

magazyn

FILMOWY

PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

nr 3 (115)/marzec 2021

ISSN 2353-6357

55^{LAT}

Spokój
był w nas

**KRYSTYNA
ZACHWATOWICZ-
-WAJDA**

+ 95 LAT Z ANDRZEJEM WAJDĄ ● WWW.SFP.ORG.PL

f ZNAJDŹ NAS

ADRES
Krakowskie Przedmieście 21/23
Warszawa

REZERWACJA BILETÓW
rezerwacja@kinokultura.pl

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

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

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

KINO_ _KULTURA

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

W NUMERZE



WYWIAD NUMERU

14 KRYSZYNA
ZACHWATOWICZ-
WAJDA



22 TEMAT NUMERU
95 LAT Z ANDRZEJEM WAJDĄ

WSTĘPNIAK

Od Prezesa SFP **2**

SFP-ZAPA **4**

WYDARZENIA

Wystawa „WERKI. WAJDA.
Renata Pajchel” **10**

PREMIERY
I KWARTAŁU 2021

*Zabij to i wyjedź
z tego miasta* **28**

Każdy ma swoje lato **30**

Listy do M. 4 **32**

Kajko i Kokosz **34**

NA PLANIE

Inni ludzie **36**

FESTIWALE ZA GRANICĄ

Sundance **38**

Clermont-Ferrand **39**

POLONICA

Polscy filmowcy na świecie **40**

RYNEK FILMOWY

Zbigniew Domagalski **44**

Fixafilm **48**

Virtual Set **51**

David Attenborough **52**

Centrum Kultury Filmowej
im. Andrzeja Wajdy **54**

Jarosław Wierzbicki **56**

NIE DO LAMUSA

Maksymilian Faktorowicz /
Max Factor **58**

PRZEZ SUBIEKTYW

Czy Państwo nas słyszą? **60**

Wyobraź sobie **64**

Czego nie widać **65**

Krótkometrażowcy **66**

Moja (filmowa) muzyka **67**

Filmowy PEN Club **68**

SHORT MIESIĄCA

We Have One Heart **70**

STUDIO MUNKI **72**

10 PYTAŃ DO MAGDALENY
KOLEŚNIKI **76**

MIEJSCA

Kino Tęcza w Wałcu **78**

SWOICH NIE ZNACIE

Grażyna Szymańska **80**

KSIĄŻKI **82**

IN MEMORIAM

Ryszard Kotys **85**

Szymon Pawlicki **86**

Krzysztof Kowalewski **87**

Alicja Helman **88**

Mariusz Kuczyński **89**

VARIA **93**



JACEK BROMSKI
Prezes SFP

O bchodzimy w tym miesiącu 95. rocznicę urodzin Andrzeja Wajdy – wybitnego reżysera filmowego i teatralnego, współtwórcę polskiej szkoły filmowej, ostatniego romantyka polskiego kina – i przede wszystkim – Prezesa i wieloletniego Prezesa Honorowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Choć ciągle trudno się z tym faktem pogodzić, Andrzeja nie ma już z nami blisko pięć lat. Teraz – z perspektywy czasu – widać najlepiej, jak wiele znaczyła Jego działalność. Przede wszystkim ta artystyczna, podsumowana Oscarem za całokształt twórczości, ale także ta społeczna, której głównym celem było budowanie bogatej artystycznie kinematografii, posadowionej na stabilnym ekonomicznym fundamencie.

Andrzej nie miał okazji zetknąć się z COVID-ową zarazą (z pewnością zastanawiałby się, jak zrobić z tego film), ale w swoim życiu zmierzył się z wieloma innymi plagami. Te doświadczenia nauczyły Go, że tylko ludzka solidarność i troska o innych są w stanie przeciwstawić się każdemu złu. Dlatego przestrzegał nas wielokrotnie przed podążaniem ścieżką partykularnych interesów. Podkreślał z naciskiem, że Stowarzyszenie będzie miało znaczenie tak długo, jak długo będzie wspólnym głosem całej branży filmowej. Jestem przekonany, że najwspanialszym prezentem urodzinowym dla Andrzeja będzie dbanie o utrzymanie solidarności naszego środowiska.

Ta wspólnota potrzebna jest nam szczególnie teraz, kiedy mierzymy się ze skutkami globalnej pandemii. Bez naszej niosącej się szerokim echem zachęty, rządzącym będzie bardzo trudno przejść od deklaratywnego wsparcia polskiej kultury do faktycznych działań pomagających jej konkretnym twórcom. Domagamy się zatem jak najszybszego uchwalenia Ustawy o statusie artysty zawodowego. Jej projekt zakłada m.in. powołanie Narodowego Funduszu Artystów, który byłby zasilany z opłat z tytułu tzw. czystych nośników. Nie wszyscy twórcy odnaleźli się w COVID-owej rzeczywistości. Wielu z nich potrzebuje realnego wsparcia. Żeby im pomóc, rząd nie musi sięgać do budżetu państwa. Wystarczy, że wyegzekwuje wymagane prawem unijnym opłaty na rzecz twórców, sięgające 250 mln złotych rocznie.

Wielkanocny zajacek będzie kicał w tym roku w maseczce chirurgicznej. Choć perspektywa ta nie jest szczególnie budująca, to jestem przekonany, że wraz z wydłużającym się dniem i coraz przyjemniej ogrzewającymi promieniami słońca, odnajdziemy w tej świątecznej chwili zadumy wiele przyjemności. Pamiętajmy, że nowy początek wpisany w wielkanocną tradycję niesie ze sobą nadzieję na lepsze jutro, a to już zdecydowanie bardziej optymistyczna perspektywa. Życzę Wam zdrowych i spokojnych Świąt Wielkiej Nocy.

Fot. Borys Skrzyński/SFP

magazyn FILMOWY
PISMO STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

WYDAWCA
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

REDAKCJA
Redaktor naczelny Tomasz Raczek
Zastępca redaktora naczelnego Anna Glaszcza
Sekretarz redakcji Aneta Ostrowska
Redakcja tekstów i korekta Julia Michałowska
Fotoredakcja Aneta Ostrowska
Projekt graficzny Magdalena Górka
Studio graficzne Anna Wójtowicz
Druk ArtDruk ul. Napoleona 2, 05-230 Kobyłka, www.artdruk.com
Nakład 1980 egz.

Adres redakcji Stowarzyszenie Filmowców Polskich
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 14
e-mail: magazyn@sfp.org.pl, www.sfp.org.pl
Stowarzyszenie Filmowców Polskich
Sekretariat
ul. Pańska 85, 00-834 Warszawa
tel.: (48) 22 512 41 00, (48) 22 556 54 40
e-mail: biuro@sfp.org.pl
Bank Millennium SA
Konto: 44 1160 2202 0000 0001 2123 7014

PREZESI HONOROWI SFP
Jerzy Kawalerowicz, Janusz Majewski, Andrzej Wajda

WICEPREZESI HONOROWI SFP
Janusz Chodnickiewicz, Janusz Kijowski

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

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

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

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



Razem tworzymy kino

55 LAT

Stowarzyszenie Filmowców Polskich

www.sfp.org.pl

@StowarzyszenieFilmowcowPolskich
#SFP

TUTAJ NIE MA MIEJSCA NA NUDE I SCHEMATY

Rozmowa z **prof. ELŻBIETĄ TRAPLE** – wieloletnim pełnomocnikiem SFP, ekspertem w dziedzinie prawa cywilnego i prawa własności intelektualnej – o SFP-ZAPA i zbiorowym zarządzaniu prawami

Jak to się stało, że 25 lat temu podjęła pani profesor współpracę z powstającą wówczas organizacją zbiorowego zarządzania SFP-ZAPA i że do dziś tematyka zbiorowego zarządzania prawami pozostaje w obszarze pani licznych naukowych zainteresowań?

25 lat temu skontaktował się ze mną pan Ryszard Kirejczyk, późniejszy dyrektor SFP-ZAPA, prosząc o spotkanie w sprawie ewentualnej pomocy prawnej w przygotowaniu koncepcji i dokumentów statutowych pozwalających na podjęcie przez SFP działalności organizacji zbiorowego zarządu (OZZ). W maju 1994 roku weszła w życie nowa Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych, która po raz pierwszy w Polsce regulowała podstawowe zasady działania OZZ. Ponieważ byłam jednym z członków komisji, która pod przewodnictwem prof. Andrzeja Kopffa opracowywała projekt tej ustawy, zagadnienie było mi dobrze znane. Wcześniej miałam także kontakty o charakterze naukowym z niektórymi zagranicznymi organizacjami, w szczególności z organizacją niemiecką GEMA i mogłam poznać najważniejsze praktyczne problemy zbiorowego zarządu. W tym czasie na polskim rynku działała tylko jedna organizacja zarządu prawami autorskimi – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, które powstało jeszcze przed wojną. Utworzeniem nowej organizacji byłam zainteresowana już wcześniej i nawet podjęłam taką próbę z krakowskim środowiskiem aktorskim, dla którego wspólnie z prof. Januszem

Bartą napisaliśmy projekt statutu organizacji zarządzającej prawami pokrewnymi. Niestety, środowisko to nie miało wówczas dostatecznie mocnego wsparcia finansowego i organizacyjnego, aby podjąć działalność w zakresie ochrony praw artystów wykonawców. Stąd propozycja złożona mi przez SFP spotkała się z moim żywym zainteresowaniem. Projekt udało się zrealizować, przy czym podstawą sukcesu był pomysł, aby w ramach SFP wydzielić osobną komórkę organizacyjną – ZAPA, która zajmowałaby się wyłącznie zbiorowym zarządem. Pozwoliło to na bardzo sprawne i kompetentne podejmowanie decyzji zarówno w kwestiach nawiązywania współpracy z zagranicznymi OZZ, jak i w kwestiach regulacji stosunków z użytkownikami. Zbiorowy zarząd prawami autorskimi dostarcza ciągle nowych problemów, choćby ostatnio w związku z dyrektywą o zbiorowym zarządzie, i wymaga poszukiwania nowych rozwiązań, co powoduje, że nie możemy posługiwać się utartymi schematami, a to jest w pracy naukowej najbardziej pociągające. Problemy, z którymi spotykam się od 25 lat w ramach współpracy z SFP-ZAPA nie pozwalają na nudę i schematy.

Które z momentów w czasie współpracy z SFP-ZAPA uznałaby pani za kluczowe dla rozwoju organizacji i jej obecnej pozycji, a także dla kondycji twórców i producentów w Polsce?
Takich kluczowych momentów było wiele, niemniej wymieniałabym tutaj: nawiązanie stałej współpracy z AGI-



prof. Elżbieta Traple

COA, co zapewniło SFP-ZAPA niekwestionowaną wyłączną pozycję w reprezentacji producentów polskich i zagranicznych na polu reemisji; doprowadzenie do końca prac nad Ustawą o kinematografii, co pozwoliło na istotne wsparcie finansowe polskiej branży filmowej; a także nowelizację art. 70 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych w 2000 roku. Nowelizacja ta zobligowała do wypłaty tantiem korzystających z utworu, a nie jak uprzednio – producenta. Było to rozwiązanie przełomowe, gdyż pozwoliło na realizację praw twórców niezależnie od sytuacji finansowej producenta – wynagrodzenia powiązano bezpośred-

nio z korzyściami z eksploatacji utworu. Pomimo bardzo silnej krytyki tego rozwiązania przez niektóre środowiska, okazuje się dzisiaj, że analogiczne rozwiązania wprowadzane są w wielu krajach europejskich.

Reprezentowała pani SFP-ZAPA nie tylko w dziesiątkach procesów krajowych, ale i przed Europejskim Trybunałem Sprawiedliwości. Jakie problemy z dochodzeniem praw są najczęstsze i jakie znaczenie odgrywa tu relacja między prawem polskim a unijnym, między orzeczeniami TSUE a wyrokami sądów krajowych?

Orzeczenia Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej wydawane w trybie prejudycjalnym mają podstawowe znaczenie dla interpretacji prawa europejskiego, a co za tym idzie – dla oceny zgodności prawa polskiego z prawem unijnym. Sądy polskie, tak jak sądy każdego innego kraju członkowskiego, są zobowiązane interpretować prawo polskie w taki sposób, aby rezultat zastosowania normy prawa polskiego był (o ile to możliwe) zgodny z tym, czego wymaga prawo europejskie. W sprawie, w której reprezentowałam SFP-ZAPA przed Trybunałem Sprawiedliwości UE, chodziło o ustalenie, czy przepis polskiej Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, przewidujący w razie naruszenia autorskiego prawa majątkowego roszczenie (jako alternatywne do odszkodowania na zasadach ogólnych) o zapłatę zryczałtowanego odszkodowania w postaci dwukrotności stosownego wynagrodzenia – które byłoby należne tytułem udzielenia zgody na korzystanie – jest zgodny z prawem unijnym. Wyrok w tej sprawie potwierdzający taką zgodność pozwolił na zamknięcie wielu spraw sądowych. Dochodzenie praw autorskich wywołuje nie tylko problemy interpretacji przepisów ustawy o prawie autorskim. To także bardzo liczne i trudne problemy prawa procesowego, czego doświadczamy ostatnio po istotnej zmianie przepisów Kodeksu postępowania cywilnego. Duże nadzieje pokładaliśmy w powołaniu specjalnych sądów rozstrzygających sprawy z zakresu własności intelektualnej. Niestety na razie trudno dostrzec

pozytywy, co pewnie związane jest ze zbyt pośpieszną legislacją.

W trwającym kryzysie spowodowanym pandemią, który branżę kreatywną dotknął szczególnie, SFP-ZAPA nadal walczy o ustawowe wynagrodzenie za eksploatację filmów w internecie oraz zmianę przepisów dotyczących opłat od czystych nośników. Jaka byłaby pani wstępna diagnoza, jeśli chodzi o możliwości zwiększenia ochrony prawnoautorskiej w najbliższej przyszłości?

Stoimy przed bardzo trudnym zadaniem wdrożenia do polskiego porządku prawnego nowej Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) z 2019 roku w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym. Dyrektywa ta jest bardzo obszerna i wprowadza wiele nowych rozwiązań, m.in. w przedmiocie korzystania przez dostawców usług udostępniania treści online z utworów, a także w przedmiocie zapewnienia godziwego wynagrodzenia twórcom i wykonawcom w ramach umów o eksploatację. Rzeczywiście, wykorzystanie utworów audiowizualnych w serwisach internetowych wymaga nowego podejścia – przepisy prawa autorskiego w niektórych aspektach stają się szybko przestarzałe i nie nadążają za rozwojem technologicznym. SFP-ZAPA będzie brało czynny udział w dostosowaniu tych przepisów do wymagań nowej dyrektywy i do realnych warunków rynkowych korzystania z utworów. Jeśli chodzi o wynagrodzenia z tytułu użytku prywatnego, czyli tzw. opłatę od czystych nośników, to obowiązujące rozporządzenie określające rodzaje urządzeń i nośników, od których pobiera się opłaty, od dawna stoi w sprzeczności z prawem europejskim. SFP-ZAPA wraz z innymi OZZ od wielu lat podejmuje wysiłki zmierzające do zmiany tego stanu. Co istotne, a co nie zawsze ma miejsce, udało się wypracować wspólne stanowisko OZZ w tym przedmiocie, więc należy mieć nadzieję na rozwiązanie w najbliższym czasie tego problemu. Polscy twórcy i wykonawcy tracą na złych, niezgodnych z prawem Unii przepisach bardzo istotne kwoty, które

mogłyby ich wesprzeć także w takich sytuacjach jak COVID.

W obliczu nowych technologii i coraz większej dostępności utworów zwiększa się charakterystyczna dla kultury popularnej ogromna różnorodność form twórczości i „paratwórczości”. Czy dostrzega pani zagrożenia związane z dewaluacją pojęcia utworu w kontekście ochrony praw autorskich w Polsce i działalności SFP-ZAPA?

Polskie sądy są w istocie bardzo liberalne i hojne, jeśli idzie o przyznawanie ochrony prawno-autorskiej, co niewątpliwie prowadzi do dewaluacji tej ochrony i bardzo niebezpiecznych skutków. Wystarczyłoby w praktyce stosować ustawowe przesłanki ochrony, przewidziane także w prawie europejskim, aby należycie kwalifikować wytwory działalności człowieka. Tak się jednak nie dzieje – sądy na wszelki wypadek wolą przyznać ochronę niż uzasadniać jej odmowę, co prowadzi niestety dość często do sytuacji absurdalnych. Takie podejście może także stwarzać zagrożenia dla praw twórców i producentów chronionych przez SFP-ZAPA, gdyż nieuzasadnione rozszerzanie kręgu uprawnionych prowadzi do pomniejszenia puli wynagrodzeń należnych rzeczywistym twórcom. Na koniec chciałabym podkreślić, iż zasadniczą rolę w uzyskaniu wysokiej pozycji SFP-ZAPA zarówno na rynku polskim, jak i zagranicznym odegrało solidarnościowe podejście członków Stowarzyszenia. Nie potwierdziły się obawy, że nie da się w ramach jednej organizacji pogodzić interesów twórców i producentów – SFP-ZAPA w pełni się to udało. Korzystając z okazji pragnę serdecznie podziękować panu prezesowi Jackowi Bromskiemu i byłemu już dyrektorowi SFP-ZAPA Ryszardowi Kirejczykowi za wspianą współpracę i atmosferę szczególnego zaufania, która spowodowała, iż te 25 lat współpracy mojej i moich współpracowników łączy się dla mnie z prawdziwą satysfakcją i przyjemnością. Nowy dyrektor SFP-ZAPA Dominik Skoczek kontynuuje ten styl współpracy, co ma dla mnie szczególnie znaczenie i za co mu również dziękuję.

Rozmawiała SYLWIA BIADUŃ
ZASTĘPCA DYREKTORA SFP-ZAPA

Zakaz reemisji do czasu zawarcia umowy licencyjnej z SFP

28 stycznia 2021 Sąd Okręgowy w Warszawie wydał wyrok w sprawie z powództwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich przeciwko P(...) sp. z o.o. z siedzibą w W(...) o zakazanie i zapłatę. Sąd **zakazał w nim operatorowi dokonywania reemi-**

sji utworów audiowizualnych do czasu zawarcia ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich umowy licencyjnej.

Sąd uwzględniając w całości roszczenia SFP, zasądził od operatora na rzecz Stowarzyszenia odszkodowanie w wysokości

dwukrotności stosownego wynagrodzenia, stanowiącego kwotę ponad miliona złotych wraz z ustawowymi odsetkami za opóźnienie. Wyrok nie jest prawomocny.

ZESPÓŁ SFP-ZAPA

Porozumienie Stowarzyszenia Filmowców Polskich i sieci kin Helios

Pod koniec stycznia 2021 Stowarzyszenie Filmowców Polskich – ZAPA zawarło ugodę sądową ze spółką Helios S.A., będącą operatorem 50 kin wielosalowych na terenie całej Polski. Ugoda kończąca wieloletnie spory sądowe dotyczy zaległych tantiem należnych twórcom reprezentowanym przez SFP-ZAPA za okres sięgający kilkunastu lat wstecz. Równolegle do ugody strony zawarły umowę generalną regulującą zasady przyszłych rozliczeń.

„Cieszy fakt, że po wielu latach sądowych sporów, strony potrafiły usiąść do stołu i się porozumieć. W relacjach Stowarzyszenia Filmowców Polskich i operatorów kin otwiera się nowy rozdział. Jestem przekonany, że porozumienie z Heliose to pierwszy krok na drodze do budowania coraz silniejszych partnerskich relacji pomiędzy organizacjami zbiorowego zarządzania i wszystkimi kinami, niezależnie od tego, czy są to multiplexy czy kina studyjne” – skomentował ugodę Dominik Skoczek, dyrektor SFP-ZAPA.

ZESPÓŁ SFP-ZAPA



Organizacja European Grouping of Societies of Authors and Composers (GESAC) opracowała interesujący raport „**Od-budowa Europy: gospodarka kulturalna i kreatywna przed i po COVID-19**”, w którym znajdziemy analizę i próby odpowiedzi na pytania: „Jaka była sytuacja ekonomiczna przed kryzysem COVID-19?”, „Jaki wpływ miał kryzys na aktywność i zatrudnienie?”, „Jakie są główne priorytety dla sektora, aby uchronić się przed najpoważniejszymi konsekwencjami, przywrócić wzrost i zwiększyć jego wartość w gospodarce europejskiej?”. Podkreślając międzysektorowe wsparcie dla swoich ustaleń i zaleceń, badanie zgromadziło szerokie grono partnerów – w tym organizacje, których członkami są SFP i ZAPA, czyli FERA, SAA czy EURO-COPYA. Zakres raportu objął 10 sektorów branży kreatywnej: reklamę, architekturę, sektor audiowizualny, książki, muzykę, gazety i magazyny, sztuki sceniczne, radio, gry wideo i sztuki wizualne. Z inicjatywy GESAC studium to zostało przedstawione Komisji Europejskiej w styczniu 2021 roku.

Badanie wykazało, że całkowite przychody w europejskim sektorze kreatywnym spadły o 31 proc. w 2020: z 643 mld euro w 2019 przed pandemią do 444 mld euro w zeszłym roku. Zastosowane środki bezpieczeństwa dotyczące powstrzymania COVID-19, które obejmowały blokady i ograniczenia działalności branż w większości Europy, najmocniej uderzyły w sektor publicznego odtwarzania, powodując 90-procentowy spadek przychodów. Ogólny spadek – blisko 200 mld euro – to najgorsze szacunki, jakie mogły się ziścić, dotyczące szkód prognozowanych na początku pandemii w Europie. Przychody z muzyki w Europie również spadły o około 76 proc., a sprzedaż biletów w europejskich kinach – o około 75 proc. Sektorem kreatywnym, który odnotował 9-procentowy wzrost sprzedaży był przemysł gier wideo.

Raport podkreśla znaczenie branż kreatywnych dla gospodarki europejskiej. GESAC szacuje, że europejskie branże kreatywne odpowiadały w 2019 roku za 4,4 proc. całego produktu krajowego brutto Unii Europejskiej, co stanowi większy udział niż europejski przemysł farmaceutyczny, samochodowy czy telekomunikacyjny. Organizacja wzywa do „masowego finansowania publicznego” i silniejszego wsparcia prywatnych inwestycji w instytucje kulturalne i kreatywne, aby przywrócić wzrost



WPŁYW PANDEMII NA BRANŻĘ FILMOWĄ

COVID-19 nie pozostawił żadnej branży ani zawodu nietkniętymi. Przemysł filmowy i telewizyjny ucierpiał szczególnie mocno, w wyniku całkowitego wstrzymania produkcji, na bardzo wczesnym etapie kryzysu.

i rozkwit branży po pandemii. Domaga się również „solidnych ram prawnych”, które umożliwią twórcom odpowiednią ochronę i wykorzystanie ich oryginalnych treści online.

Ponadto, obszerne badanie wykazało, iż tantiemy zainkasowane przez organizacje zbiorowego zarządzania spadły o 35 proc. w 2020 roku i że w większości sektorów zwiększone przychody cyfrowe (usługi VOD i inne usługi dostępne online) nie zrekomensowały straty wynikającej ze zmniejszonej sprzedaży fizycznej. Europejski przemysł muzyczny ocenia, że sprzedaż płyt CD i płyt winylowych spadła o 35 proc. w 2020, natomiast wzrost przychodów cyfrowych to tylko 8 proc.

Rządy europejskie ogłosiły kilka programów wspierających przemysł kulturalny:

od ulg podatkowych po bezpośrednie dotacje. Wiele krajów próbuje znaleźć państwowe rozwiązania problemów takich, jak m.in. brak dostępnego komercyjnego ubezpieczenia od COVID-19 dla produkcji filmowych i telewizyjnych. Europejscy twórcy uważają, że rządy krajowe muszą robić więcej, biorąc pod uwagę skalę problemu oraz liczbę dotkniętych nim osób. GESAC szacuje, że branża kreatywna i kulturalna zatrudnia 7,6 mln ludzi na całym kontynencie.

Międzynarodowa Konfederacja Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów (CISAC) to wiodąca na świecie sieć stowarzyszeń autorów. Każdego roku zbiera dane o przychodach z tantiem od 232 członków organizacji zbiorowego zarządzania (OZZ) w 120 krajach w celu wygenerowania kom-

pleksowego globalnego raportu. **Raport „COVID-19: Kryzys, Odporność, Poprawa”** z 2020 roku zawiera dane liczbowe oparte na krajowym inkasie brutto członków CISAC w ich krajach. Inkaso prezentowane jest w ujęciu globalnym, w ujęciu regionalnym, z ukierunkowanymi danymi, a także podzielone jest na 5 rodzajów repertuaru, jaki reprezentowany jest przez stowarzyszenia członkowskie CISAC: muzyka, dzieła audiowizualne, dramat, literatura i sztuki wizualne.

Niemal wszystkie kina na całym świecie zostały zamknięte na znaczny okres 2020 roku. W wielu krajach europejskich zakazy i związane z nimi przestoje zostały zmniejszone latem (czyli poza tradycyjnym sezonowym szczytem kinowym). Według S&P Global Market Intelligence i OPUS Data w regionie Azji i Pacyfiku przychody ze sprzedaży biletów spadły o 91,9 proc. w pierwszej połowie 2020 w porównaniu z tym samym okresem w 2019. W tym samym okresie sprzedaż biletów w Chinach spadła o 98,3 proc. rok do roku, podczas gdy w Korei Południowej o 78,5 proc. (spadek ten został złagodzony przez kina samochodowe). W Japonii spadła o 75,4 proc., a Australii o 73 proc. Alternatywne podejście zostało przetestowane przez amerykańskie studia, takie jak Universal Pictures. Zamiast odkładać premiery filmów – producenci udostępniali je do wypożyczenia na żądanie.

Sektor telewizyjny i wideo rozpoczął rok 2020 z dobrego punktu wyjścia – liczono, że tempo rewolucji cyfrowej z 2019 będzie kontynuowane wraz z wejściem na rynek nowych podmiotów i dywersyfikacji modeli biznesowych, zwiększając wybór konsumentów. W 2019 roku przesyłanie strumieniowe treści wideo osiągnęło 284 mld USD przychodów, co stanowi wzrost o 2 proc. w porównaniu z 2018, podczas gdy tradycyjne transmisje (np. nadania telewizyjne) nadal stanowiły wyzwanie. Wprowadzenie związanych z pandemią obostrzeń wpłynęło w różny sposób na modele konsumpcji. Wśród graczy na rynku wyróżniło zarówno zwycięzców, jak i przegranych.

Sektor, który najbardziej zyskał w czasie pandemii to usługi wideo na żądanie. Jednak jeśli chodzi o przychody, ogólne losy strumieniowego wideo były mieszane. Płatne transmisje wideo odnotowały ogromny wzrost, podczas gdy ogólny przychód z transmisji strumieniowych finansowanych z reklam spadł. Cyfrowe wypożyczalnie i zakupy osiągnęły rekordowy poziom, ale



sprzedaż DVD i Blu-ray spadła z powodu zamknięcia sklepów.

Dla nadawców telewizyjnych ten okres był niezbadanym terytorium. Oglądalność była imponująca, a niektóre rynki wzrosły nawet o 50 proc. Jednak wpływy z przychodów z reklam spadły aż o 50 proc. Wydatki na reklamę niemal się zatrzymały. Anulowanie wydarzeń sportowych na żywo mocno uderzyło w nadawców telewizji płatnej, prowadząc do niższych przychodów oraz niewielkiej utraty klientów.

Branża kinowa była najbardziej dotkniętym sektorem, a zamykanie kin spowodowało spadek przychodów praktycznie do zera. Trudności sektora utrzymują się także w 2021 roku, kiedy odczuwamy efekt opóźnień w produkcji, braku premier oraz zmian zachowań konsumentów.

Baza subskrybentów Netflix'a już w czerwcu 2020 wzrosła o prawie 26 mln (+15 proc.) w porównaniu z końcem 2019 roku. Disney+ rozpoczął działalność na nowych terytoriach na przełomie marca i kwietnia, dodając ponad 21 mln subskrybentów w zaledwie kilka tygodni. Kryzys gospodarczy sprawił jednak, że niektórzy widzowie rozdzielili swoje wydatki i subskrybują mniej treści. Nieuniknione jest, że wzrost ten nie będzie utrzymywał się w takim samym tempie w 2021 roku.

Chłonność rynku w przypadku wszystkich usług cyfrowych, niezależnie od tego,

czy są one bezpłatne, subskrypcyjne czy oparte na transakcjach, będzie spowalniać wraz ze zmniejszaniem się obostrzeń i zanikaniem dynamiki wynikającej z nowo uruchomionych usług. Oczekuje się, że na początku 2021 nacisk na usługi SVOD zostanie przeniesiony na utrzymanie istniejących użytkowników, przy czym absorpcja nowych abonentów będzie prawdopodobnie bardziej ograniczona. Mimo to wpływ nowych usług SVOD, takich jak Disney+, w połączeniu z istniejącymi usługami, zapewni solidną podstawę wzrostu wydatków konsumpcyjnych SVOD w 2021 roku.

Na tym etapie nikt nie może zagwarantować, że prognozy, czy to te pozytywne, czy bardziej umiarkowane sprawdzą się. W wielu krajach obserwuje się przecież kolejne fale pandemii. W 2021 ostrożność będzie dla wielu naturalna, ale nie zapominać, że w jedność siła. Wspólnym celem twórców, instytucji kulturalnych, odbiorców kultury oraz organizacji zbiorowego zarządzania chroniących artystów jest odbudowa życia kulturalnego oraz walka o komfort tworzenia nowych zachwycających i poruszających dzieł. Wspólny front nie pozwoli zapomnieć o tym, jak ważny jest świat kultury.

ALEKSANDRA SŁOMKOWSKA
KIEROWNIK DZIAŁU
ZAGRANICZNEGO SFP-ZAPA



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

WYSTAWA „WERKI. WAJDA. RENATA PAJCHEL”

RENATKO,
SFOTOGRAFUJ MI
TO PIĘKNIE!

6 marca 1926 roku, czyli 95 lat temu, urodził się Andrzej Wajda. Z tej okazji warszawskie Centrum Kultury Filmowej jego imienia zaplanowało wiele wydarzeń upamiętniających dorobek swego patrona.

Obchody jubileuszowe 95. rocznicy urodzin Andrzeja Wajdy zainaugurowała wystawa fotograficzna „WERKI. WAJDA. Renata Pajchel” w Galerii Plenerowej Łazienek Królewskich.

Kiedy przed pięciu laty – przygotowując „Krakowski spacerownik Andrzeja Wajdy” na zamówienie „Gazety Wyborczej” i Mu-

zeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha – spotkałem się z jubilatą na długą rozmowę w jego warszawskim mieszkaniu na Żoliborzu, Mistrz zaczął od opowieści o Ingmarze Bergmanie, który odszedł rok przed dziewięćdziesiątką. Ponoć śmierć często do niego zaglądała – wadził się z nią zresztą nie raz, choćby w pamiętnej *Siódmej pieczęci* – ale kostucha odcho-

dziła z niczym, bo artysta był ciągle zajęty. Zdarzyło się jednak, że raz, kiedy przyszła, on akurat nieco się zdrzemnął. „Staram się być cały czas w ruchu, nie drzeć” – wyznał wtedy Wajda.

Trzy miesiące później spotkałem jubilatę podczas uroczystego wieczoru z okazji 50-lecia Stowarzyszenia Filmowców Polskich, któremu w latach 1978-1983 prezesował, a później pozostawał jego Prezesem Honorowym. Bardzo był zadowolony ze „Spacerownika...” i zaproponował, byśmy coś podobnego wspólnie zrobili, tylko z większym rozmachem wydawniczym. „Jak mi się te wszystkie celebracje związane z urodzinami skończą, nowy film pewno zacząć wiosną, więc zimą możemy coś przygotować” – oznajmił, a ja natychmiast zacząłem sobie wyobrażać okazały tom poświęcony Krakowowi Wajdy i szukać wydawcy. Potem spotkaliśmy się w Gdyni. Wróciliśmy po festiwalu tym samym pociągiem. Zamieniliśmy kilka słów, był lekko przeziębiony. „Ten wiatr od morza chyba mnie lekko przewiał” – żartował. To było nasze ostatnie spotkanie... Andrzej Wajda, ten artysta wydawał by się mogło niezniszczalny, wypełniony niezwykłą energią, którą nieustannie zarażał całe swe otoczenie, chyba na moment nieopatrznie się zdrzemnął...

Tę wyjątkową aktywność twórczą Mistrza znakomicie dokumentowała Renata

Pajchel, często nazywana jego osobistą fotografką. Była absolwentką Wydziału Operatorskiego Łódzkiej Szkoły Filmowej (1964) i choć uczestniczyła – pracując w pionie operatorskim, reżyserskim czy producenckim – w realizacji wielu filmów fabularnych, dokumentalnych, seriali i spektakli telewizyjnych, to jednak bardziej niż kamerę ukochała sobie aparat fotograficzny. Ma na swym koncie fotosy do ponad setki filmów naszych najlepszych reżyserów, m.in. Agnieszki Holland, Jerzego Kawalerowicza, Jerzego Hoffmana, Krzysztofa Zanussiego, Janusza Morgensterna, Janusza Majewskiego, Feliksa Falka, Andrzeja Żuławskiego, Edwarda Żebrowskiego, Janusza Zaorskiego, Radosława Piwowarskiego, Wojciecha Marczewskiego, Andrzeja Barańskiego, Jana Jakuba Kolskiego, Piotra Szulkina, Juliusza Machulskiego, Jerzego Stuhra, Waldemara Krzystka, Witolda Adamka. Jej fotosy nie pełniły tylko funkcji dokumentacyjnej. O Pajchel mówiło się często, że z profesji fotostysty uczyniła zawód artystyczny.

Tuż po zdobyciu operatorskiego dyplomu (1967) znalazła się na planie *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy. I na długo w towarzystwie tego artysty pozostała. Na planie jego filmów spędziła prawie 30 lat, fotografując: *Polowanie na muchy* (1969), *Krajobraz po bitwie* (1970), *Brzezina* (1970), *Wesele* (1972), *Ziemię obiecaną* (1974), *Człowieka z marmuru* (1976), *Bez znieczulenia* (1978), *Panny z Wilka* (1979), *Dyrygenta* (1979), *Z biegiem lat, z biegiem dni...* (1980), *Człowieka z żelaza* (1981), *Dantona* (1982), *Kronikę wypadków miłosnych* (1985), *Biesy* (1988), *Korczaka* (1990), *Pierścionek z orłem w koronie* (1992), *Wielki Tydzień* (1995), *Pannę Nikt* (1996).

Na planie mogła sobie pozwolić na więcej niż inni fotosiści. Po pierwsze, była osobą bardzo lubianą, zaprzyjaźnioną z reżyserami, niezwykle przez nich cenioną i obdarzaną ogromnym zaufaniem, po drugie – stosowała nowatorską metodę robienia zdjęć aparatem w dźwiękoszczelnej obudowie, co nie dezorganizowało pracy ekipy, po trzecie wreszcie – dzięki studiom operatorskim znakomicie czuła specyfikę filmowej realizacji, co pozwalało jej w pełni przekazać „prawdę czasu, prawdę ekranu”.



Andrzej Wajda na planie filmu
Smuga cienia



Galeria Plenerowa
Łazienek Królewskich

WYSTAWA „WERKI. WAJDA. RENATA PAJCHEL”



Renata Pajchel i Andrzej Wajda, marzec 2015

Efektom jej współpracy z Wajdą, oprócz fotosów, są także zdjęcia z planów filmowych, czyli tzw. werki, znakomicie oddające atmosferę panującą podczas realizacji, ducha jego twórczości. Wiele z tych zdjęć nigdzie do tej pory nie było pokazywanych czy publikowanych. Przed kilku laty, za namową Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, Pajchel osobiście je posegregowała, wybierając najlepsze. I tak powstała wystawa „WERKI. WAJDA. Renata Pajchel”, jej „ostatni hołd – jak sama to określiła – który chce złożyć Andrzejowi Wajdzie”. Odeszła cztery lata po śmierci Mistrza.

„Ta wystawa to hołd dla dwójki artystów. Renata Pajchel, artystka fotografii, to była postać wybitna, odeszła w lipcu zeszłego roku. Ekspozycję planowaliśmy już wcześniej. Chcieliśmy nią rozpocząć działalność Centrum w naszej nowej siedzibie już w maju. Z panią Renatą przygotowywaliśmy się do tego długo. Ta wystawa jest wybrana przez nią, to jej hołd dla Andrzeja Wajdy. Ona na planie jego filmów spędziła ponad

32 lata. Bardzo chcieliśmy zwrócić uwagę wszystkich miłośników kina na postać niezwykłą: Renatę Pajchel” – powiedziała Joanna Rozeń-Wojciechowska, dyrektorka Centrum Kultury Filmowej im. Andrzeja Wajdy, podczas otwarcia wystawy w Galerii Plenerowej Łazienek Królewskich.

„Zdjęcia Renaty Pajchel to dla mnie najważniejszy świadek mojego życia od czasu spotkania z Andrzejem Wajdą przy spektaklu »Biesy« w Starym Teatrze w Krakowie i przy filmie *Wesele*. To jej zdjęcia są teraz tak cenne dla mnie wśród innych, które pozostały mi z tych wspólnych z Andrzejem 45 lat. Była wspaniałym fotografem i zawsze najlepszym dokumentalistą i najmielszym towarzyszem naszej pracy. Oglądam teraz jej zdjęcia z nieustającym podziwem i wdzięcznością za to, że uwieczniła na tych fotografiach pracę reżysera i aktorów, i tak ulotne chwile poza ujęciami filmowymi. Była najwspanialszym kronikarzem tamtych, najważniejszych dla mnie lat” – wspomina Krystyna

Zachwatowicz-Wajda, życiowa i artystyczna partnerka Mistrza.

Podczas spotkania z Andrzejem Wajdą, z okazji jego 90. urodzin w krakowskim Muzeum Manggha, jeden z admirałów twórczości wielkiego reżysera zapytał go o metodę pracy z aktorami. Jak on do tego doprowadza, że tak wspaniale grają, czy precyzyjnie im pokazuje, co mają robić, czy dokładnie objaśnia każdy ruch, gest, wypowiedź kwestię? „Jak byłem młody, starałem się pokazywać. Ale kiedyś Tadeusz Łomnicki przerwał mi i mówi: »Andrzej, ty naprawdę chcesz, bym tak zagrał, jak ty mi pokazujesz? Naprawdę chcesz? Mogę zagrać, jeśli chcesz«. I wtedy zrozumiałem, że te moje wygibasy nie mają sensu, że aktor najlepiej wie, jak ma zagrać. Od tego czasu tylko proszę: »Zagrajcie mi to pięknie«. I oni grają!”. Myślę, że kiedy Renata Pajchel pojawiała się na planie filmów Andrzeja Wajdy, on tylko prosił: „Renatko, sfotografuj mi to pięknie!”. I ona fotografowała.

JERZY ARMATA



**CENTRUM
KULTURY
FILMOWEJ**
im. Andrzeja Wajdy

WERKI WAJDA

RENATA PAJCHEL

01 MARCA

Galeria multimedialna
Centrum Kultury Filmowej im. Andrzeja Wajdy
Aleje Ujazdowskie 20

31 MARCA



Spokój był w nas

Z PROF. KRYSTYNĄ ZACHWATOWICZ-WAJDĄ
rozmawia ANNA SERDIUKOW

Krystyna Zachwatowicz-Wajda
i Andrzej Wajda

Fot. Archiwum Krystyny Zachwatowicz-Wajdy

Czy Andrzej Wajda stawiał się innym człowiekiem na planie? Czy był taki sam w domu, jak i w pracy?

Odpowiadam zdecydowanie: to na pewno była jedna i ta sama osoba. W domu byliśmy stale razem, a na planie od czasu do czasu, ale... ja nigdy nie widziałam różnicy. Bo też nie stawialiśmy sobie granic, nie rozdzielaliśmy życia na zawodowe i prywatne. Nasz dom to była nasza praca. Zawsze. To były albo przygotowania do jakiejś produkcji filmowej, albo do jakiegoś spektaklu, albo już zdjęcia i wyjazdy na plan, albo do teatru na próby. Nie pamiętam takiego czasu, że nie mamy niczego do roboty. Że jesteśmy bez pracy. Z filmami było inaczej niż z przedstawieniami teatralnymi – były przygotowywane w dużej mierze w grupie produkcyjnej, więc również poza naszą przestrzeń domową. Żyliśmy pasją, więc w domu niemal wszystko kręciło się wokół aktualnego projektu. Zagrałam małe role w filmach Andrzeja, gdybym chciała podpytać go wówczas o cokolwiek, co mogłoby dotyczyć mojego udziału w danym projekcie – korzystając z tego, że mam do niego większy dostęp w domu – to nigdy by mi się to nie udało. Chcę podkreślić, że w żaden sposób nie byłam – jako aktorka – uprzywilejowana za sprawą tego, że dzieliliśmy dom. Odnosnie moich aktorskich zadań, dowiadywałam się wszystkiego na planie razem z resztą obsady. Nic nigdy nie chciał mi przedtem powiedzieć.

A dlaczego?

Instynkt reżysera, który chce mieć kompletną świeżość na planie. To była jednak zupełnie inna praca niż w teatrze: nigdy pracując nad filmem, nie robiło się prób.

A pani próbowała wypytywać?

Próbowałam parę razy. Bezskutecznie.

Isabelle Huppert powiedziała, że zapamiętała z planu filmowego *Biesów* mądre, czule i uważne oczy Andrzeja Wajdy. Nie zamieniła z nim słowa, a wiedziała wszystko.

Obsada była dla niego decydująca. I jeśli się na wykonawcę roli decydował, to był go pewien. I tak było za każdym razem. Jeśli wybierał mnie do roli, to żadne tłumaczenia nie były potrzebne. Czułam i wiedziałam, co i jak mam grać. To była na pewno również kwestia scenariusza, który zawsze u Andrzeja był bardzo precyzyjny. On mało rozmawiał ze swoimi aktorami, nie dawał wskazówek, no może prócz uwag technicznych, nie analizował też specjalnie żadnych detali czy gestów, ufając, że wybrana osoba jest do danej roli najlepsza. Po prostu wie i czuje, jak ma swoją postać zagrać. I to się u niego sprawdzało.

Scenariusze były precyzyjne i stanowiły fundament?

Tak, były napisane zawsze niezwykle dokładnie. Zawierały sceny, sytuacje i dialogi. A Andrzej często rysował wymyślone przez siebie sceny, sytuacje. Rysował świetnie. To zawsze działało na wyobraźnię każdego członka ekipy.

Kiedy poznała pani Andrzeja Wajdę, miała pani na koncie scenografię teatralną do takich m.in. spektakli, jak *„Nie-Boska komedia”* Konrada Swinarskiego, *„Ślub”* Jerzego Jarockiego czy *„Król Lear”* Zygmunta Hübnera. Jak świat teatru przenikał w pani życiu do świata kina?

Po premierze teatralnej *„Biesów”* Andrzej zaproponował mi zrobienie kostiumów do filmu *Wesele* (zdjęcia odbyły się w 1972 – przyp. A.S.), mimo że nie miałam żadnego na tym polu doświadczenia. A przecież chodziło o niezwykle złożony i trudny projekt. Czułam ogromną odpowiedzialność i powagę sytuacji. Wcześniej oczywiście chodziłam do kina, kochałam film, ale byłam tylko widzkiem.

Pamięta pani ten swój pierwszy plan?

Doskonale pamiętam. I różne zabawne sytuacje. Pamiętam, jak zatrzymałam Ołę Łukaszewicza, kiedy go już prowadzili na plan, na ujęcie. Zaczęłam krzyczeć, że nie wolno, bo Oł ma jeansy i trampki na sobie... Zaczęto mnie uspokajać, że to będzie amerykański plan, więc niczego nie będzie widać od pasa w dół. Ja nie miałam pojęcia, co to jest ten amerykański plan... Musiałam w dość krótkim czasie wiele nadrobić.

Stres był?

Niewielki. Ekipa była niezwykle życzliwa. Czułam też stuprocentowe wsparcie i akceptację ze strony Andrzeja dla mojej pracy. Z producentką prawie wszystkich filmów Andrzeja, Basią Pec-Slesicką, to była przyjaźń od pierwszej chwili. Szybko nauczyłam się, jak ważne w kinie są szczegóły widoczne na zbliżeniach.

Co z teatru przeniosła pani, przenieśli państwo, do świata kina?

Kontakt z aktorem. Wrażliwość na szczegóły. Przywiązywałam zawsze dużą wagę do tego, jak wygląda kostium, jak wyglądają poszczególne jego elementy. Aktorzy to doceniali, uważali za część postaci, swojej kreacji.

Pani Krystyno, ale tak naprawdę połączyło państwa – panią i Andrzeja Wajdę – błoto... Błoto w spektaklu *„Biesy”* dodam dla porządku... Zresztą błoto to, w granym przez 12 lat spektaklu, nabrało symbolicznego znaczenia.

Nie znałam Andrzeja wcześniej. To *„Biesy”* rzeczywiście okazały się dla nas początkiem wspólnej pracy i wspólnego później życia. Próby do spektaklu zaczęły się w lutym 1971 roku w Starym Teatrze w Krakowie. Podstawą inscenizacji Andrzeja była adaptacja *„Biesów”* Fiodora Dostojewskiego dokonana przez Alberta Camusa. Ale w czasie prób okazała się niewystarczająca i wymagała wielu zmian.

„Biesy” Camusa to Dostojewski ujęty przez pryzmat filozofii egzystencjalistycznej jednego z najwybitniejszych jej przedstawicieli. „Biesy” Wajdy to...?

To do dzisiaj byłby bardzo aktualny spektakl. Niestety, nie został zarejestrowany dla telewizji. Widziałam przedstawienie Camusa w Paryżu, miało swoją francuską prapremierę w styczniu 1959 roku. Tamta inscenizacja polegała na tym, że akcja przenosiła się z salonu do salonu, z domu do domu. Wszystko było we wnętrzach. A Andrzej wymyślił scenografię – jedną przestrzeń – zabłoconą scenę, a nad nią szare, zachmurzone niebo. Przy tym przedstawieniu wziął na siebie zbyt dużo, bo także wybór kostiumów i projektowanie dekoracji. Ale nie chciał robić nowych ubiorów, postanowił wykorzystać te, które są w magazynie. Zaczęto mu znosić stare spodnie, suknie, on próbował to przeglądać, ale po prostu nie miał na to czasu. Do tego wszystkiego asystent, który miał mu pomagać, okazał się



Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz-Wajda na planie filmu *Ziemia obiecana*

Fot. Renata Pachel/Stowarzyszenie Filmowe KinoArt

człowiekiem nieodpowiedzialnym, musiał więc zrezygnować ze współpracy z nim. Poskarżył się Piotrowi Skrzyneckiemu, ten mu poradził, żeby zwrócił się o pomoc do mnie. I ja się zgodziłam.

W teatrze nie jest możliwe, by wnosić co wieczór na spektakl błoto.

Wiedzieliśmy to oboje. Miałam już wieloletnie doświadczenie w pracy w teatrze, znałam materiały, surowce, wiedziałam, co z czym połączyć, by sprostac wizji Andrzeja, ale myślę, że tym, czym mu naprawdę zaimponowałam, co zrobiło na nim wrażenie – o czym zresztą napisał w swojej książce – był pomysł, by ubłocić wszystkie kostiumy, tam gdzie stykały się z zabłoconą podłogą sceny. Jemu to się szalenie spodobało. Zabłocone buty Janka Nowickiego do dziś przechowują w Muzeum Starego Teatru.

Błoto trzyma się w Polsce bardzo dobrze, jak widać.

Błoto przetrwa wszystko! A tak naprawdę, to jest polichlorek winylu, został wybrany przeze mnie specjalnie z racji swojej trwałości, wytrzymałości, choć nikt z nas nie przypuszczał, że spektakl „Biesy” będzie grany ponad 10 lat! Myślę, że to błoto nadało niezwykłego realizmu inscenizacji Andrzeja. Bez ubrudzonych sukien, spodni i butów, błoto byłoby czysto dekoracyjnym elementem. A tak stało się czymś prawdziwym.

Od tego spektaklu byliście nierozłączni. W pracy i w domu. Stawialiście sobie granice? Po 18.00 nie rozmawiamy o pracy, w weekendy tylko relaks?

Nigdy. Bo tego nie da się oddzielić. Gdy się poznaliśmy, byliśmy bardzo zawodowo aktywni. Praca była naszą pasją. U nas nie było „po pracy”. Wszystkie projekty robiłam w domu. Andrzej miał pomysł i od razu o tym rozmawialiśmy. Podczas mojej współpracy z Konradem Swinarskim, z którym zresztą oboje się przyjaźniliśmy, wykonałam wiele szkiców do jego spektakli. Wyglądało to tak, że zaczynałam coś rysować, Konrad to kończył, albo odwrotnie. Dziś te prace są złożone w archiwum Starego Teatru w Krakowie, trudno orzec, jak je podpisać, czy to są rysunki moje czy Konrada? A Andrzej świetnie rysował, dużo lepiej ode mnie, wiele szkiców wykonaliśmy wspólnie. W naszej pracy nie było granicy, jakiejś linii, podziału na to, co jest czyje. To się dopełniało.

A braliście urlop od sztuki?

Nie przypominam sobie. (*śmiech*) Dla mnie jednak to nie był dyskomfort, jakiś reżim czy obowiązek, a raczej luksus, przywilej życia w zgodzie z wielką pasją.

To pani wymyśliła słynną scenę w Człowieku z marmuru z trafianiem kieliszkiem „po sznurowadło” do ust.

Nie wiadomo było, kto tu zagra. Szukali dwóch kobiet, młodej i starej, w końcu Basia Ślesicka powiedziała, by wypróbować mnie. Nie wyglądałam zbyt staro, więc mogłam zagrać 18-latkę bez problemu. I Andrzej szybko zdecydował, że to ja będę grać Hankę, żonę Birkuta.

Pani pamięta czasy stalinowskie.

Bardzo dobrze. Miałam 15 lat, kiedy się skończyła wojna, dobrze pamiętam ten okropny czas. I gdy otrzymałam propozycję zagrania Hanki, pomyślałam, że nie jestem w stanie wcielić się w taką osobę jak ona, która zostawia męża dla kariery. W scenariuszu była scena, że Agnieszka przyjeżdża do Hanki

do Zakopanego i Hanka wszystko jej spokojnie opowiada... Długo szukałam klucza do mojej postaci, jakiegoś wytrychu, który ją... uczłowieczy. Przypadkiem znalazłam wstrząsające pamiątniki z lat 50., czyli wspomnienia aktywnych komunistek z tamtego okresu. Niemal wszystkie były alkoholiczkami, prawie wszystkie borykały się ze zdradami politycznymi mężów, donosami na własnych ojców. Przeczytałam to, dałam Andrzejowi, który szybko zaakceptował, że Hanka jest alkoholiczką. Uznał, że wzbogaca to tak postać, jak i fabułę. Jest prawdziwe, mocne. Sceny reżyserował oczywiście Andrzej, ale to czołganie w finale to mój dodatek. Zrealizowany w 1976 *Człowiek z marmuru* był filmem całkowicie niecenzuralnym. Niepasującym do wszystkiego. Zawdzięczamy ten obraz jednemu człowiekowi, ówczesnemu ministrowi kultury Józefowi Tejchmie. On zaryzykował wszystkim, by Andrzej mógł zrobić swój film. Ostatecznie stracił posadę i wszystkie przywileje właśnie przez *Człowieka*... Pamiętajmy, że Andrzej i Aleksander Ścibor-Rylski, autor scenariusza, starali się przez 12 lat o realizację tego projektu, wszystkie komisje go odrzucały. My dziś często mówimy o tym, jak ciężko jest zrealizować film, zebrać pieniądze, dopiąć całą logistykę. Ludzie nie wyobrażają sobie, jak to było kiedyś, za komuny.

Dziś jest łatwiej?

Nie wiem tego. Jest inaczej. Pamiętam kolejki w kinach na seanse *Człowieka z marmuru*, w prasie ogłaszanego jako „seanse zarezerwowane”. To było coś nieprawdopodobnego. Mieliliśmy wrażenie, że mamy do czynienia z jakąś rewolucją. Dziś tego nie widzę, kino nie wzbudza takich reakcji. Są różne platformy, nowe media, ludzie mają łatwiejszy dostęp do wszystkiego i na pewno film stał się dla nich czymś innym, niż był dla nas. Nasze życie łączyło się z kinem, ale w odmienny sposób niż teraz. Ludzie obecnie rejestrują rzeczywistość na każdy możliwy sposób, biorą komórkę do ręki i mówią, że kręcą film. Dla nas kino to było święto, przeżycie, przygoda, hołd oddany tym najcenniejszym, najważniejszym chwilom. A pamięta pani czerwoną płachtę w *Powidokach*?

Tak, oczywiście. Symboliczna scena.

To również moje przeżycie, mój powidok. Zresztą moje wspomnienia z tamtego okresu są bardzo ciężkie.

Czy któryś z państwa wspólnych filmów jest dla pani szczególnie ważny?

Ważne pozostaje dla mnie wszystko, co razem zrobiliśmy. Mam do tego osobisty, szalenie nieobiektywny stosunek. To dla mnie za każdym razem ogromne przeżycie. Dodatkowo dochodzi świadomość, że w kinie to, co się robi, pozostaje na zawsze i na pewnym etapie nie można już niczego zmienić... A mnie zawsze wydaje się, że można było coś zrealizować lepiej: poprawić, ulepszyć.

Krążą legendy o pani poprawkach, zapiskach do przedstawień wystawianych latami, do których spisywała pani uwagi w obszernych zeszytach: co zmienić, co ulepszyć...

Ja jestem wieczna poprawiaczka. Nigdy nie jestem zadowolona.

Andrzej Wajda też miewał takie poczucie, że można coś było zrobić lepiej, inaczej?



Andrzej Wajda podczas próby spektaklu „Biesy” w Starym Teatrze – 1971 rok

Bez względu na pracę, wyjazdy, projekty, byliśmy razem i staliśmy za sobą murem. We wszystkim

Bardzo różnie. Był perfekcjonistą. Taki film jak *Lotna* bardzo chciał jeszcze raz zrealizować – poprawić. Nie był zadowolony z kilku, czy wręcz kilkunastu rozwiązań zastosowanych w *Lotnej*. Zresztą dla niego każdy z wyreżyserowanych obrazów był... świadectwem aktualnego momentu w życiu. To nie był tylko film, to nie była kolejna produkcja, a przede wszystkim kronika i portret jego własnych przeżyć, emocji, wyborów, stanu ducha. W jego kinie odbijało się wszystko, więc zdarzało się, że po czasie uznawał, iż zinterpretował coś niewłaściwie, albo też nie zostało to akuratnie uchwycone i przeniesione na ekran. Wie pani, ale ja cały czas myślę o spektaklu, o tych „Biesach”, o które pani zapytała. Może dlatego, że to był nasz pierwszy wspólny spektakl – i jak już powiedziałam – przedstawienie, które nigdy nie zostało zarejestrowane. Dostojewski, jak wiadomo, był wówczas w Związku Radzieckim pisarzem zakazanym, a my, jakimś cudem, pojechaliśmy z naszymi „Biesami” do Londynu, gdzie spektakl bardzo się spodobał, z czego ostatecznie wywiązała się

ogromna awantura. Ambasada radziecka protestowała, sprawdzała, jak to było w ogóle możliwe, że wypuszczono nas z kraju.

Dlaczego ostatnim wspólnym filmem Andrzeja Wajdy, do którego projektowała pani kostiumy, była *Zemsta* w 2002 roku? Później, oczywiście, realizowaliście państwo przedstawienia razem – zresztą ta współpraca cały czas trwała i nie sposób wytyczyć jej granic – ale oficjalnie jako autorka kostiumów wpisana jest pani po raz ostatni przy *Zemście*, a przy późniejszych tytułach pracują inni kostiumografowie...

Zrezygnowałam z tego świadomie i w zgodzie ze sobą. Nie mieściło mi się w głowie, że domę na planie zachowywać się jak „żona reżysera”. Kostiumograf musi być na planie o 7.00 rano, a reżyser może przyjechać dopiero na 9.00. I później, po zdjęciach, wyjechać od razu, a kostiumograf może opuścić plan co najmniej trzy godziny później. To nam zaburzało cały porządek i wspólną codzienność. Chciałam być żoną i razem z mężem móc jechać do domu. Chciałam być z nim.

Iwaszkiewicz napisał w jednym z listów do Andrzeja Wajdy: „Powariowali z tymi kobietami. Ty sobie przy najmniej wybrałaś naprawdę wielką artystkę”. Adam Michnik powiedział wprost: „Wajda nie byłby tak zaangażowany w sprawy opozycji, nie miałby takiej czujności polityczno-filozoficznej, gdyby nie Krystyna”.

Nie wiem, co na to powiedzieć. Gdyby Andrzej miał inne poglądy, gdyby w czymś nie chciał brać udziału, to z pewno-ścią by nie brał. On nie był podatny na wpływy. Ale nie ma w tym jakiejś specjalnej mojej zasługi. Zawsze byłam wyczu-lona na sprawy polityczne i społeczne w czasie komuny, to mi dało na całe życie pewien drogowskaz. Pamiętam, jak Kazi-mierz Brandys powiedział kiedyś Andrzejowi: „Ja mam pióro we własnym biurku, a ty masz kamerę w wytwórni. Nie dadzą ci jej i nie zrobisz filmu, jak coś podpiszesz...”. I tak było. Wspiera-łam Andrzeja we wszystkim, wiedząc, jak ważne jest dla niego kino. A dla mnie to było po prostu życie. Takie np. wydarzenie, jak wyjazd Andrzeja do Gdańska w 1980 roku w czasie strajku w stoczni – mogłam go przecież powstrzymać, bo miałam prawo się bać po tym, co stało się w 1970. Kto mógł wiedzieć, co się wydarzy 10 lat później... Ostatecznie nic się złego nie stało. Dzisiaj to wiemy, ale wtedy nie wiedzieliśmy nic. Pamię-tam, że zachęcałam go, żeby jechał. Czy się bałam? Oczywiście. Ale nie wyobrażałam sobie, że miałabym go ograniczać.

Powiedziała pani w jednym z wywiadów, że najważniej-sze, co sobie z mężem dawaliście, to poczucie stabi-lizacji – dom, spokojna przystań. Myślę o tym od dłuż-szego czasu. Pracowaliście państwo niemal non stop, a to w teatrze, a to w kinie, podróżowaliście, walczyli-scie o projekty, założyliście muzeum w Krakowie... Czy rzeczywiście państwa życie można nazwać spokojnym, szczególnie w kraju takim jak Polska, w którym historia, polityka nie dają wolnego...

Rzeczywiście, żyliśmy w bardzo politycznym czasie. A byli tacy, którzy żyli gdzieś obok – w 1989 roku 40 proc. społeczeń-stwa w ogóle nie poszło do wyborów. Wstrząsnęło to nami. Bo te 40 proc. uważało, że tak czy owak, jakoś to będzie. Im było wszystko jedno. I te 40 proc. gdzieś teraz jest w narodzie, o tym



Powidoki,
reż. Andrzej Wajda

cały czas musimy pamiętać. Ale nasza stabilizacja była w nas, myśmy – bez względu na czasy – sami ją sobie stworzyli. I nie chodziło o to, że spokojnie jemy śniadanie, idziemy do lasu, snujemy refleksje o literaturze. Takiej klasycznej stabilizacji pewnie nie było. Naszemu życiu towarzyszył pewien pęd... ale bez względu na pracę, wyjazdy, projekty, byliśmy razem i stali-śmy za sobą murem. We wszystkim. Spokój był w nas.

Myśleliście kiedyś o wyprowadzce z Polski?

Andrzej rozważał, by kupić takie auto jak camper.

Teraz to szalenie modne.

No to on wyprzedził trend. Chciał wziąć naszego kota, psy, książki, materiały do rysowania i marzył o tym, by ruszyć przed siebie. Ale oczywiście to było wtedy nierealne, nie mie-liśmy prywatnych paszportów i nikt by nam ich nie wydał. Ale zdarzyła się też wyjątkowo poważna sprawa. Dowiedzieliśmy się, że Solżenicyn, który już wtedy (po wyrzuceniu go z ZSRR) mieszkał w Ameryce, chciał, aby Andrzej zrobił film na pod-stawie jego opowiadania – *Czołgi znają prawdę* – o stłumieniu przez oddziały NKWD buntu w łagrze. Amerykanie wykładali cały budżet. Byliśmy wtedy w Paryżu. Andrzej realizował *Dantona*. To były zasadnicze, bardzo konkretne rozmowy. Scenariusz *Czołgów...* był wyśmienity, ale zdawaliśmy sobie sprawę, że jeśli Andrzej zrealizuje taki film w Ameryce, to nie ma już dla nas powrotu do domu, do PRL-u. Dla nas więc taki wyjazd byłby postawieniem całego życia na szali. Andrzej nie zdecydował się na to, w gruncie rzeczy on się zawsze źle czuł za granicą.

Ufa pani, że kino wciąż ma moc niesienia i dawania wsparcia ludziom, edukowania i inicjowania zmian?

Dla mnie najważniejszym filmem Andrzeja jest *Popiół i dia-ment*. A z filmów światowych na pewno *Obywatel Kane*. Ale dzisiaj status kina się zmienił. Co chwilę pojawia się nowy tytuł, który staje się ważny dla pokolenia, pewnej społeczno-ści, grupy. Trzeba używać innych narzędzi, by móc trafić do

Wszystko,
co razem
zrobiliśmy,
pozostaje
dla mnie
ważne.
Żyliśmy pasją



Andrzej Seweryn, Roman Polański,
Katarzyna Figura i Janusz Gajos
w filmie *Zemsta*, reż. Andrzej Wajda

widza, by przebić się przez medialny szum, przez wszystkie bodźce, kolejne propozycje. Media społecznościowe zaburzają kontakt twórcy z odbiorcą. Kino w coraz mniejszym chyba stopniu jest w stanie inicjować zmiany, jakieś konkretne dzia-łania. Ale wznuszać pewnie wciąż potrafi: wznuszać, bawić, nakłaniać do refleksji.

W 2011 roku w wywiadzie Andrzej Wajda powiedział: „Nie wiem, czy gdybym teraz wchodził w dorosłość, zainteresowałaby mnie reżyseria”. Jak pani myśli, jakie kino by dzisiaj tworzył, jakim kinem byłibyście zaintere-sowani?

Mówił, że koniecznie trzeba zrobić film o powracającym nie-bezpieczeństwie nacjonalizmu. Widział to widmo zła coraz bliżej Polski, coraz bliżej nas. Tego filmu żałował szczególnie, myślę, że byłoby to dziś niezwykle aktualne, dojmujące kino. Bo

Zabić prezydenta Jerzego Kawalerowicza niestety nie jest uda-nym obrazem. Nie ukazuje całej grozy zjawiska. Andrzej też tak uważał i bardzo chciał film o nacjonalizmie zrealizować.

Piotr Skrzynecki mawiał: „Jesteśmy wysepką w morzu bestialstwa, szarżyzny, głupoty, lajdactwa, nietolerancji, przemocy”. Ma pani dziś taką swoją wyspę?

Piotr to mówił w latach komuny. Jeśli cytuję to pani jako zda-nie pasujące do czasów współczesnych – jeśli osoba młoda uznaje, że to jest sentencja wciąż aktualna – to znaczy, że my wciąż toniemy w tym morzu. I trudno jest mi znaleźć taką wyspę... Może więc teraz opowiem o naszej, a teraz niestety tylko mojej „wyspie”, która trzyma mnie jeszcze przy życiu: o Fundacji Kyoto – Kraków. W roku 1926 Feliks Jasiński ofiarował Muzeum Narodowemu w Krakowie swoją bez-cenną kolekcję sztuki japońskiej. W 1944, w okupowanym przez Niemców Krakowie, część tej kolekcji została wysta-wiona w galerii w Sukiennicach i wówczas ujrzał ją 18-letni Andrzej. Pokazane tam dzieła japońskich mistrzów drzewo-rytów ukiyo-e zapadły mu głęboko w pamięć. Dużo póź-niej, bo w roku 1987, Andrzej został laureatem prestiżowej Nagrody Kyoto Fundacji Inamori, przyznanej mu w uznaniu dla jego twórczości filmowej i teatralnej. Całą sumę nagrody (około 400 tys. dolarów) przeznaczyliśmy na założenie Fun-dacji Kyoto – Kraków, której celem było wzniesienie w Krako-wie budynku z przestrzenią ekspozycyjną dla kolekcji Feliksa Jasińskiego oraz miejsca dla właściwego jej przechowywania. Dzięki przede wszystkim projektowi budowli, ofiarowanemu Fundacji przez znakomitego architekta Aratę Isozakiego, oraz wsparciu instytucji japońskich, związku japońskich koleja-rzy, a także pomocy dziesiątków tysięcy prywatnych japoń-skich ofiarodawców – 30 listopada 1994 roku – czyli siedem lat po otrzymaniu Nagrody Kyoto – Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha zostało otwarte dla publiczności. Andrzej w testamencie postanowił, że tantiemy z jego filmów trafiają do Fundacji Kyoto – Kraków i zostaną przeznaczone na stypen-dia dla uzdolnionej artystycznie młodzieży oraz dla studen-tów Szkoły Wajdy w Warszawie. Fundacja, oprócz stypendiów, przyznaje także Nagrodę im. Andrzeja Wajdy za działalność społeczną – dotychczasowymi laureatami byli Jurek Owsiak, Adam Wajrak i Janina Ochojska. Fundacja wspiera Szkołę Języka Japońskiego, dla której siedzibę wybudowała w 2005 roku. I tym się teraz zajmuję. Robimy też nową stronę interne-tową Andrzeja. Będzie najpewniej gotowa latem.

Pani Krystyno, a wierzy pani wciąż w rewolucję?

Wierzę, ale wolałabym po prostu, aby wybory parlamen-tarne w Polsce wygrali mądrzy ludzie. Bo rewolucje robią ludzie zdesperowani. Okropny dla mnie teraz jest ten powrót do PRL-u. Te same metody, tacy sami karierowicze, takie też kłamstwa. Dla mnie jedyną nadzieją są ci młodzi ludzie, którzy wyszli w zeszłym roku, i w tym roku, na ulice. Może będą mieli jakąś moc sprawczą, będą skuteczni. Oby. A z dru-giej strony, wie pani, kiedy przeżyłam najwspanialszy rok w naszym życiu? To był rok Solidarność.

Czyli rok pewnej rewolucji.

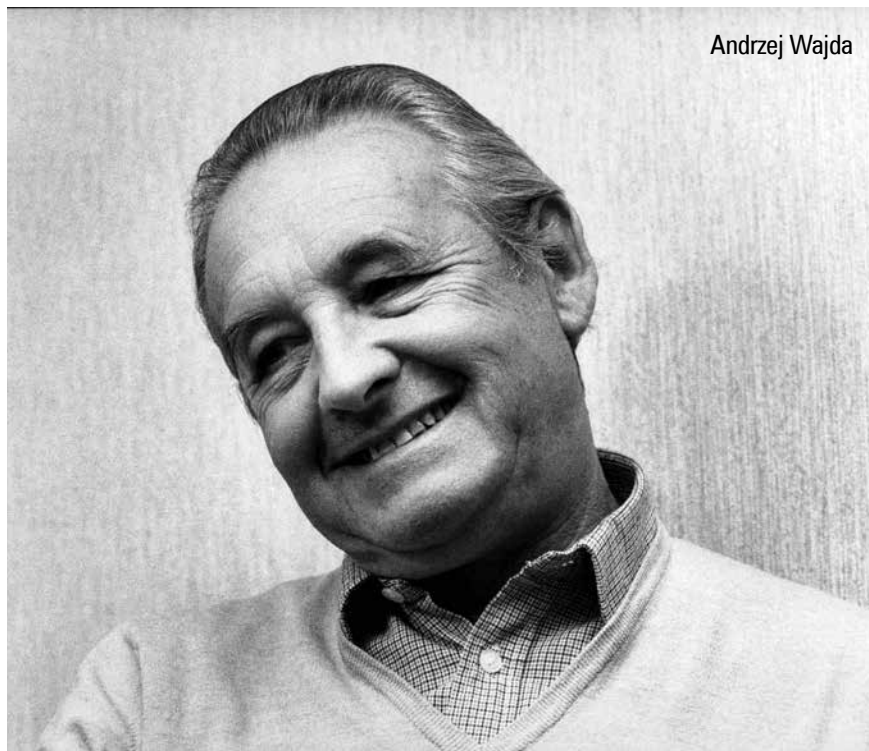
I gdybym miała sobie wyobrazić świat idealny, to właśnie tak by wyglądał.

Andrzej Wajda na planie filmu
Wszystko na sprzedaż

SPOTKANIA Z ANDRZEJEM WAJDĄ

WOJCIECH SOLARZ

6 marca tego roku Andrzej Wajda obchodziłby 95. urodziny. Oto kilka wspomnień związanych z wielkim reżyserem – listy, uchwycone gesty, rozmowy, sytuacje, refleksje, anegdoty... To kilka zawodowych i prywatnych spotkań z ujmującym człowiekiem i wymagającym artystą.



Andrzej Wajda

Każde spotkanie z panem Andrzejem było dla mnie szkołą skupienia i całkowitego poświęcenia swego czasu i energii zawodowemu posłannictwu

W grudniu 1967 roku otrzymałem list od pana Andrzeja Wajdy. Było to dla mnie zaskoczenie, nigdy bowiem nie pracowałem dla niego, towarzysko również nie miałem przyjemności bliższego jego poznania. Oto treść listu:

Drogi Panie Wojciechu!

Wie Pan już pewnie, że zapadła decyzja i rozpoczynam realizację filmu, nazwijmy go – o Zbyszku. Jeżeli zajrzał Pan do ostatniego numeru „Filmu”, tam wydrukowano moją małą eksplikację. Dążę do wtlóczenia maksimum prawdziwych szczegółów: słów, zdarzeń, rekwizytów Zbyszka, przy całkowicie zmyślonej fabule.

Teraz prosba. Wiem, że był Pan z Nim w ostatnim okresie blisko. Słyszałem o taśmie z Jego ideą scenariusza, chciałbym rzecz jasna i Pana wypowiedzieć, bo ciągle za mało Jego w moim scenariuszu. Pierwsze, gdybym mógł otrzymać taśmę i przesłuchać, byłoby to dla mnie naprawdę szczęściem. Drugie, chciałbym widzieć Pana na rozmowie, najlepiej tu, w Warszawie (oczywiście na nasz koszt). Wiem, że już produkcja telefonuje, ale list wydaje mi się zawsze, może starszowiecką, ale najwłaściwszą formą porozumienia.

Dłoń ściskam
Andrzej Wajda
Warszawa, 4 XII 1967

Rzeczywiście, byłem w posiadaniu niezwykłej taśmy z nagraniem Zbyszka Cybulskiego, o nią bowiem panu Wajdzie chodziło. Zbyszek zginął pod kołami pociągu we Wrocławiu, a pan Andrzej postanowił upamiętnić przyjaciela, bohatera *Popiołu i diamentu*. Teraz szukał materiałów do scenariusza filmu *Wszystko na sprzedaż*. Zanim doszło do tamtej tragedii Zbyszek wielokrotnie wspominał mi o tym, że ma pomysł na trzyczęściowy obraz fabularny zatytułowany *Moja pierwsza miłość, moja pierwsza kurwa, moja pierwsza żona*. Nie mógł jednak zdobyć się na wysiłek zapisania swych pomysłów. W pewien podstępny sposób zmusiłem go do opowiedzenia mi tej historii i nagrałem wszystko na prymitywnym magnetofonie NRD-owskiej produkcji. Jego opowieść była fascynująca, relacjonował treść scenariusza tak, jakby czytał gotowy tekst. Aktorsko porywająco. Uważałem, że ten materiał był gotowy do wyemitowania w radiu, w odcinkach. Pan Andrzej otrzymał ode mnie tę taśmę, jej treść została spisana i fragment opowieści Zbyszka relacjonowałem wraz z Wiesiem Dymnym w jednej ze scen filmu Wajdy. Niestety taśma gdzieś później zaginęła.

Bliższa znajomość z panem Wajdą nastąpiła podczas kręcenia zdjęć do *Wszystko na sprzedaż*. Otrzymałem od niego kolejny krótki list:

Drogi Panie Wojtku!

...a słowo ciałem się stało... i właśnie zbieramy się do zdjęć naszego filmu. Zaczynamy ze względu na... Wołodyjowskiego... od 9 do 12-13 bm. w Bogusławicach, gdzie ruszy husaria króla Jana, a na tym skromnym tle nasz kameralny dramat.

Teraz moja prosba i idea. Chciałbym, aby Pan właśnie skreował jednego z dyżurnych, drugiego zagra Wiesław Dymny. Potrzebuję Pana w związku z tą sceną na 5-6 dni. Pytanie: czy zdecyduje się Pan zagrać i czy Pański szef zwolni Pana na kilka dni w połowie bm.? Proszę o telefon do produkcji.

Serdecznie pozdrawiam
Andrzej Wajda
Warszawa, 3 I 1968

Zagrać w filmie Andrzeja Wajdy? Ja, prosty asystent reżysera, amator ze Studenckiego Teatru Satyryków? Najpierw się przestraszyłem. Ale ponieważ chodziło o tekst z taśmy z nagraniem relacji Zbyszka Cybulskiego, postanowiłem pojechać

do Bogusławic. Była zima, mróz, śnieg, jakich dziś się już nie spotyka. Wieczorem Andrzej Wajda zaprosił kilka osób na kolację do miejscowej knajpki, połała się też wódeczka, której pan Andrzej wyraźnie unikał. Miła rozmowa, a ja pogrążałem się w strachu, że nie zapamiętam dwóch stron tekstu, który mam wygłosić przed kamerą. Ale poczucie odpowiedzialności przed Mistrzem Wajdą było silniejsze od mojego strachu. Rankiem wraz z Wiesiem Dymnym stawiliśmy się na planie. Mróz usztywniał nam wargi, trudno było mówić. Wylądował helikopter, z którego wysiadł Andrzej Łapicki grający rolę reżysera. Odziany w wojskowy kozuch, podchodzi do nas, czyli dwóch zmarzniętych dyżurnych i pyta o tę Zbyszka Cybulskiego przypowieść. W tle rusza husaria króla Jana dowodzona przez reżysera Jerzego Hoffmana, setki pędzących koni w tumanach śniegu, łopocą skrzydlate szyszaki. Dla większego dramatyzmu Wiesio ze skrzydłami husarskimi na plecach biega wokół kamery będącej w rękach Witka Sobocińskiego. Przycho-

dzi kolej na mnie, relacjonuję płynnie mój tekst, aż tu nagle... pustka w głowie i żeby nie przytomna podpowiedź Wiesia, byłaby kompromitacja. Ostatecznie scena pozostała w filmie, dla mnie pamiątka wyjątkowej przygody, w której poczucie odpowiedzialności, zdolność do niezwykłej mobilizacji okazały się tym, co Andrzej Wajda potrafił w niezwykle sposób wywoływać u ludzi, z którymi pracował.

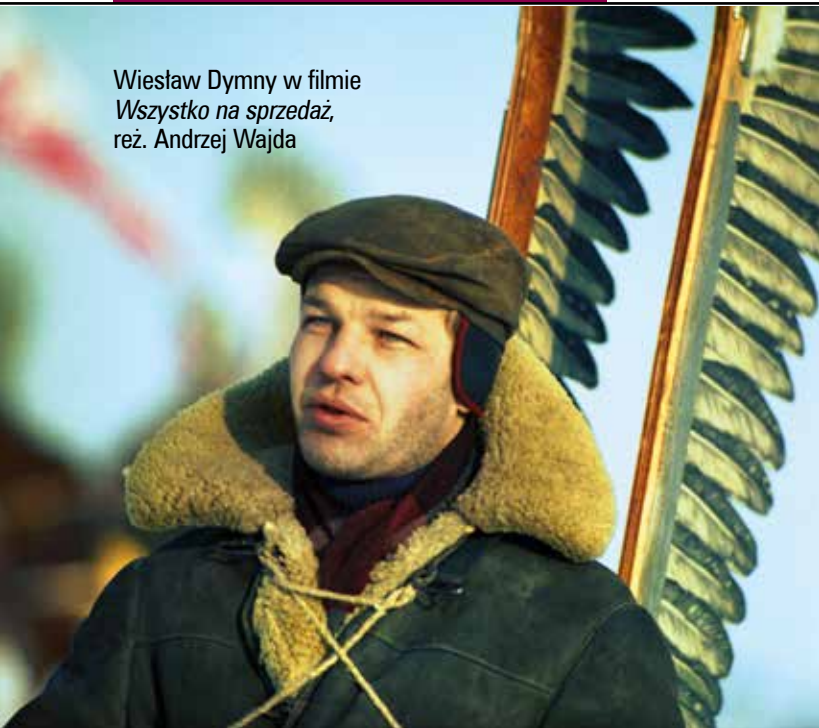
*

Gdzieś w połowie roku 1969 pan Andrzej przypomniał sobie o mnie i zaprosił na dziwne spotkanie. Odbłyło się ono w mieszkaniu gdzieś w okolicach ulicy Żelaznej w Warszawie. Mieszkał w nim szczupły, wysoki mężczyzna, o cichym głosie, ubrany w skromny szary garnitur. Pod koniec wojny przebywał w obozie wraz z Tadeuszem Borowskim, poetą i pisarzem, autorem wspomnień z tamtego okrutnego czasu. Obóz ten, w Dachau pod Monachium, przeznaczony był dla więźniów obozów koncentracyjnych wyzwolonych przez Amerykanów. Nazywano ich *displaced persons*. I właśnie Tadeusz Borowski wystąpił z propozycją ekranizacji swojego opowiadania „Bitwa pod Grunwaldem”. Andrzej Wajda zainteresował się tym tematem, rozpoczęły się przygotowania do pracy nad scenariuszem i stąd nasza wizyta u owego tajemniczego mężczyzny. Pan Andrzej wypytywał go o szczegóły pobytu w obozie, oglądał jakieś drobne obozowe pamiątki, sprawnie szkicował je w swoim notatniku, ja zaś poczułem się jak jego prawdziwy asystent, notując wszystko, co mogło być przydatne przy powstawaniu scenariusza. Następstwem tego spotkania było zaproszenie mnie przez pana Andrzeja do współpracy nad scenariuszem, co było dla mnie wielkim wyróżnieniem. Prawdę mówiąc, nie od razu w tę propozycję uwierzyłem, ale kiedy zaczęliśmy się regularnie spotykać, zdałem sobie sprawę, że to nie sen, ale realna, odpowiedzialna praca. Spotykaliśmy się raz albo dwa razy w tygodniu, w barku hotelu Bristol. Ja przynosiłem zadane mi do napisania określone i omówione sceny, czytaliśmy je, pan Andrzej robił konkretne uwagi i zadawał mi następną lekcję do odrobienia. Wszystko szło wspaniale. Godzinami siedziałem nad prozą Borowskiego, starając się odczytać nastrój wydarzeń, charakter i język bohatera. Po kilku tygodniach, kiedy zebraliśmy już tych scen kilkanaście, doszło do sytuacji, w której trzeba było wymyślić tytuł filmu. Moja sprawność intelektualna okazała się tu na wyczerpaniu, z czego obaj zdawaliśmy sobie sprawę. Tego dnia poze-



Uroczystość 90. urodzin Andrzeja Wajdy

Wiesław Dymny w filmie
Wszystko na sprzedaż,
reż. Andrzej Wajda



Andrzej Wajda potrafił w wyjątkowy sposób wywoływać u ludzi, z którymi pracował, poczucie odpowiedzialności i zdolność do niezwyklej mobilizacji na planie

gnaliśmy się jak zwykle serdecznie, ale ja, wiedziony jakimś instynktem, poszedłem za panem Andrzejem. Po wyjściu z hotelu Bristol przeszedłem na drugą stronę ulicy i skierowałem się do holu hotelu Europejskiego, w którym obłożony papierami siedział Andrzej Brzozowski, reżyser, scenarzysta, utalentowany reprezentant młodego pokolenia filmowców. Pan Andrzej przysiadł się do niego i nie trzeba było wielkiego wysiłku umysłowego, aby się domyślić, że pracują nad scenariuszem filmu, który ostatecznie nazywał się *Krajobraz po bitwie*. Opowiadał o losach młodych oficerów w obozie koncentracyjnym, wyzwolonych przez Amerykanów, niepotrafiących się jednak odnaleźć w nowej rzeczywistości, zniszczonych wewnętrznie, wypalonych przez wojnę. Obraz w 1970 roku otrzymał Złotą Kaczkę dla najlepszego filmu polskiego. Ponadto wyróżniono go licznymi nagrodami na festiwalu w Łagowie, zaś w 1971 zdobył Złoty Globus w Mediolanie, a w 1972 dostał pierwszą nagrodę w Kolombo.

W czołówce filmu nie występuje moje nazwisko, nie zaproszono mnie też na premierę. Nie mam jednak z tego powodu najmniejszych pretensji do znakomitego reżysera, odczuwam nawet pewną satysfakcję z powodu mojego skromnego udziału w pracy nad scenariuszem, tym bardziej, że rozpoznałem w filmie kilka scen napisanych przeze mnie. Jedną z nich była scena, w której martwa bohaterka grana przez Stanisławę Celińską leży na drewnianym stole, zaś główny bohater grany przez Da-

Andrzej Łapicki
i Wojciech Solarz w filmie
Wszystko na sprzedaż,
reż. Andrzej Wajda



niela Olbrychskiego płacze, a raczej skowyci jak pies pod tym stołem-katafalkiem.

*

W roku 1973 siedziałem w kinie Moskwa przy ulicy Puławskiej na pokazie filmu Andrzeja Wajdy *Wesele*, na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego, według scenariusza Andrzeja Kijowskiego. Tego kina już dawno nie ma, zostało zmiecione przez burzę wolnego rynku i demokracji liberalnej. Ale wspomnienie tego filmu nadal pozostaje trwałe. Wyszedłem z kina oszołomiony tańcem, muzyką Stanisława Radwana, zdjęciami Witka Sobocińskiego, kreacjami aktorami Ewy Ziętek, Daniela Olbrychskiego, Andrzeja Łapickiego, Wojciecha Pszoniaka, Franciszka Pieczki i wielu innych. Chociaż treść dramatu Wyspiańskiego znana mi była choćby ze szkolnej lektury oraz adaptacji teatralnych (m.in. Adama Hanuszkiewicza), nigdy jednak przed tym filmem nie dotarło do mnie tyle emocji i treści dramatu, symboliki, metafor, aluzji do historii i współczesności. Andrzej Wajda stworzył nie tylko pasjonujące widowisko, ale próbował rozszyfrować dla widza szereg tajemnic zawartych w tej polskiej mitologii, w symbolice zjaw i chocholego tańca. O wyjątkowości tego obrazu świadczy fakt, że mimo poważnych obaw polskich krytyków, film zdobył uznanie na świecie. W 1973 roku otrzymał m.in. laur Srebrnej Muszli na festiwalu w San Sebastian. Znana jest powszechnie anegdota o spotkaniu Wajdy z wybitnym reżyserem amerykańskim Elią Kazanem, który podobno zapytał: „Gdzie pan znalazł tak doskonałego scenarzystę?”. Elia Kazan nie miał przecież obowiązku znać twórczości Stanisława Wyspiańskiego.

*

Nachodzą mnie różne wspomnienia zupełnie prywatnych spotkań z panem Andrzejem. Na przykład podczas jednego z festiwali filmowych w Łagowie przypadkowo spotkaliśmy się na motorówce na Jeziorze Łagowskim. Wajda rozmawiał z aktorem Janem Machulskim o festiwalu, o malarstwie. Pogoda była wspaniała, krążyły łabędzie, słońce odbijało się w migotliwej wodzie rozcinanej dziobem łodzi. Byłem zafascynowany przyrodą, podczas gdy dwaj panowie byli tak dalece skupieni na rozmowie o sztuce, o zawodzie aktora i reżysera, że ani razu nie spojrzeli na otaczające ich piękno.

Każde spotkanie z panem Andrzejem było dla mnie szkołą skupienia, koncentracji, całkowitego poświęcenia swego czasu i energii zawodowemu posłannictwu. Myślałem o sobie, jak doskonale potrafiłem

marnować swój czas, jak dalece ulegałem powabom życia, owym demonom czyhającym za drzwiami lokali z wyszynkiem. Już w szkole zbyt często myślałem o niebieskich migdałach, spoglądałem przez okno na chmury. A później uwiodły mnie tatrzańskie szlaki, zapach śniegu pod nartami, cisza w żaglach na mazurskich jeziorach. No i... muzyka. Ta, której słuchałem i ta, której szukałem na klawiaturze starego pianina marki Qandt, jako kompozytor autodydakta. Kiedyś trzeba było dokonać wyboru i to właśnie było chyba zbyt trudne.

Podczas celebracji 90. rocznicy urodzin Andrzeja Wajdy, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich 5 marca 2016 w warszawskim Pałacu Zamojskich przy ulicy Foksał, spotkało się kilkuset jego współpracowników i przyjaciół. Nie było ministra kultury, ani jego zastępców, nie było

nikogo z oficjalnych władz. Ta nieobecność na urodzinach Wielkiego Artysty, kronikarza najnowszych dziejów Polski ukazuje małość i krótkowzroczność ludzi dzisiejszej władzy. Pozbawieni zostali widocznie łaski poczucia przemijania. Pan Andrzej był już o lasce i przemawiał, siedząc, ale podczas toastu dzielnie się podniósł i wygłosił pamiętną opinię o tym, że jeżeli jego kolejny film był udany, to był „nasz film”, zaś jeśli nie odniósł sukcesu – to był „mój film”. Oczywiście artysta czerpał wiele od innych, mobilizował nas do maksymalnego wysiłku, ale przecież w rezultacie każde jego dzieło nosiło własne, indywidualne i niepowtarzalne piętno swojego twórcy.

* Powyższe wspomnienia to fragment przygotowywanej do druku książki Wojciecha Solarza zatytułowanej „Spotkani na drodze”.



Stanisława Celińska
i Daniel Olbrychski w filmie
Krajobraz po bitwie,
reż. Andrzej Wajda



Ewa Puszczyńska

NIE ZABIJAJMY IMPRESJI FILMU

Rozmowa z EWĄ PUSZCZYŃSKĄ,
producentką filmu *ZABIJ TO I WYJEDŹ
Z TEGO MIASTA*

Kiedy dołączyła pani do produkcji *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, pełnometrażowego filmu animowanego Mariusza Wilczyńskiego?

Sześć lat temu, czyli po dziewięciu latach pracy Mariusza. Poznaliśmy się w Łódz-kim Toya Studios. Piotr Dziecioł z Opus Film, z którym wtedy pracowałam, nie był zainteresowany produkcją tej animacji, dlatego sama zdecydowałam się na współpracę z reżyserem. Początkowo *Zabij...* miało być krótkim filmem, potem zrobiło się 30 minut, a ja zobaczyłam już ponad dwugodzinny animatic. Ktoś musiał pomóc reżyserowi zmierzyć się z materią obrazu.

Jaki był pani pierwszy odbiór filmu?

Zafascynował mnie. Uznałam, że to materiał na wielkie dzieło. Pamiętam myśl: żeby mu tylko nie przyszło do głowy wyeliminowanie tego papieru, na którym naszkicowane są rysunki. Na szczęście nikt nie miał takiego pomysłu.

Urodziła się pani w Łodzi. Czy to miało znaczenie w odniesieniu do całego projektu?

Oczywiście, miałam również powody osobiste. Zobaczyłam na ekranie znane mi miejsca. Potem okazało się, że mieszkaliśmy z Mariuszem na sąsiednich ulicach. W *Zabij...* pojawia się kawiarnia Jubileuszowa. To jedyne czerwone ujęcia w filmie; scena, kiedy alter ego reżysera tańczy z matką graną przez Krystynę Jandę. Obok tej kawiarni znajdowało się kino Wolność, gdzie zaczynałam swoją przygodę z kinem, zresztą od oglądania animacji. Do Jubileuszowej chodzi-

łam z tatą po każdej projekcji na ciastko. Wspomnienia ożyły podczas seansu.

Na czym polegała pani rola jako producenta wykonawczego?

Mariuszowi potrzebny był producent z doświadczeniem, aby mógł dokończyć dzieło. On wrzucił do filmu wszystkie swoje wspomnienia, a ja miałam pomóc w zredukowaniu materiałów, sprowadzić *Zabij...* do powszechnie zrozumiałej formy. Nasza relacja opierała się na skrajnych emocjach – miłości i „nienawiści”. Mariuszowi trudno było się pogodzić z moimi niektórymi propozycjami, decyzjami. Konsultował je z montażystą i dźwiękowcem, bo... Puszczyńska to tak uważa... Potem do mnie wracał i nieskromnie powiem, że tylko raz nie przyznał mi racji.

Udało się doprowadzić do zakończenia produkcji filmu. Czy traktuje pani ten projekt wyjątkowo?

Tak, bo zobaczyłam w *Zabij...* dzieło na granicy kina i sztuki galeryjno-muzealnej. Uważałam, że dystrybucja musi pójść dwutorowo – tradycyjnie na dużym ekranie i w instytucjach prezentujących sztukę. Wszystko pokrzyżowała pandemia.

Jakie są tego konsekwencje?

Wszelkie festiwale były odwoływane, przesuwane i później przeniesione do sieci. To strata dla pełnometrażowej animacji, bo oglądanie jej na ekranie komputera czy telewizora nie jest korzystne. Dlaczego? Bo to film stworzony z myślą o dużym ekranie kinowym. Każdy kadr można oprawić i powiesić na ścianie. Poza tym oprócz

warstw animacyjno-plastycznych są też emocjonalne – jedno zrozumiałe tylko dla reżysera, inne dla mieszkańców Łodzi, potem dla tych, którzy przeżyli socjalizm, i na końcu te dla wszystkich – uniwersalne.

I jeszcze istotna jest warstwa dźwiękowa. Od niej, nietypowo, zaczynał Wilczyński.

Rozpoczął od nagrań głosów czołówki polskich aktorów i twórców; bardzo ważnych dla polskiej kultury. Pamiętam, jak trudno było Mariuszowi zrozumieć, że świat nie będzie wiedział, kim są Irena Kwiatkowska czy Krystyna Janda. Z Wajdą byłoby łatwiej, ale też tylko dla tych interesujących się międzynarodową kinematografią. Pierwsze 15 minut filmu jest inne od tego, co oglądamy dalej. Na początku jest dużo ogólnych, filozoficznych odniesień do kultury europejskiej, do „Mistrza i Małgorzaty”. To trudne do zrozumienia dla świata.

Co za tym idzie, sprzedaż pełnometrażowej, artystycznej animacji nie jest łatwa.

Niestety. Agenci i dystrybutorzy z całego świata pisali do mnie piękne, wzruszające maile po seansie *Zabij...*, a w dalszej części zaznaczali, że nie wezmą filmu, bo na nim – mówiąc wprost – nie zarobią.

Mimo to film odniósł duży sukces na świecie, m.in. brał udział w konkursie Encounters na Berlinale, został uhonorowany wyróżnieniem Jury w Annecy, zdobył wiele międzynarodowych laurów i polskie Złote Lwy w Gdyni. Jak odebrała pani tę nagrodę?

Po raz pierwszy animacja wygrała Gdynię. Bardzo się ucieszyłam z tego zwycięstwa. Tak jak mówiłam, odbierając statuetkę, ta decyzja jury daje nadzieję, że w kinie jest jeszcze miejsce na wrażenia, impresje i ekspresję, a nie tylko opowiadanie historii. Potwierdza to sukces *Zabij...*

Wcześniej słyszeliśmy pani nazwisko przy okazji *Idy* i *Zimnej wojny* Pawła Pawlikowskiego, ale w ostatnich latach koprodukowałam pani wiele interesujących tytułów.

Rzeczywiście, zajmowałam się głównie koprodukcjami, m.in. niemiecko-polsko-francuskim *Kapitanem*, gruzińsko-rosyjsko-polskimi *Zakładnikami* czy *Kongresem*, w który były zaangażowane Polska, Belgia, Francja, USA, Izrael, Luksemburg, Niemcy.

A wśród najnowszych jest bośniacko-austriacko-rumuńsko-holendersko-niemiecko-polsko-francusko-norwesko-turecki film *Aida* w reżyserii Jasmili Žbanić. Dlaczego zdecydowała się pani na udział w tym projekcie?

Tutaj również mam osobiste wspomnienia. Kiedy w latach 90. toczyła się wojna na Bałkanach i akurat w telewizji pokazywano oblężenie Sarajewa, jak większość osób w południe zwykłego dnia, gotowałam zupę. Pomyślałam sobie, jakie to okrutnie banalne, jutro o tej sytuacji nikt nie będzie pamiętał, pojawią się nowe wiadomości. Gdy przeczytałam scenariusz *Aidy*, wrócił do mnie tamten moment. Polski wkład tworczy w ten obraz był duży, film montował wraz z asystentką (Agata Cierniak – przyp. red.) Jarosław Kamiński, kostiumy zrobiła Małgorzata Karpiuk, a kompozytorem był Antoni Komasa-Łazarkiewicz.

Koprodukcje to zawsze współpraca z wieloma twórcami. Czy ważniejszy jest projekt, czy stojące za nim osoby?

Kiedyś ktoś mnie zapytał, czy ważna jest historia czy opowiadający. Po dłuższym zastanowieniu odpowiedziałam, że to drugie. I tak mam do dzisiaj. Czasem jest tak: scenariusz nie jest perfekcyjny, ale reżyser intrygujący. Po dłuższych rozmowach poznajemy się i wprowadzamy zmiany. Gdy reżyser zaczyna podążać za filmem, zaczyna się piękna

przygoda. Jeśli nasze dzieło się udaje, ale nie ma nagród, zawsze powtarzam, że zrobiliśmy wybitny film i to jest najważniejsze. Taka jest moja filozofia.

Dokonała pani wielu dobrych wyborów na swojej drodze zawodowej. Jakie są zatem kryteria oceny projektu?

Chcę robić ważne filmy o sprawach, których nie porusza się na co dzień.

Zarówno myślę o tematach historycznych, jak i społecznych. Właśnie kończymy film Tomasza Wasilewskiego *Głupcy*, który opowiada o bardzo trudnych relacjach rodzinnych. Przygotuję też debiut fabularny Marty Prus. Robię to, co mnie interesuje, mnie jako otwartą na świat kobietę.

Rozmawiał
MARCIN RADOMSKI



Zabij to i wyjedź z tego miasta,
reż. Mariusz Wilczyński



Zabij to i wyjedź z tego miasta,
reż. Mariusz Wilczyński

Nawiązując do tytułu filmu, jak zapamiętałeś lato z czasów nastoletnich?

Pamiętam atmosferę miasteczka, gdzie z jednej strony było mnóstwo przestrzeni, wiele mogło się wydarzyć, ale jednak nic się nie działo. Wszystko rozgrywało się jedynie w naszych głowach, marzeniach czy planach. Cały czas się na coś czekało. I nic. Jestem jednak innym człowiekiem niż mój filmowy bohater, 17-letni Mirek. Choć z kolegami też mieliśmy marzenia o dziewczynach i odwiedzaliśmy te same miejsca, w tamtym czasie pochłonięty byłam przede wszystkim oglądaniem filmów. Nie przydarzyła mi się zatem taka historia, jaka stała się jego udziałem.

W eksplikacji reżyserskiej wspominałeś o niepisanej zasadzie, wedle której w debiucie powinno się opowiadać o miejscach i ludziach, które samemu się dobrze zna.

Już w swoich krótkich metrażach ze szkoły filmowej czy niektórych dokumentach zahaczałem o Trzebinę. To miejsce, gdzie zawsze czułem się bezpiecznie i często wracałem po jakichś porażkach. Pamiętam, jak na pierwszym roku reżyserii byliśmy na ważnym plenierze z Leszkiem Wosiewiczem. Panowała opinia, że jeśli coś tam nie pójdzie, to się wyleci. Czułem, że bardzo zawaliłem swoją scenkę i jedynym, co mogło mnie uratować był film, który kręciło się na koniec pierwszego roku. Kilka moich pomysłów zostało przez Wosiewicza odrzuconych, w efekcie znalazłem się w Trzebinie, u rodziców. Zdałem sobie sprawę, że mam tam wszystko – plenery, bohaterów, przyjaciół, którzy mogą mi pomóc. Udało się, nakręciłem etiudę *Franciszek* i dzięki temu przeszedłem na drugi rok. Zawsze kiedy coś nie wychodziło, wracałem w swojej głowie do Trzebini. Tak było i tym razem.

W ostatnim czasie byłeś aktywny na polu dokumentalnym. Czy jednak celem zawsze była pełnometrażowa fabuła?

Tak, choć zawsze miałem jednocześnie pomysł na fabułę oraz na dokument. Kiedy odrzucono mi ten pierwszy, czasem udawało się z drugim. Starałem się mieć plan B, co zresztą jest wywiedzione ze szkoły filmowej. Krzysztof Zanussi powtarzał nam na zajęciach, że zawsze

KAŻDY ZA CZYMś TĘSKNI

Rozmowa z **TOMASZEM JURKIEWICZEM**, reżyserem filmu *KAŻDY MA SWOJE LATO*



Tomasz Jurkiewicz

musimy mieć co najmniej dwa pomysły, bo gdy mamy tylko jeden i nam go odrzucą, to wpadniemy w depresję i nic nie zrobimy. Kiedy natomiast mamy dwa lub trzy, możemy się na któryś ukierunkować. Starałem się tak robić i akurat wychodziło mi z dokumentami. Choć w duszy czuję się bardziej fabularzystą. Nawet w dokumentach starałem się organizować dramaturgię do pewnego stopnia według schematu fabularnego. Był jakiś punkt zwrotny, bohaterowie mieli swoje cele. Zawsze gdzieś za tą fabułą tęskniłem.

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że gdy już udało ci się ją zrobić, to jest w niej sporo z cierpliwej, dokumentalnej obserwacji.

Z pewnością, zresztą bardzo lubiłem formę dokumentalną, atmosferę na tamtych planach, możliwość przebywania

z bohaterami, rozmowy. W ten sposób poznałem wielu ciekawych ludzi. Skorzystałem z języka dokumentalnego także z uwagi na ograniczony budżet. Pomysł był taki, by kręcić w miejscach, które istnieją, zatrudnić naturszczyków, by aktorzy bardziej byli, niż grali. Mam poczucie, że kiedy jeszcze w szkole robiłem krótkie filmy, było w nich wiele przerysowań, karykatury. Spotkanie z dokumentem pomogło mi dodać temu subtelności, szukać prawdziwego człowieka w swoich bohaterach.

Wśród nich są nastolatki – Agata i Mirek, w których role wcielają się Sandra Drzymalska i Nicolas Przygoda. Jak trafili na twój plan?

Sandrę poznałem podczas pracy nad spektaklem telewizyjnym – *Zabawy w dom* – w ramach cyklu Teatroteka. Przez długi czas nie mogliśmy znaleźć



Sandra Drzymalska, Maciej Grzybowski i Nicolas Przygoda w filmie *Każdy ma swoje lato*, reż. Tomasz Jurkiewicz

odpowiedniej aktorki do głównej roli. W końcu Sandrę poleciła mi Marta Wojciechowicz, reżyserka castingu, z którą współpracuję od początku mojej przygody z filmem. Byliśmy zachwyceni sposobem pracy, naturalnością, a jednocześnie głębią, jaką osiągnęła Sandra. Kiedy przepisywałem scenariusz, wiedziałem już, że chciałbym, by to właśnie ona zagrała Agatę. Z Nicolasem droga była nieco dłuższa.

Jak wyglądała?

Czułem, że postać Mirka to najtrudniejsza rola w filmie. Nie chciałem, by jak to często bywa, 17-latek grał 25-latek po szkole teatralnej. To musiał być chłopak w tym wieku, bardziej naturszczyk. Wraz z Martą wyłoniliśmy w kilkumiesięcznym castingu szóstkę kandydatów mających niewielkie, głównie amatorskie, doświadczenie, ale też jakąś charyzmę. Zaprosiłem Sandrę na próbne zdjęcia z nimi i był to jeden z najtrudniejszych momentów w przygotowaniach do filmu. Sandra ich zmiażdżyła i było jasne, że żaden z tych chłopaków nie jest w stanie zagrać tej roli. A że było to półtora miesiąca przed planowanymi zdjęciami, sytuacja zrobiła się napięta. Znowu z pomocą przyszła Marta, która pomyślała o Nicolasie. Pod

względem osobowości jest on odwrotnością wycofanego Mirka. Ma jednak niesamowitą intuicję aktorską, która pozwoliła mu uruchomić te bardziej nieśmiałe emocje. I co najważniejsze, w zderzeniu z Sandrą pojawiła się chemia, której wcześniej nie było.

Nastolatki z twojego pokolenia i ci dzisiejsi sporo się od siebie różnią?

Bycie nastolatkiem kojarzy mi się przede wszystkim z kompleksami i próbą radzenia sobie z nimi w ten czy inny sposób. Najczęściej przez alkohol, agresję bądź udawanie kogoś zupełnie innego. Kiedy rozmawiałem z dzisiejszymi nastolatkami, Nicolasem czy chłopakami, którzy grali kolegów Mirka, to oni w zasadzie są osobami pozbawionymi kompleksów. Są bardzo świadomi tego, w jakim świecie żyją, co mają. Jeśli czegoś im brakuje, bardzo szybko mogą to zdobyć. Na pewno poczułem wtedy, że reprezentuję zupełnie inne pokolenie i jednak jestem już stary. (śmiech)

Agata jako osoba przyjezdna jest tym obcym, postacią, która rozsądza – obowiązującą w tej społeczności, ale i rodzinie – status quo.

To osoba, która zupełnie do tego miasteczka nie pasuje, ale też nie ma z tym żadnego problemu. Jest na tyle silna i pewna siebie, że to raczej inni mają się do niej dostosować. Agata „wchodzi” w rodzinę Mirka, która ma wiele nieprzepracowanych traum, a wzajemne relacje są oschłe, pozbawione normalnego kontaktu. Wkracza w nią nie dlatego, by ją zniszczyć, ale po to, by jej członkowie na nowo się odnaleźli.

To dla mnie opowieść o tym, że każdy dąży do szczęścia, ale jednocześnie jego definicje mogą być skrajnie różne.

W tym filmie każdy tęskni – za spełnieniem, za szczęściem. To uczucie, które buduje i określa bohaterów, ale i mnie jest bliskie. Rozumiem je, bo mieszkając wiele lat w takim miasteczku, sam tęskniłem za mnóstwem rzeczy. Zresztą to też dotyczy Agaty, która pochodzi z dużego miasta i jak się wydaje, ma zupełnie inne maniery. Ona również szuka szczęścia i wciąż go nie może odnaleźć. Wydaje mi się, że to jest bardzo ludzkie, bo przecież każdy z nas za czymś w życiu tęskni.

Rozmawiał **KUBA ARMATA**

POKAZAĆ DOBRE EMOCJE

Rozmowa
z **PATRICKIEM
YOKĄ**, reżyserem
filmu **LISTY
DO M. 4**

Listy do M. mają już 4 części, każdą reżyserował ktoś inny. Jak pan trafił na plan filmu?

Wcześniej zajmowałem się reżyserią odcinków popularnych seriali komediowych i podejrzewam, że to przesądziło, że producenci zadzwonili właśnie do mnie. Jak sądzę uznali, że jestem na tyle doświadczony, że zmieszczę się w ustalonej konwencji.

Czy w związku z tą konwencją, którą należało zachować, otrzymał pan jakieś konkretne wytyczne?

Nie. Kiedy zdecydowałem się przyjąć propozycję, zdawałem sobie sprawę, że priorytetem będzie to, by film korespondował z poprzednimi częściami. Nie odbywaliśmy w tej sprawie niezliczonych rozmów, raczej było oczywiste, że nie robimy kina moralnego niepokoju, nie próbujemy na siłę wprowadzać eksperymentów. Wiedziałem też, że przy każdej części pracował ten sam operator, Marian Prokop, który był też obecny przy części 4., więc doskonale wiedział, jak to wszystko powinno wyglądać. Skoro realizujemy film świąteczny, to będziemy raczej prosić śniegiem i roz-wieszać choinkowe światelka na płocie, niż pokazywać mniej reprezentacyjne dzielnice Warszawy z panami popijającymi od rana piwo pod śmietnikiem.

Pracując przy kilku serialach, pisał pan też scenariusze. Czy łatwiej się panu reżyseruje, kiedy jest pan też odpowiedzialny za tekst, czy wręcz przeciwnie?

Dla mnie sytuacją idealną jest otrzymanie doskonałego scenariusza. Uważam, że pisanie scenariuszy to najtrudniejsze zadanie w tej branży, bo film tworzy



Patrick Yoka na planie filmu
Lisy do M. 4

właśnie scenarzysta, powołując do życia zupełnie nowy, nieznan świat. Z punktu widzenia reżysera wiem, że można się oczywiście od tekstu odbić, pójść we własną interpretację. Tym niemniej, jeśli scenariusz będzie zły, to nawet najlepszy reżyser czy aktorzy go nie ożywią, nie sprawią, że nagle będzie świetny. Można robić kino piękne wizualnie i z dużym wdziękiem, ale jeśli historia jest źle wymyślona, to nic jej nie uratuje. Czasami nie mam wyjścia i zdarza mi się samodzielnie naprawiać scenariusze, albo pisać je od początku. Natomiast to jest bardzo ciężki i wyczerpujący proces. Odżywam na planie, wśród ludzi, aktorów i ekipy. Uwielbiam odbijać się od różnych energii, to mnie zawsze inspirowuje. Pisanie wiąże się natomiast z dojmującą samotnością. Przy okazji *Listów do M. 4* sytuacja była taka, że kiedy dostałem telefon od producentów, ostateczna wersja scenariusza jeszcze nie powstała. Dostałem do ręki może 4. draft i informację, że mogę zgłaszać uwagi do poszczególnych rozwiązań czy wątków. Oczywiście tekst przeczytałem, zasugerowałem kilka drobnych zmian, nad którymi pochylili się scenarzyści. Jako człowiek, który sam ma doświadczenie z pisanem scenariuszy, starałem się być ostrożny. Po pierwsze miałem świadomość, że gadam z facetami odpowie-

dzialnymi za sukces wszystkich poprzednich części (Marcin Baczyński, Mariusz Kuczewski), a po drugie wiedziałem, że nie ma nic bardziej deprymującego niż ktoś, kto przychodzi z zewnątrz i rozważa ich pracę. Pracowali nad tekstem rok czy półtora, to przecież ich historia. Natomiast z mojego punktu widzenia bardzo ważne jest, czy w zaproponowanych ramach mogę się jako reżyser zmieścić. Po lekturze stwierdziłem, że tak, potrafię sobie ten film wyobrazić i jestem w stanie odnaleźć się w tych pomysłach.

Jak intensywna była praca na planie? Czy ma znaczenie, że to film produkcyjny?

Jak na polskie warunki *Listy...* mają najgorszy budżet, ale też z tą konwencją łączą się pewne oczekiwania, np. to, że obraz w dużym cudzysłowie powinien błyszczeć i mienić się światłkami w płatkach bez przerwy padającego śniegu. A to zabiera czas. Dlatego plan był dość napięty i nie mogłem sobie pozwolić na skomplikowane inscenizacje. Musiałem pilnować, żeby nie dochodziło do zbyt wielu nadgodzin, żeby działać w tempie. Co nie zmienia faktu, że zawsze staram się utrzymywać przyjemną atmosferę na planie, bo wychodzę z założenia, że pracujemy w fajnym zawodzie. Zresztą nie znoszę mitu

o „piłujących od rana głę” genialnych reżyserach. W moim odczuciu świadczy to raczej nie o skuteczności, a o braku kompetencji i niestabilnej osobowości.

Czy w takim razie na planie seriali ma pan większą swobodę, jeśli chodzi o intensywność i długość zdjęć?

Na ogół wygląda to dość podobnie, choć myślę, że najbardziej swobodną atmosferę mieliśmy na planie *Rodzinki.pl*, szczególnie kiedy dzieci były małe i mogły pracować po 6 godzin na dobę. Wtedy jeden 20-minutowy odcinek kręciliśmy 3 dni, co było niewyobrażalnym komfortem, ale było też niezbędne. Dzieci mają ograniczoną możliwość koncentracji, a poza tym pracę na planie powinny traktować jak zabawę. Pamiętam, że kiedy ktoś przychodził na nasz plan, łapał się za głowę, bo najczęściej chłopcy latali i wygłupiali się, a my czekaliśmy, aż się wyszaleją i skupią na tyle, żeby nagrać scenę. To trwało latami (*śmiech*) – bardziej happening niż praca. Była to natomiast jedyna taka produkcja, z którą miałem do czynienia. Na ogół zawsze jest presja. Natomiast na swoich planach, niezależnie od tego, jakie byłoby ciśnienie, staram się wygospodarować czas na wspólne rozmowy, picie kawy i wygłupy.

Przy *Listach do M. 4* też to się udało?

Tak, a przynajmniej starałem się. Było to o tyle ważne, że tu każdy wątek kręcony był kilka dni, a wątki w filmie się w niewielkim stopniu przenikały, więc dla poszczególnych aktorów praca po tych kilku dniach się kończyła. Przychodzili następni, dla których film się „zaczynał”. Tych „pierwszych dni zdjęciowych” było tak naprawdę kilka. Mnie zależało, aby utrzymać tę samą atmosferę dla wszystkich.

W filmie jest bardzo wiele scen komicznych, dowcipów sytuacyjnych, co zwykle jest dość trudne do osiągnięcia, jeśli nie ma miejsca na improwizację. Czy aktorzy dostali przestrzeń, w której mogli zaproponować coś od siebie?

Z mojego doświadczenia wynika, że – zwłaszcza w komediach – niemożliwe jest zrealizowanie wyłącznie tego, co mamy na papierze. Scenariusz może być bardzo zabawny, ale kiedy dochodzi do etapu zdjęć i próbujemy te sceny oży-

wiać, to np. coś nie wychodzi ze względu na nieodpowiedni rytm dialogu albo inne wycucie absurdu u aktora. Czasem wystarczy zmienić punkt ciężkości, czasem coś trzeba przepisać. Poza tym niezależnie od tego, jak scena jest napisana, trzeba mieć na nią reżyserski pomysł. Nie sposób wszystkiego idealnie opisać w scenariuszu, bo na planie możemy się spotkać z zupełnie innymi warunkami, czego wcześniej nie dało się przewidzieć. W dużej mierze zależy to od scenografii, wnętrza, przestrzeni, tego, co mamy do dyspozycji na miejscu. Może jeśli George Lucas w przypadku *Gwiezdnych wojen* wymyślił sobie, że *Gwiezdny Niszczyciel Imperium* będzie miał długi dziób i wieżyczkę w kształcie poziomego rombu, to piłował modele przez pół roku, aż uzyskał efekt, o który mu chodziło. Ale na naszych planach tak

Czy uczestniczy pan w pracach, które są związane np. z zagospodarowaniem przestrzeni, ze scenografią?

Zwykle tak, udzielam się na każdym etapie. Staram się nie wypowiadać w zakresie elementów, o których nie mam pojęcia, np. kostiumów, szczególnie jeśli robimy film współczesny, bo to determinuje moda, o której nie mam zielonego pojęcia. (*śmiech*) Natomiast mocniej angażuję się w kwestie związane z przestrzenią, razem ze scenografem i operatorem oglądamy obiekty, zastanawiamy się, co i jak zrobić, żeby ją najlepiej wykorzystać.

Listy... to rzadki przypadek filmu, który mimo upływu czasu, z każdą kolejną częścią serii, nie traci na popularności. Wręcz przeciwnie. Co pana zdaniem przyciąga widzów?



Tomasz Karolak
i Mateusz Winek w filmie
Lisy do M. 4,
reż. Patrick Yoka

to nie wygląda. Częściej się zdarza, że w scenariuszu mamy opis pięknej willi z basenem, natomiast to, co zastajemy na planie to lekko zrujnowany budynek, z reprezentacyjną tylko jedną ścianą, za to z drugiej strony za płotem stoi elektrociepłownia. Zaś jedyną i główną stylistyczną zaletą „willi” jest niewielkie oddalenie od drugiego obiektu, w którym tego samego dnia mamy zdjęcia, więc jest szansa „wyrzucić plan”. Realizacja filmu to dla reżysera tysiące kompromisów.

Wszystkim nam zależało, aby ten film pozostawiał dobre emocje. Żeby pokazywał świat może w sposób lekko wyidealizowany, trochę naiwny, ale żeby mówił o ludziach coś ładnego, sympatycznego, i w miarę przystępnie dla szerokiej widowni. Mam nadzieję, że *Listy do M. 4* przysporzą miłych wrażeń i sprawią, że otaczający nas świat będzie na chwilę trochę lepszy.

Rozmawiała **MAGDALENA
MAKSIMIUK**

POTENCJAŁ KOMIKSOWEGO UNIWERSUM

Rozmowa z reżyserami, wyprodukowanego przez studio EGoFILM, serialu *KAJKO I KOKOSZ* – **MARCINEM WASILEWSKIM** (odc. 3), **ŁUKASZEM KACPROWICZEM** (odc. 4) i **ROBERTEM JASZCZUROWSKIM** (odc. 5) ze studia animacji Grupa Smaczno

Jest taki serial dokumentalny pt. *10 Years with Hayao Miyazaki*, który szczegółowo opowiada o procesie twórczym słynnego japońskiego twórcy. Obserwując jego poczynania, zauważamy, że konstruowanie pełnometrażowej animacji jest przygodą pełną wyzwań, czasem wręcz drogą przez mękę. Czy praca nad serialem animowanym wygląda podobnie?

Robert Jaszczurowski: Tworzenie animacji jest niezwykle czasochłonne, a efekty tej pracy widać bardzo późno. To proces, w którym bierze udział mnóstwo ludzi, co czasem sprawia trudności. Na przykład reżyser lub twórca strony plastycznej musi „sprzedać” swoją wizję animatorom i tego typu współpraca często dość długo trwa. Efekt jest w tym przypadku jeszcze trudniejszy do wyobrażenia niż przy standardowym filmie fabularnym.

Marcin Wasilewski: Oczywiście *10 Years with Hayao Miyazaki* skupiał się na artyście wymyślającym fabułę całkowicie od podstaw. Natomiast praca przy *Kajko i Kokosz* polega w dużej mierze

na zinterpretowaniu już istniejącego tematu. Poza tym tworzymy serial – nie film – więc jest to oczywiście działanie w obrębie krótszej, odcinkowej formy. Jednakże w trakcie naszego procesu twórczego pojawiają się bliźniacze dramaty i chwile euforii.

Marka komiksu „Kajko i Kokosz” dość długo próbowała się przebić do popkultury głównego nurtu. Przez lata podejmowano kolejne próby adaptacji – pojawiały się gry komputerowe czy filmy krótkometrażowe. Jednak do tej pory żadna ze wspomnianych adaptacji nie odniosła sukcesu dorastającego do kultowej reputacji komiksu. Wejście tego tytułu na platformę streamingową Netflix można więc uznać za przełom. Czy rzeczywiście akurat teraz jest idealny moment, by perypetie dwóch słowiańskich wojów zdobyły serca masowego widza?

R.J.: Te próby ekranizacji sięgają aż lat 80. Trudność polegała na przeniesieniu barokowego stylu rysunku Janusza Christy na ekran. Jego kreska narzucała dość

wymagającą formę, będącą całkowitym przeciwieństwem np. kreski *Reksia* czy *Bolka i Lolka*. Skomplikowana estetyka graficzna wiązała się więc z wysokimi kosztami produkcji. Z kolei transformacja lat 90. doprowadziły do zapaści kina animowanego w naszym kraju. Dopiero powstanie PISF-u pozwoliło poważnie myśleć o reaktywowaniu tego typu projektów. Obecnie dzięki działaniom instytucji dbających o rozwój animacji w Polsce oraz zainteresowaniu Netflix, możemy dokonać skoku w zupełnie nową przestrzeń kreatywną. Twórcy mają możliwość szybszego i sprawniejszego działania niż kilka dekad temu, a ich projekty mogą zaistnieć nawet w kontekście międzynarodowym.

Serial *Kajko i Kokosz* ma zatem potencjał kulturalnego towaru eksportowego?

M.W.: Oczywiście, że tak. *Kajko i Kokosz* jest co prawda zakorzeniony w naszej lokalnej tradycji, ale porusza problematykę, która zostanie zrozumiana również za granicą. Seria opowiada o perypetiach całkowicie uniwersal-

nych. Warto też dodać, że zaletą serialu jest plejada zabawnych i wyrazistych postaci. Właściwie każdy z bohaterów nosi w sobie indywidualną, intrygującą historię konstruującą unikalne uniwersum. Atrakcyjna dla międzynarodowego odbiorcy może być również estetyka audiowizualna. W procesie developmentu wizualnego – niezwykle szeroko zakrojonego, angażującego pracę całego zespołu wspaniałych artystów – udało nam się dodać klasycznym opowieściom nowoczesnego kolorytu.

Wprowadzając tak uznany tytuł do współczesnych, streamingowych realiów, na pewno stoją państwo twórcy czoła wieloletnim, oddanym fanom komiksu, a z drugiej próbowacie dotrzeć do całkowicie nowego widza. Jak podołać takiemu wyzwaniu?

Łukasz Kacprowicz: Polski „*Kajko i Kokosz*” różni się od innych legendarnych dzieł, które powstały w podobnym czasie (belgijski „*Tintin*” albo francuski „*Asterix*”). Serie tworzone

przez twórców z Zachodu niemal od samego początku były regularnie ekranizowane. Z kolei dorobek Christy przez długi czas nie miał szczęścia do pełnometrażowych czy odcinkowych adaptacji. Był to tytuł znany głównie w niszowym środowisku miłośników komiksów. Na pewno właśnie ci najwięksi fani oryginalnej serii będą najbardziej wymagający wobec naszych pomysłów. Co ciekawe, przez ten niedobór adaptacji, nagle ta teoretycznie starszokolna pozycja staje się świeżym, gorącym tematem. Mamy jednak świadomość, że współtworzymy serial przede wszystkim dla dzieci. To odbiorcy, którzy nie mają oczekiwań dotyczących pierwowzoru, bo często go nie znają.

M.W.: Chcemy zachować ducha oryginalnych komiksowych historii. Liczymy na zdobycie serc zarówno wieloletnich miłośników Christy, jak i nowych fanów.

Można zaryzykować stwierdzenie, że właśnie ten młody widz jest najbardziej wymagający.

M.W.: To prawda. Natomiast jesteśmy pewni, że akurat młody widz oceni

dzieło „na świeżo”. Nie będzie odwoływał się do swoich osobistych wyobrażeń wytworzonych przed seansem. Tak więc zupełnie nie obawiamy się jego reakcji.

Skąd decyzja, by wziąć udział w tym projekcie? Czy „Kajko i Kokosz” ma dla panów ważniejsze, bo osobiste znaczenie?

R.J.: Jak najbardziej. Mam absolutnie osobisty stosunek do tego komiksu. Jako dziecko poznałem pana Janusza Christę. W latach 80. mieszałem w Sopocie i zaczytywałem się w historiach obrazkowych z pisma „Wieczór Wybrzeża”. To właśnie tam, na ostatniej stronie, ukazywał się komiksowy pasek z przygodami Kajko i Kokosza. Wraz z moimi kolegami założyliśmy „Klub Komiksologów”. To było istne szaleństwo, jak bardzo wkręciliśmy się w te historie. Któregoś dnia stwierdziliśmy, że musimy odnaleźć pana Janusza. Niczym młodzi detektywi, postanowiliśmy znaleźć autora naszych ukochanych komiksów. Przy pomocy... książki telefonicznej odzyskaliśmy numer telefonu do Janusza Christy. Na szczęście w Trójmieście był tylko jeden. Ku naszemu zaskoczeniu, pan Janusz zaprosił nas do siebie i tak zaczęliśmy odwiedzać go przynajmniej dwa razy do roku, żeby chłonąć jego niezwykle opowieści. To było wyjątkowo inspirujące przeżycie. Dzięki temu doświadczeniu zostałem rysownikiem i reżyserem rysowanych historii dla dzieci.

Niesamowite. Historia zatoczyła koło. R.J.: Dokładnie.

Serial to oczywiście znakomita formuła na adaptację bogatej twórczości Janusza Christy. Czy marzy się panom również film pełnometrażowy osadzony w tym uniwersum?

Ł.K.: Myślmy, że to bardzo dobry pomysł. Świat „Kajko i Kokosza” jest na tyle interesujący, że można z niego czerpać w nieskończoność.

Życzę zatem dalszych okazji do eksplorowania tego szczególnie bogatego uniwersum.

Rozmawiał
ŁUKASZ KRAJNIK



Marcin Wasilewski,
Robert Jaszczurowski
i Łukasz Kacprowicz

Co i ile z powieści „Inni ludzie” Doroty Masłowskiej zobaczymy w pani filmie?

Aleksandra Terpińska: Starałam się być możliwie wierna tekstowi, który jest raportem poematem, więc dialogi wypowiediane przez bohaterów czy teksty piosenek – to słowa, które znajdziemy w książce Doroty. Natomiast sporo pracy i zmian włożyłam w dramaturgię tekstu i wybranie kluczowych dla mnie wątków, żeby opowiedzieć o współczesnym społeczeństwie i relacjach między ludźmi, wybierając to, co było dla mnie najbardziej pociągające w tej książce.

Na ile pani wiedza z zakresu psychologii była przydatna podczas tworzenia scenariusza i realizacji zdjęć do filmu tak głęboko sięgającego w otchłań ludzkiej duszy?

Zawsze można zadać sobie pytanie, co stało za decyzją wyboru takich, a nie innych studiów (w moim przypadku psychologii). Myślę, że były to ciekawość i wrażliwość na drugiego człowieka, i w tym sensie psychologia pogłębiła i rozwinęła tę jakość we mnie, stając się dobrym punktem wyjścia do wyboru reżyserii jako drogi życiowej. Myślę, że ta cecha jest przydatna przy okazji każdej rzeczy, nad którą pracuję i sprawia, że wybieram takie, a nie inne tematy, i to o nich chcę opowiadać.

Czy narrator w filmie będzie łącznikiem między literacką opowieścią a jej filmową wersją?

Nie chciałabym zdradzać zbyt wielu szczegółów dotyczących narratora, ponieważ nie chcę odbierać widzowi przyjemności z oglądania filmu. Niewątpliwie jest to postać, która przeprowadza nas przez



Aleksandra Terpińska na planie filmu *Inni ludzie*

NA PLANIE FILMU INNI LUDZIE

Rozmowa z reżyserką i scenarzystką
ALEKSANDRĄ TERPIŃSKĄ, producentką
BEATĄ RZEŹNICZEK, autorem zdjęć
BARTOSZEM BIEŃKIEM i scenografką
ANNĄ MARZĘDĄ

wszystkie wątki w tej historii. W książce ta postać ma marginalne znaczenie, dlatego myślę, że niektórzy mogą być zaskoczeni jej wyborem, ale mam też nadzieję, że dla widza będzie to ciekawa niespodzianka.

W jaki sposób wybrnęłyście panie jako producentki (drugą producentką jest

Klaudia Śmieja-Rostwowska – przyp. red.) z problemu przerwania realizacji zdjęć do filmu aż na... osiem miesięcy?

Beata Rzeźniczek: To było trudne doświadczenie dla nas wszystkich. Banałem będzie powiedzenie, że staraliśmy się szukać plusów tej sytuacji, ale tak właśnie było. Jako filmowcy mamy świadomość,

że często na nasze działanie wpływa dużo czynników od nas niezależnych. Uczymy się szukać rozwiązań, nie załamywać się nawet w starciu z pandemią. Wszyscy podeszli do tematu bardzo odpowiedzialnie. Muszę przyznać, że było to naprawdę wyzwanie – wznowiać już raz przerwane zdjęcia na początku listopada, w szczycie zachorowań...

Co w trakcie realizacji zdjęć było dla pani najtrudniejszym, a może najciekawszym wyzwaniem produkcyjnym?

Szczerze powiedziawszy trudno mi znaleźć jakieś konkretne zagadnienie – dzisiaj wszystko przesłania pandemia. Do tego perspektywa w trakcie zdjęć jest tak inna. Z jednej strony nie ma rzeczy niemożliwych, trzeba iść do przodu, a z drugiej strony prosta rzecz (padający śnieg) może dramatycznie skom-

plikować sprawę. Poza tym przed nami cała postprodukcja i wiem, że czeka nas jeszcze wiele wyzwań, zwłaszcza muzycznych – bo muzyka, beat, rytm, mają w tym filmie wyjątkową moc.

Interwał twórczy w filmie to czysto brzmiący zespół czterech dźwięków. Reżyser, aktor, operator i scenograf. Jak pan, jako twórca obrazu filmowego, czuł się w tym „współbrzmieniu”?

Bartosz Bieńki: Czułem, że z „dźwięków” tych jesteśmy w stanie stworzyć bardzo oryginalny „kawałek”, który niekoniecznie musi współbrzmieć od początku, żeby znakomicie w efekcie się uzupełniać. Chyba trochę jak z rapem. (śmiech) Aleksandra nie przestaje mnie w takim nonkonformistycznym podejściu zaskakiwać. Cały czas szuka i pozostaje wierna swoim instynktom. To bardzo szczerze i jeszcze bardziej cenne. Nowym doświadczeniem była dla mnie współpraca z Anią (scenografką Anną Marzędą – przyp. red.). Wyjątkowo ciekawie było obcować z jej cudownie „kudłatą” wyobraźnią. Często mnie zaskakiwała, bardzo pozytywnie. Jacek (aktor Jacek Beler – przyp. red.)

okazał się moim zdaniem fantastycznym wyborem, choć również nieoczywistym. Jest aktorem szczególnie instynktowym, porusza się bez zahamowań w szerokich ramach swoich emocji. To czasem duże wyzwanie, ale myślę, że warto się tego trudu podjąć dla świetnych rezultatów. Dla mnie jako autora zdjęć ważne było, żeby nie starać się od razu zaabstrahować z tą trójką jak orkiestra w filharmonii. Bardzo lubię element odwagi i poszukiwania rozwiązań przekornych.

Zdjęcia opisujące ludzkie myśli, problemy, dylematy i całą dramaturgię opowieści to zadanie zawsze trudne dla operatora. Jak pan z tego wybrnął?

Zdjęcia opisujące myśli, problemy, dylematy, dramaturgię opowieści – to kwintesencja zawodu, który wykonuję. Wystarczy wsłuchać się w ludzkie myśli, zrozumieć problemy i dylematy, oraz dać się uwieść zapisanej w scenariuszu dramaturgii i poszukać dla niej, głęboko w sobie, rozwiązań wizualnych. To niezwykła przygoda.

Scenograf w filmie sprawuje pieczę nad obiektami zdjęciowymi, ale

czasem także nad kostiumami czy charakterystyką. Który z tych elementów w *Innych ludziach* wymagał pani zdaniem szczególnej uwagi?

Anna Marzęda: Każdy z wymienionych przez pana działów miał swoje wyzwania. W Polsce sytuacja, w której scenograf sprawuje pieczę nad kostiumami i charakterystyką jest niezwykle rzadka i tutaj taka nie miała miejsca. W naszym wypadku była to zwyczajowa współpraca nad kształtem wizualnym filmu. Dlatego nie chcę się wypowiadać za koleżanki: Weronikę Orlińską – kostiumografkę i Darię Siejak – charakterystykę. Myślę jednak, że przed wszystkimi pionami kreatywnymi stało wspólne zadanie: przedstawienie bohaterów i ich świata na granicy rzeczywistości. Staraliśmy się wykreować świat, który w każdym swoim aspekcie dopowiada, kim są nasi bohaterowie oraz to, jak wygląda ich życie, ale jednocześnie balansuje między szarą rzeczywistością a snem, czy narkotycznym widmem.

Rozmawiał
STANISŁAW
NEUGEBAUER



Sebastian Fabijański i Sonia Bohosiewicz w filmie *Inni ludzie*, reż. Aleksandra Terpińska

Na początku grudnia zeszłego roku zakończyły się zdjęcia do autorskiego filmu Aleksandry Terpińskiej *Inni ludzie*. Zdjęcia rozpoczęły się w lutym 2020 roku, ale ośmiomiesięczna przerwa związana z pandemią tak wydłużyła okres zdjęciowy. Scenariusz oparty jest na prozie Doroty Masłowskiej pod tym samym tytułem, a tematyką obrazu jest opowieść o ludziach poszukujących miłości, prawdziwych uczuć w świecie moralnych dylematów, dozgonnych kredytów, problemów egzystencjalnych. Opowieści filmowej towarzyszyć będą dźwięki warszawskiego, wielkomińskiego rapu. Jak mówi debiutantka w fabule pełnometrażowej – Aleksandra Terpińska: „Mamy nadzieję, że udało nam się stworzyć oryginalne, odważne i autentyczne kino”. Za produkcję odpowiada Warner Bros. Pictures i firma Madants (Klaudia Śmieja-Rostwowska i Beata Rzeźniczek), autorem zdjęć jest Bartosz Bieńki, scenografią Anna Marzęda. Oprawę muzyczną przygotował Auer. Dystrybucją zajmie się Warner Bros. Entertainment Polska. W rolach głównych zobaczymy Jacka Belera, Sonię Bohosiewicz, Sebastiana Fabijańskiego, Magdalenę Kolesnik, Marka Kalitę i Beatę Kawkę. Obraz jest współfinansowany przez PISF. Premierę zaplanowano na jesień 2021 roku. S.N.

EKSPERYMENT Z SUKCESEM

Sundance Film Festival – kultowe wydarzenie, od 1978 roku firmowane przez Roberta Redforda – tak jak wiele innych festiwali, musiał się przenieść do internetu.



Bartosz Bielenia w filmie *Prime Time*, reż. Jakub Piątek

Festiwal zrealizowano między 28 stycznia a 3 lutego i trwał on kilka dni krócej niż zazwyczaj. O około połowę skurczył się też program – do 73 tytułów. Fizyczne pokazy odbywały się tylko w wybranych kinach na terenie USA.

Zwycięzców wyłoniły składy jurorskie, w których zasiedli przedstawiciele różnych gałęzi filmowego świata – m.in. aktorki Cynthia Erivo i Daniela Vega, reżyser Joshua Oppenheimer czy krytyk filmowy Ashley Clark. Najlepszą Amerykańską Fabułą Pełnometrażową został obraz otwarcia – CODA – historia młodej dziewczyny, która jako jedyna słysząca osoba w rodzinie i jej łącznik ze światem musi decydować: wyjechać czy zostać? Najlepszym Dokumentem Amerykańskim zostało wyprodukowane przez Ahmira Questlove Thompsona z zespołu The Roots *Summer of Soul (... Or, When The Revolution Could Not Be Televised)*. To odtworzona z niepublikowanych nagrań opowieść o zorganizowanym w 1969 roku Harlem Cultural Festival. Tytuł Najlepszej Międzynarodowej Fabuły słusznie zgarnął osadzony w Kosowie Hive Bierty Basholli opowiadający o Fahrije, która straciła męża podczas wojny w 1999. Dzielnie usiłuje zapewnić swojej rodzinie byt, ale jej samodzielność oburza patriarchalne społeczeństwo. Wszystkie wymienione produkcje zostały także ulubieniami publiczności. Tytuł Najlepszego Między-

narodowego Dokumentu trafił do wstrząsającego *Flee* Jonasa Pohera Rasmussena o afgańskim uchodźcy, który po latach mieszkania w Danii musi skonfrontować się z bolesną przeszłością. Równie mocny był w tej kategorii faworyt widzów – film *Writing with Fire* Sushmita Ghosha i Rintu Thomas o kulisach funkcjonowania i procesie cyfryzacji jedynej w Indiach gazety prowadzonej wyłącznie przez kobiety. Jak co roku rozdano również nagrody indywidualne we wszystkich kategoriach – za reżyserię, scenariusz czy aktorstwo. Do puli zwycięzców dołączyły m.in. *Sabaya* Hogira Hirori, *Users* Natalii Almady czy *Ma Belle, My Beauty* Marion Hill. Nie zabrakło premier z dużymi nazwiskami. Swoje reżyserskie debiuty pokazały m.in. aktorki Robin Wright i Rebecca Hall. Wiele z filmów z tej selekcji trafi w Polsce do obrotu festiwalowego.

Choć z Polski do górskiego miasteczka Park City w Utah daleko, w przeszłości na Sundance trafiali – i to z sukcesami! – Polacy. Naszym rodakom zdarza się na Sundance błyszczeć. W 2016 roku jedną z nagród zdobyły *Córki Dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej, za reżyserię wyróżniono zaś Michała Marczyka za *Wszystkie nieprzespane noce*. Trzy lata później najlepszą aktorką została ogłoszona Krystyna Janda (*Słodki koniec dnia*). W 2021 największym „polskim” wydarzeniem były

premiery dwóch rodzimych produkcji. W konkursie międzynarodowym pokazano *Prime Time* debiutującego Jakuba Piątkę ze świetną rolą Bartosza Bieleni. Film zdobył raczej przychylne recenzje, ale pożegnał się z festiwalem bez nagród. Drugi akcent to stworzona wirtualnej rzeczywistości *Noccc* Weroniki Lewandowskiej i Sandry Frydrysiak. Sensualny VR-owy poemat pokazano w poświęconej innowacyjnym produkcjom sekcji New Frontier.

Zarówno dyrektorka Sundance Institute – organizującego festiwal – Keri Putnam, jak i dyrektorka samego festiwalu, Tabitha Jackson, podkreślały, że wirtualną edycję Sundance uznają za udaną. Doceniły zaangażowanie widzów i sławiły moc sztuki w tych trudnych czasach. Dowodem na sukces eksperymentu może być frekwencja: online’owe Sundance dotarło do 168 proc. większej widowni niż zwykle. Widzowie pochodzili ze wszystkich amerykańskich stanów i 120 krajów na świecie. Przedstawicielom mediów seanse ułatwiało kilka równoległych trybów dostępu do treści, w tym wcześniejsza rezerwacja premier czy Video On Demand. Stworzono nawet wirtualną kawiarnię i bar dla uczestników. Przeważa jednak nadzieja, że w 2022 do wypicia wspólnej kawy nie będzie potrzeba specjalistycznych gogli VR.

ANNA TATARSKA

Nagroda dla Najlepszego Filmu Europejskiego dla *Dalej jest dzień* Damiana Kocura, obrazu prezentowanego w Konkursie Międzynarodowym, to największy sukces polskiego kina krótkometrażowego w tym roku w Clermont-Ferrand. Wyróżnienie daje autorowi szansę na nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej. Właściwie już samo przyjęcie do rywalizacji jest wygraną – organizatorzy otrzymali w tym roku aż 6369 zgłoszeń z 55 krajów. Nie jest to jednak pierwsze zwycięstwo dla tego utrzymanego w surowej, czarno-białej estetyce filmu o samotności i nielegalnych imigrantach. Wcześniej fabuła wygrała m.in. w Trieście, w Gdyni dostała Nagrodę Specjalną, a w Krakowie, gdzie miała swoją premierę, Srebrnego Lajkonika.

Dalej jest dzień to nie jedyny polski akcent w tym roku na francuskim festiwalu. Wiele działo się na Short Film Market, targach dla gości z akredytacjami branżowymi – każdego roku to około 3,5 tys. osób. Profesjonaliści uzyskali dostęp do wszystkich wysłanych na festiwal polskich tytułów, czyli aż do 106 filmów, wśród których znalazły się m.in. *Alicja i żabka* Olgi Boładź, *Chodźmy w noc* Kamili Tarabury, *We Have One Heart* Katarzyny Warzechy, *Kamień* Bartosza Kozery, *Dad You’ve Never Had* Dominiki Łapki, *Problem* Tomasza Wolskiego, *Sukienka* Tadeusza Łysiaka czy *Uległość* Michała Ciechomskiego.

Czternaście tytułów było szczególnie promowanych przez Krakowską Fundację Filmową (KFF), która w ramach projektu KFF Sales&Promotion przygotowała zestaw „Polish Shorts Online 2020/21” – kiedyś udostępniany na DVD, obecnie jako kod dostępu do wideoteki online. Zespół KFF odpowiadał też – już po raz piętnasty przy wsparciu PISF-u – za organizację polskiego stoiska. Ze względu na obostrzenia pandemiczne po raz pierwszy wirtualnego.

Stacjonarne targi to zawsze tętniące życiem miejsce spotkań, rozmów, wymiany materiałów, dystrybucji – m.in. magazynu „Focus on Poland” z artykułami i katalogiem rodzimych shortów. Komunikacja przez sieć nie może tej interakcji zastąpić, ale udało się co innego: głównym punktem naszej obecności w Clermont-Ferrand 2021 była godzinna prezentacja polskiego rynku filmów krótkometrażowych. Przedstawili go reprezentanci szkół, festiwali, producentów (w tym Studia Munka-SFP, Studia Filmowego Indeks oraz Krakowskiego Centrum Animacji), agentów, komisji filmowych oraz

WACHLARZ POLSKICH SHORTÓW

43. Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Clermont-Ferrand przyniósł nagrodę dla fabuły Damiana Kocura, a 36. targi Short Film Market zaprezentowały aż 106 nowych polskich produkcji.



Dalej jest dzień, reż. Damian Kocur

samego PISF-u. „Zainteresowanie przerosło nasze oczekiwania, chociaż formuła była nietypowa, wiemy, że panel obejrzało kilkaset osób. Nadal jest on dostępny dla akredytowanych gości” – komentuje Marta Świętek, główna koordynatorka stoiska z ramienia KFF.

Online czy fizycznie, w Clermont-Ferrand nie można się nie pojawić, jeżeli zajmuje się krótkimi metrażami. Pod wieloma względami to wydarzenie ważniejsze niż Short Film Corner w Cannes. Każdego roku pobyt polskiej delegacji we Francji owocuje nowymi międzynarodowymi współpracami. „Zwracamy uwagę nie tylko na pojedyncze filmy. Tutaj krystalizują się plany na polskie przeglądy na całym świecie na bieżąco

i kolejny rok. Tu narodziły się focusy naszych shortów w Korei Południowej czy w Brazylii, a także coroczny polski program na festiwalu Curtas Vila do Conde w Portugalii. W tym roku takie rozmowy rozpoczęliśmy z hiszpańskim Aguilar Film Festival” – wymienia Świętek. „Są tu wszyscy. Clermont-Ferrand to doskonała platforma nie tylko dla prezentacji naszych nowych filmów, ale i promocji szerszego dorobku polskich shortów” – podkreśla.

Nagroda, przeglądy, nowe kontakty – czy można wyjeżdżać z Francji z większą satysfakcją? Nawet jeżeli tym razem była to Francja tylko na ekranie komputera...

DAGMARA ROMANOWSKA

POLSCY FILMOWCY

BANACH. MIĘDZY DUCHEM A MATERIAŁ Z NAGRODAMI W INDIACH

Dokument *Banach. Między duchem a materia* w reżyserii Wiesława Saniewskiego zapraszany jest na wiele festiwalu zagranicznych, a ostatnio pokazano go i nagrodzono w Indiach. Obraz zwyciężył w konkursie filmów dokumentalnych na Tagore International Film Festival w Bolpur (dawniej: Mahul Woods International Film Festival w Kalkucie) oraz otrzymał Honorowe Wyróżnienie Jury na festiwalu w Bombaju (Mumbai Shorts International Film Festival). Dokument ten jest opowieścią o wielkim polskim matematyku, jakim był Stefan Banach (stawiany przez naukowców obok Kopernika, Skłodowskiej-Curie, Pitagorasa czy Euklidesa), oraz o niezwykłych zastosowaniach jego odkryć we współczesnym świecie, np. w tomografii komputerowej, w badaniach wypadków lotniczych, pracach nad sztuczną inteligencją oraz w ogólnosiłkowej cyfryzacji. *Banach. Między duchem a materia* to także wypowiedź na temat tajemnicy matematyki i jej skuteczności w rozwiązywaniu wielu problemów, przed jakimi staje ludzkość. Dokument realizowany był w latach 2018-2019 w Polsce, Szwecji, Stanach Zjednoczonych i na Ukrainie. Premiera filmu – w ramach telewizyjnego cyklu *Geniusze i marzyciele* o wybitnych Polakach, którego pomysłodawczynią jest znana dokumentalistka Anna Ferens – odbyła się 8 lutego na antenie TVP.

POLSKIE SUKCESY W CLERMONT-FERRAND

Film Damiana Kocura, nagrodzony w zeszłym roku m.in. Srebrnym Lajkonikiem na 60. Krakowskim Festiwalu Filmowym, został uznany za Najlepszy Film Europejski na tegorocznym festiwalu w Clermont-Ferrand (29 stycznia – 6 lutego).

W związku z tym znalazł się na shortliście tytułów, które mogą ubiegać się o nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej w kategorii Najlepszy Film Krótkometrażowy. Festiwal w Clermont-Ferrand od lat stanowi największe wydarzenie na świecie poświęcone wyłącznie filmom krótkometrażowym (nazywany jest czasem „Cannes krótkiego

metrażu”). Współorganizuje również największe na świecie targi tychże filmów. Każdego roku jest odwiedzany przez dziesiątki tysięcy osób – od zwyczajnych widzów, po reżyserów, producentów, krytyków, scenarzystów i dystrybutorów. W tym roku – ze względu na sytuację pandemiczną – zarówno festiwal, jak i targi po raz pierwszy

HOME SWEET HOME I DESZCZ NAGRODZONE W SERBII



Home Sweet Home, reż. Agata Puszcza

Filmy: Agaty Puszczy *Home Sweet Home* oraz Piotra Milczarka *Deszcz* mogą pochwalić się kolejnymi nagrodami. Oba filmy zostały docenione na serbskim Küstendorf Film & Music Festival (22-25 stycznia). Krótka fabuła Puszczy otrzymała Nagrodę im. Vilko Filača za Najlepsze Zdjęcia (Cezary Stolecki). Jury pochwaliło wyrazistą reżyserię Agaty Puszczy, którą udało się wyrazić Stoleckiemu za pomocą estetyki oświetlenia planu. Z kolei animacja Milczarka zdobyła Srebrne Jajko – nagrodę dla drugiego najlepszego filmu Konkursu Głównego. Jury uzasadniło swoją decyzję, podkreślając uniwersalność języka filmowego reżysera *Deszczu*, który komentuje społeczne konflikty, a także doceniając jego humor i maestrię w oprawie audiowizualnej. *Home Sweet Home* opowiada historię 10-letniego Olafa żyjącego w świecie, w którym wynajmowanie członków rodziny i przyjaciół jest powszechną praktyką. Za odpowiednie pieniądze każdy może stworzyć sobie złudzenie idealnego szczęścia. Kiedy firma Rent a Life organizuje w szkole Olafa casting, chłopiec nie waha się ani chwili – zamierza wziąć w nim udział i za wszelką cenę dostać rolę przyjaciela na przyjęciu urodzinowym bogatej dziewczynki. Wkrótce okaże się, że cena za udział w tej iluzji jest wysoka. *Deszcz* to natomiast krótka animacja opowiadająca o zbiorowej świadomości. O tym, że brak jakiegokolwiek odpowiedzialności za własne czyny sprawia, że bezrefleksyjnie idziemy za tłumem, co może doprowadzić do tragedii. To również film o próbie walki jednostki ze zbiorową hipnozą.

NA ŚWIECIE

Sukcesy, nagrody, promocja polskiego kina za granicą

DZIEŁO MARIUSZA WILCZYŃSKIEGO W MOMA



Zabij to i wyjedź z tego miasta, reż. Mariusz Wilczyński

Pełnometrażowy film animowany *Zabij to i wyjedź z tego miasta* w reżyserii Mariusza Wilczyńskiego został zaprezentowany na lutowych pokazach w wirtualnym kinie MoMA – The Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Animacja Wilczyńskiego to dużo więcej niż film: to 14 lat życia poświęconych na realizację niesamowitego, osobistego projektu. To podróż w przeszłość własną i kraju, swoiste „wywoływanie duchów” ludzi i miejsc, terapeutyczna opowieść o rodzinie i wzruszający hołd dla przyjaźni. Ten pełnometrażowy debiut polskiego twórcy animacji, któremu retrospektywę zorganizowało prestiżowe nowojorskie Museum of Modern Art (Mariusz Wilczyński jest pierwszym polskim autorem animacji, który miał indywidualny, retrospektywny przegląd swoich filmów w MoMA w 2007 roku) zrodził się z potrzeby zrozumienia, wybaczenia i miłości. Film w MoMA przedstawiono jako „poetycki, surrealny, przede wszystkim jednak nostalgiczny i pełen empatii dla wszystkiego, co przemijające, ułomne i ułotne. *Zabij to i wyjedź z tego miasta* działa niczym magiczne zaklęcie mające moc przenoszenia w czasie. Ta podróż będzie dla każdego widza głęboko poruszającym, intymnym doświadczeniem”.

BOŻE CIAŁO NOMINOWANE DO CEZARA

Wielokrotnie nagradzany i nominowany w zeszłym roku do Oscara film Jana Komasy został nominowany do nagrody Cezara w kategorii Najlepszy Film Zagraniczny. *Boże Ciało* zostało wybrane wraz z *1917* Sama Mendesa, *Mrocznymi wodami* Todda Haynesa, *Na rauszu* Thomasa Vinterberga i *The August Virgin* Jonasa Trueby. Cezar to prestiżowa, francuska nagroda filmowa, przyznawana przez Akademię Sztuki i Techniki Filmowej (Académie des Arts et Techniques du Cinéma) od 1976 roku. Ceremonia wręczenia tegorocznych nagród odbędzie się 12 marca.



Boże Ciało, reż. Jan Komasa

POLSCY FILMOWCY

The Vibrant Village Weroniki Jurkiewicz i *Wenus z Willen-dorfu* Zuzanny Grajcewicz.

POLSKA KOPRODUKCJA NA BERLINALE 2021

Familijna komedia przygodowa – *Misja Ulji Funk* Barbary Kronenberg – będzie mieć swoją światową premierę na 71. MFF w Berlinie. Obraz, będący międzynarodową koprodukcją z udziałem polskich twórców, zostanie zaprezentowany w konkursowej sekcji Generation. Główną bohaterką przygodowej komedii jest tytułowa Ulja Funk. Zafascynowana astronomią nastolatka, wbrew woli rodziny, wyrusza w pełną przygodę podróż przez Niemcy, Polskę i Białoruś w pogoni za zbliżającą się do Ziemi kometą. „Pomysł na film od początku zakładał realizację zdjęć na terenie Polski, ale do współpracy przekonał nas przede wszystkim scenariusz Barbary Kronenberg” – mówi Joanna

Szymańska, polska producentka filmu. – „Historia Ulji to zabawna, wzruszająca opowieść o dziewczynie, która nie boi się podążać za marzeniami, ale też musi nauczyć się znaczenia takich słów, jak »przyjaźń« i »zaufanie«”. *Misja Ulji Funk* jest jednym z pierwszych projektów, które otrzymały wsparcie w ramach tzw. zachęty dla produkcji audiowizualnych. Umożliwiło to zrealizowanie znacznej części zdjęć na terenie Polski oraz udział polskich twórców i aktorów. Za charakterystykę odpowiadała Anna Nobel-Nobielska, a dźwięk na planie zrealizowała Zofia Moruś. W obsadzie znaleźli się m.in. Mateusz Grydlik, Ewa Makomaska oraz Wojciech Żołądkiewicz. Ważną rolę w filmie odgrywa muzyka. „Dzięki wsparciu zachęty i naszego polskiego koproducenta, firmy Aeroplan Studios, w Polsce zrealizowano nagranie ścieżki dźwiękowej, chóru i całą postprodukcję dźwięku” – dodaje Szymańska. Ze względu na trwającą

pandemię tegoroczny festiwal w Berlinie będzie zrealizowany w nowej, hybrydowej formule. W dniach 1-5 marca odbędą się zamknięte pokazy dla jurorów oraz zorganizowane online targi dla branży European Film Market. Pokazy z udziałem widzów zaplanowane są na czerwiec tego roku. *Misja Ulji Funk* to koprodukcja Niemiec (In Good Company), Luksemburga (Samsa Films) i Polski (Shipsboy), przy wsparciu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Aeroplan Studios.

PLAY ZWYCIĘŻA W LONDYNIE

Krótki metraż *Play* Piotra Sułkowskiego zdobył Główną Nagrodę Jury na Story Image Film Festival w Londynie. Ta produkcja ze Szkoły Filmowej w Łodzi, z Joanną Kulig i Adamem Woronowiczem w obsadzie, ma już w dorobku ponad 100 selekcji festiwalowych i 40 nagród. Obraz został doceniony wcześniej m.in. w USA, Indiach, RPA, Grecji, Austrii,

Rosji, Kanadzie, Łotwie czy Wielkiej Brytanii.

NAOMI WATTS W NOWYM FILMIE MAŁGORZATY SZUMOWSKIEJ

Amerykański magazyn „Variety” ujawnił, że brytyjska aktorka Naomi Watts zagra główną rolę w najnowszym filmie w reżyserii Małgorzaty Szumowskiej – *Infinite Storm*. Podobnie jak w przypadku *Śniegu już nigdy nie będzie*, Szumowska będzie współreżyserować film z Michałem Englertem. Scenariusz obrazu napisał Joshua Rollins, a jest on oparty na artykule „High Places: Footprints in the Snow Lead to an Emotional Rescue” opowiadającym historię Pam Bales – matki, pielęgniarki i przewodniczki górskiej, która w czasie samotnej wędrówki na Górę Waszyngtona została zaskoczona przez śnieżycę i uratowała życie przypadkowo napotkanej osoby. „Cieszę się, że mogę współpracować z tak

NA ŚWIECIE

świetnymi partnerami, jak Sony, Bleecker, Maven i oczywiście z Naomi Watts, którą podziwiałam, i z którą chciałam pracować od dawna. (...) Pam to niezwykła i odważna kobieta, której podróż jest wciągająca i pełna nadziei. Joshua Rollins stworzył mocną i emocjonalną historię o woli przetrwania, która jest bardzo potrzebna w tych mrocznych czasach. Nie mogę się doczekać pracy nad tym projektem” – stwierdziła na łamach „Variety” Małgorzata Szumowska. Za projekt odpowiadają Bleecker Street oraz Sony Pictures Worldwide Acquisitions. Zdjęcia do filmu rozpoczęły się już w lutym.

POLSKI SERIAL DOKUMENTALNY W ŚWIATOWEJ DYSTRYBUCJI

Nowa polska seria dokumentalna *Wodny Świat Komodo* UHD 4K (ang. *The Waterworld Komodo*) będzie dystrybuowana na świecie. Pierwszym krajem, który pokaże polską produkcję będą najprawdopodobniej Włochy – telewizja RAI 1. Dystrybucją zajmuje się holenderska firma Off The Fence. Jak przekonuje twórca serialu (reżyser i producent) Andrzej Misiuk, *Wodny Świat Komodo* zabiera widza w niezwykłą podróż do jednego z najpiękniejszych miejsc na Ziemi. „Przez miliony lat archipelag wokół wyspy Komodo kształtowały siły natury oraz mechanizmy ewolucji. Dzięki swojej izolacji, do dzisiaj możemy stanąć tu oko w oko z dziełami natury, które nie występują nigdzie indziej na świecie.

Na lądzie niepodzielnie królują legendarne smoki, a pod powierzchnią wody silne prądy omiatają usiane życiem rafy koralowe. Podwodnym światem władają rekiny oraz majestatyczne manty ray”. Każdy z pięciu odcinków serialu pokazuje oba te światy oraz prawa, które nimi rządzą. Pozwala zanurzyć się w wyjątkowy ekosystem oraz przedstawia region będący krainą niszczycielskich wulkanów, których erupcje niejednokrotnie naruszały porządek świata. Twórcy nie tylko odkrywają przed widzami tajemnice dzikiej przyrody, ale także budują ludzką świadomość w kontekście wspólnej egzystencji wszystkiego, co żyje na Ziemi.

POLACY NAJLEPSI WE WŁOSZACH

Polskie filmy fabularne: *Sweat* Magnusa von Horna i *Dalej jest dzień* Damiana Kocura triumfowały na 32. Festiwalu Filmowym w Trieście (21-30 stycznia). Pełnometrażowy *Sweat* zdobył Nagrodę Cineuropa dla najlepszego europejskiego filmu, a krótka fabuła *Dalej jest dzień* otrzymała nagrodę w wysokości 2 tys. euro dla najlepszego filmu krótkometrażowego. Jury uzasadniło laur dla obrazu Kocura, podkreślając niezwykle oryginalną perspektywę opowiadającą o losach zielarza Jana Mikoláška (Ivan Trojan) miał swoją premierę światową na ubiegłorocznym MFF w Berlinie. *Szarlatan* otrzymał m.in. dwa Czeskie Lwy – dla Agnieszki Holland za reżyserię i najlepszego aktora – Ivana Trojana. Polskimi koproducentami filmu są: Klaudia Śmieja-Rostworowska, Wojciech Gostomczyk i Adam Gudell. Z kolei *Aida* jest poruszającym dramatem

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA

SZARLATAN I AIDA NA OSCAROWEJ SHORTLIŚCIE



Szarlatan, reż. Agnieszka Holland

Szarlatan – polsko-czesko-słowacka koprodukcja w reżyserii Agnieszki Holland (reprezentant Czech) oraz *Aida* – bośniacko-austriacko-rumuńsko-holendersko-niemiecko-polsko-francusko-norwesko-turecka koprodukcja w reżyserii Jasmili Žbanić (reprezentant Bośni i Hercegowiny) znalazły się wśród 15 tytułów na skróconej liście kandydatów do Nagród Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej w kategorii Najlepszy Pełnometrażowy Film Międzynarodowy. Obraz Agnieszki Holland opowiadający o losach zielarza Jana Mikoláška (Ivan Trojan) miał swoją premierę światową na ubiegłorocznym MFF w Berlinie. *Szarlatan* otrzymał m.in. dwa Czeskie Lwy – dla Agnieszki Holland za reżyserię i najlepszego aktora – Ivana Trojana. Polskimi koproducentami filmu są: Klaudia Śmieja-Rostworowska, Wojciech Gostomczyk i Adam Gudell. Z kolei *Aida* jest poruszającym dramatem

pokazującym jedną z najczarniejszych kart współczesnej historii Europy – masą krę w Srebrenicy. Główną bohaterką jest tłumaczka Aida Selmanagic (Jasna Đuričić) – starająca się scalić świat zmierzający ku zagładzie. Swoją premierę światową obraz miał na ubiegłorocznym MFF w Wenecji. Film znalazł się ponadto na skróconej liście kandydatów do nagród Brytyjskiej Akademii Filmowej i Telewizyjnej – BAFTA w dwóch kategoriach: Najlepszy Film Zagraniczny i Najlepszy Reżyser. Otrzymał też nominację do Independent Spirit Awards, jednych z najważniejszych wyróżnień w amerykańskim kinie niezależnym. Polską koproducentką filmu jest Ewa Puszczyńska. Warto zauważyć, że w obu tych produkcjach, które znalazły się na oscarowej shortliście, autorem muzyki jest Antoni Komasa-Lazarkiewicz. Nominacje do Oscarów zostaną ogłoszone 15 marca.

WE HAVE ONE HEART Z WYRÓŻNIENIEM W AUSTRALII



We Have One Heart, reż. Katarzyna Warzecha

A nimowany dokument Katarzyny Warzechy dołączył kolejną nagrodę do swojej bogatej już kolekcji. Tym razem obraz został doceniony przez jurorów 30. Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych Flickerfest w Sydney (22-31 stycznia). Polska produkcja ze Studia Munka-SFP otrzymała Specjalne Wyróżnienie dla najlepszego międzynarodowego dokumentu. Flickerfest to jedna z najważniejszych imprez poświęconych krótkim metrażom, a jej prestiż potwierdza fakt, że zwyciężające na niej filmy mogą ubiegać się o nominację oscarową.

MAGIA KINA, CZYLI OD STATYSTY DO DYREKTORA

Rozmowa ze **ZBIGNIEWEM DOMAGALSKIM**, dyrektorem Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

ZBIGNIEW DOMAGALSKI, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, producent filmowy, prezes Studia Filmowego Kalejdoskop, wykładowca w PWSFTviT w Łodzi, przewodniczący Komisji Rewizyjnej SFP, został od 1 stycznia 2021 roku dyrektorem największej polskiej instytucji filmowej – Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, która niedawno obchodziła swoje 70-lecie. Ze Zbyszkim znamy się od późnych lat 70., zrobiliśmy razem kilkanaście filmów dokumentalnych, odbyliśmy wiele podróży filmowych, co umocniło naszą przyjaźń.

Powiedz nam, jak doszło do tej nominacji?

Zacznijmy od tego, że ja w ogóle nie zabiegałem o to stanowisko. Jeszcze w czasie wakacji koledzy zaczęli mnie wypytywać, czy nie zostałem dyrektorem WFDiF. Domyśliłem się, że po śmierci wieloletniego szefa Wytwórni, Włodzimierza Niederhaus, chcieliby, żeby dyrektorem został ktoś z branży, najlepiej filmowiec z doświadczeniem, a ja byłem związany z Wytwórnią przez całe zawodowe życie, mój adres miejsca pracy to zawsze Chełmska 21. Filmowcy znali mnie ze wspólnej pracy, spotkań, projekcji, festiwali, z PWSFTviT, z działalności w SFP – to był mój świat. I nagle pan minister kultury zaprosił mnie na miłą rozmowę, ale niczego nie proponował, tylko rzucił krótko: „Chcę pana!”, „Kto?” – pytam. – „A różni...”. Po prostu chciał mnie poznać. Dopiero późną jesienią oficjalnie zaproponowano mi to stanowisko. Ministerstwo zrobiło rozpoznanie w kilku organizacjach filmowych i podobno wszystkie opinie były pozytywne. Miałem dość czasu do namysłu,



Zbigniew Domagalski

trochę się jednak wahałem, bo odpowiedzialność duża, a w moim „Kalejdoskopie” byłem wśród przyjaciół, miałem swobodę działania i mogłem spokojnie pracować nad kolejnymi filmami. Ale w końcu zdecydowałem się i podczas oficjalnego spotkania pan minister wręczył mi nominację. Pomyślałem, że to będzie ciekawe zwieńczenie mojej drogi zawodowej, którą przecież zaczynałem w Wytwórni!

No właśnie! Jak to się stało, że jeszcze jako student trafiałeś na Chełmską?

Kolega z roku namówił mnie, żebyśmy poszli do Wytwórni statystować. Moje pierwsze wrażenie było okropne. Portiernia: ponury, ciemny baraczek; strażnicy niesympatyczni, podejrzliwi; na planie asystenci ganiłi tych statystów, byle jak traktowali, uczyli nas śpiewać (to był jakiś film muzyczny), ciągle się czekało na wszystko. Zapisali nas do Biura Statystów i chodziliśmy tam, żeby zarobić parę groszy. Prawdziwe zarobki to mieliśmy za granicą: jeździliśmy podczas wakacji „na saksy” – zbierać winogrona, kwiaty, jagody itp. Zaraz po dyplomie na Wydziale Zarządzania UW musieliśmy znaleźć jakieś zatrudnienie etatowe, bo mieliśmy nakazy pracy. Co prawda mój profesor proponował mi asystenturę i pozostanie na uczelni, ale może spróbować w tej Wytwórni? Poszliśmy na Chełmską. Strażnik nie chciał nas wpuścić, awanturował się, wypychał, i akurat przechodziła jakaś pani, która uspokoiła portiera i spytała, po co przyszliśmy. Okazało się, że to była pani Maria Biedrzycka, szefowa produkcji WFD. Powiedziała, że może nas wziąć na próbę, i to od razu, jednak stanowczo stwierdziliśmy, że interesuje nas tylko etat i to po wakacjach, bo mamy na lato załatwioną pracę w Holandii. „Bezczelni!” – stwierdziła pani Maria i wyrzuciła nas, ale wzięła nasze namiary. Aż tu we wrześniu odezwała się, że ma jakieś możliwości i zostaliśmy przyjęci na etat „aspiranta w zawodzie filmowym” w dziale produkcji.

Jak się poczułeś wśród tych starszych kierowników produkcji, z których kilku przyszło z I Armią Ludowego Wojska Polskiego? Nazywaliś ich „kościane dziadki”, bo namiętnie



Norman Davis, Tony Blair, Krzysztof Wierzbicki, Zbigniew Domagalski i Andrzej Adamczak

grali w kości, ale mieli duże doświadczenie w produkcji.

Czułem się obco. Traktowali mnie jak intelektualistę: byłem po studiach, magister, a oni uważali, że się izoluję. I niezręcznie było dla obu stron, że ja jestem asystentem.

Długo tak „aspirowałeś”?

Po roku postawiłem warunek: albo zostaję samodzielnym kierownikiem produkcji, albo idę do pracy na uczelnię. Szefowa zasięgnęła opinii u różnych ludzi i stwierdziła, że jednak się nadaje.

Tak jak teraz, też cię sprawdzono u kolegów filmowców?

No i spodobała mi się ta praca, dobrze się w tym czułem. Jednak najważniejsze było dla mnie, że miałem kontakty z wieloma świetnymi ludźmi, ciekawe rozmowy, burzliwe dyskusje – bo to były lata 1979-1980, tyle się wtedy działo... Jedną z ważniejszych była współpraca z reżyserem Kazimierzem Karabaszem, który kiedyś powiedział mi: „Niech pan uważa, panie Zbyszeku, bo jak pan tu zostanie przez pięć lat, to już pan stąd nie odejdzie”. I miał rację! A starszy pan, kierownik produkcji Mirosław Ołtarzewski, przestrzegł mnie na samym początku: „Czy pan

wie, na czym polega trudność pracy w filmie? Trzeba mieć dużo cierpliwości i umieć czekać. Jak się tego nie potrafi, to nie ma co szukać w tym zawodzie”. To były złote słowa! Bo w tej branży ciągle się na coś czeka. Ale zaletą tej pracy było to, że jeśli jakaś sytuacja robiła się dla mnie niekomfortowa, to ten film się kończył i zaczynało się następny, w którym spotykało się fantastycznych ludzi. Nie chodziło mi o pieniądze, tylko o znalezienie swojego miejsca. A Wytwórnia była miejscem twórczym, powstawały ciekawe filmy. Wiele co prawda szło na półki, ale były. Na Chełmskiej miało się poczucie wyjątkowego świata, pewnej wolności w tych masakrujących latach 80. A ja byłem młody i zbuntowany, więc to było moje miejsce. No i pracując tu, skończyłem podyplomowe studia dziennikarskie. Mogłem zostać dziennikarzem, miałem propozycję z programu informacyjnego telewizji, ale tego nie chciałem. Wytwórnia dawała mi sporą przestrzeń wolności i tu pozostałem.

Ale były też marzenia o większej niezależności.

To prawda. Z kilkoma kolegami chcieliśmy produkować własne filmy. Była taka możliwość, żeby założyć spółdzielnię, ale

nasz wniosek władza odrzuciła. Więc niby można było, ale nie było można. Dopiero w 1988 pozwolono zakładać prywatne firmy filmowe i natychmiast we czterech (Zbigniew Domagalski, Janusz Skalkowski, Piotr Śliwiński i Wojciech Szczudło) założyliśmy własne Studio Filmowe Kalejdoskop, na które od nikogo niczego nie dostaliśmy, nikt nam nic nie dał, a które przetrwało do dziś i będzie trwało nadal prowadzone przez młodych.

„Kalejdoskop” pięknie się zapisał w dziejach naszej kinematografii. Wielkie sukcesy, nagrody, przede wszystkim nominacja do Oscara. Za film Marcela Łozińskiego *89 mm do Europy*. Pojechaliśmy na ceremonię oscarową z reżyserem całą naszą czwórką. To było wielkie, niepowtarzalne przeżycie. Czujesz się tam naprawdę doceniony. Każdemu filmowcowi życzę takiej przygody, oczywiście z własnym filmem. Był też wtedy nominowany Krzysztof Kieślowski. Zapytał nas: „A jak wyście to sobie załatwili? Bo ja to mam swoją agencję, sztab ludzi, akcję promocyjną... A wy?”. Na to Marcel: „A oni poszli na pocztę na Chełmskiej, wysłali film i są!”.

Odniosłeś też pewien sukces finansowy dla Wytwórni. Anegdotyczny! Po roku 1989 dyrektor Niderhaus chciał zadbać o finanse Wytwórni i powołał Zakład Dystrybucji. Założyciele „Kalejdoskopu” byli nadal na etatach w Wytwórni, bo nie byliśmy pewni, czy firma przetrwa. I dyrektor powołał mnie na kierownika tej jednostki. Był wtedy szal wypożyczalni VHS i sprzedawało się kasety wideo. Duże powodzenie w kinach miał film Jana Łomnickiego *Wielka wyspa*, więc poza kinem zająłem się też dystrybucją kaset. Daliśmy ogłoszenie o sprzedaży konkretnego dnia od ósmej rano. A tu zgłosił się biznesmen, który powiedział, że przyjedzie przed ósmą i kupi cały nakład (kilka tysięcy kaset). Od świtu byłem już w Wytwórni, a tu dzwoni pracownica, bardzo zdenerwowana, i mówi, że zjawił się jakiś pan i muszę natychmiast przyjść. Pobiegłem do jej pokoju, a tam stoi pan biznesmen, na stole otwarta walizka pełna ułożonych banknotów, a obok pistolet. „Co to?” – pytam. A on na to: „Pan by z taką forsz bez broni chodził? Mam pozwolenie,



proszę!” – pokazał dokument. Musiałem zapytać księgową, czy przyjmie taką płatność gotówką. Przyjęła, a pan zamówił drugie tyle – po kilku godzinach.

Przyszedł czas, gdy zrezygnowałeś z etatu w Wytwórni, bo „Kalejdoskop” się rozwijał, robiliście coraz więcej filmów. Który z nich był dla ciebie najważniejszy? Pod każdym względem. To był obraz mojej żony, Kingi Dębskiej, *Moje córki krowy*. Myśleliśmy z nią wtedy o innych produkcjach, ale Kinga bardzo przeżywała odejście rodziców. Wyjechała do Włoch, żeby pobyć w samotności. Wróciła ze stertą notatek i napisała scenariusz oparty na własnych przeżyciach. Bardzo chciałem ten film zrobić, bo był ważny dla Kingi jako rodzaj terapii, odrodzenie po traumie. Ale trudno było zebrać pieniądze. Zebrałem o każdą złotówkę. Ludzie nie chcieli dawać na film

o umieraniu. A potem – wielki sukces. U nas i na świecie. Reakcje widzów były niesamowite. Zachwyty i wzruszenie, łzy. Mieliliśmy ogromną satysfakcję, gdy widzieliśmy reakcję publiczności. Byliśmy na premierach w 13 miastach w USA, w Brazylii, w Madrycie, w Rzymie, w Moskwie. Wiele osób mówiło: „To o mnie! To moja historia!”. Inni: „Takich filmów nam potrzeba. O ludziach i dla ludzi”. Chińczycy mówili, że takie filmy z Europy chcą oglądać, bo są im bliskie. W Gdyni po projekcji najpierw zapadła cisza. Żadnych oklasków... bo ludzie płakali. Fani czekają na filmy Kingi.

Jako szary widz dostrzegam, że ten obraz porusza fundamentalną kwestię: jak żyć, mimo wszystkich cierpień, nieszczęść i klęski? Daje nadzieję. To samo dotyczy filmu Kingi *Zabawa zabawa* i jej pierwszego – *Hel*. To jest jej stały temat.

To był też sukces finansowy. Oddaliśmy wszystkie pieniądze z dotacji PISF, a naszym inwestorom wkłady zwróciły się podwójnie.

I potem byłem świadkiem, jak tacy inwestorzy sami przychodzili do ciebie i proponowali pieniądze, żebyś zrobił kolejny film. Tak to się toczy w tej branży: raz sukcesy, raz niepowodzenia. Miałeś takie sytuacje, które groziły porażką, nieukończeniem zaczętego filmu i być może bankructwem? Może nie aż tak dramatycznie, ale momenty były. Na przykład robiliśmy dokument o wielkim aktorze Tadeuszu Łomnickim. Nasz bohater był wyjątkowo szczery, chciał wyrzucić z siebie prawdę o wszystkich, nawet tych kontrowersyjnych aspektach swego życia. W pewnym momencie, podczas nagrania, gdy w pełnym skupieniu opowiadał o bardzo osobistej i drażliwej sprawie, na plan wtargnęła moja asystentka, nie

widząc sygnał, że trwają zdjęcia. Łomnicki dostał szału. Krzyczał, tupał i ku przerażeniu oświetlaczy zaczął przewracać duże lampy. Zerwał zdjęcia. Kazał nam się wynosić i nie wracać. „To koniec filmu!” – groził. Wieczorem zadzwoniłem, żeby go udobruchać. Udało się, ale kazał wyrzucić z pracy asystentkę. Następnego dnia odbyły się zdjęcia, a potem Łomnicki sam do mnie zadzwonił: „Dyrektorze! (tak się do mnie zawsze zwracał) Czy pan już wyrzucił tę dziewczynę?”. „Jeszcze nie...” – wyjąkałem. – „To niech pan jej raczej podziękuje i nie wyrzuca, bo powiedziałem dziś tę kwestię znacznie lepiej niż wczoraj”.

Fantastyczne!

Różne filmy przez całe życie robiłem, a każdy kolejny czegoś mnie nauczył. Wiele z nich dawało mi satysfakcję, wiele osobiście mocno przeżywałem. Spotkałem ciekawych ludzi. Na przykład – z tobą pracowaliśmy z Normanem Daviesem, a przez niego poznaliśmy premiera Tony’ego Blaira! Więc warto było to robić. Nie tylko dla pieniędzy, ale dla satysfakcji i ciekawych przeżyć.

No a teraz – nowe wyzwanie. Kierujesz największą państwową instytucją filmową, do której dołączono inne studia. Jakież?

Państwowe, czyli „Tor”, „Kadr”, „Zębrę”, dokumentalne studio „Kronika”, Studio Miniatur Filmowych, „Czołówkę”. To jest instytucja z ogromnym zasobem archiwalnym: obrazy fabularne, kroniki filmowe jeszcze z czasów wojny, dokumenty, animacje. Tymi zbiorami Wytwórnia teraz dysponuje, może zarabiać na sprzedaży licencji i dzięki temu produkować nowe filmy. Te studia, które zostały wchłonięte, zakończą rozpoczęte produkcje, a nowe będą produkowane przez Wytwórnę. To nie ja dokończyłem tej fuzji, taką sytuację zastałem i muszę to teraz ogarnąć. Bo Wytwórnia była kiedyś przedsiębiorstwem państwowym, a teraz jest państwową instytucją kultury. Gdy odbywałem rozmowę na temat mojej nominacji, postawiłem ważny warunek co do czasu trwania kadencji. Ponieważ nie może być tak, że zacznę jakieś działania, produkcje, a za chwilę odejdę i nie dokończę dzieła. Przecież prace nad filmem fabularnym trwają przynajmniej trzy lata. Więc moja umowa opiewa na pięć.

Jakie masz plany na te pięć lat?

Obecnie Wytwórnia ma wielkie możliwości rozwoju. Unowocześnia się – chcę w tym uczestniczyć. Oczywiście będę produkował filmy, ale i zapraszał do współpracy zagraniczne firmy, proponując nowoczesny sprzęt, obsługę, tak żeby Wytwórnia stała się partnerem dla koprodukcji międzynarodowych. Usytuowanie prawie w centrum Warszawy jest bardzo wygodne dla zagranicznych inwestorów – duży teren, a wszędzie blisko, no i dobra komunikacja z całą Polską. Chcę też, żeby nasze projekty powstawały w koprodukcji z innymi krajami. Ale marzę również o tym, żeby przychodzili młodzi ludzie, żeby Wytwórnia stała się miejscem spotkań starszych twórców z młodymi, tak jak to było kiedyś, gdy tutaj spotykał się na długie rozmowy młody Kiesłowski z profesorem Karabaszem, albo Zaorski, Falk, Bugajski dyskutowali z Wajdą po jakiejś projekcji. Wtedy ludzie przychodzili, czy mieli coś do roboty, czy nie mieli. Chcę, żeby Wytwórnia była miejscem przyjaznym dla filmowców. Będę kontynuował działalność Teatroteki, bo to jest kuźnia talentów. Tu sprawdzają się debiutanci, a my możemy się przekonać, jak sobie radzą z produkcją fabularną. Chcę, żeby właśnie na tym polegała działalność edukacyjna, która jest przypisana instytucji kultury, bo to działa w obie strony. My się też uczymy od młodych. Mnie dużo daje spotkanie ze studentami, gdy mam z nimi zajęcia. Dlatego chcę nawiązać współpracę ze szkołami filmowymi. To się na pewno uda. Teraz jest nowa pani rektor w Łodzi...

Nasza serdeczna koleżanka, Milenia Fiedler.

No właśnie. A więc trwanie tej Wytwórni zależy od tego, czy uda się połączyć różne pokolenia filmowców. Mam nadzieję, że tak jak kiedyś będą tu przychodzić ot tak sobie – spotkać się w gronie przyjaciół, poznać nowych ludzi, obejrzeć film kolegi, czy zwyczajnie poszpendać się trochę – po prostu być. Pamiętam, że przychodzenie do Wytwórni dawało poczucie, że się jest w świecie filmowym. Miejsce się z tym wiązało. No, magia kina, proszę pana, magia kina...

Rozmawiał
KRZYSZTOF WIERZBICKI

DWA FILARY, TRZY KONTYNENTY

W pandemii większość 50-osobowego zespołu Fixafilm pracuje zdalnie. Tak też umawiam się na rozmowę o rekonstrukcji i postprodukcji w Europie, USA i Austarii.

Zamiast podania ręki – uśmiech na FaceTime'ie. Zasłonięta maseczką Anna E. Dziedzic, PR&New Business Manager firmy, oprowadza mnie po kolejnych zakątkach budynku na warszawskim Służewie. Na trzech piętrach znajduje się m.in. sala do korekcji barwnej, dział rekonstrukcji, serwerownia czy montażownia, ze względów bezpieczeństwa zahaslowane, obwarowane i odłączone od internetu, żeby nikt nie miał dostępu do powstających filmów i seriali. Na pełnych obrotach pracuje dział DI (*digital intermediate*) przygotowujący m.in. kopie festiwalowe. Bo przecież inny format do sieci, a inny do kin. Na koniec rozpoczętego jeszcze przed pandemią remontu czeka pomieszczenie, przeznaczone na przyszłą salę kinową. A jeszcze do niedawna cała „magia” działa się w kilku pokojach w bloku z płyty na Kabatach. To tam wpadali Andrzej Wajda, Łukasz Żal i wielu innych znamienitych gości.

„Na początku nie inwestowaliśmy w wystrój, a w rozwój naszych kompetencji, sprzęt, zaplecze techniczne i serwisowe. To zawsze było dla nas najważniejsze” – mówi Andrzej Łucjanek (COO), jeden z założycieli Fixafilm, producent i supervisor procesów DI i VFX. W Fixafilm zarządza działem postprodukcji i koordynuje działania w Europie. „Młodym ludziom planującym zakładać firmę mogą poradzić, żeby robili to z wyprzedzeniem, by figurowała w księgach odpowiednio wcześniej – może dostaną korzystniejsze od nas warunki leasingów czy kredytów” – żartuje wykładowca PWSFTviT w Łodzi. Wraz z Wojtkiem Janio (CEO) i Łukaszem Ceranką (CTO) – kolegami, którzy poznali się wcześniej w firmie Yakumama – powołali „Fixę” do życia w 2012 roku. Nazwę wymyślili podczas pobytu na targach IBC (International Broadcasting Convention) w Amsterdamie. „To był trochę taki żart, jak »dial-a-pizza«, że niby robimy szybko i tanio” – śmieje się

Janio. „Ostatecznie wyszło nieźle, bo da się ją wymówić w każdym języku. A my »z myślą o karierze międzynarodowej...«, jak to śpiewał Kazik... Mnie ciasne polskie mury nigdy do końca nie pasowały, chciałem być obywatelem świata” – wspomina Janio, nie tylko doświadczony producent, ale też człowiek-anegdota. „W Fixafilm spotkało się trzech »technicznych« ludzi. Nie było wśród nas żadnego biznesmena” – podkreśla Ceranka. „Do niedawna nie mieliśmy nawet PR-owca, naszą markę budowało to, że jesteśmy świetnymi rzemieślnikami. Mocno stawialiśmy na jakość usług. Od strony technologicznej jesteśmy od zawsze »z przodu«. Sposób obróbki filmów w postprodukcji zwany ACES zaadaptowaliśmy zanim ktokolwiek w Polsce uważał, że to ma sens, dopiero potem przyszło zainteresowanie rynku. Ostatnio z kolei jako pierwsi zdobyliśmy certyfikat Dolby Vision” – chwali się CTO firmy. „Fixafilm powstała, bo chcieliśmy realizować rzeczy, których w naszej poprzedniej pracy nie mogliśmy robić na odpowiednim poziomie” – mówi Łucjanek. – „Każdy z nas włożył w tę firmę serce i masę godzin. Każdy miał indywidualny pomysł, który musiał się przekuć we wspólną ideę. Naszą siłą jest różnorodność połączona z miłością do filmu”.

Fixafilm znana jest przed wszystkim z rekonstrukcji cyfrowej. Firma brała aktywny udział w programie KinoRP, w ramach którego rekonstruowała takie



Kadr ze zrekonstruowanego filmu *Piknik pod Wiszącą Skalą*, reż. Peter Weir

polskie arcydzieła, jak *Iluminacja*, *Popioły*, *Brzezina* czy filmy Andrzeja Żuławskiego i Waleriana Borowczyka. „Uczestniczenie w programie Polska Cyfrowa było przełomowym momentem w działalności firmy – zatrudniliśmy wtedy więcej ludzi, doposażyliśmy się sprzętowo. Duży skok” – dopowiada Łucjanek. Co dokładnie oznacza termin „rekonstrukcja”? Między innymi skanowanie dźwięku i obrazu, czyszczenie ultradźwiękowe, stabilizację obrazu zniekształconego z powodu drgań i zagięć taśmy, korekcję barwną zdegradowanej i zniszczonej przez czas oraz zachodzące procesy chemiczne taśmy. Do tego usuwa-

nie migotania, rys i plamek, a także „grain management”, czyli zarządzanie ziarnem – jego redukcja bądź odtwarzanie.

Proces przywracania starym, często zniszczonym taśmom (także kasetom video) życia jest żmudny, trudny, wymaga wiedzy i wyczucia. „Na Zachodzie budżety rekonstrukcyjne są zdecydowanie niższe. W Polsce, dzięki większym nakładom, wykształciła się bardzo sprawnie działająca branża” – mówi Ceranka, który szefuje działowi rekonstrukcji cyfrowej, który realizuje około 30-40 tytułów rocznie. – „Kiedy zaczęliśmy pracować z zagranicą, szybko okazało się, że poziom polskich usług przewyższa konkurencję spoza kraju. Ilekroć



Fixbus – wnętrze specjalnie wyposażonego auta z serwisem DIT

Fot. Materiały prasowe, Angelika Marciszewska (x2)

przedstawialiśmy naszą ofertę zagranicznemu zleceniodawcy, byliśmy oceniani jako najlepsi. Nie zawsze te umowy dochodziły do skutku, zdarzało się, że byliśmy np. za drodzy, ale nigdy nie była to kwestia niewystarczającej jakości. Indie, które też mają duży rynek rekonstrukcji, są o wiele tańsze, ale niestety poziom wykonywania usług pozostawia wiele do życzenia. Jeśli ktokolwiek zwraca uwagę na jakość materiału, zwykle jest to pierwsza i ostatnia współpraca. Do nas ludzie wracają. Dziś firma ma na koncie ponad 220 zrekonstruowanych tytułów, wśród nich m.in. dzieła Wajdy, Żuławskiego czy Dario Argento. Zrekonstruowany tryptyk shortów Siergieja Paradzanowa pokazywany był latem w nowojorskim Lincoln Centre, potem na Nowych Horyzontach. Ceranka przyznaje, że ten konkretny projekt był jego oczkiem w głowie. – „Ściągałem to zlecenie wraz z Danielem Birdem. Bardzo trudny projekt, prawa do materiałów porzucane po całym świecie. Logistyczna gimnastyka”. Jednocześnie Fixafilm pracuje nad kolejnymi, cudem ocalonymi przez radzieckich archiwistów, materiałami nakręconymi przez ormiańskiego mistrza podczas zdjęć do *Kwiatu granatu*. Na tej podstawie powstała już pokazywana podczas IFFR w Rotterdamie wystawa.

Oprócz warszawskiej siedziby, Fixafilm ma też dwa zagraniczne oddziały – w Los Angeles i australijskiej Canberrze. Ich prace nadzoruje mieszkający od kilku lat w USA Janio, pasjonat kina i technologii, prowadzący rekonstrukcje klasycznych filmów dla takich studiów, jak Sony, Warner Bros., Universal, Paramount Pictures, 20th Century Fox czy Jim Henson Productions. W Australii Fixafilm rekonstruowała m.in. legendarny *Piknik pod Wiszącą Skalą* Petera Weira. Takie zlecenie



Kadr z filmu *Hopper/Welles* przed i po rekonstrukcji

to nie tylko wyzwanie, ale i świetny ruch zarówno wizerunkowy, jak i marketingowy. Odrestaurowana wersja tego dzieła miała już pierwsze pokazy, m.in. na francuskim Festiwalu Filmowym Lumière, prowadzonym przez szefa canneńskiego festiwalu – Thierry'ego Frémaux. Fixafilm została także wybrana jako jedna z dwóch firm, które przez najbliższe pięć lat będą digitalizować zasoby filmowe National Archives of Australia. To nie koniec nowych przedsięwzięć, ale tu niestety wkracza NDA (*non disclosure agreement* – umowa o nieujawnianiu informacji). Reszty projektów póki co nie wolno ujawniać, wystarczy tylko powiedzieć, że jest ich dużo. W Stanach Zjednoczonych Fixafilm także coraz pewniej stawia kroki. To m.in. dzięki jej pracownikom na ubiegłorocznym MFF w Wenecji publiczność mogła oglądać zrekonstruowany *Hopper/Welles* – zapis pięciogodzinnej rozmowy reżysera *Obywatela Kane'a* z aktorem Dennisem Hopperem. Materiał leżał i czekał na emisję przez ponad 40 lat. „Wiele świetnych rzeczy, które robimy na rynek amerykański, jest obwarowanych NDA i nie możemy o tym mówić. Naszą specjalistką od PR-u ta niemożność pokazywania atrakcyjnych

współpracy strasznie wkurza” – śmieje się Ceranka. Zleceń tylko przybywa, bo choć przez pandemię opustoszało biuro, to lista zleceń się wydłuża. – „Kiedy amerykańskie studia musiały wstrzymać plany, przypominały sobie, co tam jeszcze mają w archiwach – i że coś można byłoby z tym zrobić”.

Drugi, wciąż nieco mniej kojarzony filar działalności Fixafilm to postprodukcja. Co ciekawe, na tym polu przodują amerykańskie filmy indie, m.in. znane widzom zeszłorocznej i wcześniejszych edycji American Film Festival obrazy: *My Heart Can't Beat Unless You Tell It To*, *Sanzaru*, *Menashe*, *Once Upon A River*. Istotną jest także współpraca ze Skandynawami, m.in. z firmą Anagram – producentem *Tom of Finland* czy Plattform Produktion – producentem *The Square*. Całe drugie półrocze 2020 „fixowy” technik DIT spędził na planie nowo powstającego szwedzkiego serialu w specjalnie wyposażonym aucie – Fixbusie. Taką usługę firma wykonała po raz pierwszy już sześć lat temu, na planie *Małych stłuczek*, od razu na miejscu zapewniając przygotowanie plików do montażu, kontrolę parametrów i przepływ materiałów oraz ich back up. Specjaliści z Fixafilm coraz częściej pracują bezpośrednio na planie – w tym roku, oprócz Szwecji, wspierali plany w Niemczech oraz w Polsce – w Łodzi, Krakowie czy Wrocławiu.

Co dalej? „W tej pracy spełniamy marzenia. Dla mnie to był Paradzanow. No i parę tytułów, o których nie mogę mówić, bo NDA...” – uśmiecha się Łukasz Ceranka. Dla Wojtka Janio liczy się pasja i zaangażowanie. – „Najwięcej satysfakcji dają mi projekty, które niosą ze sobą zmianę – podejmują palące tematy albo po prostu pozwalają nam uratować od zapomnienia kawałek historii kina”. Andrzej Łucjanek ma zaś marzenia adekwatne do trudnego czasu, z jakim mierzy się kino: „Powrót pokazów w kinach. Festiwale i spotkania branżowe w starej formule. Tylko tyle i aż tyle”.

ANNA TATARSKA



Fixbus

Sztuczne tło w scenach filmowych nie zawsze wygląda realistycznie, a oko uważnego widza dostrzega różnicę głębi pomiędzy postaciami a drugim planem. Branża filmowa pogodziła się z tym, ponieważ komputerowe efekty specjalne od dawna są tańsze od praktycznych, ale poziom takich ofert może być wkrótce o wiele większy. Na wspomnianych warsztatach Platige Image zaprezentował technologię, która miałaby sprawić, że różnice głębi będą niedostrzegalne.

Wyjątkowość tej technologii – zwanej Virtual Set – objawia się w pełnym wykorzystaniu mocy procesorów graficznych. Równie dobrze współpracuje ona z greenscreenem, jak i ekranami LED, ale to w przypadku użycia ekranów wszyscy uczestnicy zdjęć będą widzieć dokładnie tę samą przestrzeń graficzną. Zestawienie ekranu LED, kamery z systemem oczujnikowania i komputerów graficznych pozwala na płynne odtwarzanie animacji, z zachowaniem zgodności perspektyw oraz wrażenia identycznej głębi. Efektem jest uzyskanie fotorealistycznych tła i przestrzeni, w których możemy osadzić akcję oraz bohaterów danej sceny. Rozwiązuje to dotychczasowe problemy niektórych aktorów, którzy narzekają, że nie potrafią sobie wyobrazić wirtualnego otoczenia. Ponadto kamera rejestruje prawdziwe odbicia treści wyświetlanych na ekranie LED na obiektach zdjęciowych, nie ma więc potrzeby dodawania tego efektu w postprodukcji. „Na pewno są projekty, w których greenscreen będzie równie dobrym rozwiązaniem, bo naszym celem nie jest jego wyeliminowanie” – mówi Michał Lewicki, główny projektant technologiczny z Platige Image.

Największą zaletą wspomnianej technologii jest jej elastyczność i możliwość dopasowania do warunków panujących na planie, a także natychmiastowa zmiana jednej lokacji na inną. Agnieszka Stachowicz, Co-Head Platige Broadcast w Platige Image, tłumaczyła w czasie trwania warsztatów, że różnorodne plany typu „zaśnieżona góra” czy „wieżowiec pośród chmur” mogą być realizowane przez ten sam, komunikujący się ze sobą zespół. Ścisła praca trzonu zajmującego się scenografią z ekipą obsługującą technologię graficzną Virtual Set pozwala również płynnie przeskakiwać między przestrzenią rzeczywistą a wirtualną. Jak bardzo fantastyczne i rozbudowane plany to będą, to wszystko zależeć będzie od

WIRTUALNY PLAN ZDJĘCIOWY

Firma Platige Image pokazała na warsztatach Platige Broadcast zastosowanie nowej technologii, która dotyczy scenografii wirtualnej. Czy zrewolucjonizuje ona branżę efektów specjalnych?



Warsztaty Platige Broadcast

projektów. „W przypadku rzeczywistych miejsc, do których chcemy się wirtualnie przenieść, istotna jest jak najlepsza dokumentacja zdjęciowa lub skan 3D przestrzeni, którą chcemy odtworzyć” – tłumaczył Piotr Kierzkowski, pełniący funkcję Lead Designera.

Platige Image oferuje też możliwość pracy z dodatkową warstwą graficzną dodawaną na zwołanie z kamery, czyli modnym w branży gier i smartfonów sys-

temem Augmented Reality (rzeczywistość rozszerzona). Grafika AR w systemie Virtual Set, podobnie jak ta wyświetlana na ekranie, jest w pełni zsynchronizowana z kamerą. Z powodzeniem może więc funkcjonować jako wirtualne uzupełnienie fizycznej scenografii, budując jeszcze mocniejszą więź między aktorem a tłem cyfrowym.

JAKUB KOISZ



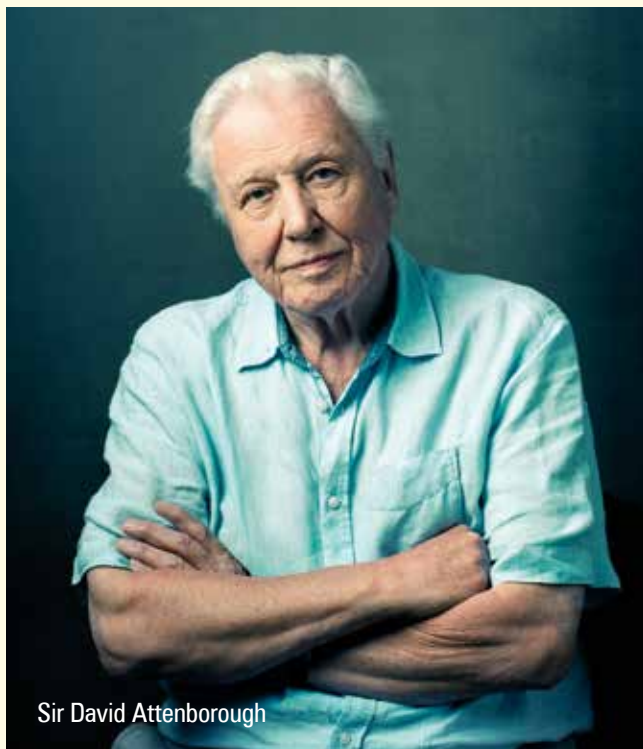
Planeta doskonała, odcinek 5, Człowiek



Planeta doskonała, odcinek 1, Wulkany

KINO W SŁUŻBIE ŻYCIA

Rozmowa z sir DAVIDEM ATTENBOROUGH, reżyserem popularnonaukowych filmów dokumentalnych



Sir David Attenborough

Pana najnowsza produkcja *Planeta doskonała* ruszyła na kanale BBC Earth 31 stycznia. To niecodzienne, perfekcyjne połączenie filmu przyrodniczego i programu popularnonaukowego.

Perfekcyjne? Dziękuję, ale to natura jest perfekcyjna, nasza produkcja stara się po prostu oddać to w sposób możliwie najlepszy, najwierniejszy. Tak ten świat został wspaniale stworzony, a wszystko w nim – każda materia – połączone ze sobą.

To działa, tylko... jak?

Działa... idealnie, bo planeta Ziemia jest doskonała. Wszystko, co dotyczy naszego świata – jego rozmiar, odległość od Słońca, obrót i kąt nachylenia, jego Księżyc – jest optymalnie przystosowane do tego, by umożliwić nam życie, zaś naturalne siły naszej planety tworzą znakomite do tego warunki. Globalny system pogodowy rozdziela słodką wodę pomiędzy wszystkie zakątki globu, prądy morskie przenoszą składniki odżywcze

nawet do najgłębszych zakątków oceanu, światło słoneczne ogrzewa i napełnia energią wszystko, czego dotknie, a potężne wulkany budują i użyźniają ziemię. W rezultacie, nie istnieje dosłownie żaden zakątek naszej planety, gdzie nie istniałoby życie.

Nawet w swojej bezwzględności natura jest perfekcyjna?

Nie jest intencjonalna, po prostu życie wszystkiego to cykl. I nikt, żaden filmowiec czy scenarzysta, nie napisałby tego mądrzej, sprawniej, ciekawiej. Nie bez powodu daliśmy całej serii tytuł *Planeta doskonała*. By uzmysłowić skalę przedsięwzięcia, dodam tylko, że zdjęcia trwające przez 4 lata, czyli łącznie ponad tysiąc dni, realizowaliśmy w 31 krajach i na 6 kontynentach. Przekroczyliśmy liczbę 3 tys. godzin zarejestrowanego materiału filmowego, a gdy ostatecznie zliczyliśmy osoby zaangażowane w projekt, okazało się, że było nas łącznie ponad 200 fachowców w ekipie, w biurze i w terenie.

Przeżyliście też wspólnie 6 erupcji wulkanicznych.

Przypadek było więcej. Nie ma przesady w stwierdzeniu, iż naprawdę zjechaliśmy całą planetę. To dla wielu była podróż życia, także w sensie duchowym: od krain zraszanych indyjskimi monsunami po zbocza ognistych wulkanów na Hawajach, od wysp pływowych Bahamów po zamrożone pustkowia Wyspy Ellesmere'a. Odwiedziliśmy arktyczne wilki grasujące zimą w księżycowym krajobrazie, zamrożone żaby leśne w magiczny sposób ożywające wiosną, czy żęby wampirze z Galapagos, gustujące we krwi ptaków morskich. Niezapomnianym przeżyciem była wizyta u afrykańskich flamingów, które każdego roku zbierają się tysiącami na ogromnym wulkanicznym jeziorze, aby wyprowadzić swoje lęgi.

Co filmowiec, przyrodnik, badacz życia myśli w takich sytuacjach?

Że życie to tajemnica, a możliwość rejestrowania tego cudu to wielki przywilej. I że przyroda nie przestanie mnie zaskakiwać. Proszę pamiętać, iż mimo posiadania specjalistów i sztabu ludzi, który pomaga mi w realizacji zdjęć – wszak razem spinamy całą

produkcję – to w pierwszej kolejności na planie jestem filmowcem. Mam swoje zobowiązania, terminy, budżety. Tyle że przyroda na to nie patrzy. I choć mam do wykonania określone zadanie, to nadrzędnym celem czy też elementem mojej pasji jest nieinwazyjna obserwacja i rejestracja, zdobycie lub pogłębienie wiedzy, współuczestnictwo z poszanowaniem zasad świata, gdzie jestem tylko gościem. Arcyważny jest również dla mnie sam moment refleksji, gdy mam jakieś zjawisko lub rytuał przed oczyma, i analiza zdobytego materiału. Na moich planach nie pada komenda: „ciąć!”, a przecież kiedyś trzeba skończyć ujęcie... Tyle że filmowane przez nas stworzenia to nie aktorzy i statyści, którymi można kierować i z którymi można się na coś umówić. Często na bieżąco adaptujemy się do tego, co zastajemy na miejscu. Dlatego musimy być zawsze nienagannie przygotowani. A ostatecznie... ja pragnę się po prostu zachwycić. Pragnę i potrzebuję tego. Nie wyobrażam sobie sytuacji, w której popadam w rutynę i zaczynam traktować realizację tych filmów jak zwykłe zlecenie czy pracę, bez tego

osobistego ładunku: zaangażowania, empatii i poruszenia.

W ramach serii możemy obejrzeć 5 odcinków, każdy z nich przedstawia inne siły natury napędzające, kształtujące i podtrzymujące różnorodność przyrody i ekosystemu na Ziemi.

Cztery pierwsze odcinki poświęcone są kolejno: potężnym wulkanom, światłu słonecznemu, pogodzie i oceanom. Ostatni odcinek jest nie mniej kluczowy, portretuje dramatyczny wpływ człowieka na planetę. Staramy się przeanalizować skalę działań i szkód, jakie zostały wyrządzone, jak również to, co trzeba zrobić, by przywrócić Ziemi balans.

Odrodzenie jest możliwe?

Trudne pytanie. Planeta umie wypełnić sobie pewne deficyty, umie przepracować straty – potrafi się odbudować, ale trzeba czasu i cierpliwości. Nie można jej w tym przeszkadzać. Wiele pozostaje do zmiany: sposób pozyskiwania surowców, nielegalny połów ryb, segregacja i gospodarowanie odpadami, ograniczenie wytwarzania śladu węglowego i produkcji zanieczyszczeń oraz śmieci, przede wszystkim plastiku – i choć to temat walczony od lat, warto go przypominać. Do tego dochodzi degradacja gleby i oceanów, dlatego właśnie oceanom poświęcamy cały odcinek.

A myśli pan o końcu tego świata?

Nie mam wizji, że nagle następuje kres wszystkiego, nie... To raczej powolne obumieranie planety, a potem dość bezpardonowa, okrutna walka o przetrwanie najsilniejszych organizmów: walka o wodę, o pożywienie, o schronienie przed upałami lub potopami powstałymi w skutek wieloty-

godniowych opadów. Proszę sobie wyobrazić taki świat. On trwa, ale co to za życie? Kiedy mówi pani o końcu tego świata, ja to rozumiem jako kres pewnej cywilizacji.

Kiedy w 1979 roku powstał postapokaliptyczny *Mad Max*, którego akcja rozgrywa się w 2021, to było kino science fiction. A dziś?

Choć ten film opowiada przede wszystkim o zemście, to przy okazji mówi o upadku społeczeństwa, tak w sensie cywilizacyjnym, jak i moralnym czy ideologicznym. I dziś nabiera on szczególnego znaczenia. *Mad Max* realizowany był w Australii. Ukazana w kinie dystopia być może niedługo stanie się naszą naturalną scenerią, wiele rejonów dotkniętych pożarami wygląda dziś jak po apokalipsie. Zwierzęta uciekły albo zginęły, w tym wiele gatunków bezpowrotnie, jedynie czas pokaże, czy uda się je sztucznie odtworzyć. Kiedyś tego typu problemy łączono głównie z Afryką, dziś pożary – które wybuchają w wyniku ekstremalnych temperatur – będą dotykały miejsc pozornie nie narażonych na tego typu dramaty. Warto podkreślić, że seria australijskich pożarów to uruchomienie zmian w skali całej planety. Podobnie jak pożary lasów w Ameryce Południowej nie dotyczą wyłącznie Amazonii – klęski żywiołowe: pożary, potopy czy trzęsienia ziemi, inicjują przeobrażenia w ekosystemie i mikroklimacie całej planety. Są konsekwencją pewnych działań człowieka, bywają też świadectwem walki ze strony planety. Natura nie jest mściwa, ale potrafi się bronić, eliminować zagrożenia lub słabe ogniwa. A my wciąż ignorujemy ten fakt.

**Rozmawiała
ANNA SERDIUKOW**

Jedną z części misji CKF jest „dostępna kultura”. Co to znaczy?

W języku, którym posługują się dzisiejsi managerowie kultury i nowoczesne instytucje oznacza to konkretne myślenie o powszechności zasobów kultury. Dostępna – nie znaczy błaha w sensie treści, a taka, po którą można łatwo sięgnąć, skorzystać z jej dobrodziejstw bez niepotrzebnych schodów. To mogą być udogodnienia dla niepełnosprawnych czy niska cena lub nieodpłatność usług, otwieranie placówek kulturalnych w atrakcyjnych miejscach zamiast kolejnych banków i aptek, czy wreszcie – dostępność w sieci. Naszym zadaniem jest produkcja wydarzeń w formie treści audiowizualnych, ale też edukacja widza, popularyzowanie, rozwijanie publiczności. Budowaną przez nas platformę vod.warszawa.pl chcemy wyposażać w tłumaczenia na kilka języków. Polem naszej pracy jest kultura na wysokim poziomie. Taką chcemy współtworzyć i oddawać w ręce podatnika. Jesteśmy małą miejską instytucją, która w zeszłym roku zrobiła 221 mniejszych i większych wydarzeń! Jesteśmy więc takim „Dawidem”, który robi kulturę z niewielkich środków publicznych, naprzeciwko „Goliata” produkującego rozrywkę masową. Dzięki temu, że budujemy platformę vod.warszawa.pl, będziemy korzystać z tych samych narzędzi, jak wielkie koncerty produkujące rozrywkę, Netflix czy HBO. Platforma miejska będzie upowszechniać kulturę ambitną, spektakle teatralne, oprowadzania kuratorskie po wystawach, wydarzenia artystyczne i koncerty. Beneficjentami tego narzędzia będą wszyscy ci, którzy z kultury stołecznej do tej pory nie mogli skorzystać, bo byli np. przykuci do łóżka w chorobie lub opiekowali się małymi dziećmi w domu. Przyspieszenie cyfryzacyjne dokonuje się na naszych oczach, dzięki mobilizacji i pracy wielu ludzi kultury, którzy nie przespali lockdownu.

Jak wyglądało wasze funkcjonowanie w tak trudnym dla kultury 2020 roku?

Kiedy uruchamialiśmy CKF, nie mieliśmy siedziby. Dopiero w październiku 2020 uruchomiliśmy pracownię filmową „U20” w Alejach Ujazdowskich, a w grudniu podpisałam umowę na

DAWID I GOLIAT

Rozmowa z JOANNĄ ROŻEN-WOJCIECHOWSKĄ, dyrektorką Centrum Kultury Filmowej im. Andrzeja Wajdy

użytkowanie żoliborskiego kina Tęcza. „Skoro nie możemy jeszcze malować ścian i kupować foteli kinowych, to zbudujemy infrastrukturę online’ową” – taki był plan. W marcu 2020 zaczęliśmy się spotykać z dyrektorami instytucji kultury w ramach roboczej grupy cyfrowej, którą prowadziłam. Okazało się, że w systemie Zoom łatwo zebrać duże środowisko, które na co dzień się nie spotyka. Dużo rozmawialiśmy o obecności kultury w sieci i w mediach społecznościowych. Według mnie publikowanie treści w streamach na Facebooku to przeciwieństwo kultury dostępnej. Zmusza się podatnika do założenia konta w mediach społecznościowych! Poza tym nasze treści są trudne, wymagają skupionego odbioru, a nie rozproszonego jak na FB. Od początku była mowa o potrzebie stworzenia dużego portalu VOD, wspólnego dla wszystkich stołecznych instytucji kultury wspieranych dotacyjnie przez Ratusz, gdzie będzie można publikować ambitną kulturę publiczną. Dla mojego zespołu to wyzwanie było podniecające. Większość z nas pracowała wcześniej w rozmaitych mediach. Produkcja, także kinematograficzna, jest dla nas naturalna. Przygotowaliśmy koncepcję portalu i otrzymaliśmy dotację inwestycyjną ze środków warszawskiego Ratusza. Obecnie jesteśmy już po przetargu. Platforma vod.warszawa.pl będzie nowoczesnym, przyjaznym,

w pełni funkcjonalnym i bezpiecznym miejscem do publikowania i streamowania treści, skrojonym pod potrzeby współczesnego widza.

Jak zamierzacie rozwiązać sprawę tantiemów w sieci? W polskim prawie ta kwestia nie jest odpowiednio uregulowana.

Kultura cyfrowa będzie się rozwijać coraz dynamiczniej. Naszym obowiązkiem jest sensownie wspierać ten rozwój, ale też wspierać twórców. Dlatego projektujemy portal, gdzie np. spektakle teatralne będą publikowane na większą skalę, zgodnie z prawem autorskim, z udogodnieniami dla niepełnosprawnych, w wersjach językowych, nie przekraczając geolokalizacji, oraz w sposób zabezpieczający spektakle przed piractwem.

Jak wygląda wasza rola na tle innych placówek kulturalnych w Polsce?

Statutowo misją CKF jest promocja i upowszechnianie ambitnej kinematografii i twórczości audiowizualnej. Jako jednostka samorządu warszawskiego mamy przede wszystkim promować kulturę warszawską. Mam świadomość, że w momencie, gdy CKF będzie nadawcą VOD, rola naszej instytucji wzrośnie. Jeśli chodzi o popularyzację twórczości Andrzeja Wajdy, to misja najprzyjemniejsza. Bardzo ważną gałęzią naszej działalności jest



Joanna Rożen-Wojciechowska

również edukacja. W marcu publikujemy badania na temat deficytowych zawodów filmowych. Przeprowadzone przede wszystkim po to, by zaprogramować właściwe kursy i szkolenia dla młodzieży. Ale badania pokazały też, że branża filmowa cyfryzuje się równie szybko jak pozostałe i w obszarze profesji filmowych jest sporo deficytów. Trzeba myśleć o opcjach kształcenia systemowego, możliwości doszkalać czy wręcz przekwalifikowywania się osób doświadczonych zawodowo. Na podstawie badań tworzymy własne kursy, ale także rekomendacje dla sektora prywatnego, szkół czy innych instytucji.

W pandemii namiastką rzeczywistości stała się wirtualna rzeczywistość. Czy planujecie działania w VR?

Wiem, że dla niektórych rozmowy o technologii są poniżej poziomu sztuki wysokiej, ale ja uważam, że to „sexy” temat. Myślę, że takie nowoczesne podejście spodobałoby się Wajdzie. Sam czasem interesowałam się kulturą współczesną bardziej niż jego studenci, był „do przodu”. Mawiał: „Powiedzcie mi, jaki jest bohater dzisiejszych czasów, to zrobić o nim film”. Rzeczywistość wirtualną odmie-

niamy u nas przez wszystkie przypadki. W kwestiach cyfrowych od początku doradza nam wybitna specjalistka – Ana Brzezińska. Nieustająco podejmuje ten temat, np. organizując co roku konferencję „New Visions of Reality”. Są kuszące pomysły, choćby zbudowanie w wirtualnej rzeczywistości muzeum Wajdy, takiej ścieżki poprzez świat wykreowany w jego filmach. Jest to jednak niewyobrażalnie droga. Tymczasem zatrzymujemy się na prozie życia: licencja na pokazanie fragmentu filmu, aby zilustrować notację lub wywiad, to koszt 6 tys. złotych za każdą rozpoczętą minutę wykopiowań. A proszę pomyśleć, ile tych minut potrzeba takiej instytucji jak nasza!

W 2021 Andrzej Wajda obchodziłby 95. urodziny. Jak świętujecie?

Na razie w lutym otworzyliśmy, wyeksponowaną na ogrodzeniu Łazienek Królewskich, wystawę „WERKI. WAJDA. Renata Pajchel” (w tym numerze „Magazynu...”, w dziale „Wydarzenia”, zapraszamy do lektury relacji z wystawy – przyp. red.). Pajchel zrewolucjonizowała zawód fotosistki. Jako pierwsza zamiast ustawianych teatralnych kadrów robiła ujęcia reporterskie, poza tym czytała scenariusze i doskonale wiedziała, co fotografuje. Na planach filmów Andrzeja Wajdy spędziła ponad 30 lat. To także artystka, która przebiła się w męskim świecie. Pierwotnie wystawa miała uświetnić otwarcie siedziby CKF w Alejach Ujazdowskich w maju 2020 roku, ale przyszła pandemia. Stąd pomysł wystawienia zdjęć w dużym formacie w przepięknym plenerze, sąsiadującym z naszą siedzibą. Te zdjęcia to rarytas nie tylko dla wielbicieli Andrzeja Wajdy.

Rozmawiała
ANNA TATARSKA

**CENTRUM
KULTURY
FILMOWEJ**
im. Andrzeja Wajdy

Jak zostaje się w Polsce operatorem Steadicamu? To był świadomy wybór czy przypadek?

Dzisiaj to dosyć proste: robisz kurs i możesz nazywać się operatorem Steadicamu. Ja zaczynałem w czasach, gdy wciąż trzeba było przejść różne szczeble hierarchii zawodowej. Przyszedłem do branży filmowej z obsługi światła estradowego i miałem szczęście, że trafiłem na plan *Vinci* Juliusza Machulskiego. Raz, że autor zdjęć Edward Kłosiński miał mnóstwo cierpliwości i odpowiadał na moje wszystkie pytania. Dwa, że zaprzyjaźniłem się z Andrzejem Glacelem, który w pewnym momencie był jedynym operatorem Steadicamu w Polsce. Pozwalał mi trenować ze sprzętem, gdy ekipa miała przerwę obiadową. Zacząłem fascynować się Steadicamem, ale pracowałem ciągle ze światłem w Luks Filmie. Raz czy drugi pojechałem za Andrzeja na zastępstwo, zaczęły pojawiać się coraz poważniejsze zlecenia. I wsiąknąłem na całego. Czyli i przypadek, i świadomy wybór.

Wyszło ci zdecydowanie na dobre. Jesteś uznawany za jednego z największych specjalistów od Steadicamu w kraju.

Ciekawe, że tak mówisz, bo do tej pory nie uważam się za pełnoprawnego operatora Steadicamu. Szczerze. Jeśli cały fach zawrzeć w literach alfabetu, jestem gdzieś przy C. Ciągłe się czuję zaskakiwany na planie. Lubię sytuacje, kiedy trzeba zrobić ujęcie, którego wcześniej nie robiłem, inaczej sformatować pod scenę narzędzie filmowe, jakim jest Steadicam. To mnie napędza.

Jednym z najważniejszych aspektów pracy ze Steadicamem jest kontrolowanie rytmu sceny. Na ile wszystko

masz zaplanowane z reżyserem i autorem zdjęć, a na ile masz swobodę?

To zależy, z kim pracuję. Gdy trafiam na plan Pawła Edelmana czy Łukasza Żala, którzy mają do mnie zaufanie, mam sporo swobody. Przychodzę na próbę, a potem rozmawiamy, jak scenę fajnie „ugryźć”. Rytm jest ważny, bywa, że należy ruch kamery przyspieszyć albo zwolnić, czasem trzeba zająrzeć aktorowi czy aktorce w twarz, wydobyć z niej emocje. A do tego potrzebne jest zaufanie. Dobry przykład to *Dowłatow* Aleksieja Germana jr. Pojechałem do St. Petersburga z Łukaszem Żalem i operatorem kamery Ernestem Wilczyńskim. Noc, temperatura minus 17 stopni, mieliśmy do zrobienia scenę nad rzeką. Reżyserowi cały czas coś nie grało, ale nam ufał. Przyszedł do nas i poprosił, żebyśmy poprobowali różnych rozwiązań. Zrobiliśmy wersję Łukasza, wersję Ernesta i wersję moją – w pewnym momencie coś fajnie zaskoczyło i wyszła świetna scena.

A kiedy tego zaufania nie ma?

Zdarzyło się, że przyjechałem na plan z reżyserem i operatorem, z którymi nie pracowałem, a oni poprosili, żebym trzymał się wyznaczonych punktów, co automatycznie ograniczyło to, co mogę projektowi zaoferować. Staram się unikać takich sytuacji, bo są dla obu stron stresujące, dlatego jeśli wiem, że spotkam się na planie z kimś nowym, dzwonię wcześniej, żeby pogadać, pożartować, przełamać pierwsze lody. To bardzo często wystarcza. Operator Steadicamu jest na planie pracownikiem technicznym, ale gdy zaczyna ujęcie, zamienia się niejako w reżysera. Stoi w rozkroku między częścią artystyczną i techniczną filmu. Bez zaufania to nie wyjdzie.

CHŁODNY UMYSŁ

Rozmowa z JAROSŁAWEM WIERZBICKIM, operatorem Steadicamu



Jarosław Wierzbicki

Wspomniałeś o wydobywaniu emocji z aktorów, ale czy emocje udzielają się również tobie?

Od emocji sceny nie da się uciec. Albo inaczej, ja nie chcę od emocji uciekać, bo kamera jest narzędziem, a operator artystą, który opowiada za jej pomocą historię. Czasami kamera musi przejąć emocje aktorów, nawet jeśli jest to bolesne. Inaczej scena na tym straci. Pamiętam do dziś *Prostą historię o morderstwie*, którą robiłem z Arkiem Jakubikiem i Witkiem Płóciennikiem. Jest tam scena, gdy syn uderza

matkę. Zaczyna się spokojną jazdą Steadicamu, ale nagle wchodzi kamera z ręki, rytm staje się szarpany, a emocje się gają zenitu. Po drugim dublu zagotowałem się, musiałem zrobić sobie przerwę, tak mnie wzięło. Ale myślę, że to widać w filmie. Emocje są w kinie najważniejsze.

Skojarzyła mi się właśnie scena masakry w *Sali samobójców*. Hejterze.

Świetny plan, bo doskonale rozumieliśmy się z Jankiem Komasa i Radkiem Ładczukiem, a z tego wychodziły cie-

kawe rzeczy. Scena masakry była jedną z nich. Zaczyna się dość chaotycznie, ale kamera szybko się uspokaja. Wchodzi nakręcone z ręki ujęcie morderstwa ważnej postaci, a na końcu znowu wraca Steadicam. Zawsze mi powtarzano, że nie należy wewnątrz sceny mieszać środków, ale *Hejter* to przykład, że da się to zrobić, jeśli wie się, jaki chce się osiągnąć efekt.

A jak to jest z adrenaliną na planie? Choćby w produkcjach historycznych: wokół ciebie biegają statysci, szaleją konie itd.

Odczuwanie emocji sceny to jedno, adrenalina w scenach zbiorowych to coś zupełnie innego. Nie mogę sobie pozwolić na nią w takich sytuacjach, muszę pracować na chłodno. Pamiętam scenę bitwy z szarżą kawalerii w *1920 Bitwie Warszawskiej* Jerzego Hoffmana, ze zdjęciami Sławomira Idziaka. Strzały, konie, pirotechnika. Końcówka kilkuminutowego mastershota, a mi wybucha pod kamerą jeden z ładunków. Nie mogłem stanąć i zerwać do siebie adrenaliny i paniki, bo dziesiątki ludzi pracowały na tę scenę. Jeśli pojawiłaby się krew, wtedy rzeczywiście należałoby przerwać, ale sygnęło mi tylko piaskiem na kamerę i w oczy. W filmach historycznych trzeba też uważać, aby nie pokazać w kadrze zbyt dużo. Zdarza się, że kamera się obsunie i masz w rogu nowe budownictwo. Ujęcie wyszło fajnie, ale pion scenograficzny cię zabije. Dlatego musisz mieć zawsze chłodną głowę.

Wierzysz, że istnieje coś takiego jak idealne ujęcie?

Prywatnie nie, bo zawsze stanie się coś, co sprawi, że ujęcie nie jest technicznie idealne. Ale operatorzy i reżyserzy, z którymi pracowałem, nauczyli mnie, że istnieje uję-

cia perfekcyjne pod względem narracyjnym. I do tego zawsze dążę – stworzyć coś, co będzie idealne dla operatora, reżysera czy widza. Ja nie zrobiłem w życiu perfekcyjnego ujęcia. I być może nigdy nie zrobię.

Tym bardziej, że niedoskonałość techniczna często podbija doskonałość samego filmu.

Niedoskonałości tworzą klimat. Jak w mojej ulubionej *Dziewczynie nr 6* Spike'a Lee, gdzie operator Steadicamu Ted Churchill stracił na chwilę kontrolę nad kamerą i pokazał przypadkową scenkę za rogiem. Kocham takie przypadki, dodają obrazowi życia. Strasznie się wściekam, gdy takie wpadki przydarzają mi się na planie, ale potem oglądamy materiał i okazuje się, że wyszło fantastyczne ujęcie. Z drugiej strony jest *1917* Sama Mendesa, ze zdjęciami Rogera Deakinsa, który – wiem, że to niepopularna opinia – jest dla mnie zbyt idealny, a przez to sztuczny. Mam poczucie grania w grę wideo z perspektywy osoby trzeciej. Nie ma w tym filmie sztuki steadicamowej, jaką osobiście cenię. Sama matematyka i elektronika. Kadry są dosłownie perfekcyjne, doskonały horyzont, wszystko pięknie ustabilizowane, ale nie ma w *1917* życia, brakuje organiczności Steadicamu, przez co ten film nie wywarł na mnie aż tak dużego wrażenia. Rozwój technologiczny dał nam mnóstwo nowych możliwości, ale uważam, że nie wolno dać się pochłoniąć elektronicznym fajerwerkom. Steadicam to narzędzie, które należy dostosować do siebie poprzez odpowiednie dobranie części składowych czy akcesoriów, a nie na odwrót.

Rozmawiał
DAREK KUŹMA

KOSMETOLOG Z WYBORU

Niezwykła historia polsko-żydowskiego imigranta, który dorobił się miana artysty zarówno w carskiej Rosji, jak i w celebryckiej Ameryce, i który odmienił sztukę filmowej charakterystyki oraz przekonał świat do nowej wizji piękna.

Max Factor to marka rozpoznawalna na całym świecie, utożsamiana z pielęgnacją urody i zwiększaniem fizycznej atrakcyjności. Produkty sygnowane tym logo dały niezliczonym osobom, nade wszystko przedstawicielkom płci pięknej, poczucie spełnienia i pewność siebie w realizowaniu własnych ambicji. Jak w przypadku wielu tego typu trendów, załóżków

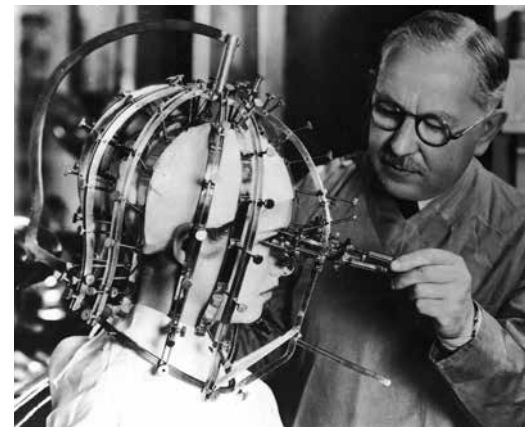
fenomenowi firmy Max Factor należy szukać w „amerykańskim śnie” realizowanym od zarania XX wieku w Hollywood. Właśnie w tamtejszych studiach i gabinetach, w których debatowano nad intensyfikacją kulturowej roli „ruchomych obrazów”, narodziła się idea Max Factor. A raczej tam przybył z coraz mniej przyjaznej Żydom Europy Wschodniej Maksymilian Faktorowicz, znajdując w Los Angeles podatny grunt dla swojej wizji fizycznej elegancji. Nie od dziś wiadomo, że urodzeni w rządzonej przez zaborców Polsce imigranci mieli ogromny udział w budowaniu potęgi Hollywood, jednak historia Faktorowicza pozostaje, mimo wszelkich wysiłków popularyzacyjnych, mało znana.

Rośnie w Polsce potrzeba opowiadania o ciekawych aspektach historii za pomocą życiorysów ludzi, którzy pomagali ją kształtować, a biografia Faktorowicza idealnie się w ten trend wpisuje. Urodził się w 1872 roku w Zduńskiej Woli, w ubogiej rodzinie żydowskiej. Los szybko zmusił go do pracy zarobkowej. Zaradny młodzieniec trudnił się sprzedażą przekąsek w holu teatru w pobliskiej Łodzi, zdobywał doświadczenie w drogerii, terminował u perukarza. Był wprawnym obserwatorem i uczył się nie tylko fachu, ale także prawideł ludzkiej natury, co zaprowadziło go w wieku 14 lat do Moskwy, gdzie zajmował się m.in. charakterystyką aktorów Cesarskiego Teatru Imperialnego. Po odbyciu obowiązkowej czteroletniej służby

w carskiej armii otworzył sklep drogerijno-perukarski. Z jego usług skorzystali członkowie trupy zmierzającej na występ na dworze Mikołaja II, co w rezultacie sprawiło, że Faktorowiczem zainteresowały się rosyjskie elity. Sęk w tym, że nie czuł się wyróżniony, lecz zaszczyt, musiał bowiem realizować zachcianki znanych osobistości i być na każde zawołanie, zaniedbując rodzinę i założony sklep. Gdy na przełomie wieków w Rosji rosła nienawiść do Żydów, postanowił zbiec za ocean. Co nie było oczywiście proste, gdyż usługi Faktorowicza były w cenie, a on sam skrupulatnie pilnowany. Sama ucieczka z Rosji – starannie zaplanowana przy udziale znajomego generała akcja, wymagająca użycia podstępów (Faktorowicz ucharakteryzował się na obłożnie chorego i został wysłany do uzdrowiska) – ma filmowy potencjał, a to dopiero początek ekscytującej i najprawdopodobniej sfałszowanej przez lata biografii Faktorowicza. Dość wspomnieć, iż istnieje alternatywna wersja tej historii, w której uciekł z rodziną przez mroźne lasy prosto do portu z oczekującym statkiem. Odpo-



Max Factor z modelkami demonstruje sposoby szminkowania podczas wystawy kosmetycznej



Dorothy Wilson i Max Factor podczas pracy przy aparacie do mierzenia proporcji twarzy

wiedzi na pytanie, czy któraś z wersji była prawdziwa, raczej nie poznamy, ale obie dodają życiorysowi Polaka dramatycznej pikanterii. Podobnie jak kwestia nowej tożsamości (gdy w USA przedstawił się jako: Maks Faktor, rejestrujący oficjalnie zanotował to jako: Max Factor), a także początków w St. Louis (nie znając angielskiego, potrzebował współnika w założonym biznesie, lecz ten go okradł).

Od tej chwili wiarygodność informacji o dokonaniach Factora wyraźnie się stabilizuje, zaś jego karierę w branży filmowej stosunkowo łatwo prześledzić. Przełom nastąpił w 1914, pięć lat po założeniu firmy, którą znamy obecnie jako Max Factor, gdy polski imigrant opracował nowy rodzaj filmowej charakterystyki (jeszcze nie makijażu, bo słowo to spularyzował dopiero w 1920). Za jej sprawą aktorzy przygotowujący na własną rękę mieniszanki ze smalcu, mąki, papryki czy skrobi kukurydzianej przestali wyglądać jak żywe upiory. Zdobywszy zainteresowanie wielu gwiazd kina niemego, m.in. Chaplina, Keatona i Arbuckle'a, Factor nie tylko próbował udoskonalać stworzoną formułę (przy okazji jako pierwszy zaproponował sprzedaż kosmetyków w tubkach), ale też rozwijać coraz lepiej prosperujący biznes w innych kierunkach. Szczycił się wysoką jakością peruk, bród i wąsów wykonywanych z ręcznie splecionych ludzkich włosów. Były one jednak za drogie, nawet jak na budżety Cecila B. DeMille'a, więc zaczął je wynajmować i wchodzić w bartery. Legenda głosi, że pewnego razu wymusił na pro-

dukcji zatrudnienie swych dzieci w rolach statystów, gdyż wyszedł na tym finansowo lepiej niż na sprzedaży wyrobów.

W latach 20. i 30. Max Factor był potęgą w Hollywood, stylizując – nierzadko osobiście – największe nazwiska Fabryki Snów: od Poli Negri i Glorii Swanson po Jean Harlow i Marlenę Dietrich. Umiejętnie podkreślał fizyczną atrakcyjność gwiazd i doskonale rozumiał, w jaki sposób „zobaczyć” je kamery filmowe. Wszystko, czego się tknął, zamieniał w złoto. Dla Phyllis Haver zaprojektował długie sztuczne rzęsy, by ułatwić jej starania o role wampów. Douglasowi Fairbanksowi stworzył podkład, który ograniczał pocenie się na planie. Rudolfa Valentino uratował rozjaśniającą cerę pudrem, dzięki czemu aktor mógł uciec od nieinteresujących go ról złoczyńców. Na potrzeby *Ben-Hura* z 1925 Factor nałożył wraz ze swą ekipą oliwkowy makijaż setkom amerykańskich statystów, aby sceny kręcone w USA nie odbiegały od tych stworzonych we Włoszech. Za zasługi dla branży został uhonorowany w 1929 roku Oscarem specjalnym, dwa lata później współtworzył charakterystykę Borisa Karłoffa we *Frankensteinie* Jamesa Whale'a, zaś w połowie dekady dostosował swój flagowy makijaż filmowy do wymogów kręcenia w Technicolorze, po raz kolejny odmieniając świat kina.

Mimo finansowej kreatywności Factor opierał się z początku komercjalizacji kosmetyków, które tworzył z myślą o planach filmowych, ale za namową swego syna, Franka (który po śmierci ojca zmienił imię na Max Factor Jr.), firma zaczęła produkować kosmetyki dla wszystkich. Również z tego względu, że choć osiągnął spory sukces, w głębi serca ten polsko-żydowski imigrant był przede wszystkim artystą poszukującym różnych przejawów piękna. Gdy zrozumiał, że jego pudry, róże, cienie, tusze, błyszczki i szminki pozwalają Amerykankom naśladować wygląd ekranowych ulubienic, a przez to czuć się lepiej, miał satysfakcję, że naprawdę upiększa otaczającą rzeczywistość. W latach 30. firma eksportowała swe produkty do 80 krajów, a po przedwczesnej śmierci Factora w 1938 roku syn kontynuował jego dzieło.

Jego historia była tak osobliwa, że trudno dostrzec w bohaterze tego artykułu klasyczny model do naśladowania, warto jednak o nim pamiętać i pamięć tę utrwaląc. Zarówno o Maksie Factorze, jak i Maksymilianie Faktorowiczu.

DAREK KUŹMA



Max Factor i Ida Lupina

KOSZTOWNE SKUTKI JEŹDŻENIA „BYLE JAKIM” POCIĄGIEM

Tym razem trochę o świadomości wykorzystywania cudzych dzieł, poszanowaniu praw ich autorów, odpowiedzialności prawnej i doświadczeniach na sali sądowej w bojach o uznanie własności intelektualnej i majątkowej.

MAŁGORZATA PRZEDPEŁSKA-BIENIEK



Na początku 2015 roku na zlecenie PKP Intercity, agencja BBDO Warszawa przygotowała kampanię reklamową pod hasłem „Zapowiada się dobra podróż”. Jako slogan wykorzystano frazę „Wsiądź do pociągu byle jakiego... albo do mojego”. PKP prowadziło kampanię intensywnie. Na swoich stronach chwaliło się, że kosztowała 10 mln złotych. Były to widoczne w całej Polsce plakaty, ulotki, banery, billboardy, ogłoszenia w gazetach i czasopiśmie oraz internecie. Wszystkie ze wspomnianym hasłem, uzupełnionym o zdjęcie uśmiechniętego i zapraszającego do wnętrza pociągu przystojnego konduktora.

Pamiętam całkowicie zasłoniętą fasadę (nieistniejącego już) wieżowca na rogu Alei Jerozolimskich i Marszałkowskiej. Nie znosiłam tych banerów, bo w budynku mieściła się uczelnia, w której wykładałam i zajęcia prowadziliśmy w półmroku lub przy sztucznym świetle. Była też ostatnia strona „Polityki”, a że tygodnik czytuję, natykałam się na reklamę wielokrotnie. Postery na peronach, plakaty w sąsiedztwie rozkładów jazdy, ulotki. Pomyślałam wtedy: ciekawe, czy mają zgodę autorów? Zwłaszcza że była to już druga taka kampania. Poprzednia, z 2009 roku, nawoływała „Wsiądź do pociągu... byle naszego” i także była bardzo widoczna. Mogłam

oczywiście pomyśleć: ciekawe ile autorzy zarobili? Ale coś nie chciało mi się w to wierzyć, szczególnie że miałam już za sobą aferę z „Herbatką we dwoje”.

Odpowiedzi na swoje pytania uzyskałam zadziwiająco szybko. Zadzwoniła Magda Czapińska, autorka tekstu do „Remedium”, z prośbą o pojawienie się w sądzie właśnie w tej sprawie. Oczywiście nikt jej o zgodę nie zapytał. Protestowała już za pierwszym razem, ale bez rezultatu. Teraz się zaparła. Będzie walczyć. – „Pal diabli czas i pieniądze. Im się wydaje, że są dużą firmą, a więc są bezkarni. Tak być nie może”. Wezwanie do sądu w dowolnym charakterze raczej wzbudza zdenerwowanie. Już kilka razy

zdarzyło mi się być świadkiem czy ekspertem w sprawach o naruszenie praw autorskich lub pokrewnych. Mam więc wprawę, cierpliwość, ale i odporność na nedoręczności.

Prawnicy reprezentujący pozwanego twierdzili, że zwrotu „Wsiądź do pociągu byle jakiego” nie można traktować jako utworu (ani jego rozpoznawalnej części), a poza tym tekst bez melodii z niczym się nie kojarzy, jest nieoryginalny, pozbawiony indywidualności i stanowi „zwrot typowy dla języka polskiego”. Zdanie jest potoczne tak jak „Ładna dziś pogoda”, a pozew to „czepialstwo”. Mnie się wydawało, że najpierw była piosenka, a potem pojawił się „zwrot typowy

dla języka polskiego”, ale każdy się broni jak potrafi. Korzystając bez zgody ze spornej frazy i wprowadzając do niej modyfikacje, naruszono prawa osobiste, a nie uiszczając stosownego (w przypadku zgody) honorarium, także majątkowe prawa autorki. Takie było stanowisko strony skarżącej.

„Wsiądź do pociągu byle jakiego” to jeden z tytułów (drugi to „Remedium”) utworu, oraz szlakwort. To ostatnie słowo prawnicy pozwanego usłyszeli ode mnie podobno po raz pierwszy w życiu, a więc dla jasności: niem. *Schlagwort* – hasło, wielkie słowo, modny, efektowny. Pochodzi od: *Schlagen* – po polsku szlagier, co znaczy uderzyć jak piorun (np. także w powiedzeniu „szlag mnie trafi”), ale też przebój, kasowa sztuka, książka, film; *Wort* – słowo. Cytując za „Wikipedią”, a ta za Władysławem Kopalińskim – „wyraz lub zwrot w piosenkach łatwy do zapamiętania, wpadający w ucho, hasłowy. Zazwyczaj pojawia się w tytule, na początku piosenki lub w refrenie. Często decyduje o sukcesie utworu. Szlakwort niekiedy żyje własnym życiem, stając się obiegowym zwrotem, pojawia się w tytułach prasowych”. Co nie znaczy, że dalej do piosenki nie należy i nie jest jej częścią. Jest najważniejszym fragmentem piosenki, bo rozpoznawalnym, promującym utwór i zapewniającym mu popularność, jak np. „W co się bawić”, „Jolka, Jolka, pamiętasz”, „Szparka sekretarka”, „Addio pomidory”, „Fruwa moja marynara”, „Choć, pomaluj mój świat”.

Jak uwierzyć, że nawet przerobione przez marketingowców zdanie z niczym się nikomu nie kojarzy? A skoro się nie kojarzy i nie taki był cel, to po co z niego korzystać? Fraza jest znakomicie rozpoznawalna przez dużą rzeszę odbiorców. Od początku mówiło się, że jest „jak lepić”, bo nie można się uwolnić ani od muzyki, ani od tekstu. Wiele osób zna cały refren piosenki i umie zanucić melodię. Bo to jest jeden z największych ponadczasowych (*evergreen*) polskich przebojów. O takich fragmentach zwykło się mówić „skrzydlate słowa”, bo ich moc powoduje, że chociaż słów jest kilka (w tym przypadku 5), wykorzystując je, czerpiemy korzyści z treści i nastroju całego utworu, którego są fragmentem.

A co do braku oryginalności czy indywidualności? Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej. W kwestii, czy dane zjawisko jest utworem nie decyduje wola stron. W sytuacji konfliktowej możliwe jest wystąpienie z powództwem do właściwego sądu cywilnego i to się *de facto* w przypadku spornej frazy stało. Polskie prawo nie chroni tytułów, ani szlakwortów, ale uznaje ich istnienie jako części utworu. Nie jest ważne, czy wykorzystujemy utwór w całości, czy jego część. Ustawa nie określa dolnej granicy objętości, od której utwór podlega ochronie prawnoprawnej. Taką granicą jest na pewno moment rozpoznawalności i jednoznacznej identyfikacji utworu, do którego prezentowany fragment należy. Możliwe jest uznanie za utwór chińskiej litery w danym wykonaniu, SMS-a, hasła reklamowego, sloganu, a nawet tytułu dzieła, jeżeli jest wystarczająco oryginalny. O twórczym charakterze konkretnej działalności (Janusz Barta i Ryszard Markiewicz, „Prawo autorskie”, ABC, 2008, s. 31) decydują łagodne kryteria, co popularnie określa się, jako *kleine Münze*, czyli „drobne monety”. Dotyczy to zarówno wielkości wkładu twórczego, jak i rozmiarów samego dzieła.

Ja rozumiem, że panowie prawnicy rozpaczliwie bronili swoich instytucji, ale ocierali się o śmieszność. Twierdzili, że Magda Czapińska nie jest znaną autorką (napisała kilkaset piosenek, o innych przejawach twórczości nie wspomnę), a jej utwory nie są popularne („Być kobietą”, „Ja wysiadam”, „Pogoda ducha”, „W moim magicznym domu”... i można by tak jeszcze długo wymieniać, co jako świadkowie wykonaliśmy). A w ogóle nie ma legitymacji procesowej czynnej, bo nie wykazała, że „Remedium” to jej utwór. W prawie autorskim jest napisane, że autor niczego nie musi, a ciężar udowodnienia, że dana osoba autorem utworu nie jest, spoczywa na podważającym ten fakt. Mimo zachęt ze strony sądu, nie udało się pozwanemu znaleźć autora, który by się do utworu przyznał. Natomiast ZAiKS, zaświadczył, że utwór „Remedium” („Wsiądź do pociągu”) został zarejestrowany w dniu 14 czerwca 1978 roku i jego autorem jest Magdalena Czapińska.

KOSZTOWNE SKUTKI JEŹDŻENIA „BYLE JAKIM” POCIĄGIEM

Kolejna śmiała teza, to że przekazanie przez autorkę utworu (w jakiej formie?) do Programu III Polskiego Radia – co miało spowodować jego popularność – jest równoznaczne z przeniesieniem praw autorskich na inny podmiot (czy więc naruszono prawa Polskiego Radia?). Popularność piosenki była konsekwencją wygranej na festiwalu w Opolu i stamtąd pochodziło nagranie, które Polskie Radio samo sobie zrobiło. Do odtwarzania utworu w mediach umowa z autorem nigdy nie była potrzebna, bo istnieje licencja ustawowa. Obecnie podpisuje ją ZAiKS. W imieniu właściciela nagrania SPAV, a za wykonawców StoArt. Dodatkowo, PKP Intercity próbowało przerzucić całą winę na BBDO Warszawa, ale dowiedziało się, że „naruszenie praw jest jednoznaczne z uzewnętrznieniem i rozpowszechnieniem, a takich działań dopuszcza się ten, co posługuje się materiałami obarczonymi dokonanym naruszeniem”. Stronie pozwanej służy jedynie roszczenie regresowe wobec podwykonawcy, ale to już sprawa dla innego sądu.

Nie było łatwo. Uczestniczyłam w rozprawie (XXV Wydział Cywilny Sądu Okręgowego w Warszawie) w połowie 2018 roku i chociaż wszystko wydawało się oczywiste, nagle zaskoczył nas przedziwny wyrok sądu pierwszej instancji, którego uzasadnienia, mimo wielokrotnej lektury, chyba nie rozumiem. Dostarczone dokumenty, opinia językowa prof. dra hab. Jerzego Bralczyka i dwie opinie z zakresu ekonomii, marketingu i reklamy (dotyczyły honorarium należnego w takiej sytuacji), zeznania świadków (Janusz Strobel, córka Magdy Czapińskiej, ja) oraz powódki uznano za wiarygodne. Sąd w uzasadnieniu przytacza to wszystko i w zasadzie się zgadza, obszernie komentując, ale w końcu stwierdza, że „frazę, której dotyczy niniejsza sprawa nie może być przedmiotem ochrony uregulowanej prawem autorskim”. I tego stwierdzenia już nie uzasadnia.

Nie dysponuję opinią Jerzego Bralczyka na temat naszej spornej frazy, ale w książce „Jolka, Jolka, pamiętasz?” (Edipresse, 2015) Marka Dutkiewicza znalazłam inną fascynującą opinię profesora na temat szlakwotu i tytułu „Wstawaj, szkoda dnia”, którą, ze względu na zbieżność problemu, pozwalam sobie w części zacytować:

1. Połączenie tych trzech wyrazów jest w języku polskim poprawne i prawdopodobne. Ma jednak pewne znamiona literackości, co sprawia, że u znacznej części użytkowników może wywołać wrażenie pewnego stylistycznego nacechowania.
2. Jest mało prawdopodobne, żeby osoby ze środowisk bliskich mediom i kulturze popularnej mogły nie mieć świadomości funkcjonowania tego zwrotu jako cytatu.
3. Należy założyć, że świadomość cytawalności zwrotu może być czynnikiem zwiększającym atrakcyjność wykorzystywania go w funkcji medialnej, np. jako tytuł cyklu artykułów, programu telewizyjnego czy audycji radiowej.

W Sądzie Apelacyjnym (IV Wydział Cywilny w Warszawie) zgromadzone dowody przeczytano raz jeszcze i w wyniku tej analizy, bez żadnych materiałów uzupełniających, 17 lipca 2020 roku stwierdzono m.in. co następuje: [Sąd]

1. nakazuje pozwanemu złożenie oświadczenia o następującej treści: „Oświadczenie. PKP Intercity S.A. przeprasza Panią Magdalenę Czapińską za wykorzystanie bez jej zgody w kampanii wizerunkowej »Zapowiada się dobra podróż« fragmentu jej utworu pt. »Remedium / Wsiądź do pociągu byle jakiego«. Prezes Zarządu PKP Intercity S.A.” i opublikowanie tego oświadczenia w terminie 30 dni w piątym ogólnopolskim wydaniu dziennika „Rzeczpospolita” na stronie 4, czcionką Times New Roman, nie mniejszą niż 14, w kolorze czarnym na białym tle;
2. zasądza od pozwanego na rzecz powódki 80 000 złotych odszkodowania i 10 000 złotych zadośćuczynienia z odsetkami ustawowymi za opóźnienie liczonymi od każdej z zasądzonych kwot od 28 kwietnia 2015 roku do dnia zapłaty;
3. zasądza od pozwanego na rzecz powódki 4 050 złotych kosztów procesu i 12 690 złotych kosztów postępowania apelacyjnego. Jak niedawno poinformowała „Gazeta Wyborcza”, PKP Intercity przelało już pieniądze na konto autorki. Dziennik cytuje też słowa Magdy Czapińskiej, szczęśliwej z uzyskanego po latach wyroku: „... to cud. Nie miałam już nadziei, że wygram ze spółką skarbu państwa. Ten wyrok niesie dobrą

wiadomość dla twórców, którzy chcą walczyć o prawa autorskie. Ale ostrzegam, to droga przez mękę”.

Niewątpliwie, jeżeli nasze prawa autorskie zostaną naruszone, należy walczyć o swoje. Nie jest to łatwe, bo trwa długo (w tym przypadku prawie sześć lat, a od pierwszego naruszenia – jedenaście) i sporo kosztuje. Magda Czapińska uzyskała częściowy zwrot kosztów w pierwszej instancji (sąd uznał tylko część jej roszczeń) i całość w drugiej, ale nie musi tak być. Oczywiście sąd może też zwolnić z opłat. Zwrot nie obejmuje kosztów adwokata i godzin spędzonych w sądach zarówno przez powódkę,

jak i przez jej świadków. Wysokość opłaty sądowej zależy od wysokości naszych roszczeń, co także zniechęca do występowania z powództwem, bo pokrzywdzony i poszkodowany twórca sprawę rozpoczyna na własny koszt i własne ryzyko. Może celowe byłoby w takiej sytuacji wsparcie zarówno finansowe, jak i prawne walczącego twórcy przez właściwą OZZ (organizację zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi) i pewnie jest to postulat do rozważenia.

Ciągle jest mała świadomość istnienia praw do własności intelektualnej, a więc i faktu ich naruszania. Sąd założył, że prawa

autorki naruszono nie z premedytacją (tę tezę miały wspierać kuriozalne wnioski obrony), bo inaczej wyrok mógł być jeszcze surowszy. Często zresztą nieświadomy swego naruszenia pozwany, jeżeli już o tym wie, próbuje sprawę zakończyć jak najszybciej i polubownie. Dochodzi więc do ugody, twórca otrzymuje swoje honorarium powiększone o odpowiednią sumę, co wszystkim oszczędza czasu, wielu komplikacji i w sumie jest rozwiązaniem tańszym.

W tym przypadku trudno jednak uwierzyć w dobre chęci pozwanego. Raczej liczone, że autorka ugnie się pod kosztami przedsięwzięcia lub zniechęci długotrwa-

łym procesem, bo raz już zrezygnowała. Duże firmy mają działy prawne lub wynajęte kancelarie, którym płacą za stałą współpracę (wtedy w sądzie występują cywiliści, a nie specjaliści od prawa autorskiego, co może niektóre kurioza tłumaczyć). Jest więc to dla nich mała niewygoda, a przy budżetach, jakimi obracają, największe nawet pieniądze wypłacone autorowi to drobizg, chyba że trzeba by było podzielić się procentem od uzyskanych dzięki reklamie zysków, ale to jest nie do policzenia.

Mój zysk z całego zamieszania to „kamyczek zielony” z gwarancją od autorki na siedem tłustych lat, który ciągle działa.



TAJEMNICA GÓRY

Podczas lektury książki „Berbeka. Życie w cieniu Broad Peaku” do końca trzymałam kciuki za jej bohatera. Doskonale znałam tragiczny finał górskiej akcji z 2013 roku, a jednak miałam w sobie irracjonalną nadzieję na odwrócenie biegu zdarzeń.

WERONIKA WAWRZKOWICZ-NASTERNAK

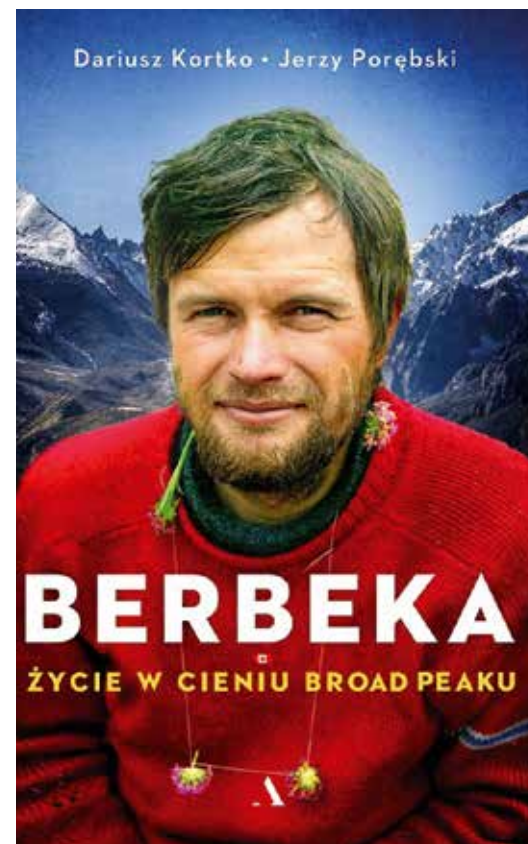
Dariusz Kortko i Jerzy Porębski stworzyli opowieść, w której wybitny himalaista jest bardzo blisko czytelnika. Początek biografii zdobywcy pięciu ośmiotysięczników przenosi czytelnika do roku 1988. To wtedy odbywa się wyprawa na K2. Góra nie pozwala się zdobyć. Na organizację wyjazdu wydano majątek, w zespole czuć głąd sukcesu. Aleksander Lwow i Maciej Berbeka nie odpuszczają, przed powrotem do kraju chcą zdobyć Broad Peak. Pierwszy z himalaistów ostatecznie zawraca, Berbeka czuje, że może mu się udać, decyduje się na samotną wspinaczkę. To on łączy się potem z szefem wyprawy Andrzejem Zawadą i informuje, że stoi na szczycie. „Włączcie mi muzykę!” – mówi. Prosi o „Dreamland”. Przy utworze Joni Mitchell świętuje sukces. Przy schodzeniu zaczyna się dramatyczna walka o życie. Himalaista spędza dwie noce w tzw. strefie śmierci przy mrozie sięgającym 40 stopni. Ma szczęście, skrajnie wyczerpany dociera do namiotu. Odmrożonego wspinacza śmigłowiec zabiera do szpitala w Skardu. A potem dzieje się coś, co trudno zrozumieć do dzisiaj. Berbeka już w Polsce, o ironio, z artykułu w gazecie, dowiaduje się, że tak naprawdę dotarł na przedwierzchołek Broad Peak, tzw. Rocky Summit. Do szczytu zabrakło mu 23 metrów. Dlaczego nikt nie powiedział mu o tym w trakcie wyprawy? To pytanie siedzi w nim jak zadra. Odpowiedzi na nie szukają autorzy książki. Kortko i Porębski zastanawiają się też, co sprawia, że po 25 latach od tamtych wydarzeń, człowiek, który dawno zrezygnował ze sportowego wspinania się, pakuje plecak i rusza na wyprawę.

Dzięki lekturze biografii Berbeki przed oczami stają medialne stopklatki z 5 marca

2013 roku. Dziennikarze ze wzmożoną uwagą śledzą to, co dzieje się w Karakorum. Trwa pełne napięcia oczekiwanie. Wiadomo już, że polscy wspinacze dokonali pierwszego zimowego wejścia na Broad Peak. Aby ogłosić sukces wyprawy, trzeba jeszcze poczekać na bezpieczne zejście do bazy. Cała Polska trzyma kciuki za Adama Bieleckiego, Artura Małką, Tomasza Kowalskiego i Macieja Berbekę. Życie napisze tragiczny scenariusz. Kierownik wyprawy Krzysztof Wielicki przez telefon satelitarny rozmawia z wyczerpanym i zdezorientowanym Tomaszem Kowalskim. Himalaista traci siły, Wielicki z pozycji bazy mobilizuje wspinacza do kolejnego kroku, choć ma świadomość, że staje się bezsilnym świadkiem powolnego umierania. Nie ma kontaktu z Maciejem Berbeką, jego milczenie już na zawsze pozostanie tajemnicą góry. W kraju zaczyna się sąd nad tymi, którzy wrócili do bazy. Dlaczego Bielecki i Małek nie zaczęli na pozostałą dwójkę? Czy musieli uciekać ze strefy śmierci? „Wiele osób miało by o mnie o wiele lepsze zdanie, gdybym nie zszedł z tej góry” – mówi Bielecki. Żona Macieja Berbeki, Ewa, nie ocenia, chce się spotkać z uczestnikami wyprawy, aby dowiedzieć się, jak wyglądały ostatnie dni życia jej męża. Historia tej miłości siedzi we mnie po lekturze najmocniej.

WIDOK Z GÓRY

Maciej Berbeka w rozmowie z Dariuszem Wołoskim mówił: „Życie składa się ze zbyt wielu szczegółów, kłopotów, zmagania z banałem. Trzeba odetchnąć, żeby te przeszkody wydały się nieistotne, choć na chwilę. Trzeba czasem spojrzenia z góry na to, co zdarza się w dolinach



naszej codzienności. Człowiek traci do tego dystans. Góry go przywracają”. Ekstremalne zmęczenie, mozolne parcie do przodu, widok roztaczający się z ośmiotysięczników – to wszystko było mu niezbędne do życia.

Na swoją premierę w 2021 roku czeka obraz *Broad Peak*. Macieja Berbekę gra w nim Ireneusz Czop. Znając wrażliwość Leszka Dawida – reżysera filmu – spodziewam się mocnej opowieści o pasji, wolności i ciszy zapadającej po pytaniach, na które nie ma prostej odpowiedzi.

TAŃCZĄCY Z WIRUSAMI

Jeszcze zima, ptaki chudną / chudym ptakom głosu brak (...) Pod śniegiem świat pochylony / Siwieje mrozu brew (...) A ja? Co ja? Co będzie ze mną?” – śpiewała dawno temu Maryla Rodowicz słowami Agnieszki Osieckiej, bohaterki nowego serialu wyprodukowanego przez Telewizję Polską. Zawsze, gdy słucham tej piosenki – a doczekała się ona także nowej wersji w wykonaniu Katarzyny Nosowskiej – szczególnie mocno porusza mnie ostatni wers refrenu. „A ja? Co ja? Co będzie ze mną?”.

No cóż. „Choćby runął ci świat / Wiosna przyjdzie i tak” – odpowiada wtedy Kayah piosenką, która w 2001 roku promowała adaptację „Przedwiośnia” Stefana Żeromskiego dokonaną przez Filipa Bajona. Być może więc: „Jeszcze w zielone gramy, jeszcze nie umieramy” – by tym razem zacytować innego „poetę piosenki” – Wojciecha Młynarskiego.

I tak można w nieskończoność przerzucać się cytatami z polskich piosenek, tworząc z nich całkiem niezły scenariusz musicalu – gatunku, który nigdy jakoś w polskim kinie nie cieszył się specjalnym zainteresowaniem. Do tabelki naszych musicalowych osiągnięć wpisać możemy tylko popularne produkcje Janusza Rzeszewskiego – *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (film wyreżyserowany wspólnie z Mieczysławem Jahodą, 1978) i *Lata dwudzieste... lata trzydzieste...* (1983), ewentualnie jeszcze eksperymentalny musical Agnieszki Smoczyńskiej, czyli *Córki Dancingu* (2015).

A szkoda, bo musical to gatunek z założenia rozweselający, z wkodowanym w swój schemat happy endem (oczywiście istnieją też wyjątki od tej reguły, ale wyjątkowo wyjątkami dzisiaj nie będę się zajmował). Każdego roku zimą, gdy patrzę na ponury krajobraz za oknem i ledwo co widzę, albowiem wszystko zasnuwają smog i szybko zapadające ciemności, myślę o tym, że chętnie obejrzałbym rodzimy musical, w którym „z kopyta kulig rwie”, a potem pękają lody – te prawdziwe i te międzyzłudzkie – bo „wiosna, panie sierżancie”, że odwołam się teraz do tytułu komedii Tadeusza Chmielewskiego z roku 1974. Musical jak ułaj pasuje zresztą do zimowej aury, bo przecież kojarzy się z karnawalem,



Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy, reż. Janusz Rzeszewski, Mieczysław Jahoda

Nie brak w rodzimym dorobku literackim znakomitych tekstów piosenek. W połączeniu z pięknymi melodiami, jakie do nich skomponowano, wydają się idealną inspiracją dla twórców musicali. W polskim kinie bardzo tego gatunku brakuje...

BARTOSZ ŻURAWIECKI

ten zaś – jak podejrzewam – wymyślono po to, byśmy mogli tanecznym krokiem przejść przez zasy i minusowe temperatury najśrodszej z pór roku.

Niestety. W tym roku karnawał został odwołany z powodów COVID-owych, tak jak w roku ubiegłym z podobnych względów nie bardzo mogliśmy się cieszyć urokami wiosny. Wyśpiewać i wytańczyć się nie ma gdzie, bo koncerty zakazane, a dyskoteki zamknięte. Tym bardziej więc, jakby właśnie na przekór okolicznościom, namawiam polskich twórców, by spróbowali stworzyć coś na kształt musicalu pandemicznego. Warto tu przypomnieć, że złoty okres kina muzycznego w Stanach Zjednoczonych przypada na czas wielkiego kryzysu gospodarczego lat 30. XX wieku. Kino najlepiej wtedy spełniało swoją funkcję eskapistyczną, co zresztą w przewrotny

sposób pokazał Woody Allen w *Purpurowej róż* z *Kairu* (1985).

Ktoś mógłby trafnie zauważyć, że pomysł to dzisiaj dyskusyjny, bo i z funkcjonowaniem kin nie wiadomo co będzie dalej (zawsze można zrobić musical dla platformy streamingowej; lepszy mały ekran niż żaden). Nadto musical wymaga wielu przygotowań i nakładów produkcyjnych, zanim więc trafi w końcu do widzów, będą oni mieli na głowie już zupełnie inne problemy niż COVID-19.

Ano właśnie, problemy jakieś będą zawsze, zawsze więc też przyda się „droga ewakuacyjna”, chwilowa chociaż ucieczka od doraźnych kłopotów. To pewnie niemal tak samo jak to, że – by raz jeszcze przywołać słowa piosenki Kayah – „choćby runął ci świat / wiosna przyjdzie i tak”. Nawet jeśli będzie to kolejna wiosna z wirusami.

„A”

Jan Lenica,
Warszawa 1995 rok

Czy któryś z polskich filmowców współpracował kiedyś z samym Eugène'em Ionesco? Raczej wykluczone. A jednak... Przyjaźnie i przymierza artystyczne między wielkimi twórcami bywają niezmiernie inspirujące i owocne. W przypadku Eugène'a Ionesco i Jana Lenicy na pewno...

MAREK HENDRYKOWSKI

Wiekowo dzieliło ich prawie 20 lat różnicy. Dramaturg, mający ojca Rumuna i matkę Francuzkę, od kilkunastu lat mieszkał zadowolony na stałe w Paryżu i był już uznaną wielkością w świecie awangardowego dramatu. Grafik i filmowiec z Polski zaś dopiero myślał o ewentualnych przenosinach, które w jego przypadku oznaczały definitywną emigrację z PRL. Jak miało się okazać, niekoniecznie do Francji.

Oddzielała ich bariera językowa. Łączyło natomiast coś, czego nie można za nic nabyć, a jedynie przeżyć i doznać na własnej skórze. Pewien specyficzny rodzaj doświadczenia i porozumienia. Idzie o wspólnotę duchową, którą wytwarza pochodzenie z Europy Wschodniej i tak zwanych demoludów, bycie kimś, kto wywodzi się stamtąd, a uwięziony przez miejsce, w którym się urodził, całe swe życie tęskni i dąży jako człowiek twórczy

i otwarty na świat – do kultury i sztuki utożsamianej z Zachodem.

Na tym tle, jak się zdaje, obaj – dramaturg i filmowiec – osiągnęli nader wysoki stopień porozumienia. Ionesco nie był autorem scenariusza animacji zatytułowanej *A*. W trakcie pracy nad filmem stał się jednak dla niej kimś o wiele ważniejszym: źródłem twórczej inspiracji. Nic dziwnego, że *A* zamyka kilkudziesięciu memento jego autorstwa: „... hélas... le monstre »B« attendait à la porte... et les lettres de l'alphabet sont plus de 26, plus de 26... l'alphabet est cyclique... l'alphabet est infatigable” (...niestety... potwór »B« oczekiwał za drzwiami... a liter alfabetu jest ponad 26, ponad 26... alfabet jest cykliczny... alfabet jest niezmordowany”). Eugène Ionesco.

Zawarta w tym służącym dziełu Lenicy za posłowie stwierdzeniu – głęboka przez swą wieloznaczność – myśl odnosi się do podstawowych prawd na temat ludzkiej egzystencji. Trwające całe życie zmagania jednostki z systemem, jego narzucenymi ograniczeniami i ortodoksiami, które zatruwają jej powszednie istnienie, nie pozwalają człowiekowi egzystować w miarę harmonijnie i szczęśliwie. Presja równie fatalna, jak nieuchronna. Gdzie szukać ratunku, w czym upatrywać ocalenia? Musisz z nią podjąć walkę do upadłego. Nie ma innej alternatywy. Autor tej myśli i autor filmu wspólnie uznają owe – nazwijmy to tak – „przeciwności losu” i różnorakie utrapienia za okoliczność niezbywalną, czyli taką, której nie sposób się pozbyć.

A zwycięsko przetrwało próbie czasu. To unikatowe dzieło okazuje się przenikliwie gorzką mikropowiadką filozoficzną i zarazem animowanym thrillerem o zmaganiach jednostki z mrocznym, opresyjnym systemem sprawowania kontroli nad nią. Animowana parabola, w którą Lenica wpisał historię swego bohatera, ma to do siebie, iż zawiera w sobie nie jakąś jedną jedyną drogę interpretacji, lecz wytacza rozległe pole możliwych podstawień i odczytań. To ogromny walor filmu Lenicy, który nic nie traci na nośności swego przesłania, mimo iż od jego realizacji upłynęło do dzisiaj blisko 60 lat.

ATANAS NA KERCELAKU

KRÓL Jana P. Matuszyńskiego, serialowa ekranizacja bestsellerowej powieści Szczepana Twardocha, imponuje nie tylko sprawną reżyserią, efektownymi zdjęciami, znakomitymi kreacjami aktorskimi, ale także pieczołowicie i atrakcyjnie skomponowaną ścieżką dźwiękową.

JERZY ARMATA

W tej serialowej produkcji dużą rolę w oddaniu atmosfery przedwojennej Warszawy pełni muzyka Atanasa Valkova. Ścieżka dźwiękowa każdego filmu – jak dobrze wiemy – składa się ze słowa, muzyki, dźwięków naturalnych (szmerów) i elementów ciszy, która także może pełnić ważne funkcje dramaturgiczne. W przypadku *Króla*, ścieżka jest niezwykle starannie zbudowana. Przedstawia mnogość różnorodnych dźwięków naturalnych, dramaturgicznie wykorzystane chwile ciszy, potok słów nie tylko po polsku, ale i w jidysz, po rosyjsku, niemiecku czy w jakimś szalonym wolańsku, którym posługuje się doktor Janusz Radziwiłł, i oczywiście muzykę – niezwykle różnorodną co do charakteru i pochodzenia.

Z przedwojennym szlagierem „Dlaczego pan jest taki błąd?” Artura Golda i Andrzeja Własta – w wykonaniu Jana Młynarskiego i jego Warszawskiego Comba Tanecznego – sąsiaduje „Humoreska op. 101 nr 7” Antonína Dvořáka, z nie mniejszym hitem z tamtych czasów „Ta mała piła dziś” – śpiewanym przez Aleksandrę Bilińską z towarzyszeniem Kapeli Witka Brody – spleta się muzyka Szymona Laksa z filmu Aleksandra Forda *Sabra* (1933), z efektowną piosenką Dawida Podsiadły „To ciebie chcę” – „Błękitna rapsodia” George'a Gershwina, a wszystko to spaja fantastyczna muzyka oryginalna Atanasa Valkova. To nieprawdopodobne, jak udało

mu się połączyć te jakże odległe muzyczne światy. A dokonał tego – stosując środki wyrazowe zarówno muzyki klasycznej, etnicznej, jak i współczesnej, bogato korzystając z elektroniki, brzmień ambientowych oraz technik manipulowania dźwiękiem (sound design) – polski muzyk pochodzenia bułgarskiego. Większość klasycznych i etnicznych instrumentów, takich jak fortepian, cytra, etniczne flety, duduk, cymbały, perkusjonalia nagrał osobiście. Towarzyszyli mu m.in. wirtuoz klawentowy Waław Zimpel oraz Paweł Zalewski (viola da gamba) i Gwidon Cybulski (harfa afrykańska). Dość egzotyczne instrumentarium, jak dla oddania warminsko-żydowskiej atmosfery przedwojennej Warszawy. A jednak!

Atanas Valkov urodził się przed 39 laty w bułgarskim Burgas, ale wycho-



Atanas Valkov

wał w Polsce. Klasyczną i jazzową edukację zdobywał w lubelskich szkołach muzycznych oraz na Wydziale Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. Tworzy muzykę będącą niezwykle tygłem słowiańskiego i bałkańskiego folkloru, tradycji klasycznej, improwizacji jazzowej i nowatorskich rozwiązań współczesnej muzyki elektronicznej. Ma na swym koncie wiele prestiżowych nagród, m.in. Grand Prix na 7. Berlinale Score Competition oraz nominację do nagrody European Talent Award. Skomponował muzykę do ponad 20 filmów, m.in. dokumentu *Deep Love* (2013) Jana P. Matuszyńskiego, fabularnej *Noamii* (2020) Antonio Galdameza, animowanych *Legend polskich* (2015-2016) Tomasza Bagińskiego, seriali – *Bodo* (2016), *Belfer* (2016-2017), *Pałanka* (2018-2019).

W czasie pandemii czasu nie traci. Oto jedno z zaproszeń, jakie pojawiło się niedawno na jego profilu na Facebooku: „Zapraszam na koncert improwizowanej muzyki eksperymentalnej, łączącej Wschód z Zachodem, postpandemiczną klasykę z gypsy jazzem oraz etniczne głosy tajgi z polsko-bułgarskim przytupem z lasu! A wszystko to o zachodzie słońca, na żywo – prosto z leśnego studia L.A.S!”



WIBRACJE WAJDY

TOMASZ RACZEK

Gdy wracam myślami do wkładu Andrzeja Wajdy w polską kulturę, wydaje mi się, że określanie go słowami „reżyser filmowy” jest zdecydowanie niewystarczające, zaś nagrodzenie Oscarem „za całokształt” w zdumiewający sposób pomniejsza jego znaczenie. Bo dla mnie Wajda to nie tylko filmy, ale także aktywna postawa obywatelska, patriotyczna, intelektualna. Widzę go jako swoisty czuły sejsmograf, który reagował na tępienia, drżenia i najsztudniej wibracje naszej kultury.

Praktycznie każdy obraz Wajdy stawał się dla widzów swoistą pracą do odrobienia: zadaniem wymagającym wspięcia się na szczyty intelektu i zezwolenia na chwyt za splot słoneczny. Bywało, że bolało. Bywało, że się burzyliśmy – strącaliśmy z siebie to wajdowskie rozedrganie, próbowaliśmy się od niego uwolnić. Wtedy zaczynały się oskarżenia o manipulację historią, o obrażanie polskości, o zbyt dużą śmiałość, o zbyt odległe skojarzenie, o metafory zbyt niejednoznaczne, wierność ekranizowanej literaturze zbyt mało wierną lub na odwrót – tak wierną, że prawie dla nas współczesnych nieczytelną. Zarzutów było zawsze wiele. Dyskusje miały temperaturę wrzątku. Bilety do kin wykupywano na pniu.

Pamiętam wczesną wiosnę, chyba 1972 roku (czyżby minęło już prawie pół wieku?), gdy gruchnęła wieść, że tylko w jednym kinie w Warszawie będzie wyświetlany film Wajdy, zrealizowany na zamówienie zachodnioniemieckiej telewizji, na podstawie wypracowanego z powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata” wątku. Film nazywał się *Piłat i inni*, a wyświetlano go w KDF „Wiedza” w Pałacu Kultury i Nauki. Skrót KDF oznaczał Kino Dobrych Filmów, bo wyświetlano tam tylko najlepszy, studyjny repertuar, a przed seansami krytycy wygłaszali 10-minutowe prelekcje. Dziś jest tam najwyżej położona sala Kinoteki.

Otóż pamiętam, jak po bilety na *Pilata i innych* stanąłem w kolejce, która okrążyła cały Pałac Kultury. Nigdy wcześniej i nigdy później nie widziałem tak długiej kolejki do kina. Stało się w niej wiele godzin. Stało i kochało Wajdę, bo wszystkim nam przyświecała wiara w to, że ten na poły „zakazany” film nakręcony po drugiej stronie żelaznej kurtyny będzie dla nas czymś niezwykle ważnym, czymś, co starczy nam na wiele godzin gorących dyskusji, co otworzy nam



głowy i okaże się absolutnie niezbędnym wyposażeniem polskiego inteligenta.

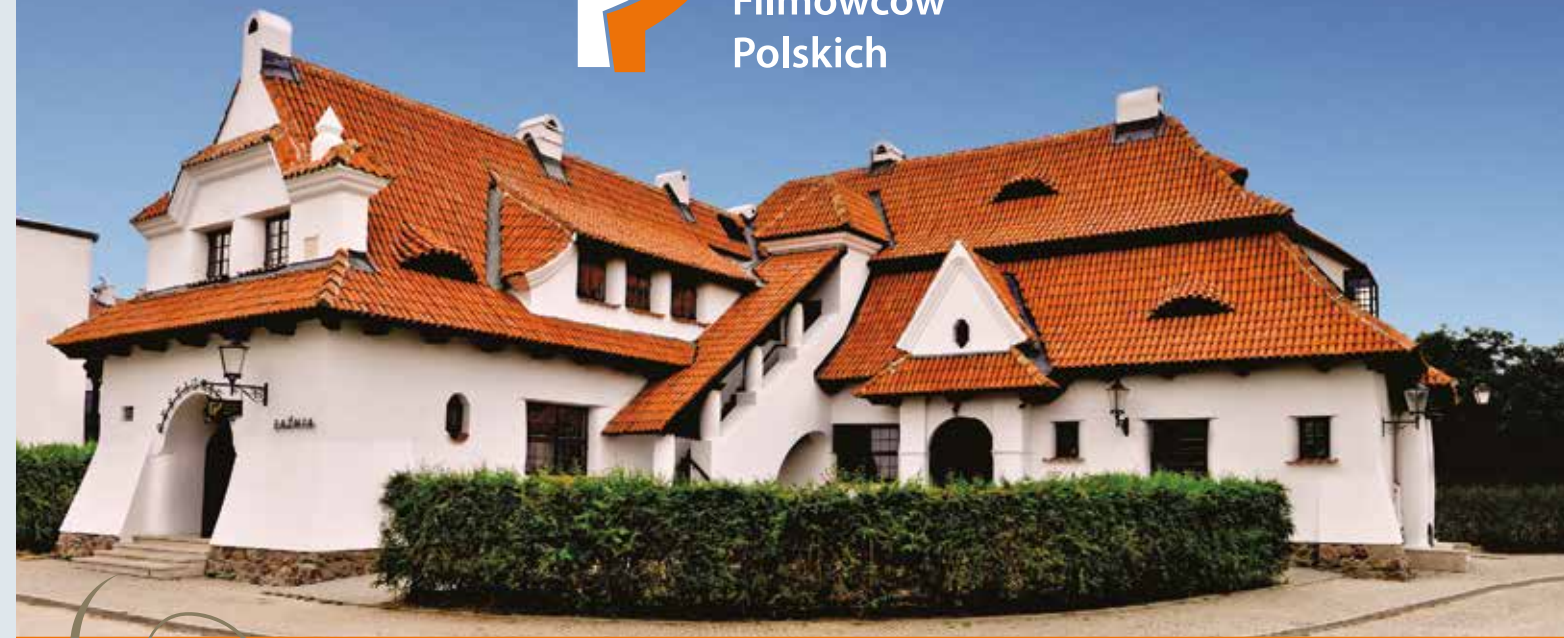
I tak było! Wystane, wymarzone bilety na *Pilata i innych* były ze wszech miar warte trudu ich zdobywania. Zaowocowały objawieniem, jakiego później nie przyniosła żadna z wielu filmowych i teatralnych adaptacji „Mistrza i Małgorzaty”. Zamykam oczy i natychmiast pojawiają się przede mną: Wojciech Pszoniak jako Jozua, siedzący na inwalidzkim wózku Jan Kreczmar jako Poncjusz Piłat i złowroźnie miły Jerzy Zelnik jako Judasz. Historię inspirowaną uwięzieniem i ukrzyżowaniem Jezusa, Wajda opowiedział na tle współczesnych Niemiec, a właściwie na tle ruin III Rzeszy, jakie zobaczył w Norymberdze. Golgotą uczynił – jakże przenikliwie wybiegając w przyszłość – wysypisko śmieci przy autostradzie.

Wajda przekazywał widzom wibracje we wszystkich dziedzinach. Jego dzieła to nie tylko filmy, ale także bodźce myślowe, estetyczne, obywatelskie, filozoficzne, etyczne. Nigdy nie były wykończone na gładko, zawsze zawierały haczyki, które jednego tylko drasnęły, a drugiemu wbijały się w serce i pamięć. Dzięki nim następowały owe „dalsze ciągi”, które bywały nawet ważniejsze niż samo dzieło.

O Wajdę można się było bić. Tak, ja biłem się o jego *Wesele*. Uważałem, że udało mu się niemożliwe: sfilmowanie dzieła Wyspiańskiego, które nawet w teatrze nastroczało wiele problemów. Jednak gdy patrzyłem na Rachelę w wykonaniu Mai Komorowskiej, widziałem w wyobraźni, jak Wyspiański wychyla się zza chmurki i bierze Wajdę w ramiona, szepcząc mu do ucha: „ty jeden mnie rozumiesz”. Były w tym tanecznym bronowickim szale idealnie odmierzone proporcje poezji, publicystyki, wizualnego piękna, muzycznego olśnienia i patriotycznego uniesienia. Opowieść o tym, dlaczego z taką łatwością tracimy Polskę, choć ją tak mocno kochamy i dlaczego potem słuchamy niewłaściwych doradców, gdy marzymy o jej odzyskaniu. Esencja polskiego dramatu zamieniona w mieniący się, rozgrzany strumień płynącej lawy. Tak, lawy. Dalej mieliśmy już kojarzyć sami. To dalej było uwodzące i ważne. To dalej zajmowało noce. To dalej kończyliśmy nad ranem, z Niemcem śpiewającym „miałeś chłame złoty róg”...

Wibracje Wajdy to nie tylko kino. To postawa życiowa, to alert intelektualny, to zobowiązanie i natchnienie, to obserwacja i prowokacja. To coś, czego nam dzisiaj – nie tylko w kinie – bardzo potrzeba!

Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



ZAPRASZAMY

DO DOMU PRACY TWÓRCZEJ I RESTAURACJI
STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

„STARA ŁAŹNIA”
W KAZIMIERZU DOLNYM

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

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

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



DOKUMENT I ANIMACJA W JEDNYM

Rozmowa z **KATARZYNĄ WARZECĄ**,
reżyserką filmu *WE HAVE ONE HEART*

Bohater filmu, Adam, po śmierci matki odnajduje korespondencję wymienianą przed laty przez rodziców: Polkę i mieszkającego w Iraku Kurda. Jak trafiłaś na historię rodziny Witkowskich?

To wręcz podejrzane, bo sama do mnie przyszła. Po raz pierwszy nie szukałam tematu na kolejny film. To Ania Witkowska, którą znałam od wielu lat, zaproponowała mi spotkanie – przyniosła na nie karton listów i zapytała, czy nie chciałabym dotknąć tego tematu filmowo. Nie zastanawiałam się zbyt długo, bo historia rzeczywiście była niesamowita.

Do tej pory kręciłaś fabuły i klasyczne dokumenty. Skąd pomysł na animację?

Na początku pracy przygotowałam dokumentację filmową, ale już wtedy czułam, że muszę znaleźć inny język. Większość tej historii rozegrała się w przeszłości, a ja nie chciałam pójść w stronę reportażu czy gadających głów. Tak pojawiła się animacja. W pracy nad nią pomogło mi kilka osób: storyboardy przygotowała z Martą Kacprzak, która otworzyła mnie na nową formę filmową. Znaleźliśmy studio animacji – Yellow Tapir Films, którego założyciel Marcin Podolec pomógł przeprowadzić mnie przez cały proces powstawania animacji. Na samym początku objaśniał, jak rozmawiać z animatorami, na co zwracać uwagę.

Na co?

Animacja okazała się dla mnie zaskakująca – to jakby odwrotność pracy z aktorem. Nie mogłam pozwolić sobie na kilka dubli i wybór najlepszego. Do animatorów musiałam przychodzić z finalnymi decyzjami. Jedna sekunda to czasami dzień pracy. Długo wybierałam styl wizualny. Autor ilustracji Bartek Glaza (pseud. Henryk) przedstawił mi kilka naciąganych propozycji. Wiedziałam, że nie chcę, żeby to była abstrakcja, żeby animacja była tu „sprawą” odciągającą widza od głównych wydarzeń. Miała być narzędziem, które przeprowadzi go przez 40 lat opowieści i pozwoli mu zbliżyć się do bohaterów i ich uczuć. Najbardziej urzekły mnie postacie wypełnione akwarelami. Ta technika nadała im delikatność, o którą mi chodziło.

Adam i Ania bardzo się zaangażowali. Adam napisał muzykę, Ania była twoją konsultantką. A co z Faroukiem?

Marzyłam o ujęciu, w którym bierze na ręce swojego wnuka – tak jak nigdy nie mógł zrobić z Adamem; spotkali się po raz pierwszy dopiero, gdy Adam był już dorosły. Farouk nie zdecydował się jednak na przyjazd do Polski. To już ponad 70-letni człowiek, który nie był w naszym kraju od 40 lat. To wszystko musi być dla niego wyjątkowo trudne. Jednocześnie jest bardzo życzliwie do filmu nastawiony. Chwali go i wspiera. Do dziś korespondujemy – przesyła mi

Katarzyna Warzecha



długie eseje, w których wychwala polskie kino. To niezwykle miłe.

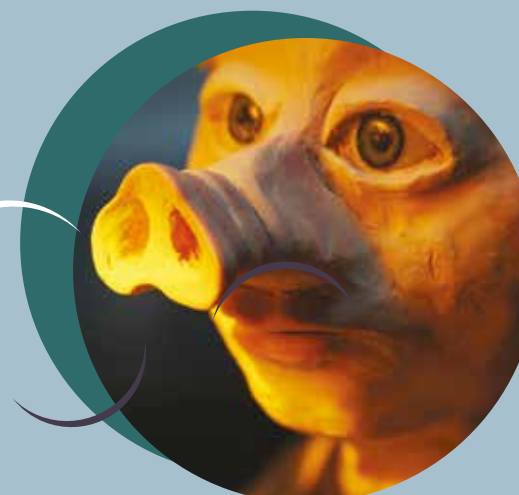
Twój film jest zabawny i ciepły. Wiele w tym zasługi dziecięcego narratora: Iwo Rajskego. To jeszcze jedna odważna decyzja.

Andrzej Fidyk, który był moim opiekunem artystycznym, przedstawił mi Barbarze Pawłowskiej. Realizowała już wcześniej dokumenty z dziećmi i zgodziła się podzielić ze mną swoją metodą. Zawsze pokazuje dzieciom materiał i rozmawia na temat tego, co widzą. Potem spisuje najciekawsze wypowiedzi i z nich tworzy finalny off, który następnie daje swoim narratorom do przeczytania. Poszłam tą drogą. Wysłałam od narracji, którą przygotowałam do animatiku. Po półtora roku byłam już tak zmęczona tym tekstem, że poprosiłam Kordiana Kądziałę o napisanie go na nowo. Iwo przeczytał tę wersję, ale widział też film. Po rozmowach z nim dodaliśmy jeszcze kilka kwestii, inne zmieniliśmy – np. wtedy, kiedy wskazywał, że danego słowa nie rozumie. Proces powstawania tego komentarza był długi, ale bardzo inspirujący.

Co dalej?

Chcę skupić się na debiucie fabularnym – będzie to film o moim pokoleniu, trochę śmieszny, trochę ironiczny, blisko człowieka. Taki jak ja.

Rozmawiała **DAGMARA ROMANOWSKA**

STUDIO
MUNKAStowarzyszenie
Filmowców
PolskichSZEŚĆDZIESIĄT
MINUTEastern
reż. Piotr AdamskiTRZYDZIEŚCI
MINUTNoamia
reż. Antonio GaldamezPIERWSZY
DOKUMENTSynek
reż. Paweł ChorzępaMŁODA
ANIMACJAWłasne śmieci
reż. Daria Kopiec

WWW.STUDIOMUNKA.PL

KRÓTKIE METRAŻE STUDIO MUNKKA W KINACH!

Niebywale odważne, nowatorskie, prowokacyjne, poruszające tematy tabu, których próżno szukać na naszych ekranach. „Najlepsze polskie krótkie metraże 2021. Vol. 1” to zestaw czterech filmów, które szturmem zdobyły festiwale w kraju i na świecie, i na które od dawna czekali widzowie kin. Premierę zaplanowano na 12 marca.

Nagrodzony główną nagrodą na festiwalu w Gdyni debiut reżyserski aktorki Olgi Bołądź *Alicja i żabka* jako pierwszy polski film porusza palący temat legalnej aborcji nastolatki. Znany już z kampanii oscarowej animowany dokument *We Have One Heart* Katarzyny Warzechy jest ścisłkąją za gardło prawdziwą opowieścią rodziny, która poszukuje zerwanych wiele lat temu więzi. To jeden z najoryginalniejszych krótkich metraży na światowych festiwalach w zeszłym roku. W *Noamii* Antonio Galdameza obejrzymy Bartka Topę w wielowymiarowej roli policjanta prowadzącego śledztwo w sprawie morderstwa młodego chłopaka, z którym łączy go niewygodny sekret... Wreszcie – głośny już dokument *Wielki strach* Pawliny Carlucci Sforzy, wstrząsające świadectwo wydarzeń, o których do tej pory milczano, a które miały miejsce na Podkarpaciu tuż po drugiej wojnie światowej.

Na pokazy „Najlepszych krótkich metraży 2021. Vol 1” zaprasza Stowarzyszenie Kin Studyjnych, zrzeszające najlep-

sze kina arthousowe w Polsce. Wszystkie cztery tytuły powstały w działającym przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich Studiu Munka, a ich producentami są Ewa Jastrzębska i Jerzy Kapuściński. Każdy z prezentowanych krótkich metraży ma za sobą wyróżnienia na festiwalach. *We Have One Heart* Katarzyny Warzechy to najbardziej utytułowany film w zestawie: otrzymał prestiżową nagrodę Złotego Hugo na MFF w Chicago, dzięki czemu startował w konkurencji oscarowej. Ma na koncie także nagrodę publiczności na CinEast w Luksemburgu, nagrodę na DocsMX w Meksyku oraz wyróżnienie dla krótkometrażowego filmu dokumentalnego w Sydney. *Wielki strach* Pawliny Carlucci Sforzy, laureat Grand Prix Ogólnopolskich Spotkań Filmowych Kameralne Lato, stał się z kolei inspiracją dla wielu wywiadów i artykułów na temat wstrząsającej historii, o której opowiada dokument. *Noamia* Antonio Galdameza otrzymała Nagrodę Specjalną WAMA Film Festival oraz wyróżnienie za reżyserię na Krakowskim Festiwalu Filmowym. Wreszcie – *Alicja i żabka*

Olgi Bołądź brawurowo wygrała Konkurs Filmów Krótkometrażowych na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

„Mimo iż rok 2020 był trudny dla całej branży filmowej, udało się zachować ciągłość produkcji krótkich metraży w Studiu Munka-SFP. Umożliwia to stałe zaangażowanie finansowe Stowarzyszenia, TVN-u i PISF-u” – zauważa prezes SFP Jacek Bromski. – „Filmy, które zaprezentujemy widzom, odniosły sukcesy na festiwalach w Polsce i za granicą. Mamy do czynienia z utalentowanym, odważnym pokoleniem młodych twórców. To, co szczególnie cieszy, to kolejne świetne projekty utalentowanych reżyserów. Cieszę się, że teraz trafią do szerokiej publiczności w kinach”.

Wszystkie filmy powstały w ramach Programów dla Młodych Twórców Studia Munka-SFP: *Alicja i żabka* oraz *Noamia* w programie 30 Minut, *We Have One Heart* i *Wielki strach* w programie Pierwszy Dokument. Programy dofinansował Polski Instytut Sztuki Filmowej, koproducentem filmów fabularnych jest telewizja TVN.



Alicja i żabka,
reż. Olga Bołądź

Alicja i żabka reż. Olga Bołądź

To historia szybkiego dorastania, na które główna bohaterka nie chce się zdecydować. To opowieść o tym, jak problem odcina od rzeczywistości, bo jest tak ciężko, że aż nierealnie. Razem z bohaterką przenosimy się do świata fantazji, w którym jest pięknie i strasznie. Jak w bajce pełno tu symboli i ukrytych znaczeń. To jedyne miejsce, gdzie Alicja po swojemu radzi sobie ze swoim problemem. Chodzi o aborcję – trudny temat, na który nie ma jednej odpowiedzi, a pewnie i żadna nie jest dobra. Wszystko zależy od człowieka i od jego decyzji. Ale czy może być ona samodzielna?

Debiut reżyserski Olgi Bołądź odniósł spektakularny sukces na 45. FPFF w Gdyni, wygrywając Konkurs Filmów Krótkometrażowych. „Každą bajkę ma swoje przesłanie, ale i każda bajka musi się też kiedyś skończyć. Za przedstawienie w baśniowej formie procesu przejścia z czasu dzieciństwa w dorosłość i pokazanie, że aby stać

się dorosłym, to najpierw trzeba pozwolić sobie BYĆ dzieckiem” – uzasadniło jury. Scenariusz filmu napisały wspólnie: Olga Bołądź, Magdalena Lamparska, Julita Olszewska, Jowita Radzińska, które założyły Fundację Gerlsey. Olga Bołądź podkreśla, że to pierwszy film na taki temat w Polsce. – „Obraz nie skupia się na momencie podejmowania decyzji o aborcji, tylko na drodze, która do niej prowadzi, bez oceny i demagogii. Jak pisał Janusz Korczak: »Byłoby błędem sądzić, że rozumieć znaczy unikać trudności«” – mówi reżyserka. – „Część historii toczy się w drugim, odrealnionym świecie wyobraźni. Dzięki temu widzimy, jak interpretuje sytuację główna bohaterka. Świat zewnętrzny traktuje ją jak dorosłego, natomiast świat, który tworzy ona, to świat dziecka”.

W rolę tytułową wcieliła się niezwykle utalentowana debiutantka Julia Kuzka, która za tę kreację otrzymała wyróżnienie w konkursie międzynarodowym na 61. Krakowskim Festiwalu Filmowym. Rolę jej matki gra Agnieszka Suchora. Partnerują im m.in. Magdalena Boczerska, Łukasz

Simlat, Janusz Chabior. Debiut Olgi Bołądź powstał w Studiu Munka-SFP, Bołądź jest również koproducentką filmu. Producentem wykonawczym i koproducentem jest Shootme. Koproducentami są: Chimney, Fundacja Gerlsey, Sounds Good oraz TVN.

We Have One Heart reż. Katarzyna Warzecha

Od czasu swojej premiery na prestiżowym festiwalu Visions du Réel *We Have One Heart* podróżuje cały czas. W październiku animowany dokument Katarzyny Warzechy otrzymał Złotego Hugo na Chicago International Film Festival, dzięki czemu był kandydatem do Oscara w kategorii Film Dokumentalny Krótkometrażowy. „Film opowiada podnoszącą na duchu historię niezwykle ponownego zjednoczenia rodziny na przestrzeni kilku pokoleń oraz odległości geograficznych. Bezbłędnie przeplata rodzinne materiały archiwalne z animacją, jak również z błyskotliwym głosem narratora. Te wszystkie czynniki tworzą bardzo



We Have One Heart,
reż. Katarzyna Warzecha

intymną i unikatową całość, która zasługuje na to ważne wyróżnienie” – uzasadniło swój wybór chicagowskie jury. Jak napisał „The Hollywood Reporter”, „w tym krótkim filmie opisującym dzieje rodziny łączącej się ponownie za sprawą listów, przestrzeni i czasu, materiały archiwalne i animacja współgrają ze sobą, tworząc opowieść o sile rodzinnych więzi”.

Obraz opowiada historię Adama i jego rodziny. Po śmierci matki Adam odnajduje korespondencję wymienianą przed laty przez swoich rodziców: Polkę i mieszkającego w Iraku Kurda. Odnalezienie listów to dla Adama okazja, aby dowiedzieć się czegoś o ojcu, którego dotąd nie poznał. „Bohaterów filmu: Adama i Anię Witkowskich znam od wielu lat. To ważne postaci na trójmiejskiej scenie artystycznej. Kiedy Ania opowiedziała mi historię o znalezionym po 40 latach ojcu Adama, wiedziałam, że to wspinały temat na film. Kilka miesięcy szukałam odpowiedniej formy do opowiedzenia tego, co wydarzyło się kilkadziesiąt lat temu. Animacja pomogła mi pokazać świat bohaterów uwiarygodniony materiałem dokumentalnym w postaci listów i zdjęć. Dzięki temu ożywił się ten świat, a ja uniknęłam »gadających głów«” – mówi Katarzyna Warzecha.

Film powstał w Studiu Munka-SFP, producentem wykonawczym i koproducentem jest Silver Frame. Obraz otrzymał wsparcie z Miasta Gdańsk i Zachodniopomorskiego Funduszu Filmowego „Pomerania Film”.

Noamia

reż. Antonio Galdamez

„Warszawa leży u Galdameza nad morzem. A właściwie nikt nie mówi, że to Warszawa, ale w mieście, w którym rozgrywa się *Noamia*, mamy i nadmorską plażę, i Pałac Kultury i Nauki, i wieżowiec wokół niego. Choć nakręcone z rozmachem miasto jest umowne, to Polska jest tu bardzo polska, z zasłużoną nieufnością do służb i z obyczajową hipokryzją podniesioną do rangi społecznej cnoty” – podsumował *Noamię* Witold Mrozek w portalu KrytykaPolityczna.pl.

W warszawskim mieszkaniu znaleziono ciało martwego chłopaka. Na miejsce przybywa komisarz Delman. Szybko orientuje się, że z ofiarą łączy go pewien sekret. Nikt nie powinien go poznać, więc Delman sam potajemnie rozpoczyna prywatne śledztwo. Wszystkie tropy prowadzą do nadmorskiego osiedla Noamia. Co odnajdzie tam Delman? Rozwiązanie zagadki? Odkupienie? Oto punkt wyjścia niespełna 30-minutowej opowieści, która trzyma w napięciu i pozwala widzowi na układanie fabularnej mozaiki z drobnych okrucich. „Bohater ma w ręku odprysk całości, drobniak – w tym wypadku fotografię – i stara się zrekonstruować na tej podstawie całą historię. W moim filmie tym okrucich jest pamięć o osobie, która pojawia się na chwilę w życiu bohatera i znika. Początek tej historii wydarzył się naprawdę. Wiele lat temu, pewnego wieczoru, chodziliśmy w grupie po mieście, bawiliśmy



Noamia,
reż. Antonio Galdamez

się. Tydzień później jeden z uczestników tego wieczoru został znaleziony martwy w wannie. Przez kilka tygodni próbowałem sobie przypomnieć twarz tego chłopaka, ale nie umiałem. I z tego procesu myślowego, z próby odtworzenia historii, zrekonstruowania sylwetki człowieka, który na chwilę pojawił się w moim życiu, powstała historia pod tytułem *Noamia*” – mówi reżyser Antonio Galdamez.

Film powstał w Studiu Munka-SFP, jego producentem wykonawczym jest 34film!, a koproducentami TVN, Coloroffon, Sound Making. Obraz otrzymał wyróżnienie za reżyserię na Krakowskim Festiwalu Filmowym, Nagrodę Specjalną na WAMA Film Festival i dwie nagrody na „Młodzi i Film” w Koszalinie.

Wielki strach

reż. Pawlina Carlucci Sforza

Dokument *Wielki strach* opowiada o społecznej pamięci mordów, jakie miały miejsce po drugiej wojnie światowej w lesie Dębrzyna na Podkarpaciu. Wielu ludzi wracało wtedy z odległych krańców świata, nie spodziewając się, że blisko domu staną się ofiarą napadu ze strony grasujących na tym

obszarze bandytów. Wyrzuceni z pociągu, ograbieni i na koniec zabici, powiększali liczbę jakoby zaginionych w czasie wojny. O tym, co się w lesie dzieje, wiedzieli mieszkańcy pobliskich miejscowości. Nie interweniowali jednak, bo, jak sami mówią, „żyli pod strachem”. Strach trwa do dzisiaj, ale młodej reżyserce udało się ich przekonać.

„Ta historia zrobiła na mnie wrażenie tak straszne, jak ta z Jedwabnego (...) Ten film powinniśmy obejrzeć wszyscy” – napi-

sał na FB Tomasz Raczek, przewodniczący jury Ogólnopolskich Spotkań Filmowych Kameralne Lato w Radomiu, gdzie film otrzymał Grand Prix. „Niektórzy nie chcieli rozmawiać – nawet bez dyktafonu czy kamery, albo wycofywali się w trakcie. Inni po włączeniu kamery zaczęli mówić zupełnie co innego niż wcześniej” – opowiada Pawlina Carlucci Sforza w rozmowie z Piotrem Guskowskim dla „Gazety Wyborczej”. – „Jedna z pań poprosiła mnie,

żeby nie umieszczać jej imienia ani nazwiska. Ze względu na syna, który i tak już tam nie mieszka. »Ja to i tak umrę. Bo kiedy to będzie gotowe?« – zapytała. Jak usłyszała, że na wiosnę, powiedziała, że wiosny to nie doczeka na pewno. Nie doczekała. Umarła na Boże Narodzenie”.

Film powstał na podstawie scenariusza Pawliny Carlucci Sforzy oraz Magdaleny Lubańskiej, która na tym terenie prowadzi badania antropologiczne. To już drugi dokument tego duetu i drugi realizowany na tym terenie, zainspirowany trudną lokalną historią. „Odkąd prowadzę badania nad powojennymi zbrodniami pod Przeworskiem na Podkarpaciu, każdy las przypomina mi o Dębrzynie” – mówi Lubańska w długiej rozmowie dla tygodnika „Newsweek”. *Wielki strach* to jeden z najczęściej komentowanych i omawianych w mediach polskich dokumentów z ostatniego roku, o ten tytuł również najczęściej pytają widzowie filmów Studia Munka.

Wielki strach powstał w Studiu Munka-SFP, producentem wykonawczym i koproducentem jest Agresywna Banda (Alessandro Leone). Koproducentami – Rentcam, New Wave Film, Akjos Media.

ANNA WRÓBLEWSKA



Wielki strach,
reż. Pawlina Carlucci Sforza

1. *Sweat to po angielsku „pot” i tytuł filmu, w którym grasz motywatorkę fitness namawiającą do ćwiczeń. Co w twojej pracy wymaga najwięcej wysiłku i zmęczenia?*

Często mam szczęście pracować przy projektach, które są mi bliskie i pod którymi mogę się w pełni podpisać. Wtedy praca, nawet jeśli wymaga wysiłku, przebiega organicznie. Najwięcej muszę się „napocić”, gdy nie zgadzam się z koncepcją – ideologiczną, wizualną, jakkolwiek – projektu. Albo gdy moja postać jest napisana w sposób stereotypowy. Wtedy wykonuję coś, co nazywam „krecią robotą”, czyli szukam czegoś, co jest mi bliskie. Nie lubię tego, wołam pracować wspólnie, ale nie potrafię robić rzeczy wbrew sobie.

2. *Magnus von Horn, reżyser 2. *Sweat*, opowiada w swoich filmach o bohaterach, którzy są dla niego obcy, zupełnie inni niż on. A jakie postaci ty lubisz?*

Też mi się podoba ten kierunek w kinie – poznawać bohaterkę, która jest pozornie obca, jak np. instagramerka. Zaczynając pracę nad filmem, nie miałam nawet konta w mediach społecznościowych... Ciekawi mnie ta inność. Spotkanie z nią pozwala mi odkrywać nieznane aspekty i potencjały mnie samej, i prowadzi do wniosku, że nic nie jest mi obce, że jestem multiwymiarowa i że w alternatywnej rzeczywistości mogłabym być właśnie taka „inna”. Czasem są to druzgocące odkrycia na temat siebie... Mogłabym być potencjalnym mordercą albo ekstremalną egotyczką. Nie zawsze musi to być jednak takie poważne – gdy przygotowywałam się do *Sweat*, eksplorowanie Sylwii Zająć było ciekawą zabawą. Miałam swojego „awatara” i konto na Instagramie. Nagrywałam mnóstwo filmików na siłowni, gdzie spędziłam rok, przygotowując się do roli, i byłam wtedy na wpół sobą, na wpół Sylwią, i dawało mi to mnóstwo wolności i zabawy.

3. *Spędziłaś dużo czasu w świecie 3. *mediów społecznościowych. Jak je oceniasz?**

Nie jestem ich zagorzałą użytkowniczką, ale jestem daleka od odcinania się czy krytykowania tych mediów. Myślę raczej, jak najlepiej czy najciekawiej można je wykorzystać. Na pewno mają duży potencjał, co widać było w czasie

protestów ulicznych. Jeśli ktoś potrzebował pomocy albo chciał przekazać informację o zagrożeniu, mógł to szybko i łatwo zrobić. Ten kanał może rodzić solidarność i ułatwiać dostęp do informacji. Choć z drugiej strony działa tam algorytm i większość nowych treści jest mało odkrywczą, tylko zgodną z tym, co już wcześniej widziałam. I to – nie ukrywam – trochę mnie niepokoi.

4. *O twojej bohaterce dowiadujemy się dużo w trakcie filmu. Ale nie odkrywamy jej sekretnej twarzy, bo tej po prostu nie ma. Ona jest taka sama z włączoną kamerką w telefonie, jak i z wyłączoną.*

Zależało nam, żeby nie było w niej takiej zmiany. Nie chcieliśmy, by tuż przed włączeniem telefonu brała głęboki oddech, zmieniała tembr głosu i stawiała się inną osobą. Fantazjowaliśmy o czymś innym: co się dzieje, gdy telefon staje się przyjacielem? Nie chodzi tu o relacje ze sprzętem, on jest dla Sylwii portalem, który ją przenosi do innych ludzi; do świata, w którym czuje się bezpiecznie.

5. *I dużo mówi o emocjach, daje 5. *dostęp do swojej prywatności. W Sweat widać, że starsze pokolenie, w tym matka Sylwii, ma inną strategię komunikacji. Pokazujecie to w scenie wizyty w domu rodzinnym.**

Widać w niej, że Sylwia w relacji z matką chce wyrażać swoje emocje tak jak w mediach społecznościowych – chce wypowiedzieć swoje zdanie, opisać, jak się czuje, co ją spotkało. Matka jest reprezentantką pokolenia, które o uczuciach nie mówi, nie tylko w internecie, ale też we własnym domu. Taka emocjonalna otwartość jest dla niej niemożliwa, nie do przyjęcia. A Sylwia ma dużą potrzebę powiedzenia, że kocha albo że przeprasza.

6. *Nie tylko matka nie chce słuchać 6. *jej refleksji – „głucha” jest także koleżanka ze szkoły, która opowie o intymnych problemach, ale o tym, co trapi Sylwię, nie posłucha. Bohaterka jest samotna, wygląda na to, że inni ludzie chcą od niej tylko brać energię.**

Ona ustanowiła samą siebie jako „nanofabryczkę” energii – na tym polega

jej praca i obecność zawodowa. Takie podejście może być niebezpieczne, bo energia w końcu się wyczerpie, a jak nie ma skąd jej brać, mogą pojawić się frustracja i samotność. Media społecznościowe są potencjalną pułapką, gdy ktoś uzna się za „produkt” lub „usługę”, a przecież jest człowiekiem.

7. *Skąd sama czerpiesz motywację? 7. *Masz swoich „życiowych influencerów”?**

Do tej grupy należą przede wszystkim moi przyjaciele. Znam ich od lat, oni są „gniazdkiem”, w którym się „ładuję”. To bardzo ciekawe osoby, więc równie dobrze mogłabym śledzić ich profile w serwisach społecznościowych, ale na szczęście mogę z nimi obcować osobiście. Jedną z osób, która mnie inspirowała podczas przygotowań do *Sweat* była Ola Domańska (Aleksandra Domańska – aktorka – przyp. red.). Ona otwarcie mówi nawet o trudnych emocjach. I dobrze, bo przecież wszyscy je

mamy. Dlaczego to miałyby stanowić tabu jak w pokoleniu naszych rodziców? Czasem inspirują mnie osoby totalnie mi obce jak Maja Staśko (aktywistka, publicystka, krytyczka literacka – przyp. red.). Gdy w mojej pracy zawodowej odczuwałam gorsze traktowanie ze względu na płeć, wiek czy mniejsze doświadczenie, ona i inne dziewczyny zainspirowały mnie, żeby wypowiedzieć to głośno i rozpocząć dyskusję na ten temat.

8. *Mówiłaś w „Vogue”, że 8. *kiedyś chciałaś zostać mikrochirurgiem. Co to ma wspólnego z aktorstwem?**

Wiele! Choć nie ratuję czyjś życia, to plan zdjęciowy przypomina mi trochę salę operacyjną. Ogrom przygotowań, praca sztabu ludzi. Przed ujęciem czuję się ekstremalnie odpowiedzialna i skoncentrowana. To, jak zagram, stanowi swoiste uwieńczenie pracy wszystkich innych działów, w moich rękach jest

ostatnie cięcie. W obu zawodach ważna jest też precyzja wyrażająca się w mikro-ruchach – w medycynie narzędziami chirurgicznymi, a tutaj emocjami, jakie chcę przekazać.

9. *Jakim ordynatorem, 9. *przepraszam, reżyserem jest Magnus von Horn?**

Jest szalenie przygotowany, a jednocześnie otwarty i czujny. Ma swoją wizję, ale słucha innych. Uczestniczy we wszystkich aspektach przygotowań, np. obserwował mnie w trakcie treningów na siłowni. Nie było jednak w tym potrzeby kontroli – przychodził, bo jest baczny i czułym obserwatorem, a kwestia tego, jaka będzie postać Sylwii była dla niego otwarta. Uczyliśmy się jej i obserwowaliśmy ją wspólnie. Sama lubię taką laboratoryjną pracę, a tutaj wiele odkryliśmy na temat bohaterki, nawet gdy już kręciliśmy zdjęcia. Dzięki temu cały proces – od przygotowań do ostatniego ujęcia – tętnił życiem.

10. *W jednej z pierwszych scen 10. *Sweat* twoja bohaterka śpiewa piosenkę Roxette. Wyraża to jej radość życia i energiczność. Co śpiewasz, gdy ciebie nikt nie słyszy?*

To się ciągle zmienia, ale już jako dziecko śpiewałam do lustra z deodorantem w dłoni. Na szczęście mam okazję śpiewać również zawodowo, ostatnio w spektaklu Mai Kleczewskiej czy w serialu, gdzie udało mi się przemycić trochę siebie. Miałam zaśpiewać bardzo popularną piosenkę w wersji karaoke, ale namówiłam reżysera na styl jazzująco-swingujący, który jest mi bliższy. Myślę, że to bardzo zaprocentowało i miałam gigantyczną przyjemność ze śpiewania w kółko tego utworu i dawania czegoś od siebie dla całej ekipy, którą uwielbiam.

Pytania zadawała
OLA SALWA



Magdalena Kolesnik w filmie *Sweat*, reż. Magnus von Horn

BARWNE ŻYCIE TĘCZY

Powiat wałecki oferuje mieszkańcom i turystom ogrom atrakcji. Na jego mapie jest też miejsce dla kina. Dziś już tylko jednego w promieniu kilkudziesięciu kilometrów – Tęczy.

Dwa malownicze jeziora: Zamkowe i Raduń, Ośrodek Przygotowań Olimpijskich, Aleja Gwiazd Sportu, zabytkowy rynek, powojenne fortyfikacje pasa Die Pomernstellung (Wał Pomorski – przyp. red.), rezydencja rodziny Wedlów i tajemnicza Czarodziejska Górka, która zdaje się przeczyć prawom fizyki i przyciąga amatorów zagadek. W Wałczu i okolicy jest co robić, ale można zajrzeć też do Tęczy.

W POSZUKIWANIU HISTORII

Przed wojną w mieście były trzy teatry świetlne: Meduza, kino przy domu kultury i Tęcza. „Historia skrywa przed nami jeszcze wiele tajemnic, ale przygotowujemy się do kwerendy.

Przede wszystkim chcemy zebrać wspomnienia tych, którzy przez lata korzystali z wałeckich kin” – mówi Maciej Łukaszewicz, dyrektor Wałeckiego Centrum Kultury (WCK), pod które Tęcza podlega od roku 1996.

„Znamy sam początek, odnaleźliśmy dokumenty, które świadczą o tym, że nazwa wzięła się od tytułu filmu prezentowanego na pierwszym powojennym pokazie. Jesienią 1945 mieszkańcy mogli obejrzeć, a jakżeby inaczej, radziecki obraz *Tęcza* Marka Donskiego. Kino wrosło w wałecki krajobraz – także za sprawą kolorowego neonu. Przez lata jedyne w mieście” – uzupełnia dyrektor.

Łukaszewicz razem z kierowniczką, Barbarą Radkiewicz, zamierzał w 2020 roku zorganizować jubileusz 75-lecia Tęczy. Te plany pokrzyżowała

pandemia. Nie przekreśliła jednak wszystkiego. Gdy rozporządzenia rządowe na to pozwalały, kino działało. „Widzowie nas nie opuścili. Rok wcześniej – w 2019 – przez Tęczę przewinęło się ich 25 tys. Przychodzili i w 2020. Są z nami, chociaż sala już od dawna nie spełnia podstawowych standardów. Pandemiczne miesiące wykorzystaliśmy na zaplanowanie remontu w ramach szerszego programu rewitalizacji obszaru” – wyjaśnia dyrektor.

NOWE STARE KINO

Prace ruszyły wraz z początkiem 2021. W połowie lutego projektor cyfrowy z budynku kina przy ul. Bydgoskiej przewieziony został do WCK na placu Zesłańców Sybiru. W ruch poszedł dźwig. Projektor wisiał kilkanaście metrów nad ziemią, mroząc

kręć w żyłach całego zespołu. Zmiany będą duże, ale po nich kino swobodnie będzie mogło konkurować z najnowocześniejszymi obiektami tego typu.

Licząca 414 miejsc sala podzielona zostanie na dwie: z przeznaczeniem na kino oraz do innych samorządowo-kulturalnych aktywności. „Nie zapomnimy o tradycji. Budynek przejdzie przebudowę, ale pozostawimy w nim wiele elementów z dawnego wyposażenia: projektory analogowe, fotele, tabliczki informacyjne. Wszystko to zabezpieczyliśmy. Chcemy zachować klimat tego miejsca. Planujemy też stałą ekspozycję poświęconą historii Tęczy. Wróci neon. Nie wyobrażamy sobie, że mogłoby być inaczej” – wymienia Łukaszewicz.

Modernizacja potrwa dwa lata. W tym czasie wałczanie będą mogli oglądać filmy w WCK – stąd przenosiny projektora. W ciągu kilkunastu godzin operację zakończono i skalibrowano sprzęt do nowej sali – tak, aby jak najszybciej wałeckich kinomanów zaprosić na seanse. W pierwszym tygodniu w repertuarze znalazł się wybór nowości na czele z nagrodzoną w Gdyni animacją *Zabij to i wyjedź z tego miasta* Mariusza Wilczyńskiego. Wrócił *Szarlatan* Agnieszki Holland. „Po remoncie planujemy zakup nowego projektora cyfrowego. Starszy pozostanie w WCK, dzięki czemu łatwiej nam będzie budować jeszcze szerszą ofertę filmową” – zaznacza Barbara Radkiewicz.



Sala kinowa

DKF W WIELKI PIĄTEK I NIE TYLKO

Przed remontem Tęcza grała przez cały tydzień, przynajmniej trzy razy dziennie. „Zakładamy, że każdy widz powinien coś u nas dla siebie znaleźć, stąd zawsze łączymy w repertuarze propozycje rodzinne, komercyjne i bardziej artystyczne. Około 50 proc. to kino polskie. Dzieci i młodzież zapraszamy na Kino Szkołę, dojrzałych widzów na Kino Seniora. Młodych widzów chcemy też zachęcić do sztuki filmowej poprzez zajęcia w WCK – w planach mamy doposażenie o kamery sekcji multimedialnej. Mamy też tradycję organizowania dużych imprez okołofilmowych, np. Festiwalu Filmu i Sportu. Przygotowujemy się do kolejnej edycji Biegu Filmowego – staramy się połączyć tradycje kinowe i sportowe w Wałczu. Od 2009 prowadzimy DKF „Premiera” – nie pierwszy w historii Wałcza i Tęczy, ale z poprzednich zażeń się nie utrzymał” – mówi Łuka-

szewicz. – „Latem roku 2019 pobiliśmy rekord Polski w ułożeniu najdłuższej linii z plakatów filmowych”.

Projekcje DKF-owe odbywają się raz w miesiącu. „Zawsze w ostatni piątek. Zdarzyło mi się raz, że – nie sprawdzisz w kalendarzu – zorganizowałam spotkanie w Wielki Piątek. Gdy się zorientowałam, było już za późno. Sądziłam, że nikt nie przyjdzie, tymczasem... Nasze DKF-y często wypełniają Tęczę. Na projekcje wychodzi nawet i po 200 osób. To mobilizuje, aby nadal tę działalność prowadzić” – opowiada Barbara Radkiewicz. „Najbardziej oblegane są pokazy z gośćmi. Olbrzymim zainteresowaniem cieszyła się premiera *Reakcji łańcuchowej* z Małgorzatą Mikołajczak, która uczęszczała w Wałczu do szkoły. W wakacje pokazy organizowaliśmy w amfiteatrze po drugiej stronie jeziora, gdzie łatwo było utrzymać reżim sanitarny. Prelegentami byli tym razem nie artyści, ale lokalni działacze, których codzienna praca w jakimś stopniu korespondo-

wała z problematyką wybranych przez nas dzieł. I to się sprawdziło” – opisuje Maciej Łukaszewicz.

LUDZIE

Jak to często z lokalnymi kinami bywa – sercem Tęczy byli i są ludzie. Maciej Łukaszewicz od lat zajmuje się w regionie animowaniem działań kulturalnych. Podobnie Barbara Radkiewicz. Pałaczkę przejęli po starszych pracownikach kina. W czasie wyprawy z Kinobusem, w trakcie której po raz pierwszy odwiedziłam Tęczę, po budynku i jego dziejach oprowadzała nas pani Celinka Bielejec. „To lokalna legenda. W Tęczy przepracowała 65 lat i ciągle z nami jest, pomaga, teraz już na część etatu. Odpowiada za organizację widowisk” – przedstawia pracownicę Maciej Łukaszewicz. „Pierwszego dnia po otwarciu Tęczy w murach WCK została do ostatniego seansu” – dodaje Radkiewicz. – „Zawsze wkładała w kino całe swoje serce i entuzjazm. Ma realny wkład w krzewienie kultury filmowej w Wał-

czu. Byliśmy kinem trzeciej kategorii, ostatnimi w kolejce po tytuły premierowe, a ona je jednak wydobywała z Centrali Rozpowszechniania Filmów, potem od dystrybutorów”. „Promowała Tęczę w całym powiecie – osobiście odwiedzała szkoły i zakłady pracy, opowiadała o filmach. Każdy w Wałczu panią Celinę doskonale zna. Każdy, kto spotyka ją na ulicy, wie, że związana jest z Tęczą” – wymieniają na przemian Radkiewicz i Łukaszewicz.

Jeżeli się zgodzi – a o tę zgodę najtrudniej – chcą nagrać z panią Celiną notację, porozmawiać dłużej o historii Tęczy, ale i kin w całym województwie. „Raz opowiadała mi, jak na okres wakacji delegowana była do kina Hawana w Mielnie. Posiada olbrzymią wiedzę i zna milion anegdot. Kilka razy powiedziała już, że chce, aby jej prochy spoczęły w kinie” – zdradza Barbara Radkiewicz. – „Tęcza zawsze miała szczęście do takich osobowości”.

„Obecność kina w takim mieście jak Wałcz nie jest oczywista. W pewnym momencie był nawet pomysł, żeby Tęczę zlikwidować – na szczęście upadł. Tęcza nigdy nie ograniczała się tylko do rozrywki. Była miejscem życia towarzyskiego i społecznego. Świętem – przez lata pracownicy witali gości w granatowych mundurkach ze złotymi guzikami. Repertuar, jeszcze w XX wieku, wypisywany był ręcznie – starannie kaligrafiowany, co też stanowiło o wyjątkowości naszego kina” – wspomina Maciej Łukaszewicz.

Od 2011 roku Tęcza należy do Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych. W planach ma aplikowanie do programu Europa Cinemas, a wcześniej, już jesienią, organizację konferencji Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych – z tą pasją nie może się nie udać.

DAGMARA ROMANOWSKA



Aleja Gwiazd Sportu

BYĆ ZAWSZE POMOCNĄ

Oto credo Grażyny Szymańskiej, która jako II reżyser pomaga reżyserom, aktorom, statystom, producentom... W kinematografii jest od 44 lat. Mimo emerytury nie schodzi z planu. Chętnie pracują z nią filmowcy różnych pokoleń.

Z tym nieschodzeniem z planu to skrót myślowy, jako że obecnie Grażyna Szymańska, pracując przy serialu *M jak miłość*, zajmuje się już tylko castingiem, a ten odbywa się przed wejściem ekipy i aktorów na plan. Pani Grażyna jest związana z tym serialem od pierwszego odcinka – ponad 20 lat! „Na początku nikt nie przypuszczał, że spędzimy z rodziną Mostowiaków tyle czasu. Ktoś mógłby powiedzieć, że to robienie stale tego samego. Otóż nie, bo wciąż dochodzą nowi bohaterowie, więc muszę nieustannie poszukiwać odpowiednich aktorów. Ostatnio moim odkryciem była Hania Nowosielska. Miała wtedy 4,5 roku, doskonale dawała sobie radę, nawet w dużych scenach z udziałem m.in. Marcina Bosaka. Wszyscyśmy ją pokochali, widzowie zapewne też” – mówi Grażyna Szymańska.

Do Łodzi, miasta swego urodzenia i stałego zameldowania, jeździ tylko na weekendy, bo serial jest realizowany

w Warszawie. Żyła się z Mostowiakami szczególnie mocno, odkąd zrozumiała, że telewizowie bardzo przeżywają ten serial, który dla niej zawsze był po prostu pracą. „Weźmy choćby moją 85-letnią ciotkę, która szczerze niepokoi się np. tym, czy Joasia (Barbara Kurdej-Szatan – przyp. A.B.) aby na pewno będzie z Leszkiem (Sławek Uniątkowski – przyp. A.B.), a nie z Michałem (Paweł Deląg – przyp. A.B.). I właśnie taki stosunek zwykłych ludzi do postaci filmowych nadaje sens mojej pracy” – uważa pani Grażyna.

Z KIN DO KINEMATOGRAFII

Szymańska pasjonowała się filmem od wczesnej młodości. W latach licealnych wszystkie wolne chwile spędzała w kinach. W 1972 roku, kiedy studiowała w Zakładzie Wiedzy o Filmie na Uniwersytecie Łódzkim, była jurorką Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie. „W kinie jako sztuce pociągało mnie kreowanie rzeczywistości za



Grażyna Szymańska

pomocą np. scenografii. Tuż po studiach poszłam do pracy w Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów »Zespoły Filmowe«. Wtedy do filmów polskich nierzadko budowało się duże dekoracje. Cieszyło mnie, że mogłam w nich przebywać i mieć z początku choćby niewielki udział w tworzeniu ekranowej fikcji” – mówi Grażyna Szymańska.

Pracę rozpoczęła – naturalnie nie od razu jako II reżyser, tylko asystent reżysera – w 1977 roku, na planie serialu historycznego Huberta Dra-

pelli *Znak orla*. „Zajmowałam się statystami. Codziennie pilnowałam, żeby oni wszyscy, a było ich wielu, przed wejściem na plan mieli na sobie kostiumy i zostali ucharakteryzowani. Aby nie opóźnić zdjęć, wstawałam o świcie. Dostałam w kość, ale przy okazji dobrą szkołę sumienności, punktualności i odpowiedzialności” – przyznaje pani Grażyna. Dobrze wspomina współpracę z Drappellą oraz – już w charakterze II reżysera – ze Zbigniewem Kuźmińskim (przy filmach *Co dzień bliżej nieba* i *Republika*

nadziei) czy Pawłem Komorowskim (przy serialowych i kinowych *Szyfrowych pracach*). „Rzadko się dziś wspomina tych reżyserów, a mieli doskonale opanowany warsztat, poczucie humoru i dużą kulturę osobistą, którą można było poznać po tym, że potrafili słuchać współpracowników, liczyli się z ich zdaniem” – podkreśla Szymańska.

PRZY KAMERZE

Pani Grażyna dość szybko zajęła miejsce przeznaczone dla II reżyserów – u boku reżysera filmu, przy kamerze. Zauważa, że nigdy nie zajmowała się inscenizacją i nie marzyła o tym, żeby zostać reżyserem. „Ja jestem taka szara myszka, zawsze chcę być tylko pomocną. To moja dewiza. Oczywiście, pomagam głównie reżyserom, ale II reżyser jest także współorganizatorem produkcji filmu, toteż uczestniczę w tworzeniu planów pracy, a jeśli ekipa ma wyjechać na zdjęcia plenerowe, wyruszę przed nią i na miejscu np. poszukuję statystów” – tłumaczy Szymańska. „Kiedyś te wyjazdy utrudniał brak dzisiejszych środków łączności: internetu, komórek itp. A przecież na planie i tak niczego nie brakowało! Z drugiej strony, pracowało się spokojniej, bo aktorzy nie byli tak zabiegani jak teraz. Przyjeżdżali na dzień przed graniem w swoich scenach, a nie tylko na godzinę czy dwie” – dodaje. Podkreśla, jak wiele nauczyła się od wytrawnego II reżysera Waldemara Prokopowicza. Niejednokrotnie pracowali razem.

MISTRZOWIE I MAŁGORZATA

Grażyna Szymańska często pomagała – niejako jednocześnie – reżyserowi i aktorom, sprawdzając ze scenopisem w rękę, czy zapisane w nim dialogi zgadzają się z tymi, które aktorzy wygłaszają przed kamerą. W razie potrzeby pod-



Piotr Przybylski i Jacek Guziński w filmie *Co dzień bliżej nieba*, reż. Zbigniew Kuźmiński

powiadała jak sufler w teatrze. Zapamiętała związaną z tym przygodę na planie filmu *Tabu*, jednego z trzech – obok *Niech cię odleci mara* i *Kawalerskiego życia na obczyźnie* – przy których pracowała z wybitnym reżyserem Andrzejem Barańskim. „Obserwując scenę z udziałem Bronisława Pawlika, niechcący zaszeleściłam stronicą scenopisu, co wielkiego aktora tak zdekoncentrowało, że przerwał ujęcie. Nie miałam z tego powodu nieprzyjemności, gdyż pan Andrzej to nie tylko wspaniały reżyser, ale również niezwykle delikatny człowiek. Sama jednak bardzo się zdenerwowałam” – nie kryje Grażyna Szymańska.

Rozpromienia się, wspominając miłe chwile w swojej karierze, w których jej pracę docenili dwaj inni mistrzowie kina – Grzegorz Królikiewicz i Andrzej Żuławski. „Królikiewicz, przystępując z nim do pracy nad *Przypadkiem Pekosińskiego*, trochę się bałam, gdyż mówiono

o nim, że łatwo wpada w gniew. Na mnie ani razu nie podniósł głosu, bo wiedział, czego może ode mnie, i pozostałych współpracowników, oczekiwać. A kiedy film zdobył na festiwalu w Gdyni w 1992 roku Złote Lwy, wręczył nam wszystkim pamiątkowe dyplomy z odręcznymi podziękowaniami od siebie. Natomiast Żuławski, po tym jak do niewielkiej roli w *Szamance* zaproponowałam Halinę Koman z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, wszedłszy do pokoju, w którym siedzibę miała produkcja filmu i w którym akurat przebywałam, podszedł do mnie i podziękował za mój, jak się okazało, trafny wybór. Te ładne gesty wybitnych reżyserów bardzo mnie uskrzydliły” – wyznaje pani Grażyna.

Kolejnym, z którym pracowała w latach 90. – nad pięknym filmem *Księga wielkich życzeń* – był Sławomir Kryński. Na początku lat dwudziestych spotkali się ponow-

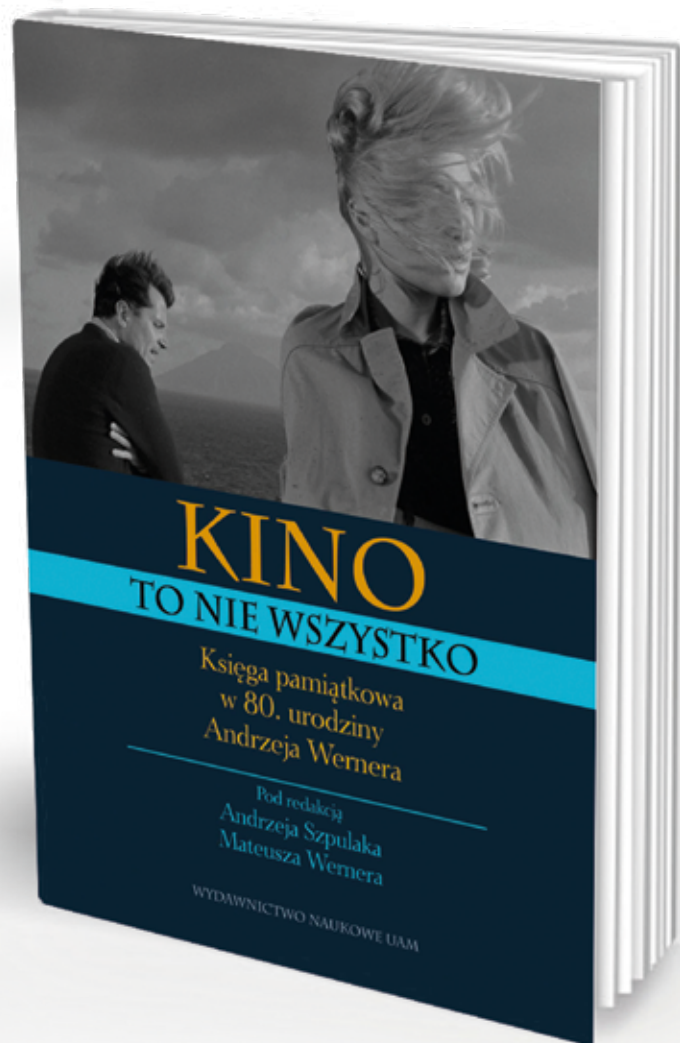
nie – przy *Listach miłosnych*. Na początku XXI wieku współpracowała też z reżyserką młodego pokolenia, Małgorzatą Szumowską. Wspierała ją przy dokumencie *Ślub w domu samotności* i kinowym debiucie fabularnym – *Szczęśliwy człowiek*. „Miałam już na tyle duże doświadczenie zawodowe, że od razu dostrzegłam w Małgosi artystkę utalentowaną i wrażliwą, wyczułoną na ludzkie problemy. Dziś, kiedy robi wielką karierę, jestem dumna z tego, że towarzyszyłam jej przy pierwszych krokach w kinie” – mówi Szymańska. „W ogóle miałam i nadal mam szczęście spotykać w pracy ciekawych ludzi. Dlatego – konkluduje pani Grażyna – jest ona taka fajna i dlatego, póki jeszcze mogę komuś się przydać, za nic w świecie nie chciałabym z niej zrezygnować”.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

Z ANDRZEJEM WERNEREM PODRÓŻ W CZASIE

Sądząc z lektury tej znakomitej pracy zbiorowej, jej redaktorzy sprościli trudnemu zadaniu, jakie przed sobą postawili. Czytelnik pozostaje z wrażeniem całościowego obrazu imponującej aktywności intelektualnej wybitnego historyka literatury i krytyka filmowego.

„KINO TO NIE WSZYSTKO. KSIĘGA PAMIĄTKOWA W 80. URODZINY ANDRZEJA WERNERA”
POD. RED. ANDRZEJA SZPULAKA
I MATEUSZA WERNERA
WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM, 2020



Obraz aktywności intelektualnej prof. dra hab. Andrzeja Wernera, który wyłania się z lektury tej pamiątkowej książki – dotyczy zarówno licznych publikacji – książek, artykułów, polemik prasowych, recenzji – jak i działalności w dziedzinie upowszechniania kultury X Muzy: w klubach filmowych na Lubuskim Lecie Fil-

mowym etc. Innymi słowy: obraz wielorakiej obecności jubilata w polskim życiu umysłowym, której początki sięgają wczesnych lat 60. ubiegłego wieku („Dekady filmu” – by posłużyć się tytułem kultowej książki Andrzeja Wernera, poświęconej najlepszemu, zdaniem autora, okresowi w dziejach kina) i która trwa do dziś. Artykuły zamieszczone w „Kino to nie

wszystko”, np. „O gniewnym Wernerze piosenka” Marka Zaleskiego, podkreślają niezależność myślenia i temperament polemiczny autora „Zwyczajnej apokalipsy”, przypominając o jego udziale w opozycji demokratycznej w PRL. Co najważniejsze, uwidaczniają pojmowanie kina przez Wernera, który widzi je na szerokim tle humanistyki, życia społecznego, „ducha czasu”.

W pięknym eseju „Czarnolas” Kazimierz Żórawski zabiera jubilata i czytelników w podróż w czasie – do przeszłości europejskich gałęzi swojej rodziny. Większość pamiątkowej książki jest podróżą w czasie – do przeszłości i samego kina, i jego popularyzacji. Dla starszych czytelników będzie to podróż sentymentalna, dla młodszych – poznawcza. Dla wszystkich – ciekawa. Zwłaszcza jeśli np. przeczytają artykuł Tadeusza Lubelskiego „Oczywiście Antonioni”, w którym autor patrzy na kino lat 60., w tym twórczość reżysera *Powiększenia*, przez pryzmat „Dekady filmu”. Albo jeśli pochyli się nad szkicem Andrzeja Szpulaka „O peerelowskiej przeszłości w publikacjach miesięcznika »Kino« z roku 1990”, by prześledzić spory krytyków wokół spuścizny filmowej po właśnie minionym ustroju, w których nie mogło zabraknąć głosu Andrzeja Wernera. Teksty te (i nie tylko te) odnoszą się do poświęconego

kinu pisarstwa jubilata. Jego bogata działalność popularyzatorska została równie pasjonująco przywołana w zebranych przez Annę Kaplińską-Struss wspomnieniach dorosłych dziś uczestników dawnego młodzieżowego Dyskusyjnego Klubu Filmowego w PKiN, w monografii legendarnego DKF „Kwant”, pióra Andrzeja Słowickiego (swoje wspomnienie dołączył też Edward Tobiszewski), wreszcie – w rysie historycznym telewizyjnego hitu Wernera: „Akademii Polskiego Filmu” (1991-1997), autorstwa Mikołaja Jazdona.

„Księga...” nie osiągnęłaby swego potencjału intelektualnego bez znamienitych autorów. Filmoznawstwo uniwersyteckie, oprócz wymienionych, reprezentują: Marek Hendrykowski, Maryla Hopfinger, Konrad Kleisa, Rafał Marszałek (przyjaciół jubilata od czasów studiów polonistycznych, rywal w niejednej partii szachów, nieodłączny towarzysz w kibicowaniu wydarzeniom sportowym) i Tadeusz

Szczepański. Krytykę filmową – wspomniany Kazimierz Żórawski i Barbara Hollender (przeprowadziła wywiad z Mają Komorowską, tym samym wielką aktorką też „wpisała się” do „Księgi...”). O Wernerze wypowiadają się wybitni reżyserzy: Jacek Bromski (prezes SFP, w którym jubilat aktywnie działał i które w grudniu 2020 roku przyznało mu swoją Nagrodę), Marcel Łoziński i Janusz Zaorski. Osobny blok tekstów, pióra m.in. Małgorzaty Łukasiewicz i Andrzeja S. Jagodzińskiego, poświęcony jest wyłącznie literaturze, także wpisanej w rozległe konteksty. Adam Michnik powraca z kolei do wspólnych dla wielu polskich intelektualistów, nie wyłączając Wernera i siebie, doświadczeń pokoleniowych, mających korzenie w Marcu 1968, a wisienką na torcie urodzinowym jest dedykowany jubilatowi wiersz Jerzego Kronholda.

ANDRZEJ BUKOWIECKI



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

Branża pod
jednym adresem!



KSIAŻKI

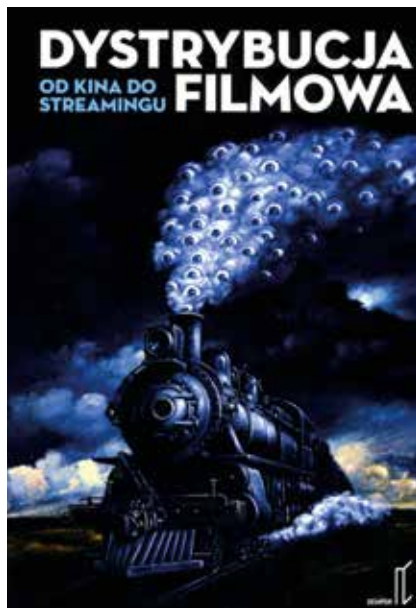
ALE KINO!!!

Mam kolegę, który często mawia: „nieważne, co się pije, byle sponiewierało”, choć prawdę mówiąc, co się pije, gdzie, z kim i w jakich okolicznościach – także dla niego jest ważne, bo alkoholami zajmuje się zawodowo. Ale nieraz samo „sponiewieranie” wydaje się równie istotne.

„DYSTRYBUCJA FILMOWA. OD KINA DO STREAMINGU”
POD RED. SŁAWOMIRA ROGOWSKIEGO
I ANNY WRÓBLEWSKIEJ
WYDAWNICTWO NAUKOWE SEMPER, 2020

Są takie chwile, że trzeba się po prostu napić. Podobnie jest z kinem. Przypomina mi się inny kolega, który po otwarciu kin w stanie wojennym – po kilkutygodniowym ich zamknięciu – natychmiast trzy razy pod rząd zaliczył film *Calineczka*. Podobny czas dla spragnionych dużych ekranów – po kilkumiesięcznym okresie abstynencji – nadszedł teraz, gdy w pierwszy weekend po otwarciu kin, tym razem w tzw. trybie sanitarnym, kinomani szturmem ruszyli do przybytków X Muzy. „Nie przebierali specjalnie w tytułach, prosili o bilety na cokolwiek” – mówi Maria Magdalena Gierat, prowadząca krakowskie Kino Pod Baranami.

W czasach pandemicznych, gdy kina pozamykano, ukazała się interesująca książka zatytułowana „Dystrybucja filmowa”, podkreślająca, że oczywiście oglądane treści są ważne, ale nie mniej istotne są także warunki ich przyswajania, czyli czas, miejsce i nośnik. Bo bywały czasy – choć większość kinomanów tego nie pamięta (jak wskazują ostatnio przeprowa-

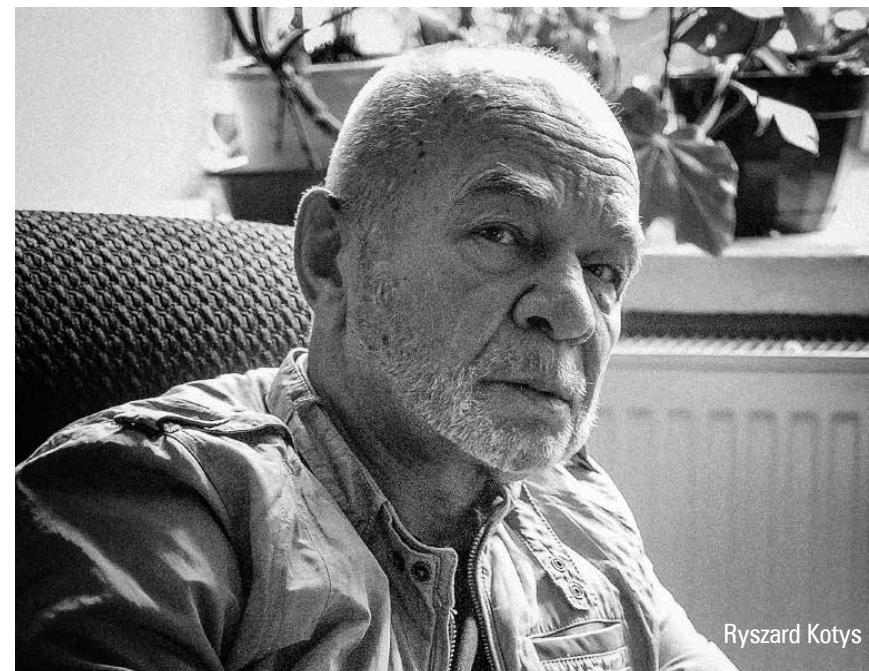


dzone badania przez Nielsen Polska, prawie połowę [47 proc.] populacji widzów kinowej stanowią tzw. milleniarsi, czyli osoby w wieku 21-34 lata) – w których funkcjonowała u nas jedynie państwowa dystrybucja filmów, na ekranach pojawiało się tylko kilka premier zachodnich miesięcznie, działał jeden kanał telewizyjny (czarno-biały), a by dostać karnet na ekskluzywne Konfrontacje, przeprowadzane w wielkich miastach, czyli Przegląd

Filmów Świata (w równych proporcjach 50 proc. filmów z krajów kapitalistycznych i 50 proc. z socjalistycznych), trzeba było odstać nockę przed punktami przedsprzedaży. Potem wręcz lawinowo przyszły do nas rewolucje technologiczne. I ustrojowe także. Dynamicznie zaczęła rozwijać się telewizja, rynek VHS i DVD, nadciągnął internet, telefonnia komórkowe itp., itd. Monopol państwa w produkcji i dystrybucji, nie tylko filmowej – ale dóbr wszelakich – został złamany. I te wszelakie dobra przybliżyły się do nas na wyciągnięcie ręki. Nic tylko konsumować. Jeśli oczywiście mamy pieniądze, no i czas. Pieniądze wydaje się szybko, gorzej z czasem, dużo pożera go sam wybór, bo przecież wiadomo, że „osiółkowi w żłobie dano”...

O tym wszystkim piszą autorzy „Dystrybucji filmowej”, której podtytuł brzmi „Od kina do streamingu”. A czynią to wieloaspektowo, przy tym fachowo i atrakcyjnie. Mamy w tej książce interesujący opis historii filmowej dystrybucji (Maciej Gil – „Zarys historii kin studyjnych w Polsce 1959-2019”), mamy przedstawienie różnych aspektów jej dnia dzisiejszego i prognoz na przyszłość (Anna Wróblewska – „Festiwale filmowe jako ścieżka do widza: Gdynia, Nowe Horyzonty, Millennium Docs Against Gravity”), mamy część teoretyczną (Karolina Mróz – „Prosument – zmiana koncepcji widza”), ale i spojrzenie praktyczne (Maria Magdalena Gierat – „Moje autorskie kino studyjne”). Mamy wreszcie różne formy wypowiedzi, od refleksji naukowej (Sławomir Rogowski – „Dystrybucja utworów audiowizualnych w społeczeństwie kontentowym”), poprzez popularnonaukową eseistykę (Marcin Adamczak, Sławomir Salomon – „Kruszenie globalnego Hollywood. System »holdbacks« i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych”), po rozmowę z wiodącymi na naszym rynku kinierami („Film artystyczny na rynku kinowym” – rozmawiają Roman Gutek, Maciej Zabojszcz, Sławomir Rogowski i Anna Wróblewska). Fascynująca lektura. Każdego czytelnika, a zwłaszcza kinomana, intelektualnie solidnie sponiewiera.

JERZY ARMATA



Ryszard Kotys

RYSZARD KOTYS NIE TYLKO PAŹDZIOCH

To był wyjątkowy aktor charakterystyczny, legenda branży, ulubieniec publiczności, a na co dzień skromny i pogodny człowiek. Zmarł 28 stycznia, mając 88 lat.

Rzadko używamy w tej rubryce przymiotnika „wyjątkowy”, z założenia rezerwując go dla tych niewielu aktorek i aktorów, którzy byli naprawdę wyjątkowi. Skalą talentu i pracowitości, uznanym dorobkiem i stosunkiem do wykonywanego zawodu, a także szacunkiem w środowisku. Ryszard Kotys z blisko 200 rolami filmowymi i telewizyjnymi, występami w teatrach Łodzi i Wrocławia, jak również rzetelnością i profesjonalizmem przez całą aktorską karierę, w pełni zasługuje na to określenie.

Pozostanie nam w pamięci jego wiele ról, które skrupulatnie kolekcjonował,

nie odmawiając, nawet jeśli to był minutowy epizod. W tym momencie muszę przytoczyć pewne osobiste wspomnienia. Przed laty przygotowałem cykl materiałów o „aktorach prowincjonalnych”, którzy choć występowali na scenach poza stolicą czy Krakowem, nie narzekali na brak filmowo-telewizyjnego zajęcia. Na liście tej znalazł się oczywiście Ryszard Kotys, w okresie naszego spotkania dzielący pracę zawodową i życie osobiste między Łodzią i Wrocławiem. Z długiej, interesującej i wielowątkowej rozmowy pamiętam odpowiedź na pytanie o genezę jego współpracy z wieloma wybitnymi reżyserami. Odpowiedział

skromnie, że dobry reżyser znajdzie go wszędzie, w Rzeszowie, Opolu czy Kaliszu. On natomiast jest zawsze gotowy na nowe wyzwania zawodowe, każdego dnia przygotowany do współpracy i otwarty na propozycje. Podobne podejście do zawodowej gotowości zgłaszali i inni „aktorzy prowincjonalni”, a byli wśród nich m.in. Krystyna Feldman, Zdzisław Kozień i Emir Buczacki. Do nich też bez trudu trafiali Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Antczak, Janusz Majewski czy Sylwester Chęciński.

Drugie wspomnienie łączy się ze spotkaniem podczas festiwalu w Toruniu po pokazie *Erratum*, kiedy Ryszard Kotys fascynująco opowiadał o budowaniu roli ojca w dramacie Marka Lechkiego i kolejnych etapach dochodzenia do finałowej, pamiętnej sceny. Trzeba było widzieć i słyszeć reakcję młodej widowni, która w aktorze kojarzącym się przede wszystkim z postacią Mariana Paździocha z sitcomu *Świat według Kiepskich*, nagle odkryła poważnego, skupionego na pracy profesjonalistę i wartego poznania człowieka.

Charakterystyczna powierzchowność, tembr głosu, stuprocentowa prawda w kreowanej postaci oraz zawsze zauważalna i zapamiętana obecność na ekranie. A w dorobku występy u Agnieszki Holland (*Niedzielne dzieci*), Feliksa Falka (*Wodzirej*), Edwarda Zębrowskiego (*Szpital Przemienienia*), Juliusza Machulskiego (*Vabank*) i Sylwestra Chęcińskiego (*Sami swoi* i *Rozmowy kontrolowane*). A debiutował na dużym ekranie u Andrzeja Wajdy w *Pokoleniu*, tuż po ukończeniu studiów w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej w 1953 roku. Występował potem z powodzeniem na scenach Nowej Huty, Białegostoku i Tarnowa, ale najdłużej grał we wrocławskim Teatrze Polskim i łódzkim im. Stefana Jaracza.

Ostatnio zmagał się z problemami zdrowotnymi, przyjmując tylko zaproszenie do udziału w kolejnych sezonach *Świata według Kiepskich*. Grający tam główną rolę Andrzej Grabowski tak żegnał partnera z planu i przyjaciela: „Rysiek – człowiek legenda, aktor legenda, te 150 ról filmowych nie wzięło się znikąd. To, że grając postać złą, złośliwą, czyli owego Paździocha, potrafił zaskarbić sobie uwielbienie publiczności, to świadczy o jego wielkości, o jego talencie, jego wszechstronności. Żal, żal, żal”.

JANUSZ KOŁODZIEJ

SZYMON PAWLICKI

AKTOR, ARTYSTA, SPOŁECZNIK



Szymon Pawlicki

Był cenionym aktorem teatralnym, wrażliwym artystą i odważnym, zaangażowanym społecznikiem. Zmarł 25 stycznia w rodzinnym Koninie. Miał 85 lat.

Szymonowi Pawlickiemu przyszło żyć, grać i dojrzewać artystycznie w burzliwych czasach, w których lepiej było nie opowiadać się po żadnej ze stron – lub przynajmniej głośno nie wspierać tej niewłaściwej. Gdy jednak w sierpniu 1980 roku w Stoczni Gdańskiej zaczęło wrzeć, nie obawiał się iść za głosem sumienia. Został przewodniczącym komitetu strajkowego w Teatrze Dramatycznym w Gdyni i delegatem do Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego w Stoczni, a w grudniu 1981, w trakcie kolejnego strajku, aresztowano go i internowano. Przebywał w niewoli do września 1982 roku, a gdy zwolniono go ze względu na pogarszający się stan zdrowia, dowiedział się, że nie może wrócić na deski gdyńskiego teatru. Zabolalo go to, lecz nigdy nie żałował podjętych wówczas decyzji. Jak sam wspominał po latach w poświęconym mu filmie dokumentalnym *Wspomnienie to cicha nuta...* (reż. Andrzej Moś, 2018): „Wybuchły strajki w Stoczni Gdyńskiej. Dowiedzieliśmy się, że coś tam się dzieje. [Byliśmy] pochłonięci swoją sztuką, swoim teatrem, przecież ponad to nic się na świecie dziać nie mogło! Teatr był najważniejszy! A tu się okazuje, że wolność, chleb, godność to bardzo ważne rzeczy”.

Przez całe lata 80. angażował się w działalność NSZZ „Solidarność”, czynnie wspierał podziemie solidarnościowe w Trójmieście, współorganizował uroczystości religijno-patriotyczne oraz takie wydarzenia, jak I Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane Piosenki”. Kolejną dekadę rozpoczął jako wiceprzewodniczący Rady Miasta Gdyni oraz współpracownik kancelarii prezydenta Lecha Wałęsy. Trudno się więc dziwić, że gdy w 2000 roku przeszedł na emeryturę, zapamiętany został głównie za swoje dokonania pozasceniczne. Był natomiast utalentowanym aktorem, zakochanym w teatrze i w aktorskich możliwościach ekspresji. W 1965 został absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie i kolejne lata spędził na artystycznych poszukiwaniach. Zanim trafił w 1973 roku na Wybrzeże, grał w Gnieźnie, Tarnowie, Częstochowie, Kaliszu i Bydgoszczy. Nawiązał też współpracę z kinem i telewizją – wystąpił choćby w *Promie do Szwecji* Włodzimierza Haupego, *Kobiecie i kobiecie* Janusza Dymka i *Ryszarda Bugajskiego*, *Dniu Wisły* Tadeusza Kijańskiego, *Stanie wewnątrz* Krzysztofa Tchórzewskiego, *Skardze* Jerzego Wójcika, *Graczach* Bugajskiego czy w serialach: *Wakacje* Anette

Olsen, *Polskie drogi* Janusza Morgensterna, *Rzeka kłamstwa* Jana Łomnickiego – lecz życiowe zakręty uniemożliwiły tej współpracy rozwinięcie.

W XXI wieku został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski i Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis, a także Krzyżem Wolności i Solidarności. Mimo wycofania się z życia zawodowego nigdy jednak nie przestał tęsknić za sceną, gdy więc dostał od Andrzeja Seweryna, dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie, propozycję roli Dyndalskiego w wystawianej przez Krzysztofa Jasińskiego *Zemście* Aleksandra Fredry, zgodził się bez wahania. Powrót na deski teatru uniemożliwiła niestety choroba.

Szymon Pawlicki urodził się 28 lutego 1935 roku w Koninie, mieście, z którym związany był emocjonalnie lub zawodowo przez większą część życia, i zmarł tamże 25 stycznia. W międzyczasie robił to, co kochał, opowiadał się za tym, co uznawał za słuszne, zaś emeryturę spędził w malowniczym domu nad jeziorem w Ślesinie. Wydaje się, że w życiu nie trzeba tak naprawdę wiele więcej.

DAREK KUŻMA

Ja, proszę pana, byłem hodowany jak pra-Polak: ojciec oficer, matka mówiąca polszczyzną, która zawstydziłaby niejednego literata” – powiedział w książce „Taka zabawna historia”, czyli w wywiadzie-rzecz przeprowadzonym przez Juliusza Ćwielucha. Za jego talentem i zdolnością wzruszania i rozbawiania widzów kryły się przeżycia wojenne z dzieciństwa.

Matka Krzysztofa, Elżbieta z domu Herszaft, pochodziła z rodziny żydowskiej o korzeniach rabinicznych. W czasie wojny mieszkała po aryjskiej stronie. Pomagała w ukrywaniu Żydów – uciekinierów z warszawskiego getta. Przez całą wojnę ukrywała przed Krzysztofem swoje żydowskie korzenie. Aktor wspominał: „Matka miała tzw. dobry wygląd. Była piękną kobietą o blond włosach i niebieskich oczach. Funkcjonowała jako aryjka. Ona przez wojnę przeszła jak taran. Była twarda, nie rozczulała się nad sobą. Upór matki uratował mi życie”.

Ojciec zmarłego aktora – Cyprian Leon Kowalewski – uczestniczył w wojnie polsko-bolszewickiej. Przebywał w obozie w Starobielsku i w 1940 roku został zamordowany przez NKWD w Charkowie. Pozostał dla syna na całe życie legendą. Na zawsze przetrwała miłość do ojca, który zginął, gdy małeńki Krzysiek miał zaledwie trzy lata...

Żywiłem Kowalewskiego jako artysty teatr, choć tzw. przeciętny widz kojarzy go przede wszystkim z filmem. Nie mógłby porzucić sceny, bo „nie można się przecież odseparować od życiodajnego źródła energii”. Zagrał w wielu filmach i spektaklach telewizyjnych. Kochał także radio, do legendy przeszła rola pana Sułka.

W kinie zadebiutował u Aleksandra Forda w *Krzyżakach* w 1960. A potem każdy rok przynosił po kilka kolejnych ról. Oto mój subiektywny wybór tych najciekawszych. W *Urzędzie* Janusza Majewskiego według prozy Tadeusza Brezy zagrał usłużnego asystenta kardynała. Niezrównany jako Roch Kowalski w *Potopie* Jerzego Hoffmana. Po latach wcielił się w postać Zagłoby w *Ogniem i mieczem* tego samego reżysera. Jego Zagłoba to szlachciura i piniacz, a kiedy trzeba ciepły i jowialny. W latach 70. występował w komediach Stanisława Barei. Doskonale wyczuwał peerelowską prząsność, czy to jako milicjant w *Nie ma róży bez ognia*, czy jako naiwny Michał Roman w *Bru-*

KRZYSZTOF KOWALEWSKI

AKTOR KOCHANY

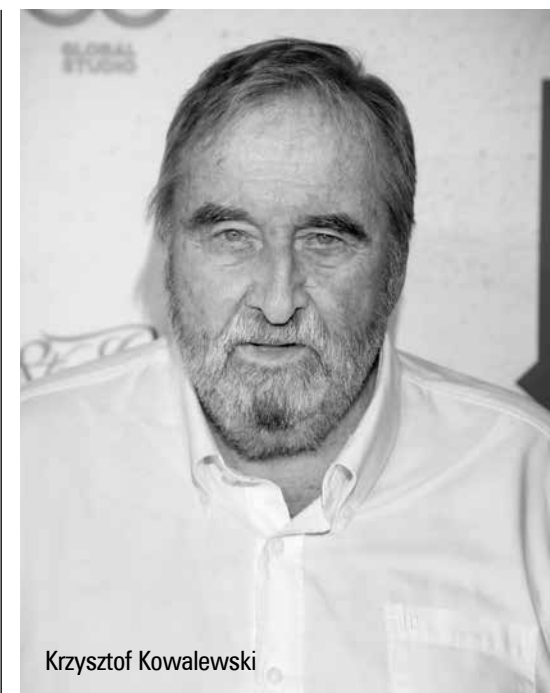
Wybitny w swojej aktorskiej profesji – na scenie, ekranie, w radiu. Uwielbiany przez widzów. Charakterystyczny i charyzmatyczny. Zmarł 6 lutego w wieku 84 lat.

necie wieczorową porą, nie mówiąc już o kreacji w *Misiu*, czyli roli kierownika produkcji filmu *Ostatnia paróweczka hrabiego Barry Kenta*. Trzeba też pamiętać o C.K. *Dezerterach* Majewskiego. Zagrał również w kilku filmach Janusza Zaorskiego.

Kino go trochę zaszufadkowało jako aktora komediowego, ale jego możliwości były o wiele szersze, co pokazywał w teatrze. Wspominał, że kiedyś pewien krytyk ze zdumieniem odkrył, że w roli Edka w „Tangu” Mrożka umie być groźny. Aktor podsumował krytyka: „Udokumentował w ten sposób, że nie rozumie, na czym polega mój zawód. (...) Pracuję dla publiczności mającej różne oczekiwania i wyobrażenia na temat rozrywki i sztuki. To, co robię, staram się robić jak najlepiej. Końcowy efekt całego przedsięwzięcia nie jest już jednak moją sprawą. Odpowiedzialność biorę tylko za swoją pracę”.

W ostatnich latach przypomnieli sobie o nim młodzi reżyserzy. Zagrał m.in. w *Amatorach* Iwony Siekierzyńskiej. Zachwycił widzów w krótkometrażowym filmie produkcji Studia Munka-SFP – *Ja i mój tata* w reżyserii Aleksandra Pietrzaka. To wielokrotnie nagrodzona w kraju i za granicą wzruszająca historia o relacjach między ojcem chorym na Alzheimera i synem. Naprawdę, ta rola zmarłego Krzysztofa Kowalewskiego wyciska łzy.

Joanna Szczepkowska, żegnając Krzysztofa Kowalewskiego napisała o nim: „nasz



Krzysztof Kowalewski

ukochany kolega i ukochany aktor. Poza talentem i poczuciem humoru inteligencja, ciepło, serdeczność, którą się czuło też ze sceny. Powiedzenie – wszyscy go kochali – jest czystą prawdą”.

Wydaje mi się, że Krzysztof Kowalewski był zawsze w moim życiu... Odpływa do innej rzeczywistości czas mojej młodości. Ten czas biegnie coraz szybciej. Za szybko.

KS. ANDRZEJ LUTER

ALICJA HELMAN

ALICJA JUŻ TU
NIE MIESZKA,
NIESTETY...

Pani Profesor była uwielbiana przez studentów i współpracowników. Imponowała ogromną wiedzą, erudycją i zainteresowaniami. Była wybitną filmoznawczynią i muzykolożką, krytyczką, eseistką i tłumaczką.

Kiedy Alicja Helman wyprowadziła się ze swego krakowskiego mieszkania, na kamienicy pojawił się napis „Alicja już tu nie mieszka”. Ostatnie lata spędziła w słonecznej Andaluzji, którą także upodobał sobie Carlos Saura. Poświęciła mu jedną ze swych najlepszych książek, zatytułowaną „Ten smutek hiszpański”. Smutno – i tu, i tam – bo „Alicja i tam już nie mieszka”...

Pani Profesor trafiała do każdego, bez względu na poziom kinematograficznego – czy w ogóle kulturowego – zaangażowania czytelnika/słuchacza. Jej teksty znajdziemy bowiem w popularnych tygodnikach filmowych („Film”, „Ekran”) i w naukowym „Kwartalniku Filmowym”, w studenckim półroczniku „Easy Rider” i „Tygodniku Powszechnym”, w internetowym kwartalniku Akademii Polskiego Filmu „Pleograf” i w miesięczniku poświęconym dramaturgii współczesnej „Dialog”. Szczególnie była przywiązana do miesięcznika



Alicja Helman

„Kino”, któremu towarzyszyła od pierwszego numeru („Tańczący lampart” w nr 1/1966) do ostatniego (recenzja książki „Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego” Joanny Wojnickiej, jej niegdysiejszej studentki, póź-

niej bliskiej współpracownicy i przyjaciółki, w nr 1/-2/2021).

Pośród ponad setki książek, które napisała bądź zredagowała, odnajdziemy pozycje stricte naukowe i popularne: z kanonicznym wręcz tytułem z zakresu teorii „O dziele filmowym” sąsiadującą leksykony – „Filmy sensacyjne” i „Film gangsterski”, ze „Słownikiem pojęć filmowych” czy „Historią semiotyki filmu” – monografie ulubionych reżyserów, m.in. Akiry Kurosawy, Luchino Viscontiego, Chena Kaige, z „Filmem amatorskim jako formą języka audiowizualnego” – „100 arcydzieł kina”.

Z wykształcenia była muzykologiem. I po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Warszawskim przez wiele lat zajmowała się muzyką filmową, czego efektem kilka znakomitych książek, m.in. „Dźwięczący ekran” czy „Rola muzyki w filmie”. W 1973 roku wyjechała do Katowic i szybko na tamtejszym uniwersytecie stała się matką chrestną śląskiego filmoznawstwa. Trzyście lat później ze swymi najlepszymi wychowankami i współpracownikami, m.in. Tadeuszem Lubelskim, Wiesławem Godzicem, Łukaszem Plesnarem, przeniosła się na Uniwersytet Jagielloński. I w ten sposób Kraków stał się wiodącym ośrodkiem filmoznawczym.

Kino i muzyka to dwie wielkie pasje Alicji Helman. Była jeszcze trzecia – koty. Podzielała ją wielu jej współpracowników. Panowała nawet opinia, że gdy się z nią przyjaźni czy współpracuje, nie wypada nie mieć kota. Tylko Wiesław Godzic i Andrzej Pitrus, który w Alicji Helman znalazł Największą Miłość Swojego Życia – jak często o niej pisał w swoich tekstach – byli ponoć z tego „obowiązku” zwolnieni, z uwagi na swe skłonności alergiczne.

Z okazji 60. urodzin Pani Profesor, jej bliscy, przyjaciele i współpracownicy wydali książkę „Kino według Alicji”, zredagowaną przez Tadeusza Lubelskiego i Wiesława Godzica. Zrecenzowałem ją dla „Gazety Wyborczej”. Tekst zatytułowałem nieco ryzykancko – „Ala ma kota”. Też „mam kota” na punkcie kina, muzyki i kota. No i ośmieliło mnie zamieszczenie w książce zdjęcia jubilatki zapatrzonej w swoją Fascynusie. Teraz pewno spotkała ją po drugiej stronie Tęczowego Mostu. Także Bursztyna i innych bliskich przyjaciół, bo Alicja już tam zamieszka...

JERZY ARMATA

Istotą jego mistrzostwa było podejście do zawodu. „Mariusz nie zadowalał się perfekcyjnym wykonaniem operacji technicznych” – mówi Wojciech Marczewski. Z Kuczyńskim pracował m.in. przy *Zmorach* (1978), *Dreszczach* (1981), *Ucieczce z kina Wolność* (1990) i *Weiserze* (2000). To *Weiserowi* Kuczyński zawdzięczał Orła i ostatnią z czterech nagród w Gdyni. Wcześniej dostał za *Lawę* (1989) Tadeusza Konwickiego, *Wszystko co najważniejsze...* (1992) Roberta Glińskiego i *Bandytę* (1997) Macieja Dejcera. „Mariusz był kimś więcej niż dźwiękowcem. Do pracy włączał się już na etapie scenariusza. Od reżysera oczekiwał wizji przyszłego filmu, by pomóc wykreować ją dźwiękiem. Uczestniczył w wyborze lokacji. Po ich spenetrowaniu informował reżysera, np. gdzie można być pewnym udanych nagrań stuprocentowych, a gdzie nie. Na planie zostawał dłużej niż inni i nagrywał detale: skrzypienie podłogi, naciśnięcie klamki itp. Te nagrania nauczyły mnie słyszenia filmu i były użyteczne przy montażu” – przyznaje Marczewski.

Urodzony w 1930 roku w Warszawie Mariusz Kuczyński już w młodości pasjonował się elektroniką i radiotechniką. W 1949 znalazł pracę w WFD. Przewodził grupie, która bez dokumentacji technicznej błędnie zainstalowała skomplikowaną brytyjską aparaturę dźwiękową. W 1950 zadebiutował na planie jako asystent Zbigniewa Wolskiego przy dokumencie Wojciecha Jerzego Hasa *Pierwszy plon*. W WFD pracował siedem lat, m.in. nad eksperymentalnym filmem w formacie Cinemascope, z dźwiękiem stereo – *Zielony i czarny Śląsk* (1956) Witolda Lesiewicza.

Kolejne cztery lata spędził w Studiu Opracowań Filmów w Warszawie, w którym jako realizator dźwięku współtworzył dubbing ponad 200 obrazów. Wyrobił w sobie specjalność, z której był znany także na planie: nieskazitelne nagrania dialogów. W tym celu projektował „inteligentne” kompresory, które – mówiąc w uproszczeniu – w postprodukcji automatycznie balansowały głośność mowy ludzkiej i tła dźwiękowego. Korzystali z nich niemal wszyscy polscy dźwiękowcy.

Na plan wrócił do „Czołówki”, z której przeszedł do fabuły. W niej zrealizował dźwięk do szeregu dokumentów historyczno-wojennych. Przy kopiowaniu na taśmę 70mm *Żołnierskiego trudu* (1973) Janusza Chodnickiewicza po raz drugi w praktyce zawodowej zetknął się ze stereofonią. Po raz trzeci – już w fabule – dołączając



Mariusz Kuczyński

MARIUSZ KUCZYŃSKI
WIĘCEJ NIŻ
DŹWIĘKOWIEC

O mistrzostwie tego realizatora dźwięku świadczą zdobyte przezeń laury: Polska Nagroda Filmowa – Orzeł, cztery nagrody na FPFF w Gdyni, Nagroda SFP za wybitne osiągnięcia artystyczne. Ale nie tylko one.

z Urszulą Ziarkiewicz i montażystą dźwięku Janem Grabosiem do ekipy filmu Roberta Glińskiego *Wszystko co najważniejsze...* Jest to pierwszy polski obraz udźwiękowiony i zgrany w kraju – w WFO w Łodzi, w studiu utworzonym przez Jana Fredę i Andrzeja Żabickiego – w formacie Dolby SR. „Dźwięk z planu, włącznie z dialogami, nagrywałem w mono. Decyzja o przejściu na Dolby SR zapadła po zdjęciach. Korzystaliśmy z doświadczeń Nikodema Wołk-Laniewskiego, które zebrał przy filmie Juliusza Machulskiego *V.I.P.*, zgranym we Francji w formacie Dolby Stereo. Mariusz miał odważniejsze pomysły niż Ula i ja, młodszy od niego” – przyznaje realizator dźwięku Krzysztof Jastrząb. Opowiada o tym, jak Kuczyński, po błyskawicznym zgraniu obrazu *Psy 2. Ostatnia krew* (1994) Władysława Pasikowskiego, skutecznie upo-

mniał się o przeniesienie nazwisk dźwiękowców z dalekiego miejsca w napisach końcowych na bliższe. „Zawsze walczyłem o szacunek dla naszego zawodu” – podkreśla Jastrząb. „Był wspaniałym człowiekiem, dobrym, lojalnym duchem ekipy filmowej. Wychował świetnych następców, w tym prof. dr hab. Joannę Napieralską” – dodaje Marczewski.

Nie sposób wymienić wszystkich zasług Mariusza Kuczyńskiego, ale trzeba wspomnieć, że w Master Film Studio, którego był współwłaścicielem, udźwiękował m.in. *Ogniem i mieczem* (1999) Jerzego Hoffmana. Zaś w PRL działał w opozycji demokratycznej, nagrywając potajemnie utwory m.in. Jana Krzysztofa Kelusa i Jacka Kleyffa. Zmarł 16 lutego w wieku 90 lat.

ANDRZEJ BUKOWIECKI

14 stycznia zmarł **Jerzy Wiktor**, operator filmowy. W zdecydowanej większości swoje życie zawodowe związał z produkcjami dokumentalnymi. Był asystentem operatora kamery przy serialu *Miasto z wyrokiem* Wojciecha Maciejewskiego, filmach: *Wrogowie ognia* Mikaela Lypńskiego i *Radomsko* Andrzeja Pawińskiego. W swoim dorobku ma wiele tytułów, przy których współpracował operatorsko. Warto z tej filmografii wymienić takie obrazy, jak *Zobaczyć Kilimandżaro* Anny Górnej-Zajac i Lubomira Zajac, *Witajcie w życiu!* Henryka Dederki, *Kirk Douglas. 30 lat później* Feriduna Erola, *Muzeum Pana Boga* Edwarda Sulikowskiego, *Idąc, spotykając* Antoniego Krauzego czy *Introvizje*. Jerzy Skolimowski Leszka Orlewicza. Jerzy Wiktor był ponadto odpowiedzialny za dźwięk w cyklu dokumentalnym *Awangarda Krakowska* w reżyserii Roberta Kaczmarka.

18 stycznia zmarła w Bielsku-Białej **Maria Koterbska** (96 l.), polska piosenkarka, szczególnie popularna w latach 50. i 60. Od 1950 współpracowała z Orkiestrą Taneczną Rozgłośni Śląskiej Polskiego Radia. W latach 1952-56 współpracowała z krakowskim Teatrem Satyryków, współtworzyła kabaret Wagabunda. Zdobywczyni wielu nagród i wyróżnień, w tym honorowego Grand Prix na opolskim festiwalu w 1987. Jej największe przeboje to m.in. „Augustowskie noce”, „Brzydula i rudzielec”, „Karuzela”, „Parasolki”, „Serduszko puka w rytmie cza cza”, „Wrocławska piosenka”, „Do grającej szafy grosik wrzucić”. W swoim dorobku ekranowym ma występ w filmie *Irena do domu!* Jana Fethkego, ponadto była bohaterką obrazów dokumentalnych: *Idę przez ten świat – a ze mną moje piosenki*. *Maria Koterbska* w reżyserii Stanisława Janickiego oraz *Królowa swingu* Sylwii Żołnacz-Lizak. Piosenki Koterbskiej były wykorzystywane w wielu znanych produkcjach filmowych, z których trzeba wymienić *Sprawę do załatwienia* Jana Rybkowskiego i Jana Fethkego, wspomniany już obraz *Irena do domu!* oraz *W zawieszeniu* Waldemara Krzystka, *Balladę o Januszu* Henryka Bielskiego, *Idę* Pawła Pawlikowskiego czy *Człowieka z magicznym pudełkiem* Bodo Koxa. Maria Koterbska za swoją twórczość otrzymała wiele nagród i odznaczeń, w tym m.in. Złoty Krzyż Zasługi, Krzyże: Kawalerski i Oficerski Orderu Odrodzenia Polski „za wybitne osiągnięcia w pracy artystycznej” czy Nagrodę Zarządu Polskiego Radia – Diamentowy Mikrofon.

21 stycznia zmarł **Henryk Jerzy Chmielewski** (97 l.), pseud. artystyczny Papcio Chmiel, grafik, rysownik, autor kultowej serii komiksowej „Tytus, Romek i A'Tomek”, powstaniec warszawski pseud. Jupiter. Najbardziej był znany ze wspominanej, bardzo popularnej – ukazującej się od 1957 – serii komiksów, któ-

ra rozeszła się łącznie w wielomilionowym nakładzie. Przez wiele lat pracował w czasopiśmie „Świat Młodych”, w którym publikował kolejne odcinki. W formie książkowej ukazało się przeszło 30 tomików serii. Zekranizowano, jako filmy animowane, dwie części: *Narodziny Tytusa* w reżyserii Witolda Giersza oraz *Edukację* wyreżyserowaną przez Waldemara Szajkowskiego. Powstała również pełnometrażowa animacja *Tytus, Romek i A'Tomek wśród złodziei marzeń* Leszka Marka Gałysza (Papcio Chmiel wykonał projekty rysunków do filmu). Ponadto twórczość Chmielewskiego była wykorzystana do stworzenia gry komputerowej (2005) czy słuchowiska (2010). Artysta doczekał się również filmów dokumentalnych sobie poświęconych: ...*Darwinowi nic do tego* Ewy Szprynger i *Papcio Chmiel* Petro Aleksowskiego. Henryk Jerzy Chmielewski za swoją twórczość został odznaczony m.in. Złotym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis, Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski i pośmiertnie – najstarszym i najwyższym odznaczeniem państwowym RP – Orderem Orła Białego.

21 stycznia zmarł **Erwin Sówka** (84 l.), malarz prymitywista, górnik, członek Grupy Janowskiej (Teofil Ociepka – inny słynny malarz prymitywista i teozof – odchodząc z Grupy, wyznaczył go na swojego następcę jako poważnie podchodzącego do okultyzmu, mistyki i śląskiego genius loci). W swojej twórczości nawiązywał do mitów górniczych i kultury starożytnego Wschodu. Przedstawiał głównie akty kobiece na tle Nikiszowca, domów z wielkiej płyty, ogródków działkowych, górników i ich mieszkań. Osiągnął światowy rozgłos. Jego prace były prezentowane w kraju i za granicą. Posiada biogram w „Światowej Encyklopedii Sztuki Naiwnej”. O jego twórczości powstały filmy dokumentalne, w tym *Światy Erwina Sówki* Justyny Ziółkowskiej i *Sówka Erwin* Adama Sikory. Wystąpił również w filmie Lecha Majewskiego *Angelus*, będącym pełnometrażową opowieścią opartą na historii Grupy Janowskiej. Za swoją działalność artystyczną Erwin Sówka został uhonorowany Złotą Odznaką Honorową za zasługi dla Województwa Śląskiego i Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis.

22 stycznia zmarła w Szczecinie **Julita Fedorowicz** (90 l.), scenografka teatralna i telewizyjna. Współpracowała z teatrami Katowic, Krakowa, Opola i Szczecina, a także z Teatrem Telewizji. Była autorką scenografii w kilkunastu spektaklach telewizyjnych. Warto wymienić z tego dorobku *Jeźdźców do morza* w reżyserii Juliusza Burskiego, *Venus z Solare* Czesława Staszewskiego, *Medę* Jerzego Wójcika, *Po tamtej stronie światek* Ryszarda Bugajskiego i *Portret z ram wyjęty* Ewy Wawrzon.

26 stycznia zmarł **Krzysztof Banasiewicz** (52 l.), ceniony dyżurny planu. W jego zawodowym dorobku znalazły się takie filmy fabularne i seriale telewizyjne, jak *W imieniu diabła* Barbary Sass, *Czas honoru*. *Powstanie* Jana Hryniaka, *Carte Blanche* Jacka Lusńskiego, *Powidoki* Andrzeja Wajdy, *Wieża*. *Jasny dzień* Jagody Szalc, *Atak paniki* Pawła Maślony, *Jak pies z kotem* Janusza Kondratiuka czy też ostatnio *Biały potok* Michała Grzybowskiego, przy którym pełnił funkcję kierownika planu.

26 stycznia zmarł **Jerzy Stępkowski** (68 l.), aktor teatralny, filmowy i telewizyjny, reżyser teatralny oraz wykładowca akademicki. Występował w Teatrach: Dramatycznym w Warszawie (1976), im. Adama Mickiewicza w Częstochowie (1976-77), im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze (1977-78), Polskim w Bydgoszczy (1978-80, 1986-87), im. Jana Kochanowskiego w Radomiu (1980-82, 1986-93), Narodowym w Warszawie (1983-86), im. Stefana Jaracza w Olsztynie (2001-02). W latach 2002-05 był dyrektorem Edukacyjnego Studia Artystyczno-Literackiego „Trade” w Warszawie. W dorobku ekranowym ma kilka ról w filmach fabularnych, spektaklach i serialach telewizyjnych, w tym m.in. w *Tangu ptaka* w reżyserii Andrzeja Jurgi, *Panu Jowialskim* Zygmunta Wojdana, *Chorym z urojenia* Józefa Słotwińskiego czy *Modrzejewskiej* Jana Łomnickiego.

28 stycznia zmarła **Aniela Świdarska** (95 l.), aktorka teatralna i filmowa, telewizyjna i dubbingowa. Występowała w Teatrach: Wybrzeże w Gdańsku (1946-49), im. Stefana Jaracza w Łodzi (1949-52), następnie warszawskich: Narodowym (1952-57), Ateneum (1957-58), Polskim (1958-74) i Powszechnym (1974-91). W latach 1980-2000 była wykładowczynią Akademii Teatralnej w Warszawie. W dorobku ekranowym ma role zarówno w filmach kinowych, jak i serialach oraz spektaklach telewizyjnych. Trzeba tu wymienić takie tytuły, jak *Nieznany* Witolda Lesiewicza, *Przygody psa Cywila* Krzysztofa Szmagiera, *Pejzaż z bohaterem* Włodzimierza Haupego, *Niedzielne dzieci* Agnieszki Holland, *Lalka* Ryszarda Bera, *Korczak* Andrzeja Wajdy, *Kuchnia polska* Jacka Bromskiego, *Goodbye Rockefeller* Waldemara Szarka czy *Matki, żony i kochanki* Juliusza Machulskiego. Od lat 50. do 70. często użyczała swego głosu w polskich wersjach dubbingowych wielu filmów zagranicznych. Aniela Świdarska, znana również pod nazwiskiem łączonym Świdarska-Pawlik (była żoną wybitnego aktora Bronisława Pawlika), za swoją pracę artystyczną została odznaczona m.in. Srebrnym Krzyżem Zasługi.

31 stycznia zmarła w Warszawie **Krystyna Rutkowska-Ulewicz** (87 l.), aktorka teatralna, filmowa

i telewizyjna. Egzamin eksternistyczny zdała w 1957. Występowała w Teatrach: Rapsodycznym w Krakowie (1957-58), im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie (1958-61), im. Stefana Jaracza w Olsztynie (1961-65), Polskim w Bydgoszczy (1965-67), Dramatycznym w Szczecinie (1967-74), Ludowym w Krakowie-Nowej Hucie (1974-76 i 1980-89), im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (1976-80), Dramatycznym w Warszawie (1991-92). Wystąpiła w wielu zapadających w pamięć rolach drugoplanowych i epizodycznych zarówno w filmach kinowych, jak i serialach oraz spektaklach telewizyjnych. Z jej dorobku ekranowego warto wymienić takie tytuły, jak *Komedia małżeńska* Romana Załuskiego, *Tato* Macieja Ślesickiego, *Łagodna* Mariusza Trelińskiego, *Złote runo* Janusza Kondratiuka, *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego, *Kochaj i rób co chcesz* Roberta Glińskiego, *Amok* Natalii Korynckiej-Gruz, *Pieniądze to nie wszystko* Juliusza Machulskiego, *Przedwiośnie* Filipa Bajona, *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego, *Pręgi* Magdaleny Piekorz, *Komornik* Feliksa Falka, *Proceder* Michała Węgrzyna czy *Banksterzy* Marcina Ziębińskiego. Publiczność telewizyjna pokochała ją za role w wielu serialach; szczególną sympatię zyskała sobie rolę babci głównej bohaterki w *Niani* Jerzego Bogajewicza.

4 lutego zmarła **Anna Gryczyńska** (78 l.), kierownik produkcji. Była absolwentką Wydziału Ekonomicznego UŁ oraz Studium Organizacji Produkcji Filmowej PWSFTiF w Łodzi. Zadebiutowała funkcją kierownika zdjęć przy produkcji filmu *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Tadeusza Chmielewskiego. Następnie była II kierownikiem produkcji tak znanych filmów i seriali, jak *Nie ma róży bez ognia* Stanisława Barei, *Życie na gorąco* Andrzeja Konica czy *Królowa Bona* Janusza Majewskiego. Samodzielne kierownictwo produkcji pełniła przy m.in. *Mgle* Adama Kuczyńskiego, *Magnacie i Białej wizytówce* Filipa Bajona, *Nowy Jork, czwartą rano* Krzysztofa Krauzego, *Pożegnaniu jesieni* Mariusza Trelińskiego, *Pogrzebie kartofla* Jana Jakuba Koloskiego, *Drzewach* Grzegorza Królikiewicza. Kierowała też produkcją kilku dokumentów, oprócz tego była również producentem wykonawczym *Listy Sendlerowej* w reżyserii Michała Dudziwicza. Anna Gryczyńska zasiadała w szeregach Polskiej Akademii Filmowej oraz była wieloletnią członkinią Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

7 lutego zmarł **Henryk Bazydło**, ceniony mistrz oświetlenia i fotografik. Pracował w pionie operatorskim, odpowiadając za światło w wielu filmach kinowych oraz serialach i spektaklach telewizyjnych. Bardzo często znajdował się w ekipie wybitnego autora zdjęć – Edwarda Kłosińskiego. Z dorobku Henryka Bazydły jako mistrza oświetlenia warto wymienić takie tytuły, jak *Tato* Macieja Ślesickiego, *Związek otwarty* Krystyny

Jandy, *Suplement* i *Persona non grata* Krzysztofa Zanussiego, *Chopin. Pragnienie miłości* Jerzego Antczaka, *Pogoda na jutro* Jerzego Stuhra, *Testosteron* Tomasza Koneckiego i Andrzeja Saramonowicza.

8 lutego zmarł **Michał Szewczyk** (86 l.), aktor teatralny i filmowy, telewizyjny i dubbingowy. Absolwent PWST w Łodzi. Był jednym z najważniejszych i najpopularniejszych aktorów łódzkiego Teatru Powszechnego, na deskach którego występował nieprzerwanie od 1957 roku aż do śmierci. W dorobku ekranowym ma ponad 100 tytułów filmów kinowych, seriali i spektakli telewizyjnych. Z tej przebogatej filmografii trzeba wymienić tak znane produkcje, jak *Ziemia* Jerzego Zarzyckiego, *Koniec nocy* Juliana Dziedziny, Pawła Komorowskiego i Walentyny Uszyckiej, *Król Maciuś I* Wandy Jakubowskiej, *Zamach* Jerzego Passendorfera, *Pan Anatol szuka miliona* i *Dziś w nocy umrze miasto* Jana Rybkowskiego, *Kalosze szczęścia* Antoniego Bohdziewicza, *Historia żółtej czemki* Sylwestra Chęcińskiego, *Prawo i pięść* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, *Popioły* Andrzeja Wajdy, *Kapitan Sowa na tropie* Stanisława Barei, *Westerplatte* Stanisława Różewicza, *Doktor Ewa* Henryka Kluby, *Palec Boży* Antoniego Krauzego, *Matka Królów* Janusza Zaorskiego, *Kobieta z prowincji* Andrzeja Barańskiego, *Cudowne dziecko* Waldemara Dzikiego, *Popiełuszko. Wolność jest w nas* Rafała Wieczyńskiego, *Sąsiedzi* Grzegorza Królikiewicza. Michał Szewczyk za swoją pracę artystyczną został uhonorowany wieloma nagrodami i odznaczeniami, w tym Odznaką Honorową Miasta Łodzi, Złotym Krzyżem Zasługi, Srebrnym i Złotym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis. 1 października 2020 na ulicy Piotrkowskiej w Łodzi odsłonięto gwiazdę aktora w Alei Gwiazd (w okolicach Hotelu Grand i kina Polonia).

11 lutego zmarła **Ewa Gralak-Jurczak**, scenografka i kostiumografka. Debiutowała, współpracując kostiumograficznie przy filmowej adaptacji dramatu Juliusza Słowackiego – *Mazepa* – w reżyserii Gustawa Holoubka. Następnie współpracowała scenograficznie przy *Orle i reszce* Ryszarda Filipskiego. Później działała już samodzielnie – jako kostiumografka – w filmach: *Hubal* Filipskiego, *Najlepsze w świecie* Stanisława Jędryki, *Tańczący jastrząb* Grzegorza Królikiewicza, *W biały dzień* Edwarda Żebrowskiego, *Vabank* Juliusza Machulskiego, *Niech cię odleci mara* Andrzeja Barańskiego, i jako scenografka w takich spektaklach Teatru Telewizji, jak *O mojej matce* w reżyserii Barbary Sałackiej i *Bardzo dużo pajacyków* Zdzisława Wardejny.

12 lutego zmarła **Judyta Turan** (37 l.), aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna. Była absolwentką Wydziału Aktorskiego Warszawskiej Szkoły Filmo-

wej, w której w ostatnich latach wykładała. Egzamin eksternistyczny dla aktorów dramatu zdała w 2008 roku. Występowała na deskach stołecznych Teatrów: Dru-ga Strefa i Żydowskiego. Zagrała w kilku filmach i popularnych serialach telewizyjnych. Z jej dorobku warto wymienić takie tytuły, jak *Trzy minuty. 21:37* Macieja Ślesickiego, *Układ Warszawski* Kasi Adamik i Łukasza Jaworskiego, *Marek Edelman ... i była miłość w getcie* Jolanty Dylewskiej, *Letnie popołudnie* Youssefa Ouarraka, oraz role w telenowelach *Klan*, *Barwy szczęścia*, *Na Wspólnej* i *M jak miłość*.

13 lutego zmarł **Marek Maldis** (71 l.), dziennikarz, reżyser filmów dokumentalnych. Realizował programy telewizyjne, m.in. „Prezydenci Warszawy” i „Wydarzenia tygodnia”, które ukazywały się na antenie TVP1. Przez wiele lat był związany z TVP Warszawa. Sporą część filmów dokumentalnych poświęcił stolicy. Został uhonorowany odznaczeniem Zasłużony dla Warszawy. Nagrodzono go też Złotym Ekranem za programy publicystyki historycznej ze szczególnym uwzględnieniem magazynu „Dawniej niż wczoraj”. Marek Maldis zrealizował wiele dokumentów, głównie o tematyce historycznej. Trzeba tu wymienić takie tytuły, jak *Ksiądz Ignacy Skorupka. Ślady i legenda*, *Pisarz, historyk... szpieg?*, *Mazurek Dąbrowskiego* czy *Już nie zapomnisz mnie* – obraz poświęcony niezwyklej biografii wybitnego aktora przedwojennego Aleksandra Żabczyńskiego.

17 lutego zmarła w Krakowie **Małgorzata Darecka** (86 l.), aktorka teatralna i telewizyjna. Absolwentka PWST w Krakowie. Całe życie była wierna scenie krakowskiej, występując w latach 1957-90 w zespole Teatru im. Juliusza Słowackiego. Rzadko występowała na ekranie, w dorobku ma kilka ról w spektaklach Teatru Telewizji oraz w serialu *Modrzejewska* w reżyserii Jana Łomnickiego.

17 lutego zmarł w Poznaniu **Mariusz Puchalski** (68 l.), aktor teatralny filmowy i telewizyjny. Był absolwentem Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi. Występował w Teatrach: Polskim we Wrocławiu (1975-78), Polskim w Bydgoszczy (1978-82), Polskim w Poznaniu (1982-93), a od 1993 pracował w zespole poznańskiego Teatru Nowego. W swoim dorobku ekranowym ma role w kilku spektaklach Teatru Telewizji i w kilku filmach, z których trzeba wymienić fabularny dokument *Wielki statysta* Mariana Kubery oraz fabuły kinowe: *Świnki* Roberta Glińskiego i *Hiszpankę* Łukasza Barczyka.

Oprac. JULIA
MICHAŁOWSKA

Jazz z filmu *Skok* Kazimierza Kutza na płycie CD!



W zeszłym roku Centrum Technologii Audiowizualnych CeTA we Wrocławiu rozpoczęło razem z GAD Records digitalizację zbioru taśm z niepublikowaną muzyką filmową, które znaleziono w archiwach Centrum. To unikatowy dorobek wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych, której CeTA jest spadkobiercą. Po doskonale przyjętym albumie z muzyką z serialu *Cztery pancerni i pies*, o którym pisaliśmy w poprzednim numerze „Magazynu...” przyszedł czas na lata 60. w jazzowej odsłonie – ścieżkę dźwiękową do filmu *Skok* Kazimierza Kutza, skomponowaną przez Adama Sławińskiego. *Skok* to wakacyjna przygoda, rabunek, piękna dziewczyna i moralne dylematy młodych ludzi. Wciąż aktualna fabuła i... wciąż aktualna muzyka, będąca najpiękniejszym jazzowym dokonaniem w całej karierze Adama Sławińskiego. Jak zapewnia wydawca albumu: „To wakacyjna lekkość połączona z liryczną zadumą, krzyżująca niespiesznie płynące frazy trąbki czy saksofonu z subtelną sekcją smyczkową. Nie zabrakło także miejsca na uroczę bossa novy ze śpiewnymi partiami fletu, a nawet na instrumentalną wersję rock-androllowej piosenki Sławińskiego z programu telewizyjnego »Listy śpiewające«! *Skok*

Kazimierza Kutza to robiące i dziś doskonale wrażenie psychologiczne kino z sensacyjną fabułą, napędzane przez znakomitą obsadę aktorską – z Danielem Olbrychskim, Marianem Opanią i Małgorzatą Braunek na czele. Natomiast muzyka Adama Sławińskiego to prawdziwy klejnot, który ponad pół wieku później może wreszcie lśnić pełnym blaskiem”. Album dostępny jest w formie CD na stronach: Kultowenagrania.pl i Empik.com. Muzykę – zremasterowaną z oryginalnej, zachowanej taśmy – uzupełnia książeczka ze szkicem pióra Andrzeja Winiszewskiego, oryginalnymi fotosami i memora-biliami.

Play najczęściej pokazywany i nagradzany w 2020

Portal Polishshorts.pl, prowadzony przez Krakowską Fundację Filmową, opracował zestawienie najczęściej pokazywanych i nagradzanych polskich krótkich metraży na międzynarodowych festiwalach w ubiegłym roku. Okazało się, że palmę pierwszeństwa dzięży etiuda fabularna ze Szkoły Filmowej w Łodzi – *Play* Piotra Sułkowskiego. Trzeba odnotować, że ten dyplom reżyserski zwyciężył drugi rok z rzędu! W 2020 krótka fabuła Sułkowskiego

z Adamem Woronowiczem i Joanną Kulig w rolach głównych była prezentowana na aż 33 festiwalach międzynarodowych.

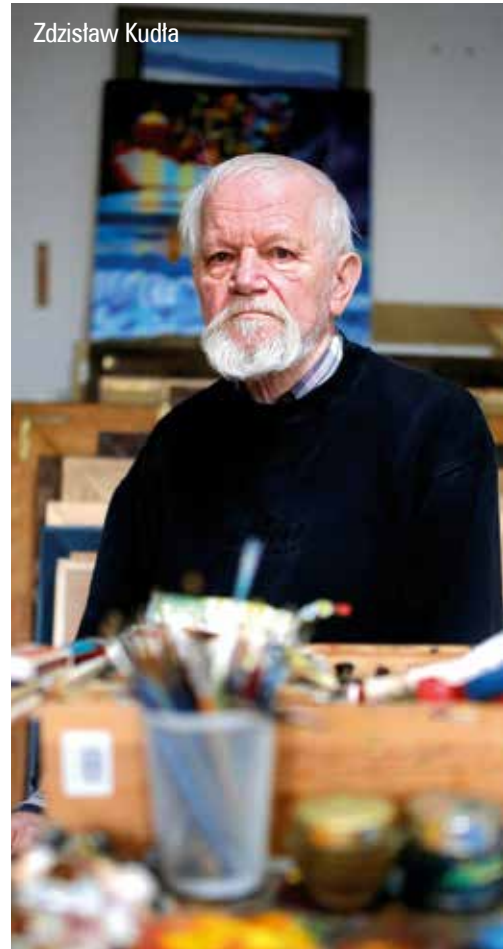
Script Fiesta 9½ – konkurs na koncepcję serialu internetowego

Jednym z głównych elementów tegorocznej Script Fiesty jest konkurs na scenariusz serialu internetowego. Nagrodami w konkursie są: 10 tys. złotych oraz szansa na przyszłą produkcję serialu na podstawie zwycięskiego konceptu.

Zdzisław Kudła Honorowym Obywatelem Animacji – Krainy Nieograniczonych Możliwości

Co roku Ogólnopolski Festiwal Animacji O!PLA przyznaje tytuł Honorowego Obywatela Animacji – Krainy Nieograniczonych Możliwości twórcom, których filmy, działalność i życiowa postawa wzbudzają podziw i uznanie. W 2021 laureatem tego symbolicznego, aczkolwiek zaszczytnego tytułu został Zdzisław Kudła – wieloletni członek SFP. Jest on reżyserem, scenarzystą, scenografem i malarzem związanym z bielskim Studium Filmów Rysunkowych od 1963 roku; początkowo jako dekorator (*Przygody Błękitnego Ryceczyka*, *Bolek i Lolek na wakacjach*), zaś od 1968 jako reżyser (*Arena*). Jak podkreślają organizatorzy O!PLA, „realizację filmów dla dzieci traktował bardziej jako »przepustkę« do autorskich wypowiedzi skierowanych do widzów dorosłych. I to właśnie one, nagradzane na wielu festiwalach, metaforiczno-dystopijne wizje przepełnione pesymistyczną refleksją nad kierunkiem, w jakim podąża ludzkość (*Bruk*, *Szum lasu*, *Kwiat*, *Kat*, *Karaluch*, ...*ergo sum*) stały się jego wizytówką. Zaangażowane, prorocze, wydają się nabierać aktualności z każdym dniem”. Zdzisław Kudła był też współtwórcą opracowań plastycznych wielu filmów, w tym oryginalnej koncepcji plastycznej (wspólnie z Alfredem Ledwigiem) serii *Porwanie Baltazara Gąbki*, a także współtwórcą dwóch filmów pełnometrażowych: *Porwanie w Tiuturlistanie* (1986) oraz *Gwiazda Kopernika* (2009). W latach 1993-2010 był dyrektorem Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Dotychczasowymi laureatami tytułu Honorowego Obywatela Animacji – Krainy Nieograniczonych Możliwości zostali: Witold Giersz (2013), Tadeusz Wilkosz (2014), Daniel Szczuchura (2015), Kazimierz Urbański (2015), Leszek Gałysz (2016), Marek Serafiński (2017), Yach Paszkiewicz (2018), Józef Robakowski (2019), Ewa Sobolewska (2020).

Zdzisław Kudła



W tym roku w jury zasiadają: Marta Szymanek (scenarzystka m.in. serialu *Odwilż* i współscenarzystka *Watahy*), Natasza Parzymies (twórczyni kultowego już serialu internetowego *Kontrola*, który w sieci obejrzało 30 mln widzów!) i Maciej Ślesicki (producent, scenarzysta, reżyser oraz dyrektor Script Fiesty). Serial internetowy to fenomen sieci, który przeżywa czas swojej świetności i rozkwitu. Charakteryzuje go m.in. brak formalnych granic, a także swoboda w długości metrażu. Internetowa produkcja jawi się

niczym sen scenarzysty pragnącego w pełni skoncentrować swoją uwagę na konstruowaniu nieszablonowych, oryginalnych historii. Do konkursu mogą być zgłaszane wyłącznie oryginalne (własne) koncepcje i scenariusze. Adaptacje oraz inne formy filmowe nie będą brane pod uwagę. Prace można nadsyłać do 19 marca. Do II etapu konkursu zakwalifikowanych będzie maksymalnie 10 uczestników. Finałisti zostaną ogłoszeni 1 kwietnia i zaproszeni na spotkanie z jury. Udział w konkursie jest bezpłatny. „Skład

jurorski tegorocznego konkursu to różnorodność perspektyw patrzenia i rodzaju doświadczeń. Cieszymy się, że jurorzy będą obradowali w eksperckim gronie złożonym z przedstawicieli trzech pokoleń branży filmowej! Jesteśmy przekonani, że dyskusja o konkursowych pracach będzie niezwykle twórcza i uwzględni wiele punktów widzenia!” – podkreśla Przemek Głajner, dyrektor artystyczny festiwalu. To największe w Polsce wydarzenie dla pasjonatów scenariopisarstwa odbędzie się w tym roku w zmie-

nionej formule. W wykładach, warsztatach mistrzowskich i projekcjach filmowych będzie można uczestniczyć online na platformie Think Film od 22 do 24 kwietnia.

Raport „Polacy o polskich filmach”

Główne pytania, jakie postawił sobie zespół badawczy złożony z pracowników naukowych FINA i Uniwersytetu SWPS w ramach projektu „Polacy o polskich filmach – opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne” brzmiały następująco: co Polacy sądzą o rodzimym kinie? Co dzisiaj oznacza dla nich „kino polskie”? Jakich są ich zwyczajów związanych z oglądaniem filmów? Jakimi są widzami i czego oczekują od lektury filmu? I czy kanon opracowany przez filmoznawców znajduje przełożenie na preferencje polskich widzów? Celem raportu było z jednej strony zdobycie popartej badaniami wiedzy o roli i miejscu kina polskiego na mapie praktyk kulturowych Polaków i jego znaczeniu dla polskiej kultury (znaczeniu subiektywnym, postrzegającym przez zwykłych Polaków, a nie specjalistów, filmoznawców, badaczy kultury i filmu). A z drugiej strony miało to być pogłębiona akademicka analiza odbioru polskiego kina przez Polaków. Punktem wyjścia projektu była świadomość, że obszar ten nie jest do tej pory zbadany, a jednocześnie pozostaje przecież niezwykle ważny dla polskiej kultury. Okazuje się, że to, co Polacy rzeczywiście myślą o rodzimym kinie, nie zawsze pokrywa się z przekonaniami filmoznawców i intuicją twórców filmowych. Z raportem z badań można się zapoznać na stronie www.fina.gov.pl.

46. FPFF w Gdyni stacjonarnie we wrześniu

Kolejna, 46. już edycja Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych odbędzie się w Gdyni w dniach 20-25 września. Podczas posiedzenia 1 lutego 2021 Komitet Organizacyjny FPFF podsumował grudniową, 45. edycję festiwalu oraz zaplanował termin tegorocznej, która ma się odbyć tradycyjnie we wrześniu. Zgodnie z zamierzeniami organizatorów wydarzenie ma mieć formułę stacjonarną. W związku z tym spodziewany jest udział twórców filmowych, dziennikarzy i krytyków oraz widzów zainteresowanych polskim kinem.

Szaleńcy wydani przez FINA



FINA wydała w formacie Blu-ray *Szaleńców* (1928) – pierwszą polską superprodukcję w reżyserii Leonarda Buczkowskiego. Film został poddany rekonstrukcji cyfrowej. Muzykę do niego stworzył Stephen Horne, jeden z najsłynniejszych współczesnych twórców muzyki do filmów niemych, we współpracy z Martinem Pyne'em. Fabuła obrazu rozgrywa się w 1914 roku. Jeden z bohaterów, Filipek, traci posadę kiperą i zaciąga się do tworzonych właśnie Legionów Polskich. W komisji poborowej poznaje Jerzego, który porzucił studia, by stanąć do walki. Bohaterowie rozpoczynają swój szlak bojowy. Wkrótce dołącza do nich ziemianin Kazik i od tej pory stają się nierozłączni. Na niesionych porywem patrioty-

zmu młodych „szaleńców” czekają chwile próby. Film *Szaleńcy* był udanym debiutem Leonarda Buczkowskiego, reżysera późniejszych powojennych *Zakazanych piosenek* (1946) czy *Przygody na Mariensztacie* (1953). Scenariusz łączy wątek drogi do niepodległości Polski z wątkami miłosnym i komediowym, zaś akcja filmu rozciąga się od wymarszu Pierwszej Kompanii Kadrowej z Krakowa w 1914 roku aż do starć wojny polsko-bolszewickiej w 1920. Zdjęcia zrealizowano w atelier wytwórni Diana-Film w Poznaniu, we dworze w Starołęce, a przede wszystkim na poligonie w Biedrusku, gdzie w monumentalnych scenach batalistycznych wzięły udział liczne wojska, wśród nich 57 Pułk Piechoty i 7 Dywizjon Artylerii Konnej, przydając obrazowi autentyczności. Film był dotychczas znany w niekompletnej wersji, a przetrwał jedynie dzięki dystrybucji za granicą. FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny przeprowadziła digitalizację zachowanych taśm łatwopalnych (nitro) i rekonstrukcję cyfrową w rozdzielczości 4K.

14. Festiwal Off Camera w czerwcu



Znamy daty tegorocznej edycji Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Mastercard Off Camera w Krakowie. To święto filmu odbędzie się od 11 do 20 czerwca, w łącznej formule – online oraz stacjonarnie. Po raz kolejny będzie można oglądać najlepsze autorskie obrazy z całego świata i uczestniczyć w fascy-



Sweat, reż. Magnus von Horn

Boże Ciało i Sweat z Bestsellerami Empiku

Na uroczystej gali rozdania dorocznych nagród Empiku, czyli Bestsellerów, uhonorowano m.in. dwa polskie filmy. Wielokrotnie nagradzany i nominowany w zeszłym roku do Oscara obraz Jana Komasy *Boże Ciało* otrzymał statuetkę w kategorii Film Fabularny, a obsypany nagrodami na 45. FPFF w Gdyni *Sweat* Magnusa von Horna został doceniony w kategorii Odkrycie (w której nominowana była również krótka fabuła *Alicja i żabka* Olgi Boładź – produkcja Studia Munka-SFP). Werdykt Bestsellerów Empiku 2020 poznaliśmy 9 lutego, podczas gali połączonej z koncertem (z powodu pandemii oczywiście bez udziału publiczności) transmitowanej przez TVN.

nujących rozmowach z twórcami zarówno wirtualnie, jak i na miejscu – w Krakowie. Programerzy pracują nad nowymi sekcjami specjalnymi. Nie zabraknie sprawdzonych cykli: Panoramy, Festiwalowych Hitów czy Amerykańskich Niezależnych. Szczegółne emocje będą budzić jak zwykle: Konkurs Główny – Wytyczanie Drogi i Konkurs Polskich Filmów Fabularnych. Podczas 14. Off Camery nie zabraknie również

Off Sceny i rozmów w ramach Off Camera Pro Industry czy SerialConu. Więcej szczegółów na temat nowej formuły festiwalu już niebawem na www.offcamera.pl.

Zgłoszenia na CEDOK Market

Ruszył nabór na kolejną edycję targów koprodukcyjnych CEDOK Market (Cen-

Piotr Domalewski i Artur Liebhart z nagrodami „Polityki”



Piotr Domalewski, reżyser *Jak najdalej stąd*, został laureatem Paszportu „Polityki” w kategorii Film. Warto przypomnieć, że jego wielokrotnie nagradzany debiut – *Cicha Noc* (m.in. Złote Lwy w Gdyni i 10 Orlów – Polskich Nagród Filmowych) – wyprodukowało Studio Munka-SFP. Uzasadnienie nagrody kapituły Paszportów „Polityki” brzmiało następująco: „Za konsekwencję w egzorcyzmowaniu polskich kompleksów, odwagę mierzenia się z problemami podzielonych rodzin i wsłuchiwanie się w głos Polaków na emigracji”. Nominowani w tym roku w kategorii Film byli także Maciej Cuske (*Wieloryb z Lorino*) oraz Jan Holoubek (*25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy*). Ponadto, w tym roku po raz pierwszy została przyznana, w ramach Paszportów, nagroda w specjalnej kategorii – Kultura Zdalna. Laureatem został Artur Liebhart – dyrektor Festiwalu Filmowego Millennium Docs Against Gravity – za działania, które zbliżyły twórców i publiczność w sieci. „Za błyskawiczne dostosowanie do nowych warunków festiwalu filmowego w trudnym sezonie. Za sukces potwierdzony nie tylko utrzymaniem, ale

wręcz powiększeniem zasięgu imprezy, za stworzenie platformy cyfrowej dystrybucji filmów i świetnego przykładu dla innych” – tak uzasadnili werdykt członkowie kapituły Paszportów „Polityki”. Zeszłoroczna, 17. edycja festiwalu, która odbyła się we wrześniu i październiku, przyciągnęła rekordową liczbę 166 tys. widzów, stając się największą fimprezją filmową w Polsce. Arturowi Liebhartowi sprzyjało szczęście, gdyż jako jedyny trafił w koronawirusowe „okno pogodowe”, dzięki czemu mógł zorganizować wydarzenie w dwóch przestrzeniach: najpierw stacjonarnie (65 tys. osób obejrzało filmy w kinach), a potem online na własnej platformie VOD (kolejne 101 tys. widzów). Część programu została udostępniona nieodpłatnie, z audiodeskrypcją i napisami dla osób z niepełnosprawnością wzroku i słuchu. „Sukces naszego festiwalu online nie jest przypadkiem, tylko wynikiem wieloletniej pracy nad sposobami docierania do coraz to nowych grup społecznych, podążania za potrzebami zmieniającego się widza kinowego i poszanowania odrębności zwyczajów widza internetowego” – tłumaczył laureat nagrody tygodnika „Polityka”.

tral European Documentary Coproduction Market) odbywających się w ramach KFF Industry podczas 61. Krakowskiego Festiwalu Filmowego jako element programu Doc Lab Poland. Na Market ten mogą zgłosić się producenci mający projekt filmu dokumentalnego w fazie rozwoju lub na wczesnym etapie produkcji. Udział w targach daje szansę spotkania z potencjalnymi koproducentami, a także takimi partnerami, jak fundusze filmowe, agenci sprzedaży, dystrybutorzy oraz programerzy festiwalowi. Nabór potrwa do 21 marca. CEDOC Market w ramach KFF Industry podczas Krakowskiego Festiwalu Filmowego jest jedyną w Polsce platformą koprodukcyjną skierowaną do producentów dokumentów poszukujących partnerów polskich i zagranicznych. Na dotychczasowych edycjach prezentowano takie polskie produkcje, jak *Pociągi* Macieja Drygasa, *Newborn* Lidii Dudy, *Wika!* Agnieszki Zwiefki, *Diagnoza* Ewy Podgórskiej, *Pollywood* Pawła Ferdka, *Wieża pływających krów* Katarzyny Trzaski, *Zwyczajny kraj* Tomasza Wolskiego, *Opera o Polsce* Piotra Stasika i *Ostatnia wyprawa* Elizy Kubarskiej. Więcej informacji o wydarzeniu udziela: Agnieszka Rostopowicz-Rutkowska – Manager CEDOC Market (tel. +48 500 228 298, email: market@doclab.pl).

21. MFF Nowe Horyzonty – nowy termin

W związku ze zmianą daty tego rocznego MFF w Cannes z majowej na lipcową, organizatorzy Nowych Horyzontów podjęli decyzję o przesunięciu terminu 21. edycji festiwalu na 12-22 sierpnia. Wydarzenie planowane jest w formie hybrydo-

wej – oprócz pokazów kinowych, część filmów będzie dostępna również online. 10 marca zostanie uruchomiona sprzedaż festiwalowych karnetów. „W programie nadchodzącej edycji znajdą się m.in. retrospektywy Chantal Akerman, Angeli Schaneclec oraz Apichatponga Weerasethakula. Nasi selekcjonerzy w ostatnich miesiącach uczestniczyli w festiwalach w Wenecji, Tallinie, Rotterdamie, Göteborgu oraz Sundance. Już teraz mamy potwierdzonych ponad 80 tytułów, a przed nami jeszcze Berlinale, wspomniane Cannes, oraz oglądanie setek zgłoszonych tytułów” – można przeczytać w komunikacie przygotowanym przez Romana Gutka, Marcina Pieńkowskiego i zespół Nowych Horyzontów.

Nabór na 15. edycję „Dwóch Brzegów”

15. Festiwal Filmu i Sztuki Dwóch Brzegów odbędzie się w dniach 31 lipca – 8 sierpnia w Kazimierzu Dolnym i Janowcu nad Wisłą. Do 15 maja można zgłaszać filmy do Międzynarodowego Konkursu Filmów Krótkometrażowych. Do konkursu zakwalifikowane zostaną obrazy trwające maksymalnie 35 minut, wyprodukowane w 2020 lub 2021 roku. Starsze zostaną dopuszczone, o ile ich pokaz na festiwalu będzie pierwszą prezentacją w Polsce. Zgłaszać można fabuły, dokumenty, animacje oraz filmy eksperymentalne. Nabór do wszystkich festiwalowych sekcji odbywa się poprzez platformę FilmFreeway. Opłata za zgłoszenie filmu do Międzynarodowego Konkursu Filmów Krótkometrażowych wynosi 5 USD. Zakwalifikowane produkcje będą oceniane przez profesjonalne jury powołane przez dyrektora artystyczną festiwalu. Jury ma do dyspozycji nagrody za I, II i III miejsce oraz wyróżnienia. Poprzez platformę Film-

Freeway można także zgłaszać filmy do programu głównego Dwóch Brzegów: obrazy pełnometrażowe (dłuższe niż 60 minut) oraz średniometrażowe (trwające od 35 do 60 minut). W razie dodatkowych pytań organizatorzy zapraszają do kontaktu z Działem Programowym: entry@dwabrzegi.pl.

Program EKRAN+ czeka na zgłoszenia

Rozpoczął się nabór do kolejnej edycji międzynarodowego programu szkoleniowego dla reżyserów oraz scenarzystów-reżyserów, który nosi nazwę EKRAN+. To 22-dniowy projekt, którego celem jest rozwój scenariuszy/treatmentów i realizacja dwóch scen z każdego projektu pod okiem uznanych międzynarodowych twórców filmowych, m.in. Wojciecha Marczewskiego (dyrektora programu EKRAN+), Pawła Pawlikowskiego, Ildikó Enyedi, Antoine’a Jaccouda, Udayana Prasada, Marilyn Milgrom, Margaret Glover, Denijala Hasanovicia, Volкера Schlöndorffa, Roshanak Behehst Nedjad i Christopha Hochhäuslera. Każdy z uczestniczących projektów jest reprezentowany przez Zespół Kreatywny składający się z reżysera

(albo scenarzysty-reżysera), scenarzysty (albo współscenarzysty), autora zdjęć i producenta. Program obejmuje: rozwój treatmentu/scenariusza poprzez grupową i indywidualną pracę nad scenariuszami/treatmentami; przygotowanie do zdjęć: casting, realizację storyboardów i indywidualne konsultacje z opiekunami artystycznymi; zdjęcia; konsultacje reżyserskie z opiekunami artystycznymi; montaż; ewaluację grupową i przeprowadzoną indywidualnie z opiekunem artystycznym analizę zrealizowanych scen. EKRAN+ wspierany przez Program Unii Europejskiej Kreatywna Europa komponent MEDIA jest wspólnym projektem Wajda Studio i Szkoły Wajdy, Focal (Szwajcaria), Austriackiego Instytutu Filmowego, Chorwackiego Funduszu Audiowizualnego, Litewskiego Centrum Filmowego, ze wsparciem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Partnerzy technologiczni to: Heliograf i Koi Studio. Termin składania aplikacji do programu Ekran+ upływa 12 kwietnia. Udział w programie jest bezpłatny.

Oprac. JULIA MICHAŁOWSKA



RESTAURACJA CINEMA PARADISO

WŁOSKA KUCHNIA Z POLSKĄ DUSZĄ



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

**Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich**

Album dostępny we wszystkich
dobrych księgarniach



Andrzej
Wajda

ostatni romantyk
polskiego kina



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich