



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

NR 31 / MARZEC 2014
ISSN 1898-2530 WWW.SFP.ORG.PL

MAGAZYN FILMOWY SFP

PISMO
STOWARZYSZENIA
FILMOWCÓW
POLSKICH

WYWIAD

Waldemar Krzystek

NIE WOLNO BRUKAĆ EKРАНU

TEMAT NUMERU

Książka
branżowa



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



ROZMOWA NUMERU
Waldemar Krzystek 6

Fot. Joanna Sroga



TEMAT NUMERU
Książka branżowa 14

SFP/ZAPA 3

ROZMOWA NUMERU
Waldemar Krzystek 6

TEMAT NUMERU
Książka branżowa 14

WYDARZENIA
Future of the Cinema 20
Złote Taśmy 21

FESTIWALE KRAJOWE
Przed sezonem 22
Prowincjonalia 28

NAGRODY
Jańcio Wodnik 29
Złote Taśmy:
Imagine 30
Papusza 32
Ida 33

POLSKIE PREMIERY
Kalendarz premier 34
Rozmowa z Robertem Glińskim 36
Rozmowa z Anną Kazejak 38
Rozmowa z Janem Jakubem Kolskim 40
Rozmowa z Mateuszem Rakowiczem i Maciejem Cuske 42
Rozmowa z Maciejem Drygasem 44
Premiery po latach 46

W PRODUKCJI 47

FESTIWALE ZAGRANICZNE
Berlin 48
Rotterdam 50
Fajr 51

HISTORIA FESTIWALI
Valladolid 52

POLSCY FILMOWCY NA ŚWIECIE 54

PRODUKCJE/FIRMY/TECHNOLOGIE
Filmowe regiony 56
Legalna Kultura 58

OPINIE
Audiowizualna historia kina 60
Nie ma stolika 62
Moja (filmowa) muzyka 63

SWOICH NIE ZNACIE
Aleksander Sajkow 64

NIEWIARYGODNE PRZYGDY
POLSKIEGO FILMU
Przypadek 66

MIEJSCA
Piwnica Pod Baranami 68

PISF 70

STUDIO MUNKI 72

KSIAŻKI 74

DVD 75

POŻEGNANIA
Eugeniusz Haneman 76
Janusz Galewicz 78
Nina Andrycz 80
Jerzy Woźniak 82

VARIA 84

BOX OFFICE 87



Rys. Henryk Sawka

Na okładce: Waldemar Krzystek
Fot. Marcin Makowski/Makufly



JERZY ARMATA
redaktor naczelny

Niebawem zacznie się kolejny sezon festiwalowy. Jego swoistym forszpanem były lutowe Prowincjonalia, o których – a także o Witoldzie Pyrkoszu, tegorocznym laureacie Jańcia Wodnika za całokształt twórczości – piszemy w tym numerze „Magazynu Filmowego SFP”. Wkrótce ruszą kolejne interesujące imprezy: pod koniec marca – 19. edy-

cja Ogólnopolskiego Festiwalu Autorskich Filmów Animowanych (OFAFA) w Krakowie, w kwietniu – bydgoskie Animacje, Tarnowska Nagroda Filmowa, warszawska Wiosna Filmów. Szczególnie Państwu polecam przygotowany przez Olę Salwę materiał „Przed sezonem”, będący zapisem rozmów z dyrektorami największych polskich festiwali, a wśród nich – zwłaszcza wywiad z Michałem Oleszczykiem, debiutantem w tym towarzystwie, nowym dyrektorem artystycznym festiwalu gdynińskiego.

Bohaterem marcowego wydania „Magazynu...” jest Waldemar Krzystek, twórca m.in. niezapomnianej *Małej Moskwy* i *80 milionów*, którego nowy film, *Fotograf*, może okazać się dużą atrakcją na tegorocznych festiwalach. Autor *W zawieszaniu*, jednego z najciekawszych debiutów w historii rodzimego kina, zawsze imponował nie tylko emocjami zawartymi w swoich filmach, ale i perfekcyjnymi umiejętnościami warsztatowymi. I właśnie głównie sprawom filmowego warsztatu poświęcili-

śmy temat wiodący tego numeru naszego piśmiennictwa. „W Polsce wydaje się ponad 200 książek filmowych rocznie. Trudno uwierzyć, że wśród nich tylko dwie-trzy to pozycje typowo branżowe, skierowane do profesjonalistów, poradniki lub podręczniki” – pisze Anna Wróblewska, autorka niezwykle cennego tekstu „Poza ekranem, czyli księgozbiór polskiej branży filmowej”. A prof. Edward Zajiček, pionier nurtu produkcyjnego w polskim piśmiennictwie filmowym, dodaje: „W sumie potwierdza się teza, że zastosowanie izomorfizmu nauk ścisłych, w tak hermetycznych i egzotycznych dziedzinach jak twórczość i wytwórczość filmowa, pozwala na głębsze poznanie kształtujących je determinant. Można się więc spodziewać, że nurt produkcyjny wzmocni zainteresowanie publikacjami o filmie i telewizji, ale także o pozostałych mediach”. A w naszym dziale „Produkcje / Firmy / Technologie” piszemy o sprawie niezwykle istotnej dla każdego twórcy, czyli tzw. prawach zależnych. Przyjemnej lektury! ■

Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi przeżywają obecnie ciężkie chwile i nic nie wskazuje na to, aby stan ten miał w najbliższej przyszłości się polepszyć. Główne przyczyny mają charakter zewnętrzny i trwają od dłuższego czasu.

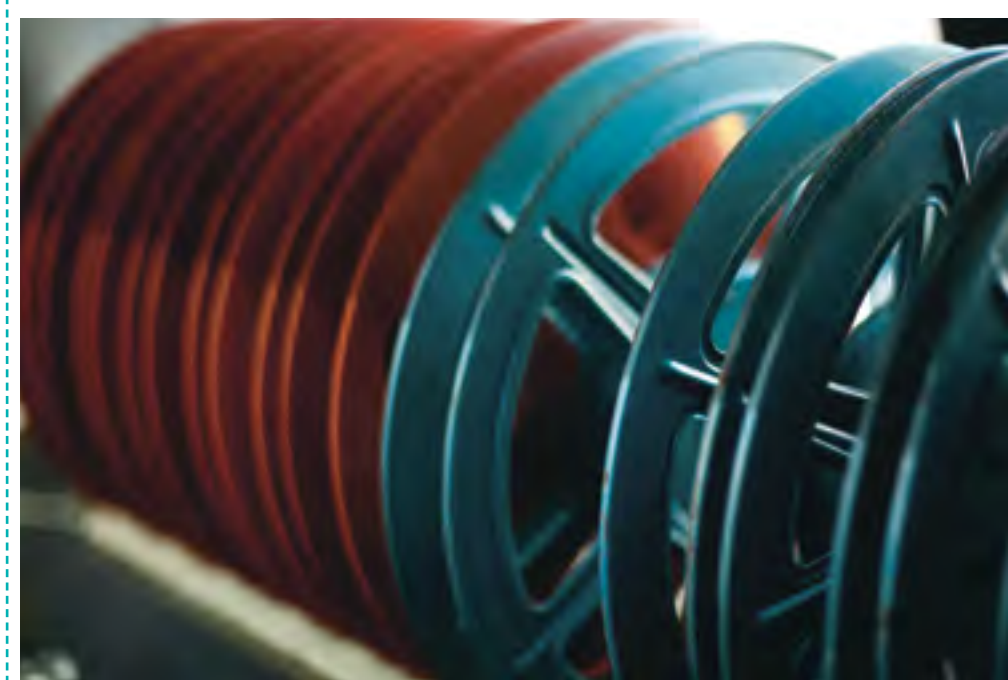
ZAPA: PODSUMOWANIE ROKU 2013

RYSZARD KIREJCZYK
Dyrektor SFP-ZAPA

Pierwsza grupa przyczyn to krytyka niektórych użytkowników praw autorskich. Ich zdaniem ozz gromadzą duże środki na tantiemy i nimi obracają. Podmioty te chcą płacić mniej i szukają pretekstu do dezawuowania ozz. Stąd lansowane przez nie hasła, że ozz nie tylko nie pomagają twórcom, ale wręcz im szkodzą. Krytykę pod adresem ozz szerzą także tzw. otwartyści. Ich poglądy można zamknąć w jednym zdaniu – każdy przejaw twórczości, zwłaszcza w Internecie powinien być dostępny bez ograniczeń i oczywiście za darmo. Ozz jawią się zatem jako przeszkoda dla działalności jednych i drugich. Stąd są przez nie zaciekle zwalczane.

Obie strony krytykujące ozz mają bardzo skuteczne lobby zarówno w swoich krajowych parlamentach, jak i w Europarlamencie i w Komisji Europejskiej. Tylnymi drzwiami próbują wprowadzać przepisy legalizujące wymienianie się pirackimi filmami w Internecie. Na tym zależy wielkim pośrednikom internetowym (telekomom, wyszukiwarkom), czerpiącym dużą część zysków z nielegalnych treści, do których dołączone są reklamy. Oczyszczenie Internetu z treści nielegalnych spowodowałoby znaczny spadek liczby wizyt internautów na odpowiednich stronach, skutkującą obniżeniem wpływów z reklam.

Wiedząc, że organizacje takie jak ZAPA patrzą im na ręce, przeciwnicy ozz lobują za zmianami prawa, które by je osłabiły. Wiele zapisów nadchodzącej dyrektywy dotyczącej zbiorowego zarządzania ma właśnie to na celu. Osoby tworzące prawo na siłę próbują regulować system zbiorowego zarządzania, który z roku na rok jest coraz bardziej efektywny. Zdają się nie dostrzegać, że krytyka ozz w zdecydowanej większości pochodzi z zewnątrz. Ta



pochodząca od ich członków ma jedynie charakter incydentalny, nigdy fundamentalny. ZAPA monitoruje planowane zmiany przepisów, by w porę przeciwstawić się wdrożeniu tych, które są szkodliwe dla twórców.

Bardzo niebezpieczne jest dla nich rozwiązanie proponowane na szczeblu europejskim, które umożliwiłoby licencjonowanie utworów przez jedną ozz na terenie całej Europy. W praktyce oznaczałoby to, że jedna duża organizacja, np. z Niemiec czy z Francji, mogłaby zarządzać również polskim repertuarem, ustalając reguły wynagradzania polskich twórców. Nietrudno się domyśleć, że w takiej sytuacji nasz wpływ na zasady repartycji środków byłby iluzoryczny. Jesteśmy przeciwni takim rozwiązaniom.

W ubiegłym roku zapisało się do nas po-

nad 300 autorów i producentów; pod koniec roku liczba wszystkich członków wyniosła 3930. Stale przybywa do SFP-ZAPA scenarzystów, również tych, którzy przenoszą swoje prawa z ZAIKS-u. Prawa do scenariusza powierzyło nam już ponad 1300 autorów. W 2013 roku skierowaliśmy do wypłaty wynagrodzenia na niemal takim samym poziomie, co kwoty zainkasowane od użytkowników praw.

Reemisja kablowa

Dzięki znaczącej ilości umów, ugód i wygranych procesów, w tym z największymi operatorami, udało nam się ugruntować stawkę wynagrodzenia – 2,2 proc. od wpływów operatora z tytułu reemisji. Pod koniec 2013 r. po-

MAGAZYN FILMOWY SFP

Projekt zrealizowany przy wsparciu:



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

WYDAWCA

Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA

Redaktor naczelny
Jerzy Armata

Zastępca redaktora naczelnego

Anna Głaszczka

Sekretarz redakcji

Cecylia Żuk-Obrębska
Aneta Ostrowska

Redakcja tekstów

Iwona Cegiełkówna

Korekta tekstów

Julia Michałowska

Współpraca

Andrzej Bukowiecki, Józef Gębski,
Jerzy Gruza, Barbara Hollender, Krystyna
Krupska-Wysocka, Marek Łuszczyna,

Łukasz Maciejewski, Anna Michalska,
Kalina Pietrucha, Jerzy Płażewski,
Ola Salwa, Anna Wróblewska, Marcin
Zawiśliński, Paweł Zwoliński

Reklama

Julia Michałowska
e-mail: j.michalowska@sfp.org.pl

Projekt graficzny, DTP

Rafał Sosin

Druk

Ofcyna Wydawnicza READ ME

Nakład: 2300 egz.

Adres redakcji

Stowarzyszenie Filmowców Polskich
00-068 Warszawa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
tel.: (48) 22 556 54 84
faks: (48) 22 845 39 08
e-mail: magazyn@sfp.org.pl
www.sfp.org.pl

Stowarzyszenie Filmowców Polskich

Bank PEKAO S.A. O./W-wa, ul. Jasna 1
Konto: 31124062471111-000049801952
Stowarzyszenie Filmowców Polskich
Sekretariat
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa
tel.: (48) 22 845 51 32,
(48) 22 556 54 40
faks: (48) 22 845 39 08
e-mail: biuro@sfp.org.pl

ZARZĄD GŁÓWNY

Prezesi Honorowi

Andrzej Wajda
Janusz Majewski
Jerzy Kawalerowicz

Prezes

Jacek Bromski

Wiceprezesi

Janusz Chodnikiewicz
Janusz Kijowski

Skarbnik

Michał Kwieciński

Członkowie Zarządu

Juliusz Machulski
Marcin Pieczonka
Allan Starski
Witold Giersz
Witold Adamek
Dorota Lamparska
Filip Bajon
oraz
Witold Będkowski – Sekcja
Telewizyjna (Wiceprzewodniczący)
Tomasz Dettloff – Oddział
Krakowski (Przewodniczący)
Andrzej Marek Drajewski
– Sekcja Filmu Dokumentalnego
(Przewodniczący)
Janina Dybowska-Person
– Koło Charakterystatorów
(Przewodnicząca)

Andrzej Haliński – Koło Scenografów
(Przewodniczący)
Barbara Hollender – Koło Piśmiennictwa
(Przewodnicząca)
Maciej Karpiński – Koło Scenarzystów
(Przewodniczący)
Paweł Kędziński – Sekcja Filmu
Dokumentalnego
(Wiceprzewodniczący)
Jerzy Kucia – Sekcja Filmu Animowanego
(Wiceprzewodniczący)
Michał Kwieciński – Koło Producentów
(Przewodniczący)
Ryszard Janikowski – Koło Kaskaderów
(Przewodniczący)
Andrzej Roman Jasiewicz –
Koło Realizatorów
Filmów dla Dzieci i Młodzieży
(Przewodniczący)
Krzysztof Magowski – Sekcja Telewizyjna
(Przewodniczący)
Marek Serafiński – Sekcja Filmu
Animowanego
(Przewodniczący)
Andrzej Rafał Waltenberger –
Oddział Wrocławski
(Przewodniczący)
Krzysztof Wierzbiański –
Koło Seniora (Przewodniczący)
Michał Wnuk – Koło Młodych
(Przewodniczący)
Andrzej Wojnach – Koło Cyfrowych
Form Filmowych (Przewodniczący)
Michał Żarnecki –
Koło Reżyserów Dźwięku
(Przewodniczący)

Zbigniew Żmudzki –
Oddział Łódzki
(Przewodniczący)

SĄD KOLEŻEŃSKI

Przewodniczący
Marek Piestrak

Sekretarz

Beata Matuszczak

Członkowie

Tomasz Miernowski
Magdalena Łazarkiewicz
Andrzej Stachecki
Piotr Wojciechowski
Jan Purzycki
Grażyna Banaszekiewicz
Andrzej Sołtysik
Barbara Kosidowska
Henryk Bielski
Marcin Ehrlich

KOMISJA REWIZYJNA

Przewodnicząca
Urszula Wolska

Wiceprzewodnicząca

Ewa Jastrzębska

Sekretarz

Łukasz Mańczyk

Członkowie

Irena Strzałkowska
Zbigniew Domagalski

wadziliśmy już tylko 35 spraw sądowych. Kilka lat wcześniej było ich ponad 100.

Sądy wielokrotnie zasądzały roszczone przez nas wynagrodzenia. W rezultacie niektórzy operatorzy, niekiedy po latach niepłacenia, zdecydowali się uregulować należności względem ZAPA. Podpisaliśmy ugody i umowy na przyszłość z czołową operatorów na rynku, m.in. z Multimedia Polska, Przedsiębiorstwem Promax, SAT-FILM i z kilkoma innymi kablarzami z pierwszej dziesiątki zrzeszonych w Polskiej Izbie Komunikacji Elektronicznej (PIKE). Niepłacący od ponad dwóch lat największy operator w Polsce – UPC – przegrał z nami spór sądowy. Dzięki temu wyegzekwowaliśmy od niego wielomilionowe odszkodowanie wraz z odsetkami. Ponieważ operator zapowiedział zaskarżenie wyroku, na razie nie możemy podzielić tych pieniędzy.

Wygrane przez nas procesy sądowe znacznie osłabiły pozycję PIKE, mimo że to właśnie kilku operatorom z tej Izby najbardziej zależało na osłabieniu nas. PIKE, zrzeszająca część

operatorów, skupiła cały swój wysiłek na skarżeniu się na ZAPA i istniejące prawo w różnych urzędach państwowych. Groziła nam i Ministerstwu Kultury interwencją Komisji Europejskiej i widmem przekształcenia obecnych roszczeń wobec operatorów w roszczenia względem Skarbu Państwa. To typowy dla PIKE przykład wywierania nacisku na organy państwowe. Organizacja ta wielokrotnie kwestionowała też niezawisłość sądów i oskarżała nas bezpodstawnie o działalność niezgodną z prawem.

Mimo tych ataków na SFP, Polska Izba Komunikacji Elektronicznej nie jest w stanie utrzymać swojej dawnej pozycji i uwiarygodnić się w oczach swoich członków. Ponad połowa operatorów zrzeszonych w PIKE ma już umowy podpisane z nami. Nawołując swoich członków do niezawierania umów i odmowy płatności oraz ostro krytykując tych, którzy zdecydowali się płacić do ZAPA według stawki 2,2 proc., PIKE naraziła swoich członków na wydatki często przewyższające wymagane przez ZAPA wynagrodzenie. Wynika to po

pierwsze z zasądzanych odszkodowań, a po drugie z kosztów przegrywanych procesów. W następstwie tego wielu operatorów wystąpiło z PIKE, wykazując brak zaufania do polityki Izby.

ZAPA ma obecnie zawartych blisko 260 umów licencyjnych na stawkę 2,2 proc. Wychodząc od liczby abonentów stanowi to ponad 56 proc. rynku. Jeśli uwzględnić prawomocny wyrok w sprawie przeciwko UPC, sankcjonujący stawkę 2,2 proc., widać, że forsowana przez nas od lat stawka ma już zastosowanie do 83 proc. rynku (bo dotyczy operatorów mających łącznie ok. 3,8 mln abonentów).

Nadania, reemisja satelitarna

Zawarliśmy umowy generalne z TVP i z Cyfrowym Polsatem w zakresie nadań i reemisji. Na początku bieżącego roku zawarliśmy ugodę sądową w sprawie rozliczeń nadań w TV4 i TV6 za lata 2000–2011. Podpisaliśmy umowy z ATM Rozrywka i TV Religia. Finalizujemy także rozmowy z nadawcą programu TTV. W styczniu br. podpisaliśmy umowę z TV Silesia.

W połowie ub.r. Telewizja Puls wypowiedziała łączącą nas umowę, oczekując obniżenia stawki. Obecnie prowadzimy rozmowy dotyczące warunków nowego kontraktu.

Rozmowy z Orange Polska (wcześniej jako Telekomunikacja Polska), dotyczące wynagrodzeń za reemisję satelitarną, są bliskie zakończenia. Pozostali operatorzy rozliczają się na bieżąco.

Zwielokrotnienia, odtwarzanie – hotele, czyste nośniki

Sprzedaż filmów na DVD z roku na rok spada na rzecz ich rozpowszechniania w Internecie. Jednak za użycia utworów w Internecie (VOD), obecne prawo nie przewiduje tantiem dla autorów. Może więc dziwić, dlaczego wynagrodzenia za muzykę może inkasować ZAIKS. To stowarzyszenie dysponuje prawem zakazowym, którego ZAPA nie posiada. Prawo zakazowe oznacza, że korzystać z utworów muzycznych w Internecie można wyłącznie na podstawie umowy z ZAIKS-em. To umożliwia tej organizacji pobieranie wynagrodzeń dla kompozytorów i zawieranie umów z takimi podmiotami jak np. YouTube.

Wygraliśmy kilka procesów sądowych z podmiotami dołączającymi filmy do prasy (tzw. inserty) – m.in. z wydawcą „Newsweeka” i z wydawcą „Focusa”. W grudniu uprawomocnił się wyrok przeciwko dystrybutorowi Solopan, zasądzający na rzecz SFP należne tantiemy.

W lipcu Komisja Prawa Autorskiego zażądała tabel wynagrodzeń za odtwarzanie utworów. Odwołanie od tej tabeli złożyli m.in. hotelarze, którzy płacą tantiemy za odtwarzanie filmów w swoich obiektach. W 2013 r. podpisaliśmy kilkadziesiąt nowych umów z hotelami. W grudniu ub.r. mieliśmy ich łącznie ponad 600.

Pod koniec 2013 roku złożyliśmy do Ministerstwa Kultury propozycję zmiany rozporządzenia, na podstawie którego są inkasowane i dzielone opłaty za czyste nośniki. Dążymy, aby stać się ich inkasentem. Chcielibyśmy, aby opłatami za kopiowanie na prywatny użytek zostały objęte także m.in. smartfony i tablety. Wdrożenie postulowanych przez nas zmian powinno podnieść poziom kwot

pobieranych z tego tytułu, który od kilku lat dramatycznie spada.

Kina

Multiplexy od wielu lat nie płacą, w przeciwieństwie do małych kin i domów kultury. Prowadzone przez nas negocjacje z pełnomocnikiem największych kin, nie przyniosły kompromisu. Mimo pierwotnej akceptacji warunków umowy generalnej, kiniarze ostatecznie wycofali się z poczynionych ustaleń. Jesteśmy w trakcie składania pozwu przeciwko nim.

Współpraca międzynarodowa i umowy z zagranicznymi organizacjami

Zostaliśmy wybrani do Zarządu SAA – międzynarodowej organizacji zrzeszającej organizacje twórców audiowizualnych. Opiniowaliśmy sprawę dotyczącą wyłączenia sektora audiowizualnego z porozumienia USA z Unią Europejską o wolnym handlu (TTIP), czy też projekt zmian unijnych,

dotyczących czystych nośników. Uczestniczyliśmy w kolejnych pracach grupy europejskich ozz „FRAME”, zajmującej się kwestiami udostępniania utworów audiowizualnych w Internecie. Kolejny już rok jesteśmy w Zarządzie AGICOA – międzynarodowej organizacji, chroniącej prawa producentów.

Plany

Priorytetowym zadaniem na ten rok będzie monitorowanie planowanej reformy europejskiego prawa autorskiego. Komisja Europejska ogłosiła konsultacje społeczne, mające na celu dostosowanie europejskich przepisów prawa autorskiego do cyfrowej rzeczywistości. Już wiadomo, że kierunek zmian to osłabienie roli twórców i producentów. Będziemy bronili praw naszych uprawnień, dążąc do tego, aby przy okazji tej reformy zapewnić twórcom filmowym należne wynagrodzenia za korzystanie z ich filmów w Internecie, niezależnie od przeniesienia praw na producenta. ■



KRYSZYNA KRUPSKA-WYSOCKA

Koleżanki i Koledzy.

Zgodnie z zapowiedzią Prezesa Jacka Bromskiego w „Magazynie...” jest dużo więcej miejsca na informacje o „naszym filmowym życiu”. Nam, ludziom starszego pokolenia, w sposób naturalny są bliższe wszystkie sprawy dotyczące historii naszej kinematografii. Być może nasze ciągłe spo-

glądanie wstecz jest nudne. To nieustające narzekanie, że „dawniej biednie było, ale za to filmy ambitniejsze, współpraca sympatyczniejsza, nie liczył się tylko zysk, ale i misja, pedagogika...” Tak, ale takie nasze „emeryckie” prawo. Ale też i nasza „wyższość” nad młodymi – my to pamiętamy, jesteśmy (jeszcze ciągle!) żyjącymi uczestnikami, teraz może bardziej świadkami następujących zmian. I z tej pozycji „starszeństwa” możemy widzieć i to, co kiedyś było dobre (jak choćby świętej pamięci Zespoły), ale i to, co obecnie jest wartościowe.

Anna Wróblewska w swoim artykule o księgozbiornie polskiej branży filmowej przywołuje pozycję z ubiegłego roku – „Restart zespołów filmowych”. Przeczytajcie artykuł, może uda się i książkę... Sama jestem jej ciekawa, jak i kolejnej pozycji – „Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku”. Pamiętam, że Zespołów zazdrościli nam koledzy z Zachodu.

Dziś młodzi twórcy muszą sami walczyć o swoje projekty, ale mają też nowe narzędzia – choćby naszą komisję scenariuszową. Jest tych furtek wiele, „Magazyn...” chce między innymi o nich pisać.

Zresztą nie jest chyba tak źle, skoro Koło Piśmiennictwa Filmowego SFP miało kłopot z przyznaniem swoich Złotych Taśm. Problem polegał na „nadmiernym bogactwie bardzo dobrych filmów”. Skoro krytycy filmowi z polskiej sekcji FIPRESCI zauważają taką poprawę poziomu filmów, to oby ona trwała. I takich „problemów” niech nam przybywa.

Na koniec moje gorące gratulacje i ucałowania dla Witka Pyrkosza, który za osiągnięcia całego życia artystycznego dostał nagrodę Jańcia Wodnika. Bardzo miło wspominam naszą współpracę przy *Czterech pancernych...* Miło i wesoło.

Pozdrawiam serdecznie. ■

ROZMOWA NUMERU: WALDEMAR KRZYSZEK

NIE WOLNO BRUKAĆ EKTRANU

Z Waldemarem Krzystkiem
rozmawia Andrzej Bukowiecki

Fot. Joanna Stoga

Rozmawiamy w Warszawie, gdzie do-
glądasz postprodukcji swego naj-
nowszej filmu, *Fotograf*. Będzie
to kryminał rozgrywający się w Moskwie
i w Polsce, współcześnie i w latach sie-
demdziesiątych. W pościgu za seryjnym
mordercą bierze udział młoda policjant-
ka, jego niedoszła ofiara. Czy z tych prac
końcowych wyłania się taki film, jaki
chciałeś zrobić?

Właśnie kończymy montaż *Fotografa*, zaczy-
namy udźwiękowienie i podkładanie muzyki.
Czy ten film jest taki, jaki miał być? Starałem
się w nim, jak i we wcześniejszych, docho-
wać wierności maksymie Edwarda Żebrowskiego,
mojego profesora z Wydziału Reżyserii na
Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, która
głosiła, że samo opowiedzenie historii nie jest



ALENA BABENKO, ANDRIJ KOSTASH, MARAT BASHAROV
W FILMIE FOTOGRAF, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK



AGATA BUZEK I WALDEMAR KRZYSZEK NA PLANIE
FILMU FOTOGRAF, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

**Wspomniałeś o postprodukcji. We współcze-
snej kinematografii ten etap prac nad filmem
nabiera istotnego znaczenia: to wtedy obraz
uzyskuje, w obróbce cyfrowej, ostateczny
kształt wizualny, dodaje się efekty specjalne,
zarówno wizualne, jak i dźwiękowe. Reżyser
ma więc chyba wciąż pole do popisu?**

To prawda. Dziś postprodukcja wydłuża po-
żegnanie twórców z ich dziełem. Jeszcze nie-
dawno, kiedy pracowało się tylko na materia-
łach światłoczułych, po ścięciu negatywu nie
było odwrotu. Korzystanie z tych materiałów
obwarowywały przepisy, których trzeba było
przestrzegać. Z czasem, nawet gdy negatyw
i pozytyw były światłoczułe, wprowadzenie DI
– cyfrowego materiału pośredniego między
nimi – zwiększyło rangę postprodukcji, uła-
twiając wyszukiwanie, przeglądanie oraz
ewentualne poprawianie wybranych frag-
mentów filmu, poszerzając skalę korekcji
barwnej i upraszczając realizację specjalnych
efektów wizualnych. Na planie *80 milionów*,
w obu scenach na moście – euforii z prologu
filmu i końcowej walki – miałem 2 tys. staty-
stów. W postprodukcji komputerowy zabieg
roz mnożył ich do 6 tys. W tym samym filmie
komputerowo pokryliśmy również ziemię, aż
po horyzont, śniegiem, którego natura nam
poskąpiła. Kiedyś trzeba byłoby zużyć na ten
cel mnóstwo styropianu bądź piany gaśniczej.
Wszystkie te możliwości postprodukcyjne
stały się wręcz ogromne, a ograniczenia prak-

Fot. Grzegorz Spala/Yes To Film

tycznie przestały istnieć, po przejściu na ka-
mery cyfrowe i kinowe pliki DCP. *Fotograf*
to mój pierwszy film kinowy zarejestrowany
kamerą cyfrową, konkretnie: Alexą.

**Stanął za nią, jeden z dziś najwybitniejszych
polskich autorów zdjęć filmowych, Arka-
diusz Tomiak...**

Spodobały mi się jego zdjęcia w *Oblawie* Mar-
cina Krzysztalowicza: służebne wobec scena-
riusza i artystyczne. Aby osiągnąć taki rezul-
tat, Arek poczynił oczywiście odpowiednie
kroki już na planie. Sądzę jednak, że dopiero
w postprodukcji uchwycił tonację obrazu, któ-
ra trafnie oddała posępną atmosferę filmu.
Mam nadzieję, że podobny zabieg, rzecz jasna
zwieńczony innym efektem estetycznym, uda
się Arkowi w *Fotografie*: miał świetne pomys-
ły w czasie zdjęć, a teraz liczę na to, że rów-
nież w postprodukcji pokaże, co potrafi.

**Jestem o tym przekonany, ale nim wszyscy
przekonają się o tym w kinie, pomówmy
o twoim debiucie. Był rok 1986. U Wielkiego
Brata Gorbaczow dopiero rozkręcał pierestroj-
kę, a w PRL komuna, która w stanie wojen-
nym zablokowała rozpoczęcie po Sierpniu roz-
liczenia ze stalinizmem, trzymała się jeszcze
mocno. Jak w tych okolicznościach udało ci się
nakręcić antystalinowski dramat *W zawie-
szczeniu*, na dodatek z „trefną” parą aktorską
z Człowieka z marmuru i Człowieka z żelaza
Andrzeja Wajdy – Krystyną Jandą i Jerzym
Radziwiłowiczem – w rolach głównych?**

Fot. Jarosław Sosniński/Mediabrigade



KRZYSZTOF CZECZOT, WALDEMAR KRZYSZEK I MACIEJ MAKOWSKI
NA PLANIE 80 MILIONÓW, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK



80 MILIONÓW,
REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

Debiutowałem w czasach, w których zawód
reżysera filmowego miał w naszym kraju wy-
soką rangę. Władza upatrywała w reżyserze
kogoś, kto będzie sprawować rząd dusz, wpły-
wać na świadomość społeczną, więc bacznie
obserwowała, co też ci reżyserzy wyprawiają.
Widz też traktował nas poważnie, my siebie –
też, bo to obligowało. Walka o skierowanie do realizacji scenariusza,
który napisałem razem z żoną, Małgorzatą Ko-
pernik i który w Zespole Filmowym „Zodiak”
Jerzego Hoffmana bardzo się podobał, trwała
trzy lata. Przypominała huśtawkę: w jednym
miesiącu wszystko było na najlepszej drodze,
przez kolejne dwa – stało w miejscu. I tak na
zmianę: raz szło dobrze, raz źle. Ta huśtawka

nas wykańczała. Władza starała się mnie znie-
chęcić wszelkimi sposobami. Pytała, kto ze-
chce przez półtorej godziny oglądać statyczny,
nudny film rozgrywający się w latach 50. w
mrocznej piwnicy jakiegoś legnickiego domu,
w której pielęgniarka ukrywa przed UB jakiegoś
AK-owca. Oczywiście wszyscy wiedzieli, że nie-
zależnie od wiarygodnej historii z czasów stali-
nowskich, chodziło o metaforę podziemnej
„Solidarności” i ścigania jej ukrywających się
działaczy – choćby naszych, dolnośląskich (Fra-
syniułka czy Pinióra) przez esbecję. Toteż dora-
dzano mi, żebym nakręcił raczej taki uniwer-
salny film jak *Thais* Ryszarda Bera. A jak już
przełknięto tę piwnicę, to zalecano cofnięcie
akcji w czasy wojny trzydziestoletniej.

Nie jeden debiutant by się poddał...

Ja na żaden kompromis się nie zgodziłem, bo
ten scenariusz nie nadawał się do „złagodze-
nia”. Bo jak? Piwnicę zamienię na werandę,
a AK-owca – na niemieckiego dezertera? Tylko
po co? Zrobić wszystko, żeby robić? To miał
być film o polskim losie, również o tym, że bar-
dzo często najlepsza część naszego społec-
zeństwa musi się ukrywać. Jaki tu może być
kompromis?

Walka o mój debiut po trzech latach szamota-
niny okazała się zwycięska. Prowadził ją wspa-
niale szef zespołu, Jerzy Hoffman, z kierowni-
kiem literackim, Lesławem Bajerem, któremu
po jego śmierci zadedykowałem *Zwolnionych
z życia*. Wiem, że Zespoły Filmowe z czasów
PRL były różnie oceniane, ale te najlepsze ode-

Fot. Jarosław Sosniński/Kino Świat

Fot. Grzegorz Spala/Yes To Film

wystarczającym powodem nakręcenia filmu.
W kryminale intryga odgrywa wprawdzie rolę
kluczową, niemniej w *Fotografie* wiele wystaje
poza ramy gatunku: różne podteksty, histo-
ryczne odniesienia, niespodziewane pytania
i ich konsekwencje. Szukanie prawdy to jeden
z motorów gatunku, ale bohaterka szuka jej
nie tylko w pracy i dochodzi do zaskakujących
wniosków. Mam nadzieję, że będą one dla wi-
dza równie ciekawe, jak fabuła.

**Jakie to uczucie: kończyć film, którym żyło
się wiele miesięcy albo nawet lat?**

Dla mnie, reżysera – deprymujące. Dopóki
trwały zdjęcia, dopóty można było w filmie
niemal wszystko zmienić, poprawić. W post-
produkcji – jeszcze też. Jednym słowem film
żył. Po montażu i udźwiękowieniu klamki za-
padają – film – ładnie ubrany, upudrowany
i uczesany – zostaje wystawiony na pokaz
jak... ciało na katafalku, czyli rozstanie jest
nieuchronne. Wiem, to się nazywa, że film za-
czyna żyć własnym życiem. Rozumiem, że ta-
ka jest naturalna kolej rzeczy, tylko, że ja od te-
go momentu nie mam już na nic wpływu – ta-
kie jest uczucie, o które pytasz.

grały fantastyczną rolę, m.in. właśnie dzięki temu, że dawały wsparcie młodym reżyserom, w tym debiutantom. Muszę przyznać, że reorganizacja Zespołów u progu transformacji ustrojowej była dla mnie ciosem. Od tamtego momentu, praktycznie aż do uporządkowania sytuacji po powołaniu PISF, kinematografia polska popadła w nędzę i zeszała na manowce.

Kto, oprócz Hoffmana i Bajera, udzielił ci wsparcia w bojach o *W zawieszeniu*?

Mój wrocławski przyjaciel, Sylwek Chęciński.

w inny system wartości i przekazywała ją młodszemu pokoleniu.

Zresztą prawi i szlachetni, lecz bynajmniej nie papierowi, są bohaterowie większości moich filmów i seriali. Anna German ucieleśniała według mnie połączenie niebywałego talentu z niezwykłą osobowością. Świat wokół niej to była wtedy jedna wielka pokusa, ona wolała jednak pozostać kobietą z zasadami. A niektórzy spodziewali się, że w filmie ubłocimy jej postać, choćby na siłę i na pokaz. Bo tak postępuje się z bohaterami filmowymi, gdyż tylko przybrudzeni wydają się rzekomo bardziej

gało na tym, że już u progu kariery zawodowej spotkałem we wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych jej legendy: Sylwestra Chęcińskiego, Stanisława Lenartowicza i Tadeusza Kosarewicza. Tadeusz, który w dorobku scenograficznym miał arcydzieło – *Ziemię obiecaną* Andrzeja Wajdy – zgodził się wesprzeć swoim talentem debiutanta, co było dla mnie ogromnym wyróżnieniem.

Kiedy Kosarewicz budował w hali dekorację wyobrażającą wnętrze piwnicy, inny debiutant, dziś już niestety nieżyjący, operator Darek Kuc, chcąc ułatwić sobie operowanie światłem, a tym samym uchronić się na wszelkie sposoby przed popełnieniem ewentualnego błędu, porosił go, żeby wszystkie ściany i sufit były przesuwalne. Tadeusz spokojnie, ale stanowczo odmówił. Przekonał młodszego kolegę, że przy takim rozwiązaniu widzowie prędzej czy później dostrzegą fałsz. Ostatecznie zgodził się „uruchomić” jedną ścianę. Utrudnieniami, które stworzył autorowi zdjęć, zmusił go do większego wysiłku twórczego. Jakże to było mądre posunięcie ze strony scenografa – Darek zaczął fantastycznie kombinować ze światłem.

I osiągnął w celowo skąpo oświetlonych scenach piwnicznych rezultaty nie mniej interesujące niż wiele lat po nim Jolanta Dylewska w filmie *W ciemności* Agnieszki Holland. A przecież nie mógł nawet marzyć o tak doskonałych warunkach technicznych, w jakich pracowała nasza mistrzyni kamery.

Z Darkiem zrobiłem moje cztery pierwsze filmy: *W zawieszeniu*, *Ostatni prom*, *Zwolnionych z życia* i *Polską śmierć*. Bardzo różniły się od siebie, każdy wymagał od operatora innych umiejętności artystycznych i technicznych, zawsze jednak kamera Darka była bezwzględnie podporządkowana tematyce filmu i precyzyjnie opowiadała historię zapisaną w scenariuszu.

Darek był wtedy jeszcze młodym człowiekiem, ale reprezentował starą szkołę operatorów, co wyrażało się w poważnym podejściu do pracy. Wysoko go ceniłem i bardzo lubiłem.

Czy *W zawieszeniu* odniosło sukces?

O sukcesie komercyjnym nie mogło być mowy – film został skierowany do tzw. „wąskiego rozpowszechniania”, co oznaczało rozpowszechnianie w pięciu kopiach w całej Polsce i zgodę na



WALDEMAR KRZYSZEK NA PLANIE 80 MILIONÓW, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

Z jednej strony też „urabiał grunt” w Warszawie, a z drugiej – testował moje przygotowanie do zdjęć. Chciał, abym dobrze zadebiutowała, więc wytykał mi potknięcia w scenariuszu, w pierw mówiąc: „No to posłódźmy sobie herbatkę, bo potem będzie już tylko gorzko”. I było! Tak samo przy scenopisie. Od tego czasu nie słodzę herbaty. Jak Stanisław Lenartowicz, drugi „oprawca” moich kolejnych projektów. Od pewnego momentu zaczął mnie wspierać również... minister Jerzy Bajdor, i to jeszcze zanim ruszył na niego atak w KC, kiedy musiał się bronić.

Czy Janda i Radziwiłowicz nie obawiali się grania postaci praktycznie bez skazy?

Ależ w czasach stalinowskich byli tacy ludzie i ja chciałem ich pokazać! Nie wszyscy stali się zbłąkanymi komunistami. Większość społeczeństwa nigdy nie dała się uwieść komunistom, konsekwentnie wyznawała wiarę

wiarygodni, wielowymiarowi, ludzcy. Ale to nie jest problem moich bohaterów, tylko tych krzyczących: „Więcej brudu!”. Oni po prostu szukają usprawiedliwienia dla swojej moralnej pokraczności, bo skoro wszyscy jesteśmy ubabrani, to nie ma problemu, widocznie inaczej się nie da. A my pokazujemy, że jednak nie wszyscy. Dlatego spokojnie słuchałem snyderstwa, że *W zawieszeniu* to film o facieci ukrywającym się w piwnicy ze strachu przed teściową! Śmieszne, prawda?!

Podobnej wierności ideałom dochowali młodzi ludzie z *80 milionów*, którzy tuż przed stanem wojennym w brawurowy sposób ocalili dla „Solidarności” tytułowe 80 milionów złotych.

Od filmu *W zawieszeniu* rozpoczęła się twój trwająca do dziś współpraca ze scenografem Tadeuszem Kosarewiczem.

Mogę mówić o wielkim szczęściu, które pole-



WALDEMAR KRZYSZEK I MARCIN BOSAK NA PLANIE 80 MILIONÓW, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

Fot. Jarosław Sosniński/Mediabrigade

wyświetlanie wyłącznie w kinach studyjnych, najwyżej na dwóch seansach dziennie. Trudno się dziwić, że w tych warunkach *W zawieszeniu* obejrzało zaledwie 100 tys. widzów. Przeciwnicy filmu oczywiście z tego powodu triumfowali. Tłumaczyłem im, że nie można jego wyniku frekwencyjnego porównywać z wynikami hitów, nierzadko przy tym zupełnych bzdetów, które miały kilkadziesiąt czy nawet kilkaset kopii i odpowiednią reklamę.

W zawieszeniu odniosło sukcesy innego rodzaju. Ot choćby towarzysz WaldeMAR Świrgoń złożył w Komitecie Centralnym PZPR donos na ministra Bajdora za dopuszczenie do powstania filmu antypartyjnego i antypaństwowego. Już sam fakt, że na tak wysokim szczeblu zainteresowano się moim debiutem, był kolejnym świadectwem dużej wagi, jaką przywiązywano do profesji reżyserskiej, nie mówiąc już o tym, że zrobiło filmowi niezamierzoną reklamę. Z kolei na specjalnym seansie w Szczecinie weterani wileńskiego AK płakali ze wzruszenia, że doczekali się przed śmiercią filmu, którego głównym i do tego pozytywnym bohaterem był żołnierz ich formacji, który walczył także po wojnie o wolną Polskę. Dotychczas tacy jak on, jak i ci siedzący w kinie, byli opluwani jako zdrajcy współpracujący z Niemcami, a później – sługusi imperialistów. Wreszcie przysły sukcesy festiwalowe. W 1988 roku *W zawieszeniu* zdobyło Nagrodę

Specjalną Jury na MFF w Dunkierce, zaś rok wcześniej, na FPFF, który wtedy przeniósł się z Gdańska do Gdyni – nagrodę za debiut reżyserski. Po festiwalu w Berlinie *W zawieszeniu* kupiło 11 krajów.

Przejdźmy więc do twojego drugiego filmu, którym był zrealizowany w 1989 roku *Ostatni prom*. Widzimy w nim wprowadzenie stanu wojennego w Polsce. Ten moment lub jego następstwa pokazało wtedy kilkoro innych reżyserów, np. Maciej Dejcz w *300 milach do nieba*, Janusz Kijowski w *Stanie strachu*, Magdalena Łazarkiewicz w *Ostatnim dzwonku*. Czy istniała w was wewnętrzna potrzeba opowiedzenia widzom o stanie wojennym, podobna do tej, jaką przed wami odczuwali reżyserzy związani z polską szkołą filmową, którzy mówili o okupacji hitlerowskiej?

Wychowaliśmy się w tradycji, która nakazywała reżyserom polskim poruszać w filmach problemy istotne dla społeczeństwa. Nawet w komediach. Przecież Chęciński w *Samych swoich* przemycił pierwszą w kinie polskim opowieść o repatriantach z Buga.

To z tej tradycji wzięła się wskazówka Edwarda Żebrowskiego, że nie wystarczy chcieć opowiedzieć jakąś historię, aby sięgnąć po kamerę. Inny z moich profesorów, Krzysztof Kieślowski, zalecał, aby mieć gotowe sce-

nariusze i korzystać z każdej nadarzającej się okazji przeniesienia ich na ekran, gdy tylko cenzura poluzuje. Profesor Jerzy Wójcik, który wykładał sztukę operatorską, mawiał: „Pamiętajcie – ekran jest jeden! Wyświetlane są na nim i arcydzieła, *Naga wyspa* czy *Ziemia obiecana*, i wasze etiudy. Nie wolno wam zbrukać ekranu! Ani teraz, ani wtedy, gdy będziecie kręcić filmy profesjonalne”. Skoro wpojony mi został taki kod, to musiałem przynajmniej starać się robić takie kino, żeby nie wstydzić się za nie przed moimi mistrzami. I przed sobą.

Produkcja *Ostatniego promu* ruszyła w 1989 roku, ale jeszcze przed 4 czerwca. Stary świat zbierał się do odejścia, nowy dopiero wyłaniał się na horyzoncie. Jak ta graniczna sytuacja wpłynęła na losy filmu?

Z przepchnięciem *Ostatniego promu* nie było już tak dużych problemów, jak przy *W zawieszeniu*, bo komuna istotnie chyliła się ku upadkowi. Ale jeszcze nie upadła i mogła ugryźć. Minister Bajdor oświadczył, że skieruje film do produkcji, pod warunkiem, że Hoffman, jako szef Zespołu „Zodiak”, weźmie na siebie całkowitą odpowiedzialność za jego ostateczny kształt i wymowę. Pan Jerzy zgodził się bez wahania. W rozmowie z nim, po wyjściu z gabinetu Bajdora, dałem wyraz zaniepokojeniu, czy nie podjął za dużego ryzyka i jak ma zamiar

mnie cenzurować. A Hoffman na to: „Najwyżej rozwiążą Zespół, ty zaś, młody, zap... na plan i nakręć jak najlepszy film, a martwić będziemy się potem”. Raz jeszcze przekonałem się, ile znaczy dla początkującego reżysera dobry szef Zespołu. Zresztą nie po raz ostatni, bo hiperinflacja pożarła budżet *Ostatniego promu* zanim zdążyliśmy ukończyć zdjęcia. Hoffman z Leonem Wareckim, zastępcą szefa d.s. produkcji „Zodiaku”, akurat oglądali wtedy nakręcone materiały. Zauważyłem, że Wareckiemu zaszklily się oczy, co znaczyło, że film go poruszył. Obaj natychmiast podjęli decyzję o dołożeniu pieniędzy, co dziś byłoby nie do pomyślenia. Teraz, żeby zacząć film, sam muszę nieraz żebrać o te 50 proc. budżetu spoza dotacji PISF-u, co bywa żenujące i upokarzające. I wcale nie jest tak, że sukces mojego ostatniego filmu gwarantuje mi środki finansowe na następny.

Wracając zaś do *Ostatniego promu*, Hoffman, świetny warsztatowiec, poświęcił mi dwa tygodnie na pomoc w zmontowaniu



AGATA BUZEK I ARTEM TKACZENKO
W FILMIE FOTOGRAF, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

Nauka nie poszła w las, bowiem sekwencja ta należy do najbardziej widowiskowych i wstrząsających we współczesnym kinie polskim. Przy okazji wspomnijmy jeszcze jedną zmarłą osobę, z którą właśnie przy *Ostatnim promie* rozpoczęła kilkuletnią współpracę: kierownika produkcji, później producenta, Pawła Rakowskiego.

Paweł miał dobry gust, pamiętajmy, że pracował z tak wybitnymi reżyserami, jak Wojciech Jerzy Has czy Andrzej Barański. Kiedy w Polsce nastał kapitalizm, a wraz z nim przysłała moda na robienie komercyjnych filmów o niczym, być może ustrzegł mnie przed nakręceniem takich głupawek. Czytał scenariusz i mówił: „Waldek, nie bierz się za to, szkoda życia”. Rakowski był przy tym skuteczny. Najlepiej świadczy o tym numer stulecia, jaki zrobił wraz ze swoim współpracownikiem, Arkadiuszem Orłowskim, chcąc wydebić od Polskiej Żegluga Bałtyckiej zgodę na bezpłatne wykorzystanie promu „Wilanów” do zdjęć w *Ostatnim promie*. Prom był po remoncie, więc i tak musiał odbyć rejs próbny, ale Polska Żegluga Bałtycka uzależniła wydanie zgody na nieodpłatne udostępnienie go ekipie od tego, w jakim świetle firma została przedstawiona w scenariuszu. A było ono, delikatnie mówiąc, nie najjaśniejsze. Kapitan promu w scenariuszu w godzinie próby okazywał się nieudacznikiem i uciekał w chorobę. Pierwszy oficer miał niewątpliwie powiązania z SB, a lekarz pokładowy był alkoholikiem. W tej sytuacji, w szczytności siedziby dyrekcji PŻB odegrano scenkę, w której Paweł poinformował gospodarzy, że Arek, człowiek przesądny i chory na serce, bardzo się przejął niekorzystną dla siebie

wrózbą Cyganki, którą spotkali rano na dworcu. Arek zaś w tym czasie najpierw udawał, że nie może znaleźć rzekomo przywiezionego do wglądu scenariusza, a następnie symulował atak serca! Obaj wszystko to ukartowali w postaci. Wzięta tym sposobem na litość dyrekcja PŻB wydała w ciemno pisemną zgodę na gratisowe zdjęcia na „Wilanowie”.

***Ostatni prom* to jeden z nielicznych twoich filmów, których akcja nie rozgrywa się na Dolnym Śląsku, gdzie od lat mieszkasz. Większość – od *W zawieszeniu*, poprzez *Nie ma zmiłuj*, *Zwolnionych z życia*, *Polską śmierć*, po *Małą Moskwę* i *80 milionów* – tworzy swoistą odyseję wrocławsko-legnicką. Dlaczego kamery roztawiasz najczęściej właśnie w tym regionie Polski?**

Dolny Śląsk ze swoją dramatyczną historią i powikłanymi losami swoich mieszkańców jest źródłem prawdy w moich filmach. Nasiąkłem nią, żyjąc wśród tych pokiereszowanych przez historię ludzi i teraz nie muszę na siłę wymyślać postaci filmowych. Bohaterowie *W zawieszeniu*, *Małej Moskwy*, *80 milionów* mieli swoje pierwowzory w rzeczywistości. Przyjrzyjmy się Legnicy. W niewielkiej miejscowości ścieżki wydeptali miejscowi Polacy, przesiedleńcy z przedwojennych kresów wschodnich, repatrianci z Francji i Grecji, Niemcy, Ukraińcy, Łemkowie, Żydzi. Do tego w istniejącym tu przez cały okres PRL, największym sowieckim garnizonie wojskowym w Europie Wschodniej, mieliśmy żołnierzy z wszystkich republik Związku Radzieckiego. Żyłem więc w tyglu kulturowym, to był dla mnie stan naturalny. Tu praktycznie każdy ma coś niezwykłego do opo-

Fot. Grzegorz Spała/Yes To Film



TATIANA ARNTGOLTS I ADAM WORONOWICZ
W FILMIE FOTOGRAF, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

wiedzenia. Chłonę te historie i część z nich przenoszę na ekran. Na sfilmowanie wszystkich życia mi nie wystarczy.

Często ostatnio powracasz do kinematografii rosyjskiej. Współpracowałeś z nią przy *Małej Moskwie*, serialu *Anna German*, którego sukces przeszedł chyba najśmielsze oczekiwania, a ostatnio przy *Fotografie*. Jak układała się ta współpraca?

Jej początki były bardzo trudne. Starania o fundusze na *Małą Moskwę* trwały pięć lat. Trzeba jasno powiedzieć, że ostateczną decyzję o realizacji tego filmu podjął ówczesny prezes TVP, Bronisław Wildstein. Uznał, że dramat rozgrywający się w tytułowej Małej Moskwie, czyli we wspomnianym legnickim garnizonie wojskowym sowieków, w roku 1968, w którym armie Układu Warszawskiego zdławiły Praską Wiosnę, będzie filmem ważnym. Kiedy jeszcze nie było przesądzone, że film powstanie, Jacek Sieradzki opublikował w „Dialogu” mój scenariusz, żeby w razie upadku projektu istniał dowód, iż ktoś zamierzał go urzeczywistnić, a Tadeusz Kosarewicz i ja na wszelki wypadek, gdyby miało się jednak udać, jeździliśmy do Moskwy na dokumentację.

No i udało się.

Tak, ale kiedy przystępowaliśmy do produkcji filmu, zdałem sobie sprawę, że nic nie wiem o współczesnym kinie rosyjskim i jego aktorach, a przecież kluczowe dla powodzenia przedsięwzięcia było znalezienie odpowiedniej odtwórczyni głównej postaci kobiecej, Wiery Swietłowej, i jej córki, też Wiery. Niemal

Fot. Grzegorz Spała/Yes To Film

zupełny brak filmów rosyjskich w oficjalnym obiegu w Polsce zmusił mnie do zdobywania dvd z filmami produkcji rosyjskiej z lat 2004-2007 wszystkimi dostępnymi sposobami. W dwóch tytułach wypatrzyłem Svetlanę Khodchenkową, która później, jak w banalnym hollywoodzkim scenariuszu, spóźniła się na casting w Moskwie, bo utknęła w korku, a potem nie mogła znaleźć miejsca do zaparkowania. Casting ostatecznie wygrała, ale okazało się, że nie znała „Grande Valse Brillante”, który miała zaśpiewać w jednej z kluczowych scen filmu. Ewa Demarczyk nagrała tę pieśń również w języku rosyjskim. Kiedy Svetlana przyjechała do Polski na próby kamerowe, odtworzyłem jej to nagranie. Svetlana wysłuchała, stwierdziła, że jest genialne i że ona tego nigdy nie będzie w stanie zaśpiewać, ani po polsku, ani po rosyjsku i dlatego musi zrezygnować z roli.

Dramat!

Na szczęście tylko chwilowy. Kategorycznie zaprotestowałem. Wymogłem, że ma się nauczyć piosenki bez względu na własne opory. Na ekranie jej interpretacja „Grande Valse Brillante” wypadła brawurowo. Kreacja aktorska Khodchenkovej w *Małej Moskwie*, zresztą nagrodzona w Gdyni, bez wątpienia przyczyniła się do kolosalnego sukcesu filmu w Rosji. *Małą Moskwę* wyświetlano w kinach, a premiera telewizyjna odbyła się w I kanale telewizji rosyjskiej w najlepszym czasie antenowym – w niedzielę o godzinie 19.00.

I pomyśleć, że pierwszy polski dystrybutor *Małej Moskwy* po obejrzeniu filmu wycofał się, stwierdziwszy, że nie tak go sobie wyobrażał.

Śmiać mi się chciało, jak po Złotych Lwach w Gdyni zatelefonował do mnie z pytaniem, czy podpisałem już z kimś umowę dystrybucyjną, bo chciałby wrócić do rozmów. Ale było już za późno.

Czy rosyjski sukces *Małej Moskwy* miał konsekwencje praktyczne?

Kiedy pojawił się projekt *Anna German*, dyrektor kanału I telewizji rosyjskiej uzależnił uruchomienie dużych środków finansowych na realizację od tego, czy ja się jej podejmę. Wtedy nie mogłem – wkrótce miały się rozpocząć zdjęcia uciekające do *80 milionów*. Pół roku później ponowiono propozycję, ale ja wciąż byłem zajęty *80 milionami*. Przystąpiłem jednak do analizy i rozwijania scenariusza, wyboru obsady i lokacji, uzgodniliśmy warunki i terminy pierwszych zdjęć. Casting rosyjski odbywał się już zupełnie inaczej niż przed *Małą Moskwą*. Nie musiałem ścierać pirackich kopii ich filmów, już mogłem je normalnie kupić. Poza tym aktorzy rosyjscy sami się teraz do mnie zgłaszali dzięki... robiącej coraz większą karierę Svetlanie. „Pan Waldemar eto nasz starmejker” – mówią. Na powtórzenie sukcesu Khodchenkovej liczy Tatiana Arntgolts – włączająca się w pościg za groźnym bandytą policjantką z *Fotografą*. ■

Warszawa, zima 2014



WALDEMAR KRZYSZEK NA PLANIE
80 MILIONÓW, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

Fot. Jarosław Sosniński/Mediabrigade



WALDEMAR KRZYSZEK I PIOTR GŁOWACKI NA PLANIE
80 MILIONÓW, REŻ. WALDEMAR KRZYSZEK

skomplikowanej sekwencji, w której pasażerowie płynącego już po niemieckich wodach promu, na wieść, że w kraju jest stan wojenny, wpadają w panikę i skaczą z pokładu. Odbierałem wtedy od szefa wspańnięte lekcje montażu.

Fot. Jarosław Sosniński/Mediabrigade

ANNA WRÓBLEWSKA

POZA EKRANEM CZYLI KSIĘGOZBIÓR POLSKIEJ BRANŻY FILMOWEJ

W Polsce wydaje się ponad 200 książek filmowych rocznie. Trudno uwierzyć, że wśród nich tylko dwie-trzy to pozycje typowo branżowe, skierowane do profesjonalistów, poradniki lub podręczniki.

Polskie piśmiennictwo filmowe kojarzy się przede wszystkim z bogatą tradycją filmoznawczą, zainicjowaną myślą wybitnego teoretyka Karola Irzykowskiego. Czy to czynnik historyczny, czy efekt sposobu kształcenia w dziedzinie nauk filmowych – w każdym razie książka branżowa jest w tej chwili dobrem tyleż rzadkim, co pożądanym.

Wydawnictwa z tego nurtu można podzielić, w największym uproszczeniu, na podręczniki praktyczne i na analizy przekrojowe. Tych pierwszych jest zdecydowanie więcej w ostatnich latach, głównie, ale nie tylko, za sprawą Wydawnictwa Wojciech Marzec.

Cierpliwie oko profesorów

Wbrew pozorom, w okresie PRL-u istniał i miał się całkiem dobrze kanon podręcznika filmowego, głównie za sprawą Wydawnictwa Artystycznych i Filmowych, które dbały zarówno o filmowca amatora, jak i profesjonalistę. Dorobek WAiF zasługuje pod tym względem na pamięć i szacunek, choć zapewne część z tych podręczników ma już dzisiaj walor głównie archiwalny. Książki Ryszarda Kreysera (np. „Film amatorski bez błędów”, 1975), Macieja Sieńskiego („Filmowe zdjęcia trickowe”, 1966), Kazimierza Konrada („Światło w filmie”, 1983), Jana Jacoby’ego („Reżyseria filmu amatorskiego”, 1971), wypełniały półki w domach i bibliotekach. W dorobku tym zwraca uwagę imponująca liczba poradników dla filmowców i fotografów nieprofesjonalnych – jedną z kilkudziesięciu książek o tej tematyce miał na pewno każdy pasjonat sztuki audiowizualnej. Najjaśniejszą gwiazdą wydawniczego wolumenu WAiF jest słynna książka Kazimierza Karabasza „Cierpliwie oko”

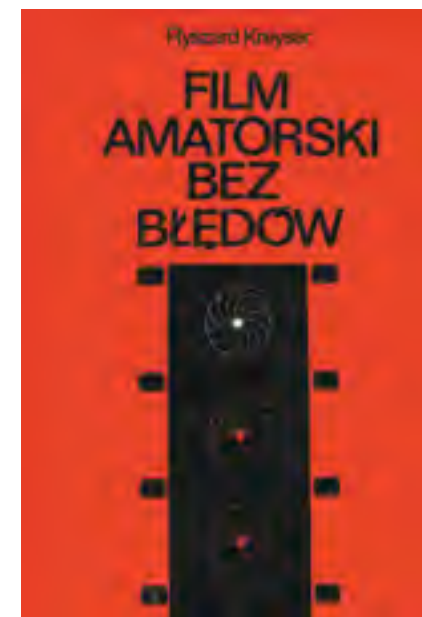


(1979), klasyka gatunku i biblia polskiego dokumentu, zapis filozofii i estetyki artysty, która wpłynęła na całe pokolenia polskich twórców.

W 2006 roku WAiF powrócił do tradycji podręczników sygnowanych przez wybitne autorytety, wydając przy wsparciu Stowarzyszenia Filmowców Polskich i świeżo powstałego Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, znakomitą książkę dwóch wybitnych operatorów: Bogdana Dziworskiego i Jerzego Łukasze-wicza. Hitem było wydanie kolejnej książki Macieja Karpińskiego na temat pisania scenariusza – „Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego”. Z książek Karpińskiego (wcześniej np.: „Niedoskonałe odbicie. O sztuce pisania scenariusza filmowego”, 1995) uczy-

ły się dziesiątki polskich scenarzystów. Świetnie napisane, zorientowane praktycznie, były jedynymi wydawnictwami na ten temat do czasu wydania w 1999 roku klasyka gatunku – „Przygód scenarzysty” Williama Goldmana, wielokrotnie zresztą przez polskiego autora przywoływanego. Błyskawiczne znikanie z rynku tych pozycji było skromną zapowiedzią przyszłej popularności Wydawnictwa Wojciech Marzec.

W dziedzinie książki analitycznej, branżowej, w specjalizacji produkcyjno-ekonomicznej, sytuacja była prostsza. Tu liczyły się jedno nazwisko, jedna gwiazda. Profesor Edward Zajiček okazał się konsekwentnym outsiderem. Z zawodu kierownik produkcji, jeden



z twórców powojennej kinematografii, umiejętnie łączy pasję literata, zawodowcy i genialnego archiwisty.

Chociaż o najsłynniejszej książce Zajička „Poza ekranem”, Krzysztof Teodor Toeplitz napisał, że „czyta się to jak powieść. Niekoniecznie o ekonomii filmu. Raczej o ludziach”, w istocie jest to jedyny w Polsce zapis ekonomicznej historii polskiej kinematografii. Strach pomyśleć, jak dzisiaj wyglądałaby wiedza o historii polskiego kina, gdyby nie publicystyczna i archiwistyczna wytrwałość autora. Dzięki niemu znamy dokładne dzieje (także personalne) Zespołów Filmowych, dysponujemy danymi o liczbie kin i widzów, znamy stawki wynagrodzeń, a także śledzimy wszystkie zmiany prawne i – częstsze – instytucjonalne w polskiej kinematografii. Pierwsze wydanie książki ukazało się w 1992 roku. 16 lat później profesor wrócił do swojej książki, uzupełniając ją o dwa rozdziały i wydając siłami Wydawnictwa Montevideo (kierowanego przez kierownika produkcji i autora Michała J. Zabłockiego) oraz Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

„Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005” to najbardziej znana książka profesora z jego dorobku. A jest on bogaty, obejmuje takie tytuły jak: „Polska produkcja filmowa: problemy rentowności” (1980), „Podstawy ekonomiki pracy w produkcji filmowej” (1983), „Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej: Kinematografia

wolnorynkowa w latach 1896–1939” (Tom 1, 2008), „Praca i film. Problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej” (dwa tomy, 1997). Anna Zarychta z Wydawnictwa Szkoły Filmowej w Łodzi zapowiada wznowienie „Zarysu...”, wiadomo także, że profesor kontynuuje prace nad kolejną książką na temat ekonomicznej historii kina.

Wznowienie „Poza ekranem”, dofinansowane już ze środków PISF, zapowiadało nowy dialog w myśli filmowej – dyskurs ekonomiczny, branżowy, odbywający się pomiędzy profesjonalistami rynku filmowego, zawodowcami, ale także – zewnętrznymi obserwatorami. Profesor Zajiček symbolicznie zakończył „akcję” swojej opowieści na założeniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i powołaniu Agnieszki Odorowicz na stanowisko dyrektora.

Poza ekranem, poza scenariuszem

„Trudno dziś przewidzieć, czy ustawa automatycznie zaowocuje podniesieniem jakości filmów i wzmocni rodzimy przemysł filmowy. Pewne jest natomiast, że po wejściu jej w życie na twórcach spocznie większa niż dotąd odpowiedzialność za sposób wykorzystania publicznych środków” – pisała Ewa Gębicka, badaczka z Uniwersytetu Śląskiego, która w 2006 roku wydała tam książkę „Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej”. Ta cenna, choć mało

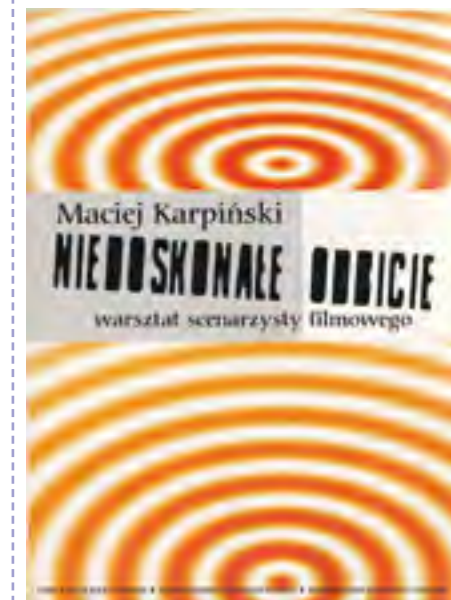


rozpowszechniona pozycja, zawierająca niebywałą wręcz liczbę przywołanych źródeł prasowych i dokumentów źródłowych podsumowuje trudny czas transformacji, pozostawiając otwarte pytania na przyszłość.

Okres graniczny, lata 2005–2006, to także czas debiutu rynkowego najbardziej aktywnego wydawcy książek filmowych – Wydawnictwa Wojciech Marzec. Firma wydaje dzisiaj pięć-sześć książek rocznie, bo też grono czytelników jest ograniczone. Wśród nich jest grupa około 700 osób, które kupują wszystko, co ukazuje się nakładem tego wydawcy. To duży sukces, zważywszy na stosunkowo krótką karierę firmy.

A zaczęła się ona od książki „Jak napisać scenariusz filmowy” (Robin U. Russin, William Missouri Downs, 2005), która po dwóch tygodniach sprzedaży znalazła się na szczycie listy bestsellerów Empiku. Wydawca przyznaje, że do osiągnięcia po bestseller Russina i Downsa skłonił go fakt, że przez kilkanaście lat nie mógł kupić na własne potrzeby podręcznika pisania scenariusza. Początkowo ani dystrybutorzy, ani księgarze nie wierzyli w sukces książki. Debiutujący wydawca zwrócił się więc do branży filmowej – między innymi do Juliusza Machulskiego, który wystawił książce entuzjastyczną recenzję. Wydawca rozumiał, że należy ofertę skierować do profesjonalistów, a że wierzył w wartość podręcznika, szybko przekonał się, że była to strategia słuszna.

Sukces książki zaskoczył wszystkich. Woj-





ciech Marzec trafił na dobry moment w kinematografii. Był rok 2005, powstał Polski Instytut Sztuki Filmowej, otworzyły się i rozwinęły kanały informacji środowiskowej. To właśnie na ten czas przypada gwałtowny rozwój szkoleń i studiów z zakresu scenariopisarstwa, a także konsolidacja środowiska scenarzystów. Nawet to jednak nie tłumaczy, dlaczego do dzisiaj w ośmiu nakładach sprzedano 30 tys. egzemplarzy książki. Nie ma tylu scenarzystów, ba, nie ma nawet tylu filmowców. „Często widzę moją książkę u kogoś na półce. I słyszę: kupiłem twoją książkę, bo może kie-

dyś będę chciał zostać scenarzystą. Chcę ją mieć na wszelki wypadek” – mówi Wojciech Marzec. I dodaje: „Doświadczenie to wyklarało u mnie myśl, że nie ma na rynku książek, które mają uczyć filmu. Postanowiłem więc wynajdować na międzynarodowym rynku pozycje z głównych nurtów wiedzy, jak reżyseria, montaż, dźwięk, produkcja. Pierwszą książkę wybrałem intuicyjnie, ale kolejne wybory były już składową kilku czynników. Rozmawiałem z polskimi filmowcami, którzy znali i czytali literaturę obcojęzyczną, penetrowałem rynek amerykański. Wydawcy amerykańscy weryfikowali te wybory, wskazując często pozycje sprawdzone, o określonej renomie i dobrych wynikach sprzedaży”.

W ten sposób doszło do wydania „Gramatyki języka filmowego” Daniela Arijona. To klasyczna książka filmowa, niezwykle popularna na świecie i – co ciekawe – znana także w Polsce. Wiele lat temu w broszurowej formie wydała ją łódzka Szkoła Filmowa. Książka rozeszła się natychmiast.

„Format scenariusza filmowego” Martina Schabenbecka, scenarzysty polskiego pochodzenia mieszkającego w Niemczech, powstał na zamówienie Wydawnictwa. Projekt budził sprzeczne uczucia. Dojrzały scenarzysta raczej odrzucał ideę formatu scenariusza, ale młodzi autorzy byli znacznie bardziej otwarci – uważali, że ta wiedza jest konieczna. Podobnie jak ci, którzy pracowali na rynku amerykań-

skim. Dzisiaj coraz częściej zasady formatowania są mile widziane. Książkę czytają ci, którzy piszą scenariusze, np. na konkursy czy według innych ściśle określonych reguł, albo ci, którzy scenariusze czytają i oceniają.

„Film dokumentalny” Sheili Curran Bernard to w istocie podręcznik reżyserii dokumentu. Zanim polscy autorzy zaczęli dla Wydawnictwa sami pisać książki, współpracowali z nim jako tłumacze. Jak zauważa wydawca, istotną była ich wiedza merytoryczna, specjalistyczna. Dlatego na przykład autorem przekładu „Filmu dokumentalnego” jest Michał Bukojemski.

Zespoły wiecznie żywe

„Zależało mi, żeby każda z naszych książek była rodzajem wzorca w danej dziedzinie: montażu, reżyserii, produkcji filmowej. Okazało się, że na te wzorce jest zapotrzebowanie” – mówi Wojciech Marzec. „Od początku także przyświecała nam intencja, żeby zdobyć polskich autorów, zachęcić ich do tego szczególnego rodzaju literatury. Wcześniej jednak trzeba było wyrobić sobie markę i wśród autorów, i wśród czytelników”.

„Sztuka produkcji filmowej” jest bowiem książką ciekawą, ale jednak zorientowaną na rynek amerykański. Jej odbiorca niekoniecznie musi pracować w branży, ukazuje ona bowiem produkcję filmową jako zintegrowany system czy – wedle tytułu – rodzaj sztuki. Część szcze-

gółowych rozwiązań praktycznych i opisanych w niej realiów, rozmija się z polską rzeczywistością. „Nie wszystkie teorie amerykańskie da się przełożyć na rynek polski, teraz czas na teorie polskie. Książka polskiego autora wydaje się czytelnikowi bardziej dostępna i zrozumiała. Osadzona jest w polskich realiach, jest łatwiejsza do konfrontacji myślowej i tańsza. Łatwiej ją kupić, szybciej ją się zrozumie i jest bliższa sercu” – wyjaśnia wydawca. Krokiem dalej jest już własna, krajowa „Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce” Michała J. Zabłockiego, o której pisaliśmy ostatnio kilkakrotnie.

Nakładem Wydawnictwa ukazała się także „Reżyseria filmu reklamowego” Katarzyny i Nono Dragovicóv. A w listopadzie 2013 roku – szeroko prezentowana na łamach „Magazynu...” – „Scenografia” Allana Starskiego. „Dzisiaj przychodzi do mnie wielu autorów, głównie z pomysłami, rzadziej – z książkami. Cieszą mnie propozycje bardziej wyspecjalizowane. Takie jak książka o zawodzie sekretarki planu” – mówi Wojciech Marzec. – „Są na rynku międzynarodowym książki o kręceniu horrorów, o produkcji i pisaniu sitcomów. Teraz, kiedy solidny background został zapewniony, można o nich pomyśleć. Chciałbym jednak, żeby każda książka była niekwestionowanym wzorcem. Proszę polskich autorów, by tak opracowali książkę, żeby przez kilka lat zachowywała standard wzorca, była pełna i uniwersalna”.

Szansę na status wzorca mają dwie ostatnie książki Wydawnictwa, czyli „Scenografia” i „Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce”. Propozycje te padły na podatny grunt. Michał J. Zabłocki zwraca uwagę na dramatyczny wręcz brak na rynku podręczników, leksykonów i informatorów związanych z techniką i technologią produkcji filmowo-telewizyjnej oraz metodami realizacji form audiowizualnych do tzw. nowych mediów. Coraz więcej jest książek o pisaniu i formatowaniu scenariuszy, natomiast nie ma wydawnictw poświęconych zarządzaniu, ekonomii i finansowaniu produkcji, nie mówiąc o instruktażu dla producentów i innych zawodów z uwzględnieniem polskich uwarunkowań. „Dominują na rynku pozycje filmoznawcze. Niekiedy są to przeredagowane doktoraty, felietony krytyczne lub eseje związane z zagadnieniami przy- czynkowymi, natomiast jest brak instrukcji



obsługi sprzętu zdjęciowego, oprogramowania, opisu nowych wynalazków i praktycznych porad dla wchodzących do branży” – mówi autor „Organizacji...” – „Zachwyca mnie bogactwo tego typu wydawnictwa w Anglosasów (np. Focal Press), ale należy pamiętać, że ich pozycje trafiają na rynek światowy i są pisane z myślą o rozwiniętym przemyśle medialnym. Niektóre z nich, te o charakterze ogólnym – na ogół ze sporym opóźnieniem – są tłumaczone na język polski, czym konsekwentnie zajmuje się np. Wydawnictwo Wojciech Marzec”.

Ale nie tylko – warto tu przywołać wydaną nakładem Krajowej Izby Producentów Audio-wizualnych „Sztukę koprodukcji” Pera Neumanna i Charlotte Appelgren, cenny podręcznik każdego producenta, który zdecyduje się działać na niespokojnym międzynarodowym rynku.

Michał Zabłocki, który sam wiele lat prowadził działalność wydawniczą, wspomina, że hitami Montevideo były dwa podręczniki: „ABC kosztów przedsiębiorstwa telewizyjnego” Romana Kotapskiego i „Technologia produkcji komputerowych efektów specjalnych w polskiej kinematografii” Bogumiła Jochymczyka. A także wszechobecny, siedmiokrotnie aktualizowany informator teledadresowy „Kinematografia, telewizja i wideo w Polsce”. „Gdy sam zająłem się czymś innym, niestety żadna z osób, do których się zwróciłem, nie była zainteresowana wznowieniem tych po-

zycji. A Internet nie jest, przynajmniej dla mnie, wiarygodnym źródłem jakichkolwiek informacji o charakterze źródłowym i naukowym, popartym wiedzą i doświadczeniem autorów haseł. Likwidowane są zakładki poradnikowe na popularnych filmowych portalach, a nawet Wikipedia wypada blado, jeśli chodzi o filmową technikę i technologię produkcji. Z czasopiśmiennictwa w tej dziedzinie zostały na rynku wyłączone dwa kwartalniki: <Film-PRO> oraz <Film&TV Kamera>” – mówi Zabłocki.

Nowe nazwiska i duch Zespołów

Skromne Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi również krok po kroku stara się wypełniać lukę rynkową. Studenci reżyserii korzystają z „Inscenizacji filmowej. Podręcznika reżyserii (cz. 1)” Witolda Szymczyka i „Przewodnika dokumentalisty” Grażyny Kędzielawskiej. Również nakładem Wydawnictwa PWSFTviT ukazała się głośna książka Jacka Bławuta „Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska”. Co prawda nie jest to klasyczny poradnik, ale można włączyć go w tradycję książek mistrzów – nauczycieli młodszego pokolenia, a z pewnością – zaliczyć do najbardziej znanych książek filmowych ostatnich lat. Z kolei jedną z najciekawszych książek w dorobku Szkoły jest ubiegłoroczny „Restart zespołów filmowych” pod redakcją Marcina Adamczaka, Piotra Mareckiego i Marcina Małatyńskiego, próba zdefiniowania współczesnej tradycji



Zespołów Filmowych w europejskim kinie, w tym w Polsce, Czechach i na Węgrzech oraz w Danii.

Jeden z trójki autorów książki, Marcin Adamczak z UAM, w 2010 roku wydał nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria swój znakomity doktorat pod literackim tytułem „Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku”. To jedyna polska książka na temat współczesnego przemysłu filmowego w Europie, w Polsce i w Stanach Zjednoczonych, dająca jasną odpowiedź na pytanie o kondycję kina Starego Kontynentu w starciu z Hollywood. To także pierwsze „źródło zwarte”, które opisuje walkę o polską Ustawę o kinematografii i przytacza dyskurs publiczny jej towarzyszący. Trudno zrozumieć, dlaczego gdański wydawca tego wyjątkowego doktoratu nie zatroszczył się, by wypromować książkę w środowisku filmowym.

Niespodziewanie cennym źródłem wiedzy branżowej okazują się jubileuszowe publikacje producentów filmowych. Świetnie wydane, okraszone wewnętrzną, unikatową wiedzą i bardzo często wyjątkowymi zdjęciami, wypełniają lukę na rynku wydawniczym. Cenionym wydawcą tego typu publikacji jest Fundacja „Kino”. Wydawca miesięcznika „Kino” prowadził wydanie monografii Studia Filmowego „Zebra” pióra Konrada J. Zarębskiego, Studia Filmowego „Oko” Anny Wróblewskiej; dziennikarze „Kina” pracowali także nad wydaniem monografii „Chełmska 21”. Antoni Bańkowski i Sławomir Grabowski w latach 90. wydali monografię Se-ma-fora, a inny tandem twórczy: Barbara Hollender i Zofia Turowska już w 2000 roku nakładem oficyny Prószyński i Spółka wydał książkę „Zespół <TOR>”. Stanisław Zawiśliński był z kolei autorem i wydawcą pięknej „Księgi Kadru”. Swoje monografie mają zarówno Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi, TV Studio Filmów Animowanych w Poznaniu, jak i Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, a Studio Filmów Rysunkowych zadbało o ilustrowany katalog swoich dzieł. Wszystkie te pozycje pomagają uzupełnić obraz polskiej branży filmowej, podobnie jak jubileuszowe publikacje SFP („Filmowcy. Polskie kino według jego twórców” oraz „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”).

Podręcznik dla profesjonalistów

Polski czytelnik jest specyficzny. Wojciech Marzec ujawnia zaskakujące wnioski z obserwacji swoich klientów. „Podręcznik dla aktorów: technika improwizacji dla profesjonalnych aktorów filmowych, teatralnych i telewizyjnych” Stephena Booka tylko pozornie jest przydługim. W Stanach funkcjonują powszechnie tytuły typu: „wprowadzenie”, „podręcznik dla studentów i uczniów”, „podręcznik dla amatorów”. Na polskim rynku takie tytuły się nie sprzedają. Chcemy czytać książki dla profesjonalistów, z najwyższej półki. Choć jest jeden wyjątek – „Filmowanie dla młodych”, które łamie ten stereotyp i świetnie się sprzedaje. Na jej podstawie początkujący filmowcy, także amatorzy, mogą zrobić film np. za pomocą telefonu komórkowego czy domowej kamery. „Ale już nie kupi jej czterdziestolatek, który gdzieś na wakacje do Egiptu i chce zrobić sobie film pamiątkowy na przywoitym poziomie. Polak poszukuje tytułu ścisłego, dosłownego, dlatego czasem nasze tak wyglądają” – wyjaśnia wydawca.



„Nadal czeka na autora lub autorów cykl handbooków przydatnych bardziej na planie niż w czytelni biblioteki. Pomimo istnienia w Polsce wielu uczelni filmowych i sporej kadry utytułowanych wykładowców, wydaje się, że większość z nich nie tylko nie czuje potrzeby przekazania swojej wiedzy, ale – i tu mam straszne podejrzenie – być może przyczyną tej zapaści jest brak umiejętności pisarskich oraz zapewne brak grantów na tego typu wydawnictwa” – mówi Michał J. Zabłocki. – „Znajdują się środki na kolejne albumy fotograficzne i rocznicowe publikacje, natomiast nie ma animatorów wydawnictwa fachowych”.

Wtórzuje mu Anna Zarychta ze Szkoły Filmowej: „Brakuje publikacji opisujących najnowsze przykłady produkcji filmowej, także seriali telewizyjnych doby tzw. telewizji jakościowej i platform internetowych, książek o obliczach produkcji filmowej w dobie nowych mediów, np. o transmedialności czy mechanizmach rynkowych towarzyszących konwergencji mediów. To nowe, istotne wyzwania dla produkcji”.

„Aby uniknąć zarzutu skrajnego malcontenta zapowiadam więc własną pozycję: <101 filmowych problemów, o których zapomniano ci powiedzieć w szkole filmowej> – mówi Michał J. Zabłocki. Profesor Zajiček kontynuuje prace nad historią gospodarczą kinematografii, podczas gdy Szkoła Filmowa przygotowuje wznowienie jego książki. PWSFTviT wydała właśnie w formie książkowej dorobek konferencji zorganizowanej w 2013 roku przez Wydział Organizacji Sztuki Filmowej – „Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania”. Wkrótce na rynku pojawi się podręcznik profesor Joanny Lemann „Reżyseria polskiego filmu dokumentalnego”. Lada moment ukaże się także nakładem Fundacji „Kino” monografia „Polski film dla dzieci i młodzieży” autorstwa redaktorów „Magazynu...”, z obszerną częścią na temat produkcji. Mimo tak imponujących planów wydawniczych, białych plam jest wciąż bardzo wiele, więc należy się spodziewać, że w najbliższym czasie właśnie ten nurt piśmiennictwa filmowego będzie przeżywać swój renesans. ■

W jakich okolicznościach jako praktyk stał się pan autorem książek na temat produkcji filmowej i ekonomicznej historii kinematografii?

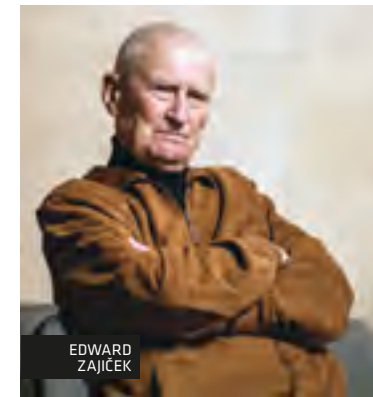
Pracując nie miałem nadmiaru czasu. W Warszawie najbliższymi mi było do SGPI-u przy Rakowieckiej. Kiedy kończyłem studia w Wydziale Ekonomiki Przemysłu, podręcznik do statystyki wieńczył nauczanie przyszłych magistrów ekonomii wskaźnikami tonokilometrów i średnich ważonych. Jednocześnie przestrzegał przed uleganiem indoktrynacji burżuazyjnych pseudouczonych, próbujących mącić ludziom w głowach rozkładami Pearsona lub cybernetycznymi wizjami Norberta Wienera. Trudno o lepszą rekomendację i zachętę! Efektem było napisanie czterdziestu lat temu kilku artykułów do miesięcznika „Kino”. Wynikało z nich m.in., że skoro filmowy uśmiech Beaty Tyszkiewicz, gest Zbyszka Cybulskiego, operatorski kunszt Jerzego Wójcika czy reżyserski Andrzej Wajdy można utrwalić w postaci binarnych ciągów, to niewykluczone, że w niedalekiej przyszłości kręcenie filmu będzie bardziej przypominać inżynierię komputerową niż flirt z X Muzy. Doktoryzowałem się i habilitowałem także w SGPI, nie stroniąc od ekonometrii. Praca habilitacyjna wymagała opublikowania. Została wydana przez PWN. I tak się zaczęło...

Jak pan ocenia dzisiaj ten nurt wydawnictw filmowych? Jakich książek winno powstać więcej?

Mówi się, że film to utwór zbiorowy o potencjale artystycznym, wytwarzany modo technico, a na rynku realizujący swoją wartość jako towar. Sądzę zresztą, że pani redaktor sama optuje i daje się pochłonać nurtowi produkcyjnemu, o czym świadczy opublikowane w 2009 roku „Oko szeroko otwarte”. Rzecz o dziejach zespołu produkcyjnego „Oko” Tadeusza Chmielewskiego. Że nie było to przelotne zauroczenie, świadczy pani dysertacja doktorska o perspektywach kinematografii jako przemysłu kultury. Ten nurt ma już swoją historię i przyszłość. Ostatnie lata wzbogaciły go o dalsze, wartościowe i atrakcyjne pozycje. Jak chociażby „Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce” Michała J. Zabłockiego. Moim zdaniem, trudno przecenić jej praktyczne i faktograficzne znaczenie. To prawdziwe vademe-

PIONIERSKIE KSIĄŻKI

Z EDUARDEM ZAJIČEKIEM ROZMAWIA ANNA WRÓBLEWSKA



Fot. Mikołaj Zacharow/Szkoła Filmowa w Łodzi

cum, fachowy niezbędnik, kompetentny przewodnik po labiryncie polskiego rynku kinematograficznego A.D. 2013. Jestem przekonany, że autor, wszechstronny filmowiec, znający branżę od podszewki, na tym osiągnięciu nie poprzestanie.

Smakowitym kąskiem dla miłośników analiz filmoznawczych, nie tylko produkcyjnych, może być pięknie wydana książka Krzysztofa Kornackiego „Popiół i diament Andrzeja Wajdy” (2011), wnikliwa rekonstrukcja procesu twórczej konkretyzacji dzieła filmowego od pomysłu do ekranu. Dodatkowy walor tego studium, to przedmiot erudycyjnej obdukcji: powieść Jerzego Andrzejewskiego i końcowy efekt: wybitny arcyfilm Andrzeja Wajdy.

Cieszę się, że Marcin Adamczak nie przestaje na wydanym w 2011 brawurowym „Globalnym Hollywood...” i obecnie przygotowuje nową książkę o współczesnym polskim przemyśle filmowym (po roku 2005), która ma nosić bliski mi tytuł: „Obok ekranu. Kultura produkcji”.

Ciekawy jestem także przygotowywane do druku przez Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego studium Joanny Szczutkowskiej, którego przedmiotem jest polityka kulturalna władz PRL wobec kinematografii w latach 70. Ciekawość wynika m.in. z tego, że w instrumentarium środków stosowanych przez władze autorka uwzględniła istotne czynniki techniczno-produkcyjne i gospodarcze, przy czym przedmiot jej badań przekracza instytucjonalne granice państwowego kina, obejmując społeczne przejawy ży-

cia filmowego PRL, rzadko penetrowane przez filmoznawców.

Oczywiście, że w publikatorskim obrazie oprócz błysków mamy i cienie. Brakuje mi kontynuacji pracy Ewy Gębickiej „Między państwowym mecenasem a rynkiem – Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej” (2006). Żałuję także, że Wydawnictwo PWSFTviT nie kontynuuje serii publikacji sylwetek polskich producentów oraz szefów i kierowników produkcji. Pewną rekompensatą jest ukazanie się nakładem PWN kapitalnego „Pollywood – jak tworzyliśmy Hollywood” autorstwa amerykańskiego reżysera Andrzeja Krakowskiego, który kilka tygodni temu doktoryzował się w swojej łódzkiej alma mater, czyli PWSFTviT. A książka traktuje o polskich korzeniach wielu twórców potęgi Fabryki Snów.

W sumie potwierdza się teza, że zastosowanie izomorfizmu nauk ścisłych, w tak hermetycznych i egzotycznych dziedzinach jak twórczość i wytwórczość filmowa, pozwala na głębsze poznanie kształtujących je determinant. Można się więc spodziewać, że nurt produkcyjny wzmoże zainteresowanie publikacjami o filmie i telewizji, ale także o pozostałych mediach. Zwiastunem tego może być m.in. ukazanie się sformalizowanej do matematycznego bólu pracy doktorskiej Pawła Kosseckiego, mojego kolegi, adiunkta z Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej łódzkiej Szkoły Filmowej, „Kreowanie i pomiar wartości przedsiębiorstwa w świecie Internetu” (2011). ■

ANNA BIELAK

16 stycznia w warszawskim kinie Kultura odbył się panel dyskusyjny „Future of the Cinema”, poświęcony przyszłości kina.

SCIENCE FICTION CZY DRAMAT SPOŁECZNY?

W dyskusji zorganizowanej przez Polski Instytut Sztuki Filmowej wzięli udział: Katriel Schory – dyrektor Izraelskiego Instytutu Filmowego, Jacques Toubon – były francuski minister kultury i komunikacji oraz Peter Buckingham – były szef Działu Dystrybucji UK Film Council i obecny Brytyjskiego Instytutu Filmowego. Rozmowę moderował nowy dyrektor artystyczny Festiwalu Filmowego w Gdyni, Michał Oleszczyk. Prowadzący znakomicie wybrnął z szeroko zakrojonego i dosyć abstrakcyjnego tematu spotkania, kładąc nacisk na przyszłość kina w dobie powszechnego dostępu do rozmaitych platform internetowych.

Dzięki trafnemu zestawieniu ekspertów, z których każdy skupił się na innym aspekcie kinowego przeżycia, panelowa dyskusja stała się jego wielowymiarową analizą. Peter Buckingham i Katriel Schory nie wierzą w to, że

nowe technologie zmieniają ludzką naturę. Wedle ekspertów ewolucja przebiega na innych poziomach. Po pierwsze „kino przestało ekscytować” – powtarzał szef BFI tłumacząc, że zarówno Hollywood, jak i wiele lokalnych instytutów filmowych, boją się wspierać kreatywnych artystów, z powodu na ryzyko. Śmiałe i innowacyjne projekty toną więc na rynku zalanym przez adaptacje i sequele, których realizacja jest obietnicą pewnego dochodu. Widz jest tymczasem spragniony nowych doświadczeń.

Walka o przyszłość kina powinna być zatem walką o konsumenta. Kampanią bazującą na świadomości, że potrzeby odbiorcy wykraczają znacznie dalej niż śni się wielu dystrybutorom. Firmy niezainteresowane nowymi kanałami dystrybucji, strzelają sobie w stopę. Badania wskazują, że oferując ekskluzywny produkt kinowy, tracą one część publiczności,

na której mogłyby zarobić. Czy to znaczy, że kina będą powoli zamykane? Bynajmniej. Istotą wypowiedzi Jacquesa Toubona było zapewnienie, że mimo rozwoju wirtualnych platform, „przyrost naturalny” kin nie maleje, ale sukcesywnie wzrasta. Były minister kultury i komunikacji ujawnił, że w ciągu ostatnich pięciu lat liczba kin w Chinach wzrosła z 4 do 13 tysięcy – czyli mniej więcej tyle, ile w Stanach Zjednoczonych i o 10 tysięcy więcej niż w Europie.

Odnoszenie się do statystyk i pominięcie doświadczenia indywidualnego widza sprawiło jednak, że wypowiedź Jacquesa Toubona wypadła dosyć kontrowersyjnie na tle pozostałych. Dobrze jest myśleć, że przemysł kinowy powinniśmy postrzegać jako biznes rozrastający się, a nie walczący o przetrwanie w dobie digitalizacji. Z drugiej jednak strony, czy adekwatne jest wyciąganie ogólnych wniosków z porównywania tak odrębnych rynków? Czy wiara w to, że europejski przemysł filmowy może konkurować z amerykańskim nie jest czasem pokłosiem zakorzenionych w kulturze kompleksów, jakie odczuwają Francuzi wobec Amerykanów, kiedy oba kraje stają na arenie biznesowych rozgrywek? Toubon chciałby, żeby Europa atakowała rynki, które obecnie się rozwijają i wykorzystywała nowe technologie do ekspansji własnej tożsamości. Czy to sposób na przetrwanie, czy hołdowanie globalizacji?

Co jest zatem prawdziwą wartością chodzenia do kina? Marka kina. I niebanalne filmowe doświadczenie, które jest w nim oferowane. Doświadczenie, które może kształtować zarówno lokalny instytut filmowy, jak i reżyser, producent czy dystrybutor filmu. ■

KATRIEL SCHORY, JACQUES TOUBON, PETER BUCKINGHAM I MICHAŁ OLESZCZYK

MARCIN ZAWIŚLIŃSKI

Laureatami Złotych Taśm, nagród Koła Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich, zostały: *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego i *Przeszłość* Asghara Farhadiego.

NAGRODY KRYTYKÓW

Mówi się, że filmowcy nie lubią krytyków. Często mają do nich różne żale. Mimo to chciałabym podkreślić, że my-krytycy też potrafimy się zakochać w filmach. A jeśli już się w nich zakochamy, to przyznajemy im nagrody. Od jakiegoś czasu mamy z tym jednak ogromny kłopot. W przeciwieństwie do przeszłości, teraz jest to kłopot nadmiernego bogactwa bardzo dobrych filmów. Dlatego zmieniliśmy regulamin i obecnie, oprócz nagrody głównej, przyznajemy również wyróżnienia” – powiedziała na wstępie Barbara Hollender, przewodnicząca Koła Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich, które przyznaje Złote Taśmy.

W tym roku w kategorii „najlepszy polski film” członkowie polskiej sekcji FIPRESCI wybrali *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego. „Drogi Andrzeju, z wielką przyjemnością już po raz trzeci wręczam ci tę nagrodę” – powiedział Jacek Bromski, prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich podczas gali wręczenia Złotych Taśm, która odbyła się 27 stycznia w stołecznym kinie Kultura. „Bardzo się cieszę z tej nagrody i bardzo ją sobie cenię. Po raz pierwszy dostałem ją w 2004 roku za *Zmruż oczy*, na-



MARCIN PIASECKI I ANDRZEJ JAKIMOWSKI

stepnie w 2008 roku za *Sztuczki*, a teraz za *Imagine*. Bardzo mi miło, że Koło Piśmiennictwa SFP dostrzegło wagę i tematykę tego filmu” – przyznał Andrzej Jakimowski.

Złota Taśma dla najlepszego filmu zagranicznego 2013 roku powędrowała, już po raz drugi, do irańskiego reżysera Asghara Farhadiego. Po głośnym, oscarowym *Rozstaniu*, członkowie Koła Piśmiennictwa docenili wyreżyserowany przez niego dramat psychologiczny *Przeszłość*. „Farhadi ponownie zrobił film o rozstaniu. W rękach bardzo wielu reżyserów ten film i scenariusz, na podstawie którego powstał, stałyby się czymś w rodzaju soap opery. W rękach Farhadiego jest współczesnym moralitetem, opowieścią o skomplikowanych relacjach między ludźmi, o prawdzie i przeszłości, której nie da się zapomnieć” – argumentowała Barbara Hollender. W imieniu irańskiego reżysera nagrodę odebrał dystry-

butor *Przeszłości*, dyrektor zarządzający Kino Świat, Marcin Piasecki. Kierowana przez niego firma dystrybucyjna wprowadzała do polskich kin również *Imagine*.

Krytycy przyznali również cztery wyróżnienia. W kategorii „film polski” otrzymały je nagradzane już obrazy: *Ida* Pawła Pawlikowskiego oraz *Papusza* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego. Natomiast w kategorii „film zagraniczny” przyznano je: laureatowi ubiegłorocznej Złotej Palmy w Cannes, francuskiemu filmowi *Życie Adeli – Rozdział 1 i 2* w reżyserii Abdellatif Kechiche’a oraz amerykańskiemu laureatowi Oscara za scenariusz, czyli *Django* Quentina Tarantino.

Złote Taśmy to nagrody, które krytycy filmowi Stowarzyszenia Filmowców Polskich, zrzeszeni w Międzynarodowej Federacji Prasy Filmowej FIPRESCI, przyznają nieprzerwanie od 1985 roku. ■



Fot. Kuba Kiljani/SFP

Fot. Kuba Kiljani/SFP

Z DYREKTORAMI POLSKICH
FESTIWALI FILMOWYCH
ROZMAWIA OLA SALWA

Otwierać się na świat

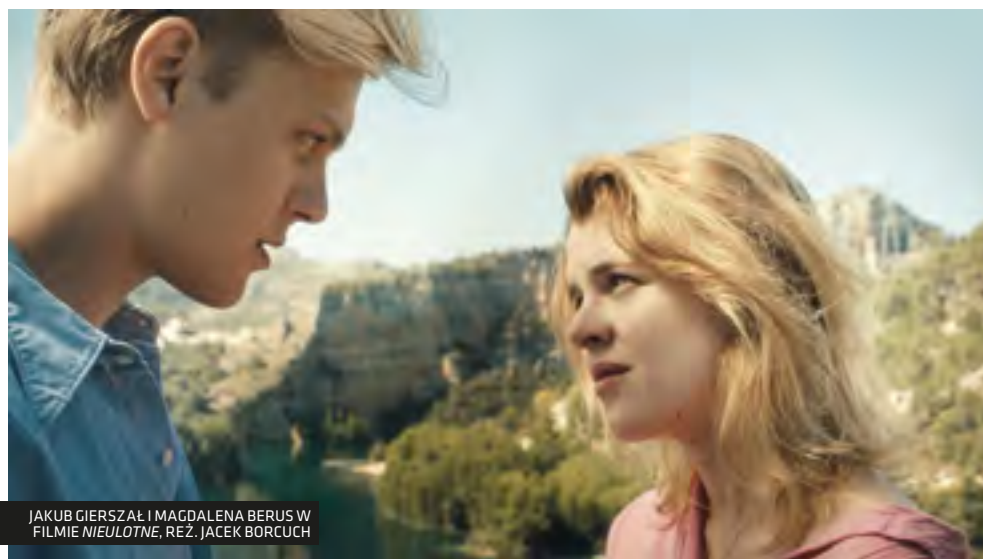
Rozmowa z Anną Trzebiatowską, dyrektorem artystycznym festiwalu Off Plus Camera

Byłaś jurorką na tegorocznym festiwalu w Sundance. Na ile to święto kina niezależnego jest nadal punktem odniesienia dla festiwalu Off Plus Camera?

Bardziej niż kiedykolwiek. I nie z powodu mojego jurorowania, które jest nobilitacją przede wszystkim dla festiwalu, a nie dla mnie. Sundance, szczególnie odkąd jego dyrektorem został John Cooper, zmienił swój nieco mainstreamowy profil. Teraz festiwal znów jest nastawiony na umiejętnie opowiedziane historie, szczerze filmy zrobione z myślą o wi-

Festiwale filmowe pełnią od lat bardzo ważną rolę w polskim krajobrazie audiowizualnym. Pokazują publiczności najciekawsze produkcje z kraju i ze świata, proponują coraz więcej profesjonalnych szkoleń i warsztatów dla branży filmowej. Co planują w tym roku i co chcą zmienić w latach następnych opowiadają dyrektorzy artystyczni najważniejszych imprez filmowych w Polsce.*

PRZED SEZONEM



JAKUB GIERSZAŁ I MAGDALENA BERUS W FILMIE NIEULOTNE, REŻ. JACEK BORCUCH

dzach. Staramy się osiągnąć podobny efekt programem Off Plus Camery – żeby duże filmy nie „zabijały” tych mniejszych, zrobionych za kilkadziesiąt tysięcy dolarów. Atmosfera Sundance jest też inna niż kilka lat temu – przyjazna, niezobowiązująca. To też chcemy przenieść do Krakowa.

Pamiętam, że podczas moich pierwszych festiwalowych wyjazdów nie miałam śmiałości podchodzić do twórców, żeby z nimi porozmawiać, pogratulować im filmu. Dziś nie mam takich oporów, wiem też, jak bardzo jest to dla nich ważne. Na Sundance podpatrzyłam także, tym razem z innej perspektywy niż co roku, jak festiwal radzi sobie z logistyką. Było to bardzo ciekawe. Off Plus Camera powstała z myślą, żebyśmy otworzyli się filmowo na świat. Żebyśmy zobaczyli, że można coś zrobić za granicą, na przykład jeździć ze swoimi filmami na festiwale w Ameryce, Azji czy Australii.

Czy to otwarcie na świat udało się?

Myszę, że tak. Chodziło mi zresztą nie tylko o czysto polską lokalność. Nasi filmowcy zdają się skupiać głównie na festiwalach typu Berlinale, Cannes czy Karlowe Wary – i tam wysyłają swoje filmy. Ale jest też kilkanaście innych festiwali, o których warto pomyśleć. Choćby wspomniane tu Sundance – rok temu w programie znalazły się *Nieulotne* Jacka Borcucha, wcześniej *Wszystko co kocham* tego samego reżysera, a teraz widownia mogła obejrzeć *Idę* Pawła Pawlikowskiego.

Mówiłaś kiedyś, że Off Plus Camera chce reklamować polskie kino na świecie. Jak?

Naszym zdaniem robi to konkurs polski, który ocenia międzynarodowe jury. Oni mają inne spojrzenie, nie znają naszych lokalnych kontekstów ani układów. Pokazują nam, co jest uniwersalne, a co nie. To sposób na włączenie

Fot. Michał Engler/Kino Świat

polskiego kina w światową panoramę. Do tego próbujemy zaktywizować naszą branżę poprzez cykl warsztatów i spotkań produkcyjnych. W tym roku organizujemy cykl spotkań „One on one” – będą to spotkania polskich producentów z dystrybutorami, agentami sprzedaży oraz rozmaitymi ekspertami, m.in. z Kathleen McInnis, która specjalizuje się w promocji filmów nieanglojęzycznych na anglojęzycznych rynkach oraz w planowaniu ścieżki festiwalowej dla nowych produkcji. O takich sprawach warto myśleć dużo wcześniej niż w okresie postprodukcji.

Takie spotkania organizują też inne polskie festiwale. Czym chcecie się wyróżnić?

Nasze będą bardziej ukierunkowane. Wybierzemy pięć projektów i zaprosimy tych fachowców, którzy będą zainteresowani konkretnym rodzajem współpracy lub konkretną koprodukcją. Do Krakowa przyjadą przygotowani, po lekturze scenariuszy, więc rozmowy będą dużo bardziej szczegółowe, konkretne i, miejmy nadzieję, owocne.

W ubiegłym roku współpracę z Off Plus Camera zakończył jego rzecznik i selekcyjny festiwalu w Gdyni. Kim go zastąpić?

Michała zastąpić się nie da... Ale bardzo cieszymy się z jego sukcesu i jakoś sobie poradzimy. Naszą nową rzeczniczką jest Alicja Myśliwiec, znana branży z pracy przy festiwalu Dwa Brzegi. Od lat współpracujemy z programerami ze Stanów (Mike Plante, Trevor Groth), a w tym roku dodatkowo pomagają nam też będą specjaliści z Norwegii, Wielkiej Brytanii, Islandii i Włoch.

Co nowego planujecie wprowadzić na najbliższych edycjach festiwalu?

Marzy nam się coś w rodzaju Sundance Labs – przede wszystkim warsztatów scenariuszowych, ale na razie nie mamy odpowiedniego zaplecza. Widzom chcemy natomiast oferować więcej ekranów, bo sale są wypełnione po brzegi. Szukamy nowych miejsc – opuszczonych budynków, parkingów na kina samochodowe. Na pewno będzie więcej pokazów na dachach, teraz festiwal będzie w maju, więc jest większa szansa na dobrą pogodę.

Fot. Marcin Warszawski/SFP

Rozbudzić apetyt publiczności

Rozmowa z Krzysztofem Gieratem, dyrektorem Krakowskiego Festiwalu Filmowego

Czym Krakowski Festiwal Filmowy będzie w tym roku nęcił publiczność?

Jesteśmy w trakcie selekcji. Do 10 lutego będą spływać do nas zgłoszenia filmów [rozmowa odbyła się 20 stycznia br. – przyp. red.], których już w tej chwili jest 2600, czym jesteśmy lekko przerażeni, ponieważ znowu pobity zostanie rekord. Porządkujemy też wrażenia z innych festiwali filmowych. Ostatecznie wybierzemy 250 filmów do 4 konkursów i 10 pozostałych sekcji. Mogę zdradzić, że już mamy w programie kilka perełek, w tym *The Return to Horns* Talala Derkiego, wstrząsającą opowieść o dwóch młodych Syryjczykach. Ich sen o wolności zmienił się w koszmar bezwzględnej wojny domowej. *The Return...* otwierał festiwal IDFA w Amsterdamie, a ostatnio wygrał międzynarodowy konkurs filmów dokumentalnych w Sundance. Drugi tytuł, na który warto zwrócić uwagę, to *Viva Cuba Libre: Rap is War* Jesse'ego Acevedo. Przedstawimy go w konkursie filmów muzycznych. W pewnym sensie nawiązuje dialog z tym



KRZYSZTOF GIERAT

pierwszym, pokazując, że muzyka może być bronią w walce z reżimem. Bo konkurs filmów muzycznych nie musi prezentować wyłącznie tytułów rozrywkowych.

Co roku festiwal wybiera kinematografię narodową, rok temu była to Szwajcaria. A w tym?

Wielka Brytania, z której przychodzi bardzo dużo zgłoszeń, prawie tyle samo, co z Francji i Niemiec. Pokażemy najciekawsze filmy dokumentalne i zaprosimy wybitnych przedstawicieli tamtejszej kinematografii. Wśród gości będą nasi laureaci i przyjaciele festiwalu.

Fot. Tomasz Korczyński/Krakowski Festiwal Filmowy



Co szykujecie dla branży filmowej?

Program festiwalu budujemy z myślą o publiczności i o branży. Dla tej drugiej mamy tradycyjnie pakiet pod nazwą Industry Zone, w którym centralnym miejscem są targi z 350 tytułami. Część z nich to filmy konkursowe, a reszta – produkcje zgłoszone tylko na market albo takie, dla których brakło miejsca w kinach festiwalowych, a zasługują na uwagę. Niektóre tytuły zarekomendowali nam nasi przyjaciele z festiwalu w Lipsku, Salonikach, Kopenhadze czy Nyon. Chciałbym podkreślić, że w naszej wideotece pojawiają się filmy przez nas wyselekcjonowane – nie przyjmujemy każdego tytułu. Dzięki temu programy innych festiwalu lub dystrybutorzy mogą się szybciej i łatwiej poruszać w tym labiryncie. Dla branży przygotowaliśmy też warsztaty i pitching w ramach Dragon Forum oraz prezentacje polskich projektów animowanych i dokumentalnych będących dopiero w realizacji. Do tego dochodzi seria spotkań z gośćmi festiwalowymi i dystrybutorami zagranicznymi, które są świetną okazją dla naszych producentów do nawiązania kontaktów. Bo festiwal od lat stawia też na promocję międzynarodową polskich filmów.

W jakim kierunku impreza będzie się rozwijała przez następne lata?

Chcemy rozszerzyć naszą aktywność przed fe-



stiwałem, czyli skierować do publiczności trochę propozycji programowych, które rozbudzą apetyt na festiwal. Jeszcze w tym roku uda nam się zrealizować w krakowskich kinach cykl pokazów dokumentów muzycznych, które nie znajdą się w programie festiwalu, bo nie spełniają wymogu premiery, ale są bardzo atrakcyjne. Wkrótce ogłosimy plebiscyt na najlepszy zwiastun filmowy, w którym będą brały udział tytuły zgłoszone do programu festiwalu. Te, które wygrały, będą miały zagwarantowane miejsce w programie KFF. Pojawimy się z naszymi filmami także w szkołach, rozszerzając tym samym naszą sekcję „Festiwal dzieciom”. Ponieważ coraz większą widownię stanowią ludzie starsi, do nich również zaadresujemy część propozycji, wykorzystując doświadczenia Kina Pod Baranami i jego cyklu „Dojrzałe kino”.

Młodzi, film i przyjaźń

Rozmowa z Januszem Kijowskim, dyrektorem artystycznym Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”

W 2013 roku festiwal „Młodzi i Film” wrócił z terminu wrześniowego na czerwcowy. Na stałe?

Mam nadzieję. W ubiegłym roku skrócony okres kwalifikacji między kolejnymi edycjami festiwalu odbił się na konkursie filmów pełno-

metrażowych. W programie zabrakło kilku debiutów, które były gotowe na festiwal w Gdyni.

Pojawiły się głosy, że kolejny rok z rządu konkurs filmów krótkich jest lepszy niż filmów długich. Padła nawet propozycja, żeby przyznawać w nim więcej nagród. Co pan na to?

Nie mam nic przeciwko laurom, ale moim zdaniem młodzi reżyserzy nie powinni być łowcami nagród. Wolę przyznawać je oszczędnie. Zawsze śmieszyły mnie festiwale, na których pokazywano 10 filmów i wręczano 15 nagród. Konkurs krótkometrażowy na ogół jest bardzo interesujący, ale to jest jak z piłką nożną. Gdy gra drużyna młodzików, idzie im świetnie, gdy grają juniorzy – już trochę gorzej, a gdy na boisko wchodzi seniorzy, to... no cóż, jest jak jest. Młodzi reżyserzy, studenci i świeżo upieczeni absolwenci mogą sobie pozwolić na odwagę i pomysłowość. Ale debiut pełnometrażowy jest obwarowany różnymi restrykcjami narzuconymi przez producenta. Liczy się nie tylko pomysł i oryginalność – film musi mieć walory komercyjne, żeby się zwrócił. Młodzi twórcy są poddani tyłu naciskom i sugestiom, że ta buława reżyserska często wypada im z ręki.

Czego możemy się spodziewać po tegorocznym programie festiwalu?

Młodzi reżyserzy mają wyczulony słuch na zmiany społeczne, cywilizacyjne, mentalne. Szczególnie w konkursie filmów krótkometrażowych pojawiają się ciekawe obserwacje, rozbijające stereo-

Fot. Kuznia Zdjęć/Studio Mumka SFP

typy dotyczące życia rodzinnego czy równouprawnienia, którego faktycznie nie ma, podobnie zresztą jak tolerancji na ludzi o innej orientacji seksualnej lub światopoglądzie. Już w ubiegłym roku takie wątki pojawiały się w konkursowych filmach, ale w tegorocznym konkursie panorama Polski będzie o wiele bogatsza.

Czy planuje pan w najbliższych latach wprowadzenie zmian na festiwalu?

Tutaj walczą ze sobą dwa żywioły. Pierwszy to stabilność, dzięki której są jasne reguły gry – twórcy, którzy chcą pokazać w Koszalinie swoje filmy wiedzą, czego mają się trzymać. Drugi żywioł to zmiana przez ewolucję – musimy reagować na trendy, rozwój technologii i zainteresowania młodych filmowców. Marzy mi się, żeby do konkursu pełnometrażowego przyjmowane były nie tylko debiuty, ale też drugie filmy. Moglibyśmy się wtedy przyjrzeć, jak rozwijają się poszczególni twórcy. Z roku na rok powiększa się też pozafilmowy program festiwalu. Będziemy to kontynuować. Debata, spotkania z ludźmi filmu, warsztaty dla operatorów, wykłady dla scenarzystów, spotkania producenckie – to ważne punkty festiwalu. Przez ostatnie lata rozrósł się nam też klub festiwalowy, gdzie jest miejsce na rozrywkę, dobrą muzykę i zabawę do białego rana.

Fot. Gutek Film

W 2013 roku gościem honorowym był Krzysztof Zanussi. Kogo festiwal zaprosił w tym roku?

Wojciecha Marczewskiego. Nie nakręcił wielu filmów, ale każdy warto oglądać po kilka razy.

A kto zasiądzie w jury?

Przewodniczącym jury konkursu pełnometrażowego będzie Paweł Pawlikowski. Z resztą składu trwają jeszcze ostatnie rozmowy, ustalanie grafików, więc nie mogę więcej zdradzić.

Z czym ma się kojarzyć festiwal „Młodzi i Film”?

Z przyjaźnią. Chciałbym, żeby to był festiwal, na którym koledzy cieszą się nawzajem swoimi sukcesami. Wierzę, że twórczości powinny towarzyszyć dobre fluidy, bo jeśli będzie ona podsztyta złością, zawiścią i niechęcią, to będzie ona koślawa.

Całoroczna stolica kultury

Rozmowa z Joanną Łapińską, dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Filmowego T-Mobile Nowe Horyzonty



JOANNA ŁAPIŃSKA

Co nowego czeka widzów na festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty w 2014 roku?

Od tego roku w programie festiwalu znajdzie się nowy konkurs – Powiększenie, w którym pokażemy filmy artystów z Wrocławia i Dolnego Śląska. Przygotowujemy też retrospektywę Kena Russella. Już teraz widzimy duże zainteresowanie tą sekcją. Pracujemy także nad przeglądem nowego kina greckiego, w którym znajdą się nie tylko filmy spod znaku *Kla* i *Attenberga*.

Czy skala festiwalu zmieni się w tym roku?

Sercem festiwalu będzie nadal nasze Kino Nowe Horyzonty, chcemy tam też przenieść część aktywności, które do poprzedniego roku odbywały się w Teatrze Lalek. I to jest właśnie trend na nadchodzące lata – chcemy skupić życie festiwalowe w kinie i wokół kina, aby ułatwić naszym widzom poruszanie się po festiwalu.

Jakie kierunki rozwoju festiwalu planujecie na najbliższe lata i jak ważne jest w tym kontekście Kino Nowe Horyzonty?

Cieszę się, że połączyłaś w pytaniu festiwal i nasze kino, bo my sami stale łączymy je ze sobą. Chcemy, aby nawzajem na siebie wpływały, wspierały się i uzupełniały. Festiwal to kilkunoletnia impreza z rozpoznawalną marką. Poprzednie edycje pokazały, że droga, którą dla festiwalu obraliśmy, sprawdza się. Festiwal po stronie więc miejscem prezentacji wyrazistego,



ARIANE LABED I EVANGELIA RANDOU W FILMIE ATTENBERG, REŻ. ATHINA RACHEL TSANGARI

Fot. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty

Fot. Vizja Art/SFP

JANUSZ KIJOWSKI

nowohoryzontowego kina, miejscem przekraczania się sztuk, spotkań twórców z widzami, rozmów o kinie. Przez resztę roku tę formułę powieli Kino Nowe Horyzonty, które już teraz jest rozpoznawalnym punktem na mapie Wrocławia.

Festiwal od lat jest także instytucją edukacyjną, wychowującą widzów oraz krytyków, filmoznawców, selekcyonerów innych festiwalu. Jak ważny jest ten aspekt?

Być może nawet najważniejszy. Tak było od początku istnienia festiwalu i potem Stowarzyszenia Nowe Horyzonty. Uczymy filmu – czytania kina, rozkładania go na elementy pierwsze, jego historii. Cieszy nas, jeśli niektórzy z widzów przekuwają to na swoją pracę.

A co z wydarzeniami branżowymi? Jak podsumowałabyś dwie edycje Polish Days?

Formuły obu wydarzeń – Polish Days i Studia Nowe Horyzonty – świetnie się sprawdzają. Gdyni problem to zbyt duża liczba chętnych, ale tak jest co roku. Cieszy obserwowanie, jak rozwijają się młodzi filmowcy-uczestnicy poprzednich edycji Studia Nowe Horyzonty. Po ostatniej edycji Polish Days zebraliśmy bardzo dobre recenzje – i to zarówno ze strony gości z zagranicy, jak i polskich uczestników wydarzenia. Po raz kolejny pokazaliśmy, jak duże jest zainteresowanie polskim kinem. Przez ostatnie dwa lata dużo się nauczyliśmy, lepiej rozumiemy potrzeby uczestników wydarzenia. Nasze plany na trzecią edycję Polish Days są więc oczywiste: mamy nadzieję na dobrą selekcję polskich filmów i projektów oraz owocne spotkania polskich i zagranicznych uczestników.

Gdyby przypłynęła złota rybka i powiedziała, że spełni jedno życzenie dyrektora artystycznego festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty, to co byś jej powiedziała?

Mam tyle marzeń i pomysłów w głowie, że przydałby się staw pełen złotych rybek. Jeśli miałabym wypowiedzieć jedno życzenie to takie: Wrocław będzie Europejską Stolicą Kultury w 2016 roku, ale chciałbym, aby ducha stolicy kultury na festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty i w Kinie Nowe Horyzonty czuć było codziennie.

Festiwal, który nikogo nie wyklucza

Rozmowa z Michałem Oleszczykiem, dyrektorem artystycznym Festiwalu Filmowego w Gdyni

Zostałeś wybrany nowym dyrektorem artystycznym festiwalu w Gdyni. Co planujesz?

Konkretnych planów programowych nie chcę zdradzać. Ogłosimy je wraz z dyrektorem Leszkiem Kopciem na konferencji prasowej w lutym [rozmowa odbyła się w styczniu br. – przyp. red.]. Konkurs, Panorama, konkurs młodego kina, przegląd kina niezależnego – szkielet na pewno zostaje. Chcę kontynuować to, co rozpoczął Michał Chaciński i jednocześnie wprowadzić moją perspektywę: spojrzenie kogoś, kto jest od lat zaangażowany w badanie historii filmu. Swoją doktorat i działalność akademicką poświęciłem właśnie tej dziedzinie. Chciałbym, żeby w Gdyni była jeszcze bardziej zaakcentowana historia polskiego kina. Zwiększeniu ulegnie rola – jeszcze niewybranej – komisji selekcyjnej. Selekcja wprowadzona przez Michała jest bardzo dobra, ale chciałbym, żeby mniej oddawała prywatny gust dyrektora artystycznego, a bardziej prezentowała to, co ciekawego dzieje się w polskim kinie. Element przeglądu w Gdyni jest kluczowy i nie może go przysłonić indywidualna wizja kina jednej osoby. W Polsce panuje fałszywe przekonanie o tym, jak wyglądają programy konkursów największych światowych festiwalu. To nie jest tak, że w Cannes czy Berlinie są same arcydzieła. Te filmy są różnorodne i są różne kryteria ich wyboru. Jestem w stanie popierać obecność pewnych filmów w programie, mimo że niekoniecznie zgadzają się one z moją ukochaną estetyką. Czasami są inne względy, takie jak reprezentatywność filmu lub jego temat. Gdynia musi łączyć ogień z wodą: być celebracją polskiego środowiska filmowego i pełnić funkcję reflektora, kierowanego na to, co w naszym kinie najbardziej interesujące. Trudno jest łączyć te funkcje. Środowisko oczekuje celebracji i jest mu ona należna. Z drugiej strony selekcja jest nieodzowna. Będę po prostu mediatorem, dbającym o poziom imprezy.

Co jeszcze?

Zależy mi, żeby festiwal pozostał maksymalnie otwarty na zagranicznych dziennikarzy. Uruchamiam swoje kontakty zdobyte przez ostatnie pięć lat, w trakcie których zaistniałem jako autor na rynku amerykańskim. Będę też chciał na najbliższym festiwalu podkreślić rolę producentów, bo są oni tą częścią środowiska filmowego, która jest niedostatecznie doceniona. Są często widziani – z krzywdą dla nich – jako buchalterzy, ludzie od cyferek. Mam nadzieję zorganizować warsztaty lub dyskusje wyjaśniające, podkreślające i dowartościowujące rolę producentów. Michał nadał dobry kierunek, jeśli chodzi o scenariusze i będę się tego trzymać, ale chciałbym co roku podkreślać rolę innej grupy w środowisku filmowym. Pamiętajmy, że Gdynia jest festiwalem krótkim i nie wszystko da się zmieścić w programie.

Co sądzisz o międzynarodowym składzie jury?

Jestem jego zwolennikiem, ale nie bezkrytycznym. Świetny juror z zagranicy – tak. „Po prostu” z zagranicy – nie. Nie uważam, że fachowiec z zagranicy jest automatycznie lepszy od polskiego.

Co sam cenisz w polskim kinie?

Mój ulubiony polski reżyser to Andrzej Munk. Ulubiony polski film... Wymienię trzy: *Rysopis*, *Barwy ochronne*, *Popiół i diament*.



Fot. Bartłomiej Tretkowski/Shark Foto Studio/SFP



MICHAŁ OLESZCZYK

Fot. Sławomir Pultyn/Gdynińska Szkoła Filmowa

A ze współczesnych?

Jestem wielkim fanem *Rewersu*, bardzo lubię *Zero*, *Papuszę*, *Imagine* i pozostałe filmy Andrzeja Jakimowskiego.

Jak sobie wyobrażasz festiwal Gdyni po swojej trzyletniej kadencji?

Że jest to festiwal z jak najmniejszą ilością zranionych uczuć. Na którym polski filmowiec czuje się jak w domu, ale że impreza jest także odwiedzana przez „cywilną” publiczność.

Chciałbym, żeby w Gdyni było jak najmniej poczucia wykluczenia i żeby została zartata granica między kinem artystycznym i komercyjnym – żeby oba rodzaje filmu znalazły się w werdykcie.

Przyznam, że nie znoszę tych etykietek. Sam dzielę filmy tylko na dobre i złe. Hitcock jest równie wielkim artystą, jak Joyce.

Brzmi jak utopia.

A co innego ma być naszym przewodnikiem w planowaniu przyszłości? Jak powiedział Churchill: „Nigdy nie sięgniemy gwiazd, ale zyskujemy na ich obecności”.

Trzymamy wysoki poziom

Rozmowa z Markiem Żydowiczem, dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage

Camerimage zamyka sezon festiwalu filmowych w Polsce, w tym roku odbędzie się do-

piero za osiem miesięcy. Czy już pan wie, co szykujecie na 22. edycję imprezy?

Pod koniec stycznia organizujemy w Los Angeles Camerimage Winners Show 2013. Impreza odbędzie się w siedzibie Amerykańskiego Instytutu Filmowego. Potrwa trzy dni. Będą w niej uczestniczyć laureaci Camerimage 2013. Swoją udział zapowiedziało wielu wybitnych twórców pracujących w Hollywood, przedstawiciele firm produkujących filmy i sprzęt do ich produkcji. Będziemy mieli okazję z nimi porozmawiać i zaprosić ich do Bydgoszczy na 22. edycję Camerimage, która odbędzie się w dniach 15-22 listopada br. Może być pani spokojna.

Na Camerimage 2014 będą nowi goście z panteonu światowych sław kina. Obok nowości z różnych stron świata będziemy pokazywać na festiwalu to, co jest „hot” na tamtejszym rynku. Równocześnie nasza reprezentacja będzie na targach filmowych w Pinewood Studios pod Londynem, a także na Berlinale.

Camerimage przez lata był mało dostępny dla widzów spoza branży, od kilku lat to się zmienia, na seansach w Multikinie widać sporo „niebranżowej” bydgoskiej publiczności. Czy planuje pan jeszcze bardziej otworzyć festiwal na tych widzów?

Myli się pani. Festiwal nigdy nie był mało dostępny dla widzów spoza branży. Po prostu tak się składało, że program Camerimage zawsze był tak atrakcyjny dla profesjonalistów z branży filmowej, że okupowali Centrum Festiwalowe i brakowało miejsca dla miłośników kina. Stąd też nasza nieustająca batalia o budowę Centrum Festiwalowego z prawdziwego zdarzenia. Dlatego wędrujemy od miasta do miasta, bo takiego centrum w Polsce na razie nie ma. Na marginesie powiem, że to wielki wstyd dla naszego kraju, że stać nas na wybudowanie za miliardy złotych kilku stadionów, a nie możemy znaleźć wsparcia władz centralnych, by wybudować Centrum Festiwalowe, w którym można by organizować imprezy, nie tylko filmowe, na prawdziwie europejskim poziomie. Przyzna chyba pani, że kompromitacją dla Polski było zorganizowanie uroczystości wręczenia Europejskich Nagród Filmowych w sali sportowej? A co myśli pani o szczycie klimatycznym, który odbywał się w namiotach rozstawionych na Stadionie-basenie Narodowym? W Bydgoszczy jest także problem z in-

frastrukturą festiwalową. Robimy, co możemy, żeby było profesjonalnie i miło dla wszystkich zainteresowanych. Popularność festiwalu rośnie i coraz więcej widzów chce w nim uczestniczyć. Mam nadzieję, że władze Bydgoszczy pomogą nam zmienić sytuację związaną z brakiem odpowiedniej infrastruktury.

Mocną stroną festiwalu są warsztaty dla branży. Czy w tym roku na tym polu planuje pan jakąś niespodziankę lub zmianę?

Program warsztatów jest pochodną tego, co dzieje się na rynku produkcji sprzętu i technologii filmowych. Uważnie to śledzimy. Będą na pewno różne nowości, o czym już wspominałem. Z pewnością będziemy rozwijać projekt prezentacji technologii 3D i pochodnych form obrazu stereograficznego.

Czy w ciągu najbliższych trzech-czterech edycji na Camerimage zajdą jakieś zmiany?

Niech to będzie niespodzianką. Zapewniam jednak, że festiwal utrzyma wysoki poziom artystyczny i technologiczny. Będzie promowała Bydgoszcz, Polskę i naszych artystów. ■

*Stefan Laudyn, dyrektor Warszawskiego Festiwalu Filmowego, nie zgodził się na udzielenie wywiadu



MAREK ŻYDOWICZ

Fot. Sabine Felber/Archiwum Festiwalu Camerimage

MARZENA ZBIERSKA

Ogólnopolski Festiwal Sztuki Filmowej „Prowincjonalia”, który odbywa się we Wrześni, nie stroni od filmów prezentujących wielkomięską specyfikę. Udowadnia, że na prowincji często kryje się namiastka wielkiego świata, a metropolie mogą mieć cechy małomiasteczkowe.

FESTIWAL QUASI-PROWINCJONALNY

Mozaikowość programu Prowincjonaliiów jest już nieodzownym elementem jego formuły. Cykl „Prowincje Świata”, który w tym roku koncentrował się wokół tematu „Świat ojca”, zainaugurował dokument Pawła Łozińskiego *Ojciec i syn*. Wyjątkowy eksperyment Marcelego i Pawła Łozińskich to, jak mówi młodszy z nich: „Operacja na dwóch otwartych sercach”. Inny obraz, prezentowany w tej samej sekcji, przedstawia ojca walczącego o kontakt z synem i niesłusznie oskarżonego o pedofilię (*Polowanie*, reż. Thomas Vinterberg). Publiczność mogła też obejrzeć poruszającą historię innego ojca, muzyka bluegrassowego, cierpiącego po śmierci ukochanej córki i walczącego o żonę pogrążoną w depresji (*W kręgu miłości*, reż. Felix Van Groeningen).

Temat przedwczesnej śmierci młodej kobiety poruszył również dokument Anety Kopacz *Joanna* (Jańcio Wodnik dla najlepszego filmu dokumentalnego). To film o mądrości, która każe tytułowej bohaterce intensywnie przeżyć ostatnie miesiące życia, a widzom pozostawia swoiste memento mori.

Na Prowincjonaliiach nie zabrakło obrazów, opowiadających o trudach egzystencji w wielkich miastach, ale uniwersalnych „terytorialnie” (*Moja Wola, Sposób na kryzys, Okiem warszawskiego fryzjera*). A także obnażających ksenofobię i zatracanie polskich tradycji, jak w *Mazurku* Julii Kolberger (Jańcio Wodnik za najlepszy krótkometrażowy film fabularny). Zatracenie człowieka w nałogu pokazał film Wojtka Smarzewskiego *Pod Mocnym Aniołem*. Za rolę Jerzego Robert Więckiewicz otrzymał nagrodę publiczności, a sam obraz – nagrodę dziennikarzy.



RYSZARD KACZYŃSKI
IANETA KOPACZ

Alienacja jednostki, a przy tym nieodparta chęć życia przy społecznej akceptacji, komunikacji i poczuciu wewnętrznego spełnienia, to treści, które prezentowało wiele festiwalowych tytułów. Na przykład *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy (Jańcio Wodnik dla najlepszego filmu fabularnego; Kamil Tkacz został uznany za odkrycie festiwalu) oraz *Papusza* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze. Opowieść o romskiej poetce zdobyła we Wrześni aż trzy nagrody: za muzykę Jana Kantego Pawluśkiewicza, za zdjęcia Krzysztofa Ptaka i Wojciecha Staronia oraz specjalną nagrodę organizatorów dla Zbigniewa Walerysia.

Papusza to także film o relacjach między narodami. Takich obrazów było na Prowincjonaliiach więcej, np. *Pre mortem* Konrada Łęckiego, o polskich oficerach zamordowanych w Katyniu, czy *Ida* Pawła Pawlikowskiego – psychologiczny portret dwóch kobiet, ciotki i siostrzenicy, z pochodzenia Żydówek (Agata Kulesza i Agata Trzebuchowska – Jańcio Wodnik za kreacje aktorskie).

Nagrodę Honorową – Jańcia Wodnika za artystyczny dorobek życia – otrzymał Witold Pyrkosz, którego publiczność Prowincjonaliiów mogła oglądać w dwóch filmach: *Mecie* Antoniego Krauzego i *Szabli od Komendanta* Jana Jakuba Kolskiego. ■

Fot.: Marzena Zbierska

KS. ANDRZEJ LUTER

Witold Pyrkosz dzięki roli Wichury stał się jednym z najpopularniejszych polskich aktorów. Urodził się 24 grudnia 1926 roku w Krasnymstawie, choć dokumenty podają inną datę i miejsce urodzenia aktora: 1 stycznia 1927, Lwów. W swoich wspomnieniach „Podwójnie urodzony” Pyrkosz tak tłumaczy to nieporozumienie: „Gdy byłem jeszcze niemowlęciem, matka wyjechała ze mną do Lwowa, do swojej matki, czyli mojej babki Bronisławy Kałahurskiej, która spytała: <Gdzie się urodził mój wnuk?>. Mama odpowiedziała: <W Krasnymstawie>. <Co to za wieś?! Gdzie ta wieś?!> – krzyknęła babka i oznajmiła: <Wykluczone, mój wnuk nie mógł się urodzić w jakimś Krasnymstawie, on się musiał urodzić we Lwowie>. I tak zmieniono mi miejsce urodzenia”.

W lutym Pyrkosz odebrał statuetkę Jańcia Wodnika, „jurodiwego” mędrca i uzdrowiciela, bohatera filmu Jana Jakuba Kolskiego. Postać Jańcia jest duchowym patronem Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Filmowej „Prowincjonalia”. Nagroda zaś wręczana jest za osiągnięcia całego życia artystycznego.

Witold Pyrkosz zagrał w wielu ważnych filmach i serialach. Widzowie pamiętają go zapewne z roli Jędrusia Pyzdry w *Janosiku* Jerzego Passendorfera. Z Boguszem Bilewskim stworzyli parę zabawnych przyjaciół, ciągle kłócących się ze sobą, nie gardzących dobrą okowitą, ale w gruncie rzeczy – dobrych ludzi, bez reszty oddanych sobie i sprawie „zbójnickiej”. I lojalnych wobec „harnasia”, czyli Janosika. W słynnym serialu *Alternatywy 4* Stanisława Barei zagrał Józefa Balcerka, blokowego cwaniaka, ciągle zapijaczonego, ale życiowo trzeź-

Sierżant Franek Wichura (Witold Pyrkosz) naprawia silnik czołgu, męczy się, maszyna nie może ruszyć. „Pyrkosz, pyrkosz i nie jedziesz” – szydzi Gustlik (Franciszek Pieczka). Scena wyraźnie improwizowana, pokazująca dystans aktorów do postaci kreowanych w serialu *Cztery pancerni i pies*.

PYRKOSZ, PYRKOSZ... I DOJEDZIESZ

wego – potrafił bowiem dobrze „wąchać czas” i adaptować się do absurdałnej rzeczywistości PRL-u. Mówił charakterystycznym, chrapliwym głosem.

Pyrkosz znakomicie wciela się w postacie cyniczne. W jednym z odcinków *Stawki większej niż życie* (*Bez instrukcji*) zagrał bezwzględnego obersturmbannführera Kleista. Zapytał Klossa, ile lat jest w Abwehrze. Hans wymienia jakąś liczbę, chyba „pięć”. „Wystarczy, żeby zgłupieć” – podsumowuje Kleist z szyderczą miną potwora, który przeraża. Krótka scena, ale Pyrkosz jest w niej znakomity. W *Bez znieczulenia* Andrzeja Wajdy zagrał epizodyczną rolę partyjnego aparatczyka, odpowiedzialnego za media, który zastąpił swojego zbyt „liberalnego” poprzednika. W filmie Krzysztofa Zanussiego *Constans* wystąpił jako przełożony Witka, głównego bohatera. Pyrkosz świetnie oddaje charakter do bólu pragmatycznego człowieka, który wie, w jakim systemie żyje i dlatego fanatycznie idealistyczny Witek musi przegrać.

Witold Pyrkosz pozostanie w historii kina przede wszystkim dzięki rolom Duńczyka w komediach gangsterskich Juliusza Machulskiego: *Vabank* i *Vabank II czyli riposta*. Lojalny przyjaciel Kwinty, mistrz w unieruchamianiu alarmów przeciwwłamaniowych, typ „sympatycznego” gangstera z zasadami. Pyrkosz okazał się znakomitym aktorem komediowym, co potwierdził rolę w *Kingsajzie*, także w reżyserii Machulskiego.

Osobiście będę go zawsze pamiętał jako odtwórcę kierownika domu starców w *Pragnienie pogody* Antoniego Krauzego. Film, realizowany pod koniec 1981 roku, znakomicie wpisywał się w ponury obraz stanu wojennego.

Uciezka starców, którzy chcieli przeżyć chwilę wolności i pogoń milicji. Staruszkowie zostają otoczeni przy rozpalonym ognisku. Kierownik domu starców jest wśród milicjantów i nagle ostrzega swoich podopiecznych. Ale jest już za późno. Przy dopalającym się ogniu został tylko kierownik. Wolnościowcy zryw został udaremiony. Jednak życie kierownika będzie już zapewne inne. To znakomita rola Pyrkosza. Zagrał człowieka władzy, który w momencie próby swojego człowieczeństwa, przezwycięża serwilizm i tchórzostwo. ■



WITOLD
PYRKOSZ

Fot.: Szymon Pulcym/SFP

ANDRZEJ WERNER

Jedna z najpiękniejszych piosenek moich jeszcze młodych lat. Już w samej muzyce, jej rytmie odkrywam ciągle zarysy piękna tego świata, życia jakie byłoby, gdyby nie... Jednak wyobraź sobie, a nie zbuduj, pobrzmiwa tu także nuta żalu, zawodu, zawieść nas tam może tylko żółta łódź podwodna...

IMAGINE: GRANICE WYOBRAŹNI*

W tytule filmu Andrzeja Jakimowskiego, *Imagine*, ukryta jest pułapka, w którą zresztą, sądząc po przeczytanych recenzjach, widzowie – i to właśnie uczeni w piśmie – dość często popadają.

Wyobraźnia – tak potrzebna jest widzom, którzy oglądają zmagania niewidomych. Trzeba sobie wyobrazić wieczną ciemność, choćby zarysy tego świata, który na co dzień oglądamy, który stał się oczywisty, banalny, zauważalny w sposób niezauważalny. Dla ludzi nie-

widomych ten świat jest tajemnicą. Ważna jest więc wyobraźnia, ale co więcej empatia, bo trzeba się głęboko wczuć w tę tajemnicę lęku i ciekawości, która musi im towarzyszyć w wędrówce przez ciemność. Więż emocjonalna z bohaterami jest w filmowym świecie Jakimowskiego równie ważna jak zrozumienie.

Przewodnikami są dla nich wszystkie inne sygnały: dźwięki, zapachy. Ileż ich jest na liźbońskiej ulicy: stukot obcasów, warkot samochodów, skuterów, jadących w jednym i drugim kierunku, tramwaje na pnących się w górę

uliczkach, ludzkie głosy. Trzeba to wszystko przetworzyć: na kierunek, odległość, umiejscowić w nieznannej przestrzeni. Czy również przetworzyć na kształty? A jak mają to zrobić ci, którzy utracili wzrok zanim poznali sens słów oznaczających przedmioty? Co to jest samochód, skuter, tramwaj? Musimy wybrać dobre buty. Ale co to znaczy dobre? Ładne, wygodne? Nie, takie, których obcasy wydają dźwięk odbijający się wyraźnie od napotkanych powierzchni.

Cóż może im przynieść wyobraźnia w star-



ALEXANDRA MARIA LARA I EDWARD HOGG
W IMAGINE, REŻ. ANDRZEJ JAKIMOWSKI

Fot. Kino Świat

ciu z nieubłagane konkretną realnością, światem, który widzący, nieświadomi swojego szczęścia, po prostu widzą. Szczęścia albo i nieszczęścia, bo widzą i zauważają tyle, ile trzeba zauważyć, żeby przejść bezpiecznie krętą, a dość zatłoczoną uliczkę i zasiąść przy szklance vino verde i partyjce warcabów. Paradoksalnie *Imagine* jest traktatem filozoficznym o nieprzekraczalnym wymiarze rzeczywistości. Takiej, jaka ona jest w momencie, gdy przychodzi ja i mówię: ja i moja wyobraźnia.

Ukochany profesor Bronisław Baczeko, gdy słuchał wypowiedzi ambitnych studentów o tym, że nasz język stwarza granice naszego poznania, a może i istnienia, że to my decydujemy własną wolą i percepcją, co jest, a czego nie ma, groził, że rzuci kałamarzem (wtedy jeszcze stały kałamarze przy stoliku nauczyciela czy na katedrze) i guz na czole albo obla na atramentem sukienka, udającej się na randkę po wykładzie studentki, przekona dyskutantów, że nie wszystko zależy od jego (jej) woli. Jeśli nie zderzą się po wyjściu ze ścianą, która – bo jest taka to i taka – ma swoje bardzo twarde argumenty.

Dlaczego Lizbona jest miejscem konfrontacji punktów widzenia? Jakimowski parę lat wcześniej mówił, że jego następny film (po *Sztuczka*) będzie się działo w Lizbonie. Cóż, potrafił zrobić z byłego PGR-u miejsce ma-

giczne (*Zmruż oczy*), potrafił z Wałbrzycha (*Sztuczki*), dlaczego nie miałyby się to nie udać w Lizbonie? Lizbona w *Imagine* nie jest wcale magiczna, jest przyjazna, malownicza – chce się ją widzieć, ale dla tych, którzy jej nie zobaczą, jest skrajnie niebezpieczna, bo nieprzewidywalna. Wąskie, ale ruchliwe uliczki kręcą się pnąc ku górze, nie ma tu linii prostych, echo odbija się od ścian ustawionych w jarmarku dowolnych kątów, a ludzie siedzą leniwie na krzesłach przy kawiarenkach. Grają w poczziwe warcaby, piją zielonkawę wino. Uosabia zatem zarówno chęć poznania, jak i lęk tych, którym poznać trudno.

Ze wzgórz starej Lizbony nie widać ani rzeki, ani oceanu. Kiedy dziewczyna wspomniła, że „zobaczyła” statek od razu skojarzył mi się *Amarcord*, pożegnanie z Radiską i niebiańsko rozświetlony transatlantyk przepływający jakże blisko brzegu. I wreszcie jest, niemal ten sam, tylko w świetle dnia, jak fantastycznie wynurzający się ponad dachami, ponad miastem schodzącym w dół ku morzu. Poczuję się jak po trzęsieniu ziemi w *Sztuczka*.

Czy rzeczywiście *Imagine* jest tylko piękną opowieścią o ociemniałych? Odrobina wyobraźni pozwoli nam nas samych, szczęśliwie i nieszczęśliwie widzących, zobaczyć w podobnej, paradoksalnie odwróconej roli. Kim wła-

ściwie jest bohater, który przybywa do zakładu dla ociemniałych, by uczyć dzieci i starszych, jak poruszać się w ciemności bez laski? Nie wierzą mu albo może raczej, zafascynowani, powątpiewają – przecież on czyni cuda. Jest nawet jeden, nazwijmy go Tomasz, który szpieguje: może ten niby prorok po prostu widzi. Widzi nie tylko ruch na ulicy, ale i tę dziewczynę, którą tak bardzo i on chciałby zobaczyć. A może i my widzący-niewidzący tak samo się szamoczymy pomiędzy tym, co jest, ale nie umiemy tego rozpoznać, a tym, co chcielibyśmy, żeby było, a co jest tylko złudzeniem albo zadowoloną z siebie wyobraźnią?

Niektórzy starsi z widzów, ale także i moi studenci, pamiętają być może film, w którym pewien fotograf, rządzący światem mody, kreujący, co ma, a co nie ma prawa bytu w najszczęśliwszym ze światów, spostrzega dzięki swojemu narzędziu, czyli kamerze, że coś ważnego się wśród ludzi stało. Stało się czy nie stało? Raz są zwłoki mężczyzny, ale niedługo po tym już ich nie ma. *Imagine* jest jakby odwrotnością ostatniej sceny tego filmu, kiedy to już nie potrzeba piłki, żeby grać nią w tenisa. Od czegoż jest wyobraźnia? Ale czy świat jeszcze istnieje? ■

*Tekst został pierwotnie opublikowany na portalu dwutygodnik.com.



EDWARD HOGG W IMAGINE,
REŻ. ANDRZEJ JAKIMOWSKI

Fot. Kino Świat

KRZYSZTOF KWIATKOWSKI

Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze nie sięgają po krzykliwe tematy i nie stawiają łatwych diagnoz. Ich *Papusza* jest filmem pełnym ciszy i niedopowiedzeń. Są tu pytania o moralność i nietolerancję, jest też chęć uczciwego rozliczenia z historią. Nie ma żadnych jednoznaczności. Może dlatego ten obraz nie pozwala o sobie zapomnieć. Odkrywa przed widzami kolejne warstwy.

PAPUSZA: ŚWIAT, KTÓREGO JUŻ NIE MA

Dla mnie to bardzo ważny film. Opowieść o XX wieku widzianym ze świeżej perspektywy, hołd dla kultury Romów, refleksja nad sztuką, która mimo piękna, nie ocala. Zapis delikatnej relacji między dwojgiem ludzi z innych światów i analiza funkcjonowania wspólnoty. Społeczności, która bywa okrutna. Ale pozostaje wspólnotą. I bez niej nie da się żyć.

Jest rok 1910. Na ekranie młoda dziewczyna, dziecko prawie, niesie przed sobą wielki, ciężowy brzuch. Przystaje przed sklepową witryną. Łapczywie, z zachwytem wpatruje się w lalkę w białej sukience. Gdy niedługo potem urodzi w polu dziecko, nazwie je Papusza. Po romsku lalka.

60 lat później stara Cyganka nie chce wejść na widownię Sali Kongresowej. „To pomyłka” – przekonuje uparcie. Kolejne dzwonki. Zaczyna się opera „Pieśni Papuszy”, z muzyką napisaną do jej wierszy. Wierszy, za które zapłaciła straszliwą cenę. Kiedy wreszcie usiądzie wśród publiczności, przymyka oczy.

Reżyserzy nie przedstawiają klasycznego życiorysu Bronisławy Wajs. To raczej biografia emocjonalna. Achronologiczny film rządzi się prawami ludzkiej pamięci. Kolejne obrazy przeplatają się, uzupełniają. Do zegnającej się ze światem kobiety wracają ważne wydarzenia z jej życia, bolesne chwile, przebłytki radości. To jej intymna spowiedź.

Poetkę odkrył w Bronisławie Wajs Jerzy Ficowski, który pod koniec lat 40. ukrywał się w taborze przed służbą bezpieczeństwa. Twórcy pokazują ich relację delikatnie, bez jednej fałszywej czy sentymentalnej nuty. Subtelny związek. Przyjaźń? Fascynacja? Miłość? A przecież jest w tym filmie także inne uczucie

– to, które łączy Papuszę i jej znacznie starszego męża. Też trudne, a jednak pełne poczucia odpowiedzialności i przywiązania.

Krauzowie mówią o kosztach uprawiania sztuki i odwadze, jakiej wymaga własne spojrzenie na świat. Ficowski namówił Papuszę do spisania wierszy, potem razem z Julianem Tuwimem doprowadził do ich publikacji. Równoległe z własną książką „Cyganie polscy”. Ratował talent poetki i kulturę, którą się zafascynował. Ale jednocześnie skazał Bronisławę Wajs na oskarżenia o zdradę romskich tajemnic i wykluczenie przez wspólnotę. Na obłąd. Papusza nienawidzi swego talentu. Ficowski jednocześnie ocala ją i niszczy.

Odrażające są w filmie sceny sądu, jaki Romowie odbywają nad Wajs. Skrzywdzeni, przerażeni ludzie próbują się odgrodzić jak najwyższym murem. Czują, że świat zewnętrzny może im najwyżej splunąć w twarz. Więc poświęcają poetkę dla własnego poczucia bezpieczeństwa.

Bo w *Papuszy* odbija się też historia Cyganów. Członkowie tej mniejszości noszą w sobie niejedną traumę: wspomnienia Holocaustu

stu, akcji przymusowego osiedlania się, biedę. Ale jednocześnie są mocni i pielęgnują swoją tożsamość. Reżyserzy odzyskują dla Polski tę tradycję. Kręcą film w języku Romów. Przemawiają w imieniu ludzi, których głos na co dzień niknie w tłumie.

Film Krauzów jest dzisiaj istotny. Przypomina o wielokulturowości, którą nosimy w sobie, i o bilansie krzywd, którego nikt nie dokonał. Cygańszczyzna nie ma tu posmaku folkloru. W zapierających dech w piersiach czarno-białych kadrach Krzysztofa Ptaka i Wojciecha Staron wozu tułają się po Polsce. To pean na cześć wolności, ale i opowieść o gorczy wygnania. Z przejmującą, oszczędną muzyką Jana Kantego Pawluśkiewicza. Ze wspinałką Papuszą – Jowitą Budnik, która – mimo braku zbliżeń na swoją twarz – przekazuje wielkie emocje, oraz ze świetnym Zbigniewem Walerysiem w roli jej męża – zimnego i czulego jednocześnie.

Ta mozaika złożona z fragmentów wspomnień układa się w piękną, głęboką opowieść o losie. Nie tylko cygańskim. ■



JOWITA BUDNIK W PAPUSZY, REŻ. JOANNA KOS-KRAUZE I KRZYSZTOF KRAUZE

Fot. Krzysztof Ptak, Wojciech Staron/Next Film

JANUSZ WRÓBLEWSKI

Czarno-biały film Pawła Pawlikowskiego niesie sporą dawkę prowokacji. To pasjonująca, doskonale przemyślana opowieść, burząca narodowo-religijne stereotypy tożsamości. Pawlikowski, poruszający się w obrębie kina autorskiego, mówi o sprawach wzbudzających ogromne emocje.

IDA: INNY WYMIAR ISTNIENIA

Skrainie ascetyczny dramat z akcją osadzoną w latach 60. zabiera widzów w podróż w głąb (nie)pamięci historycznej. Przypomina o „złotychniach”, czyli zbrodniach popełnianych przez Polaków na Żydach. Wracza do winy stalinowskich prokuratorów żydowskiego pochodzenia, którzy skazywali na śmierć przywódców podziemia. Mówi o apostazji, o wyjściu z Kościoła i powrocie do niego, ale już na innych, własnych warunkach.

Historia „krwawej Wandy” przywołuje biografię Julii Brystygierowej – Krwawej Luny czy stalinowskiej prokuratorki Haliny Wolińskiej-Brus. Tę ostatnią, żonę swojego profesora, Pawlikowski poznał w Oksfordzie i – jak opowiadał w wywiadzie dla „Newsweeka” – zapamiętał jako uroczą, dowcipną starszą panią. Wiadomość o jej koszarnej przeszłości była dla niego szokiem, chciał nawet o Wolińskiej nakręcić dokument, ale ta odmówiła rozmowy. Tytułowa bohaterka *Idy* z kolei nosi w sobie ślady postaci księdza Romualda Jakuba Wekslera-Waszkinela, który o żydowskich korzeniach dowiedział się już jako duchowny.

Nie krzyk, a delikatna aksjologiczna zaduma i filozoficzny dystans patronują temu filmowi. Inicjacyjną podróż odbywa osiemnastoletnia sierota i nowicjuszką katolickiego zakonu, odkrywająca na nowo swoją tożsamość (z dużym wyczuciem zagrała ją amatorka Agata Trzebuchowska). Towarzyszy jej jedyna krewna ocalona z Holocaustu, alkoholiczka i wrak człowieka (znakomita Agata Kulesza). To ona sprawia, że wszystko w starannie zorganizowanym życiu bohaterki ulegnie przewartościowaniu, łącznie z wiarą w Boga, pogonią za ziemskimi pokusami, relacjami

z ludźmi, miłością, a także tym, co uważała za prawdę o sobie.

Pawlikowski stawia bohaterów przed dramatycznymi wyborami. Poddaje próbie ufną, naiwną wiarę *Idy*. A także sumienie ciotki, która zwątpiła w komunizm oraz podszytą strachem pewność Polaków, wypierających ze świadomości zło, którego byli sprawcami. Tam, gdzie inni chcą widzieć skandal, Pawlikowski dostrzega fascynujące zderzenie wykluczających się racji, spłot ideologicznych i egzystencjalnych paradoksów. Tragizm uwikłań. Nie upraszcza. Zamiast polskiej historii w jej schematycznym ujęciu politycznym, pokazuje skomplikowaną, wielowymiarową rzeczywistość w stanie moralnego przesilenia.

Takie nieoczywiste spojrzenie mógł zaproponować tylko twórca bardzo świadomy, wyczułony na sprawy duchowe, a jednocześnie dysponujący umiejętnością przyglądania się światu jakby z zewnątrz. Polak wychowany w Anglii. Katolik o żydowskich korzeniach. Poeta zajmujący się dziennikarstwem. Dokumentalista BBC zafascynowany antydzienikarstwem. Pawlikowski łączy w sobie szereg sprzeczności. Nawet jego najbardziej znana fabuła, *Lato miłości*, to nietypowy dramat o dojrzewaniu. Mówi o podszytej erotyzmem relacji rywalizujących ze sobą nastolatka, które dzieli przepaść klasowa. Pełna niedopowiedzeń *Ida* jest jego pierwszym filmem, zrealizowanym po powrocie do kraju. Została entuzjastycznie przyjęta na świecie. Wygrała m.in. London Film Festival, a miesięcznik „Sight and Sound” umieścił ją w elitarnym gronie najlepszych tytułów minionego sezonu.

Perfekcyjnie zrealizowany film, wzbudza zachwyt na wzór wielkiej poezji, dzięki której

odczuwa się inny wymiar istnienia. W *Idzie* więcej zostaje powiedziane milczeniem, natchnioną muzyką Coltrane’a, wertykalną kompozycją obrazów, przyciętymi pustą przestrzenią niż słowami, których pada niewiele. Ścisnięte, wychylone do góry kadry, genialnie sfilmowane przez Ryszarda Lenczewskiego i Łukasza Żala (w zapomnianym już formacie

AGATA KULESZA I AGATA TRZEBUCHOWSKA W IDZIE, REŻ. PAWEŁ PAWLIKOWSKI



4:3, stosowanym w latach 50. ubiegłego stulecia), są jakby ilustracją metafizycznej tęsknoty, za którą czai się niewidoczny ból i alienacja. *Ida* trwa zaledwie 80 minut, znacznie mniej niż przeciętna fabuła. Nie dlatego, że reżyser ma tak mało do powiedzenia. W *Idzie* nie ma ani jednego zbędnego ujęcia. Dramaturgia jest wyciszczona, skondensowana do krystalicznie czystej formy. Zawiera więcej treści niż się zdaje. Nie mówi jednak niczego wprost – i to jest w niej najpiękniejsze. ■

Fot. Solopan

Kamienie na szaniec

premiera: 7 marca
 reżyseria: Robert Gliński
 scenariusz: Dominik W. Rettinger, Wojtek Pałys na podstawie powieści Aleksandra Kamińskiego „Kamienie na szaniec”
 zdjęcia: Paweł Edelman
 muzyka: Łukasz Targosz
 scenografia: Ewa Skoczowska
 wykonawcy: Tomasz Ziętek, Kamil Szeptycki, Marcel Sabat, Magdalena Koleśnik, Sandra Staniszevska, Artur Żmijewski, Danuta Stenka, Andrzej Chyra, Krzysztof Globisz, Anna Dereszowska, Olgierd Łukaszewicz, Wojciech Zieliński
 producent: Mariusz Łukomski, Wojtek Pałys, Maciej Ciupiński
 koproducent: Andrzej Janusz
 produkcja: Monolith Films
 koprodukcja: Akces Film Andrzej Janusz
 czas projekcji: 109 min.
 dystrybucja: Monolith Films



KAMIENIE NA SZANIEC, REŻ. ROBERT GLIŃSKI

Fot. Marcin Makowski/Monolithfilms

Ekranizacja jednej z najśłynniejszych polskich książek XX wieku. Historia poświęcenia, oddania i patriotyzmu młodych Polaków, członków AK, którzy w czasie II wojny światowej wkraczają w dorosłość. Przed bohaterami dramatyczne wybory: przetrwanie za wszelką cenę lub przyłączenie się do walczących o wolną Ojczyznę. ■

Obietnica

premiera: 14 marca
 reżyseria: Anna Kazejak
 scenariusz: Anna Kazejak, Magnus von Horn
 zdjęcia: Klaudiusz Dwulit
 muzyka: Kristian Eidnes Andersen
 scenografia: Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska-Strzałkowska
 wykonawcy: Eliza Rycembel, Nikodem Rozbicki, Mateusz Więclawek, Magdalena Popławska, Andrzej Chyra, Dawid Ogrodnik, Bartłomiej Topa, Jowita Budnik
 producent: Łukasz Dzieciół
 koproducent: Jesper Morthorst
 produkcja: Opus Film
 koprodukcja: SF Film Production
 czas projekcji: 97 min.
 dystrybucja: Kino Świat

KALENDARZ PREMIER
 marzec 2014

*uzupełnienie repertuaru listopadowego



OBIETNICA, REŻ. ANNA KAZEJAK

Fot. Phillip Skrabaj/Opus Film/Kino Świat

Lila i Janek, uczniowie liceum, należą do generacji, która komunikuje się głównie przez Skype'a i Facebooka. Wraz z przyjaciółmi korzystają z życia: imprezują, eksperymentują z alkoholem i marihuaną. Jednak pewnego dnia Lila nieoczekiwanie zrywa z Jankiem, oskarżając go o zdradę. Zakochany chłopak będzie musiał zapłacić wysoką cenę za niewinny błąd. Jeśli spełni obietnicę, którą wymogła na nim dziewczyna, nic już nie będzie takie jak przedtem... ■

Karol, który został świętym

premiera: 21 marca
 reżyseria: Grzegorz Sadurski
 scenariusz: Marcin Baczyński, Mariusz Kuczewski
 wykonawcy: Piotr Fronczewski, Andrzej Tkacz, Kamil Tkacz, Katarzyna Gilinka
 produkcja: Kino Świat
 dystrybucja: Kino Świat

Film aktorsko-animowany. 12-letni Kacper, pasjonat animacji komputerowej, zмага się z grupą szkolnych chuliganów. Kiedy chłopiec zostaje na kilka dni pod opieką dziadka, opo-



KAROL, KTÓRY ZOSTAŁ ŚWIĘTYM, REŻ. GRZEGORZ SADURSKI

Fot. Kino Świat

wiada mu o swoich problemach w szkole. Dziadek zabiera go na weekendowy wypad w Tatry. Tam, ucząc wnuka radzenia sobie z trudnymi warunkami przyrody, snuje opowieść o przyjacielu z dzieciństwa – Karolu, który wielokrotnie ratował go z oparów i już za młodu udowodnił, że przemoc można pokonać niezłomną postawą i siłą ducha. Kacper, słuchając kolejnych historii dziadka, tworzy na ich podstawie animacje komputerowe, które składają się na fascynującą, filmową opowieść o Karolu Wojtyłe. ■



ZABIĆ BOBRA, REŻ. JAN JAKUB KOLSKI

Fot. Kino Świat

Zabić bobra

premiera: 21 marca
 reżyseria: Jan Jakub Kolski
 scenariusz: Jan Jakub Kolski
 zdjęcia: Michał Pakulski
 muzyka: Dariusz Górnioł
 scenografia: Paulina Korwin-Kochanowska, Urszula Korwin-Kochanowska
 wykonawcy: Eryk Lubos, Agnieszka Pawełkiewicz, Aleksandra Michael, Marek Kasprzyk, Mariusz Bonaszewski, Mateusz Król, Daniel Misiewicz
 producent: Wiesław Łysakowski
 produkcja: Studio Filmowe Tramway
 czas projekcji: 100 min.
 dystrybucja: Kino Świat

Eryk to były żołnierz jednostki specjalnej. Zmagając się z trudnymi do zniesienia wspomnieniami, zaszywa się w domu na odludziu, gdzie samotnie przygotowuje się do kolejnej akcji. Spotkanie z mieszkającą niedaleko dziewczyną, Bezi, pozwala mu na chwilę znaleźć ukojenie w jej ramionach. Wkrótce jednak jego demony powracają, a on sam traci kontrolę nad sytuacją. ■

Stacja Warszawa

premiera: 28 marca
 reżyseria: Maciej Cuske, Kacper Lisowski, Nenad Miković,
 Mateusz Rakowicz, Tymon Wyciszkievicz
 scenariusz: Kacper Lisowski, Nenad Miković, Mateusz Rakowicz, Piotr Subbotko, Tymon Wyciszkievicz
 zdjęcia: Arkadiusz Tomiak
 muzyka: Paweł Skorupka
 scenografia: Elwira Pluta
 wykonawcy: Eryk Lubos, Marta Lipińska, Klara Bielawka, Janusz Chabor, Łukasz Simlat, Andrzej Andrzejewski, Zbigniew Zarnachowski, Monika Dryl, Piotr Machalica, Barbara Kurzaj, Małgorzata Buczkowska, Jowita Budnik
 producent: Włodzimierz Niderhaus
 produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
 czas projekcji: 90 min.
 dystrybucja: Phoenix

Pełnometrażowy film nowelowy, złożony z sześciu historii fabularnych, w tym jednej przewodniej, która łączy wszystkie w całość. Bohaterem centralnej historii jest Ięła, były więzień, który ma wizję Matki Boskiej. Przeżył religijne nawrócenie i pragnie zbawiać ludzi. W swej wędrówce spotyka bohaterów kolejnych nowel, związanych z Warszawą, ale różniących się wszystkim - wiekiem, płcią i statusem społecznym. ■



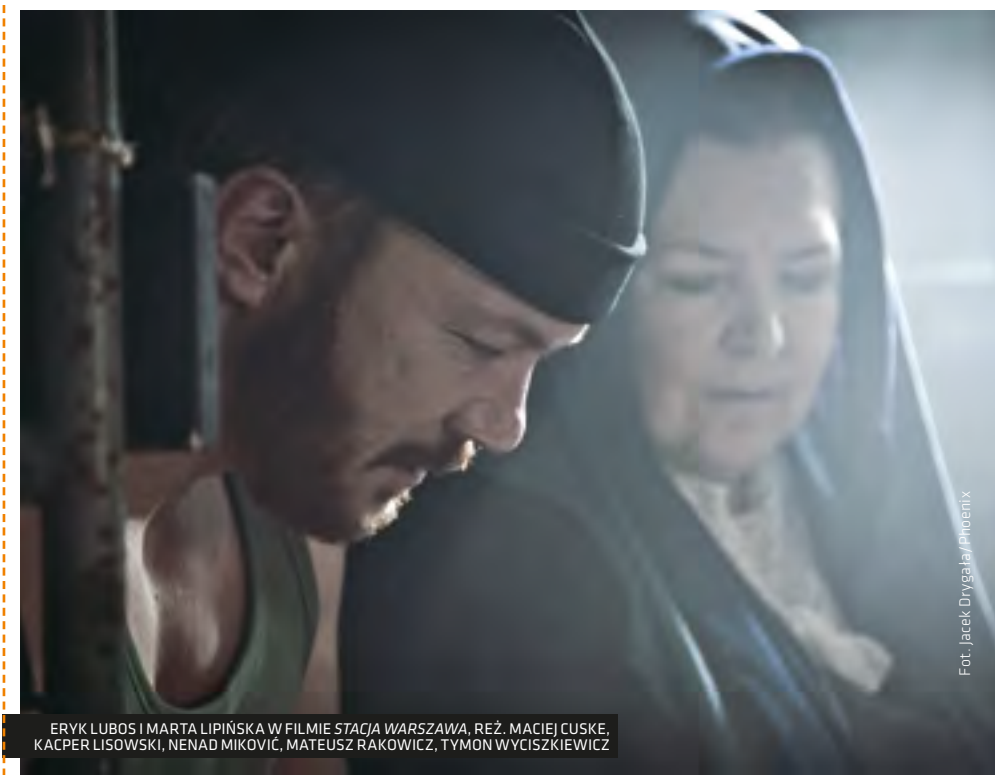
ABU HARAZ, REŻ. MACIEJ DRYGAS

Fot. Against Gravity

Abu Haraz*

premiera: 29 listopada 2013
 reżyseria: Maciej J. Drygas
 scenariusz: Maciej J. Drygas
 zdjęcia: Andrzej Musiał
 muzyka: Paweł Szymański
 producent: Maciej J. Drygas, Witold Będkowski
 produkcja: Drygas Production
 koprodukcja: Telewizja Polska S.A.
 czas projekcji: 73 min.
 dystrybucja: Against Gravity

Film dokumentalny. Abu Haraz to niewielka wioska nad Nilem w Północnym Sudanie. Budowa gigantycznej tamy na Nilu przerywa odwieczny, naturalny rytm życia mieszkańców Abu Haraz. Próbuje protestować przeciwko budowie tamy, ale przegrywa walkę. Okazuje się, że muszą się przeprowadzić do nowej, zbudowanej na pustyni miejscowości. Sytuacja diametralnie zmienia życie przesiedleńców. ■



ERYK LUBOS I MARTA LIPIŃSKA W FILMIE STACJA WARSZAWA, REŻ. MACIEJ CUSKE, KACPER LISOWSKI, NENAD MIKOVIĆ, MATEUSZ RAKOWICZ, TYMON WYCISZKIEWICZ

Fot. Jacek Drygala/Phoenix

Z ROBERTEM GLIŃSKIM ROZMAWIA
MARCIN ZAWIŚLIŃSKI

PRELUDIUM POWSTANIA WARSZAWSKIEGO

Czy historia to nauczycielka życia?

To jest slogan, ale ja tak uważam. Poprzez historię kolejne pokolenia powinny uczyć się analizy współczesności i wyciągania wniosków na przyszłość, ale nie wolno jej traktować jako nośnika ideologii czy mitologii.

Już na etapie przygotowań podkreślał pan, że celem filmu jest „odczarowanie” akcji pod Arsenalem.



TOMASZ ZIĘTEK I ROBERT GLIŃSKI NA PLANIE
KAMIENIA NA SZANIEC, REŻ. ROBERT GLIŃSKI

Fot. Marcin Makowski/Monolithfilms

Nazwałbym to demitologizacją. Historia przybliża filmowców. Jest w niej coś fascynującego, bo jest wieloznaczna. Natomiast mit jest jednoznaczny. Dlatego uważam, że nasze mity narodowe, społeczne i inne, co jakiś czas należy odświeżać. Zastosowałem taki klucz, ekranizując „Kamień na szaniec”. Chciałem na nie spojrzeć współcześnie, przez pryzmat trzech bohaterów: „Rudego”, „Alka” i „Zośki”, którzy są zwykłymi ludźmi, a nie spiżowymi pomnikami. To są fajni, energetyczni chłopcy. Tylko Wielka Historia wkręciła ich w swoje, w tym wypadku dość okrutne, tryby.

Nie dokonał pan jednak ekranizacji całej książki Aleksandra Kamińskiego. Dlaczego?

To jest szalenie rozbudowana powieść. Swoim zasięgiem obejmuje wiele lat, ma wiele postaci. Gdybyśmy ją mieli przenieść na ekran w skali 1:1, to trzeba byłoby nakręcić 10-godzinny serial. Dlatego na potrzeby filmu fabularnego postanowiliśmy skupić się na losach „Rudego” i „Zośki”. Postać „Alka” też świadomie okroiliśmy.

Jaki był powód tej decyzji?

Gdybyśmy pociągnęli wszystkie trzy wątki bohaterów równocześnie, to film trwałby trzy godziny. Poza tym, przy trzech bohaterach zachowanie proporcji i spójnych relacji między nimi byłoby bardzo trudne. Uważaliśmy, że dla dobra całego projektu, będzie klarowniej skupić się na dwóch pierwszych bohaterach. Tym bardziej, że to oni, a nie „Alek”, byli głównymi motorami wydarzeń związanych ze słynną akcją pod Arsenalem, która jest trzonem mojej opowieści.

Ale „Rudemu” i „Zośce” też nie zawsze było po drodze...

Rzeczywiście, obaj spierają się o to, jakimi metodami walczyć z okupantem, mają różne spojrzenia także na wiele innych spraw. To odróżniało Szare Szeregi od Armii Krajowej, harcerze dyskutowali: zabijać czy nie zabijać, narażać życie innych czy pracować nad sobą dla przyszłości. Niemniej jednak, kiedy „Rudy” zostaje aresztowany, „Zośka”, jak przystało na przyjaciela, postanawia podporządkować wszystko jednemu celowi: uratowaniu „Rudego”. Wbrew wszystkiemu i wszystkim. Była to pierwsza akcja zbrojna, jaka od początku woj-

ny została podjęta w Warszawie, a to był już 1943 rok! Młodzi ludzie zdecydowali: wyciągamy pistolety, bo chcemy odbić „Rudego”. Spotkało się to z dużym oporem ze strony dowódców Armii Krajowej, którzy uważali, że ta młodzież nie jest przygotowana do strzelania na ulicach. Obawiali się też, że będą ogromne straty, a cała akcja nie powiedzie się. I będzie zemsta ze strony Niemców. To pokazuje, jakie przeszkody musiał pokonać „Zośka”, aby ta akcja mogła w ogóle dojść do skutku.

Kamień na szaniec to opowieść o trzech bohaterach harcerzach-przyjaciółach czy o całym pokoleniu młodych Polaków, żyjących w czasie wojny w okupowanej Warszawie?

Jest taki łańcuch zwrot, który znakomicie oddaje sens tego, co chciałbym powiedzieć: pars pro toto. Z drugiej strony mam jednak świadomość, że to lekkie naginanie historii, która jest przecież wieloznaczna. Nie ma jednej diagnozy. Znakomitym przykładem potwierdzającym tę tezę jest spór o ocenę powstania warszawskiego. Do tej pory ma ono swoich apologetów i krytyków, a także ludzi, którzy nie wiedzą, po której stronie się opowiedzieć.

Pan też podobno zamierzał najpierw nakręcić film o powstaniu warszawskim.

Jestem warszawiakiem od kilku pokoleń. Moja mama jako sanitariuszka służyła w batalionie „Zośka”. Opowiadała mi o wojnie, o harcerstwie, Niemcach itp. Od dzieciństwa towarzyszył mi mit Szarych Szeregów i powstania warszawskiego. Chciałem się zmierzyć z tym drugim tematem, ale ubiegł mnie Jan Komasa [chodzi o film *Miasto44*] Jana Komasy, który będzie miał premierę w sierpniu br. – przyp. red.].



KAMIENIE NA SZANIEC,
REŻ. ROBERT GLIŃSKI

Fot. Marcin Makowski/Monolithfilms

Bohaterowie Kamieni na szaniec w panu wersji filmowej nie wyglądają i nie zachowują się jak herosi, których kule nie sięgają. Wielu z nich prezentuje wręcz zachowawczą postawę.

Taka nierzadko była prawda. „Alek” na przykład bał się strzelać, zabijać ludzi. A był bardzo odważny. Jak już zaczął strzelać, to szybko sam dostał strzał w brzuch i zginął. „Zośka” też miał wątpliwości. Kiedy zginął „Rudy” wpadł w depresję i wmawiał sobie, że wszyscy giną przez niego. Był też taki moment, kiedy „Zośka” na miesiąc czy dwa przed swoją śmiercią, został aresztowany. Udało się go wyciągnąć, ale spędził tydzień na Pawiaku. Ten pobyt bardzo go zmienił. Spojrzał inaczej na siebie, swoje życie i innych ludzi. Zrozumiał, że nie tylko walka się liczy. Ważna jest miłość i inne wartości, którymi ludzie kierują się w życiu. Mimo to, nie zrezygnował z dalszej walki z okupantem.

Oglądając film momentami można odnieść wrażenie, że harcerze, którzy zajmują się tzw. małym sabotażem, są wręcz infantylni. Cieszą się z pierwszego zdobytego pistoletu...

Ja też bym się cieszył. Pewnie pojawią się wobec mnie zarzuty, że w moich bohaterach nie ma patriotycznego zadęcia, ale na tym właśnie mi zależało. Przecież to byli młodzi ludzie, którzy pomimo wojny, starali się w miarę normalnie funkcjonować. Wiele dokumentów wskazuje wręcz na to, że to nie walka z okupantem była sensem ich ówczesnego życia, ale młodzieńcze wygłupy, nauka i spotkania towarzyskie.

Co wywołało u nich wzrost postawy romantycznej, która pchnęła ich do walki z nazistami?

Im dłużej trwała ciemna noc okupacji hitlerowskiej, tym bardziej wzrastał w nich bunt, imperatyw walki z okupantem. Kulminacją takiego wzrastającego w nich stopniowo napięcia było powstanie warszawskie. Akcja pod Arsenalem stanowiła jego preludium.

Dlaczego cały czas świadomie unika pan pojęcia patriotyzm?

To pojęcie już się zdewaluowało. Stało się wręcz czymś pejoratywnym. Poza tym my – Polacy pojmujemy patriotyzm bardzo wąsko. Definiujemy go przez pryzmat walki, poświęcenia i oddania życia za ojczyznę. A patriotyzm to również sprzątanie chodnika przed własnym domem. Albo miłość do drugiego człowieka.

W filmie są zauważalne różne odmiany patriotyzmu. Jego znakomitą egzemplifikacją jest ojciec „Zośki”. Z jednej strony uczy mło-

ną dla okresu okupacji, była troska rodziców o życie własnych dzieci, rwących się do walki z nazistami. Takim był ojciec „Rudego”.

Jaki typ patriotyzmu prezentuje grany przez Andrzeja Chyrę AK-owiec, nadzorujący działalność Szarych Szeregów?

To jest postać tragiczna. Nosi w sobie gorycz i smutek. Zdaje sobie sprawę, że większość z tych młodych ludzi zginie. Chce ich przed tym uchronić, bo przecież kiedyś wojna się skończy i ktoś będzie musiał Polskę odbudowywać. Sytuacja nabrzmiewała jednak z każdym dniem. Młodzi rwali się do walki. Coraz mocniej ujawniała się, długo skrywana i tłumiona niemal od początku II wojny światowej, postawa romantyczna.

Akcja pod Arsenalem to bohaterstwo czy tylko młodzieńczy poryw serca?



MARCEL SABAT, TOMASZ ZIĘTEK I KAMIL SZEPTYCKI
W FILMIE KAMIENIE NA SZANIEC, REŻ. ROBERT GLIŃSKI

dzień na tajnych kompletach, z drugiej zaś jest tajnym współpracownikiem AK, o czym nie wiedział nawet jego syn.

Był profesorem chemii na Politechnice Warszawskiej. Podczas wojny na zlecenie AK przygotowywał różne miny i bomby, które „Zośce” i innym harcerzom z Szarych Szeregów służyły do wysadzania pociągów. „Zośka” odbierała te miny od łączniczki, a nie od ojca. Inną postawą, jakże charakterystycz-

To samo pytanie można byłoby zadać w odniesieniu do powstania warszawskiego. Nie ma na nie jednoznacznej odpowiedzi. Ważne jest to, że wskutek tej akcji kilka osób uratowano, ale kilka też zginęło. Potem, w ramach odwetu, naziści zabili jeszcze 160 osób w zbiorowej egzekucji. Ale walka o wolność nie podlega bilansom księgowości. Ważniejsze jest pytanie, czy ty byś też na tę akcję poszedł? Bo ja bym poszedł... ■

Fot. Marcin Makowski/Monolithfilms

Z ANNA KAZEJAK
ROZMAWIA KUBA ARMATA

PRZEZ DZIURKĘ OD KLUCZA



Fot. Philipp Skraha/Opus Film

ANNA
KAZEJAK

Przy *Obietnicy* odpowiada pani za reżyserię, jest także współautorką scenariusza. Jak narodził się pomysł na tę historię?

To kompletnie autorski film. Pomysł też wyszedł ode mnie. Szukałam historii, ale i osoby, która napisze ze mną scenariusz, i tak zaproponowałam współpracę Magnusowi von Hornowi. Chciałam opowiedzieć o młodych ludziach. O dziewczynie, którą rozpiera złość, rozczarowanie i nie umie znaleźć ujścia dla tych emocji. Później do owej osi opowiadania dochodziły kolejne elementy, jak np. social media. Istotą kina autorskiego jest interpretacja rzeczywistości z punktu widzenia jednostki. W tym sensie mój film wydaje się spełniać tę definicję.

Pracując nad scenariuszem, bazowaliście też na autentycznych wydarzeniach.

Szukaliśmy prawdziwych historii, bo bardzo zależało mi na tym, żeby ten film był jak najbardziej zakorzeniony w rzeczywistości. Inspi-

rowaliśmy się tym, co nas otacza, czytaliśmy książki na temat młodocianej agresji. Szukaliśmy informacji w gazetach czy raportach policyjnych ze Szwecji. Prowadziliśmy gruntowną dokumentację na etapie pisania scenariusza.

Jak długo to trwało?

To w ogóle ekspresowy film. Zaczęliśmy prace w październiku lub listopadzie 2011 roku. Na początku roku następnego byliśmy w Berlinie na Co-Production Market, a dwa lata później mamy kinową premierę. Wykonaliśmy kawał dobrej roboty i to w zawrotnym tempie. Wynikało to z tego, że zebrała się ciekawa grupa ludzi. Bardzo pracowitych, którzy wiedzą, czego chcą, a w związku z tym można było stosunkowo szybko zmierzać do celu.

Szybkie tempo pracy wynika też z faktu, że projekt cieszył się w Berlinie dużym zainteresowaniem?

To był pierwszy ważny moment. Podejmując decyzje, wszyscy kierujemy się wiedzą, doświadczeniem, ale i intuicją. I właśnie Co-Production Market był pewną weryfikacją. Odwiedzali nas ludzie z całego świata, wyrażali zainteresowanie projektem i zadawali bardzo konkretne pytania. Cieszyło nas to, że przy naszym stoliku był zawsze spory ruch. Dawało to nadzieję na wielu potencjalnych partnerów, a jednocześnie przekonanie, że strategiczne decyzje, które już podjęliśmy, były słuszne.

To w Berlinie została nawiązana współpraca z Duńczykami, a w konsekwencji decyzja o wspólnej koprodukcji?

Na Co-Production Market spotykaliśmy się z europejskimi producentami i agentami sprzedaży.

Mieliśmy listę potencjalnych zainteresowanych, z którymi rozmowy prowadził Łukasz Dzieciot. Bo oprócz tego, że ktoś doceniał nasz projekt, trzeba było się zastanowić nad kwestiami finansowymi, które z takiej współpracy mogą wynikać. To są sprawy, na których zna się Łukasz. On wiedział, która propozycja będzie dla nas najlepsza. Podczas jednego ze swoich wyjazdów i programu Producers On the Move spotkał Jespera Morthorsta. Panowie mieli wspólną wizję kina i chcieli zrobić razem film. Wychodzi na to, że to w ogóle pierwsza produkcja, której genezę można upatrywać w tym programie. Zatem równolegle z Co-Production Market, prowadziliśmy rozmowy z Jesperem.

Jak finalnie rozłożyły się te akcenty? W fabule jest wątek duński.

Od początku w scenariuszu była postać ojca, który mieszka za granicą. Wiedzieliśmy, że możemy go wysłać do Danii lub Niemiec, jeżeli byłaby taka konieczność. Chcieliśmy, żeby to było państwo ościennie, z którego jest w miarę blisko do Polski, ale również na tyle daleko, by stworzyć dystans i poczucie oddalenia między bohaterami. To nie było jednak najważniejsze. Istotą pomysłu na współpracę przy tym filmie było nie tylko to, by pozyskać pieniądze z innego państwa, ale przede wszystkim, by czegoś nawzajem od siebie się nauczyć. Postanowiliśmy zatem wprowadzić na stanowiska twórcze Duńczyków. Wynikiem tego był podział na dwa etapy – polski do końca zdjęć i postprodukcja, która odbywała się w Danii.

Co było atrakcyjnego w tym, żeby przedstawić tę opowieść z punktu widzenia nastolatków?

W *Obietnicy* zastosowałam dość ryzykowną rzecz, jaką jest pewna zmiana narracyjna w połowie filmu. Co prawda zaczyna się on od młodych, ale powoli ta perspektywa narracyjna się zmienia i rozszerza. Początkowo jest to jak gdyby spojrzenie przez dziurkę od klucza na świat przedstawiony. Widzimy najpierw Lilę, potem jej chłopaka i przyjaciół. Wydaje się, że oni są źródłem problemów, ale finalnie widzimy, że zawinili wszyscy wokół, a konsekwencje poczynań młodych ponoszą także dorośli. Chciałam opowiedzieć o gorących emocjach. Na nich znam się doskonale. Gdy ma się kilkanaście lat emocje biorą górę, trudno je okiełznać. Poza tym miałam też poczucie, że wciąż w Polsce brakuje kina o młodych ludziach, które traktuje ich emocje na serio. Nie chcę ich zinfantylizować, ubrać w kolorowe piórka ani się przypodobać, ale opowiedzieć szczerze o tych problemach i próbować je zrozumieć.

To też opowieść o tym, jak młodzi ludzie tracą kontakt z pokoleniem rodziców. Ważną rolę odgrywają nowe technologie, social media.

Myszę, że to nie do końca przez nowe technologie. Te procesy zachodzą równolegle. Używanie nowoczesnych urządzeń na pewno nie pomaga w nawiązywaniu głębszych relacji, ale nie sądzę, żeby to było źródłem problemu. Po prostu, nie umiemy ze sobą rozmawiać. Z jednej strony tęsknimy za czymś szczerym, bliskim, autentycznym, a z drugiej uciekamy przed tym, chociażby w media społecznościowe, które dają nam pozorne poczucie bliskości. Żyjemy w czasach, gdzie szybkość jest w cenie. Ten pośpiech to chyba główny problem w budowaniu relacji. Jeśli chcesz stworzyć coś głębszego z drugim człowiekiem, nie możesz się spieszyć, musisz mieć dla drugiej osoby czas. No i właśnie tego czasu, ale i cierpliwości nam obecnie brakuje.

Nie podchodzi pani do problemu na zasadzie prostej opozycji, czerni i bieli.

W takich opozycjach specjalizuje się kino amerykańskie. W typażach, jasnym wizerunku postaci – kto jest dobry, a kto zły. To dla widza dużo prostsze. Nie musi sam podejmować decyzji, konfrontować się z historią i szukać odpowiedzi. Dostaje to na tacy. To rodzaj kina, które ma za zadanie wypełnić czas, dostarczyć

rozrywki. Jeżeli mówimy o kinie, które aspiruje do zbudowania dialogu bądź wzbudzenia jakiejś refleksji, nie można kreować świata na prostych opozycjach.

W *Obietnicy* pojawia się motyw kobiecej przemocy, a przemoc stereotypowo kojarzy się przede wszystkim z mężczyznami.

Mężczyźni mogą demonstrować ją w sposób otwarty. W przypadku kobiet taka sytuacja jest możliwa, ale mniej akceptowalna. Od małego jesteśmy inaczej wychowywane. Cały czas słyszymy, że mamy być grzeczne, ładne, ciche. I to sprawia, że przez lata uczymy się poruszać w świecie niedopowiedzeń i egzekwowania swoich racji w inny sposób. To był punkt wyjścia do budowania psychologii mojej bohaterki.

Na planie spotykają się aktorzy nieprofesjonalni z doświadczonymi, jak Magdalena Póławska czy Andrzej Chyra. Jak wyglądała ta współpraca?

Na planie wszystko przebiegało bardzo dobrze. Trudniejszym etapem były castingi. Musieliśmy dopasować do siebie całą grupę młodziarzy i ich rodzin. Każdy musiał być inny, ale jednocześnie być częścią większej całości. Trochę to wszystko trwało i nie było wcale łatwe. Do naturalszczyków musieliśmy dobrać aktorów profesjonalnych, którzy pomogą młodym

i nie będą traktować ich protekcjonalnie. Inaczej by to nie zadziało.

Największy problem był ponoć z główną bohaterką, czyli ekranową Lilą.

Elizę znaleźliśmy tuż przed zdjęciami. Wchodziłam na plan z duszą na ramieniu, bo intuicja mówiła mi jedno, ale pewności, że to wszystko się uda, nie miałam. Nie było na to czasu. Nie mogliśmy przesunąć zdjęć, bo gdzieś na końcu naszego planu była premiera w Berlinie, na którą bardzo liczyliśmy. Ale i współpraca z Duńczykami mogłaby się posypać. To był olbrzymi stres, który pewnie trudno komukolwiek zrozumieć. Wchodziłam na plan z dziewczyną, którą tak naprawdę dopiero poznałam. Ale myślę, że ktoś u góry nade mną czuwa, bo wszystko się udało.

Ma pani poczucie, że to najpełniejszy, najbardziej spójny film w dorobku?

Gdy teraz na to patrzę, czuję, że się rozwijam. To najistotniejsze. Gdyby było odwrotnie, to byłaby tragedia. Mam świadomość swoich braków, ale i pewność tego, co już umiem i w czym czuję się najlepiej. Dobrze się stało, że robiąc zupełnie samodzielnie drugi film, mam poczucie, że stylistycznie i tematycznie jestem najbliżej siebie. Jeżeli widz to „kupi”, będzie to oznaczać, że jest między nami nić porozumienia. ■



DAWID OGRODNIK I ELIZA RYCEMBEL
W FILMIE OBIETNICA, REŻ. ANNA KAZEJAK

Fot. Philipp Skraha/Opus Film/Kino Świat

Z JANEM JAKUBEM KOLSKIM
ROZMAWIA ANNA MICHALSKAJUŻ NIE GNIEWAM SIĘ
NA NIKOGOJAN JAKUB
KOLSKI

Po dwóch latach znalazł się dystrybutor, który podjął się wprowadzenia *Zabić bobra* na ekrany. Kręcił pan ten obraz dwie książki i jeden film temu. Jak pan obecnie go ocenia?

Czuję, że wciąż dotyka mnie czerń związana z realizacją tego filmu. Czerń metaforyczna. Człowiekowi są dane na życie trzy najbardziej obciążające zdarzenia, tak wynika z badań Amerykanów: śmierć matki, narodziny dziecka i rozwód. Ja to wszystko dostałem w ciągu roku. Film musiał dać refleks tej czerni, chociaż z punktu widzenia fizyki czerń nie odbija światła. Pochłania ją.

Żeby trafić na nasze ekrany, film odbył bardzo trudną i długą drogę. Najpierw były kłoty

poty finansowe na etapie realizacji, potem bojkot filmu na polskim rynku.

Trudno mówić o bojkocie. W 2012 roku film po prostu nie został przyjęty do konkursu na festiwalu w Gdyni. Na pierwszym etapie realizacji nie dostał pieniędzy z Łódź Film Commission ani nie przeszedł trybu konkursowego w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej, więc nie otrzymał dotacji. Na którymś etapie poległ również Filip Bajon, pan Krzysztof Zanussi poległ, ja poległem. Był wyraźny zapach, żeby bić mistrzów. Los tego filmu zależał od drobnych ludzkich gestów, których zabrakło. Zawiodłem się na moich przyjaciółach. W chwili życiowego megakryzysu nie otrzymałem ich asekuracji, choć oni mogli na mnie zawsze liczyć. Do dziś niedowierzam, że ludzie, którzy

robią tak piękne filmy, mogli być tak małoduszni.

Punktem zwrotnym było zaproszenie na festiwal w Karlowych Warach. To poruszyło instytucje, które powinny wspierać kino autorskie. Wtedy otrzymaliśmy wsparcie z PISF i Łódź Film Commission. To były skromne pieniądze, zbyt małe, żeby pokryć dług filmowi – ale to był zdecydowanie punkt zwrotny.

Podczas festiwalu w Karlowych Warach film został owacyjnie przyjęty. Eryk Lubos dostał nagrodę. Potem pojawiły się entuzjastyczne recenzje w „Hollywood Reporter” i „Screen International”.

W Karlowych Warach film mogli wreszcie zobaczyć polscy dziennikarze, którzy zaczęli o nim pisać. Z firmy Martina Scorsese, z Planu B Brada Pitta oraz z Samuel Goldwyn Production dostaliśmy maile z prośbami o kopie filmu. Potem był festiwal Camerimage. Jego szef, Marek Żydowicz, nie dał się nabrać na ostrzeżenia, że film jest dziwaczny. Dzięki temu *Zabić bobra* wygrał w cułgach konkurs filmów polskich. Jeden z jurorów festiwalu uznał, że to byłby wspaniały materiał na remake dla Tony'ego Scotta. Ta informacja poszła dalej. Po kilku miesiącach zgłosił się do nas hollywoodzki producent, który zaczął negocjować prawa do remake'u. Albert Hughes napisał amerykańską wersję scenariusza za tytułowaną „The Contractor”. Nieco inny jest kierunek, z którego przychodzi główny bohater: w amerykańskiej wersji – z Iraku, u nas – z Afganistanu.

Film realizował wyjątkowy zespół. Razem z panem pracowali Piotr Kolski, bratanek (i

ERYK LUBOS W FILMIE ZABIĆ BOBRA,
REZ. JAN JAKUB KOLSKI

Fot. Kino Świat

reżyser, montażysta) i Michał Pakulski, siostrzeniec, syn montażytki Ewy Pakulskiej (autor zdjęć). Co zdecydowało o składzie ekipy?

Prawdę mówiąc, nie miałem wyboru przy tym filmie. Trzeba było skrzyknąć tych, na których zawsze mogłem polegać. Musiałem mieć przy sobie najbliższych.

Nie miał pan ochoty przerwać zdjęć?

Teraz zostawiłbym ten film bez wahania, ale wtedy wydawało mi się, że nie mogę zawieść ludzi, którzy pracowali ze mną w tych szczególnych warunkach. Byłem zakładnikiem ich wiary w to, że wytrwam. Nie mogłem ich zostawić. Zdjęcia kręciliśmy w Popielawach i okolicach. Spałem wtedy w moim „dziadeczniku”, w starym domu, w którym toczy się akcja filmu, po zdjęciach jeździłem do szpitala, do mamy. Raz nie wyszedłem na plan. Jeden, jedyny raz. Nie dałem po prostu rady.

W roli głównej wystąpił Eryk Lubos. Czy to była wasza wspólna pierwsza realizacja?

Nie, kolejna. Przygotowywałem *Wojnę polsko-ruską*. Miał to być musical z Erykiem w głównej roli. Ponad rok poświęciliśmy na przygotowania do tego filmu. Ale producent ostatecznie przestraszył się musicalu... Wcześniej miał być *Grom*, do którego zrobiliśmy z Erykiem nawet zdjęcia próbne. Dwa zaproszenia do filmów, które nie powstały. No, ale była okazja

przyjrzenia się Erykowi. Odkryłem, że to bardzo ciekawy aktor, że chciałbym zrobić z nim film. W międzyczasie zagrał w mojej noweli *Wielki wóz* w filmie *Solidarność, Solidarność...* No a potem przyszedł *Bóbr*.

Filmowa historia Eryka zyskała dodatkowy kontekst dzięki autentycznemu „koman-dosowi” z Tatr.

Na poziomie fabularnym jest to film zaskakująco podobny do wydarzeń, które rozegrały się pół roku po zakończeniu zdjęć: w środku zimy w Tatrach znaleziono na pół żywego „koman-dosa”, byłego żołnierza, uczestnika misji granicznych. Włodzimierz N. żywił się śniegiem, milczał, odbywał w głowie jakąś swoją „akcję”. Był na dnie rozpacz. W Polsce system pomocy żołnierzom, którzy uczestniczyli w misjach wojennych, dopiero raczkuje. Z Erykiem Lubosem odkryliśmy wstrząśnięci, że opowiedzieliśmy historię bardzo prawdziwą.

Sensacją branżową był niecodzienny sposób realizacji *Zabić bobra*. Na jakim sprzęcie rejestrowaliście materiał?

Zdjęcia kręciliśmy aparatem fotograficznym Canon 5 D, który był dotychczas zarezerwowany dla studentów i filmowców „weselnosłubnych”. Canon ma dużą matrycę, więc daje mniejszą głębię ostrości, a ja taki właśnie obraz chciałem uzyskać. To był wybór estetyczny, a nie finansowy. Byłem także szwenkie-

rem w tym filmie, bo chciałem mieć bezpośredni wpływ na fakturę obrazowania, jej szorstkość i rozedrganie.

W jednym z wywiadów powiedział pan, że „film jest szorstki, jest jak ja – niepokodzony, denerwujący, jest wkurzający, bo ja, robiąc ten film, byłem strasznie wkurzający”.

Nieznośność tego filmu, jego szorstkość, rozbieganie, faktura – to jestem ja. Nie ma się zresztą czemu dziwić. Filmy autorskie są świadectwem istnienia człowieka, który je robi. Takie filmy, robione intymnie, ze szczerością jako substancją najważniejszą, opowiadają nawet o kolorze oczu twórcy. Nigdy nie adresuję swoich filmów do nikogo poza mną samym. Ja jestem podstawowym adresatem. Wektor jest zaczepony we mnie, a skierowany do widza. I mówię tak: „To jestem ja, Jan Jakub Kolski, 58 lat, 95 kg wagi, oczy niebieskie, nieśmiały, uparty. Dzisiaj jestem smutny i bardzo wkurwiony, ale nie przestałem wierzyć w miłość. Chcesz na to rzucić okiem?”. I widz rzuca okiem albo nie. Odnajduje swoje problemy albo nie. Lubi albo pozostaje obojętnym. Czasem komunikat odbity od serca widza wraca do mnie.

Czy czuł się pan po realizacji *Zabić bobra* postawiony pod ścianą?

Ale to jest najwłaściwsze miejsce dla twórcy – pod ścianą! Bycie adorowanym jest przyjemne, tylko że... znieczula. Chyba cały czas stoję pod ścianą. Gdybym tam nie stał, prawdopodobnie nie rozwijałbym się jako reżyser. Był moment, kiedy padło podejrzenie, że być może pogubiłem się, straciłem instynkt, bo zrobiłem coś tak odległego tematycznie i formalnie od wszystkiego, co robiłem dotąd. Ale to nie było twórcze samobójstwo, tylko akt szczerości; odpowiedziałem na przemożną potrzebę. To brak odpowiedzi mógł mnie zabić.

***Zabić bobra* jest wyrazem pana frustracji, pogniewania się na świat. Czy chciał pan te emocje przekazać widzom?**

Już nie gniewam się na nikogo. Mam nadzieję, że przynajmniej część ludzi, którzy przyjdą do kina, zobaczy w *Zabić bobra* głębokie ludzkie przeżycie winkrustowane w rozpacz mojego bohatera. I że miłość jest ostatnią szansą na pogodzenie się ze światem. Mam nadzieję, że film trafi do takich właśnie ludzi. ■

Z MATEUSZEM RAKOWICZEM
I MACIEJEM CUSKE
ROZMAWIA KUBA ARMATA

W CIENIU WARSZAWY

Stacja Warszawa to sześć opowieści różnych reżyserów w sąsiadujących ze sobą nowelach, które zostały zmontowane niejako na sposób „altmanowski”. Skąd ten pomysł?

Mateusz Rakowicz: Pierwotnie myśleliśmy o tym projekcie jako o eksperymencie. Z taką myślą wyszedł Piotr Subbotko – współautor części scenariusza. Pomysł pojawił się, gdy wraz z kilkoma kolegami kończyliśmy Szkołę Wajdy. Wtedy nie doszło do realizacji. Po pewnym czasie uznaliśmy, że jednak spróbujemy. Miał to być film nowelowy, ale opowiedziany w taki sposób, żeby oglądało się go jak jeden spójny obraz. Punktem wyjścia były filmy kręcone w światowych metropoliach przez kilku reżyserów, takie jak *Zakochany Paryż* czy *Za-*

kochany Nowy Jork. Na etapie montażu jednym z wzorców był dla nas sposób narracji zastosowany w *Na skróty* Roberta Altmana. Maciej Cuske: Zostałem zaproszony do tego projektu przez kolegów jako reżyser filmów dokumentalnych, by w realistyczny, bliski dokumentowi sposób połączyć powstałe nowele. Od początku przyświecała nam więc idea, żeby mimo różnych osobowości i różnych charakterów pisma stworzyć spójne dzieło. Czy nowele będą się łączyć, czy przeplatać było dla nas drugorzędne.

Czy zanim przystąpili panowie do realizacji, ustalono jakieś wspólne wytyczne dla tych historii?

M.R.: Na etapie scenariusza każdy pisał swo-

ją nowelę oddzielnie. Przyjęliśmy, że akcja ma się dziać w określonym miejscu i czasie. Chcieliśmy, żeby nasz film (a więc i opowiadane w nim historie) miał uniwersalny wymiar. Byłby zrozumiały poza granicami naszego kraju. Bardzo nam zależało, by *Stację Warszawa* oglądało się jako jeden film, a nie kilka oddzielnych fragmentów, gdzie widz zastanawia się, która historia jest czyja. Dlatego zdecydowaliśmy, żeby wszystkie nowele miały wspólnego operatora, scenografa, kostiumografa czy charakteryzatora. Wiedzieliśmy, że pomoże to nam znaleźć wspólny mianownik. M.C.: Szukaliśmy wspólnej nici dla początkowo osobnych historii, by dopowiadały się nawzajem. Odkryliśmy, że nasi wszyscy bohaterowie są w jakiś sposób zagubieni. Panicznie

poszukują wyjścia z sytuacji, w której tkwią od jakiegoś czasu. Staraliśmy się to właśnie uwytklić, żeby wzbudzić w widzu taki sam niepokój, jaki towarzyszy naszym bohaterom.

Zatem konstrukcja filmu, polegająca na wzajemnym przeplataniu się wątków poszczególnych nowel, nie była zapisana w scenariuszu, a powstała dopiero podczas montażu?

M.R.: Zapis scenariusza różnił się od tego, jak film został ostatecznie zmontowany. Początkowo większość historii było montowanych jako oddzielne nowele, tak jak w scenariuszu. Mieliśmy jednak poczucie, że to nie to. Ustaliśmy, że spróbujemy znaleźć inną drogę i postanowiliśmy go zmontować w sposób mozaikowy, taki jak widać w finalnej wersji. To film, który ma dość szarpaną narrację. Trochę jak wybrane momenty życia naszych bohaterów, które jest w stanie rozpadu, przełomu, załamania. Może to nie trafi do wrażliwości każdego widza, ale wierzymy, że była to najlepsza forma dla tej opowieści.

Jak doszło do współpracy z Arkim Tomiakem?

M.C.: Szukaliśmy operatora, który swoim autorytetem połączy nasze różne osobowości i sposoby myślenia o poszczególnych historiach. Zależało nam, by osobne nowele prowadzone przez różnych reżyserów, połączył podobny charakter zdjęć i sposób myślenia filmowego. Arek jest wyjątkowym operatorem. Ma niezwykłą intuicję. Pięknie operuje światłem. Tworzy cuda, bez fajerwerków. Dawał nam poczucie bezpieczeństwa, że osobne wątki nagle zaistnieją jako jeden organizm. To był idealny wybór dla naszego skomplikowanego projektu.

Oglądając film, miałem poczucie, że przede wszystkim jest to opowieść o samotności w wielkim mieście.

M.R.: Ten element łączy wszystkich bohaterów. Chcieliśmy w nienachalny i poważny sposób opowiedzieć o naszym świecie i zadać pytania, nie dając gotowych odpowiedzi. Skłonić widza do poszukania tych odpowiedzi, do refleksji. Zastanowić się, dlaczego pewne symbole służą do manipulacji albo są tylko gadżetami. Dzisiaj to krzyż, jutro gender, a prawdzi-



STACJA WARSZAWA, REŻ. MACIEJ CUSKE, KACPER LISOWSKI, NENAD MIKOVIĆ, MATEUSZ RAKOWICZ, TYMON WYCISZKIEWICZ

we problemy czy tematy nie są nawet zauważane. *Stacja Warszawa* to film, który opowiada losy szóstki bohaterów, szukających swego miejsca we współczesnej Warszawie, na której cieniem położył się krzyż. Opowiadamy o ich samotności w tej metropolii.

M.C.: Ten film jest o kilku ważnych dla nas rzeczach. Na pewno każdy zawarł w nim swoje lęki, obawy, wątpliwości. Każda nowela dotyka trochę innych problemów. Zgodzę się jednak, że czymś, co je łączy, jest również samotność. Ale także zagubienie, próba wyrwania się z życia, w którym tkwią, poszukiwanie Boga lub czegoś większego od nas, co pomoże wszystko uporządkować.

Skąd pomysł, by wpleść w film symbolikę religijną i motyw krzyża?

M.R.: Chcieliśmy, żeby poza Warszawą, w której rozgrywa się akcja, był jeszcze jakiś wspólny element dla tych historii. Podjęcie tematu krzyża, który od zawsze – a od pewnego czasu szczególnie – jest dość specyficznym wycinkiem polskiej rzeczywistości, zasugerował nam Feliks Falk. Myślę, że można się do tego odnieść nawet szerzej – jako rodzaju kryzysu wiary, kościoła, szargania i zarazem rozpaczliwego poszukiwania wartości. Chcieliśmy o tym opowiedzieć, choć każdy z nas ma do tego trochę inne podejście. Rozmowy na ten temat między nami nie należały do łatwych, ale były bardzo inspirujące i ciekawe. Wiedzieliśmy, że nie chcemy stawać po żadnej ze stron. To nie jest film o krzyżu. Krzyż jest tylko tłem naszych historii.

M.C.: Chcieliśmy, żeby nasz film działał się tu

i teraz, żeby odbijał się od naszej rzeczywistości. Każdy z nas inaczej myśli o tym, co się wokół dzieje. Ale wspólnie nie możemy się pogodzić z absurdem, który nas otacza. Z jakimś dziwnym teatrem, którym ktoś na pewno reżyseruje, ale w naszych oczach to chyba nie jest Pan Bóg. Mnie to napawa strachem.

Nie mieli panowie obaw, że przyda to filmowi kontrowersji?

M.C.: Kontrowersje są dobre. Wzbudzają emocje. Ale nie to było naszym celem. Nikomu w tym filmie nie przyklaskujemy, nie mówimy, kto jest dobry, a kto zły. Nie oceniamy ludzi pod krzyżem. I tak naprawdę to właśnie może wzbudzić największe kontrowersje, że nie stanęliśmy po żadnej ze stron. Dziś mało kto zwraca uwagę na prawdziwe przesłanie płynące z symboliki krzyża. Jest on – jak przez wieki – elementem rozgrywek, intryg, manipulacji. Uważaliśmy, że trzeba o tym opowiedzieć, ale w sposób bezstronny.

M.R.: Wydaje nam się, że film nie jest zbyt prowokacyjny. Abstrahując od tego, że w Polsce jest duża rzesza ludzi, którzy tylko czekają, żeby ich obrazić. Są też tacy, którzy uważają, że nie wolno dotykać symboli, zwłaszcza religijnych. Zdawaliśmy sobie sprawę, że możemy się narazić na negatywny odbiór filmu przez niektóre środowiska. Ale nie obawiamy się tego. W naszym mniemaniu nikogo nie stygmatyzujemy, nie oskarżamy. Nasz film jest pewnego rodzaju eksperymentem, wymyka się jednoznacznym interpretacjom, w związku z tym wierzymy, że będzie on przyczynkiem do ciekawych, ważnych dyskusji. ■



STACJA WARSZAWA, REŻ. MACIEJ CUSKE, KACPER LISOWSKI, NENAD MIKOVIĆ, MATEUSZ RAKOWICZ, TYMON WYCISZKIEWICZ

Z MACIEJEM DRYGASEM
ROZMAWIA KUBA ARMATA

INNY, LEPSZY ŚWIAT

O bok Abu Haraz nakręcił pan w Sudanie dokument *Usłysz nas wszystkich*. Jak trafił pan do tego afrykańskiego kraju?

Kiedyś przypadkowo usłyszałem w radiu rozmowę z Bogdanem Żurawskim, który opowiadał o pracach polskich archeologów w Sudanie. Miała tam powstać gigantyczna zapor wodna na Nilu i władze zwróciły się do archeologów z całego świata, by zbadali ten teren, zanim znajdzie się na dnie sztucznego jeziora. Pomyślałem, że to ciekawy punkt wyjścia, a w dodatku niezwykła przygoda i nowe doświadczenie. W swoim życiu zrobiłem niewiele filmów i zanim zdecyduję poświęcić każdemu z nich kilka lat, muszę mieć pewność, że otwieram dla siebie jakąś nową księgę. Udaliśmy się z operatorem Andrzejem Musiałem na dokumentację i zaczęliśmy obserwować pracę gdańskich archeologów, którzy wtedy mieli swoją bazę w mikroskopijnej wiosce – Abu Haraz. Dość szybko zorientowałem się, że prawdziwy dramat będzie się rozgrywał po stronie jej mieszkańców. *Usłysz nas wszystkich* był filmem, który powstał równoległe do *Abu Haraz*. Archeolodzy wyruszyli dalej, a ja zostałem w naszej wiosce.

Od początku wiedział pan, co stanie się z Abu Haraz?

Wiedzieliśmy, że Abu Haraz za kilka lat zniknie pod wodą, a władze budują pośrodku pustyni miasto dla ponad 50 tysięcy przesiedleńców. Sprawiało wrażenie bezdusznego getta. Mieszkańcy Abu Haraz to chłopcy, którzy całe życie zmagali się z naturą i ciężko pracowali na polach. Nagle musieli przenieść się do świata, w którym właściwie nie wiadomo, co mają ro-



MACIEJ DRYGAS PODCZAS REALIZACJI ZDJĘĆ DO ABU HARAZ, REŻ. MACIEJ DRYGAS

bić. Czułem, że ich dramatyczna historia stanie się pretekstem do budowania struktur bardziej uniwersalnych. Że będzie to film o bólu utraty.

Jak ci ludzie pana przyjęli? Biały człowiek, z kamerą, nie wiadomo, jakie ma zamiary. Zaufali panu od razu czy był to dłuższy proces?

Biały człowiek kojarzył im się dotychczas w dwóch rolach: jako archeolog, który daje im pracę, bądź lekarz. Nagle pojawili się ludzie z kamerą. Tłumaczyłem, że będę robił o nich film, przekonywałem, że jesteśmy ich pamięcią. Za parę lat, kiedy nie będzie Abu Haraz, pozostaną materiały, które realizujemy. One będą dla nich bezcenne. Tak naprawdę, zrozu-

mieli to w chwili, gdy znaleźli się w nowym miejscu. Poczuli, jak wielką rzecz dla nich robimy. Nauczenie i zrozumienie tego świata nie było proste. Najpierw sami musieliśmy przystosować się do niezwykle trudnych, surowych warunków. To w końcu najgorętsze miejsce na świecie. Potem trzeba było nauczyć się podstawowych praw. Początkowo musieliśmy prosić mężczyzn o pozwolenie, byśmy mogli fotografować ich żony i dzieci. Szybko jednak staliśmy się członkami tej społeczności. Chyba również dlatego, że szczerze pokochaliśmy ten świat.

Był pan tam kilka razy w ciągu kolejnych lat. Pojawiały się jakieś problemy natury dyplomatycznej?

Fot. Against Gravity



ABU HARAZ, REŻ. MACIEJ DRYGAS

Fot. Against Gravity

Byłem z operatorem w Sudanie sześciokrotnie. Spędziliśmy tam w sumie pół roku, bo dostawaliśmy wizę tylko na miesiąc. Zawsze musieliśmy mieć wymyśloną jakąś legendę. Nie mogłem pójść do ambasady i powiedzieć, że kręcę film o Abu Haraz. Raz więc byłem etnografem, innym razem turystą. Mieszkańcy Abu Haraz szybko nas zaakceptowali, przez co powroty były bardzo emocjonalne. Po drodze robiłem mnóstwo fotografii i obiecywałem, że za rok przywiozę odbitki. Kiedy później przejeżdżaliśmy przez te miejsca, szukaliśmy ludzi i wręczaliśmy im zdjęcia. To był dla nich najlepszy prezent. Za pierwszym razem wybrałem tylko najlepsze odbitki, podczas gdy oni pamiętali każde naciśnięcie migawki. Zrozumiałem, że muszą dostać wszystkie zdjęcia, bez względu na to, czy są ostre, czy nie. Uczyłem się Abu Haraz, poznawałem pustynię, która jest przestrzenią niezwykłą, surową, metafizyczną.

Jak bardzo zmienia się spojrzenie człowieka, który ze świata zachodniego trafia w takie miejsce?

Zawsze miałem ogromne trudności z powrotem do Europy. Żyjąc rytmem Abu Haraz, człowiek kompletnie się wycisza. To był czas na zadanie sobie kilku fundamentalnych pytań. Gdy wracaliśmy, pierwszy szok odczuwaliśmy już na przesiadkowym lotnisku. Widząc ludzi pędzących do sklepów, czułem się jak w ogrodzie zoologicznym. Żyjemy w ogromnej i zupełnie niepotrzebnej nadkonsumpcji. Dni spędzone na pustyni bardzo głęboko zweryfikowały moje życie. Miałem też ciekawą refleksję na temat literatury. Przez ostatnie lata byłem w jury konkursu literackiego im. J. Kapuścińskiego. Musiałem brać ze sobą na pustynię po kilka kilogramów książek. W tych trudnych warunkach doraźnej literatury, realizowanej na chwilowe zamówienie, w ogóle nie

da się czytać. Ale wielką literaturę faktu, dosłownie się pochłania.

W takim miejscu czas płynie znacznie wolniej?

To zupełnie inne pojmowanie czasu. Jesteśmy przyzwyczajeni do szybkiego tempa. Trzeba gdzieś zdążyć, wykonać jakieś kolejne zadanie. Nie mamy czasu, żeby się zatrzymać i kontemplować. Pamiętam, jak kiedyś zabłądziliśmy na pustyni. W końcu zobaczyliśmy tory kolejowe, a na przysypanej piachem stacyjce dwóch beduinów. Siedzieli i pili herbatę. Okazało się, że czekają na pociąg. Gdy zapytałem, jak długo, odpowiedzieli, że od trzech dni. Nie wiedzieli też, czy pociąg przyjedzie jutro, czy za tydzień. Czas tu się rozciąga, człowiek żyje rytmem natury. W konsekwencji, praca przy realizacji filmu wygląda zupełnie inaczej. Nie ma możliwości, żeby stworzyć coś na kształt planu kalendarzowego. Gdybym nie był producentem tego filmu, to prawdopodobnie już dawno straciłbym pracę.

Duże wrażenie robi metafizyczna strona filmu. Dla mnie to także opowieść o utracie tożsamości, o tym, jak próbuje się wyrwać człowieka z korzeniami.

Kiedy byliśmy z operatorem w Wadi Mugaddan, zobaczyliśmy, że to miejsce jest martwe. Rytm życia się zaburzył. Ludzie snuli się po ulicach, przejadali odszkodowania. Wyglądali na nieszczęśliwych. Zastanawialiśmy się, czy to nie jest figura wymyślona przez nas. Bo przecież jest tu szkoła, lekarz, a raz na dwa dni nawet światło. W którymś momencie zebrałem dzieci i powiedziałem, że ogłaszam konkurs na wypracowanie o Abu Haraz. Napisały wszystkie, nawet te, które dopiero zaczynały naukę. Wieczorem wszyscy się zebraliśmy i czytaliśmy prace na głos. Z każdej z nich emanował potworny smutek, wielka tęsknota. Abu Haraz pojmowane było jako rajska kraina. Nawet niepiśmienna kobieta poprosiła córkę, żeby jej myśli przelała na papier. To był niezwykle przejmujący wiersz o śmierci, w którym wyrażała pragnienie, żeby jej kości spoczęły na cmentarzyku nieopodal Abu Haraz.

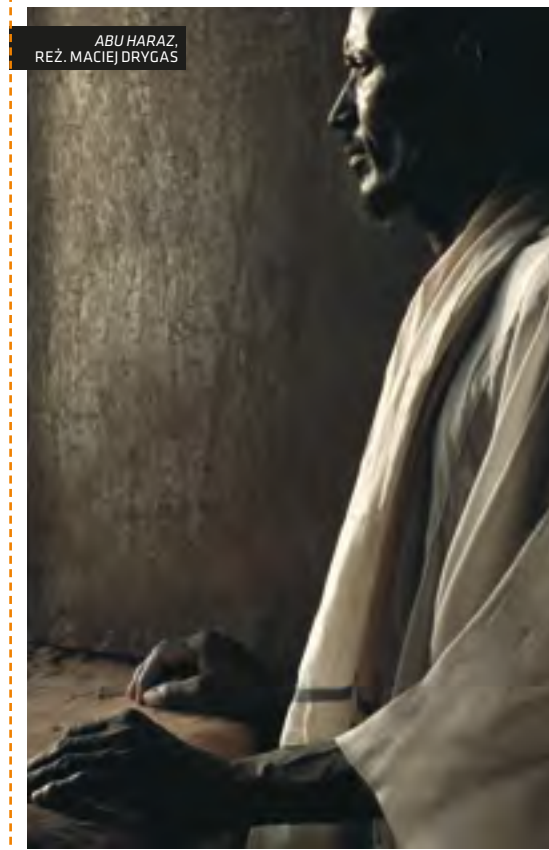
Oglądając Abu Haraz, nasunęły mi się pewne skojarzenia z *Usłyszcie mój krzyk*. Odkrywanie Sudanu przypomina trochę odkrywa-

nie PRL-u i tamtej zapomnianej historii. W końcu to też dokument o zachowaniu pamięci.

Myszę, że wszystkie moje filmy są o tym samym. Każdy z nich jest próbą wskrzeszenia pamięci. To nie bierze się z jakiejś mojej obsesji. Uważam jednak, że trudno egzystować na tym świecie bez pamięci. To dla mnie ważny temat.

Bez pamięci o przeszłości trudno byłoby nam zrozumieć teraźniejszość.

Żyjemy w unikalnym momencie, kiedy na naszych oczach coś upadło i coś nowego się buduje. Dzięki dostępowi do materiałów archiwalnych mamy wyjątkową możliwość zbadania życia, które było przed chwilą. Po *Cudzych listach* ogłosiłem, że w filmie dokumentalnym do czasów PRL-u nie będę się już odnosił. Zamknąłem pewien etap. Ale jestem pewien, że trudno budować coś nowego bez zadania sobie pytań: skąd się tu wzięłem, skąd się wzięli moi rodzice? Jakby ten świat się nie relatywizował, nie stawałyby się coraz modniejsze hasła, że trzeba żyć do przodu. Nie da się żyć przyszłością bez zrozumienia przeszłości. ■



ABU HARAZ, REŻ. MACIEJ DRYGAS

Fot. Against Gravity

GRZEGORZ WOJTOWICZ

„Nie życzę państwu miłego odbioru, ponieważ nie po to zrobiliśmy ten film, żeby komukolwiek było miło” – powiedział Wojciech Marczewski przed cyfrową premierą filmu *Dreszcze*.

MARCZEWSKI WYWOŁAŁ DRESZCZE

To jest krok kamikadze, nie ma żadnych szans, żeby ten film mógł powstać” – ostrzegali koledzy z Zespołu „Tor”, którym Wojciech Marczewski pokazał scenariusz. A jednak ów straceńczy projekt został zrealizowany, przeżył trudne czasy – choć odłożenie na półkę mogło dla niego oznaczać artystyczną śmierć – i teraz, ponad 30 lat po premierze, dzięki rekonstrukcji cyfrowej, zaczyna nowe kinowe życie.

Premiera *Dreszczy* odbyła się w 1981 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (obecnie Festiwal Filmowy w Gdyni), gdzie film Wojciecha Marczewskiego otrzymał trzy nagrody: Nagrodę Główną Jury, nagrodę za pierwszoplanową rolę kobiecą (Teresa Marczewska) i nagrodę za montaż (Irena Choryńska). Potem *Dreszcze* zostały wprowadzone na krótko do dystrybucji, by w momen-

nie ogłoszenia stanu wojennego trafić na półkę. Przez blisko cztery lata filmu Wojciecha Marczewskiego nie można było obejrzeć w Polsce. W tym czasie, dzięki niemieckiemu dystrybutorowi, *Dreszcze* zostały pokazane na festiwalu w Berlinie, gdzie otrzymały cztery nagrody, w tym Srebrnego Niedźwiedzia.

„Wiceminister kultury odpowiedzialny za kinematografię wezwał mnie do siebie i w zamian za dokonanie kilku skrótów obiecał przywrócenia filmu na ekrany. Oczywiście odrzuciłem tę <propozycję>. Wiedziałem, że prędzej czy później film wróci do kin, bo do czasu zdjęcia przez cenzurę obejrzało go już ponad 150 tys. widzów. Tak też się stało” – wspominał Wojciech Marczewski.

Akcja *Dreszczy* rozgrywa się 1955 roku. 11-letni Tomek Żukowski (Tomasz Hudziec) jest świadkiem brutalnej rewizji i aresztowa-

nia ojca (Władysław Kowalski) przez UB. Inteligentny chłopiec wkrótce zostaje wysłany przez szkołę na obóz ZMP dla przyszłych liderów. Widząc tam hipokryzję władzy, symbolicznie stawia jej opór jako członek tajnego klubu słuchaczy Radia Wolna Europa, stopniowo ulega jednak urokowi druhny przewodniczki (Teresa Marczewska), uwodzicielskiego i zarazem matczynego wcielenia systemu. O tym, że nie poddał się mu ostatecznie, świadczą tytułowe dreszcze, które, nie opuszczają chłopca od momentu przyjazdu aż po – przyspieszony wskutek wypadków poznańskiego Czerwca'56 – koniec obozu, w sposób symboliczny sygnalizując walkę organizmu zainfekowanego totalitarną ideologią.

Zapraszając widzów na projekcję cyfrowo zrekonstruowanej wersji filmu, Wojciech Marczewski powtórzył swoje słowa, które wypowiedział podczas premiery *Dreszczy* w 1981 roku: „Nie życzę państwu miłego odbioru, ponieważ nie po to zrobiliśmy ten film, żeby komukolwiek było miło”.

Wśród gości cyfrowej premiery *Dreszczy* znaleźli się: Wojciech Marczewski – reżyser i scenarzysta, Jerzy Zieliński – autor zdjęć, Wiesław Saniewski – współpracownik reżysera, Andrzej Kowalczyk – scenograf, Anna Jakielek – dekoratorka wnętrz, Mariusz Kuczyński – odpowiadający za dźwięk oraz Teresa Marczewska – odtwórczyni roli druhny przewodniczki. ■

Organizatorami premiery byli: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, kino Kultura oraz twórcy projektu KinoRP. Premierowy pokaz odbył się 17 lutego br. w warszawskim kinie Kultura, prowadzonym przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich.



TERESA MARCZEWSKA, ANNA JAKIELEK, ANDRZEJ KOWALCZYK, WIEŚLAW SANIEWSKI, JERZY ZIELIŃSKI I WOJCIECH MARCZEWSKI

Pani z przedszkola

etap produkcji: montaż i udźwiękowienie
reżyseria: Marcin Krzyształowicz
scenariusz: Marcin Krzyształowicz
zdjęcia: Michał Englert
montaż: Wojciech Mrówczyński
muzyka: Michał Woźniak
scenografia: Marek Zawierucha
kostiumy: Katarzyna Lewińska
charakteryzacja: Dominika Dylewska
wykonawcy: Łukasz Simlat, Agata Kulesza, Adam Woronowicz, Karolina Gruszka, Krystyna Janda, Marian Dziędziel
producent: Małgorzata Jurczak, Krzysztof Gredziński
produkcja: Skorpion Arte
koprodukcja: Studio Produkcyjne Orka, Pałac Zielona, Non Stop Film Service, All Muses, Krakowskie Biuro Festiwalowe
współfinansowanie: Polski Instytut Sztuki Filmowej
dystrybucja: Kino Świat
czas projekcji: ok. 90 min.
planowane zakończenie produkcji: koniec grudnia 2014



PANI Z PRZEDSZKOLA, REŻ. MARCIN KRZYSZTAŁOWICZ

Film jest podróżą do dzieciństwa głównego bohatera, który opowiada o erotycznych fascynacjach swoich rodziców. Z barwnych przegód i nostalgicznych obserwacji wyłania się obraz rodziny przeżywającej wzloty i upadki. Główny bohater rozlicza się z przeszłością, aby rozwiązać kłopotliwy problem, związany z własnym życiem intymnym. ■

Bogowie

etap produkcji: montaż
reżyseria: Łukasz Palkowski
scenariusz: Krzysztof Rak
zdjęcia: Piotr Sobociński
scenografia: Wojciech Żogała
wykonawcy: Tomasz Kot, Magdalena Czerwińska, Piotr Głowacki, Szymon Piotr Warszawski, Rafał Zawierucha, Kinga Preis, Sonia Bohosiewicz, Marian Opania, Jan Englert, Zbigniew Zamachowski, Cezary Kosiński, Damian Damięcki
producent: Krzysztof Rak, Piotr Woźniak-Starak
produkcja: Watchout Production
dystrybucja: Next Film
planowana premiera: wrzesień 2014

PEŁNOMETRAŻOWE FILMY FABULARNE



BOGOWIE, REŻ. ŁUKASZ PALKOWSKI

Oparta na faktach opowieść o życiu profesora Zbigniewa Religi, który w latach 80. dokonał pierwszego w Polsce, udanego przeszczepu serca. Historia pioniera, który postawił wszystko na jedną kartę i odniósł sukces. Bezkompromisowy charakter i charyzma Religi pozwoliły mu osiągnąć cel, który wydawał się niemożliwy do zrealizowania. Postać profesora do dziś budzi w Polakach sprzeczne emocje. Co krył uśmiech charyzmatycznego chirurga? Co popychało go do kolejnych odważnych i kontrowersyjnych decyzji? ■

Hel

etap produkcji: postprodukcja
reżyseria: Katia Priwiezienczew, Paweł Tarasiewicz
scenariusz: Katia Priwiezienczew, Paweł Tarasiewicz
współpraca scenariuszowa: Marcin Kubawski
zdjęcia: Clemence Thuringer, Joaquin Del Paso, Paweł Tarasiewicz
zdjęcia drugiej ekipy: Marek Kozakiewicz, Bolesław Kielak
scenografia: Maja Zaleska, Juliusz Bogdanowicz
wykonawcy: Marcin Kowalczyk, Małgorzata Krukowska, Phil Lenkowski, Katarzyna Paskuda, Andrzej Baranowski, Marek Sadowski
producent: Paweł Tarasiewicz
produkcja: Fundacja Amondo Films
czas projekcji: 90 min.
planowane zakończenie produkcji: lato 2014



HEL, REŻ. KATIA PRIWIEZIENCZEW, PAWEŁ TARASIEWICZ

Akcja filmu rozgrywa się w Polsce, na półwyspie helskim. W czasie zimy cały półwysep zostaje odcięty od reszty świata. W niewyjaśnionych okolicznościach zostaje zamordowana trójka młodych turystów. Tajemnica zbrodni łączy ze sobą młodego chłopaka, Kaila, oraz Milę, striptizerkę w lokalnym barze. Głównym podejrzanym jest znerwicowany i cierpiący na zaburzenia koncentracji Jack, amerykański pisarz, który przyjechał na półwysep helski z Kalifornii w poszukiwaniu pomysłów na nowy scenariusz. Wkrótce śledztwo odkryje mroczne sekrety skrywane na małym, na pozór spokojnym półwyspie... ■



NA PLANIE FILMU KLUB WŁÓCZYKIJÓW, REŻ. TOMASZ SZAFRAŃSKI

Klub włóczykijów

etap produkcji: etap przygotowawczy
reżyseria: Tomasz Szafranski
scenariusz: Tomasz Szafranski na podstawie książki Edmunda Nizierskiego „Klub włóczykijów”
zdjęcia: Michał Grabowski
scenografia: Zofia Lubińska, Agata Adamus
wykonawcy: Bogdan Kalus, Zbigniew Zamachowski, Wojciech Mecwaldowski, Kamila Bujalska, Franek Dzduch, Kuba Wróblewski, Piotr Janusz, Sebastian Stankiewicz
producent: Małgorzata Domin
produkcja: Domino Film
czas projekcji: 116 min.
planowane zakończenie produkcji: 2014

Kornel, jak większość dzisiejszych trzynastolatków, spędza wakacje przed ekranem komputera, przeżywając wirtualne przygody w świecie gier. Jednak nieoczekiwane pojawienie się zwiariowanego wujka Dionizego, poszukiwacza skarbów, wciąga go w prawdziwą wakacyjną przygodę. Razem z wujkiem rusza w podróż, by odnaleźć skarb ukryty w czasie II wojny światowej przez dziadka Hieronima. ■

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Zwłaszcza po obudzonych rok temu apetytach, gdy *W imię...* Małgości Szumowskiej brało udział w konkursie głównym imprezy zdobywając Teddy Awards od jury środowisk LGTB, a *Bejbi Blues* Katarzyny Rosłaniec uhonorowano Krystalowym

Berlinale to impreza otwierająca sezon festiwalowy w Europie. I jedne z największych targów filmowych w naszej części świata. Polskich akcentów było jednak w tym roku mniej niż w latach ubiegłych.

CZEKAJĄC NA...

torki świetnego *Gorzkiego mleka*, zdobywcy Złotego Niedźwiedzia sprzed paru lat).

Ale chociaż o polskim kinie nie dyskutowano w festiwalowych kuluarach tak często jak w roku ubiegłym, to byliśmy w Berlinie obecni.

Wśród dziesięciorga młodych aktorów – finalistów Shooting Stars – znalazł się Mateusz Kościukiewicz. Aktor, wyróżniony już m.in. Polską Nagrodą Filmową (Orłem) i Nagrodą im. Zbyszka Cybulskiego, dołączył w ten sposób do Agnieszki Grochowskiej, Agaty Buzek i Jakuba Gierszała, którzy zostali wyróżnieni tym prestiżowym tytułem w latach wcześniejszych.

W sekcji Generation 14plus zaprezentowała swój najnowszy film Anna Kazejak. Pro-

jekt *Obietnicy* był prezentowany dwa lata temu podczas Berlinale Co-Production Market i otrzymał dofinansowanie z funduszu Eurimages. To ważne tropy dla naszych młodych filmowców, bo międzynarodowa kooperacja (i twórcza, i finansowa) to dziś duża szansa dla każdego filmu na wyjście z getta lokalności. Skorzysta z niej pewnie Tomasz Wasilewski, autor obsypanych nagrodami *Płynących wieżowców*, którego *Zjednoczone Stany Miłości* były w tym roku prezentowane jako jedyny polski projekt na Berlinale Co-Production Market.

Polskie filmy były również obecne w innych sekcjach imprezy. W konkursie filmów krótkometrażowych – Berlinale Shorts – Ewa Borysewicz pokazała animację *Do serca twe-*

Fot. Harald Fuhr/EFP Shooting Stars



NIKOLA RAKOCEVIC, COSMINA STRATAN, MIRIAM KARLKVIST, DANICA CURCIC, GEORGE MACKAY, MARIA DRAGUS, MARWAN KENZARI, JAKOB OFTEBRO, EDDA MAGNASON, MATEUSZ KOŚCIUKIEWICZ I DIETER KOSSLICK

Niedźwiedziem dla najlepszego filmu w sekcji Generation 14plus. Tym razem polskich produkcji w głównej kompetycji festiwalu zabrakło. Ale – w wyjątkowo nierównej tegorocznej rywalizacji – nie brały również udziału filmy czeskie, rosyjskie czy reprezentanci modnego ostatnio kina rumuńskiego. Złoty Niedźwiedź przypadł chińskiemu obrazowi *Czarny węgiel, cienki lód* (*Bai ri yan huo*) Diao Yinana, odświeżającemu reguły klasycznego kina noir, któremu jednak daleko do temperatury laureatów z lat ubiegłych – *Pozycji dziecka* Calina Petera Netzera czy *Rozstania* Asghara Farhadiego. Tym razem rozczarowali i mistrzowie (nagroda dla sędziwego Alaina Resnaisa za „wyznaczenie nowych perspektyw sztuki filmowej” w teatralnie zrealizowanym *Aimer, boire et chanter* wydaje się raczej honorowym ukłonem), i młodzi twórcy (słaby *Aloft* Claudii Llosy, au-



ELIZA RYCEMBEL I MATEUSZ WIECŁAWEK W FILMIE OBIETNICA, REZ. ANNA KAZEJAK

Fot. Phillip Skrabala/Opus Film/Kino Świat

go. W programie sekcji Forum znalazła się *Huba Anki* i *Wilhelma Sasnali*. Autorzy *Z daleka widok jest piękny* zrealizowali swój najnowszy film w koprodukcji z Wielką Brytanią. W sekcji Forum Expanded, prezentującej niekonwencjonalne dzieła na styku kina i sztuk wizualnych, pokazano *Pogorszenie widzenia* Wojciecha Bąkowskiego oraz *Orbitalną* Marcina Małaszczaka.

Berlinale to oczywiście nie tylko bogaty program projekcji, ale również, drugie po Cannes, największe targi filmowe w Europie. Festiwalowi goście zainteresowani polskim kinem mogli odwiedzić nasze stoisko – Polish Cinema Stand No. 152, zorganizowane po raz dziewiąty (a po raz czwarty jako samodzielne stoisko polskie) w Martin-Gropius-Bau. Organizatorami projektu byli: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Polska Komisja Filmowa i TVP.

W ramach European Film Market polscy producenci prezentowali rodzime realizacje zagranicznym dystrybutorom. Przedstawiono m.in. *Wałęsę. Człowieka z nadziei* Andrzeja Wajdy, *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy, *Psie pole* Lecha Majewskiego, *Gabriela* Mikołaja Haremskiego, *Happy Birthday* Woody Allen & *Keep Going* Dariusza Zawislaka oraz *Papuszę* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze.

Z kolei ci, którzy dopiero stawiają pierwsze kroki w branży filmowej, wzięli udział

w Berlinale Talents. W wydarzeniu, będącym świetną okazją do wymiany doświadczeń i nawiązywania kontaktów, uczestniczy co roku ok. 300 filmowców z różnych stron świata. Polskę reprezentowali: producentka Aleksandra Wojtaszek, dziennikarka Ewa Wildner oraz reżyserki Justyna Tafel i Magdalena Szymków. Podczas Berlinale Talents odbyło się także śniadanie dla młodych twórców zorganizowane przez Wajda Studio (przy współpracy PISF),

prezentujące program EKRAN. Wzięli w nim udział m.in. Wojciech Marczewski, Dyrektor Programowy Wajda Studio, Agnieszka Marczevska, Kierownik EKRANU, i Izabela Kiszka-Hoflik, Pełnomocnik Dyrektora ds. Współpracy Międzynarodowej Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

W Berlinie odbyła się także sesja stacjonarna 8. edycji programu ScripTeast. Wzięli w niej udział autorzy najlepszych 10 projektów scenariuszy z 9 krajów Europy Środkowej i Wschodniej – w tym z Polski: Paweł Ferdek i Arkadiusz Milcarz (projekt „Holiday”) oraz Agnieszka Trzos i Jarosław Kamiński (projekt „Exit”). Wyłonienie laureata Nagrody ScripTeast im. Krzysztofa Kieślowskiego za najlepszy scenariusz nastąpi w maju na festiwalu w Cannes.

Pięć filmów w kilku sekcjach, tytuł Shooting Star dla polskiego aktora, udział w rozmaitych wydarzeniach branżowych... Czy to mało? I tak, i nie. Tegoroczne Berlinale przekonywało, że przebrnięcie przez sита festiwalowych selekcjonerów to w dużej mierze efekt umiejętnej promocji. A także – sezonowych wysokie notowania mają przede wszystkim dzieła z Iranu, Chin (do berlińskiego konkursu trafiły aż trzy obrazy z Państwa Środka) czy – bliższej nam geograficznie – Rumunii. Polskie kino wydaje się wciąż czekać na odkrycie przez dobrego... sales agenta. ■



NATAN CZYZEWSKI W FILMIE GABRIEL, REZ. MIKOŁAJ HAREMSKI

Fot. Studio Filmowe ANIMA-POL

URSZULA LIPIŃSKA

Choć nagrody w konkursie głównym zdobyły przede wszystkim filmy z Azji, dla polskiego kina 43. MFF w Rotterdamie był również pomyślny.

AZJATYCKIE TYGRYSY

Jedynie do półmetka festiwalu trzeba było czekać na galę rozdania nagród w konkursie filmów krótkometrażowych. Zwyciężyła w nim *Wyspa (La isla)* Katarzyny Klimkiewicz i Domingi Sotomayor Castillo. Trzydziestominutowy projekt powstał w ramach warsztatów przy duńskim festiwalu CPH: DOX, łączącym ze sobą w pary reżyserów z różnych stron świata, umożliwiając im wspólne nakręcenie krótkiego metrażu.

Na sukces *Wyspy* złożyło się wiele: od lirycznego nastroju zaczerpniętego z wiersza Wisławy Szymborskiej, poprzez ukazanie malowniczych plenerów wyspy Chiloé, po przemyślaną narrację. Pierwsza scena przedstawia wypadek samochodowy, który kładzie się cieniem na sposobie, w jaki widz ogląda film. Wie to, czego nie wiedzą postacie na ekranie: że ktoś nie dojedzie na kolację, którą właśnie szykują, a wieczór nie będzie przyjemnym, wspólnie spędzonym czasem. Rozbija go wiadomość o tragedii, której jeszcze nikt nie jest świadomy, będąc pogrążonym w codziennej krzątaninie.

Choć żaden polski film nie startował w tym roku w konkursie głównym, nasze kino wyraźnie zaznaczyło swoją obecność na festiwalu. W notowaniach publiczności utrzymywała się wysoko *Papusza* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze, ostatecznie lądując na pozycji siódmej w rankingu widowni. Przez długi czas w pierwszej dziesiątce ulubionych filmów według widzów, przewijała się *Ida* Pawła Pawlikowskiego. Oba tytuły pokazywano w sekcji, prezentującej obrazy opisujące europejską tożsamość.

W obliczu tych sukcesów największy zawód przyniósł film, mający podczas festiwalu swoją światową premierę. *Małe sztuczki* Alek-

sandry Gowin i Ireneusza Grzyba utrzymują specyficzny klimat *Drucików*, który w pełnym metrażu traci wiele walorów. Film rozpada się na serię scenek rodzajowych, mających podkreślić dziwność i niedopasowanie trójki bohaterów, tymczasem w ostatecznym rozrachunku bardzo dystansuje widza od postaci. Wybijające się z całości momenty uciekają z pamięci pod naporem pretensjonalnych dialogów, drętowego aktorstwa i niezbornej fabuły.

Szkoda, że takie indywidualności, jak Gowin i Grzyba nie znalazły w Rotterdamie uznania, bo to festiwal skrojony pod reżyserów eksperymentujących, odważnych, niełatwych, robiących osobiste kino. Z każdym rokiem coraz wyraźniej te wartości stają się coraz bardziej pożądanymi i – coraz rzadziej spotykanymi. Wśród trzech filmów nagrodzonych Nagrodą Tygrysa: japońskiego *Yamamori clip ko-*

ujou no atari Akiry Ikedy, koreańskiego *Han Gong-ju* Lee Sun-jina oraz szwedzkiego *Någonting måste gå sönder* Estera Martina Bergsmarka, szczególnie ten ostatni wyróżniał się brawurą i poruszającą intymnością, czyniąc reżysera także głównym aktorem tego filmowego przedsięwzięcia, a jego przeżycia – punktem, wokół którego osnuto jego fabułę.

Oprócz tych tytułów w konkursie głównym warto odnotować także bułgarską *Viktorię* Mayi Vitkovej i brazylijskie *Riocorrente* Paula Sacramento. Żaden z nich nie był idealny, żaden nie był bezbłędny. W obu natomiast tkwił pomysł, próba przedstawienia osobistej artystycznej wizji, podjęcie ryzyka. Bez wątpienia jednak te dwa nazwiska, mimo że zabrakło dla nich statuetek, pozostaną w pamięci po tegorocznej edycji festiwalu. Na równym statusie ze zwycięzcami. ■



SALLA TYKKA, SEBASTIAN BUERKNER, DOMINGA SOTOMAYOR CASTILLO I KATARZYNA KLIMKIEWICZ

Fot. Michon Clerum/International Film Festival Rotterdam

ARTUR ZABORSKI*

32. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Fajr w Teheranie udowodnił, że irańskie kino przeżywa kryzys. W każdym aspekcie.

KINO W DOBIE KRYZYSU

Wyciąganie generalnych wniosków na temat kondycji irańskiego kina jedynie w oparciu o filmy zaprezentowane na tej imprezie, może prowadzić do niesprawiedliwych opinii. To festiwal rządowy, który powstał w celu upamiętnienia islamskiej rewolucji 1979 roku. Selekcja obrazów odbywa się więc nie na podstawie ich wartości artystycznej, ale zgodności z linią ideologiczną aktualnego rządu. Po wyborach w 2013 roku, w wyniku których na czele państwa stanął nowy prezydent, Hasan Rouhani, irańskim artystom dano nadzieję na więcej twórczej swobody. Złagodzone cenzurę, zwiększono zakres tolerancji na podejmowane tematy.

Znakiem przemian miało być zaprezentowanie na Fajr filmów, które za rządów Mahmuda Ahmadineżada uznano by za wywrotowe. Tak mogło być z prezentowanym tu *Wałęsą. Człowiekiem z nadziei* Andrzeja Wajdy, który irańska publiczność odczytała jednoznacznie jako film o pokojowej drodze do wolności. Ryzykowne tematy podjęli także twórcy *Red Carpet* czy *Tales*. Pierwszy to komedia popularnego w Iranie aktora, Rezy Attarana, który nie boi się igrać ze stereotypami na temat Persów. Reżyser obśmiewa kulturowe i religijne normy (dostaje się hidżabom, programowi nuklearnemu, a nawet irańskiej fladze), a także przekonanie Irańczyków o potęgę ich państwa. *Tales* utrzymany jest w odmiennym tonie. Na film składa się siedem nowel, których wspólnym mianownikiem jest teherańska codzienność. Na pierwszy plan w snuty przez sześćdziesięcioletnią Rakhshan Bani-Etemad opowieściach wypływają bolące współczesnych teherańczyków: biurokracja, uzależnienie od narkotyków, rozwody, kryzys komunikacji i rodziny.



WAŁĘSA. CZŁOWIEK Z NADZIEI, REŻ. ANDRZEJ WAJDA

Fot. Marcin Makowski/ITC Cinema

Ten ostatni okazał się zresztą problemem dominującym w irańskich filmach. Pojawił się także w najlepszym obrazie spośród zaprezentowanych na festiwalu. W *Snow* Mehdi Rahmani portretuje przeciętną rodzinę z klasy średniej, żyjącą w tradycyjnym irańskim domu, odgradzonym od świata grubym murem. To za nim kryją się wstydliwe tajemnice. Rodzina straciła płynność finansową, a panujące między nimi stosunki są dalekie od idealnych.

Tematycznemu kryzysowi towarzyszył ten formalny. W Iranie praktycznie nie powstają filmy z gatunku science fiction czy jakiegokolwiek inne, wymagające użycia efektów specjalnych. Powodem są sankcje nałożone przez Amerykanów, przez które twórcy nie mogą nabyć potrzebnego komputerowego sprzętu czy materiałów pirotechnicznych. Podczas Fajr szeroko dyskutowano niedawny wypadek na planie, w wyniku którego zginęło pięć osób (filmowcy użyli prawdziwych mate-

riałów wybuchowych). Irańczycy dopatrują się kilku przyczyn. Jedną z nich jest niedbałość ekipy, a więc kolejna „narodowa” cecha mieszkańców Iranu. Jednak trudno usprawiedliwić niedbałość twórców mierzących się z efektami specjalnymi. Przykładem jest choćby *Lamp 100* Saeeda Aghakhaniego, opowiadający o mężczyźnie uzależnionym od heroiny. Halucynacje bohatera i jego narkotykowe wizje przypominają dokonania nastolatków eksperymentujących z podstawowymi programami do animacji. Sam film zaś pozostaje naiwną agitką zrobioną ku chwale rodziny, a wymierzona w narkotyki.

Wyselekcjonowane przez programerów Fajr irańskie filmy stały gdzieś pomiędzy służbą państwu a szukaniem artystycznej wolności. Wspólny był jedynie krytyczny wobec rodaków punkt widzenia twórców. I komedian-tów, i propagandzistów. ■

*Autor jest dziennikarzem portalu Stopklatka.pl

JERZY PŁAŻEWSKI

W pełnym zabytków Valladolid, będącym jedną z głównych siedzib akademickich w Hiszpanii, powstał w 1956 roku międzynarodowy festiwal filmowy, znany pod skrótową nazwą Seminci. To impreza o wyrazistym charakterze katolickim.

VALLADOLID

Festiwal narodził się z inicjatywy kościelnej (podobnie jak młodsza o prawie trzy dekady impreza w Niepokalanowie), jako przedłużenie serii nabożeństw. Nazwano go Semana de Cine Religioso – Tydzień Filmu Religijnego. Początkowo nie było jasne, czy zamierza konkurować z powstałą o cztery lata wcześniej imprezą w San Sebastian. Nie miał jury i nie przyznawano na nim nagród. Jednak już po drugiej edycji, dyrekcja festiwalu zorientowała się, że chcąc prezentować ambitne dzieła o profilu artystycznym, trzeba sprostać dużej rywalizacji i znacznie rozszerzyć pro-

ciem Franco w 1975 roku taka dewiza pozwalała przemycać przez cenzurę dzieła zakazane w normalnym rozpowszechnianiu.

Valladolid nie tylko nie ociąga się z zapraszaniem filmów już znanych z rozmaitych festiwali, ale z upodobaniem nagradza produkcje już wcześniej wyróżnione. Prestiżowość imprezy wydatnie podnosi frekwencję w kinach festiwalowych – nawet na filmach, które już uprzednio były wyświetlane w normalnym trybie. Faworyzowane są zwłaszcza filmy pozahollywoodzkie, szczególnie te, które są rzadko eksploatowane na hiszpańskiej pro-



Fot. www.semincies

ccji świętego, założyciela zgromadzenia salezjanów) – są często wręczane w monumentalnym wnętrzu Teatro Calderón. Wysokość wszystkich nagród wynosi dorocznie 60 tys. euro.

Znamienne, że wydawnictwo festiwalu, wyliczając promocyjnie słynnych filmowców, którzy ze swymi filmami wystąpili na Seminci, na pierwszym miejscu wymienia Andrzeja Wajdę – przed Ingmarem Bergmanem, Luisem Buñuelem, Federico Fellinim i Kenem Loachem. Szczególnych starań dokłada dyrekcja do organizowania przemyślanych i inteligentnych retrospekcji, z których wyróżnić się dały ostatnio (także swą kompletnością) przeglądy poświęcone Yasujirō Ozu, François Truffaut, Stanleyowi Donenowi i Kenji Mizoguchiemu.

26 października ub.r. zakończyła się 58. edycja festiwalu w Valladolid. Złotym Kłosem nagrodzono dramat Yōji Yamady *Rodzina tokijska (Tōkyō kazoku)*. Natomiast aż trzy nagrody otrzymała *Papusza* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze: Srebrne Kłosa za najlepszą reżyserię, za aktorstwo Zbigniewa Walerysia oraz Nagrodę Młodych. ■



ZBIGNIEW WALERYŚ I JOWITA BUDNIK W PAPSZY, REŻ. JOANNA KOS-KRAUZE I KRZYSZTOF KRAUZE

gram, pierwotnie zbyt hermetyczny. Filmy stricte religijne stawały się coraz radsze, ustępując miejsca obrazom o szerszym przesłaniu moralnym i filozoficznym. Przed upad-

wincji. Specjalnym powodzeniem cieszą się festiwalowe projekcje w dzielnicy studenckiej.

Złote i Srebrne Kłosa – nagrody festiwalu (które początkowo nazywały się Don Bosco, ku



Zapraszamy do
 Domu Pracy Twórczej
 Stowarzyszenia Filmowców Polskich
Stara Łaźnia

ul. Senatorska 21
 24-120 Kazimierz Dolny
 Rezerwacje
 tel. 22 556 54 85
 e-mail: a.kliszek@sfp.org.pl

RESTAURACJA

„Stara Łaźnia” oferuje międzynarodową kuchnię, bogatą ofertę win i alkoholi, bar oraz ogródek w okresie letnim. Otwarta codziennie od godz. 8:00 do ostatniego gościa.

ul. Senatorska 21
 24-120 Kazimierz Dolny
 Rezerwacje
 tel. 81 889 13 50
 e-mail: rezerwacja@restauracjalaznia.pl
 www.restauracjalaznia.pl

Papusza i Miruna z nagrodami w Indiach

Film Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze, *Papusza*, zdobył dwie najważniejsze nagrody – za reżyserię i dla najlepszego filmu – na 12. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Pune. W kategorii filmów studenckich nagrodę Best Cinematography otrzymał Przemysław Brynkiewicz, student Wydziału Operatorskiego Łódzkiej Szkoły Filmowej za zdjęcia do *Miruny* w reżyserii Piotra Sułkowskiego.

Joanna najlepszym dokumentem w Los Angeles

Podczas Los Angeles Film Awards nagrodę dla najlepszego pełnometrażowego dokumentu zdobyła *Joanna* w reżyserii Anety Kopacz. Film opowiada historię Joanny Sałgi, autorki bloga „Chustka”, która dla wielu czytelników stała się ikoną uważnego, szczęśliwego życia, wbrew śmiertelnej chorobie. Producentem nagrodzonego dokumentu jest Wajda Studio, a koproducentem Narodowy Instytut Audiowizualny.

Wyspa wygrywa w Rotterdamie

Polsko-chilijsko-duńska koprodukcja *Wyspa* w reżyserii Katarzyny Klimkiewicz i Domingi Sotomayor Castillo otrzymała prestiżową Canon Tiger Award w konkursie filmów krótkometrażowych na MFF w Rotterdamie. Jury uzasadniło swój werdykt: „To oszałamiająco silny, klimatyczny film, w którym czas i miejsce uchwycone zostały w tak delikatny sposób, że napięcie i dramatyzm przesywają widza”. Film był rozwijany w ramach DOX: LAB duńskiego festiwalu CPH: DOX, którego założeniem jest łączenie filmowców z różnych krajów świata do pracy przy wspólnych projektach.

Polki na Sundance Film Festival

W tym roku w programie najbardziej prestiżowego festiwalu kina niezależnego nie było polskich filmów w sekcjach konkursowych, ale nagrodzono dzieła zagranicznych reżyserów, które współtworzyli nasi filmowcy. Polska operatorka Monika Lenczewska jest autorką zdjęć do dwóch filmów nagrodzonych podczas tegorocznego festiwalu. W sekcji World Cine-

ma Dramatic nagrodę publiczności otrzymał *Difret* w reżyserii Zeresenay Berhane Mehari. Za montaż w tym filmie odpowiadała inna Polka – Agnieszka Glińska. Drugim filmem, do którego zdjęcia zrobiła Lenczewska, jest zdobywca nagrody publiczności w sekcji Best of Next! *Imperial Dreams* Malika Vitthala.

Nagrody w Serbii

Siódma edycja Międzynarodowego Festiwalu Filmu i Muzyki Küstendorf, którego założycielem i dyrektorem jest Emir Kusturica, przyniosła laury Polakom. Debiut Julii Kolberger, *Mazurek*, zdobył drugą nagrodę dla najlepszego filmu (Silver Egg), a Bartosz Świniarski, stu-



MAZUREK, REŻ. JULIA KOLBERGER

dent Wydziału Operatorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi, dostał nagrodę im. Vilko Filača za zdjęcia do *Areny* w reż. Martina Ratha. Jury, w którego składzie był m.in. Janusz Kamiński, jednogłośnie zdecydowało o przyznaniu nagrody Bartoszowi Świniarskiemu: „*Arena* jest filmem, który zdecydowanie wyróżniał się pod względem zastosowania efektów wizualnych w opowiadaniu historii”.



WYSPA, REŻ. KATARZYNA KLIMKIEWICZ, DOMINGA SOTOMAYOR CASTILLO



BILET NA KSIĘŻYC, REŻ. JACEK BROMSKI

Amerykańska premiera Biletu na Księżyc

Najnowszy film Jacka Bromskiego, *Bilet na Księżyc*, został pokazany na 29. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Santa Barbara w sekcji U.S. Premieres i w konkursie Eastern Bloc Features. Warto dodać, że choć *Bilet na Księżyc* jest w całości polską produkcją, to zagrało w nim kilku Amerykanów (w rolach amerykańskich żołnierzy, stacjonujących w Berlinie), a muzykę oryginalną do filmu napisał amerykański kompozytor Luke Drizhal.

Ojciec masz z nagrodą w Clermont-Ferrand

Fabuła Kacpra Lisowskiego, zrealizowana w ramach programu „30 Minut” w Studiu Munka, działającym przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, zdobyła Prix Etudiant de la Jeunesse, czyli nagrodę jury studenckiego na

Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Clermont-Ferrand. *Ojciec masz* był jedynym polskim tytułem konkursowym tegorocznej edycji imprezy. Clermont-Ferrand to największy na świecie festiwal filmów krótkometrażowych i drugi po Cannes, największy festiwal we Francji.

Gorejący krzew doceniony w Czechach

Film Agnieszki Holland triumfował na ceremonii rozdania Nagród Stowarzyszenia Czeskich Krytyków Filmowych, która odbyła się 25 stycznia w Pradze. Obraz otrzymał aż 7 spośród 11 nagród, w tym w najważniejszych kategoriach, czyli dla najlepszego filmu, za najlepszą reżyserię (Agnieszka Holland), najlepsze zdjęcia (Martin Štrba), najlepszy scenariusz (Štěpán Hulík), najlepszą muzykę (Antoni Komasa-Łazarkiewicz) i za odkrycie roku (Štěpán Hulík).

Operatorzy nagrodzeni w Hollywood

1 lutego w Hollywood odbyła się doroczna ceremonia wręczenia nagród Amerykańskiego Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych (ASC). ASC Spotlight Award, promującą filmy o wysokich walorach estetycznych, które nie będą w szerokiej dystrybucji kinowej w Stanach Zjednoczonych, zdobyli członkowie SFP – Łukasz Żal i Ryszard Lenczowski – za zdjęcia do filmu *Ida*.

Ida we francuskich kinach

12 lutego, obsypana nagrodami *Ida* Pawła Pawlikowskiego, weszła na ekrany francuskich kin. Dystrybutorem tytułu jest Memento Films, międzynarodowy agent sprzedaży takich polskich filmów jak *W imię...* i *Sponsoring* Małgośki Szumowskiej oraz poprzedniego filmu Pawła Pawlikowskiego *Kobieta z piątej dzielnicy*.

Filmy Kieślowskiego w Turcji

W dniach 6-23 lutego w Stambule odbyła się retrospektywa dzieł jednego z najwybitniejszych polskich reżyserów, Krzyszto-

fa Kieślowskiego. Muzeum Istanbul Modern zorganizowało przegląd kilkudziesięciu filmów twórcy *Dekalogu*. Pod szyldem „All about Kieślowski” widzowie mogli zobaczyć 47 obrazów, w tym słynną trylogię *Trzy kolory* oraz rzadziej pokazywane dokumenty.

Myszy strajkują na targach we Francji

Projekt pełnometrażowej animacji Grupy Smaczny zakwalifikował się na prestiżowe targi koproducentkie Cartoon Movie w Lyonie (5-7 marca). Film ma być historią myszy, które od lat żyją w świecie rządonym przez szczury i są przez nie traktowane jak coraz tańsza siła robocza. Akcja rozgrywa się pod podłogą Stoczni Gdańskiej. Jednak, jak zapewniają twórcy filmu, *Myszy strajkują* nie są opowieścią o „Solidarności”, a Kliper – mysz, która odegra w całej opowieści centralną rolę – nie jest odpowiednikiem Lecha Wałęsy. Autorzy, czyli Robert Jaszczurowski, Łukasz Kacprowicz i Marcin Wasilewski, nie

zagłębiając się w polityczne niuanse, chcą przywrócić słowu „solidarność” należne mu znaczenie.

The Big Leap doceniony w Los Angeles

Polsko-szwedzka, krótkometrażowa produkcja w reżyserii Kristoffera Rusa, *The Big Leap*, została dostrzeżona przez jury Los Angeles Movie Awards, przyznające nagrody filmom niezależnym. *The Big Leap* otrzymał specjalne wyróżnienie i nagrodę za najlepszy montaż. Obraz Kristoffera Rusa został wyróżniony za „udane połączenie świata filmu z efektami specjalnymi”.

Projekt Pączka na Euro Connection

Najnowszy projekt filmowy Jakuba Pączka, *Weekend w Paryżu*, zakwalifikował się na pitching na prestiżowym Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Clermont-Ferrand, gdzie 4 lutego był prezentowany podczas europejskiego forum koproducentów Euro Connection.



IDA, REŻ. PAWEŁ PAWLIKOWSKI

Fot. Marcin Makowski/Kino Świat

Fot. New Europe Film Sales

Fot. Sobpan



DR KATARZYNA JACYNO-BŁESZYŃSKA*

Umowy z zakresu prawa autorskiego bardzo często zawierają klauzulę dotyczącą tzw. praw zależnych. Autorzy nie zawsze wiedzą, co oznacza owa „zgoda na wykonywanie praw zależnych”, którą druga strona umowy chce sobie umownie zagwarantować.

KOMEDIA CZY DRAMAT Z PRAW ZALEŻNYCH?

est to zapis bardzo ważny, zarówno w umowie licencyjnej, jak i przenoszącej prawa, ponieważ musi być w umowie uwzględniony, aby następca prawny twórcy mógł wykonywać prawa zależne.

Utwór zależny to opracowanie, adaptacja, przeróbka lub tłumaczenie, czyli utwór, który powstał „na bazie”, „na podstawie” innego utworu lub z wykorzystaniem jego twórczych elementów. Klasycznym przykładem dzieła zależnego jest tłumaczenie powieści albo piosenki. Każdy, kto kiedykolwiek dokonywał tłumaczenia utworu wie, jak wielkiego nakładu pracy twórczej wymaga to zajęcie. Należy oddać treść dzieła oryginalnego, jednak z uwagi na specyfikę języka tłumaczenia będzie to możliwe dopiero po użyciu innych środków wyrazu, budowy zdań, umiejętnego użycia związków frazeologicznych. Dosłowne prze-

tłumaczenie treści nie wystarczy dla oddania twórczego zamiaru autora oryginału i treści jego dzieła.

Innym przykładem dzieła zależnego jest np. scenariusz filmowy, napisany na podstawie powieści. Autor dzieła zależnego, będącego scenariuszem, musiał „przełożyć” język słowa pisanego na język filmu, czyli możliwość jego odbioru w formie audiowizualnej. W związku z tym opis istniejący w książce zastąpił obrazem filmowym. Na przykład: istotny dla fabuły monolog wewnętrzny bohaterki powieści, z którego wynika, że straciła ona matkę jako młoda dziewczyna, zastąpił „głosem z offu” bohaterki filmu albo wprowadzeniem sceny dialogowej, ukazującej przypadkowe spotkanie z koleżanką sprzed lat, która oświadcza bohaterce, że widziały się ostatnio „na pogrzebie jej matki”.

Nie zmienia to faktu, że scenariusz powstały na podstawie książki ma oddawać jej treść i filozofię, będącą esencją twórczą każdego dzieła powstałego na podstawie dzieła już istniejącego.

Powstaje pytanie: czy dziełem zależnym można swobodnie dysponować? Tylko autor dzieła oryginalnego (pierwotnego) może zdecydować o dalszych losach dzieła zależnego, czyli o korzystaniu i rozporządzaniu nim. Może to zrobić zanim powstanie dzieło zależne, np. gdy umowa z autorem powieści na jej wydanie zawiera klauzulę o wykonywaniu praw zależnych, może to zrobić po powstaniu utworu zależnego.

Możliwe jest także uzyskanie późniejszej zgody. Jeśli jakaś osoba, np. reżyser, po przeczytaniu powieści stwierdzi, że stanowi ona doskonały materiał na film, może przedstawić autorowi książki gotowy scenariusz i uży-

skać od niego zgodę na korzystanie z niej. Zgodę może dostać również od wydawcy książki, jeśli autor wcześniej dał mu zgodę na korzystanie z praw zależnych.

Stworzenie dzieła zależnego nie narusza zatem przepisów prawa autorskiego, natomiast jest obciążone ryzykiem, że autor zależny stworzy utwór, którego nigdy nie wykorzysta, bo nie uzyska zgody od autora oryginalnego. Aby takiej sytuacji uniknąć, lepiej przedstawić „próbkę” scenariusza, np. kilkanaście scen, i omówić z autorem oryginalnym sposób poprowadzenia akcji, ujęć itd. uzyskując carte blanche na dalsze działania.

Wydanie zgody na korzystanie i rozporządzanie najczęściej łączy się oczywiście z gratyfikacją finansową autora oryginalnego. Może on żądać stawki ryczałtowej lub rozliczać się tantiemowo. Ma prawo także złożyć zastrzeżenia do utworu zależnego, np. do scenariusza, jeśli uzna, że wypacza on sens dzieła oryginalnego. Oczywiście nie dotyczy to sytuacji, kiedy autorskie prawa majątkowe, np. do książki, już wygasły, a my chcemy zrobić na jej motywach film. Nie potrzebujemy zatem zgody na realizację filmu *Komedia ludzka* w oparciu o prozę Balzaka. Zawsze jednak dzieło zależne musi być oznaczone w sposób nie budzący wątpliwości, że powstało na podstawie dzieła oryginalnego.

Czasem może się zdarzyć, że w jakimś „nowym” utworze autor dostrzeże „ślady” swego dzieła na tyle istotne, aby uznać „nowy” utwór za dzieło zależne. Powstaje wtedy pytanie, czy jest to tylko dozwolona inspiracja, czy jednak dzieło zależne, a może plagiat? Ale o plagiacie – następnym razem. ■

*Autorka jest radcą prawnym i pisarką.

KIPA

KRAJOWA
IZBA
PRODUCENTÓW
AUDIOWIZUALNYCH



JÓZEF GĘBSKI

AUDIOWIZUALNA HISTORIA KINA

CZĘŚĆ 12

Zablokowane możliwości kreacyjne filmowców o ambicjach artystów zaczynały dojrzywać w kolejnych wydarzeniach kroniki filmowej. Kamera wkroczyła do Majdanka. Tam szukała już wyrafinowanych ustawień, ukrywała się za pierwszym planem, za ostrzegawczymi napisami, za oskarżającymi detalami, za stertami zwłok. Ponieważ filmowcy – i Wiertowa, i Eisensteina – próbowali w swoim warsztacie skrótów perspektywicznych, ukosów kamery i przekrzywionego aparatu. Właśnie w tej chwili zaczęła dojrzywać oryginalność polskiego kina, jego emocjonalność wizualna.

Następna kronika filmowa w wykonaniu tej samej ekipy kręciła Oświęcim za pomocą wyrafinowanych ustawień kamery. Chciała wstrząsnąć widzem nie tyle treścią, ale i wyjątkową formą.

Uczestnictwo w szturmie Berlina pozwoliło polskim filmowcom podejrzeć Jurija Rajzmana, który w kilka dni po zdobyciu miasta, filmował ujęcia... jego zdobywania. Płonęły domy, ale oddział żołnierzy powtarzał udane kompozycje jako duble. Inscenizowali elementy i detale kadru, przemieszczali padłe konie, wznecali pierwszoplanowe pożary. W warszawskim archiwum mamy kilkanaście rolek takiego materiału filmowego, na którym widać moment narodzin filmu dokumentalnego na bazie kroniki filmowej. Rodziła się praktyczna nauka kodyfikatora reguł dokumentu Johna Griersona, który określił film dokumentalny jako twórczą interpretację rzeczywistości.

Dwie perspektywy kroniki filmowej, rywalizacja na śmierć i życie, zdecydowały o oryginalności naszego kina, już nie kina kronikarzy i reporterów, a twórców filmowych. Bo oto w Krakowie, jak feniks z popiołów, powstała pierwsza szkoła filmowa. Już 19 stycznia 1945 roku Antoni Bohdziewicz zainstalował się w budynku przy ulicy Józefitów, w którym mieścił się porzucony poniemiecki Instytut Propagandy Filmowej. Zostały maszyny, stół montażowy, zbiory taśm filmowych – wymarzona sytuacja, aby ogłosić nabór do Warsztatu Filmowego Młodych.

Bohdziewiczowi udało się zebrać fenomenalny skład wykładowców: byli tam filozof Władysław Tatarkiewicz – zbliżający się do kina jako nowej sztuki, był Roman Ingarden – strukturalista, był Kazimierz Wyka – badacz pogranicza sztuk. A także: Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stefan Kisielewski, Antoni Uniechowski i Kazimierz Mikulski. Wyjątkowo doborowe gremium dla ustanowienia nowego miejsca dla kina, prawdziwej sztuki syntetycznej – nowej, nieznannej, dopiero się rodzącej. W ich wykładach i seminariach wykluwała się nowa wizja kina, oderwanego od przedwojennego komercyjnego dorabiania się na niskich gustach. Kino, jeżeli stawało na pograniczu myśli i polityki, to wspierało się na mocnym filarze nowoczesnej literatury i... sztuk plastycznych.

Uczestnikami Warsztatu byli przyszli wielcy kreatorzy: Stanisław Różewicz, Wojciech Jerzy Has, Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Passendorfer, Mieczysław Jahoda, Tadeusz Makarczyński. Wystarczy.

Dwaj uczniowie studium krakowskiego – Różewicz i Has – przyjechali do Warszawy, której nie było, i wraz z operatorem Władysławem Forbertem nakręcili genialne ujęcia ulicy, której nie było – Brzozowej. Fenomenalny film, przepełniony estetyzmem, zbliżył się do czołówki europejskich requiem filmowych. *Ulica Brzozowa* to kino niespotykane, nieoczekiwane, po prostu inne.

Uczeń Warsztatu – Andrzej Panufnik, muzyk ciągnący do kina, zaprosił Adolfa Forberta – operatora i razem nakręcili szkolny film rodem z muzyki: *Ballada f-moll*. Sfilmowali miasto, którego nie było. Morze ruin, pustka egzystencjalna, horror burzenia domów i unicestwiania ludzi. Forbert wykorzystał okazję do poszukiwania ekspresji, wynikającej z technicznych środków



SUITA WARSZAWSKA,
REŻ. TADEUSZ MAKARCZYŃSKI

Fot. Filmołeka Narodowa

awangardy europejskiej. Przed obiektyw kamery wkładał deformujące obraz filtry, wykorzystywał techniczne sposoby zniekształcania stopnia szarości fragmentu kadru. W efekcie powstawał obraz groźniejszy i bardziej przynębiający. A wszystko to miało być obrazem grozy wojny. I było. Inwencja Forberta stoi u podstaw nowoczesnej sztuki operatorskiej jutra.

Ballada f-moll zaniepokoiła władze państwowe, które potrzebowały obrazu optymistycznego – wszak Warszawa miała być odbudowana. Film dano do przeróbki, wręcz do ponownego nakręcenia młodemu Tadeuszowi Makarczyńskiemu (byłemu więźniowi obozu koncentracyjnego), który dokręcił niezapomniane ujęcia powracających do miasta pierwszych „jaskiniowców”. Wszystko to oprawił muzyką młody kompozytor, Witold Lutosławski – i tak film *Suita warszawska* stał się manifestem nowej kinematografii, obdarzonym międzynarodowym uznaniem festiwalu filmowych.

Zwróćmy uwagę na fakt, że powojenne kino jest poczęte z nieprawego łoża, przez ludzi innych sztuk. Na przyszły obraz tego europejskiego fenomenu złożyli się malarze, muzycy, filozofowie i poeci. Kino polskie stawało się bliższe sztukom pięknym niż popularnej literaturze. Tylko w takich uwarunkowaniach stało się możliwe pojawienie kolejnej kolebki, tym razem w randze uczelni wyższej – Szkoły Filmowej w Łodzi.

18 października 1948 roku zainaugurowano nowy rok akademicki. Egzamin wstępny z 300 chętnych wyłonił 64 osoby. Kim byli ci „ojcowie założyciele”?

Jak podaje kronikarz, byli wśród nich ludzie z maturą konspiracyjną, niedokończeni artyści, milicjant, „chłopczy z lasu”. Poszukiwacze swojego miejsca na nowej ziemi. Życiorysy wielu z nich przypominały biogramy ludzi z kina akcji. Żołnierze kilku barw, partyzanci, więźniowie stalagów i oflagów, dziewczyna z oświęcimskim numerem na ręce. Niektórzy milczeli o swojej „podejranej przeszłości”, inni szczylicili się nowym komunistycznym zacięciem.

Profesorowie tej uczelni to był kwiat ocalonej inteligencji: z Krakowa, z Moskwy, z Londynu. Ale oprócz pedagogów z filmowym doświadczeniem, byli ludzie innych orientacji: artyści plastycy przekonani o tym, że kino jest sztuką piękną (malarze: Jerzy Mierzejewski i Władysław Strzebiński czy historyk sztuki Krystyna Zwolińska). A także literaci, technicy, inżynierowie i – niestety – ludzie polityki. Ci stwarzali najbardziej realne niebezpieczeństwo zaprzęgnięcia filmu na usługi propagandy. Szkoła szczęśliwie jednoczyła (eksperyment) trzy typy wykształcenia: Akademię Sztuk Plastycznych, Uniwersytet i Politechnikę. ■

Fot. Filmołeka Narodowa



STANISŁAW RÓŻEWICZ, WŁADYSŁAW FORBERT I WOJCIECH
JERZY HAS PODCZAS REALIZACJI ULICY BRZÓZOWEJ

JERZY GRUZA

G nie ma stolika

Część 3

„Zgwałcił mnie syn Wojewody!”

Czyżby wrócił Mazepa?! Słowacki? Nie! To synek wojewody z PSL-u z koleżkami ujeżdżali siedemnastoletnią Katarzynę. A już myślałem, że wraca dramat romantyczny i przegoni Klatę ze Starego Teatru ku rozpacz młodych twórców.

„Nie osądźaj człowieka...”

... dopóki przez dwa księżycy nie chodziłeś w jego mokasynach”.
(przysłowie Apaczów)

Telewizja...

... jest do p o k a z y w a n i a się, a nie do o g l ą d a n i a!

„Komedia...”

... jest ucieczką... nie przed prawdą, lecz przed rozpaczą. I zawsze prowadzi wąską ścieżką do wiary”.

W czarnej komedii...

... mordujesz swoją babkę pokazując ją na wózku inwalidzkim nad brzegiem urwiska. W zwirowanej komedii robisz dokładnie to samo, z tym, że babka jest umierająca na raka. I ty o tym wiesz.

„Miłość...”

... między kobietą a mężczyzną – butelka i korek”.
(Bloom w „Ulissiesie” Jamesa Joyce’a)

„Słowo...”

... <musa>, niewątpliwie helleńskie, wywodzi się z indoeuropejskiego pierwiastka <men>, oznaczającego <myślenie>, a także <pamiętanie>...”.

Niestety, znałem wiele muz znajomych artystów, które ani nie odznaczały się nadzwyczajnym „myśleniem” ani „pamiętaniem”, gdy pojawiały się ktoś atrakcyjniejszy w towarzystwie.

Największe szczęście:

„Żeby się złączyć i stopić z ukochanym, i z dwojga stać się jedną istotą. Bo nasza pierwotna natura była właśnie taka i byliśmy c a l i. To więc pragnienie i poszukiwanie całości zwie się eros”.

„Niegdyś istniały trzy płcie: męska, żeńska i dwoista, czyli androgynon.

Wszystkie zaś istoty ludzkie były kuliste, miały po cztery ręce i nogi oraz dwie twarze”.

(Arystofanes)

Drzeworyt japoński

Księżę Narihira przygląda się irysom w otoczeniu dworu. Kiedy ja przyglądałem się jakiemuś kwiatu w tym ciągłym pośpiechu i bieganinie? Zazdroszczę mu. Księciu.

Codziennie przechodzę koło kwaciarni pełnej kwiatów. Kupuję tam coś na urodziny, imieniny, ślub, pogrzeb, jakąś wiązanekę, ale nigdy nie mam czasu, aby się p r z y g l ą d a ć. Wąchać, delektować się kolorami, kształtem tego, co natura nam ofiaruje.

Zwolnię tempo, pójdę przyjrzyć się irysom.

Artysta...

... odarty ze swoich dzieł jest żałosny. Zostaje starym kasjerem, urzędnikiem, emerytem bez przyszłości, przechodniem nikomu nie zna-

nym. Przeczytałem wywiad Wajdy o sobie. Całe życie w strachu przed samotnością. Otoczony asystentami, aktorami, scenografami, czuje się bezpieczny. Gdy tylko tego zabraknie, wali się na ziemię i umiera. Dotyczy to filmowców. Ale też Breugla, Witkacego, Michała Anioła i każdego. Nie wierzyłem w sens sztuki podnoszony przez tylu filozofów niemieckich XIX wieku. Wyśmiewałem ich. Teraz rozumiem, że mieli rację.

Ale na to trzeba być prawdziwym artystą, aby kiedy go okradną, umrzeć. Szmirus zawsze zostanie przy życiu w zadowoleniu. Chociaż Goethe mówił, że każdy człowiek jest artystą (poetą), tylko ludzie różnią się intensywnością sztuki, którą tworzą.

W kolejce do lekarza

– Pani ma już plamkę na oku? – Miałam, ale okazało się, że nie mam. Byłam u innego lekarza. – Biorą od plamki, trzeba uważać!

– Panie profesorze, co mam wpisać na karcie pacjenta w rubryce „przyczyna zgonu”? – Proszę wpisać: własne nazwisko.

Najbardziej lubię...

... te kanały telewizyjne, których nie mam w abonamencie. Fascynujące jest to krążenie napisu po pustym ekranie: „Brak sygnału”... „Brak sygnału”. Jakbym szukał śladów życia w kosmosie przy pomocy jakiegoś gigantycznego teleskopu.

Zimna, okrutna i chyba nieodwołalna odpowiedź: „Brak sygnału”.

Jesteśmy sami?

Podobno Grecy...

... w epoce klasycznej pozdrawiali się słowem „chaire” – „raduj się”.
Spróbujcie u nas.



Fot. Kuba Kilian/SFP

JERZY ARMATA

Jednak jego najwybitniejsze dokonania muzyczne to właśnie utwory do spektakli i filmów. Szczególny tandem artystyczny stworzył z Jerzym Grzegorzewskim, czego dowodem wydana przed trzema laty płyta „Coś, co zginęło, szuka tu imienia”, zawierająca muzykę napisaną dla spektaklu Grzegorzewskiego. Od końca lat 60. zrealizowali wspólnie pięćdziesiąt spektakli. „Grzegorzewski otworzył mi oczy, uszy, głowę na zupełnie inny porządek w procesie powstawania spektaklu” – wyznaje kompozytor. Nie mniej udaną muzykę Radwan stworzył do spektakli Lidii Zamkow, Konrada Swinarskiego, Zygmunta Hübnera, Jerzego Jarockiego, Andrzeja Wajdy, Krystiana Lupy, Tadeusza Bradeckiego i Krzysztofa Babickiego. Warto wspomnieć, że w latach 1980-1990 piastował funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Starego Teatru. Rzadko się zdarza, aby placówką teatralną kierował kompozytor.

Radwan komponował także dla artystów Piwnicy Pod Baranami, sam zresztą często w niej bywał i osobiście akompaniował na fortepianie pieśniarzom wykonującym jego utwory. Krążą o nim opinie, że jest ogromnym leniem. Chyba jednak dość pracowitym leniem, jeśli ma w dorobku muzykę do wielu piosenek, ponad dwustu spektakli teatralnych, około czterdziestu filmów, zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych, a także animowanych.

W kinie debiutował *Szyframi* (1966) Wojciecha Jerzego Hasa, do których napisał muzykę wspólnie z Krzysztofem Pendereckim: on w duchu „jazzowym”, Penderecki – „klasycznym”. Kolejne filmowe kompozycje były związane z reżyserami, z którymi współpracował

Choć Stanisław Radwan przez większą część życia był związany z teatrem i kinem, karierę zaczynał jako najzdolniejszy uczeń Krzysztofa Pendereckiego i obiecujący awangardzista, na którego wpływ miał m.in. Pierre Schaeffer i paryski ośrodek muzyki konkretnej.

STANISŁAW RADWAN: USZY SZEROKO OTWARTE

wcześniej w Starym Teatrze: Zigmunt Hübner powierzył mu napisanie muzyki do swego debiutu filmowego – *Seksolarki* (1971), Andrzej Wajda – muzyczne zilustrowanie ekranizacji *Wesela* (1972), a Konrad Swinarski, także debiutujący w filmie (notabene w 1948 roku został przyjęty na Wydział Reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej, ale studiów nie podjął) – skomponowanie ścieżki dźwiękowej do *Sędziów* (1974). Muzyka do tego ostatniego filmu przyniosła Radwanowi nagrodę na festiwalu filmowym w Gdańsku w 1974 roku.

Te niezwykle udane, a zarazem różnorodne stylistycznie kompozycje zaowocowały kolejnymi filmowymi zamówieniami. Muzyka Radwana znalazła się m.in. w *Bliźnie* (1976) Krzysztofa Kieślowskiego, *Sprawie Gorgonowej* (1977) Janusza Majewskiego, *Szpitalu Przemienienia* (1978) Edwarda Żebrowskiego, *Rysie* (2008) Michała Rosy. W niektórych z nich krakowski kompozytor pojawił się zresztą osobiście. W serialu Andrzeja Wajdy *Z biegiem lat, z biegiem dni...* (1980) można go dostrzec jako pianistę przygrywającego gościom w restauracji, w *Nadziei* (2007) Stanisława Muchy – jako dyrektora filharmonii, w serialu *Przygody dobrego wojaka Szwajka* (1999) Włodzimierza Gawrońskiego – jako oficera-muzyka. Ale w niektórych filmach zagrał także „niemuzyczne” role, np. w *Girl Guide* (1995) wcielił się – jak to określono w końcowych napisach – w „sąsiada Józka”, zaś w *Rysie* (2008) Michała Rosy – w bliskiego przyjaciela małżeństwa Żółwieńskich, bohaterów filmu.

Stanisław Radwan jest uroczym człowiekiem i wspomniał, niezwykle płodnym kompozytorem. Doceniam jego ogromny dorobek, ale twierdziłbym podobnie, gdyby napisał tyl-

ko jedną piosenkę, jedną z najwspanialszych, jakie kiedykolwiek słyszałem – „Koniugację” do słów Haliny Poświatowskiej, którą w Piwnicy Pod Baranami, a także w *Spisie cudzołźnic* (1994) Jerzego Stuhra i animacji Cypriana Piwowarskiego *Summertime* (2009) śpiewała Halina Wyrodek:

„minęłaś
minęłam
już nas nie ma
a ten szum wyżej
to wiatr
on tak będzie jeszcze wieczność wiał
nad nami
nad wodą
nad ziemią”. ■



STANISŁAW
RADWAN

Fot. Tomasz Komorowski/Muzeum Kinematografii w Łodzi

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Nigdy nie wyreżyserował własnego filmu. Nikt mu tego nie proponował, sam też się nie rwał. Jak mówi, był zbyt nieśmiały. Za to jako asystent reżysera, a z czasem II reżyser, Aleksander Sajkow zrobił w polskim kinie kawał dobrej roboty.

ZAWÓD – II REŻYSER: ALEKSANDER SAJKOW



ALEKSANDER SAJKOW NA PLANIE FILMU O DWÓCH TAKICH, CO UKRADLI KSIĘŻYC, REŻ. JAN BATORY

Przyznaje, że zaraz po studiach na reżyserii w łódzkiej Szkole Filmowej, które ukończył w 1952 roku (miał zaledwie 21 lat) nie bardzo wiedział, co ma robić na planie. Ale z filmu na film zdobywał coraz większe doświadczenie, zarówno w trakcie zdjęć, jak i przy udźwiękowianiu, które szczególnie polubił. Choć zaliczył „wypadek przy pracy”. „Był rok 1969, robiliśmy w Bydgoszczy *Sąsiadów* Aleksandra Ścibora-Rylskiego, świetnego reżysera i wspaniałego człowieka” – wspomina. – „W scenie narady sztabu, kręconej we wnętrzu naturalnym, za oknem miał przejść oddział żołnierzy. Ciągłe coś nie wychodziło, w końcu nie wytrzymałem i nieopatrznie wtargnąłem ze swymi uwagami w pole widzenia obiektywu. W ostatniej chwili zastąpił mnie Janek Machulski i dzięki temu nie <zagrałem> w *Sąsiadach*” – śmieje się Sajkow.

Urodził się 12 września 1930 roku w Horochowie na Wołyniu. Kinem zainteresował się jeszcze przed maturą, którą zdał w 1947 roku w Świdnicy Śląskiej. Wówczas już od roku zbierał numery tygodnika „Film”. Do Szkoły Filmowej poszedł z ciekawości, ale został

przyjęty w wieku 18 lat (!), za pierwszym podejściem. Z dyplomem w ręku, rozpoczął karierę jako asystent reżysera na planach *Trudnej miłości* (1953) Stanisława Różewicza i komedii *Irena do domu!* (1955) Jana Fethke. Dla młodego adepta sztuki filmowej wielkim przeżyciem było poznanie przed obiektywem *Ireny...* plejady przedwojennych gwiazd: Adolfa Dymszy, Ludwika Sempolińskiego i Lidii Wysockiej. „Spośród aktorek współczesnych najbardziej lubiłem Kalinę Jędrusik” – zwierza się Aleksander Sajkow. – „Pracowałem z nią m.in. przy *Le-karstwie na miłość* (1965), komedii Jana Batoro. Kalina była wulkanem pomysłów i humoru, miała cudowne podejście do życia. Był to <mój> ostatni film, zrealizowany w łódzkiej WFF, potem przeniosłem się do Wrocławia, gdzie doskonale pracowało mi się m.in. z Sylwestrem Chęcińskim, zwłaszcza nad *Wielkim Szu* (1982), oraz Andrzejem Konicem i Stanisławem Lenartowiczem. Z tym ostatnim zrobiłem np. serial *Strachy* (1979)”.

W międzyczasie Sajkow awansował: począwszy od *Ziemi* Jerzego Zarzyckiego w czołówkach filmów jego nazwisko widniało pod szyldem „współpraca reżyserska” albo „II reżyser”. Do jego obowiązków należało przygotowanie planu zdjęciowego: dopilnowanie, aby znaleźli się na nim odtwórcy ról drugoplanowych oraz statyści i kaskaderzy, a także, by nie zabrakło rekwizytów. Kiedy nie było jeszcze reżyserów castingu, II reżyser zgłaszał własne propozycje obsadowe.

Czasami w pracy pomagał Sajkowowi przypadek. W Mosfilmie, podczas zdjęć do *Legendy* Chęcińskiego (1970), okazało się, że nie ma kim obsadzić jednej z ról drugoplanowych. „Znajdź tu teraz w Moskwie polskiego akto-

ra!” – wspomina stres całej ekipy Aleksander Sajkow. I oto niespodziewanie zjawił się Tadeusz Schmidt, przebywający tam w związku z zupełnie innymi zadaniami zawodowymi. Pasował do postaci ekranowej i od razu zgodził się w nią wcielić.

Na dorobek Aleksandra Sajkowa składa się ponad 40 filmów. Oprócz już wymienionych są wśród nich głośne dzieła Henryka Kluby (*Słońce wschodzi raz na dzień*, 1967), Wojciecha Marczewskiego (*Dreszcze*, 1981), Radosława Piwowarskiego (*Yesterday*, 1984), *Serenite* Aliny Skiby (1988).

„Na przełomie lat 80. i 90. doszło do głośnego pokolenia filmowców. Młodzi twórcy byli dobrze wyszkoleni i przykładali się do pracy. Przykre było jednak to, że niektórzy z nich okazali nam, weteranom kinematografii, swą wyższość. Do tego doszły upadki wytwórni w Łodzi i Wrocławiu oraz moje kłopoty ze zdrowiem. Odszedłem na rentę, a potem na emeryturę” – wspomina Aleksander Sajkow. ■



SYLWESTER CHĘCIŃSKI I ALEKSANDER SAJKOW NA PLANIE LEGENDY, REŻ. SYLWESTER CHĘCIŃSKI



TECHNIKA & KONTENT TV
TELEPRO
MIESIĘCZNIK BRANŻY TELEWIZYJNEJ
WWW.TELEPRO.COM.PL

STANISŁAW ZAWIŚLIŃSKI

Los, przypadek, dramaturgia rzeczywistości. Kieślowski nigdy nie zaniechał ich tropienia. Scenariusz *Przypadku* pisał latem i jesienią 1980 roku. Czas po Sierpniu '80 skłaniał do odwagi, wyzwał nadzieję na możliwość robienia takiego kina, jakie wcześniej z powodów politycznych było niemożliwe. Twórca *Amatora* zapowiadał wtedy zmiany w sposobie opowiadania o współczesności. W tekście, który ukazał się w „Dialogu” (nr 1/1981), pisał: „Wolność daje szansę, ale zwiększa wymagania. Trzeba szukać sposobów, żeby filmy o problemach stały się przede wszystkim filmami o ludziach, żeby to, co w filmie – z konieczności – zewnętrzne, stanowiło oprawę, a nie treść utworów (...). Stoimy przed koniecznością zmiany języka, zmiany bohaterów naszych filmów, zmiany sytuacji i dialogów (...). To jest kierunek, który mógłbym określić najkrócej: głęboko zamiast szeroko, do środka, a nie na zewnątrz”.

Te deklaracje Kieślowski starał się urzeczywistniać. Pomysł na *Przypadek* to było novum: pokazać trzy wersje losu tego samego bohatera; stworzyć mu możliwość wyboru między różnymi wartościami życia i postawami wobec rzeczywistości, ale też pozwolić pozostać sobą. W tle był, oczywiście, powikłany, zgrzebno-smutny PRL. Do scenariusza Kieślowski wplótł wiele dat i wydarzeń ważnych dla jego generacji (w roku 1956 dobiegało końca dzieciństwo tego pokolenia; w 1968, 1970 i 1976 doznawało ono rozczarowań związanych z polityką, w 1980 pokładało nadzieje w „Solidarności”). Wykorzystał też własne doświadczenia i przeżycia (np. podróże pociągami, przeprowadzki, zakopywanie butelki z planami na przyszłość, bójkę, która skończyła się

Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego, nasycony pokoleniowymi i autobiograficznymi inspiracjami, najprzenikliwiej syntetyzuje powojenną „osobowość” Polaka. Realizowany w czasie gorączki „Solidarności”, ukończony w stanie wojennym, przez sześć lat leżał na półkach. Mimo to okazał się uniwersalny, choć jego pierwotna, pełna wersja reżyserska, nie zachowała się.

CO BY BYŁO, GDYBY...

w sądzie, śmierć ojca). Współpracował wtedy ze znaną reporterką, Hanną Krall. To m.in. dzięki jej tekstom i sugestiom „ulepił” postać komunisty Wenera i wątek działalności opozycyjnej bohatera. Czy chciał, aby był on antytezą postaci Piszczyka z *Zezowatego szczęścia* Andrzeja Munka? Być może.

Pod koniec 1981 roku film był gotowy. W pierwszych miesiącach stanu wojennego został udźwiękowiony i kolaudowany. A potem został zatrzymany przez cenzurę. Trafił na polskie ekrany dopiero 10 stycznia 1987 roku. Jego światowa premiera odbyła się parę

którą świetnie zagrał Bogusław Linda. Notabene, aż cztery z sześciu filmów, w których ten aktor zagrał w 1981 roku, zablokowała cenzura. Kiedy je zwolniła, Linda był już innym człowiekiem. I wsiadł już do nowego pociągu. Ale ten z *Przypadku* wcześniej mógł uczynić z niego wybitnego aktora.

Po premierze *Przypadku* pisano w Polsce, że film to „podzwonne dla kina moralnego niepokoju”, że „zestarzał się” i rozmija z czasem. Taki panował wtedy... „klimat”. Niebawem się zmienił. Nie tylko nad Wisłą. Zwłaszcza po śmierci Kieślowskiego, *Przypadek* za-



TADEUSZ ŁOMINIŃSKI, KRZYSZTOF KIEŚLIŃSKI I BOGUSŁAW LINDA NA PLANIE FILMU PRZYPADK, REŻ. KRZYSZTOF KIEŚLIŃSKI

Fot.: Romuald Pietkowski/Filmoteka Narodowa

miesiące później, w maju, na festiwalu w Cannes, w sekcji pozakonkursowej. Dyrektor festiwalu, Gilles Jacob, pomimo dokonanych przez reżysera „cięć”, nie dopuścił filmu do konkursu głównego. Uznał, że może być niezrozumiały dla międzynarodowej widowni. Jak na ironię, na MFF w Moskwie *Przypadek* otrzymał nagrodę Stowarzyszenia Filmowców Radzieckich. Na festiwalu w Gdańsku uhonorowano go tylko za scenariusz i pierwszoplanową rolę,

często analizować na wszelkie możliwe sposoby. Poświęcono mu wiele artykułów, esejów i rozpraw. Okazał się też inspirujący dla fabularzystów. Jedną z idei filmu („co mogło się zdarzyć, gdyby...”) została podjęta m.in. w *Przypadkowej dziewczynie* Petera Howitta i *Biegnij Lola, biegnij* Toma Tykwera. Nawet Amerykanie docenili potencjał filmu Kieślowskiego. Od kilku lat zapowiadają realizację remake'u *Przypadku*. ■



Gwizdek
reż. Grzegorz Zariczny



Mur
reż. Dariusz Glazer



STUDIO
MUNKA



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

www.studiomunka.pl



Mazurek
reż. Julia Kolberger



Dróżnik
reż. Piotr Szczepanowicz

MAREK ŁUSZCZYNA

PIWNICA PRAWDZIWA

Najtrudniej było zgubić ogon. Chodziło o to, że w środowisku piwnicznym chciał być każdy. Każdy pragnął ogrzewać się w promieniach sławy Piotra Skrzyneckiego. Mnóstwo studentów, mniej lub bardziej uzdolnione (raczej mniej) szansonistki, podpici mitomani. Prawdziwi piwniczanie nazywali ich satelitami. Satelici dosiadali się w Piwnicy i czuli się pełnoprawni. Były rozmowy, picie wódki, poklepywanie po plecach Ewy Demarczyk, Wiesława Dymnego, Jana Nowickiego. Ale nie było osoby najważniejszej. Piotr Skrzynecki czekał bowiem w swoim mieszkaniu na Groblach na „prawdziwą piwnicę”. Tam dopiero miała rozpocząć się zabawa dla wtajemniczonych, skromnych, świadomych swojego talentu, autentycznych. Najpierw jednak trzeba było zgubić ogon – trochę satelitów wykruszało się w Piwnicy od ilości wypitej wódki, trochę w czasie spaceru po Rynku i Plantach. Przed niektórymi trzeba było uciekać truchtem – pod okno Piotra, na Groble. Przez to okno dopiero do mieszkania mistrza gramolili się najwięksi. W ciągu czterdziestu lat do Skrzyneckiego weszli oknem, m.in. Melchior Wańkowicz, Krzysztof Komeda, Agnieszka Osiecka, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Andrzej Wajda i trzecia żona Ernesta Hemingwaya – piosenkarka Patachou. Wcisnęła się również Czesław Miłosz, podczas swojego krótkiego pobytu w Polsce, w okresie karnawału „Solidarność”. A kilkanaście minut po nim jakiś nieznanemu satelita, któremu w momencie zeskakiwania z parapetu na podłogę wypadła legitymacja. Miłosz zrobił szybko dwa susy i podniósł esbecką blaszkę z podłogi. Wszyscy byli pewni, że da w mordę, ale noblista spojrzął, obrócił w dłoniach, „Może się

przydać” – powiedział pod nosem, a do kapusia – „Na wieki wieków”. Po czym schował legitymację do kieszeni i stracił zainteresowanie sprawą. Funkcjonariusz wyleciał na korpach, wyłaconych przez kogoś innego.

Prawdziwy striptiz

Serce Piwnicy Pod Bananami tętniło więc w mieszkaniu Janiny Garyckiej na Groblach, gdzie pomieszkiwał Skrzynecki. W latach 60. wpadała do mistrza m.in. Luiza, artystka średnich lotów. Kilka razy wystąpiła na piwnicznej scenie, zaśpiewała parę piosenek, przede wszystkim jednak zajmowała się pić. Skrzynecki po latach mówił wprost: „Pi-

ła za dużo”. Nawet potrafiła śpiewać, ale rozbrajała jej sceniczna nieporadność, truchtała w miejscu, wszyscy jej mówili: „Masz słabe ruchy”.

„Słabo się ruszam, kurwa?” – usłyszał w swoje urodziny Skrzynecki. Wyjrzał przez okno. Luiza stała na ulicy i robiła striptiz, rozrzucając ubrania, gdzie popadnie. Niektórzy przechodnie zatrzymywali się, podnosili ciuchy z chodnika i próbowali ją nakrywać, ale ona ich odrzucała, bo rozbrajała się „specjalnie na urodziny Piotra”. „Piersi miała akurat ładne, to nie był taki zły pomysł” – powiedział po całej sprawie Skrzynecki. „Po całej sprawie”, bo finał był taki, że półnaga Luiza pobiegła do pobliskiego



PIOTR SKRZYNECKI W FILMIE ROZMOWY Z PIOTREM, REŻ. WOJCIECH MOREK

Fot. www.tvap.pl



ANDRZEJ MAJ, PIOTR SKRZYNECKI I KRZYSZTOF LITWIN

Fot. Archiwum Piwnicy Pod Baranami

baru po szklankę, napełniła ją w toalecie do połowy wodą, wróciła „na scenę” przed okno tego, który godzin był obejrzeć striptiz kompletny i w ostatnim akcie sięgnęła sobie zamaszystym ruchem do ust, żeby wyjąć sztuczną szczękę. Włożyła ją do szklanki i cały zestaw cisnęła w okno Skrzyneckiego. Trudno powiedzieć: z całkowitego oddania, czy z żalu, że mistrz nie stawia na nią jako na główną gwiazdę Piwnicy.

Prawdziwy ratunek

Z Piwnicy Pod Baranami wybiegli wszyscy. Było chłodne przedpołudnie w połowie lat 70. Na chodniku leżała kobieta z nożem w piersiach. Tuż obok piwiarni Kamili, gastronomki zaprzyjaźnionej z piwnicznymi „prawdziwkami”. Artyści w szoku zebraли się wokół dżgniętej kobiety i – co paradoksalne – z wrażliwości właśnie, a nie znieczulicy, głośno myśleli, co począć: najpierw wypić po dwa piwa u Kamili czy zadzwonić po karetkę? Ktoś wybrał piwo, ktoś zadzwonił. Kilka osób przykłęto obok rannej i starało się ją zagadywać, bo z filmów wiadano, że podtrzymanie konwersacji, a więc utrzymanie przytomności, może pomóc. Kamila wyszła, zawiązała z tyłu fartuch, podszła do kucającej grupki i powiedziała: „Karetka wezwana, chodźcie na piwo”. Za moment z Brackiej wpadła na Rynek na sygnale stara nyska. Nie ta „słynna milicyjna”, jeszcze poprzedni model z piękną „erką” w niebieskim kółku odmalowanym na oleju. Z samochodu wysiadł lekarz, sanitariusz i panna młoda

w weselnej sukni. „Ja tu jestem lekarzem” – wykrzyknęła, podwijając koronkowe rękawy. „Co jej zrobiliście?” – spytała. „To nie my”. „Domyślam się, że nie wy ją dźgnęliście, ale czy staraliście się jakoś pomóc?” – dopytywała lekarka. „No, zastanawialiśmy się, czy nie byłoby rozsądnie wyjąć jej ten nóż z piersi?” – po raz pierwszy odezwał się Skrzynecki. „Absolutnie! Nie wyjmować! To może przyspieszyć wlanie się krwi do worka osierdziowego. Dlaczego chcieliście to zrobić?” – krzyczała przerażona. „Bo wystawał. A my w swojej prostoduszności uznaliśmy, że to nienaturalne” – odparł Piotr. „Bierzemy ją” – powiedziała lekarka, którą kilkanaście minut wcześniej na ślub do Świętego Augustyna postanowił podrzucić kolega z pracy. „Jedziemy. Najpierw szpital, później kościół” – powiedziała.

Historie wokół kawiarni, środowisk twórczych i grup artystycznych obrastają mitami, legendami, do niesamowitej opowieści każdy dodaje coś własnego. Ta jednak – chyba najbardziej surrealistyczna ze wszystkich – miała miejsce naprawdę. Żył jej świadkowie. Przede wszystkim – pchnięta nożem dwa milimetry obok głównej tętnicy krakowianka – Maria Będkowska. Ma ponad osiemdziesiąt lat. I bliźnię na środku klatki piersiowej.

Prawdziwy artysta

Piwnica wychowała kilka pokoleń prawdziwych, stuprocentowych artystów. Można zacząć wymieniać znane wszystkim nazwiska, można też napisać, kto o mały włos artystą

nie został. Skrzynecki znał się na talentach. Potrzebował kilku chwil, żeby ocenić, czy ktoś, kto wszedł na scenę posiada „dar”. Ale czasem na scenie nie było nikogo, a sprawa wymagała oceny. W noc stanu wojennego do Piwnicy przyszła kobieta z teczką. Powiedziała: „Ja mam sprawę do pana Skrzyneckiego. Bo tak się składa, że mój syn siedzi całymi dniami zamknięty w pokoju, pisze nuty, coś gra na pianinie i do tego śpiewa. Mi się wydaje ładne”. Skrzynecki jęknął w duchu. „Wiersze pisze?” – spytał bez zainteresowania. „Nie, no właśnie piosenki. On nic nie wie, że przyszedł do pana, jest teraz w szkole. Ja weszłam ukradkiem do jego pokoju i wykradłam te zapiski, słowa, nuty, co tam jeszcze”. Skrzynecki spojrzął na grubą teczkę. „I ja mam to teraz uważnie przeczytać, tak? I ocenić, czy syn ma talent, tak?”

Za godzinę Skrzynecki nerwowo wykręcał numer, który zostawiła kobieta. „Niech pani przyprowadzi syna, halo?” – coś przerywał, trzeszczało, co chwila odzywał się automat oświadczający, że rozmowa jest kontrolowana. – „Słyszysz mnie pani? Niech pani jutro – co z tego, że niedziela, do cholery – niech pani z samego rana przyprowadzi syna!”. Syn trafił na stałe na deski Piwnicy, stał się jedną z głównych postaci kabaretu. W roku 1984 jako siedemnastolatek wygrał Studencki Festiwal Piosenki. A jedenaście lat później jego piosenkę nuciła cała Polska. Cały kraj podśpiewywał, że w Krakowie na Brackiej pada deszcz. ■



STEVEN SPIELBERG I PIOTR SKRZYNECKI

Fot. Wojciech Morek/filmowe archiwum www.fva.pl

Z KACPREM LISOWSKIM ROZMAWIA
ALEKSANDRA RÓDZYŃSKA

Film Kacpra Lisowskiego, *Ojciec masz*, miał międzynarodową premierę na prestiżowym festiwalu w Clermont-Ferrand, gdzie uhonorowało go swoją nagrodą jury studenckie. Bohaterem obrazu jest Marcel, punkrockowy muzyk. Chociaż jest już po czterdziestce, nadal żyje od koncertu do koncertu, od imprezy do imprezy. Któregoś wieczoru spotyka Basię, swoją dawną przyjaciółkę. Ona też ma być przygodą na jedną noc, ale kieruje życie Marcela na nowe tory.

WBREW KULTOWI MŁODOŚCI

Czy pomysł sytuacji pokazanej w filmie wzięty się z obserwacji?

Tematem filmu *Ojciec masz* jest dojrzewanie do ojcostwa. Chciałem pokazać, że przyjęcie roli rodzica – nie tylko biologicznego, ale także „przyszywanego” pociąga za sobą konieczność rozliczenia się ze swym własnym dzieciństwem. Trudno jest iść do przodu, kiedy jesteśmy wciąż przycumowani, przywiązani do swojej przeszłości. Czasem nawet nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo jesteśmy skłonni oglądać świat z perspektywy dziecięcej – biernej, przedmiotowej. Bycie rodzicem, stawanie się nim, zmusza do zadawania pytań: kim jestem? Kim chcę być? Temat wzięty się z życia i mojego osobistego doświadczenia, natomiast bohaterowie i fabuła są już całkowitą kreacją.

Czy twoim zdaniem temat mężczyzn zbliżających się do wieku średniego, którzy żyją w pewnym sensie jak nastolatki, jest uniwersalny?

Myszę, że postać i zjawisko, które pokazuję w filmie nie są niczym typowo polskim. Pewnie jest wielu takich ludzi w krajach Unii czy w innych krajach wysoko rozwiniętych. Tam, gdzie gromadka rodzeństwa nie wygania dziecka do pracy od najmłodszych lat, a szkoła nie jest przywilejem nielicznych. W naszym świecie panuje kult młodości, mobilności, nieograniczonych możliwości. Wszyscy próbują cieszyć się tym, jak najdłużej.

Główną rolę zagrał Arkadiusz Jakubik, który oprócz tego, że jest aktorem, gra też w zespole. Czy myślałeś o nim pisząc scenariusz? Czy na planie dzielił się doświadczeniami z życia muzyka rockowego?



KACPER LISOWSKI

Pisząc scenariusz nie myślałem, że zagra w nim Arek Jakubik. Właściwie to film znalazł Arka – nie ja. Dzięki Leszkowi Starzyńskiemu, mojemu producentowi z Monterni, scenariusz trafił do Arka i bardzo mu się spodobał. A ja musiałem jeszcze do tej myśli dojrzeć. W końcu decyzja o obsadzie jest jedną z najważniejszych decyzji strategicznych. Miałem świadomość tej odpowiedzialności. Z pomocą Żywii Kosińskiej zrobiłem zdjęcia próbne z różnymi aktorami i oczywiście zaprosiłem Arka. Uwiodła mnie w nim sprzeczność: co innego widzę w jego twarzy, a co innego w sylwetce, całej posturze. To pracowało na mojego bohatera. Jest bardzo dużym atutem. Oczywiście to, że Arek dobrze śpiewa i ma własny zespół było dodatkowym plusem. Dało to szansę realizacji scen koncertowych jeden do jednego, bez playbacku. Równie ważna dla filmu była

Fot. Kuba Kijian/SFP



ARKADIUSZ JAKUBIK I PRZEMYSŁAW STROJKOWSKI W OJCIE MASZ, REŻ. KACPER LISOWSKI

jego znajomość realiów, obycie w rock'n'rollowym świecie. On wiedział o czym opowiadał. Między innymi dzięki temu świat Marcela został oddany dosyć wiernie. Natomiast Arek jest przede wszystkim znakomitym aktorem i fantastycznie przygotował się do tej roli. Na jedno z pierwszych naszych spotkań przyniósł 20 stron wydruków zdjęć starych kapel, które grały ostatnio w Jarocinie. Powiedział: „Patrz, to są kolesie w moim wieku, jak oni wyglądają? Kto to jest, co oni teraz grają?”. Pierwotnie Marcel miał być osadzony bardziej w heavy-metalu niż w punku. Dzięki Arkowi zakorzeniliśmy Marcela bardzo precyzyjnie, napisaliśmy mu małą biografię. A charakterystyka Ewy Drobiec okazała się tak skuteczna, że kiedy Arek pojechał raz prosto z planu, w kostiumie i make-upie, na galę Fryderyków i przeszedł się po czerwonym dywanie, to nie błysnął ani jeden flesz. Nikt go nie poznał!

Opiekunem artystycznym projektu był Greg Zgliński. Co was łączy jako artystów?

Greg Zgliński był nie tylko opiekunem, ale dobrym duchem tego projektu. Znamy się długo, w czasach łódzkich pomieszkiwaliśmy razem, ale nie widzieliśmy się przez wiele lat. Wpadliśmy na siebie przypadkiem, w pociągu jadącym na festiwal do Gdyni, na którym Greg pokazywał swój świetny film *Wymyk*. Opowiedziałem wtedy o swoim pomysle, a on zareagował z właściwym sobie entuzjazmem. Wysłałem mu tekst, a potem spotkaliśmy się,



PRZEMYSŁAW STROJKOWSKI W OJCIE MASZ, REŻ. KACPER LISOWSKI

w założeniu na parę godzin – a w rezultacie spędziliśmy cały dzień, pracując nad scenariuszem. Bardzo ujęto mnie to, że Greg cały czas trzymał się mojej intencji, szedł za tym, co próbowałem powiedzieć, pomagał mi tylko znaleźć lepsze środki wyrazu. Jestem mu bardzo wdzięczny za oddanie i cierpliwość, z jaką pilotował ten projekt. W trudnych chwilach bardzo mi pomogły porady Wojtka Smarowskiego. Wszystko było możliwe dzięki załodze z Monterni, która z wielką troską i cierpliwością pochyliła się nad moimi bólami porodowymi i umożliwiła mi dopracowanie filmu w każdym szczególe. Jestem im za to bardzo wdzięczny.

Jakie masz wrażenia z Clermont-Ferrand?

Pierwsze i najsilniejsze jest takie, że ludzie chodzą do kina. Naprawdę! Na każdej projekcji jest pełna sala, dzisiaj odstałem pół godziny w kolejce do sali z szacownymi przedstawicielami francuskiej klasy średniej. Tłum wali drzwiami i oknami, ludzie są ciekawi filmów z całego świata. I cenią sobie tę magię wypełnionej widowni. To, w kontekście czarnych wróżb, że kino jest passe i wszystko będziemy oglądać w domu, napawa optymizmem. Rodzi też refleksję, że wobec krótkich filmów zachodzi ten sam fenomen, co we współczesnych serialach amerykańskich. Ludzie je oglądają, a łatwiej znaleźć budżet małego filmu, który może być przecież bulwersujący, niecenzurowany, niepoprawny politycznie, ekshibicjonistyczny, wulgarny i wywrotowy. Nie musi być etiudą szkolną, może być poważną propozycją intelektualną. Zdarza się, że w Europie młodzi filmowcy utrzymują się z robienia krótkich filmów przez kilka lat z rzędu. Nie chałturzą, tylko robią swoje filmy. To robi na mnie duże wrażenie. Jadąc do Clermont-Ferrand nie miałem wielkich nadziei. Sądziłem, że francuski widz będzie poszukiwał czegoś bardziej intelektualnego i wysmakowanego, a taki emocjonalny film jak *Ojciec masz* nie będzie się tutaj podobał. Ale wygląda na to, że film ma jednak powodzenie wśród publiczności, bo wciąż zaczepiają mnie licealiści i maglują pytaniami. Bardzo się cieszę, że właśnie w Clermont-Ferrand *Ojciec masz* zaczął swój obieg festiwalowy. ■



ARKADIUSZ JAKUBIK W OJCIE MASZ, REŻ. KACPER LISOWSKI

Fot. Honorata Karapudaj/Studio Munka

Fot. Honorata Karapudaj/Studio Munka

KALINA PIETRUCHA

Premiery Studia Munka, odbywające się w kinie Kultura tradycyjnie w poniedziałki, od nowego roku zostały przeniesione na czwartki. Premiera animacji *Podkop do Nieba* Macieja Lorenca, dokumentu *21 dni* Damiana Kocura i fabuły *Ojciec masz* Kacpra Lisowskiego odbyła się 30 stycznia.



PODKOP DO NIEBA,
REŻ. MACIEJ LORENC

Fot. Studio Munka

Po prezentacji ekip i projekcji filmów, prowadząca rozmowę z reżyserami Anna Serdiukow skierowała pierwsze pytania do twórcy animacji *Podkop do Nieba*. Maciej Lorenc skonstruował swój film niemal w całości samodzielnie, tworząc plastyczną stronę projektu, pisząc scenariusz, a nawet podkładając głos pod bohaterów animacji. Film opowiada o krecie, który postanawia dokopać się do nieba, a żeby pozyskać do tego przedsięwzięcia inne krety, przywdziewa brodę oraz brwi prozora i porywa tłum. Krecie przedsięwzięcie, choć w przewrotny sposób, ostatecznie kończy się sukcesem.

„Punktem wyjścia do tej historii był rysunek dwóch kretów, które niosą na plecach łaskę dynamitu” – mówił Lorenc pytany o początki pracy nad projektem. Animator opowiadał o tym, jak stopniowo powstawały w jego głowie i na papierze kolejne postaci – krety,

Podczas pierwszej w tym roku premiery Studia Munka prezentowaliśmy trzy tytuły z programów „Młoda Animacja”, „Pierwszy Dokument” i „30 Minut”.

TRZY RAZY KRÓTKI METRAŻ

wiewiór, szalony jeź. Twórca *Podkopu do Nieba* mówił o wielomiesięcznej pracy nad projektem, w którym forma poprzedziła treść. Prace nad sześciominutową animacją trwały około roku i obejmowały wykonanie rysunków ołówkiem, a następnie ich komputerową obróbkę i animację. „Nie miałem założenia, co do tematu *Podkopu do Nieba*. Moje doświadczenia wpływają na fabułę filmu, w trakcie jego powstawania, ale dopiero potem zaczynam się zastanawiać nad fabularnymi szczegółami. Interesują mnie religie, ich powstawanie i rozwój” – wyjaśniał Maciej Lorenc.

O dokumencie *21 dni* opowiadał nie tylko jego reżyser – Damian Kocur, ale także przyjeźdy entuzjastycznie przez publiczność bohater filmu – Michał Romanowicz. Michał jest kie-

rowcą autobusu, który chcąc znaleźć dziewczynę, bierze udział w kursie „Perfect Dating”. Kurs ma mu pomóc w rozwinięciu umiejętności nawiązywania kontaktów z kobietami. Prowadzący oferują plan 21-dniowy, dzięki któremu uczestnicy mają poznać narzędzia niezbędne do tego, żeby wreszcie poznać tę jedyną.

Podczas spotkania obaj panowie opowiadali o realizacji filmu, w którym żadna ze scen nie była inscenizowana. „Nie jestem przeciwnikiem fabularyzowania w filmie dokumentalnym, uważam, że pewna transgresja gatunkowa jest czymś bardzo fajnym i nie wzbąram się przed tym, natomiast w tym filmie takie rozwiązanie nie zostało zastosowane ani razu” – mówił Kocur. Anna Ser-

Fot. Kuba Kiljan/SFP



MACIEJ LORENC, KACPER LISOWSKI, DAMIAN KOCUR
I ANNA SERDIUKOW PODCZAS PREMIERY



ARKADIUSZ JAKUBIK W *OJCZE MASZ*,
REŻ. KACPER LISOWSKI

Fot. Honorata Karapudaj/Studio Munka

diukow pytała Michała Romanowicza, czy miał obawy decydując się na udział w filmie, w którym kamera jest tak blisko w niejednokrotnie trudnych chwilach. „Miałem dużo wątpliwości, bo to zawsze jest ryzyko – trzeba się pokazać i nie wiadomo, jak to wyjdzie. Wiedziałem, że nie każdemu się spodoba i sam mogę tego w jakimś sensie nie udźwignąć” – mówił bohater. – „Ale kiedyś chciałem być aktorem i teraz w pewnym sensie się udało, wystąpiłem w filmie”. W rozmowie Serdiukow poruszyła też kwestię samych kursów i ich prowadzących, którzy oferują dość specyficzne podejście i metody. Damian Kocur, który na potrzeby filmu również uczestniczył w kursie, opowiadał, że było to często niełatwe przeżycie. Dodawał jednak, że nie chce jednoznacznie potępiać prowadzących kursy i w filmie starał się uciec od prześmiewczego podejścia do nich. „To jest trochę chałupnicza psychologia, która może się okazać szkodliwa, ale z drugiej strony te kursy uczą odwagi, a to już dużo” – podsumowywał Kocur.

„Punktem wyjścia mojej historii była chęć opowiedzenia o dojrzewaniu do ojcostwa” – mówił Kacper Lisowski, reżyser i scenarzysta *Ojciec masz*. Bohaterem filmu jest Marcel (w tej roli Arkadiusz Jakubik), który choć wkrótce kończy 40 lat, wciąż się nie ustatkował. Żyje od imprezy do imprezy, unika zobowiązań i korzysta z uroków życia. Do chwili, kiedy przygoda, w którą się wplątał, zmusza go do opieki nad dziesięcioletnim Józkiem.

Lisowski opowiadał o długim procesie powstawania filmu, od pomysłu do realizacji. Konceptcja fabuły i jej temat były sprecyzowane od początku, jednak po drodze powstało wiele wersji scenariusza. Lisowski mówił, że duży wpływ na jego ostateczny kształt mieli Greg Zgliński – opiekun artystyczny projektu i Darek Gajewski – dyrektor artystyczny Studia Munka oraz członek Rady programu „30 Minut”. Obaj pomogli reżyserowi wydobyć najważniejsze akcenty w historii i dopracować postać głównego bohatera. „Moi bohaterowie są samotni i pogubieni. Lubię takich bohaterów, którzy są nieoczywiści, pokre-



21 DNI, REŻ.
DAMIAN KOCUR

„Punktem wyjścia do tej historii był rysunek dwóch kretów, które niosą na plecach łaskę dynamitu” – mówił Lorenc pytany o początki pracy nad projektem. Animator opowiadał o tym, jak stopniowo powstawały w jego głowie i na papierze kolejne postaci – krety,

poleciała Lisowskiemu Marzena Popławska, która realizowała z nim inny projekt. „Próbowałem i z Przemkiem, i z innymi dziećmi. Przemek wyróżniał się tym, jak wytrzymywał spojrzenie. Potrafił się tak wgapić, że nawet profesjonalni aktorzy nie dawali mu rady. Jego zdolność koncentracji sprawiła, że dobrze nam się układała współpraca” – chwalił małego aktora reżyser.

„Wiedziałem, że główny bohater musi być dobrze obsadzony, że dobry aktor pociągnie ten film. Ale właściwie to nie ja znalazłem Arkę, tylko tekst go znalazł. Dowiedziałem się, że mój scenariusz trafił do niego i mu się spodobał, ale ja tego bohatera wyobrażałem sobie jako Iggy Popa, więc musiałem to przetrawić, trochę z Arkiem popracować” – opowiadał Lisowski. Jakubik okazał się strzałem w dziesiątkę. Jego bohater to wokalista zespołu punkrockowego, a Jakubik w rzeczywistości jest frontmanem zespołu Dr Misio, więc jego doświadczenie było bardzo przydatne przy realizacji scen koncertowych. Dla tych scen również niezmiernie istotny okazał się wkład Elwiry Pluty – scenografki, która w pomieszczeniu o zupełnie innym przeznaczeniu stworzyła klimatyczne wnętrze klubu. Lisowski, który od wielu lat pracuje jako operator, nie chciał wykorzystać tych doświadczeń przy swoim debiucie reżyserskim. „Operator to funkcja, która wymaga totalnego skupienia tylko na jednym aspekcie filmu. Zresztą chciałem się spraw-

dzić na gruncie, na którym nie mam doświadczenia” – wyjaśniał.

Pierwszy w tym roku wieczór z filmami Studia Munka należy zaliczyć do bardzo udanych. Kolejny – już w marcu. ■

Fot. Studio Munka



Paweł Piotrowicz
Kazimierz Kaczor.
Nie tylko polskie drogi

Wydawnictwo SQN
Kraków 2013

O tym, że ma „iskrę bożą”, dowiedział się pokątnie tuż po dyplomie, który otrzymał z wyróżnieniem. Powiedziały mu to koleżanki, podsłuchujące opinie widzów po spektaklu, w którym grał. Jedną z nich wydała pani Ludwika Castori, żona Bronisława Dąbrowskiego, dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Ale artystyczna próżność początkującego aktora została chyba najbardziej poechtana propozycją Zygmunta Hübnera, który zaferował świeżo upieczonemu magistrowi sztuki pracę w Starym Teatrze. Pierwszą premierą była „Nie-Boska komedia” w reżyserii Konrada Swinarskiego. Nieźle się wszystko zaczynało i... dalej tak trwa, bo Kazimierz Kaczor (rocznik 1941) jest aktorem znakomitym i przez cały czas zawodowo czynnym. Książka Pawła Piotrowicza przedstawia sylwetkę popularnego artysty w wywiadzie-rzecz. Nieustająca pogawędka, której ekspert jest świadkiem, toczy się wartko przez 22 rozdziały, w których Kaczor szczerze opowiada o swej drodze życiowej i aktorstwie. Bo można z tego wywiadu dowiedzieć się, gdzie i kiedy aktor się urodził (a pochodzi on z Krakowa i pięknie o tym mieście lat wojennych i wczesnopowojennych opowiada, wspominając dzieciństwo w cieniu brunatnych mundurów hitlerowców) albo, jak wyglądała jego nauka i droga do szkoły teatralnej. Ale na szczęście oprócz faktów i precyzyjnych opowieści z dawnych lat, chronologicznie ujmujących życiorys artysty, autor wywiadu pokusił się o nakłonienie interlokutora do szerszych refleksji na temat wykonywanego zawodu. Co czyni wynurzenia aktora, przypominającego swe role teatralne, filmowe czy telewizyjne, o wiele ciekawszym. ■

Ewa Kozakiewicz



Julian Józef Antonisz
Opowieści graficzne

Korporacja Halart
Kraków 2013

Julian Józef Antonisz był artystą nieprzeciętnym. Malował obrazy, pisał muzykę i sam ją wykonywał, realizował filmy, konstruował tzw. maszyny kinematograficzne, był autorem wielu interesujących wynalazków. W roku 2013 w warszawskiej Zachęcie i krakowskim Muzeum Narodowym, pod hasłem „Antonisz: Technika jest dla mnie rodzajem sztuki”, zorganizowano wystawę poświęconę jego twórczości. Ekspozycjom towarzyszył efektowny katalog, do którego dołączono płytę z najlepszymi filmami reżysera. „Opowieści graficzne” są swego rodzaju aneksem do owych wystaw. Krakowski reżyser, zanim przystępował do realizacji filmów, często je rozrysowywał, tworząc tzw. scenopisy obrazkowe. Niekiedy dopieszczał te szkice plastycznie i literacko i wtedy powstawała książka. Tak było z „oświatową” książeczką i filmem dla dzieci *Jak to się dzieje, pyta Agnisia, że na ekranie widzimy misia*. „Opowieści graficzne” zawierają cztery przykłady „komiksowej i parakomiksowej” (jak ją nazywa Jakub Woynarowski we wstępie „Komiks jako <pomysłownik>”) twórczości Antonisza: juvenilijne, 64-stronicowe „Przygody Hitlera”, które artysta narysował w wieku lat trzynastu, cykl scenek „Z życia smoka”, zamieszczany na łamach „Gazety Krakowskiej”, pochodzący z lat 70. scenopis obrazkowy niezrealizowanego filmu *Pierony* o niewiarygodnych przygodach pewnej górniczej wycieczki pracowniczej oraz „wydany” w kwietniu 1984 roku w Lubniu (tam znajdował się rodzinny dom letniskowy) na brulionie w kratkę – komiks fotograficzny „Jak powstało Muzeum Filmu NON CAMERA”. Ten ostatni projekt był ideą fix krakowskiego artysty, ciągle o nim mówił i pisał, wydawał odnośne manifesty i gromadził eksponaty. ■

Jerzy Armata



Zygmunt Skonieczny
Mój świat kamerą zapisany

Muzeum Kinematografii
Łódź 2013

„Pan Bóg i dobrzy ludzie pozwolili mi zrealizować w życiu blisko 150 filmów, z różnych gatunków, kilka z nich nagrodzono najwyższymi trofeami, niektóre zostały zrealizowane w Stanach Zjednoczonych, Chile, Francji, Niemczech, na Ukrainie... To, co najlepsze jest już poza mną. Jest więc czas na refleksje, na refleksje nad tym, co filmem zapisałem, a może nawet bardziej o tym, co w filmach się nie znalazło, a jest ciekawsze i znaczące także dla sztuki filmowej” – pisze w przedmowie do swych wspomnień Zygmunt Skonieczny, reżyser filmów dokumentalnych i fabularnych, scenarzysta, publicysta. Debiutował w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych, pracował w Zespole Filmowym „Profil”, warszawskiej Wytwórni „Czołówka” i własnym Studio „Optimum”. Książka Skoniecznego jest cennym dokumentem zarówno z perspektywy historii filmu, jak i szeroko pojętej historii społecznej. Zawiera bogaty materiał faktograficzny, biograficzny i liczne obserwacje natury socjologicznej. Opowiada także o okolicznościach realizacji filmów, stanowiąc swoistą dokumentację warsztatu twórcy. Nieco staroświecki styl i język podkreślają charakter pamiętnikarski, a zarazem dydaktyczny książki. Skonieczny swoje wspomnienia kieruje nie tylko do wąskiego kręgu czytelników ze świata filmowego, ale wszystkich zainteresowanych historią i kulturą powojennej Polski. Nieprzypadkowo autor podsumowuje książkę w sposób następujący: „Ten zapis moich wspomnień z realizacji filmów dokumentalnych należy (...) traktować jak zbiór opowieści i przestróg ojca dla syna, żeby uchronić go, być może, przed ewentualnym sojuszem z polityką i biznesem, żeby pozostał wierny swoim korzeniom, talentem mądrze służył rodakom, nie wahał się bronić ojczyzny...” ■

Anna Michalska

Recenzje i omówienia na stronie: www.sfp.org.pl/ksiazki_i_film

Trzy wspaniale wydane pakiety DVD z filmami Krzysztofa Kieślowskiego zawierają najbardziej reprezentatywne tytuły w dorobku mistrza: trylogię *Trzy kolory*, *Krótki film o zabijaniu*, *Krótki film o miłości*, *Podwójne życie Weroniki*, *Bliźnię*, *Amatora* oraz *Przypadek*.

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

**ŚWIADECTWO
TAJEMNICY**



Fot. Galapagos

Kolejne spotkanie z kinem Kieślowskiego przekonuje, że kariera reżysera wynikała z jego paradoksalnego stylu: połączenia radości życia z depresją. To były dwie egzystencjalne skrajności, wokół których Kieślowski konsekwentnie utrwał mit. Polska ulica drugiej połowy lat 70. i początku 80., którą tak wnikliwie sportretował Kieślowski w *Amatorze*, *Bliźnie* czy w *Przypadku*, musiała mieć kolor depresji. Niewidzialną barwę apatii, w której znużenie sąsiadowało z bliskim pewnością przekonaniem, że ów stan będzie niezmienny. „Szare ulice/ szare balkony/ z widokiem na inne szare balkony/ szare żony/ szare spódnice” – pisała Agnieszka Osiecka. Bohaterowie pierwszych filmów Kieślowskiego byli ex definitione przypisani do tamtego czasu i miejsca, a jednak ich historie w sposób zaskakujący uniwersalizowały się. W dziesięciu epizodach *Dekalogu* Kieślowski

wyłożył sens praw ludzkich, które jakby przy okazji sąsiadowały z prawami boskimi. Wspólne dla wszystkich sytuacji dramatycznych było uporczywe dobijanie się dobra. Tłące się w ludziach dobro obwarowane było mnóstwem fatalnych pokus, złych przyzwyczajzeń, zatrutych emocji. Wszechogarniający banał zła – opisany od Heideggera po Lévinasa – jawił się natomiast jako stale rosnąca amplituda bezrefleksyjnych społecznych nastrojów albo kondycji świata, w którym brakuje refleksji metafizycznej. Mimo to, charakterystyczne blokowiska z *Bliźni*, *Dekalogu* czy z *Amatora*, tylko pozornie były światem bez Boga. Tajemnica losu stanowiła przecież jedyny istotny punkt odniesienia dla wielu jałowych starań bohaterów, ich beznadziejnych prób zrozumienia fenomenu miłości albo przekleństwa rozpacz. Bohaterowie przekonywali się, że pojęcie Boga nie jest jedynie rytuałem. Może być anonimową dziewczyną, która w *Dekalogu*, trzy w Wigilię jeździ na wrotkach po Dworcu Centralnym, albo smutną, ciężko chorą pacjentką z *Dekalogu*, dziewczęć usiłującą śpiewem zagłuszyć prywatny, rozdzierający finał.

W *Podwójnym życiu Weroniki*, a także w *Trzech kolorach*, forma była uwodzicielska, zdjęcia zmysłowo wirażowane, ale pytania reżysera wciąż brzmiały podobnie. Były zadawane ostro, wręcz boleśnie. Chodziło o rozważania na temat następstw ludzkich działań (*Podwójne życie Weroniki*), (nie)obecność Boga (*Trzy kolory. Niebieski*), (nie)obecność dobra (*Trzy kolory. Czerwony*) czy tożsamość (*Trzy kolory. Biały*).

Ksiądz Józef Tischner w dniu pogrzebu Krzysztofa Kieślowskiego mówił: „Artysta nie znosi połowiczności. Artysta, gdyby musiał, wybrałby rozpacz. Ale nasz Brat Krzysztof nie wybrał rozpacz. Wybrał świadectwo tajemnicy”. ■



Fot. SFP/Filmoteka Narodowa

JERZY STUHR W FILMIE AMATOR, REŻ. KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Któż nie zna zdjęcia „Powstańcy”, zrobionego przez Eugeniusza Hanemana (1917-2014) w czasie powstania warszawskiego? Dwaj powstańcy mierzą z broni do niewidocznego w kadrze wroga, a po przeciwnej stronie ulicy stoi wypalony dom. W jednym zdjęciu fotograf uchwycił syntezę zrywu mieszkańców stolicy: walkę i zgłiszczanie. Przy czym precyzyjne skadrowanie i umiejętne zastosowanie tzw. perspektywy powietrznej uczyniło obraz bardzo plastycznym. A więc nawet w warunkach wojennych Haneman – tu: fotoreporter powstańczy, działający pod kierunkiem sławnego Sylwestra Brauna Kriśa z ramienia Delegatury Rządu na Kraj – nie przestał być artystą fotografikiem!

Nic dziwnego: fotografią interesował się od dzieciństwa, świadomie zaczął fotografować już w czternastym roku życia, fachu fotograficznego uczył się w warszawskim Liceum Fotograficznym pod kierunkiem mistrza obiektywu Mariana Dederki, zaś praktykę zawodową zdobywał m.in. w renomowanym zakładzie fotograficznym stolicy „Van Dyck”. W 1947 roku został najmłodszym członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików, do którego przyjmował go sam Jan Bułhak, ojciec polskiej fotografii artystycznej.

„We wczesnych zdjęciach krajobrazowych Hanemana, dla przyjaciół po prostu Gienia, zdjęcia bardzo pięknych, widać wpływy Bułhaka” – twierdzi autor zdjęć filmowych i wykładowca Szkoły Filmowej w Łodzi Janusz Tylman. Przy okazji przypomina, że Haneman miał jeszcze jedną wielką życiową pasję: modelarstwo lotnicze.

Na dorobek fotograficzny Eugeniusza Hanemana, obok bezcennych zdjęć z okupacji hi-

Wybitny fotografik, także autor zdjęć filmowych, przez ponad pół wieku był związany jako wykładowca z Łódzką Szkołą Filmową.

MISTRZ KADRU: EUGENIUSZ HANEMAN

terowskiej i krajobrazów, składają się zdjęcia rodzajowe, akty, a przede wszystkim portrety, w których osiągnął mistrzostwo. Jego „Jesienny portret” (1962), na którym na tle falującego morza uwiecznił swoją matkę (wówczas bardzo już sędziwą), to arcydzieło: schyłek dnia, jesienna pora roku i jesień życia splatają się tu w niepodzielną całość.

Haneman prezentował swoje prace na około 20 wystawach indywidualnych i ponad 170 zbiorowych. Oprócz odznaczeń rangi państwowej: Warszawskiego Krzyża Powstańczego, Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski czy Srebrnego Medalu Gloria Artis – Zasłużony Kulturze, otrzymał szereg trofeów li-

czących się w środowisku fotografików, w tym AFIAP (tytuł „Artysty” przyznany przez Światową Federację Sztuki Fotograficznej).

Przygoda z filmem zaczęła się w życiu Hanemana wkrótce po II wojnie światowej, gdy odradzała się polska kinematografia. Poprzez Antoniego Bohdziewicza – swego powinowatego, który w powstaniu warszawskim kierował ekipą operatorów i fotoreporterów – poznał Aleksandra Forda. Na jego życzenie podjął się funkcji asystenta operatora filmu dokumentalnego Ireny i Tadeusza Byrskich *Gdzie jest nasz dom?* (1945), opowiadającego o losach dzieci wywiezionych z Warszawy przed powstaniem. Autorem zdjęć był Stanisław

Fot. Archiwum rodzinne



EUGENIUSZ HANEMAN



Fot. Marta Kazanowska

EUGENIUSZ HANEMAN

Rodowicz, nad produkcją czuwała Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego. Następnie Haneman został oddelegowany jako operator Polskiej Kroniki Filmowej do Krakowa. Tam, z polecenia Bohdziewicza, wykładał fotografię w Instytucie Filmowym. Wziął też udział w realizacji dokumentu Andrzeja Brzozowskiego *Wieliczka* (1946). Po likwidacji Instytutu wrócił do Łodzi. „Trzeba pamiętać, że był autorem zdjęć do powstałego tu pierwszego polskiego powojennego filmu lalkowego *Za króla Krakowa* w reżyserii Zenona Wasilewskiego” – podkreśla Wanda Mirowska, wykładowczyni Łódzkiej Szkoły Filmowej.

Z tą uczelnią Eugeniusz Haneman związał się w 1953 roku, po przepracowaniu kilku lat w Łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych w charakterze operatora filmów instruktażowych. W Szkole Filmowej aż 52 lata (!), do roku 2005, uczył studentów fotografii, a ponadto, w latach 1956-1958, studiował w niej zaocznie sztukę operatorską. „Był człowiekiem subtelnym, ciepłym, pogodnym, przyjacielskim, dzięki czemu nie miał wrogów. Nigdy nie narzucał nam, swoim studentom, własnego zdania, tylko nas inspirował. Nie wymagał fotografowania w określony sposób – czasem doradzał zrobienie zdjęcia powtórnie, inaczej, żeby było lepsze, ciekawsze. Cechowała go niepewność wobec sztuki, która nie lubi kategoriycznych ocen” – mówi autor zdjęć do wielu filmów dokumentalnych, Stanisław Śliskowski.

„Profesora, bo tak zawsze nazywałem Eugeniusza Hanemana, z biegiem lat coraz częściej dodając do tego tytułu przymiotnik <Ko-

chany>, poznałem w roku 1987, kiedy zacząłem pracę w bibliotece Łódzkiej Szkoły Filmowej” – wspomina obecnie pełniący obowiązki dyrektora tejże biblioteki Jarosław Czembrowski. „Wtedy już od lat należał do najściślejzego grona przyjaciół biblioteki i jej szefowej, pani Marii Kossakowskiej-Galewicz. Profesor był prawie współgospodarzem tego miejsca – każdy na Uczelni wiedział, że Haneman <przyjmuje> w bibliotece. Cichy, zazwyczaj małomówny, był wtedy dla nas – młodych bibliotekarzy – prawdziwą legendą, wszak był w Szkole niemal od początku, znał wszystkich jej wykładowców i studentów. Uwielbialiśmy <wyciągać> z niego wspomnienia”.

Jeszcze w październiku ub.r. Eugeniusz Haneman pojawił się na uroczystości związanej z jubileuszem 65-lecia Szkoły. Wcześniej, w połowie lipca 2012 roku, przewrócił się w swoim łódzkim mieszkaniu i dotkliwie potłukł. Jego krewna, Jolanta Świerczewska, zabrała go do swego mieszkania w Borzęcinie Dużym koło Warszawy, żeby się nim zaopiekować. „To miało być na chwilę, a lepiej się poczuje, bo nie wyobrażał sobie życia poza Łodzią. Ale czas mijał, a on coraz bardziej oddalał od siebie myśl o powrocie do siebie. Nie rozstawał się ze swoim radiem, które było jego jedynym kontaktem ze światem, bo chore oczy nie pozwalały mu czytać, pisać ani oglądać telewizji. Jego śmierć była niespodziewana: 15 stycznia zasnął i odszedł w ciągu kilku minut. Po prostu umarł na starość, chociaż miał nadzieję żyć wiecznie” – pisze we wspomnieniu Jolanta Świerczewska. ■

22 stycznia w Warszawie zmarła **Lucyna Krzemińska** (59 l.) – scenograf produkcji kinowych i telewizyjnych. Pracowała przy filmach: *Debiutantka*, *Pociąg do Hollywood*, *Rajska jabłoń*, *Dziewczęta z Nowolipek*, serialu *Jan Serce*, a także stworzyła scenografię do pierwszej polskiej telenoweli *W labiryncie*. Była wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

23 stycznia w Łodzi zmarł **Wojciech Mrózczyński** (56 l.) – montażyista i operator dźwięku, od połowy lat 80. związany ze Szkołą Filmową w Łodzi. Współpracował z kolejnymi rocznikami studentów, wspierając ich swoją pracą przy produkcji kilkuset etiud.

25 stycznia w Warszawie zmarł **Bohdan Poręba** (79 l.) – reżyser i scenarzysta filmowy. Absolwent Szkoły Filmowej w Łodzi, w 1959 roku zadebiutował filmem *Lunatycy*, zrealizowanym w Zespole Filmowym Jerzego Bosaka – „Kamera”. Zrealizował kilkanaście filmów fabularnych, z których największą popularność przyniósł mu *Hubal* – opowieść o kilkumiesięcznej, bohaterskiej walce oddziału majora Henryka Dobrzańskiego. Był też twórcą *Drugi na Zachód*, *Jaroslawa Dąbrowskiego*, *Polonia Restituta*, *Katastrofy w Gibraltarze*. W latach 1975-1998 kierował Zespołem Filmowym „Profil”. Jako szef Zespołu wyprodukował ponad 90 filmów, w tym m.in. *Sekret Enigmy*, *Zamach czy Nad Niemnem* oraz serię dla młodzieży o Panu Samochodziku.

30 stycznia w Lublinie zmarł **Andrzej Żarnecki** (78 l.) – aktor filmowy i teatralny, absolwent warszawskiej PWST. Pracował w wielu teatrach stolicy (w tym w Teatrze Narodowym) i Łodzi, zajmował się również reżyserią teatralną. W filmie zadebiutował w *Rysopisie* Jerzego Skolimowskiego. Stworzył kilkadziesiąt ról telewizyjnych i filmowych, m.in. w *Barierze*, *Strukturze kryształu*, *W biały dzień* i licznych serialach (*Zaklęty dwór*, *Lalka*). Zastąpił jako wykonawca tytułowej piosenki do filmu *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* – „Róża i bez”.

20 stycznia br. zmarł reżyser i scenarzysta filmów animowanych, dyrektor i kierownik artystyczny Studia Małych Form Filmowych Se-ma-for (1968-1975), Janusz Galewicz (1928-2014). Artystę wspominają jego współpracownicy, scenarzyści Sławomir Grabowski i Antoni Bańkowski.

SUMA TALENTÓW: JANUSZ GALEWICZ

Sławomir Grabowski: Wkrótce po jego śmierci w mediach posypał się grad informacji, że zmarł twórca lub ojciec serialu o misiu Uszatku. Informacji o tyle słusznych, co niepełnych. Jest rzeczą oczywistą, że bez Janusza Galewicza nie byłoby tego, najpopularniejszego chyba, serialu dla dzieci. On sam miał do Uszatka stosunek ciepły, ale nie emocjonalny i zdecydowanie rzeczowy. I pasjonował się raczej wieloma zagadnieniami z zakresu sztuki, głównie tej przeznaczonej dla dzieci. Był wierny tej działalności i konsekwentny, szanując małego odbiorcę jak dorosłego.

Fot. Archiwum rodzinne



JANUSZ GALEWICZ

Antoni Bańkowski: Urodził się w 1928 roku, studiował pedagogikę i socjologię. Był aktorem w teatrach lalek, a później kierownikiem literackim teatru Pinokio w Łodzi. Wspólnie z żoną, Marią Kossakowską, napisali około 20 sztuk lalek, z których trzy – „Niespodzianki z wyspy Chrupanki”, „Czerwona sukienka” i „Latająca wyspa” – jak udało nam się ustalić, miały swoje premiery i wznowienia, a ich reżyserem był Janusz Galewicz. Wspólnie też napisali książkę „Kanapony” z ilustracjami Bohdana Butenki, wyróżnioną na Biennale w Poznaniu w 1981 roku. Przed przyjściem do Studia Se-ma-for, był już więc człowiekiem i twórcą ukształtowanym, choć nie posiadał doświadczenia w kierowaniu instytucją i ludźmi. Jednak szybko się tego nauczył i realizował z powodzeniem, bo charakteryzował się skromnością i pokorą. Nie był człowiekiem wylewnym, a raczej skrytym i małomównym, może dlatego umiał słuchać. Szybko też podejmował decyzje, pod warunkiem ich dobrego przygotowania przez podwładnych. Przekonałem się o tym równo 40 lat temu, gdy po krótkiej rozmowie przyjął mnie do pracy w charakterze redaktora.

SG: Galewicz trafił do Studia trochę przez przypadek. Syjonistyczna awantura z marca 1968 roku zmiotła poprzedniego dyrektora Se-ma-fora i potrzebny był nowy. Nie było wtedy konkursów i większość decyzji podejmowano w komitetach partii. I tam zapewne, na zasadzie „wiecie, rozumiecie”, ktoś wymyślił, że do Studia od lalek potrzebny jest ktoś taki, kto zna się na lałkach. Tym bardziej, że poprzednikowi zarzucano zaniedbywanie tego koronnego gatunku animacji Studia na rzecz bliżej nie-

określonych eksperymentów i filmów aktorskich. To, że Galewicz znał się na lałkach z teatru nie odgrywało już tak wielkiej roli.

Wkrótce okazało się jednak, że nowy szef Studia radzi sobie dobrze zarówno z filmami animowanymi dla dzieci, jak z filmami, które wtedy nazywano autorskimi.

AB: To Galewicz zapoczątkował złoty okres Se-ma-fora. To za jego kadencji debiutował Zbyszek Rybczyński, a potem cała plejada absolwentów wydziału operatorskiego łódzkiej Szkoły Filmowej, m.in.: Kazimierz Bendkowski, Józef Cyrus, Ryszard Waśko, Józef Robakowski i Janusz Połom. Nie bał się eksperymentów, zapraszając do współpracy niekonwencjonalnych, młodych twórców. Jak choćby krakowskiego plastyka Andrzeja Stracha czy architekta Jerzego Kopczyńskiego. Jednocześnie postawił na wszechstronny rozwój wszystkich gatunków filmów dla dzieci. To podczas jego kadencji wykrystalizował się nowy i oryginalny programowy profil Se-ma-fora i został zrealizowany pierwszy na tak dużą skalę serial lalekowy *Colargol*, w koprodukcji z producentem francuskim.

SG: Galewicz powiedział mi kiedyś, że dopóki będzie dyrektorem, nie zamierza pisać scenariuszy ani realizować filmów. I słowa dotrzymał. Jego debiutem było *Dziecko gwiazdy*, zrealizowane w 1975 roku, kiedy już zmienił dyrektorski fotel na krzesło zastępcy do spraw artystycznych. Ta roszada była spowodowana konfliktem pomiędzy Studium a urzędnikami z Naczelnego Związku Kinematografii na temat dalszego kształtu wytwórni, w który zaangażowana została cała łódzka prasa.

Urzednicy dopięli swego, chyba z korzyścią dla Galewicza, który mógł teraz zająć się swoją twórczością.

AB: Może porozmawiamy o filmach Galewicza? Jak pamiętam były one bardzo różnorodne. Świetnie czuły zespołowy charakter twórczości filmowej, więc wokół niego pojawiało się zawsze wiele nazwisk - przy każdym filmie inne. Wyróżniłbym dwa filmy lałkowe z uwagi na oryginalność użytego tworzywa i klimat poetycki: *Powrót Smętka* oraz *Dziecko gwiazdy*. Zaprosił przy nich do współpracy uznanych twórców i projektantów: Halinę Bielińską i Jerzego Michalaka.

SG: „Miś Uszatek” był popularną, ale peryferyjną bajką z czasopisma „Miś” i z kilku książeczek autorstwa Czesława Janczarskiego. I nic nie wskazywało, że można z tego zrobić taki potężny serial. Tu zaowocowało całe pedagogiczne doświadczenie Galewicza, który czasem z jednego zdania potrafił wycisnąć materiał na odcinek. Nie pisał zresztą scenariuszy (z wyjątkiem kilku z końca serii), tylko jednostronicowe opowiadanka – tyle że nasy-

Fot. FilMOTEKA Narodowa



DZIECKO GWIAZDY,
REŻ. JANUSZ GALEWICZ

cone precyzyjną akcją. Zrobienie z tego scenariuszy przez reżyserów było już tylko kwestią techniczną. Jego słynne piosenki Misia na dobranoc, które śpiewała cała mała polska, to jeszcze inna bajka.

AB: Nie pisał do *Uszatka* scenariuszy ani dialogów, które powierzył tobie, co też świadczy o jego wyczuciu pracy zespołowej i trafionych wyborach współpracowników. Nie zapominajmy także, że był świetnym adaptatorem i to jego zasługą są seriale wg Joanny Kulmowej *Wio*, *Leokadio* czy *W krainie czarnoksiężnika Oza* wg Franka Bauma. Z pewnością też w nie-małym stopniu przyczynił się do powstania serialu o Muminkach.

SG: Galewiczowie, oprócz niewielkiego mieszkania w blokach przy Wilczej w Łodzi, mieli domek, „siedlisko pracy twórczej”, w Raduczu koło Skierniewic. Miejscowość stała się impulsem dla nowej pasji Janusza. Odkrył bowiem na pobliskim cmentarzu w Babsku stary grób, który po wnikliwych badaniach i dokumentacjach okazał się miejscem ostatniego spoczynku Konstancji Grabowskiej, z domu Gładkowskiej, za młodu utalentowanej sopranistki, muzy Fryderyka Chopina. Kilku-letnie szperanie po archiwach doprowadziło do powstania książki, będącej przyczynkiem do biografii Chopina i jednocześnie obrazem epoki z okresu powstania listopadowego. Sprawa stała się głośna, a na koncercie z okazji 100-lecia śmierci Konstancji w kościele parafialnym w Skierniewicach zaśpiewała sama Stefania Woytowicz.

AB: Myślę, że na swój sposób był twórcą spełnionym w ramach swoich różnorodnych zainteresowań, ale jednocześnie wiernym i konsekwentnym w rozwijaniu twórczości dla dzieci, świadomym swych ograniczeń i zalet.

SG: Parę lat temu, chory już Galewicz, przypominał mi niespodziewanie o jakiejś naszej rozmowie sprzed lat, z której miało wynikać, że Janusz ma wiele małych talentów, ale żadnego dużego. Trochę byłem wtedy zaskoczony tym wyznaniem i dopiero dziś mogę je sprostować. Jestem przekonany, że wielkim talentem Janusza była suma. Suma jego różnych pasji i małych talentów. ■

13 lutego w Łodzi zmarł **Jacek Malipan** (76 l.) – operator filmowy. Był absolwentem Wydziału Operatorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi. Pracował jako operator kamery na planach kilkudziesięciu filmów i seriali, m.in. *Czterech pancernych i psa*, *Przygód psa Cywila*, *Doktor Ewy*, *Kopernika*, *Pogranicza w ogniu* i *Wilczycy*. W latach 1976-78 wykładał sztukę i technikę operatorską na wydziale filmowym Akademii Sztuk Pięknych w Bagdadzie. Był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

13 lutego w Palmirach zmarł **Jan Olszewski** (79 l.) – jeden z najwybitniejszych polskich krytyków filmowych, członek Koła Piśmiennictwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Był absolwentem Uniwersytetu Wrocławskiego i Szkoły Filmowej w Łodzi. Od końca lat 50. publikował w tygodniku, a później miesięczniku „Film”, a przez ostatnie dwie dekady był związany z miesięcznikiem „Kino”. Zasnął swoim niezwykle erudycyjnym stylem i licznymi pogłębionymi analizami dzieł filmowych. Był mistrzem dla wielu krytyków młodego pokolenia. Obszerne wspomnienie o Janie Olszewskim opublikujemy w kwietniowym numerze „Magazynu Filmowego SFP”.

14 lutego w Warszawie zmarł **Edward Żebrowski** (78 l.), właśc. Edward Bernstein – reżyser, scenarzysta filmowy i pedagog. Jako absolwent Szkoły Filmowej w Łodzi zadebiutował telewizyjnym filmem *Szansa*. W dorobku ma siedem fabuł, m.in. *Ocalenie*, *Szpital przemienienia* i *W biały dzień*. Jest również autorem dokumentów *Maraton* i *Skok*, a także współautorem scenariuszy Krzysztofa Zanussiego do filmów *Twarzą w twarz*, *Zaliczenie*, *Góry o zmierzchu* i *Za ścianą*. W filmach tego reżysera – *Iluminacji*, *Constansie* i *Rewizycie* – występował też jako aktor. Pracował również jako pedagog, wykładowca na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz na uczelniach w Berlinie Zachodnim, Kopenhadze i Brnie. Ostatnio był związany zawodowo ze Szkołą Wajdy. W latach 1981-1984 był prezesem Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Był wieloletnim członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz członkiem Europejskiej Akademii Filmowej. Obszerne wspomnienie o Edwardzie Żebrowskim opublikujemy w kwietniowym numerze „Magazynu Filmowego SFP”.

JULIA MICHAŁOWSKA

Gdy odeszła, wszyscy zgodnie powtarzali, że była „Królową polskiej sceny”. Kochała teatr ze wzajemnością i miłości tej podporządkowała swoje całe barwne życie. Rzadziej pojawiała się na ekranie kinowym.

„NINA ANDRYCZ MOGŁABY ZAGRAĆ WSZYSTKO...”

**AKTORKA WE WSPOMNIENIACH
JACKA BŁAWUTA**



NINA ANDRYCZ

leżnością, bystrością umysłu i poczuciem humoru. „Miałem wrażenie, że mogę z nią rozmawiać na każdy temat” – wspomina reżyser.

Czy miał tremę przed pierwszym spotkaniem? Nie. Umówili się w jej mieszkaniu, poszedł z butelką dobrego wina w jednej ręce, z kwiatami w drugiej. Pytania zasadnicze, które go przywitały to: „Jakie będę miała entré? Ile czasu będę grać?”. Reżyser, ciekaw oczekiwania aktorki, zapytał, jak długo by chciała? Pani Nina po chwili namysłu odparła, że... jakieś 45 minut. Jacek Bławut wziął głęboki oddech i delikatnie zaczął tłumaczyć, że film będzie miał 90 minut, ma liczną obsadę, wielu aktorów ma swoje sceny, jest wiele wątków... W końcu udało mu się wynegocjować 10 minut (choć doskonale wiedział, że tak długa scena rozsądzi mu całą narrację). Wiedział też, że Pani Nina nie mogłaby zagrać mieszkanki Domu Artystów Weteranów w Skolimowie. Ona musiała zagrać siebie. Wielką gwiazdę, która przyjeżdża na występ – spotkanie na scenie u emerytowanych kolegów. I tę scenę pozwolił jej samej sobie napisać. Zrobiła to tak sprytnie, żeby wyszło dokładnie 10 minut, bez cięć. Reżyser jednak ominął ten fortel i w montażu odpowiednio scenę poskracał.

A sama praca na planie? Pełen profesjonalizm. Tylko kolejne duble wytręcały ją z równowagi. Przyzwyczajona do tego, że zawsze przygotowana wychodzi na scenę i gra perfekcyjnie, z trudem tolerowała to, co jest w pracy nad filmem naturalne, czyli kolejne ujęcia – z uwagi na ostrość, światło, ustawienia kamery...

Grała siebie, była sobą i nie odpuszczała w żadnym szczególe. „A kto mnie będzie witał na scenie?” – zapytała. – „Dyrektorka Skolimowa” – odpowiedział Bławut. – „To znaczy aktorka, która gra panią dyrektor”. – „W życiu mnie nie będzie witała kobieta! Nie ma takiej możliwości!” – odparła Pani Nina. Skonsterowany reżyser zaczął wobec tego wskazywać kolejnych aktorów-mężczyzn. Aktorka, krzywiąc się na wymieniane nazwiska, rozpromieniła się dopiero przy propozycji: Kazimierz Orzechowski. „Kazio? Może być. Kazio grał u mnie Pazia (w 1960 r. w „Don Carlosie” Schillera w Teatrze Polskim zagrał Pazia Królowej; Królową była oczywiście Nina Andrycz – przyp. J.M.)”.

A jak aktorka odnalazła się wśród improwizacji na planie? „Znakomicie!” – wspomina reżyser. – „Gdy Janek Nowicki wpadł nagle na scenę z okrzykiem, że znalazł się Pudel (który wcześniej gdzieś się zapodział), z szampanem w dłoni i padł przed Andrycz krzyżem, ta zdumiona, o co w tym wszystkim chodzi, w końcu spytała, co za Pudel? – No Pudel – odparł No-

Fot. SFP

wicki – pudel, który gra Pudła – aktor taki. I w tym momencie Pani Nina natychmiast weszła w rolę i tonem serio spytała, czy ten pudel to aby dobrze gra? Nowicki podłapał natychmiast i mówi – wiesz, grać to on gra dobrze, ale słabe łapy ma... – Oj, to nie dobrze, nie dobrze... – odparła Pani Nina wpisując się w konwencję. I tak razem stworzyli zabawną scenę, która potem weszła do filmu”.

Po odegraniu swojego monologu na scenie w Skolimowie, na koniec ujęcia rozległy się brawa wśród aktorów. Pani Nina odwróciła się do reżysera i mówi: „Panie Jacku, sła biutkie te brawa, sła biutkie, przecież to są sami starcy, oni siły w rękach nie mają”. Bławut, z uśmiechem wspomina, jak ją zapewniał: „Pani Nino, to jest film, podłożymy, co trzeba i będzie dobrze. Rolling Stonesi takich braw nie mieli!”.

Wtedy się uspokoiła.

Jeszcze nie wieczór to opowieść o przemianach, starości, ale przede wszystkim o sile pasji. Tę szczególną pasję do życia i aktorstwa Nina Andrycz miała do końca swych dni, odchodząc w wieku prawie 102 lat. ■

15 lutego zmarła **Irena Sławińska** (Hu Peifang; 82 l.) – pisarka, publicystka, tłumaczka języka chińskiego, propagatorka współpracy kulturalnej pomiędzy Polską i Chinami, zwłaszcza na polu kinematografii. We współpracy z Jerzym Chocińskim i Ryszardem Chmielewskim, wydała słynny przekład klasycznego, XVI-wiecznego dzieła „Kwiaty śliwy w złotym wazonie”, który doczekał się aż pięciu wznowień. Wydała m.in. „Chińszczyznę” o kulturze i historii Państwa Środka. Jej ostatnia książka to saga rodzinna „Zaprosić księżyc”. Przez wiele lat wspierała Stowarzyszenie Filmowców Polskich w pionierskim procesie rozwoju filmowej współpracy polsko-chińskiej. Pomagała przy organizacji Przeglądów Filmów Chińskich w Polsce oraz partnerskich festiwali naszego kina w Chinach. Uczestniczyła w powstawaniu pierwszej polsko-chińskiej koprodukcji, *Kochankowie Roku Tygrysa* w reż. Jacka Bromskiego. Wspomnienie o Irenie Sławińskiej zamieścimy w następnym numerze „Magazynu Filmowego SFP”.

JACEK BŁAWUT
I NINA ANDRYCZ

21 lutego zmarł w Warszawie **Leszek Krzyżński** (85 l.) – wybitny operator filmów dokumentalnych. Był absolwentem Wydziału Operatorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi, autorem zdjęć do ponad stu dokumentów, w tym kilkudziesięciu tytułów wielokrotnie nagradzanych na licznych festiwalach. W jego dorobku są tak znane obrazy jak *Płyną tratwy*, *Dzień dobry dzieci*, czy *Nazywa się Błażej Rejda*. Współpracował z najwybitniejszymi reżyserami gatunku: Andrzejem Piekutowskim, Jerzym Ziarnikiem, Tadeuszem Makarczyńskim, Bohdanem Kosińskim, Krzysztofem Gradowskim, Ireną Kamieńską, Janem Łomnickim, Włodzimierzem Pomianowskim, Krystyną Gryczetowską. Jako jeden z pierwszych operatorów, posługiwał się w polskim dokumencie ukrytą kamerą. Był wieloletnim pracownikiem Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie. Został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi. Należał do grona założycieli Stowarzyszenia Filmowców Polskich; w 2008 r., podczas 48. Krakowskiego Festiwalu Filmowego otrzymał Nagrodę SFP za wybitne osiągnięcia artystyczne i wkład w rozwój polskiej kinematografii.

Fot. SFP

Czy wyrazistość jej osoby, przedwojenna koturnowość uprawianego przez nią aktorstwa i lekki kresowy zaśpiew raziły filmowców? Dlaczego Nina Andrycz (1912-2014) nie dostała propozycji, które przełamałyby jej teatralno-królewskie emploi?

Jacek Bławut, u którego zagrała w *Jeszcze nie wieczór* swoją ostatnią filmową rolę (samej siebie), uważa, że chyba nikt nie miał odwagi zaproponować jej czegoś odmiennego, stworzyć aktorskie wyzwanie, które chciałyby podjąć. On sam żałuje, że nie zdążył już znaleźć

dla niej dużej roli, w kontrze do jej dotychczasowego dorobku, do której spróbowałby ją przekonać. I wierzy, że by się to udało. „Nina Andrycz mogłaby zagrać wszystko” – mówi z przekonaniem.

Poza planem i sceną, w zaciszu swojego mieszkania, gdzie nie miała żadnego audytarium, wychodziła z roli, również tej własnej, konsekwentnie kreowanej – Niny Andrycz-Królowej – i otwierała się przed reżyserem w spokojnych rozmowach, ciekawa świata, wrażliwa, imponująca swoją niez-

ANDRZEJ BEDNAREK

Studiował w Szkole prowadzonej przez Jerzego Toeplitza, Stanisława Wohla, Antoniego Bohdziewicza, Jerzego Bossaka, w Szkole, którą wówczas studenci zwykli nazywać nie wyższą, ale najwyższą. Studenckie kontakty i działania w amatorskim Teatrze Pstrąg, przełożyły się na jego pierwsze szkolne etiudy o teatrze i piosenkach studenckich. Po studiach zaczął pracę w Studiu Se-ma-for, a potem w TVP, gdzie znalazł swoje miejsce – najpierw za konsolą, gdy realizował telewizyjne koncerty muzyczne. Muzyka była z nim już zawsze. Stał się jednym z najlepszych telewizyjnych realizatorów koncertów muzycznych, festiwalu sopockich; reżyserował wiele muzycznych programów, także filmów telewizyjnych. Ceniono go jako realizatora telewizyjnych spektakli teatralnych, współpracował z Teatrem Wielkim i Teatrem Muzycznym w Łodzi. Przez wiele lat był dyrektorem Łódzkiego Ośrodka Telewizyjnego, a także, przez pewien czas – wicedyrektorem w warszawskim, telewizyjnym Biurze Oddziałów Terenowych.

Na początku lat 60. Jerzy Bossak zaproponował mu asystenturę na uczelni – i tak Jerzy Woźniak został pedagogiem w Szkole Filmowej: wykładowcą, profesorem, wreszcie dziekanem Wydziału Operatorskiego, potem prorektorem i rektorem uczelni. Telewizyjność Szkoły Filmowej opierała się przede wszystkim na nim, był wybitnym profesjonalistą w tej dziedzinie. Ambitny, lubiany i ceniony niemal przez wszystkich, wytrwale dążył do sukcesu. Szybko skracał dystans, łatwo wchodził w bliski kontakt z ludźmi, miał wielu przyjaciół. Jest wspomniany jako życzliwy, pogodny, uśmiechnięty, dowcipny gawędziarz o nie-

Studia w Szkole Filmowej na Wydziale Operatorskim rozpoczął w 1955 roku razem z Andrzejem Jaroszewiczem, Stanisławem Śliskowskim, Witoldem Leszczyńskim i Andrzejem Kondratiukiem. Po latach Jerzy Woźniak (1938-2014) został rektorem Szkoły.

FILMOWIEC I PROFESOR: JERZY WOŹNIAK

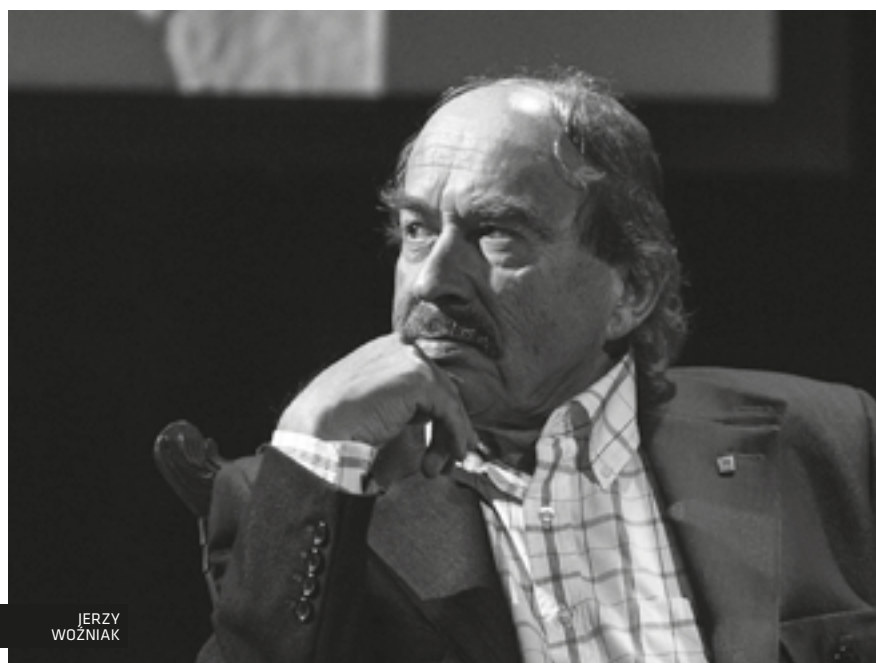
kiedy specyficznym poczuciu humoru. Mówiono, że był wiecznym chłopcem ceniącym żarty, magiczne sztuczki, lubiącym zwracać na siebie uwagę, grać – dla siebie i dla innych. Bardzo wielu ludzi zawdzięcza mu dobrą radę, pomoc, pracę.

W trudnych sytuacjach zawsze można było na niego liczyć. Bywał również stanowczy i ostry, szczególnie wtedy, gdy trzeba było walczyć o ważne dla uczelni sprawy. To on doprowadził do zakończenia budowy i wyposażenia w nowoczesny sprzęt głównego teraz budynku dydaktycznego Szkoły, w którym są studia telewizyjne i filmowe, sale wykładowe, miejsca spotkań. On wymyślił i w 1993 roku zorganizował w Szkole Filmowej pierwszy w Polsce Międzynarodowy Festiwal Szkół Fil-

mowych i Telewizyjnych Mediaschool. Uczestniczył w prowadzeniu studiów operatorskich, realizacji telewizyjnej, produkcji filmowej, aktorstwa, wprowadził studia dziennikarstwa telewizyjnego. Był przychylny wszelkim interesującym pomysłom i inicjatywom, które pomagały w działalności Szkoły Filmowej.

Lubił korzystać z życia: żeglował, jeździł na nartach, na łyżwach, był myśliwym, biegłym sądowym, rotarianinem, pisał felietony, artykuły o telewizji, starał się mieć zaplanowane i wypełnione wszystkie dni w tygodniu. Był obowiązkowy i słowny.

Tego dnia była bardzo zła pogoda, było zimno i ślisko. Wyjechał poza Łódź, bo był umówiony. Poślizgnął się i upadł. Zmarł 27 stycznia. Zachowamy o nim dobrą pamięć. ■


JERZY
WOŹNIAK

Fot. Mikołaj Zacharow/Szkola Filmowa w Łodzi

KINO KULTURA

UL. KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 21/23 00-071 WARSZAWA

REJS Z DOKUMENTEM • PREMIERY FILMÓW PO
REKONSTRUKCJI CYFROWEJ • PRZEGLĄDY KINA
MIĘDZYNARODOWEGO • DYSKUSYJNY KLUB FILMOWY
SFP • REPLIKI KRAJOWYCH FESTIWALI FILMOWYCH •
POKAZY FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH • POKAZY
FILMÓW STUDIA IM. ANDRZEJA MUNKA • FILMOWE
PROJEKTY EDUKACYJNE WWW.KINOKULTURA.PL

 Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

 KINO
KULTURA





KINO PRAHA

Kino Praha w sieci Europa Cinemas

1 stycznia warszawskie kino Praha dołączyło do elitarniej sieci kin europejskich Europa Cinemas, która zrzesza najlepsze kina studyjne w Europie i promuje ambitne europejskie produkcje. Od 1 czerwca 2012 roku operatorem kina jest Meteora Films.

Nowy zarząd ZAiKS-u

W grudniu ub.r., podczas 9. Zjazdu Delegatów, uchwalono nowy skład zarządu Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Przewodniczącym Zarządu pozostał Janusz Fogler. W skład Zarządu weszli: Marcin Błażewicz, Maciej Buszewicz, Elżbieta Frątczak-Nowotny, Marek Hojda, Radosław Piwowarski, Krzysztof Sadowski i Ryszard Ulicki.

Anting dyrektorem w TVN

1 stycznia Christian Anting – były członek zarządu platformy nc+ – objął stanowisko dyrektora ds. strategii i dystrybucji międzynarodowej TVN. Będzie odpowiadał za rozwój strategiczny firmy, ze szczególnym uwzględnieniem usług detalicznych i abonenckich, handlu elektronicznego, jak również wykorzystania treści linearnych i nielinearnych.

Tymek i Mistrz w Human Ark

W warszawskim studiu animacji Human Ark ruszyły prace nad pilotażowym odcinkiem serialu animowanego dla dzieci *Tymek i Mistrz*, stworzonym na podstawie komiksów Rafała Skarżyckiego i Tomasza Leśniaka. To kolejna serialowa produkcja animowana dla dzieci, tworzona przez studio. Poprzednie – *Diplodok* i *Jeź Jerzy* były również adaptacjami komiksów. Producentem nowego serialu jest SPInka Film Studio.



TYMEK I MISTRZ, REŻ. TOMASZ LEŚNIAK, JAKUB TARKOWSKI, WOJTEK WAWSZCZYK

Powiększenie na T-Mobile Nowe Horyzonty

Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty poszerza program o nową sekcję konkursową – Powiększenie, skierowaną do wrocławskiego środowiska filmowego i artystów sztuk wizualnych. Do 15 marca organizatorzy czekają na zgłoszenia produkcji we wszystkich gatunkach filmowych, niezależnie od metrażu, oraz prac wideo i wideoklipów. Organizatorzy Powiększenia świadomie nie stawiają granic gatunkowych ani metrażowych, aby włączyć do konkursu jak największą liczbę twórców, również tych działających na pograniczu filmu i sztuk wizualnych.

Szczegóły: www.nowehoryzonty.pl

Plan finansowy TVP na 2014

13 stycznia Rada Nadzorcza TVP SA pozytywnie zaopiniowała plan ekonomiczno-finansowy Telewizji Polskiej na rok 2014. Plan został wcześniej przyjęty przez Zarząd TVP w grudniu 2013 roku. Wg komunikatu prasowego, plan zakłada zrównoważenie przychodów i kosztów w oparciu o kontynuację działań restrukturyzacyjnych.

Fot.: Human Ark

Ogrodnik z Paszportem Polityki

Odtwórca roli Mateusza w filmie *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy, Dawid Ogrodnik, otrzymał nagrodę tygodnika „Polityka” w kategorii „film” za: „aktorstwo, które łączy imponujące umiejęt-



DAWID OGRODNIK W CHCE SIĘ ŻYĆ, REŻ. MACIEJ PIEPRZYCA

Fot.: Paweł Dyllus/Kino Świat

ności warsztatowe i wielką charyzmę; za rolę niepełnosprawnego w *Chce się żyć*, która już przeszła do historii polskiego kina”.

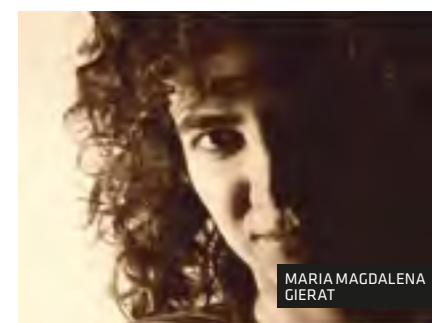
Kino Świat z nc+

Platforma nc+ podpisała kolejną długoterminową umowę z Kino Świat, według której nowe filmy dystrybutora będą w dalszym ciągu prezentowane premierowo w stacji Canal+. Nowa umowa daje stacji prawa do udostępniania produkcji w ramach Canal+ VOD i reguluje kwestię emisji wybranych tytułów na kanale Ale Kino+.

Polka na konferencji arthouse'ów w USA

Maria Magdalena Gierat, szefowa Kina Pod Baranami, wraz z dwoma innymi przedstawicielami kin z Francji i Anglii, reprezentowała eks-

Fot.: Joanna Turkawska



MARIA MAGDALENA GIERAT

klusywną sieć kin europejskich Europa Cinemas podczas dorocznej konferencji amerykańskich kin studyjnych: Art House Convergence (13-16 stycznia 2014) w Midway, w stanie Utah. Celem spotkania przygotowanego we współpracy z Sundance Institute, była wzajemna wymiana doświadczeń kin art-house'owych.

Etiudy w serwisie Szkoły Filmowej

Na odświeżonej witrynie Filmpolski.pl można za darmo oglądać kolekcję etiud studentów słynnej na całym świecie Łódzkiej Szkoły Filmowej. Przez 66 lat istnienia uczelni, zrealizowano w niej ponad 4,5 tys. szkolnych filmów. Od kilku lat są one sukcesywnie digitalizowane. Z początkiem stycznia, w ramach projektu FilMOTEKA, pierwsze sto z nich trafiło do sieci, gdzie można oglądać je legalnie, bez opłat.

Wróblewska rzeczniczką Gdyni

Nowym rzecznikiem prasowym festiwalu filmowego w Gdyni została Anna Wróblewska. Absolwentka Wydziału Polonistyki UW i Podyplomowych Studiów Menedżerskich na SGH w Warszawie, była przez wiele lat związana zawodowo ze Studium Filmowym „Oko”, a następnie ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich. W roku 2005 prowadziła działania PR podczas kampanii na rzecz Ustawy o kinematografii i była pierwszym rzecznikiem prasowym Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Jest doktorem nauk humanistycznych, wykładowcą akademickim, publicystką, menedżerem kultury. Wykłada na UKSW, Collegium Civitas i w Warszawskiej Szkole Filmowej. Jest autorką i współautorką kilku książek o tematyce filmowej, laureatką II edycji Nagród Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, współautorką projektu serwisu PortalFilmowy.pl, założycielką i redaktorem „Magazynu Filmowego SFP”. W latach 2007-2009 pełniła funkcję wicedyrektora programowego Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”, od 2013 roku jest dyrektorem programowym festiwalu Kameralne Lato w Radomiu. W 2005 roku została odznaczona nagrodą Ministra Kultury za działalność na rzecz kultury.

Królikiewicz w Krakowie

Pod koniec stycznia w Krakowie, z inicjatywy tamtejszego oddziału SFP, odbyło się spotkanie z Grzegorzem Królikiewiczem. Reżyser spotkał się z filmowcami i kinomanami, którzy mogli obejrzeć jego *Przypadek Pekosińskiego*, nagrodzony w 1993 roku Złotymi Lwami na festiwalu w Gdyni. Rozmawiano także o filmie *Sąsiedzi*, do którego niedawno zakończyły się zdjęcia.

Krakowski oddział SFP od kilku lat z powodzeniem organizuje kinowe spotkania z wybitnymi twórcami. W najbliższym czasie planowana jest projekcja *Daghy* (1977). Uczestniczyć w niej będzie reżyser filmu – Haakon Sandoy z Norwegii, który jest absolwentem Szkoły Filmowej w Łodzi.

TVP ABC już na antenie

15 lutego ruszył pierwszy powszechnie dostępny, polski, bezpłatny kanał tematyczny dla dzieci – TVP ABC. W ramówce najmłodszych widzów znajdą bajki z polskich wytwórni filmów animowanych, programy i magazyny edukacyjne, seriale, filmy i Teatr Telewizji dla dzieci, filmy i programy ze zbiorów TVP oraz specjalnie na jej potrzeby kupione tytuły, takie jak: *Miś Uszatek*, *Przygody Borka i Lolka*, *Miś Fantazy*, *Dziwne przygody Koziołka Matołka*, *Smerfy* i *Pszczółka Maja*. Jak twierdzi TVP, nowy kanał został precyzyjnie dopasowany do wieku i możliwości odbiorców, czyli dzieci od 3 do 12 roku życia, ale przede wszystkim tych młodszych, do 7 roku życia. TVP ABC jest dostępny w naziemnej telewizji cyfrowej, w sieciach operatorów kablowych i platformach satelitarnych.

Scorsese i arcydzieła polskiego kina

5 lutego w Film Society w nowojorskim Lincoln Center odbyło się uroczyste otwarcie retrospektywy zrekonstruowanych cyfrowo arcydzieł polskiego kina, zatytułowanej „Martin Scorsese Presents: Masterpieces of Polish Cinema”. 21 filmów, w tym *Papiół* i *diament* Andrzeja Wajdy, *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa, *Eroica* Andrzeja Mun-



Fot. Kub Kiljani/SFP

MARTIN SCORSESE

ka, *Salto* Tadeusza Konwickiego i *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego, zostało wybranych osobiście przez twórcę *Taksówkarza*. Przegląd odwiedzi przeszło 30 miast w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Organizatorem wydarzenia jest założona przez Martina Scorsese The Film Foundation – Filmmakers for Film Preservation, zajmująca się ratowaniem starych filmów. Współorganizatorami przedsięwzięcia są: projekt KinoRP, Cyfrowe Repozytorium Filmowe, Di Factory i Fundacja Propaganda. Szerszą relację z wydarzenia opublikujemy w kwietniowym wydaniu „Magazynu Filmowego SFP”.

Ruszył nowy kanał dla kina artystycznego

1 lutego Grupa Kino Polska uruchomiła kanał filmowy Filmbox Arthouse, który ma prezentować filmy artystyczne i niezależne. Kanał na razie jest dostępny w ofercie Cyfrowego Polsatu, ale nadawca prowadzi rozmowy na temat włączenia stacji do ofert innych operatorów płatnej telewizji w Polsce. Kanał nadawany jest przez całą dobę. Docelowo poza filmami fabularnymi na antenie będą też pro-

dukcje dokumentalne i krótkometrażowe. Filmbox Arthouse emituje filmy z polskimi napisami.

Pracownie Filmoteki Szkolnej

W marcu zapoczątkują działalność Pracownie Filmoteki Szkolnej w województwach mazowieckim, łódzkim, opolskim, małopolskim, świętokrzyskim i lubelskim. Jednocześnie 14 tys. szkół gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych otrzyma bezpłatny dostęp online do ponad 100 polskich filmów fabularnych, dokumentalnych i animowanych. Celem akcji jest wprowadzenie elementów edukacji filmowej do programów nauczania. To kolejna akcja PISF-u służąca popularyzacji szkolnej edukacji filmowej i kolejny element systemu wsparcia metodycznego w całej Polsce. Do końca czerwca PISF otworzy Pracownie Filmoteki Szkolnej w każdym województwie – wybrane sale klasowe zostaną dostosowane do projekcji, wyposażone w profesjonalny serwer, projektor, ekran, system nagłaśniający i podłączenie do internetu, umożliwiające odtwarzanie filmów online.

KALENDARZ IMPREZ: marzec 2014

14. Tydzień Kina Hiszpańskiego
**Warszawa, Kraków, Gdańsk,
Łódź, Wrocław, Katowice,
Poznań**

20 marca – 10 kwietnia

www.manana.pl

2. Ogólnopolski Festiwal Polskiej
Animacji OIPLA

**Łódź, Tczew, Bełchatów, Toruń,
Warszawa, Wągrowiec, Suwałki,
Zgierz, Kłodzko, Szczecin, Zielona
Góra, Siemiatycze, Szamotuły,
Wrocław, Zdzieszulice Dolne,
Żuromin, Mragowo**

21 marca – 8 czerwca

www.polskaanimacja.pl

19. Ogólnopolski Festiwal Autor-
skich Filmów Animowanych
OFAFA

Kraków

27-30 marca

www.ofafafestival.com

Międzynarodowy Festiwal Filmu
Artystycznego „Na linii czasu”

Lublin

27 marca – 2 kwietnia

www.naliniiczasu.pl

3. Festiwal dla Scenarzystów
Script Fiesta

Warszawa

31 marca – 5 kwietnia

www.scriptfiesta.pl

PAWEŁ ZWOLIŃSKI

Pierwsze miesiące roku uchodzą od lat za najlepszy czas na wprowadzanie frekwencyjnych przebojów do kin. Tak też jest tym razem.

MOCNY POCZĄTEK ROKU



Cołowe filmy w zestawieniu przyciągnęły znakomitą publiczność rzędu 4,744 mln osób. W sumie, uwzględniając wszystkie filmy, frekwencja przekroczyła 5 mln widzów. Dość nieoczekiwanie na czele stawki znalazł się najnowszy obraz Martina Scorsese *Wilk z Wall Street*. Biograficzna produkcja z Leonardo DiCaprio przyciągnęła w styczniu ponad 790 tys. osób, co deklasuje poprzednie osiągnięcia reżysera *Chłopców z ferajny*.

Niewątpliwie najbardziej oczekiwaną premierą stycznia był najnowszy film Wojtki Smarzowskiego *Pod Mocnym Aniołem*. Obraz z Robertem Więckiewiczem miał znakomite



POD MOCNYM ANIOŁEM,
REŻ. WOJTEK SMARZOWSKI

Fot. Jacek Drygala/Kino Świat

otwarcie na poziomie 250 tys. widzów. Ekrani-zacja powieści Jerzego Pilcha przyciągnęła w styczniu do kin prawie 754 tys. osób. Początkowo wydawało się, że *Pod Mocnym Aniołem* może walczyć o widownię milionową, jednak obraz w kolejnych tygodniach notował coraz większe spadki oglądalności. Niemniej jednak to sukces tej ambitnej produkcji.

Podium najpopularniejszych filmów stycznia zamyka największy hit ubiegłego sezonu *Hobbit: Pustkowie Smauga* Petera Jacksona. Powrót na Śródziemiu w pierwszym tygo-

dnia okazał się rekordowy, jednak kolejne dni wyświetlania przynosiły duże straty widowni. Produkcję fantasy obejrzało w styczniu prawie 726 tys. osób. Łączna widownia filmu – 1,888 mln widzów – powoduje, że należy uznać wyższość pierwszej odsłony *Hobbita* (2,104 mln widzów), przynajmniej pod względem frekwencyjnym.

W zestawieniu znaleźli się wysoko *Wkręcenie* Piotra Weresniaka. Film obejrzało przeszło 583 tys. osób, co daje nadzieję na zażegnanie kryzysu polskiej komedii w kinach. Pozostając przy rodzimych akcentach: do czołówki trafił także dramat historyczny *Biegnij,*

chłopcze, biegnij Pepe'a Danquarta, który obejrzało 92 tys. widzów.

Na wysokich pozycjach box office tradycyjnie znalazły się filmy dla młodszych kinomanów. Najlepiej wśród nich wypadła animacja *Skubani* przyciągając 299 tys. widzów. Francuskie *Robaczki z Zaginionej Doliny* obejrzało 171 tys. osób. Na tym tle dość przeciętnie wypadły *Wędrówki z dinozaurami* (148 tys. widzów). Wciąż poważną widownię zbierała premiera z listopada, animacja będąca faworytem do tegorocznego Oscara – *Kraina lodu* (166 tys. osób). Produkcja Disneya zapracowała na znakomity wynik: 1,220 mln osób. ■

Fot. Jacek Drygala/Kino Świat



POD MOCNYM ANIOŁEM,
REŻ. WOJTEK SMARZOWSKI

BOX OFFICE, STYCZEŃ 2014 – WSZYSTKIE FILMY

LP.	TYTUŁ POLSKI	TYTUŁ ORYGINALNY	DYSTRYBUTOR	KRAJ	WPLYWY	WIDZOWIE	WPLYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	DATA PREMIERY
1	WILK Z WALL STREET	THE WOLF OF WALL STREET	MONOLITH	USA	15 645 299	794 275	17 241 947	872 603	111	03.01.2014
2	HOBBIT: PUSTKOWIE SMAUGA	THE HOBBIT: THE DESOLATION OF SMAUG	FORUM FILM	USA/Nowa Zelandia	14 702 695	725 800	39 447 312	1 886 570	425	27.12.2013
3	POD MOCNYM ANIOŁEM	POD MOCNYM ANIOŁEM	KINO ŚWIAT	Polska	13 859 407	753 360	13 859 407	753 360	250	17.01.2014
4	WKRĘCENI	WKRĘCENI	INTERFILM	Polska	10 540 660	583 389	10 540 660	583 389	151	10.01.2014
5	SKUBANI	FREE BIRDS	MONOLITH	USA	5 284 665	298 928	5 284 665	298 928	131	10.01.2014
6	47 RONINÓW	47 RONIN	UIP	USA	4 448 117	204 485	4 448 117	204 485	108	10.01.2014
7	SIERPIEŃ W HRABSTWIE OSAGE	AUGUST: OSAGE COUNTY	FORUM FILM	USA	3 187 205	172 543	3 187 205	172 543	116	24.01.2014
8	WĘDRÓWKI Z DINOZAURAMI	WALKING WITH DINOSAURS	IMPERIAL-CINEPIX	USA	3 180 060	148 588	3 180 060	148 588	146	03.01.2014
9	KRAINA LODU	FROZEN	DISNEY	USA	3 079 633	165 924	21 230 794	1 220 780	256	29.11.2013
10	ROBACZKI Z ZAGINIONEJ DOLINY	MINUSCULE - LA VALLEE DES FOURMIS PERDUES	KINO ŚWIAT	FRANCJA	2 999 712	171 253	2 999 712	171 253	160	17.01.2014
					76 927 453	4 018 545				
11	NIMFOMANKA. CZĘŚĆ I	NYMPHOMANIAC	GUTEK FILM	DANIA/NIEMCY/FRANCJA/BELGIA/WŁK BRYTANIA	2 630 602	143 073	2 630 602	143 073	54	10.01.2014
12	KRÓLOWA ŚNIEGU	SNEZHNAJA KOROLEVA	KINO ŚWIAT	Rosja	1 591 144	92 539	2 955 592	163 478	129	26.12.2013
13	BIEGNIJ CHŁOPCZE, BIEGNIJ	LAUF JUNGE LAUF	KINO ŚWIAT	NIEMCY/FRANCJA/Polska	1 493 440	92 187	1 493 440	92 187	116	10.01.2014
14	AMERICAN HUSTLE	AMERICAN HUSTLE	UIP	USA	1 490 131	76 060	1 490 131	76 060	105	31.01.2014
15	PARANORMAL ACTIVITY: NAZNACZENI	PARANORMAL ACTIVITY: THE MARKED ONES	UIP	USA	1 359 655	73 798	1 359 655	73 798	91	24.01.2014
16	KAMERDYNER	THE BUTLER	KINO ŚWIAT	USA	1 149 409	62 361	2 264 825	119 596	83	27.12.2013
17	SEKRETNE ŻYCIE WALTERA MITTY	THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY	IMPERIAL-CINEPIX	USA	939 038	48 222	939 038	48 222	92	17.01.2014
18	PIŁKARZYKI ROZRABIAJĄ	FOOSBALL	VUE MOVIE	ARGENTYNA/Hiszpania	932 065	52 210	932 065	52 210	123	31.01.2014
19	JA, FRANKENSTEIN	I, FRANKENSTEIN	KINO ŚWIAT	USA/Australia	860 271	40 283	860 271	40 283	121	24.01.2014
20	ZNIEWOLONY. 12 YEARS A SLAVE	12 YEARS A SLAVE	MONOLITH	USA/WŁK BRYTANIA	847 121	45 108	847 121	45 108	105	31.01.2014
					13 292 876	725 841				
	TOP 20:				90 220 329	4 744 386				

BOX OFFICE STYCZEŃ 2014 – FILMY POLSKIE

LP.	TYTUŁ	DYSTRYBUTOR	WPLYWY	WIDZOWIE	WPLYWY OD PREMIERY	WIDZOWIE OD PREMIERY	EKRANY	PREMIERA
1	POD MOCNYM ANIOŁEM	KINO ŚWIAT	13 859 407	753 360	13 859 407	753 360	250	17.01.2014
2	WKRĘCENI	INTERFILM	10 540 660	583 389	10 540 660	583 389	151	10.01.2014
3	W UKRYCIU	MONOLITH	191 027	10 803	487 090	26 236	61	26.12.2013
4	WAŁĘSA. CZŁOWIEK Z NADZIEI	VUE MOVIE	58 963	5 299	15 323 599	961 813	290	04.10.2013
5	PAPUSZA	NEXT FILM	44 907	3 612	1 697 583	107 440	93	15.11.2013
6	PLYNĄCE WIEŻOWCE	FILM POINT	34 537	3 718	688 268	44 885	71	22.11.2013
7	DROGÓWKA	NEXT FILM	30 305	3 918	19 282 875	1 019 336	167	01.02.2013
8	CHCE SIĘ ŻYĆ	KINO ŚWIAT	22 758	2 135	4 746 695	288 917	125	11.10.2013
9	MÓJ BIEGUN	VUE MOVIE	17 187	1 464	5 716 430	383 093	158	25.10.2013
10	BILET NA KSIĘŻYC	KINO ŚWIAT	7 149	627	1 523 235	81 194	100	08.11.2013
			24 806 900	1 368 325				

SERWIS INTERNETOWY

STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

WWW.SFP.ORG.PL



NEWSY I PUBLICYSTYKA BRANŻOWA

RYNEK FILMOWY W PROFESJONALNYM UJĘCIU

MONITORING POLSKIEJ PRODUKCJI FILMOWEJ

PLATFORMA BLOGOWA

SPECJALNA SEKCJA DLA CZŁONKÓW SFP

BRANŻA POD JEDNYM ADRESEM!



For making movies in Poland



DIVERSITY OF LOCATIONS AND FULL STATE-OF-THE-ART FACILITIES
QUALIFIED TECHNICAL STAFF AND COMPETITIVE PRICING

www.filmcommissionpoland.pl