część materiałów amatorskich kręconych w mało dziś popularnym standardzie 9,5mm. Resztę dorobku narodowego wciąż da się zachować dla potomności.

„PISE, jako lider projektu będącego czę-

PRZESZŁOŚĆ, KTÓRA NADEJDZIE

Archiwizacja treści audiowizualnych to jedna z dziedzin, które zyskują na znaczeniu, ale mimo to potrzebują jeszcze znacznie większych nakładów finansowych i większej świadomości.

ścią programu Polski Cyfrowej, w bieżącym roku zakończy rekonstrukcję 160 filmów fabularnych i 10 tys. minut animacji. Projekty realizowane przez TVP zakładają archiwizację i rekonstrukcję dziesiątek filmów fabularnych i dokumentalnych, także z zasobów regionalnych oddziałów, oraz setek odcinków seriali. W Polsce możemy mówić o dużej świadomości potrzeby archiwizacji i zachowania dzie-

dzictwa filmowego” – wyjaśnia Łukasz Janik, kierownik działu digitalizacji FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA). – „Filmowe materiały przedwojenne są najtrudniejsze pod kątem konserwacji i przygotowania do ich digitalizacji, ale w FINA udało się już zdigitalizować dużą część tego zbioru, a 27 tytułów doczekało się rekonstrukcji cyfrowej, głównie w standardzie 4K”. Cyfrowe formaty są obecnie

najpopularniejszą metodą zabezpieczania treści audiowizualnych w możliwie najlepszej jakości, zajmują bowiem fizycznie ułamek miejsca materiałów analogowych, a zarazem usprawniają proces upowszechniania kultury filmowej. – „Dziesiątki zdigitalizowanych przez FINA materiałów czekają na proces rekonstrukcji cyfrowej. Innym, mniej zaawansowanym i oferującym mniejszą dokładność, sposobem na dosto-

sowanie cyfrowego materiału filmowego do dystrybucji jest zastosowanie procesu remasteringu, czyli procedury uproszczonej i znacznie szybszej w stosunku do pełnej rekonstrukcji, po którą sięgamy w FINA chętnie, dając widzom możliwość obejrzenia wielu, również mniej znanych, pozycji filmowych”.

Wirtualna archiwizacja okazała się istnym błogosławieństwem, lecz nie tylko

nie rozwiązała wszystkich problemów, ale wręcz dołożyła garść nowych. Choćby ten, że zdigitalizowane materiały są bardziej kruche od kopii fizycznych. „Uszkodzenie cyfrowe może wiązać się nawet z całkowitą utratą materiału, i tak zazwyczaj bywa. Może dochodzić do utraty pojedynczych klatek, ale przeważnie plik cyfrowy jest albo czytelny, albo utracony. W danych cyfrowych niezmiernie rzadko spotyka się rodzaj uszkodzenia, którego konsekwencją jest gradacja jakości” – tłumaczy Janik, wykorzystując trafną analogię do odbierania sygnału telewizyjnego. – „Kiedyś, odbierając sygnał analogowy anteną w dużej odległości od nadajnika, otrzymywaliśmy sygnał o słabej jakości. Był zaszumiony, miał słaby dźwięk. W jakości odbioru sygnału analogowego stanów pośrednich pomiędzy sygnałem idealnym a jego brakiem jest nieskończenie wiele. W przypadku sygnału cyfrowego można wyróżnić dwa stany – albo sygnał jest i zapewnia obraz zgodny ze specyfikacją, albo nie ma go wcale”.

Istnieją różne metody skutecznej archiwizacji cyfrowych plików – dobre, droższe i najdroższe. Albowiem digitalizacja i rekonstrukcja to jedno, natomiast przechowywanie gotowych plików to coś zupełnie innego – trzeba się liczyć z kosztem sprzętu, prądu, obsługi, migracji danych czy zmianą formatów cyfrowych. Powszechnie wykorzystywane do archiwizacji danych cyfrowych są taśmy LTO pozwalające na archiwizację nawet do kilkunastu TB danych na jednej taśmie, ale jak mówi Janik „najtrwalszą i najpewniejszą metodą na wieczyste zabezpieczenie materiału filmowego jest jego naświetlenie z powrotem na taśmę filmową, co gwarantuje zabezpieczenie na kolejne 100 i więcej lat. Mamy co prawda w tym przypadku do czynienia z nieznanym pogorszeniem jakości, ale nie jesteśmy podatni na wiele bolączek charakterystycznych dla nośników cyfrowych. W naszym archiwum posiadamy stuletnie taśmy zawierające czytelny obraz. Spróbujmy wyobrazić sobie, co w takim okresie czasu stałoby się z obecnymi nośnikami cyfrowymi, oraz próbą odczytu i interpretacji formatu czy kodeka zawartego na nich materiale audiowizualnego. Wspomniany rodzaj wieczystego zabezpieczenia oczywiście nie uwolni nas od przechowywania materiałów cyfrowych. Pamiętajmy, że otaczający nas świat – kino, TV, VOD,



DVD/Blu-ray – jest cyfrowy i to właśnie dystrybucja cyfrowa oraz oferowana przez nią wolność odgrywają w nim główną rolę”.

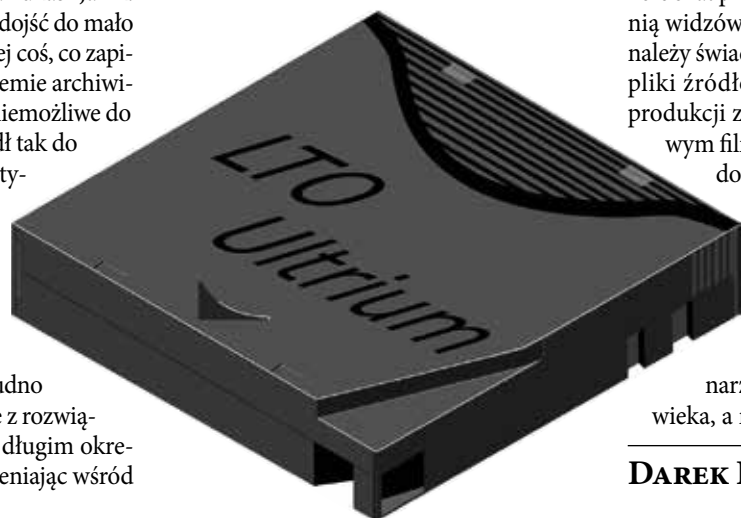
Największym dylematem, z którym mierzy się i jeszcze długo będzie mierzyła archiwizacja cyfrowa jest fakt, że jedyną stałą w tej dziedzinie jest jej zmienność. „Ze względu na postęp technologiczny zalecane jest przenoszenie danych na nowsze nośniki co pięć lat” – wyjaśnia Łukasz Janik. Może bowiem hipotetycznie dojść do mało komfortowej sytuacji, w której coś, co zapisano w jakimś solidnym systemie archiwizacji, okaże się po dekadzie niemożliwe do odczytania – bo świat poszedł tak do przodu, że zapomniał o kontynuowaniu wsparcia dla tegoż systemu. „Dyskusja na ten temat trwa w archiwach na całym świecie. Każdy wdrażany pomysł czy technologia przechowywania wiąże się z jakimiś ograniczeniami. Trudno jednoznacznie określić, które z rozwiązań sprawdzi się najlepiej w długim okresie” – podkreśla Janik, wymieniając wśród

potencjalnie przyszłościowych metod przechowywania w chmurze oraz rosnące z roku na rok możliwości sztucznych inteligencji. – „Archiwizacja dopasowuje się niejako do obowiązujących możliwości technicznych, a te z kolei trudno przewidzieć w odległej perspektywie”.

Kluczowa jest także pełna – a nie tylko częściowa, jak ma to miejsce obecnie – zmiana myślenia i zaprzestanie traktowania

archiwizacji jedynie jako problemu „starszych produkcji”. Producenci skupiają się współcześnie tak bardzo na realizacji projektów – czy to komercyjnych przebojów czy artystycznych filmów ku pokrzepieniu intelektu – że nie mają czasu czy chęci pomyśleć szerzej o przyszłości. I jest bardzo prawdopodobne, że część produkcji zrealizowanych w XXI wieku – już w ramach technologicznej rewolucji cyfrowej – za 20-30 lat przestanie istnieć poza wyobraźnią widzów, którzy je obejrzeni. Na planie należy świadomie i starannie zabezpieczać pliki źródłowe, a po zakończeniu postprodukcji zarchiwizować je, wraz z gotowym filmem, tak, aby ułatwić przyszły dostęp. Jednak, co równie ważne, nie wolno zapominać o tym procesie po wykorzystaniu wszystkich krótkoterminowych opcji zarobkowych. Technologia – konkludując kolejnym banałem – jest tylko narzędziem i wspiera wysiłki człowieka, a nie na odwrót.

DAREK KUŹMA



Jak wspominasz swój pobyt w Berlinie? Warto było?

Zdecydowanie warto. Berlinale Talents to ponad 250 osób z 90 krajów z całego świata, więc oprócz wszystkich oficjalnych warsztatów i spotkań mieliśmy permanentny networking. Imprezy wieczorne, rozmowy w trakcie dnia, z kimś się poszło na obiad, z kimś na kawę. Opowiadanie o własnych projektach, wzajemne słuchanie historii, wymienianie się uwagami. Organizacyjnie – niemiecka perfekcja. Żadnej przypadkowości, hostel blisko festiwalowych obiektów, wszystkie wydarzenia na imienne bilety.

A pod względem treści?

Tu bywało różnie, ale nie dlatego, że poziom był niski, lecz z tego prostego względu, że przy tylu przedstawicielach różnych zawodów – reżyserzy, producenci, scenarzyści, operatorzy, aktorzy, scenografowie, kompozytorzy i inni – trudno było czasami znaleźć coś konkretnie pod siebie. Ale program był tak napięty, że bez problemu wypełniałem swój dzień, a że zawsze w tym samym czasie trwały trzy czy cztery wydarzenia, zdarzyło mi się wyjść z czegoś mało interesującego z mojego punktu widzenia i skorzystać z innej opcji.

Coś ci ten program dał? Coś uświadomił? Na coś otworzył?

Najważniejszy był networking, ale trafiłem na kilka świetnych wydarzeń. Jednym z nich były warsztaty z techniki Alexandra, która polega na trenowaniu postawy i ćwiczeniach ruchowych – żeby tworzyć postaci cieleśnie, nie tylko umysłowo. Uczestniczyli w nich obiecujący aktorzy z całego świata, część z rolami w międzynarodowych produkcjach. Zapisalem się jako jedyny reżyser i było to doświadczenie, które uświadomiło mi wiele rzeczy w pracy z aktorem. Wspaniałe było też spotkanie z Helen Mirren, zorganizowane specjalnie dla uczestników Berlinale Talents. Półtorej godziny moderowanej rozmowy o jej rolach, z omawianiem fragmentów filmów itd. W pamięci zapadło mi wiele jej uwag, jak np. rada, żeby nie bać się wchodzić rano do make-up busa i przywitać z aktorem. Podobno młodzi reżyserzy mają z tym problem, bo obawiają się, że trafią na kogoś w złym humorze. A Helen podkreśliła, że po prostu trzeba

BERLINALE TALENTS ALUMNI

Rozmowa z reżyserem **ALEKSANDREM PIETRZAKIEM**, uczestnikiem tegorocznego programu *Berlinale Talents*



Aleksander Pietrzak

z Polski perspektywy międzynarodowe?

Zdecydowanie tak, chociaż nie w takim sensie, jak zwykle się o tym myśli. Jestem już dzisiaj w europejskiej branży filmowej „Berlinale Talents Alumni”, absolwentem programu, a to naprawdę wiele znaczy. I otwiera drzwi. Tam nie jest łatwo się dostać. Ja próbowałem przez pięć lat. Do Berlina przyjeżdża czołówka filmowców z całego świata. Nie ma tam przypadkowych ludzi. I przedstawiciele branży to wiedzą. Gdy masz taki wpis w CV, oznacza to, że reprezentujesz coś potencjalnie ciekawego, że

tam wejść, powiedzieć „dzień dobry”, omówić pokrótce plan i zacząć dzień z uśmiechem na twarzy. Niby banał, ale bardzo ważny. Byłem też na warsztacie o tym, jak tworzyć dobre serie dla młodych ludzi. Merytorycznie i konkretnie, a przy okazji mnóstwo fajnych pomysłów.

Czujesz, że taki program zwiększa młodemu i ambitnemu filmowcowi

warto poświęcić czas i cię wysłuchać. Nie wspominam już o osobistych profitach, jak masa znajomości z czołówką młodych europejskich twórców czy umocnienie się w przekonaniu, że chcę opowiadać uniwersalne historie, które zostaną zrozumiałe w różnych częściach świata.

Rozmawiał **TOMASZ KAZAŃSKI**

BUTA I BRAWURA

Niedawna wystawa „Polskie bieguny. Himalaje '74 i Antarktyda '77 na fotografiach Mirka Wiśniewskiego” w Domu Spotkań z Historią przypominała o wydarzeniach sprzed ponad czterdziestu lat. Wystawa była piękna, ale dla mnie przede wszystkim nosiła w sobie ciężar historii mojego ojca, operatora, który zagrał w najbardziej kultowym filmie lat 80.

Choć najpierw, Stanisław Latałło, został zaangażowany jako asystent operatora do tego filmu, czyli do *Iluminacji* Krzysztofa Zanussi z 1972 roku.

Krzysztof Zanussi był jego profesorem w szkole.

Niespodziewanie reżyser zaproponował twojemu tacie zagranie głównej roli – postaci Franciszka Retmana.

Zanussi to sobie wychodził. Ponoć sześć miesięcy „uwidził” mojego ojca, aż ten w końcu się zgodził. Chciałbym zobaczyć, jak to wyglądało... (*śmiech*) Wiesz, ja myślę że *Iluminacja* to formacyjny tytuł nie tylko dla mojego taty. To był wizjonerski obraz, z przekazem ponad czasy, w których powstawał. Nic dziwnego, że otrzymał wiele nagród na międzynarodowych festiwalach. Ojciec zagrał w nim genialnie, tyle że nigdy nie myślał o aktorstwie na poważnie. Chciał być reżyserem.

Rozmowa z MARCINEM LATAŁŁO, reżyserem, scenarzystą i aktorem



Marcin Latałło

Za sprawą Andrzeja Wajdy wszedł w skład tworzonego wtedy przez niego Zespołu Filmowego „X”. I rzeczywiście wyreżyserował dwa telewizyjne filmy: *Listy naszych czytelników w 1973 z Tadeuszem Łomnickim* i rok później niemiecki *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem z Janem Nowickim i Jurkiem Bogajewiczem*.

I zaraz potem Andrzej Zawada i Jerzy Surdel zaproponowali mu udział w wyprawie na Lhotse.

Z Zawadą znali się wcześniej?

Tak, poznali się na planie *Iluminacji*, gdzie Andrzej był konsultantem to spraw wysokogórskich. Ale tak naprawdę, w 1974 roku Andrzej Zawada wcale nie marzył o tym, by zdobyć Lhotse. Ta góra nic go nie obchodziła. Marzył o Everest, tyle że na Everest już wtedy ustawiały się kolejki, a stojąca obok Lhotse była wolna. Polska ekspedycja – jak to w czasach PRL-u – nie miała pieniędzy. Szybko przeanalizowano sytuację: dużo mniej osób wspinano się na Lhotse, przerzucono się więc z Everestu właśnie tutaj.

Co myślisz po latach? Taka propozycja w ogóle powinna być się pojawić?

Trudno to dzisiaj oceniać, możemy jedynie gdybać. Propozycja pewnie mogła się pojawić, za to ojciec, który miał niewielkie doświadczenie górskie – w Himalajach nie był nigdy wcześniej – powinien być realnie ocenić swoje szanse. A z drugiej strony, co to znaczy „realnie ocenić”? Ja nie wiem... W zawód filmowca niejako wpisana jest buta i brawura. I być może to jest właśnie ta najważniejsza odpowiedź, a być może taka w ogóle nie istnieje. Niewątpliwie Andrzej Zawada potrzebował reklamy dla swoich wypraw, dlatego chciał je rejestrować. Zaprosił więc Jerzego Surdla, który był doświadczonym alpinistą, ale też filmowcem po Szkole Filmowej w Łodzi. Zabrał także Mirka Wiśniewskiego, który był fotografem. No i spytał mojego ojca, choć nim to nastąpiło, poszedł z propozycją do kilku innych operatorów.

Kogo pytał?

Jacka Petryckiego, Sławka Idziaka, Witolda Stoka, a także Iwonę Strzałkę. Wszyscy odmówili. Sławek nie chciał, nie wiem dlaczego. Z kolei żona Jacka zaszła w ciążę, więc i on zdecydował się zostać... W każdym razie mój ojciec się zgodził i wyruszył w świat. Umarł, mając 29 lat, podczas zejścia z obozu trzeciego na wysokości 7400 metrów w 1974 roku. Wystawa „Polskie bieguny...” – że jeszcze na moment do niej

powrócę – oczywiście nie miała na celu ukazania, jak doszło do tej tragedii. Była kroniką pewnej legendy polskiego kina i pewnej legendy polskiego sportu.

A znalazłeś zdjęcia z wystawy Mirka Wiśniewskiego wcześniej?

Nie wszystkie. Cała ekspozycja to prawie sto zdjęć w większości wcześniej niepokazywanych. Pochodzą z archiwum Mirka i myślę, że musiało minąć trochę czasu, by Mirek mógł i chciał powrócić do tamtych dni.

Z obu wyjazdów – na Lhotse i na Antarktydę – przywiózł ponad dwa tysiące zdjęć.

Myślę, że te zdjęcia musiały poczekać na swój czas. Być może jakaś kolejna partia zostanie ujawniona jeszcze za chwilę. Decyzja zawsze powinna należeć do fotografa. Zdjęcia z wyprawy na Lhotse to oczywiście z jednej strony zapis początków Polskiego Himalajizmu Zimowego, a z drugiej historia ludzi, którzy musieli i chcieli zmierzyć się nie tylko z górami, ale też z własnymi ograniczeniami i lękami. Czy z własną brawurą i zuchwałością. Być może te dwa ostatnie określenia pasują do mojego ojca, ale nie wiem, jak bym się zachował na jego miejscu, dlatego trudno jest mi jego zachowanie jednoznacznie oceniać. Gdy wyruszał w Himalaje, miałem siedem lat. Czy była to trudna decyzja? Czy długo się wahał? Czy miał wyrzuty sumienia? Nie wiem.

Nie czuł strachu?

Był szaleńcem, który uwielbiał np. łązić po jaskiniach. I raz był w Tatrach – właśnie wtedy przy *Iluminacji* w 1972 roku. Pytasz mnie,

Stanisław Latałło i Marcin Latałło w filmie *Iluminacja*, reż. Krzysztof Zanussi



czy miał wybór? Miał i nie miał. Nie rachował, niebezpieczeństwo i ryzyko fascynowały go, z pewnością chciał pokazać wszystkim, że da radę, że wejdzie na tę górę. Pragnął się popisać i nie ma w tym nic złego. Tamta wyprawa wydawała się czymś niezwykłym, wykraczającym poza porządek lat 70. w Polsce. A z drugiej strony, no cóż, ojciec na pewno uciekał od problemów w życiu: przede wszystkim od problemów w związku. Wyjeżdżając, zapomniał jednak o jednym, że wszystkie swoje troski i kłopoty zwykle zabieramy ze sobą. Ta wyprawa, stanowiła dla niego obietnicę wy-

ścia poza to, co go dręczyło i nie dawało mu spokoju, a przy okazji był to piękny filmowy projekt. Dziś z perspektywy czasu, myślę że... nie powinno się robić takich rzeczy dzieciom. Miał syna, który czekał na jego powrót.

Ta historia to zamknięty rozdział, czy wracasz do tamtych zdarzeń?

Nie żyję nimi na co dzień, ojciec na pewno uciekał od problemów w życiu: przede wszystkim od problemów w związku. Wyjeżdżając, zapomniał jednak o jednym, że wszystkie swoje troski i kłopoty zwykle zabieramy ze sobą. Ta wyprawa, stanowiła dla niego obietnicę wy-

wiele spraw nie zostało domkniętych. I nie mówię tego tylko prywatnie, mówię to jako filmowiec. Piszę teraz scenariusz fabuły pt. *Iluminacje*. To będzie historia syna Franciszka Retmana, tego dziecka, które widzimy w filmie. U Krzysztofa Zanussiego nazywał się Maciek, u mnie będzie miał na imię Mateusz. To będzie opowieść o dwunastu podróżach Mateusza Retmana dookoła świata.

Dookoła świata, czyli gdzie dokładnie?

No jak to gdzie? Do miejsc iluminacji.

Rozmawiała ANNA SERDIUKOW

FRANCUSKIE KINO ZNACZY WOLNOŚĆ!

W styczniu po raz 22. odbyło się w Paryżu French Rendez-Vous, wydarzenie promujące francuskie kino, na które zjeżdżają profesjonalści z całego świata. W tym roku gości przywitał list napisany przez panią i prezesa Uni France, Serge'a Toubiana. Jest w nim mowa o molestowaniu seksualnym i deklaracja, że dla takiego zachowania we francuskiej branży filmowej nie ma miejsca. Dziś ten temat jest na ustach wszystkich, ale pierwszy raz widziałam, żeby przedstawiciele narodowej kineematografii mówili o tym tak otwarcie i tak zdecydowanie.

Uni France ma prawie tysiąc członków, w ramach organizacji funkcjonują różne komisje. Jedną łączy wyłącznie producentów, drugą wyłącznie dystrybutorów, inną zajmują się filmami krótkimi, a jeszcze inna zrzesza artystów. Po sytuacji, w którą zaangażowana była Adèle Hanael (aktorka przyznała, że była molestowana na planie jednego ze swoich filmów) mieliśmy na ten temat wiele dyskusji. Stało się jasne, że będziemy musieli konstruktywnie przedyskutować tę sytuację. Francuskie Ministerstwo Kultury otwarcie zasygnalizowało, że musimy ostro pracować nad nowymi regulacjami w tym temacie. Na

Rozmowa z DANIELĄ ELSTNER, dyrektorką Uni France, organizacją zajmującą się promocją francuskiego kina poza granicami kraju



Daniela Elstner

szczęście następne zebranie było dosłownie za kilka dni, wpisaliśmy zatem to zagadnienie w agendę. We Francji od dłuższego czasu toczą się gorące dyskusje na ten temat, uczestniczą w nich artyści z różnych kręgów. Najważniejsze jest, aby o tym otwar-

cie rozmawiać. Przez długie lata przemocowe zachowania postrzegano jako coś albo normalnego, albo nieważnego, co jest „wpisane w naturę tego zawodu”. Dziś możemy głośno powiedzieć, że to nieprawda. Najważniejsze było dla nas, żeby jasno zasygnalizować, że

ofiary nie mają się czego bać. Zależało nam, żeby dziennikarze i twórcy zobaczyli, że wierzymy w ten nowy porządek i go implementujemy. Stąd decyzja o liście.

Mam nadzieję, że wyznacza nowe standardy. W końcu francuska kineematografia od wielu dekad pozostaje punktem odniesienia, modelem, do którego aspiruje wiele innych rynków.

Nie bez powodu William Friedkin, Martin Scorsese, Brian De Palma czy Francis Ford Coppola otwarcie mówili o swoim podziwieniu dla francuskiego kina. Ich system, sposób finansowania, wielkie studia, stwarzają przymus robienia kina, które się będzie sprzedawało. To może umacniać stereotypy, ujednolicać produkcje. Tymczasem we Francji reżyserzy mają wolność, opowiadają swoje historie tak, jak chcą. To rzadka możliwość. Ten model kształtował się w okresie Nowej Fali, w latach 60. i działa do dziś. We Francji 25 proc. aktywnych reżyserów to kobiety, ten odsetek stale rośnie. To jest ewenement na skalę niemal światową. Mamy we Francji ogromną różnorodność i nasz świat filmu to odzwierciedla. Twórcy pochodzą z różnych środowisk, reprezentują różne punkty widzenia i w związku z tym opowiadają też bardzo różne historie. Jeśli spojrzymy na francu-

skiego kandydata do Oscara, film *Nędznicy*, co wydaje się intuicyjne, porównamy go z *Nienawiścią* Matthieu Kassovitz, filmem sprzed 25 lat, to będziemy mogli w bardzo ciekawy sposób prześledzić, jak przedstawienie podobnego tematu ewoluowało na przestrzeni lat. Taką samą rewolucję i świeże spojrzenie widać na polu nowych dokumentów, które opowiadają o ruchu żółtych kamizelek, przyglądają się reformie więziennictwa albo rozważają, czy powinniśmy zmienić konstytucję. Oczywiście najbardziej rozpowszechnione na świecie są filmy komercyjne, komedie romantyczne. Ale nie ulega wątpliwości, że francuscy artyści odpowiadają na potrzeby francuskiego społeczeństwa i idą z duchem czasu. Wydaje mi się, że młodzi widzowie, tak w Niemczech, jak i w Polsce, szukają kina świeżego, nowoczesnego i bardzo ściśle związanego z rzeczywistością. Takiego, jakie proponuje Ladj Ly czy Céline Sciamma, ale też trochę starsi – François Ozon, Olivier Assayas czy Claire Denis.

Jednym z często poruszanych tematów jest stosunek Francji do platform streamingowych. Ze względu na konkretne regulacje we francuskim prawie, na bardzo prestiżowym festiwalu w Cannes nie można np. pokazywać filmów Netflix, które na świecie zdobywają nagrody i przyciągają wielu widzów. Czy jest jakiś plan zmierzania się z tym tematem? Zmiana technologiczna jest przecież nieunikniona. To jest najgorętszy temat wśród francuskich ludzi kina. Obecne prawo audiowizualne ma już prawie 40 lat. To z niego m.in. wynika zasada, że musi minąć 36 miesięcy

od premiery filmu w kinie, zanim trafi on do telewizji czy na platformę internetową. Prawo bezdyskusyjnie potrzebuje odświeżenia, ale musimy to zrobić tak, żeby nie zabrać artystom tej wolności, o której mówiłam wcześniej, żeby nie stali się oni sługusami wielkich korporacji. We Francji kulturę traktuje się jak coś bardzo ważnego. Oczywiście, ludzie mogą w czasie wolnym iść do sklepu, ale panuje myślenie, że warto zaoferować im jakąś ofertę kulturalną. Państwo widzi w tym misję. Teraz zaczynamy negocjacje, na które zapraszamy wszystkie platformy streamingowe. Europa jest bardzo zadowolona z tego, że Francja stawia w tym kierunku pierwszy krok, bo to jest ta sama droga, co chęć opodatkowania GAFA (skrót od Google Apple Facebook i Amazon). W ramach tych negocjacji będziemy też dyskutować na temat 36-miesięcznego okna. Jeśli Netflix lub inne platformy wyrażą chęć inwestowania we francuskie kino, nie widzę powodu, dla którego nie mielibyśmy zmienić tych zasad na bardziej dla nich przyjazne. Ale to wymagałoby też ich zgody na premierę kinową. Bo jeśli Hulu, Amazon czy też Netflix chcą robić filmy we Francji, ale nie chcą grać w naszą grę, to jest to problem. Zostają zaburzone proporcje. Jak porównywać kogoś, kto musi oddać część zysku jako podatek francuskiemu rządowi – i to idzie z powrotem we francuskie kino – i kogoś, kto nie płaci podatków, a jeśli tak, to nie wracają one do naszego budżetu? Pojawienie się Netflix zmieniało bardzo wiele na naszym rynku i nie będziemy udawać, że jest inaczej. Ale dla nas priorytetem pozostaje artystyczna wolność, a nie pieniądze. Wbrew pozorom Uni France już na tym etapie dużo pracuje z Netflixem. Myślę,

że Francja postępuje bardzo rozsądnie, nie podejmując żadnych panicznych decyzji. To musi być przemyślane. Komunikacja i dyskusja to podstawa.

Mam wrażenie, że rynki polski i francuski od lat łączą wyjątkową relacją. Czy podziela pani ten pogląd?

Myślę, że stosunki polityczne Polski i Francji, które zawsze były dobre i owocne przez te wszystkie dziesięciolecia, były jednym z powodów obiektywnego sukcesu francuskich filmów w Polsce. Oficjalna wizyta generała de Gaulle'a w 1967 roku była tylko



potwierdzeniem tego uznania. Obecność kina francuskiego w Polsce rozpoczęła się w 1896 roku... i nigdy się nie skończyła! Przez cały XX wiek – przed pierwszą wojną światową, między dwiema wojnami oraz podczas komunizmu – francuskie kino było zawsze kochane i szanowane przez polskich widzów. Wystarczy wspomnieć Maxa Lindera, Gérarda Philipe'a, Jeana Gabina, Jeana Marais, Louisa de Funèsa, Jacquesa Tatię, Michèle Mercier, Catherine Deneuve, Jean-Paula Belmondo, Gérarda Depardieu... A oni utorowali drogę dla Sophie Marceau, Marion Cotillard, Jeana Dujardina, Louisa Garrela oraz Léi Seydoux! To działa w obie strony. We Francji ogromnym uznaniem cieszą się lub cieszyli Roman Polański, Andrzej Żuławski, Krzysztof

Kieślowski, Andrzej Wajda czy Daniel Olbrychski.

W tym roku Oscary zdominował południowokoreański *Parasite*, ale o statuetkę ramię w ramię walczyli francuscy *Nędznicy* i polskie *Boże Ciało*. Jak z pani perspektywy radzi sobie polska branża filmowa?

Polski przemysł filmowy wydaje się być w dobrej formie. Macie wysoki poziom produkcji (pod względem liczby wyprodukowanych obrazów, ale także pod względem ich jakości), duże sieci multiplexów w całym kraju i dobrą sieć kin studyjnych (co jest absolutnie niezbędne do pielęgnowania różnych podejść do kina), prężnie działające firmy dystrybucyjne z różnorodną ofertą filmów, oraz atrakcyjne ulgi podatkowe dla zagranicznych firm produkcyjnych, które chcą korzystać ze wspólnych polskich plenerów. Jedyne, co moim zdaniem powinno zostać wzmocnione, to wsparcie polskich tytułów za granicą. Niewątpliwie dzieła Pawła Pawlikowskiego czy Małgorzaty Szumowskiej znajdują sposób na zagraniczne ekrany, ale wasza kineematografia powinna być promowana jako całość. Mówię także o zagranicznej komercyjnej dystrybucji polskich filmów, którą należy rozszerzyć. Otwarcie na świat bardzo często oznacza też koprodukcje, to jest coś, co Francja zrozumiała już wiele lat temu. Koprodukcje francusko-polskie odnoszą międzynarodowe sukcesy, którymi zarówno Francja, jak i Polska może się chwalić. Na przykład już wspomniane *Boże Ciało* jest polsko-francuską koprodukcją.

Rozmawiała ANNA Tatarska

Z PUNKTU WIDZENIA ASYSTENTA REŻYSERA. W STRONĘ KREACJI

O tym, jak sam wymyśla i rozwija temat filmu dokumentalnego mówił, że najpierw jest jakaś myśl bardzo ogólna, abstrakcyjna idea, refleksja, pogląd. Następnie ta myśl zaczyna się konkretyzować, nabierać realnych kształtów, a jej wyrazi-cielem stają się żywy człowiek, zdarzenie lub seria zdarzeń, aż dochodzi do bardzo wąziutkiej egzemplifikacji. Tak powstały filmy, o których będzie teraz mowa. Pomysł rodził się „przy biurku”, a nie wtedy, gdy autor poznał interesującego człowieka, grupę ludzi lub postanawiał opisać jakiegoś zdarzenie. Czasem porządkującym pomysłem była sama konstrukcja – takie były *Gadające głowy* i *Siedem kobiet w różnym wieku*. Geneza jednego z omawianych w poprzednim odcinku (w marcowym wydaniu „Magazynu...” – przyp. red.) filmów – *Szpitala* – była taka, żeby pokazać grupę ludzi, która ma wspólny cel, i ten cel solidarnie, z poświęceniem i wiarą – choć w bardzo trudnych warunkach – realizuje. Mogła to być drużyna siatkarzy, którzy sięgają po złoty medal olimpijski, grupa naukowców pracujących nad ważnym wynalazkiem, aż wreszcie stanęło na zespole lekarzy.

Z punktu widzenia nocnego portiera to jeden z najlepszych filmów Kieślowskiego. Spotkałem widzów, i to o dziwo – młodych, którzy uważają go za najlepszy film dokumentalny, jaki widzieli w życiu. Pierwsza myśl autora dotyczyła pewnej postawy światopoglądowej, na której bazują zwykłe systemy totalitarne, czyli popierania takiego systemu, w którym wszyscy są pod kontrolą, „regulamin jest ważniejszy od człowieka”, surowa kara daje najlepsze efekty wychowawcze, rządy są sprawowane silną ręką, a jednostka – podporządkowana ogółowi. W tamtym czasie, w krajach komuni-

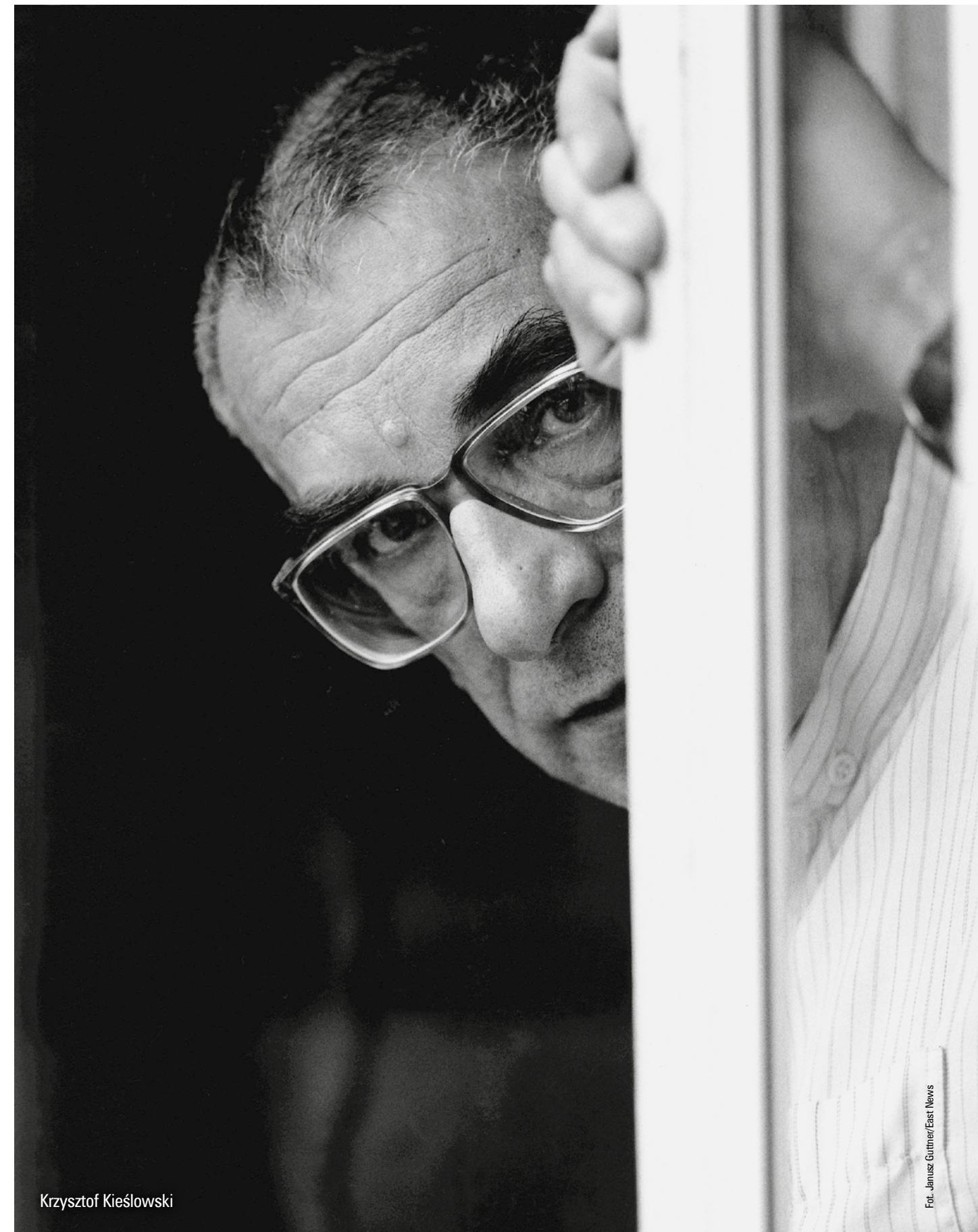
Gdy powiedziałem Kieślowskiemu, że duńska telewizja proponuje, żebym zrobił o nim film, Krzysztof spytał: „No dobrze, Krzysiu, o mnie – ale o czym?”. Pomysł, a nie samo hasło – to było dla niego istotne.

**KRZYSZTOF
WIERZBICKI**

stycznych, taka postawa była przez władze ceniona, ale przecież objawiała się wcześniej, później i objawia nadal w różnych jej wcieleniach. Film składa się z kilkunastu scenek, codziennych zajęć portiera jednego z zakładów przemysłowych Warszawy. Niby prawdziwych, ale jednak nie zaliczam tego obrazu do grupy typowych dokumentów Kieślowskiego. Tego portiera szukałem według wytycznych reżysera przez kilka miesięcy, w kilkunastu fabrykach stolicy. Mariana poznałem dość wcześniej, ale wciąż szukałem lepszego. Jednak ani przedtem, ani potem żaden mu nie dorównywał, więc przedstawiłem go Krzyškowi. Nagraliśmy na próbę jego monolog na kilka zadanych tematów i od razu było jasne, że portierowi zależy na udziale w filmie. Zorientował się, jakich wypowiedzi od niego oczekujemy i szedł na całość. Nie było co dalej szukać. Krzysztof zdecydował się zacząć zdjęcia. Zrobiliśmy kilka scen z życia i... Okazało się, że poza monologiem nie mamy nic. Te obrazy nic nie znaczyły, nie korespondowały w żaden sposób z wygłaszanymi przez Mariana poglądami. Krzysztof przerwał zdjęcia i przemyślał od nowa całą sprawę. Nakręcił kilka wymyślonych scen, w innych



Dworzec, reż. Krzysztof Kieślowski



Krzysztof Kieślowski

Fot. Janusz Guttner/Est News

niewiele podreżyserował sytuację. Poleciał np. portierowi wziąć psa ze schroniska i go tresować. Kazał mu zza krzaków podglądać wędkarzy, którym potem milicja zabierała sprzęt, gdyż nie mieli odpowiednich uprawnień. Zainscenizował scenę łapania złodzieja (to były takie ćwiczenia pod okiem komendanta), filmował, jak Marian uczy syna wiązać krawat, jak ostro kontroluje wychodzących z fabryki kolegów itd., itp. Wreszcie coś się zaczęło układać. Nawet widz potraktował go raczej jako ofiarę systemu, a nie tego systemu podporę. Że ma takie poglądy, bo tak jest lojalnie wobec władzy. („Idzie taka krytyka na władzę; mnie się to nie podoba” – powiedział).

Film *Siedem kobiet w różnym wieku* składa się z siedmiu dokumentalnych scen

sondę uliczną, ale jakże odmienną metodę uzyskiwania odpowiedzi zastosowaliśmy! Po pierwsze, ja i jeszcze jeden kolega asystent szukaliśmy odpowiednich ludzi, którzy mogliby powiedzieć coś ciekawego. Zadaaliśmy im te pytania na razie bez kamery. Gdy czyjaś wypowiedź mniej więcej nam odpowiadała (była szczerą, niegłupia i niebanalna), prosiliśmy tę osobę, żeby przemyślała jeszcze swoją odpowiedź, ułożyła ją możliwie najkrócej, i dopiero stawialiśmy przed kamerą, a Krzysztof dopracowywał ostateczny kształt wypowiedzi. Czasem – przynajmniej – podpowiadaliśmy tym osobom jakieś celne sformułowanie, oczywiście zgodne z intencją naszego rozmówcy. Chodziło o to, żeby każda wypowiedź była integralna, niemontowana, a przez to wiarygodna. Jeszcze jeden zabieg „kreatywny”

gdzieś się spieszą, na coś i na kogoś czekają. Klamrą konstrukcyjną był początek i koniec „Dziennika Telewizyjnego” – propagandowego programu informacyjnego w czasach PRL. Operator Witold Stok robił świetne ujęcia osób zaludniających hale i przejścia dworcowe, fotografował ciekawe twarze i sytuacje. Ale to było za mało jak na metaforyczny przekaz, o który chodziło autorowi. Dopiero, gdy zainteresowały nas kamery umieszczone w kilkunastu miejscach na dworcu i obejrzeliliśmy pokój, w którym siedział obserwator cały czas wpatrzony w ekrany, Kiesłowski uznał, że trzeba to sfilmować. Wtedy te kamery były ogromne i stanowiły wielką rzadkość. Ten wątek oczywiście dodał filmowi dodatkowych znaczeń. Takimi oto metodami z materii dokumentalnej wykreował Kiesłowski obraz, który był wtedy odbierany jako metafora życia zbiorowości w czasach PRL. Teraz już chyba nie ma takiej mocy uogólnienia. Bardziej zachwycają czysto dokumentalne ujęcia ludzkich twarzy i zachowań oraz żelazna konstrukcja.

Ostatnim niefabularnym filmem Krzysztofa był odcinek z międzynarodowej serii *City Life* pt. *Siedem dni w tygodniu*. Holenderscy producenci zaproponowali dwunastu reżyserom na całym świecie zrobienie dowolnego filmu o ich mieście. Kiesłowski miał robić o Warszawie, według własnego pomysłu i scenariusza. Pokazał sześć osób w różnym wieku, w bardzo różnych, codziennych, typowych dla nich sytuacjach, każdą jednego dnia. Siódmego dnia ci wszyscy ludzie zasiadają do wspólnego śniadania i okazuje się, że są bliską rodziną. Sęk w tym, że wcale nie byli żadną rodziną, przed filmem w ogóle się nie znali i zostali wybrani ze względu na to, czym się w życiu zajmowali. W filmie było wiele scen podinscenizowanych i prowokowanych. Ale pomysł był ciekawy i nośny.

Zamówienie na dokument o komisji kontroli partyjnej dostał Kiesłowski z samej góry. Jakaś bardziej liberalna grupa działaczy Komitetu Centralnego partii komunistycznej postanowiła zrobić serię kontrowersyjnych filmów, krytycznie ukazujących niektóre aspekty systemu, a przeznaczonych wyłącznie na szkolenia partyjne. Krzysztof uznał, że jest to szansa zrobienia rzetelnego, nieocenzurowanego i prawdziwego obrazu o kawałku peerelowskiej rzeczywistości, w tym wypadku o działaniu partyjnego sądu oceniającego człowieka we wszystkich (również najbardziej intymnych) aspektach jego życia. Temat był zadany,

ale o pomysł i scenariuszu miał decydować reżyser. Kiesłowski przejrzał kilkanaście teczek, które stanowiły materiał w sprawach rozpatrywanych przez te komisje, i na podstawie faktów, a również przez siebie wymyślonych epizodów, napisał życiorys członka partii, niejakiego Antoniego Gralaka, który miał być osądzony. Znalazłem odpowiedniego człowieka, który przyswoił sobie fikcyjny życiorys, a ja znając ten życiorys i prawdziwe teczki, sfabrykowałem sztuczne materiały dla komisji. „Moja” teczka zawierała więc stenogramy zebrań partyjnych, opinie zwierzchników o „delikwencie” (tak go nazywał przewodniczący komisji), notatki służbowe, a także zwykłe donosy – wszystko to było podrobione jak autentyczne, nawet położył papier, na którym kopiowym ołówkiem był pisany donos. Komisja tuż przed rozprawą zapoznała się tylko z tą teczką, a „delikwent” znał swój prywatny życiorys, ale nie czytał materiałów z teczki. Tak przygotowany sztafaż fabularny stworzył warunki, w których wystarczyło włączyć kamery i obserwować przebieg obrad. Nasz podstawiony bohater był bardzo wiarygodny (sam stawał kiedyś przed taką komisją), a w zawartość teczki członkowie komisji uwierzyli do tego stopnia, że nawet po zakończeniu przez nas zdjęć, jeszcze dyskutowali nad sprawą. Powstał niezwykle film, głęboko i prawdziwie ukazujący mentalność działaczy aparatu partyjnego. Jedno zdanie (sekretarza partii) było bardzo charakterystyczne: „Jako człowiek, ja Gralaka mogę zrozumieć, ale jako członek Partii, nie mogę go usprawiedliwić”.

Pomysł, konstrukcja i bohater. Na tych trzech elementach oparta jest budowa filmu dokumentalnego. W obrazie fabularnym to: fabuła, konstrukcja i aktor. A więc podobnie. Kiesłowski uważał, że dokument artystyczny może, a nawet często powinien, mieć strukturę fabularną. „Najprościej ją uzyskać – pisał w swojej pracy dyplomowej – poprzez obserwację czegoś, co rośnie, rośnie i w końcu osiąga zamierzony kształt lub/i cel. Na przykład surowe ciasto włożone



Z punktu widzenia nocnego portiera, reż. Krzysztof Kieślowski



Gadające głowy, reż. Krzysztof Kieślowski

do pieca rośnie aż staje się smaczną babą”. Ten teoretyczny przepis chciał zastosować w niezrealizowanym filmie o tym, jak na nowym osiedlu rośnie dom. Miał na balkonie naprzeciwko placu budowy zabetonować statyw kamery i co jakiś czas robić jedno ujęcie kolejnej fazy wznoszenia domu. Gdy dom byłby gotowy, za pomocą transformatora „wchodziłoby się” do wnętrza pokoju, a tam na tapczanie młoda para dokonywałaby aktu prokreacji. W nowym domu rodzi się nowe życie. Film nigdy nie powstał, a mógł być dodatkiem poprzedzającym godzinny dokument pt. *Pierwsza miłość*. To najbardziej fabularny film dokumentalny Kiesłowskiego i chyba najlepszy, do dziś się niestarczący. W tym dokumencie miał rosnąć brzuch młodziutkiej dziewczyny w ciąży. Samotnej. Gdy poznałem siedemnastoletnią Jadzię, była sama, ale gdy mieliśmy zacząć film, okazało się, że „sprawca ciąży” chce się z nią żenić. Cóż, jednak widok tych

dwojga dzieci, które spodziewają się dziecka był tak wzruszający, że Krzysiek zdecydował się robić film o nich obojgu. Obraz składał się z wielu sytuacji inscenizowanych i prowokowanych, począwszy od pierwszej sceny u lekarza, gdy Jadzia dowiaduje się, że jest w ciąży (nie zdążyliśmy zrobić kilku scen przed porodem, więc dokręciliśmy je, wypychając Jadzi brzuch poduszką), podrzucałismy młodym dialogi, tematy rozmów. Wtedy byliśmy jeszcze pod wrażeniem czeskich filmów z lat 1965-1968, w których naturalistyczne dialogi nie były dla aktorów pisane – reżyserzy podsuwali tematy rozmów i kręcili rozmowy improwizowane. Podobnie było tu w wielu scenach. Film można dziś określić jako historyczny, ale jest niesłychanie wiarygodny i daje niezwykłą prawdę o PRL-u połowy lat 70., a wiele spraw do dziś nie straciło aktualności. Teraz jest to wnikliwy i wzruszający obraz uczucia, jakim darzy dwoje młodych ludzi siebie i swoje dziecko.

W roku 1994 British Film Institute zaprosił kilkunastu światowej sławy reżyserów do zrobienia filmów dokumentalnych o historii kinematografii swoich krajów na stulecie światowego kina. Kiesłowskiemu zaproponowano, żeby to

był obraz o kinie polskim, węgierskim i czeskim. Będący u szczytu sławy reżyser zgodził się, ale tylko na polski temat. Producent nie miał wyjścia. Kiesłowski postanowił opowiedzieć historię rodzimego kina poprzez tych widzów, dla których jakiś polski film miał znaczący wpływ na całe życie. Zabiegiem formalnym miało być trickowe wprowadzenie każdego z tych widzów w kadr jakiejś sceny z tego „swojego” obrazu. Ale Kiesłowski nagle oświadczył, że już nie będzie robił filmów i przekazał tę realizację Pawłowi Łozińskiemu, a mnie poprosił, żebym pomógł znaleźć bohaterów dokumentu. Paweł zrobił bardzo dobry film, ale odstąpił od pomysłu z umieszczaniem naszych ludzi w kadrach omawianego obrazu. Szkoda, mnie się ten pomysł podobał.

Ale ja już przygotowywałem z Kiesłowskim film o nim. *Krzysztof Kieślowski: Im so-so...* też można chyba potraktować jako dokument kreatywny.



Siedem kobiet w różnym wieku, reż. Krzysztof Kieślowski

z baletnicami w różnym wieku; od dziewczynki w szkole baletowej, poprzez primabalerinę w rozkwicie talentu, do nauczycielki baletu. Jak to określił Krzysztof, „to film o życiu motyla”. Musiałem wybrać te siedem kobiet tak, żeby były do siebie podobne. Chcieliśmy zasugerować, że to jest jedna i ta sama kobieta w różnych fazach swojej kariery. To była ta „fabularna” konstrukcja. Obraz obywał się bez dialogów – padały tylko komendy i polecenia w czasie prób.

Gadające głowy też miały chronologiczną konstrukcję. Ludzi od pierwszego do setnego roku życia (miało być ich 100, było 44) pytaliśmy o to, za kogo się uważają, i czego by chcieli, żeby ich życie odmieniło się na lepsze. Przypominało to taką telewizyjną

polegał na tym, że zmienialiśmy niektórym rozmówcom datę urodzenia, gdy chcieliśmy, żeby kolejne wypowiedzi lepiej się ze sobą łączyły. Mimo tych zabiegów, a może dzięki nim, uzyskaliśmy bardzo prawdziwy obraz „stanu umysłu Polaków w końcu lat 70.” – jak to określał Kiesłowski.

Zanim przejdę do omówienia dwóch najważniejszych (według mnie) filmów z gatunku, który umownie nazywam dokumentem kreatywnym, powiem o paru może nie wybitnych, ale też ciekawych formalnie.

Dworzec – to film o ludziach na stacji kolejowej Warszawa Centralna, całkowicie złożony z materii dokumentalnej, z czystej obserwacji bez żadnych inscenizacji i prowokacji. Ludzie na dworcu przechadzają się, siedzą na ławkach, czytają, przysypiają,

Stanisław Syrewicz

MYSŁĘ , DŹWIĘKIEM

Rozmowa ze **STANISŁAWEM SYREWICZEM**,
kompozytorem muzyki filmowej i teatralnej,
oraz autorem piosenek

Fot. Ewa Smal/Archivum Stanisława Syrewicza

Jest pan wybitnym, znanym w Polsce i za granicą, kompozytorem. Jak się zaczęła pana twórcza droga?

Skończyłem Akademię Muzyczną w Warszawie, klasę fortepianu. Miałem być pianistą. Ale zrezygnowałem z tej drogi, a żeby się w pełni uniezależnić i zerwać z pokusami zostania wirtuozem, zacząłem studia reżyserskie w PWST w Warszawie. Tak więc teatr, przedstawienia Hanusz-kiewicza, Hübnera, potem też telewizja, widowiska poetyckie – stały się dla mnie miejscem artystycznej ekspresji. Pisałem muzykę do spektakli teatralnych, piosenki do tekstów Apollinaire’a, Gałczyńskiego, Kubiaka, Leśmiana. Wykonywali je z dużym sukcesem wybitni aktorzy: Marek Kondrat, Piotr Fronczewski, Daniel Olbrychski, Krzysztof Wakuliński. Także Magda Umer, Maryla Rodowicz, w telewizyjnych programach realizowanych przez Krystynę i Michała Bogusławskich. I wtedy trafił do mnie młody reżyser – Piotr Szulkin. Miał bardzo ciekawy pomysł na film. Średniometrażowy obraz *Oczy uroczone* obywatel się bez dialogów. Historia musiała zostać opowiedziana obrazem i muzyką. Stąd szczególne wymagania, jakie postawił przede mną reżyser, wtedy dopiero zaczynający swoją – jak się później okazało – niezwykłą, osobną drogę. Ja też wstępowałem na swoją ścieżkę. Pewnie dlatego początkujący reżyser zwrócił się z propozycją do kompozytora bez doświadczenia filmowego. Moja muzyka podbijała stylistykę jego obrazu. Uwzględniając choćby elementy folklorystyczne, zastępując dialogi, była odpowiedzialna za narrację. Mam przeświadczenie, że razem z Szulkinem stworzyliśmy coś więcej niż tylko jednorazowy efekt.

Czy to doświadczenie miało znaczenie później?

Film powstał w 1976 roku, był produkowany dla telewizji, gdzie miałem poniekąd swoją niszę. Niedługo potem pojawiła się w Warszawie, w telewizji, międzynarodowa ekipa realizująca w Polsce serial o Sherlocku Holmesie. Potrzebna była muzyka do wielu odcinków, a ponieważ brytyjski producent Sheldon Reynolds przypadkowo usłyszał moją muzykę dobiegającą ze studia, gdzie nagrywałem, zażyczył sobie mieć taką w serialu. W ciągu dwóch tygodni stworzyłem kompozycje do dwóch pilotażowych odcinków. Nagraliśmy je z orkiestrą Filharmonii Narodowej, wysłaliśmy do Londynu. Muzyka się podobała i dalej kontynuowa-

łem pracę w tym, złożonym z 24 odcinków, serialu. A przecież początkowo nie byłem na „liście życzeń” producenta jako ten, który będzie komponował. Nie tylko zresztą pisałem muzykę oryginalną, również aranżowałem i dyrygowałem nagraniami. Dobre dwa lata atrakcji (1979-80), za co kupiłem potem dla siebie i rodziny dom w Starej Miłosnej. Miałem też inne zamówienia filmowe, które pojawiały się coraz częściej – animacje, dokumenty.

Wróćmy na chwilę do piosenki. Jest pan autorem wielu kompozycji, śpiewanych zresztą nie tylko w Polsce. Sukces na Eurowizji 1994 „To nie ja byłem Ewą” poprzedzony został innym, pamiętnym „Śpiewać każdy może”...

Napisałem wcześniej i później dużo dobrych piosenek, śpiewanych przez znakomitych wykonawców. Tylko że jakoś nie przekładało się to na sukcesy festiwalowe. Po raz pierwszy w Opolu doceniono moją kompozycję („Śpiewać każdy może” w 1977 – przyp. red.), właściwie nasz wspólny żart: Jonasz Kofta napisał słowa, ja muzykę, a zaśpiewał Jerzy Stuhr.

Ma pan w dorobku muzykę do filmów kinowych i seriali telewizyjnych. Jest ich tak wiele, że trudno policzyć. Apogeum pańskiej kariery przypadało na czas pracy za granicą.

Po *Sherlocku Holmesie* znaleźliśmy się z rodziną w Paryżu, gdzie zastał nas stan wojenny. Dowiedziałem się też, że spłonął mój niedawno kupiony dom. Nie było po co wracać. Musiałem urządzić się tam, gdzie byłem. Miałem wtedy chyba dużo szczęścia, bo nawiązałem kontakty i podpisałem kontrakt z wytwórnią Island Records. Pisałem dla nich piosenki. Dało mi to swobodę finansową i poczucie bezpieczeństwa, ale również możliwość dotarcia do osób będących dotychczas poza moim zasięgiem, do ludzi, którzy dużo znaczyli. Tak dotarłem do menadżera poszukującego dla mnie projektów filmowych. Przełomowy był rok 1985. Napisałem muzykę do obrazu Andrzeja Żuławskiego *Lamour braque* (*Narwana miłość*) oraz do hollywoodzkiej produkcji Johna Frankenheimera *The Holcroft Covenant* (*Pakt Holcrofta*). Praca z Żuławskim była bardzo harmonijna, mimo że nie znaliśmy się wcześniej. Nie pamiętam nawet okoliczności, w jakich zapadła decyzja, że to ja mam pisać. On z entuzjazmem odniósł się do mojej muzycznej propozycji, nie miał żadnych uwag. I wtedy zaczął się dla mnie bardzo dobry czas, nastąpiła

seria kontraktów. Dostałem zamówienie na muzykę do serii o Wilhelmie Tellu – 3 lata pisania muzyki do 72 odcinków po 25 minut każdy. I do każdego pisałem osobną muzykę, co przy serialach nie stanowi zwykłej praktyki. Często jest bowiem tak, że twórcy mają tzw. bank muzyki napisanej przez kompozytora i z tego w czasie montażu poszczególnych odcinków dobierają potrzebne im motywy. Komponowałem wtedy dla wielkich światowego kina: Kena Russela, Ivana Passera, Ferdinanda Fairfaxa, Petera Capaldi, Robina Hardy’ego. Zaowocowało to przyjaźnią z Ivanem Passerem – był wielkim erudytą, wybitnym reżyserem. Za muzykę do jego filmu dla HBO *Stalin* z 1992 roku zostałem nagrodzony CableACE Award’94. W tym czasie wróciłem też do filmów polskich albo w polskiej koprodukcji. To były: *Marcowe migdały* Radosława Piwowarskiego, *Ferdydurke* (30 Door Key) Jerzego Skolimowskiego, *Papierowe małżeństwo* Krzysztofa Langa. Z niektórymi twórcami związałem się na dłużej. Wśród nich był operator i reżyser Jerzy Wójcik. Dla Adka Drabińskiego, którego poznałem jeszcze w Nowym Jorku, napisałem muzykę do *Tajemnicy twierdzy szczyrów* i kolejne sezony: *Domu nad rozlewiskiem*, *Miłości nad rozlewiskiem*, *Życia nad rozlewiskiem* itd. Przyjaźnie w moim życiu są bardzo ważne. Na pewno liczy się Krzysztof Lang, z którym pracowałem przy filmach i serialach. Zresztą staram się mieć dobre porozumienie ze wszystkimi, z którymi pracuję.

Ma pan w dorobku różnorodność w nastroju tematy. Pogodne jak w *Awanturze o Basię Kazimierza Tarasa* czy dramatycznie jak w *Skardze Wójcika*. Rozumiem, że czuje się pan dobrze w każdym gatunku...

Cały czas jestem w biegu. Nie popadam w samozachwyty. Nie wracam do tego, co już powstało, nie mam zwyczaju odsłuchiwać swoich kompozycji, zamęczać nimi gości i przyjaciół. To, co zrobiłem, sprawia mi dużą frajdę, ale nie mniejszą dają kolejne wyzwania. Czuję się rzemieślnikiem odpowiednio sprawnym w każdym temacie. Film, jego obraz, nastrój i opowiadana historia dają mi podstawę do myślenia dźwiękiem. Każde takie spotkanie jest przygodą. Po tylu latach, doświadczeniach twórczych, kontaktach i przyjaźniach – mogę nazwać się szczęściarzem.

Rozmawiał
MIECZYŚLAW KUŹMICKI

PRAWDZIWSZY OD FIKCJI

Mawia się, że jakieś prawdziwe wydarzenie jest tak niewiarygodne, że nie wymyśliliby go nawet hollywoodzcy scenarzyści. To idealne określenie życiorysu producenta Gene'a Gutowskiego.



Gene Gutowski

Dowody potwierdzające tę tezę można mnożyć. Miał 14 lat, gdy Armia Czerwona wkroczyła do rodzinnego Lwowa, ratował się więc sprytem i talentem do malowania portretów Lenina, Stalina i innych. Pochodził z bogatej, w pełni zasymilowanej żydowskiej rodziny, jednak znał biegle niemiecki, więc gdy miasto przejęli naziści, podszywał się pod Aryjczyka. W Warszawie, dokąd zbiegł po jakimś czasie, pracował m.in. jako fotograf i handlował dokumentami oraz bronią. Związał się też z Armią Krajową i wykradał z Okęcia nadajniki radiowe Luftwaffe, a po wojnie pracował w amerykańskim kontrwywiadzie, pomagając łapać nazistowskich zbrodniarzy. Wówczas zakochał się po raz pierwszy w kobiecie na tyle, by się z nią ożenić (ogółem miał pięć żon oraz niezliczoną ilość kochanek i przygodnych flirtów), po czym za jej namową poleciał za wielką wodę i rozpoczął karierę w Stanach Zjednoczonych. Najpierw

jako ilustrator i rzeźbiarz, ale z biegiem czasu, gdy wkraczał coraz śmielej do tamtejszego świata ludzi kultury i sztuki, oraz poznawał takich tuzów jak pisarz James Clavell, zaczął odczuwać rosnący pociąg do branży filmowej. W międzyczasie uzyskał amerykańskie obywatelstwo i zdążył się rozwieść. Mało?

Był po trzydziestce i czuł niesłabnący głód życia, być może dlatego, że młodzieńcze lata spędził na permanentnej grze w rosyjską ruletkę ze śmiercią. Gdy wszedł w swój najbardziej intensywny okres filmowy, pracował jako kierownik produkcji przy serialach telewizyjnych i promował w Stanach polskich artystów. Jednak próby zainteresowania jankesów Markiem Hłaską za sprawą dystrybucji *Ósmego dnia tygodnia* Aleksandra Forda nie przyniosły zadowalających rezultatów. Przeniósł się więc do coraz bardziej swingującego Londynu, gdzie zaczął produkować filmy i... znalazł kolejną żonę. W tym samym czasie rozpo-

czyniała się międzynarodowa kariera Romana Polańskiego, który po sukcesie *Noża w wodzie* i nominacji do Oscara oczekiwał we Francji, żeby ktoś go prawdziwie odkrył. Gutowski przekonał reżysera do przeprowadzki do Anglii, gdzie we dwójkę stali się królami życia towarzyskiego i stworzyli – na przekór wszelkiej cenzurze, wbrew ówczesnym wyznacznikom „dobrego kina” – klasykę humanistycznej grozy: *Wstręt*. Paranoja udzielająca się na ekranie 21-letniej Catherine Deneuve udzielała się też widzom i krytykom, którzy wieścili nadejście nowego mistrza. W jego cieniu stał dumnie Gene Gutowski.

Potem przyszła błyskotliwie igrająca z przyzwyczajeniami widzów *Matnia*. Następnie nakręcili coś z zupełnie innej beczki: komediowe kino grozy – *Nieustraszeni pogromcy wampirów*. W międzyczasie Polański i Gutowski zjeździli ze *Wstrętem* różne zakątki świata. Producent wspominał w jednym z wywiadów, że świetnie się ba-

wili w swoich podwójnych rolach, jak sam to określił „dwóch polskich uciekinierów robiących za ważne osoby angielskiej kinematografii”. W zdaniu tym kryje się nie tylko zjadliwa ironia, lecz również istota wieloletniej współpracy i przyjaźni obu twórców, którzy podobno nigdy, nawet podczas pracy nad *Pianistą*, nie rozmawiali ze sobą o swych wojennych traumach, jednak łączące ich pozawerbalne powinowactwo dusz oraz doświadczeń napędzało ich do przekraczania kolejnych arbitralnie ustalonych granic. I w życiu, i w kinie fabularnym. Kto wie, do czego by wspólnie doszli, jakie zrobiliby razem filmy, gdyby po przeprowadzce do Ameryki udało im się kontynuować współpracę. Ich zawodowe drogi rozeszły się przy okazji zakontraktowanego u Polańskiego przez Hollywood *Dziecka Rosemary*, a tragedia Sharon Tate i innych zamordowanych przez bandę Mansona przypieczętowały filmowy rozłam.

Gutowski nie zrezygnował z dnia na dzień z kariery producenta filmowego, ale wszystkie kolejne projekty, w które angażował swój czas i siły – wliczając *Romance of a Horsethief* Abrahama Polonsky'ego oraz *Przygody Gerarda* Jerzego Skolimowskiego – nie przynosiły mu już takiej satysfakcji. Być może dlatego, że dał o sobie znać jego niezaspokojony głód zaznawania coraz to nowych doświadczeń, a być może był w stanie odczuwać artystyczne spełnienie wyłącznie w towarzystwie osób, które wiedziały, kim bywa pod maską sybaryty. W międzyczasie – bowiem życie Gene'a Gutowskiego było nieprzerwanym ciągiem zaszewniających się i wzajemnie na siebie wpływających wydarzeń – rozpadło się jego drugie małżeństwo, a on sam poznał wpływowego saudyjskiego biznesmena i handlarza bronią Adnana Khashoggi'ego, u którego boku przetrwał kilkanaście lat. Nigdy w pełni nie przyznał się, jaką faktycznie pracę dla niego wykonywał (miał być podobno m.in. konsultantem w dziedzinie kinematografii), wspominał jedynie, że czas spędzali „w prywatnych samolotach, jachtach, mieszkając w ciepłych miejscach”. Tu akurat hollywoodzki scenarzysta miałby pole do popisu, które mogłoby zawstydić prawdę.

Ten tryb życia również w pewnym momencie najwyraźniej mu obrzydł, gdyż w latach 90. wrócił do Ameryki, gdzie doradzał m.in. firmie zbrojeniowej Bumar i zaczął znów wystawiać sztuki, wliczając w to „*Śmierć i dziewczynę*”. W międzyczasie – uwaga, uwaga – zyskał i stracił trzecią oraz



Adrien Brody i Gene Gutowski

Gutowski rozumiał, że w umiejętnym przekraczaniu granic kryje się sposób na dobre kino

czwartą żonę, i zaczął stopniowo odczuwać znużenie nieustannym szukaniem nowych bodźców i życiowej adrenaliny. Kilka lat później światu kina przywrócił go ponownie Polański, dając w *Pianiście* możliwość ostatecznego zmierzenia się z piętnem Holocaustu, które nie dawało mu spokoju przez dekady „chwytania dnia”. Tym bardziej, że wojenna walka o przeżycie i pęd poznawania nowych światów doprowadziły Gutowskiego wielokrotnie do wypierania się swoich żydowskich korzeni. Dystansował się od nich do tego stopnia, że gdy w latach 50. pracował w telewizji, wymyślił okrutny happening, wysyłając do żydowskiej restauracji aktorów przebranych w nazistowskie mundury. *Pianista*, którego Gutowski był koproducentem, pozwolił mu przeżyć swoje katharsis, a przyznanie filmowi najważniejszych Oscarów postawiło w jego życiu przysłowiową kropkę nad „i”. To oraz piąta żona, z którą był aż do śmierci w 2016 roku.

Gene Gutowski był sybarytą, kobieciarzem, królem życia, utalentowanym artystą oraz diabelnie dobrym producentem, który rozumiał, że w umiejętnym przekraczaniu granic kryje się sposób na dobre i pamięt-

ne kino. Był zagubionym w różnorodności kreowanych tożsamości oraz milionie atrakcyjnych anegdot człowiekiem, który mimo wojennych traum miał także w życiu sporo szczęścia. Jak choćby wtedy, gdy po akcji warszawskiego podziemia, przed śmiercią uratowała go Polka, która wcisnęła mu dokumenty zmarłego inżyniera Eugeniusza Gutowskiego. Bez tej interwencji Witold Bardach – bo tak naprawdę polsko-amerykański producent się nazywał – nigdy by nie zaistniał w masowej świadomości. Gdyby ktoś zdecydował się nakręcić jego filmową biografię, prawda musiałaby się w niej mieszać z fikcją, gdyż przełożenie jego życiorysu jeden do jednego nie mogłoby się udać. W nakręconym przez syna, Adama Bardacha, dokumencie *Mój tata Gene Gutowski*, słynny producent wyznał: „Życie to rollercoaster zmierzający przez tragedię, szczęście, przygody, zwycięstwa oraz porażki, po których jak zawodnik w ringu staram się podnieść, by stawić czoła nowym wyzwaniom”. Takim powinniśmy go właśnie zapamiętać.

DAREK KUŹMA

MAGICZNE SŁOWO – FONOTEKA



Nagranie w Abbey Road Studios

Muzyka pojawiła się w filmie wraz z jego powstaniem. Trudno powiedzieć, że był to byt samoistny. Nikt do kina nie chodził słuchać muzyki, ale jednocześnie, cytując Kurta Londona („Film music”), „można przyjąć, że publiczność słucha w ciszy, ale nie mogłaby w ciszy oglądać filmu”.

MAŁGORZATA PRZEDPEŁSKA-BIENIEK

Fot. Marcus Maschwitz/Abbey Road Studios

Muzykę wykonywano na żywo do każdej projekcji. Muzycy mogli improwizować, ale częściej odwoływali się do znanych sobie utworów. Nie była to muzyka do filmu, tylko taka, jaka istniała i jaką udawało się do konkretnych obrazów dopasować. Identyfikacja postępowano, jeżeli dysponowano gramofonem i najczęściej przypadkowymi płytami. Bardzo szybko (1909) amerykańskie wytwórnie filmowe zaczęły wydawać poradniki („The Sam Fox Moving Picture Music”) oraz zbiory, przydatnych do opracowań muzycznych, utworów w formie nut dla taperów i płyt dla „obsługi gramofonu”. Określano charakter utworów i sytuacje, w jakich mogą być wykorzystane, układano alfabetycznie według tych opisów – co nazywano kartoteką. Dodawano też do kopii filmu listy proponowanych do umuzyczniania utworów (1910), a nawet szczegółowe instrukcje, jak z tych utworów korzystać. Za prekursora (1912) uważa się Maxa Winklera, ilustratora/konsultanta muzycznego, który pracował dla Universalu. Powtarzanie tych samych, popularnych kawałków stało się dla widzów nudne, stąd kolejnym pomysłem były „nastroje” – specjalnie zamawiane utwory, o tytułach: „Uciezka”, „Miłość”, „Bójka”, „Rozstanie”, „Happy end” itp. – od razu nadające się do kartoteki, które także sprzedawano w formie nut lub płyt. W 1913 roku powstała pierwsza kinoteka (*Kinothek, music library, fonoteque, fonoteka muzyczna*), specjalny zestaw płyt, który kina kupowały, aby mieć opracowanie muzyczne na każdą okazję.

Mało ludzi zdaje sobie sprawę, że do filmu niemego komponowano niewiele, a większość muzyki, która jest tak określana, to kompilacja utworów istniejących, dobranych, zinstrumentowanych i połączonych w całość. Powodem tego stanu rzeczy była świadomość, że muzyka w dystrybucji będzie żyła własnym życiem, a o tym, jak film będzie ilustrowany ostatecznie zdecydował kierownik muzyczny danego kina (taką funkcję pełnił np. ojciec Paula McCartneya). Sytuacja zmieniła się, kiedy do obrazu dołączył dźwięk (1927). Muzyki dedykowanej konkretnemu filmowi było znacznie więcej, ale nadal wyko-

rzystywano istniejące utwory (*Dusze czarnych* Kinga Vidora, opracowanie muzyczne Eva Jessye; *Światła wielkiego miasta* Charliego Chaplina, opracowanie muzyczne reżysera, instrumentacja i dostosowanie utworów Arthura Johnsona) i nagrania. W latach 30. z fonotek zaczęło korzystać radio, komentarz lektora uzupełniano muzyką w kronikach filmowych, opracowywano muzycznie filmy dokumentalne. W latach 50. znakomitym odbiorcą stała się telewizja. Współcześnie korzystamy, zależnie od potrzeb i sytuacji, z muzyki komponowanej dla konkretnego obrazu, z popularnych, istniejących utworów, które sami nagrywamy lub kupujemy ich nagrania, a wreszcie z fonotek, w których dysponujemy utworeniami utworów nieznanymi, ale służebnymi w opracowaniu muzycznym filmu.

Fonoteka to wygodne źródło do pozyskiwania ilustracji muzycznej. Szczególnie



Płyta winylowa

przydatne, gdy budżety utworów audiowizualnych są niewielkie, bo jest to źródło tanie. Z góry można określić czekające nas koszty, bo ceny są wspólne dla całego zbioru i zależą tylko od różnych metod eksploatacji utworów. Atutem jest krótki czas potrzebny do przygotowania opracowania muzycznego. To godziny i dni, a nie jak w przypadku kompozycji tygodnie. Zbiór jest do dyspozycji ilustratora od razu. Ma go na półkach swojej pracowni w postaci płyt i twardych dysków, lub na serwerach, do których dostępu udziela mu wydawcy (fonoteki), z którymi ma podpisaną umowę. Reżyser, montażysta obrazu, a także inne zatrudnione przy projekcie osoby mogą w pracach uczestniczyć, nawet aktywnie, bo przesłuchiwanie zbiorów, jest ogólnie dostępne, a *passport* trzeba mieć tylko w przypadku *download*,

Fot. Archiwum Malgorzaty Przedpełskiej-Bieniek

MAGICZNE SŁOWO – FONOTEKA

czyli pozyskania nagrania umożliwiającego wykorzystanie go w filmie. Można też liczyć na pomoc zatrudnionych w fonotekach ilustratorów, którzy zbiory swojego wydawcy znają najlepiej. Czy warto zatem zatrudniać własnego konsultanta muzycznego?

Trudno być sędzią we własnej sprawie, ale są pewne powody oczywiste. Nigdy nie ograniczam się do poszukiwań w jednej fonotece, bo każdy zbiór ma określony charakter, który jest pochodną gustów osób decydujących o zamawianiu i zakupywaniu utworów do fonoteki, grona kompozytorów, którzy dla wydawcy pracują, ale także tych, którzy opisują materiał i segregują go w formie katalogu, a wreszcie ilustratorów wspomagających. W ten sposób moja ilustracja jest bardziej różnorodna, a wybór utworów większy. Nie pracuję zadaniowo („poszukaj muzyki do jazdy na rowerze”), ale opracowuję film, tworząc muzyczną narrację, przeprowadzając tematy i wątki, a przez to udział muzyki w odbiorze obrazu może być większy i ciekawszy (wartość dodana). To jest często najbardziej odczuwalna różnica w opracowaniu samodzielnym i zawodowym. Dlatego też zatrudniam się konsultantów muzycznych wspierających w pracy kompozytora, któremu zleca się muzykę do filmu.

Tak przy okazji, opracowanie obrazu muzyką z fonoteki to świetny sposób na ustalenie, jakiej muzyki i w jakich miejscach potrzebujemy. Z tak przygotowaną wersją demo (*temp track*, *scratch music*) można precyzyjnie porozumieć się z kompozytorem, co amerykańscy producenci uważają za standard (nie dotyczył Wojciecha Kilara, który odmawiał pisania muzyki do raz opracowanego filmu). Warto korzystać wtedy z fonoteki, a nie światowych hitów, bo czasem kończy się to tak, jak w filmie Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna*. Utwór Richarda Straussa „Tako rzecze Zaratustra” okazał się niezastępowalny, a prawa autorskie i pokrewne (Orkiestra Filharmonii Berlińskiej pod dyktando Herberta von Karajana) kosmicznie drogie. Czy warto zatem zatrudniać kompozytora?

Z praktyki wiemy, że z fonoteki korzystają filmy, w których walorem opracowania jest różnorodność. Wtedy mamy do dyspozycji muzykę różnych autorów,

w różnych stylach czy instrumentacjach. To muzyka wewnątrz kadrowa, czyli zapotrzebowanie na pastisze i stylizacje, rodzaj rekwiytu (np. grajek uliczny, bal na dworze renesansowego króla, kołędy, utwory ludowe), dający widzowi przekonanie, że jest to sceneria muzyczna dla danej sytuacji. Jeżeli trzeba stworzyć jednorodną oprawę będącą jednym utworem, który podlega różnym przekształceniom, wtedy najczęściej muzykę tworzy kompozytor. Jednak i we współczesnych fonotekach można znaleźć kompozycje wraz



Taśmy magnetyczne – radiowa, magnetofonu Nagra i kaseeta magnetofonowa

z ich wariantami: tempa, nastroju i instrumentacji. W takich przypadkach możliwe jest stworzenie motywu przewodniego dla filmu. Jego zmiany nadają scenom nieco inne odcienie, ale nawiązują do prowadzonego wątku i temat nie jest odbierany jako monotony. W taki sposób powstały ostatnio opracowania filmów Juliusza Machulskiego *Volta* i Janusza Majewskiego *Czarna Mercedes* (niektóre tematy skomponował dla tego obrazu Paweł Łuczewicz). Jednak mając do dyspozycji wersje, ślady czy nawet wariacje na temat wybranego utworu, może się zdarzyć, że nie wszystkie nasze potrzeby zostaną zrealizowane. W niektórych sytuacjach (nie jest to reguła ani sytu-

acja powszechna) można uzyskać zgodę na wprowadzenie do utworu własnych modyfikacji. Czy w takim razie korzystanie z fonotek ma jakieś wady?

Oczywiście ma. Przede wszystkim, w masowej produkcji telewizyjnej, zdarza się, że w kolejnych wyświetlanych filmach czy programach powtarza się ta sama muzyka, czasem kilkakrotnie. Zasoby fonotek są ogromne i ciągle powiększane, a więc szansa na takie powtórzenia, szczególnie przy rzetelnych poszukiwaniach, jest coraz mniejsza. Fonoteki pracują w skali globalnej. Utwory zarabiają, jeżeli są powtarzane, ale wielokrotne wykorzystywanie nie przeszkadza użytkownikom, jeżeli dzieje się to w miejscach od nich oddalonych. Za to mając w perspektywie tak szerokie rozpowszechnianie, można zbiory bardzo rozbudowywać. I tak się dzieje. Pozostaje w takim razie pytanie, jak fonoteki swoje zbiory powiększają?

Kupują gotowe utwory i ich nagrania. Świetnie sprawdza się to w przypadku muzyki poważnej (prawa autorskie najczęściej niechronione), a oferentami są posiadające własne rejestracje orkiestry lub wydawcy. Najczęściej w zamyśle jest to muzyka wewnątrz kadrowa, bo dysponujemy tylko jedną wersją. Często utwór jest rozbudowany i nie można doczekać się końca. Mówimy, że muzyka jest samowystarczalna i nie potrzebuje filmu. Oczywiście zdarzają się takie opracowania (*Pożegnanie z Afryką* – koncert klarinetowy Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Żywność Mateusza* – „Concerto grosso” Arcangelo Corelliego, *Dzieje grzechu* – koncert skrzypcowy Felixa Mendelssohna, *Ojciec chrzestny III* – „Cavalleria rusticana” Pietro Mascagniego, *Persona non grata* – koncert fortepianowy Wojciecha Kilara), ale ich procent w kinematografii jest znikomy. Autorskie płyty oferują fonotekom kompozytorzy. Utwory z muzyki rozrywkowej zachowują się podobnie jak klasyka. Im utwór lepszej próby, tym mniej potrzebny mu obraz, lub bardziej nad obrazem dominuje. Wartość utworu stanowią solowe popisy instrumentów czy wokalisty, a więc chcąc je podziwiać, nie możemy skupiać uwagi na filmie. Zagłuszone są dialogi, chyba że film zostanie z myślą o takiej ilustracji nakręcony i odpowiednio wyreżyserowany.



Abbey Road Studios w Londynie

Dlatego zdecydowanie najlepiej nadają się do opracowań muzycznych utwory przygotowywane dla fonotek, a więc powstające specjalnie dla potrzeb ilustracji muzycznej dowolnego obrazu, bez ambicji bycia utworem koncertowym lub przeznaczonym do słuchania, bez udziału innych zajęć. Nie są wtedy zbyt rozbudowane (dotyczy to czasu trwania i rozwoju muzycznego) i samodzielne (czasem sprawiają wrażenie „niedoinstrumentowanych”, niepełnych, pozbawionych warstwy solowej). Najczęściej od razu pomyślane są jako materiał do montażu, czyli skonstruowane z niezbyt długich, powtarzających się części, a często wręcz z wersjami umożliwiającymi stworzenie wrażenia szybszego lub wolniejszego rozwoju muzycznego, które zależnie od sytuacji w obrazie tworzy ilustrator. Mogą powstawać w domowych studiach lub być produkowane przez kompozytora czy jego wydawcę, ale szczególnie w przypadku dużych nagrań są to inwestycje samej fonoteki. Wtedy tematyczne zamówienie kierowane jest do kilku twórców i powstaje płyta o danym nastroju w różnych jego odcieniach.

Ostatnio uczestniczyłam w takich nagraniach, w należących do koncernu EMI Abbey

Road Studios, zorganizowanych przez Audio Network. To jedna z największych światowych fonotek, założona w 2001 roku przez dwóch brytyjskich dżentelmenów Andrew Sunnucksę i Roberta Hursta. Stąd lokalizacja nagrania. Nagrywano utwory jednego kompozytora, przeznaczone na ten sam zespół (znakomitych) muzyków, ale o różnym charakterze. Powstawały wersje z miejscami do montażu oraz niezależne warstwy pozwalające zmienić instrumentację. Od techników dowiedziałam się, że kiedyś zrobiono próby i wybrano optymalne ustawienia zarówno orkiestry, jak i sprzętu, a więc wszyscy nagrywają w tym samym ustawieniu. Reżyser dźwięku wzmocnił tę argumentację: jeżeli wybierasz muzykę z naszej fonoteki, to dbasz, aby tematy do siebie pasowały merytorycznie. Ja zapewniam ci jednolite brzmienie, bo wtedy całość będzie brzmiała jak z jednego utworu. Fakt. W ten sposób pasują do siebie także nagrania innych fonotek (EMI, West One Music), które korzystają z usług Abbey Road i bardzo to podobieństwo brzmienia w mojej pracy sobie cenię (*Volta*, *Czarna Mercedes*).

Współczesna fonoteka muzyczna to zbiór utrwałeni utworów różnych auto-

rów o różnorodnym charakterze. Podstawą jej działania są uregulowane prawa autorskie pokrewne, umożliwiające swobodny obrót posiadanym materiałem w uzgodnionym zakresie. Materiał jest skatalogowany w sposób ułatwiający przeszukiwanie bazy według różnych haseł i zadań. Fonoteki prowadzą duże firmy muzyczne (Audio Network Production Music, EMI Music Publishing, Paris Music, Schubert Music Publishing, Universal Music Publishing Group, Upright Music, West One Music i in.), skupiając wokół siebie mniejszych wydawców jako właścicieli poszczególnych katalogów. Posiadają swoich przedstawicieli w różnych krajach, a oni dbają o pomoc przy opracowywaniu filmów, i tak jest w Polsce. Zadaniem takich firm jest stałe udostępnianie posiadanego repertuaru, dbanie o jego bogactwo oraz różnorodność, ciągłe odnawianie i unowocześnianie zarówno zbioru, jak i metod łatwego do nich dostępu, z jednoczesnym zachowaniem pełnej kontroli nad obrotem materiałami i uzyskiwaniem za nie stosownych opłat oraz dokumentacji, która zapewnia właścicielom praw tantiemy.

HAPPY END?

Dlaczego w polskiej kinematografii tak niewiele powstało horrorów? Czy wpłynął na to deficyt środków finansowych i technicznych, czy też zupełnie inne, wynikające ze specyficznego polskiego kontekstu, okoliczności?

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Gdy zaczynałem pisanie tego tekstu, do kin miał wejść polski horror w reżyserii Bartosza M. Kowalskiego *W lesie dziś nie zaśnie nikt*. A potem przyszła kwarentanna i premierę trzeba było odwołać. Zamiast w kinach można więc obejrzeć film Kowalskiego na platformie internetowej Netflix.

Ten nieoczekiwany zwrot akcji nie unieważnił jednak pytania, które zadałem sobie, przystępując do pisania felietonu. Nie unieważniło go także zamieszanie wywołane pojawieniem się koronawirusa. Zamieszanie, którego wszystkich skutków – tak w wymiarze globalnym, jak i lokalnym – nie sposób teraz przewidzieć.

Pytanie to brzmi: dlaczego w polskiej kinematografii tak niewiele powstało horrorów? Oczywiście, nie jest tak, że ich w ogóle nie ma. Część z nich cieszyła się dużą popularnością, niektóre zbierały też pozytywne opinie krytyków: *Lokis* (1970) Janusza Majewskiego, *Wilczyca* (1982) Marka Piastka, ostatnio *Wilkołak* (2018) Adriana Panka... Czy też, mój ulubiony w tym gronie, „klimatyczny” horror Jacka Koprowicza – *Medium* (1985).

Proste odpowiedzi nasuwają się same – kino gatunkowe przez lata traktowane u nas było z pewnym lekceważeniem, zresztą nigdy nie mieliśmy odpowiednich środków (finansowych i technicznych), które pozwoliłyby nam porządnie zrobić np. efekty specjalne; bez nich przecież horror się nie obejdzie. Wygląda więc na to, że wreszcie mamy i pieniądze, i możliwość, by realizować horrory, na razie może jeszcze niskobudżetowe. Mamy także producentów zainteresowanych kinem gatunkowym, jego odmianami ostrzejszymi niż komedie romantyczne.



W lesie dziś nie zaśnie nikt, reż. Bartosz M. Kowalski

Myślę jednak, że niechęć polskich twórców do horrorów wynika jeszcze z czegoś innego. Naszym horrorem była historia. Naszymi horrorami są więc np. filmy wojenne. To, co dzieje chociażby w *Kanale* (1957) Andrzeja Wajdy to koszmar, który amerykańskim fachowcom nawet by się nie przyśnił. Nic więc dziwnego, że na świecie gratulowano Wajdzie i scenarzyście, Jerzemu Stefanowi Stawińskiemu, tego znakomitego pomysłu rozegrania filmu w ściekach. Pytano polskich twórców: „Jak wy na to wpadliście, panowie?”. Nie przypadkiem też Roman Polański po wyjeździe z Polski najszybciej odnalazł się w szeroko pojętym kinie grozy, robiąc różne jego warianty: psychologiczną (*Wstręt*, 1965), humorystyczną (*Nieustraszeni pogromcy wampirów*, 1967) i satanistyczną (*Dziecko Rosemary*, 1968).

Świat trzęsie się teraz ze strachu z powodu koronawirusa i konsekwencji,

które może on mieć tak dla naszego zdrowia, jak i gospodarki poszczególnych krajów. A więc także dla przemysłu filmowego. Rzeczywistość dopisała nowe konteksty do grozy horroru *W lesie dziś nie zaśnie nikt*.

Ja jednak uważam, że katharsis jest ważne dla zdrowia psychicznego, rzecz jasna pod warunkiem, że będziemy potrafili nasze lęki i załamania odpowiednio skanalizować (sic!). Na przykład przy pomocy kina. Zresztą, w porównaniu z drugą wojną światową to katharsis wygląda, mimo wszystko, dość „lajtowo”.

W lesie dziś nie zaśnie nikt świadczy o tym, że Polska dołączyła do krajów „pierwszego świata”. Stać ją – psychicznie, ekonomicznie, kinematograficznie – na najbardziej „rozpasaną” rozrywkę. I oby tak dalej. Happy end. Choć oczywiście, wiele zależy od tego, czy zaakcentujemy „happy”, czy jednak „end”.

Z JAŚLISK DO HOLLYWOOD



Bartosz Bielenia w filmie *Boże Ciało*, reż. Jan Komasa

*Nie ma chyba w Polsce drugiej takiej filmowej wsi. To tutaj Dariusz Jabłoński kręcił *WINO TRUSKAWKOWE*, Małgorzata Szumowska *TWARZ*, Jan Komasa *BOŻE CIAŁO*. Jaśliska – mała wioska w powiecie krośnieńskim w województwie podkarpackim.*

JERZY ARMATA

Jaśliska leżą w Beskidzie Niskim nad rzeką Jasiołką. Kiedyś były miastem, lokował je w 1366 roku Kazimierz Wielki, a pod koniec XVI wieku tu miało swą siedzibę biskupstwo przemyskie. Teraz to mała wioska licząca pół tysiąca mieszkańców, z dwoma sklepami, pocztą, szkołą, knajpą i ośrodkiem zdrowia. Ale ślady dawnej świetności pozostały – resztki murów obronnych z XVI wieku, kościół pod wezwaniem św. Katarzyny, którego budowę rozpoczęto w 1724 roku, XIX-wieczny zajazd. Zabytkowy zespół zabudowy drewnianej z zachowanym układem urbanistycznym dawnego miasteczka włączono do podkarpackiego Szlaku Architektury Drewnianej.

Jaśliska dla filmu odkrył Dariusz Jabłoński, który zdecydował się tutaj kręcić *Wino truskawkowe* (2007) inspirowane „Opowiadaniem galicyjskim” Andrzeja Stasiuka. „Jak się czyta jego książkę w Warszawie, reakcja jest taka: ale powymyślał, ma chłop niesamowitą wyobraźnię. A potem przyjeżdża się tutaj i widzi: są te krzyże, te doliny, są ci ludzie. Jest ten świat” – mówił podczas zdjęć. Wszystko, co wydawało się – w utrzymanych

w poetyce realizmu magicznego opowiadaniach – wymyślone, tu udało się odnaleźć. Miejscowi statyści także znakomicie weszli w klimat Stasiukowej prozy. A na filmową knajpę „Galicja” zaadaptowano miejscową szkołę.

Potem na dłużej do Jaślików zawitała Małgorzata Szumowska. To tutaj rozgrywa się akcja jej – uhonorowanej Srebrnym Niedźwiedziem na Berlinale – *Twarzy* (2017). Na tę lokację namówił ją zakochany w tych okolicach scenograf Marek Zawierucha. On także polecił wioskę Janowi Komasie. „Dla nas bardzo istotne było, żeby przyroda, otoczenie stanowiły integralną część opowieści” – wspomina reżyser. I tak 80 procent zdjęć do *Bożego Ciała* (2019) powstało w Jaślikach i okolicy. Tylko sceny kościelne kręcono pod Warszawą, bo do miejscowej świątyni filmowców nie wpuściła przemyska kuria. A zagrała w filmie jedna czwarta mieszkańców.

Pisano później o Jaślikach – „oskarowa wioska”. „Mamy swoje pięć minut, to dla nas ogromna szansa” – twierdzą mieszkańcy tej podkarpackiej miejscowości. Chcą kuć żelazo póki gorące, właśnie założyli stowarzyszenie W Krainie Żródeł,

które ma organizować Karpacki Festiwal Filmowy. „Chcemy, żeby co roku na rynek zjeżdżały autobusy z muzykami i rękodzielnikami z Ukrainy, Słowacji, Węgier, żeby odbywały się pokazy filmów. Obok baru »Czeremcha« było kiedyś kino, chcemy je reaktywować” – czytamy na jednym z portali. Bo kina w Jaślikach od wielu lat nie ma, a uroczyste premiery nakręconych tu filmów odbywają się pod gołym niebem.

Mocno trzymam kciuki za jaśliskie filmy, sam pochodzę z Podkarpacia. Gdy usłyszałem o Jaślikach, małej wiosce nad Jasiołką, natychmiast przypomniała mi się ludowa piosenka z dzieciństwa: „Nad rzeszowską Jasiołką zieleni się gęsty las / Nad rzeszowską Jasiołką zieleni się gęsty las / Tam dziewczyna stała, chusteczką wiewała / czy nie jedzie z pola Jaś”. I przyjechał Jaś Komasa, i rozślawił Jaśliska na cały świat. A właściwie przypomniał o tym miejscu, gdyż to w nim urodził się przed 120 laty Stanisław Hausner, pionier lotnictwa, oblatywacz, konstruktor, który wielokrotnie próbował przelecieć nad Atlantykiem ze Stanów Zjednoczonych do Europy, a na co dzień pracował jako pilot w Warner Bros.

KADRY CODZIENNOŚCI

„Niegzeczne”, czyli tak naprawdę, jakie? Książka Jacka Hołuba otwiera drzwi do świata tych, którzy na co dzień zmagają się z trudnościami, jakie niesie ze sobą ADHD, zespół Aspergera czy inne zaburzenia ze spektrum autyzmu.

WERONIKA WAWRZKOWICZ-NASTERNAK

Autor „Niegzecznych” oddaje głos matkom, pracownikom socjalnym, a także nauczycielom. Ich opowieści pokazują, jak łatwo oceniamy czyjeś zachowanie,

nie mając o nim najmniejszego pojęcia. Jacek Hołub nie po raz pierwszy oddaje głos tym, których słyszymy za rzadko. W centrum zainteresowania stawia ludzi, którzy z pokorą niosą swój codzienny krzyż. W ciszy sprawdzają granice własnej wytrzymałości, niejednokrotnie zderzając się ze ścianą. Dwa lata temu dziennikarz wydał książkę „Żeby umarło przede mną” – tekst, który znalazł się m.in. w finale nagrody „Newsweeka” im. Teresy Toralskiej. Zatrzymywał już sam tytuł. W środku znajdowały się opowieści matek niepełnosprawnych dzieci. Takich, które już zawsze będą wymagały wsparcia w tak podstawowych czynnościach, jak jedzenie, mycie czy załatwienie potrzeb fizjologicznych. To była opowieść o lęku i bezradności. Możliwość opowiedzenia o tych uczuciach była być może jedyną ulgą w trudnej rzeczywistości.

Książka „Niegzeczne” koncentruje się na dzieciach, których ograniczeń często nie widać na pierwszy rzut oka. Jedna z matek mówi o swojej córce: „(...) takie jak Marta niczym się nie różnią od

innych dzieciaków: zdrowe, żwawe, tylko zachowują się inaczej, bo mają zaburzenia pracy układu nerwowego – dla mnie to były po prostu dzieci niegzechne. Od wszystkich słyszałam, że Marta jest niegzechna,



że to terrorystka – i tak ją odbierałam”. Dalsza opowieść to historia osuwania odmienności. Wchodzimy do świata dzieci, które odbierają rzeczywistość inaczej niż większość ich rówieśników. Inaczej, nie znaczy gorzej. One nie są niegzechne, to świat, w którym funkcjonują bywa miejscem, które budzi w nich strach. Nie radzą sobie z nadmiarem bodźców i emocji. Śledzimy wyboistą drogę prowadzącą do diagnozy, zderzenie z systemem szkolnym, ale też fantastyczne przykłady tego, co można zrobić, żeby się lepiej zrozumieć. Problemy, o których pisze Hołub diametralnie zmieniają życie całej rodziny. Wymagają tony cierpliwości i pracy z własnymi emocjami. Wybuchy agresji, podczas których rodzic słyszy raniące słowa, mijają, ale ból nimi wywołany zostaje.

Książka „Niegzeczne” uświadomiła mi, jak często komentujemy zachowa-

nia ludzi, o których nie mamy pojęcia. Tak z ręką na sercu, komu nie zdarzyło się powiedzieć na głos, a już na pewno pomyśleć: „czy to dziecko musi się tak drzeć w tej poczekalni? Kompletny brak wychowania!”. A jego matka nie reaguje czasem dlatego, że próby zahamowania ataku złości tylko podkreślają sytuację. Wyciszeniu sprzyja przeczekanie, co jest niewyobrażalnie trudne, kiedy piorunuje cię osądający wzrok. Jak wynika z raportu Fundacji JiM, na który powołuje się Hołub, ponad 94 procent rodziców osób ze spektrum autyzmu stwierdziło, że ich dzieci wykazują trudne zachowania w sklepach, gabinetach lekarskich, przedszkolach i szkołach. 12 procent z nich spotkało się z tego powodu ze słowną agresją ze strony postronnych obserwatorów. Marzy mi się kampania społeczna, złożona z krótkich spotów filmowych, dzięki którym nauczymy się wspierania, a nie piętnowania. Tekst Hołuba jest jak niezbędna lekcja empatii. Odróbmy ją wszyscy.

PLAKAT Z DREWNA



Plakat z drewna, reż. Agnieszka Osiecka

Czterominutowy filmik nakręcony w kilka dni przez Agnieszkę Osiecką, wspólnie z jej znakomitym kolegą z roku, operatorem Danielem Szczechurą, zachował publicystyczną aktualność praktycznie do chwili obecnej.

MAREK HENDRYKOWSKI

Całość otwiera panorama ukazująca tysiące pni ściętych drzew leżących po horyzont na placu wielkiego tartaku w Rucianem-Nidzie. Jest lato roku 1960. Z zalesionych od stuleci, malowniczych terenów nadleśnictwa Krutyń spławia się i zwozi w to miejsce każdego dnia trzysta metrów sześciennych drewna. Nie chodzi tylko o liczbę kubików. Rzecz w tym, że cenny surowiec marnotrawi się i trwoni, sprzedając go za bezcen w formie desek do krajowych hurtowni i na eksport do państw, które nie tylko oszczędzają w ten tani sposób własne zasoby leśne, ale także zarabiają na dalszym przetworzeniu polskiego surowca.

Mazury były ukochanym miejscem Agnieszki Osieckiej. To właśnie ta kraina doczekała się po latach iście mitycznego uwznioślenia jako scenaria niezapomnianej

piosenki. Mowa o przybierającym formę miłosnego wyznania pięknym songu „Na całych jeziorach Ty”. Latem poetka przyjeżdżała tam bardzo chętnie i przesiadywała miesiącami. Nic dziwnego, że zdecydowała się uruchomić kamerę, z wielkim osobistym zaangażowaniem zabierając głos w sprawie niszczenia lasów i w obronie tysięcy bezbronych drzew. Nie chodziło o kunsztownie sfilmowany zapis zrywki, bindugi, oryla. Szło o to, by zdokumentować ewidentne społeczne zło dokonujące się każdego dnia i oskarżyć jego sprawców, pokazując niepowetowane straty wynikłe z wyrębu bezcennego drzewostanu na wielką skalę. Dokumentalna etiuda dwójga studentów łódzkiej PWSF zmienia się tutaj w bezkompromisowe oskarżenie rabunkowej gospodarki w majestacie państwa, a także ludzkiej głupoty i barbarzyństwa,

za które nikt nie ponosi żadnej odpowiedzialności, a niektórzy co bardziej „zasłużeni” dostają wręcz medale.

W tytule etudy natrafiamy na słowo „plakat”, w istocie jednak mamy do czynienia z plakatem à rebours. Propagandowy antyplakat Osieckiej i Szczechury zawiera w sobie oskarżycielskie przesłanie. Krok po kroku, ujęcie po ujęciu, dwoje jego autorów rozprawia się z rabunkową gospodarką „państwowym” drewnem, uprawianą po wojnie przez ludowe państwo pod hasłem planowej gospodarki zwanej „socjalistyczną”.

Warto podkreślić odwagę młodych dokumentalistów, którzy zdecydowali się nakręcić oskarżycielski reportaż, zajmując – co widać dzisiaj z całą ostrością – jednoznaczne proekologiczne stanowisko. Ten interwencyjny film bynajmniej nie jest przysłowiowym „wołaniem na puszczy”. Odwołując się do serii racjonalnych argumentów, od początku do końca potępia chaotycznie prowadzoną, bezmyślną eksploatację dóbr przyrody. Znacjonalizowane przez nowy ustrój mazurskie lasy i stare drzewa wyrzynane są w pień na ogromną skalę. Już nie przez okupantów, tylko przez prawowitych gospodarzy. Nasze wspólne dobro z roku na rok niknie w oczach. „W piętnaście lat – słyszymy w komentarzu zza kadru – wykonano plan wyrębu za lat czterdzieści”.

Dokumentalna etiuda *Plakat z drewna* została nakręcona sześćdziesiąt lat temu. Z powodów cenzuralnych nie była pokazywana w czasach PRL. Także później pozostawała prawie nieznaną. Świadomością i klarownym ujęciem podjętego tematu film Osieckiej wyprzedza daleko swoją epokę. Jego proekologiczny nerw zaskakuje nawet dzisiejszego widza. Nie było jeszcze harvesterów, znanych nam dzisiaj olbrzymich kombajnów zrębowych. W czasach wielkich kombinatów, pieców martenowskich i fabrycznych molochów, głos w obronie polskich lasów był głosem niezwykłym, godnym najwyższego szacunku.

Kilka końcowych ujęć *Plakatu z drewna* ukazuje porażający swą wymową obraz wyschniętych martwych drzew. „Ten pejzaż – mówi głos narratora zza kadru – jest ostrzeżeniem. Jeżeli nie wstrzyma się rabunkowej gospodarki, wszystkie nasze lasy tak będą wyglądały”.

OSTATNI SEANS FILMOWY

TOMASZ RACZEK

Moniko, byliśmy razem na ostatnim seansie filmowym w kinie Helios przed spowodowanym przez koronawirusa zamknięciem kin w całej Polsce. Już wtedy było pustawo, ludzie nie wiedzieli, czy bez obawy mogą wejść do środka. Przypomniałem sobie, że podobna niepewność towarzyszyła mi kiedyś w Paryżu, gdy wybierałem się do kina na *Ostatnie kuszenie Chrystusa*. Wtedy seanse przeżywano, bo bojówki Armii Zbawienia wrzucały do sal projekcyjnych świece dymne. Doświadczylem zresztą tego na sobie – uciekałem z kina, płacząc dymnymi łzami.

Teraz kina zaatakował wirus. Jesteś dyrektorką gorzowskiego Heliosa – twoje kino pozostaje zamknięte od wielu dni. Co się w nim dzieje? Co można robić w kinie, gdy nie wolno wpuszczać do niego widzów? Co się dzieje z tymi wszystkimi młodymi ludźmi, którzy dotąd obsługiwali kasy, bary, sprawdzali bilety?

A filmy? Wiele z tych, które wcześniej zaplanowano w repertuarze, nigdy nie zobaczy kinowych ekranów, dokonując żywota w internecie. Czy producenci, dystrybutorzy radzą się kiniarzy, którym tytułom dać drugą szansę, a które spisać na straty?

Zastanawiam się, jaka przyszłość rysuje się przed nowocześnie wyposażonymi, eleganckimi multipleksami, które zwykle składają się z kilku lub kilkunastu sal projekcyjnych i żeby się utrzymać potrzebują zapewne, aby odwiedzały je tłumy ludzi. A jeśli ci ostatni zasmakują w oglądaniu filmów w domu na swoich komputerach? Czy jest jeszcze jakaś przynęta, którą masz w zanadrzu i którą mogłabyś w przyszłości przywabić ociągalskich do kina? Bo przecież drogie hollywoodzkie superprodukcje wyraźnie przeżywają ostatnio kryzys, więc wspomnianie o wielkim ekranie, doskonałym dźwięku i trójwymiarowym obrazie przestało już robić na większości widzów wrażenie. Zaś najciekawsze tytuły, zdobywające festiwalowe nagrody i Oscary, to coraz częściej kameralne produkcje, jak słynny *Parasite* czy nasze *Boże Ciało*, które z powodzeniem można oglądać w warunkach domowych.

Moniko, pociesz mnie i napisz, że czas kinowej abstinencji nie zostanie zmarnowany; że czekają na nas atrakcje, a dla kin nadejdą jeszcze złote czasy. Bo nadejdą, prawda?

Tomasz



MONIKA KOWALSKA

Tomku, pytasz, co dzieje się w zamkniętych w całym kraju kinach. Niewiele. Sale i halle świecą pustkami, jest ciemno i smutno. Pracownicy od czasu do czasu zjawiają się w budynkach, żeby sprawdzić, czy wszystko jest w porządku, czy coś się nie rozłączyło, nie przecieka.

Poza tym pracujemy zdalnie, bo przecież sprawy kadrowe czy księgowo (kino to też po prostu zakład pracy) muszą być zrobione. I czekamy. Na kolejne doniesienia, komunikaty, ustawy. Nikt nie wie, ile to jeszcze potrwa.

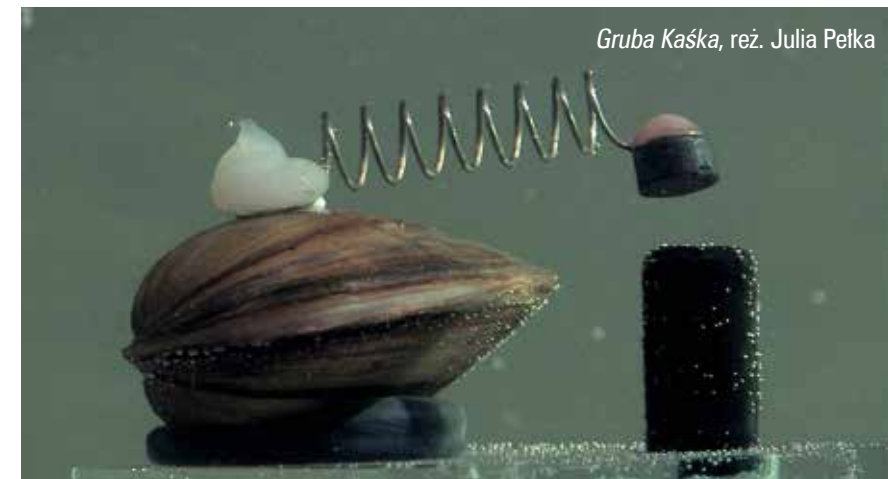
Pamiętam, jak moja babcia opowiadała, że kiedy wybuchła druga wojna światowa, wszyscy byli przekonani, że to kwestia kilku tygodni, może miesięcy. Że za chwilę wszystko wróci do normy i świat będzie taki sam, jak przedtem.

Ale świat w takich wypadkach nigdy nie jest taki sam jak przedtem. Nasz też nie będzie. Dlatego, kiedy pytasz, jak będzie wyglądał „kraj obraz po”, mogę tylko powiedzieć – nie wiem. Wszyscy wyjdziemy z tego bardzo poturbowani i będziemy musieli zaczynać od nowa. Kina też. Cały przemysł filmowy, dystrybucyjny. Będziemy musieli znaleźć na siebie nowy pomysł.

Nie wątpię, że ludzie zatęsknią za wyjściem do kina i że któregoś dnia przestaną się bać gromadzić i spotykać, że zmęczy ich świat wirtualny i zatęsknią za sobą nawzajem. Za byciem razem i wspólnym przeżywaniem filmowych historii. Bo tym jest właśnie sala kinowa – wspólnota. Wszystko jedno, czy na ekranie pojawia się hollywoodzka superprodukcja czy artystyczny, niszowy dramat. Chodzi o to, żebyśmy oglądali go razem, słyszeli obok czyjś śmiech albo pochlipywanie. Wymieniali się wzajemnie swoją energią. Sama bardzo już za tym tęsknię i naprawdę nie zastąpi mi tego żadna internetowa platforma.

Ale miałam Cię pocieszyć, więc podzielę się jeszcze jedną refleksją, która nie opuszcza mnie od początku tej katastrofy. „Kraj obraz po”, chociaż poprzedza go trudny czas, to pewnego rodzaju samooczyszczenie. Zostaliśmy zmuszeni, żeby się zatrzymać, przewartościować swój świat, przyjrzeć się swoim najbliższym, których często już nie zauważaliśmy. A będzie jeszcze ciekawiej. Odradzanie się, budowanie, zmiana, a wszystko przed nami, a to właśnie nas wzbogaca, wyzwala kreatywność, potrzebę działania. Jeszcze będzie przepięknie, chociaż inaczej.

Monika



NAJDOSKONALSZY SYSTEM OSTRZEGANIA

Rozmowa z JULIĄ PEŁKĄ, reżyserką filmu dokumentalnego GRUBA KAŚKA

Gruba Kaśka swój tytuł zawdzięcza potocznej nazwie pompy wodnej, w której podpięte do komputera małże kontrolują czystość wody dla warszawiaków. W jaki sposób dowiedziałas się o Grubej Kaśce i czy wiesz, skąd wzięła się ta nazwa?

Nazwali ją tak pracownicy warszawskich wodociągów. Z sympatii. Mnie samą ten tajemniczy okrągły budynek z niewielkimi oknami, stojący na środku Wisły, intrygował już od dziecka. Widziałam go z mostu Łazienkowski, ilekroć jechałam z rodzicami do babci na Saską Kępe. Kiedy byłam już dorosła, przeczytałam artykuł o tym, że to pompa wodna, do której dostać się można podziemnym, 300-metrowym tunelem, a w środku 8 małż kontroluje czystość naszej wody. Te niepozorne stworzonka dbają o bezpieczeństwo nas wszystkich. Dostrzegłam w tym metaforę, a zarazem bardzo filmowy temat.

Trudny jednak do przedstawienia. Podążyłam za intuicją. Małże są doskonałym systemem ostrzegania – są bardzo wrażliwe na wszelkie zanieczyszczenia. Kryje się w tym jakaś metafizyka.



Poszłam za tajemnicą, ale i niezwykłymi bohaterami: malakologiem Piotrem Domkiem i panią Barbarą – „królową cypla”. Bohaterkę spotkałam w trakcie dokumentacji do filmu. Okazało się, że od ponad 20 lat przychodzi opalać się stale w to samo miejsce, tuż obok Grubej Kaśki, ale nie wiedziała, że w budynku znajdują się małże. Wszystko zaczęło się ze sobą splatać.

Zdecydowałaś się na realizację filmu w 3D. Dlaczego?

W tunelu, który prowadzi do Grubej Kaśki, dostrzegłam jakąś pociągającą nieskończoność. Wiedziałam, że w 3D uda się pokazać tę przestrzeń w niezwykły sposób. Na razie dokument pokazywany jest w 2D – miał swoją premierę na Warszawskim Festiwalu Filmowym. Obraz dostał się też do konkursu Hot Docs w Toronto, gdzie będzie miał swoją międzynarodową premierę. W przyszłości planuję pokazy *Grubej Kaśki* w 3D.

Nie słyszymy bohatera, tylko narratora, który mówi w jego imieniu. Jest nim Krzysztof Kiersznowski.

Gruba Kaśka to dokument kreatywny. Decyzja o tym, że będzie to aktor, była świadomym zabiegiem. Szukałam odpowiedniego głosu i od razu pomyślałam o Krzysztofie Kiersznowskim. Jego głos od zawsze brzmiał dla mnie tajemniczo i wiedziałam, że dzięki temu zbuduję uniwersalny klimat w swoim filmie.

Wnosi też pierwiastek grozy – tak odbieram sen, który stanowi ramę filmu.

Opowiedział mi go mój bohater. Od czasu do czasu śni mu się, że małże nie wyczuły niebezpieczeństwa, a on nic nie może na to poradzić. Zależało mi na tym, żeby pokazać, jak duża odpowiedzialność na nim spoczywa.

Nie zapomnijmy o najważniejszych bohaterkach – małżach. Czuję, że naprawdę cię zachwyciły.

Zafascynowało mnie to, w jaki sposób człowiek wykorzystuje małże do systemu monitoringu. Nie ma lepszego sposobu ostrzegania przed niebezpieczeństwem niż żywe organizmy. Małże na pewno nas nie zawiodą. Odwdzięczamy się im i po trzech miesiącach pracy w systemie wypuszczamy w miejscu, z którego nigdy potem nie zostaną już odłowione.

W swoim nowym projekcie też chcesz się zająć małymi stworzonkami.

Chcę opowiedzieć historię człowieka, który zajmuje się zwalczaniem korników w drewnianych obiektach sakralnych. Jest to dla mnie kolejne fascynujące wyzwanie.

Rozmawiała
DAGMARA ROMANOWSKA

1. Dopiero co promowałeś nowy serial, Janek Komasa brał udział w oscarowej kampanii *Bożego Ciała*, a tu już kolejny film wszedł na ekrany. Jak i kiedy powstawał obraz *Sala samobójców. Hejter*? Zdjęcia realizowaliśmy w 2018 roku, w grudniu, ale wszystko zaczęło się jeszcze wcześniej. Na festiwalu Off Camera w Krakowie poznałem Janka, który już wtedy szukał „hejtera”. Niedługo później dowiedziałem się, że zostałem obsadzony.

2. Bartek Bielenia wspominał ci w wywiadzie, że Janek dał mu czas na zbudowanie postaci i przeobrażenie się w nią. U ciebie wyglądało to podobnie?

Tak. To ewidentnie jest styl pracy Janka. Mam na myśli dbanie o wszechstronnie pojęty komfort aktora na planie i przed nim. *Hejter* przez blisko pół roku stanowił mój priorytet, a Janek w tym czasie stał się moją gorącą linią telefoniczną. Wsłuchiwał się w moje pomysły, inspiracje, pokazywał mi swoje. Dbał, żebym znał odpowiedź na każde pytanie, które będę w stanie sobie wymyślić.

3. Masz 26 lat, ale od dawna bardzo dużo pracujesz. To się zaczęło jeszcze na studiach.

Studia w Szkole Filmowej w Łodzi były jednym z najlepszych okresów w moim życiu. Sam proces edukacji rzeczywiście przebiegał dosyć nietypowo, ponieważ po drugim roku dostałem indywidualny tok nauczania. Będąc studentem, zacząłem pracę na etacie w Teatrze Muzycznym Capitol i grałem w serialu w Warszawie. Tego zwyczajnie nie dało się pogodzić z intensywnością zajęć. Szczśliwie okazało się, że role, które dostawałem w trakcie trzeciego roku nakładały się na przedmioty szkolne i to nimi zaliczałem egzaminy.

4. Twoje studia przebiegały dość intensywnie.

W szkole spotkałem swoich mistrzów, ale i ludzi, z którymi się nie zgadzałem. Na relacjach z tymi drugimi powstał mój własny aktorski głos. Umacniał się mój – jako aktora – niezależny styl. Bardzo tęsknię za tym bajkowym czasem, za szalem, z jakim rzucaliśmy się do tworzenia krótkometrażowych filmów. Łódź na zawsze będzie dla mnie



Maciej Musiałowski w filmie *Sala samobójców. Hejter*, reż. Jan Komasa

miejszem sentymentalnym i jedynym w swoim rodzaju.

5. Patrę na ciebie, czytam o tobie i myślę, że trudno wyobrazić sobie dalszą od ciebie postać niż ten bohater: niewykochany, niedotykany, okrutnie samotny. To bardzo miłe, dziękuję. Witam cię w „sali samobójców”.

6. W jednym z wywiadów powiedziałaś, że aby dobrze się wcielić w postać, najpierw musisz swojemu bohaterowi wybaczyć. W przypadku *Tomka z Hejtera* wydaje się to być ponad ludzkie siły.

Owszem, w moim wydaniu jest to nierozłączny element procesu, jakim jest budowanie roli. Bez współodczuwania i wzruszenia nad postacią, którą gram, nie byłbym w stanie tworzyć charakteru bohatera. W przypadku *Tomka* wymagało to zejścia w mrok rozpacz, uczucia odrzucenia, manii, do których nigdy w swoim życiu nie zaglądałem. Tomek niczym Wergiliusz oprowadzał mnie po mrokach swojego-mojego piekła. Chociaż po ostatnim klapsie na planie nigdy bym nie pomyślał, że przyjdzie mi powiedzieć coś podobnego, to z perspektywy czasu mogę przyznać, że była to przeobrażająca fascynująca podróż. Bardzo

trudna i obciążająca. Ucząca i wzruszająca.

7. Rozstania z bohaterami bywają ciężkie?

Coś w tym jest, że bardzo trudno mi porzucić tych moich biednych chłopców, kiedy pada ostatni klaps, lub kiedy ostatni raz opada kurtyna po spektaklu schodzącym z afisza. Czuję, że zostawiam gdzieś w kącie kogoś, kto na jakiś czas stał mi się bliski. To bardzo pokręcone.

8. *Hejter* jest bardzo brutalny. Musieliście się pilnować, żeby nie przekroczyć granicy?

Nie. Nie przypominam sobie takich rozmów. Myślę, że rodzaj brutalności, którym posługujemy się w filmie poraża, ponieważ jest to brutalność, do której przywykliśmy, która stała się częścią akceptowalnej codzienności. Nasz film odkrywa ją przed nami wszystkimi. Zawstydzają nas nią, ponieważ wszyscy jesteśmy jej częścią.

9. Wyjątkowe jest w tym filmie to, że pokazuje obie strony z taką samą dozą szczerości.

To zdaje się jest pierwszy film w Polsce, który opowiada o elitach w tak bezwzględny i uczciwy sposób. Nie wytyka palcem błędów tylko jednej ze stron.

Zwraca uwagę na rozwarstwienie społeczne, które w oparciu o agresywny styl narracji mediów i polityków doprowadza nas jako naród do ekstremów. Doprowadza do śmierci.

10. Patrząc na *Tomka* i przez cały film się zastanawiałam: czy to się mogło skończyć inaczej? Czy naprawdę musiał pójść w tę stronę?

Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Może niech każdy widz odpowie na nie w chwili własnej refleksji po obejrzeniu filmu.

Pytania zadawała
ANNA TATARSKA



Kino Sokół



Sala kinowa

KINO W BASZCIE

Nietypowy to budynek na kino – bardziej kojarzy się z krzyżacką twierdzą: ceglana baszta z fasadą, w której wnękach dumnie prezentują się popiersia polskich królów. A jednak nad bramą dostrzec można szyld Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych oraz złoty napis: Sokół.

Fot. Archiwum kina Sokół

Wsali zapanował półmrok, a zza ściany dobiegał turkot motoru spalinowego, który uruchamiał prądnicę. Z widzami przywitali się skrzypki Lanner i pianistka związkowa. Panowie T. Marciniak, A. Mrozek i H. Wolański podziękowali za tłumne przybycie i zapowiedzieli, że w ich kinie – Goplane – nie zabraknie atrakcji dla brzozowskiej publiczności. Po chwili na płótnie za nimi pojawiły się pierwsze kadry *Mogily nieznanego żołnierza* (1927) Ryszarda Ordyńskiego. Tak musiał wyglądać inauguracyjny wieczór filmowy w pierwszym stałym kinie w niewielkiej miejscowości pomiędzy Rzeszowem i Krosnem – Brzozowie.

KUSZĄCE „ŹRÓDŁO ZGORSZENIA”

Przedwojenni właściciele słowa dotrzymani, czego dowodzą afisze odnalezione przez Damiana Wojtowicza, który dziś prowadzi kino. W repertuarze odnależć można takie europejskie, hollywoodzkie i polskie przeboje, jak *Dybuk*, *Wierna rzeka*,

Znachor, *Czarna perła*, *Groźny Bill*, *Naręczona z Wiednia* czy *Skrzydła nad Honolulu* – „wspinały film lotniczy współczesny”.

„W latach 30. pojawiło się w Brzozowie prywatne kino, funkcjonowało w budynku Sokola pod nazwą: Goplana” – wspomina na łamach „Brzozowskiej Gazety Powiatowej” pani Henryka Gubernat. – „Ale uczniom na seanse filmowe nie wolno było chodzić. Kino traktowano jako źródło zgorszenia, piętnował je z ambony także ówczesny proboszcz, ks. Kielar. Pamiętam, że zakaz chodzenia do kina czytany był w klasach – ogłoszenie »szło« z klasy do klasy, mimo to, co sprytniejsi gimnazjaliści usiłowali różnymi sposobami dostać się do budynku kina i obejrzeć film, bo była to wielka pokusa, a przede wszystkim nowość, która młodzieży zawsze pociąga”.

ZMIENNE LOSY SOKOLNI

Sam budynek brzozowianom był doskonale znany, a jego historia wiąże się ściśle z Polskim Towarzystwem Gimnastycznym „Sokół”, z którego inicja-

tyw około 1905 roku ruszyła budowa. W 1912 obiekt został oddany do użytkowania – służył najpierw krzewieniu kultury fizycznej, potem również kultury i oświaty. Do dziś na zewnątrz właściwie się nie zmienił, chociaż władze komunistyczne miały w latach 60. pomysł, aby przekształcić go w typowy PRL-owski klocek, który „wchłonąłby” wieżę, a cegłę okrył betonem. Szczęśliwie zabrakło środków, a może zapału, i pozostała tylko przynębiająca, szara wizualizacja.

Wojenne dzieje kina Sokół nie są znane, chociaż w pamięci mieszkańców zapisały się obrazy wozu, na którym, w ostatniej chwili przed wejściem Niemców, wywieziono projektor. Gdzieś w siną dal. „Okres wojny i pierwszych lat po niej osnuty jest aurą tajemnicy” – przyznaje Damian Wojtowicz, który stara się odtworzyć dzieje placówki. Pewnym jest, że w latach 1954-55 budynek przeszedł remont i w 1956 uruchomiono w nim Powiatowy Dom Kultury. Była w nim sala projekcyjna, której działalność zawieszono jednak w latach 70. – z powodu kolejnej renowacji obiektu. Na kilka

lat seanse filmowe przeniesiono do Wiejskiego Domu Kultury w pobliskiej Starej Wsi. Do Brzozowa kino wróciło 28 lutego 1976 roku – z dowcipem *Żądla* George’a Roya Hilla. I z nowym szyldem nad bramą: Robotnik.

BLIŹNIACY DĄBROWIECCY

„To właśnie w Robotniku kino stało się moją miłością. Nie śniłem nawet, że kiedyś będę to miejsce prowadził” – opowiada Damian Wojtowicz. Pałeczkę przejął od braci bliźniaków – Józefa i Michała Dąbrowieckich – ważnych postaci w dziejach Sokola. Pracę kinooperatorów zaczęli już w latach 50. Najpierw Józef – w 1953, potem Michał – w 1959. Początkowo prowadzili kino objazdowe, potem objęli, niczym królów, panowanie w Robotniku, dlatego być może mówiono o nich czasem „bliźniacy Rex”. „Stali się ikonami tego kina i wpisali się w krajobraz miasta” – wspomina Wojtowicz. „Kroczyli dostojnie przez Brzozów z rolkami z filmami i z charakterystycznymi teczkami-plecionkami. Często się ze sobą przekoma-

rzali i dogadywali sobie. Bardzo baczli na porządek – zdarzało się, że w czasie seansu wchodzili na salę, z latarką, i na wrywki sprawdzali bilety. Surowa kara: awantura – spotykała tych, którzy próbowali się wkraść tylnymi drzwiami. A kto do kina zachodził po raz pierwszy, nie mógł nadzieć się, jak to możliwe, że mężczyzna, który właśnie sprzedał im bilet w kasie, stoi przy wejściu na salę. Józef zajmował się głównie projekcją, a Michał – kasą, ale tak naprawdę wspólnie nad wszystkim czuwali” – kontynuuje kiniarz. Jeżeli bracia się zgodzą, chciałby nakręcić kronikę Sokola z ich udziałem – w minionych latach przygotował już kilka krótkich notacji na temat przemian kina, ale nikt o tym miejscu nie wie więcej niż Dąbrowieccy właśnie.

SOKÓŁ DZIŚ

„Było nie do pomyślenia, że kiedyś bracia nie będą prowadzić kina, tak bardzo się z nim zrośli. Gdy w 2002 roku przyszedłem do pracy, razem z przyjacielem – Marcinem Buczkim – trochę się ich obawialiśmy. Okazali się jednak nie tylko otwartymi i życzli-

wymi ludźmi, profesjonalistami, ale i świetnymi nauczycielami. Przed przejściem na zasłużoną emeryturę zrobili nam solidne szkolenie kinooperatorskie, wystawiając nawet noty z kinotechniki, elektryki, BHP” – wymienia kiniarz. Przypomina sobie, że obsługi projektora uczył się na kronikach o haniebnych skutkach picia alkoholu. Od tamtej pory Sokół to jego drugi dom. „Śmieję się, że nazwisko panińskiej mojej żony to Sokół” – żartuje. Razem z zespołem, najpierw wyremontował hol, później salę kinową. Na strychu znalazł miejsce na małą galerię sztuki, a w foyer na plakaty i fotosy. Teraz w planie jest wymiana podłóg i foteli. Największą rewolucję kino przeszło w 2014 roku, gdy pojawił się w nim projektor cyfrowy – premierowo, 30 października, zagrano *Grawitację*. Kredyt na nowoczesny sprzęt udało się Sokołowi spłacić w ciągu trzech lat, co jest wyczynem imponującym, jeżeli weźmie się pod uwagę, że w Brzozowie nie ma żadnej uczelni wyższej i wielu uczniów po szkole średniej wyjeżdża. A jednak przy 8 tys. mieszkańców każdego roku frekwencja sięga tu od 20 do 30 tys. widzów. Receptą na sukces jest na pewno repertuar, w którym obok murowanych przebojów obecne jest ambitne, artystyczne kino – np. *Boże Ciało*, *Mowa ptaków*, *Kult. Film*, *I młodzi pozostaną*, *Lighthouse*. Czasami o salę widowiskową „upomina się” Brzozowski Dom Kultury, któremu Sokół podlega. Niemniej... „Od czasu cyfryzacji nie zdarzyło się, żebyśmy nie grali w weekendy i rzadziej niż 5 dni w tygodniu” – podkreśla Wojtowicz. – „Na ogół organizujemy po trzy seanse dziennie, czasami jakieś dodatkowe pokazy czy wydarzenia”. Kiniarz już ma pomysły na kolejne projekty i cykle. Naprawdę nie potrafi z tego kina wyjść, a kto raz tu wejdzie – czuje dokładnie to samo.

DAGMARA ROMANOWSKA

Fot. Archiwum kina Sokół



Janusz Sieniawski

SZABLĄ I BAGNETEM

Profesja Janusza Sieniawskiego to choreografia scen walk. Efekty jego pracy podziwialiśmy głównie w filmach OGNIEM I MIECZEM oraz 1920. BITWA WARSZAWSKA Jerzego Hoffmana. Pan Janusz uprawia też jeździectwo, jest aktorem epizodystą i scenarzystą.

Nigdy nie pracował w zawodzie wyuczonym: specjalisty ds. reklamy. Całe życie zajmował się końmi, szermierką, pasjonował historią. Przesądziły o tym tradycje rodzinne. Janusz Sieniawski – warszawiak, rocznik 1960 – pochodzi z rodu, w którym jego nazwisko nosiło kilku hetmanów. „W dzieciństwie słuchałem opowieści frontowych mego dziadka, Władysława Zadembkiego. Dziadek był przedwojennym wojskowym, z II Brygadą Legionów

Polskich przeszedł cały jej szlak bojowy, służył w Korpusie Ochrony Pogranicza i jako oficer do specjalnych poruczeń w sztabie gen. Józefa Hallera. Wychowując się w takiej atmosferze, miałem naturalne ciągoty do poznawania historii, które pozostały mi do dziś i bardzo się przydały w moim zawodzie wykonywanym: choreografa scen walk, czy już wcześniej w przygotowywaniu scen z udziałem koni, gdyż pracowałem przy filmach historycznych” – mówi Janusz Sieniawski.

KONIE, CZYLI POCZĄTEK PRZYGODY Z FILMEM

W wieku 11 lat zaczął w sportowym klubie jeździeckim na Służewcu jeździć konno. „W PRL kluby jeździeckie były często przechowywane przedwojennymi oficerami. Kiedy ich słuchałem, oczy otwierały mi się na rzeczywistość” – wyznaje Sieniawski. Począwszy od lat licealnych uprawiał jeździectwo w CWKS Legia Warszawa, w którym to klubie, w stanie

wojennym, odbył zasadniczą służbę wojskową. Wcześniej, na przełomie lat 70. i 80., nakręcono w Polsce kilka filmów historycznych i kostiumowych z udziałem koni, m.in. *Śmierć prezydenta* Jerzego Kawalerowicza, *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego, serial Jana Rybkowskiego *Rodzina Połanieckich*. „Jeździłem w nich konno, przeważnie w umundurowaniu jakiejś historycznej formacji. Tak zaczęła się moja przygoda z filmem” – wspomina Janusz Sieniawski.

Konie stały się jego wielką miłością. Po rozwiązaniu Polskiej Rewii Konnej, której dyrektorem był Włodzimierz Gronowski, brał udział w pokazach jeździeckich jej sprywatyzowanej mutacji, kierowanej również przez Gronowskiego. Przeszło rok spędził w USA, w Pensylwanii, na ujeżdżaniu koni do tradycyjnych polowań par force. Do kraju wrócił na początku lat 90. Wtedy miejsce koni zajęła w jego życiu inna pasja.

TERAZ SZERMIERKA!

W świat szermierki wprowadził Sieniawskiego szablista z trzema medalami olimpijskimi na koncie – Wojciech Zabłocki. Poznali się dzięki Gronowskiemu, który zaproponował im wspólne przygotowanie pokazu pojedynku szermierczego na Stadionie Marymontu. Przeciwnicy mieli toczyć walkę, siedząc na koniach, więc i Zabłocki, i Sieniawski – który zresztą od dłuższego czasu myślał o zajęciu się szermierką sceniczną, teatralną – mieli co robić. Pokaz się udał i dał początek wieloletniej współpracy obu panów – Sieniawski został asystentem Zabłockiego ds. szermierki historycznej. „Wiele zawdzięczam panu Wojciechowi, w końcu jednak nasze drogi rozeszły się. Odszedłem z jego grupy i utworzyłem własną. Tymczasem zbliżała się realizacja *Ogniem i mieczem*. Reżyser Jerzy Hoffman rozglądał się za konsultantem ds. fechtunku i szermierki – jak nazwano tę funkcję w napisach filmu. Przyszedł do hali treningowej Legii. Po obejrzeniu prezentacji naszych możliwości zlecił mi przygotowanie sceny pojedynku szablowego Bohuna z Wołodziejowskim, a wkrótce potem wszystkich scen szermierczych. Szczególnie lubię tę w Rozłogach, w której zresztą występuję w roli jednego z braci Kurcewiczów i pojedynkuję się z Bohunem” – mówi Sieniawski.

Dziś z przyjemnością wspomina wieczory na planie *Ogniem i mieczem*, kiedy po zdjęciach Hoffman zasiadał z ekipą i aktorami do wspólnej kolacji, by omówić nadchodzące sceny. „Trudność w realizacji scen szermierczych w filmie czy teatrze polega na utrzymaniu rozsądnego kompromisu między efektywnością, której oczekuje widz, i wiarygodnością w postępowaniu się danym rodzajem broni białej – w ogólności i konkretnych realiach historycznych.

Publiczność ogląda, czy to na ekranie czy na scenie, wiele bardzo widowiskowych pojedynków, tyle że bywają one zupełnie nieprawdziwe. Dzieje się tak dlatego, że aktorzy często nie znają podstaw szermierki. Opanowanie samej choreografii to za mało” – tłumaczy Sieniawski, który do powyższych wniosków doszedł, współpracując kilka lat ze znakomitym florecistą Marianem Sypniewskim.

Wpaja więc szermiercze abecadło aktorom, a oni są mu za to wdzięczni. Wiedząc, że walczyć szablami, muszą stosować inne pchnięcia – cięcia i osłony niż wtedy, gdy w ruchu szpad czy florety – czują się

BAGNET NA BRONI!

Owocna współpraca Hoffmana z Sieniawskim przy *Ogniem i mieczem* znalazła kontynuację w filmie tego samego reżysera *1920. Bitwa Warszawska*. „W ekipie tej superprodukcji znalazłem się także dzięki temu, że jeszcze przedwojenny szermierz Andrzej Przeździecki nauczył mnie szermierki karabinem z bagnetem. Dziś jestem pewnie jedną z niewielu osób na świecie, które się na niej znają” – mówi z dumą pan Janusz.

Przed realizacją *Bitwy Warszawskiej* pół roku trenował z synami, Bartoszem i Krzysztofem, po czym wszyscy trzej

kich projektach Jerzego Hoffmana, jak i prywatną znajomość z nim, bardzo sobie chwaleb” – wyznaje.

JESZCZE JEDEN NIEZWYKŁY FILM

Swego rodzaju summą szermierczych pasji Janusza Sieniawskiego stał się zrealizowany w ubiegłym roku pełnometrażowy dokument fabularyzowany *Zrodzeni do szabli* w reżyserii Pawła Deląga. Pan Janusz napisał scenariusz i wystąpił przed kamerą jako jeden z ekspertów przybliżających temat tego ciekawego i pięknego wizualnie obrazu: Polską Sztukę

Janusz Sieniawski na planie filmu *Zrodzeni do szabli*, reż. Paweł Deląg

bezpieczniej i pewniej psychicznie. Łatwiej jest im też wybrnąć z ewentualnego błędu, który w emocjach może zdarzyć się w choreografii walki. No i cały pojedynek lub bitwa wygląda wiarygodnie. „Oczywiście musi też wyglądać efektownie, dlatego do pewnego stopnia trzeba poluzować perfekcję techniczną. Do jakiego? W odpowiedzi na to pytanie kryje się tajemnica owego rozsądnego kompromisu między efektywnością, której oczekuje widz, i wiarygodnością, który przesądza o jakości szermierki w kinie i teatrze” – wyjaśnia Janusz Sieniawski.

przeszkolili 20-osobową grupę, która miała wystąpić w scenach batalistycznych. „W myśl głównej zasady mego programu nauczania, grupa ta weszła na plan już zaznajomiona z podstawami szermierki na bagnety, dzięki czemu nie traciliśmy na nie czasu – zyskując go za to na choreografię – gdy Hoffman, jak to miał w zwyczaju, nadał ostateczny kształt scenie właśnie dopiero na planie” – mówi Sieniawski. Ta po trosze żywiołowa praca była dla mnie wyzwaniem. Niemniej uczestnictwo w dwóch wiel-

Krzyżową. „Sztuka Krzyżowa to brutalny system szermierczy w dawnej Polsce, który stał się powszechny w XVI i XVII wieku” – głosi z ekranu. Zaś dla „Magazynu Filmowego” dodaje: „Praca nad tym projektem była ogromna, wymagała m.in. przejrzenia ponad 1400 manuskryptów! Chcieliśmy, żeby film ukazał chwałę szabli polskiej. Czy nam się to udało, oceniamy widzowie, ale sądząc z dotychczasowych opinii – chyba tak”.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

PRZECIWSTRAWIANIE SIĘ NORMOM

Rozmowa z **MAKSEM BERESKIM**, autorem plakatu tegorocznego Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”

Nazywany jesteś kontynuatorem polskiej szkoły plakatu. Co to dla Ciebie znaczy?

Określenie to rzeczywiście pojawia się w kontekście marki © Plakiat – której jestem autorem – bardzo często zarówno w Polsce, jak i za granicą, również w wywiadach. Budzi miłe emocje i jest komplementem. Okres polskiej szkoły plakatu uważam za niezwykle udany w realizacji, inteligentny i sprawujący, iż odbiorca zastanawiał się nad interpretacją, co czyniło poster interaktywnym. Cenię minimalizm, wyodrębnianie symboliki na pierwszy plan, syntetyzm formy. Jako plakacista filmowy działałem 11 lat – pojawiały się więc po drodze różne spostrzeżenia. Zdecydowanie oddzielałem plakaty od ilustracji. Przyjemność sprawia mi praca ręczna, mnogość technik, przydzielanie tej konkretnej do danego tytułu. Każdy film jest bowiem osobną całością tworzoną przez odmienne ekipy. Nie zamierzam nigdy popaść w „szufladkę” jednej z technik plastycznych, odpowiada mi bycie „kameleonem”. Każdy plakat to pewna idea do przekazania, a tę ukazuję w sposób autorski.

No właśnie, stworzona przez Ciebie 11 lat temu marka © Plakiat przerosła ideę, z rzęsą fanów, prezentującą alternatywne wersje plakatów filmowych.

© Plakiat powstał w 2010 roku i rozwija się po dziś dzień. Zarówno numerowane plakaty wchodzące w skład The

Plakiat Archive (ponad 200 tytułów filmowych), jak i realizacje okołofilmowe czy stricte designerskie, takie jak np. okładki do książek, realizowane są pod szyldem słowa „Plakiat” i wchodzi w skład Plakiat.com. W zeszłym roku obchodziłem swoje 10-lecie. Dróg do realizacji jest wiele: od chęci skomentowania konkretnej nowości filmowej, po odwołanie się do klasyki, przez pracę z reżyserami, producentami, szkołami filmowymi i tworzenie plakatów na zlecenie. Wszystko to spaja tak naprawdę jedna myśl, jaką jest chęć ukazania materiału w interesujący sposób, odwołujący się do mojej wrażliwości plastycznej, mojej interpretacji plakatu. Do emocji i intuicji. Każdy plakat, który zrobiłem, jest moim pomysłem. Poster musi mieć ukryte drugie dno, być nie tylko intrygujący wizualnie, lecz powinien odzwierciedlać istotne dla filmu aspekty. Zawsze podkreślam intelektualny wymiar plakatu.

Czujesz, że prowokujesz i mobilizujesz środowisko filmowe oraz kinomanów do myślenia o plakacie w kategoriach sztuki?

Od ilości komentarzy, wiadomości i rozmów, które pojawiają się przez cały czas – zarówno od środowiska filmowego, aktorskiego, plastycznego, jak i od drogiej mi internautów – jest mi niezwykle miło, że rzeczywiście

to, co robię, ma większy wydźwięk w kontekście projektowania plakatu. Każdy poster to twór plastyczny, nie wyobrażam sobie stworzyć coś „bez serca”, stricte komercyjnie, w znaczeniu, iż miałbym zapomnieć o warsztacie. Nie miałbym pracować w ten sposób – m.in. dlatego to, czym się zajmuję, wchodzi w skład mojego archiwum – jest integralną częścią z logo i podpisem – nie może więc być poniżej wypracowanych własnych standardów. Polski plakat oceniam różnie. To, iż widzę w nim tendencje do odwołań do polskiej szkoły, nie musi oznaczać, że polubię każdy projekt. Mam swoje sympatie i antypatie. Zdecydowanie jestem przeciwny plakatom, których jedyną ideą jest ukazanie zdjęcia portretowego z napisami. Mało w tym finezji. Wiele instytucji zapomina, czym jest plakat, prezentując hybrydy, afisze, ilustracje, często niedofinansowane i robione zbyt szybko.



Kto się do Ciebie zgłasza? Pracowałeś dla takich gigantów jak Netflix...

Oprócz własnego sklepu The Plakiat Shop pracuję na zlecenie – zgłaszają się do mnie reżyserzy, producenci (często fani Plakiatu, o czym oznajmiają mi cudownymi wiadomościami), absolwenci szkół filmowych, uczelnie filmowe, instytucje oraz, tak – marki typu Netflix. Podczas współpracy z Netflixem, usłyszałem, że „mam zrobić to, co u siebie na Plakiecie”, więc zaufano mi. Dano mi całkowicie wolną rękę. Odwdzięczyłem się. Zaufanie to trzon działania mojej marki. Plakat festiwalowy również powstał w taki sposób. Korporacyjne struktury bywają trudne do współpracy, zwłaszcza jeśli tworzy się plakat autorski. Są też tacy, którzy nie kochają swojej pracy i manifestują to na różne sposoby.

Jakie techniki stosujesz na co dzień?

Cyfrowe i ręczne. Nie używam tabletu, materiały odręczne trafiają na skaner. Ostateczna kompozycja to plik cyfrowy z możliwością nieskończonej reprodukcji. Farba, ołówki, wycinanka, technika wektorowa, *digital painting*, techniki niestandardowe (materiał, spray, rzeźbienie) oraz rzadziej elementy fotograficzne. Każdy plakat to kilka technik łączonych.

Czym inspirowałeś się, tworząc plakat na festiwal „Młodzi i Film”?

Pierwszą myślą było odbicie się od dwóch ostatnich edycji w duchu ilustracji i stworzenie klasycznego plakatu z symbolem na pierwszym planie, z oszczędnością ilości użytych barw. Wykorzystuję wiele stylistyk, więc nie byłem skazany na jeden konkretny styl – zależało mi na tym, by nie wykorzystywać częstej symboliki kamery i oka. W nawiązaniu do polskiej szkoły plakatu ukazuję trzy rolki filmowe, które przybierają kształt czerwonego dywanu na trzech stopniach. Wytwarza się swoista „Nowa Fala”, nawiązująca do nadmorskiego miasta Koszalin,

ze zgubionym/pozostawionym kobiecy pantofelkiem. Odwoływałem się do pojęcia gali – istotnego wydarzenia – ukazując drogę, którą musi przebyć adept, by podeksycytowany spieszenie dotrzeć na festiwal: festiwal debiutów. Droga wiedzie przez trudności (stopnie), a ten musi ją pokonać, by się tam dostać. Słowo „debiut” było dla mnie największą inspiracją, bo to właśnie wyróżnia ten festiwal. Pragnąłem osadzić poster w dobrze znanych realiach, a za takie uważam „Kopciuszka” i morał tej baśni – wiarę w siebie i przeciwstawianie się normom.

Pantofelek dziś bywa świadomie porzucany: Emily Blunt i Julia Roberts paradowały boso po czerwonym dywanie w Cannes w ubiegłych latach. Twój plakat wpisał się w dyskurs kobiet kina różnych specjalizacji na temat ich roli i statusu w przemyśle filmowym.

Tak jak uwielbiam zmianę pokoleniową i światopoglądową w polskim kinie, oraz odkrywanie tematyki poza wojną, religią i Holocaustem, tak szanuję to, co dzieje się w kinie, jeśli chodzi o kobiecość. Kibicuję temu. Weinstein, #MeToo, FOX, mizoginizm i podteksty – zdecydowanie działało się źle. Spojrzenie z kobiecej perspektywy jest dla mnie istotne, dlatego też zrobiłem wiele plakatów ukazujących właśnie pleć przeciwną, choćby do takich filmów, jak *Dziecko Rosemary*, *Maria Magdalena*, *Czuły film* czy *Mała Syrenka*. Przychodziło mi to naturalnie, tak jak pomysł na plakat festiwalowy, który od początku chciałem, by był ukazany od kobiecej strony. Kapitalnie, gdy film ma otwarte zakończenie – podobnie podchodzę do otwartości interpretacyjnej plakatu. Jest ciekawiej.

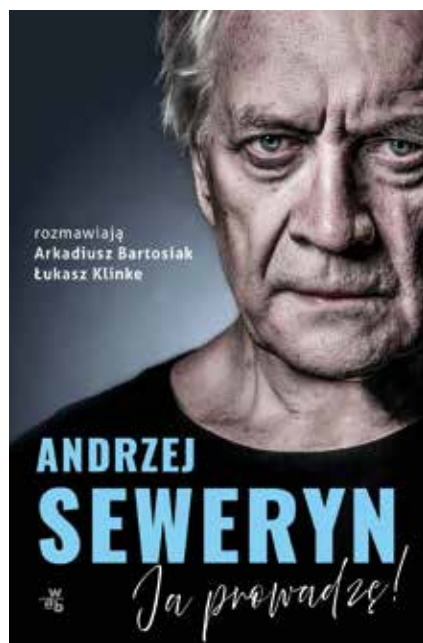
Rozmawiała ANNA SERDIUKOW



MAKS BERESKI

Absolwent studiów magisterskich na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu na kierunku Intermediów i Multimediiów. Entuzjasta kina, nałogowy kinoman, który łączy pasję designerską z miłością do „ruchomego obrazu”. Twórca projektu ©Plakiat, działającego na rynku polskim i zagranicznym. Projektant graficzny, ilustrator, odwiedzający festiwale filmowe miłośnik plakatu i plastyki. A.S.

facebook.com/plakiatDesign
instagram.com/plakiat
behance.net/plakiat



„ANDRZEJ SEWERYN. JA PROWADZĘ!”
ROZMAWIAJĄ ARKADIUSZ BARTOSIAK
I ŁUKASZ KLINKE
WYDAWNICTWO W.A.B., 2019

Początkowo obawiałam się, że będzie to przydługa i nieco pomnikowa lektura, a bohater demurgiczny. Nic podobnego! Każdy rozdział ma tytuł. I podtytuł. Na przykład: „Agent SB, pułkownik KGB”, z dodanym: „Rozdział, w którym bohater ma dość”. Ta reguła dotyczy wszystkich modułów publikacji. Co ciekawe, większość, którą pytam, odpowiada, że nie czyta książki „Ja prowadzę!” chronologicznie. Zaczynają od rozdziału: „Une femme c'est du travail”. Nie podejrzewałam, że tyle osób zna w Polsce język francuski. No, no...

Szczęśliwie, nie jest to klasyczna biografia. Raczej zbiór refleksji, poglądów, zawodowych wspomnień. W to wpisane są fakty z życia. Nienachalnie. Czyta się to w dobrym rytmie, często z uśmiechem na twarzy, bo jak nie uśmiechać się do takiego tematu jak: subtelne francuskie słowa opisujące seks? Zaskakujących tropów jest

ZAPNIJCIE PASY!

Ponad 600 stron. To ile to jest słów? Pytam nie bez powodu, pada bowiem w tym wywiadzie-rzecz takie zdanie: „Francuzi słyną z genialnego modelu tłumaczenia słowa po słowie – mot à mot”. Mogłabym tę książkę tak właśnie czytać – spijać każdy wyraz. A jest ich wiele i każdy w punkt.

więcej, dla równowagi, jest i o stanowisku dyrektora w stołecznym Teatrze Polskim, życiu na emigracji, jest o polityce i miłości, także własnej. Czuć, że panowie świetnie się rozumieją, ale wszystko podane jest w odpowiednich proporcjach, także zdjęcia ilustrujące to wydawnictwo.

Dodatkową wartością książki są liczne wtrącenia do rozmowy. Okoliczności towarzyszące spotkaniom często skutecznie odwracają uwagę od samego wywiadu, są dowcipne, wartkie, zaskakujące. To życie pukało: a to zjawia się żona Andrzeja Seweryna – Katarzyna Kubacka-Seweryn, a to bohater książki dzwoni do Piotra Kamińskiego (tłumacza, pisarza, dziennikarza i krytyka muzycznego), by zweryfikować etymologię słowa „flirt”. Treść tej rozmowy – albo przynajmniej jakaś jej część – jest zachowana. To są smaczki, pewnie przyszłe anegdoty, które dodają rozmowie prawdopodobieństwa, czynią ją mniej reżyserowaną i trzymaną w ryzach. Przy czym kontroli nie uważam tu za wadę, raczej nieodłączny element spotkania, podczas którego do głosu dochodzą profesjonaliści i perfekjoniści.

Zresztą autorzy tej książki w jednym z pytań informują rozmówcę, iż według

nich większość przeprowadzonych z nim wywiadów powstała na kolanach. Fakt, trudno czyta się teksty, w których bohater postawiony jest na piedestale. I rzeczywiście, Łukasz Klinke i Arkadiusz Bartosiak mocno spuszczają z tonu, przekuwając balon wygórowanych oczekiwań. W konfrontacji z nimi Andrzej Seweryn jest wyluzowany, dowcipny, niepoprawny. I pewnie taką twarz aktora – takie twarze – znają jego najbliżsi, w zawodowych i oficjalnych odsłonach Seweryn rzadko daje się tak porwać w rozmowie. Pozostaje zawsze wielkim erudyta, ale to już wiedzieliśmy. Do tego jest koneserem dobrego, często kontrowersyjnego dowcipu, mówi, co myśli – nie to, co wypada – nie pozostaje też obojętny wobec żadnej prowokacji. I nawet jeśli są to prowokacje kontrolowane, to dobrze, że są. Andrzej Seweryn na pewno prowadzi w tej rozmowie, ale też często skręca w miejsca, które zdają się być niewygodne tak dla niego, jak i dla dzisiejszych czasów. Ta książka udowadnia, że stać go na manewry, o które byście go nie podejrzewali. Cudowne, odważne, bez asekuracji. Zapnijcie pasy!

ANNA SERDIUKOW

PIOTR ZWIERZCHOWSKI,
MARIUSZ GUZEK
„SĄSIEDZI. FILM O BYDGOSKIM
WRZEŚNIU 1939”
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU
KAZIMIERZA WIELKIEGO, 2019

Druga połowa lat 60. przyniosła renesans tematyki wojennej w polskim kinie. Tendencja hurrapatriotyczno-przygodowa (*Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* Jerzego Passendorfera, serial *Cztery pancerni i pies* Konrada Nałęckiego) upraszczająca obraz wojny i okupacji, ścierała się z ostatnimi reductami zduszonej odgórnie polskiej szkoły filmowej (*Potem nastąpi cisza* Janusza Morgensterna, *Westerplatte* Stanisława Różewicza).

Do tego drugiego, bardziej polemicznego, nurtu można zaliczyć, z pewnymi zastrzeżeniami, *Sąsiadów* Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Choćby dlatego, że reżyser i scenarzysta filmu w jednej osobie już ponad pół wieku temu – scenariusz był gotów w 1966 roku – odważnie podjął temat wydarzeń bydgoskich z pierwszych dni wojny oraz przedwojennych stosunków polsko-niemieckich w mieście nad Brdą, jeszcze długo potem będący przedmiotem sporów i kontrowersji wśród polskich i niemieckich historyków.

Ścibor-Rylski oczywiście sprzeciwił się *Sąsiadami* tezie lansowanej w RFN o rzekomej masakrze niewinnych Niemców dokonanej przez Polaków – we wstrząsającej scenie końcowej pokazał, że w rzeczywistości było odwrotnie. Zarazem jednak pokusił się o niuansowanie obrazu obu stron konfliktu i na kolaudacji filmu ocalił z tej wielowymiarowości, ile mógł. Nie mówiąc o tym, że pokazał wojenną miłość Niemki i Polaka, co 25 lat po wyzwoleniu również było śmiałą próbą przełamania stereotypów.

Panuje na ogół zgodna opinia, że *Sąsiedzi* wiernie odtwarzają atmosferę początku wojny w Bydgoszczy. Nic dziwnego, skoro niektórzy bohaterowie filmu to postaci autentyczne, a większość scen plenerowych zrealizowano w autentycznej bydgoskiej scenarii. Dlatego tak ważne jest to, że autorzy

FILM UWIKŁANY W HISTORIĘ

I to uwikłany podwójnie. SĄSIEDZI (1969) Aleksandra Ścibora-Rylskiego to dramat wojenny o wydarzeniach, które doprowadziły do bydgoskiej „krwawej niedzieli” 3 września 1939 roku – realizowany w napiętym politycznie końcu lat 60.

książki „*Sąsiedzi. Film o bydgoskim wrześniu 1939*” – Piotr Zwierzchowski i Mariusz Guzek – są bydgoszczanami. Znając dobrze swoje miasto i jego dzieje, oprowadzają po nim czytelnika, wskazując zmiany, jakie między 1939 a 1968 rokiem wniósł czas i wymusił na scenografach *Sąsiadów* prace adaptacyjne. Ciekawa wycieczka!



Przede wszystkim jednak Zwierzchowski i Guzek analizują wnikliwie owe podwójne uwikłanie filmu Ścibora-Rylskiego w historię: w tę z wojennej przeszłości, którą *Sąsiedzi* wskrzesili na ekranie (i w polemiki wokół niej), i w tę dziejącą się za oknami, kiedy film był kręcony. Działo się to pod koniec lat 60., w atmosferze niechęci czynników oficjalnych do wszelkich rewizji historii w duchu stawiania pytań, a nie podsuwania gotowych odpowiedzi. Ponadto, po realizacji *Sąsiadów*, przejechał antysemicki walec Marca 1968, zmuszając m.in. autora zdjęć – Kurta Webera – do opuszczenia kraju. Pasjonująca lektura!

Przy tyłu zaletach publikacji można jej wybaczyć drobne nieścisłości w rodzaju: *Panienek z poste restante* (powinno być: *Panienki*) czy Centrali Wynajmu Kin (powinno być: Filmów).

Kolejną zaletą są natomiast ilustracje, m.in. fotosy i werki autorstwa przyszłego wybitnego operatora – Edwarda Kłosińskiego – który na planie *Sąsiadów* stawiał pierwsze zawodowe kroki.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

NIE TYLKO BIZNES

„Film jest przemysłem rozrywkowym, który może wydać dzieła sztuki – film jest sztuką, którą można zredukować do rzędu popularnej rozrywki” – to zdanie Alicji Helman przeczytałem przed półwieczem, kiedy zacząłem interesować się kinem, i zapamiętałem je na zawsze.

ANDRZEJ WOJNACH
„FILM ANIMOWANY. SZTUKA
CZY BIZNES?”
WYDAWNICTWO WOJCIECH MARZEC, 2017

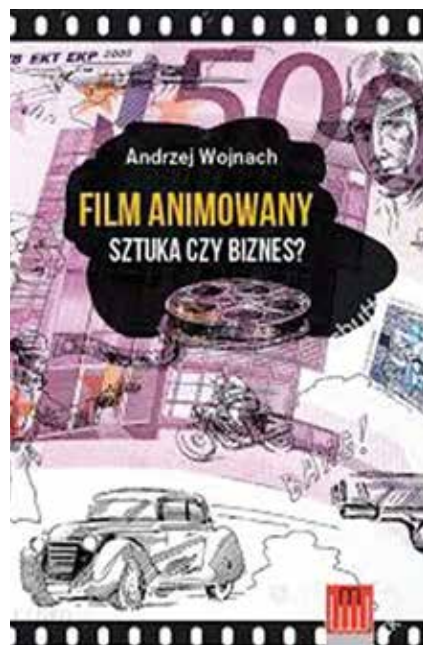
Nie inaczej jest z filmem animowanym, który przede wszystkim ma bawić, a niekiedy dodatkowo uczyć i wychowywać. Zdarzają się jednak przypadki, że poza walorami rozrywkowymi oraz poznawczymi dostarcza również wrażeń estetycznych. Obraz animowany bywa sztuką.

Pierwsze półwiecze rozwoju kinematografii, choć pojawił się pogląd, że jedynie film animowany „poręcza kinu charakter sztuki” – jak twierdził choćby Karol Irzykowski, autor rewelacyjnej, znacznie wyprzedzającej swój czas „Dziesiątej Muzy” (1924) – opanowała komercja, której symbolem stało się imperium Walta Disneya. Ekran zdominowały Myszka Miki, Kaczor Donald oraz ich przyjaciele, niebawem do tej menażerii doszły zwierzęta z konkurencyjnych animowanych „zoologów” – Pies Huckleberry, Miś Yogi, Królik Bugs, pozostawiając dla ambitnych przedsięwzięć niezwykle wąski margines, bo i takie się zdarzały, wystarczy choćby spojrzeć na... Disneyowską *Fantazję* (1940), czy poszukujące nowych środków wyrazowych filmy francuskich bądź niemieckich awangardystów.

I taka sytuacja właściwie trwa do dziś, tyle że Disneyowi przybyło wielu konkurentów,

także w Azji i Europie. Kino animowane rządzi w box office'ach, animacja autorska kisi się w swojej artystycznej niszy (głównie dotyczy to twórczości krótkometrażowej), czasem tylko wyciągając rękę po prestiżowe laury na jakimś ekstraklasowym festiwalu, jak choćby po Złotego Niedźwiedzia na Berlinale, co przytrafiło się przed blisko dwoma dekadami Hayao Miyazakiemu, autorowi *Spirited Away: W krainie bogów*.

Andrzej Wojnach w niezwykle cennej książce „Film animowany. Sztuka czy biznes?” zajął się pełnometrażową animacją kinową, skierowaną głównie do młodych widzów czy całych rodzin (kino rodzinne),



czyli wybrał tę ogromną część światowej animacji, która jest nade wszystko biznesem, a sztuką nieraz także bywa. Tu pozwól sobie na dość intrygującą dygresję. Rozmawiając z wieloma mistrzami naszego kina – Andrzejem Wajdą, Witoldem Sobocińskim, Januszem Majewskim – na temat ich pierwszych filmowych fascynacji, wszyscy zgodnie wspominali... Disneyowską *Królową Śnieżkę i siedmiu krasnoludków* (1938). Ciekawe?

We wstępie do swej książki Wojnach pisze: „Postaram się przedstawić ewolucję pełnometrażowego »hollywoodzkiego« filmu animowanego, rozumianego jako element rynku kultury, jako pełnoprawny produkt konsumencki, cyrkulujący na rynku globalnym”. I czyni to w sposób interesujący, solidnie zdokumentowany oraz klarowny, choć niekiedy sama materia, którą się zajmuje, jest dość skomplikowana. Jego książka jest starannie zredagowana i efektowna pod względem edytorskim, choć kilku drobnych potknięć nie uniknięto, jak np. złożenia przypisów zbyt małą czcionką, tak że przy ich czytaniu trzeba sięgnąć po lupę. To jednak drobiazgi, a całość jest jak najbardziej godna polecenia.

Zacząłem od konstatacji, że film animowany nieraz bywa sztuką. Może czas na kolejną monografię dorobku światowej animacji, tej bardziej niszowej części, spod znaku Švankmajera, braci Quay, Rybczyńskiego. O biznesie już jest, czas na sztukę.

JERZY ARMATA



JERZY WOJCIECH FIWEK Z DZIECIĘCĄ WRAŻLIWOŚCIĄ

Reżyser filmowy, scenarzysta, autor piosenek. Dla najbliższych i przyjaciół po prostu – Wojtek. Łodzianin z urodzenia i z wyboru. Miał w życiu dwie piękne miłości: film i żonę Jolę.

Film okazał się miłością trudną i niekiedy gorzką. Jola była jego drugą połówką. Troskliwa, empatyczna, pełna dobrej energii i wyrozumiałości dla świata. Tak jak Wojtek.

Jego pierwszą miłością był jednak film. Jako nastolatek całe niedziele spędzał w kinie. Wcześniej też zetknął się z filmem w „realu”, obserwując kręcone na ulicach Łodzi sceny do obrazu *Sklamałam* Mieczysława Krawicza. Wtedy też po raz pierwszy poczuł ciężar kamery, pomagając operatorowi nieść statyw.

Filmowego rzemiosła uczył się od... statystowania. Najpierw na planie *Skarbu* Leonarda Buczkowskiego, potem w dziełach Aleksandra Forda, Jerzego Zarzyckiego i Jana Rybkowskiego. Aż wreszcie zapragnął stanąć po drugiej stronie kamery. W 1949 roku zgłosił się do Wytwórni Filmów Oświatowych i został przyjęty na stanowisko pomocnika operatora. Równolegle studiował na Zaocznych Studiach Operatorskich PWSTiF. Szybko awansował na operatora,

a potem na reżysera filmów dokumentalnych. Cykl miniatur o harcerstwie skierował jego uwagę na dziecięcą publiczność. I tej publiczności Wojtek pozostał wierny na zawsze. Cenił jej szczerość, wyobraźnię, wrażliwość.

W latach 60. przekroczył granicę fabuły i stał się mistrzem krótkiego metrażu, realizując własne scenariusze. Pierwsza miłość, problem odrzucenia, zdrada zaufania – oto krąg problemów, którymi dzielił się z młodą widownią, zapraszając ją do partnerskiego dialogu. Wtedy powstały m.in. *Ewa + Ewa* – obsypany nagrodami bezsłowny film o zawiedzionej przyjaźni, rozgrywający się w malarskiej scenerii Słowińskiego Parku Narodowego. Piasek wolniutko osypuje się tu z wydm, a żuk mozolnie wytycza własną ścieżkę. Bo Wojtek Fiwek był nie tylko wnikliwym psychologiem, ale także poetą kamery, który nasycił portrety swoich dziecięcych bohaterów symbolicznym detalem i liryczną metaforą.

Lata 70. i 80. przyniosły filmy pełnometrażowe, a wśród nich – nagradzany po wielokroć *Pogrzeb świerszcza* i opartą na prozie Anny Seghers *Józio*. To także dekada seriali telewizyjnych mających do dziś swoich fanów jak *Gruby* według powieści Aleksandra Minkowskiego. W połowie lat 90. Wojtek ostatecznie rozstał się z kamerą. Od tej chwili dzielił swój czas między Łódź i Poświętne, gdzie wraz z Jolą znaleźli swoje wakacyjne miejsce na ziemi w drewnianej chatce wśród malinowych chruśniaków. Tutaj Wojtek bawił się stolarką i tu powstały dziesiątki jego piosenek dla zespołu dziecięcego *Pędziwiatry*.

Dusza operatora w nim jednak została. Zamienił więc kamerę na aparat fotograficzny. Jego ulubionym planem zdjęciowym była Ustka. Ze swoim nieodłącznym aparatem kilometrami wędrował brzegiem morza, chwytając ulotne chwile – mewy w locie, rysunki fal na piasku, zachody słońca, otrząsające się z wody psy. W czym tkwiła jego tajemnica? Chyba w tym, że przez całe życie umiał zachować w sobie małego Wojtusia, który przyglądał się światu z niezwykłą uwagą i dziecięcym zadziwieniem. To dlatego znajdował wspólny język nie tylko z młodą widownią, ale także z dziećmi, które pozostały w nas, dorosłych. Bez niego świat byłby gorszy! Odszedł 6 marca w wieku 95 lat. Był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

LILIANA BARDIJEWSKA

EMIL KAREWICZ

DOSTOJNY JAGIEŁŁO, SUGESTYWNY BRUNNER

W pamięci widzów zapisał się jako kreator wyrazistych, mocnych postaci, choć miał w dorobku także komedie oraz role życiowych niedorajdów i pantoflarzy. Zmarł 18 marca w wieku 97 lat.



Emil Karewicz

Postura i wspaniały donośny głos budziły zrozumiały respekt, ale na co dzień, poza sceną i ekranem, Emil Karewicz był ciepłym, pełnym humoru człowiekiem, pasjonatem malarstwa i zapalonym wędkarzem. Pytany o sposób na długowieczność odpowiadał: „Wystarczy codziennie rano zjeść pół litra czystej... owsianki”. W 2013 roku wydał książkę „Moje trzy po trzy”, której tytuł nawiązywał zarówno do pamiętników Fredry, jak i do daty urodzenia aktora – 13 marca 1923.

Choć Karewicz wystąpił w ponad 150 produkcjach – kinowych, telewizyjnych i serialach – nigdy nie zagrał roli głównej. Świetnie natomiast odnajdywał się w postaciach drugoplanowych czy w epizodach, ale protestował, kiedy określano go mianem ich mistrza. „Nie lubię tego określenia. Znam swoją wartość i uważam, że to jest trochę przesadzona

ocena” – mówił aktor w wywiadzie dla Polskiego Radia.

Pamiętamy go z wyrazistych kreacji w *Kanale* (wspaniały porucznik „Mądry”) Andrzeja Wajdy, *Cieniu Jerzego Kawalerowicza*, *Ósmym dniu tygodnia* Aleksandra Forda, *Bazie ludzi umarłych* (pamiętny Tadek „Warszawiak”) Czesława Petelskiego, *Hubalu* Bohdana Poręby, *Bajlandzie* Henryka Dederki czy *W kogo ja się wrodziłem* Ryszarda Bugajskiego. Grał również z powodzeniem w wielu serialach telewizyjnych, m.in. *Czarnych chmurach* Andrzeja Konica, *Polskich drogach* Janusza Morgensterna, *Lalce* (znakomity Tomasz Łęcki, ojciec Izabeli) Ryszarda Bera, *Strachach* Stanisława Lenartowicza, *Alternatywach 4* Stanisława Barei czy współczesnych telenowelach, jak *M jak miłość*, *Na dobre i na złe* czy *Barwy szczęścia*. Emil Karewicz był ponadto wybitnym i cenionym aktorem teatralnym.

Występował z powodzeniem na scenach Gdańska, Poznania, Łodzi i Warszawy, oraz w spektaklach Teatru Telewizji i słuchowiskach Teatru Polskiego Radia.

Do jego ikonicznych ról z całą pewnością należy zaliczyć postać oficera SS Hermanna Brunnera – największego wroga Hansa Klossa, głównego bohatera słynnego serialu *Stawka większa niż życie* Morgensterna i Konica – która przyniosła mu największą popularność. „W *Stawce większej niż życie* wystąpiłem tylko w pięciu odcinkach, a i tak zostałem zapamiętany. Brunner był postacią marginesową, objającą się o głównego bohatera. Nie odczułem tego, żeby ta postać była wroga dla widza” – wspominał Emil Karewicz. To ze *Stawki...* pochodzą niezapomniane teksty w stylu: „ależ Hans” czy „nie ze mną te numery, Brunner”.

Ogromną sympatię widzów i rozpoznawalność przyniosły mu również role: króla Władysława Jagiełły w *Krzyżakach* Forda czy oficera Gestapo w filmie *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Tadeusza Chmielewskiego. Z każdą z nich wiąże się pamiętny cytat albo sytuacja. Najstarsi historycy polskiego kina wspominają, że kiedy Jagiełło/Karewicz, odbierając od posłańców dwa miecze – przesłane od pewnego zwycięstwa mistrza krzyżackiego Ulricha von Jungingena – wypowiadał słynne słowa: „Miecz ci u nas dostatek, ale i te przyjmijemy jako zapowiedź zwycięstwa” – zdarzało się, że publiczność w kinach biła brawa i wstawała z krzesel. Z kolei oglądając film Chmielewskiego, cała Polska śmiała się, jak oficer Gestapo/Karewicz usiłował powtórzyć za Frankiem Dolasem/Marianem Kociniakiem: „Grzegorz Brzęczyszczkiewicz, Chrzęszczyszczewoszyce, powiat Łękołody” (mało kto wie, że epizod ten scenarzyści zapożyczyli z powieści „C.K. Dezerterzy” Kazimierza Sejdy).

Po śmierci aktora, jego młodszy kolega – Andrzej Chyra – napisał: „Rączki, rączki, Hans», »Mieczów ci u nas dostatek... «. Jeśli i po nas choć tyle zostanie, tośmy dobrzy!”

JANUSZ KOŁODZIEJ

KRZYSZTOF PENDERECKI

MISTRZ SZTUK Z DĘBICY

Był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli nie tylko polskiej, ale i światowej kultury. Obywatelem Świata. Mistrzem. Kompozytorem i ogrodnikiem. 29 marca 2020 roku – po długiej chorobie – odszedł na zawsze.

Zawsze był blisko X Muzy, jego kompozycje pojawiły się m.in. w *Egzorcystyce* Williama Friedkina, *Łśnieniu* Stanleya Kubricka, *Katyniu* Andrzeja Wajdy i krótkich metrażach braci Stephena i Timothy’ego Quay. Jako kompozytor filmowy zadebiutował w 1959 roku muzyką do dokumentalnego plakatu antywojennego, wyreżyserowanego przez Jana Łomnickiego – *Nie ma końca Wielkiej Wojny*. Także swoją muzyką opatrzył kolejny film tego reżysera – *Koncert wawelski* (1960). Jednemu z zabytków wawelskiego wzgórza poświęcona była również przepiękna impresja Zbigniewa Bochenka *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntowską* (1966), w której narrację prowadziła właśnie muzyka Pendereckiego. Rok wcześniej Ludwik Perski nakręcił fascynujący *Portret dyrygenta* (1965), w którym obserwował cierpliwym okiem swej kamery pracę orkiestry symfonicznej pod batutą Witolda Rowickiego nad „Trenem – Ofiarom Hiroszimy”. Ta słynna kompozycja Pendereckiego stała się – obok „Guerniki” Pabla Picassa – bohaterem poetyckiej etudy dokumentalnej Mariana Ussorowskiego zatytułowanej właśnie *Tren* (1969).

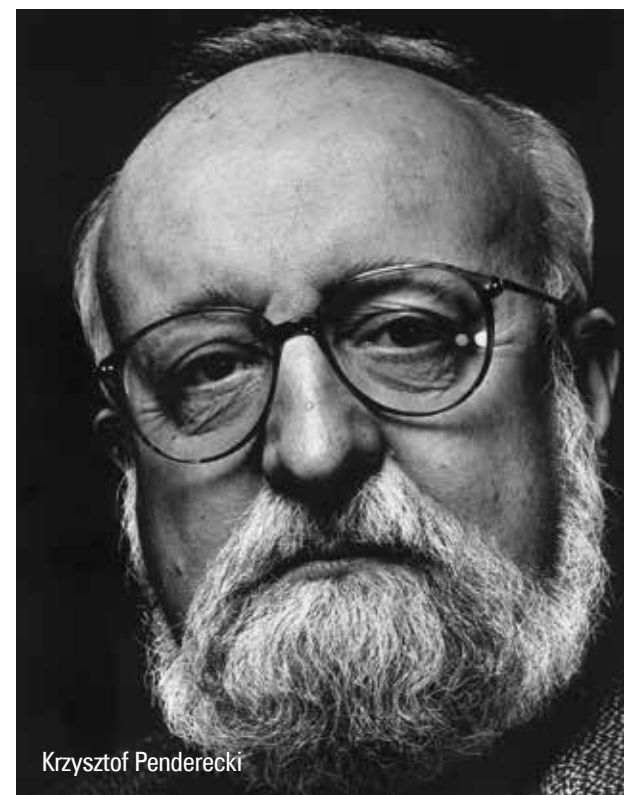
Krzysztof Penderecki jest kompozytorem muzyki do blisko trzydziestu polskich animacji. Współpracował z wie-

loma reżyserami uprawiającymi animację autorską, m.in. z Jerzym Zitzmanem, Mirosławem Kijowiczem, Kazimierzem Urbańskim. Pod urokiem muzyki polskiego kompozytora są Timothy i Stephen Quay, bracia bliźniacy z Pensylwanii, mieszkający i tworzący w Londynie, zafascynowani Europą Środkową, a szczególnie kulturą Polski i Czech. Muzyką Pendereckiego zilustrowali animowaną ekranizację opowiadania Franza Kafki *Ein Brudermord* (1982), w czołówce której oddali hołd innemu Polakowi – Władysławowi Starewiczowi, pionierowi animacji kukielkowej. W 2009 roku bracia Quay nakręcili w łańcuckim zamku – wyprodukowany przez polską kinematografię – półanimowany film *Inventarium śladów*, zainspirowany postacią Jana Potockiego, jednego z najpopularniejszych we Francji Polaków, ekscentrycznego podróżnika i literata, autora „Rękopisu znalezionego w Saragossie”. Braci Quay zachwyciła ekranizacja Wojciecha Jerzego Hasa, ze znakomitą muzyką Pendereckiego. Nic dziwnego, że poprosili Mistrza, by zgodził się także na wykorzystanie swych utworów w ich impresji. Muzykę polskiego kompozytora wykorzystali także w swym kolejnym filmie – *Maska* (2010), zainspirowanym opowiadaniem Stanisława Lema.

„Samotne chwile nad papierem nutowym to najważniejsze godziny w moim życiu. I spacer po parku, moim miejscem na Ziemi” – wyznał kompozytor przed kilku laty w wywiadzie dla miesięcznika „Zwierciadło”. To miejsce znalazł w Luślawicach, niewielkiej miejscowości koło Zakliczyna, gdzie odrestaurował stary dwór, stworzył rzadkiej urody park oraz Europejskie Centrum Kultury. Tu był drugi jego dom, pierwszym była Dębica, gdzie przyszedł na świat. Odwiedzał ją corocznie, uczestniczył w koncertach urodzinowych odbywających się w kościele św. Ducha. W tym roku dębickie liceum, do którego uczęszczał, będzie obchodził jubileusz 120-lecia.

Miałem przyjemność uczyć się także w tej szkole. Ilekroć mnie ktoś pyta, skąd pochodzę, zawsze moja odpowiedź jest komentowana: a, to stamtąd, skąd Penderecki... „Najpierw Dębica zrobiła się dla mnie za ciasna, więc pojechałem podbić Kraków, potem Kraków zrobił się dla mnie za ciasny, więc podbiłem świat. Z biegiem lat człowiek się zmienia, nie jest ważne dla mnie zdobywanie tytułów, ważne są powroty do miejsc, gdzie wszystko się zaczęło” – wyznał kompozytor w jednym z ostatnich wywiadów.

JERZY ARMATA



Krzysztof Penderecki

4 marca zmarł **Zbigniew Jarosz** (48 l.), operator filmów dokumentalnych. Jako autor zdjęć zgromadził w dorobku przeszło dwadzieścia dokumentów, w tym takie tytuły, jak *Janek* Renaty Gabryjelskiej (nagrodzony na festiwalu „Młodzi i Film” w Koszalinie w 2006), *Jajko, Polskie orły* czy *Wilk* Marcina Krzyżańskiego, *Aktor odnaleziony*, *Marian Dziędziel* oraz *Sceny z Wajdy* Marty Węgiel, *Bezcenna dama* Grzegorza Styły, *Nowa kuchnia żydowska* Krzysztofa Glondyśa, *Marzenie o wielkim Krakowie* Juliana Rachwała oraz serial dokumentalny *Anety Korpacz – Moje 600 gramów szczęścia*.

5 marca zmarła **Dżennet Połtorczyka-Stampf** (95 l.), dziennikarka, pisarka, scenarzystka radiowa i telewizyjna. Była absolwentką Wydziału Filozoficzno-Społecznego UW. W dorobku ekranowym ma kilka scenariuszy do spektakli Teatru Telewizji, m.in. *Święta miłość kochanej ojczyzny* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza czy *Trzeci wysoki dźwięk* Stanisława Brejdyganta, a także adaptacje np. „Opowieści wigilijnej” Charlesa Dickensa w reżyserii Michała Bogusławskiego i „Wakacji nad Adriatykiem” Zofii Posmysz w reżyserii Andrzeja Marii Malczewskiego. Pracowała też jako redaktor przy serialu telewizyjnym *Królewskie sny* Grzegorza Warchoła, o panowaniu króla Władysława Jagiełły, z Gustawem Holoubkiem w roli głównej. Dżennet Połtorczyka-Stampf była również współautorką powieści radiowej „Matysiakowie”, za którą wraz z innymi współtwórcami otrzymała Honorowy „Złoty Mikrofon” za „wybitne osiągnięcia artystyczne, wieloletni żywy kontakt ze słuchaczami, za inicjatywy uruchamiające ogromną aktywność społeczną”. Została również odznaczona Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, Krzyżem Odrodzenia Polski oraz uhonorowana Nagrodą m.st. Warszawy dla wybitnych warszawiaków działających na rzecz rozwoju stolicy.

6 marca zmarł w Łodzi **Arkadiusz Orłowski** (94 l.), kierownik produkcji. Jego droga zawodowa rozpoczęła się na początku lat 50. w Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi. Od 1956 roku pracował jako kierownik produkcji w PRF „Zespoły Filmowe” w Warszawie. Uczestniczył w realizacji kilkunastu produkcji. Współpracował produkcyjnie przy tak znanych tytułach, jak *Kanał*, *Niewinni czarodzieje*, *Lotna* i *Samson* Andrzeja Wajdy, *Eroica* Andrzeja Munka, *Katastrofa* Sylwestra Chęcińskiego, *Faraon* Jerzego Kawalerowicza, *Jutro premiera* Janusza Morgensterna, *Upał* Kazimierza Kutza, *Cudowne dziecko* Waldemara Dzikięgo, *Nad rzeką, której nie ma* Andrzeja Barańskiego czy *Diabły*, *diabły* Doroty Kędzierzawskiej. Arkadiusz Orłowski był kierownikiem planu seriali *Życie na gorąco* Andrzeja Konica i *Kłusownik* Janusza Łęskiego, filmów: *Szansa* Feliksa Falka, *Kobieta i kobieta* Janusza Dymka i *Ryszarda Bugajskiego*, *Wierna rzeka* Tadeusza Chmielewskiego, *Zwolnieni z życia* Waldemara Krzystka, *Kawalerskie życie na obczyźnie* Barańskiego. Wystąpił również w kilku fabulach jako aktor, m.in. w *Łuku Erosa* Jerzego Domaradzkiego, *Aniele w szafie* Stanisława Różewicza czy *Polskiej śmierci* Krzystka. Arkadiusz Orłowski był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

6 marca zmarł **Wojciech Strzeszewski** (42 l.), kierownik produkcji. Absolwent Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTviT w Łodzi. Był drugim kierownikiem produkcji seriali *Nowa* i *Komisarz Rozen* Tomasa Szafrąńskiego, *To nie koniec świata!* Szafrąńskiego, Łukasza Jaworskiego i Jakuba Skoczni, *Skazane* Jaworskiego czy filmu fabularnego *Tajemnica Westerplatte* Pawła Chochlewa. Jako samodzielny kierownik produkcji pracował przy serialu *Za marzenia* w reżyserii Olgi Chajdas, Łukasza Wiśniewskiego i Aleksandry Terpińskiej.

8 marca zmarł **Ryszard Balcerek** (72 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie. Występował w Teatrach: Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1971-72), Rozmaitości w Krakowie (1972-73), Bagatela w Krakowie (1973-74), Studio w Warszawie (1974-78), Powszechnym w Radomiu (1978-81), im. Wilama Horzycy w Toruniu (1984-90, 1991-2009) oraz w gdyńskich: Dramatycznym (1990-91) i Miejskim (1991). W dorobku ekranowym ma kilka spektakli Teatru Telewizji oraz role w cenionych przez publiczność serialach: *Polskie drogi* Janusza Morgensterna i *Życie na gorąco* Andrzeja Konica.

12 marca zmarła **Danuta Balicka** (87 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. W 1954 roku zdała egzamin eksternistyczny z aktorstwa. W 1952 występowała w Teatrze Polskim w Szczecinie, w 1954 w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, a w latach 1955-60 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Należała do zespołu aktorskiego Teatrów Dramatycznych w Poznaniu (1961-75), a następnie Teatru Polskiego we Wrocławiu (1976-2009). Występowała również na małym i dużym ekranie, w licznych spektaklach Teatru Telewizji, serialach oraz takich filmach, jak *Późne popołudnie* Aleksandra Ścibora-Rylskiego, *Bez znieczulenia* Andrzeja Wajdy, *Kobieta samotna* Agnieszki Holland, *Odwet* Tomasa Zygadły, *W zawieszeniu* i *Nie ma zmiłuj* Waldemara Krzystka czy *Na całość* Franciszka Trzeciaka. Danuta Balicka za swoją działalność artystyczną otrzymała wiele nagród i odznaczeń, w tym m.in. Złoty Krzyż Zasługi oraz Srebrny Medal Zasłużony Kulturze – Gloria Artis.

20 marca zmarła **Alefyta Gościńska** (85 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. Występowała w Teatrach: im. Stefana Jaracza Olsztyn-Elbląg (1960-64), Komedia w Warszawie (1969-83), im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (1983-84), im. Aleksandra Fredry w Gnieź-

nie (1984-85), Dramatycznym w Elblągu (1985-86), Bałtyckim T. Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie (1986-89), Powszechnym w Radomiu (1989-90) oraz Polskim w Bydgoszczy (1990-93, 1997-99). Zagrała również w kilku spektaklach Teatru Telewizji, a także w popularnym serialu *39 i pół* w reżyserii Mitji Okorna, Łukasza Palkowskiego i Łukasza Jaworskiego czy filmie kinowym *Mój rower* Piotra Trzaskalskiego.

26 marca zmarł **Maciej Kosycarz** (56 l.), fotograf i fotoreporter, założyciel i właściciel agencji Kosycarz Foto Press, związany m.in. z Festiwalami Polskich Filmów Fabularnych. Absolwent Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego. Był synem słynnego fotografa, Zbigniewa Kosycarza, niestrudzonego kronikarza życia Trójmiasta, który m.in. fotografował PPF w Gdańsku, a potem w Gdyni – od pierwszej edycji aż do początku lat 90.

Syn Maciej przejął to rodzinne dziedzictwo. W fotograficznym archiwum zgromadził tysiące cennych negatywów ojca i własnych zdjęć dokumentujących m.in. historię PFFF. To zbiór ogromnej wartości dla historyków i filmoznawców. Rada Miasta Gdańska przyznała Maciejowi Kosycarzowi i pośmiertnie jego ojcu Medal Księcia Mściwoja II. Otrzymał również zaszczytny tytuł Gdańszczanina Roku 2009 oraz w 2011 Gryfa – Pomorską Nagrodę Artystyczną.

27 marca zmarł **Grzegorz Czepulkowski** (46 l.), dziennikarz i aktor. Widzowie znali go z takich popularnych seriali, jak *Klan*, *Barwy szczęścia*, *Na sygnale*, *Przepis na życie*, *Ultraviolet* czy *Ojciec Mateusz*. Wystąpił też w kilku filmach kinowych, m.in. *Billboardzie* Łukasza Zadzińskiego, *Lejdis* Tomasa Koneckiego czy ostatnio w *Bad Boyu* Patryka Vegi. Grzegorz Czepulkowski był również dziennikarzem portalu showbiznesowego oraz blogerem.

28 marca zmarł **Piotr Szygalski** (48 l.), dziennikarz telewizyjny, radiowy, prasowy i internetowy specjalizujący się w tematyce filmowej. Przez wiele lat był związany z Radiem Wawa, współpracował też z takimi czasopismami, jak „Machina”, „Maxim”, „Playboy”, „Filipinka”. Prowadził lub współtworzył bardzo lubiane przez widzów programy: „Kinokonik”, „Ulice kultury”, „Kulturalni” i „Wstęp wolny”. W ostatnim czasie można go było słuchać na antenie Radia Praga w audycji „P.S. Kino”. Był zapalonym pasjonatem kina, baczny obserwatorem życia filmowego w Polsce, obecnym na najważniejszych wydarzeniach związanych z X Muzą. Widzowie, słuchacze i czytelnicy cenili go za wiedzę, własny dziennikarski styl i inteligentne poczucie humoru.

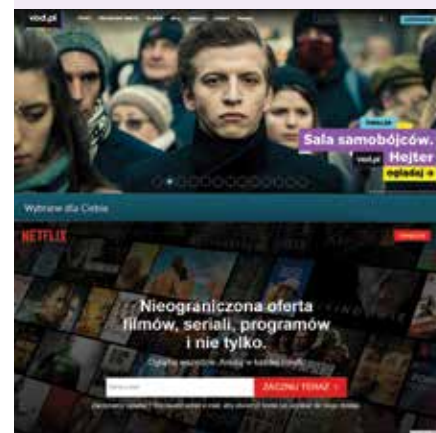
Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

VARIA

Filmy kinowe w sieci

Pandemia koronowirusa na świecie wpłynęła też oczywiście na branżę filmową, wstrzymując plany zdjęciowe, premiery kinowe itd. W dobie zaleceń pozostania w domach i de facto kwarantanny całego społeczeństwa, wielu polskich producentów

i dystrybutorów, aby dać widzom jak największy wachlarz repertuarowy możliwy do oglądania bez wychodzenia z domu, zdecydowało się na wprowadzenie swoich tytułów do sieci. I tak, zaczynając od najnowszych produkcji jak *Sala samobójców. Hejter* Jana Komasy, który to obraz zdążył być zaledwie 6 dni w kinach (przed nakazem ich zamknięcia) i został udostępniony na platformie VOD – Player.pl, po tytuły, których premiery kinowe zostały odwołane jak *W lesie dziś nie zaśnie nikt* Bartosza M. Kowalskiego (film można oglądać na Netflixie), a kończąc na nieco starszych produkcjach, które tacy dystrybutorzy jak Next Film czy Best Film zamieścili w filmotekach serwisów: Player.pl, Vod.pl, Ipla oraz Netflix. Można przypuszczać, że inni dystrybutorzy i producenci także podążą tą ścieżką.



List otwarty edukatorów filmowych

Kryzys w branży filmowej wywołany pandemią koronawirusa nie dotknął wyłącznie twórców i profesjonalistów w zawodach technicznych, ale również tych, którzy wykonują przysłowiową pracę u podstaw, edukując najmłodszych odbiorców sztuki filmowej. Napisali oni list otwarty do ministra kultury, ministra rozwoju, ministra edukacji narodowej oraz dyrektora Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, w którym m.in. piszą: „Jesteśmy edukatorami filmowymi: prywatnymi przedsiębiorcami i organizacjami pozarządowymi, którzy każdego roku kształtują postawy, rozbudzają empatię, uzupełniają wiedzę i rozwijają kom-

petencje humanistyczne młodych widzów (...). Naszymi działaniami wspomagamy również nauczycieli w nawiązaniu dialogu z uczniami poprzez poruszanie aktualnych tematów społecznych i dyskusje po filmach, a także w wychowaniu świadomych odbiorców kultury – przyszłych odbiorców kina artystycznego. Nasze programy były wielokrotnie nagradzane, doceniane i wspierane, stanowiąc ważne narzędzie w budowaniu młodej publiczności przez wszystkie rodzaje kin i ośrodki kultury. (...) bez zewnętrznego wsparcia nie będziemy w stanie w kilkumiesięcznej perspektywie utrzymać stanowisk zatrudnionych przez nas specjalistów, a być może również kontynuować działalność. (...) Nie mamy wątpliwości, że tylko mobilizacja i konsolidacja środowiska fil-

Fot. Vod.pl, Netflix

mowego mają szansę na zminimalizowanie strat, jakie może ponieść w najbliższych latach cała branża produkcji i rozpowszechniania filmów”. List podpisali: Joanna Zabłocka-Skorek – dyrektor Interdyscyplinarnego Programu Edukacji Medialnej i Społecznej „Kino-Szkoła”, Maciej Jakubczyk – dyrektor działu edukacji Stowarzyszenia Nowe Horyzonty, Marek Kaczkowski – twórca i dyrektor programowy: Lekcja w Kinie, Centrum Edukacji Filmowej, Radek Tomasiak – szef projektów edukacyjnych Multikina i Cinema3D, Pracownia Ferment Kolektiv.

Zespół do spraw kryzysu w branży kinematograficznej

W reakcji na zagrożenie epidemiologiczne i związaną z tym dramatyczną sytuację, w jakiej znalazła się polska kinematografia, PISF powołał zespół zadaniowy do spraw kryzysu w branży kinematograficznej. W skład tego sztabu weszli przedstawiciele różnych środowisk filmowych – przedstawiciele twórców, producentów, dystrybutorów oraz prowadzących kina (studyjne i lokalne oraz multiplexy): Leszek Bodzak – prezes Aurum Film, Jacek Bromski – prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Marlena Gabryszewska – prezes Stowarzyszenia Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, Alicja Grawon-Jaksik – prezes Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, Dariusz Jabłoński – prezydent Polskiej Akademii Filmowej, Tomasz Jagiełło – prezes zarządu Helios S.A., Andrzej Jakimowski – przewodniczący Gildii Reżyserów Polskich, Mariusz Łukomski – prezes zarządu Monolith Films Sp. z o.o. oraz Urszula Malska – pre-

EnergaCAMERIMAGE czeka na zgłoszenia filmów

Przygotowania do Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych EnergaCAMERIMAGE 2020 trwają. W trudnych czasach pandemii koronawirusa organizatorzy imprezy pracują zdalnie, ale zgodnie z harmonogramem. 28. edycja wydarzenia zaplanowana jest na 14-21 listopada w Toruniu. Pod koniec marca ogłoszono nabór do selekcji festiwalowej i zaproszono twórców, producentów, szkoły filmowe oraz dystrybutorów i firmy fonograficzne do zgłaszania filmów fabularnych, dokumentalnych, etiud studenckich, wideoklipów oraz pilotów seriali. Wszystkie regulaminy, formularze zgłoszeniowe i formaty przeglądówek (powinny być tylko online!) do 9 konkursów w programie EnergaCAMERIMAGE dostępne są na stronie www.camerimage.pl. Oprócz licznych sekcji pozakonkursowych,



jak co roku w skład oficjalnego programu festiwalu wejdą Konkursy: Główny (filmy fabularne), Etiud Studenckich (etiudy fabularne), Filmów Polskich (filmy fabularne), Krótkometrażowych Filmów Dokumentalnych – czas trwania do 40 min, Długometrażowych Filmów Dokumentalnych – czas trwania od 40 min, Wideoklipów (oficjalnie teledyski), Debiutów Reżyzerskich (filmy fabularne), Debiutów Operatorskich (filmy fabularne) oraz Konkurs Pilotów Seriali (piloty lub pierwsze odcinki seriali). Organizatorzy proszą o zapoznanie się z terminami zgłoszeń dla poszczególnych konkursów. Pierwsze terminy dla niektórych sekcji (te bez opłat) upływają 31 maja. Warto przypomnieć, że EnergaCAMERIMAGE posiada status festiwalu kwalifikującego do Oscara w kategorii Krótkometrażowy Film Dokumentalny, co oznacza, że produkcje nagrodzone Złotą Żabą w Konkursie Krótkometrażowych Filmów Dokumentalnych będą kwalifikowane do selekcji dorocznych Nagród Akademii w kategorii Krótkometrażowy Film Dokumentalny bez wymaganej standardowej dystrybucji kinowej, pod warunkiem, że będą spełniać pozostałe wymogi Akademii. EnergaCAMERIMAGE jest także festiwalem kwalifikującym do Studenckich Nagród Akademii, co oznacza, że wszystkie filmy nominowane w Konkursie Etiud Studenckich EnergaCAMERIMAGE kwalifikują się do selekcji Studenckich Oscarów, pod warunkiem, że twórcy danej etiudy będą spełniać pozostałe wymogi Akademii, wliczając w to posiadanie statusu pełnoprawnego studenta danej szkoły oraz potwierdzenia nakręcenia konkursowego filmu w ramach zajęć szkolnych.

zes zarządu United International Pictures Poland. Zespół spotyka się na konferencjach online, by wypracować rozwiązania służące poprawie sytuacji finansowej i zawodowej polskich filmowców w dobie pandemii i w czasach po jej ustaniu, kiedy skutki kryzysu ekonomicznego i gospodarczego będą szczególnie dotkliwe. Po pierwszym spotkaniu sztabu kryzysowego napisano na stronie

PISF m.in., że „niewątpliwym sukcesem zespołu jest wypracowanie solidarnego podejścia do zaistniałych problemów wewnątrz, na co dzień podzielonej sprzecznymi interesami, branży filmowej. Zespół obrał w duchu współpracy i wzajemnego zrozumienia, wszyscy uczestnicy prezentowali holistyczne podejście do wyzwania naprawy rynku filmowego, stanowiącego łańcuch zależności pomiędzy

twórcami, producentami, dystrybutorami oraz kinami”.

Prezes SFP apeluje do prezesa TVP

Jacek Bromski, prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich napisał do prezesa Telewizji Polskiej Macieja Łopińskiego list otwarty, zwracając się – w obliczu nadzwyczajnych okoliczności

związanych z pandemią koronawirusa – z prośbą o przyłączenie się TVP do pomocy ludziom związanym z polską kinematografią. Prezes Bromski napisał m.in. „W imieniu polskich twórców filmowych i producentów chciałbym zaapelować o zwiększenie liczby emisji polskich filmów i seriali w programach Telewizji Polskiej, rozpowszechnianie polskich utworów audiowizualnych na portalach internetowych TVP, a także zintensyfikowanie działań produkcyjnych nadawcy. (...) Rola TVP w zakresie tworzenia i promocji polskiej kinematografii jest nie do przecenienia, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w samej definicji misji publicznej, jak i realnych działaniach nadawcy polegających na produkcji i rozpowszechnianiu polskich filmów i seriali. Wsparcie TVP przyczyni się do poprawy sytuacji, w jakiej znaleźli się ludzie filmu. Wysokość tantiem wypłacanych przez SFP wynika z zakresu eksploatacji utworów, w tym liczby emisji (...). Należy przy tym podkreślić, że tantiemy wypłacane przez organizacje zbiorowego zarządzania są jednym z istotniejszych źródeł dochodu twórców filmowych, co ma znaczenie wobec braku systemowych zabezpieczeń socjalnych tej grupy”.



Kwarantanna inspiracją dla studentów Szkoły Filmowej w Łodzi

Studenci Wydziału Reżyserii Szkoły Filmowej w Łodzi realizują dokument o życiu Polaków w obliczu pandemii koronawirusa. „Spędzasz czas z rodziną? Siedzisz godzinami na balkonie? Może coś ciekawego zaobserwowałeś? Zaczęłeś robić rzeczy, o których zawsze marzyłeś? A może wkurza Cię wiercenie sąsiada? Podziel się tym ze światem! Nagrywaj to, co myślisz i to, co widzisz! Wysyłaj do nas! ZRÓBMY RAZEM FILM!” – piszą studenci łódzkiej Szkoły Filmowej. „Skupiamy się na zwyczajnej prozie życia, ukazując wyjątkowość

tego trudnego dla wszystkich czasu. Film może portretować jedną prostą sytuację, mieć formę wpisu do pamiętnika, czy też reportażu ukazującego najbliższe otoczenie” – dodają. Opiekunami artystycznymi są profesorowie Wydziału Reżyserii Szkoły Filmowej w Łodzi: Jacek Bławut i Mirosław Dembiński. Filmy należy wysłać na adres: koronawiruspolacy@gmail.com. Więcej o projekcie: facebook.com/Koronawirus-FILM-Polska.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

Sprostowanie

Pragnę przeprosić za błędne wstawienie słowa „dystrybucja” w zdaniu w mojej recenzji (która ukazała się w „Magazynie Filmowym” nr 3/2020) książki „Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce”: „Przedmiotem »badania w terenie« są więc nie tylko pieczołowicie opisane kolejne fazy produkcji (development – preprodukcja – produkcja/dystrybucja – postprodukcja)”. Oczywiście dystrybucja następuje na końcu całego procesu, tj. po postprodukcji i nie jest częścią produkcji filmowej. W książce właśnie tak jest to też opisane.

Chciałbym także podziękować Panu Michałowi J. Zabłockiemu za czujność, której mi zabrakło i za zwrócenie słusznej uwagi.

Mateusz Piskozub



KINO KOCHA WALENTYNKI

Słabsze od oczekiwanych w lutym 2020 roku wyniki dwóch znaczących rodzimych premier i od razu polski box office zanotował znaczące spadki. Dobrze, że są walentynki.



365 dni, reż. Barbara Białowąs

W lutym 2020 roku Polacy chodzili do kin i to dość tłumnie. W miesiącu wspieranym przez święto zakochanych zakupiono w sumie 4,7 mln biletów (tylko Top 20). Sporo, ale w lutym 2019 sprzedano ich blisko 7,1 mln. Różnica jest więc znacząca.

Drugi miesiąc 2020 roku zaczął się znakomicie dla polskich kin. Idealnie sprofilowany pod walentynki rodzimy film erotyczny *365 dni* w reżyserii Barbary Białowąs, na podstawie bestsellerowej książki Blanki Lipińskiej, zgromadził przed dużymi ekranami prawie 1,6 mln widzów. To szczyt możliwości dla takiego obrazu w polskich kinach, czego dowodzą też opowieści o Greyu. W dodatku chwilę potem, i co weekend, na srebrnych ekranach pojawiały się kolejne krajowe propozycje o charakterze komercyjnym. Wydawało się, że będzie to wyniszczające starcie, ale film *365 dni* wyszedł z tego zwycięsko.

W przeciwieństwie do tytułów konkurencyjnych, których osiągnięcia w kinach zadecydowały ostatecznie o słabszym miesiącu na polskich ekranach. Drugi na liście *Zenek* Jana Hryniaka przez dwa tygodnie od premiery zgromadził jedynie 492 tys. widzów, co jak na zapowiadany potencjał opowieści o gwiazdzie muzyki disco polo

było rezultatem rozczarującym. Jeszcze większą porażkę poniósł Patryk Vega, którego *Bad Boy* wystartował w kinach na średnim poziomie, a w całym lutym przyciągnął 348 tys. widzów. Nie do takich wyników przyzwyczaili nas ten twórca. Czy to zmierzch króla polskiego box office'u? Jest chyba jeszcze za wcześnie, aby zakładać taki rozwój wypadków, Patryk Vega już przygotowuje następne filmowe propozycje i powraca do gangsterskiego świata.

Pod koniec lutego w kinach pojawiła się kolejna rodzima komedia zatytułowana *Swingersi* Andrejsa Ēkisa, która zdołała zainteresować blisko 200 tys. kinomanów. Ciągłe dobrze prezentowały się starsze polskie produkcje: *Psy 3. W imię zasad* Władysława Pasikowskiego (120 tys. widzów), *Mayday* Sama Akiny (119 tys.), *Boże Ciało* Jana Komasy (81 tys.), *Jak zostałem gangsterem. Historia prawdziwa* Macieja Kawulskiego (58 tys.). W sumie dziesięć najpopularniejszych polskich filmów przyciągnęło przed ekrany kinowe w lutym 2020 ponad 3 mln widzów, nieznacznie tylko ustępując rezultatowi sprzed roku (3,4 mln).

Na słabszy polski box office w lutym 2020 wpłynęło też kilka innych czynników. Firma UIP nie podała wyników swoich tytułów (m.in. *Bad Boys for Life* i *Male kobietki*). Na

prawo zabrakło w kinach dużych animacji z Hollywood. Przed rokiem w czołówce były trzy takie filmy, w 2020 nie pojawił się ani jeden. Honoru animacji broniły więc pomniejsze produkcje z różnych zakątków świata, a najlepiej sprzedał się *Gang zwierzaków* (reż. Reinhard Klooss), który zgromadził 322 tys. widzów.

Nie pomogły Oscary. Przed rokiem triumfalnie przez ekrany przeszedł *Green Book* (reż. Peter Farrelly), gromadząc blisko milion kinomanów. W 2020 wielkim wyczynem popisał się koreański *Parasite* (reż. Bong Joon-ho), który po zdobyciu głównych Oscarów zainteresował prawie 200 tys. osób, powiększając niemal dwukrotnie swoje osiągnięcie sprzed gali tych nagród i stając się fenomenem kinowym pierwszych miesięcy tego roku. Do miliona jednak droga daleka. Inne oscarowe tytuły, jak *1917* (reż. Sam Mendes) czy *Jojo Rabbit* (reż. Taika Waititi), notowały tylko średnie wyniki.

I tak przyszedł marzec i branża czekała na kolejne premiery, z którymi wiązano spore nadzieje na sukces. Tymczasem 12 marca 2020 roku w Polsce zamknięto kina...

KRZYSZTOF SPÓR

WSZYSTKIE FILMY

W ZESTAWIENIU BRAKUJE WYNIKÓW FILMÓW DYSTRYBUOWANYCH PRZEZ UIP

LP.	TYTUŁ POLSKI	TYTUŁ ORYGINALNY	DYSTRYBUTOR	KRAJ	WPLYWY	WIDZOWIE	WPLYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	365 DNI	365 DNI	NEXT FILM	POLSKA	31 721 070	1 593 235	31 721 070	1 593 235	510	07.02.2020
2	ZENEK	ZENEK	TVP	POLSKA	9 297 446	492 545	9 297 446	492 545	340	14.02.2020
3	BAD BOY	BAD BOY	KINO ŚWIAT	POLSKA	6 731 977	348 385	6 731 977	348 385	381	21.02.2020
4	GANG ZWIERZAKÓW	PETS UNITED	MONOLITH	NIEMCY/CHINY/WLK. BRYTANIA	5 723 078	322 129	5 725 992	322 243	213	07.02.2020
5	DZENTELMENI	THE GENTLEMEN	MONOLITH	USA	5 374 328	278 047	5 374 328	278 047	142	14.02.2020
6	PTAKI NOCY (I FANTASTYCZNA EMANCYPACJA PEWNEJ HARLEY QUINN)	BIRDS OF PREY (AND THE FANTABULOUS EMANCIPATION OF ONE HARLEY QUINN)	WARNER	USA	4 842 857	248 840	4 842 857	248 840	242	07.02.2020
7	SWINGERSI	SWINGERSI	MÓWI SERWIS/ NEXT FILM	POLSKA/ŁOTWA	3 706 330	192 888	3 706 330	192 888	439	28.02.2020
8	PARASITE	GISAENGCHUNG	GUTEK FILM	KOREA PŁD.	3 503 535	195 448	7 058 051	395 366	100	20.09.2019
9	1917	1917	MONOLITH	WLK. BRYTANIA/USA/ INDIE/HISZPANIA/KANADA	3 070 351	175 443	7 644 049	415 412	175	24.01.2020
10	PSY 3. W IMIĘ ZASAD	PSY 3. W IMIĘ ZASAD	KINO ŚWIAT	POLSKA	2 495 165	120 757	23 691 903	1 183 426	453	17.01.2020
					76 466 137	3 967 717				
11	ZEW KRWI	CALL OF THE WILD	IMPERIAL CINEPIX	USA/KANADA	2 331 287	130 134	2 331 287	130 134	147	21.02.2020
12	MAYDAY	MAYDAY	KINO ŚWIAT	POLSKA	2 283 297	119 689	18 703 345	970 681	382	10.01.2020
13	ŚNIEŻKA I FANTASTYCZNA SIÓDEMKA	RED SHOES & THE 7 DWARFS	KINO ŚWIAT	KOREA PŁD.	1 737 491	101 120	5 353 364	309 427	228	24.01.2020
14	BOŻE CIAŁO	BOŻE CIAŁO	KINO ŚWIAT	POLSKA	1 394 733	81 642	29 718 693	1 588 224	306	11.10.2019
15	JOJO RABBIT	JOJO RABBIT	IMPERIAL CINEPIX	NOWA ZELANDIA/ CZECHY/USA	1 329 445	71 555	3 006 415	164 036	80	24.01.2020
16	BAYALA I OSTATNI SMOK	BAYALA: A MAGICAL ADVENTURE	KINO ŚWIAT	NIEMCY/LUKSEMBURG	1 275 537	70 888	1 275 537	70 888	129	14.02.2020
17	JAK ZOSTAŁEM GANGSTEREM. HISTORIA PRAWdziWA	JAK ZOSTAŁEM GANGSTEREM. HISTORIA PRAWdziWA	NEXT FILM/ MÓWI SERWIS	POLSKA	1 089 042	58 466	23 312 024	1 132 649	305	03.01.2020
18	KLAMSTEWKO	THE FAREWELL	M2 FILMS	USA	800 824	47 124	892 213	52 733	68	07.02.2020
19	CHŁOPIEC I WILK	MA FAMILLE ET LE LOUP	KINO ŚWIAT	FRANCJA	644 602	39 077	1 263 670	74 405	129	31.01.2020
20	BRAHMS. THE BOY II	THE BOY 2	MONOLITH	USA	606 274	31 731	606 274	31 731	97	28.02.2020
					13 492 532	751 426				
					89 958 669	4 719 143				

FILMY POLSKIE

LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPLYWY	WIDZOWIE	WPLYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	365 DNI	NEXT FILM	31 721 070	1 593 235	31 721 070	1 593 235	510	07.02.2020
2	ZENEK	TVP	9 297 446	492 545	9 297 446	492 545	340	14.02.2020
3	BAD BOY	KINO ŚWIAT	6 731 977	348 385	6 731 977	348 385	381	21.02.2020
4	SWINGERSI	MÓWI SERWIS/ NEXT FILM	3 706 330	192 888	3 706 330	192 888	439	28.02.2020
5	PSY 3. W IMIĘ ZASAD	KINO ŚWIAT	2 495 165	120 757	23 691 903	1 183 426	453	17.01.2020
6	MAYDAY	KINO ŚWIAT	2 283 297	119 689	18 703 345	970 681	382	10.01.2020
7	BOŻE CIAŁO	KINO ŚWIAT	1 394 733	81 642	29 718 693	1 588 224	306	11.10.2019
8	JAK ZOSTAŁEM GANGSTEREM. HISTORIA PRAWdziWA	NEXT FILM/MÓWI SERWIS	1 089 042	58 466	23 312 024	1 132 649	305	03.01.2020
9	(NIE)ZNAJOMI	MÓWI SERWIS	63 046	6 280	13 041 972	673 493	250	27.09.2019
10	UNDERDOG	NEXT FILM	55 192	6 899	18 773 508	911 696	330	11.01.2019
	TOP 10:		58 837 298	3 020 786				

STUDIO
MUNKA



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

SZEŚĆDZIESIĄT
MINUT



Supernova
reż. Bartosz Kruhlik

TRZYDZIEŚCI
MINUT



Tak jest dobrze
reż. Marcin Sauter

PIERWSZY
DOKUMENT



Harda
reż. Marcin Polar

MŁODA
ANIMACJA



Story
reż. Jola Bańkowska

WWW.STUDIOMUNKA.PL



ZAPRASZAMY

DO DOMU PRACY TWÓRCZEJ I RESTAURACJI
STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

„STARA ŁAŹNIA”

W KAZIMIERZU DOLNYM

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

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

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



Album dostępny we wszystkich
dobrych księgarniach



Andrzej
Wajda

ostatni romantyk
polskiego kina



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich