

Anna Wróblewska

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi
ORCID: 0000-0002-3302-4055

Program Sześćdziesiąt Minut Studia Munka SFP jako nowy model realizacji fabularnego filmu niskobudżetowego

Wstęp

W 2022 roku dwa polskie filmy otrzymały nagrody na najważniejszych światowych festiwalach. Pierwszym z nich był obraz mistrza Jerzego Skolimowskiego „IO”, uhonorowany w Cannes. Drugim okazał się film debiutanta, dostrzeżony w konkursie Orizzonti na MFF w Wenecji, *Chleb i sól* Damiana Kocura, przez wiele lat realizującego filmy krótkometrażowe. Krytyka dostrzegła w tym jedynym polskim filmie na festiwalu przenikliwe i dojrzałe kino.

Wyprodukowany za 1 300 000 zł film Kocura to jak do tej pory największe osiągnięcie programu Sześćdziesiąt Minut, prowadzonego przez działającą przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich Studio Munka. Między 2017 a 2022 rokiem powstało w ramach programu pięć pełnometrażowych fabuł, a kolejne są na różnych etapach produkcji. Celem niniejszego artykułu jest odtworzenie na podstawie istniejących dostępnych danych i informacji modelu produkcji filmu fabularnego charakterystycznego dla programu. Model ten z natury rzeczy jest dość złożony. Z jednej strony składają się na niego czynniki

o charakterze programowym oraz ideologicznym, wynikające z założeń i celów programu, a także specyfiki producenta; z drugiej strony produkcja „sześćdziesiątek” w określonych warunkach finansowych, społecznych, środowiskowych wymaga zastosowania przez producenta i pion produkcji określonych praktyk realizacyjnych i stosowania kreatywnych rozwiązań, dzięki którym autorska wizja debiutanta mimo ograniczeń budżetowych będzie mogła się urzeczywistnić. Moim zamiarem jest identyfikacja czynników, które budują tożsamość programu i wpływają na ukształtowanie modelu produkcji niskobudżetowych debiutów fabularnych. Za polską badaczką kultury produkcji Iwoną Morozow można rzec, że tego rodzaju analiza to próba odczarowania fabryki snów (niekoniecznie hollywoodzkiej), a także zburzenie „czwartej ściany”, uchwycenie esencji surowości tworzenia oraz próba przywrócenia tego, co społeczne i procesualne w dziele filmowym (Kožuchowski, Morozow, Sawka, 2019, s. 12).

Przywołana wyżej myśl pochodzi z monografii *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, która jest jedną z najważniejszych polskich pozycji z nurtu *production studies*, zainaugurowanego pracami Johna T. Caldwell'a i jego współpracowników (Caldwell, 2008; Adamczak, 2013). W tym oto obszarze filmoznawczym usytuowany jest niniejszy artykuł. Jak pisze Marcin Adamczak w książce *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, ten punkt widzenia to propozycja spojrzenia na film jako proces rozpoczynający się na długo przed wykonaniem kopii wzorcowej. Wizja filmu jako procesu, alternatywna wobec optyki filmu jako rzeczy, ze swej natury zakłada rekonstrukcję realiów produkcyjnych (Adamczak, 2014, s. 11). Na pierwszy rzut oka fakt, iż ekipę *Chleba i soli* żywiły na planie zdjęciowym samorządowe siły Strzelec Opolskich, wydaje się bez znaczenia dla treści i wymowy filmu. Jednakże jeśli działanie to jest zaledwie częścią koncepcji produkcyjnej projektu, zakładającej wieloaspektową współpracę z miastem, można się spodziewać, iż efekt tejże będzie widoczny na ekranie. I tak w istocie się dzieje.

Producent misyjny

Polski nurt *production studies* należy do najszybciej rozwijających się w Europie. Od dekady powstaje co roku co najmniej jedna monografia rocznie, a także kilka do kilkunastu artykułów. Mimo to odczuwa się niedosyt opracowań poświęconych stricte praktykom produkcyjnym i producentom. Zacytowane wyżej monografie Marcina Adamczaka oraz Tomasza Kożuchowskiego, Iwony Morozow i Romana Sawki w najpełniejszy sposób przyglądają się praktykom produkcyjnym w szerokim kontekście etnograficznym i społecznym.

Program Sześćdziesiąt Minut powiązany jest ściśle z konkretnym producentem, a jest nim działające od 2008 roku w strukturach Stowarzyszenia Filmowców Polskich Studio Munka. Należy ono do wąskiej grupy tzw. producentów misyjnych, czyli takich, których działalność nie jest nastawiona jedynie na wypracowanie zysku, ale także na generowanie określonych wartości (Majer, Orankiewicz, Wróblewska, 2019, s. 188–191). SFP jest organizacją pozarządową, a jednym z jej celów jest wspieranie i rozwój filmowców (Statut SFP, 2019). Działające od 2008 roku Studio Munka produkuje wyłącznie krótkometrażowe filmy młodych twórców i fabularne debiuty pełnometrażowe. Emil Sowiński w artykule poświęconym studiu słusznie zauważa, że w swojej działalności nawiązuje ono do pewnych instytucji z okresu PRL-u: zespołów filmowych, Studia im. Karola Irzykowskiego, jak i (w mniejszym stopniu) Studia „Młodzi i Film” im. Andrzeja Munka, działającego w strukturach Telewizji Polskiej. Sowiński zauważa, że mimo pozornego podobieństwa do Studia Irzykowskiego, Studio Munka w znacznie większym stopniu zbliża się do formuły zespołów filmowych, w których debiuty powstawały pod opieką artystyczną doświadczonych twórców, przywiązywało się duże znaczenie do dialogu międzypokoleniowego, a projekty opiniowały rady artystyczne, również złożone z twórców z dużym doświadczeniem (Sowiński, 2018). Jak zauważają założyciele studia, debiutujący w latach 70. i 80. reżyserzy podkreślali wyjątkową atmosferę pracy zespołowej. Po 1989 roku polskie kino się skomercjalizowało, studia państwowe ograniczały swoją działalność, powstało bardzo mało debiutów (Radomski, 2018). Kiedy weszła w życie Ustawa o kinematografii z 2005 roku, w strukturach SFP uruchomiono wspierający młodych twórców program doskonalenia zawodowego Trzydzieści Minut; w 2008 roku powstało Studio Munka SFP jako niezależny producent, pozostając przy swojej misji ułatwienia i przyspieszenia debiutu filmowego młodym twórcom, absolwentom szkół filmowych i artystycznych.

Gros działalności produkcyjnej Studia Munka wypełniają tzw. Programy dla Młodych Twórców: Trzydzieści Minut, Pierwszy Dokument i Młoda Animacja, a także Sześćdziesiąt Minut. Decyzję o skierowaniu filmów do produkcji podejmuje dyrekcja Studia: Dyrektor ds. Produkcji (Ewa Jastrzębska), Dyrektor Artystyczny (Jerzy Kapuściński), przy akceptacji Prezesa Zarządu Głównego SFP (Jacka Bromskiego).

Producent filmowy to współczesny kreator, który wie, jaki scenariusz skierować do produkcji i gdzie znaleźć środki finansowe. Ma wyczoną lub nabytą skłonność do działań ryzykownych, które prowadzą do sukcesu lub upadku

(Kozuchowski, Morozow, Sawka, 2019, s. 36). W przypadku Studia Munka ryzyko zmniejszone jest poprzez fakt, że produkuje ono wyłącznie filmy niskobudżetowe. Współczesny producent filmowy obraca kapitałem, który powierzył mu jeden generalny inwestor lub wiele innych podmiotów; są wśród nich współdziałowcy, sponsorzy, osoby prywatne i prawne, stacje telewizyjne, fundacje, agencje państwowe, programy pomocy dla twórczości filmowej (Zajiček, 1997, s. 112). I pod tym względem Studio Munka nie różni się od innych podmiotów działających na rynku, tyle że wszystkie programy mają stałych partnerów finansowania (np. Canal+, PISF, TVN); stabilną strukturę uzupełniają wkłady finansowe oraz rzeczowe i sponsorskie, pozyskiwane indywidualnie podczas realizacji każdego filmu krótko- i długometrażowego.

W poniższym tekście zostaną przytoczone geneza, założenia i kilkuletnia historia programu. Zgodnie z charakterystyczną dla nurtu *production studies* metodą rekonstrukcji zdarzeń produkcyjnych, w tekście wykorzystałam opublikowane w mediach branżowych artykuły i wywiady z producentem filmu, a także przeprowadzone przeze mnie wywiady pogłębione z kierowniczkami produkcji „sześćdziesiątek”: Sylwią Rajdaszką (*Supernova*), Aleksandrą Musiał (*Braty*), Weroniką Pacewicz (*Chleb i sól*) i Darią Maślona (*Eastern, Wirotom, Zaprawdę Hitler umarł*). Zarejestrowane świadectwa kultury pracy mają służyć zapisowi cech kultury produkcji „sześćdziesiątek” oraz znalezieniu podobieństw procesów produkcyjnych. Jakkolwiek ścieżki dystrybucji i promocji festiwalowej debiutów zasługują na głębszą analizę, tematy te nie będą szeroko poruszane w tym tekście, poświęconym przede wszystkim etapowi produkcji filmów.

Geneza i historia Programu Sześćdziesiąt Minut

Autorem pomysłu na Program Sześćdziesiąt Minut jest producent Jerzy Kapuściński, jeden z założycieli Programów dla Młodych Twórców i Studia Munka SFP. Przez wiele lat był związany z Telewizją Polską, był inicjatorem programu debiutów telewizyjnych Pokolenie 2000. Jako dyrektor artystyczny Studia Filmowego „Kadr” odpowiadał za debiuty m.in. Borysa Lankosza i Jana Komasy. Po objęciu stanowiska w SFP w 2016 roku zapowiedział otwarcie kolejnego, czwartego już programu dla debiutantów: „Trzeba skrócić drogę do debiutu. Autorzy najlepszych «trzydziestek» i dokumentów będą mieć otwartą drogę do filmu fabularnego w Studiu. Chcemy, żeby krótkie metraże zrealizowane w Studiu pracowały na pełne metraże” (Wróblewska, 2017a).

Projekt poparł i zaakceptował prezes SFP Jacek Bromski. W efekcie powstała konstrukcja, w której producentami pełnometrażowych debiutów z Progra-

mu Sześćdziesiąt Minut zostali: Jerzy Kapuściński, Jacek Bromski oraz Dyrektor ds. Produkcji Studia Munka SFP Ewa Jastrzębska. Program skierowany został do reżyserów, którzy nie ukończyli 40 lat. Zgodnie z regulaminem swoje scenariusze mogą składać absolwenci studiów reżyserskich i realizatorskich szkół filmowych lub artystycznych, będący przed pełnometrażowym debiutem fabularnym, lub twórcy, którzy nie mają formalnego wykształcenia filmowego, ale są reżyserami co najmniej dwóch krótkometrażowych filmów fabularnych i nie zrealizowali jeszcze pełnometrażowego debiutu. Przewidziano możliwość wprowadzenia debiutów do kin, choć nie było to bezwzględnie wymagane, gdyż filmy miały mieć formę zbliżoną do pełnometrażowego filmu telewizyjnego. Startowy budżet każdego z filmów ustalono na ok. 1 mln PLN brutto. Stowarzyszenie przeznaczyło na produkcję środki własne, pozyskało koproducenta w postaci Canal+ Polska (Studio Munka, 2017).

Program, podobnie jak trzy wcześniejsze, otrzymał dotację (łącznie na wszystkie) z PO Upowszechnianie Kultury Filmowej PISF. Pieniądze te pochodzą ze środków MKiDN (skądinąd jednego z założycieli „trzydziestek” w 2005 roku). W mojej ocenie ten fakt ma wyjątkowe znaczenie dla powstających filmów i ich twórców. Traktując Sześćdziesiąt Minut jako jeden z programów Studia Munka SFP i udzielając dotacji jak na projekt edukacyjno-kulturalny, de facto PISF potraktował go jako część doskonalenia zawodowego młodych twórców. W praktyce oznacza to, że od 2019 roku powstają w Polsce dwa pełnometrażowe filmy ze wsparciem instytutu, ale poza jego systemem eksperckim, którym objęty jest program Produkcja Filmowa. Instytut nie bierze udziału w systemie selekcji i oceny projektów – tenże realizowany jest przez Radę Artystyczną Programu Sześćdziesiąt Minut. Zasada ta, wprowadzona za kadencji dyrektora PISF Magdaleny Sroki, została utrzymana po objęciu tego stanowiska przez Radosława Śmigulskiego. Studio Munka deklaruje publicznie całkowitą wolność wyboru tematów i gatunków. Rada Artystyczna składa się z przedstawicieli studia oraz ze średniego i młodszego pokolenia reżyserów uprawiających kino autorskie (np. Agnieszka Smoczyńska, Jagoda Szalc, Łukasz Grzegorzek, Tomasz Wasilewski). Skład Rady Artystycznej zmienia się co roku, mogą w niej zasiadać także młodszy reżyserzy, którzy wcześniej debiutowali w Studiu Munka (Bartosz Kruhlik, Piotr Domalewski). Również Canal+, posiadający w radzie swojego reprezentanta, szuka projektów odważnych i niekonwencjonalnych. W efekcie powstają filmy poruszające tematy niezwykle odważne i słabo reprezentowane w głównym nurcie produkcji: kazirodztwo (*Wiarołom*), dystopijna wizja patriarchalnej Polski (*Eastern*), dystopijna wizja Europy po zwycięstwie nazistów (*Zaprawdę Hitler umarł*), upadek moralny i korupcja polityka (*Supernova*), ksenofobia, agresja i nietolerancja (*Chleb i sól*),

satyryczne spojrzenie na tradycyjny wzorzec męskości i obrzędowy kult historii (*Chcesz pokoju, szukaj się do wojny*).

Program ogłoszono w 2017 roku, a dwa pierwsze filmy miały premierę w 2019 roku. Od tego czasu uległ on pewnym modyfikacjom: zniesiono granicę 40 lat dla składającego debiut; w praktyce okazała się ona problematyczna zwłaszcza w przypadku aplikujących reżyserów. W 2022 roku Zarząd Główny SFP zdecydował o zwiększeniu budżetu z 1 mln do 1 mln 250 000 ze środków własnych.

Filmy Studia Munka SFP prezentowane są na festiwalach w Polsce i na świecie, zdobywają nagrody, są dystrybuowane i w kraju, i poza jego granicami. Studio Munka zostało powołane, by ułatwić start zawodowy młodym filmowcom. Już poza szkołą, ale jednocześnie pod opieką starszych kolegów, w profesjonalnych warunkach i bez rygorów rynku, który obecnie narzuca kinematografii twarde zasady

– tłumaczył decyzję zarządu prezes Jacek Bromski (Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2022).

Nazwa programu okazała się czysto symboliczna, wszystkie tytuły mają czas trwania powyżej 70 minut. Filmy, których realizacja przypadła na pandemiczny rok 2020, zakończyły produkcję z opóźnieniem i w efekcie miały premiery festiwalowe w 2022 roku. Większość wyprodukowanych filmów trafiło lub trafi do obiegu kinowego, najczęściej – arthouse’owego. Następnie trafiają do Canal+ - do kanałów TV i na platformę koproducenta. Każdy z filmów wyprodukowanych w latach 2019–2022 ma agenta sprzedaży międzynarodowej – IKH Pictures Promotion. Poza nagrodą w Wenecji dla *Chleba i soli* największymi sukcesami programu są wyróżnienia dla *Supernovej* – nagroda za debiut na FPFF w Gdyni i nominacja do Orła w kategorii Najlepszy Film. Filmy w większości mają dobre lub bardzo dobre recenzje, są chętnie zapraszane na polskie i międzynarodowe festiwale, ale dopiero Damianowi Kocurowi udało się przebić granicę najbardziej prestiżowych imprez filmowych świata.

Poniższa tabela przedstawia najważniejsze dane dotyczące pierwszych filmów z Programu Sześćdziesiąt Minut.

Rok	Tytuł / Czas trwania	Reżyseria	Operator	Scenariusz	Produkcji Koprodukcji	Budżet	Najważniejsze Nagrody / Festiwale	Dystrybutor kinowy	Premiera festiwalowa/kinowa
2019	Supernova 78'	Bartosz Kruhlik	Michał Dymek	Bartosz Kruhlik	SFP C+ Polska	1300 000	FPFF w Gdyni – Najlepszy debiut Młodzi i Film w Koszalinie – Grand Prix Tarnowska Nagroda Filmowa – Grand Prix Off Camera w Krakowie - Grand Prix w Konkursie Polskim Bartosz Kruhlik – Nominacja do Paszportu Polityki Polskie Nagrody Orły – nominacja dla najlepszego filmu, reżysera, scenariusza, Odkrycie roku MFF w Monterrey – Grand Prix i nagroda publiczności MFF Pune – nagroda za reżyserie MFF Tirana – najlepszy debiut	Forum Film Poland	Wrzesień 2019 / Listopad 2019
2019	Eastern 75'	Piotr Adamski	Bartosz Nalazek	Piotr Adamski Michał Grochowiak	SFP C+ Polska	1 000 000	Młodzi i Film w Koszalinie – nagroda za odkrycie aktorskie, Nagroda Dziennikarzy Ischia Film Festival – Grand Prix, Nagroda za reżyserię Lubelski Festiwal Filmowy – Grand Prix	Against Gravity	Czerwiec 2019 / Czerwiec 2020
2022	Wiarołom 76'	Piotr Złotowicz	Nicolas Villegas	Piotr Złotowicz	SFP C+ Polska Pomerania Film (RFF)	1 000 000	MFF w Bangladeszu, sekcja Cinema New Jersey MFF – Wyróżnienie specjalne Toffifest w Toruniu – nagroda za debiut aktorski Byron Bay International Film Festival w Australii – najlepszy film	Stowarzyszenie Filmowców Polskich (brak regularnej dystrybucji kinowej)	Styczeń 2022 / -
2022	Braty 82'	Marcin Filipowicz	Mateusz Skalski	Marcin Filipowicz Łukasz M. Maciejewski	SFP C+ Polska Mazowiecki i Warszawski RFF	1300 000	Młodzi i Film w Koszalinie – nagroda kin studyjnych MFF Nowe Horyzonty – pokaz specjalny	Stowarzyszenie Filmowców Polskich	Czerwiec 2022 / 21.04.2023
2022	Chleb i sól 99'	Damian Kocur	Tomasz Woźniczka	Damian Kocur	SFP C+ Polska Silesia Film Kivi King House Exa Studio	1300 000	MFF w Wenecji, konkurs Orizzonti – Nagroda Specjalna FPFF w Gdyni -Nagroda dziennikarzy, DKF-ów, Jury Młodych Festiwal Filmowy „Złota Pomarańcza”, Antalya, Turcja – nagroda dla najlepszego reżysera, All About Freedom Festival., Gdańsk, nagroda publiczności 32. MFF Cottbus, Nagroda Specjalna za najlepszą reżyserię oraz Nagroda Dialog Nominacja do Paszportu Polityki 44. MFF w Kairze, Najlepszy Debiut Bestseller Empiku – Odkrycie Roku Nominacje do Polskich Nagród Filmowych Orły – najlepszy film, reżyseria, scenariusz, odkrycie roku, nagroda w kategorii Odkrycie Roku	Kino Świat	Wrzesień 2022 / 27.01.2023
2023	Chcesz pokoju, szykuj się do wojny 71' (w realizacji)	Agnieszka Elbanowska	Adam Palenta	Łukasz Czapski Agnieszka Elbanowska	SFP C+ Polska	1400 000 (około)	-	-	-
2023	Zaprawdę Hitler umarł (w realizacji)	Monika Strzępka	Michał Sosna	Paweł Demirski	SFP C+ Polska	b.d.	-	-	-

Tabela nr 1. Podstawowe dane filmów z Programu Sześćdziesiąt Minut.

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Studia Munka SFP.

Organizacja pracy i poszukiwanie oszczędności

W racjonalnie prowadzonej produkcji filmowej, jak dowodzi nestor *production studies* w Polsce Edward Zajiček, każda scena, każdy kadr wymaga skrupulatnej analizy. A jej przedmiotem są efekty ekranowe w kontekście całości utworu, a ponadto: nakłady poniesione na ich osiągnięcie. Każdy gest aktora, dialog, środek wyrazu, decyzja personalna, inscenizacyjna, techniczna, to „określony zapis po stronie kosztów”, a jednocześnie wyznacznik wpływów. Produkcja filmowa jest obarczona ogromnym ryzykiem, a poza tym wykazuje wrażliwość na zakłócenia losowe, zarówno obiektywne jak i subiektywne, w tym także te, które zależą od kondycji artystycznej, dotyczącej licznej grupy twórców i współtwórców filmu (Zajiček, 1997, s. 113). W przypadku „sześćdziesiątek” dyscyplina czasowa ma znaczenie szczególne, ich budżety są bowiem kilkukrotnie niższe niż przeciętnego współczesnego filmu fabularnego. Dzieje się tak, mimo iż po dobrym przyjęciu dwóch pierwszych tytułów – *Supernovej* i *Easternu* – do koprodukcji zaczęli przystępować partnerzy. Budżet „sześćdziesiątek” w znaczący sposób uzupełniają wkłady nie ujęte w podstawowe ramy programu. W *Bratach* jest to wkład Mazowieckiego i Warszawskiego Funduszu Filmowego, w przypadku *Wirotomu* – Zachodniopomorski Fundusz Filmowy Pomerania Film. Debiuty powstają także dzięki udziałowi prywatnych firm postprodukcyjnych lub tzw. rentalowych (wynajmujących sprzęt).-

W praktyce trudno jednak przekroczyć barierę 1 300 000 – 1 400 000 PLN. Debiut Moniki Strzępki według scenariusza Pawła Demirskiego (2023) to produkcja kostiumowa, z udziałem dużej dziecięcej obsady i licznymi lokacjami oraz scenami zbiorowymi. W praktyce, jak zauważa kierowniczka produkcji Daria Maślona, te faktory sprawiają, że film Strzępki wymyka się ramom programu. Producenci filmu, chcąc zrealizować wizję reżyserki, musieli aktywnie poszukiwać dodatkowych środków. Mimo dwukrotnego podwyższenia budżetu i zdecydowanego wyjścia poza ramy programu, *Zaprawdę Hitler umarł* pozostanie filmem niskobudżetowym w stosunku do średniej krajowej, która obecnie wynosi ok. 5 – 6 000 000 PLN.

Producenci i młode kierowniczki produkcji „sześćdziesiątek” wypracowały szereg praktyk producenckich, które w założeniu mają zredukować koszty przy jednoczesnym utrzymaniu założeń artystycznych projektów i realizacji wizji reżyserskiej.

Scenariusz *Bratów* nie mógł zamknąć się w milionie złotych, więc już na etapie przygotowawczym postanowiono aplikować do Mazowieckiego i Warszawskiego Funduszu Filmowego. Ostatecznie udało się otrzymać wysoką jak

na Regionalny Fundusz Filmowy kwotę 250 000 netto. Z drugiej strony oczekiwanie na wynik przerwało postprodukcję, która potem trwała stosunkowo długo. Domy postprodukcyjne są obłożone pracą, a jeśli idzie się do nich z projektem niekomercyjnym, trzeba pogodzić się z niższym priorytetem w kalendarzu prac. Fakt, że film powstaje w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, jest w tym momencie dużym plusem – producent nie musi sztucznie przyspieszać zamknięcia projektu, a biuro, administracja i księgowość funkcjonują płynnie niezależnie od tego, kiedy nastąpi faktyczny koniec prac.

Sposobem na redukcję kosztów jest pozyskanie koproducenta. W *Bratach* pozyskano agencję statystów, dzięki której można było m.in. zrealizować scenę koncertu w barze z dużą liczbą młodych ludzi. Jeszcze lepszym wyjściem jest pozyskanie sponsora, ale jest to niezwykle trudne w przypadku niskobudżetowych debiutów bez gwiazdorskiej obsady. Daria Maślona wskazuje na powtarzającą się współpracę (i przy długich, i przy krótkich metrażach) z takimi firmami, jak Coloroffon – Studio Postprodukcyjne i ATM, które „zawsze dają nam usługi w barterze na kilkadziesiąt tysięcy złotych”. Oznacza to, że firmy te, ciesząc się mocną pozycją na rynku, mają swój interes, żeby wiązać się produkcyjnie z debiutantami i młodymi ekipami.

Weronika Pacewicz, kierowniczka produkcji *Chleba i soli*, uważa, że haśła „Studio Munka” i „Stowarzyszenie Filmowców Polskich” otwierają wiele drzwi (to dodatkowy plus związany z zakorzenieniem programu). Także drzwi do urzędu miasta Strzelce Opolskie, które wsparło produkcję z funduszu promocyjnego. W efekcie producenci dokonali znaczących oszczędności w okresie zdjęciowym. Miasto zapewniło codzienne wyżywienie, przygotowywane przez samorządową stołówkę, serwującą na co dzień posiłki dla potrzebujących. W realizację filmu zaangażowani zostali strażacy, ubezpieczający produkcję, ale także dysponujący agregatem prądotwórczym. Kluczowe zdjęcia realizowane były w barze z kebabem, pomieszczeniu wynajętym od prywatnego właściciela i wyposażonym z budżetu producenta. Ale że problemem okazał się brak przyłącza, straż pożarna zapewniła prąd z agregatu. Zanim jednak ustawiono scenografię, miasto zaangażowało do pomocy przy opróżnianiu lokalu Stowarzyszenie Pomocy Wzajemnej „Barka”, które pomaga w resocjalizacji osób przebywających w więzieniach o zaostrzonym rygorze. Pomocnikom płacono skromne wynagrodzenia ze środków miasta i producenta. Aktorów w scenach woził autobus miejski. Właściciel lokalu udostępnił go za symboliczną kwotę w zamian za doprowadzenie pomieszczenia do użytku i podstawowy remont. Zdjęcia realizowane były w trzech turach, ale dzięki tej współpracy przez cały czas kluczowa lokacja pozostawała do dyspozycji ekipy. Miasto pomogło za-

oszczędzić ekipie czas i środki, znajdując lokacje i pomagając w negocjacjach z właścicielem. Mieszkanie braci, w którym toczy się duża część akcji, jest mieszkaniem należącym do samorządu. Służyło też ono za miejsce noclegowe i za łazienkę dla ekipy.

Akcja filmu *Wiarołom* Piotra Złotorowicza toczy się na terenach PGR-u, które są tłem intymnej historii dwóch pokoleń, dwóch rodzin, złożonych skomplikowanymi więzami osobistymi. Czynnikiem sukcesu w tym wypadku było znalezienie odpowiedniej lokacji. Okazał się nią stary PGR 50 kilometrów od Warszawy. Ekipa dojeżdżała, co generowało problemy z zachowaniem zasady 11-godzinnej pracy (plus czas na dojazd). Trudniejsze dni ze scenami snu lub z udziałem kaskaderów generowały przekroczenia, a kierownictwo produkcji chciało wywiązać się ze wszystkich zobowiązań wobec członków przedsięwzięcia. PGR znajdował się w trakcie restrukturyzacji i twórcy mieli poważne obawy, czy zdążą z realizacją filmu. Ale, jak się okazało, właściciele obiektu okazali się bardzo pomocni. Kilka ważnych scen pracy przy obróbce metali toczy się z kolei w normalnie funkcjonującym zakładzie. Realizacja zdjęć była tak zaplanowana, by nie zakłócać normalnej pracy. Produkcja zapłaciła pracownikom za statystowanie. Pracownicy okazali się pomocni w opanowaniu ważnych dla akcji technik cięcia metalu. Ważnym rekwizytem w filmie jest metalowy złom: uczynni właściciele zakładu pozwolili ekipie wykorzystać go bezpłatnie.

Kierowniczkę produkcji „sześćdziesiątek” podkreślają, że kluczowy w tym przypadku jest okres preprodukcji. Pion produkcyjny musi zacząć pracę o wiele wcześniej, gdyż potrzebuje czasu na znalezienie konstruktywnych, twórczych rozwiązań i przetestowanie ich na wypadek awarii czy nieoczekiwanych problemów. Okres przygotowawczy *Bratów* trwał pół roku. Reżyser filmu szukał aktywnie lokacji nie tylko w tym czasie, ale nawet w okresie prac scenariuszowych, kiedy to przejeżdżał Warszawę na rowerze w ich poszukiwaniu. Pisząc więc kolejne wersje tekstu lub przygotowując kolejne dni zdjęciowe, pracowano już z dobrze rozpoznanymi lokacjami.

Im dłuższa preprodukcja projektu, tym lepiej przygotowana jest ekipa.

Im więcej czasu przeznaczymy na żmudną, a nawet przesadną pracę z aktorami, tym lepsze rezultaty. Tym bardziej procentuje to na planie. Jest mało czasu, mniej dni zdjęciowych, nie ma pieniędzy. To budżet wysokiego ryzyka, sprawdzasz, jakie masz nerwy i jak długo to wytrzymasz

– tłumaczy Sylwia Rajdaszka, kierowniczka produkcji *Supernovej* Bartosza Kruhlika. Akcja filmu toczy się w ciągu dwóch godzin, czas realizacji zdjęć wyniósł dwa tygodnie. Wymagało to perfekcyjnego przygotowania.

Rozwiązania inscenizacyjne i redukcja ryzyka

Źródłem konkretnych oszczędności są kreatywne rozwiązania inscenizacyjne. Kluczowy dla akcji dachujący samochód w *Bratach* widzimy w dwóch ujęciach – kiedy jedzie z pasażerami, a następnie gdy leży w rowie po wypadku. To rozwiązanie typowe dla niskiego budżetu, a jednocześnie nie zabierające nic z dramaturgii wydarzeń. *Braty* są filmem czarno-białym, co spowodowało, że nie trzeba było ingerencji scenograficznych lub postprodukcyjnych w przypadku np. zbyt kolorowych tabliczek, reklam.

Niezwykle ciekawe rozwiązanie „oszczędnościowe” zastosowano przy realizacji filmu *Chleb i sól*. W finałowej scenie główny bohater, pianista Tymek, ostatecznie realizuje swoje plany życiowe, czego wyrazem jest koncert w prestiżowej Sali NOSPR w Katowicach (Śląski Fundusz Filmowy wsparł realizację filmu). Problemem okazały się nie tylko ograniczenia budżetowe, ale i sytuacja pandemiczna, utrudniająca realizację scen z setkami statystów. Powstały więc dwie wersje zakończenia: Tymka w wieczorowym stroju wchodzącego do sali koncertowej i Tymka odzianego roboczo, zmierzającego na próbę. Ostatecznie do finału filmu weszła scena próby, a wymowa filmu nic na tym nie straciła, można wręcz uznać, że w skromnej scenie próby została utrzymana zasada decorum.

W momencie, kiedy każda złotówka jest obrócona w rękach dziesięć razy, kluczowe okazuje się minimalizowanie ryzyka, o którym wspomina cytowany powyżej Zajiček. Kierownik produkcji i reżyser skupiają się wobec tego na maksymalnym stopniu zakłóceń losowych. W niskobudżetowej produkcji *Wiarołomiu* najbardziej ryzykowną sceną jest upadek ogromnego silosu zbożowego. Silos miał się przewracać na jeden z budynków, na co właściciel obiektu nie chciał się zgodzić. Produkcja nabyła więc swój własny silos przez Internet, jego „nogi” dokupując przez Allegro. W bardzo trudnej realizacyjnie scenie pada więc silos należący do produkcji, niczego w rzeczywistości nie uszkadzając.

Ciekawe rozwiązanie redukujące ryzyko zastosowano przy realizacji *Supernovej*. W miarę postępu akcji na miejsce wypadku docierają karetki, wozy straży pożarnej, ratownicy, policjanci, mieszkańcy wsi; łącznie w filmie brało udział około 50 statystów. Wśród filmowych ratowników połowę stanowili prawdziwi pracownicy służb medycznych, dzięki czemu aktorzy mogli skoncentrować się na akcji – tło było profesjonalnie uformowane przez fachowców. Podobnie w przypadku filmowej straży pożarnej, w której znaczącą część stanowili strażacy ubezpieczający plan filmowy.

W przypadku *Supernovej* największe ryzyko wiązało się z pogodą, jako że cała akcja filmu toczy się w tym samym miejscu i w czasie bliskim realnemu.

Doświadczamy jedności czasu, miejsca i akcji. Wszystkie wydarzenia toczą się na drodze, na której arogancki polityk pod wpływem narkotyków powoduje wypadek, w wyniku którego śmierć ponoszą matka i dwoje dzieci.

Kierowniczka produkcji Sylwia Rajdaszka założyła rezerwę budżetową na wypadek konieczności dodatkowego dnia zdjęciowego. Aura jednak sprzyjała filmowcom, możliwe okazało się więc wykorzystanie tych środków na największe marzenie reżysera – użycie helikoptera w scenie finałowej. Wynajęcie helikoptera w 2018 roku wiązało się z kosztem w wysokości kilkunastu tysięcy za godzinę lotu, w tym przylot i powrót. Również w tym wypadku od twórców i ekipy wymagało to drobiazgowych, męczących przygotowań. W efekcie helikopter przyleciał na półtorej godziny; zdjęcia wykonano planowo.

Łączenie ról

Jednym ze sposobów generowania oszczędności w produkcji filmu niskobudżetowego jest zmniejszenie ekipy produkcyjnej. Daria Maślona, kierowniczka produkcji *Easternu*, zauważa, że tak trudny realizacyjnie film wymaga przejmowania ról przez członków ekipy. Z tego względu Bartosz Nalazek, autor zdjęć, z doświadczeniem w produkcjach hollywoodzkich (pracował m.in. z Januszem Kamińskim przy produkcjach Stevena Spielberga), zdecydował się sam szwenkować. Scenarzysta był na planie, pełniąc niejako funkcję II reżysera. Przy niskobudżetowej produkcji duże znaczenie miały zastane struktury producenta. Pracownicy etatowi Studia Munka byli członkami ekipy, a SFP zapewniło realizację making of i działania promocyjne. Dotyczy to wszystkich filmów z programu, nad promocją których sprawuje pieczę zarówno studio, jak i rzecznik prasowy SFP. W istocie więc koszty filmu są większe, tyle że część z nich związana jest z funkcjami statutowymi SFP. W przypadku prywatnego producenta część z tych świadczeń zwiększałaby wynikowy budżet filmu. Maślona, która kierowała także produkcją *Wiarołomu*, zwraca uwagę na wielkie znaczenie sprawnego drugiego reżysera biurowego, który sprawdza, czy scena nie zajmuje zbyt wiele czasu, czy nie da się jej uprościć, zredukować liczby ujęć i ustawień kamery, zmniejszyć obsadę.

Również w *Bratach* łączono role. Ograniczono ekipę produkcyjną, połączono stanowisko II reżysera biurowego z planowym. Kalendarzówka nie była skomplikowana, ułożona bardziej według dostępności i ekonomicznej logiki wynajmu obiektów, a nie wedle aktorów, którzy, jako debiutanci, mieli czas i byli dyspozycyjni w okresie zdjęciowym. W *Bratach* grip nie musiał być anażowany podczas całego okresu zdjęciowego, tylko na poszczególne, bardziej wymagające sceny.

Podobnie w *Chlebie i soli*: w części zdjęć ich autor był jednocześnie operatorem kamery, ostrzyciel – asystentem kamery, ale względy artystyczne ostatecznie zdecydowały o zatrudnieniu kolejnych członków pionu operatorskiego. Kierownik planu i II reżyserka biurowa prowadzili casting. Kierowniczką produkcji pracowała jako kierowca. II kierownik produkcji zgrywał materiały z dnia zdjęciowego. Nie zatrudniono charakteryzatorki i script, zadania te przejęli inni członkowie ekipy. Z biegiem czasu weryfikowano założenia i zatrudniano kolejnych członków ekipy. Operator dysponował swoją kamerą i obiekttywami, dzięki czemu można było wykorzystać te zasoby w czasie prób. W czasie zdjęć korzystano ze sprzętu z firmy rentalowej, która była koproducentem filmu.

W polskiej praktyce produkcyjnej koszty filmu zawyża udział znanych gwiazd. W filmach niskobudżetowych zazwyczaj występują aktorzy-debiutanci, na początku kariery, których stawki są niższe. Trzy główne role w *Bratach* zagrali młodzi aktorzy, albo jeszcze w szkołach, albo po pierwszych doświadczeniach zawodowych – Marta Stalmierska, Hubert Miłkowski, Sebastian Dela. Obecnie kariery trojga absolwentów PWSFTviT rozwijają się niezwykle dynamicznie, ale pierwszoplanowe role w filmie realizowanym w 2020 roku były dla nich albo pierwszymi, albo jednymi z pierwszych znaczących osiągnięć artystycznych. Zatrudnienie debutantów wiąże się z o wiele niższymi stawkami, co pozwala na znaczące oszczędności w wynagrodzeniach.

Niezawodowi aktorzy byli do dyspozycji reżysera. Część z nich to młodzi mieszkańcy Katowic, którzy przyjechali na konkretne transze zdjęć i w tym okresie byli do dyspozycji ekipy, gdyby wykluła się potrzeba zaangażowania ich do sceny. Było to szczególnie istotne, gdyż ekipa realizowała zdjęcia w trzech transzach, latem i jesienią 2021 roku.

Konieczne jest wyważenie proporcji między debutantami a doświadczonymi specjalistami. W *Bratach* debiutującemu Marcinowi Filipowiczowi towarzyszył doświadczony już operator Mateusz Skalski. Ostrzyciel, gafer muszą mieć dorobek, ale można zatrudnić np. przyuczającego się asystenta podglądu czy oświetlacza. Scenografowie (którzy kierują bardzo złożoną serią zadań) i kostiumografka mieli już za sobą dorobek indywidualny, ale jednocześnie był to debiut charakteryzatorski.

Relacje z ekipą

W filmach niskobudżetowych wielkim wyzwaniem staje się praca z ludźmi, zwłaszcza w czasach dynamicznie rozwijającej się produkcji audiowizu-

alnej na potrzeby platform streamingowych i telewizji. W okresie pandemii i postpandemii warunki ekonomiczne prowadzenia produkcji filmowej postawiły producentów w sytuacji, która robiła się coraz trudniejsza. Gwałtownie wzrosły koszty produkcji, znacząco spadły przychody z dystrybucji kinowej, za to pojawiły się oczekiwania ekip, czemu sprzyja rozwój związków zawodowych pracowników branży filmowej. Według producentów związane jest to z drenowaniem rynku przez wielkie korporacje, które są w stanie zaoferować lepsze warunki płacy i pracy członkom ekip (Wróblewska, 2022). Stawia to wielkie wyzwania przed producentami, kierownikami produkcji i reżyserami artystycznych filmów niskobudżetowych, którzy muszą przekonać pracowników do udziału w przedsięwzięciu co prawda firmowanym przez prestiżową organizację, ale znacznie mniej dochodowym.

W produkcji filmów niskobudżetowych stosowanych jest kilka rozwiązań, które mają na celu przekonanie profesjonalistów do udziału w mało atrakcyjnym pod względem finansowym przedsięwzięciu.

W przypadku *Bratów* kluczowe było zgromadzenie ekipy zarówno twórców, jak i pracowników techniczno-twórczych, którzy uwierzyli w projekt i wiedzieli, że nie robią filmu komercyjnego. Jest to niezmiernie trudne wyzwanie, gdyż ekipy mają do wyboru w tym samym czasie świetnie płatną pracę, np. dla platformy streamingowej lub w reklamie. Kierownicy produkcji jednocześnie zwracają uwagę, by oszczędności socjalne były stosowane z umiarem, gdyż komfort ekipy w przypadku niższych zarobków jest szczególnie istotny.

Jak zwraca uwagę Aleksandra Musiał, produkując „sześćdziesiątkę” należy unikać utartych schematów. Dotyczy to m.in. spraw socjalnych. Wielki barobus przy małej ekipie nie jest potrzebny. W *Bratach* po kilku dniach nieudanych doświadczeń z dowozem cateringu za symboliczną sumę wynajęto foodtrack, w którym kucharz przyrządzał posiłki według normalnej dziennej stawki. W okresie zdjęciowym *Bratów* postprodukcja była już umówiona z domem postprodukcyjnym DI Factory. Karty pamięci z zarejestrowanym materiałem były przewożone tam na bieżąco. Dzięki temu nie trzeba było zatrudniać specjalisty do zgrywania materiału na planie.

W oszczędnościach kluczową rolę może odegrać operator, pracujący zawsze z tą samą ekipą techniczną, która będzie z nim pracować także przy projektach niskobudżetowych, zwłaszcza jeśli na co dzień dobrze zarabia przy reklamach, filmach i serialach komercyjnych. Z czystej lojalności, potrzeby utrzymania relacji, czasem też – choć nie jest to reguła – z chęci wzięcia udziału w artystycznym, ambitnym filmie debiutanta. „Na planach takich filmów jest lepsza

atmosfera, jest poczucie wspólnej sprawy, która łączy. Ten film to moje najlepsze wspomnienie z planu, na którym wszyscy, jak jeden mąż, dawali z siebie więcej” – mówi Aleksandra Musiał. Jej zdaniem inaczej podchodzi się do filmu realizowanego z innych przesłanek niż czysto finansowe. Jednakże w wypadku takiej produkcji kluczowe jest terminowe realizowanie płatności, w myśl zasady: skromnie, ale uczciwie.

Daria Maślona podkreśla, jakie znaczenie dla procesu pozyskiwania ekipy miał oryginalny, świeży, zaskakujący scenariusz *Easternu* autorstwa reżysera Piotra Adamskiego oraz Michała Grochowiaka. Jej zdaniem potencjalni twórcy i współtwórcy filmu mieli świadomość, że dystopijna opowieść o świecie patriarchy, prawie krwi i zemsty nie miałyby szans w klasycznym modelu produkcji PISF-owej.

Producent – akuszer debiutu

W przypadku produkcji debiutów szczególną rolę odgrywa opieka produkcyjna i artystyczna. Jak zauważa Zajiček, relacje reżyser – producent mogą układać się wedle różnych wzorów. Jeden z nich to klasyczny układ zależności, w którym reżyser pozostaje pod drobiazgową kuratelą producenta i zostaje sprowadzony do roli wykonawcy – inscenizatora. Producent może też ograniczać się do ogólnej aprobaty scenariusza i kosztorysu i do zapewnienia reżyserowi, jako głównemu autorowi, finansowego, materialnego i organizacyjnego komfortu. Ale pomiędzy tymi skrajnymi modelami istnieją pośrednie, a ich wybór zależy od warunków, w jakich odbywa się produkcja filmu, od doświadczenia, autorytetu, ambicji, stopnia zażyłości i kultury zainteresowanych. Mogą być to stosunki despotyczne, partnerskie, paternalistyczne, tolerancyjne, autokratyczne, przyjacielskie (Zajiček, 1997, s. 121). W przypadku Studia Munka SFP producenci, oprócz zapewnienia tzw. *cash flow* w sytuacji bardzo niskiego budżetu, muszą zapewnić debiutantom dodatkowe wsparcie. Jerzy Kapuściński mówi o funkcji „akuszera debiutu” – „wydaje mi się, że potrafię dostrzec talent młodego reżysera i ułatwić mu drogę do filmu” (Wróblewska, 2017b).

Znany brytyjski producent David Puttnam zauważa, że – aby wydobyć z każdego zespołu to, co najlepsze – producent musi zachęcać, dodawać odwagi, nawet inspirować. Producent powinien powtarzać ekipie, jak dobrą robotę wykonuje, gdyż wydobyć tego, co w niej najlepsze, buduje zaufanie, a zaufanie rodzi pewność siebie i – ostatecznie – sukces (Puttnam, 1999). Choć producenta *Rydwanów ognia* i *Misji* pozornie nic nie łączy ze skromnym autorskim polskim kinem XXI wieku, w swoim artykule uchwycił on specyficzną rolę producenta, który jest nie tylko sprawnym menedżerem pozyskującym

fundusze i odpowiedzialnym za pełen proces powstawania dzieła, ale może być także mentorem i tzw. coachem. Co ciekawe, choć dopiero od niedawna polscy filmowcy spierają się nad granicami pojęcia producenta kreatywnego, laureat Oscara David Puttnam zdefiniował je jeszcze pod koniec XX wieku:

Moim zdaniem producent kreatywny to nie tylko ktoś, kto rozpoczyna projekt, zbiera pieniądze lub znajduje gwiazdy - to ktoś, kto naprawdę „mikro-zarządza” całym procesem produkcji, wyciskając każdą kroplę inspiracji i kreatywności z całego zespołu, od reżysera aż po gońca (Puttnam, 1999).

Wspierającej, czujnej obecności producenta towarzyszy podkreślanie centralnej roli reżysera debiutanta. W rozwijanej przez Marcina Adamczaka teorii ANT reżyser pełni rolę centrum sieci, kłacza, w którym mogą pojawiać się czasowo centra alternatywne lub czasowo silniejsze – jak w przypadku „sześćdziesiątek” – producenta czy kierownika produkcji. Rolą owych centrów, a zwłaszcza reżysera, jest wpływanie na sieć w stopniu większym niż jej pozostałe ogniwa; ponosi on bowiem większą odpowiedzialność za kształt, który owa sieć przybiera. Podczas realizacji filmu reżyser jest realnie działającym człowiekiem, który zgodnie ze swoimi wyobrażeniami i w wielostronnej relacji z innymi kreuje oporną najczęściej materię. Badacze kultury produkcji zauważają, że reżyseria związana jest nie tyle ze swobodnym tworzeniem, ile z nieustannym pokonywaniem technicznych i materialnych przeszkód oraz z koniecznością nieustającej komunikacji i wypracowania relacji ze złożonymi zespołami ludzkimi (Adamczak 2014, s. 139–141).

Podsumowanie

Marcin Adamczak w swojej książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* opisuje tzw. strategię Autora, przyjmowaną w opozycji do tytułowego „globalnego Hollywood”. Opiera się ona na estetyce, dyskursach i instytucjach związanych z europejskim modelem kina artystycznego i wpisuje się w odrębny obieg artystyczny, nieporównywalny pod względem wysokości budżetu i skali zysków do kina „globalnego”. Kino artystyczne sytuuje się w opozycji do kina komercyjnego, a opozycja ta zakłada szereg przeciwstawieństw: sztuka – komercja, bezinteresowność – chęć zysku, niewinność – zabiegi marketingowe. Jednocześnie posługuje się równoległym zestawem technik promocyjnych, które mogą kształtować okółofilmowy dyskurs. Marcin Adamczak używa określenia „strategia ucieczki”, myśląc o tematach kina autorskiego – jest to powtarzalność wątków, tematów, podobny krąg problemów poruszanych w kolejnych filmach, innymi słowy – ucieczka w „prywatny świat” (Adamczak, 2010, s. 250–251).

Studio Munka SFP, realizując Program Sześćdziesiąt Minut, przyjmuje z góry strategię Autora, choć w przeciwieństwie do tezy badacza, do pewnego stopnia zachęca autorów do mierzenia się z tematyką społeczną (jednak nie jest to warunek zgłoszenia do programu). Skromne inscenizacje, tematyka współczesna, obowiązkowa opieka artystyczna, ograniczona ekipa i debiutant – reżyser, wzmocniony doświadczonymi profesjonalistami, to najbardziej powtarzalne cechy „sześćdziesiątek”. Zdaniem Weroniki Pacewicz, specyfika Programu Sześćdziesiąt Minut polega na wyważeniu wolności artystycznej, jaką zapewnia Studio Munka SFP, i ryzyka, jakie wiąże się z ograniczeniami finansowymi. Producent komercyjny nie zdecydowałby się na realizację *Chleba i soli*, gdyż praca z naturszczykami generuje wiele potencjalnych problemów – w takiej sytuacji aktorom trzeba jednak udostępnić obszar osobistej wolności. Kierowniczką produkcji tych filmów, podejmując się tego zadania, muszą nieustannie balansować między dyscypliną finansową i limitami czasowymi i inscenizacyjnymi a zapewnieniem reżyserowi komfortu tworzenia w warunkach braku artystycznej presji. Osiągają balans na drodze negocjacji z ekipą, poszukiwania partnerów, ograniczania zatrudnienia, łączenia ról, generowania oszczędności o charakterze systemowym lub incydentalnym.

Z kolei producent „sześćdziesiątek” musi ocenić, czy scenariusz zgłoszony na konkurs może zaowocować filmem, który zmieści się w wąskich ramach programu. Debiut filmowy Moniki Strzępki według scenariusza Pawła Demirskiego *Zaprawdę Hitler umarł*, intrygująca, dystopijna historia znanego duetu twórczego, został zakwalifikowany do realizacji, mimo iż wiadomo było, że wymaga większych środków finansowych. Producenci zdecydowali się na skierowanie filmu do produkcji ze względu na jego walory artystyczne. Cechy, które powodują, że projekt nie mieści się w modelu, to: gatunek (w tym przypadku film kostiumowy), rozmach inscenizacyjny, sceny wyjazdowe (przerzut ekipy nad Morze Bałtyckie), trudne sceny zbiorowe, znaczący udział aktorów dziecięcych.

Model produkcji „sześćdziesiątek” zakłada silną relację między producentem – życzliwym partnerem i opiekunem jednocześnie – a reżyserem, który zachowuje prawo do ostatecznego kształtu filmu, o ile mieści się on w przyjętych założeniach finansowych, technicznych, realizacyjnych. Oprócz owego duetu, który jest dominantą w modelu, zarysowuje się inny, także priorytetowy: producent a kierownik produkcji. Kierowanie tym projektem wymaga bowiem świadomości, determinacji oraz zwiększonych umiejętności komunikacyjnych i negocjacyjnych. Relacja między producentami a kierownikiem produkcji musi opierać się na zaufaniu.

W przypadku programu duże znaczenie ma fakt, że prowadzi go duża organizacja pozarządowa, dysponująca odpowiednią infrastrukturą i kadrami, co powoduje, że formalny budżet każdego projektu jest znacząco zaniżony o pozycje, które z pewnością pojawiłyby się w innych warunkach pracy. Czym innym jest w tym wypadku budżet rzeczywisty, a czym innym budżet „rozliczany”, wykazywany w raportach i rozliczeniach dla instytucji zewnętrznych.

Producenci i koproduttori „sześćdziesiątki” muszą liczyć się także z perspektywą ograniczonych wpływów finansowych z dystrybucji filmu, zwłaszcza kinowej, pozostającej przede wszystkim w obiegu arthouse’owym i festiwalowym. Z tego powodu w wolnorynkowej rzeczywistości model „sześćdziesiątki” nie może stać się uniwersalny czy dominujący.

Bibliografia:

Monografie i artykuły

10 lat. Studio Munka 2008–2018 (2018). Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

Adamczak, M. (2013). *Wstęp*. „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, vol. XIII, nr 22.

Adamczak, M. (2014). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.

Adamczak M., Marecki P., Malatyński M. (red.), (2012). *Restart zespołów filmowych / Film Units: Restart*. Kraków – Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.

Banks, M., Caldwell, J., Mayer, V. (2009). *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group.

Caldwell, J. T. (2008). *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. London: Routledge.

Kożuchowski, T., Morozow, I., Sawka, R. (2019). *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.

Majer, A., Orankiewicz, A., Wróblewska, A. (2019). *Pieniądze – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.

Majer A., Szczepański T. (red.), (2019). *Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.

Pachnicka A., Szczepański T. (red.), (2013). *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.

Puttnam, D. (1999). *The Creative Producer*. „RSA Journal”, vol. 147, nr 5490.

Radomski, M. (2018). *Sukces to ciężka praca. Rozmowa z Ewą Jastrzębską, dyrektorką ds. produkcji oraz Jerzym Kapuścińskim, dyrektorem artystycznym Studia Munka działającego przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich*. „Magazyn Filmowy. Pismo SFP”, nr 82 oraz https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,288,28493,2,1,Studio-Munka-Sukces-to-ciezka-praca.html (dostęp: 20.10.22).

Ruszył program „60 Minut”! (2017), <https://www.studiomunka.pl/aktualnosc,1,802,Ruszył-program-60-Minut.html> (dostęp: 20.10.22).

Studia Munka zwiększa budżety „sześćdziesiątek” (2022), <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,33165,1,1,Studio-Munka-SFP-zwieksza-budzety-szescdziesiatek.html> (dostęp: 20.10.22).

Sowiński, E. (2018). *Idea studia dla młodych filmowców. Studio Munka – powstanie, działalność i produkcyjny dialog z przeszłością*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 103.

Wróblewska, A. (2017). *Czarne plamki brudu. Wywiad z Jerzym Kapuścińskim, producentem Cichej nocy, Dyrektorem Artystycznym Studia Munka SFP*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26294,2,1,Czarne-plamki-brudu-Kapuscinski-o-Cichej-Nocy.html> (dostęp: 20.10.22).

Wróblewska, A. (2017). *Literaci i filmowcy. Studio Munka i krótka droga do debiutu*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,24792,2,1,Literaci-i-filmowcy-Studio-Munka-i-krotka-droga-do-debiutu.html> (dostęp: 20.10.22).

Wróblewska, A. (2021). *Konferencja w Serocku IV. O producentach, kosztach, platformach i ekipach*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32566,2,1,Konferencja-w-Serocku-IV-O-producentach-kosztach-platformach-i-ekipach.html> (dostęp: 20.10.22).

Zajęcek, E. (1997). *Praca i film. Problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej*, t. I–II. Łódź: PWSFTViT.

Strony internetowe

Serwis Internetowy SFP: www.sfp.org.pl (dostęp: 20.10.22).

Serwis Internetowy Studia Munka: www.studiomunka.pl (dostęp: 20.10.22).

Wywiady

Wywiad własny z Aleksandrą Musiał z dnia 24.07.2022, nagranie w posiadaniu autorki.

Wywiad własny z Darią Maślona z dnia 06.08.2022, zapis w posiadaniu autorki.

Wywiad własny z Weroniką Pacewicz z dnia 29.08.2022, zapis w posiadaniu autorki.

Materiały wideo

Finansowanie produkcji filmów krótkometrażowych, Sylwia Rajdaszka, Szymon Witkowski. Prowadzenie: Anna Wróblewska, Ogólnopolskie Spotkania Filmowe, Kameralne Lato w Radomiu, 8.07.2021, <https://www.facebook.com/kameralnelato/videos/914211425978398> (dostęp: 20.10.22).

Abstract

The aim of the article is to recreate, on the basis of existing and available data and information, a feature film production model characteristic of the „Sixty Minutes” programme, which is realised at the Munk Studio, operating at the Polish Filmmakers Association. This programme has been operating since 2017 and has resulted in such films as „Supernova” by Bartosz Kruhlik, „Eastern” by Piotr Adamski, „Wiarołom” by Piotr Złotorowicz, „Chleb i sól” by Damian Kocur and „Braty” by Marcin Filipowicz. This model consists of factors of a programmatic and ideological nature, resulting from the assumptions and goals of the programme as well as the specificity of the producer; on the other hand, the production of „60s” in specific financial, social and environmental conditions requires the producer and the production department to apply specific implementation practices and use creative solutions, thanks to which the author’s vision of the debutante will be able to materialise despite budget constraints.

Key words: low-budget film, 60’ Program, Munk Studio, Polish Filmmakers Association, debut, director, producer, film production manager, culture of film production, production studies.

Słowa kluczowe: film niskobudżetowy, Program Sześćdziesiąt Minut, Studio Munka, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, debiut, reżyser, producent, kierownik produkcji filmowej, kultura produkcji, production studies.