

magazyn

FILMOWY

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

nr 5 (141)/maj 2023

ISSN 2353-6357



**ANDRZEJ
FIDYK**

Z KAMERĄ PRZEZ ŚWIAT

+ POLSKIE OPERATORKI FILMOWE ● WWW.SFP.ORG.PL

- 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!



W NUMERZE



WYWIAD NUMERU
24 ANDRZEJ FIDYK



32 TEMAT NUMERU
POLSKIE AUTORKI ZDJEĆ
FILMOWYCH

WSTĘPNIAK

Od Prezesa SFP **2**

SFP-ZAPA 4

WYDARZENIA

Odstąpienie tablicy Tadeusza Kosarewicz **8**
Wystawa fotosów Jerzego Trosczyńskiego **9**
Retrospektywa filmów Witolda Giersza **10**

FESTIWALE W POLSCE

Krakowski Festiwal Filmowy **12**
Animator **20**
Prowincjonalia **22**
Script Fiesta **23**

POLSKIE PREMIERY

Rój **40**
Tonia **42**

Życie w błocie się złoci **44**

Bliscy **46**

Dzień Matki **48**

Teściowie **50**

NA PLANIE

Strange Angels **52**

POLONICA

Polscy filmowcy na świecie **54**

RYNEK FILMOWY

Wytwórnia Filmów Oświatowych **58**
MIPTV **60**

PRZEZ SUBIEKTYW

Czy Państwo nas słyszą? **62**
„Zleceniówki” **66**
Czego nie widać **70**
Krótkometrażowcy **72**

Długometrażowcy **73**

Wyobraź sobie **74**

Wędrowki filmowe po kraju **75**

STUDIO MUNKA 76

10 PYTAŃ DO MAŁGORZATY ZAJĄCZKOWSKIEJ 78

SWOICH NIE ZNACIE

Maciej Dobrowolski **80**

KSIĄŻKI 82

IN MEMORIAM

Marian Marzyński **84**

VARIA 86

BOX OFFICE 91





JACEK BROMSKI
Prezes SFP

Polski rząd, szczególnie w ciągu ostatnich miesięcy, pokazał, że z wielką determinacją dba o interesy przedsiębiorców z sektora produkcji i dystrybucji audiowizualnej oraz z sektora elektroniki użytkowej. Szkoda tylko, że wsparcie to dotyczy firm... amerykańskich, koreańskich i chińskich.

Minister Kultury Wicepremier Piotr Gliński nieustannie usiłuje przepchnąć nowelizację Ustawy o prawach autorskich regulującą tantiemy z internetu i nieustannie natyka się na opór w tej sprawie! Już nie tylko minister „respirator” Cieszyński i wiceminister Patkowski od finansów, ale ostatnio minister Schreiber, przewodniczący Komitetu Stałego Rady Ministrów, który zdjął w ostatniej chwili z porządku obrad temat nowelizacji, utworzyli bastion przeciwników tej regulacji, która nie jest w smak Netflixowi, Googleowi i innym amerykańskim przedsiębiorcom czerpiącym zyski z polskiego rynku. Dowiadujemy się, że oni wszyscy działają na polecenie premiera Morawieckiego, który sam nie wypowiada się w tej sprawie, bo woli ukryć się za swoimi pracownikami.

Panie premierze Morawiecki! Odwagi! Niech Pan na konferencji prasowej oficjalnie ogłosi: „Tak, to prawda! Mam gdzieś dobro polskiej kultury, mam gdzieś twórców kultury, mam gdzieś dyrektywy unijne, mam gdzieś zdrowy rozsądek i polską rację stanu! Będę do upadłego stał na straży interesów amerykańskich koncernów medialnych!”

Na świecie zaczyna się dyskusja o tym, jak radzić sobie w kontekście prawa autorskiego z dziełami tworzonymi przez sztuczną inteligencję, a w Polsce ciągle na liście tzw. czystych nośników nie ma np. smartfonów, ale są za to kasety magnetofonowe i kasety VHS. Tę kwestię miała uregulować Ustawa o artystach zawodowych, której projekt wprowadzić ma dodatkowo cywilizowane warunki pracy artystycznej, zapewniając systemowy dostęp

do ZUS i NFZ, oraz dostosowując szereg rozwiązań, np. podatkowych, do specyfiki pracy artystów. Pomimo bezprecedensowego wsparcia wszystkich środowisk twórczych, ustawa złapała zadyszkę na ścieżce legislacyjnej, bo rządzący uznali, że interes producentów i dystrybutorów elektroniki użytkowej jest ważniejszy niż wsparcie polskich twórców. Skoro nasz rząd troszczy się o producentów z Korei Południowej, to może my powinniśmy się zwrócić o pomoc do Seulu?

Najwyraźniej rząd nie rozumie, że blokując kluczowe rozwiązania legislacyjne, dostosowujące polskie prawo do globalnych zmian, skazuje polską kulturę na powolną agonię. Bo jak inaczej wytłumaczyć fakt, że termin implementacji Dyrektywy w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym został już przekroczony o dwa lata! Dyrektywa wprowadzająca zasadę „odpowiedniego i proporcjonalnego” wynagradzania twórców za eksploatację ich dzieł w internecie obowiązuje już w większości krajów UE. Tymczasem w Polsce – podniesiony do rangi ministra cyfryzacji główny bohater afery maseczkowej – Janusz Cieszyński dwoi się i troi, jak uchronić globalne platformy streamingowe przed dzieleniem się z polskimi twórcami swoimi ogromnymi zyskami. Dlaczego w kwestii tak kluczowej jak tantiemy z internetu minister rządu, który przymiotniki „polski” lub „narodowy” dodaje do nazw niemal wszystkich instytucji, decyduje się reprezentować interes amerykańskich koncernów?

Obstrukcja we wprowadzaniu tantiem z internetu powoduje, że inni uczestnicy rynku audiowizualnego, którzy na mocy obowiązującego prawa takie tantiemy powinni płacić, zaczynają kwestionować ich wysokość lub wręcz zasadność. Tak dzieje się w przypadku właścicieli kin, którzy widzą w kurtuazyjnym traktowaniu serwisów streamingowych przejaw nierówności gospodarczej. To niezwykle groźna sytuacja. A przecież tantiemy, to nie jakaś fanaberia. To od setek lat niezbywalna składowa wynagrodzenia artystów. Ich idea, wprowadzona wraz z upowszechnieniem się druku, zakłada dzielenie się z twórcami zyskiem wynikającym z masowego wielokrotnienia ich dzieł. Czy również w tej kwestii polski rząd pozostawi polskich artystów na pastwę właścicieli globalnych sieci kinowych?

Może na te wszystkie pytania odpowie ChatGPT. Bo ja nie potrafię.



Współfinansowanie
POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

WYDAWCA
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA
Redaktor naczelny Tomasz Raczek
Zastępca redaktora naczelnego Anna Glaszcza
Sekretarz redakcji Aneta Ostrowska
Redakcja tekstów i korekta Julia Michałowska
Fotoedycja Aneta Ostrowska
Projekt graficzny Magdalena Górską
Studio graficzne Anna Wójtowicz
Druk ArtDruk ul. Napoleona 2, 05-230 Kobyłka, www.artdruk.com
Nakład 2000 egz.

Adres redakcji Stowarzyszenie Filmowców Polskich
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 50
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

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

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

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

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



Rób filmy, my zadamy o Twoje tantiemy.

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



Od lewej: zastępca dyrektora SFP-ZAPA Sylwia Biaduń, dyrektor Działu Audiowizualnego SGAE Elizabeth López Gómez, dyrektor SFP-ZAPA Dominik Skoczek, dyrektor generalny SGAE Adrian Restrepo, kierownik Działu Repartycji i Obsługi Autorów Cezary Piekarczyk

Zbiorowy zarząd po hiszpańsku

Kto i jak chroni członków SFP-ZAPA w Hiszpanii, komu i za co przysługują tantiemy, a przede wszystkim, jakie podmioty je płacą? Tego typu zagadnienia analizowaliśmy podczas wizyty w Madrycie u dwóch hiszpańskich organizacji chroniących prawa filmowców – SGAE i DAMA.

Jednym z bodźców do spotkania była tocząca się w Polsce batalia o nowelizację prawa autorskiego, mającą zagwarantować tantiemy za eksploatację filmów w internecie oraz krytyka przeciwników rozwiązania ustawowego na rzecz porozumień umownych (które miałyby być zawierane np. przez Netflix z wybranymi autorami).

Hiszpania jest modelowym przykładem kraju, który od lat w ustawie zapewnia autorom prawo do wynagrodzenia za każdy rodzaj eksploatacji filmu. Praktyka obu hiszpańskich organizacji potwierdza, że jest to najefektywniejszy sposób wykonywania tego prawa, jedyny gwarantujący, że wszyscy uprawnieni uzyskają

tantiemy proporcjonalne do oglądalności swego filmu i otrzymają je od szerokiego kręgu użytkowników. Nasi partnerzy posiadają bowiem już od wielu lat umowy ze wszystkimi największymi platformami udostępniającymi filmy online, w tym z YouTubem od 2010 roku czy Netflixem – od roku 2015. Wszystkie one ra-

portują liczbę odsłon, co jest podstawą do podziału uzyskanych kwot pomiędzy uprawnionych. W efekcie tantiemy za VOD dostają wszyscy, których filmy były w ten sposób oglądane, a co dla nas najważniejsze – także polscy reżyserzy i scenarzyści.

Organizacją, która reprezentuje polskich twórców w Hiszpanii jest DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales) – to z nią SFP-ZAPA posiada umowę o wzajemnej reprezentacji. Na jej podstawie DAMA jest upoważniona do inkasowania wynagrodzeń za polski repertuar eksploatowany w Hiszpanii, powierzając jednocześnie nam zarządzanie prawami jej członków na terenie Polski. Natomiast ze SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) łączy nas umowa, na mocy której reprezentujemy w Polsce hiszpańskich autorów zrzeszonych w tej organizacji. Umowa ze SGAE jest jednak jednostronna, bo polskich autorów w całości na terytorium Hiszpanii reprezentuje DAMA. Tak ułożona współpraca jest najbardziej efektywna z punktu widzenia uzyskiwanych na rzecz naszych członków wynagrodzeń i odpowiedniej do nich dokumentacji. Nie bez znaczenia przy kształtowaniu wzajemnych stosunków był fakt, iż SGAE jest organizacją multirepertuarową, zatem chroni w naj-

większej mierze muzykę, a DAMA chroni wyłącznie prawa filmowców.

DAMA jest trzecim w kolejności płatnikiem SFP-ZAPA, jeśli chodzi o tantiemy z zagranicy. W roku 2022 było to ponad 170 tys. zł, z czego 90% stanowiły wynagrodzenia za wykorzystania polskich filmów online. Analiza kilku ostatnich lat potwierdza, że tak jak w przypadku innych organizacji zbiorowego zarządzania, udział tantiem za wykorzystania online za granicą gwałtownie wzrasta. W 2021 roku (będącym ostatnim w całości rozliczonym z nami okresem) najchętniej oglądanymi w hiszpańskich serwisach polskimi filmami (głównie Netflix) były: *365 dni*, *Sexify*, *Miłość do kwadratu* oraz *Sala samobójców. Hejter*.

Mimo że obie organizacje wiele różni (zostały wszak założone w różnych stuleciach: SGAE istnieje od 1899 roku, DAMA od 1999), to sprawy istotne, takie jak krąg przyjmowanych do grona członków autorów audiowizualnych, czy objęty ochroną repertuar, pozostają zbieżne. Prawo do tantiem mają wyłącznie: reżyser, scenarzysta, autor dialogów, a tantiemizowany repertuar jest dużo bardziej ograniczony niż w SFP-ZAPA. Hiszpańskie organizacje nie uznają gatunków z pogranicza filmu i audycji telewizyjnych, tzw. *scripted reality*, nie chronią także reklam.

Obiecujące perspektywy dla ochrony autorów w Hiszpanii niesie spodziewany wzrost inkasa w zakresie czystych nośników. Przyjęty ostatnio królewski dekret rewiduje w górę stawki od najważniejszych urzędów i nośników, według których producenci i importerzy sprzętu elektronicznego regulują opłaty będące rekompensatą za korzystanie z utworów w ramach użytku prywatnego.

Zarówno nowoczesna DAMA, jak i nastawione na reformę SGAE, są mocno zorientowane na inwestycje w nowe technologie IT, bowiem bez tych rozwiązań zbiorowy zarząd dziś po prostu nie istnieje. Dzięki IT organizacje zbiorowego zarządzania mogą liczyć na coraz szybsze możliwości, jeśli chodzi o identyfikację repertuaru i wypłatę inkasowanych środków.

W SFP-ZAPA liczymy na dalszą wymianę doświadczeń z hiszpańskimi (i nie tylko) organizacjami zbiorowego zarządzania. Mamy nadzieję, że nasza organizacja będzie mogła już wkrótce pochwalić się dobrymi praktykami także w obszarze tantiem z internetu oraz opłat z tytułu czystych nośników po skutecznym zakończeniu reformach legislacyjnych.

SYLWIA BIADUŃ
ZASTĘPCA DYREKTORA SFP-ZAPA

Czas na TANTIEMY Z INTERNETU

Polska pozostaje jednym z nielicznych państw Unii Europejskiej, które wciąż nie wdrożyło dyrektywy o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym.

Czas na wdrożenie dyrektywy minął 7 czerwca 2021 roku.

2,3 MILIARDA ZŁ – takie przychody osiąga dziś rynek VOD w Polsce*

*według szacunków Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej

0 ZŁ – tantiemy wypłacone polskim twórcom

Wspieraj uczciwe wynagradzanie polskich twórców filmowych za korzystanie z ich pracy w internecie.

Wejdź na:

www.tantiemyzinternetu.pl

Wizyta SACD w biurze SFP-ZAPA w Warszawie



Od lewej: kierownik Działu Zagranicznego SACD Géraldine Loulergue, sekretarz generalny SACD Patrick Raude, radca prawny Monika Chmielewska, kierownik Działu Zagranicznego Aleksandra Seremet, project manager ds. nowych mediów Anna Andrych, zastępca dyrektora SFP-ZAPA Sylwia Biaduń, dyrektor SFP-ZAPA Dominik Skoczek, kierownik Działu Repartycji i Obsługi Autorów Cezary Piekarczyk, kierownik Działu Prawnego Lidia Radlińska

Pod koniec marca biuro SFP-ZAPA odwiedzili przedstawiciele francuskiego stowarzyszenia SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) – jednej z największych audiowizualnych organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorów na świecie. Z dyrektorem SFP-ZAPA oraz kierownikami Działów: Zagranicznego, Repartycji i Obsługi Autorów, a także Działu Prawnego, spotkał się sekretarz generalny SACD Patrick Raude oraz Géraldine Loulergue – kierownik Departamentu Spraw Międzynarodowych SACD.

Wymiana wiedzy i doświadczeń związanych z funkcjonowaniem obydwu stowarzyszeń w oparciu o różne systemy prawne jest niezwykle cenna. Umożliwia dalszy rozwój organizacji oraz usprawnianie stosowanych dotychczas rozwiązań. To także

okazja do spojrzenia na własne działania z innej perspektywy.

Zarówno SACD, jak i SFP-ZAPA aktywnie uczestniczą w działaniach międzynarodowych zespołów w ramach konfederacji CI-SAC. Mają one na celu budowanie narzędzi wspierających codzienną pracę organizacji zbiorowego zarządzania, takich jak wspólne bazy danych o utworach i uprawnionych. Właśnie tej współpracy, jak i przyszłości naszych organizacji na rynku międzynarodowym, poświęcono znaczny czas.

Wśród wielu poruszonych tematów nie zabrakło tych najważniejszych: współpracy z użytkownikami praw eksploatacyjnymi utwory powierzone przez autorów obu organizacjom w zarząd, implementacji unijnych dyrektyw czy rozliczania tantiem z tytułu wykorzystania utworów przez platformy streamingowe.

Jednym z najistotniejszych celów, jakie udało się osiągnąć podczas wizyty SACD, jest porozumienie w sprawie przekazywania należności dla polskich autorów, którzy jeszcze nie powierzyli swoich praw w zarząd SFP-ZAPA. To bardzo istotna i dobra zmiana, która znacznie uprości wypłatę tantiem tego typu twórcom za utwory już wykorzystane we Francji.

Obie organizacje zadeklarowały także przyspieszenie dokonywania wzajemnych rozliczeń tak, by autorzy, których filmy eksploatowane są we Francji i Polsce, otrzymywali należne im tantiemy w możliwie najkrótszym terminie po ich eksploatacji.

CEZARY PIEKARCZYK
KIEROWNIK DZIAŁU REPARTYCJI I OBSŁUGI AUTORÓW

Stowarzyszenie Filmowców Polskich podpisało umowę z kinem Sokół

Pod koniec marca SFP-ZAPA podpisało razem z ZAiKS-em kolejną trójstronną umowę z członkiem Stowarzyszenia Kin Studyjnych. Tym razem jest to czterosalowe kino Sokół w Nowym Sączu, którego operatorem jest Małopolskie Centrum Kultury SOKÓŁ.

Umowa regulująca płatności tantiem z tytułu wyświetlania utworów audiowizualnych przewiduje rozliczenia z dwiema organizacjami zbiorowego zarządzania na zasadach powszechnie akceptowanych przez rynek, czyli według łącznej stawki 2,1% wszystkich wpływów z tytułu wyświetlania – 1,05% dla SFP-ZAPA oraz 1,05% dla ZAiKS-u.

Równoległe do umowy, SFP-ZAPA porozumiało się z kinem w zakresie prawnego rozliczenia zaległych tantiem za przeszłość. Obecnie umowami z SFP-ZAPA objęte jest ponad 470 kin z całej Polski, co stanowi około 90% rynku. Spośród największych kin wyłącznie Cinema City nie ma zawartej umowy z SFP-ZAPA.

PIOTR CHABERSKI
ZASTĘPCA DYREKTORA SFP-ZAPA

SFP-ZAPA obala mity na Festiwalu Script Fiesta

Dlaczego tantiemy nie mogą być nazywane podatkiem i kiedy twórca potrzebuje pośredników? Na m.in. takie kwestie starały się odpowiedzieć reprezentujące Stowarzyszenie Filmowców Polskich ekspertki podczas panelu „Tantiemy z internetu. Obalamy mity”.

Spotkanie „Tantiemy z internetu. Obalamy mity” odbyło się w sobotę 1 kwietnia, w warszawskim kinie Elektronik, w ramach 11. edycji Festiwalu Script Fiesta. Tantiemy z internetu elektryzują opinię publiczną i polską branżę filmową od wielu miesięcy. Nic dziwnego – kwestia wynagrodzenia twórców za eksploatację ich dzieł w internecie to w obliczu zawrotnego tempa rozwoju technologicznego problem coraz bardziej palący. A jeszcze nigdy jako całe środowisko nie byliśmy tak blisko jego ustawowego uregulowania.

Wzmrożone zainteresowanie tematem tantiem z VOD, a także jego szeroka obecność w mediach, sprawiły, że zdążyło wokół niego narosnąć już wiele mitów. Obalenia ich podjęły się zaangażowane w sprawę specjalistki: radczyni prawna SFP-ZAPA Małgorzata Machczyńska oraz reprezentująca Koło Młodych SFP reżyserka Elżbieta Benkowska.

Zgromadzona w warszawskim kinie Elektronik publiczność mogła się dowiedzieć m.in. dlaczego tantiemy nie są podatkiem, a także dlaczego nie po-



Elżbieta Benkowska i Małgorzata Machczyńska

winno mylić się ich ani z premią za sukces produkcji (czyli tzw. *success fee*), ani tym bardziej z obecną w polskim prawie „klauzulą bestsellerową”. Ekspertki przybliżyły również słuchaczom złożony mechanizm pobierania tantiem i wyjaśniły, dlaczego twórca nierzadko potrzebuje występujących w jego imieniu pośredników – zwłaszcza w sytuacji, kiedy dysproporcja sił pomiędzy pojedynczym

artystą a międzynarodową platformą jest tak wysoka. Na koniec prowadzące opowiedziały też o losach ustawy wprowadzającej do polskiego prawa wynagrodzenie za eksploatację dzieł w internecie, a także odpowiedziały na liczne pytania od publiczności.

MARTYNA TOMCZYK-BAGIŃSKA

W HOŁDZIE WIELKIEMU SCENOGRAFOWI

ZATRZYMANI W KADRZE



Dyrektor Centrum Technologii Audiowizualnych CeTA dr Robert Banasiak i żona artysty Krystyna Kosarewicz

W środę 19 kwietnia, na budynku Centrum Technologii Audiowizualnych CeTA we Wrocławiu, uroczystie odsłonięto tablicę upamiętniającą wybitnego scenografa filmowego Tadeusza Kosarewicza.

Na tablicy autorstwa Jacka Spychalskiego, obok płaskorzeźbowego portretu Tadeusza Kosarewicza i granicznych dat życia (1933-2014), widzimy wrocławską Wytwórnę Filmów Fabularnych, w której wybitny scenograf pracował – początkowo jako kierownik Wydziału Budowy Dekoracji – wiele lat, a także tytuły sześciu filmów spośród blisko stu (wliczając seriale) z jego dorobku: *Ziemi obiecanej* i *Zemsty* Andrzeja Wajdy, *Szyfrów* Wojciecha Jerzego Hasa, *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego, *Tylko umarli odpowie* Sylwestra Chęcińskiego i *Konsula* Mirosława Borka. W 1975 roku *Ziemia obiecana* przyniosła Kosarewiczowi nagrodę za scenografię na PPF w Gdańsku.

Tablicę – w obecności licznie zgromadzonych przyjaciół i współpracowników Tadeusza Kosarewicza – odsłonił: żona artysty Krystyna Kosarewicz oraz dyrektor Centrum Technologii Audiowizualnych CeTA dr Robert Banasiak, który swoje wystąpienie zaczął od informacji, że 1 stycznia 2024 roku w miejsce obecnej nazwy: CeTA powróci dawna: Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Te słowa przyjęto burzą oklasków. „Naszą rolą w Wytwórni – mówił dalej Robert Banasiak – będzie produkcja filmowa, edukacja filmowa, ale także promocja historii polskiego kina. A o tej historii trudno mówić, pomijając naszą Wytwórnę i ludzi, którzy w niej pracowali, wspaniałych specjalistów i fachowców. Tadeusz Kosarewicz był jednym

z nich”. Krystyna Kosarewicz podziękowała zebranych przed tablicą upamiętniającą jej męża za przybycie. „Tadeusz kierował się złotą regułą, że obiekty zdjęciowe i ich adaptacja muszą oddawać ducha sceny, służyć temu, o czym w niej opowiadamy” – podkreślił reżyser Waldemar Krzystek, z którym Kosarewicz współpracował od jego debiutu – filmu *W zawieszeniu* – po nagrodzoną w 2009 roku Orłem za scenografię *Małą Moskwę*.

Odsłonięcie pamiątkowej tablicy zainaugurowało „Dzień Tadeusza Kosarewicza”. Goście szczerze wypełnili salę projekcyjną – pozostałymi już przy tej nazwie – Wytwórni Filmów Fabularnych, by obejrzeć fragmenty czterech filmów Waldemara Krzystka: *W zawieszeniu*, *Ostatniego pro-*

mu, *Zwolnionych z życia* i *Małej Moskwy*, wysłuchać frapujących objaśnień reżysera dotyczących konkretnych rozwiązań scenograficznych i podzielić się własnymi wspomnieniami o Tadeuszu Kosarewiczu – człowieku wielkiej kultury, laureacie Nagrody Stowarzyszenia Filmowców Polskich za całokształt osiągnięć artystycznych.

Wśród gości, obok rodziny artysty, nie zabrakło kierującej Katedrą Scenografii na ASP we Wrocławiu prof. Elżbiety Wernio, żony Wojciecha Jerzego Hasa – Wandy Ziembickiej-Has, oraz znanych scenografów i scenografów, m.in. Barbary Komosińskiej, Danuty Węgrzyn, Michała Hruslidisa, Andrzeja Kowalczyka i Rafała Waltenbergera. „Tadeusz Kosarewicz bardzo przeżywał destrukcję Wytwórni w początkach lat dwutysięcznych i na pewno cieszyłby się z tego, że się odradza” – powiedział Waltenberger.

Po pokazie dokumentalnego filmu Krzysztofa Wierzbiańskiego *Kosarewicz. Ktoś, kto widzi lepiej* ostatnim, ale jakże efektownym punktem programu była prezentacja wirtualnej scenografii w technologii Virtual Production (na wielkoformatowym ekranie Led) stworzona przez Virtual Magic Studio.

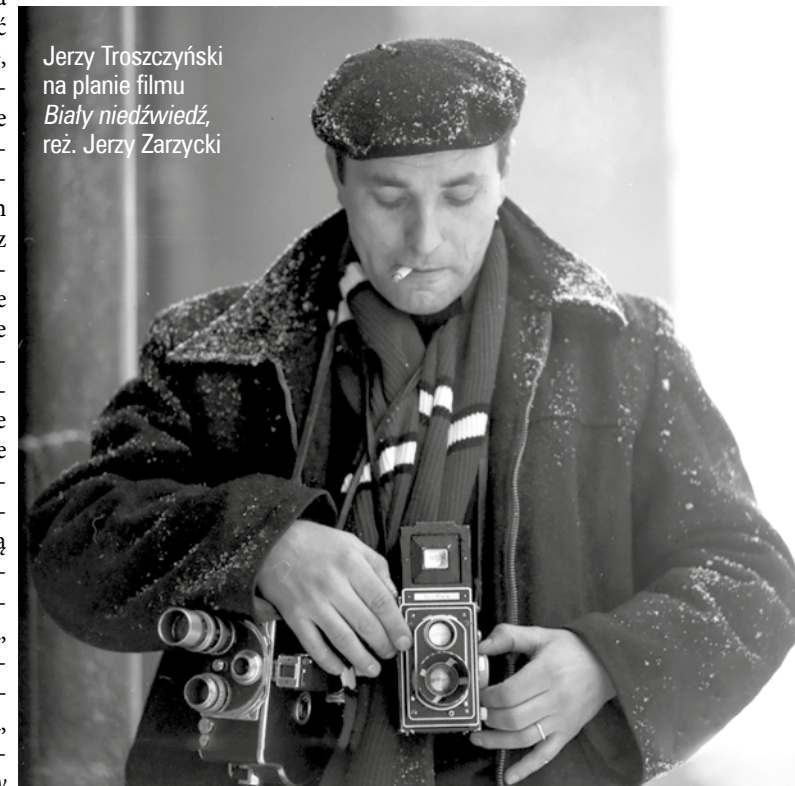
„Organizacja całego wydarzenia nie byłaby możliwa bez współpracy CeTA ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich, reprezentowanym przez Wojciecha Saloni-Marczewskiego – przewodniczącego Koła Scenografów SFP i Marię Duffek – przewodniczącą Koła Wrocławskiego SFP” – powiedział dyrektor Robert Banasiak. Zaprosił też przy okazji do Wrocławia na 19 maja, na odsłonięcie tablicy poświęconej Sylwestrowi Chęcińskiemu.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Dopiero co w krakowskim Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha zakończyła się wystawa „Werki. Wajda”, prezentująca 51 fotografii Renaty Pajchel, najbardziej znanej i uznanej polskiej fotostki, a całkiem nieopodal, bo w Skawinie, otwarto kolejną, dzięki której fach fotografów można poznać i docenić.

To pierwsza z wiosenno-letnich wystaw na skawińskim rynku, ale otwarcie odbyło się w strugach deszczu, który niczym nie przypominał wiosennego i ożywczego. Niemniej wystawa stoi, można śmiało jechać i oglądać. To 24 plansze, a na każdej z nich kilka fotografii (niemal wszystkie przycięte do formatu kwadratu, co wydaje się zabiegiem na poły zagadkowym i kontrowersyjnym) oraz nieco tekstu. Są plansze tytułowane „Bohaterowie srebrnego ekranu”, gdzie znajdują się portrety aktorów i aktorek (bo i bohaterów zdecydowanie nie brakuje), są „Mistrzowie kina” z portretami przedstawicieli różnych profesji, są wreszcie przykłady werków pod hasłem „Na planie”. Zatem Anna Dymna, Adolf Dymśa, Daniel Olbrychski, Pola Raksa, *Janosik* Jerzego Passendorfera, *Mój stary* Janusza Nasfetera, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hasa i sporo innych. Całość nosi tytuł „Fotosista. W nie tak starym kinie...”. Są też portrety autora wszystkich tych fotografii. A jest nim Jerzy Trosczyński, fotograf, okazjonalnie aktor i znakomity iluzjonista, zmarły w wieku zaledwie 45 lat w 1977

Bohater wystawy w Skawinie wykonał kilkadziesiąt tysięcy fotografii, które świetnie znane są kinomanom. Od końca lat 50. do roku 1977 fotografował większość planów filmowych i publikował w czasopiśmie dotyczących kinematografii.



Jerzy Trosczyński na planie filmu *Biały niedźwiedź*, reż. Jerzy Zarzycki

roku. Kto kiedykolwiek poszukiwał fotosów i werków do pelerelowskich produkcji, choćby w Fototece FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, albo wertował archiwalne roczniki filmowych czasopism, musiał zetknąć się z tym nazwiskiem.

Towarzyszył filmowcom od 1958 roku. Zrobił podobno kilkadziesiąt tysięcy zdjęć. Zaczynał od pracy na planach *Zamachu* Jerzego Passendorfera, *Ranczo Texas* Wadima Berestowskiego i *Orla* Leonarda Buczkowskiego. Jego reportaże ukazywały się w „Ekra-

mie”, „Filmie”, „Magazynie Filmowym” (tygodnik wydawany w latach 60. i 70. – przyp. red.) oraz wydawnictwach książkowych. Wykonywał też indywidualne sesje gwiazd kina. „Był koleżeński, błyskotliwy, z ogromnym poczuciem humoru. Łatwo nawiązywał kontakty. To pewnie dzięki sympatii, którą cieszył się ojciec wśród filmowców, oraz pewnym jego zdolnościami aktorskim, pojawiał się często na ekranie, grając epizody. Łatwo go było dostrzec, zwłaszcza w scenach z udziałem fotoreporterów, np. w *Nie lubię poniedziałku* Tadeusza Chmielewskiego. Wzrostem i masywną sylwetką zawsze górował nad innymi” – wspomina syn, Tomasz Trosczyński.

Znaczącą część dorobku Jerzego Trosczyńskiego spadkobiercy odsprzedali FilMOTECE Polskiej w latach 80., ale w 2019 roku odnalazły się nieznane dotychczas negatywy, diapozytywy i odbitki w liczbie ponad 3 tysięcy. To na ich podstawie, dzięki staraniom rodziny oraz Anety i Krzysztofa Hoffmannów z Fundacji Znaki Pamięci, powstała ta jakby przenosząca w czasie wystawa, a także strona www.fotosista.eu oraz profil na Facebooku „Fotosista”.

Ekspozycję na rynku w Skawinie można oglądać do końca lipca, potem zaś wyruszy w inne miejsca. Organizatorem wystawy jest Fundacja Znaki

Pamięci, współorganizatorem Centrum Kultury i Sportu w Skawinie, a partnerami projektu Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Związek Polskich Artystów Fotografików.

MACIEJ GIL

SPOTKANIE Z MISTRZEM

Jaka była droga Witolda Giersza do animacji? Jak ewoluował jego styl? Dlaczego w swoich filmach zawierał tyle humoru? Na te i inne pytania wybitny animator odpowiedział w rozmowie z Grażyną Torbicką.

Autorskiej retrospektywie 96-letniego Witolda Giersza w kinie Kultura towarzyszyła prapremiera jego najnowszego filmu – *Portretu konia*. „Efekt ekranowy zawsze różni się od tego, jak go sobie zaplanowałem, może dlatego, że brakuje mi wystarczających umiejętności” – stwierdził bez ogródek Giersz. Skromność wybitnego animatora zrobiła wrażenie na publiczności, która raz po raz dawała wyraz sprzeciwu, gdy reżyser w jakikolwiek sposób wyrażał wątpliwość dotyczącą swojej pracy i umiejętności.

O tym, że żadnych umiejętności mu nie brakuje widownia zebrana w kinie Kultura mogła się przekonać na własne oczy. W ramach wydarzenia zaprezentowano utwory należące już do klasyki polskiej animacji: *Mały western*, *Oczekiwanie*, *Czerwone i czarne*, *Koń*, *Pożar*, *Gwiazda* oraz *Signum*. Każdy z tych filmów cechuje charakterystyczny styl artysty, łączący w sobie oryginalną technikę malarską z pomysłowym wykorzystaniem konwencji gatunku. Kropką nad „i” przeglądu zorganizowanego przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich był pokaz przedpremierowy *Portretu konia*, nowego dzieła Witolda Giersza, wyrażającego niesłabnącą fascynację tytułowym zwierzęciem. Tę pasję podziela także autor muzyki, Krzesimir Dębski, który na scenie, w towarzystwie reżysera, wyjaśnił genezę powstania ścieżki muzycznej.



Witold Giersz i Grażyna Torbicka

W zasadzie we wszystkich filmach, zaprezentowanych w ramach retrospektywy, uwagę zwracał humor. „Film animowany często charakteryzuje dowcip właściwy tylko dla tego gatunku. Lubię humor w filmie. Jeśli w niektórych moich filmach go zabrakło, żałowałem tego. Ale kiedy tylko mogę, zawsze staram się mrugnąć krzywo do widza” – powiedział twórca.

Niespodzianką było pojawienie się na scenie Ewy Giersz. Najstarsza córka wręczyła ojcu wio-

senne różę z Bielska-Białej, gdzie w Studiu Filmów Rysunkowych rozpoczęła się jego kariera. Od 1956 roku pracował w warszawskiej filii tej instytucji – w 1958 przekształconej w Studio Miniatur Filmowych.

Pierwsze filmy Giersz animował metodą rysunkową, ale w *Małym westernie* (1960) artysta porzucił tradycyjny rysunek na rzecz tzw. ruchomego malarstwa, które stało się charakterystycznym elementem jego twórczości. Doskonalił

swoją technikę, ożywiając swobodną plamę barwną, co dało znakomite efekty w filmach takich jak *Czerwone i czarne* (1963) – pełnej suspensu i humoru opowieści o konflikcie między dwiema tytułowymi barwami, z których jedną uosabia toreador, a w drugą wciela się byk; *Koń* (1967) czy w *Pożarze* (1975) – dramatycznej impresji przedstawiającej życie lasu, w którym wybuchł tytułowy kataklizm. Duże wrażenie robi także – pokazana podczas retrospektywy – zrealizowana tuż po stanie wojennym *Gwiazda* (1984) – pełna poezji i zadumy, oparta na śpiewogrze Ernesta Brylla i Wojciecha Trzcińskiego „Kolęda Nocka”, opowieść bożonarodzeniowa.

Giersz tworzył również filmy animowane dla najmłodszych, takie jak *Dinozaury* (1963) i *Kłopoty z ciepłem* (1964). Realizował też teledyski, w tym plastyczne interpretacje utworów muzyki klasycznej, jak *Rondo alla turca z sonaty A-dur kv 331* (1993) czy *W grocie Króla Gór* (1996).

W latach 1985-1992 był dyrektorem artystycznym poznańskiego Telewizyjnego Studia Filmów Animowanych. Jest aktywnym działaczem na rzecz środowiska filmowego, członkiem założycielem Stowarzyszenia Filmowców Polskich i wieloletnim członkiem jego Zarządu Głównego. W 2017 roku, w którym polska animacja obchodziła 70. urodziny, został uhonorowany – za całokształt twórczości – Smokiem Smoków na 57. Krakowskim Festiwalu Filmowym oraz Kryształowym Pegazem na 10. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych Animator w Poznaniu. W najbliższym czasie zamierza doszlifować *Portret konia*, a co przyniesie przyszłość, pozostaje tajemnicą, bowiem artysta nie powiedział jeszcze ostatniego słowa.

ŁUKASZ KNAP



63. KFF: DOOKOŁA POLSKIEGO KINA

Na przelomie maja i czerwca pod Wawelem jak co roku rozegra się bój o Lajkoniki, Smoki, Hejnały i Rogi. Polskie kino reprezentować będzie barwny i różnorodny wachlarz produkcji.



Ula, reż. Agnieszka Iwańska

Święto dokumentu i krótkiego metrażu potrwa od 28 maja do 4 czerwca. W programie znalazło się około 200 tytułów. Rodzime produkcje zmierzają się z najciekawszymi premierami ze świata. Życie festiwalowe będzie tętnić w krakowskich kinach, ale od 2 do 18 czerwca filmy będzie można oglądać również online. Jedynie gala otwarcia odbędzie się nietypowo, bowiem nie w niedzielę (projekcje już wystartują), a w poniedziałek.

OTWARCIE

„Prosimy się nie martwić. Uroczystość jak zawsze odbędzie się w sali kina Kijów, a towarzyszyć jej będzie pokaz zapierającego dech wizualno-dźwiękowego poematu *Pieśni ziemi* Margreth Olin. To spektakularny film – zawsze takie wybieramy

na otwarcie” – zaprasza Krzysztof Gierat, dyrektor festiwalu. „W trakcie selekcji oglądaliśmy go na dużym ekranie. Taką prośbę skierowali do nas producenci – sama Margreth Olin oraz Wim Wenders i Liv Ullmann. Żadnych linków, tylko DCP. I słusznie, *Pieśni ziemi* trzeba oglądać w kinie. Wierzę, że nie tylko my się w nich zakochaliśmy. To film, który porwie publiczność i zachęci do niewychodzenia z kina przez resztę tygodnia” – dodaje. – „Jest jak wyznaczenie miłości, jak pokłon złożony naturze, miejscu urodzenia, przodkom, ojcu”.

Reżyserka, przez cztery pory roku, towarzyszy ojcu w wędrówkach przez dzikie, górskie rejony zachodniej Norwegii, by podążając z kamerą śladami przodków, odpowiedzieć sobie na pytanie: skąd jestem?

Dziewicza w tym rejonie natura pulsuje nieustającym cyklem narodzin i śmierci. Film jest jedną z 16 produkcji, które zmierzają się w Międzynarodowym Konkursie Dokumentalnym. Obecne są w nim także polskie akcenty.

POLSKIE DOKUMENTY PEŁNOMETRAŻOWE W KONKURSACH MIĘDZYNARODOWYCH

„W tym konkursie mamy dwa świetne polskie filmy. Co je łączy? Obydwa powstały za granicą, obydwą opowiadają o ludziach, którzy szukają, jedni uciekając od świata do lasów Oregonu, drudzy zamykając się we włoskim ośrodku prowadzonym przez ucznia Jerzego Grotowskiego – Thomasa Richardsa, który nieustannie poddaje młodych aktorów próbom i zmusza do przekraczania własnych granic” – zapowiada Krzysztof Gierat, mając na myśli *Bezdroża* Mikaela Lypńskiego, autora prezentowanego w 2017 roku w Krakowie *Desert Coffee*, a także *Radical Move* w reżyserii Anieli Gabryel.

Dwa polskie pełnometrażowe dokumenty znalazły się również w Międzynarodowym Konkursie DocFilmMusic. „Różni je wszystko, łączy muzyka i pasja, wspaniałe historie” – zauważa Krzysztof Gierat. Pierwszy z filmów (alfabetycznie) – *Ula* Agnieszki Iwańskiej – zabiera widzów w podróż do Nowego Jorku lat 70. i 80. „Nie jest to jednak taka zwykła wyprawa, a osobista opowieść wspaniałej wokalistki jazzowej Urszuli Dudziak o jej burzliwym życiu. Na dokument

składają się filmiki kręcone przez nią samą i Michała Urbaniaka oraz komentarz artystki, która jest wyborną gawędziarką” – mówi dyrektor.

Druga propozycja – *Żegnam cię, mój świecie wesoły* w reżyserii Joo Joostberensa – to z kolei poemat o przemijaniu i doświadczeniu straty. „To film, który imponuje determinacją artystów w ocaleniu tradycji muzycznej polskiej wsi. Życie dopisało do niego własny, tragiczny epilog. Poruszające, mądre, subtelne kino, wierzę, że zachwyci widzów” – zauważa Gierat.

ROZMOWY O ARTYSTACH

Sztuka i artyści szeroko obecni będą również w filmach prezentowanych w polskich sekcjach festiwalu, poza Konkursem Polskim, również w Panoramie Polskiego Dokumentu. „Ostatni rok okazał się wyjątkowo obfity w fascynujące portrety wybitnych twórców sztuk wszelakich, co znalazło swoje odzwierciedlenie w Panoramie” – stwierdza dyrektor festiwalu. Wśród zapowiadanych produkcji znalazły się dokumenty o Wojciechu Jerzym Hasie (*Rysopis znaleziony po latach* Sławomira Rogowskiego i Stanisława Zawiańskiego) i jego wieloletnim współpracowniku – operatorze Mieczysławie Jahodzie (*Mieczysław Jahoda. Sztukmistrz z Krakowa* Wiktora Skrzyneckiego). Nie zabraknie też opowieści o Jerzym Kuci (*Między obrazem a dźwiękiem. Jerzy Kucia Marii Pisarek*).

Z kolei Tomasz Śliwiński i Magda Hueckel zaproszą widzów do odwiedzin w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (*Stary*). Bartosz Paduch

podzieli się opowieścią o Macieju Parowski, bez którego trudno sobie wyobrazić polską fantastykę (*Fantastyczny Matt Pary*). Jacek Knopp i Piotr Weychert przybliżą kinomanom postać Witolda Kaczanowskiego (*Na krawędzi – Witold K.*), a Andrzej Sapija – Natalii LL (*Natalia LL – Sztuka jest jak miłość*). Bez wątpliwości zaintryguje, a może też rozbawi *Łódź Kaliska: Klasycy absurdu*, utrzymany w montypythonowskim stylu dokument o fenomenie Łodzi Kaliskiej – jednej z najwybitniejszych awangardowych grup artystycznych w Polsce. Tematowi przyjrzał się Sławomir Grünberg.

SPOJRZENIE NA ŚWIAT

„Świat artystów w obiektywie kamery nie będzie ani jedynym, ani dominującym tematem goszczącym wśród polskich filmów obecnych na festiwalu” – podkreśla Krzysztof Gierat i wymienia długą listę poruszanych problemów. Do Konkursu Polskiego zakwalifikowało się 40 filmów – dokumentów, animacji i fabuły. „Z jednej strony mamy poszukiwania w głąb, jak np. w dokumencie Michała Hytrosia *To tylko/ aż ciało... albo krótki film o wolności*, w którym poznajemy młodą fotografkę Zosię, przemierzającą świat w kamperze i pomagającą kobietom oswajać się z własnym ciałem. Z drugiej reżyserzy jadą w świat, jak we wspomnianych już przeze mnie *Radical Move* czy *Bezdrożach*, ale też w *Sadzie dziadka*. W tym ostatnim reżyser Karol Starnawski towarzyszy z kamerą młodej kobiecie w jej poszukiwaniach wołyńskiej przeszłości” – przybliży dyrektor.

UKRAINA

Skoro mowa o Wołyniu... Szeroko w programie 63. odsłony Krakowskiego Festiwalu Filmowego obecna będzie Ukraina. „Na wojnę widzowie będą mogli spojrzeć z wielu stron, w różnych gatunkach filmowych. O ile dobrze liczę, problematyki tej dotyka aż 10 filmów z różnych krajów” – odpowiada na pytanie Krzysztof Gierat i zwraca uwagę na kilka z nich, w tym na krótkie fabuły: *Ballada Kyczejewska* Piotra Kamińskiego – o próbie ucieczki ze strefy okupowanej przez Rosjan, *Strzępy* Igora Gavvy – osadzone w Donbasie, animację *Mariupol. Sto nocy* (reż. Sofia Melnyk), wreszcie krótki dokument *Czarnobyl 22* (reż. Oleksiy Radynski).

O postsowieckim świecie opowiada również *Matczynna* ukraińsko-białoruskiego reżysera Alexandra Mihalkovicha i białoruskiej reżyserki Hanny Badziaki. „Monumentalne dzieło, będące wielowątkowym portretem opresyjnej postsowieckiej kultury okrucieństwa, otrzymało niedawno Grand Prix na CPH:DOX” – przedstawia tytuł Krzysztof Gierat.

Opowieść dyrektora o festiwalowych propozycjach nie ma końca – jeszcze raz: to około 200 filmów, z których każdy wart jest uwagi, czy to dzieło nieznanego debiutanta, czy mistrza jak Carlos Saura (*Ściany mogą mówić* na otwarcie cyklu Fokus na Hiszpanię). I każdy ma coś do zaoferowania widzom – odwiedź w różnych światach, intymnych i politycznych, społecznych, spotkania z innymi bohaterami, zmagającymi się z wszelakimi wyzwaniami losu. Nie wszystkie utrzymane są w ciężkim tonie, humor zjawia się w najmniej spodziewanych miejscach, przekuwa balon zadumy i daje jakąś nadzieję, a może tylko chwilę wytchnienia. Na tę ostatnią na pewno na festiwalu znajdzie się czas – między seansami, po rozmowach branżowych w ramach jak zwykle bogatego programu KFF Industry, gdzieś na salach kinowych i w kawiarnianym Krakowie. Pod okiem smoka, który jak zawsze nad wszystkim będzie czuwać.

DAGMARA ROMANOWSKA

* Na kolejnych stronach prezentujemy wywiady z reżyserkami i reżyserami polskich filmów, które zakwalifikowały się do Międzynarodowego Konkursu Filmów Krótkometrażowych na 63. KFF. Wszystkie rozmowy przeprowadziła **Dagmara Romanowska**.

ZAMIESZKAĆ U WAŁĘSY

Rozmowa z **MICHAŁEM TOCZKIEM**, reżyserem filmu *BYĆ KIMŚ* (prod. Szkoła Filmowa w Łodzi)



Być kimś, reż. Michał Toczek

Rok temu w Krakowie pokazywałeś *Martwe małżeństwo*. Teraz wracasz z kolejnym filmem. Jak narodził się pomysł opowieści o rodzinie, która trafia do mieszkania po Lechu Wałęsie?

Pochodzę z Trójmiasta i siłą rzeczy znam wiele historii związanych z prezydentem. W rodzinie krążyła jedna z nich: dalszy znajomy ojca zamieszkał w mieszkaniu, które kiedyś zajmowała rodzina Wałęsów. To autentyczne miejsce na gdańskiej Zaspie, PRL-owskim wielkim osiedlu z płyty. Grupy pasjonatów Gdańska znają dokładny adres, ale raczej nie organizują specjalnych wycieczek. Te kilka okien niczym się nie wyróżnia, a w środku – to czyjaś prywatna własność. Tak czy inaczej, pomyślałem, że to intrygujący punkt wyjścia: co, gdyby wprowadzić się do mieszkania po wielkim Polaku? Po Lechu Wałęsie? To pytanie natychmiast pociągnęło za sobą całą masę powiązań z historią, tożsamością, przede wszystkim z konfrontacją zwykłego, skromnego człowieka z mitem.

W ofertach turystycznych wielu miejsc na świecie możemy znaleźć



Michał Toczek

wycieczki śladami znanych i lubianych. Władze Krakowa udostępniły np. mieszkanie po Czesławie Miłoszu.

Czasami bywa to szlachetne, czasami absurdatne. Rozmawiałem kiedyś z przewodnikiem, który oprowadzał po Gdańsku grupę z Chin. Jeden z nich zapytał, którego przejeżdżał... tramwaj, którym Günter Grass wracał do domu. Z jednej strony mamy aspiracje do „bycia kimś”, jakąś ciekawość poznawczą, z drugiej – absurd związany z fascynacją nie tyle samą osobą i jej dziełem, co raczej z mitem wokół niej. Lech Wałęsa na pewno budzi takie emocje,

choć *Być kimś* to przecież nie jego historia. Ani nawet ludzi, którzy mieszkają pod tym samym adresem, co on niegdyś. Prezydent ma jednak liczne grono psychofanów.

W te „buty” wrzucasz Jowitę Budnik. Rzadko możemy ją oglądać na ekranie w repertuarze komediowym.

Tymczasem to aktorka obdarzona niezwykłą intuicją i inteligencją aktorską. Często grała zwykłych, uciemżonych ludzi, ale byłam pewien, że odnajdzie się też w delikatnej komedii.

Wracasz do współpracy z Sebastianem Stankiewiczem. Tym razem pozwalasz mu bardziej pobawić się żartem niż w *Martwym małżeństwie*.

Więcej, ale też nie chciałem, aby *Być kimś* przeistoczyło się w kabaret. To nadal bardzo stonowana komedia. Sebastian doskonale czuje tę granicę. Jak nikt inny potrafi operować humorem, kreując jednocześnie portrety bardzo intymne. Tym razem ma trochę więcej komediowych scen sensu stricto, ale też w nich nie szarżuje. Zaufałem mu, a on dobrze rozumie moje myślenie o kinie.

Film wymagał dobrego pomysłu scenograficznego.

Cenne były dla nas zdjęcia z mieszkania Wałęsów – zachowało się ich mnóstwo. Odwiedzali je Elton John czy George Bush. Ten ostatni wpadł na śniadanie. Przez jakiś czas było opozycyjnym centrum Polski. I od tego wyszliśmy. Wiedzieliśmy, że mieszkanie musi być puste, ale posiadać „ślady historii”. Taką też dałem wskazówkę scenografce Kasi Tomczyk: może jakieś zabrudzenie na ścianie w miejscu, gdzie stał stół, jakieś wgniecenie.

Wyzwaniem musiało być chyba to, że większość akcji rozgrywa się wewnątrz tej – było nie było – niewielkiej przestrzeni?

Z autorem zdjęć Tomaszem Pawlikiem obawialiśmy się trochę wrażenia teatralności. W takim metrażu liczba ustawień kamery jest ograniczona. Ale kiedy o tym rozmawialiśmy, przypomniałem sobie filmy Kena Loacha. On też często inscenizuje w mieszkaniach i nic sobie z tego nie robi. Zawsze bowiem skupia się na człowieku. I dla mnie to człowiek jest najważniejszy – w *Być kimś* skromny elektryk skonfrontowany z legendą i własnymi obawami i marzeniami.

TRIUMF DOJRZAŁEJ MIŁOŚCI

Rozmowa z **NATASZĄ PARZYMIES**, reżyserką filmu *MOJE STARE* (prod. Warszawska Szkoła Filmowa)



Dorota Pomykała i Dorota Stalińska w filmie *Moje Stare*, reż. Natasza Parzymies

Jak narodził się pomysł na *Moje Stare*?

Któregoś dnia Ignacy Kielczewski zapytał, czy nie napisałabym i nie wyreżyserowałam jego dyplomu operatorskiego w Warszawskiej Szkole Filmowej. Czemu nie – pomyślałam i zaczęłam zastanawiać się, o czym jeszcze nie opowiadałam, a bardzo bym chciała. Interesowała mnie tematyka Alzheimera, to temat prywatnie mi bliski – płynność między stanami pamiętania i zapomnienia, fakt, że ostatecznie jedyne, co pozostaje, to emocje. Tak w mojej głowie zaczął kiełkować film o starszych ludziach. Akurat pękało mi serce, więc może o relacji osób tej samej płci? Film drogi? Z takim miksem zadzwoniłam do współscenarzystki Alicji Sokół. Scenariusz miał milion wersji, w niektórych Ania i Zosia spędziły życie razem, w innych nie. Do ostatecznego kształtu doszliśmy po rozmowach z Barbarą Pawłowską, opiekunką artystyczną *Moich Starych*.

Jest jeszcze czwarty wątek – w tej relacji wybrzmiewają echa realiów PRL-u.

Krótki film powinien zamykać się w jednym temacie, a my miałyśmy już trzy. Spodobało mi się, że dzięki kontekstowi PRL-u nie trzeba będzie tłumaczyć, co się stało z dziewczynami, bo jest oczywiste, jak nasz kraj wyglądał w latach 70., kiedy romansowały ze sobą w Mielnie. Teraz mogą przeżyć młodość na nowo. To trochę taka historia *coming of (late) age*. Chyba dlatego też ten mikś: młodej ekipy i doświadczonych aktorek, tak dobrze zadziała. Bohaterki Doroty Pomykały i Doroty Stalińskiej prowadziłam trochę jak nastolatki, które dopiero się

poznają. Dziewczyny dodały do tego swoje doświadczenie i ciężar emocjonalny.

Obie były twoim pierwszym wyborem obsadowym?

Obie znalazły się w moim wymarzonej zestawieniu, współtworzonej z reżyserem obsady Jędrzejem Gorskim, już na etapie treatmentu. Z Dorotą Stalińską pracowałam wcześniej przy *Kontroli*. Narzekała, że brakuje tak pięknych filmów o miłości dla starszych aktorek i aktorów... Miałam nadzieję, że spodoba się jej mój scenariusz. Od razu go „kupiła”. Wtedy zadzwoniłam do „Pomki”... Obie jesteśmy nieśmiało, ale musimy udawać, że jest inaczej. Szybko nasze energie się ze sobą zgrały. W obu dziewczynach od początku było duże zrozumienie dla tekstu i tego, co robimy, że to film o intensywnych uczuciach i odkrywaniu pewnej tajemnicy między bohaterkami.

Starość, choroba... – to mógł być gorzki i ciężki dramat, tymczasem u ciebie dominują humor i nadzieja.

Bardzo mi na tym zależało. Zawsze staram się swoje opowieści wzbogacać ciepłem i humorem. A *Moje Stare* to przede wszystkim film o triumfie miłości, nie o tym, że dziewczyny nie mogły być razem, a teraz przyszła choroba. Nie, dostają szansę od losu i w pełni ją wykorzystują. Miłość w naszej historii zwycięża, co w sumie nie jest tak częste w filmach o jednopłciowych parach.

Nie mogę nie zapytać o udział Ralpha Kamińskiego – odpowiada za muzykę. Skoro robisz shorta, chciałam, żeby był jak „największy”, nie był tylko filmem na zali-



Natasza Parzymies

czeniu, ale produkcją, która może zaistnieć w świadomości widzów i w przestrzeni medialnej. Ralph poznał projekt na wczesnym etapie, od razu wstępnie wyraził zainteresowanie i ostatecznie, po obejrzeniu zmontowanego filmu, skomponował muzykę. Płakałam, kiedy słuchałam jej po raz pierwszy. Była dla mnie finalnym dopełnieniem historii. Zawsze czułam, że Ralph robi muzykę o tym samym, o czym ja kręcę filmy.

Moje Stare to film, który udowadnia, że w kinie potrzeba więcej przestrzeni dla artystów dojrzałych, ról dla takich aktorek, jak Dorota Pomykała i Dorota Stalińska.

„Pomka” przeżywa teraz swój prime time, mam nadzieję, że dostanie jeszcze milion fantastycznych ról i zwojuje świat. Tak samo Dorota Stalińska. Widzowie ją uwielbiają. Kino zapomina za często o aktorach i aktorkach, gdy wkraczają „w smugę cienia”, tymczasem na życie nigdy nie jest za późno, a duże życiowe wolty – o których film najbardziej lubi opowiadać – nie kończą się przed pięćdziesiątką.

SZUKAJĄC MIŁOŚCI

Rozmowa z **MARIĄ WIDER**, reżyserką filmu *STARSZA PANI SZUKA* (prod. Studio Munka SFP)

Jak znalazła pani Krystynę? Kilka lat temu pomyślałam, że warto opowiedzieć o kobietach w dojrzałym wieku, które szukają miłości przez internet. Złożyłam taki scenariusz do Studia Munka SFP, miał tytuł roboczy: *Tinder dla dojrzałych*. Kiedy został przyjęty, zaczęłam poszukiwać bohaterki przez portale matrymonialne. Odpisywałam na anonse, tłumacząc, że jestem reżyserką... W większości przypadków byłam natychmiast blokowana, poza kilkoma kobietami, wśród których znalazła się Krystyna. Już po pierwszej naszej rozmowie, wiedziałam, że mam swoją bohaterkę.

Pani Krystyna przełamuje stereotypy na temat kobiet dojrzałych. Czy szybko oswoiła się z kamerą? Czy jej obecność nie przeszkadzała też i panom, którzy zjawiali się na randki?

Razem z operatorem Miłosem Kasurą i dźwiękowcami staraliśmy się być maksymalnie dyskretni – poza tym, co technicznie niezbędne. Tylko kilku panów odmówiło nam filmowania. Większość reagowała z ciekawością, czasami wręcz z entuzjazmem. Traktowali to jako formę rozrywki, przełamania szarej, seniorskiej codzienności i wyjście poza rutynę.

W dokumencie pierwotne zamierzenia zawsze weryfikowane są przez czas i bohatera. Jak to wyglądało w przypadku *Starsza pani szuka*?

Byłam od początku otwarta na to, co przyniesie życie. Nie zakładałam, że film musi zakończyć się ślubem, choć na pewno kibicowaliśmy, żeby któryś z panów okazał się na tyle interesujący, aby pierwsze spotkanie miało ciąg dalszy. Okazało się jednak, że randkowanie – poznawanie kolejnych osób, dawanie sobie i im szansy na coś więcej – może być celem samym w sobie. Podróż jest równie ważna, co cel.

Pani Krystyna odsłania się przed kamerą. Dla twórcy troska o bohatera,



Maria Wider

żeby nie przekroczyć granic, nie zranić go, ale też pokazać prawdę – jest jednym z największych wyzwań.

Wiele się nad tym zastanawiałam. Przykładem jest scena w wannie. Czy nie pokazuję za wiele? Ktoś podpowiadał nawet, żeby otwierała film, ale na to nie mogłam przystać. Czułam, że widz musi najpierw poznać Krystynę, „zaprzyjaźnić się” z nią, zanim zostanie dopuszczony do takiej bliskości. Najważniejsza była ona sama, jej decyzja i granice. Wykazała się olbrzymią odwagą i zrozumieniem. Rozmawialiśmy o tym, że jej poszukiwania to nie tylko randki, fryzjer, ale też codzienność i ciało, które podlega upływowi czasu. Krystyna się tego



Starsza pani szuka, reż. Maria Wider

nie bała, więc i ja nie mogłam. Zależy mi, aby fizyczność, niezależnie od wieku, dla nikogo nie była czymś wstydlivym. W kinie dominują piękni, młodzi ludzie, tacy przyjmowani są do szkół aktorskich. A ja lubię oglądać prawdziwego człowieka. Czuję potrzebę normalizacji wyglądu odbiegającego od klasycznych kanonów na ekranie. Piękne dziewczyny grają *everywoman*, a tymczasem każda z nas wygląda inaczej. I myślę, że warto pokazać, że ktoś, kto wcale nie jest idealny, może być szczęśliwy, wieść dobre życie z jego wzlotami i upadkami.

Do tej pory realizowałaś fabuły. Czy doświadczenie dokumentalne zmieniło twoje patrzanie na reżyserię?

W fabule można wszystko lepiej zaplanować i poukładać. Chwilami miałam zakusy, aby coś na planie podreżyserować, np. podesłać pana, który by udawał, że się z miejsca zakochał... Ale to byłoby kłamstwo, a widzowie natychmiast by je wychwycili. Nie mówiąc o Krystynie! Najważniejsze jest to, co przynoszą bohaterowie i ich życie. Na pewno praca nad dokumentem nauczyła mnie większej otwartości na spontaniczność i improwizację. Będę ich w fabule szukać. Chciałabym też pracować z aktorami nieprofesjonalnymi, przynajmniej w mniejszych rolach. Ludzie przynoszą najciekawsze rozwiązania, których nie wymyśli się w trakcie pracy nad scenariuszem.

A co słysząc teraz u pani Krystyny?

Żadna z dotychczasowych randek nie miała kontynuacji, ale Krystyna nie odpuszcza i nadal inwestuje w siebie i swoje szczęście. Wciąż pracuje zawodowo po to, by móc pozwolić sobie na takie „ekscesy”, jak podróże po całym świecie czy skoki ze spadochronem. Mam nadzieję, że sama opowie o tym w Krakowie.

ANIMACJA W SŁUŻBIE DOKUMENTOWI

Rozmowa z **SZYMONEM RUCZYŃSKIM**, reżyserem filmu *W LESIE SĄ LUDZIE* (prod. Szkoła Filmowa w Łodzi)

Nie ma jeszcze wielu produkcji na temat tego, co dzieje się na granicy polsko-białoruskiej. Jak doszło do tego, że sam go podjąłeś?

Mój dom rodzinny usytuowany jest w linii prostej około 4 km od granicy. Kiedy wprowadzono „Strefę”, dla nas wszystkich był to szok, że coś takiego jest możliwe w środku Europy. Za oknami bez przerwy przejeżdżały pojazdy wojskowe, co krok podlegało się kontroli. W lesie ciągle natrafiałem na świadectwa obecności uchodźców – śmieci: papierki po białoruskich batonikach, pampersy, dziecięce rękawiczki. Później były spotkania z tymi ludźmi. Najbardziej pamiętam wielkie, dziecięce oczy. Pomoc humanitarna musiała być tym osobom udzielana w ukryciu przed naszymi służbami. Wydawało mi się, że radzę sobie z tym wszystkim do czasu, aż wróciłem do Łodzi, gdzie na co dzień studiuję. Dopiero kontrast między tymi dwoma światami, oddalonymi od siebie o kilka godzin podróży pociągami, spowodował, że po raz pierwszy rozplakałem się. Musiałem znaleźć sposób, żeby poradzić sobie z tymi emocjami, wyrzucić to z siebie. Zaczęłam tworzyć krótkie animacje przedstawiające obrazy, które wgryzły mi się w głowę – np. wojsko rozstawione na placu zabaw. Pomogło. Wtedy pomyślałem, żeby opowiedzieć o tym w pełniejszej i spójniejszej formie.

Sam temat jest ważki i wielowymiarowy. Porozmawiajmy jednak o samym filmie i jego formie. Wybrałeś prostą kreskę.

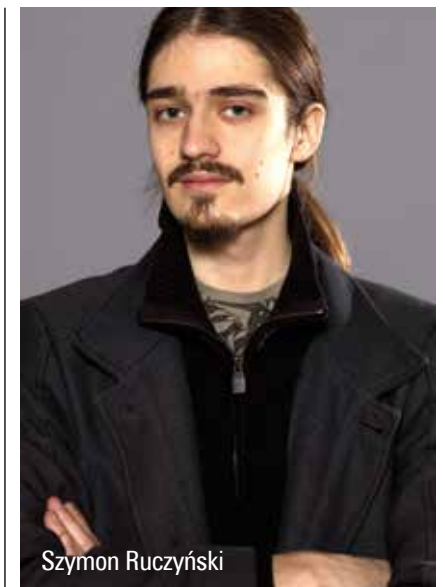
Analizując wszystko to, co dzieje się na granicy, często myślę o wierszu „Campo di Fiori” Czesława Miłosza. Życie u nas toczy się tak zwyczajnie, gdy jednocześnie obok cierpią w osamotnieniu ludzie. Uznałem, że naiwna, dziecięca kreska najlepiej ujmie tę trywialność tragedii, bez niepotrzebnych ozdóbek i sztucznej dramatyzacji. Stosuję proste, najczęściej obiektywne kadry. Treść sama w sobie jest wystarczająco przejmująca. Mam nadzieję, że udało



W lesie są ludzie, reż. Szymon Ruczyński

mi się opowiedzieć tę historię w sposób uniwersalny, czytelny też w innych krajach, które stykają się z wyzwaniami migracyjnymi. Uproszczona forma pomaga odciąć się od kontekstu politycznego – kto, skąd, jak i dlaczego – zostawia widza z sednem problemu: w lesie są ludzie. Głodują, marzną, mokną, kryją się i zamiast pomocy skazywani są na push-backi. Niektórzy umierają.

Zdarzenia przedstawiasz z dwóch perspektyw: człowieka i natury. Pierwsza daje ogląd od środka, poniekąd jednostkowy. Druga pokazuje skalę...



Szymon Ruczyński

Dziesięciminutowy film nie pomieści wszystkich tematów, które wiążą się z wydarzeniami na granicy. Chciałem jednak zaznaczyć, z czym mierzą się ludzie, którzy przemierzają puszcze. To bardzo wyjątkowy las – raczej labirynt drzew, bagien, strumieni, rzek, przewróconych konarów. Postanowiłem ukazać surrealizm tej sytuacji z punktu widzenia zwierząt. One nie znają kontekstu, nie rozumieją, dlaczego to się dzieje. Chciałem też zaznaczyć skalę tej tragedii – docierają do mnie głosy, że szczególne wrażenie robi finał filmu opowiedziany z lotu ptaka. Zależało mi na tym. Chcę, aby ta skromna, artystyczna animacja przypomniła opinii publicznej, na ile to możliwe, że ten kryzys nie został zażegnany.

Przez długie miesiące nikomu z zewnątrz nie było wolno tam wejść. Powstała „Strefa”. Byłeś w „uprzywilejowanej” sytuacji.

Długo by mówić o informacyjnej blokadzie. Mogąc tam być, jako mieszkaniec, odczuwałem dodatkową odpowiedzialność, rodzaj obowiązku – że muszę o tym opowiedzieć, w jakiś sposób udokumentować. Animacja przyszła mi z pomocą. Służby nerwowo reagowały na wszelki sprzęt audiowizualny, kamery, aparaty. Ja nie fotografowałem, ale mogłem obserwować. Zlepiłem film z różnych sytuacji, których byłem uczestnikiem lub świadkiem, albo które poznałem z relacji osób najbliższych zaangażowanych. To wszystko wydarzyło się. Dzieje się nadal.

ZIMOWE NIEPOKOJE

Zima,
reż. Tomasz Popakul

Rozmowa z **TOMASZEM POPAKULEM**, reżyserem filmu *ZIMA* (prod. Yellow Tapir Films)

Czy w *Zimie* znowu trafiamy do świata, który przedstawiłeś w *Ziegenortie*? Tego samego, ale jednak w innym ujęciu?

Przez jakiś czas śmiałem się nawet, że *Zima* to *Ziegenort II*. W obu przekształcam wspomnienia z rodzinnej Trzebieży za pomocą realizmu magicznego i kina gatunkowego. Na film złożyły się cztery odrębne historie, dla których wspólnym mianownikiem była zima. W mojej pamięci pozostała wyrazista ślady – jak np. obrazy zamrożonej tafli Zalewu Szczecińskiego. Zawsze chciałem przenieść je na ekran. Połączyłem je z zasłyszana kiedyś miejską legendą o rybakach, którzy zamiast – co zdarza się na prowincji – topić nowo narodzone kocięta, wywozili je na wyspę na środku zalewu. A gdyby z tej „wyspy kotów” koty uciekły po lodzie? Wiele scen i postaci w *Zimie* ma swoją inspirację w rzeczywistości – ludziach, których znam, pogłoskach, które słyszałem. Czasem w piosenkach, jak np. w „Ministrancie” zespołu 19 wiosen.

Taką genezę musi mieć więc Anka, główna bohaterka *Zimy*? To niejedyna silna dziewczyna w twoich animacjach.



Tomasz Popakul

W wielu swoich koleżankach widzę dużo siły i niezgody na to, co złe. Są bardziej skłonne przeciwstawić się, niż utrzymywać status quo. Anka nie zgadza się, żeby utopić kocięta... *Zima* wypłynęła też z refleksji o okrucieństwie ludzi wobec zwierząt i siebie nawzajem. Blisko mi w myśleniu do *Pokotu*. Do ujętych w nim wątków związanych z zemstą natury, ale również do wrażliwości postaci, którym łatwiej jest nawiązać więź z naturą niż z ludźmi. Nie wiadomo czy outsiderami stają się pod jej wpływem, czy to ich niedopasowanie do natury ich popycha.

Podkreślasz osobisty charakter *Zimy*. To dość mroczna historia...

Trzebież na pewno nie wygląda tak jak w *Zimie* – to spokojne, miłe, malownicze miejsce na wakacje. Niektórzy mają

poczucie humoru i to pozwala im kręcić komedie, ja mam „poczucie horroru” i często dopatruję się niepokoju. Znam go dobrze i wiem, jak go przedstawiać, budować. On mnie bardziej uruchamia. Jednocześnie fascynuje mnie kino gatunkowe – *teenage movie* czy opowieści grozy. Czy noszę w sobie mrok? Bliższe jest mi słowo „niepokój”. Pisząc scenariusz, myślałem też o soplach lodu, które długo się formują, narastają, aż w końcu są za ciężkie i dochodzi do tąpnięcia. Widzę w tym metaforę czegoś, co jest zamrożone w człowieku. Narastających w nim lęków, trudnych, niewypowiedzianych emocji, które w pewnym momencie muszą wypłynąć na zewnątrz. Jak koty w *Zimie*.

Zima to też portret prowincji, trochę jak z kina Wojciecha Smarzowskiego czy prozy Jakuba Żulczyka. Nie wszyscy ludzie są tu szlachetni, choć może też nie są źli.

Pociągają mnie zamknięte uniwersa – małe miasteczka, wsie. Uwielbiam *Przystanek Alaska* czy *Miasteczko Twin Peaks*. W takiej przestrzeni zawsze dochodzi do pewnego zagęszczenia relacji międzyludzkich. Staram się też, żeby żadnego z moich bohaterów nie można było jednoznacznie zakwalifikować jako złego czy dobrego. W pracy nad *Zimą* towarzyszył mi album zespołu Godflesh „Songs of Love and Hate”. Zresztą jeden z utworów znalazł się w filmie. Człowiek zdolny jest do obu tych skrajnych emocji: miłości i nienawiści. Każdy je w sobie niesie.

Muzyka zawsze odgrywa u ciebie rolę większą niż tylko ilustracyjną.

Playlistę mam niemal zawsze gotową już na początku pracy nad każdym filmem. Muzyka mnie inspiruje, wokół słów i melodii konstruuje sceny. Chyba słucham więcej muzyki, niż oglądam filmów.

Pracując nad animacją, korzystasz z pomocy aktorów nie tylko do obsady głosowej. Grają najpierw twoje postaci.

Aktorzy wnoszą do filmu więcej niż tylko energię czy głos. Praca z nimi to zawsze bardzo kreatywny proces. Często kręcę z nimi sceny, które służą mi potem jako referencja dla animacji. Ruchów. Mimiki. W wyimaginowanej przyszłości mógłbym właściwie cały film zaimprovizować najpierw z aktorami. A może w ogóle zrobić film aktorski. Może kiedyś.

49. KOSZALIŃSKI FESTIWAL DEBIUTÓW FILMOWYCH
MŁODZI I FILM

12-17 CZERWCA 2023



ZAPRASZA PIOTR JEDLIŃSKI - PREZYDENT KOSZALINA

DOBRO WSPÓLNE

Rozmowa z **ADRIANĄ PRODEUS**,
nową dyrektorką artystyczną
Międzynarodowego Festiwalu Filmów
Animowanych Animator

Czujesz się wychowanką Animatora? Jesteś związana z tym festiwalem bardziej niż z innymi?

Jeździłam do Poznania na Animatora od pierwszej edycji w 2008 roku, którą wszyscy wtedy obecni wspominają jak plemienny krąg, moment założycielski. Brałam udział w festiwalu w różnych rolach – na zaproszenie Marcina Giżyckiego byłam selekcyjerką konkursu, wraz z Mariuszem Wilczyńskim prowadziłam galę rozdania nagród, miałam spotkanie autorskie mojej książki pt. „Themersonowie. Szkice biograficzne”, ale także publikacji pt. „Polski film animowany” pod redakcją Marcina Giżyckiego i Bogusława Zmudzińskiego, do której napisałam rozdział o współczesnej animacji. Na Animatorze prowadziłam spotkania z twórcami i warsztaty z pisania, przyjeżdżałam jako dziennikarka, by zrobić reportaże i relacje dla telewizji, a w zeszłym roku programowałam wydarzenie branżowe Animator PRO. Byłam na prawie wszystkich edycjach. Animator jest dla mnie ważną imprezą. Może nie powiedziałabym, że mnie wychował, ale na pewno ukształtował. Widziałam tu wiele filmów, o których do dzisiaj myślę, poznałam ważne dla mnie osoby – tak twórców, jak i przyjaciół.

I dziś stajesz na czele tego wydarzenia. Jakie to uczucie przewodniczyć największemu festiwalowi animacji w tej części Europy?

Wydarzenie takie jak Animator to moje naturalne środowisko. Czuję, że będę potrafiła odnaleźć się na pozycji kierowniczej festiwalu, którego od dawna jestem uczestniczką, fanką i który właściwie jest moim stylem życia. Kształtowanie takiego bytu – zmieniającego się

wraz ze swoją publicznością, który musi być czuły na wszelkie zmiany w kinie, na dialog, różnorodność, coraz to nowe ścieżki rozmowy z widzami – jest czymś, w czym czuję się jak ryba w wodzie. Skłamałabym, gdybym powiedziała, że nigdy nie myślałam o objęciu kierowniczego stanowiska na festiwalu filmowym.

Co w tym roku chcecie zaproponować widzom Animatora? Jakie wyzwania niesie ze sobą ta nadchodząca edycja?

Festiwal w kształcie nadanym przez Wojtkę Juszcza i Marcina Giżyckiego ewoluował przez lata. Na początku bardzo ważną była muzyka, głównie ze względu na Wojtkę i jego pasję (założył festiwale Made in Chicago i Poznań Baroque). Niestety, w 2013 zmarł i jego odejście miało ogromny wpływ na kierunek zmian, atmosferę i oblicze festiwalu. Marcin przez dekadę, do śmierci w październiku ubiegłego roku, wytyczał autorski ton programu, inny niż ten, który wypracował z Wojtkiem, ale również ciekawy. Dzielił się fascynacją niezależnym amerykańskim kinem, rozwijał takie tropy, jak teatralność, abstrakcja, tradycja historycznej awangardy, surrealizm. Prezentował animację autorską, jak i tę z wielkich studiów filmowych. Nie chciałam się od tego odciąć. Postrzegam to jako cenne ścieżki, którymi nadal można podążać. Każda urwana w pół zdania myśl, może zostać podjęta i kontynuowana w dialogu z zespołem, z twórcami i z widzami. Dlatego w tym roku odbędzie się retrospektywa filmów Marcina Giżyckiego, który był na tyle skromny, że nie pokazywał własnych dokonań na festiwalu, którego był dyrektorem. Jednak wiedzieliśmy, że kręci bez przerwy: zarówno animacje eksperymentalne, jak i filmy o sztuce.

Naprawdę to kochał. Mam nadzieję, że ten pokaz pozwoli spojrzeć na Marcina z innej strony, jako na artystę, i odkryć głębiej jego wrażliwość oraz dwutorowe życie – w Providence i w Warszawie. Był prawdziwie niezależnym twórcą w rozumieniu amerykańskiego kina. Również Nagroda dla Najlepszego Filmu Studenckiego będzie od tego roku nosiła jego imię. Dotąd przyznawał swoje dyrektorskie wyróżnienie, ale pragniemy jeszcze mocniej go upamiętnić jako współtwórcę festiwalu. Z tego samego powodu Nagroda za Najlepszą Muzykę nosi imię Wojtki Juszcza. O tym, że pamiętamy, świadczy aktualizacja dotychczasowego logo i identyfikacji wizualnej, poprosiliśmy o nią projektanta jej pierwotnej wersji – Jakuba de Barbaro. Mówię „my”, bo pracujemy w zespole. Powinniśmy nazywać się animatorzy, animatorki, osoby animatorskie. Będziemy więc pisać się małą literą z ruchomą kropką, podkreślając aspekt dynamiki, ruchu, zmian. Zmieniliśmy również daty. Dotychczas festiwal odbywał się w lipcu,

decyzja, aby przenieść się na czerwiec (nowe daty to 21-25 czerwca, czyli letnie przesilenie i początek wakacji), wynika z chęci wspólnego rozpoczęcia wakacji i zaproszenia do udziału szkół, rodzin przed urlopem, uczniów i studentów. Potem rozpoczęcie się odsłona online. A jeszcze wcześniej ulubiony punkt programu osób mieszkających w Poznaniu, czyli Animator bez selekcji, gdzie można wybrać tytuł, który otrzyma wilczą kartę i wejdzie do konkursu.

A co się nie zmieni?

Cztery konkursy: Międzynarodowy Konkurs Krótkometrażowy, Międzynarodowy Konkurs Pełnometrażowy, Konkurs Filmów Polskich i Konkurs Seriali. W tym ostatnim wprowadzamy Nagrodę Jury Dziecięcego, gdyż większość seriali animowanych tworzonych jest z myślą o dzieciach, dlatego wydaje się naturalne, że odbiciem tego stanu rzeczy powinno być wyróżnienie przyznawane przez najmłodszych. Jeśli chodzi o prezentację twórczości artystów,

którzy nie byli dotąd obecni na Animatorze – choć trudno w to uwierzyć, wciąż są takie tuzy – jednym z nich jest Sylvain Chomet. Przyjazd Sylvaina, jego retrospektywa i udział w jury ma dla mnie wymiar symboliczny. Akurat wypada 20. rocznica *Tria z Belville* – filmu, który wyznacza pik poprzedniej epoki autorskiej pełnometrażowej animacji, która szturmem zdobyła kina. Chomet, jeden z najważniejszych twórców francuskiej animacji, będzie również prezentował prace nad swoim najnowszym filmem *The Magnificent Life of Marcel Pagnol*, weźmie też udział w Animated Late Night Show, czyli dostanie scenę na cały wieczór. Tak się składa, że Tour de Pologne zacznie się w tym roku w Poznaniu, a Chomet znany jest ze swojej fascynacji kolarstwem, wyścigiem Tour de France, co oddaje *Trio z Bellville*. Innych twórców animacji światowej, nie tylko reżyserów, ale i kompozytorów, montażystów, twórców lalek, animatorów będziemy sukcesywnie zapraszać.

Otwieracie się też na kino azjatyckie...

Anime pojawiało się na Animatorze sporadycznie, ale w tym roku planujemy całą sekcję Kryształów Anime. Nie mogę jeszcze zdradzić kogo zapraszamy, ale na pewno chcielibyśmy, aby anime funkcjonowało jako równorzędna tradycja obecna na Animatorze. Jest to przecież ogromne zjawisko, kino równoległe, w którym istnieją takie same gatunki, jak w innych rodzajach kina. O czymkolwiek pomyślisz, ma swój odpowiednik w anime. Widzowie mają już tego świadomość, oglądając chociażby Netflixa. Animator dopiero zaczyna przygodę z anime, więc pragniemy zacząć prezentować klasykę i początki, od których wszystko się zaczęło. Bardzo zależy nam na uwypukleniu dokonań azjatyckiej kinematografii, które miały i wciąż mają wpływ na kino amerykańskie i europejskie. Według nas jest to ważne, by pokazać, jak mocno i często w filmowej kulturze Zachodu korzystamy z dorobku tego kulturowego kręgu i jak silne są związki między kinem Azji a kinem zachodnim. Choćby *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky'ego czy *Interstellar* Christophera Nolana powstały z inspiracji anime Satoshi Kona. Jesteśmy bardziej połączeni, niż sądzimy.

Marcin Giżycki budował program na swoich fascynacjach. Też tak planujesz?

Traktuję festiwal jako dobro wspólne, przestrzeń spotkania. Jako krytyczka filmowa i sztuki wielokrotnie czułam oraz widziałam, że publiczność wcale nie musi i często nie podziela moich opinii. Doświadczam tego, gdy piszę recenzje filmów – moje zdanie jest nierzadko w mniejszości, wpisy pod moimi przemyśleniami nieraz sugerowały mi zmianę zawodu. Miesięcznik „Kino”, który redaguję, również staram się tworzyć jako wielogłos. Lubię, gdy czyjaś wizja mnie zaskoczy. Jako dyrektorka Animatora nie mam zamiaru narzucać jedynie słusznych według mnie prądów w animacji. Nie na tym polega moja rola. Widzę ją raczej tak, że dzielę się tym, co mnie zachwyca. Jeśli komuś wyda się to ciekawe, to wspaniale. Jeśli ktoś zechce polemizować, zapraszam. Interesuje mnie podążanie za widzami i twórcami, mediowanie.

**Rozmawiała
ANNA SERDIUKOW**



Adriana Prodeus

KRAKÓW I STUDIO MUNKA ZDOBYŁY WRZEŚNIĘ

Anna Dymna z Honorowym Jańciem Wodnikiem, sukces Studia Munka SFP oraz docenienie wspaniałych artystów z filmu *PRAWDZIWE ŻYCIE ANIOŁÓW* – to główne wątki tegorocznych Prowincjonaliów.

Mam wrażenie, że Kraków przeniósł się do Wrześni. Naprawdę Krakowa na tym festiwalu jest bardzo dużo, z czego ja osobiście bardzo się cieszę, bo czuję z ludźmi z Krakowa jakąś więź. Jest między nami dobra energia” – deklarował ze sceny Wrzeńskiego Ośrodka Kultury Rafał Górecki, twórca i dyrektor Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Filmowej Prowincjonalia. I znalazło to swoje odbicie i w programie, i w werdykcie 28. edycji imprezy. Zauważmy jednak, że na program dyrektor miał wpływ zasadniczy, na werdykt zaś minimalny, bo większość nagród przyznaje tu niezmiennie dopisująca i rozdyktowana publiczność.

Nagroda Honorowa to jednak domena organizatora. Tym razem „za ciepło i subtelność, jakimi obdarza swoje ekranowe i sceniczne postaci, za pasję i energię w odkrywaniu tajemnic życia i ludzkich uczuć, za uważność i empatię w sztuce, i na co dzień, za bezkompromisowość w likwidowaniu barier, by szczęście mogło być udziałem wszystkich ludzi mimo różnic, mimo lęków... mimo wszystko!” otrzymała ją Anna Dymna. Odebrawszy statuetkę Jańcia Wodnika, powiedziała: „Przed chwilą w galerii oglądałam portrety osób, które dostały tę nagrodę. Znalazłam się w gronie fantastycznych ludzi. Tam są moi ukochani, najukochańsi. Jest tam i Anka Seniuk, i Franciszek Pieczka, i wspaniali reżyserzy jak Kazimierz Kutz i Janusz Majewski. Wszystko, co znalazło się w tej laudacji, im zawdzięczam. Mam szczęście, że od tylu lat pracuję z cudownymi artystami, którzy uczą mnie otwarcia się na drugiego człowieka. Dzięki nim wiem, że grając jakąś rolę, staramy się zrozumieć człowieka. Całe życie nad tym pracuję. Jest tu z nami mój braciśzek, zawsze go tak nazywam, mój młodszy braciśzek Krzysiu Globisz, który uczy nas



Anna Dymna
z Honorowym
Jańciem Wodnikiem

tego, że trzeba żyć tak, by mieć przyjaciół. Ta nagroda jest dla nich wszystkich. Będę patrzyła na Jańcia i myślała o tych wszystkich koleżankach i kolegach. Bardzo dziękuję za to cudowne wyróżnienie”.

Krzysztof Globisz też przybył z Krakowa, by wraz z reżyserem Arturem W. Baronem wziąć udział w rozmowie po pokazie *Prawdziwego życia aniołów*. Ta wizyta zaowocowała dwoma Jańciami Wodnikami: nagrodą w kategorii największe wydarzenie dla aktora „za obecność na festiwalu” oraz nagrodą specjalną organizatorów dla Agnieszki Globisz i Krzysztofa Globisza „za naświetlenie taśmy filmu przełamującego granice między życiem i fikcją swoim doświadczeniem nadziei”. A do Kingi Preis, partnerującej aktorowi w *Prawdziwym życiu aniołów*, trafiła nagroda za najlepszą rolę kobiecą.

Ale już zostawmy ten Kraków, bo nawet większym tryumfem 28. Prowincjonaliów jest Studio Munka. Cztery jego produkcje wyjechały z aż pięcioma statuetkami, a to: *Chleb i sól* Damiana Kocura (nagroda

dziennikarzy), *Kot* Zofii Strzeleckiej (najlepszy film animowany), *Moody* Karoliny Karwan i Tomasza Rattera (najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny) oraz *Victoria* Karoliny Porcari (najlepszy krótkometrażowy film fabularny i nagroda jury młodych „za przełamywanie tabu, powiew świeżości w polskim kinie oraz piękny obraz kobiecej przyjaźni”).

Najlepszym filmem tej edycji festiwalu zdaniem publiczności okazał się *Johnny* Daniela Jaroszka, a najlepszym aktorem Dawid Ogrodnik za tytułową rolę w tymże filmie. Najlepsze zdjęcia publiczność dostrzegła i najlepszą muzykę usłyszała w *Filipie* Michała Kwiecińskiego, stąd statuetki dla Michała Sobocińskiego i Roberta Kocha (właśc. Robert Koch). A Jańcio Wodnik za najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny trafił do Łukasza Kowalskiego z *Lombard*.

Na przyszłoroczne, 29. Prowincjonalia Rafał Górecki zaprasza do Wrześni w terminie 17-20 kwietnia.

MACIEJ GIL

NA POCZĄTKU BYŁO SŁOWO



Laureaci konkursów
Script Fiesta

Wypełnione sale po brzegi i to bez względu na to, czy chodzi o wykład, panel czy seans filmowy. Script Fiesta wyrosła na jedną z najważniejszych i najliczniej odwiedzanych filmowych imprez stolicy.

Frekwencja podczas 11. Festiwalu Script Fiesta dopisała i trudno się dziwić – solidny, urozmaicony i niebywale rozbudowany, a także przejrzysty program był najlepszą wizytówką wydarzenia! Wszyscy chcą dziś pisać scenariusze? Można było odnieść takie wrażenie podczas tegorocznej Script Fiesta. Ale warszawski festiwal to nie tylko wykłady, warsztaty, seanse filmowe połączone z analizą dzieła (case study) – to również rzetelny networking. Pitch Fiesta, czyli spotkania mające na celu łączenie scenarzystów z producentami okazały się prawdziwym hitem! Sprawdziła się stara zasada, kino to dzieło kolektywne, niewiele w kinematografii można zdziałać w pojedynkę. „Nasz festiwal to oczywiście hołd dla scenarzystów i ich wyobraźni” – mówi Artur Zaborski,

który od tegorocznej, 11. edycji Script Fiesta, pełni funkcję dyrektora artystycznego wydarzenia. – „Myślę że wszystko zaczyna się w głowie i w sercu osoby piszącej, dobry projekt to jest ten zapłon, ta iskra, która inicjuje dalsze prace. Ale nasz festiwal ma na celu ukazanie, że czasami sam zapłon, choć intensywny i żarliwy, nie wystarcza. Trzeba wiedzieć, do kogo i gdzie pójść, by słowo zamieniło się w obraz. Trzeba wiedzieć, jak szukać pomocy, by z niekompletnego scenariusza zrobić dzieło doskonałe albo chociaż bliskie temu. Bez scenarzystów i dobrych, oryginalnych, przejmujących scenariuszy nie ma kina. Ale branża filmowa też powinna umieć wyciągać rękę do scenarzystów, powinna umieć ich doceniać, pracować nad komunikacją. Każdy może tylko zyskać!”.

Hitem okazały się liczne panele: „Let’s talk about sex! Jak pisać sceny intymne, żeby aktorom dobrze się je grało?”, „Jak pisać, żeby straszyc?”, „Mikrobudżet, ale nie mikroszenariusz”, „Scenariusz jako forma terapii”, „Jakie scenariusze interesują dziś producentów i dystrybutorów?” czy „Jak napisać serial metodą *Save the Cat?*”. Dopisali również goście: Krzysztof Piesiewicz miał swój masterclass, podczas którego analizował film *Trzy kolory. Niebieski* Krzysztofa Kieślowskiego, Tomasz Habowski podczas case study opowiadał o swoim debiucie fabularnym, czyli *Piosenkach o miłości*, Aleksandra Terpińska w podobnej, analitycznej formule wykładu mówiła o swoim pierwszym filmie, czyli *Innych ludziach*, przyglądając się bliżej m.in. wyzwaniu, jakim bywa adaptacja prozy, w tym przypadku autorstwa Doroty Masłowskiej. Strzałem w dziesiątkę okazało się zaproszenie współscenarzystki filmu *Przed wschodem słońca* Kim Krizan i rozmowa na temat scenariusza tego kultowego dziś dla wielu widzów obrazu.

Ostatecznie nie tylko publiczność, ale i laureaci konkursów Script Fiesta mogli czuć radość i spełnienie: przyznano nagrody o rekordowej łącznej puli ponad 100 tys. złotych. Konkurs na najlepszy scenariusz polskiego filmu fabularnego, czyli Grand Prix i 50 tys. złotych wygrał Tomasz Habowski i jego *Piosenki o miłości*, z kolei Nagrodę Główną i 20 tys. złotych w konkursie na koncepcję serialu telewizyjnego lub internetowego zdobyła Magdalena Karel za scenariusz *Słoneczka*. Open Script, czyli nagroda na rozwój projektu (10 tys. złotych od Warszawskiej Szkoły Filmowej i firmy Canon oraz udzielenie profesjonalnego sprzętu filmowego od firmy Canon i Canon Professional Services) trafiła do Piotra Szulca i jego projektu *Toaleta*. W konkursie na koncepcję serialu audio (I nagroda Audioteki i 8 tys. złotych) zwyciężyła Oliwia Stradowska z projektem *Krąg kobiet*, a Monika Brodka triumfowała w Script Clip: konkursie na teledysk z najlepszym scenariuszem – otrzymała Nagrodę Główną oraz 3 tys. złotych od Studia Podłóg Ablux za teledysk *Sadza*.

ANNA SERDIUKOW

Z kamerą przez świat

Z ANDRZEJEM FIDYKIEM
rozmawia JERZY ARMATA

Jest jednym z najwybitniejszych twórców kina dokumentalnego i nieustrudzonym popularyzatorem tego rodzaju filmowego. Za swoją twórczość otrzymał wiele nagród krajowych i zagranicznych oraz prestiżowych odznaczeń. Andrzej Fidyk to również ceniony pedagog, profesor sztuk filmowych, opiekun artystyczny wielu debiutów. W tym roku, 31 marca, obchodził swoje 70. urodziny.



Jest pan absolwentem handlu zagranicznego w warszawskiej Szkole Głównej Planowania i Statystyki (SGPiS). Kiedy pan zdecydował, że nie będzie się jednak zajmował handlem, a niemal całe swe dorosłe życie poświęci filmowi dokumentalnemu?

To splot przypadków. Po skończeniu studiów trafiłem do Biura Handlu Zagranicznego Remex. Była to najbardziej parszywa firma, z jaką się kiedykolwiek zetknąłem, istne siedlisko żmij, wszyscy donosili na wszystkich, a ja gnałem rano maluchem przez Warszawę na czerwonych światłach, żeby listę obecności o 7.30 podpisać. A potem już spokojnie wychodziłem do kiosku po „Życie Warszawy”, kawa, nekrologi itd. Nienawidziłem tej pracy. Wiedziałem, że jeśli coś się nadarzy, to natychmiast ją zmienię. No i się nadarzyło. Telewizja ogłosiła konkurs na kierowników produkcji. Wziąłem w nim udział, dzięki konkursowi dostałem pracę w telewizji. Zaczynając ją, nie miałem pojęcia, że coś takiego jak film dokumentalny w ogóle istnieje.

Ale przecież, gdy dostał pan etat kierownika produkcji, było jasne, że będzie pan pracował przy realizacji filmów czy programów telewizyjnych.

No tak, co to jest program telewizyjny wiedziałem, ale z gatunkiem filmu dokumentalnego się nie zetknąłem.

Kiedy nastąpił ten moment, że doszedł pan do wniosku, iż właśnie dokument jest panu pisany?

Najpierw w telewizji byłem szkolony razem z grupką osób przyjętych na kierowników produkcji. I to było fantastyczne, bo najlepsi fachowcy nas uczyli. Zajęcia z nami miała m.in. Xymena Zaniewska...

Znakomita projektantka mody, architektka, uznawana za twórczynię polskiej szkoły scenografii.

Tak, czy Jerzy Ambroziewicz, świetny dziennikarz prasowy i telewizyjny. Duże nazwiska. W trakcie tych zajęć zorientowałem się, że kierownik produkcji w telewizji to nie jest – jak sobie wyobrażałem – dyrektor realizowanego filmu, tylko zdecydowanie ktoś inny. Biegało się po piętrach z papierami, to było główne zajęcie kierownika produkcji. Szybko udało mi się przekwalifikować na etat dziennikarski. Pierwsze reporterskie kroki stawiałem w cotygodniowym programie „Magazyn spraw pracowniczych”. Moim zadaniem było robienie krótkich felietonów filmowych na zadany temat. Zmontowany materiał opatrzywałem własnym komentarzem, który nagrywałem w studiu. O ile same felietony w warstwie obrazowej dobrze mi wychodziły, to koszmarem okazały się te nagrania studyjne. Pociłem się, powtarzałem po 10 razy to samo, myliłem się. Efekt finalny idący na antenę był beznadziejny. Upatrzył mnie sobie pewien telewizor z Łodzi, który po każdym moim wystąpieniu przysyłał list do prezesa Radiokomitetu, w którym postulował, by to jego zatrudnić na miejsce redaktora Fidyka, bo ma lepszą dykcję. Stwierdziłem, że ten gość ma rację, a moje miejsce jest zdecydowanie nie z tej strony kamery, a z drugiej.

Niewidocznej i niesłyszalnej dla telewizzki.

Nie ma we mnie myślenia dziennikarskiego, publicystycznego, tylko filmowe. Pierwszy felieton, jaki miałem przygotować, dotyczył trudnego startu życiowego i zawodowego mło-



Kiniarze z Kalkuty, reż. Andrzej Fidyk

dzieży. Co zrobiłem? Znałem pewne technikum, w którym kiedy zabrzmiał dzwonek, drzwi się otwierały i wszyscy tłumnie wypadali na chodnik. I ja tam zawiozłem z ekipą wielkie kłody drewna. Dla bezpieczeństwa rozłożyliśmy także materace gimnastyczne. Gdy uczniowie wypadli po dzwonku ze szkoły, natychmiast się powywracali, bo życie im kłody pod nogi powrzuciło. Takie myślenie obrazem tkwiło we mnie, przez długi czas byłem tego nieświadomy. Potem dostałem szansę zrealizowania 20-minutowego reportażu na zlecenie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych o okradaniu pociągów towarowych. Miał go robić Krystian Przysiecki, doświadczony dokumentalista, ale mu się za bardzo nie chciało, więc spadło to na mnie.

I ten debiut, niejako z przypadku, okazał się znakomity. Idzie Grześ przez wieś, brawurowa opowieść typu „jeden przeciw wszystkim” – o uczciwym funkcjonariuszu Służby Ochrony Kolei, zwanym Colombo, i jego złodziejskim otoczeniu, także tym służbowym, wtłoczona w montowane refrenowo fragmenty znanego wiersza dla dzieci Juliana Tuwima – przyniosła panu Brązowego Lajkonika w konkursie polskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (1983).

Poczułem wtedy dużą szansę, sprężyłem się, kombinowałem, jak mogłem, żeby moja opowieść była przede wszystkim ciekawa dla widza. Ta krakowska nagroda spowodowała, że pod-

jąłem już w pełni świadomą decyzję, iż zajmę się dokumentem. Skoro nagrodę dostałem za „przypadkowy” film, którego za bardzo nie umiałem zrobić...

Ale miał pan na niego świetny konstrukcyjny pomysł z wierszykiem Tuwima. Gdy myśli pan o przyszłym filmie dokumentalnym, to najpierw konstruuje go pan w swojej głowie, a później już w trakcie zdjęć tę konstrukcję wypełnia, czy też sama konstrukcja pojawia się w procesie realizacji?

Za każdym razem jest inaczej. W *Kiniarzach z Kalkuty* – to chyba jeden z moich najlepszych filmów – miałem ramową konstrukcję, wiedziałem, co chcę zrobić, ale w trakcie zdjęć wiele się zmieniało, więc zmieniałem też scenariusz. Nosiłem poprawki, lecz cały czas miałem na uwadze konstrukcję filmu jako całości, bo to swoista gwarancja bezpieczeństwa. Natomiast z *Historiami z Yodok* (a realizacja trwała ze dwa lata) było zdecydowanie inaczej.

Realizacja tego dokumentu była uwarunkowana postępowaniem nad musicalu, który przygotowywali uciekinierzy z północnokoreańskich obozów koncentracyjnych.

Nikt nie wiedział, do czego to wszystko zmierza. Czy dojdzie do premiery, czy nie będzie zamachu. Filmowałem na bieżąco to, co uznawałem za ważne.

Nie mógł pan za bardzo ingerować w proces powstawania tego spektaklu.

Do pewnego stopnia mogłem, bo byłem pomysłodawcą tego musicalu, jego pierwszego draftu scenariuszowego, a także jego koproducentem.

Wróćmy do debiutanckiego filmu, który spowodował, że postanowił się pan poświęcić kinu dokumentalnemu. Jego



Taniec trzciny, reż. Andrzej Fidyk

akcja toczy się na stacji Warszawa Odolany. W kolejnych dokumentach – *Ich teatr*, *Prezydent* – także rozgląda się pan wokół siebie. Właściwie wszyscy polscy dokumentaliści wtedy tak robili. Krzysztof Kieślowski, Irena Kamińska, Tomasz Zygadło, Marcel Łoziński, Marek Piwowski, Wojciech Wiszniewski starali się pokazywać różne aspekty naszej rzeczywistości, zwłaszcza te ciemne, choć czynili to oczywiście na różnorodne – warunkowane ich charakterem filmowego pisma – sposoby. Pan jako pierwszy ruszył z kamerą w świat, w egzotyczne dla naszego dokumentu miejsca, jednocześnie nadając uniwersalny charakter tym „światowym” opowieściom.

Pomogły mi w tym studia na wydziale handlu zagranicznego. Żadne inne studia tak nie przygotowywały do tego, by się swobodnie czuć na świecie, bez kompleksów językowych czy uprzedzeń wobec innej kultury. Po *Defiladzie* podjąłem świadomą decyzję, że będę z kamerą jeździł po świecie, tym bardziej że poznałem – będąc z tym filmem na wielu festiwalach – dokumentalistów z innych krajów, m.in. z Holandii, Finlandii, Danii, którzy potrafili znaleźć świetne tematy, mieć znakomite pomysły, zorganizować zagraniczną produkcję z dużym budżetem. I gdzieś tam na krańcu Chin czy na Madagaskarze realizować dobry film, którego jakość nie polegała na tym, że egzotyka się epatuje widza, tylko po prostu robi się dobre kino, z emocjami, o człowieku. Wtedy podjąłem decyzję, że będę pierwszym polskim reżyserem, który tak właśnie będzie pracował.

Trafił pan do BBC, gdzie popularny jest ten typ dokumentu. Zrobił pan dla nich *Rosyjski streaptease*, *Dojenie wielbłąda* czy *Carnaval*. Największe party świata.

To były wyjątkowo sprzyjające okoliczności. Anglia przeznaczyła dość duże pieniądze na pomoc wszystkim krajom postkomunistycznym w drodze do demokracji i kapitalizmu. W ramach tego projektu postanowiono przeszkolić grupę polskich dziennikarzy radiowych i telewizyjnych. Zakwalifikowałem się na takie sześciotygodniowe stypendium. Moim celem było wrócić z jakimś kontraktem, mniej mi zależało na samym stypendium. Mój fart polegał na tym, że brytyjski Channel 4 kupił do emisji *Defiladę* i że w czasie mojego pobytu w Anglii doszło do emisji. I to z dobrą prasą. Mogłem wtedy chodzić po redakcjach, gdzie nie byłem traktowany jak biedny polski stypendysta, tylko jako autor głośnego filmu. Owocem tego stało się kilka dokumentów, które tam zrobiłem. Pierwszym był *Diabeł w Moskwie*, o śladach Michaiła Bułhakowa w rosyjskiej metropolii.

Defilada, zrealizowana podczas uroczystości z okazji 40-lecia Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej, uhonorowana Prix Italia i Złotym Ekranem, nagrodzona Złotym Dukatem w Mannheim i Srebrnym Lajkonikiem w Krakowie, otworzyła panu wiele drzwi. Film był znakomicie przyjęty przez wszystkich. Dla jednych to ostra krytyka totalitarnego reżimu, dla innych efektowny pean ku jego czci. Byłem świadkiem owacji podczas krakowskiego festiwalu i zachwytu oficjalnej delegacji KRLD – zarówno samym filmem, jak i jego przyjęciem przez publiczność. Wiele się pan przy tym filmie nie narobił, ustawił pan kamerę jak za czasów braci Lumière i filmował defilujących zgodnie z zaleceniami koreańskich władz. Jak pan na tę oczywistą oczywistość wpadł?

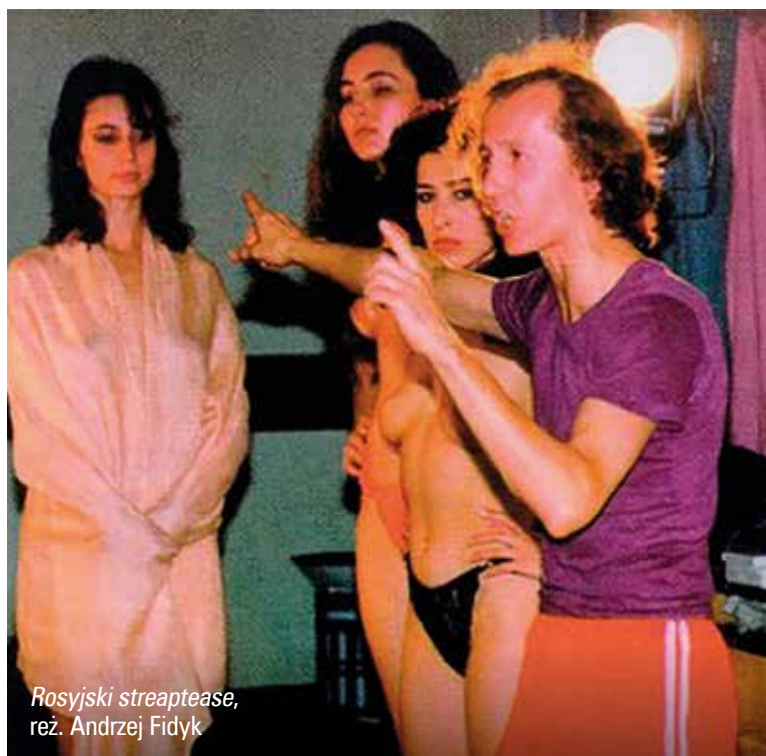


Idzie Grześć przez wieś, reż. Andrzej Fidyk

Obejrzałem północnokoreańskie materiały propagandowe i od razu zrozumiałem, jaka siła w nich tkwi. To tak niebotyczne bzdury, że poza Koreą Północną musi to dać dokładnie odwrotny efekt. Z żelazną konsekwencją na to postawiłem. Zrobiłem koreański film propagandowy najlepiej, jak potrafiłem.

Podczas realizacji nie miał pan żadnych problemów?

Byliśmy najbardziej zdyscyplinowaną ekipą zagraniczną w historii Korei Północnej. Chcieliśmy robić tylko to, co oni chcieli, żebyśmy robili. Ten pomysł stworzył ten film, ale sam pomysł nic by nie zrobił, gdyby nie rzeczywistość koreańska.



Rosyjski streaptease, reż. Andrzej Fidyk

O jakości filmu decyduje świetne przygotowanie oraz umiejętność szybkiego myślenia i błyskawicznego podejmowania decyzji podczas zdjęć

Jak w ogóle doszło do tej realizacji? Zapragnął pan pojechać służbowo na obchody 40-lecia KRLD?

To było dość łatwe. Byłem wtedy na etacie w Telewizji Polskiej, która miała podpisaną umowę o współpracy z telewizją północnokoreańską, i zgłosiłem chęć zdokumentowania tego doniosłego wydarzenia.

Potem pojechał pan do Iranu na uroczystości związane z 3. rocznicą śmierci ajatollaha Chomeiniego. I powstał nie mniej udany *Sen Staszka w Teheranie*.

Pojechałem tam bez zbytniego napinania się, bo miałem sfil-mować tylko te obchody, bez obowiązku robienia filmu, jedynie reportaż z uroczystości. Obchody trwały jeden dzień, ale musieliśmy siedzieć tam 10 dni, bo takie bilety nam kupili, były najtańsze. I zacząłem na siłę szukać pomysłu na film. Z naszego hotelu obserwowaliśmy wszystkie dachy, gdyż z czterech stron były dachy, na których mieszkali ludzie. Potem schodziliśmy i na ulicy zaczepialiśmy tych ludzi, tak bez kamery. Liczyliśmy, że może coś się trafi. Już samo mieszkanie na dachu wyglądało na ciekawe, jakiś punkt zaczepienia więc był. Gdy trafiliśmy na pewnego Rosjanina, od razu cały film ułożył mi się w głowie. Tylko był problem, żeby nagrać z nim rozmowę, ponieważ nie pozwalano nam wychodzić z kamerą na ulicę. Bez kamery mogliśmy robić, co chcieliśmy. A kamery były wtedy duże, ciężkie. Tytułowy Staszek zauważył, że między 13.00 a 14.00 nie ma policjantów, idą wtedy na lunch. Umówiliśmy się precyzyjnie, nagraliśmy rozmowę. A że za miesiąc miałem zaplanowane zdjęcia w Moskwie do *Rosyjskiego streaptease'u*, to już wiedziałem, że tam będę kontynuował ten teherański film.

Bardzo duży jest rozrzut geograficzny pańskich filmów – Teheran, Moskwa, Kalkuta, Suazi, Rio de Janeiro, Yodok... Co decyduje o wyborze lokacji?

Tylko raz wybrałem, biorąc pod uwagę kryterium geograficzne. Dużo się naczałem w młodości o Afryce w różnych podróznico-przygodowych książkach, więc zapragnąłem tam pojechać. Spotkałem się wtedy z Wojtkiem Jagielskim, szalejącym reporterem, m.in. w Afryce, i zapytałem go, czy poleciliby mi jakie-



Historie z Yodok, reż. Andrzej Fidyk

goś afrykańskiego kacyka do sportretowania. Opowiedział mi, jak przed rokiem był na urodzinach króla Suazi. Pierwszy raz usłyszałem wtedy słowo: Suazi. I tak się zaczęła moja przygoda z *Tańcem trzciny*.

Co czwarty obywatel tego małego afrykańskiego państwa jest nosicielem wirusa HIV.

Ale ja miałem robić całkiem inny film. To było po *Kiniarzach z Kalkuty*, którym udało mi się nadać nieco bajkowy klimat. I ten dokument o Suazi także chciałem utrzymać w podobnej poetyce. Stworzyć bajkę dokumentalną, taką miałem ambicję.

Jednak z tego pomysłu wytrąciła pana tamtejsza ponura rzeczywistość.

Wytrąciło mnie konkretne zdarzenie. Dogadałem się wcześniej z ministrem turystyki Suazi, bardzo światłym człowiekiem, którego król ściągnął z Ameryki, gdzie był wykładowcą socjologii, dając mu zadanie, żeby zwiększył dochody z turystyki. Dużo grup turystycznych przyjeżdża do RPA, więc wystarczy, że na dzień, dwa skręca do Suazi i to już poważnie zasili finansowo to małe państwo. Chciałem zrobić taki bajkowy film o relacjach dobrego króla ze szczęśliwym ludem. Ministrowi ten pomysł się spodobał i załatwił wszelkie formalności z dworem królewskim, pozwalające mi swobodnie kręcić. Kiedy dotarłem z ekipą na zdjęcia, okazało się, że minister ciężko zachorował, wywieźli go na operację do Johannesburga, po której niestety zmarł. Nikt inny nie chciał mnie dopuścić do króla, więc mój pomysł całkowicie upadł. Przez tydzień się miotalem, nie wiadomo było, co robić. Wtedy podjąłem decyzję, że robię film o AIDS. Ci ludzie z Ministerstwa Turystyki nie mogli się w tym połapać, bo zrobiłem całkowicie inny film, niż zamierzałem. Niezwykle gorzki, gdyż okazało się, że ich tradycje – jak choćby tytułowy taniec trzciny – do których przywiązują niezwykłą wagę, przyczyniają się do rozwoju AIDS.

Wróćmy do pańskiej bajki dokumentalnej, czyli *Kiniarzy z Kalkuty*. Zrobił pan ten film w czasach, kiedy o Bollywoodzie specjalnie się nie słyszało. Fala zainteresowania

indyjskim przemysłem filmowym dotarła do nas znacznie później.

Tak, istotnie. Zaczęło mnie to fascynować od czasu, kiedy dowiedziałem się, że Indie produkują więcej filmów fabularnych rocznie niż Stany Zjednoczone. A pomysł na ten dokument zrodził się, gdy ktoś mi powiedział, że widział w Indiach kino objazdowe. Natychmiast zapragnąłem pojechać z jakąś tamtejszą ekipą takiego kina, by szukać odpowiedzi na pytanie: na czym polega niezwykła rola kina w tym kraju? Zacząłem inaczej niż zwykle, bo na ogół przed rozpoczęciem realizacji ma się bohatera. A w tym przypadku wiedziałem, czego chcę, ale bohatera nie miałem. Dwa razy byłem w Indiach na dokumentacji. Pierwszy raz – często tak robię – by znaleźć jakiegoś obrotowego tubylca, który załatwia wszystko, takiego lokalnego superkierownika produkcji. To w ogóle jest klucz do takich filmów, jakie kręcę. Musi być ktoś, kto wszystko wie, potrafi dać łapówkę, umie załatwić wszelkie zgody. I znalazłem takiego człowieka, któremu ponadto szalenie mój pomysł się spodobał, więc dał ogromną energię i serce temu projektowi. Będąc drugi raz w Indiach, wraz z nim odwiedziłem wiele ekip kina objazdowego. Zakończyło się to porażką, nadal nie miałem bohatera. Wszystko to byli bardzo przeciętni ludzie, niczym specjalnym się niewyróżniający, w zasadzie było im obojętne, czy są kiniarzami, czy np. hydraulikami. Myślałem już nawet, żeby zrezygnować z pomysłu. I wtedy spotkaliśmy pana Battu i Mamę...

Właściciela kina i jego pracownika, który po 30 latach pracy w zakładzie fryzjerskim porzucił swój wyuczony zawód, by jeździć z filmami.

Oni się kłócili na każdy możliwy temat, jaki się pojawiał. Były duże emocje, a poza tym we dwóch wyglądali genialnie.

Robi pan filmy w różnorodnych regionach świata o bardzo specyficznej kulturze. Wydaje się, że najważniejszą częścią pańskiej pracy jest nie tyle sama realizacja, co dokumentacja, czyli precyzyjne przygotowanie się do realizacji.

Różnie z tym bywa. Zrobiłem np. całkiem udany film w Polsce – *Ostatki* – o ostatnim zjeździe Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Zero przygotowań, Janek Purzycki zadzwonił do mnie dzień przed zjazdem i zaproponował ten film.

Ale to nasza rzeczywistość, też nieco egzotyczna, jednak nie aż tak, jak ta koreańska czy indyjska.

Sam moim studentom tłumaczę, że w 80 procentach o jakości filmu decyduje ilość pracy włożona w przygotowanie. Dwie rzeczy muszą zadziałać równocześnie: trzeba być dobrze przygotowanym, czyli wiedzieć tak dużo, jak tylko się da, a druga – podczas zdjęć należy szybko myśleć i błyskawicznie podejmować decyzje. Są rzeczy, które zdarzają się raz i więcej już się nie powtórzą. Trzeba wyczuwać, co filmować, a co można sobie darować. To trudne. Podam przykład, który mnie uratował. Pracowaliśmy nad puentą *Kiniarzy z Kalkuty*, ciekawiła nas reakcja ludzi na kino, którzy w ogóle nie wiedzieli, że coś takiego jak film istnieje. Jeździliśmy za takim nieskażonym kinem plemieniem, które



Warszawa 1982 rok, Andrzej Fidyk w Redakcji Reportażu i Dokumentu Telewizji Polskiej

Moja idée fixe jest taka, by film dokumentalny był nie mniej ciekawy niż dobry film fabularny. Dokument też może być dziełem sztuki o uniwersalnych walorach

ciągle się przenosiło z miejsca na miejsce. W końcu udało nam się pokazać im film.

I co? Zareagowali jak widzowie pierwszego pokazu filmów Auguste'a i Louisa Lumière'ów, który 28 grudnia 1895 roku dał początek kinu?

I nic. Oni nie chcieli w ogóle na to patrzeć, wyszli, podziękowali nam, że przyjechaliśmy, i powiedzieli, żebyśmy więcej nie przyjeżdżali z żadnym filmem. To był nasz ostatni dzień zdjęciowy. Zdenerwowany myślę, kurczę, nie mam puenty, bo miała być reakcja, a jej nie było. I nagle uświadomiłem sobie, że jeśli jesteśmy kompletnie zaskoczeni brakiem reakcji, to muszę z tego zrobić puentę. Rzutem na taśmę dograliśmy wypowiedzi starszyny z tej wioski z tekstem, żeby więcej do nich z filmem nie przyjeżdżać. Trzeba było szybko myśleć, ponieważ za kwadrans już bym tych wypowiedzi nie miał.

Jak pan szuka bohaterów swych filmów?

Jestem pierwszym widzem nieistniejącego filmu. Jeśli ktoś mi wpadnie w oko, to widzę w tym szansę, że i widzowi wpadnie w oko.

A co jest dla pana ważniejsze – emocje czy intelekt?

Emocje. Bez dyskusji.

Jest pan nie tylko reżyserem, ale także często producentem, redaktorem czy opiekunem artystycznym dokumentów innych twórców. Pamiętam te gorące dyskusje, niekiedy wręcz awantury na krakowskim festiwalu, po przepełnionych emocjami projekcjach filmów z pańskiej „stajni”, jak choćby *Arizona* Ewy Borzęckiej czy *Takiego pięknego syna urodziłam* Marcina Koszałki. Zaczęto mówić o szkole Fidyka. Czy w kinie dokumentalnym te emocje nieco nie przyciemniają prawdy, która przecież jest solą tego rodzaju filmowego?

Emocja spowoduje, że to wszystko na zawsze utkwie w człowieku. Uważam, że cała historia świata, sztuki, te tysiące lat, to wszystko są emocje – miłość, narodziny, śmierć, nienawiść, zdrada. To jest najistotniejsze, a reszta to tylko otoczka, background. Coś się dzieje w starożytności, coś w kosmosie – to mniej ważne, ważniejsze, co się dzieje między bohaterami. To się przenosi na widza. Moja idée fixe jest taka, by film dokumentalny był nie mniej ciekawy dla normalnego widza niż dobry film fabularny. Przecież dokument też może być dziełem sztuki o uniwersalnych walorach.

Istnieją dwie podstawowe metody – stojące na przeciwstawnych biegunach – stosowane w uprawianiu kina dokumentalnego: Karabasowski „cierpliwe oko” i tzw. dokument kreacyjny, który do perfekcji doprowadził Wojciech Wiszniewski. Marcel Łoziński często mówi o tzw. zagęszczaniu rzeczywistości. Pan idzie własną drogą, ale często nieco „prowokuje” pan filmowaną rzeczywistość, by stawała się bardziej emocjonalna.



Defilada, reż. Andrzej Fidyk

Moim zdaniem reżyseria filmu dokumentalnego polega na tym, by stwarzać sytuacje, które będą się dziać przed kamerą, albo by rejestrować te, które dzieją się samoczynnie. Bardzo często na zdjęciach wszystko jest niby fajnie, tylko nic się nie dzieje. Wtedy trzeba dać jakiś impuls, by coś się zadziało. Taki mój klasyczny przypadek pochodzi z *Kiniarzy z Kalkuty*, gdy moi bohaterowie mieli robić pokaz w wiosce żmij, niedaleko kręcono film z niezwykle popularnym aktorem, a im się marzyło, by ten supergwiazdor kiedyś ich odwiedził. Pojechaliśmy na plan tego filmu i ustami pana Battu, naszego bohatera, poprosiliśmy aktora, by odwiedził wioskę. I on to zrobił. Bardzo fajna scena, cała wioskowska społeczność go wita, ten dzień stał się bez wątpienia najważniejszy w historii wioski. Stricte dokumentalna sytuacja, w ogóle nie ingerowaliśmy w jej przebieg, jedynie stworzyliśmy tę sytuację, naturalną, prawdziwą, którą sfilmowaliśmy. Tak rozumiem reżyserię: albo filmujemy to, co jest, a jeśli nic się nie chce dziać, to trzeba dać jakiś impuls, by w końcu coś się zadziało.

Jest pan nie tylko mistrzem dokumentu, ale także jego znakomitym popularyzatorem. Pańskie programy: „Czas na dokument” (uhonorowany trzema Wiktorami), „Miej oczy szeroko otwarte”, „Oglądaj z Andrzejem Fidykiem” wylansowały ten wcześniej niezbyt u nas popularny rodzaj kina. Sprawił pan, że dokumenty pokazywano w telewizji o najlepszej porze, że oglądały je miliony widzów.

Dla mnie najważniejsze było to, by pokazywać filmy dobre, a zarazem atrakcyjne dla widza. Miałem ogromną satysfakcję, gdy w „Miej oczy szeroko otwarte” przedstawiłem dokument Grzegorza Królikiewicza – jak to u tego twórcy bywało, film niezwykle trudny w odbiorze – i obejrzały go dwa miliony. Ludzie tak się przyzwyczaili, by ten program oglądać, że zaakceptowali nawet taką niekonwencjonalną propozycję.

Bo swoimi filmami – zarówno tymi, które pan zrealizował, jak i tymi, które prezentował – wypracował pan sobie solidną markę. „Oglądaj z Andrzejem Fidykiem” coś znaczyło. I znaczy nadal.



ŻEŃSKIM OKIEM: OPERATORKI O SOBIE I O SWOJEJ PRACY

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Zmiana polskojęzycznej nazwy Polish Society of Cinematographers (PSC) ze Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych na Stowarzyszenie Auterek i Autorów Zdjęć Filmowych odzwierciedla powiększanie się w ostatnich latach grona Polek uprawiających zawodowo sztukę operatorską. Zrzesza je również Koło Operatorów Obrazu w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. Co o wykonywaniu tej profesji przez kobiety sądzą same zainteresowane?

Przede laty polskie autorki zdjęć filmowych można było policzyć na palcach jednej ręki. W dokumencie pracowały: Halina Poznańska, Ewa Strzałka i Elżbieta Zawistowska. Tylko Strzałka pojawiła się na pewien czas w fabule, była m.in. współautorką zdjęć do filmu Jana Łomnickiego *Ocalić miasto* (1976). W TVP pracowała Maria Wituska. Dopiero 30 lat temu zdjęciami w *Rozmowie z człowiekiem z szafy* (1993) Mariusza Grzegorzka zadebiutowała pierwsza polska autorka zdjęć filmowych, która, nie stroniąc od dokumentu, trwale związała się z fabułą: Jolanta Dylewska, pierwsza kobieta przyjęta do PSC. Dziś obsypana nagrodami – w tym siedmioma za zdjęcia do filmu Agnieszki Holland *W ciemności* (Polska/Kanada/Niemcy 2011) – dzieli członkostwo w PSC z Weroniką Bilską, Kariną Kleszczewską, Magdaleną Górką, Moniką Lenczewską, Małgorzatą Szyłak i nowo przyjętymi: Józefiną Gocman-Dicks, Dominiką Podczaską, Anną Rzepką oraz Itą Zbroniec-Zajt. Weronika Bilska należy także do Koła Operatorów Obrazu w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, wraz z Zofią Goraj, Julią Pełką i Weroniką Wojnach. W tym roku w obu organizacjach operatorki objęły funkcje wiceprzewodniczących: Karina Kleszczewska w PSC, a Weronika Wojnach – w Kole w SFP.

NAGRODY I NOMINACJE

Krytycy, jurorzy festiwalu, zapewne też widzowie, dostrzegli potencjał twórczy polskich autorek zdjęć filmowych. Wprawdzie na ubiegłorocznym FPFF w Gdyni nagrodę za zdjęcia w filmie Michała Kwiecińskiego *Filip* (2022) otrzymał Michał Sobociński, ale niezablonowe rozwiązania wizualne Jolanty Dylewskiej w *Orle. Ostatnim patrolu* (2022) Jacka Bławuta również były na ustach wszystkich, podobnie jak udany debiut pełnometrażowy Anny Rzepki – *Zadra* (2022) Grzegorza Mołdy, czy kolejne – po *Małych stłuczkach* (2014) Aleksandry Gowin i Ireneusza Grzyba oraz filmach szwedzkich – objawienie talentu Ity Zbroniec-Zajt w *Kobiecie na dachu* (Polska/Francja/Szwecja 2022) Anny Jadowskiej. *Kobieta na dachu* wygrała Konkurs Polski na ubiegłorocznym Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych EnergaCAMERIMAGE w Toruniu. Nagrodę otrzymały reżyserka i autorka zdjęć, której wielkim sukcesem w Szwecji jest Złoty Żuk za zdjęcia do filmu Månsa Månssona *Yarden* (2017).

W tym roku *Orzel. Ostatni patrol* przyniósł Dylewskiej nominację do Orła – Polskiej Nagrody Filmowej – i wraz z *Kobietą na dachu* znalazł się wśród filmów nominowanych za zdjęcia do Nagrody PSC. Tę ostatnią, w kategorii dokumentu, zdobyła Zuzanna Zachara-Hassairi, wspólnie z Wojciechem Staroniem, a oboje zawdzięczają ją *Pisklakom* (2002) Lidii Dudy.

Laury zbiera także Weronika Bilska. Zdjęcia w *Moim wspaniałym życiu* (2021) Łukasza Grzegorzka i *Piosenkach o miłości* (2021) Tomasza Habowskiego zapewniły jej ubiegłoroczną Tarnowską Nagrodę Filmową. Wcześniej *Więzi* (2016, krótki metraż) Zofii Kowalewskiej oraz film Tomasza Jurkiewicza *Każdy ma swoje lato* (2020) – przyniosły nagrody na Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”.

Na pochwały zasłużyła Karina Kleszczewska za kreatywną fotografię w *Hiszpance* (2015) Łukasza Barczyka, a Monika Lenczewska za realistyczną w *Obcym niebie* (2015) Dariusza Gajewskiego. Małgorzata Szyłak zyskała uznanie dzięki nastrojowym obrazom z *Dzikich róz* (2017) Anny Jadowskiej, zaś Magdalena Górka za sprawą zręcznego nawiązania do dobrych hollywoodzkich wzorów – w filmach Władysława Pasikowskiego *Jack Strong* (2014) i *Kurier* (2019). Zapewne wzięto je pod uwagę, przyjmując pracującą również w USA Górkę do American Society of Cinematographers (ASC).

ZERO EGZOTYKI

Same autorki zdjęć filmowych raczej nie ekscytują się swoją obecną ekspansją. „Nie przywiązuję większej wagi do faktu, że mamy teraz w Polsce, jak i w wielu innych krajach, więcej operatorów. Muszę przyznać, że zabierając głos w artykule na ten temat, czuję się trochę, jakbym brała udział w jakiejś paraolimpiadzie. Cieszę się z zaproszenia do rozmowy [wraz z Jolantą Dylewską, Kariną Kleszczewską, Weroniką Wojnach i Itą Zbroniec-Zajt – przyp. A.B.], ale czy otrzymałabym je, gdybym nie była kobietą, gdyby chodziło tylko o moje dokonania twórcze?” – zastanawia się Weronika Bilska. Z ulgą przyjmuje zapewnienie, że to dzięki tym dokonaniom znalazła się w doborowym gronie rozmówczyń.

„Czy my, autorki zdjęć filmowych, jesteśmy dziś zjawiskiem egzotycznym?” – pyta Ita Zbroniec-Zajt. „Nie ma w tym nic egzotycznego” – odpowiada. „To, że nas przybywa, tłumaczę sobie wzrostem zaufania reżyserów i producentów do ope-

raterek, spowodowanym rewolucją cyfrową w kinie. Wprawdzie nadal w pierwszej rozmowie o nowym projekcie producenci wypytyują mnie o stronę techniczną obrazu filmowego, ale dzięki rewolucji cyfrowej już na planie filmowym widzą, jak będzie wyglądać obraz. W erze analogu musieliby czekać na obrobienie materiałów światłoczułych” – mówi Zbroniec-Zajt. „Natomiast mniejszy ciężar profesjonalnych kamer cyfrowych, w stosunku do ich poprzedniczek na taśmę filmową, moim zdaniem nie ma tu istotnego znaczenia. Zasadą rewolucji cyfrowej jest poszerzenie dostępu do kamer amatorskich, które mamy nawet w telefonach komórkowych. Dzięki temu bakcyła filmowania polyka więcej młodych ludzi, wśród nich – przyszłych operatorów” – dodaje Kleszczewska.

WYŁĄCZNIE MĘSKA PROFESJA?

„Kiedy sama myślałam o tym, żeby zostać operatorką, dawano mi do zrozumienia, że to nie jest zawód dla dziewczyn” – wspomina autorka zdjęć do *Hiszpanki*. „W tamtych czasach panowała nieufność do inżynierjno-technicznych kompetencji kobiet. Uważano, że pod tym względem kobieta nie jest w stanie dotrzymać kroku mężczyźnie, zwłaszcza gdy trzeba połączyć wiedzę techniczną z wizją artystyczną. W dość konserwatywnym społeczeństwie polskim takie myślenie pokutuje do dziś, ale słabnie. Kobiety z tytułem inżyniera są na placach budów, zajmują stanowiska, na których wymagana jest znajomość techniki, przybywa ich też więc w operatorstwie filmowym. Przyczynę tego stanu rzeczy widzę zatem w zmianie kulturowej” – mówi Karina Kleszczewska.

„Myli się ten, kto uważa, że zawód operatora jest dedykowany głównie mężczyznom z powodu wyzwań technicznych. Mimo braku szczególnych uzdolnień w tym kierunku, nie mam problemów z techniką filmową. Sztuka operatorska powstaje w głowie, narzędzia zawsze można dobrać” – dodaje Weronika Bilska. „To prawda: centrum pracy operatorskiej jest w mózgu i sercu, a nie w bicepsach (które my, kobiety, mamy zresztą większe od kolegów). Jestem ciekawa czy fakt, że przybywa operatorów wpłynie w jakiś sposób na rozwój narracji wizualnych. Natomiast jako dziekanka Wydziału Operatorskiego PWSFTviT zaobserwowałam, że coraz więcej dziewcząt zostaje po studiach w zawodzie. Kiedyś tak nie było” – mówi Jolanta Dylewska.



Tomasz Konecki i Karina Kleszczewska na planie filmu *Klątwa*, reż. Tomasz Konecki

Sztuka operatorska powstaje w głowie, narzędzia zawsze można dobrać. Centrum pracy operatorskiej jest w mózgu i sercu, a nie w bicepsach

Inne światło rzuca Weronika Wojnach, która obecnie wiąże życie zawodowe z telewizją. Wiele lat robiła zdjęcia do serialu fabularnego *M jak miłość* (2005-2014), teraz jednak jest przede wszystkim realizatorką telewizyjną. Najbardziej lubi pracę przy widowiskach rozrywkowych, transmisjach koncertów czy programach kulturalnych. „W kinematografii ekspansja operatorów jest nowym zjawiskiem. W telewizji, choć zawsze było ich mniej niż realizatorów, pracowały od dawna. Dlatego kobieta w wozie transmisyjnym czy przy mikserze wizyjnym nie jest dla nikogo zaskoczeniem, jakim wciąż bywa, gdy pojawia się koło kamery na planie filmowym” – mówi Wojnach. „Z drugiej strony – kontynuuje – zdarzało się, że jako operatorkę kamery angażowano mnie właśnie dlatego, że jestem kobietą. Wolałabym oczywiście, żeby decydowały o tym inne względy, niemniej zadania, jakie stawiano przede mną, były interesujące. I tak oto np. w spektaklu Teatru Telewizji *Courage mojej matki* (2002) w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz, ze zdjęciami Tomasza Dobrowolskiego i Da-

nutą Szaflarską w roli głównej, retrospekcje ukazywały świat oczyma bohaterki w latach młodości. Upodobniona do niej kostiumem, kręciłam te subiektywne ujęcia, z odbiciami mojej twarzy w witrynach sklepowych, moich nóg biegnących ulicą, czy zbliżanej do ust – w tym wypadku do kamery, którą miałam na ramieniu – filizanki z herbatą. Inspirujące doświadczenie”.

STUDIA I DEBIUT: OPOWIEŚĆ PIERWSZA

Jolanta Dylewska ukończyła Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w roku 1989. Po przyjęciu usłyszała od dziewczynki, że jeśli okaże się dwa razy lepsza od swoich kolegów, to wtedy dopiero będzie tak dobra jak oni. Dziekan Janusz Połom mówił to ze smutkiem – jego kanadyjska żona była autorką zdjęć filmowych. Początki studiów do łatwych nie należały, ale potem było tylko lepiej. Dylewska podkreśla, że duży wpływ na to, jaką stała się operatorką, miał jej kolega z uczelni, reżyser Mariusz Grzegorzek. „Pragnął tworzyć kino artystyczne. Dostrzegł, że idę w tym samym kierunku i zapraszał mnie

do swoich projektów. Jemu pozwolono zadebiutować zaraz po studiach. Na mój debiut nie chiano się zgodzić. Mariusz z całych sił walczył o mnie, wspierał go Wojciech Jerzy Has. Mój mistrz, Jerzy Wójcik, poręczył za mnie. No i zadebiutowaliśmy, Mariusz i ja, *Rozmowę z człowiekiem z szafy*, która jemu przyniosła wyróżnienie na MFF w Wenecji, a mnie nagrodę na FPFF w Gdyni – opowiada autorka zdjęć. Jak czuła się w początkach drogi zawodowej – powtórzmy: 30 lat temu – na zdominowanym przez mężczyzn planie filmowym? „Od początku postawiłam na szczerść w relacjach zawodowych i nie udawałam, że wiem więcej, niż wiedziałam. Z moją ekipą stanowiliśmy drużynę. Ważne było, żeby koledzy poznali mój cel i żeby z twórczym zaangażowaniem dążyli do niego wraz ze mną. Wspólnie nieraz robiliśmy rzeczy bardzo dziwne z artystycznego i technologicznego punktu widzenia. Na planie zaś bywało zabawnie, bo oświetlacze codziennie przy powitaniu całowali mnie w rękę, którą im wrywałam, ale byłam tą szarmanckością wzruszona” – śmieje się operatorka. „Do dziś jestem wierna kinu autorskiemu. Najbardziej lubię pracować przy filmach, które każą mi rzucić się na nieznaną wodę” – mówi Jolanta Dylewska.

STUDIA I DEBIUT: OPOWIEŚ DRUGA

„Kiedy wybrałam się na studia operatorskie w PWSFTviT, moja rodzina martwiła się o moją przyszłość” – mówi Karina Kleszczewska. „Chciałam studiować fotografię, ale w początkach lat 90. łódzka uczelnia nie kształciła w tym kierunku. Zresztą już po miesiącu studiowania na Wydziale Operatorskim wiedziałam, że bardziej interesuje mnie obraz ruchomy” – wyznaje. Na Wydział ten dostała się, mając zaledwie 19 lat. „Znalazłam się w rękach takich artystów, jak Jerzy Wójcik, Witold Sobociński, Mieczysław Jahoda, Wiesław Zdort, Jacek Korcelli. Lepiej nie mogłam trafić. Oni ulepili mnie trochę jak Plastusia. Jednocześnie zostałam przez nich zaprogramowana: wyposażona w pewne przekonania o kinie i pracy. Część z nich okazała się potem nieśpójna z otaczającą mnie rzeczywistością i musiałam dokonać poważnej ich rewizji” – mówi Kleszczewska. Bezpośrednio po studiach, które ukończyła w 1996 roku, nie miała powodów do radości. „W tamtym czasie – przypomina – w kinematografii polskiej trudno było zadebiutować, zwłaszcza dziewczynie. Niewątpliwie z powodu płci moja sytuacja na starcie była



Orzeł. Ostatni patrol, reż. Jacek Bławut, zdj. Jolanta Dylewska

utrudniona, miałam poczucie braku zaufania ze strony producentów i starszych kolegów – operatorów. Mimo iż wcześniej robiłam zdjęcia do spektakli Teatru Telewizji w reżyserii Łukasza Barczyka, być może nigdy bym nie zadebiutowała, bo opór ze strony środowiska był duży, gdybym nie otrzymała zaproszenia do współpracy od Hanny Slak, reżyserki ze Słowenii”. Polska operatorka zrobiła zdjęcia do jej pełnometrażowej fabuły *Slepa pęga* (tytuł polski *Zaćma*, Słowenia 2002), mrocznej opowieści o nieudanej próbie wyjścia z nałogu heroinowego. Film odniósł sukcesy na festiwalach w Cottbus, Sofii i Salonikach. „A ja zaczęłam robić, już w Polsce, zdjęcia do kolejnych filmów, począwszy od *Przemian* (2003) Łukasza Barczyka” – mówi Kleszczewska. Dziś w dorobku artystki są ponadto takie filmy, jak *Nieruchomy poruszyiciel* (2008), *Italiaci* (2011) i *Soyer* (2017) Barczyka, czy *Ostatnia akcja* (2009) Michała Rogalskiego, a także seriale, m.in. *Powrót* (2022) Adriana Panka. „Na planie filmuję aktorów, którzy grają w określonej przestrzeni i w kostiumach. Spinam to wszystko kłamrą wizualną za pomocą światła, filtrów, optyki itp., ale kluczowa jest dla mnie integralność obrazu filmowego: scenografia, kostiumy i zdjęcia powinny tworzyć plastycznie jednorodną całość. Uzyskanie wspólnej wizji w tych wszystkich pionach ułatwia przeprowadzenie testów w okresie preprodukcji. Dlatego przywiązuję do nich dużą wagę” – podkreśla Karina Kleszczewska.

STUDIA I DEBIUT: OPOWIEŚ TRZECIA

Weronika Bilka ukończyła w 2011 roku studia w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego w Katowicach (kierunek: Sztuka Operatorska). „Ta uczelnia była moim pierwszym wyborem. Andrzej Ramlau, opiekun roku, to mój największy autorytet, bardzo uczciwy pedagog. Przez uczciwość rozumiem stricte merytoryczny sposób prowadzenia podopiecznych, szczerze wytykanie im błędów i niedociągnięć” – mówi Bilka. W trakcie studiów przyszła autorka zdjęć do *Kampera* (2016) i *Córki trenera* (2018) Łukasza Grzegorzka, czy filmu Katarzyny Klimkiewicz *Bo we mnie jest seks* (2021), znalazła się na zakręcie. „Wyszedł przed szereg: myślałam, że zrobię genialną etiudę, a wyszedł z niej straszny październik. Skreślono mnie z listy studentów, ale dano mi drugą szansę i przywrócono na uczelnię. Zrozumiałam wtedy, że nie można iść na skróty” – przyznaje operatorka. Sytuację Bilskiej na studiach ustabilizowała Złota Kijanka, którą otrzymała na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Plus Camerimage w Bydgoszczy za zdjęcia do etiudy Marcina Maziarzewskiego *Brzydkie słowa* (2009). „Pierwsze miesiące po studiach nazwałabym triumfem naiwności, miałam bowiem znikome pojęcie o pracy w branży filmowej. Ale ten triumf naiwności był zarazem motorem pokonywania trudności, zdobywania doświadczeń. Jako operatorka poczynałam sobie wtedy śmiało, gdyż nie wiedziałam, czym to może się skończyć. Czasem kończyło się porażką, lecz

w wielu przypadkach dało ciekawe rezultaty” – mówi Weronika Bilka. Jej fabularnym, pełnometrażowym debiutem kinowym jest film Przemysława Wojcieszka *Jak całkowicie zniknąć* (2014). „W moich zdjęciach do filmów szukam intuicyjnie poetyckiej strony rzeczywistości. Jeśli widzowie dostrzegają na ekranie tę liryczną nutę, bardzo się z tego cieszę” – wyznaje artystka.

STUDIA I DEBIUT: OPOWIEŚ CZWARTA

„Wokół mnie nikt nie kwestionował mego wyboru sztuki operatorskiej jako drogi zawodowej” – mówi Ita Zbronic-Zajt. Autorka zdjęć do *Małych stłuczek* i *Kobiety na dachu* przewinęła się przez Warszawską Szkołę Filmową, gdzie studiowała pod kierunkiem Bogdana Dziworskiego i Andrzeja Ramlaua, a potem trafiła na Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT. Tu opiekę nad I i II rokiem studiów sprawowali Stanisław Szymański i Zbigniew Wichłacz. „Już I rok, poprzez intensywność nauki i wielość zajęć, dał mi poczucie, że film staje się moim życiem” – wyznaje operatorka. Wspomina znamienne zdarzenie z czasów studenckich: „Przyszedłam na plan filmowy i zapytałam II asystenta kamery, czy mogę w czymś pomóc, np. zwinąć kable. Na co odparł, że nie obraża sobie, aby można było kobiecie zlecić zwinanie kabli. Po latach zmienił zdanie”. Zbronic-Zajt nie tai, że była niezdyscyplinowaną studentką – trzykrotnie usuniętą z uczelni i przywracaną z powrotem. „Kiedy opuszczałam zajęcia, nabierałam doświadczenia, pracując przy etudach studentów reżyserii” – zapewnia. Po studiach obawiała się, że na debiut fabularny w Polsce – będąc operatorką, a nie operatorem – poczeka 10 lat. Przyjęła więc zaproszenie młodego reżysera ze Szwecji i tam, fotografując krótkie fabuły, zobaczyła, że może się utrzymać i rozwijać twórczo. W pełnym metrażu zadebiutowała dramatem Ronniego Sandahla *Underdog* (Szwecja/Norwegia 2014). „Na stałe mieszkam w Szwecji, ale często bywam w Polsce i chętnie tu wracam na zdjęcia” – mówi artystka.

STUDIA I DEBIUT: OPOWIEŚ PIĄTA

Weronika Wojnach od dzieciństwa marzyła, żeby w dorosłym życiu zajmować się teatrem. W liceum przygotowywała się do studiów na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie. Ale podczas wakacji między III i IV klasą licealną asystowała reżyserowi Michałowi Kwiecińskiemu na planie spektaklu telewizyjnego pt. *Kornelia* (1996). Chciała obserwować inscenizację, pracę z aktorami nad tekstem, a tymczasem jej uwagę przykuł mężczyzna, którego wszyscy, nawet reżyser, zasypywali pytaniami, gdzie ma stanąć aktor, w jakiej kolejności coś zrobić, gdzie położyć rekwizyt itp., itd. „Tym mężczyzną był operator Piotr Wojtowicz. Zaczęłam się uważnie wsłuchiwać w to, o czym mówi. Wnet świat sztuki operatorskiej zaczął mnie bardziej fascynować niż analiza tekstu. Oświadczyłam w domu, że będę po maturze zdawać na Akademię Teatralną, ale zamierzam zostać operatorką filmową” – mówi Weronika



Dorota Pomykała w filmie *Kobieta na dachu*, reż. Anna Jadowska, zdj. Ita Zbronic-Zajt



Karolina Bruchnicka i Jacek Braciak w filmie *Córka trenera*, reż. Łukasz Grzegorzek, zdj. Weronika Bilka

Wojnach. Zaczęła więc fotografować i kręcić filmy amatorskie, konsultując się z wybitnymi operatorami – Jerzym Łukaszewiczem i Piotrem Sobocińskim – którzy popierali jej decyzję o wyborze zawodu operatorki. I choć bez problemu dostała się na Wiedzę o Teatrze, po dwóch latach studiów zdała – z pierwszą lokatą – na Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT, który ukończyła w 2005 roku. „Wykładowcy oceniali mnie sprawiedliwie, tak jak kolegów. Trochę tylko życzyli mi, że od początku widziałam swoją przyszłość nie w X Muzie, a w telewizji” – wspomina Wojnach.

Już po I roku studiów w Łodzi związała się z serialami, przede wszystkim z *M jak miłość*. „Pod okiem Tomka Dobrowolskiego nauczyłam się robić fotosy i sprawnie szwenkować, bo w produkcji serialu nie ma miejsca na błędy. Sądzę, że dlatego jestem dziś bardzo dobrą operatorką kamery. Z czasem Tomek przekazał mi swoją funkcję autora zdjęć. Nauczona przezeń skomplikowanego ustawiania światła dla dwóch lub trzech kamer, widywałam później, jak trudzą się z tym nawet wybitni operatorzy” – mówi Weronika Wojnach. Zawsze jednak bardziej od oświetlenia, pociągała ją wszystko, co dotyczyło kamer i związanej z nimi technologii. Między innymi z tego powodu odeszła z serialu i zajęła się realizacją telewizyjną, podczas której nad światłem czuwał ktoś inny, a ona mogła zająć się ustawianiem i ruchem kamer. „Z punktu widzenia kobiety – zwłaszcza takiej jak ja, która kocha swój zawód, ale ma też inne pasje, pracę na uczelni i ceni sobie życie prywatne – realizacja telewizyjna ma tę zaletę, że jest przewidywalna: wiadomo, kiedy program wchodzi na antenę i kiedy z niej schodzi. W przypadku serialu termin zdjęć bywa ustalany w ostatniej chwili i nigdy nie wiadomo, o której skończy się praca” – tłumaczy artystka. Wojnach nie zarzuciła jednak robienia zdjęć filmowych – obecnie oddaje się temu zajęciu w reklamie.

Z KAMERĄ NA DOBRE I NA ZŁE

Polskie operatorki generalnie chwalą sobie relacje w ekipach filmowych. Są zgodne: tu niewłaściwe zachowania ze strony mężczyzn wobec nich miały raczej charakter incydentalny. Przeważnie zresztą nie wynikały z faktu, że ich obiektem była kobieta, ale ze stereotypowej niewiary w zdolności techniczne kobiet czy – jak w poniższym przykładzie – w kondycję fizyczną. „Pewien reżyser, z którym miałam pracować w Teatrze Telewizji – opowiada Karina Kleszczewska –

wyraziwszy życzenie, abym wszystkie ujęcia nakręciła »z ręki«, dorzucił: »lepiej więc pochodź na siłownię«”.

Zapewne z tych samych powodów niestety częściej można spotkać się z niedocenianiem możliwości operatorok przy angażowaniu ich do pewnych projektów. Zazwyczaj bowiem przypadają im filmy kameralne, a omijają trudne w realizacji, wysokobudżetowe. A przecież nasze autorki zdjęć niejednokrotnie udowodniły, że i z superprodukcjami radzą sobie nie gorzej niż autorzy zdjęć. Przykładem zdjęcia Kariny Kleszczewskiej w *Hiszpance* czy ostatnio Jolanty Dylewskiej w *Orle. Ostatnim patrolu* – jedno i drugie powszechnie chwalone.

Weronika Bilka wraca do tematu relacji w ekipach. Nie zgadza się na czarno-biały podział: dobre kobiety, źli mężczyźni. „Będąc karakanem [*śmiech*] – mierzę 1m 58cm, ważę 51 kg – mogłabym być obiektem dyskryminacji. Otóż rzadko spotykałam się z uprzedzeniami ze strony mężczyzn i były one raczej niegroźne. Znacznie częściej dyskryminowania doświadczałam od kobiet! Niektóre producentki i kierowniczki, nawet nie ze złej woli, lecz z obawy, że sobie nie poradzę, podważały moje kompetencje lub stawki zarobkowe” – mówi Bilka. Zaraz jednak dodaje: „Sama koleżanki i kolegów z pionu operatorskiego traktuję podmiotowo. Umiejętność pracy w zespole uważam za swoją supermoc. Satysfakcja, którą z niej czerpię, przewyższa przykrości. Jestem wdzięczna losowi, że zostałam operatorką, otwartą na przyszłość”.

Pod słowami Bilskiej mogłyby się podpisać inne polskie autorki zdjęć filmowych. Kleszczewska mówi: „Kocham robić zdjęcia do filmów, a ludzi, z którymi pracuję, dzielę ze mną tę pasję. Z moimi ekipami operatorskimi porozumiewam się doskonale i dostaję od nich pełne wsparcie”. Wojnach dodaje: „Nie wyobrażam sobie innego miejsca dla siebie niż kino i telewizja. Gdybym miała dziś ponownie wybrać sobie profesję, wybrałabym tę samą”. Zbroniec-Zajt wtóruje: „Uwielbiam pracę na planie filmowym. Wyzwania twórcze i tempo pracy motywują mnie do stałego podwyższania sobie poprzeczki”. A Dylewska pointuje: „Od dwunastego roku życia pragnęłam robić filmy i nigdy nie żałowałam, że to pragnienie się ziszcilo. Im dłużej pracuję w moim zawodzie, tym bardziej mnie ciekawi”.

Przy tak pozytywnym nastawieniu naszych mistrzyń kamery można oczekiwać, że jeszcze niejednemu raz zachwycą nas pięknymi obrazami filmowymi.



Ita Zbroniec-Zajt



Jolanta Dylewska na planie filmu *Pokot*, reż. Agnieszka Holland



Weronika Wojnach



Weronika Bilka

SKRAJNA WOLNOŚĆ PROWADZI DO NIEWOLI

Rozmowa
z **BARTKIEM
BALĄ**, reżyserem
filmu *Rój*



Bartek Bala

Pomysł na *Rój* sięga roku 2016. Jak wyglądała twoja droga do tego filmu?

Jeśli chodzi o scenariusz, to wszystko zaczęło się od konceptu bezludnej wyspy. Różne moje doświadczenia życiowe podsunęły mi ten pomysł i pozwoliły, by zbudować kilka postaci wokół tej historii. Początkowo miałem pisać sam. Był to moment, w którym chciałem robić kino bezwzględnie autorskie. Potem trafiłem z tym projektem na warsztaty producentów przy okazji festiwalu Regiofun, gdzie poznałem Helenę Szodę-Woźniak i Joannę Malicką, które zainspirowały mnie do współpracy ze scenarzystami. Początkowo nie byłem do tego przekonany, ale w trakcie warsztatów trafiłem na wspaniałe osoby. Zrobi-

Adam Wojciechowski, Roma Gąsiorowska, Eryk Lubos i Antonina Litwiniak w filmie *Rój*, reż. Bartek Bala

łem „casting na scenarzystę”, stworzyłem kartę oceny, podchodząc do tego metodycznie. Tak pojawił się Maciej Słowiński, z którym pracujemy już nad kolejnymi projektami.

Podszedłeś do tematu ze szczególną ostrożnością.

Nie chciałem trafić na minę w tej warstwie. Było wiadomo, że spędzimy nad projektem wiele lat, więc wybór partnera był ważną decyzją. Dochodziła też kwestia tego, że w owym okresie byłem zdeterminowany, żeby zrobić film po swojemu i za swoje pieniądze. Początkowo *Rój* był „trzydziestką”, a pomysł z zamknięciem akcji na bezludnej wyspie miał pozwolić na ograniczenie kosztów. A przynajmniej tak nam się wtedy wydawało.

Pół godziny zamieniło się w pełny metraż. Pomysł na wielu polach chyba ewoluował.

Bardzo ważny był czas, w którym film powstawał. Przez te siedem lat od pojawienia się pomysłu zmieniło się wszystko, włącznie z moim myśleniem o kinie. Wywodzę się ze świata sztuki wizualnych i początkowo interesowali mnie w kinie Roy Andersson czy Ulrich Seidl. Następnie przechodziłem fascynację twórczością Kiesłowskiego, braci Dardenne, kinem społecznym – opowiadanym skromnymi środkami. Kończę z mariażem tych doświadczeń i własnym stylem.

Ale zmienił się też sposób finansowania filmu. *Rój* to pierwszy w historii polskiego rynku filmowego obraz

finansowany metodą tzw. crowdfinancingu.

Faktycznie przeszliśmy drogę od pomysłu na skromny – niezależnie finansowany – film do dużego przedsięwzięcia. Pozyskaliśmy 300 inwestorów za pomocą platformy Crowdway, która daje taką możliwość. Tak można opisać to w jednym zdaniu, ale stały za tym tysiące działań, które musiałyśmy wokół tego wykonać. Nie udałooby

temu przyglądają. Pewnie jedni kibicują, inni trochę mniej. Wierzę jednak, że kiedyś ten model stanie się alternatywą i szansą dla części filmowców. Dla nas to była nauka, zgromadziliśmy wiedzę, będziemy chcieli dzielić się tym doświadczeniem z innymi.

Nowatorski jest również sposób dystrybucji. Pokazujecie ten film na specjalnie utworzonej platformie www.filmroj.pl, do której widzowie będą mogli wykupić dostęp.

Uważam, że nie jest dzisiaj problemem system finansowania filmów, ale modele sprzedaży i dystrybucji. Kina, jak wszyscy wiemy, są w kryzysie. Trudno jest – po pandemii i w trakcie inflacji – zgromadzić widownię, tym bardziej na filmie, który nie jest typową rozrywką. Niektóre polskie produkcje z ostatnich miesięcy miały otwarcia na poziomie kilku tysięcy widzów. Nasze działania nie są przeciwko kinu. Nie stajemy w opozycji. Kocham kino, chciałbym, żeby istniało i miało się dobrze. Wierzę, że zrobiłem film do kin i że najlepiej oglądałoby się go na dużym ekranie. Jednak producenci mają też sporą obietnicę zwrotu pieniędzy inwestorom. By doprowadzić do jak największego przychodu z filmu, postawiliśmy na metodę *self-publishingu*, która jest coraz popularniejsza na rynkach zagranicznych.

I myślisz, że taki model dystrybucji może w przyszłości się przyjąć?

Nie wiem. Nasz eksperyment nadal trwa, ale myślę, że po wnioskach, do których dzisiaj dochodzimy, jest to całkiem możliwe. Platformy takie jak *kaśka* – utworzone specjalnie na potrzeby ekskluzywnej premiery filmu – mogą być niedrogie w utrzymaniu, a to pozwala obniżyć koszty promocji. To pytanie, które być może stanie przed polskim kinem.

Na chwilę skupmy się jeszcze na samym filmie. *Rój* jest opowieścią o rodzinie, która od dekady żyje na odizolowanej od świata wyspie. Powtarzasz często, że to historia o różnych aspektach wolności i paradoksach, jakie jej towarzyszą.

Razem ze scenarzystą Maciejem Słowińskim, jeszcze na poziomie prac nad scenariuszem, uknuliśmy sobie taki logline: „skrajna wolność prowadzi do niewoli”. Jest to dosyć oczywiste, że skrajności na ogół niszczą i zniewalają. Wolność, którą

naszym bohaterom miała dać wyspa, pokazujemy w odcieniach szarości, a te między sobą się przenikają.

Paradoks polega na tym, że ta wolność staje się niewolą. To sytuacja, którą twoi bohaterowie sami sobie zgotowali. W *Roju* szczególnie ważna jest figura męża, ojca, głowy rodziny, który zdaje się reprezentować męskość toksyczną, dumną, dominującą.

To bardzo mi bliskie zagadnienie, a szczególnie, jeśli chodzi o temat kłótni, która zostaje w rodzinie po takiej osobie. Nawet kiedy ona znika, to jej wpływ bywa silny. Nie chciałbym jednak, żeby *Rój* był wrzucany w temat patriarchalny czy emancypacyjny i zawłaszczany przez którąś ze stron. Faceci mają swoje ciemne strony w tym filmie, na pewno tak jest, ale zarazem wydaje mi się, że wszyscy bohaterowie mają jakiś mrok w sercu i ciemne chmury nad sobą. To wszystko dzieje się przez to, w jakim miejscu się znajdują, co sobie mówili oraz gdzie zaszli w swojej idée fixe.

Na początku mieli całą rodziną żyć w spokoju, odcięci od innych ludzi, czego skutki są jednak tragiczne. Bezludna wyspa jest tematem wdzięcznym w kinie i literaturze.

To było od początku ważne, by znaleźć miejsce, które będzie zawierać w sobie piękno, ale także mrok generujący przeszkody na drodze bohaterów. Motyw bezludnej wyspy daje w tym względzie pole do popisu. Pozwala przesuwac suwakiem kreacji w różne strony. Inspirowałem mnie filmy, których akcja wydaje się wywiedziona z rzeczywistości, ale ma też w sobie pierwiastek mistyczny, metafizyczny. Mocno wierzę, że kino nie musi być sztuką krytyczną, ale poprzez symboliczne kody może przekazywać uniwersalne prawdy o świecie. Bardzo widać to w tym, co tworzy nowojorskie studio A24. Interesuje mnie właśnie coś takiego, a przede wszystkim triada oparta na ważnym temacie, formie filmowej i świecie, który można wokół tego zbudować. Pisząc kolejny scenariusz z Maciejem Słowińskim, chciałbym, żeby było to połączenie *Ludzkich dzieci*, *Leona Zawodowca* i *Gran Torino*. Na pozór może wydawać się to dziwne, ale takich nieoczywistych splotów chcę poszukiwać w swoim kinie.

Rozmawiał
MATEUSZ DEMSKI



Marcin Bortkiewicz
i Marianna Ame
na planie filmu *Tonia*

BOLESNA KOMEDIA

Rozmowa z **MARCINEM BORTKIEWICZEM**, reżyserem filmu *TONIA*

W swojej drugiej pełnometrażowej fabule porusza pan trudne tematy dzieciństwa spędzonego w rodzinie, gdzie obecny jest alkohol, a dzieci zbyt szybko dorzewają. Nie pokazuje pan jednak dramatów, ale marzenia, nadzieje, świat widziany oczami dziecka, z pewną naiwnością.

Dziecko z jednej strony odbiera świat takim, jaki on jest, a z drugiej zaklina go i zaklina rzeczywistość, która czasami wcale nie jest przyjemna. Przypominając sobie własne dzieciństwo, zwróciłem uwagę, że dzieci usprawiedliwiają wszystko, co ich rodzice robią. Usprawiedliwiają każdą decyzję, jaką dorośli podejmują, również – a może w szczególności – tę złą. Wydawało mi się, że to będzie filmowe: pokazać, w jaki sposób dzieci wmawiają sobie, że rodzice mają zawsze rację, że oni robią to podobno dla ich dobra i że przecież wszystko będzie świetnie. Przede wszystkim chciałem przedstawić, jak wmawiają sobie, że są kochane.

Taka perspektywa była dla pana punktem wyjścia?

Właściwie to była konkluzja moich poszu-

kiwań i rozważań. Postanowiłem sam siebie zapytać, jak postrzegałem dorosłych jako dziecko i w ten sposób opowiedzieć tę historię.

Pamięć, a szczególnie pamięć dziecka, jest jednak mocno wybiórcza i zniekształcona. W jaki sposób zdecydował pan, które wspomnienia wybrać, aby mimo wszystko nie powstał film autobiograficzny?

Bardzo mi pomogło, że do głównej roli zaangażowałem moją córkę Mariannę Ame. Nie chciałem opowiadać swojej historii i właściwie tego nie zrobiłem. Przede wszystkim: ja nigdy nie miałem ojca. Postać ojca z *Tonia* wzorowałem raczej na moim wujku, którego znowu aż tak często w domu nie było. Część wspomnień wyidealizowałem, część sfabularyzowałem. Na przykład wspomnienie z kościoła, gdzie za chwilę pokażę film z Jezusem – jest absolutnie moje. Wróciło także moje wspomnienie, w którym musieliśmy pijanego wujka odprowadzać na poranny autobus. Tylko on wtedy nie jechał do Włoch, jak Tatyś z *Tonia*, ale do Iraku. Pamiętam też, że wtedy w radiu leciała piosenka Al Bano i Rominy Power „Ci sarà”. W *Tonia* połączyłem więc pamięć z fikcją.

W pana filmie dużą rolę gra obrzędowość związana z katolicyzmem, rytuały, modły – to bardzo ważna część dorastania głównej bohaterki.

Ja po prostu wychowałem się przy kościele, jak pewnie wiele dzieciaków w latach 80. Moja babcia regularnie chodziła na cmentarz i do „kościółka”, a ja razem z nią. Pamiętam, kiedy zgromadzone na mszy świętej kobiety śpiewały pieśń „Chwalcie łąki umajone”, ale w żaden sposób nie mogły się zgrać z organistą. Organista śpiewał rytmicznie, a wszystkie babcie długo po nim kończyły te same frazy. Byłem ministrantem, a w *Tonia* ministrantów grają moi synowie. Nie zostałem jednak w końcu na święcenia, poszedłem do kina na *Indianę Jonesa*. Chyba więc w ten sposób zamiast kościoła, wybrałem kino.

Czy odtwórczyni tytułowej roli Toni – pana córka Marianna – od dawna wykazywała aktorski talent? Czy to, co widzimy na ekranie to raczej efekt doskonałego reżyserkiego prowadzenia?

Jeśli ktoś nie ma zdolności aktorskich, to choćby nie wiem jak był prowadzony, taki eksperyment się nie uda. Jako reżyser jestem dość bezwzględny. Ktoś może powiedzieć, że do pracy przy *Tonia* zatrud-

niłem całą swoją rodzinę, ale proszę zauważyć, że poza Marianną pozostali jej członkowie grają naprawdę epizodyczne role. Co też dość dobitnie pokazuje ich nastawienie do aktorstwa i relację talentu oraz zaangażowania. Wydaje mi się, że większość z nas poradziłaby sobie na ekranie. Pytanie tylko, na jak długo. Wiedziałem, że rola Toni musi być napisana dla kogoś, kto udźwignie jej ciężar. To bardzo odpowiedzialne zadanie. Gdyby Marianna sobie nie poradziła, tego filmu by nie było. Jej zdolności aktorskie odkryłem przez zupełny przypadek. Zatrudniłem ją do jednego odcinka serialu *Na dobre i na złe*, który sam reżyserowałem. Zrobiłem to głównie dlatego, żeby potem dzieci nie miały do mnie pretensji, że nie zagrały w żadnym z moich filmów. Chciałem też, żeby zobaczyły, że praca w tej branży jest trudna i wymagająca. Ku mojemu zdziwieniu Marianna się nie zniechęciła, a gdy przekonałem się, że świetnie sobie radzi na planie filmowym, wróciły marzenia o zrobieniu *Tonia*. Zrozumiałem, że mogę zrealizować ten film z nią i dla niej.

W jednej krótkiej i obu pełnometrażowych fabułach zaangażował pan Małgorzatę Zajączkowską, która tym razem wcieliła się w rolę babci Wandeczki. Jak ewoluowała wasza współpraca?

Ani przez moment nie wahałem się, żeby do tej roli zaangażować Małgosię. Dziś, jak patrzę na Wandeczkę, to widzę swoją babcie, chociaż oczywiście Małgosia nigdy jej nie poznała, a zresztą tę postać wzorowała na swojej matce. Gdzieś musiały się te wszystkie kobiety spotkać i dzięki temu ta postać ukształtowała się bardzo organicznie. Małgosia nie reżyserowała prawie w ogóle, dokładnie wiedziała, co ma robić i to było naprawdę niesamowite.

Zdjęcia do Toni realizował pan w Górze Kalwarii, która w zasadzie mogłaby być każdym innym miasteczkiem, co z pewnością uwypukliłoby uniwersalizm tej historii. Na ekranie miejsce to wydaje się zupełnie wyjątkowe.

Góra Kalwaria wydała mi się „włoska”, a bardzo chciałem taki klimat wnieść do naszego filmu. Włoski neorealizm, miasteczka z małymi domkami, rozświetlone ulice. Zostałem zupełnie zauroczony miejscowym kościółkiem i posągiem Matki Boskiej. Jak tylko go zobaczyłem, od razu napisałem dodatkową scenę. Jest coś magicznego w tym miejscu i chrześcijańskiej aurze, która nad Górą Kalwarią się unosi. Z Kingą Babczyńską, autorką scenografii, i z Andrzejem Wojciechowskim, naszym operato-

rem, ustaliliśmy, że będziemy się trochę wzorować na malarstwie Chagalla, na jego kolorach, realizmie magicznym i uznaliśmy, że Kalwaria będzie świetnym miejscem, aby nasze pomysły wprowadzić w życie. Oboje tak dobrali paletę barw, by określone kolory wiązały się z poszczególnymi scenami czy sytuacjami z życia Toni. Do tej wizji Justyna Stolarz doskonale dobrała kostiumy i one również znakomicie współgrają z całością.

Jak wyglądała pana współpraca z Andrzejem Wojciechowskim? Kto podejmował decyzje dotyczące oświetlenia czy ułożenia kadrów?

Kwestię oświetlenia zawsze zostawiam autorowi zdjęć, rzadko ingeruję, czy mam jakiegokolwiek uwagi. Jeśli natomiast chodzi o kadry, to rzeczywiście wspólnie z operatorem zdecydowaliśmy się na dużą głębię ostrości uzyskaną za pomocą soczewek połówkowych. Mogliśmy pokazać w ostrości zarówno bardzo daleki plan, jak i plan bliski. Zależało mi na tym szczególnie, żeby wewnątrz kadru dużo się działo.

W Toni mnóstwo jest elementów tego włoskiego neorealizmu, o którym pan wspominał, ale też magii, która wyraża się za pomocą filmowych środków wyrazu – np. wstawek wprost z kina niemego. Skąd pomysł na takie połączenia?

Patrząc na świat dosyć eklektycznie. Wychowałem się na kinie niemych i myślę, że do końca życia będę w nim zadurzony. Pierwszymi filmami, jakie oglądałem, były te Charliego Chaplina, które wyświetlano w niedzielnym programie „W starym kinie” w telewizji. Kolosalne wrażenie zrobił na mnie *Brzdąc*. Kiedyś w ogóle wydawało mi się, że kino jest nieme ze swojej natury. Za sprawą *Tonia* chciałem temu kinu oddać swój osobisty hołd. Z drugiej strony niezmiernie zależało mi, żeby *Tonia* nie była filmem realistycznym. Uważałem, że ta historia potrzebuje dystansu i poczucia humoru. Włosi mają na to swoje określenie: *una commedia dolorosa*, czyli komedia bolesna. Może to też swego rodzaju ucieczka? Może najzwyczajniej w świecie uprawiam kino eskapistyczne? Może to jedyny sposób, by zaakceptować swoje całkiem nieróżowe dzieciństwo?

Rozmawiała
MAGDALENA MAKSIUK



Marianna Ame, Adam Bobik
i Małgorzata Zajączkowska
w filmie *Tonia*, reż. Marcin
Bortkiewicz

KIERUNEK: PRAWDA

Rozmowa
z PIOTREM
KUJAWIŃSKIM,
reżyserem
i scenarzystą filmu
*ŻYCIE W BŁOCIE
SIĘ ZŁOCI*



Piotr Kujawiński

Bartłomiej Małachowski
w filmie *Życie
w błocie się złoci*,
reż. Piotr Kujawiński

W ideoklip promujący rozpoczęcie zdjęć do filmu trafił do sieci w 2016 roku. Co sprawiło, że *Życie w błocie się złoci* powstało tak długo?

To dosyć skomplikowane, chodziło nam o to, żeby znaleźć odpowiednią osobę, która będzie w stanie dobrze opowiedzieć tę historię, pokazać prawdę o rzeczywistości hip-hopowej w Polsce. Wtedy powstał teledysk, który wzbudził duże zainteresowanie. To był czas, kiedy wydawało

się, że jesteśmy na dobrej drodze, aby wystartować ze zdjęciami. Jednak w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że mamy zupełnie inną wizję z producentem, który niewiele wiedział o środowisku hip-hopowym. W tamtym czasie film nosił tytuł: *Zadra rapera*. Wycofałem się i nie żałuję, bo choć realizacja filmu zajęła tyle lat, postanowiłem, że skoro jestem tak blisko tej historii, sam ją wyreżyseruję. Obraz, który widzowie obejrzą w kinach, jest taki, jaki chciałem, żeby był. Mocny i prawdziwy. Przy okazji miałem dużo

czasu, żeby dopracować scenariusz. Jako debiutantowi nie było mi łatwo się przebić, ale miałem pomoc ze strony przyjaciół i środowiska. Gdy dostaliśmy dofinansowanie z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, wiedziałem, że warto było tyle czekać.

Na ekranie czuć pana pasję i znajomość środowiska hip-hopowego, ale zastanawia mnie, na ile film jest realistyczny, a na ile uatrakcyjniony na rzecz filmowej rozrywki?

Jestem związany ze środowiskiem hip-hopowym od 2002 roku. Poszedłem wtedy przypadkiem na koncert WWO i wsiąknąłem na całego w ten klimat. Tamten hip-hop był inny niż ten, który nagrywa się dzisiaj, być może nieco bardziej prawdziwy i mniej skomercjalizowany. Przez tyle lat nie straciłem jednak pasji do tej muzyki i środowiska. Chciałem, by film był atrakcyjny dla widza. Zależało mi, aby podzielić się swoimi i kolegów doświadczeniami, pokazać nasz „wspólny punkt widzenia”. Nie odszedłem od prawdy o rzeczywistości polskiego hip-hopu. Wiadomo, w Warszawie, gdzie rozgrywa się większość akcji, ta rzeczywistość różni się od małych miasteczek, jednak istnieją wspólne mianowniki. Starłem się je pokazać. Wybierałem utwory głównie pod kątem prawdy i szczerości przekazu. Zainteresowałem projektem takich raperów, jak TPS czy Dudek. Znalazłem w środowisku hip-hopowym odtwórcę głównej roli – Małacha, który stworzył świetną kreację aktorską. Teraz czekam na premierę.

W trakcie seansu było dla mnie oczywiste, że był to projekt osobisty, ale napisy końcowe uświadomiły mi, że był to też projekt rodzinny. Produkcją pan film z żoną, Katarzyną Kujawińską, a pana mama, Danuta Kujawińska, jest opisana jako współscenarzystka.

Rzeczywiście moja rodzina pomagała przy realizacji filmu. Mój tata Lech Kujawiński od początku był zaangażowany w to przedsięwzięcie jako project manager. Załatwiał wszystkie sprawy, by pozyskać potencjalnych inwestorów. Moja mama napisała pierwszy scenariusz w 2013 roku, miał tytuł „Zadra rapera”. W tamtym czasie zacząłem studiować w Warszawskiej Szkole Filmowej. Sporo się tam nauczyłem i przeczytałem chyba wszystkie możliwe książki, by utwierdzić się w przekonaniu, że dam radę zrealizować ten projekt samodzielnie. Moja mama oddała mi swój scenariusz, a sama skupiła się na pisaniu książek. Wiedziała, że ja, zanurzony w hip-hopowej prawdzie, będę wiedział, jak przenieść realny świat rapu na ekran. Z kolei bez udziału mojej żony, Kasi, film by nie powstał. Walczyliśmy wspólnie z przeciwnościami losu i dzieliliśmy się obowiązkami. Ja zajmowałem się sprawami artystycznymi, muzyką, scenariuszem, castingiem, a żona produkcją, finansami, logistyką. Razem wspieraliśmy się na

tej drodze. Finalnie, po dziewięciu latach pracy, udało się.

Zajmował się pan też montażem filmu, co zresztą ciekawie się złożyło, bo ukończył pan kierunek montażu w Warszawskiej Szkole Filmowej.

To prawda, ale nie dlatego podjąłem się montażu tego filmu. *Życie w błocie się złoci* to projekt mikrobudżetowy, co spowodowało m.in., że odpadło nam kilka dni zdjęciowych. Potem okazało się, że z różnych względów montażysta, z którym pracowałem, nie mógł kontynuować swojej pracy. Trudno mi było zaufać na tym etapie komuś nowemu, wyjaśnił mi moją wizję filmu od początku. Stwierdziłem więc, że sam się tym zajmę. Szybko jednak zrozumiałem, że teoria, którą miałem w głowie, nie zawsze przekłada się na praktykę, więc musiałem wypracować własny system pracy. Miałem też inne wyzwanie – jako reżyser chciałem, żeby jak najwięcej scen zostało w filmie, ale jako montażysta wiedziałem, że niektóre nie pasują i psują rytm. Powstało kilka układów, w których jednak szukałem wciąż tego samego: prawdy. Prawdy w fabule, w rytmie, w aktorstwie. Doszedłem do finalnej układki, która trwa 90 minut.

Proszę opowiedzieć więcej o castingu.

Z Małachem, który zagrał Lupusa, spotkałem się przypadkiem. Po rozmowie wiedziałem, że idealnie pasuje do tej roli. Ma te same cechy charakteru. Po udanej rozmowie znaleźliśmy „wspólny punkt widzenia” i zgodził się zagrać w filmie. Zgrali także inni raperzy – TPS i Dudek P56. Od początku byli ze mną w tym projekcie i zawsze mnie wspierali, za co im ogromnie dziękuję. Kolejnym aktorem jest Mateusz Kocięcki. Gdy kilka lat temu zobaczyłem jego demo, wiedziałem, że ma ogromny potencjał, by zagrać każdą rolę. U mnie zgodził się zagrać najtrudniejszą. Mateusz jest również znany w środowisku rapowym. Resztę aktorów wybierałem bardzo precyzyjnie, z każdym się spotkałem, żeby przekonać się, czy wypadnie dobrze na ekranie. Musiałem mieć pewność, że czują to środowisko. Traktowałem scenariusz jako podstawę, ale nie chciałem trzymać się go zbyt kurczowo. Nie wymagałem, żeby aktorzy powtarzali dokładnie wszystkie zapisane dialogi, wręcz ich namawiałem, by grali to, co czuli w danym momencie. Dawałem im pewien kierunek, a oni interpretowali go na swój sposób i uzupełniali sobą. Ze wszyst-

kich jestem szczerze dumny i cieszę się, że mogłem z nimi pracować. Wszyscy oddali swoje serca na 150%. Dla mnie prawda była najważniejsza.

Także muzyczna, bo o ile dobrze pamiętam ogłoszenia na Facebooku, kulminacyjną scenę koncertu nagraliście podczas prawdziwego koncertu w warszawskiej Proximie.

Dokładnie, to nie byli statyści, tylko prawdziwa widownia, prawdziwi fani Małacha oraz reszty raperów, m.in. TPS-a i Dudek P56. Koncert udało się zorganizować właśnie dzięki Małachowi, on go wypromował wraz z kolegami i stworzył na żywo świetną atmosferę, którą udało się uchwycić na potrzeby filmu. Nie było to takie oczywiste, ponieważ kręciliśmy w 2022 roku, zaraz po zakończeniu pandemii, kiedy ludzie nie wrócili jeszcze na dobre na koncerty. My mieliśmy pełną salę i wystarczyły nam dwa duple, żeby nagrać to, co chcieliśmy.

Zarówno ten koncert, jak i część fabuły przypomina chwilami 8. Miłą Curtisa Hansona z udziałem Eminema. To świadoma inspiracja czy przypadek?

Inspirowałem się pewnie podświadomie 8. *Miłą*, bo bardzo lubię ten film, ale on opowiada o zupełnie innej rzeczywistości. Jeśli mielibyśmy mówić o inspiracjach, raczej wspomnielibyśmy o *Jesteś Bogiem*, bo pierwsze przymiarki do *Życie w błocie się złoci* powstały po jego premierze. Ale on również opowiada inną historię. U mnie są trzej bohaterowie, którzy mają problem z policją, trafiają do aresztu, są zmuszeni do podjęcia różnych decyzji. Stąd też taki, a nie inny tytuł. Wszyscy dokonujemy w życiu wyborów, niektóre prowadzą nas w ciekawe miejsca albo w takie, o których wolelibyśmy zapomnieć. Są również takie, które prowadzą do bólu, czyli „błota”, w którym można mimo wszystko znaleźć także coś dobrego – „złoto”, jakiś sens, wyciągnąć wnioski z popełnionych błędów, nie poddawać się, iść dalej własną drogą. Chciałbym, żeby to przesłanie mocno wybrzmiało wśród widzów po obejrzeniu naszego filmu. Kiedyś myślałem, że mam „własny punkt widzenia”. Dziś wiem, że to „wspólny punkt widzenia”. Dziękuję wszystkim aktorom, statystom, epizodystom, całej produkcji. Bez nich by się to nie udało.

Rozmawiał DAREK KUŹMA

Bliscy są nazywani „kinem drogi na osiedlu”.

Na pewno osiedle było dla mnie ważnym punktem odniesienia. Pisząc scenariusz, a potem w trakcie realizacji filmu, zdałem sobie sprawę, że takie właśnie osiedle to moja mityczna kraina dzieciństwa. Wcale nie miejsce idylliczne, jak lubimy to sobie wyobrażać – gdzie płynie rzeka, gdzie stoi rozłożysta wierzba i ćwierkają ptaki. Moje dzieciństwo było związane z blokowiskiem na Kabatach w okolicach ulicy Jana Rosoła. Dookoła bloki z wielkiej płyty, między nimi stał mały warzywniak, był bazarek i ewentualnie biblioteka. To był zamknięty, ale i uporządkowany świat. W filmie chodziło mi o to, żeby osiedle stało się swoistym labiryntem, w którym każdy z bohaterów próbuje się odnaleźć i jakoś się po nim poruszać.

Podobnym, zamkniętym światem, w którym kumulują się najróżniejsze sytuacje i stany jest rodzina. Powiedziałeś kiedyś, że rodzina jest jak... laboratorium.

Punktem wyjścia, na początku wymyślenia tej historii, były moje rozważania na temat tego, w jakie dziwne rzeczy ludzie są w stanie uwierzyć, żeby tylko nie konfrontować się z prawdą. Jak daleko ten mechanizm może się posunąć, zapewne dałoby się sprawdzić w różnych grupach i miejscach. Wydawało mi się jednak, że rodzina zintensyfikuje działanie tego mechanizmu i pozwoli na lepszą jego eksplorację. Każdy z nas ma jednak, takie czy inne, relacje rodzinne. Każdy z nas ma wyobrażenie na temat tego, jak działa albo jak powinna działać rodzina, więc może się w tym temacie odnaleźć. W filmie pokazujemy ludzi połączonych więzami krwi, którzy nie potrafią nawiązać relacji, rozmawiać, nie utrzymują kontaktu. Jakoś ich to przerasta.

I tym samym nie dopuszczają do siebie prawdy. Mówisz też o tym, że ludzie są w stanie w różne rzeczy w tym procesie wyparcia uwierzyć. Piotr, jeden z bohaterów, korzysta z „technik panowania nad światem i samym sobą”. Szuka w nich punktów odniesienia.

Poniekąd kwestia tych technik i – można powiedzieć – tworzenia wierzeń, jest

W OPARACH ABSURDU

Rozmowa z **GRZEGORZEM JAROSZUKIEM**, reżyserem filmu *BLISCY*



Grzegorz Jaroszek

powiązana z tematem rodziny. Bohaterowie, czyli ojciec i dwójka jego dzieci, są zostawieni sami sobie wobec otaczającego ich świata. Najbardziej widać to po Piotrze, który nie ma oparcia ani w bliskich, ani w kwestiach światopoglądowych jak religia. Jest osamotniony, dlatego zaczyna szukać sposobu, by uporządkować i wytłumaczyć sobie świat. Piotr zaczyna wierzyć we wszystko. Korzysta z elementów różnych tradycji, szkół, praktyk magicznych, żeby odnaleźć się w swojej codzienności. Piotr tworzy produkt wiaropodobny, taką *home-made* metafizykę.

Każdy z nas, myślę, takiego pierwiastka duchowego w życiu potrze-

buje i poszukuje. Horoskopy są dzisiaj ważnym oparciem dla wielu ludzi.

To był jeden z tematów mojego debiutu – *Kebab i horoskop*. Pojawiała się tam postać, która w swoim życiu kieruje się horoskopami. Bardzo identyfikuję się z bohaterami, którzy mają w sobie głęboką potrzebę nadania sensu i porządku swojemu życiu. Moi bohaterowie robią to zwykle w sposób nieporadny, czasem wręcz śmieszny, ale jest w tym również wyczuwalna naprawdę poważna potrzeba.

Akcja filmu rozgrywa się na wspomnianym osiedlu, gdzie ludzie też są pozostawieni samym sobie. Boha-



Olaf Lubaszenko, Adam Bobik i Izabela Gwizdak w filmie *Bliscy*, reż. Grzegorz Jaroszek

terowie, ojciec i dwójka jego dzieci, zaczynają poszukiwania matki, która pewnego dnia, bez słowa wyjaśnienia, odeszła od męża. Trafiają na sąsiadów, na młode małżeństwa, którym średnio w życiu się powodzi, które może są zaniedbane przez państwo. Gdzieś między wierszami wpleciony jest tu duży społeczny temat.

Faktycznie, mimochodem, zaglądamy w życie różnych osób mieszkających na tym osiedlu. Na pewnym poziomie są osamotnieni, podobnie jak Piotr. Jego matka, która – na swój sposób – pojawiała się w życiu tych ludzi, była dla nich wysłanniczką opatrności. Pomagała im, angażowała się w problemy osiedlowej wspólnoty. Co ciekawe, ta kobieta nie spełniła tej roli w życiu własnych dzieci. Pewnie mogła mieć wpływ na życie Piotra i jego siostry, mogła pomóc im się odnaleźć, ale z jakiegoś powodu tego nie zrobiła.

Pojawia się też figura ojca.

Ojciec Piotra i Marty nie chce i nie potrafi rozmawiać z dziećmi, odciął się od wszystkiego. Tak naprawdę zaginiona żona była jego jedynym łącznikiem ze światem. Na pewno można dostrzec w tej postawie często spoty-

kany typ męskości, typ patriarchy, który odcina się od emocjonalnej komunikacji z najbliższymi. To wynika z deficytów, bezradności, z nieumiejętności radzenia sobie z rzeczami, które na pierwszy rzut oka wydają się najprostsze, jak uczciwa rozmowa z dziećmi. Próbowałem to jednak zrozumieć, przybliżyć się do niego, znaleźć w nim jakąś ukrytą delikatność. Olaf Lubaszenko wniósł to do tej postaci i sprawił, że zamiast figury zdystansowanego ojca, możemy dostrzec po prostu człowieka.

A to wszystko ściśle łączy się z wszechobecnym poczuciem absurdu w tej historii. Patrząc na twoje filmy, można uznać, że ten absurd ciebie jako twórcę chyba napędza i stał się ważnym punktem odniesienia.

To wynika z mojego osobistego przekonania, że taką codzienną rzeczywistość, w jakiej funkcjonujemy, od popadnięcia w zupełny absurd dzieli minimalne przesunięcie. Dosłownie parę centymetrów. To, co postrzegamy jako normalne, zwyczajne i znane, za sprawą tego przesunięcia akcentów, powoli odchodzi od rzeczywistości. Ten moment, w którym zaczynamy odczuwać absurd, może być zarówno tra-

giczny, jak i komiczny. A w zasadzie jest to miks tych dwóch rzeczy. Absurd, jego poczucie, może wywołać płacz i śmiech, które są przecież reakcjami korespondującymi. Zawsze ciekawi mnie ta dwuznaczność.

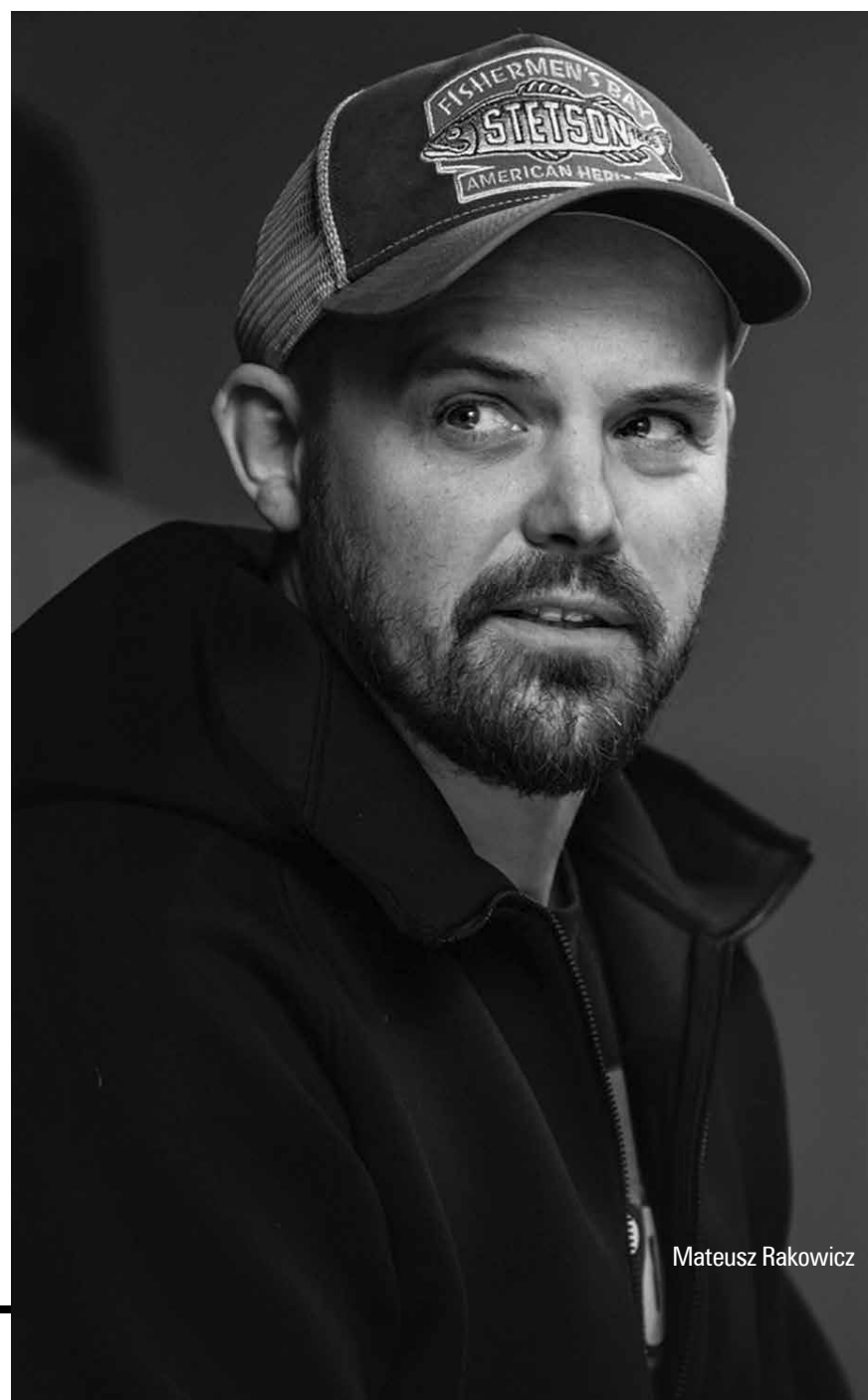
Z pewnością daje to pole dla twórcy, ale mam wrażenie, że tak delikatne przesunięcie jest trudne do uzyskania. Absurd często jest utożsamiany z przegięciem, rozbuchaniem.

To kwestia przyjętej skali, dawki tego absurdu. Na przykład Aki Kaurismäki, którego filmy bardzo cenię, tworzy rzeczywistość wyabstrahowaną i zdystansowaną. Dla mnie absurd nie polega na drastycznym odchyleniu. Nie kreuje świata, na który można patrzeć jak na obcą i dziwną planetę. Bardziej chodzi mi o to, żeby za sprawą absurdu dokonać przesunięcia tego świata, który jest nam znany. Ta metoda pozwala na chwilowe odklejenie od codzienności. Może dzięki takiemu doświadczeniu, jako widzowie, będziemy w stanie z trochę innej perspektywy spojrzeć na nasz świat. Będziemy mogli inaczej go ocenić, inaczej się po nim poruszać.

Rozmawiał
MATEUSZ DEMSKI

KOBIETA I SZTUKI WALKI

Rozmowa z **MATEUSZEM RAKOWICZEM**, reżyserem filmu **DZIEŃ MATKI**



Mateusz Rakowicz

Czy sukces twojego pełnometrażowego debiutu *Najmro. Kocha, kradnie, szamuje* (2021) pokazał ci, że na naszym rynku jest miejsce na dobre kino gatunkowe?

Wydaje mi się, że dobrze zrealizowane kino gatunkowe wciąż stanowi na naszym rynku niszę do wypełnienia. Przez długie lata mało kto się tym zajmował. Na większą skalę chyba tylko Juliusz Machulski. Teraz to się zmienia, w dużej mierze dzięki platformom streamingowym, choć nie ma co ukrywać, że prezentowane tam produkcje są na różnym poziomie. Od jakiegoś czasu towarzyszyło mi poczucie, że chciałbym się tym zająć, a dobre przyjęcie *Najmro* na wrocławskich Nowych Horyzontach czy krakowskiej Mastercard Off Camera, gdzie dostaliśmy Nagrodę Publiczności, tylko to potwierdziło.

Zaczynałeś zupełnie inaczej, zrealizowana do spółki m.in. z Maciejem Cuske i Kacprem Lisowskim *Stacja Warszawa* (2013) niewiele miała wspólnego z gatunkiem.

To było zaangażowane kino społeczne, które chciało być chyba zbyt ważne. Wydaje mi się, że moja część miała trochę lekkości i poczucia humoru. Na dobrą sprawę zainteresowanie gatunkiem poczułem przy krótkometrażowym *Romantiku* (2016). Choć nie ukrywam, że po *Dniu Matki* mam ochotę, by zrobić coś w nieco poważniejszym tonie. Gatunek towarzyszył mi jednak zawsze, zwłaszcza ten, który zakłada silną konwencję i wystylizowany świat. To także przypadek *Dnia Matki*. Odnosimy się do zastanej rzeczywistości, ale też ją totalnie modyfikujemy.

Robienie takiego kina wymaga odpowiedniej konstelacji ludzi. Współpracujesz z Janem Kwiecińskim, producentem otwartym na nowatorskie, nieszablone pomysły.

Mogę tylko to potwierdzić. Przymierzaliśmy się do kilku projektów gatunkowych, bo on też nie ukrywa, że właśnie tym chciałby się zajmować. Możliwość zrobienia takiego filmu jak *Dzień Matki* to konsekwencja otwartości zarówno z jego strony, jak i Netflix'a. Wiele zresztą wskazuje na to, że przed nami kolejna, wspólna duża przygoda.

Lubisz chyba pracować ze sprawdzonymi ludźmi, bo *Dzień Matki* zrealizo-

wał w dużej mierze ta sama ekipa co *Najmro*.

Mam nadzieję, że dalej będzie tak to wyglądało, bo powoli tworzy się już taka rodzina. W zasadzie zabrakło tylko scenografki Ani Anosowicz, która nie mogła pracować z nami przy tym filmie, ale świetnie zastąpiła ją Marianna Lisiecka. Poza tym szefowe i szefowie pionów byli praktycznie ci sami. Nie wspominając o głównym scenarzyście Łukaszu M. Maciejewskim czy operatorze Jacku Podgórskim. To już sprawdzony team, co jest niezwykle ważne w procesie realizacji, który pełny jest napięć i niełatwych sytuacji. Jestem oczywiście otwarty na nowe współprace, bo pewnie nie zawsze uda się realizować filmy w takim składzie, ale kiedy już przyzwyczaisz się do pracy z kimś, a efekt cię zadowala, to chcesz dalej tak działać.

Pełne efektownych walk kino akcji z mocną kobietą bohaterką. Skąd w ogóle taki pomysł?

Zawsze chciałem zrobić taki film, także dlatego, że od dwudziestu paru lat jestem związany ze sztukami walki. Kiedyś zawodniczo trenowałem karate, potem różne „stójkowe” formy, a od jakiegoś czasu boks. Dobrze się w tym czuję i lubię to robić. Zadzwoiłem do Janka, który zasugerował, że jest przestrzeń na taką produkcję. W tydzień, wraz z Łukaszem M. Maciejewskim, stworzyliśmy tzw. one pager, gdzie opisaliśmy gatunek, zarys fabularny, bohaterkę. Zależało nam, by w tej historii było sporo twistów. Netflixowi się to spodobało i zaczęliśmy dalszą pracę. Tak szybka droga i decyzyjność były dla mnie czymś zupełnie nowym po wielu latach walki o poprzedni film. Zaczęliśmy rozwijać postać głównej bohaterki o kolejne wątki i w zasadzie od razu wiedziałem, że chciałbym, żeby w tę rolę wcieliła się Agnieszka Grochowska.

Widok Agnieszki Grochowskiej spuszczonej łomot kolejnym antagonistom, to coś, czego się nie spodziewałem. Obsadziłeś ją kompletnie wbrew jej filmowemu wizerunkowi.

O to m.in. chodziło. Agnieszkę poznałem na planie filmu *Obce ciało* (2014) Krzysztofa Zanussera, gdzie pracowałem jako asystent reżysera. Znałem ją też prywatnie, bo przez lata byliśmy sąsiadami. Czuję, że jest osobą, która będzie się do tej roli nadawała. Agnieszka ma w sobie pewien rodzaj zaciętości, silny charakter, niski głos.

Jednocześnie jest wspaniałą, mądrą osobą, pełną empatii, a poza tym jest również mamą – co w tym przypadku nie było bez znaczenia. Byłem przekonany, że będzie to strzał w dziesiątkę.

Jak ona na to zareagowała?

Zadzwoiłem do niej i powiedziałem, że mam pomysł i chciałbym zrobić film akcji, trochę w stylu *Kill Billa* (2003), *Atomic Blond* (2017) czy *Uprawdzonej* (2008). Wymieniłem jeszcze kilka referencji i na końcu wspominałem, że moim zdaniem to projekt dla niej. Po chwili ciszy w telefonie stwierdziła, że to ciekawe i jak nie teraz, to kiedy. Spotkaliśmy się, a jedną z pierwszych rzeczy, o jaką zapytałem, było, czy potrafi skakać na skakance. To jeden

wiedniej dawcę poczucia humoru, bo wiedzieliśmy, że w tej historii jest też miejsce na mrok. Ale i brutalność. Muszę przyznać, że na etapie zapisywania tych pomysłów w scenariuszu, ludzie różnie na to reagowali. „Marchewka, serio?”, „Jajka?!”. Na papierze wyglądało to co najmniej podejrzanie, ale ja już wtedy widziałem to w konkretnej inscenizacji oraz choreografii i czułem, że widz będzie zadowolony. Za chwilę przekonamy się, czy miałem rację.

Takich scen walki, jak chociażby sekwencja w kuchni, w polskim kinie jeszcze nie widziałem. To chyba była frajda, ale i spore wyzwanie technologiczne?

Pamiętam, że wszystko zaczęło się



Agnieszka Grochowska w filmie *Dzień Matki*, reż. Mateusz Rakowicz

z podstawowych sposobów sprawdzenia, jak ktoś radzi sobie z koordynacją motoryczną, co z kolei jest kluczowe w szybkich postępkach w nauce sztuk walki. Kiedy okazało się, że nie ma z tym problemu, co więcej, Agnieszka w przeszłości tańczyła, poczułem, że to dobry sygnał. Przygotowałem jej solidną dokumentację, bo dokładnie wiedziałem, jak chcę, żeby się w filmie biła i załatwiała kolejnych przeciwników. To nie miała być kopanina w stylu Jackiego Chana czy Chucka Norrisa, a raczej używanie technik wykorzystywanych przez służby specjalne. Czyli szybka eliminacja przeciwnika za pomocą wszystkiego, co jest dostępne pod ręką.

Tym sposobem przekonujemy się, do czego jeszcze wykorzystać można marchewkę czy korkociąg do wina.

Wymyślanie scen walki to była świetna kreatywna zabawa. Zależało nam na odpo-

w kawiarni, kiedy na chusteczce rozrysowaliśmy sobie cały plan tej sceny. Wiedzieliśmy, że musimy zrealizować to na hali, bo nigdzie takiej kuchni nie znajdziemy. Odbijaliśmy się od wzajemnych pomysłów, referencji z górnej półki. Ta scena, ale też pozostałe sceny walk były niezwykle dokładnie przygotowane – rozrysowane, omówione na wszystkie możliwe sposoby, z precyzyjnie wymierzoną scenografią, zrealizowanym przez kaskaderów filmem próbnym. Przez cztery dni przygotowaliśmy się do niej w scenografii, przez trzy kolejne kręciliśmy. Zatem ta jedna scena zajęła nam tydzień, co zdarza się chyba wyjątkowo rzadko. Wiedzieliśmy jednak, że musimy mieć w tym filmie takie perełki.

Rozmawiał
KUBA ARMATA

PRAWDA JEST KLUCZEM DO EMOCJI WIDZÓW

Rozmowa z KRZYSZTOFEM
JAROSZYŃSKIM i GRZEGORZEM
KUCZERISZKĄ, reżyserami serialu
TEŚCIOWIE



Proszę o przedstawienie *Teściów*. **Krzysztof Jaroszyński:** To historia dwóch rodzin, które są w konflikcie, ale ich dzieci się kochają. Wykorzystujemy motyw znany z historii, od „Romea i Julii”, „Zemsty” aż do *Samych swoich*. Schemat jest prosty, ale funkcjonuje bardzo dobrze, czego najlepszym dowodem jego wielokrotne wykorzystanie w literaturze i filmie. **Grzegorz Kuczeriszka:** Serial jest adresowany raczej do ludzi starszych niż Julia czy Romeo. My – Krzysiek i ja – nie opowiemy prawdy o ludziach, któ-

rzy mają dwadzieścia kilka lat, bo nie wiemy, co oni robią i czym się pasjonują: więc skupiamy się na tym, na czym się znamy, czyli na ludziach 40+. To, co wyszło fajnie z młodymi bohaterami, udało się dzięki odtwórcom głównych ról. Jedynie młodym aktorom Krzysiek dał swobodę modyfikowania dialogów. Mieli prawo mówić własnymi słowami, co wyszło na dobre postaciom, bo ich język trochę nie jest już naszym. Pozostali mieli obowiązek ortodoksyjnie stosować się do zapisanych w scenariuszu kwestii, bo tylko wtedy teksty były śmieszne.

Czy możecie opowiedzieć o głównych postaciach i grających ich aktorach?

K.J.: W tym filmie więcej opiera się na starszym pokoleniu niż na młodych. Jak we wspomnianych *Samych swoich*. Jedna rodzina jest niemal zaprzeczeniem drugiej, bo tylko wtedy dramaturgia się rozwija. Są więc zamożni karierowicze, których horyzont obliczony jest na materię. Państwo Nagórscy to Joanna Kurowska i Cezary Pazura. Ich dzieckiem jest Andżelika, czyli Julia Wieniawa. W opozycji do nich znajduje się przeciętna rodzina, z niezbyt wysokim statusem finansowym. Wykonawcami ról państwa Ledwoniów są Jola Fraszynska i Czarek Kosiński, a ich syna Lucjana gra Ignacy Liss. Ledwoniowie to ci, którym ledwo starcza. A Nagórscy zawsze chcą być górą. Tu nie ma przypadku.

G.K.: Każda postać ma swoje wady i zalety, wszyscy są ludzcy i prawdziwi. Sympatie widzów nie są konieczne po stronie Julii albo Romea, tylko się rozkładają w zasadzie po równo.

Jak wyglądała praca nad realizacją serialu?

G.K.: To była produkcja na zamówienie Polsatu. Dostaliśmy dosyć dużą swobodę twórczą, co wynikało z umiarkowanego zainteresowania tym projektem ze strony producentów wykonawczych, zajętych innymi działaniami, ale przy okazji nikt nam nie przeszkadzał. Prawie wszystko zrobiliśmy tak, jak chcieliśmy. Jestem zadowolony z rezultatu, który udało nam się osiągnąć: 20 odcinków po 22 minuty. Realizacja zdjęć, jak zwykle przy mikroskopijnych budżetach, przebiegała bardzo szybko, w napiętej w związku z tym atmosferze, bo bardzo trudno jest zrobić coś dobrze i tanio, ale nam się udało. Zdjęcia trwały 44 dni, czyli mieliśmy nieco ponad 2 dni na odcinek. Dziennie realizowaliśmy 10 minut. W tym systemie film fabularny należałoby nakręcić w 9 do 11 dni. Mamy nadzieję, że efekty naszej pracy będą podobać się ludziom, bo tylko po to pracujemy. Pierwsza seria jest już zamknięta, podlega obróbce i zabiegom postprodukcyjnym. Teraz obydwa cierpimy, szczególnie Krzysiek, którego dialogi są kastrowane przez wypikiwanie nazw własnych. To jest trochę niedorzeczna sytuacja. Za chwilę prawnicy telewizji doprowadzą do tego, że 30 procent słów nie będzie można używać w serialach, bo są one powiązane z produktami dostępnymi na rynku. To jest lekka paranoja.

Jesteście współreżyserami, jak się podzieliliście rolami?

K.J.: Pracowało nam się dobrze. Szczególnie Grzegorz jest proweniencji operatorskiej, a ja jestem proweniencji pisarskiej. Dramaturgia słuchowiska – tak to nazwijmy – to moja domena. Film jako obraz jest z kolei domeną Grzegorza. Z telewizyjną produkcją serialową zetknąłem się 30 lat temu. Przez ten czas nawet idiota pewnych rzeczy by się nauczył. W związku z tym czasami miałem prawo się odezwać np. na temat oświetlenia, a Grzegorz na temat dramaturgii.

G.K.: Nie wiemy, kto wpadł na pomysł, żeby mnie z Krzyskiem połączyć. Na początku podchodziłem do niego z dystansem, ale trzeba było dać sobie szansę. No w końcu są bracia Coen, są siostry albo bracia Wachowscy, więc dłaczego Kuczeriszka i Jaroszyński mają

sezon *Teściów*, a z całą pewnością zrealizujemy też inne projekty.

Co wyróżnia wasz serial spośród innych i co sprawi, że włączy Polsat w godzinie emisji *Teściów*?

K.J.: Zupełnie osobnym pytaniem jest, dlaczego widzowie sięgną po pilota po raz pierwszy. Tego nie wiem, choć obsada zachęca. Natomiast odpowiem, dlaczego ponownie po tego pilota sięgną. Otóż dlatego – doszedłem do tego jako starszy pan – że w komedii kluczem do serc i emocji widzów jest prawda. Zwłaszcza w Polsce, gdzie odbiorcy są dość odporni na abstrakt. Jeżeli widzowie oglądają opowieść komediową, która mogłaby się zdarzyć w rzeczywistości, a najlepiej zdarzyć im samym, to w tym momencie jest już OK. Dla mnie ważniejsze jest, żeby opowieść była prawdziwa, niż żeby była śmieszna.

szerokie spektrum odbiorców. Każdy może się z kimś zidentyfikować. To świetny punkt wyjścia do stworzenia serialu dla wszystkich. Czy to możliwe?

K.J.: Cały czas miałem w głowie zadanie: zróbcie film dla widzów, nie dla siebie. Wbrew pozorom działało to mobilizująco. Bo czym mnie zaspokoić, to ja z grubsza wiem, natomiast czym zaspokoić widza, to jest wyzwanie. Znam kilka osób, które wydają mi się standardowymi odbiorcami. Kiedy podsunąłem im nasz serial, to dla mnie było niezmiernie ważne, jak oni zareagują i czy to, co chcemy przekazać, do nich trafi. Ciągłe – jak mała palma – trzymam się tego, żeby to była prawda. Nawet prosiliśmy aktorów, którzy są niekiedy znakomitymi aktorami komediowymi, żeby ich rola była bardziej prawdziwa niż śmieszna.

G.K.: Ja się tylko martwię, jak ten serial



Joanna Kurowska, Julia Wieniawa i Cezary Pazura w serialu *Teściowie*, reż. Krzysztof Jaroszyński, Grzegorz Kuczeriszka

nie dać rady? Okazało się w praktyce, że to działa, dobrze się uzupełniamy, a choć kłócimy się bardzo, to tylko raz lub dwa razy na transzę. To są nieporozumienia artystyczne, które muszą wynikać, jeśli się kręci film trzy razy za szybko, szczególnie w czasach, w których obowiązuje poprawność i trzeba dwa razy się zastanowić, zanim cokolwiek się powie. Więc wspólna praca zadziałała na tyle dobrze, że zrobimy razem – mam nadzieję – wkrótce drugi

G.K.: Myślę, że w filmie niezbędna jak powietrze jest funkcja identyfikacyjna. To oczywiste. Ale nie bez znaczenia są dialogi, które Krzysiek napisał. Są absolutnie wyjątkowe i właśnie prawdziwe. A prawdziwe i dobre dialogi w komedii jest napisać bardzo trudno i jakoś nie przypominam sobie, żebym się spotkał z takimi w ostatniej dekadzie.

Za temat obralście miłość młodych i dzięki temu *Teściowie* mogą mieć

zostanie sprzedany widzowi. Co spowoduje w skrócie do tego, w jakim paśmie będzie prezentowany, jak zostanie zareklamowany i ilu ludzi zasiądzie do pierwszego odcinka. To jest w rękach Polsatu. Mamy nadzieję, że nasza stacja odpowiednio dobrze wprowadzi pierwsze odcinki. O resztę już się zatroszczyliśmy.

Rozmawiała
ANNA MICHALSKA

NA PLANIE SERIALU STRANGE ANGELS

Rozmowa z dyrektorem produkcji oryginalnych i koprodukcji Canal+ **BEATĄ RYCZKOWSKĄ**, reżyserem **MARIUSZEM PALEJEM**, autorką pomysłu i współscenarzystką **AGNIESZKĄ SZPIŁĄ** oraz współscenarzystką **KATARZYNĄ TYBINKĄ**



Jela Turek, Iwo Rajski, Wanda Czaplicka, Aleks Kurdzielewicz i Maria Partyka w serialu *Strange Angels*, odcinek 8, reż. Mariusz Palej

Dlaczego pani zdaniem serial fabularny *Strange Angels* będzie czymś nowym, niecodziennym w produkcjach Canal+?

Beata Ryczkowska: *Strange Angels* to projekt wyjątkowy. Canal+ po raz pierwszy pracuje nad serialem, w którym ważną rolę odgrywają elementy paranormalne połączone z kryminalną intrygą. Misterne powiązania bardzo różnych wątków i ciekawych postaci tworzą niezwykle oryginalną historię. Wychodząc od rasowego kryminału, w centrum którego znajduje się uprowadzenie dzieci, w miarę rozwoju akcji historia nabiera wymiaru *supernatural*,

czy nawet horroru. Jestem pewna, że w efekcie powstanie serial pełen tajemnic, niespodziewanych zwrotów akcji i porywających emocji. A widzów wciągnie ta złożona i wielowątkowa historia.

W jaki sposób określiliby pan gatunek serialu i jak pan podszedł do jego realizacji?

Mariusz Palej: Ten serial to hybryda międzygatunkowa. Zaczyna się jak rasowy kryminał, a z biegiem akcji skręca ku *mystery/supernatural*. Jest to także w pewien sposób kino drogi. Dosłownie i w przenośni – podróż w głąb siebie. Doznania wszystkich naszych bohaterów są graniczne, testują

one ich człowieczeństwo. To opowieść graniczna w kilku aspektach. Ale też po prostu dlatego, że historia rozgrywa się na pograniczu, z całym jego bogactwem przenikania kultur. Co istotne, akcja dzieje się na Dolnym Śląsku, na ziemiach dla jednych utraconych, dla innych odzyskanych.

Czy pod kątem realizacji spojrzal pan na ten serial bardziej literacko czy obrazowo?

Siłą tego serialu jest moim zdaniem jego gęstość, innymi słowy niezwykle bogactwo zdarzeń, wątków i postaci. Ale co najważniejsze, mam nadzieję historia ta poruszy naszych widzów do dna. Jedna z definicji reżyse-

rii zakłada, że można reżyserów podzielić na dwie kategorie: literatów i malarzy. Ja czuję się bardziej malarzem. Strona plastyczna narracji jest dla mnie niezwykle ważna. Staram się więc „malować” swoje historie, i to przede wszystkim emocjami.

Jak wyglądała pani współpraca ze współscenarzystką Katarzyną Tybinką i pozostałymi współpracownikami, oraz jaka była ich rola w tworzeniu scenariusza?

Agnieszka Szpila: Wraz z Dominiką zgłosiłyśmy nasz koncept do konkursu Canal+ Series Lab. Kilka lat temu wiedziałyśmy, że mamy w rękę petardę. Nasz pomysł

podobał się wszystkim. Należało do „ulubionych”. Nawet zagraniczni konsultanci zakochiwali się w nim od razu, ani Dominika nie miałyśmy wówczas na swoim koncie żadnego scenariusza, tylko książki, Canal+ wraz z Balapolis zdecydowali się dokooptować nam profesjonalistów, którzy mieli pomóc ogarnąć strukturę i dzielić z nami przyjemność pisania odcinków. Oczywiście bardzo szybko okazało się, że Kasia Tybinka (head writerka) i Marcin Ciastoń (współscenarzysta) mają tak genialne wyczucie tematu i kapitalne pomysły, że razem stworzyliśmy od nowa cały treatment i podzieliłyśmy się pracą. Część

odcinków jest moja, część Dominiki, a część Marcina. Niektóre – wspólne. Kasia była „aniołem stróżem” tego procesu i całego projektu. Chcę podkreślić, że Kasia i Marcin wnieśli do serialu swoje mózgi i serca i że bez nich ten serial nigdy by tak pięknie nie rozkwitł.

Jak wyglądała pani rola we współtworzeniu scenariusza, czym pani się zajmowała, z kim współpracowała?

Katarzyna Tybinka: W największym skrócie: prowadziłam zespół scenarzystów. Gdy dostałam tę propozycję, na stole był świetny koncept, inspirujące wizualizacje i mnóstwo efektownych pomysłów – na postacie, sceny, zwroty akcji... Trzeba było jednak coś z tego wybrać i ułożyć to w konkretną, przystępną narrację. Wzięcie odpowiedzialności za tę historię to wyzwanie, którego się podjęłam. Najprzyjemniejszym jego etapem było prowadzenie spotkań w writers' roomie. Do mnie i autorki pomysłu, Agnieszki Szpili i Dominiki Prejdovej, dołączył Marcin Ciastoń. Okazało się, że to mieszanka wybuchowa – w dobrym sensie! Razem zaczęliśmy szukać dyscypliny w szaleństwie, wspólnego mianownika w różnicach naszych temperamentów. I krok po kroku, układaliśmy sobie te klocki. Gdy już mieliśmy storyline całego sezonu, każdy z autorów pisał kolejno swoje odcinki i moją rolą było towarzyszenie im podczas tej podróży. Od drabinki przez dialogi, aż do finalnej wersji produkcyjnej. Czasami wiązało się to również z pisaniem scen czy współautorstwem całego odcinka, tak aby do realizacji trafił spójny materiał. Przy trójce autorów, zwłaszcza



Karolina Kominek i Alicja Wieniawa-Narkiewicz w serialu *Strange Angels*, odcinek 8, reż. Mariusz Palej

W TV Canal+ powstaje wyjątkowo interesujący serial fabularny *Strange Angels*. To kryminał, thriller z elementami *supernatural*. Grupa pięciorga maluchów zostaje uprowadzona z przedszkola. W tym czasie geolożka Lena (Karolina Kominek) wraz z ekipą współpracowników szykuje się do wyprawy naukowej na Antarktydę. Kiedy okazuje się, że podejrzaną o porwanie jest Ada (Alicja Wieniawa-Narkiewicz), nastoletnia córka Leny, matka odkłada plany zawodowe i wraca do rodzinnego Wałbrzycha, aby odnaleźć córkę, z którą utraciła kontakt wiele lat temu. Autorkami pomysłu serialu są Agnieszka Szpila i Dominika Prejdova w ścisłej współpracy z head writerką Katarzyną Tybinką oraz scenarzystą Marcinem Ciastoniem. Kierownikiem literackim projektu jest Michał Oleszczyk. Reżyserii serialu podjął się Mariusz Palej. Autorem zdjęć jest Wojciech Węgrzyn, scenografię przygotowały Katarzyna Sikora, Anna Mocny i Dominika Kobylińska, kostiumy Hanka Podraza, a za charakteryzację odpowiada Anna Nobel. Kierownikiem produkcji jest Anna Majek. Serial był kręcony w Gdyni, Warszawie i na Dolnym Śląsku – w Wałbrzychu, Nowej Rudzie, w starych kopalniach i podziemiach. W rolach głównych zobaczymy Karolinę Kominek, Dawida Ogrodnika, Alicję Wieniawę-Narkiewicz, Edytę Olszówkę, Tomasza Schuchardta, Romana Gancarczyka, Piotra Żurawskiego, Roberta Gonerę, Paulinę Gałązkę, Olafa Lubaszenkę. Producentem serialu jest Canal+ Polska, a producentem wykonawczym Balapolis (Magdalena Kamińska i Agata Szymańska). S.N.

o tak różnych „charakterach pisma”, to było kluczowe.

Czy scenarzysta widzi, kreując i prowadząc daną postać, konkretnego aktora, który mógłby być jej odtwórcą?

Bardzo ciekawa kwestia. Z jednej strony materia naszej pracy są archetypy, a aktorzy mogą pomóc nam je zwiualizować. To może ułatwić pracę albo... ją utrudniać. Szczerze mówiąc, nie wiem, jak to wygląda u innych, ale ja nigdy tego nie robię. Może to zabrzmie paradoksalnie, ale ograniczałoby to mój wysi-

łek, żeby zobaczyć bohatera jako kogoś wyjątkowego i iść za tym, co on czuje, bardziej niż za tym, jakimi środkami to pokazuje. Aktorzy, choćby najlepsi, a może właśnie przede wszystkim oni – zawsze wiążą się dla nas z jakimiś presupozycjami, wizerunkiem... Ale to tylko moje podejście, na pewno znalazłoby się wielu scenarzystów, którzy uważają odwrotnie. Może po prostu lubię niespodzianki. (*śmiech*)

Rozmawiał
**STANISŁAW
NEUGEBAUER**

POLSCY FILMOWCY

NA ŚWIECIE

Sukcesy, nagrody,
promocja polskiego
kina za granicą

PRZEGLĄD POLSKICH KRÓTKICH METRAŻY W SERBII

Organizatorzy jubileuszowego, 70. Belgrade Documentary and Short Film Festival – Martovsky Festival (28 marca – 2 kwietnia) zaprezentowali publiczności wybór sześciu najciekawszych polskich filmów krótkometrażowych ostatnich lat. W programie, w specjalnej sekcji, znalazły się animacje *98kg* Izabeli Plucińskiej i *Za późno* Kingi Syrek, dokumentalna *Droga* Wojtka Kozakiewicza oraz fabularny *Niewolnik* Grzegorza Piekarskiego. Natomiast w międzynarodowym konkursie pokazano animowany film *Toothless* Andrei Guizar oraz fabularne *Pierwsze lato końca świata* Naszaji Gonery. Martovsky Festival to jeden z najstarszych festiwali filmowych na świecie.

NIE ZNIKNIEMY Z NAGRODĄ SILVER EYE

Pod koniec marca poznaliśmy laureatów nagród Silver Eye. Główna nagroda powędrowała do producentów polsko-ukraińsko-francuskiego filmu *Nie znikniemy* w reżyserii Alisy Kovalenko (wśród producentów jest Katarzyna Kuczyńska z HAKA Films). Obraz ten miał swoją światową premierę na festiwalu w Berlinie w sekcji Generation. Silver Eye to wyróżnienie o tyle wyjątkowe spośród innych nagród filmowych, że przyznawane jest producentowi, nie zaś reżyserowi filmu. Nagroda przeznaczona jest na wsparcie promocji i dystrybucji zagranicznej filmu. Produkcje biorące udział w targach podzielone są na trzy kate-

gorie – krótki, średni i długi metraż. Zwycięzcy poza statuetką otrzymują nagrodę pieniężną i roczną reprezentację filmu w East Silver Caravan – jednoznacznie z promocją zwycięskiego filmu na ponad 130 najważniejszych festiwalach i targach filmowych na świecie. Międzynarodowe Jury tak uzasadniło wybór filmu *Nie znikniemy*: „Chcielibyśmy przyznać Silver Eye Award filmowi, który w hipnotyzujący sposób ujmuje niepokojące czasy, w których żyjemy. Reżyserka z czułością i spokojem podąża za swoimi bohaterami, grupą ukraińskich nastolatków, czyniąc nas uczestnikami ich podróży, jednocześnie tworząc arcydzieło w dziedzinie kinematografii”.

POLSKIE KOPRODUKCJE WYGRYWAJĄ W CZECHACH

Tegoroczna edycja International Human Rights Documentary Film Festival One World w Pradze (22 marca – 2 kwietnia) okazała się wyjątkowo udana dla polskich koprodukcji. Duńsko-polsko-francuska *Apolonia*, *Apolonia* Lei Glob została uznana najlepszym filmem, a Alisę Kovalenko doceniono za reżyserię ukraińsko-francusko-polskiego filmu *Nie znikniemy*. Ta czeska impreza to jeden z największych festiwali poświęconych filmom o prawach człowieka na świecie. Oprócz pokazów w Pradze, filmy z programu One World prezentowane są także

w 36 miastach w Czechach oraz w innych państwach.

TRAMWAJ Z NAGRODĄ W ARGENTYNIE

Film Bartosza Reetza został uznany najlepszą krótkometrażową fabułą podczas argentyńskiego Festival Internacional de Cine y Multimedia FECIMU. W programie tego wydarzenia znajduje się kilka sekcji konkursowych, o nagrody ubiegają się tam krótkometrażowe fabuły, animacje i dokumenty. Poza pokazami filmowymi odbywają się także liczne prelekcje i warsztaty. Nagroda dla *Tramwaju* to już kolejny zagrany laur tej fabuły.

LOMBARD WYGRYWA WE FRANCJI

Dobra passa Łukasza Kowalskiego trwa. Tym razem jego dokument szturmem zdobył Music & Cinema – Festival International du Film à Marseille i wyjechał stamtąd aż dwiema najważniejszymi nagrodami. Festiwal w Marsylii to powstałe w 1999 roku unikatowe wydarzenie, które łączy fanów dwóch artystycznych światów. Każdego roku w programie festiwalu można znaleźć ponad 250 filmów, spotkać 500 zaproszonych gości, a w całym wydarzeniu uczestniczy około 25 tys. widzów. W tym roku można mówić o polskim triumfie, bo zaproszony do konkursu *Lombard* Łukasza Kowalskiego został uznany najlepszą produkcją, a nagroda dla najlepszego kompozytora powędrowała do Krzysztofa Aleksandra Janczaka odpowiedzialnego za muzykę do zwycięskiego dokumentu.

POLSKI DOKUMENT SKĄD DOKĄD Z PREMIERĄ W CANNES

Polsko-francusko-ukraiński dokument *Skąd dokąd* Macieka Hamela został zaproszony do prestiżowej sekcji LACID na festiwalu w Cannes. Będzie to międzynarodowa premiera filmu, który opowiada o początkach wojny w Ukrainie. LACID – Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion to stowarzyszenie niezależnego kina, działające na rzecz jego rozpowszechniania. Organizacja powstała w 1990 roku w ramach słynnego francuskiego festiwalu. W *Skąd dokąd* obserwujemy pierwsze dni rosyjskiego wtargnięcia na terytorium Ukrainy. To zbiorowy portret ludzi, którzy bezpośrednio doświadczają skutków wojny. Mieszkańcy zaatakowanego kraju zostają uwięzieni we własnych domach lub środkach transportu, które mają ich wywieźć z okupowanych miast. Reżyser obserwuje Ukraińców, którzy przemierzają dziesiątki kilometrów na zachód, tworząc po drodze tymczasowe szpitale, schrony czy noclegownie. Autor scenariusza i reżyser *Skąd dokąd*, Maciek Hamela, powraca do Cannes z kolejnym tytułem poruszającym m.in. tematykę praw człowieka. Jego dokumentalny krótki metraż *Pozdrawiam* o infolunii dla starszych osób w trakcie pandemii, został nagrodzony Doc Alliance Award w ramach sekcji Cannes Docs (2021). Tegoroczna edycja MFF w Cannes odbędzie się w dniach 16-27 maja. W Polsce widzowie będą mogli zobaczyć film nawet wcze-

DIABEL Z WYGRANĄ W HISZPANII



Diabeł, reż. Jan Bujnowski

Krótką fabułą Jana Bujnowskiego zachwyciła jurorów 36. Semana de Cine de Medina del Campo w Valladolid (3-11 marca), którzy przyznali jej Grand Prix w konkursie międzynarodowym. Ta hiszpańska impreza to jeden z ważniejszych festiwali w całości poświęconych filmom krótkometrażowym. W programie znajdziemy aż sześć konkursów (międzynarodowe i krajowe). Widzowie mają okazję zobaczyć krótkie animacje, dokumenty, fabuły, a nawet wideoklipy.

śniej, bo w konkursie polskim festiwalu Millennium Docs Against Gravity (12-21 maja).

KRÓTKOMETRAŻOWY KROKODYL NA MFF W CANNES

Krótką fabułą *Krokodyl* w reżyserii Dawida Bodzaka zostanie zaprezentowana podczas MFF w Cannes (16-27 maja). Obraz wyprodukowany przez Szkołę Filmową w Łodzi (dyplom fabularny) trafił do konkursu w ramach sekcji Semaine de la Critique, która odbędzie się już po raz 62. To film „neo-giallo” o potrzebie spełnienia ukrytych pragnień, która rozsadza świat bohaterów od środka. Semaine de la Critique (Tydzień Krytyki Filmowej) to prestiżowa sekcja festiwalu w Cannes, w której pokazywane są pierwsze lub drugie filmy (zarówno krótko-, jak i długometrażowe)

w dorobku młodych, obiecujących twórców.

POLSKA DELEGACJA NA FORUM LOKACJI FILMOWYCH W USA

Reprezentacja Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej wzięła udział w AFCI Week – wydarzeniu zorganizowanym przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Komisarzy Filmowych. Coroczne forum lokacji filmowych odbywa się w Los Angeles (w tym roku 27-30 marca). To spotkanie profesjonalistów jest okazją do zaprezentowania polskich lokacji oraz możliwości współpracy z naszą branżą filmową. Z Polski uczestniczyli w nim także przedstawiciele Wrocław Film Commission i Kraków Film Commission. Międzynarodowe Stowarzyszenie Komisarzy Filmowych – Association of Film Commissioners International (AFCI) powstało w 1975 roku. Organi-

zacja zrzesza ponad 300 komisji filmowych z 45 krajów z całego świata. W organizowanym co roku w Los Angeles wydarzeniu biorą udział profesjonalści z branży filmowej, telewizyjnej i reklamowej. Uczestnicy koncentrują się przede wszystkim na poznawaniu i poszukiwaniu lokacji do przyszłych produkcji. Omawiają również światowe trendy w produkcji i nawiązują kontakty. Członkiem AFCI jest Polska Komisja Filmowa. Istnieje od 2012 roku, a od 2019 jest częścią Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Jej celem jest stwarzanie warunków do realizacji międzynarodowych produkcji filmowych na terenie Polski oraz zaktywizowanie lokalnej przedsiębiorczości przez przyciąganie zagranicznych inwestycji i produkcji do regionów naszego kraju. Zadaniem PKF jest także zagraniczna promocja polskiego potencjału filmowego, turystycznego i dziedzictwa kulturowego.

SYNDROM HAMLETA DOCENIONY W BELGII I W HONGKONGU

Festiwalowe tournée filmu Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego trwa w najlepsze i już po raz kolejny *Syndrom Hamleta* zachwycił jurorów ważnych międzynarodowych festiwali. Tym razem dokument został doceniony na Millennium International Documentary Film Festival w Brukseli (26 marca – 6 kwietnia) oraz przez jury 47. Hong Kong International Film Festival (30 marca – 10 kwietnia). To, co wyróżnia brukselski festiwal na tle innych to tematyka filmów prezentowanych w programie, doty-

SZCZYPIGŁÓWKI WYRÓŻNIONE W AUSTRII



Szczipigłówki, reż. Katarzyna Miechowicz

Animacja Katarzyny Miechowicz została doceniona przez jury sekcji Up&Coming na Tricky Women/Tricky Realities Festival w Wiedniu (8-12 marca). To austriackie wydarzenie jest jedynym festiwalem filmów animowanych w Europie poświęconym wyłącznie twórczości kobiet. Co roku impreza cieszy się ogromnym powodzeniem, poza konkursami na widzów czeka kilka sekcji pozakon-

kursowych, retrospektywy i pokazy specjalne. W tegorocznym programie znalazły się też polskie animacje, a Wyróżnieniem Specjalnym uhonorowano *Szczipigłówki* Katarzyny Miechowicz. Film składa się ze zbioru kilkunastu animowanych fraszek połączonych motywem zapętlenia w absurdzie. W kolorowym labiryncie obserwacji bohaterowie próbują nadać sens bezsensowi lub bezmyślnie w nim trwają.

POLSCY FILMOWCY NA ŚWIECIE

cząca przede wszystkim praw człowieka. Dla organizatorów jest również istotne wspieranie innowacyjnych projektów oraz młodych, niezależnych twórców. *Syndrom Hamleta* otrzymał Special Jury Prize dla najbardziej oryginalnego i innowacyjnego filmu. Warto dodać, że szefem składu jurorskiego był wybitny chiński artysta, architekt, dokumentalista i aktywista Ai Weiwei. Z kolei HKIFF to wydarzenie z wieloletnią tradycją, pierwsza edycja odbyła się w 1976 roku, przez co impreza jest uznawana za najstarszy międzynarodowy festiwal w Azji. Wydarzenie było absolutnie pionierskie, jako pierwsze dało tak szeroki i nowoczesny wgląd w kinematografię azjatycką dla widzów z całego świata, a także otworzyło się na prezentowanie u siebie międzynarodowych produkcji. *Syndrom Hamleta* zachwylił tamtejsze jury i otrzymał Grand Prix w konkursie dokumentalnym.

POLSKA KOPRODUKCJA W KONKURSIE GŁÓWNYM W CANNES

Współfinansowany przez PISF film *The Zone of Interest* w reżyserii Jonathana Glazera znalazł się w Konkursie Głównym MFF w Cannes (16-27 maja). To brytyjsko-polska koprodukcja, która powalczy o Złotą Palmę. Polską producentką filmu jest Ewa Puszczyńska (Extreme Emotions). „Nie robi się filmów z myślą o festiwalach i nagrodach, ale z myślą o publiczności, co się chce jej przekazać. Jeśli jednak film zostaje przyjęty i to na tak ważny festiwal i to jeszcze do Konkursu Głównego – to można się tylko bardzo cieszyć i być dumnym” – powiedziała Puszczyńska. Z kolei dyrektor PISF Radosław Śmigulski przyznał: „Są tacy producenci i takie projekty, o których już od początku wiadomo, że ich droga zakończy się sukcesem. Wielka radość, ale niewielkie zaskoczenie. Ewa Puszczyńska to najlepsza producentka w Europie”. *The Zone of Interest* to opowieść o życiu codziennym niemieckiej rodziny mieszkającej w czasie drugiej wojny światowej obok niemieckiego nazistowskiego obozu zagłady Auschwitz. Jednocześnie film przybliży postać polskiej nastolatki, która pomagała więźniom obozu. Wszystkie zdjęcia, których autorem jest Łukasz Żal, zostały zrealizowane w Polsce, z czego ich większa część w Oświęcimiu, przy ścisłej współpracy z Muzeum Auschwitz-Birkenau. Twórcy filmu przeprowadzili szeroko zakrojone, wieloletnie badania historyczne, oparte również na rozmowach przeprowadzonych z mieszkańcami Oświęcimia. Autorem scenariusza i reżyserem, inspirowanego powieścią Martina Amisa filmu, jest Jonathan Glazer. Za kostiumy odpowiada Małgorzata Karpiuk, a za charakteryzację Waldemar Pokromski. Producentami *The Zone of Interest* są James Wilson oraz Ewa Puszczyńska.

negu – to można się tylko bardzo cieszyć i być dumnym” – powiedziała Puszczyńska. Z kolei dyrektor PISF Radosław Śmigulski przyznał: „Są tacy producenci i takie projekty, o których już od początku wiadomo, że ich droga zakończy się sukcesem. Wielka radość, ale niewielkie zaskoczenie. Ewa Puszczyńska to najlepsza producentka w Europie”. *The Zone of Interest* to opowieść o życiu codziennym niemieckiej rodziny mieszkającej w czasie drugiej wojny światowej obok niemieckiego nazistowskiego obozu zagłady Auschwitz. Jednocześnie film przybliży postać polskiej nastolatki, która pomagała więźniom obozu. Wszystkie zdjęcia, których autorem jest Łukasz Żal, zostały zrealizowane w Polsce, z czego ich większa część w Oświęcimiu, przy ścisłej współpracy z Muzeum Auschwitz-Birkenau. Twórcy filmu przeprowadzili szeroko zakrojone, wieloletnie badania historyczne, oparte również na rozmowach przeprowadzonych z mieszkańcami Oświęcimia. Autorem scenariusza i reżyserem, inspirowanego powieścią Martina Amisa filmu, jest Jonathan Glazer. Za kostiumy odpowiada Małgorzata Karpiuk, a za charakteryzację Waldemar Pokromski. Producentami *The Zone of Interest* są James Wilson oraz Ewa Puszczyńska.

JERZY STUHR W KONKURSOWYM FILMIE W CANNES

Najnowszy film Nanniego Morettiego *Il sol dell'avvenire* (*Słońce przyszłości*) zostanie zaprezentowany w Konkursie Głównym MFF w Cannes

(16-27 maja). W filmie obok samego Morettiego, Mathieu Amalrica, Margherity Buy i Eleny Lietti, ważną rolę zagrał Jerzy Stuhr. To już trzeci film Morettiego, po *Kajmanie* i *Habemus papam*, w którym wystąpił polski aktor. W tym najnowszym Stuhr wciela się w polskiego ambasadora w Rzymie. Film opowiada o kinie, cyrku i latach 50. we Włoszech. Nanni Moretti to włoski reżyser, scenarzysta, aktor. Jedną z czołowych indywidualności twórczych w kinie włoskim i europejskim przełomu XX i XXI wieku.

POLSKO-UKRAIŃSKA PRODUKCJA NA MARCHÉ DU FILM

Film *Dwie siostry* Łukasza Karwowskiego dostał się do Tallinn Black Nights Goes to Cannes. Będzie prezentowany w ramach targów Marché du Film – jako jedna z pięciu wybranych produkcji spośród 100 zgłoszonych. Pokaz zaplanowano na 20 maja. To projekt, który został dofinansowany przez PISF w ramach Programu Operacyjnego „Polsko-ukraińskie inicjatywy filmowe”. To pierwszy film nakręcony podczas wojny w Ukrainie. Opowiada o dwóch siostrach, które wyruszają z Warszawy pod Charków po ciężko rannego ojca. Reżyser mówi: „Impulsem do pomysłu na film *Dwie siostry* była niezwykła postawa Polaków po rosyjskiej agresji na Ukrainę. Polacy przyjęli do swoich – nawet ciasnych – mieszkań rodziny z dziećmi, bezinteresownie pomagali na dworcach, przy transporcie. Pomysł o dwóch siostrach, które jadą do Ukrainy,

by uratować rannego ojca – jest odbiciem relacji Polski i Ukrainy – to teraz również dwie siostry”. W głównych rolach brawurowo wystąpiły polskie aktorki: Karolina Rzepa i Diana Zamojska. W epizodach zagrali najlepsi ukraińscy aktorzy, tacy jak Irma Vitovska, Maryna Koshkina czy Oleksandr Rudynskyi.

POLSKO-UKRAIŃSKI KRÓTKI METRAŻ POWALCZY O ZŁOTĄ PALMĘ

Wyreżyserowany przez Damiana Kocura i Anastasię Solonevych film *As it was* zostanie pokazany w Konkursie Filmów Krótkometrażowych MFF w Cannes (16-27 maja). Jego główną bohaterką jest Lera, która od prawie roku mieszka w Berlinie. Nie czuje się tam dobrze i podejmuje impulsywną decyzję, by po raz pierwszy od początku wojny pojechać do Kijowa. W drodze do Kijowa dowiaduje się, że jej rodziny tam nie ma. W oczekiwaniu na ich przyjazd Lera spotyka się ze swoim przyjaciелеm Cyrylem, z którym spędza dzień, jak przed wojną. Następnego dnia wita się ze swoją mamą i siostrą. Wreszcie czuje się jak w domu, ale wciąż ma wątpliwości, czy zostanie w Kijowie, czy wróci do Berlina. „Przy filmie [w Kijowie] pracowało 5 osób z ekipy filmowej. Stał się zrodzony z wielką szczerością” – przyznała Anastasia Solonevych. Producentem filmu jest Piotr Steczek z Exa Studio.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

20th MDAG

12-21.05.2023 KINA

23.05-04.06.2023 ONLINE



MDAG INDUSTRY

PRZESTRZEŃ ROZWOJU BRANŻY DOKUMENTALNEJ

11-15

MAJA

2023

MECENAS FESTIWALU

Millennium
bank

ORGANIZATOR



OKONAKINO

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

PARTNERZY

audioteka

PROJEKT WSPÓLFINANSUJE
M.ST. WARSZAWA

WSPÓLFINANSOWANIE

PROJEKT WSPÓLFINANSOWANY
PRZEZ UNIE EUROPEJSKĄ

WSPÓLFINANSOWANIE



WSPÓLFINANSOWANIE



OKONAKINO

audioteka

KIDZ

WAJDA
SCHOOLCENTRUM
KULTURY
FILMOWEJinstitute of
documentary
film

TO BĘDZIE INNA WYTWÓRNI!

Mija rok, jak zostałeś szefem Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, powołanej 29 grudnia 1949 roku. Pamiętając, że Instytut Filmowy, którego Wytwórnia jest kontynuatką, działał od 13 listopada 1945, to WFO jest najstarszą instytucją filmową w Polsce. Z czym wchodziłeś w to miejsce o tak długiej tradycji i niesamowitym dorobku?

WFO jest spółką prawa handlowego z Marszałkiem Województwa Łódzkiego jako organizatorem. Kiedy w kwietniu 2022 roku otrzymałem propozycję kierowania Wytwórnią, znalazłem się w znanym miejscu. Tu w 1984 byłem asystentem reżysera Krzysztofa Sowińskiego, przygotowującego dokument na 200-lecie baletu polskiego. Niestety – dla mnie! – reżyser w tym samym czasie dostał propozycję realizacji filmu fabularnego według własnego scenariusza, więc z dokumentu nic nie wyszło. I choć w WFO powstało wiele obrazów z baletem i o balecie, ten o jego historii nie doczekał się kontynuacji. Co do pracy obecnej, mój początkowy entuzjazm został ostudzony stanem faktycznym. Owszem, wiedziałem, że Oświatówka swoje złote lata ma raczej za sobą. I że funkcjonuje

Rozmowa z WALDEMAREM DROZDEM, prezesem Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi



Waldemar Drozd

głównie w oparciu o zasoby archiwalne, a także świadcząc usługi oraz prowadząc działania edukacyjne. Głównie, nie znaczy wyłącznie: nowe filmy również były i są tu produkowane. Przez kilka poprzednich lat wystarczyło palców jednej ręki, żeby policzyć roczny dorobek. Jestem głęboko przeświadczony, że może być lepiej. Co w pierwszym rzędzie powinno znaczyć więcej produkcji filmowych własnych, sygnowanych przez Wytwórnię, nie wyłączając koprodukcji i usług.

Porozmawiajmy o konkretnych, ograniczając się na początek do produkcji filmowych.

W poprzednim roku odbyły się premiery filmów: *Gdy diabeł mieszkał za miedzą* Łukasza Dębskiego i *Trwanie* Jacka Schmidta. Ten pierwszy, obraz młodego twórcy, w hybrydowy sposób prezentuje współlistnienie świata ludzi, mitów i wierzeń zespolonego z otaczającą przyrodą. Zyskał uznanie na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Przyrodniczych im. Włodzimierza Puchalskiego, był pokazywany w Portugalii, został zaklasyfikowany na Ethnografilm Paris. Autorem *Trwania* jest reżyser od kilkudziesięciu lat współpracujący z WFO, twórca znany z dokumentów o sztuce, tym filmem wpisujący się w nurt ekologiczny, pokazu-

jąc, jak i ile dobrego czynią ludzie dla ochrony przyrody. Ten film też był prezentowany na wielu pokazach, zaproszony do Krakowa na BNP Paribas Green Film Festival i Lift-Off Session w Wielkiej Brytanii. Skończony został obraz *Światła peronów* Allana Ignaczaka, absolwenta Szkoły Filmowej, inscenizowana impreza dokumentalna z muzyką Krzysztofa Komedy.

W poprzednim roku na dobre ruszyły prace przy dokumencie Franka Berbeki *Niewyraźny klekot ptaków*. To historia życia Włodzimierza Puchalskiego, naszego utytułowanego twórcy, który zmarł podczas ekspedycji na Antarktydę w 1979. W archiwum Wytwórni odnalezione zostały materiały filmowe nakręcone przez jego asystenta Ryszarda Wyrzykowskiego podczas tamtej wyprawy. To są ostatnie sceny z życia Puchalskiego. Nigdy niepokazywane teraz znajdują się w filmie. Z kolei Andrzej Czulda, doświadczony reżyser związany z Oświatówką, realizuje dokument o niedawno zmarłym kompozytorze i dyrygencie, twórcy muzyki filmowej, przyjacielu Kilara, Zdzisławie Szostaku. Obraz *Partytura w głowie* zyskał uznanie komisji eksperckiej i jest pierwszym od wielu lat filmem naszej Wytwórni z dofinansowaniem PISF-u. Specjalnie to podkreślam, bo chcę tak działać, aby w najbliższej przyszłości takie dofinansowania były dla nas normą, a nie wyjątkiem. W planach mamy – na różnym etapie zaawansowania – realizacje kilku dokumentów, m.in. wspomniany Łukasz Dębski zaczyna obraz *Kwiaty polskie*. Sławomir Kalwinek ma w planach film o zamordowaniu lwowskich profesorów i obraz *Gorąca Ark-*

tyka. Są też koprodukcje z PWSFTviT, m.in. ukończony esej filmowy *Non duality* Tomasza Węgorzewskiego, dokument Kuby Mikurdy *Solaris mon amour, Polarniczki* Kuby Witka. Dobrze zapowiada się film *Themersonowie* Marcina Borcharta, jak również film zlecony *Majolika. Nieborów* – kombinowana (animacja, fabuła, dokument) opowieść o dziejach manufaktury w Nieborowie. Jeśli wszystkie zamierzenia zostaną terminowo zakończone, będziemy mieli na koniec roku co najmniej 10-12 tytułów.

Znalazłem informację w mediach, że wasze filmy mają być pokazane w Cannes...

Firma Di Factory przygotowuje cyfrową rekonstrukcję filmów Wojciecha Jerzego Hasa. Jest prawdopodobne, że festiwal w Cannes będzie jednym z miejsc, gdzie ten zestaw (box) zostanie przedstawiony. Znajdą się w nim także filmy, które Has zrealizował w latach 50. w WFO: *Zielarze z Kamiennej Doliny*, *Nasz zespół*, *Karmik Jankowy* i *Scentralizowana kontrola przebiegu produkcji*. Zwracam uwagę na pierwszy tytuł, który jest fabularnym dokumentem o uczniach szkoły z podkarpackiej wsi. W czasie wakacji zbierają zioła na sprzedaż, by w końcu kupić projektor filmowy. Zdjęcia są dziełem Mieczysława Jahody. Cyfryzacja i szersze udostępnienie zasobów Wytwórni, a to około 4,5 tys. tytułów, trwa nieprzerwanie od paru lat. W tym roku rekonstrukcji poddane zostaną też nasze „duże” filmy: dokument z 1990 *Nie-normalni* Jacka Bławuta oraz film fabularny *Czarne słońca* Jerzego Zalewskiego (1992). Liczę, że obejrzą je widzowie festiwalu w Gdyni.

Obecność na festiwalach i imprezach filmowych to element waszej strategii?

Dążę do tego, byśmy mogli prezentować się poprzez nowe produkcje. Równie ważne jest przypominanie historii Wytwórni, najlepiej mówią o nas filmy tutaj zrealizowane. Dlatego pokazujemy je nie tylko na festiwalach. Ostatnio londyńska galeria Tate Modern zorganizowała wielką wystawę Magdaleny Abakanowicz. Towarzyszył jej nasz film

zamierzeń, bo zbliżamy się powoli do jubileuszu 75-lecia.

Teraz rozumiem, że remont siedziby, który widać i słycać, także w czasie tej rozmowy, to już przygotowania do święta?

Nasz adres w Łodzi – ul. Kilińskiego 210 – nie zmienił się nigdy. Ale z dawnej siedziby pozostało stosunkowo niewiele, choć wszystko, co najważniejsze. Chcemy to modernizować, ocieplić, dostosować

WFO
www.wfo.com.pl

Kazimierza Muchy (ze zdjęciami Muchy i Jarosława Brzozowskiego) *Abakany* z 1970 (w kwietniowym numerze „Magazynu...”, na str. 68, można przeczytać tekst Marka Hendrykowskiego poświęcony temu filmowi – przyp. red.). Pozostając w sferze działań promujących i popularyzujących Wytwórnię: planujemy odsłonięcie gwiazdy Marty i Karola Marczaków, pionierów filmu biologicznego, zamierzamy też wydać płytę z muzyką z naszych filmów. Tworzyli ją m.in. Krzysztof Penderecki, Krzysztof Komeda, Zbigniew Preisner, Zygmunt Konieczny, Jerzy Matuszkiewicz, Piotr Hertel. Jestem pewien, że będzie to gratka dla koneserów. Podobnie jak książka zbierająca „wytwórniane” anegdoty i frazki. I parę jeszcze innych

do współczesnych wymogów. Archiwa filmowe, teatry filmowe, fotografie i fotosy zyskują właściwe warunki przechowywania. Środki na modernizację wyasygnował marszałek Grzegorz Schreiber. Przez lata prowadzone są tu warsztaty edukacji dzieci, młodzieży i dorosłych. Byłem zaskoczony, jak wielu uczestników gromadzą – w poprzednim roku było ponad 3,5 tys. uczestników! Teraz bardzo poprawią się warunki tych spotkań. Podobnie jak kontakty z naszymi seniorami, mistrzami, którzy żywo interesują się losami Wytwórni. Zgłaszają się młodzi z doskonałymi pomysłami, dlatego musimy realizować więcej filmów.

**Rozmawiał
MIECZYSLAW
KUŹMICKI**

NIE WSZYSTKO, NIE WSZĘDZIE, NIE NARAŻ!

Tegoroczna, wiosenna odsłona targów telewizyjnych MIPTV w Cannes nie przyniosła zbyt wielu optymistycznych refleksji dla świata TV. Obserwujemy zmierzch telewizji i ekspansję streamingu.



Wszystko już było? Bynajmniej. Pandemia zmieniła, niekiedy bardzo dramatycznie, życie milionów ludzi na całym świecie, ale też zgodnie z właściwym naszej populacji pędem do samozagłady, uruchomiła nowe i rozległe pokłady głupoty. Korzystające z pustki i zamieszania szwadrony betonowej śmierci grasują bezkarnie po całej Europie. W Cannes za cel wybrały piękny, obsadzony platanami i inną roślinnością teren koło ratusza, gdzie od początku ubiegłego wieku kwitło, dosłownie, życie towarzyskie, muzyczne i sportowe miasta. Ale teraz będzie nareszcie

światowo i porządnie za sprawą betonowej ławy przykrywającej wszystko, co dało się wyciąć. Po drugiej stronie Pałacu Festiwalowego inna ekipa barbarzyńców już jesienią zaczęła dewastować mały zagajnik kryjący m.in. wspaniałą, starą karuzelę. Aż strach pomyśleć, co się rodzi za wysokim płotem...

Wszędzie, tylko nie tutaj, myślało się o zbliżającym się końcu ważnego epizodu w historii telewizji, ale... Ale powrót do normalności ogłosił aż nadto czytelnie, ustami Virginii Muoseler, niekwestionowanej od lat wyroczni w temacie mód i motywów telewizyjnych, nieunikniony i chyba niedaleki zmierzch formatów. Prezentowane jak zawsze

przy komplecie widzów w Grand Auditorium (1800 miejsc) jej tegoroczne wybory, przypominały te sprzed trzech czy pięciu lat. No może tylko stawki w talent show są teraz większe, konkursy drużynowe coraz mniej dbające o zdrowie psychiczne widza, a jedyne novum to liczne opowieści z życia i konkursy z udziałem mniejszości seksualnych.

Naraz nie da się wszystkiego oglądać, ale... Ale daje się coraz lepiej wybierać, dokonywać świadomej selekcji propozycji ramówkowych i sycić pełnią zmysłów klasykę filmowo-telewizyjną, którą coraz chętniej oferują platformy streamingowe.

Najpierw jednak informacja zaskakująca, bo okazało się, że choć pandemia zamknęła na niemal dwa lata ludzi w domach, w 2022 roku aż o 12 minut spadł średni globalny czas dziennego oglądania TV i aktualnie wynosi on 2 godziny i 25 minut na dobę. Nie zmienili się liderzy – Chińczycy i Amerykanie, a w Europie – Serbowie. Po drugiej stronie Islandczycy, którzy wolą piwny relaks od ekranowego i ledwie na godzinę uruchamiają swe odbiorniki.

Odpowiedź na taki stan rzeczy jest prosta i sprowadzająca się do konstatacji, że istnieje wcale ciekawy świat pozatelewizyjny i ludzie nauczyli się z niego coraz rozsądniej i chętniej korzystać. Ostatnia wiadomość to ekspansja platform streamingowych, a wśród liderów – poza USA i Meksykiem – Polska, w której udział streamingów w styczniu tego roku urosł do 6 procent. To jest głos – obok „starej” publiczności, spędzającej od zawsze sporo czasu przed ekranami – nowego pokolenia, głodnego i konsumującego wszystko, co się jest im w stanie zaoferować w karcie dań. Ostatnio do oferty dołączyły kanały FAST, odbierane przez internet, i co ważne – darmowe, bo emitujące bloki reklamowe.

Warto zauważyć, że znakomicie przyjmowane są w sieci seriale historyczno-kostiumowe (w Cannes TVP pokazała odcinek *Polowania na cmy*, a jedyne stoisko znad Wisły zajmowały przebojowe projektantki kostiumów ze szczecińskiej firmy Wasted Couture), ekranowe wersje komiksów i oczywiście sport.

O 6. edycji festiwalu seriali Canneseries, odbywającego się równoległe z targami MIPTV, można tylko napisać, że się odbyła, bo z roku na rok coraz mniej producentów chce uczestniczyć w imprezie promującej głównie francuską ofertę i jej młode gwiazdy.

JANUSZ KOŁODZIEJ

Album dostępny we wszystkich
dobrych księgarniach



Andrzej
Wajda

ostatni romantyk
polskiego kina

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

CAŁY TEN DŹWIĘK

Wraz z rozwojem kina i udoskonaleniami produkcji filmowej, rejestracji dźwięku oraz warunków projekcji pojawiały się kolejne zawody i specjalizacje odpowiedzialne za różne aspekty pracy w obszarze dźwięku. Warto prześledzić ten proces, by uzmysłowić sobie, jaką drogę przeszli ludzie kina odpowiadający za jego stronę audialną.

**MAŁGORZATA
PRZEDPEŁSKA-BIENIEK**



W pierwszych latach filmu ludźmi pracującymi dla dźwięku byli taper i obsługa kina, która zastępowała go, zmieniając płyty z muzyką, albo wspomagając, imitując różne dźwięki lub odtwarzając je z płyt. Objaśniacz, komentator (*fr. bonimenteur*), który w trakcie filmu opowiadał jego treść, ale wymyślał też dialogi, często zmieniając głos i udając bohaterów dramatu, a potem aktorzy dubbingujący postaci „spod ekranu”. Kompozytor lub kierownik muzyczny kina (np. ojciec Paula McCartneya), który komponował lub (częściej) przerabiał istniejącą muzykę do konkretnego obrazu i wykonywał ją z zespołem w trakcie projekcji. Istnieli także „szaleni wynalazcy”, później nazywani realizatorami nagrań, którym udawało się zapisać dźwięk na rozmaite, bardzo niedoskonałe sposoby, a efekt tych prac w postaci płyt był przydatny w kinie. Wraz z płytami powstawały kinoteki (fonoteki muzyczne), czyli skatalogowane zbiory nut i nagrań. Wtedy pojawił się ilustrator muzyczny, który umiał dobrać z nich odpowiednią muzykę do różnych fragmentów filmów. Ważnym elementem dźwięku w początkach filmu była publiczność i żywiołowość jej reakcji, a więc śmiech, strach, oklaski czy słowne komentarze do toczącej się akcji. Niezwykle metody projekcji filmów niemych stosowano w Japonii. Widzowie byli narratorami, aktorami dubbingującymi postaci, twórcami efektów dźwiękowych i ilustracji muzycznej. Istniał również opowiadacz – *benshi* – i ta sztuka kultywowana jest do dziś w filmach z dźwiękiem. Muzykę wykonywano też na żywo na planie filmowym. Z reguły był to improwizujący pianista, który miał wprowadzać aktorów we właściwy nastrój. W późniejszych latach pojawiały się niewielkie zespoły, a nawet orkiestry czy śpiewacy wykonujący serenady (np. dla Greta Garbo) i oczywiście płyty z muzyką.

Wraz z opanowaniem metod rejestracji dźwięku synchronicznie z obrazem, rozpoczął się rozwój kolejnych dźwiękowych zawodów filmowych. Pierwszy był inżynier dźwięku. W ten sposób, chciano podkreślić jego związek z techniką, ale i odrębność od dotychczasowej, „zgranej” już ekipy, do której przez jakiś czas nie należał. Fakt, nie był lubiany. Bardzo utrudniał pracę i powięk-

szał koszty. Praca inżyniera początkowo dotyczyła tylko planu zdjęciowego. Obraz nakręcony na jednocześnie pracujących kilku kamerach dopasowywano do tego, co nagrała ekipa dźwiękowców na płycie, a później na taśmie światłoczułej. Inżynier dźwięku to tytuł, którym do niedawna obdarzano wszystkich realizatorów dźwięku, bez względu na posiadane wykształcenie. Inżynier nie działał sam. Trudno powiedzieć, jaki skład miała taka ekipa, ale liczyła kilka osób. Ktoś odpowiadał za uruchamianie kamery optycznej, przygotowanie w ciemni nowych kaset i zabezpieczanie już nagranych materiałów, obsługiwał tubę, a potem mikrofon, szczególnie od czasu, gdy zaczęto stosować tyczki, żurawie dźwiękowe. Były osoby odpowiedzialne za konserwację, strojenie i gotowość sprzętu. Dźwięk przemieszczał się samochodem ciężarowym, a więc musiał w takim zespole być kierowca. Obecnie minimalizacja sprzętu spowodowała, że główny nacisk może być położony na mikrofonizację planu i troskę o sprzęt. Ekipa dźwiękowa liczy najczęściej trzy osoby – są to operator, technik i mikrofoniarz. Dysponując samochodem, ale wystarcza osobówka lub terenówka. W drobnych produkcjach czasem są to tylko dwie osoby. Za to przy trudnych planach zdjęciowych ekipa powiększa się o asystenta operatora dźwięku, drugiego operatora lub/i technika czy techników. W razie potrzeby pojawia się też konsultant muzyczny i dodatkowy technik. Szczególnie jeżeli odtwarzane są playbacki, a plan nagłaśniany. Operator dźwięku może być zatrudniany do całego filmu lub tylko na okres zdjęciowy. Poza operatorem dźwięku i konsultantem muzycznym wszystkie osoby pracujące na planie kończą swoją pracę na etapie zdjęć. Ekipy specjalizują się także w różnych gatunkach i formatach filmowych (fabuła, dokument, reportaż, kino, seriale telewizyjne, drobne formy, reklamy).

Pojawienie się kolejnych zawodów dźwiękowych miało związek z opanowaniem nowych działów techniki. Udźwiękowienie filmów odbywają się w studiach postprodukcyjnych. Mogą być to jednostki wyspecjalizowane w samych nagraniach dialogów czy efektów synchronicznych albo zajmujące się jedynie montażem. Często

CAŁY TEN DŹWIĘK

w jednym kompleksie są zarówno miejsca do nagrań, jak i montażu. Jest też możliwość zgrania filmu. Mamy więc operatorów dźwięku specjalizujących się w nagraniach dialogów, efektów synchronicznych i zgraniach, oraz operatora odpowiedzialnego za koncepcję artystyczną udźwiękowania całego filmu i plan technologiczny prac. To sound supervisor lub sound designer. Początkowo była to jedna osoba, często uprzednio pracująca również na planie, ale coraz częściej funkcje takie są rozdzielane. Najbliższym współpracownikiem operatora dźwięku w trakcie udźwiękowania jest montażysta, który często wykonuje część prac operatora dźwięku, np. prowadząc nagrania dialogów czy efektów, opracowując materiały zdjęciowe. Czasem operator i montażysta dźwięku to jedna osoba. Często montażyści specjalizują się w poszczególnych pracach. Mamy więc montażystę dialogów, efektów, muzyki.

Kolejną osobą jest konsultant muzyczny. Wspomaga reżysera w pracy z kompozytorem, organizuje nagrania, zatrudnia muzyków i nadzoruje montaż muzyki lub samodzielnie ją montuje. Zajmuje się regulowaniem praw autorskich wykorzystywanych utworów. Nadzoruje cały okres produkcji, przygotowuje playbacki i bywa na planie zdjęciowym oraz zgraniu filmu. Konsultant odpowiada za przygotowanie odpowiedniej dokumentacji muzycznej, nazywanej metryką, po zakończeniu filmu. Nagrania muzyki do filmu zazwyczaj odbywają się w wyspecjalizowanych studiach muzycznych. Tam spotykamy realizatora nagrań muzycznych, który nagrywa, wykonuje montaż muzyczny i zgrywa muzykę w jedną całość. Współpracują z nim technicy studyjni. W filmach dokumentalnych osoba odpowiedzialna za opracowanie dźwiękowe filmu to ilustrator muzyczny lub autor opracowania dźwiękowego, który zależnie od potrzeb zajmuje się doбором muzyki i efektów dźwiękowych. Nadzoruje montaż lub samodzielnie montuje, a nawet zgrywa film i przygotowuje metrykę. Równie często jest to operator dźwięku, który wcześniej nagrywał dźwięk na planie. Do swojej pracy realizatorzy potrzebują zaplecza w postaci fonoteki (muzycznej i efektowej). Obsługę fonoteki często stanowią

osoby, które same zajmują się opracowaniami i mogą służyć pomocą w poszukiwaniach w sobie znanym zbiorze.

Efektami synchronicznymi zajmuje się imitator dźwięku. Pracuje samodzielnie lub dowodzi kilkuosobową ekipą, a do pracy potrzebuje specjalnie wyposażone studio oraz zaplecze w postaci magazynu rekwizytów dźwiękowych. Jeżeli film tego wymaga, zatrudniany jest sound designer. Do jego zadań należy wykreowanie dźwięków nieistniejących, wymagowanych czy fantastycznych. Jest to potrzebne w filmach animowanych, science fiction czy fantasy, ale nie tylko. To również opracowanie niesamowitych teł i atmosfer z pogranicza efektów realnych i muzyki. Czasem prace te wykonują specjalnie zatrudnione osoby, ale najczęściej jest to jeden z operatorów, montażystów, kompozytor, imitator dźwięku lub konsultant muzyczny. Zazwyczaj na efekt końcowy składają się elementy przygotowane przez każdego z nich.

W każdej dźwiękowej specjalności – od mikrofoniarza i technika, przez operatorów planu, postprodukcji, zgrania, montażystów i konsultantów, supervisorów i sound designerów, z podziałem na gatunki filmowe – są w Polsce zawodowcy. Razem 150-200, no może 250 osób. W latach zapaści polskiego filmu, było nas aż zbyt wielu. Teraz chwilami brakuje rąk do pracy. Ale także umiejętności realizatorów dźwięku są różne. Od osób wybitnych, których nazwiska znane są nawet poza granicami Polski, przez dużą rzeszę rzetelnych profesjonalistów, po osoby, które nigdy nie powinny znaleźć się w naszym gronie. Ta grupa to pozostałość ostatnich lat, gdzie o zatrudnieniu decydowała niska stawka i oni wygrywali, „dumpingując” ceny, a raczej oferując usługi za cenę, jakiej w ich wykonaniu byłyby warte. Obecnie każda z tych osób ma już „dorobek”, którym sugerują się zleceniodawcy i dopiero po fakcie okazuje się, że wspólną cechą tych prac jest brak jakości. Trochę tęsknimy za dawną komisją kwalifikacyjną, która, po obejrzeniu przygotowanych przez kandydata prac, wydawała dokumenty gwarantujące poziom i zakres umiejętności danej osoby (nie gorszy niż...). Takie kwalifikacje zatwierdza francuski związek realizatorów dźwięku i jest to potrzebne, jeżeli pracuje się przy filmach dofinansowywa-



nych przez państwo. Może byłaby to wskazówka dla producentów? Dźwięk ma szansę być dobrze zrealizowany nie dlatego, że się zatrudniło kogoś, kto sam siebie nazywa dźwiękowcem. Tym bardziej że współczesny dźwięk to dziedzina bardzo skomplikowana i różnorodna, a specjalizacja oznacza, że ktoś, kto pracuje w postprodukcji, może nie podołać pracy na planie filmowym i odwrotnie – plan filmowy reklamy różni się od planu dokumentu czy fabuły i wreszcie, ktoś, kto udźwiękowia reklamy może nie mieć zielonego pojęcia o technologii pracy w fabule. Nie są tego świadomi amatorzy zapalęcy, którzy otarli się o teledyski czy reklamy i często podejmują się pracy przy większych formach.

Efekty ich działań najczęściej są dobrze słyszalne. Czasem zdesperowany produ-

cent w ostatniej chwili zatrudnia kogoś dla ratowania sytuacji – poprawiania synchronów, porządkowania projektów, uzupełniania itd. I wtedy dźwięk zamiast na pałę jest na dostateczny z plusem. Zdarza się też, że „tworzy” wskazany przez reżysera „designer od reklam”, a w tle pracuje zawodowa ekipa producenta, która gwarantuje, że wszystkie szalone pomysły będą dokładane do pewnego standardu. Od lat opowiadana jest historia o „artyście”, który przez długi czas nagrywał treningi koszykówki, aby skompletować brakujące efekty, a potem dowiedział się, że istnieje imitator dźwięku i efekty synchroniczne, które dawno już zrobiono i w dodatku są dużo prawdziwsze od jego nagranych z natury dźwięków. Czy o operatorze planu zdjęciowego, który podjął się zrobienia dźwięku do filmu fabular-

nego. Materiały z planu były rzeczywiście dobre. Schody zaczęły się w postprodukcji. Film do zgrania przygotowała zawodowa ekipa. Natomiast w sali zgraniowej starczyła chwila, aby wszyscy mieli pewność, że przy konsolce ten pan usiadł po raz pierwszy. W obu przypadkach pozostał wpis do dosier – „dźwięk do filmu pt. ...”.

Czy szkolimy nowe kadry różnego szczebla? W zasadzie tak, ale niejednolicie i niekompletnie. Najbardziej wszechstronnym miejscem jest Wydział Reżyserii Dźwięku UMCF, ale kształci tylko kilkanaście osób rocznie we wszystkich specjalnościach dźwiękowych. Prężnie działa wydział na uczelni w Bydgoszczy i pracownia w Akademii Muzycznej w Łodzi. Dzięki temu dobrze przygotowanych absolwentów jest więcej. Absolwentom brakuje praktyki,

szczególnie na planie zdjęciowym, którego nie można odtworzyć na wykładach i ćwiczeniach. Jest też kilka bratnich wydziałów politechnicznych. Razem kształcą po kilkaset osób rocznie, ale ich profil jest stricte techniczny, nastawiony na sprzęt i jego działanie. Absolwentom brakuje specyficznej wiedzy z zakresu technologii, estetyki i analitycznej historii filmu, wiedzy muzycznej i wyszkolonego słuchu. Realizatorami dźwięku zostają z tego grona pojedyncze osoby, zazwyczaj fani filmu i muzycy, często filmowcy i muzycy amatorzy. Nie istnieje państwowa szkoła dla techników dźwięku i mikrofoniarzy. Powstały programy nauczania dla rozmaitych zawodów filmowych z zamiarem powołania takiej jednostki na wzór słynnego niegdyś Państwowego Liceum Techniki Teatralnej, ale do realizacji projektu nie doszło. Natomiast wydziały realizacji dźwięku istnieją w wielu prywatnych szkołach pomaturalnych, tylko że programy nauczania i poziom są rozmaite, a przydatność absolwentów weryfikuje życie.

Wreszcie pytanie o sprzęt i możliwości zawodowców. Potencjalnie mamy dostęp do wszystkich wynalazków znanych na świecie. Sprzęt jednak kosztuje, a cena wynajmu musi pozostawać w relacji do kosztów jego utrzymania i odtwarzania. Dlatego w wielu przypadkach jest to znacznie skromniejszy zestaw niż powinien być, a również jakość sprzętu, ilość zatrudnionych w ekipie dźwiękowej osób, ich fachowość, czy w przypadku postprodukcji warunki pracy pozostawiają wiele do życzenia. Ogranicza się też zakres prac, czas przeznaczony na udźwiękowanie i zgrania filmów. Wszystkie te czynniki wynikają z konstrukcji budżetów filmowych. Zarówno z naszej perspektywy, jak i perspektywy komisji przyznających pieniądze na realizację filmów widać, że pula przeznaczana w kosztorysach na dźwięk jest zwyczajowo zbyt skromna, a to znakomicie ogranicza nasze możliwości. Nieznane są przypadki sukcesów, przynajmniej dźwiękowych, jeżeli ograniczenia przekroczyły pewne minimum. No cóż, można zrealizować jeden bardzo tani film oparty na superpomyśle jak chociażby *The Blair Witch Project*, ale nie jest to pomysł na rutynowe działanie całej kinematografii. Zresztą z polskiej perspektywy budżet tego akurat filmu nie był wcale aż tak skromny.

UROK „ZLECENIÓWKI”, CZYLI OD CHAŁTURY DO ARCYDZIEŁA

Filmy zleceniowe były bardzo popularne w czasach PRL-u. Zamawiały je w państwowych wytwórniach filmowych – i płaciły za nie – różne instytucje państwowe. Warto się przyjrzeć temu arcyciekawemu wycinkowi naszej kinematografii.

KRZYSZTOF
WIERZBICKI

Mój przyjaciel był kierownikiem produkcji filmu zleceniowego pt. *Bezpieczeństwo i higiena pracy na liniach zelektryfikowanych*. Tytuł długi i ponury, więc montażystka na puszcze z materiałem (były takie!) napisała „BHP na PKP”. Odtąd wszelkiego rodzaju „zleceniówki”, na jakkolwiek temat, nazywaliśmy „behape na pekape”, co się nawet ładnie rymowało.

Można te filmy od biedy zaliczyć do gatunku dokumentalnego, choć w wielu wypadkach miały charakter instruktażowy, a nawet propagandowy, a reżyserzy podejmowali się ich realizacji z mieszanymi uczuciami. Bo z jednej strony dobrze za tę robotę płacono, a z drugiej wykonywało się ją pod dyktando konsultantów, a to było niegodne



Elementarz,
reż. Wojciech Wiszniewski

artysty filmowego. Jednakowoż prawie wszyscy realizowali „zleceniówki”, a nierzadko o nie zabiegali. Jeden z kolegów tak złośliwie mawiał o wybitnym twórcy (nie odmawiając genialności jego filmom fabularnym): „Wojciech Jerzy Has, autor filmu *Koparka przedsiębiorca – zasięgnięta*”!

Różne były rodzaje i cele „zleceniówek”: promocja zakładu produkcyjnego, fabryki, centrali handlu zagranicznego, prezentacja nowoczesnych technologii, bezpieczeństwo w miejscach pracy, ostrzeżenie przed wypadkami, agitacja do pracy w różnych dziedzinach przemysłu, edukacja, problemy społeczne, filmy o miastach i województwach, a także propaganda polityczna.

Można sądzić, że była to zwykła chałtura pogardzana przez prawdziwych artystów.

Bywało i tak, choć nie zawsze. Byli tacy reżyserzy, którzy robili „szybko, byle jak i do kasy”, choć często świecili oczami na kolaudacjach. Ale większość naszych kolegów starała się realizować „zleceniówki” uczciwie, porządnie, profesjonalnie. I nie uważali, że muszą się tego wstydić. Na przykład Kieślowski zrobił dwa filmy w kopalni miedzi (jeden o BHP, a drugi namawiający do pracy w górnictwie miedziowym), gdy potrzebował forsy po narodzinach córeczki. Namawiał także kolegów, żeby podejmowali się takich produkcji, gdy pusto w portfelu, bo mając z czego żyć, można się było zająć prawdziwą twórczością. Mówiono też, gwoli usprawiedliwienia, że można było przy okazji trochę podszkolić się warsztatowo, potrenować różne sposoby narracji i inscenizacji; np. ja robiłem mn-

stwo scen katastrof, pożarów i wybuchów w kopalniach z udziałem kaskaderów, zupełnie jak w atrakcyjnym filmie akcji. Operatorzy również mieli szansę, żeby zabłysnąć dobrymi zdjęciami.

Inna sprawa była z politycznymi filmami propagandowymi. Większość realizatorów odrzucała takie propozycje, ale byli tacy, którzy z ochotą robili różne gnioty jak *Stalowy filar*, rzecz o Hucie Katowice jako symbolu (filarze) przyjaźni polsko-radzieckiej, już to z powodu przynależności do PZPR, już to – w wielu przypadkach – by uzyskać w ten sposób prawo do nazywania się „reżyserem”, bo w inny sposób nie było to dla nich możliwe.

Były też atrakcyjne wyjazdy zagraniczne. Wytwórnia dostawała zamówienia od centrali handlu zagranicznego i ekipy jeździły do Chin, Iraku czy Libii, żeby opowiadać kamerą o polskich specjalistach budujących drogi, elektrownie, cementownie itp. w różnych rejonach świata. Albo robiło się film promocyjny o polskich liniach lotniczych i koledzy latali po świecie w towarzystwie uroczych stewardess. W kraju także zdarzały się nie lada niespodzianki. Kiedyś ekipa WFD pojechała do znanej fabryki odzieżowej. Po zdjęciach pierwszy pojawił się w pracy kierownik produkcji i wszyscy zachwycali się jego supereleganckim trenchem w stylu Humphreya Bogarta. Aż tu za chwilę zjawia się reszta ekipy i wszyscy mają na sobie takie same płaszczki! Podobnie wyglądał powrót filmowców z fabryki obuwniczej: wszyscy mieli na nogach produkowane tylko na eksport wytworne, skórzane mokasyny. Z Limanowej („Mistrz Gospodarności”) przywieźliśmy całe naręcza butelek słynnego, nielegalnie pędzonego trunku: „daje zdrowie, krasa lica nasza łącka śliwowa”, a inna ekipa dostała w fabryce opon próbki wyrobów eksportowych (produkcja uboczna!), czyli... fikuśne prezerwatwy!

Ale realizacja „zleceniówek” nie przynosiła wyłącznie korzyści materialnych. Poznawaliśmy przecież interesujących ludzi. Dla mnie najciekawsze były znajomości, a nawet przyjaźnie z ratownikami górniczymi. To wspaniali ludzie: odważni, lojalni, solidarni, gotowi do poświęceń, idący na ratunek w najbardziej zagrożone rejony łąpnieć czy wybuchów metanu. Gdy opo-

wiadali o swoich akcjach i ciężkich przeżyciach, gdy nie udało im się uratować kolegów, ci twardzi mężczyźni płakali. W ogóle górnicy to ludzie konkretni, rzeczowi, unikający niepotrzebnego gadulstwa, bardzo pomocni podczas zdjęć, choć dość krytycznie odnoszący się do naszej pracy. „Panie reżyserze!” – powiedział znajomy górnik – „Ja to wolę dwie szychty pod rząd wyfiedrować na przodku, niż z wami te filmy robić. U was to nic, tylko się czeka – na wszystko!”

Na zdjęcia jeździło się w wyjątkowo ciekawe, nieznanne nam przedtem miejsca w Polsce. Na przykład robiliśmy serię filmów o małych elektrowniach wodnych usytuowanych na niewielkich rzekach w malowniczych plenerach. Sporo z nich było na Dolnych Śląsku. Podziwialiśmy sprawne urządzenia z początków XX wieku, istnie dzieła sztuki przemysłowej. Taką elektrownię obsługiwał jeden człowiek, który od czasu do czasu sprawdzał wskaźniki oraz coś tam raz na dzień włączał i wyłączał. Mój przyjaciel – socjolog – marzył o takiej pracy: „Zabierałbym tam sterty książek, siedział sobie samotnie i nikt by mi głowy nie zawracał”.

Niezwykłym miejscem okazała się elektrownia szczytowo-pompowa w powiecie żywieckim. Na szczycie góry znajdował się zbiornik wodny, woda rurami spływała do wnętrza góry, gdzie uruchamiała turbiny podziemnej elektrowni. Zaskakujący był widok, gdy asfaltową szosą do zbocza podjeżdżała ciężarówka, otwierały się wielkie, stalowe drzwi i samochód wjeżdżał do środka. A szczyt tej góry upodobał sobie lotniarz, którzy fruwali nad całą, urzekającą pięknem, okolicą. Była jeszcze jedna ciekawostka. Ktokolwiek jedzie samochodem, może się zatrzymać w połowie drogi na szczyt, wyłączyć silnik, dać na luz, a auto zamiast stoczyć się w dół, wolno jedzie pod górę! Ten fenomen sprawdziliśmy, kładąc w poprzek szosy dużą butlę wody mineralnej. No i butelka toczyła się pod górę!

Nie wszędzie było tak miło i wesoło. Poznawaliśmy w latach 70. ciemne, a nawet tragiczne strony przemysłu Polski Ludowej. W kopalniach dowiadaliśmy się o braku zabezpieczeń przed wdychaniem pyłu węglowego, o niedostatecznej kontroli stężenia metanu, oraz wielu nieujawnianych wypadkach – również śmiertelnych – w kopalniach.

Gdy robiliśmy film instruktażowy w elektrowni Skawina, dowiedzieliśmy się o zabójczej emisji fluoru i innych trujących związków z miejscowej huty aluminium. Ludzie masowo chorowali na raka i choroby płuc, rodziły się zdeformowane dzieci, rosły wskaźniki śmiertelności. Dopiero w 1981 roku „Solidarność” doprowadziła do likwidacji tego potwora.

Chciałem zrobić film dokumentalny o zespole zaprzyjaźnionych ratowników górniczych, o ich żonach, które drżą z obawy, gdy w godzinach pracy dzwoni domowy telefon, bo boją się, że coś się stało w kopalni. A drugi o tragedii mieszkańców Skawiny. Nie było takiej możliwości. Ale wielu kolegów przy okazji kręcenia „zleceniówki” trafiało na ciekawy temat i realizowało porządny film dokumentalny.

Najbardziej nieoczekiwane były jednak takie sytuacje, gdy narzucony przez zleceniodawcę temat, zapowiadający najwykleszy, robiony na zamówienie obraz przeznaczony do wąskiego rozpowszechniania, w rękach zdolnego scenarzysty i upartego reżysera okazywał się świetnym filmem dokumentalnym, rewelacją festiwalu filmowych, a nawet arcydziełem. Były to przypadki wcale nie tak wyjątkowe, jakby się wydawało. Dla przykładu przypomnę trzy takie dzieła wybitnych reżyserów.

ŻYCIORYS KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO

Wytwórnia Filmów Dokumentalnych dostała w 1975 roku zlecenie z Komitetu Centralnego PZPR na wykonanie serii filmów pokazujących różne problemy rzeczywistości PRL, ale przeznaczonych wyłącznie na szkolenia partyjne. Propozycję dostał Krzysztof Kieślowski i przyjął ją, bo sądził, że choćby w ten sposób przemyci trochę prawdy o funkcjonowaniu komunistycznego aparatu partyjnego. Pierwszy miał być film o działalności Komisji Kontroli Partyjnej. Krzysztof tak sprytnie napisał scenariusz i poprowadził zdjęcia, że udało się ujawnić dwulicowość i ideologiczny cynizm członków komisji przesłuchującej uczciwego, ale niepokornego robotnika, który m.in. zorganizował strajk w swojej fabryce. Wypowiedź jednego z członków komisji dobrze ilustruje podwójność standardów

UROK „ZLECENIÓWKI”...

działaczy partyjnych: „Jako człowiek, to ja Gralaka rozumiem, ale jako członek partii muszę go potępić”. Życiorys dostał parę nagród na festiwalach krajowych i Grand Prix w Mannheim. Drugi z tej serii był film o dyrektorze pewnej fabryki walczącym ze skorumpowaną grupą urzędników. Po tych dwóch próbach zleceniodawcy zrezygnowali z dalszej produkcji. Prawda okazała się nie do przyjęcia.

KORKOCIĄG MARKA PIWOWSKIEGO

Dokument ten nie był filmem zleconym, ale dziełem autorskim, zaproponowanym przez reżysera w WFD po solidnej dokumentacji. Piwowski chciał zrobić kilka różnych filmów, żeby sprawdzić i udoskonalić swoje umiejętności w reżyserii rozmaitych gatunków. Społeczny problem alkoholizmu podjął Marek po obejrzeniu kilku obrazów zleconych przez komitety antyalkoholowe. Były to na ogół filmy pokazujące zataczających się pijaczków (co wywoływało śmiech na widowni) i podkreślające szkodliwość nadużywania trunków (o czym każdy pijący doskonale wie). Te obrazy odwoływały się raczej do świadomości i rozsądku widza. A „Piwek” chciał uderzyć w psychikę odbiorcy, przestraszyć go. Dlatego pokazał zachowania i reakcje pacjentów w różnych stadiach choroby alkoholowej: od psychozy, halucynacji, padaczki, poprzez *delirium tremens*, aż do agonii. To były rzeczywiście przerażające sekwencje. Ale Piwowski nie byłby sobą, gdyby nie wpadł na przewrotny pomysł: pomiędzy tymi wstrząsającymi scenami pokazał mówcę wygłaszającego przemówienie jubileuszowe, dowodzące prężnego rozwoju przemysłu spirytusowego. Film bardzo skutecznie odstraszał od nadużywania alkoholu. Niektórzy znajomi przyznawali, że po projekcji przez jakiś czas unikali gorzały, a widok ludzi pijących budził w nich odragę. Film dostał Srebrnego Lajkonika na festiwalu w Krakowie i parę innych wyróżnień. Była to więc taka „niezlecona zleceniówka” – skuteczna w swojej wymowie, potwierdzająca duże umiejętności i wrażliwość autora na problemy społeczne. I dowodząca niezłomności, że można robić tego rodzaju filmy na



Korkociąg,
reż. Marek Piwowski

naprawdę wysokim poziomie artystycznym i warsztatowym.

ELEMENTARZ WOJCIECHA WISZNIEWSKIEGO

To dzieło wyprodukowane zostało przez Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi w 1976 roku. Ten film również nie był zlecony przez zewnętrznego zamawiającego, jednak wszystkie produkty łódzkiej Wytwórni były w jakiś sposób sterowane przez redaktorów i konsultantów WFO, którzy proponowali twórcom tematy edukacyjne, oświatowe. Tak też było z filmem Wojtki: zlecono mu opowieść o Marianie Falskim i jego najpopularniejszym podręczniku do nauki czytania i pisania dla pierwszoklasistów. Wiszniewski przyjął propozycję i napisał scenariusz, ale jako twórca aktywny, nieprzewidywalny, o ogromnym talencie i wyobraźni, zrobił film po swojemu. Powstało dzieło niezwykle: osmominutowa impresja, w której pojawia się galeria postaci i typów tworzących obraz polskiego społeczeństwa lat 70., ludzi w większości fotografowanych statycznie, patrzących w kamerę, upozowanych w brudnych, odrapanych wnętrzach i symbolicznej scenerii, „recytujących” cały alfabet od A do Z. A na koniec – wiersz Władysława Bełzy „Katechizm polskiego dziecka”



Życiorys, reż. Krzysztof
Kieślowski

(„Kto ty jesteś? Polak mały”). Na pytania zadane w wierszu odpowiadają małe dzieci, a to ostatnie stawiają młodzi aktywiści w czerwonych krawatach: „A w co wierzysz?”. I dwóch młodych chłopców długo patrzy w kamerę, ale zamiast odpowiedzieć: „W Polskę wierzę”, odwracają się i bez słowa odchodzą połą drogą wśród wierzb w stereotypowym polskim krajobrazie. Gdy Wojtek pokazywał *Elementarz* przyjaciołom, mówił w tym momencie: „... bo nie ma zgody na kłamstwo”.

Tak że „zleceniówki” powstało arcydzieło polskiego dokumentu kreatywnego, jeden z najoryginalniejszych obrazów polskiej rzeczywistości w czasach komunizmu.



ZAPRASZAMY

DO DOMU PRACY TWÓRCZEJ I RESTAURACJI
STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

„STARA ŁAŹNIA”

W KAZIMIERZU DOLNYM

MAŁOWNICZE POŁOŻENIE W SERCU KAZIMIERZA DOLNEGO
INSPIRUJĄCE WNĘTRZA I TWÓRCZA ATMOSFERA
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



ŚMIECH KRAJOWY



Stanisław Mikulski
i Barbara Kwiatkowska
w filmie *Ewa chce spać*,
reż. Tadeusz Chmielewski

Polskie kino doceniane na arenie międzynarodowej to przeważnie historie smutne, tragiczne, względnie nostalgiczne. A czy polscy filmowcy potrafią zabłysnąć na ekranie inteligentnym humorem, wzbudzić szczery śmiech, który będzie bawił widzów na świecie?

BARTOSZ ŻURAWIECKI

Zrobiłem pobieżny przegląd największych sukcesów międzynarodowych polskiego kina ostatnich lat i okazało się, że nie ma wśród nich żadnych komedii. Bo o takich filmach, jak *Zimna wojna*, *Boże Ciało*, *IO* czy *Żeby nie było śladów* można powiedzieć wszystko, ale nie to, że są zabawne. No może w dziele Skolimowskiego znajdziemy elementy satyry, tym niemniej wymowa

całości jest raczej smutna. Polska zdecydowanie nie kojarzy się w świecie z poczuciem humoru. A już z pewnością nasze kino nie kojarzy się z perlistymi widowiskami, na których publika umiera ze śmiechu. Tak właściwie było zawsze. Zagraniczne widownie przeżywały nasze dramaty i tragedie – doceniały heroizm *Kanału*, *Popiołu i diamentu* czy *Matki Joanny od Aniołów* i na ich podstawie wyrobiły sobie przekonanie, że

Polska to jedynie cierpienie, martyrologia i nieustanna walka ze wszystkim, najczęściej zresztą przegrana. Tak, mamy opinię ponuraków traktujących siebie ze śmiertelną powagą, co usprawiedliwiać mają nieszczęścia, jakie nieustannie zsyłają na nas *Los*, *Historia* i *Pan Bóg*. Przypomnijmy zdanie, które pada w kanadyjskiej *Inwazji barbarzyńców* Denysa Arcanda: „Nieszczęścia Polski są dowodem na istnienie Boga”.

Na rynku wewnętrznym sprawa wygląda rzecz jasna inaczej. Komedie romantyczne królują na szczytach box office’u, a rankingi najpopularniejszych polskich filmów wszech czasów wygrywają komedie, takie jak *Miś*, *Rejs*, *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, *Nie lubię poniedziałku*, *Kiler*, *Dzień świra...* Operują one jednak humorem – rzekłbym – endemicznym, odwołują się do sytuacji i realiów dobrze nam znanych, ale które dla osób spoza Polski mogą być nie do końca zrozumiałe i niekoniecznie śmieszne. Cóż, nie każdemu na tej ziemi dane było żyć w PRL-u. Z komediami romantycznymi jest z kolei ten problem, że każdy kraj ma własne i nie potrzebuje

cudzych, chyba że wzorcowych amerykańskich, których schematy przenosi na rodzimy grunt.

Nie da się jednak ukryć, że innym kinematografom wiedzie się lepiej na polu komedii. Te hollywoodzkie ogląda cały świat, wiadomo. Ale popularne bywają także obyczajowe komedie francuskie czy pogodne włoskie. Ceni się wysoko komedie brytyjskie, operujące nierzadko oschłym, ostrym jak brzytwa i nieoszczędzającym nikogo humorem. W Polsce jeszcze kilka lat temu hurtowo wręcz oglądano komedie czeskie – dobroduszne i złośliwe zarazem. Nawet Niemcy, choć ich poczucie humoru uważa się często za przyciężkie, mają na swoim koncie kilka sukcesów w tym gatunku.

Twierdzenie, że polskie komedie nigdy nie zostały docenione za granicą, jest jednakże nie w stu procentach prawdziwe. Laury na międzynarodowych festiwalach zdobywały *Ewa chce spać* Tadeusza Chmielewskiego czy *Sublokator* Janusza Majewskiego. Oba te filmy utrzymane są w modnych wówczas – lata 50. i 60. – klimatach komedii absurdu. Groteski zabarwionej surrealistycznym. Polskie realia były w nich w gruncie rzeczy umowne, akcja mogła się dziać gdziekolwiek, widz zagraniczny nie musiał znać naszych kodów i kontekstów, by się dobrze bawić. Przypomnę też, że wśród teatralnych twórców komedii absurdu był m.in. Sławomir Mrożek, któremu również udało się wyjść poza rodzime podwórko. Inspirując się polską rzeczywistością, tworzył alegoryczne dramaty odrywające się od tej rzeczywistości, będące metaforą współczesnej cywilizacji. Co więcej, w podobnym stylu nakręcił kilka swoich filmów (tyle że poza Polską) Roman Polański – *Matnia*, *Co?*, czarna jak smoła tragikomedie *Lokator...*

Czy to więc znaczy, że nasi reżyserzy, by odnieść w komediowym gatunku globalny sukces, powinni sięgnąć po międzynarodowe wzorce? Hmm... Przykład komedii romantycznych świadczy o tym, że nie do końca. Może więc trzeba skorzystać z bardziej wyrafinowanych form? Pytanie: jakich? Krwawych, brawurowych, gangsterskich i postmodernistycznych zarazem opowieści Quentina Tarantino? Były podejmowane takie próby, niezbyt trafione. Tarantino odwołuje się przecież do amerykańskiej

popkultury. Polska popkultura raz, że jest pod silnym wpływem tej amerykańskiej (a więc siłą rzeczy na ekranie oglądamy „towary drugiej świeżości”), dwa – zdecydowanie nie cieszy się taki rozgłosem, jak ta zza oceanu.

To może Woody Allen na coś nam się przyda? Znowu jednak za mocno tkwi on w amerykańskim, czy wręcz nowojorskim kontekście, żeby się dało bez zgrzytów przeszczepić na nasz grunt strukturę i bohaterów jego scenariuszy. Zresztą najwyraźniej już sam stracił wigor i odcina jedynie kupony od swoich dawnych sukcesów. To już prędzej za wzór do naśladowania postawiłbym bliższego nam geograficznie Francuza François Ozona, który zręcznie miesza różne komediowe formy – nie boi się farsy (popularnej także na naszych scenach), groteski, makabry. Albo Szweda Rubena Östlunda, sztychającego z przedstawicielami rozmaitych klas i grup, poddającego bezlitosnej wiwsekcji globalny układ społeczny. Pokazywane w jego filmach obyczaje, snobizmy, przepaści między bogatymi i biednymi, uprzywilejowanymi i nieuprzywilejowanymi to coś, z czym coraz częściej stykamy się także u nas.

Inna sprawa, że cenionych powszechnie twórców komedii jest zdecydowanie mniej niż tych, którzy tworzą filmy poważne, dramatyczne. Nie wiem, czy to

wynika z faktu, że świat nam posmutniał, czy z wciąż pokutującego błędnego przekonania, że komedia to gatunek pośledni, odpowiedni dla wyrobników, a nie artystów. W każdym razie, by zdobyć uznanie jako twórca komedii, trzeba być rzeczywiście autorem oryginalnym, z własnym stylem i niepodrabialnym poczuciem humoru. Czy są takowi w naszym kinie? Nie mam takiego poczucia. A może boją się ujawnić, żeby nie musieć już do końca życia kręcić komedii romantycznych? Wyjątkiem stali się w ostatnim czasie *Niebezpieczni dżentelmeni*, debiut Macieja Kawalskiego, który postawił na dowcip erudycyjny, podszyty purnonsensem.

Całe polecie różnych odmian komizmu – od kampu, przez czarny humor, komizm zaprawiony (słowiańską na przykład) melancholią, aż po bezlitosną satyrę na wszystko i wszystkich – pozostają u nas niezagospodarowane. Tak więc śmiało, może czas wreszcie zacząć je uprawiać. Jest to oczywiście obarczone ryzykiem, czy publiczność chwyci ten rodzaj dowcipu; a o poczuciu humoru naszej widowni producenci i twórcy nie mają – zdaje się – dobrego zdania. Tyle że w ten sposób tworzy się układ zamknięty, błędne koło. Powstają niemal wyłącznie komedie z niewyrafinowanymi żartami, z których publiczność musi się śmiać, bo nie ma alternatywy.



Jan Machulski,
Barbara Ludwiżanka
i Magdalena Zawadzka
w filmie *Sublokator*,
reż. Janusz Majewski

POLESIE



Polesie. Reportaż z krainy tęsknych pieśni, reż. Maksymilian Emmer, Jerzy Maliniak

Reportaż krajoznawczy – w okresie międzywojennym tylekroć bezlitośnie wyśmiewany piórem szyderców – dzisiaj dostarcza nam unikatowej wiedzy o dawnym świecie, który bezpowrotnie przeminął i o tym, jak wyglądała niegdyś Polska.

MAREK HENDRYKOWSKI

Jak na kunsztownych fotogramach Zofii Chomętowskiej, niezwyklej urody czarno-białe kadry ukazują dziką przyrodę Polesia nieskażoną współczesną cywilizacją. Ze ścieżki dźwiękowej dobiegają ludowe dumki śpiewane zespołowo po białorusku. Lasy, bagna, rzeki, pola, chałupy, panorama wiejskiego targu na Polesiu. Portrety mieszkanki i mieszkańców tego regionu – sfilowanych nie jak zazwyczaj bywa w takich przypadkach „od święta”, lecz w trakcie wykonywania codziennych zajęć i prac. Uwagę zwraca dopracowany montaż całości. Od pierwszego do ostatniego ujęcia konsekwentnie

utrzymuje on rytm ekranowego rozwoju. Strumień obrazów zabiera po drodze i łączy w jedno poszczególne tematy i wątki.

W precyzyjnie przemyślanym reportażu Maksymiliana Emmera i Jerzego Maliniaka nic nie pojawia się przypadkowo. Choć ich filmowi nie sposób odmówić malowniczości, nic też z tego, co oglądamy, nie pełni w nim funkcji jedynie ilustracyjnej.

W wersji uprawianej przez PAT tuzinkowe materiały etnograficzne i krajoznawcze pod presją sztampy zamieniały się w irytująco nudne „piłowanie drewna na Huculszczyźnie”. Bywało jednak całkiem inaczej, odkąd wspierana przez państwo za pomocą regula-

cji prawno-finansowych dziedzina filmowej produkcji zwróciła na siebie uwagę grona skonfliktowanych z „branżą” ambitnych realizatorów spod znaku awangardy.

„Ten dział filmów mógłby się stać doskonałą szkołą dla reżyserów, scenarzystów i operatorów. Do filmu krótkometrażowego należy przyszłość kinematografii” – pisał już w 1931 roku na łamach „Wiadomości Literackich” przyszły współautor *Polesia* Maksymilian Emmer.

Właściciele kin powodowani korzyścią w postaci ulg podatkowych chętnie wprowadzali dodatki krajoznawcze rodzimej produkcji na swoje ekrany. W latach 30. kręcili je najlepsi: Eugeniusz Cękański (*Nad Świtezcią, Kazimierz nad Wisłą* ze zdjęciami Stanisława Wohla), Ireneusz Plater-Zyberk (*Zew trombity*), Antoni Nowosielski i Stanisław Rodowicz (*Wisła żywicielka*), Karol Szołowski i Roman Banach (*U Łemków. Szkic regionalny z Podkarpacia*), Szczepny Mysłowicz (*Las Wolski, Na zboczach Karpat*), Ryszard Biske (*Sztuka huculska*). Notabene ostatni z wymienionych realizatorów był współzałożycielem i prezesem Stowarzyszenia Producentów Filmów Krótkometrażowych.

Klasą dla siebie w twórczości tego gatunku okazali się jednak dwaj inni przedwojenni filmowcy dokumentaliści: Maksymilian Emmer i Jerzy Maliniak – liderzy Wytwórni Filmowej Awangarda. To im zawdzięczamy zachowane do dzisiaj piękne przedwojenne dokumenty: *Burza, Na wodnych szlakach, Horodno. Miasto glinianych garnków* oraz *Polesie. Reportaż z krainy tęsknych pieśni* (cykl poleski ich autorstwa powstał w roku 1936).

Ich sprawny warsztat świadczy o tym, iż nie byli nowicjuszami. Obaj pracowali wcześniej z Aleksandrem Fordem przy *Legionie ulicy* (1932). Emmer jako scenarzysta, a Maliniak jako drugi operator u boku swego nauczyciela, doświadczanego mistrza Seweryna Steinwurzla.

Polesie – jako jeden z nielicznych naszych filmów wyprodukowanych przed wojną – odniosło prestiżowy sukces za granicą. W roku 1936 wzięło udział w konkursie krótkometrażówek i zostało docenione przez jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji, na którym otrzymało Srebrny Medal.

HALKA

Historia tego filmu dowodzi, jak rozwój kinematografii, nowe czasy i okoliczności pozwalają ekranowemu dziełu ponownie zaistnieć dla nowych widzów. HALKA dostała kinowe życie w trzech aktach.

KATARZYNA WAJDA

Halka Konstantego Meglickiego to na pierwszy rzut oka filmowy paradoks: niema adaptacja opery Stanisława Moniuszki z librettem Włodzimierza Wolskiego, na dodatek zrealizowana w 1929 roku, u progu ery dźwiękowej, gdy do polskich kin zaczęły trafiać pierwsze „dźwiękowce”. W istocie jednak to paradoks pozorny: film operowy jest właściwie rówieśnikiem samego kina, pierwsze obrazy nurtu powstały na przełomie XIX i XX wieku, najczęściej libretta skondensowane były do paru scen, których projekcji towarzyszyła odtwarzana (niezadko z problemami) z gramofonów ilustracja muzyczna (wpisywała się w niego pierwsza adaptacja *Halki* z 1913 roku). Sam przełom dźwiękowy był rozciągniętym w czasie procesem, więc filmy obu epok współfunkcjonowały dość długo.

Nic też dziwnego w tym, że producent – Wir-Film – był jedną z wielu efemerycznych wytwórni kończących działalność po jednym czy dwóch tytułach, a scenariusz Jerzego Brauna wykorzystał te wątki opery, które łatwo było wpisać w najpopularniejszy wówczas melodramatyczny schemat. Swoje dorzucił też reżyser, Konstanty Meglicki (1890-1955), zaczynający przygodę z kinem jako aktor, stąd i dopisana dla niego rola dziadka Halki. A ją z kolei-

zagrała jego partnerka życiowa i artystyczna muza – Zorika Szymańska (1903-1954). Ich wcześniejsze filmy – *Ponad śnieg* (1929) i *Magdalena* (1929) – oraz późniejsza *Straszna noc* (1931) nie zachowały się, więc *Halka* pozostaje jedynym świadectwem zawodowej współpracy jednego z pierwszych w polskim kinie takich filmowych duetów. A także zapisem talentu Szymańskiej, której kreacja, cechująca się naturalnością i powściągliwością gestu, pozbawiona teatralnej nadekspresji, wymieniana była – obok pięknych zdjęć Hansa Androschina – jako główny atut filmu. Ba, po premierze w styczniu 1930 roku, poeta i dziennikarz Leo Belmont opublikował w „Kinie dla Wszystkich” dedykowany aktorce wiersz „Pod wrażeniem *Halki* na ekranie”. Krytyka jednak przyjęła film raczej chłodno: nie spodobała się gra reszty obsady – zawiódł zwłaszcza ekranowy panicz Janusz, amant Harry Cort (jego krótka kariera zaraz się zresztą miała skończyć) – wątpliwości budził też sam wybór operowego pierwowzoru. W kinach projekcji towarzyszyła odtwarzana z płyt gramofonowych ilustracja „śpiewno-muzyczna”, głównie arie w wykonaniu wybitnych śpiewaków operowych: Matyldy Polińskiej-Lewickiej i Ignacego Dygasa.

Na tym historia *Halki* Meglickiego by się zakończyła, gdyby w 1932 roku producent



Zorika Szymańska i Harry Cort w filmie *Halka*, reż. Konstanty Meglicki

nie dopisał do niej kolejnego aktu, zlecając udźwiękowanie. Powstała ścieżka dźwiękowa złożona zarówno z arii i pieśni Moniuszki (solistami byli Zuzanna Karin i młodszy brat Jana Kiepurys, Władysław Ladis, wystąpił też Chór Opery Warszawskiej), jak również muzyki ilustracyjnej autorstwa innych autorów. W tej wersji ponownie weszła na ekrany.

Trzeci akt jej historii rozegrał się kilka lat temu, gdy FilMOTEKA Narodowa dokonała rekonstrukcji cyfrowej filmu, choć właściwsze byłoby określenie: kompilacja. Z oryginalnej niemieckiej wersji zachowały się bowiem tylko 4 minuty, z dźwiękowej – około 90 minut materiałów filmowych różnego pochodzenia, w tym roboczych. Konieczny był więc współczesny (acz w duchu dzieła i epoki) ich montaż, a także stworzenie (ocalał tylko fragment ścieżki dźwiękowej) nowej ilustracji muzycznej, którą skomponował Jerzy Rogiewicz. Tak zrekonstruowana *Halka* nowe, kinowe życie zaczęła jesienią 2016 roku, tym razem przyjęta z entuzjazmem, prezentując się jako film wielkiej wizualnej urody, ujmujący zarówno pięknem w pokazywaniu górskich krajobrazów, jak i wymownym spojrzeniem oczu Zoriki Szymańskiej. I filmowy paradoks – bo to zabytek kinematografii, część dawnego kina, ale też film (jak) nowy...

TO, CO ZOSTAJE. TO, CO ZNIKA

CIESZCIE SIĘ CIESZYNEM!

„Chwile wieczności” pokazują ten etap życia, kiedy czujesz, że stajesz się przeźroczysty dla świata. Jedyne, czym jeszcze możesz się posługiwać to poczucie humoru. Ale nawet ono ma swoje ograniczenia.

WERONIKA WAWRZKOWICZ-NASTERNAK

Swoją historię w „Chwilach wieczności” opowiada Birgitte – kardiochiruzka, która przez lata ratowała ludzkie życie. Spotykamy ją w momencie, kiedy dłonie przestały być jej posłuszne. Dzień po dniu coś traci. Przyjaciół, sprawność, złudzenia. Książka Kjersti Anfinnsen była norweską kandydatką do Nagrody Literackiej Unii Europejskiej. Do polskiego czytelnika trafia dzięki przekładowi Karoliny Drozdowskiej. „Chwile wieczności” to dowód na to, że mniej znaczy więcej. W czasach rozdmuchanych objętościowo książek dostajemy do ręki precyzyjnie skonstruowany tekst. Krótkie rozdziały, brak zbędnych słów i ładunek emocjonalny, który trzeba rozchodzić. W centrum zainteresowania kobieta na ostatniej prostej życia. Patrzy wstecz i skupia się na codzienności, bo przyszłość oznacza jedynie zbliżającą się śmierć. Świat wokół niej się wyludnia. Ironiczne poczucie humoru jest jednym z kół ratunkowych, po jakie sięga.



Kjersti Anfinnsen

Sarkazm, od którego nie stroni, szczęśliwie nie zabija w niej wiary w miłość. Nie w pierwszą, a w ostatnią. Nieoczekiwanie w życiu Birgitte pojawia się mężczyzna, z którym rozmawiają o architekturze, psie, jedzeniu. Nie pozwalają sprowadzić codzienności do chorób i bólu. Każdego dnia walczą o smak życia. „Asystenci domowi pousuwali wszystkie progi w całym mieszkaniu. Widzą pewnie lepiej od nas, w którym kierunku to wszystko idzie. Javiér ani ja tego nie komentujemy. Na szczęście nadal potrafimy się trochę

okłamywać. Inaczej życie stałoby się nie do wytrzymania”.

**PISARKA,
STOMATOŁOŻKA,
DIDŻEJKA**

Autorka „Chwil wieczności” ukończyła kurs kreatywnego pisania w Akademii Sztuki Współczesnej w Tromsø. Co ciekawe, na co dzień pracuje jako dentystka. Oba zawody – pisarki i lekarki – wymagają precyzji. Pierwszy: językowej, drugi: manualnej. W obu branżach sprawdza

się również zwracanie uwagi na detal, połączone z umiejętnością umieszczenia go w większej całości. Po godzinach Anfinnsen pracuje też jako didżejka, bez wątpienia ma słuch literacki, który pozwalała na stworzenie książki o wyrazistym rytmie.

SPOJRZENIE WSTECZ

Czytelnik dostaje opowieść o złożoności życia, które potrafi być jednocześnie niewiarygodnie piękne i obezwładniająco bolesne. Dopóki zostaje w nim choćby najmniejsza przestrzeń na zauważenie piękna, warto pisać kolejny rozdział. Norweżka rejestruje to, co znajduje się między naszym początkiem a końcem. Katalog dziwnych zdarzeń, w którym mieszają się drobnostki i sprawy wielkiej wagi, bez dbania o zachowanie proporcji. Z każdą stroną odsłaniają się skomplikowane relacje bohaterki. Ludzie bywają dla niej wsparciem, ale też opresją. „Moja dysfunkcyjna rodzina dała mi narzędzia niezbędne, by dopchać się do stołu operacyjnego. Nadal

jestem równie uparta. Nie mam zamiaru przegrać. Wstaję każdego ranka” – mówi Birgitte. Anfinnsen opowiada o pragnieniu życia i bliskości śmierci, o pieniądzach, które pozwalają kupić godność, o wolności i zależności. Pozwala zobaczyć, kim jesteśmy ogołoceni z ról, tytułów i etykietek. Jak pisała Simone de Beauvoir – „czas jednocześnie okrada nas ze świata i nas nim obdarza”. O tym, jaką osobą jest bohaterka książki, dużo mówi krótkie zdanie: „Straciłam wzrok, ale nadal dostrzegam światło”.



Dzieje miejscowości leżącej nad rzeką Olzą na granicy z Czechami sięgają IX wieku. Po raz pierwszy Cieszyn wzmiankowany został w 1155 roku jako Tescin w bulli protekcyjnej papieża Hadriana IV dla biskupa wrocławskiego Waltera, w której wymieniono go jako jeden z grodów kasztelańskich. Prawa miejskie otrzymał w 1217 roku. Od końca XIII wieku miasto było centrum Księstwa Cieszyńskiego – rządzonego przez dwie dynastie: Piastów i Habsburgów – istniejącego formalnie do 1918. Po pierwszej wojnie światowej, w wyniku sporu granicznego, doszło do podziału miasta: do Polski włączono jego historyczną część, a do Czechosłowacji – część przemysłową z dworcem kolejowym.

Do czasu wprowadzenia w życie postanowień układu z Schengen (2007) Cieszyn był największym przejściem granicznym w południowej Polsce. Teraz, kiedy zniknęły granice, miasto stało się nade wszystko ważnym ośrodkiem kulturalnym i oświatowym: działa tu kilka wyższych uczelni, odbywa się wiele znaczących imprez artystycznych, m.in. Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Bez Granic”, Festiwal Muzyki Wokalnej „Viva il canto”, Europejski Festiwal Szkół Artystycznych i Twórczości „Kręgi Sztuki”, Międzynarodowa Dekada Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej, Cieszyński Festiwal Jazzowy, Dni Kultury Żydowskiej. Od 1999 roku organizowany jest fantastyczny festiwal filmowy Kino na Granicy/Kino na Hranici, który toczy się po obu stronach rzeki Olzy, a od 2006 – festiwal Wakacyjne Kadry, wcześniej zaś, w latach 2002–2005, zakotwiczył w Cieszynie i Czeskim Cieszynie autorski festiwal Romana Gutka – Nowe Horyzonty.

W Cieszynie zachowało się wiele cennych zabytków: na Górze Zamkowej – XI-wieczna romańska rotunda św. Mikołaja, gotycka Wieża Piastowska z XIV wieku, pałac Habsburgów zbudowany 500 lat później, niedaleko znajduje się Browar Zamkowy, działający niezmienne od 1846 roku, trochę dalej pseudobarokowy budynek w stylu wiedeńskim z początku XX wieku, mieszczący Teatr im. Adama Mickiewicza, czy Studnia Trzech Braci – miejsce legendarnego spotkania założycieli miasta, oraz wiele

W Cieszynie filmy ogląda się gromadnie, a to za sprawą niezwykle interesujących festiwali, ale i się je kręci. Szkoda tylko, że tak rzadko, bo samo miasto i jego okolice to dla filmowców lokacje wręcz wymarzone.

JERZY ARMATA



kościółów, zborów i miejsc kultu różnych wyznań, bo to miasto imponuje – i zawsze imponowało – religijną tolerancją.

Z wielu tych lokacji skorzystali filmowcy. W Teatrze im. Adama Mickiewicza Andrzej Wajda kręcił scenę w teatrze w *Ziemi obiecanej* (1974), w górskich plenerach miasta powstawał *Obywatel świata* (1991) Rolanda Rowińskiego, na ulicy Gołębiej napadano na niemieckiego jubilera w *Yumie* (2012) Piotra Mularuka, a tytułowy bohater *Wszystkich kobiet Mateusza* (2012) Artura W. Barona, w którego wcielił się Krzysztof Globisz, był mieszkańcem Cieszyna. Podczas zdjęć do *Legionów* (2019) Dariusza Gajewskiego – jak

doniosła miejscowa prasa – „wymieniono 80 witryn sklepowych, zamontowano 200 stylizowanych szyldów, zlikwidowano także cztery kioski i wszystkie ogródki piwne”.

A na piwo wpadał tu często Jaromír Nohavica, autor słynnej ballady „Těšínská”, według której można atrakcyjnie zwiedzać miasto. Inną piosenkę, zatytułowaną „Dokąd się śpiewa”, czeski bard kończy słowami: „Z Cieszyna co dzień pociągi na skraj świata mkną / Halo! Jesteście tam, ludzie? – czy słyszy mnie kto? / A z dali chór głosów taką odpowiedź mi da, / Że – dokąd się śpiewa – jeszcze się żyje i trwa” (tłum. Antoni Muracki).

WSCHODZĄCE GWIAZDY KINA W BRATACH

Grający w debiucie Marcina Filipowicza młodzi aktorzy: Marta Stalmierska, Hubert Miłkowski i Sebastian Dela wchodzą właśnie przebojem do polskiego kina. Studio Munka potwierdza w ten sposób swoją rolę odkrywcy filmowych talentów.



Marta Stalmierska,
Hubert Miłkowski
i Sebastian Dela
w filmie *Braty*,
reż. Marcin Filipowicz

Kolejny debiut ze Studia Munka SFP – *Braty* – których kinowa premiera odbyła się 21 kwietnia, to opowieść o nastoletnich braciach Filipie (Hubert Miłkowski) i Bartku (Sebastian Dela). Chłopaki muszą poradzić sobie z niedawną stratą matki oraz pogrążonym w żałobie ojcem (Cezary Łukasiewicz). W towarzystwie dziewczyny Bartka, Klaudii (Marta Stalmierska), łapią ostatnie momenty beztrojski.

Wcielający się w rolę Filipa 23-letni Hubert Miłkowski jest studentem Wydziału Aktorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi. Na dużym ekranie debiutował jako licealista, w 2018 roku, rolą w filmie

Dywizjon 303. Historia prawdziwa w reżyserii Denisa Delicia. Dwa lata później, na pierwszym roku studiów, wygrał casting do serialu kryminalnego *W głębi lasu* w reżyserii Leszka Dawida i Bartosza Konopki, gdzie wcielił się w postać młodego Pawła Kopińskiego. Rok 2021 to kolejne serialowe kreacje w *Pajęczynie* wyreżyserowanej przez Łukasza Jaworskiego oraz w produkcji Macieja Pieprzycy, a także duża drugoplanowa rola w *Hiacyncie* Piotra Domalewskiego. Na premierę czeka norwesko-polsko-niemiecki obraz *Norwegian Dream* Leiva Igora Devolda, za rolę w którym Hubert nominowany został do nagrody

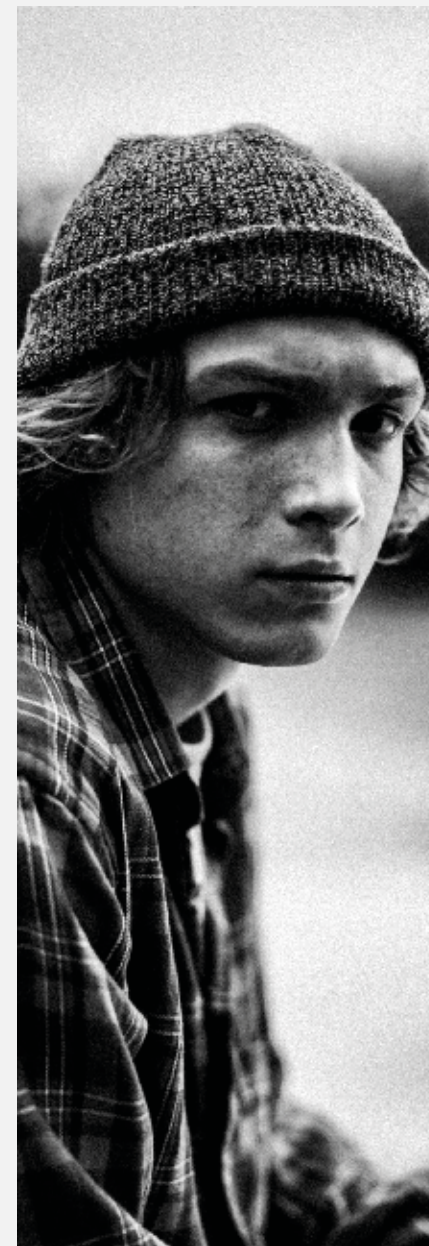
Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Mastercard Off Camera 2023.

Rolę Bartka zagrał Sebastian Dela, 26-letni absolwent Szkoły Filmowej w Łodzi. Jego filmowy debiut to rola Daniela w komediowym horrorze Bartosza M. Kowalskiego *W lesie dziś nie zaśnie nikt*. Dela ma również na swoim koncie duże kreacje w zrealizowanych w 2021 roku filmach: *Pittbul* oraz *Miłość, seks i pandemia* Patryka Vegi oraz *Pod wiatr* Kristoffera Rusa, a także w serialach: *Wilk* Jana Dybusa, *Erynie* Borysa Lankosza oraz *#BringBackAlice* w reżyserii Dawida Nickela.

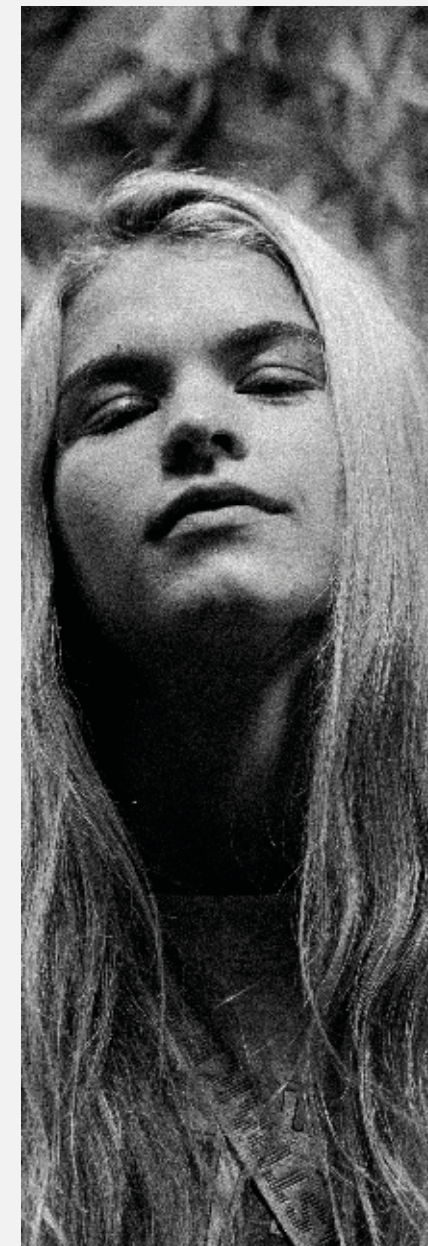
Główna rola kobieca w *Bratach* przypadła Marcie Stalmierskiej – ubiegłorocznej laureatce nagrody za debiut aktorski na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni za role w *Apokawixie* Xawerego Żuławskiego i *Johnnym* Daniela Jarosza. 25-latką zdobywała aktorskie szlify najpierw w warszawskiej Akademii Teatralnej, a następnie w Szkole Filmowej w Łodzi. To właśnie kręcąc *Braty*, po raz pierwszy stanęła na planie filmowym. Przełomowym dla Marty okazał się rok 2022. Widzowie mogli zobaczyć ją nie tylko w nagrodzonych w Gdyni produkcjach, ale też w *Kryptonimie Polska* Piotra Kumika, *Heli* Anny Kasperskiej (obraz prezentowany był w Konkursie Filmów Mikrobudżetowych na 47. PFFF w Gdyni – przyp. red.) oraz II sezonie serialu *Skazana* w reżyserii Bartosza Konopki, z którym współpracowała także na planie *Wyrwy*. Rok 2023 zaczęła od zdjęć do komediowego debiutu Adriana Apanela *Horror Story*, produkowanego tak jak *Braty* przez Studio Munka. Podobnie jak Hubert Miłkowski, Marta Stalmierska również otrzymała nominację do nagrody Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Mastercard Off Camera 2023 – za filmy: *Apokawixa*, *Hela* i *Wyrwa*.

Braty zostały zrealizowane w programie Sześćdziesiąt Minut finansowanym ze środków SFP i PISF, w koprodukcji z Canal+ Polska, MIK oraz ATV Group Agencją Aktorską Sceneria. Za dobór aktorów odpowiada agencja Bugaj Czajor Casting.

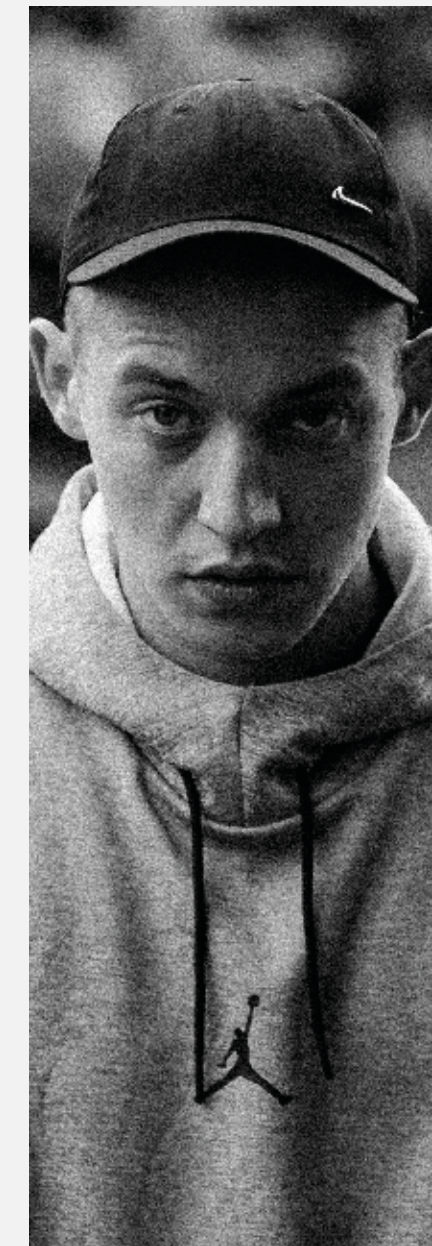
RAFAŁ PAWŁOWSKI



HUBERT MIŁKOWSKI



SEBASTIAN DELA



MARTA STALMIERSKA

CEZARY ŁUKASZEWICZ

BRATY

W KINACH OD 21 KWIECZNIA

STUDIO MUNKA – STOWARZYSZENIE FILMOWCÓW POLSKICH & CANAL+ POLSKA & MAZOWIECKI INSTYTUT KULTURY & ATV GROUP AGENCJA AKTORSKA SCENERIA PRZEDSTAWIAJĄ FILM WSPÓLFINANSOWANY PRZEZ POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ W ROLACH GŁÓWNYCH HUBERT MIŁKOWSKI & SEBASTIAN DELA & MARTA STALMIERSKA & CEZARY ŁUKASZEWICZ MUZYKA NOON DŹWIĘK JAKUB JERSZYŃSKI KOSTYUMY PAULINA SIENIARSKA CHARAKTERYZACJA MAGDALENA TARKA SCENOGRAFIA JĘDRZEJ KOWALSKI & MARYSIA DZIEWANOWSKA-KOWALSKA KIEROWNIK PRODUKCJI ALEKSANDRA MUSIAŁ MONTAŻ IRENEUSZ GRZYB ZDJĘCIA MATEUSZ SKALSKI PRODUKCJA JERZY KAPUŚCIŃSKI & EWA JASTRZĘBSKA & JACEK BROMSKI SCENARIUSZ MARCIN FILIPOWICZ & ŁUKASZ M. MACIEJEWSKI REŻYSERIA MARCIN FILIPOWICZ

1. W maju na ekrany wejdzie *Tonia*, czyli trzeci wspólny projekt pani i Marcina Bortkiewicza – reżysera filmu. Wcześniej był krótki metraż *Portret z pamięci*, następnie bardzo pozytywnie odebrana *Noc Walpurgi*. Co skłoniło panią do kolejnej współpracy z Marcinem?

Nam się znakomicie pracowało! Marcin potrafi świetnie pracować z aktorem, ponieważ zna dobrze „język” aktorski. Dzięki temu jest w stanie wydobyć na wierzch pewne rzeczy, o których sam aktor czy aktorka nie wie, że posiada. *Tonia* jest też o tyle wyjątkowa, że prototypem mojej postaci była babcia Marcina, z którą był wyjątkowo związany. Jej duch krążył nad tym projektem, dlatego tak bardzo zależało mi, żeby Marcin był zadowolony zarówno z mojej roboty aktorskiej, jak i z wplatania opowieści o jego babci. To był już nasz trzeci wspólny projekt, więc na pewno obdarzyliśmy się artystycznym zaufaniem.

2. To artystyczne zaufanie musiało być także niezbędne przy pracy nad *Nocą Walpurgi*. Po tych ponad ośmiu latach nadal rezonuje w pani bohaterka tego filmu – Nora Sedler?

Dla mnie Nora była postacią przełomową. Dała mi szansę pokazania się z zupełnie innej strony. Marcin napisał dla mnie ten tekst i zauważył, że mam w sobie pokłady czegoś, czego inni albo nie widzieli, albo zwyczajnie nie chcieli z tego skorzystać. Pozwolił mi być zupełnie innym typem kobiety, niż tym, który przeważnie grałam. Zaczęło mi też sprawiać przyjemność to, że nagle próbuję czegoś innego. Dzięki temu poszerzyłam swoją paletę kolorów. Teraz, kiedy gram rolę w spektaklu „Minetti. Portret artysty z czasów starości” w Teatrze Polonia, to wiem, że jest ona poszerzona o kolory, którymi mało wałam Norę.

3. Na początku marca odbyła się również premiera amerykańskiej produkcji, z panią w jednej z głównych ról – *Late Bloomers*. Jak do tego doszło, że po ponad 20 latach zaistnieje pani ponownie w amerykańskiej kinematografii?



Małgorzata Zajączkowska

Zaczęło się od castingu. Autorki filmu szukały Polki, która dobrze mówi po angielsku, żeby mogła porozumiewać się sprawnie na planie. Co prawda szukały osoby trochę starszej ode mnie, dlatego na samym początku byłam wykluczona z castingu, ze względu na mój zbyt młody wiek! (śmiech) Mój agent przekonał je jednak, że jestem dość plastyczna, więc udało mi się wziąć udział w zdjęciach próbnych i rozmowie online z autorkami. I zdecydowały się mnie wziąć! Kiedy mnie wybrały, nie miały świadomości, że mam za sobą lata pracy w USA. Potem się dowiedziałam, że podobno nawet kilka osób powiedziało o mnie parę ciepłych, potwierdzających słów.

4. Perspektywa powrotu w realia tworzenia produkcji filmowej za oceanem, czyli pewnego rodzaju powrót emocjonalno-sentymentalny był utrudnieniem czy ułatwieniem w pracy nad produkcją?

Kiedy pojawiłam się na planie, znając już strukturę produkcji amerykańskiej, weszłam w to jak w masło. To jest trochę tak, jak z jazdą na rowerze. Kiedy się człowiek raz nauczył, to pamięta do końca życia. Pamiętam jak weszłam po raz pierwszy do sali prób. Reżyserka i scenarzystka były strasznie ciekawe, jak wyglądałam na żywo, ponieważ wcześniej rozmawialiśmy wyłącznie przez kamerkę, zdalnie. Potem mi powiedziały, że dla nich każdego dnia było niesamowite to, jak przychodziłam na plan w dżinsach, T-shircie i tenisówkach, znikając na godzinę w charakteryzatorni i wychodziłam stamtąd jako kompletnie inna osoba.

5. Jest to film kobietami stojący. Reżyserka – Lisa Steen, scenarzystka – Anna Greenfield, dwie główne role kobiece, różnopokoleniowe. Ważny był dla pani ten pierwiastek kobiecy?

Czuć, że ten scenariusz jest pisany przez kobiety. Myślę, że nie jest łatwo kobietom pisać o przyjaźni męskiej, a mężczyznom o przyjaźni kobiecej. Gdyby ten film tworzyli w dużej mierze mężczyźni, to podczas prób nie dałoby się prowadzić rozmów o kobiecym spojrzeniu na życie, o macierzyń-

stwie, o mniej lub bardziej udanym randkowaniu. Ten plan filmowy to był jednak kobiecy świat. Ale to wszystko było między nami tak bardzo naturalne, że myśmy nawet nie musiały zaznaczać, że jest to kino kobiece. To wynikało samo z siebie i było niesłychanie organiczne.

6. Przeniosłaby pani coś z amerykańskiego systemu pracy nad produkcją filmową do polskiego?

Ciszę na planie! (śmiech) Taka cisza totalna jest uszanowaniem próby aktorskiej – to czas dla reżysera, operatora i aktorów.

7. Chciałbym zatrzymać się na moment przy naszym rodzimym kinie. Gdybyśmy z pani filmografii wyciągnęli wyłącznie polskie tytuły, to czy znajdzie się tam jakaś osobiście ważna dla pani produkcja?

Od 80 do 90 procent wszystkich produkcji, które zrobiłam, jest dla mnie ważnych. Wszystkie spotkania z reżyserami, kolegami aktorami czy operatorami ciągle czegoś uczą. I to nie jest tak, że skoro pracuję tyle lat w zawodzie, to pozjadałam wszystkie rozumy i wszystko już wiem. Bardzo istotna jest również kwestia pokoleniowa. Młodzi ludzie mają inny język – zmienia się np. rytm dialogu. I ja muszę się tego, przy pracy z nimi, uczyć. Każda produkcja rozwija i zostawia ślad!

8. Rozmawiamy w Teatrze Polonia, dlatego chciałem zapytać, jaką miała pani – w okresie pobytu w Stanach Zjednoczonych – relację ze sceną?

Uważam, że jednym z moich największych sukcesów w USA jest to, że grałam na Broadwayu. W pewnym momencie odważyłam się i powiedziałam mojemu agentowi, żebyśmy spróbowali z teatrem. Nigdy nie marzyłam o prawdziwym Broadwayu – po głowie chodził mi może jakiś Off-Broadway czy Off-off-Broadway. Ale udało mi się tego dokonać! Przez prawie 7 miesięcy graliśmy z Frankiem Langellą, w Walter Kerr Theatre, farsę „Present Laughter” Noëla Cowarda. Myślę, że bez przygotowania scenicznego, które otrzymałam w Akademii Teatralnej w Warszawie, gdzie zetknęłam się z wirtuozami pol-

skiego aktorstwa, mogłabym sobie nie poradzić.

9. Strzały na Broadwayu – Woody Allen, *Wrogowie* – Paul Mazursky, *Danton* – Andrzej Wajda. Mogła pani obserwować tych trzech gigantów kina przy pracy. Gdyby miała pani okazję zagrać ponownie u któregoś z nich, to kogo by pani wybrała?

W moim przypadku to pytanie z kategorii: wolałabym polecieć na Marsa, na Wenus czy na Neptuna? Nie potrafię na nie odpowiedzieć. Każdy z tych reżyserów to kompletnie inny artysta, a jednocześnie każdy w pewien sposób do siebie podobny. Wybrnęłabym z tego pytania, mówiąc, z kim bym chciała jeszcze pracować – z Almodóvarem. To chyba jeden z tych reżyserów, na którego planie mogłabym siedzieć cichutko jak myszka i obserwować, jak on pracuje z aktorami. Żeby tylko móc powąchać i posmakować tej atmosfery.

10. Jeżeli wraca pani do oglądania siebie na ekranie, to czy istnieje różnica w odbiorze najnowszych produkcji i tych sprzed lat?

Tak. Obejrzałam niedawno *Zbrodnię i karę* (spektakl Teatru Telewizji z 1980 roku w reżyserii Andrzeja Łapickiego – przyp. red.), którą zrobiliśmy wspólnie z Danielem Olbrychskim. Wydaje mi się, że byłam wtedy jeszcze w szkole teatralnej. Popatrzyłam na siebie w tym przedstawieniu i pomyślałam: nie wiem, czy ja bym teraz tak umiała. Dlatego, że człowiek jeszcze wtedy mało umiał, więc równie mało się kontrolował. W niektórych filmach też mam takie sceny, że zastanawiam się, czy dzisiaj bym to tak zagrała. Im więcej człowiek wie o tym zawodzie, tym większą czuje odpowiedzialność za to, co robi. Z jednej strony możemy więcej, a z drugiej to, co robiło się kiedyś z odruchu, dzisiaj trzeba sobie w głowie ułożyć. To ta wieczna kontradycja tego zawodu – żeby korzystać z opanowanego rzemiosła, przy jednoczesnym zachowaniu spontanicznej świeżości.

Pytania zadawał
KACPER SIEDLECKI

W MUZYCE FILMOWEJ JEST MIEJSCE NA WSZYSTKO

Tak brzmi credo artystyczne Macieja Dobrowolskiego, młodego kompozytora muzyki m.in. do filmów CZARNY MŁYN i DETEKTYW BRUNO oraz serialu DZIEWCZYNA I KOSMONAUTA.



Maciej Dobrowolski

Fot. Maciej Fryszer/kadujemy.pl

Miejsce „na wszystko” – czyli i na melodyjne kompozycje w wykonaniu orkiestr, i na pop, i na elektronikę: dźwięki przetwarzane, generowane komputerem etc. Wszystkie te rodzaje wypowiedzi muzycznej połączyły się w serialu *Dziewczyna i kosmonauta* (2023) w reżyserii Bartosza Prokopowicza. „Akcja dzieje się w dwóch płaszczyznach czasowych. Romantycznemu uczuciu, które rozkwita w roku 2022, towarzyszy aksamitne brzmienie orkiestry smyczkowej, choć z uwagi na młody wiek zakochanych przechodzi też w popowe klimaty. Trzydzieści lat później miłość tej pary ma gorzkawy smak. W tej partii serialu gra pomniejszona sekcja smyczkowa. Brzmi bardziej szorstko niż orkiestra, bo słychać pojedyncze instrumenty” – mówi kompozytor. Muzykę, którą zorkiestrował głównie Jan Sanejko, nagrała Sinfonietta Cracovia Chamber Orchestra pod batutą Katarzyny Tomali-Jedynak, z udziałem śpiewaczki Georginy Tarasiuk, zespołu wokalnego Vocore i Macieja Dobrowolskiego grającego na gitarze. „Mojej muzyce filmowej – mówi Dobrowolski – bez względu na to, czy stylistycznie jest jednorodna czy zróżnicowana, stawiam dwa warunki. Po pierwsze każdy jej dźwięk ma być służebny wobec filmu, do którego została napisana. Po drugie całość oprawy muzycznej może pasować wyłącznie do tego filmu, nie do żadnego innego! Skomponowanie muzyki pasującej do różnych filmów uznałbym za porażkę”.

MUZYKA NA PIERWSZYM MIEJSCU

Maciej (albo Maciek) Dobrowolski ma 37 lat. Mieszka w Krakowie, ale urodził się w Warszawie, w rodzinie o tradycjach muzycznych. Dziadek ze strony ojca, zauroczony jazzem pianista i skrzypek Czesław Dobrowolski, występował z młodym Mieczysławem Foggiem. Ojciec, prawnik Tomasz Dobrowolski, był o krok od dyrygentury. „Z lat dziecięcych w domu rodzinnym zapamiętałem ścianę z kolekcją ojcowskich płyt CD z muzyką klasyczną. Nic nie wiedziałem o jej kompozytorach, ale same płyty mnie fascynowały. W dzieciństwie

dużo rysowałem, zawsze przy muzyce, przeważnie celtyckiej, którą wielbię. Tak więc już wtedy łączyłem muzykę z obrazem, jak dziś, kiedy komponuję dla kina i telewizji!” – mówi pan Maciej. Wkrótce uświadomił sobie, że muzyka pociąga go bardziej od rysunku, który jedynie pomaga mu ją przeżywać. „Wprawdzie jak byłem mały, nie przykładałem się zbytnio do lekcji gry na fortepianie, za to muzyka Nicka Glen-niego-Smitha i Hansa Zimmera w filmie Michaela Baya *Twierdza* (1996) zrobiła na mnie, 10-latku, piorunujące wrażenie. To wtedy postanowiłem zostać kompozytorem muzyki filmowej” – wyznaje Dobrowolski. W wieku gimnazjalnym uczył się gry na gitarze klasycznej i fortepianie w prywatnej szkole muzycznej w Podkowie Leśnej. Trochę już znał zapis nutowy, w domu były keyboard, komputer, w mieszkaniu dziadka stało pianino, więc sam – jak mówi – „coś tam” komponował. „Napisałem dwa »wielkie« [śmiech] utwory, pierwszy poświęcony powstaniu listopadowemu, drugi – styczniowemu” – wspomina początki swojej twórczości kompozytorskiej pan Maciej. Po gimnazjum zdawał wszakże do liceum sztuk plastycznych. „Przekonałem się jednak, że rysowanie bez słuchania muzyki to już nie to” – powiada. A słuchał wtedy z zapalem dzieł Góreckiego, Kilara, Pendereckiego i... rocka, do którego zawsze chętnie wraca. Edukację kontynuował w liceum ogólnokształcącym w Milanówku, w klasie matematyczno-fizycznej. W ostatnim roku nauki zafrapowała go historia. Ukończył studia na Wydziale Historii Uniwersytetu Warszawskiego. „Zawsze jednak na pierwszym miejscu była u mnie muzyka filmowa” – zapewnia.

ARABSKI POCZĄTEK I CIĄG DALSZY

Maciej Dobrowolski był jeszcze na studiach, gdy dzięki anglojęzycznej wersji jego strony internetowej odnalazł go reżyser z Kataru, Khalifa Almuraiikhi. Tak oto 24-letni Polak został kompozytorem muzyki do pierwszego katarskiego filmu fabularnego *Clockwise* (2010). „Scenariusz był inspirowany ludową legendą o związkach ludzi z dżinnami: występującymi w mitologii arabskiej demonami o nadnaturalnej sile. Poproszono mnie o stworzenie nowoczesnie brzmiącego podkładu do arabskich pieśni ludowych Fjiri i również wywodzącej się z folkloru gry na dzbanych. Orkiestracja była dziełem Radzimira Dębskiego, orkiestrą dyrygował Krzysztof Herdzin. „Ta muzyka spodobała



się, za granicą wydano ją na CD” – cieszy się kompozytor. Mylił się jednak sądząc, że po tym sukcesie rozdzwonią się telefony z propozycjami. Na kolejną, którą był film Mariusza Paleja *Czarny Młyn* (2020), czekał 10 lat, w międzyczasie komponując muzykę do reklam. „Do pracy przy filmie czy serialu lubię być włączany już na etapie powstawania scenariusza, a gdy ruszają zdjęcia, chętnie bywam na planie. Jedno i drugie pozwala mi wyobrazić sobie muzykę, jaką mam skomponować. Ale najważniejsze są dla mnie rozmowy z reżyserem. „Mariusz Palej poważnie traktuje młodego widza, do którego adresowany jest *Czarny Młyn*. Wspólnie uzgodniliśmy, że skoro duża część młodzieży nie wyobraża sobie życia bez gier komputerowych, smartfonów itp., sceny fantastyczno-przygodowe zilustruje muzyka elektroniczna, zaś obyczajowe, ukazujące relacje nastoletniego bohatera filmu z matką i siostrą – tradycyjna, grana m.in. na fortepianie: instrumentie, który kojarzy się z ogniskiem domowym” – wyjaśnia Maciej Dobrowolski. „Bo w muzyce filmowej jest miejsce na wszystko” – przypomina swoją maksymę.

Począwszy od *Czarnego Młyna* współpracuje ze swoją agentką Marią Koasidis, dzięki czemu jego karierą przyspiesza. Wszelkstronność kompozytorską zaprezentował w serialu dokumentalnym *Portrety wojenne* (2021), opowiadającym o pięciu Polkach, których młodość przypadła na lata drugie

wojny światowej. „Pięcioro reżyserów o różnej wrażliwości [Jędrzej Bączyk, Krzysztof Rzączyński, Julia Rogowska, Aneta Popiel-Machnicka i Daria Woszek – przyp. A.B.] pozwoliło mi na eksperymenty. W odcinku o Helenie Marusarzównie próbowałem uniwiersalizować muzyką tatrzański klimat, by z polską narciarką w ruchu oporu utożsamiało się więcej widzów. Z kolei zadziorność Wandy Gertz, uczestniczki powstania warszawskiego, zainspirowała mnie do sięgnięcia po rytmy niemal punkrockowe” – mówi Maciej Dobrowolski.

Jednym z najnowszych osiągnięć artysty jest muzyka do filmu familijnego *Detektyw Bruno* (2021) w reżyserii Magdaleny Nieć i Mariusza Paleja. „Dominujące w jednej ze scen kolory żółty i niebieski skojarzyły mi się ze słońcem, niebem, piaskiem i podsunęły myśl, żeby posłużyć się »wakacyjnym« stylem surf rocka z lat 50. XX wieku. Z drugiej strony nie chciałem infantylizować muzyką śmierci rodziców głównego bohatera dziecięcego: 8-letniego Oskara” – mówi kompozytor.

Prywatnie pan Maciej jest człowiekiem otwartym i skromnym. Wysoko ceni współpracowników: aranżera Jana Sanejkę, realizatora nagrań Błażeja Domańskiego, miksera muzyki Rafała Smolenia. „Mam wokół siebie ludzi, z którymi mogę zrobić wszystko” – podkreśla.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Fot. Dominik Lichota

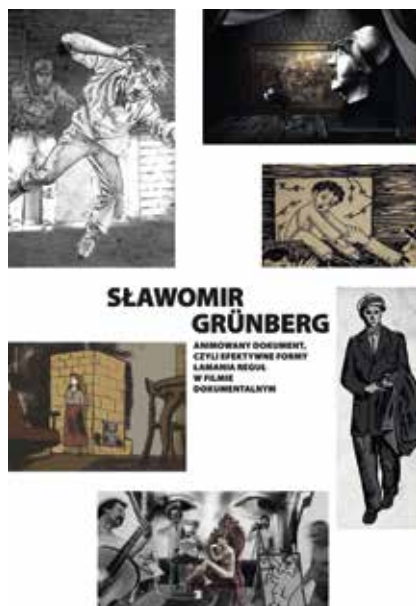
ANIMUJĄC RZECZYWISTOŚĆ

Czym jest animowany dokument, animadoc i animowany film non-fiction? Kiedy i dlaczego twórcy stosują animację jako środek wyrazu w filmie dokumentalnym? Czy i po co łączyć te gatunki?

ŚLAWOMIR GRÜNBERG
„ANIMOWANY DOKUMENT, CZYLI
EFEKTYWNE FORMY ŁAMANIA REGUŁ
W FILMIE DOKUMENTALNYM”
FUNDACJA LOGTV FILMS POLSKA, 2022

Pytania te stawia Sławomir Grünberg w swojej pracy doktorskiej, która została opublikowana w formie książki. Autor jest reżyserem, producentem i operatorem, absolwentem Wydziału Reżyserii Szkoły Filmowej w Łodzi. W 1980 roku za *Niedzielę* (1979) zdobył nagrodę za najlepszy film szkolny na Krakowskim Festiwalu Filmowym. Po ukończeniu studiów, w 1981, wyjechał na stałe do Stanów Zjednoczonych. Zrealizował ponad 50 filmów dokumentalnych, oscylujących wokół tematów społecznych, politycznych, ochrony środowiska, LGBT, niepełnosprawności oraz o tematyce relacji polsko-żydowskich, w tym takie tytuły, jak nagrodzona Emmy *Modlitwa szkolna. Społeczność w stanie wojny* (1999), *Fenceline: A Company Town Divided* (2002), *Portrety emocji* (2007), *Perecowicze* (2009), *Karski i władcy ludzkości* (2015), *Martwa natura* (2019) oraz najnowsze: *Łódź Kaliska. Klasyca absurdu* (2023) i *A może byśmy tak... wpadli na dzień do Tomaszowa?* (2023). Jest także autorem zdjęć do dwóch filmów nominowanych do Oscara: *Legacy* (2000) oraz *Sister Rose's Passion* (2004).

Łączenie zdystansowanego, obiektywnego zapisu dokumentalnego z kreatywną



animacją może wydawać się karkołomnym przedsięwzięciem i choć animowany dokument brzmi jak oksymoron, to Grünberg dowodzi w swojej książce, że jest to wspólnie narzędzie w pracy filmowca. Potwierdzają to również takie jego filmy, jak: *Karski i władcy ludzkości*, *Martwa natura* oraz *Łódź Kaliska. Klasyca absurdu*, w których użył różnych technik animacyjnych.

Zainspirowany animowanym *Walcem z Baszirem* (2008) Ariego Folmana Grünberg sięgnął po tę metodę podczas pracy nad filmem *Karski...* Przekonany od początku, że do opowiedzenia historii polskiego emigranta nie wystarczą dokumenty i rekre-

acje historyczne (rekonstrukcje z udziałem aktorów), postanowił zastosować kreatywną animację właśnie dlatego, aby zobrazować nigdy niesfilmowane wydarzenia z życia Jana Karskiego i odważnie sięgnął po technikę kolażu. Rozwiązanie znacząco powiększyło budżet filmu i nie znalazło uznania w oczach ekspertów decydujących o przyznaniu dofinansowania. Dekadę temu i oczywiście wcześniej tego rodzaju pomysły traktowane były jako eksperyment i najczęściej odrzucane. Sytuacja zmieniła się diametralnie w ostatnich latach, kiedy okazało się, że właściwie dobrana animacja może podnieść film dokumentalny na wyższy poziom percepcji. Ponadto dokumentalista z wieloletnim stażem, jakim niewątpliwie jest Sławomir Grünberg, był pewien, że animacja będzie miała dodatkowe walory: łatwiej przemówi do młodzieży, podniesie atrakcyjność obrazu i przyswajalność informacji, które niesie film. Obraz *Karski i władcy ludzkości* został bardzo wysoko oceniony zarówno przez widzów, jak i przez krytyków, którzy zwrócili uwagę na kreatywny sposób zastosowania w nim animacji. Twórca na podstawie doświadczeń z realizacji tego i kolejnych filmów podaje powody, dla których używanie animacji jest uzasadnione. Grünberg udowadnia tezę, że: „film animowany i film dokumentalny uzupełniały się wzajemnie już od pierwszych dni kina i jest to proces, który będzie trwał i którego nie można już zatrzymać. Nie powinniśmy zatem zdumiewać się samym istnieniem animowanego dokumentu, gdyż czy chcemy tego czy nie, jego obecność mocno zakorzeniła się w dzisiejszym kinie”. Autor podsumowuje: „Wraz z animowanym dokumentem poruszamy się dziś wzdłuż otwartych granic tego nieokreślonego gatunku filmowego. Granic, które są elastyczne i które poprzez jego młodzieńczą dynamikę przesuwają się i w rezultacie przeróżnych prób i błędów reżyserów ostatecznie zostaną określone i ocenione przez widzów”.

ANNA MICHALSKA

LECZENIE UZALEŻNIEŃ

To historia najważniejszych festiwali filmowych, ukazująca ich dzieje, zmieniający się na przestrzeni lat charakter i odsłaniająca kulisy niełatwej pracy dziennikarzy relacjonujących festiwalowe wydarzenia dla kinomanów w Polsce.

EWA SZPONAR
„FABRYKA SPLENDORU. ŚWIATOWE
FESTIWALE FILMOWE”
WYDAWNICTWO CZARNE 2022

W jednej ze scen, zrealizowanej przed dwiema dekadami przez Juliusza Machulskiego, komedii *Superprodukcja* (2002), gdzie dworuje on sobie ze środowiska rodzimej krytyki filmowej, pada zdanie o liczbie odbywających się festiwali na świecie i sugestia, że jeden z prominentnych polskich reżyserów posiada całą ich listę. W swojej książce *Fabryka splendoru* dziennikarka i filmoznawczyni Ewa Szponar do tej pierwszej informacji podchodzi nieco ostrożniej (drugą z kolei zaś pomija), sugerując, że trudno byłoby to wszystko zliczyć. O ile – jak widać – może to budzić wątpliwości, o tyle takich już nie ma prawa być, kiedy przyjdzie do wymienienia trzech najważniejszych. Są to imprezy w Cannes, Wenecji oraz Berlinie. I właśnie je pod lupę postanowiła wziąć Szponar.

Jej książka łączy w sobie podejście akademickie z reporterskim, bazującym na jej festiwalowych doświadczeniach. Na kartach kolejnych rozdziałów autorka poświęca sporo miejsca perspektywie historycznej, opisując nie tylko początki, ale i specyfikę każdej z imprez. Od przecierającej szlaki Wenecji przez gwiazdorskie Cannes po rozpolitykowany



Berlin. Opisuje przełomowe momenty dla każdej z imprez, ale i przygląda się z pozoru drobnym smaczkom czy skandalom z poszczególnych edycji, które często miały jednak poważne konsekwencje, z politycznymi interwencjami na najwyższym szczeblu włącznie. Ta część książki Ewy Szponar bazuje na bardzo rzetelnie przeprowadzonej dokumentacji, godzinach spędzonych w archiwach i dobrej orientacji w źródłach – tak polskich, jak i zagranicznych. Autorka często przywołuje Jerzego Toeplitza czy Jerzego Pła-

zewskiego, nestorów polskiej krytyki filmowej, ale i – jak się okazuje – festiwalowych wojaży.

Mnie jednak bardziej interesowała ta druga odsłona *Fabryki splendoru*, także z uwagi na to, że sporą część opisywanych doświadczeń znam z autopsji. Szponar celnie odziera z mitów dziennikarskie wyjazdy na festiwale, bo w istocie osobom, które nigdy tego nie spróbowały trzeba długo tłumaczyć, że nie są to wakacje, modne imprezy i drinki z palemką. A zamiast tego praca od świtu do nocy, częste niedojadanie, niewysypianie się, a i tak drżenie o to, czy dany wyjazd się zwróci. Nie jest to jednak typowo polski problem, gdyż z podobnymi dylematami mierzą się koleżanki i koledzy z zagranicy. W anegdotycznym tonie autorka zdradza kulisy wywiadów z gwiazdami, a raczej tego, jak długą i często frustrującą drogę trzeba przejść, by w ogóle dostąpić tego przywileju. Mówi o specyfice dzisiejszych czasów, konfrontując je chociażby z opowieściami sprzed lat doświadczonej dziennikarki Marioli Wiktor, które dają do zrozumienia, że „kiedyś to było”. Ciekawa jest też perspektywa twórców, zwłaszcza że ich pobyt na festiwalu jawi się jako zupełnie inna rzeczywistość względem tej, jakiej doświadczają dziennikarze. Swoimi wrażeniami dzieli się Tomasz Wasilewski oraz Małgorzata Szumowska, których filmy prezentowane (w tym nagradzane) były w konkursach w Berlinie i Wenecji. Co więcej, reżyserka *Śniegu już nigdy nie będzie* (2020), opowiada też sporo o pracy w charakterze jurorki u boku Meryl Streep na drugim z tych festiwali.

Z ciekawego punktu widzenia wychodzi Ewa Szponar, zaczynając swoją książkę. Mówi mianowicie o festiwalowych wyjazdach jako formie uzależnienia, które udało jej się wreszcie pokonać. Doskonale to rozumiem, bo każdy rok rozpoczynam od planowania kolejnych zawodowych podróży. Najwyraźniej ten etap, na jakim jest autorka, jeszcze przede mną.

KUBA ARMATA

MARIAN MARZYŃSKI

POŻEGNANIE Z OJCZYZNĄ

Zaczynał jako reporter telewizyjny, by z czasem stać się wrażliwym na bohatera, wybitnym dokumentalistą. Po Marcu '68 musiał opuścić Polskę, za którą tęsknił całe swoje życie i do której wracał w swojej twórczości.



Marian Marzyński

N a dziesięć dni przed śmiercią (zmarł 4 kwietnia) Marian Marzyński (ur.1937) wyznał w pożegnalnym wpisie na swoim blogu: „Polskę zostawiam. Była moją obsesją, zarówno żydowska Polska, jak i polska Polska, coś mnie ciągnęło do niej bez przerwy – i nie wiem, czy na dobre, czy na złe – ale wyładowaliśmy w Ameryce”. Było to w latach 70. Marzyński (Marz, jak nazywali go jego amerykańscy studenci) zaczął wtedy wykładać w szkole filmowej na Rhode Island (opowiedział o tym w filmie *Life on Marz*, 2007). Amerykańskim dokumentalistą na dobre stał się, gdy nakręcił *Return to Poland* (1981), film z podróży do Polski w karnawale „Solidarność”. Wynałazł w nim siebie jako bohatera autobiograficznych dokumentów, ocalonego z Holocau-

stu, emigranta z PRL, dziennikarza, który tłumaczy amerykańskim widzom Polskę lat 80., ale opisuje ją także z myślą o polskich widzach, do których całe życie tęsknił. Bo przecież jego przygoda reportera i dokumentalisty zaczęła się dużo wcześniej, od pióra i maszyny do pisania, mikrofonu w Polskim Radiu i wozu transmisyjnego w rozwijającej się telewizji. *Przepraszamy za usterki* (1966) to dokument Marzyńskiego, z którego cytaty odnajdziemy w niejednym filmie o historii Telewizji Polskiej. Sam ją współtworzył jako reporter ulotnych reportaży na żywo i tych zapisywanych kamerą 16mm (np. miniseriał *Lot*, 1963), a przede wszystkim jako realizator popularnych programów „Wszyscy jesteśmy sędziami” i „Turniej miast”. Jego debiutem kinowym stał się *Powrót statku* (1963, uhonorowany

na krakowskim festiwalu Złotym Smokiem i Złotym Lajkonikiem), o polskich emigrantach z Ameryki, wracających po latach do kraju na pokładzie transatlantyku „Batory” (o rejsie w przeciwnym kierunku opowiada *Pożegnanie z ojczyzną*, 1964). Marzyński odkrył w tym filmie najważniejszy, emigracyjny temat swojej twórczości. Kiedy jakiś czas po wydarzeniach Marca 1968 roku znalazł się w Danii, na innym statku, w kopenhaskim porcie, zarejestrował przejmujące rozmowy z polskimi Żydami, którzy nie wiedzieli wówczas, że z emigracji do kraju nie powrócą już nigdy. Dopiero po wielu latach mógł zmontować z tych wywiadów i nakręconego dla duńskiej telewizji reportażu, *Skibet* (1970-2010) – unikatowy portret zbiorowy marcowych emigrantów. W 1996 roku ukończył *Shtetl*, trzygodzinny dokument o Zagładzie, będący ambitną próbą opowiedzenia o historii żydowskich mieszkańców Brańska i strażnika pamięci o nich, Zbigniewie Romaniuku. Film wywołał wielkie emocje i kontrowersje w kraju oraz pośród amerykańskiej Polonii, stając się chyba najbardziej dyskutowanym dziełem Marzyńskiego. Po raz ostatni do tematu Holocaustu powrócił w *Never Forget to Lie* (2012), dokumencie o dzieciach ocalałych z piekła warszawskiego getta. Ale filmem życia okazała się dla Marzyńskiego kręcona przez 30 lat autobiograficzna opowieść o jego własnej polsko-żydowskiej rodzinie, jej wrastaniu w Amerykę, podtrzymywaniu więzi z ojczyzną. Nosi tytuł *Anya. In and Out of Focus* (2005), bo jego główną bohaterką jest córka reżysera, Anya, którą ojciec filmował od chwili, gdy skończyła 5 lat aż do momentu, gdy sama została matką. W swojej książce, „Kino-ja. Życie w kadrach filmowych” (Kraków, 2017), Marian Marzyński, autor autobiograficznych dokumentów, napisał: „nawet najlepszy film o czyimś życiu może być tylko namiastką tego życia, widowiskiem sporządzonym z myślą o widzu z jego życiowym doświadczeniem, tak żeby mu się spodobało. Wzięty z życia bohater składa ofiarę na ołtarzu sztuki. Jego własne życie jest tylko jemu znane”.

MIKOŁAJ JAZDON

29 marca zmarł Sylwester Pawłowski (83 l.), aktor teatralny, telewizyjny i radiowy. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego warszawskiej PWST. Występował w Teatrach: im. Wilama Horzycy w Toruniu (1963-65) oraz warszawskich: Ziemi Mazowieckiej (1965-66), Powszechnym (1966-68), Narodowym (1968-75), Na Woli (1976-84) i Rozmaitości (1984-91). Zagrał w wielu spektaklach Teatru Telewizji, m.in. w *Dziewczętach z Nowolipek* w reżyserii Stanisława Wohla, *Panu Tadeuszu*, *Norwidzie* i *Emancypantkach* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza czy *Po upadku* Andrzeja Łapickiego. Ponadto wystąpił w serialu *Lalka* Ryszarda Bera oraz służył swym głosem jako lektor w kilku filmowych produkcjach dokumentalnych. Sylwester Pawłowski bardzo często angażował się również do pracy w słuchowiskach Teatru Polskiego Radia.

31 marca zmarła Asja Łamtiugina (82 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna, reżyserka teatralna, poetka i autorka tekstów piosenek. Występowała w Teatrach: im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (1964-65), Ziemi Opolskiej w Opolu (1965-66), Rozmaitości we Wrocławiu (1966-67), Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu (1967-74), im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze (1975-76), im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (1976-78), Bałtyckim T. Dramatycznym w Koszalinie (1978), Reduta 77 w Warszawie (1978-79), Żydowskim w Warszawie (1980-82), Na Targówku w Warszawie (1982-84) i Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu (1987-88). Zagrała w kilku spektaklach Teatru Telewizji, serialach: *Odejścia*, *powroty* Wojciecha Marczewskiego i *Pogranicze w ogniu* Andrzeja Konica, filmach: *Awans* Janusza Zaorskiego, *Blizna* Krzysztofa Kieślowskiego, *Adopcja* Grzegorza Warchoła, *Życie za życie*. *Maksymilian Kolbe* Krzysztofa Zanussiego, *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy oraz w popularnych telenowelach: *M jak miłość* i *Na Wspólnej*. Asja Łamtiugina chętnie przyjmowała role w produkcjach reżyserowanych przez swojego syna Olafa Lubaszenkę – wystąpiła w jego filmach: *Sztos*, *Chłopaki nie płaczą*, *Złoty środek* oraz *Sztos 2*.

1 kwietnia zmarł Jerzy Kuczera (71 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. W latach 1974-77 występował w Teatrze Płockim, a od 1977 pracował w zespole Teatru Śląskiego w Katowicach. Przez lata pełnił też funkcję Dyrektora Studium Aktorskiego przy Teatrze Śląskim. Przez pewien czas szefował również katowickiemu oddziałowi ZASP. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST. Oprócz sceny teatralnej, którą szczególnie ukończył, wielokrotnie występował na małym i dużym ekranie – w spektaklach i serialach telewizyjnych oraz produkcjach kinowych. Z jego filmografii trzeba wymienić takie tytuły, jak *Ślad na ziemi* i *Bliisko*, *coraz bliżej* Zbigniewa Chmielewskiego, *Paciorki jednego różańca* i *Śmierć jak kromka chleba* Kazimierza Kutza, *Grzeszny żywot Franciszka Buły* Janusza Kidawy czy *Bilet na Księżyc* Jacka Bromskiego. Jerzy Kuczera za swoją pracę artystyczną został odznaczony Srebrnym

i Złotym Krzyżem Zasługi, otrzymał nagrodę „Aktor-Animator Kultury” przyznaną przez Towarzystwo Kultury Teatralnej oraz Nagrodę Marszałka Województwa Śląskiego „za upowszechnianie i ochronę dóbr kultury”.

2 kwietnia zmarł Stanisław Wojciech Malec (83 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego krakowskiej PWST. Występował w Teatrach: Dramatycznych we Wrocławiu (1966-69), Polskim we Wrocławiu (1969-75), Polskim w Warszawie (1975-77), Ateneum w Warszawie (1977-89). Współpracował także z warszawskim teatrem Scena Prezentacje. W dorobku ekranowym ma wiele spektakli i seriali telewizyjnych oraz kilka filmów kinowych, w tym takie tytuły, jak *Skok* Kazimierza Kutza, *Martwa fala* i *Opętanie* Stanisława Lenartowicza, *Szerokiej drogi*, *kochanie* Andrzeja Jerzego Piotrowskiego, *Godzina szczytu* Jerzego Stefana Stawińskiego czy ostatnio *Lokatorka* Michała Orlowski.

9 kwietnia zmarł Maciej Prus (85 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny, reżyser teatralny i operowy oraz pedagog. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1961 ukończył studia na Wydziale Aktorskim PWST w Krakowie, a w 1968 Wydział Reżyserii PWST w Warszawie. Na początku lat 60. został zaangażowany do zespołu Starego Teatru w Krakowie. Później związał się z Jerzym Grotowskim i jego Teatrem Laboratorium 13 Rzędów w Opolu, gdzie występował w latach 1962-63. Następnie grał w krakowskim Teatrze Rozmaitości (1964-65), reżyserował w Teatrach: Starym w Krakowie (1973-77), Miejskim w Słupsku (1977-78), Wybrzeże w Gdańsku (1980-82; był także kierownikiem artystycznym), Studio w Warszawie (1985-86), im. Stefana Jaracza w Łodzi (1987-92), Dramatycznym w Warszawie (1990-93; był także dyrektorem artystycznym), Polskim w Warszawie (1993-97), im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1993-96), Narodowym w Warszawie (1997-2001), Nowym w Łodzi (2003-04). Ponadto współpracował – jako aktor i reżyser – z Teatrami: 38 w Krakowie, Bałtyckim T. Dramatycznym Koszalin-Słupsk, Polskim w Szczecinie, im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, Muzycznym w Krakowie, Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Studyjnym'83 im. Juliana Tuwima w Łodzi, Polskim we Wrocławiu, Operą Nową w Bydgoszczy, z warszawskimi Teatrami: Ateneum, Nowym, Wielkim, Współczesnym, Na Woli oraz Warszawską Operą Kameralną. Wielokrotnie grał lub reżyserował dla Teatru Telewizji. Wystąpił ponadto w takich filmach, jak *Gościenny występ* i *Zabić na końcu* Wojciecha Wójcika, *Terrarium* i *Światło odbite* Andrzeja Titkova czy *Zad wielkiego wieloryba* i *Pożegnanie jesieni* Mariusza Trelińskiego. Za swoją pracę artystyczną Maciej Prus otrzymał m.in. Nagrody im. Leona Schillera i Konrada Swinarskiego, Srebrny i Złoty Krzyż Zasługi, Medal 40-lecia Teatru Wybrzeże, Medal 400-lecia Stołecznej Warszawy oraz Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”.

17 kwietnia zmarł **Roman Garbowski** (87 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny, reżyser teatralny. Swoją drogę zawodową rozpoczął jako lalkarz w Teatrze Lalek „Pleciuga” w Szczecinie. W latach 70. występował na Scenie Lalkowej Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze, a w latach 80. w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim. W połowie lat 80. powrócił do Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze, a od 1997 prowadził w tym mieście Studio Teatralne „Komedianci”. Zagrał kilka ról epizodycznych w filmach, m.in. w *Pianiście* Romana Polańskiego oraz produkcjach w reżyserii Grzegorza Lipca: *Dzień, w którym umrę* i *8 w poziomie*. Roman Garbowski wystąpił też w popularnych telenowelach: *Plebania* oraz *Na dobre i na złe*.

17 kwietnia zmarła **Bogusława Podstolska-Kras** (63 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. Ukończyła Studium Kulturalno-Oświatowe w Opolu, gdzie zetknęła się z teatrem lalek. Następnie ukończyła studia na Wydziale Lalkarskim PWST we Wrocławiu. Zdała także egzamin aktora dramatycznego. W 1985 zadebiutowała na scenie Teatru im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, gdzie przez lata, aż do 2016 zagrała wiele znaczących ról. Na 30-lecie swojej pracy artystycznej w 2015 roku wybrała monodram pt. „Gwiazda” Helmuta Kajzara w reżyserii Jakuba Porcariego. Bogusława Podstolska-Kras wystąpiła również w filmie *Mój Nikifor* Krzysztofa Krauzego oraz w dwóch fabularyzowanych dokumentach Dawida Szpary: *Otto Schimek. Wierny sumieniu* i *Stefania Łącka. Serce w pasiaku*.

22 kwietnia zmarł **Edmund Karwański** (94 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego warszawskiej PWST. Występował w warszawskich Teatrach: Narodowym (1957-59; 1968-69), Powszechnym (1959-68; 1974-81), Klasycznym (1969-72), Rozmaitości (1972-74), Na Woli (1981-86; był także dyrektorem), Kwadrat (1986-2010; był także dyrektorem). Często pojawiał się w drugoplanowych i epizodycznych rolach w spektaklach i serialach telewizyjnych, zagrał też w znaczących produkcjach kinowych. Z jego filmografii warto wymienić takie tytuły, jak *Romans prowincjonalny* Krzysztofa Wierzbiańskiego, *Polskie drogi* Janusza Morgensterna, *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, *Śmierć prezydenta* Jerzego Kawalerowicza, *Do krwi ostatniej...* Jerzego Hoffmana. W latach 2009-15 grał w popularnej telenoweli *Barwy szczęścia*. Edmund Karwański za swoją pracę artystyczną otrzymał wiele nagród i odznaczeń, w tym Odznakę za zasługi dla Warszawy, Srebrny Krzyż Zasługi, Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski i Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

Nagroda Female Voice na Off Camera

Podczas 16. edycji Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Mastercard Off Camera po raz pierwszy zostanie przyznana Nagroda Female Voice. To wyróżnienie dla odważnych i wybitnych kobiet filmu. Jej fundatorami są Bank BNP Paribas i Mastercard, a jej wysokość to 50 tys. złotych. Nagroda będzie przyznawana wybitnie uzdolnionym kobietom, które na co dzień aktywnie działają w polskiej branży filmowej. Są ambitne, kreatywne, skuteczne. Wyróżnienie ma na celu wspieranie kobiet w realizowaniu ich artystycznych projektów i zawodowych planów w mocno zmaskulinizowanym świecie kina. Co roku nominowanych będzie pięć twórczyń, a laureatka będzie wybierana przez Jury Konkursu Polskich Filmów Fabularnych. Nagroda Female Voice została ogłoszona przez Katarzynę Figurę podczas ubiegłorocznej, 15. edycji festiwalu Off Camera. „W tym roku sporo uwagi podczas Mastercard Off Camera poświęcamy kobietom – twórczyniom, które nie boją się iść pod prąd i skutecznie realizują swoje zawodowe plany. W sekcji »Herstorie«, którą przygotował nasz dyrektor artystyczny Grzegorz Stępiak wraz ze swoim zespołem, prezentujemy produkcje, które nie tylko stawiają kobiety w samym centrum filmowych opowieści. Pokazujemy obrazy, które zostały stworzone przez bezkompromisowe reżyserki” – zapowiada Magda Sroka, dyrektorka kreatywna festiwalu. „Zauważyliśmy jednak, że w świecie kina brakuje wyróżnienia, które da kobietom filmu nie tylko siłę i prestiż, ale także środki, by realizować swoje ambitne plany. Dlatego wartość nagrody to aż 50 tys. zł” – zwraca uwagę

Sroka. „Wszystkie nominowane do tegorocznej, pierwszej Nagrody Female Voice kobiety filmu to niezwykle utalentowane i wyznaczające trendy artystki. Mam nadzieję, że to wyróżnienie będzie zachętą do dalszej kreatywnej pracy i tworzenia kolejnych, wybitnych dzieł” – mówi Małgorzata Wasiuk, dyrektorka Departamentu Strategii Marki i Aktywizacji w Banku BNP Paribas. Dla tego banku wzmacnianie pozycji kobiet to jedno z priorytetowych zadań w ramach Celów Zrównoważonego Rozwoju Agendy 2030. „Nagroda Female Voice to wyjątkowe wyróżnienie dla wspaniałych i utalentowanych artystek za ich twórczość i pracę zawodową. Chcemy nim podkreślić, że głos kobiet jest słyszany, ma znaczenie i wpływ na losy współczesnego świata. W Mastercard wiemy, jak ważne jest wspieranie różnorodności i równości w wielu aspektach – w biznesie, na rynku pracy czy w życiu codziennym, dlatego cieszymy się, że mogliśmy włączyć się w kolejną inicjatywę promującą potencjał i siłę kobiet. Serdecznie gratulujemy wszystkim nominowanym – bez względu na dalszy werdykt jury, każda z nich już jest wygraną” – stwierdziła Marta Życińska, dyrektorka generalna polskiego oddziału Mastercard Europe. Nominowane do Nagrody Female Voice to: Anna Jadowska, reżyserka *Kobiety na dachu*; Agnieszka Dziedzic, producentka *Niebezpiecznych dżentelmenów*; Katarzyna Sarnowska, scenarzystka *Miało cię nie być*; Ita Zbroniec-Zajt, autorka zdjęć *Kobiety na dachu* oraz Klaudia Śmieja-Rostworowska, producentka *Silent Twins*. Nagroda zostanie wręczona podczas Gali Zamknięcia Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Mastercard Off Camera, 6 maja, w Sali Audytorijnej

im. Krzysztofa Pendereckiego Centrum Kongresowego ICE Kraków.

ANIMARKT czeka na zgłoszenia do sekcji konkursowej

Organizowane przez Łódzki Momakin ANIMARKT Stop Motion Forum wielu twórcom otworzyło drogę do kariery i realizacji marzeń. Wsparte na Forum projekty filmowe zdobyły nagrody na najważniejszych festiwalach animacji, a nawet nominacje do Oscara. O podobną szansę powalczyć mogą kolejne projekty realizowane w technice poklatkowej. Zgłoszenia do sekcji Pitching, za pomocą onlinowych formularzy, można przesyłać do końca maja. Pitching – sekcja konkursowa ANIMARKT Stop Motion Forum – daje wyjątkową możliwość zaprezentowania projektu przed grupą ekspertów światowej branży animacyjnej, pozyskania partnerów oraz zdobycia nagród, które wesprą twórcę w procesie produkcji filmu i otworzą przed nim ścieżkę międzynarodowej kariery. W tym roku, po raz kolejny, zgłoszenia do ANIMARKT Pitching mają dwa formaty. Pierwszy to krótkie projekty w developmencie, posiadające przynajmniej pierwszą wersję scenariusza i trwające nie dłużej niż 25 minut. Drugi format to projekty filmów fabularnych lub seriali czy odcinków specjalnych będących na różnym etapie realizacji. Warunkiem koniecznym w obu przypadkach jest to, aby 80% animacji było zaplanowane do realizacji techniką poklatkową. Nowym kryterium jest obowiązkowy plan zrównoważonej produkcji filmu. Ten element będzie stanowić 10% oceny całego projektu. „Zdajemy sobie sprawę, jak dużym wyzwaniem dla

Budynek główny Centrum Technologii Audiowizualnych



CeTA ponownie Wytwórnią Filmów Fabularnych we Wrocławiu

Wraz z początkiem przyszłego roku wrocławskie Centrum Technologii Audiowizualnych (CeTA) powróci do poprzedniej, historycznej nazwy: Wytwórnia Filmów Fabularnych. Wprowadzenie tej zmiany będzie również początkiem wyjątkowego jubileuszu – 70-lecia działalności Wytwórni jako samodzielnej instytucji, którego obchody odbędą się w przyszłym roku. Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu to miejsce, które na stałe zapisało się na kartach historii polskiej kinematografii. WFF rozpoczęła działalność jako samodzielna jednostka 1 stycznia 1954 roku. Swoje debiutanckie filmy pełnometrażowe realizowali tu uznani polscy reżyserzy, m.in. Andrzej Wajda (*Pokolenie*, 1955), Wojciech Jerzy Has (*Pęta*, 1957) czy Kazimierz Kutz (*Krzyż Walecznych*, 1959). Wielu wybitnych twórców stworzyło w Wytwórni swoje najważniejsze filmy. Pracowali tu najlepsi polscy operatorzy, montażyści, scenografowie, kostiumografowie, dźwiękowcy i aktorzy. Przez niemal 60 lat w WFF zrealizowano prawie 500 produkcji, filmów i seriali, w tym takie legendarne tytuły, jak *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy z niezapomnianą kreacją Zbyszka Cybulskiego, kultowa komediowa trylogia *Sami swoi* Sylwestra Chęcińskiego, *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Lalka* Wojciecha Jerzego Hasa, *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego, *Kobieta samotna* Agnieszki Holland, *Giuseppe w Warszawie* Stanisława Lenartowicza czy *Czterej pancerni i pies* Konrada Nałęczkiego. W 2011 roku Wytwórnia została przekształcona w Centrum Technologii Audiowizualnych (CeTA). Jako sukcesor WFF instytucja od kilkunastu już lat wspiera produkcję filmową, dotychczas m.in. takie tytuły, jak nominowany do Oscara *Twój Vincent* Doroty

Kobieli i Hugh Welchmana, *Dolina Bogów* i *Brigitte Bardot cudowna* Lecha Majewskiego, *Republika dzieci* Jana Jakuba Kolskiego, *Żużel* Doroty Kędzierzawskiej, *Powrót do tamtych dni* Konrada Aksinowicza, *Prorok* Michała Kondrata, *Święty* Sebastiana Buttnego, a w ubiegłym roku również *Podróż zimowa* Alex Helfrecht. CeTA realizuje też liczne projekty edukacyjne, służące profesjonalizacji zawodowej w obszarze kinematografii, a także szereg działań upamiętniających WFF m.in. poprzez renowację kostiumów filmowych oraz digitalizację taśm dźwiękowych. Wniosek o przywrócenie nazwy zyskał akceptację Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wicepremier i minister kultury prof. Piotr Gliński przyznał, że „jest coraz więcej produkcji filmowych, w związku z tym już czas, żeby powrócić do nazwy i do funkcji Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu”. „Pamięć o niezwykłym miejscu, jakim była Wytwórnia, jest wciąż żywa, a jej nazwa nadal funkcjonuje, nie tylko we wspomnieniach byłych pracowników i starszego pokolenia twórców, ale również wśród młodych filmowców i przedstawicieli branży, miłośników polskiego kina i mieszkańców miasta. Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu to marka z dużą renomą, bogatym dorobkiem i wieloletnią tradycją, którą od 2011 roku kontynuujemy i będziemy kontynuować, teraz już pod przywróconą nazwą” – stwierdził dr Robert Banasiak, dyrektor Centrum Technologii Audiowizualnych. Inicjatywa spotkała się także z pozytywnym odbiorem ze strony byłych pracowników WFF i branży filmowej. Od 2024 roku Wytwórnia Filmów Fabularnych powróci zatem na mapę Wrocławia i filmową mapę Polski.

środowiska są działania związane z produkcją filmową, dlatego szukamy rozwiązań, które pozwolą ten negatywny wpływ minimalizować. Stąd pomysł, by do sekcji pitchingowej włączyć kryterium poświęcone zielonej produkcji” – tłumaczy Agnieszka Kowalewska-Skowron, dyrektorka Forum. Spośród wszystkich nadesłanych zgłoszeń jury wybierze po 10 projektów w każdym formacie. Twórcy najlepszych jesienią powalczą w Łodzi o nagrody, dzięki którym przybliżą się do realizacji swoich pomysłów. Na zgłoszenia do sekcji Pitching organizatorzy czekają do 31 maja, a wyniki zostaną ogłoszone 31 lipca. Jak co roku, finaliści zakwalifikowani do pitchingu, przed wystąpieniami odbędą sesje treningowe dotyczące technik prezentacji i wystąpień. Tegoroczny ANIMARKT Stop Motion Forum odbędzie się między 4 a 8 października w Łodzi. W programie poza konkursową częścią pitchingów i warsztatami znajdują się też masterclassy oraz panele dyskusyjne. Nie zabraknie także spotkań skupiających się na nawiązywaniu kontaktów w branży czy sesji rekrutacyjnych do światowych studiów animacji. Więcej o wydarzeniu na www.animarkt.pl.

Tuzy branży dokumentalnej tutorami na DOC LAB POLAND

W ramach KFF Industry, podczas 63. Krakowskiego Festiwalu Filmowego, 29 maja rozpocznie się druga sesja warsztatowa programu Doc Lab Poland 2023, która zakończy się pitchingami. Uczestnicy będą pracować ze światowymi ekspertami, m.in. dyrektorami sekcji Industry festiwalu w Amsterdamie, Kopenhadze czy francuskim

Biarritz. Adriek van Nieuwenhuijzen, szefowa IDFA Industry; Tereza Simikova, szefowa Industry CPH:DOX; Ove Rishøj Jensen, szef Industry FIPA DOC, a także Rada Šešić, doświadczona selekcjonerka festiwalowa i Peter Jaeger, wieloletni agent sprzedaży – to pięciu tutorów, którzy będą wspierać uczestników podczas przygotowań do pitchingów Doc to Start oraz Doc to Go. Program Doc Lab Poland 2023 odbywa się pod hasłem Doc Lab Poland & Ukraine, dlatego na drugiej sesji do polskich filmowców dołączy grupa twórców i producentów z Ukrainy, którzy zostaną wybrani spośród blisko 80 nadesłanych zgłoszeń. Ich udział w wydarzeniu jest darmowy, organizatorzy pokrywają też koszty podróży oraz zakwaterowania. W dniach 31 maja i 1 czerwca odbędą się pitchingi projektów rozwijanych w tegorocznej edycji programu. Uczestnicy Doc Lab Start, którzy pracują nad filmami będącymi w fazie developmentu lub wczesnych zdjęć, zaprezentują je przed potencjalnymi koproducentami oraz reprezentantami instytucji, funduszy filmowych i nadawców. Z kolei reżyserzy i producenci z Doc Lab Go, mający filmy na etapie montażu, opowiedzą o swoich projektach zaproszonym agentom sprzedaży, selekcjonerom festiwalu i platform VOD oraz dystrybutorom. Wśród gości tegorocznej edycji znajdują się przedstawiciele m.in. Canal+ Polska, HBO MAX, Cat And Docs, DOK. Incubator, CPH:DOX, IDFA, EX Oriente, Hot Docs, Al Jazeera Documentary Channel, DOK. Leipzig, Taskovski Films, EuroDoc. W dniach 1-2 czerwca, w ramach wydarzeń Doc Lab Poland, odbędzie się także CEDOC (Central European Documentary Co-production Market) – jedyny w Polsce market kopro-

O polskich arcydziełach po angielsku

Nakładem Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego ukazała się anglojęzyczna książka Seweryna Kuśmierczyka (Uniwersytet Warszawski) i Lidiji Rezoničnik (Uniwersytet w Lublanie) „Masterpieces of Polish Literature and Film. Pharaoh, The Wedding, Mother Joan of the Angels”. Publikacja zawiera analizy trzech wybranych utworów z polskiego kanonu literackiego i ich filmowych adaptacji, zaliczanych do klasyki polskiego kina: powieści „Faraon” Bolesława Prusa oraz filmu *Faraon* Jerzego Kawalerowicza, dramatu Stanisława Wyspiańskiego „Wesele” i filmu *Wesele* Andrzeja Wajdy oraz opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza „Matka Joanna od Aniołów” i filmu *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza. W osobnym rozdziale przedstawiono zastosowaną do analizy filmów metodę analizy antropologiczno-morfologicznej opracowaną przez Seweryna Kuśmierczyka. Jak podaje wydawca: „Autorzy kreślą szerszy obraz procesów kulturowych, w których teksty literackie od późnego pozytywizmu po wiek

XX wpisywały się w fazy rozwojowe dyskursu literackiego i filmowego. Do prezentacji wybrali dzieła, których adaptacja filmowa miała kluczowe znaczenie dla historycznego rozwoju poetyki filmu polskiego i zachowała żywotność z perspektywy współczesnej i historycznej. W analizach dzieł literackich Lidija Rezoničnik, wykorzystując obszerną bibliografię oraz najnowsze ustalenia badawcze, koncentruje się na trzech poziomach istnienia tekstu – procesie jego powstawania, analizie i recepcji. Uwzględniła usytuowanie utworów w szerszym kontekście społeczno-historycznym i kulturowym. Analizy i interpretacje filmów są wyczerpujące, szczegółowe i pogłębione, dotyczą treści i cech formalnych, odbioru i szerszego oddziaływania dzieła, sytuują filmy w kontekście kulturowym i antropologicznym. Zawierają informacje pozyskane bezpośrednio z rozmów z twórcami. Seweryn Kuśmierczyk posługuje się w nich nowym ujęciem metodologicznym – analizą antropologiczno-morfologiczną”. Wydanie monografii zostało dofinansowane przez Filmołkę Narodową – Instytut Audiowizualny oraz Wydział Filozoficzny Uniwersytetu w Lublanie. Książka w formie ebooka dostępna jest bezpłatnie w serwisie Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego: www.wuw.pl.



Uroczyste odsłonięcie skweru Jerzego Ridana przy ulicy Ludźmierskiej w Krakowie

Dzień Jerzego Ridana

W tym roku, 28 marca, przypadła 80. rocznica urodzin Jerzego Ridana (1943-2016). Był on scenarzystą, pedagogiem i publicystą, przez wiele lat związanym z krakowskim Ośrodkiem Kultury im. Cypriana Kamila Norwida. To autor ponad 60 filmów dokumentalnych, jak również filmu fabularnego *Sonata marymoncka* (w oparciu o utwór Marka Hłaski). Znaczna część jego twórczości i działalności poświęcona była Nowej Hucie. Na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku prowadził Amatorski Klub Filmowy Nowa Huta, w latach 80. Dziecięcy Teatr

ABC w Ośrodku Kultury im. C.K. Norwida, a w latach 90. Młodzieżową Grupę Teatralną „W drodze” w Młodzieżowym Domu Kultury im. Andrzeja Bursy. Był dyrektorem programowym Nowohuckich Maratonów Filmowych oraz współpomysłodawcą i pierwszym realizatorem Nowohuckiej Kroniki Filmowej. W 2008 roku został uhonorowany tytułem „Nowohucianina Roku”. Z okazji 80-lecia urodzin artysty, w sobotę 22 kwietnia, odbył się Dzień Jerzego Ridana. W ramach obchodów odsłonięto skwer Jerzego Ridana przy ulicy Ludźmierskiej, czemu towa-

rzyszył występ Orkiestry Nowohuckiej. Następnie publiczność zaproszono do kina Sfinks na projekcję filmu *Ridana* w reżyserii Krzysztofa Ridana i Grzegorza Zaricznego oraz na prezentację książki „Ruchome obrazy” Agnieszki Wiktorowskiej-Chmielewskiej. Ponadto w Ośrodku Kultury im. C.K. Norwida odbył się wernisaz wystawy „Idź za człowiekiem”, a po nim koncert gitarowy Jana Oberbeka oraz spotkanie przyjaciół słynnego „Nowohucianina”. Jerzy Ridan był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

dukcyjny, w którym weźmie udział około 30 kolejnych producentów z Polski i z zagranicy oraz około 20 ekspertów. Na Market składa się szereg indywidualnych spotkań koprodukcyjnych oraz panele dyskusyjne i konsultacje. Co roku na Markecie

odbywa się blisko 400 spotkań, co razem z około 350 spotkaniami po pitchingach owocuje liczbą ponad 700 rozmów – okazji do skonsultowania projektów filmowych, nawiązania kontaktów i znalezienia partnerów koprodukcyjnych lub dystrybucyjnych. Zagra-

nicznymi partnerami tegorocznego programu są: DOK Leipzig, Institute of Documentary Film Institute z Pragi, IDFA oraz Docudays UA. Dotychczas potwierdzonymi polskimi partnerami Doc Lab Poland 2023 są z kolei Canal+, Mazowiecki Instytut Kultury,

Mazowiecki Warszawski Fundusz Filmowy, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Krakow Film Commission, Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, Smakjam, Orka, Fixafilm, MX35, Cafe Ole, Warszawski Festiwal Filmowy oraz American Film Festival.

Fot. Tomasz Wierzejski/Fotono



Platige Image z własnym studium motion capture

W nowo otwartej przestrzeni studia Platige Image będą realizowane nagrania do projektów takich, jak cinematiki, cut sceny, animacje in-game, filmy animowane itp. Cechą wyróżniającą studio motion capture (MoCap) jest przede wszystkim jego wielkość. Wymiary 20m x 13m oraz 8m wysokości umożliwiają realizację scen z nawet kilkunastoma postaciami jednocześnie (body performance) lub czterema aktorami w przypadku full performance capture: body capture, face capture i fingers capture. Na specyfikę studia składają się cztery, w pełni bezprzewodowe referencje wideo z autofocusem, stabilizacją i zakresem ogniskowej od 25 do 380mm, będące jednocześnie wirtualnymi kamerami z pełną synchronizacją zmiany ogniskowej pomiędzy kamerą referencyjną a kamerą wirtualną. Platige korzysta też z własnego rozwiązania do budowania elementów scenografii, co daje prawie nieograniczone możliwości aranżowania wnętrza na potrzeby projektu. Tak skonfigurowane studio sprawia, że jedynym potencjalnym ograniczeniem są wyłącznie sceny wymagające filmowania w otwartej przestrzeni. „W nowo powstałym studiu będziemy realizować zarówno nagrania do projektów wewnętrznych, wykonywanych w całości w Platige, np. cinematiki, cut sceny, animacje in-game, ale także projekty strictly mocapowe, czyli wymagające nagrania wyłącznie ruchów postaci i aktorów, które będą dostarczane klientom w postaci surowych lub wyczyszczonych danych z sesji” – mówi Elżbieta Trościńska, Mocap Producer w Platige Image. Dzięki zastosowaniu nowoczesnych narzędzi studio pozwala na równoczesną realizację kilku projektów. „Nie tylko jesteśmy na bieżąco z rozwojem technologii motion capture na świecie, ale również pracujemy nad własnymi rozwiązaniami w tym zakresie. Stworzyliśmy m.in. autorski system HMC (Head-Mounted Camera) do nagrywania twarzy. Jest to ultralekki system, pozwalający na uzyskanie oddającego wszystkie szczegóły nagrania” – dodaje Elżbieta Trościńska. „Otwarcie studia motion capture jest częścią strategii na lata 2021-2025, w ramach której zapowiedzieliśmy m.in. rozpoczęcie produkcji własnych gier wideo, filmów i seriali” – stwierdza Karol Żbikowski, prezes zarządu Platige Image. Obecnie Platige Image zatrudnia ponad 300 światowej klasy specjalistów, którzy stoją za sukcesami wielu światowych bestsellerów w branży gamingowej, filmowej, reklamowej i wirtualnej scenografii.

Michał Bukojemski odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski

Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Andrzej Duda, postanowieniem z dnia 7 grudnia 2022 roku, zdecydował o nadaniu orderów (Krzyże: Komandorskie, Oficerskie i Kawalerskie Orderu Odrodzenia Polski) za wybitne zasługi w działalności na rzecz przemian demokratycznych w Polsce, za osiągnięcia w podejmowanej z pożytkiem dla kraju aktywności zawodowej i społecznej. Wśród odznaczonych Krzyżem Kawalerskim znalazł się Michał Bukojemski – wybitny dokumentalista, ceniony pedagog (doktor sztuki filmowej, wykładowca na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi oraz na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego), właściciel działającej od połowy lat 90. firmy producenckiej Digit-Film, zasłużony wieloletni członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich (w latach 1987-1990 jego wiceprezes, obecnie członek Sądu Koleżeńskiego) oraz członek Sto-

warzyszenia Auterek i Autorów Zdjęć Filmowych (PSC). Michał Bukojemski w latach 1971-1976 pracował w Wytwórni Filmowej „Czołówka”, a następnie do 1990 roku związał się z Wytwornią Filmów Dokumentalnych. Latem w 1982, za swoją działalność w opozycji antykomunistycznej, był internowany w zakładzie w Białołęce. W pierwszej połowie lat 90. współpracował z amerykańską telewizją ABC. Zrealizował zdjęcia do około stu filmów dokumentalnych, kilku telewizyjnych (m.in. *Seans* w reżyserii Sławomira Idziaka) oraz pełnometrażowego filmu fabularnego *Piętno* Ryszarda Czekaja. Był ponadto operatorem kamery w filmach Andrzeja Żuławskiego (*Na srebrnym globie*) czy Ridleya Scotta (*Helikopter w ogniu*). Jest również autorem (scenariusz, zdjęcia, reżyseria) wielu filmów dokumentalnych, w tym m.in. 10-odcinkowego cyklu *Wielka mała emigracja* oraz 5-odcinkowego cyklu *Z kroniki Auschwitz* – emitowanego w 60. rocznicę wyzwolenia obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA



ŚWIETNY MARZEC W POLSKICH KINACH

Optymistycznie wyglądają wyniki polskiego box office'u z marca 2023, kiedy to sprzedano 2,9 mln biletów (tylko Top 20 i wszystkie statystyki dotyczą tego zestawienia). To o blisko 700 tys. lepsza frekwencja w porównaniu z marcem roku poprzedniego.

to jest jedyne sensowne porównanie, jakiego możemy użyć. Porównanie do 2019 roku nie ma większego sensu. Wtedy sprzedano 4,7 mln biletów, a na liście znajdowały się filmy dystrybuowane przez firmę UIP, która obecnie nie przekazuje swoich wyników do wspólnego agregatora danych polskiego box office'u. Ich filmy mogłyby poprawić statystyki w marcu, ale na pewno nie udałoby się zbliżyć do wyniku z 2019 roku. Po pandemii ciągle nie odrodziło się polskie kino komercyjne.

W Top 20 największych przebojów marca 2023 znalazło się aż pięć polskich filmów i dość niespodziewanie, ale przy wsparciu grup zorganizowanych, najlepiej poradził sobie *Filip* w reżyserii Michała Kwiecińskiego. Jego 240 tys. sprzedanych biletów pozwoliło mu zająć trzecie miejsce w zestawieniu i jest to, jak na tak poważny projekt, duże osiągnięcie. Bardzo komercyjny i nastawiony na masowy odbiór film *Pokolenie Ikea* (reż. Dawid Gal), dokładnie w tym samym okresie dystrybucji (oba tytuły debiutowały 3 marca), zgromadził jedynie 105,8 tys. widzów. Lepszą frekwencją, choć mniejszymi wpływami, mógł się w marcu pochwalić religijny *Opiekun* (reż. Dariusz Regucki), którego obejrzało 113 tys. widzów. Żaden inny polski film nie przekroczył w marcu granicy 100 tys. sprzedanych biletów.

Tam gdzie polskie kino nie dało rady, tam z pomocą przyszedł niezawodny John Wick, w czwartej odsłonie swojej widowiskowej krucjaty. *John Wick 4* stał się najpopularniejszym tytułem marca i zgromadził 359 tys. widzów. Pod koniec kwietnia film ciągle utrzymywał



Eryk Kulm Jr w filmie *Filip*, reż. Michał Kwieciński

się w czołówce polskiego box office'u, a liczba sprzedanych biletów zbliżała się do pół miliona. Swoich widzów znalazł też szósty odcinek *Krzyku*, który zainteresował 209 tys. widzów oraz w tym samym gatunku niezależny *Puchatek: Krew i miód* ze 104 tys. sprzedanych biletów. Kino grozy radzi sobie dobrze w rodzimych kinach.

W czołówce zestawienia jest oczywiście sporo propozycji rodzinnych i animowanych. Duże wrażenie zrobił wynik niemiecko-luksemburskiej animacji *Wróżka zębuszka*, którą obejrzało ponad 300 tys. widzów. Ciągle świetnie sprzedawał się film *Asteriks i Obeliks: Imperium smoka*, który okazał się ostatecznie na polskich ekranach najpopularniejszą odsłoną całej tej serii (ponad 770 tys. widzów). Zawiodły niestety nowe propozycje superbohaterkie. *Shazam! Gniew*

ogów oraz *Ant-Man i Osa: Kwantomnia* – to zdecydowanie nie są udane produkcje, a marcowe frekwencje na poziomie, odpowiednio 196 tys. i 137 tys., są tego potwierdzeniem. Zbliżają się jednak premiery kilku lepiej rokujących propozycji konkurujących na tym rynku firm DC i Marvel.

Warto za to pochwalić nieco bardziej ambitne propozycje. *Wieloryb* zainteresował finalnie 250 tys. widzów. Oscary bardzo pomogły obrazowi *Wszystko wszędzie naraz*, który w marcu zobaczyło jeszcze 40 tys. widzów, czyli 1/3 całej widowni na filmie, który debiutował w polskich kinach rok wcześniej. Polskie IO w marcu zobaczyło jeszcze dodatkowo 15 tys. kinomanów. I kto mówi, że Oscary nie pomagają?

KRZYSZTOF SPÓR

WSZYSTKIE FILMY

W ZESTAWIENIU BRAKUJE WYNIKÓW FILMÓW DYSTRYBUOWANYCH PRZEZ UIP

LP.	TYTUŁ POLSKI	TYTUŁ ORYGINALNY	DYSTRYBUTOR	KRAJ	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREM.	WIDZOWIE OD PREM.	EKRANY	DATA PREMIERY
1	JOHN WICK 4	JOHN WICK: CHAPTER 4	MONOLITH	USA/NIEMCY	8 105 368	359 175	8 105 368	359 175	385	24.03.2023
2	WRÓŻKA ZĘBUSZKA	MY FAIRY TROUBLEMAKER	KINO ŚWIAT	LUKSEMBURG/NIEMCY	6 256 718	327 833	6 256 718	327 833	270	10.03.2023
3	FILIP	FILIP	TVP	POLSKA	4 600 430	240 888	4 667 190	244 658	280	3.03.2023
4	ASTERIKS I OBELIKS: IMPERIUM SMOKA	ASTERIX & OBELIX: L'EMPIRE DU MILIEU	KINO ŚWIAT	FRANCJA	4 375 551	237 890	14 575 297	748 353	343	10.02.2023
5	KRZYK VI	SCREAM VI	FORUM FILM	USA/KANADA	4 371 475	209 022	4 371 475	209 022	198	10.03.2023
6	SHAZAM! GNIEW BOGÓW	SHAZAM! FURY OF THE GODS	WARNER	USA	4 036 752	196 581	4 036 752	196 581	212	17.03.2023
7	SZCZĘŚCIE MIKOŁAJKA	LE PETIT NICOLAS: QU'EST-CE QU'ON ATTEND POUR ETRE HEUREUX?	MONOLITH	Francja/Luksemburg	3 676 998	221 540	3 902 433	236 097	299	3.03.2023
8	CREED III	CREED III	WARNER	USA	3 661 582	168 861	3 672 036	169 725	178	3.03.2023
9	ANT-MAN I OSA: KWANTOMANIA	ANT-MAN AND THE WASP: QUANTUMANIA	DISNEY	USA/AUSTRALIA/KANADA	2 757 175	137 652	10 378 725	469 739	305	17.02.2023
10	POKOLENIE IKEA	POKOLENIE IKEA	NEXT FILM	POLSKA	2 227 703	105 871	2 289 550	108 767	273	3.03.2023
					44 069 752	2 205 313				
11	PUCHATEK: KREW I MIÓD	WINNIE-THE-POOH: BLOOD AND HONEY	MONOLITH	WLK. BRITANIA	2 227 661	104 795	2 227 661	104 795	167	31.03.2023
12	WIELORYB	THE WHALE	MONOLITH	USA	2 090 303	105 841	4 705 412	239 953	194	17.02.2023
13	OPIEKUN	OPIEKUN	RAFAEL	POLSKA	1 969 712	113 859	3 125 206	174 204	147	24.02.2023
14	AVATAR: ISTOTA WODY	AVATAR: THE WAY OF WATER	DISNEY	USA	1 909 221	79 307	86 764 205	3 634 719	752	16.12.2022
15	WYRWA	WYRWA	KINO ŚWIAT	POLSKA	1 684 345	81 941	1 684 345	81 941	258	17.03.2023
16	SZKOŁA MAGICZNYCH ZWIERZĄT	DIE SCHULE DER MAGISCHEN TIERE	NOWE HORYZONTY	NIEMCY/AUSTRIA	1 268 134	74 377	1 268 134	74 377	172	17.03.2023
17	W GORSECIE	CORSAGE	M2 FILMS	AUSTRIA/LUKSEMBURG/NIEMCY/FRANCJA	965 310	51 934	965 310	51 934	96	10.03.2023
18	WSZYSTKO WSZĘDZIE NARAZ	EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE	BEST FILM	USA	827 763	40 092	2 429 224	127 961	174	15.04.2022
19	HEAVEN IN HELL	HEAVEN IN HELL	MONOLITH	POLSKA	824 200	38 947	9 151 139	430 910	365	10.02.2023
20	MUMIE	MUMMIES	WARNER	HISZPANIA/USA	609 089	32 839	9 483 441	484 363	270	20.01.2023
					14 375 738	723 932				
	TOP 20:				58 445 490	2 929 245				

FILMY POLSKIE

LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPŁYWY	WIDZOWIE	WPŁYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	FILIP	TVP	4 600 430	240 888	4 667 190	244 658	280	3.03.2023
2	POKOLENIE IKEA	NEXT FILM	2 227 703	105 871	2 289 550	108 767	273	3.03.2023
3	OPIEKUN	RAFAEL	1 969 712	113 859	3 125 206	174 204	147	24.02.2023
4	WYRWA	KINO ŚWIAT	1 684 345	81 941	1 684 345	81 941	258	17.03.2023
5	HEAVEN IN HELL	MONOLITH	824 200	38 947	9 151 139	430 910	365	10.02.2023
6	ZADRA	MÓWI SERWIS	543 707	31 051	543 707	31 051	208	10.03.2023
7	MASZ CI ŁOŚ!	KINO ŚWIAT	434 374	23 067	5 646 019	266 943	266	3.02.2023
8	ŚWIĘTY	TVP	333 685	17 795	333 685	17 795	148	24.03.2023
9	TATA	WARNER	314 052	16 112	818 000	40 401	215	24.02.2023
10	IO	GUTEK FILM	271 324	14 892	1 320 586	71 800	73	30.09.2022
	TOP 10:		13 203 532	684 423				

RESTAURACJA
CINEMA
PARADISO

WŁOSKA KUCHNIA Z POLSKĄ DUSZĄ



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

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

ADRES

Krakowskie Przedmieście 21/23
Warszawa

REZERWACJA BILETÓW

rezerwacja@kinokultura.pl

ZAPRASZAMY

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

piątek od 17:00 – niedziela

bilet normalny – 19 zł
bilet ulgowy – 16 zł

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

KINO_ _KULTURA

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