

magazyn

FILMOWY

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

nr 2 (138)/luty 2023

ISSN 2353-6357

Chłopak z bloków

**DAMIAN
KOCUR**

+ O PROMOCJI FILMÓW ● WWW.SFP.ORG.PL



ZAPRASZAMY

DO DOMU PRACY TWÓRCZEJ I RESTAURACJI
STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

„STARA ŁAZNIA” W KAZIMIERZU DOLNYM

MAŁOWNICZE 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) 667 822 799, A.KILISZEK@SFP.ORG.PL,
(+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



W NUMERZE



WYWIAD NUMERU
26 DAMIAN KOCUR

WSTĘPNIAK
Od Prezesa SFP **2**

SFP-ZAPA 3

NAGRODY SFP 8

WYDARZENIA
Nagroda „Perspektywa” **16**
Wystawa „Atelier.
Fotografie i kostiumy z planu
miniserialu *Królowa*” **17**

Przegląd filmów
z okazji 80. urodzin
Allana Starskiego **18**

Wystawa „Karol
W. Kasper i jego muzy” **20**

**FESTIWALE
W POLSCE**
Etiuda&Anima **22**
Człowiek w Zagrożeniu **24**
Festiwal Filmu
Niemego **25**

POLSKIE PREMIERY
Noc w przedszkolu **44**
Masz ci los! **46**



34 **TEMAT NUMERU**
O PROMOCJI FILMÓW

Tata 48
Heaven in Hell **50**

NA PLANIE
Pokolenie Ikea **52**

**FESTIWALE
ZA GRANICĄ**
Trondheim **54**

POLONICA
Polscy filmowcy
na świecie **56**

RYNEK FILMOWY
Pianoforte **60**

Kosmogonik 62
Unifrance **64**
E-Talenta **66**
NEM Zagrzeb 2022 **67**
50-lecie DKF-u
Bariera **68**

**NA POCZĄTKU
BYŁ DOKUMENT**
Głos **70**

PRZEZ SUBIEKTYW
Czy Państwo
nas słyszą? **72**
Czego nie widać **76**

Wędrowki filmowe
po kraju **77**
Wyobraź sobie **78**
Krótkometrażowcy **79**

SHORT MIESIĄCA
Było sobie morze... **80**

STUDIO MUNKA 81

**10 PYTAŃ
DO PAULINY
WALENDZIAK 82**

**SWOICH
NIE ZNACIE**
Piotr Furmankiewicz **84**

KSIĄŻKI 86

IN MEMORIAM
Jan Nowicki **88**
Roman Załuski **90**
Emilian Kamiński **91**
Andrzej Dudziński **92**

VARIA 95

BOX OFFICE 102





JACEK BROMSKI
Prezes SFP

Dyrektiva w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym wprowadza zasadę „odpowiedniego i proporcjonalnego” wynagradzania twórców za eksploatację ich dzieł w internecie. Przychody rynku VOD w Polsce szacowane są w skali roku na 2 300 000 000 zł. Ile wynoszą tantiemy wypłacone polskim twórcom? 0 zł! Zero jest na pewno owalne, ale czy jest również „odpowiednie i proporcjonalne”?

Dyrektiva dyrektywą, a sprawiedliwość musi być po naszej stronie – to polityka, jaką zdają się prowadzić największe serwisy streamingowe. Dlaczego nie wypłacają tantiem polskim twórcom? Bo na razie w świetle prawa robić tego nie muszą. Robią natomiast wiele, by ten stan legislacyjny jak najdłużej się nie zmienił. Idzie im naprawdę wyśmienicie. Termin na implementowanie dyrektywy do polskiego systemu prawnego minął ponad 600 dni temu! Dla serwisów streamingowych zablokowanie wprowadzania tantiem z internetu na polskim rynku wydaje się wyzwaniem kluczowym. Pod koniec ubiegłego roku z prezydentem Andrzejem Dudą i premierem Mateuszem Morawieckim spotkał się osobiście Reed Hastings, założyciel Netflixu i jego wieloletni prezes (obecnie przewodniczący rady dyrektorów).

Nie wiemy, czego dotyczyły rozmowy, ale trzy dni po tych spotkaniach Janusz Cieszyński, sekretarz stanu ds. cyfryzacji w Kancelarii Prezesa Rady Ministrów, przesłał w piśmie pobawionym daty postulat usunięcia, z projektu ustawy implementującej dyrektywę, zapisu o tantiemach z internetu. Poza obowiązującym trybem, już po zakończeniu konsultacji międzyresortowych. Możemy tylko pozazdrościć globalnym koncernom, że najwyżsi przedstawiciele naszej władzy mają tak wyczulony słuch na ich postulat.

Co prawda kwestie związane z prawem autorskim nie leżą w kompetencjach Ministerstwa Cyfryzacji, ale co tam, kiedy można amerykańskiemu przedsiębiorcy zrobić prezent z pieniędzy należących do polskich twórców?

A czy nie lepiej i sprawiedliwiej byłoby, gdyby pan minister Cieszyński ofiarował panu Hastingsowi coś, co należy do niego, może kilka respiratorów, które na pewno mu zostały z czasów, kiedy był wiceministrem zdrowia?

Obudziliśmy się w republice bananowej, w której amerykański przedsiębiorca wyciągający 1,5 mld złotych rocznie z naszego rynku jest w stanie przeprowadzić zmianę w polskim prawie tak, aby jemu było wygodnie, za to na niekorzyść polskich twórców, polskiej kultury, polskich przedsiębiorców w branży przemysłów kreatywnych, wbrew polskiej racji stanu.

Wkrótce potem obudził się kolejny wiceminister, pan Patkowski z Ministerstwa Finansów, który osobnym pismem ostrzegł wicepremiera, że wprowadzenie tantiem z internetu narusza podpisane przez Polskę zobowiązanie o niewprowadzaniu nowych podatków cyfrowych. To pismo wzbudziło nasz głośny śmiech, bo minister Patkowski albo świadomie pisze nieprawdę, albo się nie zna na swojej dziedzinie, myśląc podatki (na rzecz państwa) z tantiemami (na rzecz autorów). Teoretycznie każda z tych możliwości dyskwalifikowałaby go zawodowo. Teoretycznie, bo okazuje się, że można bezkarnie w oficjalnych pismach wypisywać każdą głupotę.

Na szczęście dzięki zaangażowaniu Piotra Glińskiego, wiceprezesa Rady Ministrów, ministra kultury i dziedzictwa narodowego, piłka jest ciągle w grze. Resort kultury zdaje sobie sprawę, jak ważne jest dla artystów rozpoczęcie pobierania tantiem z internetu. W gwałtownie zmieniającym się modelu korzystania z treści audiowizualnych, to właśnie internet rośnie najszybciej. Ignorowanie przez polskie ustawodawstwo tego pola eksploatacji jest trudne do zrozumienia. Tym bardziej, że większość krajów europejskich przyjęło już regulacje wynikające z dyrektywy autorskiej. Zrywający i tworzący w nich artyści mogą mieć udział w ogromnych zyskach powstających dzięki ich pracy. Nam też nie zależy na toczeniu wojny z platformami streamingowymi. Polska jest dla nich dużym i perspektywicznym rynkiem. Jestem przekonany, że wspólnie możemy osiągnąć bardzo dużo. Ale nasza współpraca nie może zacząć się od próby pobawienia twórców należnych tantiem, dlatego walka o nie zjednoczyła wszystkie środowiska kreatywne. Mamy nadzieję, że ten stanowczy głos zostanie usłyszany w gmachach przy Krakowskim Przedmieściu i Alejach Ujazdowskich. W końcu to głos polskich obywateli, którzy domagają się przestrzegania prawa. Przyłączcie się do tego chóru. Potrzebne informacje znajdziecie na stronie: www.tantiemyzinternetu.pl.

MAGAZYN FILMOWY
PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

WYDAWCA
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA
Redaktor naczelny Tomasz Raczek
Zastępca redaktora naczelnego Anna Glaszcza
Sekretarz redakcji Aneta Ostrowska
Redakcja tekstów i korekta Julia Michalowska
Fotoedycja Aneta Ostrowska
Projekt graficzny Magdalena Górka
Studio graficzne Anna Wójtowicz
Druk ArtDruk ul. Napoleona 2, 05-230 Kobyłka, www.artdruk.com
Nakład 2020 egz.

Adres redakcji Stowarzyszenie Filmowców Polskich
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 14

e-mail: magazyn@sfp.org.pl, www.sfp.org.pl
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

Sekretariat
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 00, (48) 22 556 54 40
e-mail: biuro@sfp.org.pl
Bank Millennium SA

Konto: 44 1160 2202 0000 0001 2123 7014

PREZESI HONOROWI SFP

[Jerzy Kawalerowicz](#), [Janusz Majewski](#), [Andrzej Wajda](#)

WICEPREZESI HONOROWI SFP

[Janusz Chodnikiewicz](#), [Janusz Kijowski](#)

ZRZĄD GŁÓWNY SFP

Prezes Jacek Bromski

Wiceprezesa Karolina Bielawska

Wiceprezesa Kinga Dębka

Skarbnik Michał Kwieciński

[Janusz Gauer](#), [Katarzyna Klimkiewicz](#), [Grzegorz Łoszewski](#), [Juliusz Machulski](#), [Anna Mroczek](#), [Aleksander Pietrzak](#), [Michał Szcześniak](#), [Allan Starski](#), [Nikodem Wolk-taniewski](#)

KOMISJA REWIZYJNA SFP

Przewodniczący Zbigniew Domagałski

Wiceprzewodniczący Sławomir Rogowski

Sekretarz Alina Skiba

[Kamil Skalkowski](#), [Irena Strzałkowska](#)

SĄD KOLEŻEŃSKI SFP

Przewodniczący Marek Piestrak

Wiceprzewodnicząca Violetta Buhl

Wiceprzewodniczący Andrzej Sołtyś

Sekretarz Grażyna Banaszkiewicz

[Michał Bukojemski](#), [Sylvia Czaplewska](#), [Janina Dybowska-Person](#), [Grzegorz Kędziarski](#), [Paweł Mantorski](#), [Wiktor Skrzynecki](#), [Ignacy Szcześniak](#), [Piotr Wojciechowski](#)

RADA REPARTYCYJNA SFP-ZAPA

Przewodniczący Juliusz Machulski

Wiceprzewodnicząca Karolina Bielawska

Sekretarz Jacek Bromski

[Jacek Hamela](#), [Tadeusz Lampka](#), [Grzegorz Łoszewski](#), [Jan Matuszyński](#), [Kamil Skalkowski](#), [Joanna Szymańska](#)

Tantiemy z internetu, czyli wszystko, co trzeba wiedzieć na temat projektu ustawy wdrażającej unijną dyrektywę o prawie autorskim

W dniu 20 czerwca 2022 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego opublikowało **Projekt ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych**. To bardzo ważny dla środowisk twórczych akt prawny, który ma na celu wdrożenie do polskiego prawa unijnej dyrektywy w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym (zwaną dalej „dyrektywą DSM”). Dyrektywa DSM wzmacnia ochronę praw twórców, producentów i wydawców w relacji do platform internetowych, wielkich międzynarodowych gigantów. Zapewnia także **tantiemy za eksploatację filmów w internecie**.

Dyrektywa DSM jest odpowiedzią Unii Europejskiej na aktualne wyzwania związane z rozwojem technologii cyfrowych w obszarze prawa autorskiego, który zmienia sposób, w jaki tworzy się, produkuje i eksploatuje utwory. Dyrektywa DSM została przyjęta przez Parlament Europejski 17 kwietnia 2019 roku, zaś państwa członkowskie zostały zobowiązane do jej wdrożenia w terminie do dnia 7 czerwca 2021 roku.

CO TEN PROJEKT OZNACZA DLA FILMOWCÓW?

Twórcy utworów audiowizualnych zyskają niezwykłe prawo do dodatkowego wynagrodzenia (tantiem) za eksploatację utworu w ramach usług VOD.

Stanie się to możliwe dzięki znalezieniu art. 70 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, na mocy którego twórcy uzyskują prawo do tantiem poprzez jego rozszerzenie o nowy sposób korzystania z utworów, jakim jest eksploatacja w internecie. SFP od lat zabiegało o to, aby twórcy otrzymywali wynagrodzenie proporcjonalne do skali komercyjnego wykorzystania ich twórczości w internecie. Wielokrotnie wskazywaliśmy na konieczność aktualizacji przepisów ze względu na zawrotne tempo rozwoju technologicznego, które przekłada się na zwiększenie popularności i skali dostępności filmów w internecie oraz przyrost przychodów serwisów streamingowych.

W ramach implementacji dyrektywy DSM, tantiemy za eksploatację VOD zostały wprowadzone w Belgii, Holandii, Szwecji czy na Litwie. Również Szwajcaria, mimo iż jest krajem poza Unią Europejską, przyjęła niedawno przepisy dot. wynagrodzeń tantiemowych za internet. Podobne rozwiązania obowiązują już od wielu lat we Francji, w Hiszpanii, Włoszech i Estonii, więc nie było konieczności ich przyjęcia w ramach wdrożenia dyrektywy DSM.

NA JAKIM ETAPIE LEGISLACYJNYM JESTEŚMY?

Zakończyły się już konsultacje publiczne oraz międzyresortowe, dostępny jest już również zaktualizowany po konsultacjach projekt ustawy, w którym art. 70 znajduje się nadal w niezmienionym brzmieniu. Obecnie projekt po ponownych konsultacjach międzyresortowych trafił do rozpatrzenia przez Komitet Rady Ministrów ds. Europejskich.

towych trafił do rozpatrzenia przez Komitet Rady Ministrów ds. Europejskich.

POKŁOSIE WIZYTY SZEFA NETFLIXA W POLSCE

5 grudnia 2022 roku współzałożyciel i prezes Netflixu Reed Hastings spotkał się z premierem Mateuszem Morawieckim oraz prezydentem Andrzejem Dudą. Z nieoficjalnych źródeł wiadomo, że podczas tej wizyty padły obietnice dotyczące licznych inwestycji Netflixu w Polsce. Zaledwie kilka dni później wiceminister cyfryzacji Janusz Cieszyński w oficjalnym piśmie do resortu kultury wniósł o wykreślenie przepisu zapewniającego tantiemy z internetu. Odbyło się to już po oficjalnie zakończonych konsultacjach resortowych.

SĘDZIA WE WŁASNEJ SPRAWIE

Minister kultury Piotr Gliński nie uwzględnił wspomnianej poprawki ministra Cieszyńskiego. W tej sytuacji do Kancelarii Prezesa Rady Ministrów został skierowany projekt ustawy z tzw. protokołem rozbieżności, w którym zawarta jest uwaga z Ministerstwa Cyfryzacji i odmowa jej uwzględnienia przez ministra kultury. Zgodnie z procedurą legislacyjną, jeżeli rozbieżność nie zostanie wycofana przez ministra Cieszyńskiego, zostanie ona rozstrzygnięta przez premiera, który pełni obecnie również funkcję ministra cyfryzacji...

DOMINIK SKOCZEK
DYREKTOR SFP-ZAPA



Netflix szykuje pułapkę na polskich filmowców

Oświadczenie Jacka Bromskiego w sprawie obietnic Netflixu dla Polski

Zintensyfikowane działania platformy Netflix, na czele z wizytą w Polsce jej szefa Reeda Hastingsa, stanowią dla mnie powód do niepokoju i nie mogę pozostać wobec nich obojętnym. Zwłaszcza że zbiegają się w czasie z procedowaniem ważnej dla środowiska filmowego nowelizacji ustawy o prawie autorskim. Zapewnia ona twórcom i aktorom od dawna wyczekiwane tantiemy za wykorzystanie ich dzieł w internecie.

Próba sabotażu przez streamingowego giganta bardzo dobrych rozwiązań systemowych jest w tym przypadku aż nadto widoczna. „Pilotażowy” program nagradzania najlepszych twórców czy zapewnienia o daleko idących finansowych inwestycjach w branżę mogą brzmieć atrakcyjnie. Jednak tego typu porozumienia zawarte przez Netflix w innych europejskich krajach sprawiają, że pozostajemy wobec tych rewelacji sceptyczni. **Doświadczenia naszych europejskich sąsiadów powinny być dla nas przestrogą przed przepisami pozostawiającymi międzynarodowym korporacjom nadmierną uznaniowość w ich interpretacji.**

Najlepszym przykładem prawdziwych intencji Netflixu mogą być umowy zawarte przez platformę w Niemczech. Na mocy tzw. innowacyjnych i partnerskich ustaleń kontraktowych, zawarto porozumienia z niereprezentatywną wobec filmowców organizacją Verdi. Usankcjonowane w ten sposób tantiemy są wypłacane jedynie twórcom niemieckich produkcji oryginalnych Netflixu. Pozbawieni ich zostają zatem twórcy dzieł, które do serwisu trafiają od innych producentów, a które w równym stopniu przyczyniają się do finansowego sukcesu platformy.

Jeszcze większy sprzeciw budzi sposób, w jaki wspomniane tantiemy są obliczane. Wynagrodzenie płacone jest **dopiero po osiągnięciu progu 10 milionów globalnych użytkowników, a warunkiem jego uzyskania jest obejrzenie 90% filmu lub sezonu serialu (tzw. completers).** Są to kryteria nadzwyczaj wyśrubowane. Zwłaszcza jeśli zestawimy je ze sposobem mierzenia oglądalności produkcji na rzecz swojej komunikacji – wówczas pełnoprawnym widzem zostaje osoba, która obejrzała zaledwie 2 minuty danej produkcji! Oburzająca jest również klauzula, zgodnie z którą w przypadku wprowadzenia w niemieckim prawie niezbywalnego wynagrodzenia ustawowego, Netflix może całkowicie wycofać się ze swojego porozumienia.

Amerykański koncern odmówił w Niemczech jakichkolwiek negocjacji ze stowarzyszeniami zrzeszającymi twórców. Świadomie wybrał też na partnera organizację niereprezentatywną, niemającą wiedzy ani narzędzi, by należycie walczyć o prawa filmowców. Wcześniej zerwał prowadzone przez ponad dwa lata negocjacje z tamtejszym Stowarzyszeniem Reżyserów. **Rozgorzczeni niemieccy twórcy obecne ustalenia nazywają „najgorszymi w całej Europie”.** Czy takiej przyszłości chcemy dla naszych filmowców? Filmowców, którzy regularnie tworzą bijące rekordy popularności produkcje doceniane na całym świecie? Filmowców, którzy istotnie przyczyniają się do finansowej potęgi amerykańskiego giganta?

W Danii cyfrowy gigant uciekł się nawet do szantażu. W odpowiedzi na nowy regulamin wynagradzania, uzgodniony między duńskimi stowarzyszeniami twórczymi i producentami, zagroził wstrzymaniem wszelkich lokalnych produkcji.

Wizyta przedstawiciela Netflixu w Polsce obfitowała w obietnice imponujących inwestycji w produkcje filmowe i serialowe w naszym kraju. Nie wolno nam jednak zapominać, że tego typu gesty nie są działalnością dobroczynną. **To nie prezenty dla polskiej branży filmowej, a zwykła biznesowa strategia.** Inwestycje mają przynieść zyski przede wszystkim samej platformie.

Do naszego Rządu należy decyzja, czy w tych zyskach udział będą mieć polscy twórcy, czy pozostaną one jedynie w rękach amerykańskiej korporacji. Jedyłą gwarancją sprawiedliwego podziału jest zapewnienie odpowiedniego, proporcjonalnego i niezrzekalnego wynagrodzenia za eksploatację filmów w internecie na poziomie ustawowym. Na jego wdrożenie czekają z niecierpliwością reżyserzy, scenarzyści, aktorzy i całe środowisko filmowe.

Jacek Bromski – Prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich

Powstaje koalicja filmowców w walce o uczciwe wynagrodzenie z platform VOD: „To nasze elementarne prawo”

W środę 11 stycznia, w kinie Kultu- ra na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, odbyło się spotkanie szerokiej koalicji polskich twórców na rzecz uczciwego wynagrodzenia z platform VOD. W spotkaniu zorganizowanym przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich wzięli udział liczni twórcy filmowi, producenci oraz przedstawiciele organizacji branżowych, m.in. Gildii Reżyserów Polskich, Gildii Scenarzystów Polskich, Gildii Polskich Reżyserów Dokumentalnych, Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych, Stowarzyszenia Kobiet Filmowców czy Związku Zawodowego Aktorów Polskich.

To kolejny krok na drodze do konsolidacji środowiska, które walczą o prawa do własnej twórczości wykorzystywanej przez platformy VOD. Jak podkreślali twórcy: „Występowanie przeciw tantiomom z internetu to występowanie przeciwko polskiej kulturze”.

DYREKTYWA PILNIE POTRZEBNA

Spotkanie rozpoczął prezes SFP – reżyser Jacek Bromski, który przywitał licznie zgromadzonych filmowców i przybliżył temat spotkania. Podtrzymał także swoje stanowisko wyrażone przed kilkoma tygodniami, w oświadczeniu na temat propozycji Netflix, którą nazwał: „Pułapką zastawioną na polskich twórców”.

„Przyszłość twórców jest zagrożona. Jak Państwo wiecie, coraz mniej widzów przychodzi do kina, a coraz większą popularnością cieszą się platformy VOD. Propozycja Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, która zakłada uregulowanie kwestii tantiem z internetu, czyli po prostu należnego polskim twórcom wynagrodzenia, spotkała się z niezrozumiałym sprzeciwem ze strony wiceministra cyfryzacji. Musimy zawalczyć o przyszłość polskiego kina i dlatego się dzisiaj spotykamy” – mówił Bromski.

POLSKA DALEKO W TYLE

Następnie dyrektor SFP-ZAPA, Dominik Skoczek, przypomniał główne założenia dy-



Jacek Bromski i Dominik Skoczek

rektywy: „Dwa lata temu, Unia Europejska przyjęła dyrektywę o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym. Nakazała ona wprowadzenie do polskiego prawa odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia za eksploatację dzieł w internecie. Tantiemy z tego tytułu funkcjonują już w wielu krajach Europy Zachodniej, m.in. we Francji, Włoszech, Hiszpanii i w wielu innych. Polska jest jednym z niewielu krajów, które dotąd nie wdrożyły założeń dyrektywy”.

Dyrektor SFP-ZAPA przypomniał również, że twórcy mogą liczyć na wynagrodzenia

z zagranicy, z większości krajów, które przyjęły założenia dyrektywy, a wciąż nie mają tej możliwości we własnym kraju: „Kwoty tantiem dla polskich twórców za pokazywanie produkcji w internecie we Francji, Hiszpanii czy Włoszech wzrosły kilkunastokrotnie. Jeśli we Francji tak chętnie oglądane są polskie seriale, to na rodzimym rynku popularność jest dużo większa”.

Podkreślił również znaczenie wspólnego działania całego środowiska: „Nasze interesy zabezpieczy tylko ustawa. Na szczęście w kwestii tantiem z internetu nie udaje się



Karolina Bielawska

rozbić jedności naszego środowiska i bardzo dobrze. Musimy walczyć o nasze prawa”.

TAJEMNICZA WIZYTA CEO NETFLIXA I „FAŁSZYWA ALTERNATYWA”

Organizatorzy zwrócili uwagę na zaskakującą koincydencję wydarzeń związanych z wizytą CEO Netflix, Reeda Hastingsa w Polsce. Krótko po wizycie szefa cyfrowego giganta, wiceminister cyfryzacji Janusz Cieszyński wniósł o wykreślenie przepisu zapewniającego tantiemy z internetu w konsultacjach resortowych, które zakończyły się kilka dni wcześniej.

„Doświadczenia innych krajów uczą nas, że propozycja Netflix to fałszywa alternatywa. W Niemczech, gdzie postawiono na postulowane przez giganta rozwiązania umowne, wynagrodzenie otrzymują tylko autorzy produkcji oryginalnych Netflix. Co więcej, narzucono niemalże nierealny do osiągnięcia próg aż 10 mln użytkowników, którzy obejrzeliby 90% całości danego filmu lub serialu”.

583 DNI, 83 TYGODNIE, 19 MIESIĘCY... CZAS NA TANTIEMY Z INTERNETU!

Dyskusja środowiska filmowego była niezwykle żywa. Wielu zgromadzonych podkreślało, że jako filmowcy nie walczą z samym Netflixem, „ale o coś, co im się prawnie należy”, bo „tantiemy nie są żadną łaską, ale sprawiedliwym wynagrodzeniem”. Debata zakończyła się zgodnymi konkluzjami o konieczności podejmowania dalszych działań na temat implementacji dyrektywy. Zaprezentowano również specjalnie przygotowaną stronę internetową tantiemyzinternetu.pl, na której można znaleźć podstawowe informacje o dyrektywie, krajach, które ją wdrożyły, łączne zyski platform VOD w Polsce czy specjalny licznik, który wskazuje, że Polska spóźnia się z dyrektywą już od 19 miesięcy, 83 tygodni i 583 dni*.

„Polscy twórcy mają nadzieję, że licznik jak najszybciej się zatrzyma i będziemy mieli podstawę prawną do uzyskania uczciwego wynagrodzenia za naszą pracę. Mamy nadzieję, że polski rząd stanie po stronie polskich twórców” – podsumował spotkanie reżyser Bartosz Paduch.

SFP-ZAPA

* Na dzień 11 stycznia 2023 roku.

Ryszard Kirejczyk odznaczony medalem Gloria Artis

Dyrektor SFP-ZAPA w latach 1996-2018, Ryszard Kirejczyk, został uhonorowany Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”. Przyjął to odznaczenie z rąk wiceminister Wandy Zwinogrodzkiej „za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej i działalności kulturalnej”.

Ryszard Kirejczyk trafił do świata filmu przez pewien zbieg okoliczności. W 1967 roku ukończył studia na Wydziale Prawa UW. Wkrótce zaczął jednak studiować drugi fakultet: handel zagraniczny w Szkole Głównej Planowania i Statystyki (obecnie: Szkoła Główna Handlowa). W 1973 otrzymał propozycję współpracy produkcyjnej przy realizacji II części *W pustyni i w puszczy* Władysława Ślesickiego. Film realizowany był także za granicą, więc na planie potrzebowano tłumacza, a Ryszard Kirejczyk świetnie włada językiem angielskim.

Dzisiaj jego dorobek jako kierownika produkcji obejmuje takie m.in. tytuły, jak *Ognie są jeszcze żywe* (1976), *Królowa pszczoł*

(1977), *Akcja pod Arsenalem* (1997), *Bilet powrotny* (1978) czy *Gwiazdy poranne* (1979).

W 1996 roku Ryszard Kirejczyk został pierwszym dyrektorem SFP-ZAPA. Pod jego kierownictwem organizacja walczyła o poprawę sytuacji materialnej polskich filmowców i zyskała międzynarodowe uznanie. W rozmowie z Anną Wróblewską tak opowiadał o zasadach funkcjonowania organizacji, które przełożyły się na jej sukces: „Najważniejsze decyzje w swoich sprawach podejmują uprawnieni twórcy, a nie urzędnicy. Biuro SFP-ZAPA jest tylko wykonawcą decyzji Rady. Nie mając doświadczenia, postanowiliśmy wzorować się na najlepszych organizacjach praw autorskich, przede wszystkim na francuskiej SACD. Byliśmy zapraszani przez różne organizacje, które prezentowały nam swoją działalność i w ten sposób mogliśmy wypracować model oparty na najlepszych doświadczeniach i praktykach”.

W trakcie ceremonii wręczania odznaczeń Gloria Artis, Srebrnym Medalem uhonorowana została także żona Ryszarda Kirejczyka – aktorka teatralna i filmowa Bożena Dykiel.

Sylwia Biaduń reprezentuje SFP-ZAPA na seminarium CISAC

Z czym mierzyły się w ostatnim czasie organizacje zbiorowego zarządzania z Europy Środkowo-Wschodniej i jakie wyzwania stoją przed nimi w najbliższej pocovidowej przyszłości? O tym dyskutowano podczas grudniowego seminarium CISAC w Budapeszcie. W panelu uczestniczyła Sylwia Biaduń, zastępca dyrektora SFP-ZAPA.

Sylwia Biaduń przybliżyła uczestnikom seminarium osiągnięcia SFP-ZAPA w minionych 2 latach, a także kolejne plany i strategię rozwoju organizacji. Opowiadała m.in. o niewątpliwym osiągnięciu, jakim było odnotowanie przez SFP-ZAPA rekordowych wyników inkasa oraz bardzo wysoka kwota wypłat (tylko dla autorów – było to odpowiednio: 140 mln zł i 114 mln zł w 2021 roku). Jest to o tyle imponujące, że w sferze audiowizualnej w całej grupie CISAC to inkaso spadało (608 mln euro w 2021 roku, tj. -2,8%).

Jednocześnie SFP-ZAPA znajduje się w ścisłej czołówce organizacji zbiorowego zarządzania z najniższymi stawkami inkasa (9,55% na głównych polach eksploatacji, tj. nadaniach i reemisji). Pod względem poniesionych w 2021 roku kosztów administracyjnych organizacja uplasowała się na 2. miejscu na świecie!

Część spotkania poświęcona została inicjatywom pomocowym CISAC w związku z wojną w Ukrainie. Sylwia Biaduń zwróciła uwagę, że symboliczny wymiar pomocy jest równie ważny, jak ten finansowy. SFP-ZAPA, będąc rzecznikiem ukraińskiej audiowizualnej organizacji Cinema, wielokrotnie apelowała o zawieszenie członkostwa rosyjskich organizacji w CISAC, lecz to niestety wciąż nie nastąpiło.

SFP-ZAPA

LAUREACI NAGRÓD STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH 2022

Po dwuletniej przerwie związanej z pandemią Stowarzyszenie Filmowców Polskich mogło ponownie zorganizować uroczyste wręczenie Nagród SFP. Gala odbyła się 15 grudnia w hotelu Hilton. Laureaci odebrali statuetki z rąk Jacka Bromskiego – prezesa Stowarzyszenia.

Nagrody SFP przyznawane są filmowcom za wybitne osiągnięcia artystyczne i wkład w rozwój polskiej kinematografii.

W 2022 roku Nagrody Stowarzyszenia Filmowców Polskich otrzymali:

ANNA ADAMEK
charakteryzatorka

ANDRZEJ HALIŃSKI
scenograf

MACIEJ KARPIŃSKI
scenarzysta, prozaik, pedagog

JANUSZ KIJOWSKI
reżyser, scenarzysta

LESZEK KOPEĆ
dyrektor FFFF w Gdyni, producent, wydawca

RYSZARD LENCZEWSKI
autor zdjęć filmowych, pedagog

IRENA STRZAŁKOWSKA
promotorka kina polskiego na arenie krajowej i międzynarodowej

Nagrody Stowarzyszenia Filmowców Polskich przyznawane są od 2007 roku. Ich powstaniu towarzyszyła obowiązująca do dziś idea, by statuetki trafiały w ręce nie tylko tych przedstawicieli zawodów filmowych, którzy stoją na pierwszej linii – reżyserów, scenarzystów, operatorów – ale także tych, którzy pozostając nieco w cieniu, mają ogromny wpływ na ostateczny kształt dzieła filmowego, np. dźwiękowców, montażyistów, scenografów czy charakteryzatorów.

Na kolejnych stronach przedstawiamy sylwetki Laureatów Nagród SFP 2022. Autorem wszystkich tekstów jest **ANDRZEJ BUKOWIECKI**.



Anna Adamek urodziła się w Łodzi. Już w dzieciństwie marzyła, by pójść w ślady starszej siostry, znanej charakteryzatorki Teresy Tomaszewskiej. Charakteryzacji uczyła się na dwuletnim kursie pomaturalnym. Wszelki program kursu obejmował makijaż, fryzjerstwo i perukarstwo. Pierwszą pracę podjęła w PWSTiF. „Uczestnicząc w realizacji etud studenckich, zyskałam czas na poznanie tajników kina i doskonalenie swoich umiejętności przed przejściem do kinematografii zawodowej” – mówi Anna Adamek.

To przejście nastąpiło w Warszawie, gdzie nasza laureatka otrzymała etat asystencki w WFD. Asystowała cenionym charakteryzatorkom: Jadwidze Świętosławskiej – przy filmie Andrzeja Wajdy *Wszystko na sprzedaż* (1968), Halinie Sieńskiej – m.in. przy *Życiu rodzinnym* (1970) Krzysztofa Zanussiego, a także Romualdzie Baszkiewicz i Marii Papińskiej. Zadebiutowała filmem *Tajemnica Wielkiego Krzysztofa* (1972, TV) Mieczysława Wałkowskiego, zrealizowanym w Zespole Filmowym „Kadr” Jerzego Kawalerowicza. Charakteryzacją współtworzyła trudny wtedy do osiągnięcia, ale udany, efekt przeobrażenia się drewnianych posągów w żywych ludzi i odwrotnie. Pochwalił ją za to sam Kawalerowicz.

Nawet po debiucie Anna Adamek chętnie zadawała się współpracą charakteryzatorską, jeśli widziała w niej dla siebie ciekawe zadanie. I tak np. w *Ziemi obiecanej* (1974) Wajdy współkreowała wizerunek ekranowy postaci Moryca Welta, którego grał Wojciech Pszoniak. Wśród owych z górą 90 produkcji, przy których pracowała jako główna charakteryzatorka (czasem w duecie z Marią Dziewulską), jest pięć filmów Andrzeja Wajdy, z *Człowiekiem z marmuru* (1976) i *Człowiekiem z żelaza* (1981). Jest *Pasja* (1977) Stanisława Różewicza, a także *Dotknięcie ręki* (1992) Krzysztofa Zanussiego i *Różyczka* (2010) Jana Kidawy-Błońskiego. Są *Dwa księżycy* (1993) i *Parę osób, mały czas* (2005) Andrzeja Barańskiego. Nie brakuje filmów Janusza Zaorskiego: *Dziecimnych pytań* (1981), *Jeziorko Bodeńskiego* (1985) czy *Syberiadę polskiej* (2013) – jak dotąd ostatniej produkcji kinowej w dorobku artystki.

W tym dorobku znalazło się miejsce dla 14 filmów jugosłowiańskich. Dwa z nich, *Bitwa na Kosowym Polu* (1989) Zdravko Šotry i *Belle Époque* (1990) Nikoli Stojanovića, przyniosły Annie Adamek nagrody festiwalowe za charakteryzację – pierwszy w Puli, drugi w Nowym Sadzie.

„Charakteryzacja to przede wszystkim sztuka wyobraźni, gdyż na podstawie kilka-



Anna Adamek

SZTUKA WYOBRAŹNI

Na dorobek twórczy laureatki składa się ponad 90 filmów, seriali i spektakli Teatru Telewizji. Istotną część tego dorobku stanowi współpraca z tak wybitnymi reżyserami, jak Andrzej Wajda, Stanisław Różewicz, Krzysztof Zanussi czy Andrzej Barański.

krotnej lektury scenariusza najpierw wymyślałam wygląd twarzy postaci filmowych, by przymierzyć go w rozmowach z reżyserem do jego wizji (...). Ale najważniejsze jest to, żeby fryzura, zarost czy makijaż sprawiły na ekranie wrażenie naturalne. Widz ma zapomnieć, że ogląda charakteryzację” – powiedziała Anna Adamek „Magazynowi Filmowemu SFP” (maj 2016).

„Za to, że mogłam wykonywać mój zawód, który jest moją pasją, chcę podziękować córce, Agacie Lewandowski [córka Anny Adamek, mieszkając za granicą,

używa męskiej formy nazwiska – przyp. red.]. Jestem dla niej pełna podziwu, gdyż kiedy była młodą dziewczyną, cierpliwie zносиła moją, często długotrwałą, związaną z pracą, nieobecność w domu. Co więcej, okazała się osobą odpowiedzialną: zdobyła wyższe, najpierw dziennikarskie, potem filmowe, wykształcenie i mądrze pokierowała własnym życiem. Dziś Agata jest realizatorką filmów dokumentalnych, znaną także jako pomysłodawczyni i twórczyni festiwalu filmowego EMIGRA, poświęconego problemom emigracji” – mówi Anna Adamek.

Andrzej Haliński urodził się 25 sierpnia 1945 roku w Krakowie. W 1970 został magistrem architektury, w 2015 obronił doktorat w dyscyplinie artystycznej: „sztuki piękne”.

Pracę w kinematografii zaczął jako II scenograf *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha Jerzego Hasa. Był też II scenografem m.in. *Ziemi obiecanej* (1974) Andrzeja Wajdy i serialu TV Ryszarda Bera *Lalka* (1977). Wkrótce awansował na głównego scenografa i uzyskał I kategorię zawodową. „Wielką satysfakcję dawał sam fakt, że było się scenografem świetnego serialu Janusza Majewskiego *Królowa Bona* (1980), pięknego filmu Piotra Szulkina *Wojna światów – następne stulecie* (1981), czy u Wojciecha Hasa, w *Nieciekawej historii* (1982) i *Pismaku* (1984)” – mówił w „Magazynie Filmowym” (sierpień 2015).

Warto tu dodać serial Jana Rybkowskiego i Marka Nowickiego *Kariera Nikodema Dyzmy* (1980, TV) oraz filmy C.K. Dezerterzy (Polska/Węgry 1985) Janusza Majewskiego i *Cudowne dziecko* (Polska/Kanada 1986) Waldemara Dzińskiego. Za scenografię w tym drugim Haliński otrzymał nagrodę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Za swego mentora uważa Hasa. „Ukształtowało mnie jego podejście do pracy nad filmem, które polegało na drobiazgowym zaplanowaniu w scenopisie każdego kadru, dzięki czemu wszyscy w ekipie wiedzieli dokładnie, co mają do zrobienia. Has sprawił też, że choć mam w dorobku filmy współczesne, np. *Mniejsze zło* (2009) Janusza Morgensterna, wolę pracować przy historycznych i kreatywnych” – mówi scenograf.

W latach 1985-1994 Haliński mieszkał i pracował w USA i Kanadzie. Został członkiem Directors Guild of Canada oraz Academy of Canadian Film and Television. W różnych okresach życia pracował w blisko 20 krajach, na prawie wszystkich kontynentach.

Po powrocie do Polski wyzwaniem było *Ogniem i mieczem* (1999, serial TV: 2000) Jerzego Hoffmana. Imponująca scenografia przyniosła Halińskiemu nagrodę na FFFF w Gdyni i pierwszą nominację do Orła. Kolejne zawdzięcza: *Starej baśni* (2003, serial TV: 2004) i *1920. Bitwie Warszawskiej* (2011) tego samego reżysera, *Dziewczynie z szafy* (2012) Bodo Koxa oraz filmowi Janusza Majewskiego *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* (2016). Z Januszem

W FILMOWEJ PODRÓŻY

Przez 50 lat stworzył scenografię w ponad 70 filmach, wielu serialach oraz w spektaklach Teatru Telewizji. Współpracował m.in. z Wojciechem Jerzym Hasem, Jerzym Hoffmanem i Januszem Majewskim. Zdobył pięć nominacji do Orła – Polskiej Nagrody Filmowej – i dwie nagrody na FFFF w Gdyni.



Andrzej Haliński

Majewskim pracował też przy *Małej maturze 1947* (film i serial TV: 2010) oraz *Czarnym Mercedesie* (2019). Z głośnych seriali TV wymienimy *Czas honoru* (2008-2013) i *Koronę królów* (2018-2020).

„Czuję się spełniony jako scenograf, gdyż

miałem szczęście pracować w najlepszych latach kinematografii polskiej, z najwybitniejszymi reżyserami” – mówi Andrzej Haliński. O swojej pracy w kinematografii opowiedział w książce „10 000 dni filmowej podróży” (2002) oraz w audiobooku i e-booku „15 000 dni filmowej podróży” (2020).

W latach 2000-2022 Andrzej Haliński przewodniczył Kołu Scenografów Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Był członkiem Rady Administracyjnej Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych. Należy do Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. Został odznaczony

Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” (2012). Jest Kawalerem Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski za „wybitne osiągnięcia w pracy twórczej i artystycznej, za zasługi dla polskiej kultury” (2015).

Maciej Karpiński urodził się 21 listopada 1950 roku w Warszawie. Ukończył historię sztuki na UW. Już podczas studiów pisał teksty dla Studenckiego Teatru Satyryków i recenzował w prasie ogólnopolskiej spektakle teatralne. „Moje wyraziste oceny narobiły trochę szumu” – wspomina. Wkrótce zaczął publikować w „Filmie”, „Kinie”, „Kulturze”, „Literaturze”. „Scenariopisarstwa uczyłem się sam, bo kiedyś w Polsce nie kształcono w tym kierunku, brakowało też stosownych podręczników” – mówi Maciej Karpiński.

Miał 22 lata, kiedy na prośbę Janusza Głowackiego, scenarzysty filmu Janusza Morgensterna *Trzeba zabić tę miłość* (1972), z powodzeniem włączył się do prac nad tym tekstem (oficjalnie pod hasłem „współpraca reżyserka”).

Współautorstwo scenariusza *Długiej nocy poślubnej* (1976, TV) Jerzego Domaradzkiego zaprowadziło Karpińskiego do Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy. „Przyszedłem tam z poczuciem obywatelskiej misji sztuki, które wyniosłem z STS-u. Oczekiwał go też Wajda, chcąc, by filmy »Iksa« były ważne dla społeczeństwa. Sądzę, że *Pokój z widokiem na morze* (1977) Janusza Zaorskiego i *Kobieta samotna* (1981, TV; prem. 1987) Agnieszki Holland są takimi filmami. Scenariusze napisałem wspólnie z reżyserami. W »Iksie« stałem się jednym z niewielu wtedy w kinematografii polskiej zawodowych scenarzystów” – mówi Karpiński.

Dziś, nie licząc 8 odcinków serialu *Osiecka* (2020), ma w dorobku scenariopisańskich 19 filmów, m.in. *Nastazję* (Japonia 1994) Andrzeja Wajdy, nominowane m.in. za scenariusz do Orła – Polskiej Nagrody Filmowej – *Córy szczęścia* (Polska/Węgry/Niemcy 1999) Márty Mészáros, *Cud purymony* (2000, TV) Izabelli Cywińskiej, *Strajk* (Polska/Niemcy 2006) Volkera Schlöndorffa i *Różyczkę* (2010) Jana Kidawy-Błońskiego. „Scenariusz *Różyczki*, filmu o Marcu '68, uważam za najlepszą rzecz, jaką napisałem dla kina” – mówi Karpiński. Jest też scenarzystą *Różyczki 2* (2022, prem. 2023) tego samego reżysera.

W latach 1982-1986 Maciej Karpiński przebywał i wykładał w USA. Po powrocie do kraju był: wiceprezesem Stowarzyszenia Filmowców Polskich (1989-1994), kierownikiem literackim Studia Filmowego „Perspektywa” (1989-2000), dyrektorem artystycznym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (1992-2005), kierow-

SCENARIUSZ W TEORII I PRAKTYCE

Autor bądź współautor scenariuszy filmów m.in. Andrzeja Wajdy, Feliksa Falka, Agnieszki Holland, Janusza Zaorskiego, Jana Kidawy-Błońskiego. Własną twórczością i działalnością dydaktyczną przyczynił się do sprofesjonalizowania scenariopisarstwa w kinie polskim.



Maciej Karpiński

nikiem Działu Literackiego Agencji Filmowej i Teatralnej TVP S.A. (2000-2005; tu patronował m.in. głośnemu cyklowi *Święta polskie*), zastępcą dyrektora, a następnie pełnomocnikiem dyrektora PISF-u ds. międzynarodowych (2005-2010), przewodniczącym Koła Scenarzystów SFP (2013-2020; obecnie jest członkiem zarządu tego Koła). Współtworzył program i był wykładowcą m.in. Studium Scenariuszowego w PWSFTviT (1991-2009) oraz Szkoły Scenariuszy w WFDiF. Napisał podręcznik „Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego” (1995) i przetłumaczył „Przygody scenarzysty” (1999) Williama

Goldmana. „Myślę, że te działania pomogły sprofesjonalizować polskie scenariopisarstwo” – mówi Karpiński.

Na rynku wydawniczym ukazały się jego książki, m.in. „Cud purymony; Miss mokrego podkoszulka” (2004; literackie adaptacje scenariuszy) oraz „Różyczka i inne scenariusze” (2018).

Od 2015 Maciej Karpiński zasiada w zarządzie, a od 2019 jest wiceprezydentem Federacji Scenarzystów Europejskich. Jest też członkiem Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. W 2005 roku został odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”.

Janusz Kijowski urodził się 14 grudnia 1948 roku w Szczecinie. W młodości kręcił filmy kamerą 8mm. Po ukończeniu studiów na Wydziale Historii Sztuki UW (1972) uprawiał krytykę filmową w tygodniku „Kultura”, potem w miesięczniku „Kino”. W 1978 ukończył studia na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi.

Film dyplomowy Kijowskiego, *Indeks* (1977, prem. 1981), o studenckim pokoleniu Marca '68, został na cztery lata zablokowany przez władzę. Zapowiadał kino moralnego niepokoju, nazwane tak przez reżysera. Nazwa się powszechnie przyjęła. *Indeks* zdobył Brązową Charybdę na MFF w Taorminie (1981). „W *Indeksie* Marguerite Duras usłyszała »krzyk ku wolności«. Był on wspólnym mianownikiem wszystkich filmów zaliczanych do kina moralnego niepokoju” – uważa Kijowski. Jego kolejny film, *Kung-fu* (1979), historia trzech przyjaciół uwikłanych w rzeczywistość PRL, dołączył do czołowych osiągnięć tego nurtu. Otrzymał Nagrodę za Debiut Reżyserki i Nagrodę Dziennikarzy na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (1979) oraz Nagrodę FIPRESCI na MFF w Locarno (1980).

Kijowski zrealizował jeszcze jeden film polityczny: *Stan strachu* (1989), o stanie wojennym. W *Głosach* (1980) dotknął metafizyki. W *Maskaradzie* (1986) sportretował środowisko aktorskie. W *Tragarzu puchu* (Polska/Francja/Niemcy 1992) poruszył temat Zagłady. *Kameleon* (film i serial TV: 2001) był filmem sensacyjnym. „Lubię różnorodność w kinie” – tłumaczy reżyser. „Na planie łączę swobodną atmosferę twórczą z wpojonym mi przez Wojciecha Jerzego Hasa upodobaniem do inscenizacji, czyli rozplanowania z matematyczną precyzją przestrzeni przed obiektywem i kątów, pod jakimi będzie filmowana” – dodaje.

Za dzieło życia Janusz Kijowski – w latach 1977-1978 przewodniczący Koła Młodych Stowarzyszenia Filmowców Polskich – uważa kluczową rolę w utworzeniu, z kolegami z Koła, Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego (1981-2005), którego plonem są głośne filmy fabularne i dokumentalne z lat 80., m.in. Marka Drażewskiego, Waldemara Dzikiego, Roberta Glińskiego, Marka Koterskiego, Magdaleny Łazarkiewicz, Wiesława Saniewskiego.

„Studio było wtedy enwementem. Wyalczyło sobie duży margines wolności twórczej, a filmy produkowało względnie tanio” – mówi Kijowski, w latach 1989-1990

W OPOZYCJI I DLA MŁODYCH

Filmami INDEKS oraz KUNG-FU wpisał się w opozycyjne wobec PRL kino moralnego niepokoju i sam nadał mu tę nazwę. Stał na czele grupy młodych filmowców inicjującej założenie w 1981 roku Studia Irzykowskiego, gdzie również powstały odważne filmy.



Janusz Kijowski

przewodniczący Rady Artystycznej Studia, współproducent ostatniego firmowania przez nie filmu: obsypanej nagrodami

Warszawy (2003) Dariusza Gajewskiego.

Janusz Kijowski – wiceprezes (2003-2016), członek Zarządu Głównego (2016-2022) i honorowy wiceprezes (od 2016) SFP – był też członkiem Rady Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (2005-2008). Od roku 2002 jest wiceprezesem Europejskiej Federacji Reżyserów Filmowych, a od 2008 – dyrektorem artystycznym Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”. Zasiada w Europejskiej Akademii Filmowej. Wykładał w Institut National Supérieur des Arts du Spectacle w Brukseli oraz w PWSFTviT, gdzie uzyskał tytuł naukowy doktora habilitowanego sztuki filmowej (2003). Został odznaczony m.in. Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” (2005), Złotym Krzyżem Zasługi (2009) i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski za „wybitne zasługi dla polskiej kultury, za osiągnięcia w pracy artystycznej i twórczej oraz działalności społecznej” (2014).

GOSPODARZ FILMOWEJ GDYNI

Związany z kinematografią od 1999 roku, w szczególności z Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, którego jest wieloletnim dyrektorem, oraz z Gdyńską Szkołą Filmową.

Leszek Kopec urodził się 3 lipca 1951 roku w Gdańsku. W 1976 ukończył studia na Wydziale Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był współzałożycielem i redaktorem pisma studenckiego „Literaria” (1973-1979), redaktorem naczelnym wydawnictwa „Fokus” (1993-1994), współpracownikiem „Kuriera Czytelniczego Megaron” (1995-2002). Od roku 2010 wydaje „Kwartalnik Artystyczny Bliza”. Jest autorem m.in. powieści fantasty „Kredowe koło” (1989), opowiadań i recenzji opublikowanych m.in. w pismach „Punkt” i „Tytuł”.

Kopec uczęszczał do gdańskiego Dyskusyjnego Klubu Filmowego „Chatka Żaka”, prowadzonego przez Lucjana Bokińca, pomysłodawcy i pierwszego dyrektora Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. „Współpracę z kinematografią zacząłem w roku 1999, objąwszy dyrekturę Neptun Filmu, spółki zarządzającej kinami na Pomorzu Gdańskim. Kierowałem nią do 2005, w którym powstała Pomorska Fundacja Filmowa organizująca Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni” – mówi Leszek Kopec, prezes zarządu tej Fundacji, były dyrektor Gdyńskiego Centrum Filmowego, instytucji partnerskiej Festiwalu.

W latach 2000-2002 Kopec był producentem PFFF, od 2003 jest jego dyrektorem. „Wiele nauczyłem się od mego poprzednika Jerzego Martysia i Józefa Jabłonowskiego, kierownika Biura Organizacyjnego” – mówi Kopec.

Pod jego dyktando Festiwal przebrnął szczęśliwie przez chude lata polskiego kina – sprzed uchwalenia w 2005 roku nowej Ustawy o kinematografii – i obronił

się, w formule online, w roku 2020, kiedy wybuchła pandemia. „Sukcesy Festiwalu są sukcesami m.in. twórców filmowych, kolejnych dyrektorów artystycznych i pracowników. Jeśli dokładam tu cegiełkę od siebie, to jest nią moja skłonność do poszukiwania kompromisu” – mówi Leszek Kopec.

„Dla nas wszystkich najważniejsze jest to, żeby twórcy, goście i widzowie festiwalowi spotykali się zawsze z życzliwym przyjęciem. Twórcom dajemy odczuć, że cenimy ich wysoko, nawet jeśli opuszczają Gdynię bez nagród, bo od trofeów bardziej liczy się szczerza rozmowa o polskim kinie i jej właśnie ma służyć Festiwal, skądinąd jedna z piękniejszych przygód w moim życiu” – wyznaje Leszek Kopec.

Druga piękna przygoda to Gdyńska Szkoła Filmowa. Powstała w roku 2010 z inicjatywy Prezydenta Miasta Gdyni Wojciecha Szczurka, Roberta Glińskiego, Jerzego Radosa i Leszka Kopcia, który jest jej dyrektorem. „Nowatorski program nauczania w GSF opiera się na zajęciach praktycznych, obejmuje film fabularny i dokumentalny, przy czym nie tylko realizację dzieła filmowego, ale także pitching, działania marketingowe itp.” – mówi Kopec.

Filmy studentek i studentów Szkoły zdobyły łącznie ponad 100 nagród i z górą 200 nominacji, w tym dwie do Złotej



Leszek Kopec

Palmy dla filmu krótkometrażowego na MFF w Cannes. „Część naszych absolwentek i absolwentów już zadebiutowała w pełnym metrażu” – podkreśla Leszek Kopec, producent kilkudziesięciu filmów dyplomowych. Jest też jednym z koproducentów profesjonalnych pełnometrażowych fabuł – *Iluzji* (2002) Marty Minorowicz oraz *Orla. Ostatniego patrolu* (2022) Jacka Bławuta.

Leszek Kopec został odznaczony Brązowym (2005), Srebrnym (2009) i Złotym (2015) Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”. Otrzymał Nagrodę Artystyczną Prezydenta Gdyni (2009), Nagrodę Orła Pomorskiego (2015), tytuł Osobowość Roku Gdyni (2016) oraz Medal im. Eugeniusza Kwiatkowskiego (2017).

Ryszard Lenczewski urodził się 5 czerwca 1948 roku w Miłkowie na Dolnym Śląsku. Mieszka w Łodzi. Ukończył Wydział Operatorski PWSFTiTV (1974). Karierę rozpoczął filmami dokumentalnymi, w tym nowatorskimi wizualnie impresjami Bogdana Dziworskiego *Pięciobój nowoczesny* (1975) i *Hokej* (1976).

U progu przygody z fabułą zdobył na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku nagrodę za zdjęcia w *Palacu* (1980) Tadeusza Junaka, dramacie w konwencji kina kreacyjnego. Wkrótce świetnie sprawdził się w stylistyce realistycznej w *Mniejszym niebie* (1980) Janusza Morgensterna i antyrealistycznym *Wielkim biegu* (1981, prem. 1987, TV) Jerzego Domaradzkiego. W filmach Andrzeja Barańskiego, *Kobiecie z prowincji* (1984) czy *Dwóch księżycach* (1993), pogodził w obrazie realizm z liryzmem, podobnie jak w trylogii komediowej Jacka Bromskiego rozpoczętej filmem *U Pana Boga za piecem* (1998).

Inne ważne filmy w dorobku Lenczewskiego, zrealizowane w Polsce, to m.in. *Brat naszego Boga* (Polska/Włochy/Niemcy 1997) Krzysztofa Zanussiego oraz *Ida* Pawła Pawlikowskiego, nagrodzona Oscarem (2015) w kategorii Najlepszy Film Obcojęzyczny. Nominowane do Oscara, czarno-białe zdjęcia Ryszarda Lenczewskiego i Łukasza Żalą w *Idzie* wyróżniono ponadto wieloma innymi prestiżowymi nagrodami w kraju i na świecie.

Za granicą Lenczewski został doceniony także jako operator serialu TV *Anna Karenina* (Wielka Brytania 2000), filmów Pawlikowskiego: *Last Resort* (Wielka Brytania 2000, Złota Kamera 300 za zdjęcia na Międzynarodowym Festiwalu Autorów Zdjęć Filmowych Braci Manaki w Bitoli), *Lato miłości* (Wielka Brytania 2004, Brązowa Kamera 300 na tymże MF) i *Kobieta z piątej dzielnicy* (Wielka Brytania/Francja/Polska 2011) czy filmu Kennetha Lonergana *Margaret* (USA 2011). Sam za swoje największe osiągnięcia artystyczne uważa polski serial Izabelli Cywińskiej *Boża podszewka* (1997) oraz wspomniane *Lato miłości* i nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej za zdjęcia do tego filmu.

„Dla mnie najważniejsze w sztuce operatorskiej jest uchwycenie kamerą decydującego momentu. Dlatego polegam w dużej mierze na intuicji” – mówi Ryszard Lenczewski. „W ślad za Nestorem Almendrosem stosuję oświetlenie minimalistyczne” – dodaje.

Całokształt twórczości Lenczewskiego – również reżysera filmów dokumentalnych – uhonorowano Złotą Kamerą 300 na MF Auto-

Z KAMERĄ I GITARĄ

Laureat nagrody BAFTA Wales za zdjęcia w serialu WOJENNA NARZECZONA (Polska/Wielka Brytania 1997) oraz nagrody BAFTA za zdjęcia i oświetlenie w serialu KAROL II: WŁADZA I NAMIĘTNOŚĆ (Wielka Brytania/USA 2003). Wspólnie z Łukaszem Żalą nominowany do Oscara za zdjęcia w filmie Pawła Pawlikowskiego IDA (Polska/Dania 2013).



Ryszard Lenczewski

rów Zdjęć Filmowych Braci Manaki w Bitoli (2015), Złotym Głanem – nagrodą kina Charlie w Łodzi (2019) oraz Nagrodą PSC (2020).

Ryszard Lenczewski – wykładowca Wydziału Operatorskiego PWSFTiTV, w latach 2008-2014 jego prodziękani – otrzymał w 2010 roku tytuł naukowy profesora sztuki filmowej. W latach 1982-1988 nauczał w Deutsche

Film- Und Fernsehakademie Berlin. Został odznaczony Srebrnym (2013) i Złotym (2018) Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”. Jest członkiem Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej (AMPAS), PSC oraz SFP. Od lat młodzieńczych do dziś gra na gitarze. „Wciąż jestem rockandrollowcem” – powiada.

Irena Strzałkowska pochodzi z Lublina. Jest absolwentką Wydziału Handlu Zagranicznego SGPiS (obecnie: SGH) w Warszawie. Praca podjęta po studiach okazała się nieciekawa. „Dowiedziałam się przypadkowo, że Wydział Zagraniczny Naczelnego Zarządu Kinematografii poszukuje pracownika. Film zawsze był moją pasją. Po rozmowie z dyrektorem NZK Wacławem Janasem zostałam tam zatrudniona, także dzięki biegłej znajomości języka angielskiego i francuskiego” – mówi Irena Strzałkowska.

W roku 1974, kiedy jej mąż udawał się na placówkę do Paryża, wyjechała wraz z nim i dzieckiem. Do 1981 pracowała w Paryżu – najpierw w Biurze Rady Handlowego, potem jako attaché w Stałym Przedstawicielstwie Polski przy UNESCO. Po powrocie do kraju wróciła do pracy w NZK, którą kontynuowała w powstałym w 1987 roku Komitecie Kinematografii, na stanowisku wicedyrektora Departamentu Organizacyjno-Prawnego.

W latach 1990-2019 Irena Strzałkowska była zastępczynią dyrektora Studia Filmowego „Tor”. – „Zajmowałam się promocją i sprzedażą filmów »Toru« za granicę, zgłaszaniem ich na festiwale itp. W latach 90. polska kinematografia otwierała się na koprodukcje”.

Piękną przygodą była współpraca z Krzysztofem Kiesłowskim przy *Podwójnym życiu Weroniki* (Polska/Francja 1991) oraz *Trzech kolorach: Niebieskim, Białym i Czerwonym* (Polska/Francja/Szwajcaria 1993/1994). „Sądzę, że moja znajomość realiów francuskich i języka francuskiego, a także umiejętność czytania umów międzynarodowych, przydała się na etapie produkcji i w promocji tych filmów” – mówi Strzałkowska. „Spędziłam w »Torze« prawie 30 lat. Upłynęły one w atmosferze uznania dla mądrego kina i jego twórców, a nade wszystko szacunku dla ludzi. To był wspaniały okres w moim życiu” – wyznaje.

Po przystąpieniu Polski w 1991 roku do Funduszu Eurimages, dyrektor „Toru” Krzysztof Zanussi nie miał wątpliwości, że nasz kraj powinna w nim reprezentować Irena Strzałkowska. „Pełniłam tę zaszczytną funkcję też bez mała 30 lat, do roku 2019. Zaszczytną, ale i odpowiedzialną, bowiem jeśli miały rozstrzygnąć się losy dofinansowania produkcji polskiego filmu lub koprodukcji z polskim udziałem większościowym, musiałam się dobrze przygotować, żeby wybronić ją przed komisją” – tłumaczy Strzałkowska.

Wybroniła ponad 40 projektów, m.in. tak głośne, jak: *Katyni* (2007) Andrzeja Wajdy, *Ida* (Polska/Dania 2013) Pawła Pawlikowskiego, *11 minut* (Polska/Irlandia 2015) Jerzego Skoli-



Irena Strzałkowska

AMBASADORKA POLSKIEGO KINA

Związana z kinematografią od lat 70., obecnie prezeska KIPA. Jako wieloletnia zastępczyni dyrektora Studia Filmowego „Tor” i przedstawicielka Polski w Funduszu Eurimages przyczyniła się do powstania i wypromowania wielu głośnych polskich filmów.

mowskiego czy *Fuga* (Polska/Czechy/Szwecja 2018) Agnieszki Smoczyńskiej, ponadto szeregi filmów dokumentalnych i animowanych. Innym sukcesem Strzałkowskiej jest doprowadzenie do szybkiego ratyfikowania przez Polskę, w lipcu 2017 roku, Europejskiej Konwencji o koprodukcji filmowej (poprawionej).

Od roku 2019 Irena Strzałkowska była wiceprezeską Zarządu Krajowej Izby Pro-

ducentów Audiowizualnych. We wrześniu 2022 została wybrana prezeską. Jest członkinią Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. Zasiada w Komisji Rewizyjnej Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Działa też m.in. w Stowarzyszeniu Kobiety Filmu.

W lipcu 2022 otrzymała francuski Order Sztuki i Literatury w stopniu Oficera.

POTWIERDZENIE ZAWODOWEJ DROGI

Gdy otrzymałem telefon z informacją, że Stowarzyszenie Filmowców Polskich postanowiło przyznać mi nagrodę, w pierwszej chwili pomyślałem, że ktoś sobie ze mnie żartuje” – mówił Daniel Jaroszek podczas gali rozdania nagrody „Perspektywa”. „Nie skończyłem żadnej szkoły filmowej, jestem samoukiem, chłopakiem z reklamy. Nigdy nawet nie marzyłem, że zrobię film fabularny” – dodał wyraźnie wzruszony reżyser.

Tegoroczna „Perspektywa” została wręczona 9 grudnia 2022 roku w warszawskim kinie Kultura. Uehonorowany debiutant odebrał statuetkę z rąk Krynstyny Cierniak-Morgenstern, pomysłodawczyni „Perspektywy” i przewodniczącej Kapituły Nagrody, która tak uzasadniła werdykt: „Zamiast ciągle na coś czekać, zacznij żyć. To przesłanie księdza Jana Kaczkowskiego. Tę piękną i skromną postać oglądamy właśnie w filmie Daniela Jaroszka. Dla księdza Kaczkowskiego najważniejsi byli inni ludzie. Cały czas uczył nas, żebyśmy się starali zobaczyć w drugim człowieku – człowieka. Siłą tego filmu jest prostota, bezpretensjonalność i znakomite aktorstwo. To film dla ludzi”.

Johnny przebojem wdarł się na pierwsze miejsce rodzimego rankingu oglądalności. Był jaskółką zwiastującą powrót publiczności po pandemicznej zapasce w polskich kinach. Dramat Daniela Jaroszka, poruszający nietawne tematy w atrakcyjnej formie, przyciągnął przed wielkie ekrany ponad 900 tys. widzów. Jego twórca nie kokietuje, kiedy mówi, że jest samoukiem. Zanim producent Robert Kijak zaproponował mu reżyserię *Johnny’ego*, pracował jako fotograf oraz kręcił reklamy i klipy.

Daniel Jaroszek, reżyser filmu JOHNNY, został laureatem tegorocznej Nagrody im. Janusza „Kuby” Morgensterna „Perspektywa”. To wielkie wyróżnienie dla 34-letniego twórcy, który jeszcze kilka lat temu nawet nie marzył o tym, że nakręci film fabularny.



Daniel Jaroszek

Za teledysk *Trofea* dla Dawida Podsiadły był nominowany do Fryderyka w kategorii „Teledysk roku” oraz zdobył nagrodę za reżyserię na festiwalu Yach Film. Jest zdobywcą 21 nagród Klubu Twórców Reklamy.

„Otrzymanie »Perspektywy« im. Janusza »Kuby« Morgensterna to dla mnie ogromny zaszczyt. To nagroda imienia wielkiego reżysera, którego debiut fabularny *Do widzenia, do ju-tr...* stał się dla mnie filmem, który rozkochał mnie w kinie, kreując moją młodzieńczą wrażliwość. Tym bardziej czuję niezwykłą wdzięczność. To dla mnie potwierdzenie, że jestem

w właściwym miejscu na swojej zawodowej drodze” – mówił Jaroszek.

„Perspektywa” jest przyznawana za najbardziej obiecujący debiut dla reżysera, którego twórczość posiada wielki potencjał i perspektywę rozwoju na przyszłość. Nagrodę w wysokości 30 tys. złotych ufundował Polski Instytut Sztuki Filmowej. Autorem statuetki jest prof. Adam Myjak.

Pierwszym laureatem „Perspektywy” – za rok 2011 – był Adrian Panek. Reżyser otrzymał statuetkę za swój debiutancki film *Daas*. Wśród laureatów znajdują się też: Ma-

ria Sadowska, Bodo Kox, Elżbieta Benkowska, Julia Kolberger, Łukasz Ostalski, Katarzyna Jungowska, Maciek Bochniak, Jan P. Matuszyński, Paweł Maślona, Ewa Bukowska oraz Jan Holoubek. Podczas ubiegłorocznej edycji Nagroda „Perspektywa” trafiła w ręce Bartosza Blaschke za film *Sonata*. Organizatorami uroczystej gali wręczenia Nagrody im. Janusza „Kuby” Morgensterna „Perspektywa” byli Polski Instytut Sztuki Filmowej oraz Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

ŁUKASZ KNAP

NOWE SZATY KRÓLOWEJ

Jeśli ma być wykwintnie, elegancko i dostojnie – to w łódzkiej Galerii Opus. Twórcy wystawy „Atelier. Fotografie i kostiumy z planu miniseriale *Królowa*” zareago-

wali na popularność czteroodcinkowej produkcji fabularnej w reżyserii Łukasza Kościckiego (prod. Opus TV i Netflix 2022). We wnętrzu Galerii zbudowali więc – czy może odtworzyli – nie królewski wprawdzie apartament, bo coś o wiele ciekawszego, czyli garderobę. Co jest o tyle interesujące, że najczęściej to właśnie zaplecze, kuchnia czy warsztat prezentują się bardziej atrakcyjnie od głównego planu filmowego. Tak jest i teraz. Serial jest już znany, dostępny, zatem nie wnikając w szczegóły opowieści, przypomnę tylko, co dla wystawowej narracji najważniejsze. Otóż tytułowa *Królowa* to po mistrzowsku zagrana przez Andrzeja Seweryna podwójna postać: krawca Sylwestra oraz drag queen Loretty. I to do jego/jej (a może ich?) garderoby teraz możemy zajrzeć. Są w niej przede wszystkim kostiumy. Eleganckie męskie garnitury, w których zwykły pojawiać się bohater. Ekspozowane tak, by można było zobaczyć, jak starannie, z jaką dbałością o szczegóły i detale zostały zaprojektowane. Gdzie np. jedwabny krawat jest identyczny z podszewką marynarki. Zawieszane na firmowych markowych wieszakach, również filmowych rekwizytach. Czego często na ekranie nie widać, albo co umyka percepcji widzów, ale co pozwala zbudować świat autentyczny dla opowiadanej historii. I co pomaga w konstruowaniu klimatu i nastroju filmowego dzieła, o czym wielokrotnie zresztą

W Galerii Opus w Łodzi można zajrzeć za kulisy miniseriale KRÓLOWA. Wystawa „Atelier” odsłania tajemnice wyjątkowych kostiumów i pozwala przyjrzeć się pracy ich twórców oraz noszących je aktorów.

mówili i twórcy, i historycy filmu. Projektant męskiej garderoby Tomasz Ossoliński scharakteryzował swoje dokonania słowami: „Wszystkie garnitury szłyśmy na miarę. Wyszedłem z założenia, że krawiec powinien nosić swoje najlepsze projekty”. Czyli dokładnie na odwrót w stosunku do przysłowia o chodzącym bez butów szewcu.

Piękne, w pastelowych barwach, garnitury to jednak wstęp, mniejsza część ekspozycji. Prawdziwą uczta dla oczu stają się suknie Loretty. Tworzyły je najwyższej klasy specjaliści: konsultant Konrad Bikowski i projektantka Ewa Różewska (zresztą kostiumografka filmu). Pracę całej niemałej ekipy odpowiadającej za stroje podsumowała: „Moda jest jedną z bohaterek *Królowej*. Dlatego tak wiele uwagi poświęciliśmy kreacjom Sylwestra i Loretty”. Tę część ich dokonań oglądamy na wystawie. Suknie długie, o zdecydowanych barwach (niebieski, amarantowy, odcienie zieleni), błyszczące, często obszyte cekinami, z tiulami, sztyfonami, zakardami... Do tego naszyjniki, peruki, biżuteria, rękawiczki – można rzec: garderoba wielkiej damy. Tajemnicza kobiecość ukryta w garderobie i pod garderobą. Z odrobiną perwersji, niczym w „Operetce” Gombrowicza.

Jak przystało na elegancką garderobę są w niej portrety aktorów w najlepszych wcieleniach.



Kreacje Sylwestra i Loretty

Andrzej Seweryn jako Sylwester oraz w roli Loretty. Duże barwne fotografie w złożonych ramach, bo w tym miejscu nie mogło być inaczej. I podobizny innych bohaterów filmu oraz seria fotografii z planu, gdzie podglądamy tajniki aktorskich przeistoczeń albo postaci w akcji, często uchwycone w sytuacjach zabawnych. Autorem zdjęć jest Piotr Litwic. Na tej kameralnej wystawie znalazły

się też wykwintne akcesoria dla „francuskiego” pieska: smyczka z obróbką, poduszka z wyhaftowanym imieniem pieska, a do tego sztuczna kość. Twórcy serialu podkreślali, że ich dzieło to optymistyczna baśń. Oglądając wystawę, można dodać: jaka piękna baśń!

MIECZYSLAW KUŹMICKI

SPOTKANIE MISTRZÓW

Grażyna Torbicka,
Allan Starski,
Wiesława Starska
i Marek Kondrat

Kino Kultura dawno nie widziało takich tłumów, jak na zorganizowanym przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich przeglądzie filmów z okazji 80. urodzin Allana Starskiego. Utrzymywaną w tajemnicy niespodzianką był przyjazd Romana Polańskiego na zamknięcie tego wyjątkowego wydarzenia.

Promując filmy, niezwykle rzadko mówi się o pracy scenografa. Nie inaczej jest w opracowaniach historycznych. Scenografia, podobnie zresztą jak montaż czy dźwięk nie są często omawiane w rodzimym piśmiennictwie. O tym, jak wielkie jest to niedopatrzenie, mogliśmy przekonać się podczas przeglądu filmów z okazji 80. urodzin Allana Starskiego. Jubileusz twórcy – nagrodzonego Oscarem, Złotymi Lwami, Cezarem i trzema Orłami – udowodnił, jak ważną częścią produkcji filmu jest wyobraźnia scenografa oraz jego współpraca z reży-

serem, autorem zdjęć i innymi współtwórcami.

„Chciałbym zwrócić uwagę na coś, co widzom często umyka. Gdy oglądamy dobry film, zapominamy o istnieniu czegoś takiego, jak scenografia, kostium czy rekwizyt, ale to właśnie one sprawiają, że wierzymy w prawdę opowieści, którą mamy przed oczami” – tak Allan Starski zapowiedział przegląd. Złożyły się na niego pokazy czterech filmów: *Smugi cienia* (1976) Andrzeja Wajdy, *Placu Waszyngtona* (1997) Agnieszki Holland, *Ukrytej gry* (2019) Łukasza Kośmickiego i *Olivera Twista* (2005) Romana Polańskiego. „Wybrałem mniej znane filmy

reżyserów, z którymi współpracowałem, ale moim zdaniem ciekawe z punktu widzenia scenografa i ważne w mojej zawodowej drodze” – dodał jubilat.

Wszystkie seanse poprzedziły rozmowy Grażyny Torbickiej z Allanem Starskim oraz gośćmi, współpracownikami i przyjaciółmi artysty. Wśród nich znaleźli się: Marek Kondrat, Wiesława Starska, Agnieszka Holland, Łukasz Kośmicki, Robert Więckiewicz, Paweł Edelman i Waldemar Pokromski. Niezapowiedzianą wisienką na torcie okazało się spotkanie z Romanem Polańskim, z którym Allan Starski współpracował na planie *Pianisty* i *Olivera*

Twista. Ściany kina Kultura na długo zapamiętają burzę oklasków, którą twórcy zebrali od publiczności zaskoczonej przyjazdem niespodziewanego gościa. „To jest trio marzeń dla wszystkich, którzy kochają kino” – tak Grażyna Torbicka przedstawiła Pawła Edelmana, Romana Polańskiego i Allana Starskiego, gdy zjawili się na scenie przed projekcją *Olivera Twista*. Powiedzieć, że to było wyjątkowe spotkanie, to nic nie powiedzieć. Na scenie spotkali się mistrzowie kina, laureaci Oscarów i przyjaciele.

Roman Polański nie szczędził pochwał Starskiemu: „Najlepsza w *Oliverze Twiście* jest scenografia. Jest przepiękna. Sam byłem nią pracą rozczarowany, ten film mi się nie podobał. Zobaczę go po raz pierwszy od czasu, kiedy go zrobiliśmy” – mówił reżyser z rozbrajającą szczerością. Praca przy *Oliverze Twiście* była jednym z największych wyzwań w karierze Allana Starskiego. Kosztująca ponad 60 mln dolarów adaptacja powieści Charlesa Dickensa wymagała drobiazgowo zaplanowanej scenografii, aby uwiarygodnić klimat angielskiej opowieści roz-

grywającej się w wielu lokacjach w połowie XIX wieku.

„Allan Starski jest marzeniem operatora. On wie, kiedy coś konstruuje, że projektowany przez niego przedmiot zyska pełnię piękna dopiero wtedy, kiedy zostanie sfilmowany. To nie jest oczywiste. Nie spotkałem nigdy scenografa tak wrażliwego na kolor” – podkreślał autor zdjęć Paweł Edelman.

Pochwał dla scenografa nie żalowała również Agnieszka Holland, która zdradziła kulisy współpracy z nim na planie *Placu Waszyngtona*. Ta produkcja zajmuje szczególne miejsce w twórczości scenografa. To był jego pierwszy film kręcony w całości w Stanach Zjednoczonych. Starski stanął na rękach, aby stworzyć skomplikowaną scenografię z dala od zaplecza produkcyjnego Los Angeles. A jednak znalazł sposób, aby odtworzyć w Baltimore nie tylko tytułowy nowojorski Plac Waszyngtona, ale także... Paryż. Dodajmy, że akcja filmu rozgrywa się w połowie XIX wieku. „Jest najlepszy” – Agnieszka Holland komplementowała Allana Starskiego, podkreślając, jak świetnie jej się z nim współpracowało. Reżyserka zwracała uwagę na charakterystyczne cechy pracy (perfekcja, pedantyzm) i stylu scenografa, słynącego z miłości do koloru zielonego. Podczas rozmowy niespodziewanie wyszło na jaw, że za projekt wnętrza kina Kultura, gdzie odbywały się wszystkie seanse i rozmowy, odpowiedzialny jest sam bohater przeglądu. Niczyjej uwadze nie uszło, że kolor ścian sali projekcyjnej i foteli jest – a jakże – zielony!

W pamięci publiczności z pewnością zapisze się także spotkanie przed projekcją *Smugi cienia* (1976). Ten film rozpoczął wieloletnią współpracę Allana

Allan Starski
Agnieszka Holland

Roman Polański i Allan Starski

Starskiego z Andrzejem Wajdą. Na jego planie scenograf poznał swoją przyszłą żonę, kostiumografkę Wiesławę Starską. 32-letni wówczas twórca zmierzył się z karkołomnym zadaniem – stworzeniem scenografii na potrzeby filmu, którego akcja rozgrywa się w Singapurze, Bangkoku i na pokładzie angielskiego żaglowca. Zdjęcia kręcono w Tajlandii, ale część tajskiego nadbrzeża zbudowano w Bułgarii, natomiast singapurskie biura odtworzono... w Warszawie. „Reżyserzy, podobnie jak aktorzy, mają tendencję do podporządkowywania sobie rzeczywistości, natomiast film de facto robią scenografowie” – mówił Marek Kondrat. – „Ta [fil-

mowa – przyp. Ł.K.] baśń zostaje stworzona przez wykształconych, fantastycznych i wrażliwych ludzi. Reżyserzy to wszystko organizują, ale to scenografia buduje film” – dodawał.

Podobna magia miała miejsce na planie *Ukrytej gry* (2019) Łukasza Kośmickiego. „To bardzo ciekawy film, a budowanie do niego dekoracji sprawiło mi wielką frajdę” – mówił Starski. Tak jego pracę wspominał Robert Więckiewicz: „Allan wykonał fantastyczną robotę. W filmie gra nie tylko Pałac Kultury, ale też amerykańska ambasada czy warszawskie ulice. Nowy Jork, który jest na początku filmu, to tak naprawdę Praga. Allan po-

trafi wykreować rzeczywistość tak realistyczną, że się w to wierzy. Odtworzył wszystkie detale epoki. W takiej scenografii grało się z wielką przyjemnością” – mówił aktor.

Przegląd został zorganizowany przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich z okazji 80. urodzin Allana Starskiego, które przypadły 1 stycznia. Wejściówki na pokazy, które odbyły się w dniach 23-26 stycznia, były bezpłatne. Relacje wideo ze wszystkich spotkań, które odbyły się podczas przeglądu, można oglądać na kanale YouTube SFP pod adresem: www.youtube.com/SFPorgPL.

ŁUKASZ KNAP

FOTOGRAF I JEGO MUZY

Przełom dekad lat 50. i 60. to niezwykle rozwój fotografii artystycznej. Najczęściej czarno-białej, ale też barwnej, do czego w niemałym stopniu przyczynił się właśnie Karol Kasper. Byli – z żoną Natalią – ważnymi uczestnikami w artystycznym krajobrazie Łodzi i nie tylko. Karol, łodzianin z urodzenia, od wczesnej młodości interesował się fotografią i filmem. W 1947 wstąpił do Klubu Filmowców Wąskotaśmowych, którego był współzałożycielem i gdzie rok później zrealizował autorski film animowany. Wykonał też pierwszy projekt czołówki Polskiej Kroniki Filmowej. W 1950 zorganizował, w Spółdzielni Usług Artystycznych FILMIA w Warszawie, laboratorium fotografii barwnej, oparte o autorskie receptury. Jego działania w zakresie fotografii barwnej dostrzeżono za granicą: w 1957 otrzymał nagrodę Kodaka na wystawie w Halle oraz I nagrodę za zdjęcia na wystawie w Berlinie. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w Polsce i na świecie. Szczególnie zasłużył się rodzinnemu miastu. Był autorem wystawy „Łódź w fotografii” (1960), gdzie obok czarno-białych pokazał zdjęcia barwne. Potem wiele z tych jego miejskich pejzaży zostało wydrukowanych w postaci kartek pocztowych – po raz pierwszy w powojennej Łodzi!

Natalia była jego żoną i matką trójki dzieci, autorką fotografii, współpracownicą (m.in. w Pracowni Fotografii Barwnej „Foto Kasper Color” w Łodzi) oraz... muzyką, jak napisano w tytule i opisano w katalogu (dostępnym także w sieci). Pozostałe muzy Karola to najpierw fotografia, a na końcu Łódź. „Wspólna pasja zamieniła rodzinne mieszkanie

Ważny i ciekawy rozdział z historii polskiej fotografii, a po części i filmu, pokazano w Łódzkim Towarzystwie Fotograficznym. Wystawa „Karol. W. Kasper i jego muzy: Fotografia – Natalia – Łódź” przypomniła przełom lat 50. i 60.



Halina Piwowarska podczas wernisażu

o niewielkim metrażu w pracownię fotograficzną. Tam też razem z trójką dzieci, które wrosły wśród dyskusji o fotografii i uczestniczyły w przygotowywaniu materiałów do wystaw, przeżywali swój najszczęśliwszy czas – twórczy i rodzinny” – wspomina jedno z dzieci, córka Halina Piwowarska, teraz w roli kuratora wystawy. Pokazała obszerny wybór fotografii Natalii i Karola. Dominują czarno-białe, ale sporo jest też barwnych. Co trzeba podkreślić, bo kolor w fotografii w tamtej polskiej rzeczywistości był ciągle eksperymentem. Ale że Karol był jednym z pasjonatów barwy w fotografii, efekty

pokazane na wystawie nie tylko się nie zestarzały, ale mogą zdumiewać i dziś jakością wykonania, wielością stosowanych odcieni, półtonów albo ostrych, kontrastowych zestawień.

Walorem wystawy są oczywiście zdjęcia. Pejzaże miejskie, portrety rodzinne, wizerunki osób często uchwyconych w ujęciach reporterskich. Są też zdjęcia z pracy obojga artystów, a więc z laboratorium albo przy kamerze, z aparatem fotograficznym, albo – jak w przypadku Natalii – jej piękny i czuły, barwny wizerunek w kuchni przy garach.

Jeszcze jeden aspekt wystawy trzeba wyraźnie podkreślić. Do-

kumentację życia, pracy i pasji Kasperów – materiały z rodzinnego archiwum wydobyła oraz przysposobiła do prezentacji Halina Piwowarska. Są to m.in. recenzje wystaw, notatki prasowe, urzędowe pisma, dyplom Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej (FIAP) Karola, strony z katalogów czy fragment kroniki ŁTF z 1959 z informacją o dorocznej wystawie członków towarzystwa. Gdzie wśród wielu uczestników są też Natalia i Karol. A jak żywe są ich dokonania, przypomniła wystawa.

MIECZYŚLAW KUŹMICKI



Rób filmy, my zadbamy o Twoje tantiemy.

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

ANIMACJA JEST KOBIETĄ?



3 geNARRACJE,
reż. Paulina Ziółkowska

Uczucia, zdolność komunikacji, rodzina, poszukiwania estetyczne i filozoficzne, humor i dramat – filmy 29. MFF Etiuda&Anima dały widzom cały wachlarz tematów i form. Ważne miejsce w programie zajęła polska animacja oraz jej autorzy. Wygrały kobiety.

Zależy nam, żeby dbać o kulturę filmową – to najważniejsza rola festiwalu na świecie” – podkreślał przed rozpoczęciem 29. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima (29 listopada – 4 grudnia) dyrektor artystyczny Bogusław Zmudziński. Od lat w świat filmu wprowadza nowe pokolenia studentów Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Z kolei festiwal, którym kieruje, stał się trampoliną do dalszej drogi dla wychowanków uczelni artystycznych. Często właśnie tu po raz pierwszy kon-

frontują swoją twórczość z publicznością, kolegami i koleżankami z innych akademii oraz z mistrzami (prowadzącymi osobiste warsztaty lub przypominanymi na specjalnych retrospektywach). Tu też mogą swoje dokonania umieszczać w szerszym, nie tylko krajowym kontekście. Młodzi twórcy i otwieranie przed nimi nowych drzwi oraz krzewienie miłości do filmu są dla Etiudy&Animy priorytetem.

Zadanie jest trudne. Nie ułatwia go listopadowa aura – gdy dookoła chłodno, ciemno, wieje, pada deszcz – w zmobilizowanie widzów do przyścia do kina trzeba

włożyć sporo wysiłku. Pasji i zaangażowania organizatorom jednak nie brakuje, a ich wysiłek wynagradza stosunkowo niska średnia wieku wśród festiwalowej widowni.

Do świata filmu na 29. Etiudzie&Animie zapraszano już „od progu”. W holu Małopolskiego Ogrodu Sztuki, tuż obok największej sali kinowej festiwalu, została zorganizowana wystawa makiet: scenografii i lalek z dokumentu 1970 Tomasa Wolskiego. W gablotach stanęły zminiaturyzowane wnętrza PRL-owskich biur dygnitarzy – ożywione na ekranie dzięki pracy zespołu pod reżyserią Roberta Sowy (lalki odzwierciedlające komunistycznych polityków wykonała Sylwia Nowak, produkcją zajęła się Aneta Zagórska). Festiwalowicze z wyraźnym zacięciem badali wzrokiem każdy detal – rzadko przecież zdarza się okazja, aby z tak bliska przekonać się, jakiej precyzji wymaga animacja lalkowa. Sam Robert Sowa był jednym z gości festiwalu.

Pojawiła się również animatorka Wiola Sowa, która stała się bohaterką wieczoru pod hasłem „Notacja. Kobiety Małopolski w animacji”. Poza tym artystka – razem z Przemysławem Liputem, Jackiem Zło-

czowskim i Małgorzatą Łuczyną, w ramach towarzyszącej festiwalowi wystawy „interlaced/przeplatane”, zaproponowała odmienne spojrzenie na animację. Punktem wyjścia są tu współczesne narzędzia (VR i AG), ale i klasyczna analogowa fotografia.

Jednym z gości honorowych 29. Etiudy&Animy był Mariusz Wilczyński. W minionych latach pokazywał w Krakowie filmy swoje i swoich studentów, opowiadał o postępie w pracy nad *Zabij to i wyjedź z tego miasta*. Tym razem zaproszony został przede wszystkim jako „niesforny” wykładowca. Odebrał Specjalnego Złotego Dinozaura dla wybitnego artysty i pedagoga. „Nie jest z wykształcenia filmowcem, przyszedł do animacji z malarstwa, ale kształci innych w tej dziedzinie, odnosząc olbrzymie na tym polu sukcesy” – mówił o laureacie Bogusław Zmudziński.

Okazją do spotkania i rozmowy była zorganizowana po raz pierwszy na festiwalu gala wręczenia branżowych nagród Sekcji Filmu Animowanego Stowarzyszenia Filmowców Polskich w dziedzinie filmu animowanego za rok 2021. O laureatach zadecydowała kapituła, w skład której weszli Alicja Witkowska (przewodnicząca), Anita Kwiatkowska-Naqvi, prof. Jacek Adamczak, Jan Maciej Ptasieński i Artur Wrotniewski. Statuetki przyznano w kilku kategoriach, wynikających z etapów powstawania filmu animowanego (najlepszy film autorski, najlepszy film/serial dla dzieci, najlepsza animacja, najlepsze opracowanie plastyczne, najlepszy debiut, najlepszy scenariusz, najlepsze zdjęcia/compositing, najlepsza muzyka/scieżka dźwiękowa). Na odrębnym panelu przedstawiciele SFP dyskutowali na temat przejmowania przez animatorów roli producenta (wszystkich laureatów nagród SFP wymieniliśmy w dziale „Varia” w grudniowo-stycznym numerze „Magazynu Filmowego” – przyp. red.).

Ważna rozmowa towarzyszyła spotkaniu poświęconemu pamięci Marcina Giżyckiego (1951-2022). Wśród wspomnianych postaci wybitnego animatora, historyka filmu animowanego i dyrektora artystycznego Międzynarodowego Festiwalu Filmów Animowanych Animator znalazł się prof. Jerzy Kucia. Ciekawa okazała się też debata wokół arkan audiodeskrypcji (Jak animator może ułatwić pracę twórcom audiodeskrypcji już na etapie powstawania dzieła? Czy warto tak wcześnie o tym myśleć?) – swoim doświadczeniem na tym polu podzieliła się m.in. Katarzyna Agopsowicz, autorka wielokrotnie nagradzanego *Księcia w cukierni*.

Publiczność dopisała zwłaszcza na projekcjach konkursowych. Z Krakowa ze statuetkami Dinozaurów, Jabberwockych i Żmijów wyjechało ponad 25 filmów, prezentowanych w trzech konkursach: Etiuda, Anima (oba międzynarodowe) i Anima.pl. Ten ostatni odbywa się na festiwalu co dwa lata i stanowi przegląd najnowszej, choć wyselekcjonowanej, krajowej produkcji animowanej. Do udziału w nim zgłoszono ponad 100 filmów zrealizowanych w latach 2021-2022, pod ocenę poddanych zostało 40 z nich. Były to zarówno „klasyczne” animacje autorskie, animacje dla dzieci (krótkie filmy, jak i odcinki seriali) oraz teledyski.

Równe proporcje ze względu na płeć rozłożyły się kolei w plebiscytach publiczności (przy czym jeden tytuł jest autorstwa duetu damsko-męskiego). Te wyjątkowo ważne dla twórców statuetki odebrali: Joanna Kożuch za *Było sobie morze...* – o świecie zniszczonym przez ludzką butę, głupotę i chciwość; Katarzyna Kijek i Przemysław Adamek za *Powolne światło* – o postrzeganiu czasu i wychodzeniu z domu rodzinnego; oraz Peter Hoferica za *Samorast (o śliepkach a ludoch) / Maverick (o kurach i ludziach)* – o zdobywaniu odwagi, aby sprzeciwić się rodzicom.

Wśród laureatek pozostałych nagród i wyróżnień znalazły się Paloma Orlandini



Any Place/Gdziekolwiek,
reż. Minerva Rivera Bolaños

Gdyby pokusić się o jakieś całościowe spojrzenie na werdykt, uwagę zwraca spora liczba nagród dla kobiet. To one odebrały dwa z trzech Grand Prix. Złotego Dinozaura (w konkursie Etiuda) otrzymała Minerva Rivera Bolaños za fabułę *Any Place / Gdziekolwiek* o wykorzystywaniu seksualnym z perspektywy dziecka. Złoty Żmij (w konkursie Anima.pl) powędrował w ręce Pauliny Ziółkowskiej za animację *3 geNARRACJE* – jury uzasadniło swoją decyzję słowami: „za piękny autorski poemat ujęty w kobiecy toniec pokoleń, opowiadający o delikatności, namiętności i strachu”. Tylko Złoty Jabberwocky (w konkursie Anima) trafił do mężczyzny – Priita Tendera za surrealistyczną opowieść o samotności *Koerkorter / Dog Apartment*.

Castro, Alba Lozano, Dominika Kováčová, Elizabeth Hobbs, Margrethe Danielsen, Špela Čadež, Katarzyna Miechowicz, Pola Włodarczyk, Weronika Michel, Betina Božek oraz Gabrielle Selnet i Chloé Farr. Wśród zakwalifikowanych filmów kobiety nie stanowiły większości realizatorów, ale jurorzy to właśnie na nie postawili. Czy teraz artystkom uda się przekroczyć barierę pomiędzy pierwszymi etiudami a kolejnymi filmami? Cel ten osiągnęła Signe Baumane, której najnowsza pełnometrażowa animacja – ironiczny *Mój romans z małżeństwem / My Love Affair with Marriage* – otworzyła 29. Etiudę&Animę. Czyli można. Czy to kobiety będą nadawać ton animacji jutra?

DAGMARA ROMANOWSKA

DOKUMENTOWANIE TRUDNEJ RZECZYWISTOŚCI

Jedna z najstarszych łódzkich imprez filmowych – Festiwal Mediów Człowiek w Zagrożeniu – odbyła się na przełomie listopada i grudnia 2022 w Fabryce Sztuki oraz w siedzibie organizatora festiwalu – Muzeum Kinematografii.



Gala zakończenia festiwalu

Z roku na rok mówimy sobie, że nazwa festiwalu coraz bardziej odzwierciedla rzeczywistość; z przerażeniem trzeba stwierdzić, że faktycznie tak jest. Co roku mówimy też o rekordowej liczbie zgłoszeń – w tym roku również padł rekord. Do udziału w wydaniu zgłoszono ponad 200 tytułów filmów, reportaży telewizyjnych i audio – mówił podczas uroczystego otwarcia dyrektor festiwalu Jakub Wiewiórski. „W konkursie filmów dokumentalnych o Grand Prix Nagrodę Miasta Łodzi oraz statuetkę Białej Kobry rywalizowało w tym roku 17 tytułów. Biała Kobra, zaprojektowana przez prof. Zbigniewa Dudka z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, przyznawana jest od pierwszej edycji” – podkreślał Wiewiórski. I dodał: „Przerażeni sytuacją w Ukrainie nie możemy zapomi-

nać, co dzieje się w innych postsowieckich krajach – z Białorusią na czele; co dzieje się z klimatem, co dzieje się w Afryce. Musimy pamiętać o głodzie, biedzie i wszystkim, co powoduje, że ludzie migrują w poszukiwaniu lepszego miejsca na Ziemi”.

Podczas gali otwarcia festiwalu, po raz pierwszy w jego historii, przyznana została Nagroda im. Krzysztofa Talczewskiego, zmarłego przed miesiącem łódzkiego reżysera dokumentalisty. Nagrodę tę – za innowacyjność – otrzymał Wojciech Staroń.

Filmy dokumentalne w konkursie oceniali Katarzyna Borowiecka, Łukasz Maciejewski, Monika Talarczyk, Rafał Wiśniewski i przewodnicząca jury Maria Zmarz-Koczanowicz. Jurorzy zdecydowali, że Grand Prix Nagrodę Miasta Łodzi oraz statuetkę Białej Kobry otrzyma Andriej Kuciła za

film *Gdy kwiaty nie milczą*, prezentujący codzienność, ból i nadzieję, strach i determinację Białorusinów po brutalnie stłumionych protestach społecznych w 2020 roku. Nagrodę „Cierpliwe oko” im. Kazimierza Karasza ufundowaną przez Narodowe Centrum Kultury przyznano Lidii Dudzie za *Pisklaki*. Bohaterami tego filmu są siedmiolatki, które rozpoczynają naukę w szkole z internatem dla dzieci niewidomych i niedowidzących. Z dala od domu radzą sobie z tęsknotą i smutkiem, ale też nawiązują relacje z rówieśnikami.

Nagrodę Stowarzyszenie Filmowców Polskich otrzymali z kolei Elwira Niewiera i Piotr Rosołowski za aktualny, dotyczący sytuacji w Ukrainie, dokument *Syndrom Hamleta*. Pokazuje on, jak kilka miesięcy przed rosyjską inwazją na Ukrainę grupa młodych ludzi przygotowuje adaptację „Hamleta”. Za pośrednictwem uniwersalnej sztuki Szekspira artyści przepracowują traumy po powrocie z wojny w Donbasie, zastanawiają się nad sensem walki i kształtem przyszłego kraju.

Nagrodę Miasta Łodzi dla Najlepszego Reportażu Telewizyjnego zdobyła produkcja *Misza jedzie na wojnę* Tomasa Patory. Natomiast Nagrodę Tygodnika „Angora” dla Najlepszego Reportażu Audio otrzymała *Nasza kołysanka* Katarzyny Michalak.

Ponadto nagrodzono i wyróżniono także twórców filmów: Marka Kozakiewicza za *Silent Love*, Dominikę Montean-Pańków za *Głos*, Marcina Lesisza za *Koniki na biegunach*, Jarosława Wszędybyła za *Koniec świata w Dolinie Łez*, oraz twórców reportaży telewizyjnych: Edytę Krześniak (*Ukraina. Tak trzeba*), Marcin Jakóbczyka (*Syndrom samotności*), Konrada Borusiewicza (*Ruski Mir*), a także reportaży audio: Annę Dudzińską i Agnieszkę Szwejgier (*Stroiciele*), Magdalenę Świerczyńską-Dolot (*W naszych rękach*), Annę Kolmer (*Martwa rzeka*), Agnieszkę Czyżewską-Jacquemet (*Milczeć więcej nie mogę*) oraz Aleksandrę Sadokierską (*Wynurzony z ciszy*).

ANNA MICHALSKA



Pokaz zrekonstruowanego filmu *Janko Muzykant*, reż. Ryszard Ordyński

Każdej odsłonie krakowskiego Festiwalu Filmu Niemego (FFN), organizowanego przez Kino Pod Baranami i Fundację dla Kina, towarzyszy hasło przewodnie. W ubiegłym roku, dla 23. edycji (8-11 grudnia), były nim „Przemiany”. „Dobierając filmy, skoncentrowaliśmy się na trzech tematach z nim związanych: przemianach technologicznych, obyczajowych i formalnych” – komentuje Ola Starmach.

Jak zawsze program obfitował w perły polskiego i światowego kina. Jednym z wydarzeń był pokaz zrekonstruowanego *Janka Muzykanta* Ryszarda Ordyńskiego. „Przez kilka dekad film ten uchodził za niemy, ponieważ zaginęły oryginalne płyty ze ścieżką dźwiękową” – przypomina programerka. Kilka lat temu odnalazły się u włoskiego kolekcjonera, który użył ich do rekonstrukcji dzieła. „Procesem tym zajęła się Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, jeszcze pod dyrekcją nieodwołanej przyjaciółki naszego festiwalu: Anny Sienkiewicz-Rogowskiej. Dzięki warstwie dźwiękowej, przy użyciu kilku kopii, udało się odtworzyć film w jego pierwotnym kształcie” – przybliżyła Ola Starmach. Projekcję poprzedziło słowo wstępne filmografa Michała Pieńkowskiego, który był osobiście zaangażowany w prace. Barwnej opowieści widzowie słuchali z zafascynowaniem.

NIEME KINO WIELE MÓWI

„Największą radość i satysfakcję przynoszą nam zadowoleni widzowie. Ich zainteresowanie i zaskoczenie, gdy odkrywają bogactwo i różnorodność, a zarazem nowatorskość kina sprzed wieku” – mówi Aleksandra Starmach, programerka Festiwalu Filmu Niemego.

Niesamowitą podróżą w czasie był też dla nich seans *Szkiców z Polski*, reportaż prezentujący nasz kraj w latach 1920-1931 przez obiektyw kamery belgijskiego prawnika i kupca oraz zapalonego dokumentalisty-amatora Maurice’a Bekaerta. Dzięki niemu zwiedzić można przedwojenną Warszawę (m.in. Pałac Saski), Kraków, Zakopane, Morskie Oko, Kazimierz Dolny, Ojców. „Bekaert zagląda też na Huculszczyznę – tereny łączące historię Polski i Ukrainy. Do filmu muzykę na żywo [znak rozpoznawczy FFN – przyp. D.R.] zagrał polsko-ukraiński duet Tanók, czyli Natalia Kordiak i Kateryna Ziabliuk. Po ukraińsku *tanok* to taniec, który ma przywoływać odrodzoną moc natury i powodzenie na początku nowego roku” – przybliżyła Starmach.

Nie był to jedyny ukraiński akcent FFN. Innym był *Chleb* Mykoli Shpykovsky’ego, do którego muzykę zagrał duet Chvost. „Film z zarejestrowaną w czasie seansu muzyką nadal można oglądać na platformie e-kinopodbaranami.pl. Wpływy zostaną przekazane do Centrum Dowženki w Kijowie, które zbiera fundusze na generatory prądu i ochronę zbiorów” – podkreśla programerka.

Ukraina pojawiła się już na otwarciu FFN za sprawą awangardowych filmów kijowianki Mai Deren. Pokaz poprzedziło spotkanie z Małgorzatą Radkiewicz, autorką

książki „Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej”, której Deren jest jedną z bohaterek (obok m.in. Alice Guy-Blaché, reżyserki okresu kina niemego, przypomnianej na FFN kilka lat temu). Oprawę muzyczną przygotował Stefan Wesołowski z Anną Paśc – harfistką i Jerzym Mączyńskim – saksofonistą. „Uczynili z tego seansu prawdziwą przygodę, ucztę dla zmysłów” – podkreśla Ola Starmach.

Przygód filmowych i muzycznych na 23. FFN było jeszcze więcej. Uczestnicy mogli obejrzeć niemą wersję *Szantażu* Alfreda Hitchcocka, *Nosferatu – symfonię grozy* F.W. Murnaua (w setną rocznicę premiery), *Złamaną lilię* D.W. Griffitha, czy wreszcie epickie *Skrzydła* Williama A. Wellmana i Harry’ego d’Abbadie d’Arrast – pierwsze dzieło w historii kina wyróżnione Oscarem dla najlepszego filmu, z realistycznymi scenami podniebnych potyczek. Był też dokument *Prawdziwy Charlie Chaplin* oraz wiele, wiele innych rarytasów.

Widzowie nie kryli łez wzruszenia, czasem nie mogli wyjść z podziwu – *Top Gun* trochę błędnie przy *Skrzydłach*. Kino sprzed wieku chyba za serce, imponuje realizacją i daje niespodziewane konteksty dla współczesności. Świat pędzi i zmienia się... a może nie?

DAGMARA ROMANOWSKA



Chłopak z bloków

Z DAMIANEM KOCUREM

rozmawia KUBA ARMATA

Jego pełnometrażowy debiut, wyprodukowany w Studiu Munka-SFP, CHLEB I SÓL zyskał międzynarodowe uznanie oraz prestiżowe nagrody na zagranicznych festiwalach. Swój charakterystyczny autorski styl wypracował już we wcześniejszych, również wielokrotnie nagradzanych, krótkich metrażach. Damian Kocur to nowy, ważny, wrażliwy społecznie głos w polskim kinie.

Zaczął się od festiwalu w Wenecji, potem były m.in. Kair, Antalya, Cottbus, Gijon, Genewa, Triest. Niemal na każdej z tych imprez twój pełnometrażowy debiut *Chleb i sól* dostał nagrodę. Fakt, że film tak mocno zaistniał w międzynarodowym obiegu, daje kopa?

Zdecydowanie, zwłaszcza kiedy robisz film, który wydaje ci się bardzo lokalną historią, jest stosunkowo prosty, tani, zanurzony w takim, a nie innym mikroświecie. Nagle okazuje się, że mocno działa na ludzi z różnych stron świata. Długość i szerokość geograficzna przestają mieć znaczenie. To budujące, bo nabierasz przekonania, że język filmu jest międzynarodowy, rozumiany przez wszystkich. Nagle okazuje się, że w filmowej historii i związanych z nią emocjach ludzie mogą rozpoznać siebie. W Genewie dowiedziałem się np., że *Chleb i sól* niesłychanie mocno przeżył chłopak z Chile, z biednej dzielnicy w Santiago. Opowiadał o swoich powrotach do domu i że w filmie zobaczył swoich kolegów. To dość niezwykle, że tak to w ogóle działa. Na spotkaniach po projekcjach są prawie pełne sale. A i nagrody, przyznawane przecież przez różne składy jurorskie, są chyba dowodem na to, że film działa.

Multum nagród na całym świecie dostawały już twoje krótkie metraże. *Chleb i sól* kontynuuje tę drogę. Myślałeś o sobie w wymiarze międzynarodowym?

Nie mam szczególnej potrzeby robienia filmów za granicą. Żeby uczciwie robić film w danym języku i o konkretnej społeczności, trzeba mieć w tej materii dobre rozeznanie. Jedynym krajem, który dobrze znam – gdzie się urodziłem, wychowałem i w którym żyję – jest Polska. Myślenie o robieniu kina w kategoriach międzynarodowych to chyba tylko i wyłącznie kwestia

tego, by dotrzeć do większej liczby widzów. To, co mnie interesuje, dzieje się tutaj. Co prawda mam teraz w fazie developmentu projekt, którego akcja rozgrywa się na Teneryfie, ale nie jest tak, że wymyśliłem sobie, że chciałbym tam zrobić film, i pisałem tekst pod tę wyspę. Ona jest mi potrzebna do opowiedzenia określonej historii.

O ile film odnosi duże sukcesy za granicą, to całkowicie został pominięty przez jury ostatniego festiwalu w Gdyni. I choć wyjechaliście stamtąd z Nagrodą Dziennikarzy, Nagrodą Jury Młodych oraz Nagrodą Polskiej Federacji DKF-ów, to jednak dominowała narracja – z którą i ja się zgadzam – że *Chleb i sól* został tam skrzywdzony. Jak się z tym czujesz?

Nie mam poczucia wielkiej krzywdy. To, że nic nie dostaliśmy, było przykre, ale taki sam los spotkał pana Jerzego Skolimowskiego. W jury gdyńskiego festiwalu znaleźli się ludzie, których z jakichś powodów nie widziałem nigdy na wrocławskim festiwalu Nowe Horyzonty. A to miejsce niezbędne do odwiedzenia, by bez konieczności zwiedzania połowy świata zobaczyć, co w kinie w danym momencie jest najciekawsze, najświeższe, co poszerza horyzonty. Nigdy tych ludzi tam nie spotkałem. Myślę, że robię kino, które posługuje się językiem czy środkami na tyle nietypowymi dla tego, co robi się w Polsce, że może po prostu jest nieczytelne. Na szczęście czytelne jest za granicą. Dostaję mnóstwo dobrych słów od wielu widzów, którzy oglądają nasz film na pokazach przedpremierowych, czy od członków Polskiej Akademii Filmowej, oglądających go z udostępnionego linku. Myślę, że gdyby w gdyńskim jury znalazło się kilka innych osób, mogłoby to zaowocować zupełnie innym wynikiem.

Wspomniałeś o Nowych Horyzontach jako swego rodzaju papierku lakmusowym tego, co dzieje się dzisiaj w światowym kinie. Ty natomiast na poważnie kinem zainteresowałeś się dość późno, bo w wieku 20 lat, i to za sprawą dziewczyny.

Myślę, że coś, co uruchomi w nas poczucie większego sensu egzystencji – a tak traktuję kino – zawsze jest pewnym przypadkiem. Nie ma też chyba jednego określonego przepisu, jak powinna wyglądać droga filmowca. Dla mnie najciekawsze rzeczy robią ci, którzy mają mocno nieoczywiste trajektorie lotu. Najbardziej interesujące rzeczy powstają u ludzi niemających edukacji filmowej albo takich, którzy ją przerwali, bo uznali, że uczelnie dalej ich nie rozwijają. Wiem, że jak na polskie warunki mam dość kontrowersyjny pogląd związane z tym, czym jest dla mnie kino i co sam chcę oglądać, lecz nie boję się o tym mówić. Jeszcze wiele nie zrobiłem, ale mam nadzieję, że kolejnymi filmami udowodnię, że ten sposób myślenia o kinie jest właściwy, bo ja tę sztukę traktuję bardzo serio. Spodobało mi się, co powiedział David Bowie w fantastycznym dokumencie, jaki niedawno o nim powstał (*Moonage Daydream* – przyp. K.A.). Mianowicie, że nigdy nie starał się robić muzyki, którą pokochaliby ludzie, a pragnął narzucić im to, co jemu się podoba. Staram się myśleć podobnie. Jeżdżąc po festiwalach, zdaję sobie sprawę, że moja publiczność pewnie nigdy nie będzie szeroka, ale za to niezwykle świadoma. Przekonałem się o tym, widząc zaangażowanie widzów na spotkaniach. To chyba dla mnie najważniejsze przy robieniu filmów.



Jacek Bieś i Tymoteusz Bieś w filmie *Chleb i sól*, reż. Damian Kocur

Kiedy już zacząłeś poznawać kino, stało się dla Ciebie miłością od pierwszego wejrzenia?

Czymś naprawdę mocnym, w czym wyjątkowo długo siedziałem, była fotografia. Nigdy nie uprawiałem jej zawodowo, ale ten rodzaj recepcji rzeczywistości stał się dla mnie interesujący. Mnóstwo też wtedy czytałem. Mam nadzieję, że przyjdzie jeszcze w życiu moment, kiedy będę miał na to czas. Kino poznawałem za sprawą wielkich autorów – Felliniego, Buñuela, De Siki, Rosselliniego, twórców azjatyckiej nowej fali. Moja znajomość ze wspomnianą wcześniej dziewczyną zaowocowała dostępem do kinofilskiej spektrum tytułów. Nigdy nie interesowało mnie kino popularne, mainstreamowe. To byłoby dla mnie po tych doświadczeniach regres. Nie rozumiałem jeszcze dzieł wielkich mistrzów, bo to był nowy język. Ale co z tego? Bohater *Zbliżenia* (1990) Abbasa Kiarostamiego mówi, że nie pamięta, o czym jest film, ale dobrze pamięta, co wtedy czuł. Miałem podobnie, zostawałem po tych projekcjach z niezmiernie ciekawymi emocjami.

À propos literatury, Stanisław Lem powiedział kiedyś, że musi przestać pisać i tworzyć, bo nie zdąży przed śmiercią przeczytać wszystkiego, co by chciał.

Znajduję się w dość komfortowym położeniu, nie mam stałej pracy, rodziny, więc teoretycznie mam dużo czasu na kontakt z kulturą. To spory przywilej, bo nie muszę walczyć o codzienną egzystencję, chociażby pod względem ekonomicznym, a to ludziom pochłania znaczną część czasu. Bardzo podoba mi się wywiad, jaki Dorota Masłowska udzieliła Justynie Sobolewskiej (w tygodniku „Polityka”, przy okazji wręczenia pisarce, podczas 30. Paszportów „Polityki”, nagrody Kreator Kultury – przyp. red.). Mówi tam o wielu rzeczach, z którymi absolutnie się zgadzam

i o których ostatnio myślę. Zwłaszcza będąc w takich krajach jak Egipt czy Rwanda, gdzie zobaczyłem, jak wygląda życie ludzi walczących każdego dnia o minimum niezbędne do egzystencji. Ich styczność z kulturą jest przez to ogromnie ograniczona. Kto wtedy ma czas na czytanie książek? Poza tym mam poczucie, że żyjemy w kraju, gdzie kultura przez rządzących traktowana jest jak dodatek, zło konieczne. Będąc ostatnio w Genewie, czy mieszkając kilka miesięcy w Berlinie, zobaczyłem, że sztuka, kultura są tam dla ludzi czymś zupełnie oczywistym. Poświęcają temu czas, interesują się. Oczywiście w Polsce też spotykam podobnych ludzi, ale jest ich znacznie mniej. Mniej się czyta, spada frekwencja w kinach. Intelktualnie i kulturowo nie jest dobrze. Po co nam te wszystkie czolgi? Czego będziemy bronić, jeśli zabraknie kultury?

Skoro mowa o dostępie do kultury, to ty jako dziecko również nie miałeś łatwo. Pochodzisz z Łazisk Górnych, gdzie nie było kina.

Wtedy chyba jeszcze nie miałem takiej potrzeby, bo do końca nie wiedziałem, że coś takiego istnieje. Jeśli posiadasz o tym wiedzę, a nie masz do tego dostępu, wtedy może to być nieprzyjemne doświadczenie. Natomiast jeśli nie jest to dla Ciebie tak oczywiste, nie czujesz tego braku tak bardzo. Oczywiście wiedziałem, czym jest kino, ale wychowałem się w mieście i środowisku, gdzie dostęp do kultury był zerowy. Moi rodzice nie mieli specjalnej potrzeby, by wysyłać mnie na jakieś warsztaty czy kółka zainteresowań. Oni zajmowali się codziennością, pracą w fabryce na etat. Takie to były czasy.

Jednocześnie chyba dość szybko zdałeś sobie sprawę, że musisz stamtąd wyjechać?



Damian Kocur i Cate Blanchett

Przestraszyłem się, że moje życie może tak wyglądać. Po maturze postanowiłem nie iść na studia i przez kilka miesięcy pracowałem w fabryce przy taśmie. Wtedy zorientowałem się, że jeżeli czegoś nie zrobię, tak będą wyglądały kolejne lata. A gdzieś podskórnie czułem, że do tego życia kompletnie nie pasuję. To było dość wstrząsające i mocno otrzeźwiające doświadczenie. Kop motywacyjny do działania, żeby stamtąd wyjechać.

Pojechałeś do Krakowa i zacząłeś studiować germanistykę. Skąd taki wybór?

Wielu znajomych mojego ojca wyjechało do Niemiec, bo mieli papiery, które im to umożliwiały. Sam zresztą często tam jeździłem. Nie miałem też za bardzo innego pomysłu na siebie. Pochoďte z miasta, gdzie ludzie wokół nie robili nic, co mogłoby mnie zainteresować. Głównie chodzili na mecze albo sami grali w piłkę nożną, co było dla mnie kompletnie nieciekawe. Nie widziałem w mieście nikogo, kto chodziłby np. z aparatem czy miał ciemnię fotograficzną albo cokolwiek innego niezwiązanego ze sportem. Zacząłem się wtedy uczyć języka niemieckiego. Miałem co prawda lekcje w szkole, ale nie był to wystarczający poziom, by dostać się na studia na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zamknąłem się w pokoju na kilka miesięcy, siedziałem tam dosłownie po kilkanaście godzin dziennie i uczyłem się. Byłem tak przerażony, że mogę zostać w tym mieście. Latem moi koledzy pukali w parapet i starali się mnie wyciągnąć na podwórko, ale się nie dawałem. Tam panował kompletny marazm. W jakiś sposób potrzebny, bo gdyby nie lata spędzone na ławce, nie zrobiłbym *Chleba i soli*. Udało mi się jednak zmotywować, by uczyć się tego niemieckiego i w efekcie zdałem na studia z całkiem niezłym wynikiem.

Prowadziłeś takie życie jak bohaterowie *Chleba i soli*?

Do 20. roku życia siedziałem na ławce. Będąc w liceum, poznałem Marcina, starszego brata Jacka i Tymka (bracia Biesowie, odtwórcy głównych ról w filmie *Chleb i sól* – przyp. red.), który jest poetą w Mikołowie. Od tego momentu zacząłem mnóstwo czytać i powoli opuszczać swoje podwórko. Marcin dostarczał mi wiele książek i pamiętam, że dla kolegów spod bloku stałem się wtedy trochę dziwakiem, z nosem w książkach. Z drugiej strony byłem do nich bardzo podobny. Goliłem się na zapalke, chodziłem w dresie, bywałem z nimi na siłowni, którą mieliśmy w piwnicy, a przy okazji dużo czytałem. To było dziwne połączenie potrzeby bycia intelektualistą z tym, żeby zbytnio się nie odróżniać.

W twoim filmie jest wiele przemocy. Czy była obecna wśród łaziskowych bloków?

Było tam dużo przemocy zarówno fizycznej, jak i psychicznej. Myślę jednak, że to nie jest doświadczenie małego miasta ani mojego miasta. To dotyczy wielu ludzi i widzę to, spotykając się z widzami na festiwalach. Wszyscy mają mniej lub bardziej traumatyczne przemocowe doświadczenia z życia. Nikt nie jest na to odporny. Przemoc nie jest zarezerwowana dla bloków. Może wystąpić tam, może w szkole filmowej, a może też na zamkniętym, strzeżonym osiedlu, gdzie metr kwadratowy kosztuje 20 tys. zł.

W jednym z wywiadów powiedziałeś, że to właśnie „na blokach” czułeś się najlepiej.



Dalej jest dzień, reż. Damian Kocur



1410, reż. Damian Kocur

Przez pierwszy rok, dwa, nie odnalazłem się zbytnio w Krakowie. To nie był dla mnie łatwy czas. Nie miałem tam znajomych i w zasadzie co tydzień wracałem do domu, na Śląsk. Pamiętam, że miałem zajęcia od poniedziałku do czwartku i tuż po nich pakowałem się w pociąg do mojego miasta. Spędzałem tam cały weekend i z żalem wracałem do Krakowa w niedzielę wieczorem. Czułem jednocześnie, że te dwie przestrzenie coraz bardziej się rozjeżdżają, a ja wykonuję coraz większy szpagat. Wiedziałem, że wskoczę na tę wielkomięjską platformę, bo tam były jeszcze nadzieje na zmianę życia.

Dzisiaj te powroty do krainy dzieciństwa smakują inaczej?

W zasadzie już ich nie ma, ponieważ nie ma tam nawet nikogo z mojego podwórka. Kiedy weszliśmy do Unii Europejskiej, 90 proc. ludzi wyjechało. Zatem historia mojego osiedla trwała do 2004 roku. Dobrze jednak wspominać ten czas. W zimie staliśmy na klatce, w lecie siedzieliśmy na ławce. Widywaliśmy się w zasadzie codziennie, miałem wrażenie, że mamy wspólne tematy. Po prostu lubiłem tam przyjeżdżać. Dzisiaj, kiedy albo tych ludzi nie ma, albo prowadzą dorosłe życie, mają rodziny – to jest kompletnie inny świat. Ciekawe, że na spotkaniach z publicznością po *Chlebie i soli* ludzie młodszy ode mnie przekonują, że to również ich doświadczenie.

Myślisz, że poszedłbyś tą drogą, gdyby nie twój dziadek, który po wojnie był pierwszym kinooperatorem w Łaziskach, po którym odziedziczyłeś ciemnię fotograficzną?

Fot. Materiały prasowe (KZ)

Myszę, że mam po dziadku dużo genów – fizycznych cech, ale i tych związanych z osobowością. Stosunkowo późno zacząłem się interesować tymi narzędziami, do których on miał dostęp, czyli aparatem, ciemnią. Dopiero gdy wyjechałem do Krakowa, na poważnie wciągnąłem się w fotografię. Kiedy teraz o tym myślę, to wydaje mi się, że dlatego tak często przyjeżdżałem na Śląsk, żeby móc posiedzieć w ciemni. Spędzałem tam długie godziny. Dziadek miał kontakt z różnymi ludźmi, był niezmiernie aktywny społecznie. Organizował rajdy samochodowe, był wodzirejem na imprezach zakładowych, organizował różnego rodzaju wycieczki, turnusy, wyświetlał dzieciom bajki z projektora 16mm. Przy tym nie był intelektualistą, nie była to osoba, która oglądałaby filmy Krzysztofa Zanussiego. Wykorzystywał fotografię i film jako narzędzia do bycia między ludźmi. Ostatnio, kiedy pomyślałem o psychoanalitycznej stronie swoich wyborów, doszedłem do wniosku,

wały się dość sporadycznie. Poza drobnymi wyjątkami to miejsce – jako uczelnia artystyczna – nie było tak inspirujące, jak sobie wyobrażałem. Były zajęcia, mieliśmy do zrobienia trochę zadań, lecz na pewno nie tyle, co w łódzkiej Szkole Filmowej. Tam ludzie – mam wrażenie – są wszystkim obławowani. Trudno mi sobie wyobrazić, że mając tyle zajęć, są jeszcze w stanie robić filmy na zaliczenia. Na pewno natomiast jestem osobą, dla której to, jak się opowiada i jak pracuje kamera, jest istotne. Dla mnie film to przede wszystkim sztuka wizualna.

Wspomniałeś wcześniej o próbie unikania samotności, a to chyba temat, który przewija się też w twoich krótkich metrażach oraz w *Chlebie i soli*. Jest coś na rzeczy? Prawdę mówiąc, nigdy zawczasu nie zastanawiam się nad tym, o czym robię film. Podchodzę do tego wyjątkowo



Tymoteusz Bies, Nikola Raczek i Damian Kocur na planie filmu *Chleb i sól*

że mam podobnie. Andrzej Wajda zapytany kiedyś w wywiadzie, dlaczego robi filmy, powiedział, że zawsze bał się być sam, a robienie kina pozwala mu być przez cały czas wśród ludzi. Ze mną też tak jest.

Wybór studiów operatorskich w katowickiej Szkole Filmowej to pokłosie zainteresowania fotografią?

Operatorkę wybrałem z dość pragmatycznych powodów, bo uznałem, że trudno mi będzie żyć z samej fotografii. Oczywiście interesowałem się wtedy filmem, ale nigdy na tyle poważnie, by myśleć, że mogę w przyszłości zostać reżyserem. Miałem raczej chęć i potrzebę fotografowania filmu.

Wyszkolenie operatorskie mocno wpłynęło na to, jak patrzysz na film? Na współpracę z Tomaszem Wozniczką, czyli autorem zdjęć do *Chleba i soli*?

Ja bym w ogóle nie nazwał swoich studiów czasem kształcącym. Co prawda pierwsze dwa lata były pracowitym okresem, ale generalnie to była szkoła, gdzie zajęcia odby-

Wiem, że jak na polskie warunki mam dość kontrowersyjne poglądy związane z tym, czym jest dla mnie kino i co sam chcę oglądać, lecz nie boję się o tym mówić

intuicyjnie. Nawet jeśli opowiadam o spotkaniu uchodźcy z innym człowiekiem, dopiero w trakcie przygotowań czy zdjęć orientuję się, że znowu robię film o tym samym. Czyli o samotności, niemożności skomunikowania się ze światem czy o poczuciu, że on w ogóle się od nas odwrócił. Każdy z nas, jeśli robi kino w sposób uczciwy, wyciąga to z wnętrza, robi w gruncie rzeczy filmy o sobie, o swoich lękach czy doświadczeniach. Wydaje mi się, że kiedy pracuje się nad cudzych scenariuszami, trudno mówić o kinie autorskim. W momencie, kiedy zaczyna się myśleć o filmie, pracuje się nad czymś od początku. To dotyczy tekstu, dokumentacji, castingu. Wszystkich elementów, które składają się na finalny efekt. Pozostawienie tych decyzji innym osobom, akceptacja cudzych wyborów i ułatwianie sobie życia w ten sposób to droga na skróty. Moim zdaniem każdy element w procesie powstawania filmu świadczy o jego autorskości.

To typowe dla krótkich metraży, gdzie często – także z uwagi na ograniczenia budżetowe – te funkcje są w ręku jednej osoby. W pełnych metrażach nie jest to już oczywiste. Trudno było przekonać producentów, by pozwolili ci zrobić *Chleb i sól* totalnie po swojemu?

Nie, bo Jurek Kapuściński jest osobą, która wspiera kino autorskie i rozumie, że film nie musi być jednorodny. Nie musi być tylko źródłem rozrywki, ale może być również sztuką i przyczynkiem do refleksji. To osoba, która umożliwiła mi zrobienie debiutu totalnie po swojemu. Mimo że postawiłem na początku Studiu Munka twarde warunki. Określiłem swój autorski sposób realizacji: podział na sety zdjęciowe, a nie kręcenie pod rząd przez wszystkie dni; pracę z aktorami nieprofesjonalnymi; rezygnację z części ekipy, technologii. To dla Studia Munka i producentki Ewy Jastrzębskiej było nowe. Czułem jednak, że w innym przypadku szkoda byłoby ich pieniędzy oraz mojego czasu, bo nic by z tego dobrego nie wyszło. Byłem w stanie zrezygnować z realizacji tego filmu, gdyby Jerzy Kapuściński i Ewa Jastrzębska nie byli mi przychylni i nie zgodzili się na taki model pracy. Pozostawili mi dużo swobody, miałem od nich wsparcie na każdym etapie i czułem, że mogę robić swój film. Mam nadzieję, że tylko takie doświadczenia z producentami będą miał w przyszłości.

Czy po tych wszystkich sukcesach związanych z krótkimi formami czułeś na sobie presję ze strony środowiska, czy nawet samego siebie, że już najwyższy czas na pełnometrażowy debiut?

Nigdy nie czułem czegoś takiego jak presja środowiska, bo mam wrażenie, że nie jestem jego częścią. Ale to ciekawe, bo mój ostatni film *Dalej jest dzień* (2020) pokazywany był w nowojorskim Museum of Modern Art. Nikt się nawet nie zająknął, a to trochę mówi o środowisku filmowym. Co tam jakiś krótki film, nawet jeśli był w MoMA, co nas to interesuje? Mimo dużej liczby nagród, które dostawałem przed zrobieniem *Chleba i soli*, nikt nie traktował mnie poważnie. W pewnym momencie poczułem, że realizowanie krótkich metraży, poza doskonaleniem warsztatu i samej przyjemności z robienia kina, nie ma większego sensu. Swoją drogą, ten ostatni film, o którym wspominałem, był też całkiem niezłą inwestycją finansową. W okresie pandemicznym krążył po festiwalach, dostawał nagrody

i to były konkretne zastrzyki gotówki, które pokazywały, że i na krótkim metrażu można zarabiać. Tyle że chyba nikt w tym kraju tak o tym nie myśli.

Muszę przyznać, że od dobrych kilku lat uważnie śledzę produkcję krótkich metraży w Polsce i jednym z moich ulubionych jest twój film *1410*. Jednocześnie to chyba „najjaśniejsza” rzecz, jaką zrobiłeś. Skąd w ogóle taki pomysł?

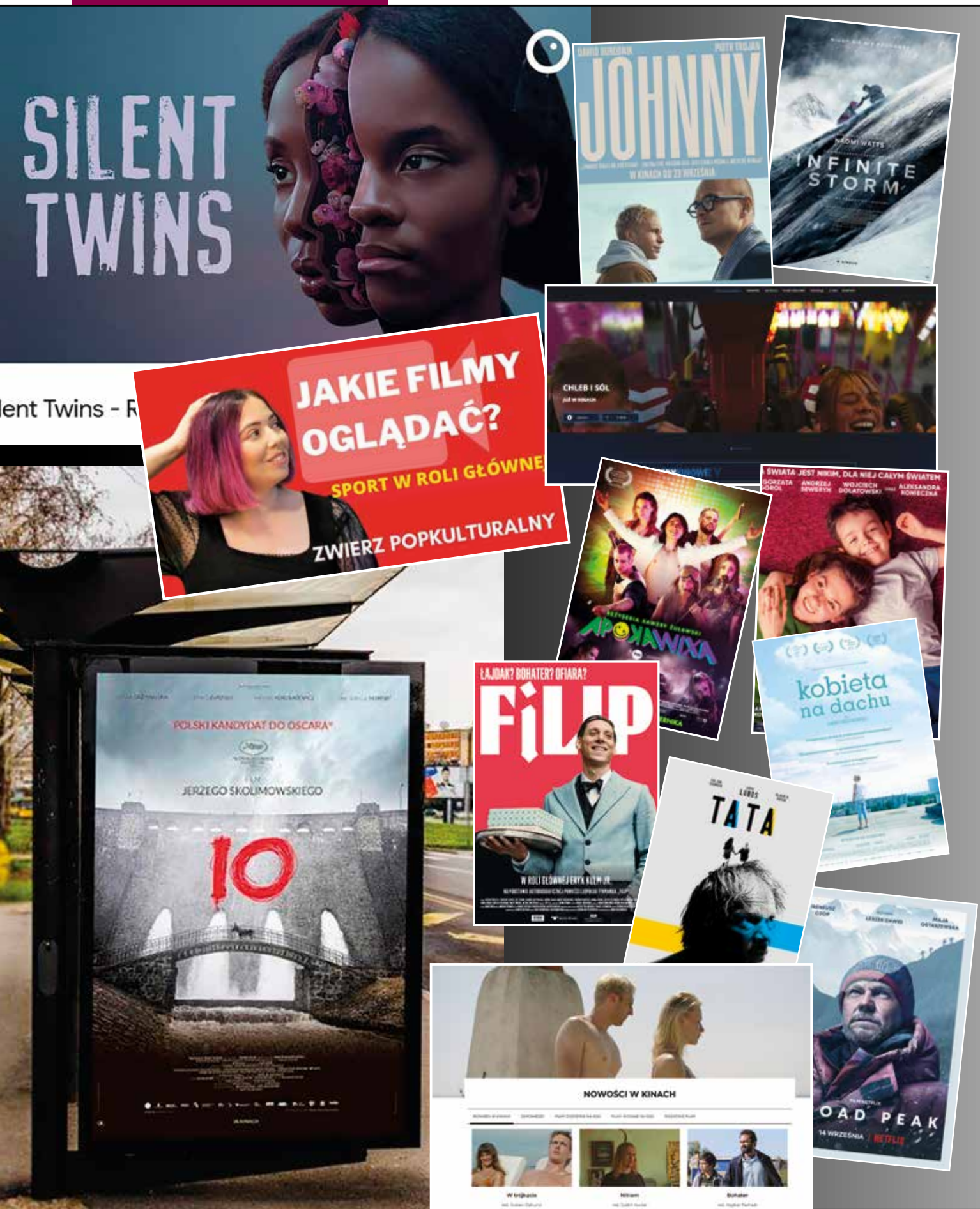
Chciałem sprawdzić, czy zrobienie filmu historycznego moją metodą może się w ogóle powieść, i chyba się to udało. Zresztą nie jestem pierwszym, który czegoś takiego próbował, bo mocno inspirowałem się Albertem Serra. *1410* sfinansowany został przez Gigant Films, czyli Radosława Drabikę i Michała Chacińskiego. To było wspaniałe doświadczenie, ponieważ dali mi 100 tys. zł na to, nie czytając scenariusza, bo powiedziałem im, że go po prostu nie będzie. To miał być film improwizowany, robiony bez tekstu, z samą ideą, że dwóch gości – rycerz i jego giermek – idzie na Grunwald. Na tym poziomie im się to spodobało i postanowili w to wejść. Gdyby tak się udało finansować pełne metraże, byłbym przeschęczeni, ale raczej się na to nie zapowiada.

Czy ta nieprzewidywalność związana z pracą z naturzyczkami – co miało miejsce zarówno w krótkich metrażach, jak i w *Chlebie i soli* – to coś ekscytującego?

Zdecydowanie, bo pracujesz z ludźmi, którzy aż tak bardzo się nie kontrolują, nie myślą o postaci, bo po prostu nią są. Nie ma tego całego chaosu psychologicznego, który jest właściwy dla pracy z aktorem. Czytałem ostatnio wywiad z Michaeliem Haneke i on do tego tematu podchodzi dokładnie w ten sam sposób. W filmie obecność aktora to czysto fizyczne doświadczenie bycia przed kamerą. Psychologizacja postaci jest stratą czasu. Na spotkaniach po *Chlebie i soli* przekonywałem, że to było niemożliwe, by w tym filmie zagraли profesjonalni aktorzy, gdyż nic dobrego by z tego nie wyszło. Dostawałem potem wiadomości od aktorów, że co prawda trudno im się ze mną zgodzić, ale jednak się zgadzają. Poza tym, jeśli robi się u nas filmy, gdzie maturzystów często grają trzydziestolatkowie, to ja dziękuję za takie kino.

Czy fakt, że miałeś z braćmi Biesami kontakt od dawna, wiedzieliście nawzajem, kim jesteście, miało duże znaczenie?

To było kluczowe, przy czym Jacka Biesa nie znałem wcześniej tak dobrze, bo jest ode mnie trochę młodszy. Większy kontakt miałem z Tymkiem, choć też niezbyt intensywny. Mieszkam w Warszawie od 10 lat, więc o ile widywaliśmy się dość regularnie, nie była to wielka przyjaźń. Miało to jednak znaczenie, że chłopaki wiedzieli, że nie jestem jakimś obcym panem, który chce z nimi coś zrobić, a Damianem z Łazisk, kumplem ich brata. To wiele ułatwiło. Sam okres przygotowań i zdjęć był czasem pogłębienia tej relacji. Piękną rzeczą powiedział Jacek po festiwalu w Gdyni, kiedy okazało się, że nic nie dostaliśmy. Powiedział, że tak naprawdę ma to w dupie, bo przed filmem nie byliśmy tak blisko, a dzięki temu, że *Chleb i sól* powstał, staliśmy się przyjaciółmi, poznaliśmy fajnych ludzi. To dla mnie ważne, także w kontekście tego, po co w ogóle robi się filmy. Nie robi się ich dla nagród – choć super, jak się pojawiają, bo mogą wiele ułatwić – ale są ważniejsze rzeczy.



UWAGA, PROMOCJA!

ANNA SERDIUKOW

Od dawna trwają spekulacje, jak będzie wyglądał powrót widzów do kin po zakończonej pandemii. Wszelkie założenia okazują się tu mało przydatne i niepewne. Dlaczego? Po pierwsze trudno precyzyjnie przewidzieć i zdefiniować, kiedy i jak dokładnie określimy moment końca pandemii, dla gospodarki i przemysłu rozrywkowego nie będzie to na pewno tożsame; po drugie, co dokładnie kryje się za terminem „powrót widzów do kin”? Już wiadomo, że sytuacja frekwencyjna sprzed pandemii nie powtórzy się. Wszystko to już od ponad dwóch lat ma wpływ na modele dystrybucji kina i dyskusji o nim: przewartościował się cykl nie tylko produkcji – sprzedaży – kupna – emisji filmów, ale przede wszystkim proces całej promocji dzieł audiowizualnych. W wielu przypadkach trzeba będzie zadać sobie niewygodne pytanie: czy to wciąż promocja, czy czasami już nie wyprzedaż?

Dla wielu powrót przed ekranem to nic innego jak powrót do oglądania filmów w ogóle: nośnik dla wielu grup odbiorczych staje się tu drugorzędny, tym bardziej że według danych statystycznych przeprowadzonych w 2018 roku przez firmę Deloitte Consulting LLP¹ dla amerykańskiej młodzieży, „duży ekran” to wielocalowy telewizor w salonie rodziców, z kolei mały to ekran iPada lub iPhone’a.

Wielu fanów kina – którzy do 2019 roku nie wyobrażali sobie konsumpcji filmów inaczej niż na sali kinowej – jest dziś zadowolonych z oglądania nowych produkcji na żądanie w swoich domach (m.in. Premium Video on Demand). Kina (zresztą nie tylko kina, również teatry i galerie) stoją przed wyzwaniem dostosowania się do zmieniających się oczekiwań konsumentów.

Pandemia COVID-19 przyspieszyła ekspansję dwóch istniejących wcześniej trendów w przemyśle rozrywkowym. Więcej osób pozostaje wewnątrz, aby cieszyć się filmami i innymi treściami audiowizualnymi w zaciszu domowym; z kolei studia filmowe i dystrybutorzy rozwijają własne usługi streamingowe skierowane bezpośrednio do konsumentów lub umieszczają swoje filmy od razu po ukończeniu realizacji na platformach streamingowych, często w ogóle omijając kina. Taki mechanizm nie jest już kontrowersyjny, a film nie otrzymuje łatki tego gorszego, jako że nie mógł liczyć na tradycyjną dystrybucję kinową (zdarza się i tak, że dany tytuł ma tymczasową i terytorialnie ograniczoną dystrybucję kinową jedynie po to, by móc wziąć udział w prestiżowym festiwalu, czy powalczyć o ważną nagrodę). Jednak zakłócony klasyczny system rozpowszechniania filmów wymusił zmiany na wielu innych polach powiązanych z kinematografią i mających na nią wpływ. Dla studiów i producentów filmowych oraz serwisów streamingowych na pewno jest to czas na ponowne rozważenie tradycyjnych modeli dystrybucji i promocji filmów oraz przychodów: nic tu jeszcze nie dokonało się na sto procent, tak w sferze ekonomii, jak i marketingu czy języka. Czy film jest filmem tylko wtedy, gdy najpierw skierowany zostaje do premiery w kinie? Co z podziałem kiedyś

¹Badanie dotyczyło 300 tys. osób – przedstawicieli klasy średniej – w wieku do 21. roku życia, w miastach do 3 mln mieszkańców: prawie 42% ankietowanych odpowiedziało, że „duży ekran” to telewizor wielocalowy w domu rodzinnym; 54% najchętniej wybiera taką formę kontaktu z kinem. I tak definiuje kino: nie poprzez wyście do miejsca, ale poprzez sam fakt dostępu.

istniejącym, do niedawna jeszcze obowiązującym, na filmy kinowe i telewizyjne? Językoznawcy już zauważyli wejście do obiegu użycia terminów: „film ze streamu”, czy „produkcja online’owa” – czyli jaka? A filmy tzw. środka – czy jest na nie pomysł dzisiaj? A może jeszcze więcej filmów powinno omijać kina i trafiać bezpośrednio do konsumentów poprzez odpowiednie serwisy? Jaką funkcję i rolę będą pełnić w tym obiegu festiwalowe i filmowe – czy ich status ulegnie zmianie? Wreszcie, czy platformy streamingowe i kanały typu *direct-to-consumer*² mogą uwolnić nowe wartościowe formy komunikacji z odbiorcą? Jakie narzędzia promocji zdają dziś egzamin – takie same dla modelu online’owego, jak i kinowego? To zaledwie niektóre z ważnych pytań, które branża może lub musi sobie w tej chwili zadać.

PROMOCJA: POKAZ PRASOWY VS. SCREENER

Przed pandemią klasyczna kampania marketingowa dla kinowego wydarzenia trwała około 8 tygodni. Pandemiczna era wszystko to zweryfikowała: 8 tygodni to zaświeczność – okres zbyt ryzykowny. Dwa miesiące często okazywały się niepewne, bowiem podczas tych 60 dni – czyli podczas trwającej, nabierającej rozpędu promocji – wielokrotnie zamykano kina lub ograniczano ich przepustowość, a nawet w międzyczasie otwierano je ponownie. Wiele kampanii reklamowych trzeba było przerywać, po czasie niestety nie sposób już było wrócić do punktu, w którym możliwa by była kontynuacja. Trzeba było zaczynać od początku lub odpuszczać. Finalnie wszyscy tracili czas i pieniądze. Był to szczyt wysiłku, proces równie frustrujący dla dystrybutorów, jak i dla kinarzy. Dziś kampania trwa zwykle od 4 do 5 tygodni. Nie wiadomo jeszcze, czy uda się wydłużyć ten okres.

Ale transformację widać na każdej płaszczyźnie i niemal w każdym aspekcie – począwszy od sposobu przedpremierowego pokazywania i prezentowania filmów dziennikarzom. Kiedyś pokazy organizowane w kinach – na dużym ekranie, często z miesięcznym lub dwumiesięcznym wyprzedzeniem – były regułą. Dziennikarze mogli przyjść na taki pokaz i w dość spokojnym trybie napisać recenzję, nawet do miesięcznika (gdzie cykl wydawniczy narzuca wysyłkę materiałów

²Od kilku lat model sprzedaży D2C (*direct-to-consumer*) zyskuje na popularności – coraz więcej podmiotów i instytucji decyduje się na bezpośrednią sprzedaż poprzez własne kanały.

do redakcji często na dwa lub trzy tygodnie przed ukazaniem się czasopisma w druku). Zaproszenia na pokazy prasowe dotyczyły dziennikarzy z listy, których obowiązkiem było potwierdzenie obecności wcześniej. Wyjątek stanowili giganci dystrybucyjni, tacy jak UIP, którzy jeszcze przed 2020 rokiem zaprzestali organizowania regularnych pokazów prasowych (a jeśli to czynili, to na seans wpuszczani byli wyłącznie dziennikarze z mocno okrojonej listy i to zwykle ci, którzy mieli obiecany wywiad w związku z nadchodzącą premierą). Dziś UIP zaprasza jedynie pojedynczych dziennikarzy na kameralne pokazy i seanse specjalne. Na pytanie o możliwość wcześniejszego zobaczenia (najczęściej) hitowej produkcji z ich oferty, odpowiedź zwykle jest taka sama: że nie zależy im na zapowiedzi filmu, zachęcają do obejrzenia go przez dziennikarza w dniu premiery lub po. Najpewniej takie podejście wynika z polityki firmy, a nie z woty, która dokonała się przy okazji pandemii.

Pokazy prasowe to wspaniały obyczaj, ale niestety już trochę relikw. Dlaczego? Na pewno pokazom nie przysłużyły się screenery i linki, które wysyłane przez niektórych dystrybutorów, umożliwiają zobaczenie filmu w domu. Screenery wydawały się zbawienne dla prasy, gdy kina były zamknięte, więc nie sposób było organizować pokazów na dużym ekranie. Jeszcze przed wybuchem pandemii dziennikarze prosili o nie w awaryjnych sytuacjach, gdy nie mogli uczestniczyć w pokazie w kinie. Należało to jednak do rzadkości, dystrybutorzy czynili to niechętnie. Niezależnie od obostrzeń covidowych, screenery i linki po prostu dziennikarzy rozleniwiły. Funkcjonują one z powodzeniem na festiwalach – za pomocą linków często przesyłane są filmy przedstawicielom branży i selekcyjonom festiwalowym, ale to rozumiało, oni nie piszą recenzji. Screenery i linki na pewno przyczyniły się do tego, iż frekwencja na pokazach zaczęła w pewnym momencie maleć. Bo skoro można film zobaczyć w dogodnym momencie w domu, to po co pojawiać się na konkretną, często dość wczesną godzinę w kinie? Dystrybutorzy z kolei muszą na pokaz prasowy wynająć salę kinową w konkretnym obiekcie (poranne godziny na wynajem sali zwykle mają bardziej przystępny cennik), a skoro widzieli słabą frekwencję, zaprzestali tych spotkań. Jednak wciąż jest dość spora grupa dziennikarzy, którzy nawołują i proszą o pokazy prasowe – możliwość zobaczenia dzieła filmowego w kinie jest nadal bezcenna, nieporównywalna z obejrzeniem fil-



mu na „linku”. „To obowiązek i przywilej rzetelnego dziennikarza” – mówi mi jeden z czołowych polskich krytyków filmowych. – „Pójście za darmo na film, możliwość zobaczenia go w komfortowych warunkach w kinie, w doskonałej jakości i z bardzo dobrym dźwiękiem, nie może być rozpatrywane w kategoriach kary i udręki”. Na pytanie, czy kiedykolwiek zdarzyło mu się zobaczyć film online odpowiada: „Oczywiście, gdy byłem chory albo w delegacji. Kilkakrotnie byłem zmuszony obejrzeć film na małym ekranie, było to mocno niekomfortowe. Wyłączałem telefon, ale i tak czułem, że okoliczności domowe wokół mocno rozpraszają moją uwagę. A to kot wskoczy na kolana, a to sąsiad daje popis z wiertarką, a to dzieciaki proszą wcześniej o kolację”.

Szczęśliwie większość dystrybutorów wciąż organizuje pokazy prasowe: m.in. Kino Świat, Best Film, Gutek Film, a nawet większe międzynaro-

dowe firmy, takie jak Disney czy Warner. Do tego dochodzą pokazy specjalne i przedpremierowe – okazji nie brakuje. W przypadku Nowych Horyzontów dochodzi jeszcze Międzynarodowy Festiwal Filmowy Nowe Horyzonty organizowany we Wrocławiu, gdzie również można zobaczyć sporą część filmów z repertuaru tego dystrybutora czy z firmy Gutek Film. Możliwość zaproszenia dziennikarza na seans przedpremierowy do kina to wciąż dla wielu dystrybutorów szlachetniejsza forma promocji – czynią tak z potrzeby bezpośredniego kontaktu z przedstawicielami prasy, czy by pełnić tzw. honory domu.

Z pewnością jeszcze jedno się zmieniło, jeśli chodzi o tradycyjne pokazy prasowe. Kilka lat temu podczas tych seansów rozdawano drukowane materiały promocyjne: ulotki i tzw. pressbooki i presskity (zbiór najważniejszych informacji o filmie, fotosy, wywiady, streszczenia, konteksty). Były to drukowane kilkustronicowe foldery w bardziej lub mniej pomysłowej i atrakcyjnej formie. Dziś w zasadzie w ogóle już się tego nie praktykuje – ulotki są dostępne niemal wyłącznie na stojakach w kinie, przy kasach lub w klubokawiarniach, z kolei resztę materiałów prasowych wysyła się mailem. „Szacujemy, że druk ulotek zmniejszył się o jakieś 40% w 2022 roku w porównaniu z sytuacją sprzed 2018. W przypadku pressbooków to nawet o 60% mniej materiałów w skali roku” – wylicza szef pewnej lubelskiej drukarni, bardzo popularnej wśród warszawskich dystrybutorów przez wzgląd na atrakcyjne ceny. Na pytanie, jakie materiały chętniej się drukuje w obecnych czasach, drukarz odpowiada: „Mniejszego formatu ulotki, takie pocztówki, które można np. przyczepić do lodówki albo które mogą służyć jako zakładka do książki”.

Wciąż dość często do wykonywania pressbooków zatrudnia się wybranych dziennikarzy. I choć nie ma w tym procedurze nic hańbiącego, dziennikarze najczęściej wykonują to zadanie anonimowo, by podreperować domowy budżet.

Ale oczywiście pokaz prasowy to dopiero początek. Co ciekawe, część platform streamingowych również zaczęła zapraszać jakiś czas temu dziennikarzy na pokazy jednego, dwóch pierwszych odcinków serii premierowo do kina. Prestiżowo można zobaczyć wchodzący na platformę serial na dużym ekranie. Część serwisów zapewnia dziennikarzom dostęp online do wybranych odcinków przed oficjalną datą premiery. Oczywiście wszystko po to, by dziennikarze zdążyli w reprezentowanych przez siebie tytułach zaanonso-



wać nowy film lub serial. Nie zawsze się to udaje, na kulturę poświęca się coraz mniej miejsca, a konkurencja jest spora, szczególnie w druku. Sytuacja zmienia się w przypadku płatnych patronatów i reklam – wtedy często nie trzeba nawet oglądać nowej produkcji, niezależnie, czy chodzi o serial, czy o film. Reklama jest opłacona i informacja o filmie musi się pojawić: często za reklamę w druku służy plakat lub odpowiednio przygotowany pod wymiar banner, z kolei w radiu jest to plakatna zapowiedź, a w telewizji – zwiastun.

Od reklam telewizyjnych (emisja zwiastunów w paśmie reklamowym) w zasadzie dystrybutorzy odeszli wraz z wybuchem pandemii. To miejsce skutecznie wypełniła promocja internetowa: zwiastuny pojawiają się na takich stronach, jak YouTube oraz przy tytułach filmowych na specjalistycznych stronach poświęconych kinu (m.in. Filmweb, Onet), jak również na profilach dystrybutorów (ogłaszanie i zapowiadanie premier zwiastunów w sieci wciąż jest regułą) i w kinach przed seansami.



WSZYSTKO ZACZYNA SIĘ OD POMYSŁU

W okresie piku pandemicznego często okazywało się, że albo nie ma co grać, albo jest kolizja i filmy się kanibalizują – nawet tytuły z line upu jednego dystrybutora, który czekał z wypuszczeniem swoich filmów do kina na „lepsze czasy” – co czasami oznaczało prawie rok. Zdarzało się, że kina zaliczały w harmonogramie próżnię. Stąd pomysł na organizację imprez okolicznych w kinach: seanse z retransmisjami oper, wyda-

rzeń sportowych, spektakli teatralnych. Niektóre z nich można było nawet oglądać na żywo, w czasie rzeczywistym. W ten sposób wypełniano luki programowe, proponując widzom różnego rodzaju wydarzenia i eventy – tak naprawdę robiono wszystko, by kina mogły przetrwać, przehibernować czas zastojowi. Okazało się wtedy, że kino świetnie sprawdza się nie tylko jako miejsce emisji filmów. Akcje promocyjne często osiągały wyżyny absurdu – ale i pomysłowości – kierując ofertę do wyspecjalizowanej publicz-

ności i afirmując niecodzienne, niefilmowe wydarzenia w kinie. Dzisiaj to procentuje przy promowaniu filmów – specjaliści od PR już wiedzą, że promocja musi być dobrze stargetowana, musi się wyróżniać, być dynamiczna i sprawcza. I że dobra, skuteczna promocja to dzisiaj przede wszystkim – online.

Nadal oczywiście istnieje duża grupa widzów, która chodzi na „swoich reżyserów” i „swoje gatunki” do kina. Przed pandemią wielkie nazwiska wystarczały, aby zapewnić pełne sale kinowe, przynajmniej w weekend otwarcia. Teraz scenariusz całkowicie się zmienił. Bez odpowiedniej promocji niczego nie wskórasz, a przynajmniej nie tyle, ile mógłbyś. Siłą rzeczy musiały się też więc zmienić narzędzia promocji – w strategiach marketingowych większą rolę odgrywa dziś technologia cyfrowa.

Według Amandy Grayfried, która piastuje stanowisko account executive, z londyńskiej DDA Group³: „Pandemia przyspieszyła wdrożenie technologii i rozwiązań cyfrowych na całym świecie. Promocja filmów jest obecnie łatwa do przeprowadzenia w formie online: tańsza i szybsza. Od teasera do zwiastuna, poprzez wypowiedzi twórców – cały pakiet promocyjny dociera teraz do widzów niemal natychmiast. Wiele tradycyjnych narzędzi, takich jak druk, outdoor czy spotkania na żywo, należy do przeszłości. Co więcej, stało się to niemal powszechne – tak dla producentów, jak i gwiazd filmowych – aby podróżować i promować swoje filmy bezpośrednio. Skrócił się dystans. Aktorzy, którzy coraz częściej są producentami, jeżdżą nawet w odległe zakątki i robią »show« przy okazji premiery. Pandemia, szczególnie w początkowej fazie, odizolowała nas wszystkich od siebie. Pracowaliśmy zdalnie, rozmawiając ze sobą za pomocą komunikatorów. Teraz nastał czas odwilży. Gwiazdy z większą werwą i oddaniem angażują się w akcje promocyjne. Liczą też na większą pomysłowość ze strony specjalistów od promocji. George Clooney z Julią Roberts szaleli ostatnio w Indiach, mimo pandemii promując swój film *Bilet do rajy*. Wynieśli z tego wielką frajdę. Czas

³Mająca biura w Londynie i w Los Angeles, oraz oddziały na całym świecie, firma zapewnia indywidualną obsługę, wnikliwe strategie i gotowe rozwiązania kampanii promocyjnych dla filmu, telewizji i twórców treści audiowizualnych. Firma zapewnia też obsługę premier festiwalowych i eventowych wydarzeń z klasy premium, typu BAFTA i Oscary; promocyjnie obsługuje festiwale, m.in. w Cannes, Berlinie i Wenecji.

przymuszania gwiazd do nudnych akcji promocyjnych chyba już minął”. Pytam, czy dalekie podróże to wizerunkowo właściwy ruch, szczególnie teraz, gdy wszyscy mówią o zagrożeniach ekologicznych. Kino dąży do tego, by zredukować swój ślad węglowy, a nie go zwiększać. – „Julia i George spędzili w Indiach prawie miesiąc. To duży kraj. Myślę, że ich obecność opłaciła się i wcale nie była tak ekologicznie nieroztropna” – dodaje Amanda. – „Na miejscu zjeździli wiele miejsc, odwiedzili sierocińce i domy dziecka, a także dwie lokalne szkoły filmowe: aktorzy zgodzili się zagrać w etiudach studenckich za darmo. To była przemyślana i wielowymiarowa akcja, niosąca też humanitarne przesłanie. Ale wszystko zaczyna się od pomysłu. Dzisiaj PR-owiec to osoba o wszechstronnych talentach. Wszystko zależy od wyobraźni specjalisty ds. PR, bo możliwości są w zasadzie nieograniczone przy poziomie współczesnej technologii, która obniża wydatki, inicjując kreatywność”.

W ostatnich dwóch latach doszło do ciekawego podziału w sferze promocji outdoorowej – podział nie jest tu chyba zresztą odpowiednim słowem. W istocie outdoor został zaanektowany przez audiowizualne treści internetowe lub wydarzenia filmowe (festiwale), coraz rzadziej widać tu reklamy konkretnych kinowych tytułów, wyjątek mogą stanowić blockbustery. Na billboardach, citylightach, przystankach autobusowych, specjalnych konstrukcjach, infoscreenerach, ekranach w komunikacji miejskiej królują afisze i plakaty do filmów z serwisów i platform streamingowych, zresztą same platformy też się reklamują. Outdoor zatem w dużym stopniu został zaanektowany przez sferę online’u, jak i przez hitowe produkcje z wielkich amerykańskich wytwórni filmowych. Krzysztof Dejner, medioznawca, dorzuca garść swoich rozważań: „Bardzo możliwe, że chodzi o cenę płatnego outdooru. Nie oszukujmy się, te kampanie sporo kosztują. Platformy streamingowe i giganci dystrybucyjni dysponują większymi funduszami na promocję w porównaniu z mniejszymi dystrybutorami. Oni mogą sobie pozwolić również na płatne patronaty w prasie. Z kolei media społecznościowe i kanały audiowizualne to wciąż najszybszy i chyba najtańszy sposób promocji. Idealny dla mniejszych firm, skoncentrowanych na budowaniu ciekawych inicjatyw i kontekstów, promowaniu kina artystycznego oraz więzi społecznościowych, a nie na reklamie pojedynczych tytułów i bicu rekordów box office’u”.

FACEBOOK, INSTAGRAM I TE INNE

Nikt nie wyobraża sobie dzisiaj zorganizowania wydarzenia filmowego – czy jakiegokolwiek innego – bez zrobienia odpowiedniego postu na Facebooku. Każdy festiwal, każdy film, niemal każdy dziennikarz ma swój profil – lub kilka – w mediach społecznościowych. Tak najszybciej dziś zawiadamia się o czymś ważnym lub błahym, względnie tanio wciąż można promować spotkania, dyskusje, konkursy. Obsługą mediów społecznościowych zajmują się specjalistyczne agencje, oferując pełnowymiarową obsługę (logistyczną, merytoryczną, graficzną) – coraz częściej też wynajmowane są one (firmy, agencje) przez dystrybutora na czas promocji kinowej konkretnych tytułów, bez konieczności zatrudniania odpowiednich specjalistów przez cały rok. Tak jest taniej. No i zawsze można zmienić agencję albo wynająć dwie, trzy równolegle.

Promocją w mediach społecznościowych coraz częściej również zajmują się dziennikarze i copywriterzy. Przykładowo miesięczna obsługa kont w mediach społecznościowych, z dość dokładnym określeniem planu publikacji postów (Facebook, Instagram, TikTok, Twitter, YouTube), przez jedną osobę waha się od 5 do 8 tys. zł miesięcznie. Najnowsze badania mówią, że film może nie mieć strony internetowej, ale powinien mieć przynajmniej jedno konto w mediach społecznościowych (inaczej niż festiwale filmowe, które powinny mieć zarówno tradycyjną stronę www, jak i swoje profile w mediach społecznościowych). Facebook to dziś portal ludzi między 32. a 65. rokiem życia, Instagram i TikTok z kolei to przestrzeń dla młodszych pokoleń⁴.

„Media społecznościowe są wszechobecne” – tłumaczy Tejinder Jouhal, dyrektorka ds. marketingu i dystrybucji, z HanWay Films⁵. – „Dziś każdy może mieć opinię o wszystkim i otwarcie ją wyrażać poprzez swoje profile oraz kanały w mediach społecznościowych. W kategoriach marketingowych jest to zarówno dobre, jak i złe. Jak widać w przypadku niektórych filmów, so-

⁴Wynik raportu Empemedia z 2021 roku.
⁵HanWay Films to niezależna brytyjska firma o profilu międzynarodowym, zajmująca się sprzedażą, dystrybucją i marketingiem, specjalizująca się w kinowych filmach fabularnych. Firma odpowiadała za kontakty z mediami i obsługę promocyjną filmu *IO* Jerzego Skolimowskiego podczas zeszłorocznego MFF w Cannes.

cial media mogą wyrządzić wiele krzywdy, widać to szczególnie w przypadku blockbustów, gdzie jest więcej zakazów, obostrzeń i oczekiwań podmiotów finansujących. W grę wchodzi większe pieniądze, nierzadko premiera filmu powiązana jest z szeregiem innych akcji marketingowych. Kino artystyczne dzięki dostępności narzędzi cyfrowych: Facebooka, Instagrama, YouTube’a i całego szeregu innych kanałów – prawie wyłącznie wyszło. Wyszło z niszy przy względnie niskich kosztach produkcji materiałów promocyjnych”.

W podobnym tonie wypowiada się Marijana Harder, koordynująca od lat kontakty filmowców i prasy podczas MFF w Locarno: „Media społecznościowe stały się obecnie krytycznym i opiniotwórczym kanałem promocji filmów. Działa to nie tylko w sposób bezpośredni, ale również poprzez wykorzystanie wpływów i zasięgów influencerów. Jednozaniowy post na profilu kogoś, kto jest popularny, lub atrakcyjna wizualnie rolka czy relacja często działają promocyjnie lepiej i skuteczniej niż pięć pochlebnych recenzji w druku. Wpis w mediach społecznościowych może nastąpić niemal natychmiast po pokazie; na druk, relację w radiu, w telewizji czy wideorecenzję trzeba poczekać. Media społecznościowe świetnie sprawdzają się w okresie przed premierą i tuż po niej. Po premierze, szczególnie po premierze festiwalowej, dla utrzymania wysokiego zainteresowania filmem – nim trafi on do regularnej dystrybucji – rekomenduję łączenie kampanii online’owych z recenzjami w druku i relacjami w telewizji i radiu”.

Warto dodać, że wzmianka w relacji na koncie popularnego polskiego influencer’a – albo osoby działającej w segmencie szeroko pojętej kultury, która przy okazji wyznacza trendy i ma duże zasięgi – może kosztować producenta lub dystrybutora nawet 5 tys. zł. Rozmowy na temat wynagrodzenia za jednorazowy wpis, który pozostaje w historii profilu w mediach społecznościowych, i może być cytowany przez media, zaczynają się od 10 tys. zł.

Danica Smith, szefowa działu PR w Kovert Creative⁶, tłumaczy: „Ze względu na mniejsze budżety i ograniczoną zdolność wydawania pieniędzy przez samych widzów po pandemii, promocje filmów opierają się

⁶Kovert Creative to niezależna, wielokrotnie nagradzana firma, zajmująca się marketingiem, komunikacją i rozrywką, z siedzibami w Nowym Jorku i Los Angeles.

obecnie w dużej mierze na łatwo dostępnych i wszechobecnych inicjatywach promocyjnych w mediach społecznościowych. Konsumenci kultury kupują mniej prasy drukowanej. Widzimy też spadek oglądalności telewizji, wyjątek stanowi tu chyba Francja. Przy czym nawet jeśli promujemy film wyłącznie online i ma on dystrybucję wyłącznie na platformie streamingowej, to wciąż inwestujemy np. w plakat czy organizację eleganckiej premiery w kinie. Takie aspekty, nawet jeśli już są coraz mniej potrzebne marketingowo, nadal pozostają ważne dla samych twórców, niczym nagroda, podsumowanie ich pracy”.

Matilde Croutie, zajmująca się promocją francuskiego kina na terenie Europy z ramienia Unifrance, potwierdza powyższe słowa: „Od początku pandemii notujemy wzrost czytelnictwa prasy opiniotwórczej i wzrost oglądalności telewizyjnych magazynów kulturalnych. We Francji wciąż sporo osób słucha radia. Dlatego wszelkiego rodzaju programy publicystyczne nadal cieszą się dużym uznaniem wśród społeczeństwa: dla nas, dystrybutorów i specjalistów od promocji, to wciąż oplacalne – wysłanie twórcy do publicystycznego programu telewizyjnego i inicjowanie rozmowy o kontekstach to stosunkowo mały koszt i dość szerokie spektrum promocji. To także kwestia kulturowa: francuscy twórcy uwielbiają dyskusje i publiczne debaty”.

POCZTA PANTOFLOWA

O to, jak jest w Polsce, pytam Paulinę Jaroszewicz, managerkę dystrybucji w Stowarzyszeniu Nowe Horyzonty. Mówi ona: „Pandemia pozwoliła nam nacisnąć przycisk »sprawdzam«. I tak też się stało: mieliśmy czas, by przeanalizować, co robimy dobrze, a co gorzej, co możemy jeszcze ulepszyć, jakie są nasze mocne strony, a jakie te słabsze. Pytanie: dlaczego widzowie nie do końca chodzą i chodzą na filmy artystyczne i czy to ma bezpośredni związek z promocją? – nadal pozostaje otwarte. Nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Było kilka tytułów, które się sprawdziły, ale ogólnie z frekwencją na kinie artystycznym bywa i było różnie. Jako dystrybutor o konkretnym profilu, skoncentrowanym na kinie ambitnym, staramy się mieć mocno określoną i integralną linię działań promocyjnych. Jednocześnie potrafimy być bardzo elastyczni, jeśli chodzi o promocję, dostosowując się każdorazowo do konkretnego tytułu. Nie tylko filmy nas wyróżniają, ale też sposób, w jaki chcemy



o nich dyskutować i je promować. Z różnych względów stawiamy na krótkie materiały wideo emitowane online oraz artystyczny, autorski plakat. Nie oszukujmy się, kultury jest coraz mniej – tak w portalach, jak i w czasopiśmie, musieliśmy więc wypracować jakąś formę komunikacji z widzami. Bolejemy nad tym, bo akurat w przypadku kina artystycznego teksty krytyczne są wciąż wyjątkowo ważnym elementem promocji, dużo ważniejszym niż w przypadku kina

komercyjnego. To one poszerzają konteksty i pozwalają lepiej zrozumieć film. A nasi widzowie właśnie takiej promocji oczekują. Wciąż przeogromną wagę przykładamy do formuły: *word-of-mouth*⁷. Ponadto wzbogacamy nasze działania o różne formy współpracy influencerskiej, mamy ambasadorki w przypadku kilku filmów. Nasze kampanie online’owe mają precyzyjne targetowanie.

⁷Marketing szeptany.

Fot. Freepik.com/Materiały prasowe

Dzisiaj praktycznie nie używamy reklamy outdoorowej”.

Wysublimowane, mało komercyjne treści nie sprawdzają się na przypadkowych billboardach. W filmach arthousowych często grają nieznanymi aktorzy. Ich nazwisko umieszczone wysoko na billboardzie, małymi literami, nic nikomu nie powie. W przypadku kina autorskiego poczta pantoflowa zdaje się być dźwignią sukcesu. Jak wynika z badań, widzowie z tego segmentu odbiorców polegają bardziej na marketingu szepczanym niż na reklamach płatnych⁸. Dlaczego? Dzięki temu film staje się osobistym wyborem, ale nie nakazem odgórnie narzuconym przez reklamę. Ta publiczność – w dużej mierze – nie chce zaliczać się do ofiar płatnej promocji, woli myśleć, że samodzielnie kształtuje swój gust i wybory dotyczące konsumpcji sztuki. To przekłada się na formę komunikacji. Treści i krótkie filmy promocyjne, publikowane na Facebooku czy Instagramie, w przypadku dystrybutorów o określonym profilu artystycznym stały się niezwykle koherentne. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty bardzo często współpracuje z Patrykiem Hardziejem, który jest twórcą większości plakatów do ich filmów, podobnie jest w przypadku firmy Gutek Film współpracującej często z marką Plakiat (czyli artystą Maksem Bereskim – przyp. red.).

Zresztą nowoczesna promocja kina autorskiego przypomina dziś często to, co tworzą sami twórcy lub... sami widzowie na swoich fanowskich profilach. Promocja organiczna – a nie jawnie wyglądająca na opłaconą – ma dziś największe przełożenie na widza arthouse’u. I to jest we współczesnym PR najtrudniejsze: sprawić, by widzowie uwierzyli, że istnieje szczerze zainteresowanie danym filmowym tytułem, i że to, co ludzi zachęca do pójścia na seans, to nie płatna reklama, ale względy niezależne: wybór osobisty, gust, ciekawość.

Oczywiście publiczność Nowych Horyzontów to zarazem publiczność festiwalu Nowe Horyzonty. Jak wiemy już od pewnego czasu, i nie jest to tajemnicą, same festiwale spełniają dziś formę czasowej dystrybucji. Po części przejęły rolę kin. A bywalcy MFF Nowe Horyzonty to widzowie wyrobieni, wiedzący, czego szukają w kinie, którzy zwykle są na bieżąco z programem i nagrodami na światowych festiwalach. Ich nie oszukasz. Ich nie przekonasz na siłę. Tych

⁸Badanie z 2018 roku firmy Deloitte Consulting LLP.

widzów nie trzeba zachęcać do pójścia do kina. Nie trzeba ich przekonywać do zalet wielkoekranowej projekcji – to publiczność, która chce przynależeć do pewnej określonej grupy konsumentów ambitnych treści. Sama między sobą wymienia informacje, daty i opinie o filmach.

„Weźmy portal Filmweb, który obronił się przez lata i wciąż istnieje, bo to przede wszystkim portal społecznościowy” – mówi Anna Karest, socjolożka specjalizująca się w mediach, pracująca w jednym z ośrodków badań opinii publicznej. – „Filmweb jest nowoczesny, oferuje dynamiczne treści, ale przede wszystkim połączył ludzi w mi-

nich atrakcją? Dlaczego nie oglądają filmów na dużym ekranie? Gdybyśmy mieli takie dane, moglibyśmy pomyśleć o antidotum”.

Izabela Wierzbińska, specjalistka ds. PR w firmie Best Film dodaje: „Widz wrócił do kina, ale wrócił na filmy z uniwersum Marvela czy na duże wydarzenia typu *Top Gun: Maverick*. Wierną, niesłabnącą publiczność mają filmy dla dzieci, tutaj dane są raczej zbliżone do tego, co było przed pandemią. Największe wzywanie stanowią filmy śródka, które przed pandemią miały widownię, a teraz ją straciły. Ale bywają też produkcje, które zaskakują. Mieliliśmy w naszym repertuarze wspaniały film *Ennio* o legendarnym

We współczesnym PR najtrudniej sprawić, by widzowie uwierzyli, że istnieje szczerze zainteresowanie danym filmem, a nie płatna reklama zachęca do udziału w seansie

łości do kina. Pamiętacie portal Stopklatka? Ich błąd polegał na tym, że nie zbudowali wokół lojalnej społeczności”.

Świetnym przykładem lojalnej społeczności skoncentrowanej wokół jednego wydarzenia są bywalcy Festiwalu Filmowego Millennium Docs Against Gravity – tu również publiczność tworzy bardzo mocną formację, która polega na swoich opiniach. To recenzje festiwalowiczów i poczta pantoflowa często niosą film dalej i decydują o jego frekwencyjnym sukcesie w obiegu dystrybucyjnym. Wyrobiona, wierna publiczność to połowa sukcesu. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty ma też swoją wierną publikę, która umacnia się i powiększa od lat. I od lat dorasta – jak i sama firma oraz jej zmieniające się narzędzia promocji. Pytanie, jak pozyskać nowych odbiorców? „To moim zdaniem największe wyzwanie” – kontynuuje Paulina Jaroszewicz. – „Trzeba zbadać tych, którzy nie chodzą do kina, a nie tych, którzy są w nim obecni. Wiemy, dlaczego niektórzy widzowie wrócili, ważne byłoby dotarcie do tych, których wciąż w kinie nie ma. Dlaczego kino nie jest dla

włoskim kompozytorze i dyrygencie w reżyserii Giuseppe Tornatore. I na trzygodzinny dokument poszło ponad 50 tys. widzów! Postacie głównego bohatera i reżysera zrobiły tu robotę dzięki szepcance publiczności. Ludzie sami sobie rekomendowali ten film. Ale takich przypadków jest mało, to chlubny wyjątek”. Iza Wierzbińska na pytanie, jaką zatem formę promocji preferują kina w postpandemicznym świecie, odpowiada: „Wcześniej zdecydowanie stawialiśmy na billboardy w miastach, teraz ogólnie jest u nas mniej outdooru. Stawiamy na konteksty, materiały publicystyczne, łączymy promocje online’owe z drukiem. Ciągłe wyzwaniem jest odciążenie widza od małego ekranu telefonu i streamingu, zachęcenie, aby wrócił na salę kinową. Najprostszą identyfikacją wciąż jest plakat. To się zapamiętuje, o ile oczywiście plakat jest wart zapamiętania”.

Często pierwsza wersja plakatu powstaje, gdy producent kieruje film na festiwal. Wówczas plakat tworzy jest na zamówienie producenta, który nie bada rynku, ma (do)wolność, wiadomo też, że na festiwalu plakat autorski ma większą siłę przebicia

i lepiej się sprawdza. Jednak w kinach publiczność jest inna, bardziej zróżnicowana, ale przede wszystkim – według samych dystrybutorów – bardziej skomercjalizowana. Plakaty artystyczne nie zawsze się sprawdzają w szerokiej dystrybucji. Bywa, że producent zderza się z wizją dystrybutora. I jest to bolesna wizja. Ostatnio głośno było o plakatach do filmu *Chleb i sól* Damiana Kocura. Plakat festiwalowy marki Plakiat – przygotowany na MFF w Wenecji, gdzie film miał światową premierę w 2022 roku – wzbudził zachwyt. Z kolei plakat przygotowany przez dystrybutora (Kino Świat) uruchomił... falę krytyki. Doszło do tego, że reżyser filmu przeproszał widzów za tę drugą, komercyjną propozycję w mediach społecznościowych. Ale bywa też i tak, że plakaty są narzucone z góry – przez producentów z innego kraju. Wtedy niewiele można zrobić.

KINA BEZ INICJATYWY

Trudny okres pandemii i wstrząsy ekonomiczne zmusiły ludzi do racjonalizacji wydatków we wszystkich sferach życia. Opieka zdrowotna, artykuły gospodarstwa domowego, edukacja dzieci, fundusze emerytalne i ubezpieczenia wzięły górę nad wszystkim innym. Przywrócenie tłumów do sal kinowych będzie wymagało zbiorowego wysiłku zarówno ze strony branży filmowej, jak i... kiniarzy. Niektórzy uważają, że gdyby właściciele kin zdecydowali się na obniżenie cen biletów w ramach strategii marketingowej, tłumy rzeczywiście by wróciły. Są i tacy, którzy twierdzą, że to kina nie angażują się w wystarczającym stopniu w promocję – szczególnie kina studyjne – tym samym same strzelają sobie samobójca. Wystarczy spojrzeć na strony internetowe niektórych polskich kin: słaba nawigacja, mało przejrzysty interfejs, brak atrakcyjnych akcji promocyjnych zrealizowanych z wyprzedzeniem, opieszala aktywność w mediach społecznościowych, wydarzenia robione w ostatniej chwili. Często kino samo sobie szkodzi brakiem aktywności w przestrzeniach, które przy stosunkowo umiarkowanym zaangażowaniu mogłyby pracować na lepszą frekwencję i ją dynamizować. „W Polsce wciąż pokutuje przeświadczenie, że *social media* to zabawa dla każdego” – dodaje Krzysztof Dejnert. – „Że ktoś zupełnie przypadkowy, w tzw. międzyczasie, może prowadzić profile w mediach społecznościowych i robić to w sposób atrakcyjny, skuteczny. To nieprawda. Dziś szkoli się specjalistów w tych dziedzinach

na specjalnych kursach, niektóre prestiżowe szkoły wyższe oferują kierunki dotyczące obsługi kontentów online”.

Efektywne wykorzystanie narzędzi promocji może pomóc w lepszym dotarciu do widzów online i offline. Wymaga to zmiany perspektywy w postrzeganiu roli promocji i reklamy. Jak to zrobić przy jednoczesnym stworzeniu odpowiednich zachęt dla twórców, obsady i ekipy stojącej za produkcją, by w zależności od okoliczności odpowiednio włączyła się w działania promocyjne, które za jakiś czas pewnie będą rozdzielne dla streamingu i odsłon kinowych? W tym wszystkim ogromną rolę może odegrać sposób komunikacji na linii: producent – twórca – stream/kinno – odbiorca.

Tak jak streaming w pewnym sensie zmniejsza presję nałożoną na widzów, tak samo może ułatwić studiom i dystrybutorom dotarcie z odpowiednimi treściami i reklamami do właściwych odbiorców. Zazwyczaj serwisy cyfrowe generują znacznie więcej informacji o widzach niż kina, w tym o konkretnych zainteresowaniach odbiorców, o tym, jakie treści ich najmocniej zajmują, jak również o demografii i regionie. Wykorzystanie wiedzy opartej na danych może zmniejszyć ryzyko związane z nadmiernym czy nietrafionym finansowaniem treści promocyjnych, umożliwiając jednocześnie bardziej efektywne kierowanie reklam w usługach. Studia mogą także wykorzystać dane do identyfikacji wartościowych segmentów, takich jak superużytkownicy (w przypadku streamu) czy superwidz (w przypadku uczęszczania do kina). W Wielkiej Brytanii kina premiją najbardziej aktywnych kinomanów uczęszczających na seanse do swoich ulubionych placówek. I nie mówimy tutaj o niższe na zakup kukurydzy, ale o przedpremierowych seansach w obecności ekipy, czy wejściach na plany filmowe albo o zamkniętych kolacjach z twórcami, połączonymi z dyskusją. Nowoczesna, aktywna, zaskakująca promocja prowadzona przez same kina, to w Polsce wciąż przestrzeń zaniedbana. A przecież kino nadal pozostaje jedną z najtańszych – w porównaniu z operą, teatrem, galerią czy zakupem książki – form rozrywki.

Dużym wyzwaniem dla studiów i dystrybutorów jest lepsze zrozumienie, który kanał jest odpowiedni dla danego rodzaju treści i jak dopasować je do właściwych odbiorców: słowem być może już w przyszłości będą produkowane filmy wyłącznie z myślą o kinie lub wyłącznie z myślą o online

(tak jak było kiedyś w przypadku filmu teletelewizyjnego). Co więcej, film i jego sposób dystrybucji będzie generował różną formę promocji i reklamy. Dane zbierane przez serwisy mogą w tym pomóc (mogą pomóc nie tylko samym platformom, ale również kinom). Dziś ważne – tak dla twórców, jak i dla odbiorców – staje się to, by zarówno kina, jak i serwisy streamingowe redefiniowały rodzaj i sposób reklamowanych przez siebie treści. Skupmy się na premiowaniu i gloryfikacji właściwej materii: na opowiadanej historii, rodzaju rozrywki oraz stopniu zaangażowania i utrzymania widza, a nie na tym, czy dana produkcja zadebiutowała w telewizji, czy w kinie. Za chwilę kwestia „gdzie?” (kino czy online) stanie się mniej ważna – istotne stanie się to, czy dana produkcja ze względu na treść, format obrazu, sposób narracji, została umieszczona na odpowiednim nośniku i w zależności od tego nośnika odpowiednio zareklamowana – inaczej dla kina, inaczej dla streamingu. To zdecydowanie wpłynie na rynek promocji i reklamy. Przy tak dużej konkurencji zarówno kina, jak i serwisy streamingowe będą musiały wprowadzić innowacje nie tylko w zakresie zaangażowania i utrzymania widzów, ale także w sposobie wynagradzania ludzi tworzących treści. Już dziś widać inne kierunki w budowaniu strategii marketingowych i promocyjnych tak dla kina, jak i dla platform (a jeszcze inne dla festiwalu). A to dopiero początek. Przed nami czas wąskich specjalizacji dotyczących kinowych promocji online i offline. Analitycy rynku prognozują, że będzie to rozdzielne: przede wszystkim bardziej skoncentrowane na grupach docelowych.

Sami widzowie – zapytani dziś, gdzie (i jak) wolą oglądać filmy: w kinie czy na platformie w domu – odpowiadają, że wolą mieć wybór⁹. Przez chwilę funkcjonował łączony model dystrybucji (kino, a potem online), z krótkimi oknami dystrybucyjnymi. Ten wariant zanegowały jednak wielkie firmy produkcyjne z USA. Co ciekawe, jak się okazuje filmy, które wcześniej miały swoje tradycyjne odsłony kinowe i mogły liczyć na klasyczną dystrybucję, miały później – gdy trafiały do projekcji online – lepszą oglądalność na platformach streamingowych i w serwisach VOD. Czy to oznacza, że obecność w kinie to wciąż potwierdzenie pewnej jakości, dźwignia reklamy i najlepsza promocja dla filmu? Być może właśnie tak.

⁹Wynik raportu Empemedia z 2021 roku.

NA RODZICIELSTWO PRZEPISU BRAK

Rozmowa z **RAFAŁEM SKALSKIM**, reżyserem filmu *NOC W PRZEDSZKOLU*



Rafał Skalski

Akcja *Nocy w przedszkolu* rozgrywa się w okresie świąt Bożego Narodzenia. Komitet rodzicielski spotyka się, żeby omówić kwestię wyrzucenia z przedszkola pewnego krnąbrnego chłopca – Tytusa, a następnie przystępuje do przygotowywania jasełek. Dlaczego zależało ci, aby z tak obyczajowej sytuacji wyciągnąć tyle zaklętego w niej mroku?

To wyszło całkowicie naturalnie od tego, że rodzicielstwo bywa horrorem. Kilka lat temu, kiedy moja starsza córka chodziła do przedszkola, po pewnej burzliwej i długiej radzie rodziców, zacząłem sobie fantazjować – co by było, gdyby spotkanie o takim charakterze, miało decydować o wyrzuceniu „problematycznego” dziecka. Czyli *Dwunastu gniewnych ludzi*, tylko że w przedszkolu. Pomyślałem sobie wtedy, że powinna to być komedia. Po pewnym czasie nawiązałem współpracę z producentem Maciejem Kubickim z firmy Telemark, który zapropono-

wał jako scenarzystę *Nocy w przedszkolu* Marka Baranowskiego. Wspólnie zaczęliśmy zastanawiać się, czy konwencja czarnej komedii, a co za tym idzie zabawa gatunkiem kina grozy, nie byłaby ciekawym kluczem do naszego filmu. Opowiadanie historii z małą stawką, taką jak wyrzucenie dziecka z przedszkola i uratowanie związku głównego bohatera, poprzez silną konwencję kina gatunkowego, wydaje mi się najlepszym rozwiązaniem. Z kolei, gdyby w grę wchodziła duża stawka, taka jak uratowanie świata, czy czyjeś życie, to posłużyłbym się zapewne kluczem obyczajowym. Jeżeli myślimy o przedszkolu w nocy i o tym, co może się wydarzyć, kiedy rodzice zostają tam sami, to myślę, że skojarzenia z kinem grozy nasuwają się same! (*śmiech*)

Sytuacje, które przedstawiłeś w filmie, czy postaci, które wykreowałeś, pochodzą z twoich prywatnych obserwacji, czy przynależą do świata czystej fikcji?

To zupełna fikcja. Na szczęście nie miałem okazji znaleźć się w takiej sytuacji jak moi bohaterowie. Zanim poznałem naszego scenarzystę, rozwijałem pierwotny koncept z Łukaszem Czapskim, a także z Michałem Walczakiem. Stworzyliśmy wiele różnych wersji treatmentu, które finalnie nie zostały zrealizowane. Myślę, że przeszedłem przez wszystkie możliwe warianty wyjściowego pomysłu. W jednej z wersji główni bohaterowie byli parą, w innej pierwszoplanową postacią uczyniliśmy matkę, której zależy na usunięciu z przedszkola jednego z dzieci. Gdy zacząłem pracę z Markiem Baranowskim, który rodzicem nie jest, zależało mi, aby także dla niego był to osobisty temat. Dzięki jego perspektywie „z zewnątrz”, spoza rodzicielstwa, w finalnej wersji zdecydowaliśmy się, żeby głównym bohaterem został pretendujący ojczym. Co do pozostałych bohaterów, chcieliśmy, aby jeden z rodziców był o pokolenie starszy od reszty. Oczywiście musiało się też znaleźć miejsce na antagonistkę i jej klakierkę, które od lat są przyjaciółkami.

***Noc w przedszkolu* jest o tyle ciekawą satyrą na współczesnego rodzica, że nie pozostawia na nikim suchej nitki. Dostaje się po łapach wszystkim, każdemu wytyka się błędy, ale w ogólnym rozrachunku wszyscy mają przebaczone, ponieważ nie istnieje przepis na dobrego rodzica. Co według *Nocy w przedszkolu* oznacza „być rodzicem”?**

Myślę, że sam film powinien w jakiś sposób na to pytanie odpowiedzieć. Każdy wyniesie dla siebie coś innego. Na Zachodzie temat trudów rodzicielstwa jest poruszany już od wielu lat – zarówno w filmach, jak i serialach. W Polsce nie mówi się jeszcze wystarczająco dużo o szoku, jaki przeżywają młodzi rodzice i o tym, jakie to wszystko bywa trudne do udźwignięcia. Bycie rodzicem potrafi być sinusoidą odczuć i wrażeń, zmagania i radości. To, do czego staraliśmy się dotrzeć podczas tworzenia scenariusza, pojawia się właściwie pod koniec filmu, czyli wniosek, że może czasami dobrze jest dać sobie przerwę na improwizację i szansę na zawierzenie swojej intuicji. Nasi bohaterowie robią wiele rzeczy na pokaz, rywalizują ze sobą, chcą dać znać wszem i wobec, jakimi to nie są

Sylvia Boroń, Piotr Witkowski, Aleksandra Domańska, Piotr Borowski, Matylda Damięcka, Maciej Nawrocki i Zbigniew Zamachowski w filmie *Noc w przedszkolu*, reż. Rafał Skalski

wspañiałymi rodzicami. To też pokłose gotowych przepisów na dobrego rodzica, które możemy przeczytać w poradnikach, wymieszanych z poradami starszych pokoleń czy osób bezdzietnych. Można się w tym wszystkim bardzo pogubić, a to również dowód na to, jak skomplikowaną materią jest rodzicielstwo.

Łatwo było wyluskać te niedoskonałości współczesnego rodzica i przypiąć je do każdego z bohaterów?

Chcieliśmy, żeby każda z naszych postaci miała szansę zaistnieć. Mieliśmy też pewną koncepcję, że Eryk – ojczym chłopca, którego komitet rodzicielski chce usunąć z przedszkola, będzie takim naszym everymanem. Chcieliśmy, żeby wydawał się widzom najnormalniejszy i z tą swoją normalnością wkraczał do jaskini dziwacznych ludzi. Z początku wszyscy bohaterowie, oprócz Eryka, mogą wydawać się nawet przerysowani, ale założenie było takie, żeby z każdą kolejną sceną stawali się oni dla widza coraz bardziej normalni, pełni własnych frustracji i problemów, żeby w ogólnym rozrachunku można było się z nimi utożsamić.

Mamy do czynienia z melanżem osobowości sceniczno-ekranowych, gdzie wszystko w niezwyklej sposób ze sobą balansuje. Jak wyglądał proces kompletowania tak arcyrodzinnego zespołu aktorskiego?

W 2020 roku, jeszcze podczas pisania scenariusza, razem z producentem Maćkiem Kubickim i reżyserką castingu Nadią Lebik, rozpoczęliśmy prace nad doбором obsady. Piotrek Witkowski i Lena Góra, czyli odtwórcą głównej roli oraz nasza antagonistka, świetnie wpasowali się w swoje role. Bardzo mi zależało, żeby w moim filmie zagrała Ola Domańska, ponieważ uważam, że ma niezwykle wiarygodny talent komediowy. Podobnie było z Dobromirem Dymeckim, Zbigniewem Zamachowskim i Matyldą Damięcką. Casting trwał półtora miesiąca i miał kilka etapów, a w jego ostatecznej fazie stworzyliśmy dwa zespoły po 10 osób i wybraliśmy trzy duże zbiorowe sceny, które z nimi przepróbowaliśmy. Zależało nam nie tylko na zniuansowanym aktorstwie i idealnym przypasowaniu aktorów do postaci, ale przede wszystkim na orkiestracji całego zespołu, aby się uzupełniali i nawzajem napędzali.

Było coś, do czego szalenie przywiązywałeś wagę już od samego początku pracy nad *Nocą w przedszkolu*?

Od samego początku zależało mi, żeby całość miała bardzo wyraźny styl. Nie chciałem, żeby ten film reprezentował „kino stylu zerowego”. Po pierwszym tygodniu zdjęć wiedziałem już, że wszystko, czego doświadczam na planie, łączy się z moim wyobrażeniem, jak ten film powinien wyglądać. Myślę,

że nie udałoby się to, gdyby nie bardzo zaangażowani szefowie pionów, których zaprosiliśmy do współpracy. Tacy profesjonalści, jak operator Filip Drożdż, montażystka Ola Gowin, scenografka Marcelina Początek-Kunikowska, kostiumografka Zofia Komasa, charakteryzatorka Ola Dutkiewicz czy kompozytor Tymek Witczak – wnieśli do *Nocy w przedszkolu* swoją indywidualną wrzliwość, jednocześnie wpisując się w moją wizję filmu.

Długo ten projekt w tobie dojrzał?

Przez lata miałem wiele okazji, by doskonalić swój warsztat, pracując nad filmami i seriami dokumentalnymi. Mogłem go wykorzystywać przy pracy nad *Nocą w przedszkolu*. Miałem też okazję działać jako drugi reżyser planowy, co wzbogaciło mnie o nowe umiejętności i narzędzia do pracy. Nawet w zleconych projektach byłem w stanie znaleźć „swój” temat. Natomiast w dosyć młodym wieku zostałem rodzicem, co – wydawało mi się – może utrudnić stworzenie pełnometrażowego debiutu fabularnego. Okazało się, że nic bardziej mylnego. Ponieważ to właśnie dzięki moim wizytom w przedszkolu, podczas rad rodziców, narodził się pomysł na *Noc w przedszkolu*. Ten film dojrzał we mnie przez siedem lat i narodził się z życia rodzinnego.

Rozmawiał
KACPER SIEDLECKI

MIESZANKA ZUPEŁNIE NIEPOWTARZALNA

Rozmowa z **MICHAŁEM CHACIŃSKIM**, producentem i współscenarzystą filmu *Masz ci los!*

Zacznijmy od początku: czy za pomysłem wyjściowym filmu stoi jakaś prawdziwa historia? Tę na ekranie ogląda się, jakby miała miejsce naprawdę, wydaje się aż za bardzo realistyczna.

Początek tego projektu to anegdota sama w sobie. Mateusz Głowacki odezwał się do mnie kilka lat temu z pytaniem, czy nie przeczytałbym jego scenariusza. Znamy się od kilkunastu lat, bardzo cenię jego krótkie metraże sprzed dekady, m.in. za bliskie mi absurdałne poczucie humoru w duchu Kaurismäkiego, Jarmuscha czy Roya Anderssona. Scenariusz mi się nie podobał, ale umówiliśmy się na śniadanie, na którym Mateusz miał przedstawić kilka innych pomysłów na filmy. Spotkaliśmy się w trójkę, z Radkiem Drabikiem, który Mateusza jeszcze nie znał. Zamówiliśmy śniadanie, Mateusz zaczął opowiadać o swoich pomysłach i niestety żaden nie brzmiał dla nas interesująco. Ale proszę pamiętać, że myśleliśmy wtedy kategorię kinowego filmu rozrywkowego, realizowanego z prywatnych funduszy. Mateusz wystrzelał się z pomysłów i był wyraźnie rozczarowany, że nic nam się nie podoba. Atmosfera zrobiła się lekko niezręczna, a nawet nie podano nam jeszcze zamówionego śniadania. Dla rozluźnienia przeszliśmy do rozmowy o niczym, czyli kto co ciekawego ostatnio robił, widział lub czytał. Mateusz z nosem w kubku kawy powiedział, że był na pogrzebie dziadka. Dziadek grał całe życie w totka tymi samymi numerami i ciotka pochowała go ze skreślonym kuponem. Po czym powiedział, że na pogrzebie pomyślał, co by było, gdyby

numery dziadka wygrały? Momentalnie spojrzeliśmy na siebie z Radkiem z niedowierzaniem i powiedzieliśmy, że przecież to jest świetny temat na film rozrywkowy! Zastanawiałem się później, czy Mateusz jest takim mistrzem strategii, że całą rozmowę zaplanował pod to jedno zdanie, czy tak po prostu wyszło przypadkiem.

Kino popularne to często kino tzw. producenckie, podobnie jak *Masz ci los*. Jak można tu zrównoważyć zamysł twórcy reżysera i cele producentów?

W każdym z naszych projektów klarownie komunikujemy, że nie realizujemy czyjejś jednostkowej wizji. Chcemy zrobić jak najlepszy film przeznaczony dla szerszej widowni, czyli oparty na ciekawie zbudowanej fabule i nakręcony z poszanowaniem dla dobrego scenariusza, który napisaliśmy. Realizujemy projekty bez państwowych dotacji z PISF, wyłącznie z prywatnych funduszy, więc wolno nam powiedzieć, że nadrzędny jest film, a nie jakkolwiek pojęta „autorskość”. Nie da się uczciwiej postawić sprawy. W Polsce jest sporo producentów postrzegających swoją funkcję jako służebną wobec artysty, który przychodzi zrealizować kino autorskie i to do nich powinni zgłaszać się artyści z wizją. Ja natomiast uważam, że faktycznych samobieżnych artystów jest znacznie mniej niż zdolnych reżyserów, którym przydałby się dobry merytoryczny partner, potrafiący na każdym etapie pracy podjąć dyskusję o każdym elemencie filmu. Dlatego podejście służebne mnie nie interesuje. Moim celem jest udany projekt, więc kieruję pracami nad scenariuszem, siedzę codziennie



Michał Chaciński

na planie zdjęciowym, siedzę w montażowni czy w studiu dźwiękowym. Zawsze powtarzam, że na udanym filmie wszyscy wygramy. Dlatego na każdym etapie pracy wszystko podlega dyskusji i wygrywa lepszy pomysł, czyli taki, za którym idą najbardziej przekonujące argumenty. Ta strategia zadziałała w pracy z twórcami o bardzo wyrazistych charakterach i poglądach, choćby z Mitią Okornem, Kubą Czekajem, Alkiem Pietrzakiem czy Olą Terpińską.

Jak istotne dla rozwoju tej konkretnej historii było odpowiednie równoważenie dramatu i humoru?

Jest kluczowe i jednocześnie najtrudniejsze. Dramat zagwarantowaliśmy



Wiktorija Kruszczyńska, Sonia Bohosiewicz, Rafał Rutkowski, Michał Sikorski, Robert Wabich i Izabela Kuna w filmie *Masz ci los!*, reż. Mateusz Głowacki

sobie przez konstrukcję konfliktów między postaciami oraz rozwój fabuły. Ale dla nas to przede wszystkim komedia. Mówiliśmy sobie, że chcemy nakręcić opowieść, która w pigułce w jeden dzień pokaże Polskę. A skoro Smarzowski i Domalewski zrobili już o tym świetne dramaty, to nie chcemy iść ich ścieżką. W każdej postaci, wątku i w każdej scenie szukaliśmy czegoś, co albo jest śmieszne, albo absurdałne. Zgadaliśmy się też z Mateuszem, że nikt z aktorów nie może grać komedii i tutaj mogą tylko przyklasnąć naszej obsadzie, że weszła w tę konwencję grania komedii dramatem. Mateusz pisze niepowtarzalne dialogi, które zagrane na komediowo mogłyby brzmieć jak dowcipasy, a zagrane na poważnie robią się absurdałnie zabawne, ale przy tym jakoś życiowo smutne i prawdziwe.

Każdy z aktorów w *Masz ci los!* to niebywale wyrazista osobowość, która oczywiście podporządkowuje się wizji twórców, ale myślę, że może też mieć olbrzymi wpływ na ostateczny wygląd swojego bohatera. Czy to miało miejsce na etapie realizacji?

Mocno spieraliśmy się z Mateuszem o obsadę i finalnie jest ona kompromisem między jego marzeniami a pragmatyzmem producentów. Ale dzisiaj jesteśmy bardzo zadowoleni z tego, jakich dokonaliśmy wyborów. Najbardziej przerysowaną postacią w scenariuszu był Adam. Kiedy w jego rolę wszedł

Piotr Głowacki, musiał zmierzyć się z masą kocopołów, jakie wygaduje ten notoryczny kłamca. Piotr zmienił część tekstu, ale przede wszystkim jego naturalne ciepło dało tu jakiś rodzaj uczciwości, dzięki której Adam skutecznie nas okłamuje. Tak chyba zresztą działają najlepsi oszuści – potrafią mistrzowsko manipulować empatią. Inną trudną do obsadzenia postacią był ksiądz, napisany tak, że łatwo mógł zmienić się w karykaturę. Mateusz miał swojego wymarzonego aktora do tej roli, ale nam z Radkiem nos podpowiadał, że to Marian Dzięziel ma niepowtarzalną mieszankę autorytetu i jakiejś trudnej do nazwania szczerości, dzięki której może być jednocześnie straszny, śmieszny i bardzo ludzki. Nie dziwi mnie dzisiaj w ogóle, że według części widzów ksiądz „wygrywa film”. To w ogóle jest bardzo „aktorski” film. O tym, że Iza Kuna potrafi zagrać komedię dramatem, wiadomo. Ale mogą bez końca patrzeć na to, jakie rzeczy robi tutaj Rafał Rutkowski, Robert Wabich, Sonia Bohosiewicz czy młode pokolenie – Wiktorija Kruszczyńska i Michał Sikorski. Ile tutaj jest minigestów, spojrzeń, drobiazgów, które z ich komediowych postaci robią smutno-śmiesznych ludzi, a nie pionki w komedii. Widziałem każde z ujęć setki razy i ciągle odkrywam w nich jakieś niespodzianki.

Akcja dzieje się głównie w jednym pomieszczeniu, co niesie za sobą

ograniczenia, ale paradoksalnie jakiś też rodzaj swobody. Jak wyglądała praca z tymi ograniczeniami w kontekście „kulis” produkcji – oświetlenia, przygotowania scenografii?

Wymyśliliśmy sobie, że wzorcem dla drugiego aktu naszego filmu będzie *Anioł zagłady* Buñuela, czyli mamy grupę ludzi, która bardzo by chciała, ale nie może opuścić jakiegось miejsca. Uznaliśmy, że narastające u widza poczucie klaustrofobii z jednej strony podkreśli napięcie, a z drugiej dobrze podprogowo sprzeda nasz temat, czyli umysłową ciasnotę, hipokryzję i kłisnące relacje między Polakami. Akurat w sensie produkcyjnym to jest wygodne, bo rozpoznany teren to mniej problemów technicznych, a my kręciliśmy kolejne sceny przez ponad dwa tygodnie w jednym dużym domu. Natomiast problemem jest, jak uniknąć wrażenia teatralności i z tym zderzyliśmy się w montażu. Ostatecznie tutaj zaszła chyba największa zmiana między scenariuszem a końcowym filmem. W tekście wszystkie sceny napisane były chronologicznie. W montażu uznaliśmy, że to po prostu nie działa, napięcie za mocno siada w połowie filmu i mamy wrażenie teatralności sytuacji. Wprowadziliśmy montaż równoległy i nagle wszystko wskoczyło na miejsce.

Rozmawiała
MAGDALENA MAKSIMIUK

OJCEM BYĆ...

Rozmowa z ANNA MALISZEWSKĄ,
reżyserką filmu TATA

Jaka jest geneza i chronologia powstania *Taty*?

Kilka lat temu na planie reżysowanego przeze mnie teledysku fabularnego Marii Peszek *Samotny tata* natknęłam się po raz pierwszy na społeczność kierowców ciężarówek. Ojciec tirowiec nigdzie nie czuje się u siebie. Jest wolny i zniewolony tą wolnością. Oddalony od bliskich tęskni, a potem wraca i czuje się intruzem we własnym domu. Wydało mi się to fascynujące. Także wtedy pierwszy raz współpracowałam z operatorem Kajetanem Plissem. Okazało się, że tak samo patrzymy na kino – w sposób dokumentalny, ale z chęcią znajdowania piękna zwykłych rzeczy. To nas szczególnie zbliżyło. Po *Samotnym tacie* miałam ogromny odzew. Pisali samotni ojcowie i matki, tirowcy i filmowcy. Postanowiłam zagłębić się bardziej w tę historię. W tym sensie film fabularny wywodzi się z teledysku, choć opowiadana historia jest zupełnie inna.

W filmie bardzo silny jest wątek ukraiński. *Tata* powstawał w innej sytuacji niż ta dzisiejsza. Czy zmieniający się kontekst społeczno-polityczny jakoś na was wpłynął?

Od lat często jeżdżę do Ukrainy, Kijów od 2014 roku to jakby moje drugie miasto. Kręciłam tam reklamy i teledyski. Stąd pomysł i znajomość tematu. Będąc tam, nasiąkałam lokalnymi nastrojami. Teraz kontekst stał się o wiele bardziej drastyczny, ale wojna toczy się tam od wielu lat. W lutym przybrała znamiona inwazji, konfliktu o niezwykle nasilonym zakresie, bomby zaczęły lecieć na stolicę, zaczęli ginąć cywile. Słowa, które wypowiada jeden z ukraińskich bohaterów: „My was przed Putinem bronimy, całą Europę bronimy, całe gówno na siebie bierzemy” – to są odczucia ludzi w Ukrainie od zawsze. Po inwazji myślenie o tym, jak sytuacja wpłynie na postrzeganie filmu, zeszło na dalszy plan. Przede wszystkim bałam

się o swoją ekipę, przyjaciół. Zajęliśmy się ściąganiem kogo się da do Polski, nie tylko naszych współpracowników, ale też ich rodzin, matek, siostr, córek. Długo namawialiśmy na przenosiny do Polski rodzinę Poliny Gromovej, odtwórczyni roli Lenki. W końcu przyjechali i Polina zamieszkała razem z Klaudią, jej filmową przybraną siostrą. Historia zaczęła zataczać niespodziewane koło, rzeczywistość stała się rozwinięciem filmowej historii. Pamiętam również, że pisząc scenariusz oraz podczas zdjęć, zastanawiałam się, czy widzowie uwierzą, że główny bohater Michał, szorstki kowboj w tirze, bierze dziecko z Ukrainy do siebie. To, co zrobili Polacy na początku wojny, jak przyjęli potrzebujących, otwierając swoje domy i serca, pokazało mi, że to historia o nas. W krytycznych sytuacjach jesteśmy razem, wspinali i wielcy w tej pomocy.

W dużych, trudnych rolach występują w *Tacie* dwie młode dziewczynki, a obok nich jeden z bardziej temperamentnych aktorów, Eryk Lubos. Jak pracowaliście nad tym, by zadbać o dobrą relację między aktorami?

Bez odpowiednich dziewczynek ten film by nie powstał. Casting, a potem ich przygotowanie trwały bardzo długo. Przed filmem mieszkały razem w wynajętym domu. Musiały znaleźć relację, nie prywatną Poliny i Klaudii, tylko filmowych Miśki i Lenki. Do tego Polina, dziewczynka z Kijowa, na początku w ogóle nie mówiła po polsku. Ale że trwała pandemia, to stwierdziliśmy „nauczy się” i tak się stało. Potem do naszej pracy dołączył Eryk. Dziewczyny musiały się z nim oswoić. Próbowaliśmy przełamać jego szorstkość, fascynował je taki „niedźwiedz nieokrzesany”. On robił sobie z nich żarty, podpuszczał je. Od początku ustawiła się między nimi relacja nieustannych przekomarzanek, przestawiania granic, przeciągania liny.



Anna Maliszewska

Filmy z dziećmi mają określone godziny pracy. Przekraczanie tego czasu, nawet jeżeli rodzice się godzą, jest nieetyczne i nieefektywne. Dlatego trzeba się więcej przygotowywać i nastrajać przed sceną, niż ma to miejsce z aktorami dorosłymi. To nie jest film, który – jak by się mogło wydawać – powstał w improwizacji. Biorąc pod uwagę wymagania, nasz budżet był mały. Do tego, jeżeli chodzi o realizację, kręciliśmy trochę metodą dokumentalną, castingowaliśmy amatorów, prawdziwych tirowców, ludzi z ukraińskiej wsi. Filmowaliśmy w naturalnych obiektach, lokacjach, które adaptowaliśmy scenograficznie. Wszystko musiało się ze sobą połączyć. To było ogromne, ale bardzo interesujące wyzwanie.

Film dotyka tematów ostatecznych, ale nie stroni od absurdu, znajduje miejsce na poczucie humoru. Skąd decyzja, by wpleść lżejsze tony w tę opowieść?

Kocham dramaty, głębokie opowieści o ludziach, a z drugiej strony moje własne spojrzenie na świat jest pełne absurdu. Nie jest absurdem jest moją metodą na oswojenie wszelkich trudów – na świe-

cie, w rodzinie, gospodarce czy polityce. Stwarza wentyl pozwalający stanąć obok i spojrzeć na wszystko trzeźwym okiem. Na ekranie nie mówię z punktu widzenia demiurga, jak w antycznym greckim dramacie, że „oto ja, Anna Maliszewska, sprawię teraz, że spadną wam z oczu klapki”. Nie. Zapraszam widza do dramatu, który rozgrywa się między bohaterami i który jest pretekstem do zadania pewnych pytań – ale nie zmuszam do natychmiastowego na nie odpowiadania. Raczej do spędzenia czasu z ciekawą opowieścią, pogadania, pomyślenia.

Na ekranie mamy samodzielnego ojca, który nie jest idealnie wyposażony w życiowe narzędzia, ale przechodzi transformację. Matka Poliny odbiega od stereotypu matki Polki. To odwrócenie stereotypów nie tylko daje ciekawe osobowości, ale i filmowo dobrze działa.

Dziś rodzina tradycyjna przechodzi kryzys. Mnie od dawna fascynował hawajski koncept *ohany* – rodziny z wyboru. Tworząc film, myślałam też o koncepcie patchworku. Sama byłam wycho-

wywana przez samotną mamę i postać taty zawsze była dla mnie bardzo ważna, wytęskniona. Empatyzuję z dziećmi, które tęsknią za rodziną. Wiadomo, że samotnemu ojcu jest trudniej niż samotnej matce, gdyż jest mniej niż ona przygotowany – ze względów kulturowych, często osobowościowych. W dodatku nasz bohater jest takim kowbojem, samcem w okresie, kiedy dużo mówi się o kobiecej sile. Uważam, że żyjemy w czasie męskiej słabości. W momencie poszukiwania tego, co naprawdę znaczy być facetem, być ojcem. Maczystowskie cechy już się nie sprawdzają, jeśli chodzi o budowanie relacji, tworzenie bliskości, a miękkie, komunikacyjne predyspozycje nie są uważane za męskie. Podejrzewam, że Michał wybrał pracę tirowca z powodów ucieczkowych. Jest mu wygodnie, ale też nie jest poukładany ze swoją przeszłością, samotnym rodzicielstwem, stratą, która mu się przydarzyła. Z kolei mama Lenki była najtrudniejszą postacią w konstruowaniu, co wyszło podczas montażu. Jest aktywistką, walczy o Ukrainę, takich dziewczyn poznałam w Kijowie mnóstwo. Ale jak pokazywa-

liśmy film pierwszym widzom, okazało się, że wywołuje skrajne emocje: no bo jak to, kobieta, która nie chce własnego dziecka? Było to dla mnie otrzęwiająca, że nawet w naszym środowisku (bo głównie oglądali nasi przyjaciele) jest to tak silne. Mam dużo koleżanek, które robią rzeczy wymagające poświęcenia. Jak reżyserka idzie robić film, to niknie na pół roku z domu, jak aktywistka wyjeżdża do lasu bronić puszczy albo ratować uchodźców, to jest w lesie i rzadko ze swoimi dziećmi. To ogromny koszt dla kobiety. Jesteśmy jako społeczeństwo tak wciśnięci w stereotyp matki poświęcającej wszystko dla dziecka, że nie umiemy z niego wyjść. Kobieta zawsze zostanie oceniona, a jej walka niedoceniona. Na szczęście obok tego wszystkiego są dwie dziewczynki, które tworzą dla siebie taką małą rodzinę. Klóć się, robią sobie na złość, ale nie mogą bez siebie żyć. Ta malutka rodzinka jest początkiem czegoś nowego, silniejszego niż więzy krwi.

Rozmawiała
ANNA TATARSKA



Klaudia Kurak,
Polina Gromova
i Eryk Lubos
w filmie *Tata*,
reż. Anna Maliszewska

Heaven in Hell to przykład kina producenckiego, przeznaczonego właściwie dla konkretnej grupy widzów. Czym zatem powstanie tej historii różniło się od klasycznego komercyjnego filmu kinowego?

Od początku założyliśmy, że tworzymy kino komercyjne, na które widzowie chętnie się wybiorą. Nie jest to film autorski i ten aspekt z pewnością miał znaczenie na etapie pisania scenariusza. Przy realizacji 365 dni i jego kontynuacjach wiedzieliśmy, że tworzymy w gatunku fanfiction. Ciekawe jest przy okazji, jak bardzo różni się odbiór tych tytułów przez krytykę, a jak przez widzów, którzy sprawili, że 365 dni okazało się gigantycznym sukcesem komercyjnym oraz filmem, który obejrzało w historii Netflix'a najwięcej widzów. Takiej oglądalności nie miał dotychczas żaden polski tytuł. Okazało się, że za liczbami stoi konkretne nowe zjawisko, cały fandom, za którym warto podążyć. W skali kina europejskiego jest to coś zupełnie nowego, co do tej pory okazywało się charakterystyczne może dla hollywoodzkich blockbusterów, a tu odnosiło się do przykładu polskiego kina. Fandom 365 dni wciąż żyje i ma się świetnie. Z producenckiego punktu widzenia zauważyliśmy, że jest w tym zjawisku ogromny potencjał.

Produkcyjny potencjał to jednak tylko jeden aspekt stanowiący o genezie Heaven in Hell. Co z samą historią, aspektami dramatycznymi?

Podczas realizacji kontynuacji 365 dni intensywnie szukaliśmy aktora, który mógłby zagrać postać „Nachó”. Znalazłem Simone Susinnę, a podczas naszych rozmów dostrzegłem w nim potencjał też na zupełnie inną postać. Na swój własny użytek umieściłem to jego odmienne wcielenie w szufladzie z napisem „archetyp Jamesa Deana”. Mniej więcej wtedy powstał pomysł, żeby to wykorzystać w zupełnie innej historii. „Simo” ma w spojrzeniu tajemnicę, magnetyzm, które sprawiają, że na ekranie przestaje być tylko „bad boyem”. W tamtym momencie zaczęliśmy zastanawiać się właśnie nad historią romansu starszej kobiety z młodszym mężczyzną. Mam wrażenie, że taki typ historii aktywuje widzów, a przecież zawsze dobrze jest robić kino, które nie pozostawia

W TRÓJKĄCIE SILNYCH EMOCJI

Rozmowa z **TOMASZEM MANDESEM**, reżyserem filmu *HEAVEN IN HELL*



Tomasz Mandes

publiczności obojętną. Tym jest właśnie dla mnie kino producenckie. Szczególnie w Polsce, kraju wciąż mocno uwikłanym w patriarchy, taki temat jest nadal w sferze tabu. My staraliśmy się z nim zmierzyć i zaferować platformę do dalszej pogłębianej rozmowy.

Heaven in Hell poza parą głównych bohaterów ma jeszcze ważne postaci poboczne, ale w tle znajduje się też piękna przyroda i naturalne plenery Helu.

Niemal od początku wiedzieliśmy, że w naszym filmie nie będzie tylko pary głównych bohaterów, ale że te główne relacje przybiorą formę trójkąta, w którym trzecie ramie zajmie córka głównej bohaterki. Dzięki jej udziałowi powstaje historia o traumach i wyborach, dużo głębsza i znacznie bardziej angażująca emocjonalnie. Natura z kolei stanowi rodzaj metafory życia. Morze i Hel

wpisują się w tę historię idealnie, bo to z kolei symboliczny koniec świata, droga bez powrotu. Kontrastowość natury jest tu odzwierciedleniem życia, dychotomią yin i yang, dobrem i złem, szczęściem i nieszczęściem, spełnieniem i niespełnieniem, strachem i odwagą, kontrolą i brakiem kontroli – na tych podwójnych ramionach rozparta jest ta opowieść.

Przyroda i naturalne piękno Helu zostały uchwycone operatorskim okiem Bartka Cierlicy, z którym już wcześniej pracowaliście razem. Czym różniło się doświadczenie pracy nad Heaven in Hell od poprzednich projektów?

Z Bartkiem sporo rozmawialiśmy, jak ten film powinien wyglądać, a potem szukaliśmy już tylko do tego odpowiednich narzędzi. W *Heaven in Hell* mamy wiele ujęć robionych z ręki, tym samym budując niepokój, jakieś wewnętrzne rozdręganie. Z drugiej strony sporo operujemy statycznymi kadrami. Chcieliśmy podkreślić iluzoryczność, delikatność sytuacji, w których się znajdują główni bohaterowie, a efekt udało nam się osiągnąć za pomocą specjalnych nakładek na obiektywy i techniki, którą wymyślił na nasze potrzeby Bartek. Zbudowaliśmy całą paletę kryształów, które wchodziły przed obiektyw, powodując „rozdawianie się” tego świata i wizualizację emocjonalności. Zależało nam, żeby zbudować pewnego rodzaju bajkę, w której bohaterowie są jakby wyjęci poza nawias świata. Jesteśmy w końcu w miejscu, którego nie ma, w raju, w którym Olga i Max są sami dla siebie. Powstał naprawdę piękny film, o którym każdy z członków ekipy może powiedzieć, że jest „jego”. To zdecydowanie najpiękniejszy zbiorowy projekt, nad jakim pracowałem.



Magdalena Boczarska i Simone Susinna w filmie *Heaven in Hell*, reż. Tomasz Mandes

W którym momencie na pokład waszego statku weszła Magdalena Boczarska i jak jej udział zmienił to, jak wygląda i zachowuje się Olga?

O ile Simone był tak naprawdę podłożem tego pomysłu, tak z mojego punktu widzenia wybór Magdy Boczarskiej na jego partnerkę był oczywisty. Od dawna chciałem z nią współpracować. Rola Olgi jest odważna, trudna, ale czułem, że jest w niej też coś, co może Magdę zainteresować dramaturgicznie. Gdyby tak się nie stało, nie widziałem szansy znalezienia za nią zastępstwa, więc gdyby się nie zgodziła, film by zapewne nie powstał. Magda ma w sobie cechy, które zdecydowanie pozwalają zbudować wiarygodność tej opowieści, jest w odpowiednim wieku, wygląda fantastycznie, ma w sobie tajemnicę, głębię i jest przede wszystkim świetną aktorką, jedną z najlepszych w swoim pokoleniu, do tego o ogromnym potencjale komercyjnym. Od dawna mam poczucie, że warto na światło dzienne wyciągać to, co mamy najlepszego, co możemy pokazać światu i mam poczucie, że Magda jest właśnie kimś takim, kogo warto i należy promować. O taki, a nie inny kształt tej postaci musieliśmy trochę powalczyć

i mam wrażenie, że udało nam się zrobić coś niesamowicie efektownego. Magda tchnęła życie w swoją postać.

W tym filmie wiele opiera się na wiarygodności relacji Olgi i Maksa, a więc Magdy Boczarskiej i Simone Susinny, którzy musieli znaleźć wspólny język. Jak to się udało?

Rzeczywiście *Heaven in Hell* w ogromnej mierze opiera się na symbiozie pary głównych bohaterów, na ich energii i chemii. Udało nam się wspólnie wyjechać i poprzybywać ze sobą kilka dni, żeby się poznać, „poczuć” i stwierdzić, czy to jest historia, którą chcemy razem robić. Musieliśmy czuć, że rozmawiamy jednym językiem. W następnej kolejności trzeba było też odpowiednio dobrać trzeci element tej układanki, czyli odtwórczynię roli córki Olgi. Tu sprawa nie była od początku tak oczywista, ale ostatecznie zdecydowaliśmy się na młodą, zdolną Kasię Sawczuk. Podskórnie czułem, że dotychczas jeszcze nie dostała szansy na pokazanie wszystkich walorów swojego talentu.

Te walory ma okazję zaprezentować w pełnej krasie w bardzo waż-

nej dramaturgicznie scenie z mamą na łodzi. Nie zdradzając zbyt wielu szczegółów, jak ważna dla całej historii to scena?

To z pewnością nie była scena, którą udało się łatwo zaplanować. Wchodzimy na takie rejestry emocjonalności, że trudno byłoby cokolwiek ustalić wcześniej. Realizowaliśmy to w dużym skupieniu, z poczuciem odpowiedzialności, że ta konkretna scena niesie dramaturgicznie cały film. Zdawaliśmy sobie sprawę, że jeśli nie wejdziemy tu w odpowiedni stopień szczerości, prawdy i wiarygodności, to cała historia straci na znaczeniu. W związku z tym w przygotowaniu do jej przeprowadzenia spotykaliśmy się z psychologami rodzinnymi, z którymi rozmawialiśmy o relacjach matka-córka. Nie zależało nam tak bardzo na kwestiach intelektualnych, ile właśnie na emocjach. Kiedy już było po wszystkim i mieliśmy materiał, poczulśmy, że wydarzyło się coś niezwykłego. Potem musieliśmy już tylko pilnować, by tego nie zepsuć w montażu.

**Rozmawiała
MAGDALENA MAKSIUK**

NA PLANIE FILMU POKOLENIE IKEA

Rozmowa z reżyserem **DAWIDEM GRALEM**, producentką **MONIKĄ RAJ** oraz autorką zdjęć **MAŁGORZATĄ PROŃKO**

Skąd pomysł na adaptację bestselleru Piotra C. (autor nie ujawnia swojej prawdziwej tożsamości – przyp. red.) – książki, która czytana przez nasto- 20- i 30-latków sprzedała się w 150-tysięcznym nakładzie?

Dawid Gral: Czytając *Pokolenie Ikea*, po raz pierwszy zauważyłem, że twórczość Piotra C. jest podobna do twórczości Charlesa Bukowskiego, który w USA uznawany jest za twórcę kultowego. Obu autorów dzieła dekady, kontynenty, technologia, światopoglądy, systemy. Obydwaj, obserwując ludzi, opisują podobne zjawiska społeczne. Uznałem, że słowo „pokolenie” jest kwestią umowną, a temat (książki i filmu) nie dotyczy tylko części „populacji wyróżnionej ze względu na wiek”. Dotyczy nas wszystkich, bowiem ludzka natura się nie zmienia. Dużo zachodzi zmian w trakcie rozwoju cywilizacji – rodzimy się w jednym świecie, umieramy w innym – ale nie zmienia się ludzka natura.

W jaki sposób chce pan przekazać widzowi najistotniejsze treści z książki, która dotyka problematyki intymnej, drażliwej i dla wielu kontrowersyjnej?

Założyłem, że film musi być przede wszystkim prawdziwy, opowiadać o wartościach i cechach, które towarzyszą ludzkości od starożytności. Seks, miłość, przyjaźń, zmaganie się z przeznaczeniem i komedia dramatu życia. W książce znalazłem tylko małą część tego, co było mi potrzebne. Ona nie ma struktury, nie ma fabuły, przypomina dziennik i losowo wybrane przemyślenia narratora. To odstrasza, ale szybko zauważyłem w tym potencjał: możliwość stworzenia kręgosłupa fabularnego, tak, aby nie zawieść czytelników i usatysfakcjonować widzów, nie wyłącznie w formie „soft porno”.

Czy wierzy pan w powodzenie, nie tylko komercyjne, *Pokolenia Ikea*? Znalazł pan w adaptacji tej książki osobistą satysfakcję?

Są dwa osiągnięcia, które mnie jako twórcy filmowemu imponują najbardziej. Frekwencja, bo oznacza, że ludzie chcą oglądać, są ciekawi tego, co zespół stworzył. Autorzy zrobili film dla widzów, a to jest wielkie osiągnięcie. Fajnie, jeśli frekwencja towarzyszy wypracowanej jakości dzieła, wtedy wiesz, że nie wcisnąłeś ludziom buba. Kultowość – katalog kinematografii polskiej pełen

jest filmów kultowych. Niektóre nie zrobiły dobrej kinowej frekwencji, ale przetrwały próbę czasu. W takich dziełach imponuje mi słowotwórstwo, kreatywna odwaga, wpływ na kulturę i społeczeństwo. Staraliśmy się, aby *Pokolenie Ikea* miało tzw. *rewatch value* i aby widz wracał do tego filmu z chęcią. Oczywiście nie ma na to recepty, ale dokonaliśmy wszelkich starań. Wierzymy, że film obroni się frekwencyjnie w kinach i uwiedzie widzów na lata. Jeśli jednak sprawy pójdą nie po naszej myśli, to my – sądzę, że mogę mówić tu za całą drużynę – już czujemy wielką satysfakcję.

Czy w skomplikowanej realizacji mikrobudżetowego filmu można czuć się producentką kreatywną? Jak te wszystkie aspekty w produkcji pogodzić?

Monika Raj: Formuła produkcji mikrobudżetowej wymusza na wszystkich członkach ekipy łączenie ról i wypełnianie zadań dalece wykraczających poza standardowy zakres obowiązków konkretnego członka ekipy. Już na samym początku współpracy z reżyserem ustaliliśmy sobie zakres odpowiedzialności następująco: jeśli reżyser będzie chciał wprowadzać rozwiązania z mojego zakresu kompetencji, to – oczywiście – ma do tego



Michalina Olszańska i Karolina Gorczyca w filmie *Pokolenie Ikea*, reż. Dawid Gral

prawo i poddamy jego pomysł dyskusji, ale decyzję podejmę ja; i odwrotnie – mam prawo weta w sprawach kreatywnych, ale za artystyczny wymiar filmu pełną odpowiedzialność ponosi reżyser.

Kino niezależne nie zawsze jest niezależne do końca. Chodzi o sferę inwestycyjno-budżetową. Co przede wszystkim musi zrobić producent, żeby zrealizować szybko, tanio i w zgodnej atmosferze dobry film?

Nie wierzę w kino niezależne. Zawsze twórcy będą od kogoś zależeć – może to być komisja kwalifikująca dany projekt do dotacji, producent, dystrybutor, platforma lub agent sprzedaży, który ma konkretne plany zarobkowe związane z tytułem. A jeśli już nawet nie od wyżej wymienionych – na koniec dnia każdy twórca zależy od opinii widza. Realizacja naszego filmu wymagała od nas włożenia mnóstwa pracy na etapie rozwoju scenariusza, developmentu i w końcu preprodukcji, i gros tej pracy wykonali-

śmy z Dawidem we dwoje, ale powodzenie naszego przedsięwzięcia zależało i nadal zależy od wielu osób oraz instytucji. Czy było szybko? Niekoniecznie. Przyspieszyliśmy dopiero w okresie zdjęciowym – cały film zrealizowaliśmy w 13 dni zdjęciowych, zanotowawszy w tym czasie ogółem 9 nadgodzin. Było to możliwe dzięki precyzyjnemu przygotowaniu każdego kadru, zanim weszliśmy na plan, i niebywałej dyscyplinie całej ekipy, za co jestem ogromnie wdzięczna.

Czy jako kobieta (w zawodzie operatorskim, który do niedawna był domeną męską) inaczej patrzy pani, w kwestii zdjęciowej, na sferę erotyczną? Subtelniej, intymniej, w kontrpunkcie do wyobrażeń widza?

Małgorzata Prońko: Myślę, że dość trudno jest zawęzić teorię spojrzenia tylko do płci realizatorów. Musimy też brać pod uwagę takie czynniki, jak kultura, z której pochodzimy, inteligencja emocjonalna, preferencje czy wrażliwość twórców. Ciało ludzkie

i nagość – jako kompozycja linii, geometrii i światła – są dla mnie tematem, przy którym pracuję od lat, który przez lata fascynował mnie, jeszcze jako fotografa. Dawid, znając moje podejście do nagości, zgodził się, żebym sama szwenkowała takie sceny w *Pokoleniu*..., co myślę dało nam pewną możliwość zacieśnienia intymności na planie. Praca nad podejściem do erotyki była symbiotyczna pomiędzy Dawidem i mną. Materiał źródłowy *Pokolenia*... o seksie mówi dość dosadnie i obcesowo. My chcieliśmy podejść do tego inaczej, nie demonizując przypadkowego seksu, nie podkreślając wulgarności, tylko skupiając się na lekkiej sugestii erotycznej, gdzie nagość jest naturalna tam, gdzie jest potrzebna.

Czy na planie wszyscy zgadzali się co do kolejnych ujęć, czy też pojawiały się dyskusje i kontrowersje?

Około 20 lokacji i 13 dni zdjęciowych to nie jest środowisko sprzyjające polemice.

P*okolenie Ikea* to pierwsza ekranizacja jednej z bestsellerowych powieści Piotra C., która ukazała się na polskim rynku wydawniczym w ostatnich latach. Ponad 150-tysięczny nakład rozszedł się głównie wśród 20-, 30- i 40-latków. Adaptacji tekstu, a następnie reżyserii podjął się Dawid Gral. To mikrobudżetowa produkcja z kilkunastodniowym okresem zdjęciowym. Producentką filmu jest Monika Raj, autorką zdjęć Małgorzata Prońko, scenografię przygotowała Katarzyna Tomczyk, a kostiumy Magdalena Sekrecka. Jak mówi odtwórca głównej roli męskiej Bartosz Gelner: „W tej historii najbardziej zależy mi na możliwości swobodnego rozmawiania o seksie, czy o tym, że wiele osób korzysta z aplikacji randkowych. Wydaje mi się, że to nie jest żaden temat tabu – w XXI wieku mówienie o tym, że ktoś lubi uprawiać seks, to nie jest nic złego...”. W rolach głównych zobaczymy również Michalinę Olszańską, a ponadto Majkę Jeżowską, Pawła Małszyńskiego, Jana Aleksandrowicza-Krasko, Sławomira Mandesa, Mateusza Dymidziuka, Adriannę Izidorczyk, Dagmarę Bryzek i Zuzannę Galewicz. Romans *Pokolenie Ikea* powstał przy wsparciu PISF. Obraz trafi do kin na początku marca 2023. Dystrybutorem w Polsce jest Next Film. S.N.

Myślę, że wszyscy mieliśmy świadomość ograniczeń, jakimi charakteryzuje się taki typ produkcji. Przez około pół roku opracowaliśmy z Dawidem shotlistę i rozwiązania pomagające usprawnić wykonanie filmu, jak podejść do ujęć, do blockingu. Dla mnie plan jest żywym, dynamicznym stworzeniem, gdzie czynniki stale się zmieniają.

Chcieliśmy tak przepracować materiał, żeby mieć gotowy szkielec odpowiedzi, nawet jak zmieni się lokacja czy scena. U nas nie było czasu na myślenie czy dywagowanie, tylko na podejmowanie decyzji.

Rozmawiał
**STANISŁAW
NEUGEBAUER**

JUBILEUSZ W DAWNEJ STOLICY WIKINGÓW

Ponad 250 filmów z całego świata w 7 kategoriach. Konkursy: międzynarodowy i nordycki, przegląd produkcji jednonumitowych i studenckich, a także retrospektywy i pokazy specjalne – to program 35. Minimalen Short Film Festival.



Dyrektor Per Fikse podczas gali rozpoczęcia festiwalu

Wysoki poziom jubileuszowego programu festiwalu w Trondheim wynikał przede wszystkim z konsekwentnej programowo pracy dyrektora Minimalen i jego ekipy. Kierujący imprezą od kilkunastu lat Per Fikse, wspomagany m.in. przez Line Halvorsen i naszą rodaczkę Kasię Sopińską, ułożył program starannie, a swój wybór tak zdefiniował: „Małe klejnoty do 15 minut, filmy fabularne lub animowane opowiedziane za pomocą środków eksperymentalnych. Niekoniecznie artystycznie przełomowe czy technicznie doskonałe, ale z konformizmem formy i treści. To są filmy, których szuka Minimalen i to właśnie odróżnia nas od wielu festiwalu”.

Ale Minimalen to nie tylko świetny program filmowy, to także spotkania z twórcami i producentami, dyskusje w kręgu profesjonalistów z wybranych festiwalu (m.in. Nowy Jork, Berlin, Tallinn, Winterthur, Ryga) na temat teraźniejszości i przyszłości krótkich form filmowych. Właśnie form, bo znakiem firmowym norweskiego festiwalu jest różnorodność gatunkowa i formalna – obok animacji i dokumentu są tu kilkunastominutowe fabuły i projekty zrealizowane techniką kombinowaną, obok obrazów aktorskich propozycje z kręgu arthouse.

Owa różnorodność znalazła swój wyraz w werdykcie składów jurorskich. W konkursie międzynarodowym zwyciężyła francuska fabuła *Swan in the Center* w reżyserii Iris

Chassaigne, która otrzymała takie uzasadnienie: „W przygnębiającej scenerii upadającego centrum handlowego zostajemy wciągnięci w mikrokosmos, w którym za pomocą małych, ale precyzyjnych gestów ujawniają się pragnienia i potrzeby bohaterów. Autorka stawia dalekie od jakiegokolwiek agitacji egzystencjalne pytania o sens współczesnego życia, które popychają bohaterkę w kierunku odkrywania rzeczywistych pragnień”.

W konkursie nordyckim (tu pokazano m.in. fiński projekt polskich artystek Ewy Górznej i Katarzyny Miron – *Surround*) nagrodzono szwedzki *The Diamond* mocno zwariowany i szalenie zabawny film Vedrana Rupica, który bezbłędnie zilustrował tzw. Nordic Humor (kamienne twarze towarzyszące niedorzecznym zachowaniom i nieprawdopodobnym zbiegom okoliczności), ale też odnosił się do fundamentalnych pojęć, takich jak samotność czy szczęście. Całość w duchu surrealistycznej pogoni za skarbem ze wspaniałymi gagami i sprytnymi sztuczkami wizualnymi.

W Trondheim były pokazywane także inne polskie projekcje. W sekcji „Sprawy sercowe” przypomniano przy zroszonym aplauzie publiczności słynną *Cipkę* Renaty Gąsiorowskiej, a w bloku prezentującym najlepsze filmy norweskiego festiwalu horrorów Ramaskrik – *Bezsennego* Michała Radziejewskiego.

Nagrodę Publiczności zdobył faworyt wielu światowych festiwalu, grecki *AirHostess-737* Thanasisa Neofotistosa – historia pewnej doświadczonej zawodowo i życiowo stewardesy, która podczas lotu traci przytomność, przekonana, że największym jej problemem jest nowy aparat ortodontyczny.

Na uwagę wszystkich zasłużył z pewnością amerykański obraz Connora Simpsona *I Remember It Rained*, niepodążający wprawdzie za tradycyjną dramaturgią fabularną, ale udowadniający, jak można w pomysłowy sposób wykorzystać warstwy wizualną i dźwiękową.

JANUSZ KOŁODZIEJ



- Newsy i publicystyka branżowa
- Zdjęcia i materiały wideo
- Rynek filmowy w profesjonalnym ujęciu
- Monitoring polskiej produkcji filmowej
- Specjalna sekcja dla członków SFP



Branża pod jednym adresem!



POLSCY FILMOWCY

UWIĘZIENA NAJLEPSZA W RUMUNII

Film Piotra Bielińskiego wrócił z 26. edycji CineMAiubit International Student Short Film Festival w Bukareszcie (6-10 grudnia) z Nagrodą im. Paula Calinescu za najlepszy dokument. Ten rumuński festiwal to wydarzenie, którego głównym celem jest promocja twórczości studenckiej oraz umacnianie relacji pomiędzy szkołami filmowymi. Organizatorem imprezy jest Narodowy Uniwersytet Filmu i Dramatu „I.L.Caragiale” w Bukareszcie oraz Fundacja CineMAiubit. *Uwięziona* to produkcja Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego UŚ w Katowicach. Dokument opowiada o Batorym – chłopaku w ciele dziewczyny. Poznajemy go, kiedy odbywa karę pozbawienia wolności w Areszcie Śledczym Warszawa-Grochów za nagminną jazdę kolejką miejską bez biletu i uderzenie chłopaka swojej byłej dziewczyny. Batory oprowadza widzów po swoim świecie złożonym z krat i zamkniętych pomieszczeń.

1970 Z WYRÓŻNIENIEM W INDONEZJI

Dokument Tomasa Wolskiego został doceniony przez jury indonezyjskiego Festival Film Dokumenter w Yogyakarta (14-19 grudnia). FFD Yogyakarta to pierwszy festiwal filmów dokumentalnych w Azji

IO Z NOMINACJĄ DO OSCARA



IO, reż. Jerzy Skolimowski

Film Jerzego Skolimowskiego *IO* otrzymał nominację do Nagrody Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej. Oscarowa nominacja w kategorii Najlepszy Pełnometrażowy Film Międzynarodowy to wielki sukces polskiej produkcji (to większościowa polska koprodukcja z udziałem włoskim), która swoją premierę miała w Konkursie Głównym ubiegłorocznego MFF w Cannes (film zdobył Nagrodę Jury oraz nagrodę za muzykę autorstwa

Pawła Mykietyna). Tegoroczne nominacje ogłoszono 24 stycznia, natomiast 95. gala rozdania Oscarów odbędzie się 12 marca (według polskiego czasu będzie to już 13 marca). Oprócz dzieła Jerzego Skolimowskiego w kategorii filmu międzynarodowego nominowane zostały również tytuły: *Na Zachodzie bez zmian* Edwarda Bergera, *Argentyna, 1985* Santiago Mitre, *Blisko* Lukasa Dhonta oraz *Cicha dziewczyna* Colma Bairéada.

TRAMWAJ NAGRODZONY W HISZPANII I NA BAŁKANACH

Krótkometrażowy film Bartosza Reetza został zaprezentowany na Cinemística Film Festival w Granadzie (10-27 listopada). Ta hiszpańska impreza to festiwal filmów

transcendentalnych, co rozumiane jest bardzo szeroko – jako kino filozoficzne, naukowe, antropologiczne, duchowe czy poetyckie. W programie wydarzenia prezentowane są produkcje filmowe z całego świata. *Tramwaj* Bartosza Reetza na tyle spodo-

NA ŚWIECIE

Sukcesy, nagrody,
promocja polskiego
kina za granicą

bał się jurorom, że otrzymał nagrodę ex aequo (z rosyjskim dokumentem Paula Zelenova *Mój przyjaciel Alexander Grigorievich*) w kategorii „El Refugio”. Natomiast w grudniu, tuż przed świętami, krótkometrażowa fabuła Reetza otrzymała First Framed Award na 16. International Film Festival „Prvi kadar” w Bośni i Hercegowinie, który w tym roku odbył się we wschodniej części Sarajewa oraz w Zvorniku.

DIABEL Z SUKCESEM WE FRANCJI

Krótkometrażowa fabuła Jana Bujnowskiego zachwyła jury oraz widzów francuskiego Poitiers Film Festival (25 listopada – 2 grudnia) i otrzymała aż dwie nagrody. Impreza w Poitiers to najważniejszy francuski festiwal prezentujący twórczość studencką oraz jeden z ważniejszych europejskich festiwali tej kategorii. Nagrodzony polski *Diabeł* Jana Bujnowskiego jest produkcją Szkoły Filmowej w Łodzi. Otrzymał Nagrodę Specjalną Jury (ufundowaną przez region Nouvelle-Aquitaine) oraz Nagrodę Manifest, co oznacza włączenie filmu do katalogu dystrybucyjnego na 3 lata oraz dystrybucję na festiwalach w 2023 roku przez firmę Manifest.

WYRAJ DOCENIONY W TURCJI

Krótką fabułą autorstwa Agnieszki Nowosielskiej otrzymała Wyróżnienie Spe-

WSKRZESZENIE I SABINA NAGRODZONE W INDIACH



Izabela Kuna
w filmie *Sabina*,
reż. Diana Zamojska

Etudy z Gdyniejskiej Szkoły Filmowej zostały w grudniu uhonorowane na Kautik International Film Festival. *Sabina* w reżyserii Diany Zamojskiej otrzymała Nagrodę Stowarzyszenia Indyjskich Krytyków Filmowych dla Najlepszego Debiutu Krótkometrażowego, a *Wskrzeszenie* Luizy Budejko zdobyło Nagrodę dla Najlepszego Filmu Studenckiego, przyznawaną przez House of Illusions – studio producenckie wspierające nowe talenty.

THE SILENT TWINS Z NAGRODĄ AKTORSKĄ NA BIFA



Tamara Lawrance
i Letitia Wright w filmie
The Silent Twins,
reż. Agnieszka Smoczyńska

Odtwórczynie głównych ról w nagrodzonym Wielką Nagrodą Festiwalu – Złotymi Lwami 47. FPF w Gdyni filmie Agnieszki Smoczyńskiej *The Silent Twins* – Tamara Lawrance and Letitia Wright – otrzymały nagrodę na British Independent Film Awards (BIFA). Wyróżniono je laurem Best Joint Lead Performance – za aktorską pracę w zespole. *The Silent Twins* to polsko-brytyjska koprodukcja, pierwszy anglojęzyczny film Agnieszki Smoczyńskiej, twórczyni m.in. *Córek Dancingu* i *Fugi*.

POLSCY FILMOWCY

AIRBORNE ZWYCIĘZA WE WŁOSZACH



Airborne,
reż. Andrzej Jobczyk

Animacja Andrzeja Jobczyka wygrała w sekcji Green Animation na 15. Piccolo Festival dell'Animazione w San Vito al Tagliamento (12-20 listopada). Organizatorzy imprezy stawiają na autorskie, pomysłowe produkcje animowane z całego świata. Swoją program budują wokół trzech tematycznych konkursów głównych – Animakids, Animayong oraz Green Animation. Oprócz tego jest też część programu poświęcona produkcjom muzycznym – Visual&Music. Włoska nagroda dla *Airborne* to już kolejne zagraniczne trofeum tego filmu.

cialne podczas 5. International Amity Short Film Festival w Stanbule (22-25 grudnia). Impreza ta kładzie szczególny nacisk na tematykę duchową dotyczącą nietypowych relacji człowieka ze wszechświatem. Zeszłoroczna edycja była poświęcona pamięci cenionego tureckiego artysty, Neşeta Ertaşa. Wyróżniony *Wyraj* jest produkcją Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego UŚ w Katowicach.

SLOW LIGHT Z WYRÓŻNIENIEM W ESTONII

Tym razem animacja duetu Kijek/Adamski (Katarzyna Kijek, Przemysław Adamski) została uhonorowana Wyróżnieniem Specjalnym na estońskim festiwalu PÖFF Shorts (15-23 listopada). PÖFF Shorts jest częścią wydarzenia Black Nights Film Festival w Tallinnie. To jeden z największych festiwali filmów krótkometrażowych i animowanych

w regionie. Misją imprezy jest prezentowanie widzom najlepszych animacji i filmów krótkometrażowych z całego świata. Festiwal należy do prestiżowego grona imprez kwalifikujących do Oscara.

KONIUNKCJA WYGRYWA W HISPANII

Najnowsza animacja Marty Magnuskiej została uznana najlepszą animacją 34. Aguilar Film Festival (2-10 grudnia). To jeden z najważniejszych festiwali dla krótkich metraży w Hiszpanii. Bohaterami *Koniunkcji* są kobieta i mężczyzna, którzy znajdują się w pokoju, a towarzyszy im gekon siedzący w terrarium oraz kilka much krążących wokół lampy. Stopniowo znajdujemy coraz więcej zależności i analogii między ich działaniami i obserwowanymi elementami, w miarę jak rytm ich wszechświatów przyspiesza. Ukazane

mikrokosmosy wydają się rytmicznie oddziaływać na siebie i przynależć do wyższego, kosmicznego porządku.

IO Z KOLEJNYMI NAGRODAMI

Film w reżyserii Jerzego Skolimowskiego został doceniony przez National Society of Film Critics (Narodowe Stowarzyszenie Krytyków Filmowych z USA). Obraz otrzymał nagrodę dla Najlepszego Filmu Nieanglojęzycznego oraz za Najlepsze Zdjęcia (autorstwa Michała Dymka). To kolejne nagrody dla *IO* od krytyków amerykańskich. Wcześniej, w grudniu miniego roku, produkcję doceniło zarówno Koło Krytyków Filmowych z Nowego Jorku (Najlepszy Film Międzynarodowy), jak i Stowarzyszenie Krytyków Filmowych z Los Angeles (Najlepszy Film Nieanglojęzyczny i Najlepsze Zdjęcia). Grudniowym sukcesem dzieła Skolimowskiego był również

fakt, że francuski magazyn „Cahiers du Cinéma” umieścił go na czwartym miejscu listy najlepszych filmów 2022 roku. Natomiast w opublikowanym w styczniu rankingu czytelników wspomnianego periodyku obraz polskiego reżysera znalazł się już na miejscu trzecim. Z kolei na początku stycznia swoje doroczne nagrody przyznało Stowarzyszenie Krytyków Filmowych z Los Angeles, które nagrodziło *IO* w kategorii Najlepszy Film Nieanglojęzyczny. Krytycy docenili też operatora Michała Dymka za Najlepsze Zdjęcia. Ponadto, kilka dni później, National Society of Film Critics (Narodowe Stowarzyszenie Krytyków Filmowych) także ogłosiło laureatów swoich nagród. Dzieło Skolimowskiego wygrało w kategorii Film Zagraniczny. W ten sposób polski tytuł zdobył trzy główne nagrody amerykańskich krytyków. Obraz *IO* otrzymał też nominację do Golden Reel Awards – nagród rozdawanych co roku przez ame-

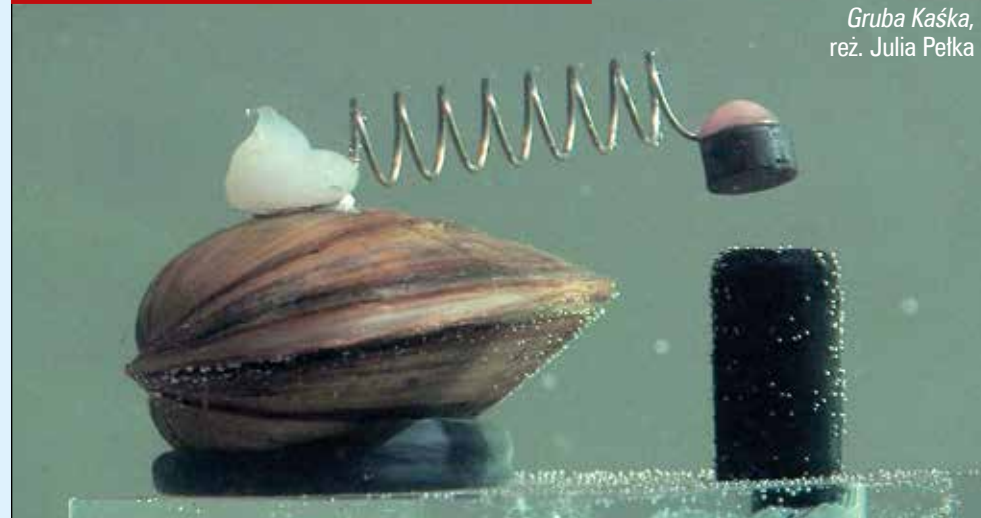
NA ŚWIECIE

rykańskie stowarzyszenie Motion Picture Sound Editors, zrzeszające dźwiękowców pracujących w branży filmowej.

WARSAW MUSIC. SUITA WARSZAWSKA II W NOWYM JORKU

Eksperymentalny dokument Mai Baczyńskiej został pokazany na przeglądzie filmów arthouse'owych Bronx World Film Cycle w Nowym Jorku (4-8 stycznia). Obraz w poprzednich latach był prezentowany m.in. z muzyką na żywo na Festiwalu Musica Electronica Nova w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu oraz w ramach pokazów branżowych na Short Film Corner w Cannes. *Warsaw Music. Suita warszawska II* to impresyjny film dokumentalny inspirowany *Suitą warszawską* z 1946 roku (reż. Tadeusz Makarczyński, muz. Witold Lutosławski), ale ukazujący Warszawę ze współczesnej perspektywy, montowany do muzyki współczesnej i ukazujący miasto w dobie lotów kosmicznych i szybko postępującej technologii. Autorką zdjęć jest Zofia Goraj (członkini zarządu Koła Młodych SFP), autorem muzyki Wojciech Błazęczyk. Dr Maja (Maya) Baczyńska jest reżyserką, scenarzystką, autorką tekstów i muzyki, związaną co dzień z redakcją „Presto. Muzyka Film Sztuka”. Jest członkinią Stowarzyszenia Filmowców Polskich (Koło Scenarzystów, Koło Młodych, członkini zarządu Koła Reżyserów), koordynuje program spotkań

GRUBA KAŚKA NAJLEPSZA WE WŁOSZACH



Gruba Kaśka,
reż. Julia Pełka

Dokument w reżyserii Julii Pełki zdobywa kolejne nagrody. Tym razem produkcja Studia Munka-SFP otrzymała Nagrodę dla Najlepszego Filmu Krótkometrażowego na 14. Międzynarodowym Festiwalu Poezji Filmowej „Versi di Luce”, organizowanym w sycylijskich miejscowościach Modica i Gela (12-18 grudnia). To interdyscyplinarna impreza, której trzon stanowią konkursowe prezentacje filmów pełno- i krótkometrażowych, a także teledysków oraz wideoartów. W tegorocznej edycji festiwalu, obok licznej reprezentacji Włoch, znalazły się produkcje m.in. z Kanady, USA, Francji, Wielkiej Brytanii, Austrii, Niemiec, Portugalii, Hiszpanii, Holandii, Turcji, Brazylii, Meksyku, Australii i Chin. Polskę reprezentowała nagrodzona *Gruba Kaśka*.

„Muzyka w filmie”, o których informujemy w „Magazynie Filmowym”.

IO NOMINOWANE DO CEZARÓW

Film Jerzego Skolimowskiego otrzymał kolejną prestiżową nominację. Tym razem *IO* znalazł się wśród pięciu zagranicznych obrazów nominowanych do francuskich Cezarów. Informacja o tym wyróżnieniu przyszła zaledwie dzień po wiadomości o nominacji dzieła Skolimowskiego do nagród Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej. Laureatów nagród Francuskiej Akademii Filmowej poznamy wcześniej niż laureatów Osca-

rów. Gala 48. Cezarów odbędzie się w paryskiej Olympii 24 lutego.

POLSKA OBECNOŚĆ NA BERLINALE

W programie 73. MFF w Berlinie nie zabraknie polskich akcentów. Do Konkursu Głównego zakwalifikował się film *Disco Boy* w reżyserii Giacomo Abbruzzese, będący francusko-włosko-belgijsko-polską koprodukcją (realizowany był m.in. na Podkarpaciu, przy wsparciu Podkarpackiej Komisji Filmowej). Jego polską koproducentką jest Maria Blicharska z firmy Donten & Lacroix Films. Z kolei w sekcji Forum

widzowie obejrzą rumuńsko-polsko-niemiecką koprodukcję *Mammalia* (reż. Sebastian Mihăilescu) oraz polski dokument *W Ukrainie* Piotra Pawlusa i Tomasza Wolskiego. Natomiast w sekcji Generation pokazane zostaną polsko-niemiecko-izraelska koprodukcja *The Delegation* Asafa Sabana oraz ukraińsko-francusko-polski film dokumentalny *We Will Not Fade Away* (reż. Alisa Kovalenko). Wszystkie produkcje dofinansowała PISF. Tegoroczna edycja festiwalu odbędzie się w dniach 16-26 lutego.

Oprac. JULIA
MICHAŁOWSKA

Znajdujesz się na początku reżyserkiej drogi, a już możesz pochwalić się nie lada wyczynem. Zarówno fabularny debiut *Prime Time* (2021), jak i pierwszy pełnometrażowy dokument, jaki zrealizowałeś, czyli *Pianoforte* (2023), trafiły do oficjalnej selekcji festiwalu Sundance, który uchodzi za mekkę kina niezależnego. Jak to się robi?

W przypadku *Pianoforte* obraliśmy tę samą ścieżkę co przy *Prime Time*, czyli był to jedyny festiwal, na który zgłosiliśmy film. Kiedy za pierwszym razem dostałem zaproszenie od organizatorów, odebrałem maila zawierającego zdanie: „Witamy w rodzinie Sundance”. Coś w tym jest, bo kontakt nie ogranicza się wyłącznie do samego festiwalu. Programerzy interesują się „swoimi” twórcami – i tak było ze mną. Kiedy dowiedzieli się, nad czym aktualnie pracuję, chcieli zobaczyć roboczą wersję *Pianoforte*, na podstawie której znaleźliśmy się w selekcji. To dla mnie ważne, bo mając pełnometrażowy dokument, w którego opisie zawsze będą pojawiały się informacje, że to opowieść o muzykach klasycznych i Konkursie Chopinowskim, stempel Sundance może pozwoli dotrzeć do szerszej publiczności. Do ludzi niekoniecznie słuchających takiej muzyki na co dzień. A na tym nam szczególnie zależy.

Sam należę do takich osób, a oglądając twój dokument, bardzo się w niego zaangażowałem.

Od samego początku mieliśmy założenie, że robimy film z perspektywy cywilnej. Nie mam wykształcenia muzycznego, a ten świat eksploruję od 2016 roku, od kiedy

WITAMY W RODZINIE SUNDANCE

Rozmowa z **JAKUBEM PIĄTKIEM**, reżyserem filmu **PIANOFORTE**



Jakub Piątek

współpracuję z Instytutem Chopina przy okazji realizacji różnych materiałów wideo. Dzięki temu poznałem ludzi, zobaczyłem cały backstage. Stąd wzięło się pierwsze zainteresowanie. Wiedziałem, że film na pewno będą chciały zobaczyć osoby interesujące się Konkursem, ale chciałem też dotrzeć do tych, którzy absolutnie nic o tym nie wiedzą. By po seansie mogli wejść na YouTube, gdzie koncerty są ogólnodostępne, włączyć swojego ulubionego bohatera i go posłuchać. Przygotowując się do

filmu, przejrzelśmy właściwie wszystkie materiały od lat 40., jakie były dostępne. Miałem poczucie pewnej powtarzalności formalnej. Zresztą jeden z moich bohaterów, Alexander Gadjiev, powiedział, że oni są traktowani jak „magiczne zwierzęta”. Jest w tym pewna elitarność, niedostępność. Od samego początku, kiedy z operatorem Filipem Drożdżem zaczęliśmy dokumentować polskich pianistów, chcieliśmy być w ich domach, poznać bliższych. Chodziło o to, by opowiedzieć o ludziach, a nie

genialnych dzieciach, które spędzają większość czasu przed 88 klawiszami.

W efekcie jesteście bardzo blisko swoich bohaterów, nawet w tych najtrudniejszych i najbardziej stresujących momentach.

Kiedy przeglądałem materiały archiwalne, dostrzegłem, że największe zainteresowanie jest zawsze na samym początku, przed finałami i przy ogłoszeniu wyników. Wszyscy skupiają się na zwycięzcy. Miałem też poczucie, że kamera zawsze pojawia się za późno. Na ostatni Konkurs przyszło 500 zgłoszeń w formie self-tape'ów. Na ich podstawie 160 osób zakwalifikowano do eliminacji. Wraz z Instytutem Chopina poprosiliśmy każdą z tych osób, by nagrała krótkie wideo z odpowiedziami na pięć standardowych pytań. To był rodzaj mojego castingu. W efekcie umówiłem się na 40-50 dłuższych, pogłębionych rozmów online, w trakcie których mogłem poznać potencjalnych bohaterów przed ich przyjazdem na eliminacje do Warszawy. W lipcu, wiedząc już, kto przeszedł eliminacje, miałem wybranych bohaterów. Postanowiliśmy dokonać pewnego zakładu z Konkursem jako takim, czyli poświęcić czas, pieniądze, polecieć do tych bohaterów jeszcze przed październikową rywalizacją. To był taki węzeł pomiędzy bohaterem a reżyserem, na dobre i na złe. Chcieliśmy być z naszymi bohaterami przez całą ich konkursową drogę, bez względu na to, kiedy ona się skończy.

Ogłaszanie wyników kolejnych etapów musiało również dla was być stresujące. Pewnie pojawiało się pytanie: a co, jeśli wszyscy szybko odpadną?

Mieliśmy trochę więcej bohaterów, niż ostatecznie znalazło się w filmie. Statystyka wskazywała, że powinniśmy mieć półtorej osoby w finale, a były cztery. To rzeczywiście szczególnie stresujące momenty, zwłaszcza pierwszy etap. Wyniki były ogłaszane w nocy i pamiętam, jak z dużym napięciem ich słuchałem, zastanawiając się, czy nie obudzimy się rano i nagle się okaże, że nikogo nie mamy. Z drugiej strony, wspomniany zakład sprawił, że mieliśmy mocną więź z bohaterami. Byliśmy w ich domach, poznaliśmy bliższych, nauczycieli. Oni czuli, że sporo zainwestowaliśmy w te relacje. Dzięki czemu mogliśmy oglądać ich podczas ćwiczeń, rozgrzewki czy tuż przed wejściem na scenę. Tam nigdy wcześniej nie było kamer. Koniec końców ryzyko się opłaciło. Wiedzieliśmy też, że film będziemy realizować na kilka ekip. Jeszcze przed Konkursem starałem się wiązać operatorów z poszczególnymi bohaterami. Dzięki temu podróżowałem między tymi ekipami, by być w kluczowych

momentach, a jednocześnie miałem pewność, że bohaterowie zostają z osobami, które dobrze już znają.

Czy w niektórych wyjazdach pandemia pokrzyżowała wam szyki?

Nie mogliśmy polecieć do Chin, Japonii i Rosji. Na szczęście studiowałem w łódzkiej Szkole Filmowej, która daje m.in. przedziwną siatkę międzynarodowych kontaktów. W Chinach zdjęcie realizowałem dla nas absolwent „Filmówki”, którego zdążyliśmy poznać jeszcze w Łodzi. Z kolei w Japonii pomagał nam Kei Ishikawa, studiujący reżyserię rok wyżej niż ja. Wraz z Filipem byliśmy w stałym kontakcie z tymi ekipami. Dostawali od nas wybór materiałów, by przed zdjęciami mogli poznać bohaterów. Dostawali też, w jakich momentach chcemy, by kamera uczestniczyła. Był taki moment, kiedy przebywaliśmy akurat na zdjęciach we Włoszech, a równolegle zdjęcia odbywały się w Chinach i Japonii.

W związku z tym w ogóle nie spałem, bo w nocy mieliśmy odprawę z ekipami zagranicznymi, a od rana realizowaliśmy swoje zdjęcia. Poczuliśmy, że to taki przedziwny dokumentalny reality show, tyle że z udziałem pianistów, a nie patocelebrytów.

Dzięki czemu twój dokument momentami ogląda się jak pełen napięcia thriller.

W 1971 roku Mariusz Walter zrealizował film telewizyjny *Pierwszy. Szósty*. To była opowieść o Garricku Ohlssonie, zwycięzcy ówczesnego Konkursu Chopinowskiego, oraz o Januszu Olejniku, który zajął szóste miejsce. Były w nim sceny (jak chociażby niezwykle intymna rozmowa młodzieńczego Olejniczaka ze swoją nauczycielką) stanowiące dla nas drogowskaz, jaki rodzaj dostępu do bohaterów chcielibyśmy mieć. Byłem mocno zdziwiony, że od tamtego czasu nie powstał żaden dłuższy film na ten temat. Silnik dramaturgiczny, jaki daje Konkurs, czyli trzy etapy oraz finał, wywołuje

ogromne napięcie, ma charakter sportowej rywalizacji.

To ciekawe, bo Pianoforte przypominał mi właśnie bardziej dokument sportowy niż muzyczny.

Mamy scenę, gdy jedna z naszych bohaterek siedzi w barze Studio, czekając na wyniki, i w rozmowie z jakimś przypadkowo spotkanym ludźmi mówi, że to olimpiada dla pianistów. Zresztą do podobnych korzeni odnosił się twórca Konkursu, Jerzy Żurawlew. Sam fakt, że odbywa się on co pięć lat, sprawia, że decyduje o wielu rzeczach. Ta edycja była jeszcze bardziej wyjątkowa, bo z powodu pandemii część tych artystów nie grała dla publiczności od ponad roku. Nagle zostali rzućeni na głęboką wodę. Te dwa-dzieńca parę dni, które dla naszych bohaterów były rodzajem matury, rytuałem przejścia, spędziliśmy z nimi w Filharmonii Narodowej. Świetnie było przy tym być i mieć miejsce w pierwszym rzędzie.

Rozmawiał
KUBA ARMATA



Pianoforte, reż. Jakub Piątek

Kosmogonik jest waszym pierwszym wspólnym projektem pod szyldem Kinhouse Studio. Skąd pomysł, żeby do debiutanckiej animacji VR wykorzystać prozę Stanisława Lema?

Paweł Szarzyński: Wszystkie projekty, przy których pracowaliśmy wcześniej z Martą, w taki czy inny sposób dotykały nowych mediów. Przygotowując się do pierwszej realizacji VR, szukaliśmy po prostu ciekawej historii, a twórczość Lema wpisywała się świetnie w nasze założenia i w samo medium. Lem jest kojarzony z szeroko rozumianą futurystyką, a niektórzy przypisują mu wręcz wymyślenie koncepcji VR, świata wirtualnego, rozszerzonej rzeczywistości, w której widz może się na chwilę zanurzyć, zapominając o świecie fizycznym. Przeglądając napisane przez niego opowiadania, trafiliśmy na „Uranowe uszy” i tak się zaczęło.

Marta Szarzyńska: Lem pasował nam również dlatego, że od samego początku zakładaliśmy, że chcemy stworzyć projekt, który stałby się pomostem dla osób niemających doświadczeń z VR-em. *Kosmogonik* miał być pokazem możliwości medium – fabularnych, światotwórczych, narracyjnych, lecz bez wrzucania widza na głęboką wodę, jak w wykorzystującym rozszerzoną rzeczywistość, znacznie bardziej intensywnie, *gamingu*. Lem był idealny także z perspektywy producentki, bo łatwiej przekonać do projektu VR, gdy stoi za nim znane nazwisko.

Skąd jednak pomysł na fabułę tak ambitną w perspektywie samego medium? Projekty VR skupiały się do tej pory głów-

VR NIE MA ZASTĄPIĆ KINA



Marta Szarzyńska

Paweł Szarzyński

Rozmowa z twórcami filmu *KOSMOGONIK*: reżyserem i współscenarzystą **PAWŁEM SZARZYŃSKIM** oraz producentką **MARTĄ SZARZYŃSKĄ**

nie na zanurzeniu w jakiejś rzeczywistości, na otaczaniu widza z każdej strony tą rzeczywistością, zaś *Kosmogonik* to oprócz tego zanurzenia dość zawiła historia, przez którą prze-wijają się koncepcje filozoficzne i socjologiczne.

P.Sz.: Nie chcieliśmy, żeby nasz film był abstrakcyjnym doświadczeniem stricte sensorycznym, od początku mieliśmy w planie stworzenie mocnej struktury narracyjnej, a także pewnej relacji z widzem. W pewnym perfidnym sensie taka wymagająca fabuła sprawia, że widz chce

spędzić więcej czasu w zbudowanym przez nas świecie. Zakłada ponownie okulary czy cały zestaw, bo chce obejrzeć film drugi lub trzeci raz, żeby przyswoić wszystkie wątki, a dzięki temu zaczyna coraz bardziej świadomie dostrzegać i odbierać bogactwo przestrzeni VR. Było to ambitne zadanie, ponieważ w wirtualnej rzeczywistości istnieje inny rodzaj kompozycji. Widz ma dowolność wybierania i zmieniania perspektyw, twórca nie może kierować jego uwagi tak, jak w tradycyjnych historiach filmowych.

M.Sz.: „Ambitny” to bardzo dobre określenie, bo nie tylko mierzyliśmy się z prozą Lema i jego żartem słownym, ale składaliśmy także hołd Danielowi Mrozowi, którego rysunki kojarzą się wielu ludziom z książkami Lema. Nabycie praw było oczywiście czasochłonne, dlatego przez pierwsze pół roku pracowaliśmy nad projektem, nie mając gwarancji, że uda nam się wszystko spiąć. Proponujemy na ekranie smaczne i dopracowane science fiction, dlatego musieliśmy postawić poprzeczkę wysoko zarówno

w kontekście przekazu, jak i formy czy wizualności.

Czy te ambicje wpisują się w trendy rynkowe? Czy może płyniecie pod prąd temu, co dziś dzieje się na obszarze VR?

P.Sz.: Trudno jednoznacznie stwierdzić, ponieważ rynek VR-owy dopiero się kształtuje, ulega nieustannym przemianom. Był zupełnie inny w momencie, w którym rozpoczęliśmy pracę nad *Kosmogonikiem*. Dziś publiczność na tyle przyzwyczała się do medium, że nie traktuje go już jako nowinki technologicznej i można pozwolić sobie na coraz bardziej złożoną narrację, eksperymenty z interaktywnością. My zaczęliśmy we wyjątkie i ograniczały nas wyłącznie czas. Dopiero potem zaczęli pojawiać się kolejni współpracownicy.

M.Sz.: Zaczynaliśmy we wrześniu 2019, a ostatnie poprawki wprowadziliśmy w kwietniu tego roku. Natomiast projekt nadal się nie skończył, bo *Kosmogonik* jest oparty na aplikacji, którą trzeba na bieżąco aktualizować i optymalizować. To nie jest tak, że nie mieliśmy na starcie żadnych wyobrażeń czy oczekiwań, chodzi raczej o to, że one dość szybko zaczęły ewoluować. Szczególnie w perspektywie dystrybucji, która do dziś mocno kuleje w kontekście VR. U nas w Polsce nie ma zbyt wielu miejsc, w których można doświadczyć VR w dobrych warunkach, więc staraliśmy się zainteresować przede wszystkim centra nauk. Planujemy też stworzyć opartą na *Kosmogoniku* szerszą instalację edukacyjno-rozrywkową, która ma przekonywać ludzi, że ta rozszerzona rzeczywistość

nie jest taka straszna, jak ją niektórzy malują.

Przecieranie szlaków nigdy nie było łatwe, ale co jest w tym przypadku najtrudniejsze?

P.Sz.: Myślę, że panujące zarówno wśród widzów, jak i dystrybutorów postrzeganie VR jako czegoś, co jest zbliżone do świata filmu. Takie porównanie bywa pomocne, bo dzięki niemu produkcje są wspierane przez PISF, ale nie można przykładać do VR takich samych oczekiwań i schematów jak do kina. VR jest czymś zupełnie innym. I nie ma zastąpić kina, jak niektórzy sądzą. Jest po prostu czymś innym, nowym, co jeszcze się definiuje.

M.Sz.: Zdecydowaliśmy się opowiedzieć w *Kosmogoniku* trochę bardziej tradycyjną historię, w tym sensie, że ma głównego bohatera, antagonistę, ma wstęp, rozwinięcie i zakończenie. Jednak VR otwiera możliwości, których język kina nie jest w stanie opisać. I nie musi, oba media mogą i powinny funkcjonować równolegle. VR wciąż opowiada historię, ale w inny sposób – może np. pokazać historię leśnego życia z perspektywy mikroorganizmów, które go zamieszkują, i zrobić to w sposób ciekawy dla widza, który nie lubi dokumentów. Widz stanie się częścią historii i sam będzie ją za każdym razem opowiadał od nowa, decydując się patrzeć na inne obszary lasu.

P.Sz.: Język VR nadal się rozwija i nikt nie wie, jakie jest jego pełne spektrum. Choć widzowie postrzegają medium coraz bardziej świadomie, dla wielu jest to nadal przede wszystkim efekt „wow”. Ale gdy podrośnie pokolenie, dla którego VR jest integralną częścią rzeczywistości, język zacznie się w końcu krystalizować, pojawią się różne schematy i rozwiązania, które przyspieszą produkcję i sprawią, że szybciej realizowane projekty będą docierać, coraz lepiej zorganizowaną infrastrukturą dystrybucyjną, do coraz bardziej masowego widza. To nie są mrzonki, lecz bliska przyszłość, tym bardziej że społeczność VR tworzą ludzie, którzy nie chcą, by jedna korporacja zagarnęła zbiorową wyobraźnię na temat wirtualnej rzeczywistości. Ten świat ma pozostać otwarty dla wszystkich widzów i twórców, którzy chcą się za jego pomocą wyrażać.

lizować, pojawią się różne schematy i rozwiązania, które przyspieszą produkcję i sprawią, że szybciej realizowane projekty będą docierać, coraz lepiej zorganizowaną infrastrukturą dystrybucyjną, do coraz bardziej masowego widza. To nie są mrzonki, lecz bliska przyszłość, tym bardziej że społeczność VR tworzą ludzie, którzy nie chcą, by jedna korporacja zagarnęła zbiorową wyobraźnię na temat wirtualnej rzeczywistości. Ten świat ma pozostać otwarty dla wszystkich widzów i twórców, którzy chcą się za jego pomocą wyrażać.

walu NewImages w Paryżu, a potem byliśmy z filmem m.in. w Azji, gdzie dzieciaki 10+ były zachwycone tym, co widzą. Jedyne problemy były bariery językowe, bo choć zrealizowaliśmy profesjonalną wersję anglojęzyczną, poziom skomplikowania fabuły sprawia, że łatwiej przyswajają ją w języku rodzimym. Kolejne projekty będziemy realizować tak, by zaproponować od razu wersje językowe na różne rynki. Uczymy się wszystkiego od zera, ale dzięki temu mamy więcej możliwości.

P.Sz.: Chcemy tworzyć uniwersalne projekty, które



Kosmogonik, reż. Paweł Szarzyński

Kosmogonik, jako jeden z pierwszych kroków postawionych w tym kierunku, funkcjonuje już w zagranicznym obiegu festiwalowym. Z jakim odbiorem się spotkaliście?

P.Sz.: Bardzo pozytywnym, mimo że *Kosmogonik* nie stawia na interaktywność tak mocno, jak wspomniana branża *gamingowa*. Nasz film wyróżnia się postaciami i historią. Przyciąga bardzo szerokie spektrum ludzi, od grafików po widzów, którzy szukają nowych doświadczeń. **M.Sz.:** Mieliliśmy światową premierę na prestiżowym festi-

omijają bariery językowe czy kulturowe na tyle, na ile to możliwe, a teraz wiemy już, jak to zrobić. Wszelkie zmiany ułatwia nam forma aplikacji, nad którą mamy pełną kontrolę. Szkoda tylko, że dofinansowania nie przewidują tego, że aplikacji nie wystarczy stworzyć, lecz należy ją cały czas utrzymywać oraz ulepszać. Mamy jednak nadzieję, że niedługo ulegnie to zmianie. I że będzie to początek wielu innych zmian.

Rozmawiał
DAREK KUŹMA

POLSKIE RENDEZ-VOUS Z KINEM FRANCUSKIM



Daniela Elstner, Bastien Bouillon, Annabelle Lengronne, Rebecca Marder, Nadia Tereszkiwicz, Celine Devaux, Paul Kircher i Dali Benssalah

Unifrance wie, jak skutecznie promować i eksportować kino francuskie. 450 zagranicznych dystrybutorów z 50 krajów, 40 francuskich agentów sprzedaży, 81 pokazywanych na targach filmów. To dane, jeżeli chodzi o tytuły kinowe.

Kontent audiowizualny organizowanych przez Unifrance targów to 108 dystrybutorów z 27 krajów, 9 pokazów filmów telewizyjnych i aż 350 programów. A do tego spotkania prasowe z udziałem 150 francuskich gwiazd kina i telewizji oraz 120 dziennikarzy z 30 krajów, a także spotkania z młodymi francuskimi aktorami w ramach Unifrance's 10 to Watch Talents. A wszystko to

zaledwie w kilka dni, od 11 do 17 stycznia, w ramach przygotowanego przez Unifrance jubileuszowego 25. Rendez-vous d'Unifrance à Paris. Po pandemicznych realizacjach wydarzenia w formule online, znów mogło się ono odbyć stacjonarnie.

Takie spotkania targowe i prasowe Unifrance organizuje nie tylko raz do roku w Paryżu, ale również w innych miastach i krajach, które interesują się

kinem francuskim. Tam, gdzie trudno jest dotrzeć chociażby z powodów logistycznych – od 13 lat, co roku, odbywają się online kolejne edycje My French Film Festival. Chodzi przede wszystkim o kraje azjatyckie: Indonezję, Malezję, państwa Ameryki Środkowej i Południowej, chociaż ten wirtualny przegląd dostępny jest także w Polsce, obok stacjonarnych Tygodni Kina Francuskiego organizowa-

nych w wybranych kinach przy pomocy Instytutu Francuskiego w Warszawie. Unifrance wspiera też pokazy filmów francuskich na festiwalach na całym świecie (retrospektywy, masterclassy), a jego strona to największa baza danych.

Z raportu Unifrance wynika, że tylko w listopadzie 2022 spośród dziewięciu krajów, w których francuskie filmy oglądało w kinach ponad 100 tys. widzów (w ciągu miesiąca), Polska z 335 tys. zajęła pierwsze miejsce, wyprzedzając Włochy (204 tys.) i Niemcy (197 tys.), poprzedniego lidera przez pięć kolejnych miesięcy, a nawet USA (162 tys.).

„To wielki sukces i świadczy o doskonałym działaniu polskich dystrybutorów. Myślę, że ta oferta, jaką proponują polskim widzom, pokazuje wielką różnorodność francuskiego kina” – przekonuje Daniela

Elstner, dyrektor generalna Unifrance. – „Polski rynek jest dla nas bardzo ważny. Statystyki roczne wykazują, że w ciągu całego roku jest numerem dwa w Europie, po rynku niemieckim. A to nie pozostaje bez związku z większą liczbą koprodukcji francusko-niemieckich. Mamy nadzieję, że koprodukcji z Polską będzie znacznie więcej w przyszłości, takich jak *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego, która uzyskała wsparcie z telewizji Arte France oraz Francuskiego Instytutu Filmowego. Jednak my zajmujemy się promocją i wspieraniem krajowych dystrybutorów, nie koprodukcjami”.

„Mamy wspaniałe tradycje współpracy z Polską: *Danton* Andrzeja Wajdy, trylogia Krzysztofa Kieślowskiego, *Pianista* Romana Polańskiego” – dodaje Serge Toubiana, prezydent Unifrance. – „Kino francuskie nie dlatego jest tak silne, że ma bardziej utalentowanych filmowców niż Niemcy, Hiszpania czy Polska, tylko dlatego, że stworzyło system, który daje ekonomiczne oparcie autorom, a to kwestia naszych priorytetów”.

W ofertach polskich dystrybutorów około 20-30 proc. to kino znad Sekwany lub koprodukcje. „Polacy chętnie oglądają francuskie filmy, bo kojarzą się z wysoką jakością, dopracowanymi scenariuszami, wzorową stroną realizacyjną oraz znakomitą aktorstwem” – uważa Małgorzata Borychowska (Kino Świat). – „Liderem ubiegłorocznego boxoffice'u wśród naszych francuskich produkcji był *Skarb Mikołajka*, trzecia część ponadczasowego dzieła René Goscinny'ego i Jean-Jacquesa Sempé”.

Według Katarzyny Orysiak-Marrison (Gutek Film) polscy widzowie nadal lubią komedie francuskie. Kontynuacja, czyli trzecia część komedii *A oni dalej grzeszą, dobry Boże!* odniosła wielki sukces frekwencyjny. W ubiegłym roku

obejrzało ją 175 tys. widzów. „Mimo tego obserwujemy równocześnie przesył francuskimi komediami” – twierdzi Katarzyna Orysiak-Marrison. – „Dlatego proponujemy dwie ścieżki dystrybucji kina francuskiego w Polsce. Jedną to tytuły arthouse, nagradzane na festiwalach, wyraziste. Takim przykładem jest film *Paryż, 13. dzielnica*, który w ciągu minionego roku zgromadził na seansach kinowych 39 tys. widzów. Druga ścieżka to kino komercyjne, widowiskowe, ale znakomicie zrealizowane z wielkimi aktorskimi nazwiskami”.

Zdaniem Daniela Elstner przesył komediami francuskimi w Polsce to nie jest stała tendencja. Dwa lata temu podobnie reagowali dystrybutorzy niemieccy, którzy dziś znów powrócili do tego gatunku. Raz te komedie lepiej, a raz gorzej się sprzedają, ale ciągle są potrzebne i ważne. Na pytanie, jak próbują przebijać się w zalewie hollywoodzkiej produkcji i streamingowej globalizacji, Francuzi wskazują na większą różnorodność swoich produkcji, znaczącą obecność kobiet reżyserek, częstsze podejmowanie tematów tabu, bogactwo kina gatunków, dokumentów, animacji, kina familijnego, no i wsparcie ze strony Instytutów Francuskich, działających prężniej niż instytucje amerykańskie. Efektem tych działań jest fakt, iż od 2000 roku, na całym świecie, liczba widzów na francuskich tytułach niemal się podwoiła, a w 2022 francuskie filmy obejrzało aż 27 mln, zaś sprzedaż biletów wzrosła o 51,8 proc. w porównaniu z rokiem 2021.

Agnieszka Zajac (Aurora Films) zwraca uwagę, że coraz częściej ciesząc się uznaniem nad Sekwaną dramaty przekładają się na sukcesy frekwencyjne w polskich kinach. Przykładem obraz *Zdarzyło się* w reżyserii Audrey Diwan,

który w ciągu miesiąca, w listopadzie 2022, przyciągnął do kin w Polsce ponad 10 tys. widzów, czy *Na pełny etat* Erica Gravela, który także został bardzo dobrze odebrany przez polską publiczność.

„Poszukujemy wyjątkowości” – zapewnia Iza Wierzbńska (Best Film). – „Taki jest nasz ostatni dokument *Serce dębu* w reżyserii Laurenta Charbonniera i Michela Saydoux. Spektakularny, wciągający film, który prezentuje kolejne cztery pory roku w życiu kilkusetletniego dębu. Prawdziwa oda do życia i natury”.

Według Marcina Pieńkowskiego (Nowe Horyzonty)

dobra okazja, by dotrzeć do potencjalnego widza i zainteresować go wybranymi francuskimi filmami. Francuzi szczególnie wspierają dystrybucję i promocję swojego kina arthouse, któremu trudniej dotrzeć do widza. Pomagają w sprowadzaniu na premiery reżyserów i aktorów znad Sekwany. Po przerwie spowodowanej pandemią Unifrance planuje powrót do organizowania takich spotkań w realu. Best Film np., dzięki takiemu wsparciu, gościł w Polsce Antoine'a Barrauda, reżysera thrilleru *Sekret Madeleine Collins*, a twórcy MFF Nowe Horyzonty w 2022 roku zaprosili do Wro-



Ceremonia wręczenia Lumières Awards

okino francuskie ma się znakomicie. – „Zaskakuje, elektryzuje, przyciąga. Jest świeże i ciekawe. A my właśnie takiego kina szukamy: ryzykownego, szalonego. Szukamy nie tylko uznanych twórców, jak Gaspar Noé i Céline Sciamma, ale przede wszystkim nowych nazwisk. We Francji to kobiety – Julia Ducournau, Lea Mysius, Alice Diop, której *Saint Omer* wprowadzimy w 2023 roku”.

Wszyscy polscy dystrybutorzy zgodnie podkreślają doskonałą współpracę z Unifrance. Spotkania targowe to

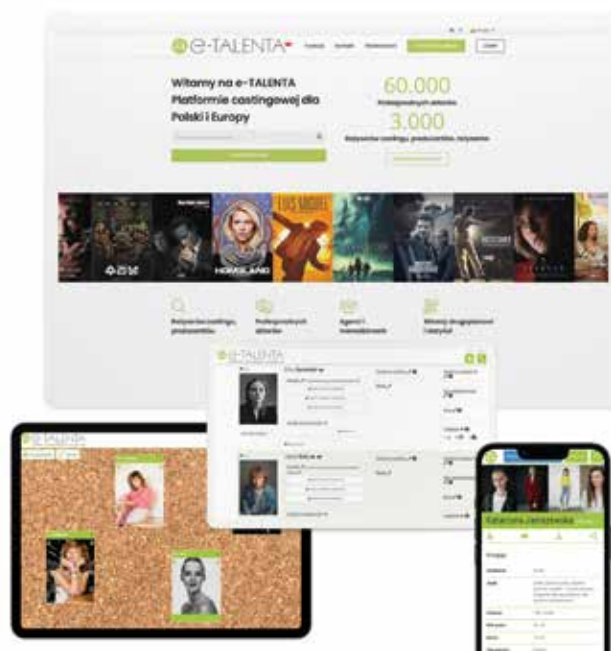
clawia Erica Gravela, autora głośnego *Na pełny etat*.

W tym roku ukoronowaniem Rendez-vous d'Unifrance à Paris była 28. ceremonia wręczenia Lumières Awards honorujących najlepsze produkcje francuskie w 2022. To francuska wersja amerykańskich Złotych Globów. Korespondenci zagraniczni z 36 krajów wybrali najlepszy film – *Nocą 12 lipca* w reżyserii Dominika Molla. W Polsce Aurora Films wprowadzi ten tytuł do kin już w marcu.

MARIOLA WIKTOR

NOWOCZESNY CASTING

Na polski rynek weszła działająca od 2007 roku międzynarodowa platforma castingowa e-TALENTA. Działa w 40 krajach, w 7 językach, w tym od 2022 po polsku. Zrzesza ponad 60 tys. aktorów i aktorek, 2 tys. agentów oraz 3 tys. innych osób związanych z pracą przy castingu.



Naszym priorytetem są profesjonalizm i kreatywność. Chcemy, żeby platforma e-TALENTA w jak największym stopniu odpowiadała na zapotrzebowanie branży audiowizualnej i ułatwiała proces kompletowania obsady, ograniczała czas na pracę administracyjną i dawała przestrzeń na zadania kreatywne” – podkreśla Philipp Mogilnitskiy, przedstawiciel platformy e-TALENTA w Polsce.

Platformę przedstawia jako „biuro online”, w którym można kompleksowo zarządzać prowadzonymi projektami. „Wiemy, jak skomplikowanym i wieloetapowym procesem jest casting i jak wiele osób jest w niego zaangażowanych. Przygotowaliśmy narzędzia, które pozwalają rozdzielać zadania i informacje, usprawniają działania organizacyjne, komunikacyjne – w tym ogłaszanie castingów otwartych i zamkniętych, i promocyjne – zarówno od strony reżyserii obsady, jak i aktorów oraz ich agentów” – mówi Philipp Mogilnitskiy.

Wśród przykładów narzędzi, które oferuje e-TALENTA jest Virtual Casting Studio. „To przestrzeń online, która ułatwia przesłuchania i spotkania z wieloma osobami: kandydatami do roli i reżyserami, producentami” – tłumaczy. Inny przykład to wyszukiwarka, która pozwala precyzyj-

nie, pod kątem oczekiwań danej produkcji, przeglądać bazę aktorów i aktorek na platformie. „Można tu określić nawet 40 kryteriów. Jest też opcja wyszukiwania kandydatów na podstawie podobieństwa fizycznego do wprowadzonego do systemu zdjęcia” – opisuje. „E-TALENTA to też oczywiście miejsce na showreel, przesyłanie self-tape’ów, życiorys, aktualizację informacji o przebiegu kariery, a nawet kalendarza zajętości” – kontynuuje. – „Jednocześnie chcę podkreślić, że zapraszamy zarówno aktorów, którzy już znaleźli agentów, jak i tych, którzy dopiero zaczynają karierę. Zależy nam, żeby reżyserzy castingu mogli trafić na mniej ograne twarze, często to ich właśnie szukają. Chcemy też, aby również aktorzy mieli do dyspozycji jak najlepsze narzędzia i mogli prezentować swoje umiejętności”.

E-TALENTA współpracuje z agencjami, szkołami i stowarzyszeniami twórców filmowych wszędzie, gdzie funkcjonuje. W Polsce wśród partnerów platformy jest Związek Zawodowy Aktorów Polskich. Z Gildią Reżyserów i Reżyserów Castingu oraz Gdynia Industry platforma przygotowała panel branżowy „Casting jako złożony i twórczy proces w drodze budowania klimatu i charakteru dzieła filmowego”. „Ważna jest dla nas edukacja. Nie

wszyscy aktorzy posiadają świadomość i wiedzę na temat tego, jak przebiegają dziś castingi. To zresztą bardzo dynamicznie zmieniający się świat, z tego powodu chętnie angażujemy się w różnego rodzaju działania mające charakter propagatorski. Stąd nasze zaangażowanie w Festiwal Polskich Filmów Fabularnych oraz regularne webinaria. Do tej pory ich gośćmi byli Piotr Bartuszek, Paulina Krajnik i Jarosław Marszewski” – przybliży Philipp Mogilnitskiy.

Jako międzynarodowa platforma e-TALENTA otwiera przed polskimi aktorami możliwości pracy poza krajem. „Działamy i w przestrzeni lokalnej, i międzynarodowej. Obie są dla nas równie ważne. Dziś coraz częściej twórcom zależy na różnorodności – wielojęzyczna oraz wieloakcentowa obsada stała się standardem w Europie” – komentuje mój rozmówca.

Wkrótce platforma planuje kolejne wydania dla branży – zarówno edukacyjne, jak i przybliżające polskim twórcom możliwości, które daje ten nowy na naszym rynku gracz. Informacje o zbliżających się spotkaniach i szkoleniach ukazywać się będą na bieżąco, na profilach społecznościowych e-TALENTA, w newsletterze i na samej platformie.

DAGMARA ROMANOWSKA

STREAMING SZANSĄ DLA LOKALNYCH RYNKÓW

Przez trzy grudniowe dni Zagrzeb był gospodarzem spotkania branży filmowo-telewizyjnej, stanowiącego uzupełnienie letnich targów telewizyjnych New Europe Market, które odbywają się od kilku lat w nadadriatyckim Dubrowniku.

Pod hasłem „Wszystko o tworzeniu treści” w legendarnym, blisko stuletnim hotelu Esplanade Zagreb spotkało się międzynarodowe grono twórców i producentów, nadawców kanałów telewizyjnych i platform streamingowych, kreatorów rynku audiowizualnego i branżowych mediów. Wydarzenie wprawdzie koncentrowało się na naszym regionie Europy oraz krajach o niższych zdolnościach produkcyjnych, ale tematy i problemy miały wymiar uniwersalny.

Są nimi choćby koprodukcje, w zgodnej opinii dyskutantów i gości, jeden z decydujących elementów bieżącej i planowanej produkcji. Na pytanie, jak łączyć dużych z małymi,



Richard Middleton, Frank Spotnitz, Michael Iskas, Larry Bass, Ryta Grebenchikova i Dariusz Jabłoński

czyli wielkie i uznane firmy producenckie typu niemiecka Beta czy hiszpański Movistar z partnerami wschodnioeuropejskimi, odpowiadało podczas panelu prowadzonego przez reprezentanta EBU (Europejskiej Unii Nadawców) Jonathana Broughtona. I zgodzono się, że decydujące znaczenie mają produkt, temat, pomysł, a nie potencjał partnerów.

Dobrym uzupełnieniem tej dyskusji było spotkanie pod hasłem „Światowe trendy, popularne gatunki i formaty”, podczas którego uczestnicy m.in. komentowali standardy, jakie treści musi spełniać, aby została sklasyfikowana jako „oparta na prawdziwej historii”. A warto wiedzieć, że ta kategoria ma bardzo wielu zwolenników wśród dzisiejszej widowni.

Obok Franka Spotnitza, producenta z Big Light Productions, Michaela Iskasa, dyrektora generalnego Antenna Studios, oraz Ryty Grebenchikovej, szefowej UPHub (ukraińskiego centrum producentów), wziął w nim udział Dariusz Jabłoński, producent i reżyser, szef Apple Film Production. Powiedział m.in.: „Odpowiedzialność za opowiadanie prawdziwych historii jest bardzo ważna. Im więcej szukałem pomysłów do mojego ostatniego projektu, tym bardziej zdawałem sobie sprawę, jak ważne jest uwzględnianie szczegółów. Każdy szczegół może odgrywać główną rolę, ale czasem nie warto wchodzić w detale. Trzeba być

wiarygodnym, odnajdując sedno historii. (...) Trzeba znaleźć swoją własną drogę”.

W Zagrzebiu podkreślano, posiłkując się aktualnymi badaniami, że pojawienie się platform streamingowych – co jest szansą dla mniejszych rynków i lokalnych firm – spowodowało istotny wzrost produkcji treści, w tym przede wszystkim filmów i seriali. Także na polskim rynku, którego udział w całej, oryginalnej produkcji dla takiego giganta, jakim jest Netflix, wynosi już 4 proc. Z pewnym zaskoczeniem informowano o kolejnej fali odczuwalnego zainteresowania dziełami literackimi – zarówno klasycznymi, jak i współczesnymi. Adaptacje cieszą się ogromnym wzięciem po obu stronach kamery, nie brakuje ich w ofercie „rozpychającej” się coraz odważniej na światowym rynku skandynawskiej firmy Viaplay (obecna w Polsce od 2021 roku) czy Disneya+. Prawie wszyscy, poza HBO Max (ostatnio podjął szokującą dla branży decyzję o rezygnacji z narodowych produkcji), starają się także pamiętać o lokalnych preferencjach.

Przewiduje się, że do 2027 roku wartość globalnych mediów przekroczy bilion dolarów, przy czym 42 proc. dochodów będzie pochodzić z internetowego przesyłania treści.

JANUSZ KOŁODZIEJ

PIERWSZA PIĘĆDZIESIĄTKA BARIERY

W Lublinie w zeszłym roku celebrowano jubileusz półwiecza zasłużonego DKF-u Bariera. Imponują jego historyczne statystyki, jeśli chodzi o filmy, widzów i różnorodność organizowanych wydarzeń.

Podsumowując dziesięciolecie działalności DKF-u Bariera, Mirosław Derecki pisał na łamach „Kamery”: „Nie wiem dokładnie, ile-lecie pracy w Barierze obchodzi jego prezes, kierownik artystyczny, »zaopatrzeniowiec«, a gdy potrzeba – również prelegent, zaś gdy sytuacja tego wymaga – także bileter: mgr Piotr Kotowski. Co do jednego nie mam wątpliwości: bez pana Piotrusia nie byłoby Bariery. Przynajmniej takiej jak ta”. I tu zdumienie: okazało się, że tekst dziennikarski po 40 latach może w 100 procentach zachować aktualność.

DKF Bariera przy Akademickim Centrum Kultury UMCS Chatka Żaka w Lublinie rozpoczęła swoją działalność w marcu 1972 roku. Pod koniec 2022 roku świętował 50-lecie istnienia. Piotr Kotowski przytoczył statystyki: na klubowym ekranie wyświetlono blisko 5 tys. filmów, które obejrzało ponad 850 tys. widzów. Cotygodniowym projekcjom towarzyszyło 180 przeglądów i seminariów filmowych, a z publicznością spotkało się 200 osób ze świata filmu.

Przed czterema dekadami jubileusz trwał miesiąc, teraz aż ćwierć roku. Kotowski na półwiecze zaproponował pół setki filmów, ułożonych w takie cykle, jak retrospektywa „Ingmar Bergman – Bóg kina”, soczysty „Zakazany owoc”, nostalgiczny „Ekran wspomnień” i wybiegające w przyszłość „Nowe otwarcie”.

Kulminacja obchodów przypadła na weekend 18-20 listopada. Można było przypomnieć sobie (albo poznać), jak to drzewiej bywało. Filmy były wyświetlane od rana.

Niektóre z napisami, do innych listę dialogową czytał lektor, zaprzyjaźniony z Barierą od zawsze Grzegorz Pieńkowski, obecny przewodniczący Rady Polskiej Federacji DKF. Niektóre z nośników cyfrowych, inne z pocziwej, nierzadko mocno wyeksplloatowanej taśmy 35mm – przy projektorach stał Sławomir Kasperski, kinooperator od ponad czterech dekad. Co więcej – publiczność wybierała filmy niejako w ciemno. W czasach świetności klubu, w latach 70. i 80. ubiegłego wieku, największym zainteresowaniem cieszyły się seanse ogłaszane jako „wakat” lub „film niespodzianka”. Tym razem na afiszu widniały hasła-rebusy: „Oscar dla Oskara”, „Między udami a brzegiem waginy” albo „Jeszcze niżej”. Tytuły można zgadywać.

Gala jubileuszowa zapewniła powrót do korzeni. Główną atrakcją był niemy klasyk, *Trzy wieki* Bustera Keatona i Edwarda F. Clinea z 1923 roku, z muzyką napisaną przez znakomitego kompozytora i aranżera Rafała Rozmusa i wykonaną przez zamojską Orkiestrę Symfoniczną im. Karola Namysłowskiego pod batutą kompozytora. Wydarzenie nadzwyczajne. Ale to był pewnik, bo i patent

Piotr Kotowski z Nagrodą Okolicznościową Prezydenta Miasta Lublin



wielokrotnie sprawdzony: to właśnie Kotowski przed laty namówił bardzo wówczas młodego Rozmusa, by zaczął ilustrować klasykę swoją muzyką. DKF Bariera zdobył już chyba wszystkie laury, jakie klub może otrzymać, w tym Nagrody im. Antoniego Bohdziewicza i Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, a sam Kotowski m.in. Nagrodę Entuzjastów Kina Tęga Głowa i Nagrodę Okolicznościową Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Podczas gali do tej kolekcji dołączyły przyznane przez wóldarza miasta Krzysztofa Żuka (też niegdyś bywalca Bariery) Medal Zasłużony dla Miasta Lublin dla klubu i Nagroda Okolicznościowa Prezydenta Miasta Lublin dla jego szefa.

Cytat z początku tekstu wypada uściślić: Piotr Kotowski swą zaszczytną funkcję pełni od 1979 roku (w klubie działał już wcześniej). Trudno się zatem dziwić, że jego nazwisko pojawia się teraz w logo Bariery. Zrosły się na dobre.


MACIEJ GIL

Album dostępny we wszystkich dobrych księgarniach



Andrzej
Wajda

ostatni romantyk
polskiego kina

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



Głos,
reż. Dominika Montean-Pańków

ODSZYFROWAĆ WEWNĘTRZNY GŁOS

Specjalny pokaz filmu dokumentalnego Dominiki Montean-Pańków *GŁOS*, uświetniony obecnością reżyserki i współtwórców – zorganizowany dzięki uprzejmości Stowarzyszenia Filmowców Polskich – odbył się 10 grudnia w warszawskim kinie *Kultura*.

Fot. Materiały prasowe

Czternastu młodych mężczyzn wkracza do świata innego niż ten, w którym żyli do tej pory i który pewnie niejednego z nich kusił perspektywą życia rodzinnego, kariery zawodowej, dalekich podróży. Mogą po raz ostatni skorzystać z telefonów komórkowych, a potem zdadzą je do depozytu – wraz z laptopami, tabletami, kartami kredytowymi i pieniędzmi w gotówce. Ten inny świat to nowicjat w zakonie jezuitów: trudna dwuletnia próba przed złożeniem ślubów wieczystych. Czym stanie się ona dla nowicjuszy? Co skłoniło ich do tego, by ją podjąć, z zamiarem porzucenia dawnego życia na zawsze? Z tymi pytaniami mierzy się film dokumentalny Dominiki Montean-Pańków *Głos* (Polska 2022). Nie przynosi na nie prostych odpowiedzi. Bo tam, gdzie dotyka się metafizycznych kwestii wiary i powołania, takowych nie ma. Pozostaje tajemnica.

Na pokazie w kinie *Kultura*, obok reżyserki i scenarzystki *Głosu* w jednej osobie,

obecni byli: producent Zbigniew Domagalski, autor zdjęć Wojciech Staroń, kompozytor Adam Bałdych, montażystka Milenia Fiedler, współpracujący przy montażu Ignacy Ciunelis, kierowniczka produkcji Monika Błachnio oraz Przemysław Niedźwiedzki, odpowiedzialny za korekcję barwną.

„Po dwóch latach spędzonych z nowicjuszami wiem, że do jezuitów przywiódło ich powołanie” – mówi Dominika Montean-Pańków. „Tytuł filmu odnosi się do wewnętrznego głosu w tych młodych ludziach, który podpowiadał im, że szczęście, jakiego nie zaznali w dotychczasowym życiu, mogą znaleźć w zakonie. Pytanie, czy właściwie rozszyfrują ten głos” – dodaje.

Wraz z Wojciechem Staroniem założyła, że film nie wróci do rozterek nowicjuszy, zanim się nimi stali. „Nie pokazujemy ich rozstań z rodzinami, dziewczynami, pracą. Wyznaczyliśmy kamerze rolę obserwatora tylko tego, co zdarzy się tu i teraz. Tu, czyli

w Nowicjacie Towarzystwa Jezusowego SJ w Gdyni. Teraz, czyli od momentu przybycia tam bohaterów filmu i przejęcia nad nimi opieki duchowej przez przyjaznego im, jak i nam – realizatorom – Magistra [mistrza] Nowicjatu Piotra Szymańskiego” – mówi reżyserka.

Mimo przypisania kamerze funkcji obserwacyjnej i nieingerowania przez twórców w filmowaną rzeczywistość, *Głos* nie jest reportażem. To film refleksyjny, którego ważnym atutem są sceny o wymowie metaforycznej lub dużym ładunku emocjonalnym, podpatrzone m.in. podczas poddawania nowicjuszy sprawdzianom, np. rekolekcjom w milczeniu czy praktykom w hospicjum. W tym samym kierunku zmierza montaż Milenii Fiedler. Wymiaru metafizycznego przydaje całości niesamowite brzmienie włoskich skrzypiec renesansowych w muzyce Adama Bałdycha.

Głos to produkcja Kalejdoskop Filmu oraz Telewizji Polskiej S.A., współfinansowana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. „Kiedy w Kalejdoskop Filmie spotkałam Zbigniewa Domagalskiego i powiedziałam mu, o czym będzie *Głos*, powiedział: »Sam zawsze byłem ciekaw, co przyciąga ludzi do zakonów. Zrobimy ten film«. Jestem mu wdzięczna za tę decyzję” – powiedziała Dominika Montean-Pańków w trakcie spotkania po pokazie w *Kulturze*, prowadzonym przez red. Damiana Jankowskiego. „Niezbędna przy kręceniu *Głosu* dyskrekcja naszej trzyosobowej ekipy [reżyserka,



Dominika Montean-Pańków

autor zdjęć, operator dźwięku na planie Piotr Pastuszak; w postprodukcji zgrania dokonał Leszek Freund – przyp. A.B.] nie była ograniczeniem. Wręcz ułatwiła pozyskanie zaufania nowicjuszy, wtopienie się w nich” – stwierdził Wojciech Staroń.

„Dla mnie kino dokumentalne jest narzędziem badania świata. To był jeden z dwóch powodów, dla których przystąpiłam do montażu *Głosu*. Ten film pyta, czym jest powołanie? Drugim powodem był fakt, że zdjęcia robił Wojtek. Lepiej rozumiem świat, patrząc na jego oczyma i moja praca staje się łatwiejsza” – wyznała Milenia Fiedler.

Na Krakowskim Festiwalu Filmowym (2022), w konkursie polskim, *Głos* został nagrodzony przez jury za najlepsze zdjęcia i zdobył Nagrodę Prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich za najlepszy montaż. Otrzymał też Wyróżnienie Jury na Festiwalu Mediów Człowiek w Zagrożeniu w Łodzi (2022). „Chciałbym, żeby film Dominiki, zanim trafi do telewizji i streamingu, pojawił się w kinach studyjnych, gdyż naprawdę duże wrażenie robi na dużym ekranie” – podkreśla Zbigniew Domagalski.

ANDRZEJ BUKOWIECKI



Wojciech Staroń, Dominika Montean-Pańków, Damian Jankowski i Milenia Fiedler

Fot. Andrzej Szypuński (x2)

ZAWSZE MOŻE BYĆ TRUDNIEJ

Doświadczenie uczy, że aby uniknąć nerwów, problemów i rozczarowań, lepiej zawczasu pomyśleć o utworach muzycznych i słowno-muzycznych, które chcemy wykorzystać w filmie, oraz zająć się kwestią załatwienia potrzebnych licencji. Proces uzgadniania praw i zawarcia stosownych umów może okazać się bowiem długi i skomplikowany.

MAŁGORZATA PRZEDPEŁSKA-BIENIEK

Po latach pracy nauczyłam się, że nie jest znany szczyt utrudnień, jakie spotykam na swojej filmowej drodze. Mogą być one za to bardzo różnorodne i taką przygodę przeżyłam. Na przełomie września i października 2016 roku zadzwonił do mnie człowiek, którego znałam jako przedstawiciela firmy handlującej sprzętem dźwiękowym. Przedstawił się jako kierownik postprodukcji filmu *Gwiazdy* w reżyserii Jana Kidawy-Błońskiego. Z rozmowy wynikało, że udźwiękowanie dobiega końca i w ciągu najbliższych tygodni rozpocznie się zgranie w systemie Dolby Atmos. Film będzie gotów do Świąt, ale on natrafił na pewne drobne problemy związane z prawem autorskim i chciałby

się poradzić. Spotkaliśmy się następnego dnia. Słuchałam mojego gościa i zapalały mi się kolejne lampki ostrzegawcze. Kiedy skończył, była już prawdziwa iluminacja. Sprawa nie była drobna. Raczej był to wierzchołek góry lodowej, z czego mój rozmówca nie zdawał sobie sprawy.

Odezwwał się do niego spadkobierca autora słów do jednej z piosenek, którą wykorzystano w filmie, twierdząc, że nie uregulowano z nim praw autorskich, czyli nie uzyskano zgody i nie zakupiono licencji. On się zgadza, ale chce pieniędzy i nasz kierownik już się z nim dogadał, a ode mnie potrzebuje odpowiedniej umowy. Ponadto kilku utworów z fonoteki oraz kilku, do których trzeba zakupić prawa, bo reżyser chce je wykorzystać w filmie, a jak zgrają film, to żebym mu podpisała metrykę. Bardzo się zdziwił, że metrykę – zanim się pod-

pisze – trzeba zrobić na podstawie filmu i sprawdzić, czy wszystkie prawa są uregulowane, bo taki podpis oznacza, że bierze się odpowiedzialność (finansową też) w przypadku jakichś problemów w tym zakresie. I jego – kierownika – podpis też tam będzie, a może nawet przede wszystkim. A co do spadkobiercy, miałam sporo pytań: czy to nie powinno być załatwione, zanim piosenkę wykorzystano? Może to zwykły naciągacz? Ale, jeżeli rzeczywiście go pominięto, czy to jest jedyny uprawniony? Co z innymi? Skąd spadkobierca wiedział, że film wykorzystuje tę piosenkę? Jeżeli od tych innych, to dlaczego nie zgłosił się dużo wcześniej? Czy to oznacza, że jest bałagan w prawach i zaczną się pojawiać kolejne osoby? Jeśli wytrzymają do premiery, będą mogły żądać wielokrotności honorariów. I najważniejsze: czy ten film nie ma konsultanta muzycznego?

Pan kierownik spłoszył się nieco, ale odpowiedzieć na pytania nie umiał. Pierwszy raz pełnił taką funkcję i był z tego dumny, ale i bezradny. Miało być łatwo i prosto, a tu wypadają „trupy z szafy”. Zrozumiał, że prawa do piosenki może mieć poza spadkobiercą jeszcze kilka osób, czyli zaproponowaną sumę powinien podzielić między nich albo pomnożyć przez ilość

osób i wtedy wyjdzie to drogo, a generalnie nie proponować niczego, póki nie sprawdzi, co ma w papierach filmu. Wiedział też, że w filmie piosenek jest więcej, czyli jego problem może się zmultiplikować. Zgodziłam się pomóc, bardziej ze względu na zaprzyjaźnionego reżysera niż na niego, ale rozmiaru klęski to nie zmieniło. No powiedzmy, że wiedziałam, gdzie dzwonić i kogo pytać. Produkcja *Gwiazd* trwała od kilku lat (zdjęcia 2014-2015). Film powstał z przerwami, rotacja pracowników była duża, a przepływ wiadomości zaburzony. Ale wciąż był ten sam reżyser, istniał producent oraz producent wykonawczy, który organizował zdjęcia. Na pewno nie pamiętają, bądź nie znają szczegółów, ale powinni mieć dokumenty i spróbujemy z ich (ludzi i dokumentów) pomocą odtworzyć przebieg wypadków. Ustalić za co, kiedy i w jakim zakresie zapłacono (lub nie). Oczywiście nie można zacząć zgrania, póki nie będzie wiadomo, jaka jest sytuacja prawna i finansowa. Trzeba się liczyć z wymianą piosenek, zmianami montażowymi w dźwięku i obrazie. Poprosiłam o kopię filmu z muzyką. Jeszcze wieczorem rozmawiałam z reżyserem. Ucieszył się, bo liczył, że pomogę mu rozwiązać bieżące problemy, a konsultanta muzycznego w filmie nie było. Oczywiście, że chciałam pomóc, ale najpierw trzeba było uporządkować przeszłość. W okresie zdjęciowym była osoba od playbacków, która zajmowała się repertuarem, nagraniami i organizowała

zespoły muzyczne na czas zdjęć. Człowiek został zatrudniony z polecenia innego reżysera, ale co bez trudu sprawdziłam na www.filmpolski.pl, dorobek miał żaden i niekoniecznie w konsultacji muzycznej. Janek Kidawa-Błoński z jego pracy był zadowolony. Zaproponował dobre utwory (film obejmuje okres od 1964-1973), wybrali z nich to, co było potrzebne, powstały nagrania, a zespoły stały się na planie. Potem ów człowiek zniknął i w żadnym filmie do dziś nie pracował.

– A prawa autorskie?

– Pewnie załatwił, no bo jak inaczej? Masz jakieś wątpliwości?

– Na razie sprawdzam, bo był taki niepokojący telefon...

– Od rana następnego dnia nękałam producentów i ustaliłam, że facet miał całosciowo załatwić sprawę playbacków.

– A załatwił?

Pewnie tak, ale nikt do końca nie wiedział. Osoba, która się tym zajmowała, nie pracowała, kontaktu do faceta nie było. Zarządziłam więc przeszukanie dokumentów, a sama zajęłam się oglądaniem filmu i tabelką z piosenkami. Ustaliłam autorów poszczególnych utworów, ale takich nazwisk w dokumentacji nie znaleziono. Reszta umów oraz faktur była, i to bardzo porządnie opisana. Równie porządnie przygotowano nagrania, razem z materiałami do tonu międzynarodowego (przydało się za chwilę). Ewidentnie mój poprzednik nie miał świadomości, że dobry wybór to połowa sukcesu, trzeba mieć zgody autorów, a prawa kupić. Z drugiej strony, nikt nie sprawdził i nie rozliczył jego działalności od strony licencji do utworów.

Jedynie zakupione prawa autorskie dotyczyły meksykańskiej piosenki, którą śpiewał zespół Costa ze Szczecina. Miała udawać

piosenkę brazylijską, a więc (zauważyli to portugalscy gwarowicze) trzeba było przetłumaczyć ją na portugalski i nagrać wokół ponownie. Podobno druga piosenka („Moliendo Café”) była utworem ludowym, ale dość szybko ustaliłam, że to hymn południowo-amerykańskiego mundialu. Prawa – całkiem nietanio – musieliśmy kupić, bo piosenka w filmie była ważna. Z około dziesięciu nagranych playbacków w filmie słyszymy pięć piosenek. Dwie (w tym ta od spadkobiercy) okazały się niezałatwialne z powodu skłóconych następców prawnych, pozostałe z powodu nieogarnialnych roszczeń finansowych. Pieniądzy wydanych na nagrania i nakręcone zdjęcia nie udało się odzyskać, a jeszcze poprawialiśmy częściowo warstwę wokalną w kilku utworach („Put Your Hands On My Shoulder”). Na pewno można było wybrać jeszcze przynajmniej kilkanaście piosenek spełniających wymogi fabuły i reżysera, i pozostawić do nagrań te, które dawało się kupić i to nie za „wszystkie pieniądze świata”. Oczywiście sprawy licencji trzeba było załatwić już wtedy. Pozostaje pytanie: skąd spadkobierca wiedział, co się w tym filmie wykorzystuje?

Nie działamy w próżni. Są nagrania, zdjęcia, zaangażowani muzycy, powstają aranżacje. Są też publisherzy, którzy z racji wykonywanego zawodu na bieżąco śledzą, co dzieje się na rynku muzycznym. Jest też zasada, że im później załatwiemy licencję, tym drożej płacimy, bo tak jak łatwo się wycofać i zmienić utwór – kiedy dopiero

ZAWSZE MOŻE BYĆ TRUDNIEJ



Sonia Bohosiewicz
i Natalia Rybicka
w filmie *Excentrycy, czyli
po słonecznej stronie ulicy*,
reż. Janusz Majewski

planujemy – znacznie trudniej, kiedy ponieśliśmy już koszty, a szczególnie kiedy mamy nakręcony materiał, zmontowany, a nawet udźwiękowiony film. Znamiennie, że nikt się przez cały ten czas nie zgłaszał, ale kiedy zadzwoniłam do publishera „Dziewczyny o perłowych włosach”, usłyszałam: „Czekaliśmy na ten telefon i zastanawiałem się, kto i kiedy do nas zadzwoni. A zresztą sam bym się zgłosił... po premierze”.

A spadkobierca? Są autorzy, a także ich następcy prawni, którzy wnikliwie śledzą, co się z ich dorobkiem dzieje (często ze wsparciem publisherów). Nie mają obowiązku informować, że poza nimi są inni uprawnieni. Po stronie kupujących licencję

jest ustalenie: kto i jaki udział ma w danym utworze. To był pewnie taki przypadek. Wiedział, że film ma problemy z płatnościami, zadzwonił przed premierą i liczył, że dla siebie załatwi satysfakcjonującą sumę. I prawie mu się udało. Zdarza się, że autorzy są po latach skłóceni, a sytuacja pogarsza się, kiedy pojawiają się spadkobiercy: dzieci z różnych małżeństw, ostatnia żona itp. Dlatego pomysł poczekania z załatwieniem licencji jest z gruntu niedobry, a nie można wykluczyć, że w naszym przypadku ktoś tak „kombinował”. Ciągłe pokutuje przekonanie, że prawa się kupuje, a to nie jest sklep i pierwsze pytanie brzmi nie „za ile?”, ale „czy można?”, a więc trzeba się liczyć z odmową i postawionymi warunkami, przy których problem „za ile?” blednie. Jeden ze spadkobierców powiedział, że przyjmie każdą sumę pod warunkiem, że

będzie równa temu, co dostanie pozostałych pięciu uprawnionych. On pieniędzy ma dość, ale bardzo go bawi, że oni bez niego niczego nie mogą na twórczości ojca zarobić, bo to żona i dzieci z kolejnego małżeństwa. Z powodu takich problemów synowie Władysława Szpilmana zdecydowali się na chronienie rozłączne jego piosenek. Bez trudu uzyskujemy licencję na muzykę, a jeżeli ktoś chce użyć słowa piosenki, to niech „se walczy” ze skłóconą rodziną autora tekstu. Wielu producentów obawia się nadmiernych zakupów rzeczy, które później nie zostaną wykorzystane i tak samo myśli o prawach autorskich, ale takie podejście jest akurat niebezpieczne. Lepiej zaczynając film, uzyskać licencję na najmniejszy fragment rozliczeniowy (najczęściej 30 sek., 1 min lub 1,5 min) z opcją całkowitego rozliczenia na podstawie metryki filmu.

W ten sposób jest już zgoda i uzgodniona stawka, a jeżeli wykorzystanie okaże się czasowo „obszernie”, zdarza się extrazniżka. Tak stało się przy kilku utworach użytych w *Excentrykach, czyli po słonecznej stronie ulicy* (reż. Janusz Majewski, 2016), ale ja zaczęłam pracę ponad rok przed zdjęciami. Mieliśmy czas na zastanowienie i zmiany oraz sprawdzenie finansowego „ciążaru” różnych wariantów.

W *Gwiazdach* pozostały: współczesność, czyli utwory, które pojawiły się w postprodukcji, i przy okazji odkryte, nowe problemy z okresu zdjęciowego. Tu także prawa należało załatwiać, jak tylko pomysł wykorzystania jakiegoś utworu się pojawiał, a tak... W 1970 roku istniał hymn Górnika Zabrze, do którego napisała muzykę i który wykonywała Anna German. Reżyser miał płytę. Nakręcił i zmontował do hymnu scenę. Rozmowa ze spadkobiercami pieśniarki była prosta. Oni się zgodzą, ale jak uzyskamy prawo do tekstu, a to nierealne. Autor nie żyje. Córka z pierwszego małżeństwa mieszka w Beneluxie, nie jest zainteresowana korespondencją. Brat przyrodni mieszka w Houston, zmienił nazwisko (nie wiadomo na jakie), nie znają się, nigdy nie mieli kontaktu, a adres, który jego matka przed śmiercią przesłała do ZAiKS-u jest błędny. Piosenki nie będzie.

Trzeba na bazie posiadanych materiałów i wykopiowań wymyślić brakującą fabularnie sytuację. Są programy telewizyjne i TVP ma prawa do występów np. z dożynek, czy festiwalu w Sopocie, ale prawa autorskie są do załatwienia, więc ścigam autora „Pensami stasera”. Jego piosenką Farida wygrała festiwal w 1970 roku. Giampiero Riccini ma prawie 100 lat i wypisał się z włoskiego stowarzyszenia autorów. Odpowiada mojej przyjaciółce na ogłoszenie we włoskiej prasie, a reprezentuje go Universal, który o tym nie wiedział. Uzgodnienia i opłacenia wymaga wykorzystanie głosów komentatorów sportowych (Jan Ciszewski). W tym czasie praw wykonawczych nie było, a więc w umowach komentatorów, spikerów i lektorów brak jest przekazania telewizji praw wykonawczych oraz praw do wizerunku (także audialnego), którego również nie chroniono, co obecnie w umowach jest standardem. W filmie wystąpił zespół Śląsk. Tańczył i śpiewał do własnego playbacku. Mamy płytę. Prawo do nagrania i wykonania rozliczono razem z występem.

– A autor?
– To przecież ludowe.
– Niestety nie.
Repertuar Śląska, a także Mazowsza powstawał na bazie utworów ludowych, ale autorami są odpowiednio Stanisław Hadyna



i Tadeusz Sygietyński (folklorizm). Na liście do załatwienia pojawia się więc „Trojak” i śpiewana na weselu przez aktorów „Poszła Karolinka”. Jest też fragment filmu *Polska gola* (reż. Janusz Kidawa, 1975). Stanowi podstawę sceny, w której umiera ojczym bohatera. Mamy do opłacenia prawa do wizerunków oraz ról Zdzisława Maklakiewicza i Jana Himilbsbacha, oraz uzyskanie i opłacenie zgód od głównych realizatorów. Ratujemy się też utworami i nagraniami zaprzyjaźnionego Dżemu oraz aż ośmioma utworami z fonoteki, które wpasowują się w miejsce brakujących hitów i zastępują muzykę z pokazywanych w filmie czasów. Film rozpoczyna big band grający „American Patrol” i wiele osób pytało o tak kosztowny zakup. Oczywiście załatwiłam to „sposobem”. Utwór jest niechroniony (za darmo), za to bardzo znany i kojarzony z orkiestrą Glenna Millera. Są na świecie firmy specjalizujące się w dostarczaniu coverów i to jest właśnie takie nagranie, wystylizowane na sławną orkiestrę, a niepomniernie tańsze. Dostałam nawet trzy do wyboru. Dzięki naszej wyteżonej i pełnej szalonych pomysłów pracy, obraz został zgrany już w marcu 2017 roku, a w maju odbyła się premiera. Całe szczęście, że to film o sporcie i miłości, a nie film muzyczny, bo dopiero by się wtedy działo...



Mateusz Kościukiewicz
w filmie *Gwiazdy*,
reż. Jan Kidawa-Błoński

POP-HISTORIA

Kino historyczne w Polsce to przeważnie dzieła o wiekopomnych zdarzeniach i znaczących postaciach. A warto spojrzeć na przeszłość bez patosu, tylko z dystansem. Dostrzec w lżejszym i pogodnym tonie to, co rozgrywać się mogło tuż obok dziejowych zawieruch.

BARTOSZ ŻURAWIECKI



Wielka woda,
reż. Jan Holoubek

Gdy myślimy o polskim kinie historycznym, zwłaszcza tym dotyczącym historii najnowszej, od razu stają nam przed oczami godne i posępne dzieła rozliczeniowe. Filmy bolesne, rozdrapujące rany, pesymistyczne w swej wymowie. To one wyznaczają szlachetny wzór opowiadania o trudnej i znaczonej głównie klęskami polskiej przeszłości. To o nich pisze się mądre eseje, to je nagradza się na festiwalach, nie tylko zresztą krajowych. Czy muszą przywoływać tytuły? Na wszelki wypadek, dla przypomnienia kilka z nich: *Popioły*, *Matka Królów*, *Ida*... Nieprzypadkowo wszystkie czarno-białe, a nawet czarno-szare. Zdawać się może, że nie ma w polskiej historii miejsca na kolory, szczególnie te żywe i radosne.

Ale przecież istnieje też inny sposób opowiadania o rodzimych dziejach. Lżejszy, pogodniejszy... Dobrze, niech będzie, że popowy. I wbrew pozorom znajdziemy mnóstwo filmów, które można do popowego właśnie nurtu polskiego kina historycznego zaliczyć. Te tytuły często cieszą się niesłabnącą popularnością wśród widzów, ale rzadko trafiają do kanonu wyznaczonego przez szacowne gremia filmoznawcze. Nie pasują tam. Raz, że w Polsce śmiech i optymizm generalnie są uważane za świadectwa powierzchowności, dwa – dzieła te niosą siłą rzeczy uproszczony obraz historii, niekiedy zresztą zabarwiony ideologicznie, by przywołać tylko dwa znane seriale, czyli *Czterech pancernych* i *psa* oraz *Stawkę większą niż życie*.

Czy jednak nie nazbyt pochopnie utożsamiamy arcyzm z głębią przesłania? Kino nie jest przecież medium, za pomocą którego można roztrząsać subtelności, zwłaszcza natury historiozoficznej. W kinie liczą się przede wszystkim siła wyrazu oraz zmysł opowiadania, dlatego też z wydarzeń historycznych przenosi się na ekran głównie wydarzenia wiekopomne i postacie pomnikowe. Już tylko to jest fałszowaniem przeszłości, bo przecież nasze życie składa się głównie z banału dnia codziennego, nawet wtedy, gdy wieją „wichry historii”. Dobłą ilustracją stanowi tutaj nowy serial Netflix, *Brokat*, rozgrywający się w Trójmieście latem roku 1976. O zamieszkach w Radomiu – które, jak się później okazało, były początkiem końca luksusowej dekady towarzysza Gierka – nikt nie rozmawia, a gdy jeden z bohaterów odsłoni swe spalowane przez ZOMO plecy, wprawi w zakłopotanie gości eleganckiego party. To nie walka z komuną spędma sen z powiek protagonistom, ekskluzywnym pracownikom seksualnym. Antyheroiczny ton serialu stanowi skuteczną odtrutkę na nieznośny patos, w jaki nierzadko popadają produkcje traktujące o ustroju słusznie minionym. Śmiech, nawet z czegoś, z czego śmiać się oficjalnie nie należy, pozwala widzom odreagować i przezwyciężyć złą przeszłość, tak w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. Taką terapeutyczną funkcję spełniały m.in. *Jak rozpełtałem drugą wojnę światową* i *Rozmowy kontrolowane*. Co więcej, za pomocą popowych środków wyrazu łatwiej wzniecić zainteresowanie publiczności czasami minionymi. Dzięki serialowi *Wielka woda* przypomniano sobie przecież o powodzi tysiąclecia, o której w tysiącleciu kolejnym zdążono już zapomnieć.

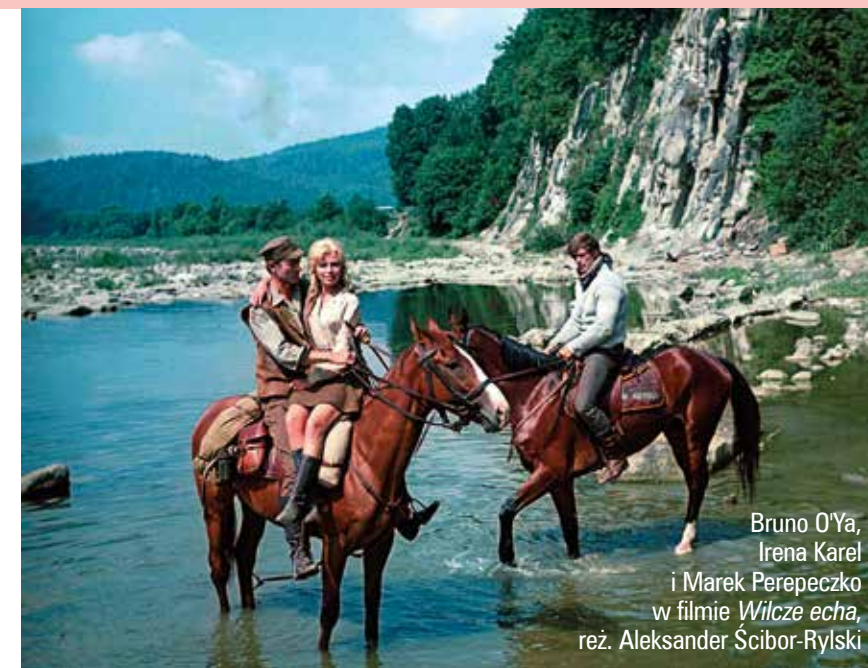
Ja zresztą optuję za barbarzyńską i jak najbardziej swobodną metodą traktowania przeszłości. Należy brać z niej to, co nam pasuje i przerabiać dowolnie, budując na tej podstawie własne, najbardziej nawet szalone wizje i opowieści. Tylko wtedy, gdy potraktujemy historię bez lęku i bez respektu, ujawni nam ona swe nowe, zaskakujące oblicze.

HEJ BIESZCZADY, HEJ BIESZCZADY...

Zapierające dech w piersiach bieszczadzkie krajobrazy, fantastycznie sfotografowane przez Armanda Urbaniaka, stanowią uspokojenie dla skołatanej egzystencji artysty, ale i inspirację dla uprawianej przez niego sztuki. Bohaterem *30 lat wymówek* jest Michał „Gier” Giercuskiewicz, znakomity perkusista Dżemu, który po śmierci Ryszarda Riedla, charyzmatycznego wokalisty zespołu, i swego najbliższego przyjaciela, zaszył się w Bieszczadach, gdzie zamieszkał w samotności na zbudowanej przez siebie tratwie zakotwiczonej na Zalewie Solińskim. Blisko ćwierć wieku wiódł tam pustelnicze życie, pośród „zielonych wzgórz nad Soliną”, ale swej muzyki nie zaniedbał. Film Urbaniaka rejestruje pracę nad wymarzoną płytą. Do nagranych przez Giercuskiewicza ścieżek perkusyjnych przyjaciele (m.in. Apostolis Anthimos, Józef Skrzek, Jorgos Skolias) dograli swoje „ślady” i tak powstał wyjątkowy album, zatytułowany „Wolność”, który ukazał się na kilka tygodni przed śmiercią perkusisty.

Również w Bieszczadach szukał swego azylu Janek Pradera, nie mogąc pogodzić się z bezdusnością i okrucieństwem cywilizacji, bohater *Siekierzady* (1985) Witolda Leszczyńskiego, ekranizacji popularnej powieści Edwarda Stachury, czy protagonistę fabularnego debiutu Wojciecha Kasperskiego *Na granicy* (2016) – ojciec i jego dwóch synów, próbujący z dala od zgiełku ułożyć wzajemne relacje po niedawnej rodzinnej tragedii.

W Bieszczadach rozgrywa się akcja opowiadania Marka Hłaski „Następny do raj”, kanwy literackiej *Bazy ludzi umarłych* (1958) Czesława Petelskiego, przejmującej opowieści o życiowych straceniach pracujących przy zwózce drzewa gdzieś na krańcu świata. Ze względu na poczynione przez reżysera zmiany w scenariuszu pisarz wycofał nazwisko z czołówki filmu. To niejedyna przewina Petelskiego, w *Bazie*... bieszczadzkie pejzaże kręcił bowiem w... Sudetach, a konkretnie w Górach Białskich, niedaleko Łądko-Zdroju. Filmowe „oszustwa” w kinie zdarzają się dość często, np. za rumuńskie krajobrazy górskie w *Bandydycie* (1997) Macieja Dejczerza posłużyły plenery Połoniny Wetlińskiej.



Bruno O'Ya,
Irena Karel
i Marek Perepeczko
w filmie *Wilcze echa*,
reż. Aleksander Ścibor-Rylski

Jeden z najlepszych dokumentów minionego roku – 30 LAT WYMÓWEK Armanda Urbaniaka – to nie tylko frapująca opowieść o muzyku, ale także wizualna uczta dla oczu.

JERZY ARMATA

Bieszczadzcy drwale stali się także bohaterami uroczej komedii bożonarodzeniowej *Wesołych Świąt* (1977) Józefa Sztwiertni oraz jednej z najbardziej ekstrawaganckich animacji Alexandra Sroczyńskiego – *2013: Odyseja kosmiczna* (1985), jej protagonistą zajmujący się zwózką drewna pewnego dnia na swej drodze spotyka dziwny obiekt...

Akcja wielu filmów nakręconych w Bieszczadach rozgrywała się tuż po wojnie. Konfliktom zbrojnym pomiędzy nową władzą a zwolennikami dawnych porządków poświęcone były m.in. *Ogniomistrz Kaleń* (1961) Ewy i Czesława Petelskich, ekranizacja głośnej propagandowej powieści „Łuny w Bieszczadach” Jana Gerharda, czy *Wszyscy i nikt* (1977) Konrada Nałęckiego, według książki Janusza Przymanowskiego pod tym samym tytułem. Bieszczady to oczywiście *Wataha* (2014-2019), solidny serial w reżyse-

rii Michała Gazdy, Kasi Adamik, Jana P. Matużyńskiego i Olgi Chajdas o straży wschodniej granicy naszego kraju, zewnętrznej granicy Unii Europejskiej, gdzie przemyca się ludzi, narkotyki, broń – dla pieniędzy, a czasem dla szansy na lepsze życie.

W 1968 roku w okolicach Ustrzyk Dolnych Aleksander Ścibor-Rylski nakręcił *Wilcze echa*, utrzymaną w poetyce westernowej opowieść rozgrywającą się w Bieszczadach tuż po drugiej wojnie światowej, a 10 lat wcześniej Wadim Berestowski – *Rancho Texas* o dwóch studentach zootechniki podejmujących podczas wakacji pracę przy wypasie bydła. Pierwszy polski western, a właściwie eastern. To wtedy ponoć narodziła się popularna rajdowa piosenka: „Hej Bieszczady, hej Bieszczady / na Bieszczady nie ma rady / chciałoby się pokowboić / a tu trzeba krowy doić...”

DETEKTYWI W FUTERKU

Wcale się nie zdziwię, jeśli historie stworzone przez Agatę Romaniuk, z ilustracjami Malwiny Hajduk, w przyszłości zamienią się w animację. W końcu bohaterowie jej książek słyną ze sprytu i zwinności. Wtargnięcie do kina nie powinno stanowić problemu dla „Kociej Szajki”.

WERONIKA WAWRZKOWICZ-NASTERNAK



Agata Romaniuk

Seria „Kocia Szajka” to dowód na to, że nadal w cenie są inteligencja, wdzięk i zabawa słowem. To lektura, przy której dobrze bawią się i mali, i duzi. Za tę uniwersalność odpowiada Agata Romaniuk – pisarka i reporterka, absolwentka Polskiej Szkoły Reportażu. Jako Pani Wieczorynka w czasie największych lockdownów regularnie improwizowała bajki na dobranoc na Facebooku. Widzowie podsuwali przez internet tematy i pomysły, a ona na bieżąco układała historie. Spodobały się na tyle, że przeniosła je na papier, a wymyśleni bohaterowie stali się niemal domownikami, których losy śledzi się z wielką uwagą.

WSPÓŁPRACA MIĘDZYGATUNKOWA

Pierwsze części serii stworzonej przez Agatę Romaniuk rozgrywają się w Cieszynie,

mieście położonym na pograniczu polsko-czeskim. Miejscowe koty pomagają policji w rozwiązywaniu kryminalnych zagadek. Blisko współpracują m.in. z aspirantką Walerką Koczy. Rudowłosa kobieta emanuje dobrą energią. Szybkie i sprawne przemieszczanie się z miejsca na miejsce umożliwiają jej wielkie stopy. Dobrze wie, że nieistotny jest ich rozmiar, a to, gdzie ją zaprowadzą.

Morfeusz, Lola, Piksele, komisarz Bibi Lolo – to tylko część futrzastej drużyny, która jej towarzyszy. Zwierzęta mają różnokolorowe futerka, odmienne pasje, ale wspólny cel – namierzenie sprawców dziwnych zdarzeń.

Spotkanie z sierściuchami zaczęłam od końca, czyli od książki „Kocia Szajka i fałszerze pierników”. Zaraz po tej lekturze w ekspresowym tempie nadrobiłam



poprzedzając ją opowieści. Każdy tom to zagadka do rozwiązania, a jednocześnie czuła obserwacja rzeczywistości.

CIASTECZKOWA MAFIA

W piątej części kocich przygód bohaterowie wyruszają w służbową podróż do Torunia. Miejscowi stróże prawa potrzebują wsparcia. Reputacja miasta jest narażona na szwank, ponieważ grasują w nim fałszerze pierników. Ekipa z Cieszyna rusza na pomoc. Nie może pozwolić na to, by w Polsce dochodziło do cukierniczych przekrętów! Zwierzęta kupują bilety kolejowe, a całą wyprawę relacjonuje moja ulubienica – Bronka od Cieślarów. To czarna kotka, która w chwilach dużego zaangażowania emocjonalnego bezwiednie przechodzi na gwargę śląsko-cieszyńską. Ekscytacja na dworcu jest tak duża, że wyrzuca z siebie zdanie: „Na banhofie pizła ósmo i my już som w drodze”. Zanim koci detektywi dotrą na miejsce, zdążą wypić kottocchino w przedziale restauracyjnym. Drobne przyjemności zajmują wysoką pozycję na liście priorytetów. I m.in. tego warto się od nich uczyć. Kocia codzienność pokazuje, że nie tylko pierniki potrzebują leżakowania.

P.S. „Powinnością kotów jest bronić rzeczy dobrych i pięknych” – taki komunikat pada z pyszczka kota Borysa, który pojawia się w jednej z części „Kociej Szajki”. To zdanie nadaje ton całej serii. Cieszyński detektywi wywiązują się ze swojej misji wzorowo. Z poczuciem humoru, dystansem i elegancją.

89 MM OD EUROPY

Wywołajmy z pamięci ów szczególny czas. Początek dekady lat 90. przewrócił dotychczasowy układ geopolityczny w naszej części globu. W Europie Środkowo-Wschodniej formował się nowy ład. Polska pierwsza wybiła się na niepodległość, runął mur berliński, pękły pilnie dotąd strzeżone granice obozu krajów realnego socjalizmu, w grudniu 1991 roku dokonał się rozpad potężnego imperium zwanego Związkiem Radzieckim. W tamtym momencie nasz kraj znajdował się w dziejowej poczekalni do pełnoprawnego członkostwa w Unii Europejskiej. Nie było jeszcze traktatu akcesyjnego, który zostanie podpisany w Atenach w połowie 2003. Ale w krwiobiegu zbiorowej świadomości Polaków krążył pierwszorzędnie ważny, kluczowy dla bliskiej i dalszej przyszłości, temat istnienia zasadniczej – nie tylko międzypaństwowej, lecz i społeczno-ustrojowej – granicy dzielącej dwa światy. Pomysł nakręcenia dokumentu o niej przyszedł do głowy Marcelowi Łozińskiemu, gdy wraz ze swą ekipą filmową przejeżdżał przez stację graniczną w Brześciu, w trakcie powrotu ze zdjęć do Lasu Katyńskiego. Po paru miesiącach filmowcy ponownie udali się w to miejsce, by zdokumentować tamtejsze realia.

Okres przygotowawczy został doskonale wykorzystany. Opłaciło się spędzić ponad tydzień na dokumentacji w osobistej kontakcie z prozaiczną codziennością życia stacji i nastawni w Brześciu. Dzięki temu powstał dokument nacechowany niezmiernym szacunkiem do podpatrzonej na miejscu empirii.

W trakcie realizacji reżyser oraz duet jego operatorów, Jacek Petrycki i Arthur Reinhart, mieli do dyspozycji dwie kamery: jedną prowadzoną z ręki z użyciem steadycamu, drugą na statywie.

Czarno-białe zdjęcia jedno po drugim wyławiają obrazy stacyjnej rutyny: wjazd kolejnego pociągu, potężne stalowe dźwigi, wymianę osi z innym rozstawem kół, krótką przerwę na śniadanie, gaszenie pragnienia z węża peronowego hydrantu, oczekiwanie ekipy białoruskich robotników na następny pociąg. Na moment pojawiają się aktorzy epizodyczni: trójnogi kot, stacyjne gołębie, biegnący po



89 mm od Europy, reż. Marcel Łoziński

Nie do wiary. Minęło już 30 lat od realizacji tego dokumentu powstałego na granicy dwóch światów, a nadal nie sposób pozbyć się myśli o kilkucentymetrowej, acz przepastnej różnicy, która je dzieli...

MAREK HENDRYKOWSKI

peronie pies, który czmychnął właścicielce, po chwili odprowadzany na smyczy do wagonu.

Uważna obserwacja odsłania głębsze pokłady ludzkiej egzystencji: obcość stopniowo przeradza się w bliskość, naznaczony uprzedzeniem stereotyp ustępuje miejsca prawdzie. Dzięki fenomenalnej scenie peronowej rozmowy małego chłopca (paroletni Tomek Łoziński po raz pierwszy na ekranie) z rannym w palec umorusanym białoruskim robotnikiem kolejowym, znika obcość. Z chwili na chwilę doświadczamy niezwyklej metamorfozy spojrzenia na filmowaną rzeczywistość. W odróżnieniu od pasażerów małe dziecko wchodzi z nią w bezpośredni naturalny kontakt, uświadamiając nam widzom, że światy mają nie tylko granice, ale też się ze sobą łączą. Pod warunkiem, że zechcą tego nie nawzajem obce dla siebie istoty, lecz otwarci na świat ludzie.

Końcowy rezultat prac nad tym filmem wprawia w podziw. Nie tylko warsztatową

precyzją zdjęć, lecz także przemyślaną w najdrobniejszych ekranowych detalach nośnością osiągniętego wyrazu. Nasycone zaobserwowanym szczegółem mistrzowskie kadry to nie wszystko. Koronkową robotę przy powstaniu 89 mm od Europy wykonała wraz z reżyserem znakomita montażystka Katarzyna Maciejko-Kowalczyk.

Pamięta się o nominacji do Oscara. Po latach nie wolno jednak zapominać o nominacji do Europejskiej Nagrody Filmowej i deszczu prestiżowych laurów dla tego dokumentu w krajowych i zagranicznych konkursach festiwalowych. Niespełna 12-minutowy obraz Marcela Łozińskiego czterokrotnie (!) zdobył Grand Prix – w Oberhausen, Lipsku, Montrealu i Vila do Conde. Wzbudził też podziw widzów i jurorów w Krakowie, Łagowie, Marsylii, Hamburgu, Clermont-Ferrand, Gudhjem i San Francisco. Do dzisiaj to jeden z najbardziej znanych na całym świecie polskich krótkich metraży.

PIASZCZYSTY MONUMENT LUDZKIEJ GŁUPOTY

Rozmowa z JOANNĄ KOZUCH,
reżyserką kreatywnego dokumentu
animowanego *BYŁO SOBIE MORZE...*



Joanna Kozuch

Jak trafiłaś na temat *Morza Aralskiego*?

Przyszedł do mnie sam, dzięki lekturze „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego. Potem zobaczyłam zdjęcia i zaczęłam czytać o Uzbekistanie i Kazachstanie. Im więcej wiedziałam, tym bardziej byłam tematem zafascynowana, a że uwielbiam podróże – do obrania tego kierunku zaczęłam namawiać męża. Na początku był dość sceptycznie nastawiony do pomysłu, ale w końcu, w 2008 roku, wyruszyliśmy tam na sześć tygodni. Wyjeżdżając, nie myślałam, że będzie z tego film. Na miejscu nie miałam już żadnych wątpliwości – było dla mnie jasne, że muszę o tym wszystkim opowiedzieć na swój sposób.

Dlaczego?

Uderzył mnie kontrast pomiędzy ciszą pustyni, która powstała w miejsce morza, a resztą Azji – tak gwarną, tłoczną, żywą. Wędrowaliśmy częściowo trasą dawnego Szlaku Jedwabnego. Wszędzie było mnóstwo ludzi, sprzedawców, którzy żywiołowo zachęcali nas do targowania się

o wszystko: od bransoletek i pocztówek po drabiny. I wszędzie były piękne błękitne kafelki. Stamtąd wjechaliśmy do Karakalpakstanu, gdzie przywitała nas wszechogarniająca cisza – obecna w krajobrazie, w martwych portach, przede wszystkim w ludziach. Uświadomiłam sobie, że jest to piękna i silna, a zarazem tragiczna metafora – piaszczysty monument ludzkiej głupoty i pychy... „Gotowy” film. Słowacy przyznali mi stypendium scenariuszowe, skończyłam pracę nad animacją dyplomową, urodziłam córki. Czas zleciał, ale w 2014 roku wróciłam już na „właściwą dokumentację”.

Jak wyglądała?

Nie jestem dokumentalistką, moje spotkania z ludźmi mają zupełnie inny charakter. W czasie podróży zawsze prowadziłam dziennik i staram się rozmawiać z jak największą liczbą osób. Nie nagrywam ich jednak, jeżeli się zgodzą – to robię im zdjęcia. Koncentruję się na byciu z kimś, słuchaniu. Jakikolwiek sprzęt nagrywający zniszczyłby intymność tych zwierzeń, a co za tym idzie – dałby mi mniej wglądu

w świat, który bardzo chciałam poznać i zrozumieć. Oprócz tego, oczywiście, zdobyłam jak najwięcej informacji. Wspierali mnie znajomi geografowie i historycy. Z tego wszystkiego powstał scenariusz – są w nim prawdziwe losy, ale przedstawione przez fikcyjnych bohaterów. Poza kapitanem – gawędziarzem. Doskonale znanym wszystkim odwiedzającym ten zakątek globu. Niestety, o ile mi wiadomo, zmarł niedawno. Zdarzało mu się rozmijać z faktami, ale zawsze wierzył w to, co mówił. I w nim – gdy jako człowiek morza patrzy na wielką pustynię i tęskni za wodą – kryje się kolejny, jakże tragiczny wydzźwięk tej opowieści.

Przygotowałaś dwie wersje: festiwalową i dłuższą – telewizyjną. Co je różni?

W wersji telewizyjnej mówię więcej o tym, co się działo jeszcze przed pandemią. Odkryto złoża ropy, na miejscu powstaje fabryka soli. Razem ze znajomymi, z którymi pracowałam nad resecchem, przygotowujemy też stronę internetową dla młodzieży. Morze Aralskie to przecież ważna lekcja dla każdego, kto interesuje się ekologią i wpływem działań człowieka na środowisko naturalne.

Twój film nie jest o morzu, a o ludziach. I o Związku Radzieckim – Rosji, która niszczy wszystko na swojej drodze.

„Przychodzi mi do głowy najbanalniejsza ze wszystkich refleksja, ta mianowicie, że nie ma takiego nonsensu, którego umysł ludzki nie byłby zdolny wymyślić” – pisał Ryszard Kapuściński. *Było sobie morze...* opowiada o straconych nadziejach i przekreślonych marzeniach. O tragedii jednostki na tle surrealnych, głupich politycznych decyzji, wobec których człowiek pozostaje bezsilny. O tym, że dla Rosji życie i zdrowie jednego człowieka nie ma najmniejszego znaczenia. Niewiele potrzeba, żebyśmy sami znaleźli się na miejscu moich bohaterów.

**Rozmawiała
DAGMARA ROMANOWSKA**



PODSUMOWANIE ROKU 2022

Blisko 350 pokazów na polskich i zagranicznych festiwalach oraz ponad 70 nagród, a wśród nich laury w Krakowie, Koszalinie i Gdyni oraz ta najważniejsza – Nagroda Specjalna w konkursie Orizzonti 79. MFF w Wenecji dla CHLEBA I SOLI Damiana Kocura.

Znakomity rok 2022 dla produkcji Studia Munka-SFP zaczął się w styczniu od premiery filmu *Wiarołom* Piotra Złotorowicza na 20. Dhaka International Film Festival w Bangladeszu. Był to początek światowej drogi tej produkcji, która w czerwcu otrzymała Wyóżnienie Honorowe Jury na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w New Jersey, a w listopadzie Nagrodę dla Najlepszego Filmu na Byron Bay International Film Festival w Australii, gdzie rywalizowała o uznanie jury z takimi tytułami, jak *W trójkącie* Rubena Östlunda i *Podjejrzana* Park Chan-wooka.

Film Piotra Złotorowicza to jedna z trzech produkcji Studia Munka-SFP z kierowanego do debiutantów programu Sześćdziesiąt Minut, które miały w 2022 roku swoje premiery. Kolejna to wysmakowane wizualnie *Braty* Marcina Filipowicza. Pokazywany premierowo na Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film” obraz zdobył Nagrodę Stowarzyszenia Kin Studyjnych za Najlepszy Debiut, zgrupował pełne sale na Nowych Horyzontach we Wrocławiu i Octopus Film Festival w Gdańsku oraz zdobył Grand Prix Konkursu Filmów Pełnometrażowych 20. Festiwalu Opolskie Lamy.

Jednak największym sukcesem Studia Munka jest niewątpliwie wrześnie Nagroda Specjalna w prestiżowym konkursie Orizzonti na 79. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji dla Damiana Kocura za *Chleb i sól*. W kolejnych miesiącach film prezentowany był na kilku znaczących międzynarodowych imprezach, kompletując kolejne laury. Są wśród nich m.in. statuetka dla najlepszego reżysera 59. MFF „Złota Pomarańcza” w tureckiej Antalyi, Nagroda Specjalna za najlepszą reżyserię i Nagroda Dialog 32. MFF w Cottbus, Nagroda Jury Młodzieżowego na 60. MFF w Gijón oraz Brązowa Piramida za najlepszy debiut na 44. MFF w Kairze.

Polska premiera *Chleba i soli* miała miejsce w Konkursie Głównym 47. FFFF w Gdyni, gdzie film wyróżniono Nagrodą Dziennikarzy, Nagrodę Jury Młodych oraz Don Kichotem – statuetką Polskiej Federacji DKF-ów. W grudniu reżyser otrzymał nominację do Paszportu „Polityki” w kategorii Film. W podsumowaniu roku „Gazety Wyborczej” *Chleb i sól* okrzyknięto „najlepszym polskim debiutem od lat”.

Rok 2022 to także sukcesy krótkiego metrażu. Zrealizowany w programie Pierwszy Dokument film *Lata świetlne* Moniki Proby w kwietniu znalazł się w gronie siedmiu tytułów nominowanych do przyznawanych na festiwalu w Cannes nagród Doc Alliance, a w czerwcu triumfował na 45. Kortfilmfestivalen w Norwegii, co dało mu możliwość ubiegania się o nominację do Oscara. Emocji dostarczył również Krakowski Festiwal Filmowy, gdzie Srebrnym Lajkonikiem w konkursie polskim nagrodzono dokumentalne *Koniki na biegunach* Marcina Lesisza, a Srebrnym Smokiem w konkursie międzynarodowym fabularną *Victorię* Karoliny Porcari. Obraz z udziałem Katarzyny Figury podbił również serca jury w Gdyni, wygrywając Konkurs Filmów Krótkometrażowych. Kolejne produkcje Studia Munka-SFP z programu Trzydzięści Minut – *Synthol* Piotra Trojana oraz *Piękna Łąka Kwietna* Emi Buchwald zwyciężyły odpowiednio na Dwóch Brzegach w Kazimierzu Dolnym oraz na Warszawskim Festiwalu Filmowym.

Niech ta dobra passa trwa! Studio Munka życzy w roku 2023 sukcesów debiutantom i twórcom kina autorskiego.

RAFAŁ PAWŁOWSKI

1. Na 36. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi otrzymałaś Nagrodę Publiczności dla „najbardziej elektryzującej aktorki”. W ciągu zaledwie dwóch lat zdobyłaś pięć nagród, z czego aż trzy na jednym festiwalu. Czuliś się wtedy dostrzeżona?

Myszę, że największą ewentualną nagrodą, czy docenieniem moich działań, jest dla mnie każda kolejna praca, która przychodzi. Oczywiście te wyróżnienia zawsze stanowią pewnego rodzaju potwierdzenie ze „świata zewnętrznego”, pewien sygnał, że coś, co robię, jest skuteczne. Kiedy opuściłam szkolne mury, byłam bardzo wyjątkowa. To ciągle dawanie z siebie, przy jednoczesnym braku czasu na rzeczy spoza szkoły, spowodowało, że na nowo musiałam odnaleźć jakieś motywacyjne zapalniki i naładować się świeżym paliwem. To był wyjątkowo trudny czas, ale jednocześnie niesłychanie odkrywczy i chyba najbardziej płodny dla mnie samej. Czuliłam, że to właśnie dopiero wtedy zaczął się dla mnie prawdziwy rozwój.

2. Możemy oglądać cię teraz na małym ekranie w serialu *Mój agent*. Wcielasz się tam w rolę Doroty, asystentki jednej z agentek agencji aktorskiej. Stajesz więc po drugiej stronie tego, z czym każdy, zwłaszcza młody aktor czy aktorka, musi się mierzyć. Mierzenie się z castingami jest dla ciebie wyzwaniem?

Uwielbiam castingi! Z tego względu, że na każdym odkrywam coś nowego w sobie. Kiedy już dostaję rolę, to mogę sobie na spokojnie usiąść ze scenariuszem, stworzyć daną postać, odkrywać powoli jej świat. Natomiast na castingu wszystko dzieje się niezwykle szybko. Nie ukrywam, że lubię pracować w takich warunkach – szybkich, zmiennych – bardzo mnie to rajcuje i napędza. (*śmiech*) Oczywiście wiem, że nie każdy tak ma. Castingi potrafią być niesłychanie stresujące! Mnie najbardziej w castingowaniu się stresuje czekanie, ponieważ już chciałabym być na miejscu i zobaczyć, z kim mam do czynienia, w czyj świat będę miała okazję wejść. Sam ten moment poznawczy jest dla mnie szczególnie ekscytujący. Szybka, nagła i kontrastowa zmiana rzeczywistości jest tym, co najbardziej lubię w swoim zawodzie. To świetnie weryfikuje mój instynkt w całej materii aktorskiej, moje wycucie sytuacji czy stylistyki, w którą zostaje wrzucona.



Paulina Walendziak w serialu *Mój agent*, odcinek 3, reż. Julia Kolberger

3. W serialu *Mój agent* przyglądamy się temu, jak działa agencja aktorska. Myślisz, że sytuacje zapisane w scenariuszu należą do prawdopodobnych?

Mimo że moje doświadczenie jest zdecydowanie uboższe od doświadczenia aktorów i aktorek, którzy działają w zawodzie już dłuższy czas, pokusiłabym się o stwierdzenie, że sytuacje przedstawiane w tym serialu są jak najbardziej prawdopodobne. Co prawda wydarzenia, w których uczestniczyłam, nie były aż tak wystrzałowe (*śmiech*), tak bardzo urozmaicone i dramaturgicznie podkrecone jak w serialu.

4. W serialu pojawia się również wątek sytuacji kobiet w teatrze i na ekranie. W jednym z odcinków dwie aktorki rywalizują ze sobą

o rolę w nowym filmie. A czy ty czujesz coś w rodzaju kobiecej solidarności w swoim zawodzie?

Tak. Jak najbardziej mam poczucie kobiecej solidarności w zawodzie. Przez lata dochodziło (i wciąż dochodzi) do wielu nadużyć w stosunku do kobiet. Już samo mówienie o aktorkach bywa czasami bardzo bolesne. Często mówi się o nas nieprzychylnie, dlatego jak najbardziej staram się wspierać moje koleżanki w tym zawodzie, a one wspierają mnie. Daje mi to niezwykle poczucie siły, przynależności, nadziei i wspólnoty, której nie miałam do tej pory.

5. W serialu *Osiecka* zagrałaś Krystynę Sienkiewicz, w *Ja teraz* klamię Ivonne, która jest gwiazdą muzyki pop, a w *Monumencie* słyhać wyraźnie twoje piękne

wokalizy. Rozumiem, że to wszystko nie jest przypadkowe i śpiew nie jest ci obcy.

Od zawsze moją największą życiową pasją była muzyka. Myszę, że to jedna z tych dziedzin sztuki, która mnie najbardziej uruchamia, skłania do wszelkiego rodzaju poszukiwań i stymuluje do działań twórczych. Tak się akurat zdarzyło, że potrafię śpiewać, czuję się w tym dobrze i robię to chętnie. Majsterkuję też przy instrumentach, dzięki czemu mogę z muzyką eksperymentować. Lubię poszukiwać nowych form, nowego muzycznego języka, nowych tropów. Rodzenie czegoś oryginalnego jest tak naprawdę sensem mojej pracy – czy to muzycznej, czy scenicznej. Nie wiem, czy to w sposób świadomy, czy jakoś samoistnie te moje bohaterki są często z muzyką związane. (*śmiech*)

6. Gdybyś mogła stworzyć cover jakiegokolwiek piosenki na świecie, to jaką byś wybrała? „Falling” – piosenkę tytułową z serialu *Twin Peaks*. Oczywiście marzy mi się, żeby przewrócić ten utwór do góry nogami.

7. Pracujesz obecnie nad jakimiś projektami niezwiązanymi z filmem?

Na pewno dużą satysfakcję daje mi praca w Teatrze Nowym w Łodzi, w którym przygotowaliśmy właśnie premierę w reżyserii Roberta Talarczyka – „Hamlet we wsi Głucha Dolna”. Nie ukrywam, że od lat kiełkuje we mnie pewien plan na muzykowanie.

8. Na tym wczesnym etapie twojej pracy zawodowej masz poczucie, że jesteś szufladkowana jako aktorka?

Nie ukrywam, że bardzo się tego obawiałam. W szkole często mi wróźono, że ludzie będą mnie szufladkować. Mogę powiedzieć jednak z ulgą i satysfakcją, że w ogóle tego nie czuję. W rolach, którymi mam przyjemność żyć, nie widzę dużego podobieństwa. Moje kolejne bohaterki to dla mnie nowe, zupełnie świeże przygody. Nie miałam jeszcze wrażenia, że gram coś podobnego, co już zdarzyło mi się zagrać. Mówiono mi, że moja uroda jest charakterystyczna, więc bohaterki, które będę spotykała na swojej drodze, będą charakterystyczne same w sobie. Uważam to za komplement. Chcę grać takie bohaterki. Poza tym nie chcę myśleć w ten sposób o ludziach, czy to fikcyjnych, czy naprawdę istniejących. Myszę, że każdy jest charakterystyczny. Takie łatwe szufladkowanie nas, czy naszych bohaterów, odbiera im zwyczajnie duszę. Bardzo tego nie lubię.

9. Co rozwija cię najbardziej jako aktorkę?

Myśli mnie pchają w mocno abstrakcyjne światy, ale odpowiedź będzie wyjątkowo prosta, niezaskakująca i może nawet banalna: życie. Małe życie. Życie w małym mieście. Kontakt z ludźmi i to, ile mogę się od nich nauczyć. Kontakt z ludźmi często potrzebującymi. Najbardziej rozwijające jest dla mnie to, że mam w swoim życiu „pokoje”, które budują mnie jako człowieka. I wiem, że jedyne, co mogę dać na scenie bądź na ekranie, to właśnie otworzyć drzwi tych pomieszczeń.

10. Fantasy, horror, science fiction, musical, kino historyczne? Który z tych gatunków jest ci najbliższy?

Nie mogę odpowiedzieć na to pytanie. Korzystam z tak wielu gatunków, że jest mi bardzo trudno cokolwiek wybrać. Mogę jednak powiedzieć o mojej ulubionej „przyjemności” – uwielbiam, kiedy ze świata realistycznego przechodzę w świat metafory, nierzeczywisty, w świat wyobrażony. Ten moment, kiedy twórca filmu pokazuje mi swoje wyobrażenie metafory – mam wtedy niezwykle intymny dostęp do osoby, która taki film tworzy.

Pytania zadawał
KACPER SIEDLECKI

Ta dziedzina twórczości nie była jego pierwszym wyborem. Urodzony w Łodzi w 1973 roku, zamieszkały w Warszawie Piotr Furmankiewicz długo w ogóle nie wiązał swojej przyszłości z filmem. W 1999 ukończył studia na Wydziale Filozofii (specjalność: etyka) Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. W 1996, a więc w ich trakcie, pracując w oficynie wydawniczej, trafił do branży DTP (ang. *Desktop Publishing* – „publikowanie za biurką”), przygotowującej komputerowo materiały graficzne do druku. Tak znalazł się w świecie graficzno-medialnym, w którym drugim etapem jego kariery był udział w produkcji gier komputerowych. Dzięki nim zbliżył się do animacji. „Doszedłem do wniosku, że animacja jest bardzo ciekawa i zapragnąłem się jej poświęcić, a film animowany dawał tu większe pole do popisu od gier, przynajmniej na ówczesnym etapie ich rozwoju. Traf chciał, że w prasie przeczytałem ogłoszenie o poszukiwaniu pracowników przez Studio Miniatur Filmowych w Warszawie. Tam, w ekipie *Magicznej Gwiazdy* (2003) Wiesława Zięby, zaczęła się moja przygoda z kinem animowanym” – mówi Piotr Furmankiewicz (od roku 2005 członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich).

NA CUDZYM I NA SWOIM

W „Miniaturach” pracował w latach 2002–2007. Z marszu został operatorem obrazu. „Wrzucenie na głęboką wodę zmusiło mnie do myślenia w kategoriach filmu, a nie gier, z którymi byłem związany wcześniej. Wtedy te dwie branże używały czasem tych samych narzędzi, np. programów komputerowych, ale pod względem estetyki były to dwa różne światy, które dopiero z czasem zaczęły się przenikać i wzajemnie inspirować” – mówi Furmankiewicz. „Ponadto dzięki »Miniaturom« poznałem środowisko polskich twórców kina animowanego, szczególnie warszawskie” – dodaje.

W „Miniaturach” współpracował przy najróżniejszych formach filmowych, od reklam po produkcje pełnometrażowe – głównie jako operator, choć także jako dekorator, animator, montażyista, twórca opracowania plastycznego czy specjalnych efektów wizualnych – z wybitnymi reżyserami, m.in. Andrzejem Barańskim, Leszkiem Gałyszem, Józefem Gębskim, Jerzym Kaliną, Leszkiem Komorowskim, Danielem Szczechurą. W filmie Kaliny *Vivat Academia, vivat professores* (2005), zre-

NA WSZYSTKICH POLACH ANIMACJI

Operator, producent, reżyser, scenarzysta, montażyista...

To tylko kilka z licznych funkcji Piotra Furmankiewicza w kinie animowanym, z którym związany jest od 20 lat.



Piotr Furmankiewicz

alizowanym z okazji stulecia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zajmował się uzyskaniem dynamicznego obrazu filmowego ze statycznych fotografii absolwentów tej uczelni. W *Warzywniaku, 360 st.* (2006) Barańskiego – oddaniem techniką wycinanki znamiennego stylu malarstwa Edwarda Dwurnika.

„Praca w Studiu Miniatur Filmowych wiele mnie nauczyła, ale z drugiej strony, ponieważ wciąż w różnych rolach pomagałem reżyserom, sam nie zadebiutowałem jako reżyser. Stało się to możliwe po założeniu w 2008 roku przeze mnie, wspólnie z Mateuszem Michałakiem, studia filmowego FUMI Studio Sp. z o.o., z siedzibą w Warszawie. Spoczęła na nim produkcja wykonawcza mego debiutu reżyserskiego: filmu dla starszych dzieci pt. *Mali Błokersi. Chcemy wielkie dzieło pacnąć* (2010), którego producentem prowadzącym był Marek Serafiński. Zawdzięczam Markowi wprowadzenie mnie w tajniki produkcji filmów. I teraz, choć nadal spełniam się jako operator i reżyser filmów animowanych – m.in. wyreżyserowałem z Magdaleną Gałysz i Jarosławem Szyszko ważny dla mnie, z racji zainteresowań światem dziecięcym, serial *Przedszkolaki* (2013–2014) – jestem głównie producentem i kierownikiem produkcji. Uznaliśmy z Mateuszem, że skoro miałem problemy ze startem w reżyserii, powinniśmy ułatwić ten start młodym ludziom. Ta idea legła u podstaw FUMI” – mówi Piotr Furmankiewicz.

DEBIUTY I DZIEŁA KLASYKÓW

Ideę studia z powodzeniem wcieli w czyn. „Bardzo się cieszymy, gdy uda się pozyskać dofinansowanie debiutu np. z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, a jeszcze bardziej, jeśli ten debiut zatriumfuje na festiwalach. Dotąd filmy studia FUMI, w tym debiuty, zdobyły łącznie ponad 180 nagród w kraju i za granicą” – mówi Furmankiewicz. „Kiedy Mateusz i ja widzieliśmy w projekcie potencjał, zdecydowaliśmy się na produkcję filmu debiutanta. W kilku przypadkach, np. obsypanego nagrodami *Drwala* (2011) Pawła Dębskiego czy *Balady o bezimiennym Joe* (2011) Mateusza

Heldweina, doprowadziliśmy do zrefundowania części poniesionych nakładów” – dodaje.

Z trofeów, które zebrał *Drwal*, szczególne znaczenie miała nagroda dla najlepszego producenta przyznana na Krakowskim Festiwalu Filmowym w 2012 roku. „Dostałem ją od Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, a więc fachowców z branży. Nie mniejszą radość sprawiły nam, przyznane w roku 2022 po raz pierwszy, Nagrody Sekcji Filmu Animowanego SFP dla najlepszego filmu autorskiego i za najlepszą animację. Otrzymał je film Pauliny Ziółkowskiej *3 geNARRACJE* (2021)” – cieszy się Furmankiewicz. Podkreśla, że FUMI blisko współpracuje ze Studiem Munka przy SFP, koprodukcją z nim filmy (warto dodać, że wśród pięciu nowych wspólnych projektów trzy będą dziełami reżyserek). Sam zasiada w Radzie Artystycznej programu Młoda Animacja.



Drwal, reż. Paweł Dębski

i dopiero startuje. Sądę, że rezultat okaże się przełomowy. Dumą wywarł ogromny wpływ na moją twórczość operatorską i reżyserską” – mówi Furmankiewicz.

Czy w pracy dla kina wykorzystuje wykształcenie filozoficzne? „Tak – odpowiada – bo etyka nakazuje otwartość na różne spojrzenia. Stykałem się z projektami filmowymi, które kłóciły się z moim poczuciem estetyki. Ale nie odrzucałem ich, jeśli były wartościowe”. Piotr Furmankiewicz kształcił się również na Studiach Podyplomowych dwóch uczelni warszawskich – Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej (kierunek: wspieranie rozwoju dzieci i młodzieży) oraz Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych (kierunek: produkcja multimedialna).

Na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi uzyskał w 2015 roku tytuł doktora w dzie-

Piotr Furmankiewicz przykłada również dużą wagę do produkcji kolejnych filmów niedawnych debiutantów czy debutantek. Miłośnikom polskiego kina animowanego nie pozwala też zapomnieć o talentach jego klasyków. „Z Witoldem Gierszem pracuję nad *Portretem konia*, który ukaże to piękne zwierzę przez pryzmat różnych stylów z historii malarstwa. W filmie *Scherzo* Wojciech Wojtkowski wskrzesi czarno-białą kreską postać Fryderyka Chopina. Duże nadzieje wiąże z *Czarnym Kapturkiem w Ameryce* Piotra Dumala. Projekt jest inspirowany »Ameryką« Franza Kafki

dzinie sztuk filmowych. Pracę doktorską poświęcił problematyce tworzenia filmów animowanych dla widowni dziecięcej („żeby się czegoś o niej dowiedzieć, studiowałem wcześniej w SWPS” – podpowiada).

W kolejnych planach naukowych Furmankiewicz – adiunkt na Wydziale Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTviT – ma analizę i opis specyfiki sztuki operatorskiej w autorskim i komercyjnym filmie animowanym.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

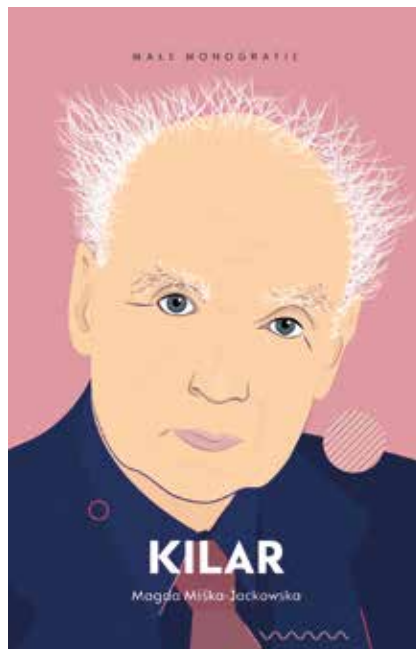
ATRAKCYJNY FORSZPAN

Wojciech Kilar jest bez wątpienia jednym z najwybitniejszych, najpopularniejszych, a zarazem – co niezwykle cenne – najwszechstronniejszych z naszych kompozytorów.

MAGDA MIŚKA-JACKOWSKA
„KILAR”
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE, 2022

Właśnie ukazała się nowa książka poświęcona twórczości tego znakomitego kompozytora, zatytułowana po prostu „Kilar”. Jak zauważa trafnie jej autorka Magda Miśka-Jackowska: „Jego »Orawa« znalazła miłośników w filharmonii, »Angelusem« ludzie się modlą, »Krzesany« jest niezmiernie synonimem zachwyty nad potęgą gór, »Polonez« z *Pana Tadeusza* wyszedł dumnie poza kino, a »Pieśń o małym rycerzu« stała się balladą-hymnem kadry siatkarzy”.

Życiu i twórczości Wojciecha Kilara poświęcono do tej pory kilka książek: w 2015 wyszły niemal równolegle dwie monografie: „Kilar. Geniusz o dwóch twarzach” Marii Wilczek-Krupy oraz „Wojciech Kilar. Takie piękne życie” Barbary Gruszki-Zych. Ta pierwsza to monografia solidna, interesująco napisana, a przy tym obszerna (400 stron), pełna anegdot i osobistych refleksji tego niekonwencjonalnego artysty i człowieka, o którym Maria Wilczek-Krupa pisze, że był ogniem i wodą w jednej osobie, żył poza schematami, miał naturę pełną sprzeczności. Barbara Gruszka-Zych, autorka drugiej monografii, to nie tylko znawczyni jego



muzyki, ale także bliska przyjaciółka domu Kilarów, stąd jej monografia nosi bardziej emocjonalny, osobisty rys. Te monografie świetnie dopełniają dwa tomy poświęcone stricte analizie jego muzyki – „Kilar. Żywioł i modlitwa” (2005) Leszka Polonego oraz „Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara” (2021) Marii Wilczek-Krupy, a także trzy tomy rozmów – „Cieszę się darem życia” (1997, 2014), w którym z kompozytorem

rozmawiają Klaudia Podobińska i Leszek Polony, oraz „Scherzo dla Wojciecha Kilara” i „Kilar w bliskim planie”, gdzie o artyście i jego sztuce opowiadają m.in. Roman Polański, Antoni Wit, Kazimierz Kutz, Kazimierz Kord, Sławomir Idziak, Krzysztof Zanussi.

Najnowsza książka poświęcona kompozytorowi – „Kilar” Magdy Miśki-Jackowskiej – jest pozycją najskromniejszą, wręcz „kieszonkową”, liczy zaledwie 140 stron (w tym 20 to kalendarium, bibliografia i indeksy), ale to lektura fascynująca. Z kilku powodów. Po pierwsze, bo jej autorka to doskonała znawczyni muzyki filmowej, potrafi o niej interesująco opowiadać, co czyni od lat w eterze i internecie; po drugie, bo jej bohater to artysta znakomity, ale i niekonwencjonalny, wręcz „czarownik”, jak sama autorka go określa. „Opowiadanie o Wojciechu Kilarze – pisze Miśka-Jackowska – jest jednocześnie bardzo łatwe i bardzo trudne. Łatwe, bo to biografia człowieka ponadprzeciętnego, żyjącego w niespokojnych czasach i zajmującego się zawodowo fascynującą dziedziną, jaką jest muzyka. (...) Równocześnie opowieść o Kilarze jest ze względu na swoją wielowątkowość niemal niemożliwa do uchwycenia w całości”. Jej się to udało, a wyczyn to nie lada, bo przecież miniatury literackie rządzą się innymi prawami niż opasłe tomy. Tak jak krótkometrażówka, nazywana często sztuką intensyfikacji i kondensacji, rządzi się inną konstrukcją i dramaturgią niż film pełnometrażowy, często stanowiąc jego swoisty forszpan, jak choćby genialna *Łagodna* Piotra Dumay niejako zapraszała do obejrzenia pełnometrażowych ekranizacji arcydzieła Fiodora Dostojewskiego dokonanych przez Roberta Bressona, Mariusza Trelińskiego czy Siergieja Łoźnicy (nawiasem mówiąc, 12-minutowa animacja Koniecznego najbliższa była duchowi prozy rosyjskiego pisarza). Podobnie z książką Miśki-Jackowskiej, wydanej w nowej serii Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, zatytułowanej „Małe monografie”, która wręcz narzuca formę i objętość. Jej „Kilar” zachęca do poszerzenia wiedzy o dorobku artysty, sięgając choćby do wyżej wymienionych, wcześniej wydanych tytułów.

JERZY ARMATA

Z PODLASIĄ W WIELKI FILMOWY ŚWIAT

Ponownie przyszło mi napisać kilka słów o inicjatywie wyrosłej z lokalnego dziedzictwa filmowego, kultywującej i utrwalającej je w sposób nieszablony. Znowu perełka!

ANDRZEJ GÓRSKI, KAUFMAN BROS & SISTAS
„WYŚNIONA HISTORIA KINA NA PODLASIU”
BIAŁOSTOCKI OŚRODEK KULTURY, 2022

Na początku podobno był sen. A od snu, gdy się dobrze postarać, w zasadzie już blisko do fabryki snów. Mniej więcej jak z Podlasia do Hollywood. Sen zmaterializowany ma pokaźny format i liczy 120 stron. A wyśniewszy, stworzyli go Andrzej Górski oraz kolektyw Kaufman Bros & Sistas. Pierwszy jest fotografem, od dekady specjalizującym się w dziewiętnastowiecznych technikach fotografii. Członkami kolektywu są natomiast dr Tomasz Adamski, filmoznawca związany z Uniwersytetem w Białymstoku i niezależny filmowiec, oraz Maciej Rant, animator kultury, kierownik białostockiego kina Forum, pomysłodawca MFFK Żubroffka i także niezależny filmowiec.

Chcieli odkryć i przypomnieć twórców kina ściślej lub luźniej związanych z Podlasiem. Szukając formy, doszli do fotografii – techniki mokrego kolodionu. I do pomysłu: a gdyby w osoby już dawno nieżyjące wcieliły się osoby dzisiaj aktywne w przestrzeni sztuki, zresztą nie tylko filmowej? I tak np. Piotrem Lebedzińskim został aktor Paweł Małaszyński, Dziga Wiertowem aktor Prze-



mysław Sadowski, Norą Ney aktorka i tancerka Paula Gogol, Tolą Mankiewiczówną reżyserka i animatorka Agnieszka Waszczeniuk, a małym Andrzejkiem Wajdą, właśnie wychodzącym z suwalskiego kina Filmja, Konstanty Jan Szupica, chłopiec zafascynowany animacją poklatkową. To tylko pięć (w zasadzie dziesięć) z czterdziestu (osiemdziesięciu) postaci, które poznamy dzięki albumowi. Mnie szczególnie ucieszyła obecność postaci fikcyjnej, Maxa Białostocka z filmu *Producenci* (Mel Brooks, 1967) – wcielił się w niego producent Jarosław Sawko.

Podlasie ma dwa Oscary i dwie nominacje. Niezły wynik, prawda? Pierwszego, rzecz znana, zdobył białostoczanin Boris Kaufman za zdjęcia do *Na nabrzeżach* Elii Kazana. Drugiego, oczywista oczywistość, suwalczanin Andrzej Wajda za całokształt twórczości. Nominację ma na koncie Tomek Bagiński za *Katedrę* (2002). Tę drugą odkryli właśnie autorzy projektu. A okaz to niezwykle rzadki! Tylko w latach 1935-1937 Akademia przyznawała statuetkę w kategorii Best Dance Direction i już w pierwszym roczniku nominowany był choreograf Benjamin Zemach z Białegostoku (nie wiercie polskiej Wikipedii!), młodszy brat zapewne lepiej znanego Nachuma.

„Wyśniona historia kina na Podlasiu” to wielopoziomowy most między przeszłością a teraźniejszością, a więc i wychodzący w nieodgadnioną przyszłość. Artyści niegdysiejsi i współcześni, czarno-białe, lekko połyskujące srebrzyście zdjęcia. No i na rynku polskim (czy tylko?) zjawisko pionierskie w swej koncepcji. A sam album jest pokłosem dwóch wystaw wielkoformatowych odbitek ze szklanych negatywów, które odbyły się w Białostockim Ośrodku Kultury w 2021 i 2022 roku.

Jeśli miałbym się do czegoś przyczepić, to może do nie zawsze starannej redakcji tekstów. Drobnitki niedociągnięcia niech jednak nie przysłonią całokształtu – dwujęzyczny album jest wspaniale wydany. Estetyka idzie tu w parze z merytoryką. Jako się rzekło, lista już odnalezionych i utrwalonych postaci liczy cztery dziesiątki (ze współczesnymi osiem). Znając docieklivość autorów, podejrzewam, że nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa. Przecież brakuje np. wspomnianego Bagińskiego. Chciałbym więc traktować to wydawnictwo jako tom pierwszy.

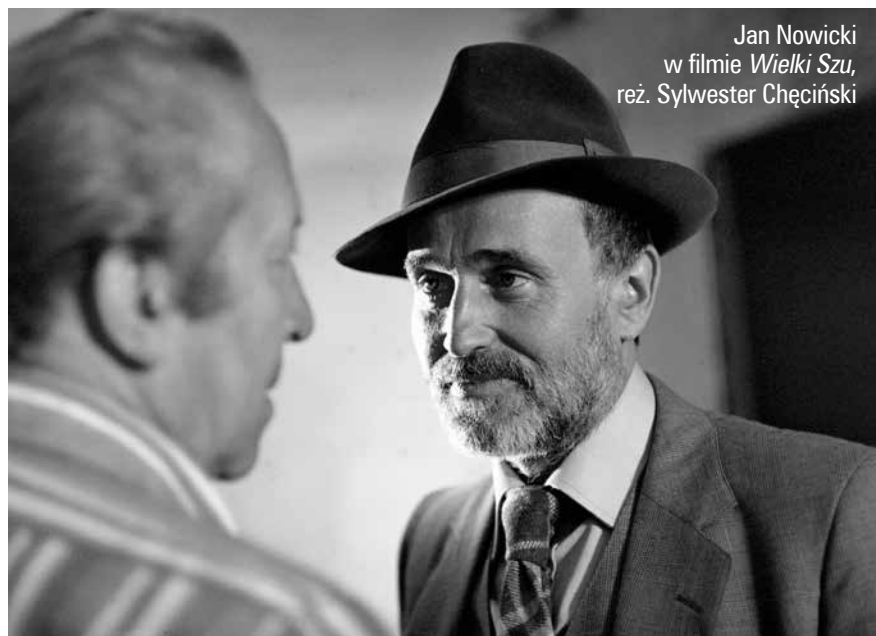
MACIEJ GIL

Był znakomitym aktorem. Nie wykluczam, że po raz pierwszy świadomie zobaczyłem Jana Nowickiego w roli Ketlinga w *Panu Wołodyjowskim* (1969) Jerzego Hoffmana. Z racji pokoleniowej nie mogłem oglądać jego ról chronologicznie. Po latach poznawałem jego wcześniejsze kreacje, poruszające, fascynujące, ekscentryczne, prowokacyjne. Było w aktorze Nowickim coś z przewrotnego filozofa, mędrca i błazna, ale i besserwisera. Taką twarz pokazywał także w wielu wywiadach. Wodził na pokuszenie. Jest autorem niezliczonych, efektownych bon motów. Wielokrotnie udawało mu się celnie i krótko podsumowywać nasze „tu i teraz”.

W latach 70. ubiegłego wieku przeżywał wspaniały czas twórczy w Starym Teatrze w Krakowie. Oto fascynujący Wielki Książę w *Nocy listopadowej* (1978) Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy. Przede wszystkim jednak Stawrogin w *Biesach* (1971) według Fiodora Dostojewskiego, także w inscenizacji Wajdy. Rola, która na pewno najsilniej stworzyła sztukę aktorską Jana Nowickiego. Oto demon zepsucia, przewrotny, niebezpieczny, nieobliczalny, tajemniczy, a jednocześnie inteligentny i myślący, przez co groźniejszy. Być może zatem Nowicki urodził się, by grać właśnie bohaterów Dostojewskiego. Ich komplikacje psychologiczne potrafił pokazać po mistrzowsku, w całej pełni. Potwierdził to jeszcze w roli Rogożyna w eksperymencie scenicznym pt. *Nastasja Filipowna* (1977) według „Idioty”, który zrealizował również Andrzej Wajda. Sam aktor tak mówił o tych rolach: „Trzeba myśleć Dostojewskim, jest tak wspaniały, że wcale nie trzeba grać, wystarczy zagrać swoje własne »przeklęte problemy«”.

Piszę o sukcesach teatralnych Nowickiego, bo krakowskie spotkanie młodego wtedy aktora z największymi twórcami polskiego teatru miało zapewne decydujące znaczenie w rozwoju jego myślenia o swoim zawodzie.

Z ról filmowych wybieram – subiektywnie – te, które zapamiętałem na zawsze. Najpierw zatem wymienię *Popioły* (1965) w reżyserii Andrzeja Wajdy. Ta ekranizacja prozy Stefana Żeromskiego wywołała po premierze ogromne kontrowersje. Jan Nowicki zagrał kapitana Wyganowskiego, postać tragiczną, oficera legionistów, który odczuł empirycznie, że hasło



Jan Nowicki w filmie *Wielki Szu*, reż. Sylwester Chęciński

JAN NOWICKI CHARYZMATYCZNY ARTYSTA, ŻYCIOWY FILOZOF

Był wybitnym aktorem teatralnym, filmowym i telewizyjnym, ponadto reżyserem teatralnym, pedagogiem, pisarzem i poetą. Grał u największych twórców X Muzy. Żył 83 lata. Zmarł 5 grudnia 2022 roku w Krzewencie koło rodzinnego Kowala.

„za wolność naszą i waszą” może wiązać się z mordami i gwałtami dokonywanymi przez polskie oddziały na wieśniakach hiszpańskich. Wyganowski w interpretacji Nowickiego jest pozornie zrównoważony, pewny siebie i mocny, nawet ironizuje, udaje cynika, a w głębi duszy okazuje się człowiekiem wrażliwym. Rola stworzona dla Nowickiego. Aktor, grając umieranie

kapitana legionistów, wykrzywia twarz, sardonicznie uśmiecha się, jakby chciał powiedzieć: to wszystko nie ma sensu. Pozostaje śmierć.

W tym samym 1966 roku zagrał główną rolę w *Barierze* Jerzego Skolimowskiego. Bohater (nie znamy jego imienia) wychowany w atmosferze „wojennej” chce zerwać z barierami kulturowymi, z kon-

wencjami. Pragnie stabilizacji. Przypadkowo poznana dziewczyna, tramwajarka (Joanna Szczerbic), próbuje zmienić jego myślenie. Czy da się żyć z amputowaną pamięcią?

Ważną częścią filmografii Nowickiego są jego role w dziełach Krzysztofa Zanussiego. W *Życiu rodzinnym* (1970) zagrał Marka, kolegę głównego bohatera Wita. Odchodzi do przeszłości epoka ojców. Po dawnej świetności rodzinnej nie zostało już nic. Symbolem upadku dawnych wartości jest zrujnowana willa – w niej przegrana, nieszczęśliwa rodzina. Marek w interpretacji Nowickiego to postać z innego świata, nie rozumie i nie akceptuje rodziny przyjaciela, walczy z samym sobą, podobnie jak pozostałe osoby dramatu. I nikt nie jest w stanie dokonać wyboru zgodnego z sumieniem.

Spirala, film Zanussiego z 1978 roku, to poruszająca wiwisekcja umierania. Nowicki zagrał Tomasza Piątka, młodego naukowca, którego karierę przerwała nieuleczalna choroba. Obecna chwila przemija i zabiera ze sobą jakąś część naszego bytu. Nigdy nie wróci. Po śmierci jest życie? To pytanie wciąż sobie zadajemy. Co tak naprawdę dzieje się z naszą duszą po śmierci, z naszą świadomością? Nie ma ludzkiej odpowiedzi na te pytania. I nie może jej być. Te wszystkie dylematy wybrzmiewają wstrząsająco dzięki brawurowej kreacji Nowickiego. A słynne zdanie: „Prześnię mnie głąskac jak kota!”, wypowiedziane w sytuacji intymnej, uświadamia nam prawdę, że śmierci nie „zagłaskamy”, będzie ona dla nas problemem do ostatniej sekundy życia.

Przemijanie, nieuchronność, nieodwracalność śmierci to także problem w *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa. Adaptacja prozy Brunona Schulza przenosi nas w świat surrealizmu. Józef, zagrany przez Jana Nowickiego, próbuje powtórnie przeżyć to, co już kiedyś przeżył. Tak jak bohater *Barier* Skolimowskiego chciał się odciąć od przeszłości, tak Józef z filmu Hasa chce przywrócić tamten świat, ale to jest niemożliwe. W eschatologii jest jakiś element surrealny i Nowicki zawsze w swoich rolach to wyczuwał. Można powiedzieć: kochał klimaty ostateczne i tajemnicze.

W spisie filmów z udziałem Nowickiego należy wymienić takie dzieła, jak *Dziura w ziemi* (1970) Andrzeja Kondratiuka, *Anatomia miłości* (1972) Romana Zału-

skiego, *Zmory* (1978) Wojciecha Marczewskiego, *Magnat* (1986) Filipa Bajona, *Jeszcze nie wieczór* (2008) Jacka Bławuta. W 2004 roku stworzył przejmujący portret Imre Nagya w węgierskim filmie *Niepochowany* w reżyserii Márty Mészáros. Występował także w serialach telewizyjnych, m.in. w przeżabnym, drugim odcinku *Z biegiem lat, z biegiem dni...* (1980) Andrzeja Wajdy i Edwarda Kłosińskiego według „Sezonowej miłości” Gabrieli Zapolskiej, gdzie z Nowickim romansowała Anna Polony jako Aniela Dulska.

Jan Nowicki w swoich poglądach mógł się wydawać cyniczny, w każdym razie na pewno przewrotny, jak niektórzy bohaterowie, których grał. Ale ta przykra czasami szczerść kryła tęsknotę za prawdą. Pisarz Jerzy Sosnowski napisał po śmierci Nowickiego: „Lubiło się go jak uroczego aktora – i zuchwale ogrywającego swój

testosteron męczyzną (któremu się trochę zazdrościło, z rzadka, ale jednak, chciałoby się nim być, a przede wszystkim rozumiało się kobiety, na których robił wrażenie). Jedną z tych postaci, która przez całe moje świadome życie zamieszkiwała ten, także mój, świat. »Listopad, dla Polaków niebezpieczna pora... Szesz... Szesz...«”.

Ostatnią swoją rolę zagrał w zeszłym roku, znowu w filmie Zanussiego. Pojawia się w końcowych scenach *Liczb doskonałej* (2022) jako żebrak uliczny i jednocześnie eschatologiczny mędrzec patrzący z dystansem na ten nielogiczny świat.

Ktoś pomyśli, że zapomniałem o jego kultowej roli w *Wielkim Szu* (1982) Sylwestra Chęcińskiego. Pamiętam doskonale. Ciągłe bowiem widzę Nowickiego, jak wypowiada słynną kwestię do swojego partnera: „Graliśmy uczciwie. Ja oszukiwałem i ty oszukiwałeś. Wygrał lepszy”.

KS. ANDRZEJ LUTER



Barbara Brylska i Jan Nowicki w filmie *Anatomia miłości*, reż. Roman Załuski

ROMAN ZAŁUSKI

ZAWSZE SWOJĄ, ODRĘBNĄ DROGĄ

Reżyser obdarzony wszechstronnym talentem i wrażliwością, znany z pasji do opisywania współczesności, ma też w dorobku udane melodramaty oraz komedie. Odszedł 29 listopada 2022 roku, w wieku 85 lat.

Ojciec chciał, żebym studiował medycynę i mówił, że lekarz nigdzie nie zginie, ale ja postanowiłem zostać aktorem, bo kolega mi powiedział, że w szkole filmowej są fajne dziewczyny” – tak opisał swą drogę do łódzkiej „Filmówki” Roman Załuski. Ukończył studia reżyserskie w 1958 roku, mając na koncie kilka szkolnych etiud, a w planach pełny metraż. Jednak dopiero 12 lat później zrealizował telewizyjną fabułę *Dom*, która jak sam twierdził była próbą sprawdzenia teoretycznych założeń, a także pierwszym krokiem na drodze, jaką sobie nakreślił.

Choć obawiał się klapy, okazało się, że publiczności przypadł do gustu jego reżyserski styl, dlatego już rok później powstała pełnometrażowa, przeznaczona na duże ekrany, *Zaraza*. Obraz opowiadający o epidemii czarnej ospy obfitował również w liczne sceny erotyczne, które później stały się cechą charakterystyczną filmów Załuskiego.



Roman Załuski

On jednak twierdził, że nigdy nie epatował nagością bezpodstawnie. „To jest sprawa czysto warsztatowa” – mówił. – „Umieściłem je [te sceny] w filmie po to, żeby pokazać bytowanie w wielkim mieście we wszystkich aspektach,

także takim, że pije się alkohol, tańczy, podrywa dziewczyny”.

Kolejne produkcje w reżyserii Załuskiego to mocne, psychologiczne dramaty. Krytyczka filmowa Barbara Janicka twierdziła, że ich cechą wspólną jest trzeźwa rzeczowość połączona z poczuciem humoru, swego rodzaju plebejski, ludowy racjonalizm. Niektóre, jak *Anatomia miłości* (1972), odniosły niebywałe sukcesy frekwencyjne także za granicą. W ZSRR romans z udziałem Barbary Brylskiej i Jana Nowickiego obejrzało 54 mln widzów!

Z czasem Załuski zwrócił się w stronę komedii. I tak powstały chociażby *Wyjście awaryjne* (1982), *Kogel-mogel* (1988) czy erotyczna komedia *Och, Karol* (1985). Trzeba przy tym przypomnieć, że to dzięki Załuskiemu kariera młodziutkiej Grażyny Błęckiej-Kolskiej nabrała tempa i że to właśnie on odkrył w Ewie Kasprzyk, grającej do tej pory głównie w dramatach, talent komediowy.

To również Załuski pozyskał dla kina Bronisława Cieślaka, który wspominał: „Roman zobaczył mnie w telewizji. W programie »Bez togi«. Uznał, że jest we mnie coś interesującego. Kierownik produkcji, Jan Włodarczyk, przysłał mi zaproszenie do Wrocławia na zdjęcia próbne”. Cieślak pojawił się więc w odcinku *Znaków szczególnych*, a ta rola otworzyła mu drzwi do serialu *07 zgłoś się* Krzysztofa Szmagiera, w którym stworzył postać porucznika Borewicza.

W innym klimacie utrzymany był telewizyjny *Głód serca* (1986). Było to kameralne studium psychologiczne dwojga dojrzałych i samotnych ludzi, którzy mimo bolesnych doświadczeń w przeszłości, ponownie stają przed szansą ułożenia sobie życia uczuciowego. Jerzy Zelnik zagrał samotnego architekta, Ewa Kasprzyk wcieliła się w postać matki samodzielnie wychowującej syna.

„Nawet nie miałem mistrzów zawodu. Szedłem zawsze swoją odrębną drogą. Czymś ważniejszym było dla mnie samo życie, chociaż od lat żyję życiem na pół pustelniczym, samotniczym, w lasach pod Iławą, zwaną czasem »bramą Mazur«. A wszystko to wynika z mojego stosunku do świata i ludzi” – mówił w wywiadzie na swe 80. urodziny.

JANUSZ KOŁODZIEJ

EMILIAN KAMIŃSKI

KONIEC Z GRANIEM, TRZEBA BYĆ

Taki jest sens credo warsztatowego tego wybitnego aktora, które wypowiedział w reportażu z planu komedii Jacka Bromskiego U PANA BOGA W OGRÓDKU.

o tytułowe wyznaczenie Emiliana Kamińskiego z powodzeniem wcielał w życie na scenie i przed kamerą. Wymaga ono jednak doprecyzowania. Nawet pobieżna analiza aktorstwa Kamińskiego w filmach pozwala dojść do wniosku, że artysta, wyznając zasadę „trzeba być”, nigdy nie był na ekranie sobą, lecz zawsze swoim bohaterem. Zatem jednak nie całkiem „skończył” z granie, ale grał nie po to, żeby się „zagrywać” i popadać w groteskowość, a jedynie w celu uwiarygodnienia postaci – aby BYĆ nią dla widzów. Nią i tylko nią. Osiągnięcie mistrzostwa w tej dziedzinie zarówno w rolach komediowych, jak i dramatycznych, wymagało solidnego przygotowania zawodowego.

Emilian Kazimierz Kamiński, urodzony 10 lipca 1952 roku w Warszawie, w 1975 ukończył tamże studia na Wydziale Aktorskim PWST. Uczył się od wielkich sław: Zofii Mrozowskiej, Aleksandra Bardniewicza i Andrzeja Łapickiego. Sam za swego mistrza uznawał Tadeusza Łomnickiego. Karierę sceniczną rozpoczął w kierowanym przez niego Teatrze Na Woli. Kontynuował ją głównie w Teatrze Narodowym (za dyrekcji Adama Hanuszkiewicza) oraz w Teatrze Ateneum. W tym drugim spełniał się jako utalentowany aktor śpiewający w spektaklach muzycznych, podobnie jak na innych stołecznych scenach, wśród nich w Teatrze Buffo, gdzie odniósł kolosalny

sukces w wyreżyserowanym przez siebie monodramie Roba Beckera „W obronie jaskiniowca”. Spektakl ten znalazł się potem w repertuarze utworzonego (po wielu latach starań) w Warszawie i kierowanego przez Emilianą Kamińską Teatru Kamienica, który rozpoczął działalność w 2009. Nie wolno też zapominać, że Kamiński był współzałożycielem i aktorem funkcjonującego konspiracyjnie w stanie wojennym Teatru Domowego.

Pamiętając także o jego dorobku w Teatrze Telewizji i serialach oraz sukcesach w dubbingu (niezapomniany guziec Pumba z *Króla Lwa!*), skupmy się na filmach kinowych. Już w debiucie na dużym ekranie, *Akcji pod Arsenalem* Jana Łomnickiego, aktor objawił nieprzeciętny talent, wzbogacając epizodyczną rolę chłopca z AK rysami romantycznymi. Andrzej Barański wysoko cenił w Kamińskim tę umiejętność pogłębiania środkami aktorskimi scenariuszowego rysunku postaci. „Jego Romuś w moim filmie *Niech cię odleci mara*, pogubiony w stalinowskiej Polsce utracasz i alkoholik, to w zasadzie postać odstręczająca. Emilian jednak wzbudził dla niej współczucie widzów, tworząc z Romusia bohatera tragicznego, który sam niszczy swoje życie” – mówi reżyser.

Zgoła odmienna rola malarza Jerzego Zawadzkiego – wesołego przyjaciela tytułowej bohaterki *Szaleństw panny Ewy* Kazimierza Tarnasa – przyniosła Kamiń-

skiemu ogromną popularność. Podtrzymała ją komedia Jacka Bromskiego – wspomniana *U Pana Boga w ogródku* i *U Pana Boga za miedzą*. Dowiodły one niezbitości wszechstronności talentu aktora, choć grał w nich tę samą postać! Tę samą i nie tę samą. W pierwszej bowiem Jerzy Bocian jest gangsterem niby groźnym, ale trochę komicznym, rozbudzającym sympatię widzów. Wierzy się w jego przemianę w prawnego obywatela. W drugiej ten prawy obywatel jest obarczony poważnym dylematem moralnym: jeśli przeciwstawi się okrutnej bandzie, być może sam wróci na drogę zła.

U schyłku życia Emiliana Kamińskiego spora kolejnemu aktorskiemu wyzwaniu. Grając w *Lokatorce* Michała Otłowskiego działacza walczącego z „czyszcicielami kamienic”, wykazał umiejętność hiperrealistycznego wcielenia się w postać mającą pierwowzór w rzeczywistości: Piotra Ikonowicza, do którego był zresztą podobny fizycznie. Ostatnią rolę zagrał w filmie i serialu *U Pana Boga w Królowym Moście*. „Cieszył się, że robimy dalszy ciąg [...]. Ostatnie zdjęcia odwołał, ale powiedział mi: »na szczęście film skończyłem«. Może przeczuwał?” – wyjawiał Annie Wróblewskiej w portalu SFP reżyser Jacek Bromski.

Emilian Kamiński zmarł w Józefowie po długiej i ciężkiej chorobie 26 grudnia 2022 roku, w wieku 70 lat.

ANDRZEJ BUKOWIECKI



Emilian Kamiński



ANDRZEJ DUDZIŃSKI

ARTYSTA SATYRYK

Rysownik, malarz, karykaturzysta, grafik, fotograf i dokumentalista. Był mistrzem aluzji i niewerbalnego przekazu. Pozostawił po sobie ptaka Dudiego, Pokraka oraz dziesiątki innych pamiętnych kreacji.

Urodził się 14 grudnia 1945 roku w Sopocie i dorastał w Polsce odbudowującej się z katastrofy drugiej wojny światowej, a zarazem obudowującej się w polityczne, obyczajowe i społeczne iluzje, które inspirowały dziesiątki świadomych artystów do wyrażania swych marzeń, niepokojów i refleksji za pomocą stricte wizualnych środków wyrazu. Rysunek towarzyszył mu od dziecka, umożliwiając efektywną komunikację ponad różnymi PRL-owskimi barierami. Jednak zawodową z nim przyszłość zaczął wiązać dopiero, gdy przeniósł się w 1968 roku z architektury na Politechnice Gdańskiej na warszawską Akademię Sztuk Pięknych.

W czasie studiów publikował pierwsze czarno-białe rysunki w miesięczniku „Polska”, kształtując charakterystyczny styl precyzyjnie rysowanych kształtów umieszczonych pośród chaosu form, który sam określał „dziką geometrią”. Wymowna kreska, satyryczny wydźwięk i łatwość w niewerbalnym wyrażaniu złożonych koncepcji wyrobiły mu błyskawicznie reputację w środowisku i umożliwiły publikowanie w innych periodykach, m.in. w tygodnikach „Szpilki” oraz „Kultura”. To właśnie na łamach „Szpilek” stworzył swą najsłynniejszą postać, kontestującego codzienność PRL-u ptaka Dudiego. Później przyszła rosnąca fascynacja grafiką i malarstwem, jak również zagraniczne wyjazdy z żoną, Magdą Dygat, którą poznał na studiach.

Po udanym towarzysko i zawodowo okresie londyńskim (1970-1972) małżonkowie powrócili na pięć lat do Polski, gdzie Dudziński poszerzył działalność artystyczną o tworzenie plakatów teatralnych i filmowych oraz rozpoczął wieloletnią współpracę z „Polityką” i „Przekrojem”. Jednakże wyjazd na międzynarodową konferencję grafików w Aspen w 1977 roku skłonił oboje do emigracji do Stanów Zjednoczonych. Tam Dudziński publikował m.in. w „The New York Times”, „The Rolling Stone”, „Time” i „Playboy”, a mimo że jego amerykańskie prace straciły nieco satyryczny pazur na rzecz uniwersalnej artystycznej metafory, artysta cieszył się za oceanem nie słabnącą popularnością. W USA Andrzej Dudziński zainteresował się również fotografią, która szybko stała się jedną z jego największych pasji.

Małżonkowie wrócili w końcu po latach do posttransformacyjnej Polski, gdzie osiedli już na stałe, zaś Andrzej Dudziński przez kolejne dekady znajdował coraz to nowe sposoby, by łączyć swoją pasję do analogowych narzędzi, takich jak ołówki, pastele i pędzle, fascynując się przy tym cyfrowymi środkami wyrazu. Gdy broił doktoratu na warszawskiej ASP, za temat swojej pracy obrał zacieranie granic pomiędzy malarstwem klasycznym i cyfrowym. Po powrocie do Polski związał się też ponownie z rodzimą branżą filmową, tworząc m.in. sekwencję animowaną do dokumentu *Dudi* Małgorzaty Łupiny (2006) i realizując wraz z żoną hybrydowy film dokumentalny *Mój ojciec Staś* (2012) o Stanisławie Dygacie.

Andrzej Dudziński napisał kilka książek i wykładał na tak prestiżowych uczelniach, jak Parsons School of Design w Nowym Jorku czy ukończona przez niego Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Poświęcone jego twórczości wystawy organizowano na całym świecie, od Londynu po Tokio, od Paryża po Waszyngton. W 2014 roku został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, a w 2021 wyróżniony Nagrodą Stowarzyszenia Filmowców Polskich za wybitne osiągnięcia artystyczne i wkład w rozwój polskiej kinematografii. Odszedł 17 stycznia w wieku 77 lat, pozostawiając po sobie imponującą spuściznę artystyczną.

DAREK KUŹMA

6 grudnia zmarł **Ryszard Wierzbicki** (83 l.), operator zdjęć specjalnych, autor opracowania graficznego wielu filmów. Zawodowo związany był przede wszystkim z łódzką Wytwornią Filmów Fabularnych. Zadebiutował jako współautor zdjęć specjalnych (razem z Janem Olejniczakim) na planie telewizyjnego filmu science fiction Janusza Kubika *Biohazard*. Zdjęcia specjalne jego autorstwa znalazły się w takich produkcjach, jak *Karate po polsku* Wojciecha Wójcika, *Lata dwudzieste... lata trzydzieste...* Janusza Rzeszewskiego, *Schodami w górę, schodami w dół* Andrzeja Domalika, *Marcowe migdały* Radosława Piwowarskiego, *300 mil do nieba* Macieja Dejcera, *Ucieczka z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego, *Komedia małżeńska* Romana Załuskiego, *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego, *Kochaj i rób, co chcesz* Roberta Glińskiego, *Królowa aniołów* Mariusza Grzegorzka czy *Zakochani* Piotra Weresniaka. Był twórcą efektów specjalnych w telewizyjnych fabułach: *Oczy uroczne* Piotra Szulkina oraz *Pomiędzy wilki* Juliusza Janickiego. Ryszard Wierzbicki był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

8 grudnia zmarła **Krystyna Wolańska-Wierzbiańska** (76 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. Była absolwentką Wydziału Aktorskiego łódzkiej PWSFTviT. Występowała w teatrach: Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1970-71), Ziemi Mazowieckiej w Warszawie (1971-78), Kameralnym w Siedlcach (1979-80), Rozmaitości w Warszawie (1982-91). W późniejszych latach współpracowała z teatrami warszawskimi: Na Woli, Aдекватnym, Dramatycznym oraz Laboratorium Dramatu. Na małym ekranie zadebiutowała w telewizyjnej fabule Krzysztofa Wierzbiańskiego *Mysliwy*, a na dużym ekranie w *Skazanym* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego. Następnie zagrała w takich produkcjach, jak *Romans prowincjonalny* i *Cyrk odjeżdża* Wierzbiańskiego, *Człowiek z marmuru*, *Bez znieczulenia* i *Panny z Wilka* Andrzeja Wajdy, *Dziecinne pytania*, *Baryton* i *Jezioro Bodeńskie* Janusza Zaorskiego, *C.K. Dezerterzy* Janusza Majewskiego, *Sztuka kochania* Jacka Bromskiego, *Odjazd* Magdaleny i Piotra Łazarkiewiczów czy *Reakcja łańcuchowa* Jakuba Pączka. Występowała też w licznych serialach i telenowelach, m.in. w *Klanie*, *Plebani*, *Na Wspólnej*, *Kryminalnych*, *M jak miłość* czy *Na sygnale*. Krystyna Wolańska-Wierzbiańska była wieloletnią członkinią Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

12 grudnia zmarł **Zbigniew Wawer** (66 l.), historyk, autor książek, artykułów i filmów dokumentalnych z dziedziny historii Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie w okresie drugiej wojny światowej, varsavianista. Był absolwentem Wydziału Historycznego UW. Od 1 października 2011 profesor nadzwyczajny w Instytucie Polityki Społecznej i Stosunków Międzynarodowych Politechniki Koszalińskiej. W latach 2012-16 dyrektor Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, od roku 2017 dyrektor Łazienek Królewskich. W jego bogatej filmografii dokumentalnej jako reżysera i scenarzysty znajdziemy takie tytuły, jak *3 Dywizja Strzelców Karpackich*, *Pod obcym niebem*, *General Władysław Sikorski*, *General Władysław Anders*, *General Stanisław Maczek*, *Bolesław Wieniawa-Długosowski*, *Żołnierz i poeta*, *Bitwa o Monte Cassino 1944*, *Bitwa Warszawska 1920*, *Drogi do Niepodległej*, *Powstanie War-*

szawskie, *Polacy w bitwie o Anglię*, *Tobruk 1941*. Wraz z Tadeuszem Pawłowiczem zrealizował również filmy dokumentalne poświęcone życiu i twórczości słynnych aktorów z międzywojnia, w tym takie tytuły, jak *Demon komizmu*. *Antoni Fertner*; *Polski król komików*. *Adolf Dymśka*; *Zdjąć kapelusz*, *Ćwikła idzie...* Zbigniew Wawer za swoją działalność naukową i twórczą został odznaczony m.in. Krzyżami: Oficerskim, Kawalerskim i Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, Medalem „Pro Bono Poloniae” oraz licznymi odznaczeniami zagranicznymi.

13 grudnia zmarł **Mariusz Walter** (85 l.), reporter, dziennikarz, reżyser oraz producent filmów dokumentalnych i programów telewizyjnych, pracownik naukowy. Był absolwentem Politechniki Śląskiej. W latach 70. stał się jednym z najbardziej znanych dziennikarzy i producentów telewizyjnych. Był szefem widowisk publicystycznych i form dokumentalnych TVP2. Współtworzył takie programy, jak „Turniej Miast” czy „Studio 2” (w TVP pracował od 1963). W stanie wojennym zakończył współpracę z TVP. W latach 1979-84 wykładał na Uniwersytecie Śląskim, a w latach 1989-91 pełnił funkcję członka Komitetu Kinematografii. Był założycielem i pierwszym prezesem stacji telewizyjnej TVN. Z jego bogatego dorobku jako twórcy filmów dokumentalnych należy wymienić takie tytuły, jak *Powrót Eurydyki*, *Gra o wszystko*, *Spotkania w drodze*, *Pierwszy*. *Szósty*, *Autobus z napisem „Koniec”*, *Próba*, *Potomkowie Sebastiana Grzyba*, *Zawsze jeżdżą pociągi*, *Papa*, *28 minut jazzu*, *Scena zbiorowa ze świętym*. Za wiele z tych dokumentów otrzymał nagrody na festiwalach filmów dokumentalnych i telewizyjnych w kraju i na świecie. Wyreżyserował również, według własnego scenariusza (w Zespole Filmowym „X”), telewizyjną fabułę *Prawo Archimedesesa*. Mariusz Walter za swoje dokonania zawodowe otrzymał wiele nagród i odznaczeń, w tym Superwiktora, Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski „za wybitne zasługi w działalności telewizyjnej” oraz Gwiazdę Telewizji Polskiej, wręczoną z okazji 50-lecia TVP, „za nowatorskie programy telewizyjne, stworzenie nowej jakości w rozrywce i publicystyce telewizyjnej”.

19 grudnia zmarła **Anna Lutosławska** (94 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna, reżyserka teatralna, pedagog. Występowała w teatrach krakowskich: *Wesoła Gromadka* (1945), *Studiu Aktorskim przy Starym Teatrze* (1945), *Kameralnym TUR* (1946-47), *Dramatycznych* (1952-53), im. Juliusza Słowackiego (1954-55, 1973-81), *Ludowym* (1957-67), oraz wrocławskich: *Dramatycznych* (1951, 1967-68) i *Polskim* (1969-72). W latach 1972-82 była pedagogiem w krakowskiej PWST, gdzie pracowała na stanowisku docenta, wykładała także na UJ. Wystąpiła w wielu produkcjach na małym i dużym ekranie. Z jej filmografii trzeba wymienić takie tytuły, jak *Ostatni etap* i *Historia współczesna* Wandy Jakubowskiej, *Daleka jest droga* Bohdana Poręby, *Zaraza* Romana Załuskiego, *Cztery pancerni i pies* Konrada Nałęckiego. Zagrała również w blisko 30 spektaklach Teatru Telewizji oraz w wielu telenowelach, jak np. *Klan*, *Pierwsza miłość*, *Barwy szczęścia*, *Lekarze* czy *Na dobre i na złe*. Anna Lutosławska za swoją pracę

artystyczną została wielokrotnie nagrodzona, jak również odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi.

20 grudnia zmarła **Kira Gałczyńska** (86 l.), dziennikarka, pisarka, opiekunka spuścizny swojego ojca – poety Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, redaktorka większości edycji jego dzieł, założyła również muzeum imienia ojca w Praniu. Była absolwentką filologii rosyjskiej na UW. W latach 2007-10 pełniła funkcję członkini Zarządu Fundacji Zielona Gęś im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Należała do Związku Literatów Polskich (po 1983) i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. Kira Gałczyńska była autorką scenariuszy do kilku spektakli i widowisk telewizyjnych, m.in. do takich produkcji, jak *Niech się zbudzi drwal* w reżyserii Lecha Wojciechowskiego, *Guillaume Apollinaire* i *Drzewa moje ojczyście* Henryka Boukołowskiego, *Eugeniusz Oniegin* Ryszarda Hanin czy *Trzy salwy* Henryka Drygalskiego. Kira Gałczyńska za swoją działalność twórczą otrzymała Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”.

28 grudnia zmarła **Jolanta Lemann-Zajick** (77 l.), filmoznawczyni, historyk kina polskiego (m.in. autorka monografii Eugeniusza Cękałskiego), profesor nadzwyczajna PWSFTviT w Łodzi (była zatrudniona na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej), była prorektor tej uczelni. Habilitację uzyskała w 2004 roku na Wydziale Filologicznym UŚ w Katowicach na podstawie dorobku naukowego oraz rozprawy „Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945-1949”. W 2018 została odznaczona Srebrnym Krzyżem Zasługi.

31 grudnia zmarł **Andrzej Szopa** (70 l.), aktor teatralny, filmowy, telewizyjny i dubbingowy. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi. Występował w Teatrach: Polskim we Wrocławiu (1977-87, 1997-98) oraz Kwadrat w Warszawie (1998-2017). W swojej bogatej filmografii ma liczne produkcje kinowe, seriale i spektakle telewizyjne. Warto wymienić takie tytuły, jak *Krótkie życie* Zbigniewa Kuźmińskiego, *Wesela nie będzie* Waldemara Podgórnego, *Wolne chwile* Andrzeja Barańskiego, *Strachy* Stanisława Lenartowicza, *Mniejsze niebo* Janusza Morgensterna, *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego, *Wielki Szu* Sylwestra Chęcińskiego, *Sezon na bażanty* Wiesława Saniewskiego, *Na kłopoty... Bednarski* Pawła Pitery, *Cud purymowy* Izabelli Cywińskiej, *Cześć, Tereska* Roberta Glińskiego, *Żurek* Ryszarda Brylskiego, *Pogoda na jutro* Jerzego Stuhra, *Pittbul* Patryka Vegi, *Jan Paweł II* Johna Kenta Harrisona, *Prosta historia o miłości* Arkadiusza Jakubika, *1920 Bitwa Warszawska* Jerzego Hoffmana czy *Carte Blanche* Jacka Luskiego. Andrzej Szopa był również cenionym aktorem dubbingowym. Użytył swojego głosu postaciom z wielu hollywoodzkich produkcji, które wchodziły na polskie ekrany.

2 stycznia zmarł **Jacek Śliwa** (71 l.), operator filmowy. Był absolwentem Studium Zaocznego Wydziału Operatorского i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi.

W jego filmografii znajdziemy autorstwo zdjęć do wielu produkcji dokumentalnych, w tym takich tytułów, jak *Ślizgiem do nieba* i *Cyrk Skalskiego* Jacka Bławuta, *Tańcz* Grzegorza Królikiewicza, *Gloria Victis* Lubomira Zajęca czy *Czas wielkiej próby* Wandy Rollny. Jacek Śliwa specjalizował się w zdjęciach podwodnych, które zrealizował na potrzeby wielu fabularnych produkcji kinowych, takich jak *V.I.P.* Juliusza Machulskiego, *Żegnaj Rockefeller* Waldemara Szarka, *Dzień wielkiej ryby* Andrzeja Barańskiego, *Tydzień z życia mężczyzny* Jerzego Stuhra, *Królowa aniołów* Mariusza Grzegorzka, *Ajlawiu* Marka Koterskiego czy *Fundacja* Filipa Bajona.

7 stycznia zmarł **Mikołaj Haremski** (64 l.), reżyser i scenarzysta filmów oraz seriali dokumentalnych i fabularnych. Był absolwentem Wydziału Reżyserii PWSFTviT w Łodzi. Swoje filmy najczęściej kierował do młodej widowni. Najślynniejszym tytułem w jego dorobku jest wielokrotnie nagradzany, w kraju i za granicą, *Gabriel*. Ponadto trzeba z jego filmografii wymienić takie produkcje, jak dokumenty: *Refren z dziejów książki*, *Ignacy Daszyński 1919-1936*, *Ignacy Daszyński 1866-1918*, a także spektakle telewizyjne: *Bliźniak*, *Swoja*, *Rudy*, *Obrazek*, *Żółtodzioby* i film *Lawstaurant* oraz serial *Sprawa na dziś*. Mikołaj Haremski był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

12 stycznia zmarł **Grzegorz Szczygielski** (65 l.), operator filmowy. Był absolwentem Zaocznego Wyższego Zawodowego Studium Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi. W jego dorobku znajdziemy zdjęcia do kilkunastu filmów dokumentalnych, w tym takich tytułów, jak *Rozpad* Michała Nekandy-Trepki, *Nasza generacja* Jacka Sawickiego, *Na początku było Opole* Mariusza Jelińskiego, *Picasso i teatr* Andrzeja Matyni, *Krucjata* Barbary Paciorkowskiej, *Za każdą cenę* Ewy Misiewicz czy *Kryptonim J.P. 2* Anny Marii Mączki.

18 stycznia zmarł **Stefan Czyżewski** (69 l.), operator filmowy, pedagog. Był absolwentem filmoznawstwa na Wydziale Filologicznym UŁ oraz Wydziału Operatorского i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi. W 2001 uzyskał tytuł naukowy profesora sztuki filmowej. W latach 1988-2022 wykładowca w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Wykładał także na Wydziale Operatorским PWSFTviT w Łodzi (w latach 1992-2014) oraz na Wydziale Radia i Telewizji UŚ w Katowicach (w latach 1996-2008). W latach 2008-12 pełnił funkcję prorektora PWSFTviT w Łodzi. Na stronie UŁ napisano, że był „najlepszym operatorem filmowym wśród filmoznawców i najlepszym filmoznawcą wśród operatorów”. Pracował jako autor zdjęć, operator kamery, reżyser, fotograf. Pod jego opieką powstało kilkadziesiąt etiid studenckich. Był autorem książek i rozpraw naukowych poświęconych stylowi filmowemu, sztuce operatorskiej i percepcji wizualnej. Jego ostatnia publikacja to „Obraz, obiekt, narracja. Doświadczenie wizualne Zofii Rydet” (współautor: Mariusz Gołąb). Jako operator kamery lub autor zdjęć zrealizował ponad 100 produkcji fil-

mowych – głównie dokumentalnych, ale też fabularnych kinowych i telewizyjnych oraz kilka spektakli Teatru Telewizji. Z jego filmografii trzeba wymienić takie tytuły, jak *Przypadek Pekosińskiego* i *Tańcz* Grzegorza Królikiewicza, *Dwa księżycy* Andrzeja Barańskiego, *W drodze* i *Papkin*. *Sztuka aktorska* Krystyny Nawrockiej, *Kino-fotogramy* Andrzeja Szczygła, *Drogi* Włodzimierza Szpaka, *Leśmian* Leszka Barona czy poświęcone Wojciechowi Jerzemu Hasowi *Ślady* Roberta Glińskiego.

21 stycznia zmarła **Barbara Radecka** (85 l.), aktorka teatralna i telewizyjna, reżyserka teatralna, aktivistka. Na małym ekranie występowała w spektaklach Teatru Telewizji, np. w *Dziadach* w reżyserii Jana Englerta, oraz w wielu serialach i popularnych telenowelach, takich jak *Plebania*, *W rytmie serca*, *Na sygnale*, *Przyjaciółki* czy *Na Wspólnej*. Była aktywna społecznie – wspierała dzieci z domów dziecka, które często brała pod częściową opiekę i wychowanie. Jednym z jej autorskich projektów był istniejący od 2012 roku amatorski Teatr Pogotowie Poetyckie.

W styczniu zmarł **Jerzy Korsztyn** (80 l.), aktor teatralny, filmowy, telewizyjny i dubbingowy. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego warszawskiej PWST. Występował w Teatrach: im. Stefana Jaracza w Olsztynie-Elblągu (1965-69), Dramatycznych w Szczecinie (1969-74), Ludowym w Krakowie-Nowej Hucie (1974-75), Powszechnym w Łodzi (1976-92) i Nowym w Łodzi (1992). Zagrał w wielu spektaklach Teatru Telewizji oraz w kilku filmach i serialach. Z jego ekranowego dorobku warto wymienić takie produkcje, jak *Hubal* Bohdana Poręby, *Orinoko* Krzysztofa Riege, *Bardzo spokojna wieś* Janusza Kidawy czy *Pogranicze w ogniu* Andrzeja Konica.

W styczniu zmarł **Ryszard Kujawski** (86 l.), operator filmowy. Był absolwentem Studium Zaocznego Wydziału Operatorского PWSFTviT w Łodzi. W jego dorobku znajdziemy autorstwo zdjęć w wielu filmach dokumentalnych i animowanych, w tym takich tytułach, jak *Zatrzymany czas ginącego świata* Zygmunta Skoniecznego, *Nad Odrą* Marka Gracza, *Notatnik przyrodniczy* Ireneusza Czesnego, *Czas wielkiej próby* Wandy Rollny. Był stałym współpracownikiem Andrzeja Barańskiego w jego twórczości animowanej i dokumentalnej, robiąc zdjęcia do takich jego filmów, jak *Potok*, *Edukacja sentymentalna*, *Wakacje w mieście*, *Biografia*, *Poczta lotnicza*, *Powtórka z zoologii*, *Gra w zielone*, *Zasłony*. Ryszard Kujawski doświadczył był również w zdjęciach specjalnych, które zastosował m.in. w *Dotknięciu* i *Doznaniu* Stanisława Suchonia, *Mieście*, *Kabarecie*, *Cudzych dzieciach* Barańskiego, *Bieszczadzkich ikonach* Andrzeja Czarnieckiego, *Ładnym dniu* Jana Jakuba Kolskiego, *Incognito* Henryka Dederki czy *Tacie* z *Ameryki* Piotra Kielara.

Oprac. **JULIA MICHAŁOWSKA**

Badanie profilu uczestnika festiwalu filmowego

Na początku stycznia mogliśmy zapoznać się z wynikami badania „Profil uczestnika festiwalu filmowego”, które zostało przeprowadzone podczas 47. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, we wrześniu 2022 roku. Badanie przeprowadzili: dr hab. Krzysztof Stachowiak (UAM w Poznaniu), dr Anna Wróblewska (PWSFTviT w Łodzi) oraz mgr inż. Malwina Balcerak (UAM w Poznaniu) wraz z zespołem studentów z Uniwersytetu Adama Mickiewicza oraz PWSFTviT. Poprzednie dwie edycje badań organizowane były w latach 2018 i 2019. Tegoroczne zostało przeprowadzone już w okresie postpandemii, kiedy życie festiwalowe mogło toczyć się bez żadnych ograniczeń, dzięki czemu zyskało ono ponownie pełną reprezentatywność. Poprzez badania sondażowe zbadano wpływ festiwalu filmowego na rozwój lokalny, określono profil uczestnika i turysty eventowego (festiwalowego), jego preferencje kulturalne, stosunek do nowych mediów i nowych sposobów uczestnictwa w kulturze. W badaniu ankietowym wzięło udział aż 1204 uczestników 47. FFFF. Podczas gdyńskiego festiwalu, w dniach 12-17 września, zaprezentowano 134 filmy podczas 389 projekcji. W seansach, spotkaniach i warsztatach uczestniczyło około 58 tys. widzów, a w cyklu Gdynia Dzieciom udział wzięło 6966 młodych kinomanów. Tegoroczne badania pozwoliły nie tylko nakreślić aktualny profil uczestnika festiwalu, ale także wskazać zmiany w stosunku do poprzedniej edycji. Jak podają autorzy badań: „różnice polegają przede wszystkim na wyższej ocenie jakości FFFF w 2022 roku w porównaniu

z ocenami z lat 2018 i 2019, a także na zwiększeniu puli wydatków przeznaczonych na udział w festiwalu. Różnica widoczna jest także w zwiększeniu stopnia korzystania z platform streamingowych w stosunku do wyników z 2019, co jest rezultatem zmian na globalnym rynku audiowizualnym. Aż 63% przebadanych uczestników podczas 47. FFFF stanowią kobiety. Widz festiwalowy jest dobrze wykształcony lub uczący się: blisko 62% to osoby z wykształceniem wyższym, osoby ze średnim stanowią ponad 26%. Co więcej, 61% osób pracuje, ponad 31% uczy się, a tylko niespełna 4% to emeryci czy renciści. To, co zaskoczyło badaczy to fakt, że w 2022 roku w imprezie wzięło udział o wiele więcej osób o znacznie wyższych dochodach niż 3 lata temu – ponad 25% zarabia powyżej 6 tys. zł netto. Wbrew obiegowej opinii FFFF nie jest festiwalem branżowym. Aż 55% uczestników pochodzi z Trójmiasta, z czego blisko 40% z Gdyni. Na festiwal jego uczestnicy przybywają z całej Polski, najczęściej z dużych miast, takich jak Warszawa, Poznań, Kraków, Katowice, Wrocław. Połowa badanych jako główny motyw przyjazdu wskazała ciekawe filmy, 36% – atmosferę imprezy, a 35% – chęć spędzenia wolnego czasu. Tylko około 25% uczestników bierze udział w festiwalu, gdyż jest z branży lub jest twórcą. Co ciekawe, aż 35% brało udział w festiwalu po raz pierwszy, a ponad 26% więcej niż pięć razy. Uczestnicy spędzili na festiwalu średnio 3,8 dnia, a połowa badanych była w Gdyni przez praktycznie cały okres trwania festiwalu, tj. przez 5 lub więcej dni. Średnio uczestnik obejrzał 7,3 filmu i wziął udział średnio w 3,2 wydarzeniach towarzyszących. Zdecydowana większość festiwalowiczów (86%) chce wrócić na kolejny FFFF. Nic dziwnego, ponieważ jakość

filmów aż 77% badanych ocenia na dobrze lub wręcz bardzo dobrze. Polepszyła się ocena dostępności obiektów festiwalowych, pozytywnie ocenia ją 80%. Prace nad udoskonaleniem systemu rezerwacji opłaciły się – tu zdecydowanie wzrosła liczba ocen pozytywnych aż do 64%. Zdecydowanie wzrosły też wydatki na festiwal – średnia deklarowana kwota na osobę wydana podczas PFFF to aż 2077,13 zł. Zmiana preferencji w stosunku do badań sprzed pandemii dotyczy sposobów oglądania filmów. Aż 76% ogląda je na platformach streamingowych/VOD. Potwierdza się tendencja, tylko lekko zarysowana w 2019 roku – uczestnicy PFFF w Gdyni niemal równie chętnie oglądają filmy na VOD jak w kinie, choć na VOD częściej, co jest zapewne pokłosiem pandemii. Pełna wersja raportu wraz z komentarzem dostępna jest na stronie PFFF (www.festiwalgdynia.pl). Organizatorami badania „Profil uczestnika festiwalu filmowego” byli Pomorska Fundacja Filmowa w Gdyni oraz Wydział Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej UAM w Poznaniu. Badania dofinansowano ze środków Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

IO i Cicha ziemia na VOD

Filmy: *IO* Jerzego Skolimowskiego oraz *Cicha ziemia* Agi Woszczyńskiej można już zobaczyć w serwisach VOD. Pierwszy tytuł, nominowany do Oscara (gala rozdania odbędzie się 12/13 marca) w kategorii Najlepszy Pełnometrażowy Film Międzynarodowy, można obejrzeć na platformach: Nowe Horyzonty VOD; vod.pl; MOJEEKINO.pl; E-Kino Pod Baranami; Premiery Canal+; Rakuten TV; Multimedia GO; Vec-

tra. Z kolei debiut Agi Woszczyńskiej, nagradzany na wielu międzynarodowych festiwalach i pokazany na MFF w Toronto, obecnie jest dostępny na platformach: Nowe Horyzonty VOD oraz Premiery Canal+.

Platynowe i Złote Bilety na 51. Forum Wokół Kina

W ubiegłym roku, 15 grudnia w Gdyńskim Centrum Filmowym, zakończyło się 51. Forum Wokół Kina, na którym wręczono Platynowe i Złote Bilety prowa-

dzającym kina oraz dystrybutorom najbardziej popularnych polskich i zagranicznych filmów na ekranach. Indywidualne honorowe Złote Bilety otrzymali: Grzegorz Krzywnos (kino Muza we Włoszczowie), Zbigniew Michałski (NoveKino Przedwiośnie w Płocku), Tomasz Chmielewski (Kino Teatr TOMI w Pabianicach), Barbara Brzezińska (Disney Polska), Jerzy Rados (Gdyńskie Centrum Filmowe), Robert Kijak (Next Film). Złote Bilety za filmy zagraniczne zdobyły tytuły: *Minionki: Wejście Gru*, *Top Gun: Maverick* oraz *Spider Man: Bez drogi do domu* – wszystkie w dystry-

bucji UIP. Natomiast Złote Bilety za filmy polskie powędrowały do produkcji: *Listy do M. 5* (produkcja Tomasz Blachnicki, dystrybucja Kino Świat), *Johnny* (produkcja Robert Kijak, dystrybucja Next Film), *Koniec świata, czyli Kogel Mogel 4* (produkcja Tadeusz Lampka, Ilona Łepkowska, dystrybucja Next Film). Zamykając tegoroczną edycję Forum, autorka programu Anna Morzyk z zalem ogłosiła odejście prezesa Zbigniewa Żmigrodzkiego z Zarządu Stowarzyszenia Kina Polskie. Nowymi członkami Zarządu zostali Ewa Krawczyk, Iwona Bojko, Justyna Deptuch-Cmela i Adam Rapacz.

Historia polskiego kina w SKS

Przez 10 miesięcy (licząc od lutego) Sieć Kin Studyjnych zaprasza widzów w całej Polsce na 10 filmów 10 mistrzów, których dzieła ukształtowały obraz polskiego kina od końca lat 50. do początku lat 80. W 72 kinach studyjnych w 58 miastach na terenie całego kraju zaprezentowane zostaną dzieła wyselekcjonowane przez dyrektora artystycznego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni – Tomasza Kolankiewicza. „Nie uzurpujemy sobie prawa do przedstawiania całościowej historii kina w tradycyjnym rozumieniu, ale mamy nadzieję, że nasz wybór przypadnie widzom kin studyjnych do gustu i rozbudzi apetyt na kolejne seanse” – mówi Marlena Gabryszewska, prezeska Stowarzyszenia Kin Studyjnych. Cykl „Krótka historia polskiego kina” otworzy projekcja nagrodzonego na festiwalu w Wenecji dramatu *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy. Polska kinematografia należy do najciekawszych spośród wielkich narodowych kinematografii drugiej połowy XX wieku. Mimo burzliwej historii i cenzury, nasi filmowcy tworzyli dzieła wybitne, które dziś są na stałe wpisane do światowego kanonu. Oglądając te filmy, od kluczowych dla szkoły polskiej lat 50. i 60. przez megaprodukcje lat 70. po kino moralnego niepokoju lat 80., można poznać zarówno kolejne prądy artystyczne, jak i obraz zmieniającej się rzeczywistości społeczno-ekonomicznej



i produkcyjnej polskiego kina. Historia kinematografii rodzimej to także historia polskich reżyserów i reżyserek. Będzie można przekonać się, jak zmieniła się wrażliwość filmowców? Czy czerpali oni z europejskiego i światowego kina, czy tworzyli nową jakość? Jak wpływały na nich zmiany społeczne i geopolityczne? W końcu: jak polskie kino rezonowało na arenie międzynarodowej? Przegląd w SKS daje unikatową szansę przypomnienia najważniejszych obrazów filmowych, podanych cyfrowej rekonstrukcji, na dużych, kinowych ekranach.

Cykl 10 seansów ze wstępami w formie wykładu wideo zaprezentuje sylwetki twórców, wprowadzi w tematykę dzieł, przybliży realia polityczno-społeczne ich powstania. Każdy wstęp zawiera również analizę formalną filmu z naciskiem na scenariusz, sztukę operatorską, grę aktorską, montaż, scenografię i kostiumy. Wskazuje też aktualny wymiar dzieła i proponuje możliwe tropy interpretacyjne. Wybrane do cyklu tytuły to: *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy, *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza, *Do widzenia, do jutra...* Janusza Morgensterna, *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza, *Zezowate szczęście* Andrzeja Munka, *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa, *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego, *Aria dla atlety* Filipa Bajona, *Gorączka* Agnieszki Holland oraz *Przypadek* Krzysztofa Kiesłowskiego.

Laureaci Nagród im. Zbyszka Cybulskiego i Bolesława Michałka

Na uroczystości w warszawskim kinie Luna, która odbyła się 12 grudnia, Eryk Kulm Jr odebrał Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego dla młodych aktorów odznaczających się wybitną indywidualnością. Aktora uhonorowano za rolę w filmie *Filip* w reżyserii Michała Kwiecińskiego, gdzie „stworzył nieoczywistą kreację silnego człowieka, który – tkwiąc w potrzasku – nie rezygnuje z siebie”. W gronie nominowanych do tegorocznej Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego znalazło się pięć osób. Poza laureatem byli to: Michalina Łabacz, Magdalena Wiecek, Jan Hryniewicz i Mikołaj Kubacki. Pięciosobowe jury wybrało zwycięzcę po – jak przyznano – burzliwej dyskusji. „Zdecydowaliśmy się przyznać tegoroczną Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego za radykalność i odwagę w interpretacji roli, za rozpiętość i dojrzałość użytych środków aktorskich, za stworzenie nieoczywistej postaci człowieka prześladowanego, obdarzonego niezwykle wewnętrzną siłą, za stworzenie roli, która jest sercem filmu” – podkreślono w werdykcie, pod którym podpisali się: Bartosz Bielenia, Agnieszka Kurzydło, Ola Salwa, Agnieszka Smoczyńska i Justyna Sobczyk. Film wejdzie do kin w marcu, ale zatriumfował już we wrześniu ubiegłego roku na 47. PFFF w Gdyni, podczas którego otrzymał Srebrne Lwy, nagrody za charakteryzację (Dariusz Krzyśiak) i za zdjęcia (Michał Sobociński). To opowieść o polskim Żydzie, który w samym środku drugiej wojny światowej, po tragicznej śmierci najbliższych, postanawia wyjechać do... nazistowskiej Frankfurtu. Tam zdaje się wypierać przeszłość i korzystać z uroków beztroskiego, luksusowego życia, ale jego misternie budowany nowy świat – raczej prędzej niż później – zaczyna chwiać się w posadach. Tytułowemu bohaterowi, kosmopolicie, daleko jednak do postaci, której losy miałyby być bohaterski lub patetyczny wydzwitek. W filmie, poza Erykiem Kulmem Jr., zagrali Caroline Hartig, Zoe Straub, Sandra Drzymalska, Victor Meutelet i Robert Więckiewicz. Podczas gali, która upamiętniać ma legendarnego aktora Zbyszka Cybulskiego, wręczono również Nagrodę im. Bolesława Michałka dla najlepszej książki filmowej. Jury (prof. Wiesław Godzic, prof. Iwona Kurz, Adriana Prodeus, Tadeusz Sobolewski i Mateusz Werner) zdecydowało, aby przyznać to



Eryk Kulm Jr z Nagrodą im. Zbyszka Cybulskiego



wyróżnienie Sebastianowi Jagielskiemu – autorowi publikacji „Przerwane emancypacje: polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982” (Wydawnictwo Universitas). „Książki, które w tym roku nominowaliśmy, pełne są namiętności – polityka ekscesu, monopol partyjno-państwowy, przebłyki piękna. Mieliśmy naprawdę twardy orzech do zgryzienia. Jury nie było jednogłośnie. Ostatecznie zdecydowaną większością głosów postanowiliśmy nagrodzić książkę, która pokazuje, że w polskiej kulturze eksces możliwy jest nie tylko poza kadrem” – wyjaśniła decyzję jury prof.

Iwona Kurz. Do Nagrody Michałka – poza nagrodzoną – były również nominowane książki: „Od Wydziału Propagandy Filmowej do Centralnego Urzędu Kinematografii: pierwsza dekada partyjno-państwowego monopolu w polskim kinie” Ewy Gębickiej oraz „Przebłyki piękna: spotkania z Jonasem Mekasem” Andrzeja Pitrusa. Laureat Nagrody Cybulskiego odebrał statuetkę projektu Pawła Althamera, jednego z najbardziej cenionych artystów średniego pokolenia. Laureat Nagrody Michałka otrzymał pamiątkowy dyplom. Nagrody pieniężne dla laureatów obu wyróżnień ufundował Polski Instytut Sztuki Filmowej. Warto przypomnieć, że Nagroda im. Bolesława Michałka, wybitnego krytyka filmowego, jednego z założycieli miesięcznika „Kino”, jest przyznawana od 25 lat, a zdobyli ją m.in. Maria Kornałowska, Tadeusz Sobolewski, Iwona Kurz, Alicja Helman, Tadeusz Lubelski. Natomiast Nagroda im. Zbyszka Cybulskiego jest wręczana od 1969 roku. W 2005, po 10-letniej przerwie, została wznowiona przez Fundację „Kino” (wydawcę miesięcznika „Kino”). Wśród jej laureatów są tacy artyści, jak Krystyna Janda, Jadwiga Jankowska-Cieślak, Maja Komorowska, Dorota Segda, Olgierd Łukaszewicz, Daniel Olbrychski, Zbigniew Zamachowski, Artur Żmijewski, Marcin Dorociński, Maja Ostaszewska, Sonia Bohosiewicz, Eryk Lubos, Agata Buzek, Maciej Stuhr, Piotr Głowacki, Marta Nieradkiewicz, Dawid Ogrodnik czy Magdalena Koleśnik.



Joanna Agata Kawalerowicz-Ogrodzińska z mężem i Piotr Kawalerowicz z żoną

Rok Jerzego Kawalerowicza uroczście zakończone

W ubiegłym roku, 19 stycznia, przypadła 100. rocznica urodzin Jerzego Kawalerowicza, jednego z najwybitniejszych twórców polskiej kinematografii, pierwszego prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Przez cały rok odbywały się różne wydarzenia celebrujące pamięć o wielkim reżyserze i pokazyujące jego bogaty dorobek. Rok Kawalerowicza został uroczście zakończony 16 grudnia, kiedy to w kinie Kultura wyświetlono *Śmierć prezydenta*, dokładnie 100 lat po zamachu na pierwszego prezydenta

odrodzonej Rzeczypospolitej – Gabriela Narutowicza. Był to także dzień premiery wyjątkowej książki – „Kadry Kawalerowicza” (red. Rafał Syska i Anna Wróblewska), zawierającej teksty znanych i cenionych filmoznawców o mniej oczywistych aspektach twórczości Kawalerowicza – wydanej przez Narodowe Centrum Kultury Filmowej w Łodzi oraz Stowarzyszenie Filmowców Polskich przy wsparciu Łodzi – Miasta Filmu UNESCO. To właśnie Łódź – Miasto Filmu UNESCO była przez cały rok partnerem różnych wydarzeń związanych

z Jerzym Kawalerowiczem, a inicjowanych m.in. przez NCKF i SFP. Gośćmi honorowymi wieczoru była rodzina reżysera – Magdalena Dipont, Joanna Agata Kawalerowicz-Ogrodzińska, Piotr Kawalerowicz, którzy przybyli do kina ze swoimi bliskimi. Prowadząca uroczystość Grażyna Torbicka przypominała najważniejsze wydarzenia związane z Rokiem Kawalerowicza. W styczniu odbył się, zorganizowany przez SFP w kinie Kultura, cieszący się ogromnym powodzeniem przegląd wybranych dzieł Mistrza. Rów-

noległe w krakowskim kinie Mikro przypomniano początki kariery Kawalerowicza i naukę na krakowskim Kursie Przy sposobienia Filmowego, w tzw. Prafilmówce. W NCKF w Łodzi zorganizowano projekty edukacyjne – młodzi widzowie kręcili własne filmy inspirowane dziełami reżysera, zwłaszcza *Pociągami*. Do 29 stycznia w Łódzkim Muzeum Kinematografii można było zwiedzać wystawę „Kawalerowicz – kolekcja”, czyli prezentację osobistych pamiątek z archiwum twórcy, takich jak zeszyty z wierszami, świadectwa szkolne, nagrody czy albumy pamiątkowe. O 100-leciu urodzin reżysera pamiętali takie festiwale, jak „Młodzi i Film” w Koszalinie czy FFFF w Gdyni. Wiosną Studio Munka-SFP ogłosiło konkurs na scenariusz filmu krótkometrażowego inspirowanego *Pociągami*, na który młodzi twórcy przysłali aż 48 prac! Wygrał scenariusz „Duchy” absolwenta Szkoły Filmowej w Katowicach – Karola Ulmana. Partnerem wyprodukowanego przez Studio Munka-SFP filmu będzie Łódź – Miasto Filmu UNESCO. Trzeba też wspomnieć, że rodzina Jerzego Kawalerowicza przekazała bezcenne archiwa domowe reżysera. Większość z nich jest już w posiadaniu NCKF, gdzie odbywają się prace rekonstrukcyjne. O archiwum można też przeczytać w tekście Macieja Gila we wspomnianej wyżej książce. Część archiwum dotycząca prezesury w SFP, a także księgozbiór Mistrza trafiły do Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Laureaci Złotych Taśm SFP

Koło Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich (polska sekcja FIPRESCI) przyznało

nagrody dla filmów wprowadzonych na ekrany polskich kin w 2022 roku. Nagrodzone Złotymi Taśmami w kategorii filmu polskiego tytuły to: *Film balkonowy* w reżyserii Pawła Łozińskiego oraz *IO* Jerzego

Skolimowskiego. Wyróżnienie otrzymała *Kobieta na dachu* Anny Jadowskiej. Natomiast w kategorii filmu zagranicznego laureatem Złotej Taśmy zostali *Fabelmanowie* w reżyserii Ste-

vena Spielberga, a wyróżnienia otrzymały filmy: *C'mon C'mon* Mike'a Millsa oraz *Vortex* Gaspara Noé. Złote Taśmy to nagroda, którą krytycy filmowi z SFP, zrzeszeni w Międzynarodowej Federacji Prasy

Filmowej FIPRESCI, przyznają nieprzerwanie od 1985 roku. Historia nagród polskich krytyków filmowych sięga roku 1956. Początkowo nosiły one nazwę Syrenki Warszawskiej i przyznawane były w kategoriach najlepszego filmu polskiego, polskiego – krótkometrażowego, oraz zagranicznego. Nagroda krytyków, zrzeszonych ówczesnie w Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich, w krótkim czasie zyskała duży prestiż ze względu na niezależność od politycznej koniunktury. Po wprowadzeniu stanu wojennego i delegalizacji Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, środowisko krytyków zostało podzielone. Utworzono Stowarzyszenie Dziennikarzy PRL, które przejęło prawo do przyznawania Syrenki Warszawskiej. Część krytyków przystąpiła do Stowarzyszenia Filmowców Polskich, ustanawiając w 1985 roku, jako Samodzielne Koło Piśmiennictwa (dzisiaj Koło Piśmiennictwa), swoją coroczną nagrodę za najlepszy obraz polskich ekranów – w kategoriach filmu polskiego i zagranicznego. Na liście zagranicznych tytułów, które zdobyły Złote Taśmy, znajdziemy dzieła takich mistrzów, jak Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Luis Buñuel, Andrzej Tarkowski, Jiří Menzel, Miloš Forman, Michael Haneke, Asghar Farhadi czy Pedro Almodóvar. W gronie polskich reżyserów uhonorowanych Złotymi Taśmami znajdują się m.in. Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Wojciech Jerzy Has, Kazimierz Kutz, Stanisław Różewicz, Jerzy Skolimowski, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski, Wojciech Smarzowski, Paweł Pawlikowski, Jan Komasa czy Mariusz Wilczyński. Uroczyste wręczenie tegorocznych Złotych Taśm SFP zaplanowano na 13 lutego.

Michael Dudok de Wit ze Smokiem Smoków

Laureat Oscara, Michael Dudok de Wit, przyjedzie na Krakowski Festiwal Filmowy odebrać nagrodę Smoka Smoków za wybitny wkład w rozwój światowego filmu animowanego. Dzieła de Wita wyróżniają się charakterystycznymi pociągnięciami pędzla oraz użyciem tuszu i akwareli. Nagrodę (już po raz 27!) przyznała Rada Programowa Krakowskiej Fundacji Filmowej. „Pracujący w Anglii holenderski twórca filmów animowanych Dudok de Wit to przykład twórcy osiągającego maksimum efektu artystycznego przy pomocy minimum środków. Wszystkie swoje nieliczne filmy zrealizował we własnym warsztacie, posługując się prostą kreską rysowaną tuszem” – uzasadnia wybór laureata prof. Tadeusz Lubelski, przewodniczący Rady Programowej KFF. – „Mielśmy szczęście gościć go na naszym festiwalu, kiedy w 2001 roku jego najśłynniejszy, zaledwie 9-minutowy film *Ojciec i córka* wzbudził zachwyt publiczności głębią swego liryzmu i otrzymał Nagrodę Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych (FICC). Swoje walory reżyser w pełni potwierdził w swoim jedynym jak dotąd filmie pełnometrażowym – pięknej baśni *Czerwony żółw*”. Michael Dudok de Wit urodził się w 1953 roku. Studiował w Genewie, Barcelonie i w Farnham w Anglii, gdzie zrealizował swój pierwszy film *Wywiad*. Od 1980 mieszka w Londynie. Wyreżyserował i animował wiele nagradzanych produkcji dla branży reklamowej i telewizji. Jest autorem nominowanego do Oscara i nagrodzonego Cezarem *Mnicha i ryby*. Jego najbardziej znany krótki metraż to wspomniany *Ojciec i córka*, który zdobył Grand Prix w Annecy, Oscara, nagrodę BAFTA, Grand Prix na Animafest w Zagrzebiu oraz dziesiątki innych prestiżowych wyróżnień. Był także prezentowany i nagrodzony na KFF. W 2006 roku de Wit zreali-



Michael Dudok

zował krótki film *Aromat herbaty*, który w całości został narysowany przy użyciu... herbaty. Jego ostatni obraz to pełnometrażowy *Czerwony żółw*, który nominowany był do Oscara i zdobył Nagrodę Specjalną Un Certain Regard na MFF w Cannes, a także wiele innych międzynarodowych laurów. Michael Dudok de Wit ilustruje również książki oraz prowadzi kursy mistrzowskie na temat animacji, kreatywności i pokrewnych tematów na uczelniach artystycznych i uniwersytetach w Wielkiej Brytanii oraz za granicą. Ceremonii wręczenia nagrody Smoka Smoków tradycyjnie już towarzyszyła będzie retrospektywa twórczości laureata. W programie znajdują się wszystkie jego dzieła. Jak co roku laureat poprowadzi masterclass otwarty dla filmowców, ale też dla wszystkich miłośników animacji. Krakowski Festiwal Filmowy jest na ekskluzywnym liście imprez kwalifikujących do Oscara w kategoriach Film Krótkometrażowy (Fabuła, Animacja, Dokument) oraz Pełnometrażowy Film Dokumentalny, a także rekomenduje do Europejskiej Nagrody Filmowej w tych samych kategoriach. KFF realizowany jest przy wsparciu finansowym Unii Europejskiej w ramach programu Kreatywna Europa, oraz przy wsparciu Miasta Krakowa, PISE, MKiDN i Województwa Małopolskiego. Współorganizatorem jest Stowarzyszenie Filmowców Polskich, a głównym organizatorem Krakowska Fundacja Filmowa. Tegoroczny, 63. Krakowski Festiwal Filmowy odbędzie się w dniach 28-4 czerwca w kinach oraz 2-18 czerwca online na terenie całej Polski.

Nabór filmów na 42. Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”

Można już zgłaszać filmy na współorganizowany przez SFP festiwal „Młodzi i Film”. Zgłoszenia będą przyjmowane do trzech Konkursów: Pełnometrażowych Debiutów Fabularnych; Pełnometrażowych Debiutów Dokumentalnych oraz Krótkometrażowych Debiutów Filmowych: Fabularnych, Dokumentalnych i Animowanych. Tego-



roczny, 42. Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych

„Młodzi i Film” odbędzie się w dniach 12-17 czerwca. Nabór rozpoczął się 9 stycznia i potrwa do 31 marca. Filmy należy zgłaszać poprzez wypełnienie formularzy dostępnych na stronie www.mlodziifilm.pl/zglos_film. Informacje o naborze są także dostępne na festiwalowych profilach: na Facebooku i na Instagramie.



Jan Holoubek

Jan Holoubek z Paszportem „Polityki”

W Teatrze Narodowym w Warszawie, 17 stycznia, odbyła się gala jubileuszowych, 30. Paszportów „Polityki”. W kategorii Film laureatem został Jan Holoubek. Nagrodę otrzymał „za niejednoznacznie naszkicowanych bohaterów w wyrazistym krajobrazie społecznym i politycznym w serialu *Wielka woda*, za bezgraniczną empatię, uczciwość i szczerłość”. Jan Holoubek (reżyser i operator) już dwa lata temu otrzymał swoją pierwszą nominację do Paszportu za debiut kinowy *25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy*. Wcześniej zyskał renomę jako autor zdjęć. Jak podkreślono w werdykcie, jego znakiem firmowym jest wszechstronność, czego dowodem także dokument *Słońce i cień*, poświęcony przyjaźni jego ojca – Gustawa Holoubka – z Tadeuszem Konwickim, oraz kryminalny serial *Rojst* rozgrywający się m.in. w mrocznych realiach stanu wojennego. W tym roku, w kategorii Film, nominowani byli także Damian Kocur (*Chleb i sól*) oraz Agnieszka Smoczyńska (*The Silent Twins*).

„Filmowa” gmina Poświętne

Nakładem działającego w Łodzi Centrum Inicjatyw na Rzecz Rozwoju „Regio” ukazała się książka Macieja Kronenberga „Filmowe Poświętne we wspomnieniach mieszkańców”. Kronenberg jest autorem popularnych przewodników filmowych (m.in. „Przewodnik po filmowej Łodzi”, „Stawkowy przewodnik filmowy”, „Przewodnik filmowy po województwie łódzkim”). Tym razem zajął się Poświęt-

nem, czyli jedną z najbardziej „filmowych” gmin polskich, w której powstały zdjęcia do wielu filmów i seriali, m.in. do *Czterech pancernych i psa Konrada Nałęckiego*, *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Tadeusza Chmielewskiego, *Doktor Ewy Henryka Kluby*, *Hubala* Bohdana Poręby, *Katynia* Andrzeja Wajdy czy *1920 Bitwy Warszawskiej* Jerzego Hoffmana. Na książkę składa się 25 wywiadów podzielonych tematycznie na poszczególne wątki kina w Poświętnem, czy tego, jak wyglądało życie

filmowców w Poświętnem. Książkę można nieodpłatnie pobrać w formie pliku PDF ze strony wydawcy (www.regio-centrum.pl/wydawnictwo).

Premiera dokumentu Krakowski szlak filmowy – Krowodrza

W krakowskim kinie Mikro, 15 grudnia, odbyła się premiera filmu dokumentalnego *Krakowski szlak filmowy – Krowodrza* zrealizowanego przez Malinę Malinowską-Wollen i Krzysztofa Ridana. Obraz przedstawia barwną historię krakowskiej Krowodrzy, gdzie po drugiej wojnie światowej, dzięki m.in. Antoniemu Bohdziewiczowi i Stanisławowi Wohlowi, powstały instytucjonalne zaczątki edukacji filmowej w Polsce. W tej krakowskiej Prafilmmówce – jak ową inicjatywę określają dziś historycy kina – przy ul. Józefitów 16 (dziś siedzibie Muzeum Historii Fotografii) uczyli tacy mistrzowie jak Wojciech Jerzy Has, a w gronie słuchaczy znalazł się m.in. Roman Polański. Potem dokonano jej przenosin, w wyniku czego powstała łódzka Szkoła Filmowa. Krowodrza to także historia prężnych kin „dziel-

nicowych”, stopniowo wypieranych przez wypożyczalnie wideo, kablówki, multipleksy i serwisy streamingowe. Największym z nich było kino Wolność (inspiracja dla słynnej *Ucieczki z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego), a z kolei studencka Rotunda była wzorcowym DKF-em. Ostatnim z działających jest kino Mikro, w którym właśnie zorganizowano uroczystą premierę. Po seansie odbyła się dyskusja z twórcami i występującymi w filmie gośćmi. Na spotkanie z widzami, które poprowadził Łukasz Mańczyk, przyszły aktorki Anna Dymna i Elżbieta Rychlewska; pojawili się: krytyk filmowy Jerzy Armata, dyrektor Krakowskiego Festiwalu Filmowego Krzysztof Gierat, cracovianista Michał Kozioł, a także najstarszy krakowski filmowiec Leopold René Nowak. Łukasz Mańczyk wyraził nadzieję, że będzie jeszcze ciąg dalszy tego projektu filmowego, czyli że powstanie dokument pełnometrażowy albo będzie można zorganizować stacjonarno-wirtualny szlak filmowy lub widowiskową grę miejską z myślą o nocach muzeów.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA



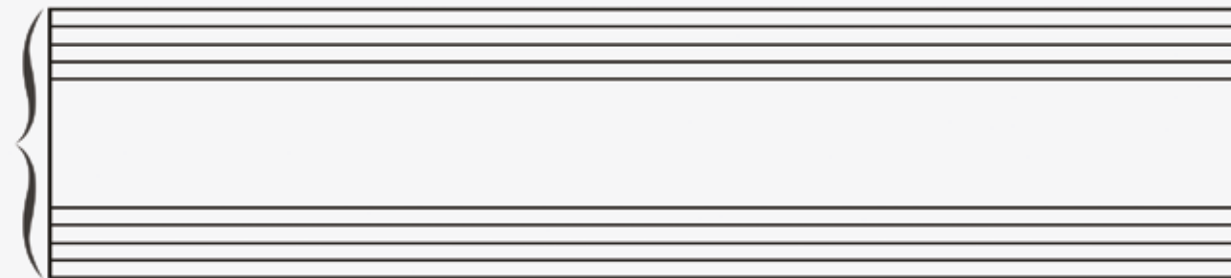
scenariusz i reżyseria: Damian Kocur

chleb i sól

© 2023 PLAKATY MAKSI BEREKSI



T.



J.



SCENARIUSZ I REŻYSERIA: DAMIAN KOCUR. ZŁOTY: TOMASZ WOZNICZKA. MONTAŻ: ALAN ZEJER. SCENARIUSZ: EWA MROCZKOWSKA. MONTAŻ: ZUZANNA KOT. MONTAŻ: KATARZYNA BIAŁAS. ŁUKASZ KACZMARSKI. DOKUMENTY: TYMOTEUZ BIES, JACEK BIES. DAWID PIEKJO, NIKOLA RACZKO, NADIM SULEJMAN, NADEEM SHALAVE. PRODUKCYJA: WERONIKA PACEWICZ. PRODUKCYJA: JACEK BROMSKI, EWA JASTRZEBSKA, JERZY KAPUSCINSKI. PRODUKCYJA: STUDIO MUNKA SFP, CANAL+ POLSKA. KOPRODUKCYJA: INSTYTUCJA FILMOWA SILESIA FILM, KIVI RENTAL, KING HOUSE, MICHAŁ SADOWSKI, EXA STUDIO. KOPRODUKCYJA: POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ



MOCNA KOŃCÓWKA

2022 ROKU

Listy do M. nie zawiodły, a piąta część popularnego cyklu, choć nie poprawiła wyników swoich poprzedników (każda poprzednia kinowa odsłona gromadziła ponad 2 mln widzów), to i tak przyniosła ulgę w wielu kinach. Głównie w multiplexach, bo to one decydują o kształcie tabel box office'u. *Listy do M.* 5 tylko w listopadzie obejrzało 1,1 mln widzów, a na koniec roku frekwencja sięgała 1,5 mln. I w ten sposób świąteczna propozycja okazała się jedynym w minionym roku polskim filmem z milionem sprzedanych biletów i oczywiście najpopularniejszym rodzimym tytułem 2022 roku.

Faktem jest, że widzowie niezmiennie lubią tematy znane i kolejne odcinki popularnych serii. Drugie miejsce w listopadzie zajął obraz *Czarna Pantera: Wakanda w moim sercu*, który przyciągnął blisko pół miliona widzów, a w sumie zgromadził ponad 600 tys. osób. Pierwsza część w 2018 roku zebrała widownię liczącą 576 tys., więc są to porównywalne wyniki, choć druga część miała zadanie trudniejsze, bo pandemia, wojna, kryzys... W normalnych warunkach sequel sprzedałby się znacznie lepiej, stąd niewielkie, ale jednak rozczarowanie tym wynikiem.

GRUDNIOWA WYPRAWA NA PANDORĘ

W grudniu na wynik całego miesiąca zapracowała praktycznie tylko jedna filmowa propozycja i chodzi tu oczywiście o *Avatara: Istotę wody*. W okresie świątecznym i zaledwie przez dwa tygodnie film Jamesa Camerona obejrzało 2 mln widzów, a to nie wszystko... Do końca stycznia 2023 obraz przekroczył 3 mln sprzedanych biletów i ciągle grany był w bardzo wielu kinach. W skali globalnej, jako szósty film w historii (i trzeci film Jamesa Camerona), pokonał też granicę wpływów z biletów – w wysokości 2 mld dolarów.

Pozostałe premiery grudnia, ale również starsze tytuły, były tylko tłem dla drugiego *Avatara*. Lider listopada – *Listy do M. 5* zgromadziły jeszcze 336 tys. widzów. Zawiodła natomiast animacja

Blisko 3 mln sprzedanych biletów w listopadzie 2022, ponad 3,5 mln widzów w grudniu, a całoroczna frekwencja przekroczyła najprawdopodobniej 40 mln osób. Wskaźniki poszły w górę, kina nieco odetchnęły, ale do osiągnięć sprzed pandemii droga daleka.

Disneya *Dziwny świat*, ale zawiodła na całym świecie. Sporo zamieszania zrobiły w grudniu świąteczne tytuły, z czego najbardziej cieszą się dystrybutorzy filmów *Terrifier 2*, *Masakra w święta* oraz *Świąteczny cud*, które zgromadziły po ponad 100 tys. widzów. Debiutujące w grudniu polskie filmy nie przyciągnęły tłumów, ale czy udane *Subuk* i *Kobieta na dachu* w ogóle miały szansę zaistnieć w tak trudnym dystrybucyjnym okresie?

PODSUMOWANIE 2022 ROKU W POLSKICH KINACH

Według oficjalnych danych przekazanych przez firmę boxoffice.pl w polskich kinach w 2022 roku sprzedano 28,2 mln biletów. W 2019 i przed pandemią liczba ta wynosiła 60 mln. Niemal połowę wszystkich wejściówek w 2022 kupiono na filmy amerykańskie, a blisko jedną trzecią na filmy polskie. Wpływy z biletów w 2022 roku sięgnęły 525 mln złotych (121 mln dolarów), z czego na produkcje polskie widzowie wydali 159 mln złotych. Jeśli chodzi o frekwencję, to wyniki są lepsze od tych z 2021, kiedy to sprzedano 22,2 mln biletów.

Największy przebój 2022 roku to *Avatar: Istota wody* z 2 mln sprzedanych biletów. Granicę miliona przekroczyły też *Listy do M. 5* oraz sequel *Doktora Strangęa*. Bardzo blisko miliona były zaś *Thor: Miłość i grom*, *Batman* i *Johnny*. Świetnie poradził sobie także kolejny odcinek *Fantastycznych zwierząt*. Sequele i popularne serie rządzą w box officie!

Wspomniane 28,2 mln widzów przed rodzimymi ekranami w 2022 roku nie oddaje jednak rzeczywistości w polskich kinach. Firma dystrybucyjna UIP nie dzieli się szczegółowymi informacjami na temat sprzedaży swoich filmów, a ich pozycje w kinach odegrały w minionym roku wyjątkowo ważną rolę. *Minionki: Wejście Gru* przyciągnęły do kin blisko 3 mln widzów, co dałoby filmowi pierwsze miejsce w polskim box officie 2022. Przebojami były też *Top Gun: Maverick*, *Sing 2*, *Sonic 2*, *Uncharted*, *Jurassic World: Dominion* i kilka innych. Dzięki wynikom tych filmów szacuje się, że w 2022 roku ogólna frekwencja w polskich kinach mogła przekroczyć 40 mln widzów.

POLSKIE KINO GDZIEŚ POMIĘDZY...

Pewne i sprawdzone dane, które posiadamy, to te dotyczące polskiego kina. Kiedyś umowną granicą sukcesu było przekroczenie 500 tys. sprzedanych biletów, dziś ten wskaźnik pozwolę sobie obniżyć do 200 tys. Tę granicę w 2022 roku przekroczyło tylko 9 polskich tytułów z 57, które trafiły do regularnej dystrybucji. Numerem 1 są wspomniane *Listy do M. 5*, ale wielkie brawa należą się też *Johnny'emu* za 979 tys. sprzedanych biletów, dokumentalnej *Ani* za 642 tys. widzów oraz familijnemu obrazowi *Za duży na bajki* z wynikiem ponad 330 tys. Wygląda na to, że w 2022 zakończyła się kasowa dominacja Patryka Vegi. Jego dwie premiery zawiodły, ale 50 tys. widzów na *Niewidzialnej wojnie* to już gigantyczne

upokorzenie. I co z tego, skoro na 2023 rok Vega przygotowuje kolejne filmy...

W niezbyt dobrych nastrojach zakończyli miniony rok twórcy polskich „komedii” lub po prostu filmów lżejszych. Jeszcze siłą swoich poprzedników świetnie sprzedały się na początku roku *Koniec świata, czyli Kogel Mogel 4* czy *8 rzeczy, których nie wiecie o facetach*, ale z każdym kolejnym miesiącem było gorzej. Rozczarowały wynikami m.in. *Zolza* (170 tys. widzów), *Każdy wie lepiej* (145 tys.), *Szczęścia chodzą parami* (127 tys.), *Bejbis* (121 tys.), *Nie cudzołóz i nie kradnij* (114,5 tys.), *Miłość jest blisko* (111 tys.), *Miłość na pierwszej stronie* (87 tys.), *Kryptonim Polska* (96 tys.) czy *Gdzie diabeł nie może, tam baby pośle* (75 tys.).

Tego typu filmów było za dużo i były one w większości propozycjami dość marnej jakości. „Polscy producenci muszą nauczyć się dokonywać lepszej selekcji, aby unikać sytuacji, w której słabsze jakościowo filmy trafiają do dystrybucji kinowej” – mówił w wywiadzie dla Wirtualnych Mediów Tomasz Jagiełło, prezes sieci kin Helios i członek zarządu Agory.

Słabsza postawa polskiego kina to nie tylko domena kina mainstreamowego. Zawiodły również dzieła autorskie i te po prostu udane artystycznie. Zdobywca Złotych Lwów z Gdyni – obraz *The Silent Twins* – zainteresował 38 tys. widzów. Przed nominacjami do Oscara *IO* ściągnął jedynie 39 tys. osób, ale po nominacjach... *Subuk* skusił zaledwie 45 tys. widzów,

Sonatę zobaczyło 58 tys. osób, *Innych ludzi* 72 tys., a *Kobietę na dachu* tylko 15 tys. W tym gronie *Piosenki o miłości* z wynikiem 68 tys. widzów i 36 tys. na animacji *Nawet myszy idą do nieba* uznać należy za duży sukces. Szkoły też nie pomogły, a mocno im dedykowane *Orleto. Grodno '39* zapracowały na 269 tys. sprzedanych biletów.

Są różne analizy próbujące przewidzieć przyszłość branży kinowej i wszystkie brzmią optymistycznie. Jeśli nie wydarzy się nic złego na świecie, to odbudowa rynków kinowych będzie trwała i w 2024 roku może sięgnąć wyników sprzed pandemii.

KRZYSZTOF SPÓR



Avatar: Istota wody, reż. James Cameron

WSZYSTKIE FILMY

W ZESTAWIENIU BRAKUJE WYNIKÓW FILMÓW DYSTRYBUOWANYCH PRZEZ UIP

LP.	TYTUŁ POLSKI	TYTUŁ ORYGINALNY	DYSTRYBUTOR	KRAJ	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	AVATAR: ISTOTA WODY	AVATAR 2	DISNEY	USA	47 326 289	2 032 599	47 326 289	2 032 599	752	16.12.2022
2	LISTY DO M. 5	LISTY DO M. 5	KINO ŚWIAT	POLSKA	30 835 232	1 487 893	30 835 232	1 487 893	502	04.11.2022
3	DOKTOR STRANGE W MULTIWERSUM OBŁĘDU	DOCTOR STRANGE IN THE MULTIVERSE OF MADNESS	DISNEY	USA	20 652 856	1 021 201	20 652 856	1 021 201	501	06.05.2022
4	THOR: MIŁOŚĆ I GROM	THOR: LOVE AND THUNDER	DISNEY	USA/AUSTRALIA	19 740 181	944 238	19 740 181	944 238	456	08.07.2022
5	BATMAN	THE BATMAN	WARNER	USA	19 119 376	963 341	19 119 376	963 341	500	04.03.2022
6	JOHNNY	JOHNNY	NEXT FILM	POLSKA	17 494 007	979 043	17 494 007	979 043	384	23.09.2022
7	FANTASTYCZNE ZWIERZĘTA: TAJEMNICE DUMBLEDOREA	FANTASTIC BEASTS: THE SECRETS OF DUMBLEDORE	WARNER	USA/Włk. Brytania	15 485 859	811 207	15 485 859	811 207	492	08.04.2022
8	KONIEC ŚWIATA, CZYLI KOGEŁ MOGEL 4	KONIEC ŚWIATA, CZYLI KOGEŁ MOGEL 4	NEXT FILM	POLSKA	14 869 583	760 955	14 869 583	760 955	500	07.01.2022
9	CZARNA PANTERA: WAKANDA W MOIM SERCU	BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER	DISNEY	USA	13 412 050	617 886	13 412 050	617 886	382	11.11.2022
10	TO NIE WYPANDA	TURNING RED	DISNEY	USA/KANADA	12 956 232	721 349	12 956 232	721 349	323	11.03.2022
					211 891 665	10 339 712				
11	ANIA	ANIA	TVP	POLSKA	12 483 204	642 709	12 483 204	642 709	276	07.10.2022
12	DC LIGA SUPER-PETS	DC LEAGUE OF SUPER-PETS	WARNER	USA	11 843 858	630 917	11 843 858	630 917	425	29.07.2022
13	ELVIS	ELVIS	WARNER	USA/AUSTRALIA	9 379 445	469 342	9 379 445	469 342	405	24.06.2022
14	SKARB MIKOŁAJKA	LE TRESOR DU PETIT NICOLAS	KINO ŚWIAT	FRANCJA/BELGIA	8 904 686	534 896	8 904 686	534 896	323	04.02.2022
15	BLACK ADAM	BLACK ADAM	WARNER	USA/KANADA/NOWA ZELANDIA/WĘGRY	8 288 163	437 391	8 288 163	437 391	330	21.10.2022
16	8 RZECZY, KTÓRYCH NIE WIECIE O FACETACH	8 RZECZY, KTÓRYCH NIE WIECIE O FACETACH	NEXT FILM	POLSKA	8 189 586	419 106	8 189 586	419 106	383	28.01.2022
17	MIŁOŚĆ, SEKS & PANDEMIA	MIŁOŚĆ, SEKS & PANDEMIA	KINO ŚWIAT	POLSKA	6 748 756	335 078	6 748 756	335 078	369	04.02.2022
18	GIEREK	GIEREK	MÓWI SERWIS	POLSKA	6 246 478	328 597	6 246 478	328 597	400	21.01.2022
19	NASZE MAGICZNE ENCANTO	ENCANTO	DISNEY	USA	5 598 975	304 126	10 932 185	620 426	279	26.11.2021
20	EGZORCZYMY SIOSTRY ANN	PREY FOR THE DEVIL	MONOLITH	USA	5 263 630	290 324	5 263 630	290 324	245	28.10.2022
					82 946 781	4 392 486				
	TOP 20:				294 838 446	14 732 198				

FILMY POLSKIE

LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	LISTY DO M. 5	KINO ŚWIAT	30 835 232	1 487 893	30 835 232	1 487 893	502	04.11.2022
2	JOHNNY	NEXT FILM	17 494 007	979 043	17 494 007	979 043	384	23.09.2022
3	KONIEC ŚWIATA, CZYLI KOGEŁ MOGEL 4	NEXT FILM	14 869 583	760 955	14 869 583	760 955	500	07.01.2022
4	ANIA	TVP	12 483 204	642 709	12 483 204	642 709	276	07.10.2022
5	8 RZECZY, KTÓRYCH NIE WIECIE O FACETACH	NEXT FILM	8 189 586	419 106	8 189 586	419 106	383	28.01.2022
6	MIŁOŚĆ, SEKS & PANDEMIA	KINO ŚWIAT	6 748 756	335 078	6 748 756	335 078	369	04.02.2022
7	GIEREK	MÓWI SERWIS	6 246 478	328 597	6 246 478	328 597	400	21.01.2022
8	ZA DUŻY NA BAJKI	NEXT FILM	4 924 091	331 072	4 924 091	331 072	240	18.03.2022
9	ORLĘTA. GRODNO '39	TVP	4 044 524	269 327	4 044 524	269 327	251	09.09.2022
10	KRIME STORY. LOVE STORY	MÓWI SERWIS	3 482 012	175 154	3 482 012	175 154	306	11.02.2022
	TOP 10:		109 317 473	5 728 934				

RESTAURACJA
CINEMA
PARADISO

WŁOSKA KUCHNIA Z POLSKĄ DUSZĄ



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

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

ADRES

Krakowskie Przedmieście 21/23
Warszawa

REZERWACJA BILETÓW

rezerwacja@kinokultura.pl

ZAPRASZAMY

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

piątek od 17:00 – niedziela

bilet normalny – 19 zł
bilet ulgowy – 16 zł

_konferencje i warsztaty
branży filmowej
_premiery filmów dokumentalnych
_pokazy dla dyplomatów
_nocne maratony filmowe
_premiery filmów
zrekonstruowanych cyfrowo
_dyskusyjny klub filmowy
_repliki krajowych festiwalu 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