

Tomasz Kożuchowski

Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0001-6028-2829

Warunki prawne, finansowe i organizacyjne w koprodukcji kanadyjsko-polskiej. Przypadek filmu *Przysięga Ireny*

Niniejszy artykuł powstawał częściowo w trakcie zdjęć do filmu *Przysięga Ireny*¹ (*Irena's Vow*, reż. Louise Archambault, 2023) i prawdopodobnie ukaże się przed jego premierą, co wciąż jest nieczęstą praktyką w dyskursie akademickim dotyczącym kina.

Powyższe stwierdzenie zapewne nie mogłoby się zmaterializować, gdyby nie fakt, że polskie filmoznawstwo od kilku lat coraz częściej interesuje się pozakadrowym wymiarem dzieła filmowego. W ramach badań nad kulturą produkcji² powstają publikacje zarówno z perspektywy historycznej³, jak i współczesnej⁴.

¹ Tytuł roboczy

² J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice*, Duke University Press, Durham 2008; *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, red. V. Mayer, M. Banks, J. T. Caldwell, Routledge, New York – London 2009; *Production Studies: The Sequel!*, red. M. Banks, B. Conor, V. Mayer, Routledge, New York 2015.

³ K. Kornacki, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk, 2011; *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, red. A. Pachnicka, T. Szczepański, PWSFTviT, Łódź 2014; E. Sowiński, *Studia Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981-2005 – polityka programowa i kultura produkcji na tle przemian instytucjonalnych polskiej kinematografii* (2022, nieopublikowany jeszcze doktorat).

⁴ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2010; M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2014; A. Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014; M. Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa i Chiny*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2019; T. Kożuchowski, I. Morozow, R. Sawka, *Spółeczny wymiar tworzenia filmu*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2019; A. Majer, A. Orankiewicz, A. Wróblewska, *Pieniądze – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2019; *Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki*, red. A. Majer, T. Szczepański, PWSFTviT, Łódź 2019.

Dotyczą one między innymi funkcjonowania rynku, instytucji filmowych, pracy na planie zdjęciowym czy finansowania produkcji. Wciąż jednak za mało jest współczesnej perspektywy opisującej proces realizacyjny „od wewnątrz”. Ten niedosyt spowodowany jest oczywiście faktem, że praktycy nieczęsto opisują swoje doświadczenia na łamach naukowych wydawnictw, a osoby spoza ekipy zdjęciowej sporadycznie mają dostęp do rzeczywistości planu filmowego i biura produkcji. Częściej zakulisowej wiedzy o „kręceniu filmów” dostarczają wywiady, biografie twórców, czy coraz popularniejsze spisane making ofy⁵, które na wzór audiowizualnych dodatków pogłębiają wiedzę o wybranym tytule. Jestem jednak przekonany, że warto większą uwagę poświęcać temu, jak produkujemy filmy, na polu krytycznej dyskusji akademickiej, co zdecydowanie pozwoli lepiej rozumieć samo medium, ale również może wskazać w praktyce, jak rozwiązywać pojawiające się w trakcie procesu uniwersalne problemy.

Zaproponowana perspektywa nie byłaby także możliwa, gdyby nie fakt, że w czasie produkcji filmu *Przysięga Ireny* pełniłem funkcję koordynatora produkcji, biorąc udział w większości prac nad filmem i mając wgląd w dokumenty produkcyjne. To oczywiście zdeterminowało metodologię poniższego tekstu, która czerpie zarówno z tradycji studiów produkcyjnych, jak i z rozpowszechnionej na gruncie nauk społecznych obserwacji uczestniczącej.

W przemyśle filmowym wszystko jest jednak sformalizowane i poddane prawnemu rygorowi, a zatem i moja umowa, zawierająca klauzulę poufności, uniemożliwiłaby powstanie tego tekstu bez przykrych dla mnie konsekwencji finansowych. W tym miejscu chciałbym zatem podziękować Beacie Pisuli, polskiej producentce filmu *Przysięga Ireny*, która zezwoliła na publikację, dostrzegając wartości poznawcze tekstu, ale również jego szanse promocyjne.

Nadrzędnym celem tego artykułu jest więc przedstawienie procesu powstawania dzieła z perspektywy produkcyjnej, przy czym nie chodzi o ujawnienie informacji poufnych, mających strategiczne znaczenie dla działalności spółki czy też dostarczenie sensacyjnych lub plotkarskich wiadomości z planu, ale o ukazanie mechanizmów, które kierują produkcją filmową. Bo chociaż specyfika realizacji każdego filmu bywa bardzo unikatowa, zależna od wielu czynników, takich jak choćby warunki pracy, dobór współpracowników czy oryginalny scenariusz, wymagający specjalnego opracowania, to jednak pewne czynności są uniwersalne i powtarzalne. Przypadek *Przysięgi Ireny* stanowi przykład międzynarodowej

⁵ M. Seal, *Zostaw broń, weź cannoli. Kulisy powstania filmu Ojciec chrzestny*, tłum. R. Waliś, Albatros, Warszawa 2022; K. Buchanan, *Blood, Sweat & Chrome. The wild and true story of Mad Max: Fury Road*, HarperCollins, New York 2022; P. B. Rowan, *Making Ryan's Daughter. The Myth, Madness and Mastery*, New Island Books, Stillorgan 2020.

koprodukcji dwustronnej – Polski i Kanady – filmu historycznego, który przedstawia temat Holocaustu nie z perspektywy getta czy obozów koncentracyjnych, ale kilkunastu osób, które wspólnie podjęły próbę przetrwania wojny. Na liście wyróżnionych tytułem Sprawiedliwy wśród Narodów Świata znajduje się 27 921 nazwisk, zgodnie ze stanem na 1 stycznia 2021 roku⁶. Wśród nich jest 7 177 Polaków, którzy w czasie II wojny światowej bezinteresownie ratowali Żydów. Kino od lat 50. mitologizuje te postawy⁷, dając świadectwo niezwykle heroizmu i humanitaryzmu, ale także popularyzuje bohaterów tamtych czasów. Do masowej świadomości trafiły nazwiska Oskara Schindlera – za sprawą książki Thomasa Keneally’ego oraz oscarowego dzieła Stevena Spielberga *Lista Schindlera* (*Schindler’s List*, 1993) – czy Wilhelma Hosenfelda, którego świat poznał przede wszystkim jako nazistowskiego oficera, który pomógł polskiemu pianście Władysławowi Szpilmanowi, co upamiętnia przede wszystkim obraz Romana Polańskiego *Pianista* (2001). Także Polacy wyróżnieni przez Yad Vashem i ich życiorysy stają się częstym przedmiotem filmowych opowieści. W ten sposób wyróżniono między innymi Jana Karskiego w dokumencie o jego życiu – *Karski i władcy ludzkości* (2015, reż. Sławomir Grünberg), Irenę Sendlerową w obrazie *Dzieci Ireny Sendlerowej* (*The Courageous Heart of Irena Sendler*, 2009, reż. John Kent Harrison), Leopolda Sochę w nominowanym do Oscara filmie *W ciemności* (2011, reż. Agnieszka Holland) czy Jana i Antoninę Żabińskich, opiekunów warszawskiego zoo, sportretowanych w fabularyzowanym obrazie *Azyl* (*The Zookeeper’s Wife*, 2017, reż. Niki Caro) oraz w dokumencie *O zwierzętach i ludziach* (2019, reż. Łukasz Czajka). Obecnie przyszedł czas na opowiedzenie historii Ireny Gut-Opdyke, młodej pielęgniarki, która uratowała dwunastu Żydów z radomskiego getta.

Kino, między innymi, ku przestrodze pielęgnuje pamięć o największej zbrodni na ludzkości w XX wieku. I robi to wbrew trendom produkcyjnym i ekonomicznym kalkulacjom. Nie zawsze przecież filmy o Shoah zarabiały na siebie czy przynosiły międzynarodowy prestiż ich twórcom. Potrzeba realizowania tych filmów wynika jednak z nieśląbącej determinacji przypominania o losach ludzi, których system totalitarny postanowił wykluczyć ze społeczeństwa i odebrać im prawo do istnienia. Za każdym razem, kiedy na świecie wybucha konflikt zbrojny, filmy te nabierają nowego znaczenia i nie tracą na aktualności. Agresja Rosji w Ukrainie, która rozpoczęła się 24 lutego 2022 roku, ponownie przywołała koszmary z przeszłości i sprawiła, że produkcja właśnie

⁶ <https://www.yadvashem.org/righteous/statistics.html>, dostęp: 4.05.2022.

⁷ Jednym z pierwszych filmów fabularnych, który przedstawił heroiczną pomoc Żydom w czasie II wojny światowej, był szwedzki obraz *Ucieczka przed nocą* (*I slik en natt*, 1958, reż. Sigval Maartmann-Moe).

w tym czasie *Przysięgi Ireny* nabrała bardziej ludzkiego wymiaru. Zdjęcia do filmu rozpoczęliśmy kilka tygodni później – 11 kwietnia 2022 roku. Niewiele jednak brakowało, by przez sytuację geopolityczną w ogóle do nich nie doszło, o czym w dalszej części tekstu.

Cofnijmy się jednak do roku 2008, kiedy to życiorys Ireny Gut-Opdyke, opisany w jej wspomnieniach *Ratowałam od zagłady*⁸, stał się podstawą spektaklu teatralnego wystawianego na scenie off-Broadway'u w Nowym Jorku. Autorem sztuki był Dan Gordon, amerykański scenarzysta, znany między innymi z filmu *Huragan*⁹ (*The Hurricane*, 1999, reż. Norman Jewison) z Denzelem Washingtonem w roli głównej. Spektakl zdobył dobre recenzje krytyków i był wystawiany przez prawie trzy lata, na co uwagę zwrócili amerykańscy producenci filmowi. Za ich namową Gordon przerobił sztukę sceniczną na scenariusz gotowy do ekranizacji.

Przez kilka lat podejmowane były różne próby produkcji filmu na podstawie tekstu Gordona, ale dopiero podpisana umowa opcji¹⁰ z niezależną kanadyjską firmą produkcyjną Darius Films Inc. w maju 2021 roku skutecznie rozpoczęła proces realizacyjny. Reprezentujący Darius Films producent Nicholas Tabarrok, producenci wykonawczy¹¹ z Quiver Distribution Jeffrey Sackman i Berry Meyerowitz oraz Noah Segal z Elevation Pictures zwrócili się z propozycją koprodukcyjną do Beaty Pisuli, producentki, z którą od dawna planowali współpracę, zawierając tym samym bilateralny układ koprodukcji kanadyjsko-polskiej. Holenderski producent Kees Kasander określił kiedyś producentów wchodzących w międzynarodowe koprodukcje mianem *guerilla producers*, którzy w swojej pracy podejmują się najcięższego zadania (Finney, 1996, s. 93). Kasander tłumaczył to stwierdzenie faktem, że tacy producenci muszą mierzyć się ze skomplikowaną strukturą finansowania, w której kluczowa jest właściwa kombinacja źródeł inwestycji, za którą odpowiada każdy z partnerów. Układ ten porównał do puzzli, gdzie każdy element ma swoje określone miejsce, co pozwala stworzyć cały obraz. W przeciwieństwie do jedynie krajowych produkcji, ilość poszczególnych części jest znacznie większa.

⁸ Pierwsze polskie wydanie: I. Gut-Opdyke, J. Armstrong, *Ratowałam od zagłady*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2010.

⁹ Film jest dostępny w Polsce również pod tytułem: *Burzliwe ulice*.

¹⁰ Opcja jest czasowym nabyciem praw, w którym producent poszukuje możliwości sfinansowania produkcji.

¹¹ Tłumaczenie z angielskiego *executive producers*. W Polsce często mylnie postrzega się producentów wykonawczych, którym przypisuje się „wykonawstwo” dzieła. W rzeczywistości producent bezpośrednio pracujący nad filmem na czyjeś zlecenie (telewizji, serwisu streamingowego) mógłby być określony przydawką – realizujący, gdzie producent wykonawczy to osoba, która umożliwia powstanie filmu, na przykład poprzez pomoc w sfinansowaniu produkcji, ale nie bierze bezpośredniego udziału w jego tworzeniu.

Umowa między wyżej wymienionymi stronami została zawarta 28 lipca 2021 roku, dzięki istniejącym regulacjom bilateralnym, określającym zasady współdziałania ekip filmowych z różnych państw. W tym konkretnym przypadku wynika to z przepisów umowy zawartej między Rządem Rzeczypospolitej Polskiej a Rządem Kanady o koprodukcji filmowej i telewizyjnej, sporządzonej w Ottawie dnia 27 maja 1996 roku, w której określono między innymi tryb uzyskiwania statusu koprodukcji. W przypadku umowy dwustronnej z Kanadyjczykami strona polska musi wnioskować o jego nadanie do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Umowa ponadto gwarantuje obu stronom udział artystyczny i techniczny w powstającym dziele wprost proporcjonalnie do wniesionych wkładów finansowych. Istotne jest zatem, by te wskazania nie były dominujące po jednej ze stron, co uniemożliwiłoby de facto wspólne decydowanie o kształcie przyszłego filmu.

W celu wyprodukowania filmu Kanadyjczycy utworzyli spółkę celową – Darius – Irena Productions Inc. – co jest częstą praktyką w krajach anglosaskich, ograniczającą między innymi ryzyko finansowe. Spółka ta nabyła we wrześniu pełne prawa do scenariusza Dana Gordona. Warto zauważyć, że istnieją tutaj pewne różnice prawne między tymi, które obowiązują w krajach europejskich, a tymi, które opierają się na systemie anglosaskim. „W krajach prawa anglosaskiego wszystkie prawa do filmu przekazywane są realizatorowi, czyli spółce producenckiej. W Europie kontynentalnej natomiast, którą można nazwać krainą autorskich praw osobistych, prawa należą do twórcy pierwotnego” (Appelgren, Neumann, 2010, s. 47). W konsekwencji producent w systemie anglosaskim nabywa prawa na mocy zakupu dzieła i przedmiotu, jakim jest na przykład scenariusz, a producent w systemie europejskim musi te prawa nabyć od ich właścicieli tylko na podstawie umów. W założeniu, że taki dokument posiada wadę prawną, można nawet nabycie tych praw zakwestionować, co oczywiście jest tylko teorią, ale otwiera się taka możliwość. Dodatkowo w systemie europejskim autor posiada niezbywalne prawa osobiste, które pozwalają mu kontrolować, w jaki sposób użyte jest jego dzieło. W systemie anglosaskim respektuje się prawa majątkowe autora, ale korzystanie z dzieła pozostaje w wyłącznej gestii producenta (Appelgren, Neumann, s. 48).

Na mocy umowy koprodukcyjnej zawartej między Darius – Irena Productions a K&K Selekt, strony przenoszą na siebie prawa autorskie, które w toku produkcji nabyły, z zachowaniem specyfiki legislacyjnej obu systemów, by zgodnie stać się współposiadaczami tych praw. Respektowanie różnic w prawie kanadyjskim i polskim wynika wprost ze wspomnianych zapisów bilateralnych. Dalej więc umowa stanowi, że majątek własności i praw autorskich stro-

ny nabywają wprost proporcjonalnie do swojego wkładu finansowego. Ramy tego podziału z kolei określa dokładnie wspomniana wcześniej umowa bilateralna, która stanowi, że udział jednej ze stron nie może być niższy niż 20%. W przypadku produkcji *Przysięgi Ireny* te proporcje wynoszą mniej więcej 63% po stronie kanadyjskiej i 37% po stronie polskiej, w związku z czym K&K Selekt jest producentem mniejszościowym. Determinuje to oczywiście priorytet, do którego wniosek składa polski producent, starając się o dofinansowanie z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej – to jest priorytet VII Produkcja koprodukcji mniejszościowych.

Budżet produkcji został określony na poziomie 21 milionów złotych, a źródła wsparcia po obu stronach były dość podobne i złożyły się na klarowną strukturę finansowania. W przypadku Kanady inwestycja oparta była na środkach publicznych pochodzących z Telefilm Canada, agencji rządowej Quebecu SODEC (Société de Développement des Entreprises Culturelles), OPSTC (Ontario Film & Television Tax Credit), CPTC (Canada Film or Video Production Tax Credit) oraz od firm prywatnych, w tym z Quiver Distribution. Na wkład strony polskiej złożyły się między innymi FINA (Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny), PISF (Polski Instytut Sztuki Filmowej), Telewizja Polska oraz miasto Lublin, w którym odbyła się część zdjęć. Widać więc wyraźnie, że oba kraje znacząco wspierają produkcję filmową, ale należy też przyznać, że bez publicznego finansowania prawdopodobnie trudno byłoby zebrać budżet na film historyczny, który po raz kolejny przypomina o Holokauście.

Beata Pisula skorzystała również z tak zwanych zachęt – *cash rebate*, które zostały wprowadzone w 2019 roku i oferują zwrot poniesionych w Polsce kosztów produkcji w wysokości 30% polskich wydatków kwalifikowalnych (jak stanowi oficjalna strona PISF – instytut zajmuje się obsługą środków pochodzących z budżetu państwa). W założeniu zachęty mają wpływać na wzrost zainteresowania zagranicznych producentów realizacją filmów w Polsce, czy to w formie koprodukcji mniejszościowych, czy serwisów, które polski producent może zrealizować w Polsce na ich zlecenie. Poza ustaleniami finansowymi koproducenci podjęli decyzję, że oryginalna ścieżka dźwiękowa filmu będzie w języku angielskim. Wynika to oczywiście z faktu, że dzieło w tej wersji ma wyższy potencjał sprzedaży za granicą. Część ekspertów w instytucjach finansujących zarzuciła jednak, że nie jest to zgodne z prawdą historyczną, ale ta, niestety, musiała ustąpić prawom rynku. Polski producent ma jednak możliwość opracowania polskojęzycznej wersji, nie tylko za pomocą napisów czy lektora, ale również dubbingu.

Umowa koprodukcyjna określiła również podział realizacyjny między stronami. W ich wyniku w Polsce odbył się okres przygotowawczy i zdjęciowy, natomiast w Kanadzie przeprowadzono całą postprodukcję, z nagraniem muzyki i postsynchronów włącznie.

Uzgodniono także, że reżyseria zostanie powierzona Kanadyjce – Louise Archambault, której wcześniejsze filmy cieszyły się dużym uznaniem krytyki i publiczności. Za swój fabularny debiut zatytułowany *Familia* (2006) otrzymała najważniejszą kanadyjską nagrodę filmową – Genie Award. Kolejne wyróżnienia doceniały reżyserkę za budowanie emocjonalnych portretów społecznych. I chociaż w swoim dorobku Archambault nie miała filmu historycznego, to producenci zdecydowali się powierzyć jej reżyserię, ponieważ jest zawsze blisko swoich bohaterów, a filmy, które realizuje, mają uniwersalny przekaz.

Do Polski Archambault przyjechała wraz ze swoimi doświadczonymi współpracownikami: pierwszym asystentem – *1st AD* (*first assistant director*) – Fabricem Barrilietem oraz script supervisorem – Isabelle Faivre-Duboz. Za zdjęcia miał odpowiadać Yves Belanger, stały współpracownik Jean-Marca Vallée, ale ze względu na śmierć reżysera Belanger musiał zweryfikować swoje plany zawodowe. Jednak pomimo braku bezpośredniego zaangażowania w trakcie zdjęć Belanger często pisał do reżyserki z pytaniem, jak idzie praca. Jego miejsce zajął ostatecznie Paul Sarossy, który z kolei jest stałym współpracownikiem Atoma Egoyana (duet operator – reżyser został w 2016 roku nagrodzony na festiwalu Camerimage). Oznaczało to jednocześnie, że pozostałą część ekipy twórczej, produkcyjnej oraz technicznej, obecnej na planie, będą stanowili Polacy. Za kostiumy odpowiadała bardzo doświadczona w pracy nad kinem historycznym Małgorzata Zacharska, a scenografię przygotowała Joanna Białousz, która pełniła również funkcję dekoratora wnętrz przy wsparciu całego swojego pionu z Marcinem Aziukiewiczem, II scenografem, na czele. Przygotowania rozpoczęły się w styczniu 2022 roku od opracowania harmonogramu produkcji, który zakładał, że pierwszy dzień zdjęciowy odbędzie się 11 kwietnia. Przez te kilka tygodni odbywały się więc standardowe czynności mające doprowadzić ekipę twórców i wykonawców do pierwszego ujęcia na planie. Prace toczyły się równolegle w Kanadzie i Polsce, a spotkania odbywały się za pomocą platformy zoom (komunikatora, który zyskał dużą popularność w czasie pandemii Covid-19, przez co nikt nie traktował tej formy komunikacji jako specjalnego ograniczenia). Podczas nich omawiane były między innymi lokacje zdjęciowe, scenografia czy obsada.

Do najważniejszych czynności w okresie przygotowawczym zalicza się planowanie kalendarza zdjęć. W systemie anglosaskim odpowiada za to 1st AD,

który w porozumieniu z reżyserem układa pierwszą wersję kolejności realizacji scen – jeszcze bez uwzględniania dostępności obiektów, logistyki transportowej czy terminów aktorskich. Skierowany do produkcji scenariusz zawierał około 165 scen, w większości wymagających starannej inscenizacji. Początkowe założenia zakładały, że produkcja ma być zrealizowana w czasie 25 dni zdjęciowych. 1st AD uznał, że na wykonanie scenariusza potrzeba ich co najmniej 44. Po negocjacjach producenci zgodzili się na 29 dni zdjęciowych, co oznaczało, że każdego dnia powinno być realizowanych prawie sześć scen. Stanowiło to duże wyzwanie, wymagające od reżysera szczegółowego opracowania sposobu kręcenia, ilości ujęć oraz inscenizacji.

Tym bardziej trzeba podkreślić rolę 1st AD, który jest prawą ręką twórcy, pełniąc rolę, która w Polsce podzielona jest na dwie osoby – II reżysera biurowego i planowego. W systemie anglosaskim obecność 1st AD jest kluczowa – to on zarządza planem i to on odpowiada za planowanie. Ma oczywiście swoich współpracowników, zarówno w biurze produkcji, jak i na planie, którzy odpowiadają polskim funkcjom. Angielska terminologia określa ich jako *2nd AD* (*second assistant director*). Dopełniają oni pracę pierwszego asystenta. 2nd AD (biurowy) odpowiada za kontakt z aktorami i agentami, ustalając dostępność oraz kwestie logistyczne; pomaga w planowaniu i układaniu kalendarzówki; kontroluje breakdown scenariusza (szczegółową analizę tekstu, z którego wypisuje się istotne dla produkcji informacje dotyczące na przykład potrzebnych rekwizytów czy efektów mechanicznych); a także, lub przede wszystkim, tworzy plany pracy na każdy dzień zdjęciowy (ang. *call sheet*). Natomiast 2nd AD (planowy) pomaga zarządzać, jak nazwa wskazuje, planem, ustawiając i kontrolując statystów, poruszanie się pojazdów mechanicznych czy przekazując konkretne informacje ekipie technicznej (Kupetsky, 2016).

Wracając do breakdownu, można go określić jako zbiór dokumentów ułatwiających kontrolowanie środków inscenizacyjnych, ale również technicznych. Poszczególne spisy dotyczą między innymi ilości statystów potrzebnych do zrealizowania konkretnej sceny, zwierząt, pojazdów czy dodatkowego sprzętu technicznego, jak na przykład drugiej kamery czy systemu jej prowadzenia – *steadicam*, *ronin*, *motion control* itp. To zdecydowanie ułatwia planowanie i kontrolę zamówień poszczególnych elementów (Landry, 2012).

IRENA'S VOW

General Breakdown
Schedule V7

7-Apr-2022

| 145 | | MARKETPLACE - TARNOPOL | | Pages: 4/8 | | 145 | |
|-----------------------------------|--|--|--|------------------------|--|-----|--|
| EXT DAY | | S.S. Soldiers begin herding people from street into the town square. | | Chrono: 28 | | | |
| Grodzisk/ | | | | | | | |
| Cast Members | | Set Dressing | | Camera | | | |
| 1. IRENA | | Newly-erected scaffold, decorated with two vertical banners with the Nazi emblem | | B camera | | | |
| 15. ROKITA | | Stalls of local farmers (x) | | Ronin | | | |
| 43. S.S. SOLDIER #2 | | | | Animal Wrangler | | | |
| Background Actors | | Props | | Dog Wrangler | | | |
| Driver Rokita truck | | Irena-Papers | | | | | |
| Local farmers (20) | | Irena-Shopping basket | | | | | |
| Polish people (10) | | | | | | | |
| SS soldiers (10) | | | | | | | |
| Vehicles | | | | | | | |
| Carriage with horse | | | | | | | |
| Truck for Rokita | | | | | | | |
| Special Action | | | | | | | |
| Rokita truck arrive at the square | | | | | | | |
| Animals | | | | | | | |
| German shepherd (2) | | | | | | | |

| 146 | | TOWN SQUARE - TARNOPOL | | Pages: 7/8 | | 146 | |
|--------------------------|--|--|--|------------------------|--|-----|--|
| EXT DAY | | Rokita drops his arm and, at the signal... | | Chrono: 28 | | | |
| Lublin | | | | | | | |
| Cast Members | | Set Dressing | | Camera | | | |
| 1. IRENA | | Bench (2) | | B camera | | | |
| 15. ROKITA | | Loudspeaker system with microphone | | Ronin | | | |
| Background Actors | | Newly-erected scaffold, decorated with two | | Animal Wrangler | | | |

Ilustracja 1. Fragment breakdownu do filmu Przysięga Ireny. © Darius – Irena Productions, K&K Selekt.

Przez cały styczeń i luty trwały castingi aktorów, których wybór w większości odbywał się zdalnie. Pewne było obsadzenie roli tytułowej, w którą wcieliła się kanadyjska aktorka Sophie Nélisse, znana przede wszystkim ze swojej dziecięcej roli w obrazie *Złodziejka księżek* (*The Book Thief*, 2013, reż. Brian Percival). Partnerować jej miał w roli nazistowskiego oficera, majora Eduarda Rugemera, u którego Irena Gut-Opdyke pełniła służbę, Jonathan Banks, znany przede wszystkim z seriali *Breaking Bad* (2008–2013) i *Better Call Saul* (2015–2022). Natomiast do roli Schulza, majordomusa w willi Rugemera, udało się zaangażować Andrzeja Seweryna. Te trzy role obsadzone były na życzenie producentów, poza ścieżką przesłuchań. Natomiast w uratowanych przez Irenę Żydów wcielić się mieli polscy aktorzy i proces ich wyboru był najdłuższy. Polska reżyser castingu Monika Józwick przesyłała Archambault propozycje konkretnych nazwisk ze zdjęciami, dołączając tak zwane *self-tape*, czyli materiały wideo, które aktorzy sami nagrywali na potrzeby konkretnej roli.

Drugą najważniejszą rzeczą w okresie przygotowań jest opracowanie ostatecznej wersji kosztorysu, za który odpowiadała kierowniczka produkcji Katarzyna Stegner-ska. Do jego kontroli w trakcie prac stosuje się tak zwany *cashflow*, który pokazuje przepływ pieniędzy i w dużym zakresie kontroluje wydatki, poprzez wpisywanie na bieżąco kwot z dostarczanych produkcji faktur i innych zobowiązań finansowych. W przypadku koprodukcji międzynarodowych pojawia się jednak problem dotyczący różnic w formacie i strukturze zarówno budżetu, jak i *cashflow*, stosowanych w poszczególnych krajach. W Polsce posługujemy się od lat ujednolico-nym formatem kosztorysu, udostępnionym przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. Różni się on znacząco od tego, który obowiązuje w Kanadzie. Największy problem dotyczy klasyfikowania i podziału kosztów. Wynikają z tego często nieporozumienia, ponieważ każda ze stron próbuje rozwikłać logikę tych układów i ustalić, co faktycznie zawiera się w opisie konkretnej pozycji. W systemie anglosaskim dodatkowo funkcjonuje podział *above* i *below-the line*, gdzie nad linią podziału znajdują się koszty związane z prawami do scenariusza, wynagrodzeniem producenta, reżysera, obsady, aktorów drugoplanowych i kaskaderów oraz wydatkami związanymi z ich uczestnictwem w produkcji, jak zakwaterowanie i wyżywienie. Natomiast poniżej linii pozycje dzieli się na koszty związane z okresem zdjęciowym, efektami specjalnymi i pracami postprodukcyjnymi (Grillo, 2006). W praktyce oznacza to również jasne deklaracje stron, które pozycje kosztorysu są po czyjej stronie. Częścią opracowywania kosztorysu są negocjacje producentów dotyczące tego, za które z wydatków będą bezpośrednio odpowiadać.

Wartym podkreślenia jest również to, na co wskazuje Janusz Wąchała w swoim opracowaniu dotyczącym międzynarodowych koprodukcji, że „budżet filmu koprodukcyjnego jest zawsze wyższy w stosunku do budżetu tego samego filmu w przypadku, gdyby był realizowany jako produkcja jednego kraju. Nie do uniknięcia jest dublowanie pewnych kosztów pomiędzy koproducentami. Dotyczy to często kosztów ogólnych firm producenckich, honorariów producentów, pionów produkcji, audytów w każdym kraju. Dochodzą także często wyższe koszty podróży i zakwaterowania ze względu na realizację filmu nie tylko w jednym kraju. Koprodukcja wymaga przygotowania dużo większej ilości materiałów wyjściowych (*deliverables*)” (Wąchała, 2021, s. 5).

Do strony organizującej zdjęcia należało angażowanie poszczególnych członków ekipy filmu, co i w tym przypadku było zadaniem polskiego kierownika produkcji. W większości proces ten oparty jest na wyborze osób, z którymi albo kierownik wcześniej współpracował, albo zostały mu polecone na przykład przez producenta. W przypadku obsady pionu operatorskiego autor zdjęć najczęściej proponuje swoich stałych współpracowników. A w związku z tym, że Paul Saro-

ssy nie pracował wcześniej w Polsce, musiał liczyć na nasze polecenia. Jednakże w przypadku każdego stanowiska prosił o kilka propozycji specjalistów, z których będzie mógł wybrać swój skład. Znowu za pomocą zooma Sarossy przeprowadzał coś w rodzaju rozmów kwalifikacyjnych, na podstawie których wskazywał osoby, z którymi chciałby pracować. Nie bez znaczenia była tutaj znajomość sprzętu, którego operator chciał użyć do realizacji filmu oraz procesów technicznych, które w swojej pracy dotychczas stosował. Wzajemne zrozumienie było więc czynnikiem decydującym. Ważne w tym kontekście było również to, że Sarossy miał sam operować (lub, zgodnie z popularnie stosowanym określeniem – szwenkować) kamerą. Był z tego faktu więcej niż zadowolony, ponieważ w Kanadzie nie pozwalają mu na to przepisy związkowe. Autor zdjęć w tym systemie nie dotyka kamery, jest odpowiedzialny za kompozycję kadru, oświetlenie, ruch kamery, ale nie może jej bezpośrednio obsługiwać. Trudno wyrokować, który system jest lepszy, ale przyznać trzeba, że układ, w którym autor zdjęć łączy z tym funkcję operatora kamery, jest korzystniejszy z punktu widzenia kosztów – praktycznie daje to oszczędność jednego wynagrodzenia mniej.

Kompletowanie zestawu kamerowego wraz z osprzętem stanowiło, jak się okazało, znacznie trudniejsze wyzwanie. Każdy operator jest przyzwyczajony do pewnych rozwiązań, które nie zawsze należą do powszechnie stosowanych, przez co bywają trudno dostępne. W przypadku Sarossy’ego decydująca była głowica do kamery – Schatler Studio 80. Firma, od której wypożyczyliśmy sprzęt kamerowy, nie posiadała jej na stanie, co więcej, większość warszawskich „rentali” jej nie miała. Okazało się, że jest to dość stary sprzęt, którego w Polsce jest tylko kilka egzemplarzy, w tym nie wszystkie są sprawne. Dzięki sumiennym poszukiwaniom polskiego *Ist AC* – Kamila Ciołkowskiego (pierwszy asystent kamery, który w polskich realiach pełni rolę ostrzyciela, a w systemie anglosaskim jest prawą ręką operatora i pomaga mu w różnych kwestiach) znaleźliśmy jedną sprawną sztukę w magazynie na terenie WFDiF (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, zlokalizowana pod adresem Chełmska 19/21), gdzie funkcjonowało biuro produkcji.

Nie wszystko jednak przebiegało po myśli producentów, na co wpływ miały czynniki niezależne od codziennej pracy, na które wskazałem we wstępnej części tekstu. 24 lutego 2022 roku Rosja militarnie zaatakowała Ukrainę, destabilizując sytuację geopolityczną w naszym regionie, wzbudzając poczucie niepewności i zagrożenia oraz podnosząc ryzyko inwestycji w Polsce. Nawet jeśli nasze społeczeństwo zachowywało względny spokój, to recepcja tych wydarzeń na Zachodzie była znacznie poważniejsza. Pojawiła się wątpliwość, czy będziemy kontynuować przygotowania do produkcji, czy Kanadyjczycy zdecy-

dują się w takich warunkach na przyłot do Polski i jak w związku z okolicznościami uda się wszystko zorganizować. Umowa koprodukcyjna zawiera paragraf określający tak zwane „siły wyższe”, które, jeśli skutecznie uniemożliwiają realizację filmu, mogą stanowić podstawę do wypowiedzenia umowy. Okazało się jednak, że wybuch wojny tylko utwierdził kanadyjskich twórców w sensie i potrzebie opowiedzenia historii Ireny Gut-Opdyke. Sama wojna wpłynęła jednak na produkcję, a najpoważniejszym skutkiem była odmowa amerykańskiego ubezpieczyciela, jeśli chodzi o zgodę na wyjazd Jonathana Banksa do Polski. W konsekwencji jego udział w produkcji był niemożliwy i na kilka dni przed rozpoczęciem zdjęć producenci musieli znaleźć zastępstwo. Poszukiwania w takich okolicznościach nie są proste i łatwo w nich o pochopność wyboru, wynikającą z upływającego czasu i niepewności, czy ktokolwiek zdecyduje się na pracę w Polsce. I w tym wypadku padały propozycje aktorów (ponieważ postawiłbym ich w negatywnym kontekście, nie podam nazwisk), które mogłyby zwyczajnie zaszkodzić produkcji, ale nie ze względu na ich talent, lecz fakt, że zupełnie nie pasowali do roli Rugemera z uwagi na ich urodę, wiek, narodowość czy też wartość marketingową. Producenci potrzebowali kogoś, kto spełniał wszystkie powyższe kryteria, a dodatkowo miał wolne terminy. Propozycja, by rolę niemieckiego oficera zagrał Dougray Scott, pojawiła się ze strony kanadyjskich producentów dość szybko i w takim samym tempie zawarto z nim porozumienie. Szkocki aktor ugruntował sobie solidną pozycję w branży dzięki filmom nakręconym pod koniec XX wieku, jak *Dzień zagłady* (*Deep Impact*, 1998, reż. Mimi Leder), *Długo i szczęśliwie* (*Ever After*, 1998, reż. Andy Tennant) czy *Mission: Impossible 2* (2000, reż. John Woo), ale wciąż z powodzeniem występuje w wielu brytyjskich produkcjach i niewątpliwie pasował do oferowanej mu roli. Przyjazd Scotta do Polski tylko chwilowo wstrzymał brak paszportu, wynikający z faktu opuszczenia przez Brytyjczyków strefy Schengen.

Ostatnie tygodnie przygotowań były niekończącą się walką z upływającym czasem. Kanadyjczycy przylecieli bowiem do Polski na niespełna trzy tygodnie przed początkiem zdjęć. W związku z tym każdy dzień był szczegółowo zaplanowany – odbywały się dokumentacje lokacji, spotkania dotyczące kostiumów i charakteryzacji, omawianie scenografii i poszczególnych rekwizytów, spotkania z aktorami i czytania scenariusza. Analizowano ponadto scenariusz z konsultantem historycznym i wybierano pojazdy z epoki (w Polsce dobrze funkcjonują grupy rekonstrukcyjne oraz pasjonaci, którzy utrzymują sprawność takich aut czy wozów bojowych). Szczególną uwagę poświęcono także tematowi bezpieczeństwa, w tym dotyczący obecności i posługiwania się bronią na planie, ponieważ branża filmowa na całym świecie zwiększyła swoją czujność pod wpływem

tragicznych wydarzeń, które miały miejsce w październiku 2021 roku na planie westernu *Rust* (na planie znalazła się naładowana i niesprawdzona broń, która wypaliła i śmiertelnie raniła operatorkę projektu).

W okresie przygotowań należało również ustalić procesy postprodukcyjne, w tym szczegóły opracowywania i zabezpieczania dziennych materiałów zdjęciowych oraz przesyłania ich do Kanady. Bo chociaż ostateczna postprodukcja odbywała się w Montrealu, to jednak wiele rzeczy musiało być wykonanych w trakcie zdjęć przez polskie studio New Wave Films. Było ono również odpowiedzialne za dostęp do podglądu dziennych materiałów zdjęciowych. Każda ze stron otrzymywała dostęp do tak zwanych *dailies* za pomocą systemu Copra. Z każdego urządzenia podłączonego do sieci producenci mogli na bieżąco śledzić postępy w zdjęciach oraz jakość realizowanych ujęć. Takie materiały trafiały na zabezpieczoną platformę najpóźniej 24 godziny po zakończeniu zdjęć poprzedniego dnia. To rozwiązanie jest jednym z najlepszych narzędzi współczesnej produkcji, ponieważ daje możliwie pełny obraz przyszłego dzieła, ponadto od razu pokazuje efekt pracy wszystkich osób na planie. Wcześniej organizowało się takie pokazy raz w tygodniu lub rzadziej, nie wspominając już o tym, że przed upowszechnieniem się technologii cyfrowej konieczne było do tego wywołanie negatywu i przygotowanie go do wyświetlenia. Obecnie wszystko jest w zasięgu ręki i do oglądania w każdym miejscu i o każdej porze.

Na kilka dni przed początkiem zdjęć przypomniał o sobie wirus Covid-19, który zainfekował 1st AD i uniemożliwił mu normalną pracę. Do ostatniej chwili była obawa, że nie zdąży się on wyleczyć do 11 kwietnia i nie będzie obecny na planie, co bardzo by utrudniło realizację. Na dzień przed rozpoczęciem prac test w końcu pokazał wynik negatywny. Kontrole na obecność koronawirusa, pomimo zniesienia wszelkich obostrzeń przez rząd RP, były wykonywane codziennie. Obowiązek ten dotyczył szczególnie osób, które pierwszy raz pojawiały się na planie. I kilkakrotnie udało się cofnąć zarażoną osobę z planu, co wiązało się między innymi z koniecznością nagłej wymiany aktora na innego (szczęśliwie w rolach epizodycznych). Raz tylko zarażonego artystę (w roli lekarza) musiał zastąpić obecny na planie producent – Nicholas Tabarrok, ponieważ inny aktor nie zdążyłby dojechać na czas.

Zdjęcia rozpoczęły się według harmonogramu od wyjazdu do Lublina, gdzie zaplanowano cztery dni zdjęciowe. Na miejskim rynku pion scenograficzny kończył budowę dekoracji, która w okolicznościach agresji Rosji wzbudzała wiele

skrajnych emocji, co skrzętnie relacjonowały lokalne gazety¹². Głównym elementem scenograficznym była szubienica, za którą powiewały swastyki. Dodatkowo, w tym szczególnym czasie trwania wojny, rekonstruktorzy przebrani w nazistowskie mundury, pojazdy bojowe i broń na planie konotowały się jednoznacznie źle. Gdyby zdjęcia odbywały się w innym mieście niż Lublin, Warszawa, Łódź, Wrocław czy Kraków, gdzie tego typu produkcje powstają dość często, mieszkańcy mogliby tego wszystkiego nie zrozumieć i produkcja mogłaby spotkać się ze stanowczym sprzeciwem lokalnej społeczności. Lublin jednak często gości filmowców, którzy najczęściej właśnie tam realizują kino historyczne z okresu II wojny światowej.

Pierwsze dni na planie uświadomiły też różnicę systemów produkcyjnych obowiązujących w Polsce i Kanadzie, o których często przecież rozmawialiśmy w czasie przygotowań, potwierdzając sobie pewne ograniczenia z nich wynikające. Kwestia ta dotyczyła przede wszystkim godzin pracy i tak zwanych nadgodzin. W Polsce obowiązuje 12-godzinny dzień zdjęciowy, po którym powinno nastąpić 11 godzin przerwy. W czas pracy wliczona jest także godzinna przerwa na obiad i krótki odpoczynek. W Kanadzie, gdzie przeciętny okres zdjęciowy trwa 24 dni, filmowcy pracują 14 godzin i dopiero powyżej tego czasu liczą nadgodziny. A zatem w dyspozycji reżysera jest 12 godzin na realizację zdjęć plus przerwa i czas potrzebny na rozstawienie i złożenie sprzętu. Dodatkowo powszechna jest u nich praca w święta i niedziele, by skrócić do minimum okres zdjęciowy. Jak stwierdzili nasi kanadyjscy twórcy – my w Polsce, z naszym systemem produkcji, mamy życie poza planem. Oczywiście nie dotyczy to wszystkich, szczególnie w przypadku pionu produkcji, który jest do dyspozycji pozostałej ekipy filmowej nawet w dni wolne. W Kanadzie wszyscy pracują więcej i równie intensywnie, a przy tym wynagrodzenia ekipy technicznej są podobne do tych, które obowiązują w Polsce. Dodatkowo Kanadyjczycy praktykują coś, co nazywają *private blocking*, czyli 20-minutowe spotkania najważniejszych twórców i wykonawców na planie przed tak zwanym *crew call*, czyli godziną, o której pojawia się pozostała część ekipy. Największym problemem okazało się jednak niewpisywanie w planie pracy godzin realizacyjnych poszczególnych scen. Na planie w Polsce ekipa zawsze analizuje dokładnie te czasy, a później w ciągu dnia sprawdza, w jakim tempie idą prace i czy uda się, kolokwialnie ujmując, wyrobić

¹² Pracę filmowców na planie zdjęciowym w Lublinie relacjonowały między innymi: „Gazeta Wyborcza”: <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,28330212,w-lublinie-powstaje-kolejny-film-tym-razem-przysiega-ireny.html>, dostęp: 9.11.2022; „Dziennik Wschodni”: <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/naprawde-byla-taka-irena-w-lublinie-powstaje-kolejny-film,n,1000306425.html>, dostęp: 9.11.2022; czy „Kurier Lubelski”: <https://kurierlubelski.pl/wstrzasajace-sceny-na-starym-miescie-egzekucja-na-rynku-filmowcy-kreca-film-o-polce-ktora-w-czasie-ii-wojny-swiatowej-ratowala/ar/c13-16268023>, dostęp: 9.11.2022.

ze wszystkimi zaplanowanymi scenami. Kanadyjczycy tego nie robią, nie szacują, ile czasu zajmie realizacja poszczególnych scen. Mają do dyspozycji, w swoim systemie, 14 godzin i w tym czasie muszą się zmieścić.

| Private Blocking: Actors, Director, DOP, 1st AD, 2nd AD, Script Supervisor, if necessary: Props, Boom Operator | | | | | | | | | |
|--|----------------|---|---------|-----------|--|-------------------------|---------------|------------------|-------|
| Guests on Set - Documentary Crew - 4 ppl. | | | | | | | | | |
| Locations/Obiekt: | | | | | Base Camp/Adres Kampu: | | | | |
| Brama Napoleona Andrzeja Wajdy, 05-160 Nowy Dwór Mazowiecki | | | | | Brama Napoleona Andrzeja Wajdy, 05-160 Nowy Dwór Mazowiecki | | | | |
| WALKIE-TALKIE CHANNELS: 1- general, 2- AD channel, 3- camera/grip, 4-light, 5-sound, 6-base camp and security | | | | | | | | | |
| DAY 8/29 - FRIDAY, 22 APRIL 2022 | | | | | | | | | |
| Scrip Version APRIL 18th 2022 | | | | | | | | | |
| SCENES | PAGES | SET & DESCRIPTION | | | D/N | CAST | | | |
| 15 | 1 6/8 | INT. KITCHEN - HEADQUARTERS COMPOUND 30.08.1942. Schultz talks about work. | | | D4 | 1, 14. RA: 2, E:2 | | | |
| 31 | 1 | INT. KITCHEN - HEADQUARTERS COMPOUND 16.07.1943. Rugemer wants Irena to be his housekeeper. | | | D20 | 1, 2. RA: 2, E:2 | | | |
| 18 | 6/8 | INT. KITCHEN - HEADQUARTERS COMPOUND 31.08.1942. Irena is asking about Rokita. | | | N5 | 1, 2, 14. RA: 2, E:2 | | | |
| 22 | 1 | INT. KITCHEN - HEADQUARTERS COMPOUND 1.09.1942. Irena enters the kitchen, still in a state of shock. | | | N6 | 1, 14. RA: 2, E:2 | | | |
| 23a | 1/8 | INT. KITCHEN - HEADQUARTERS COMPOUND 1.09.1942. CLOSEUP: Irena catches her breath | | | N6 | 1. | | | |
| TOTAL PAGES | 4 4/8 | | | | | | | | |
| WRAP | | | | | | | | | |
| CAST ON CAMERA | | | | | | | | | |
| CHARACTER /ROLA | TALENT /AKTOR | SCENES | PICK UP | BASE CAMP | WRDRB. | H&M.U. | TRAVEL TO SET | BLOCKING /ON SET | NOTES |
| 1. IRENA | Sophie Nélisse | 18, 22, 23a, 15, 31. | 06:45 | 07:30 | 08:30 | 07:30 | 08:40 | 08:45 | |

Ilustracja 2. Fragment planu pracy do filmu Przysięga Ireny. © Darius – Irena Productions, K&K Selekt.

Faktycznie powyższe różnice w funkcjonowaniu planu okazały się znaczącym problemem, szczególnie przy ilości scen zaplanowanych każdego dnia. Realizując film w Polsce, kanadyjscy twórcy musieli się dostosować do naszego systemu, ale w tej sytuacji musiały pojawić się nadgodziny, które wymuszały czasami modyfikację planów na kolejne dni. Oznaczało to również wzmożoną kontrolę

kosztów, ponieważ każde przekroczenie czasu przekładało się na nieplanowane wydatki, jak dodatkowe wynagrodzenie dla polskiej ekipy czy opłata za przekroczenie godzin wynajmu obiektu. By ograniczyć występowanie nadgodzin, każdego dnia przesyłana była do ekipy lista ujęć, planowana do wykonania dnia następnego. Nie zawsze później pokrywała się z realizacją na planie, ale stanowiła dla polskiej ekipy podstawę do obliczeń czasu realizacji i z czasem zlikwidowała ona przekroczenia.

Irena's Vow shot list
Louise Archambault

IRENA'S VOW - shot list

DAY 24 - Tuesday, May 17

handheld in cellar + hiding room:

sc 123

1. 2-shot medium Ida+Lazar lying in bed

sc 159 winter

1. wide the whole group, Moise+Zosia read newspaper, Abram next to them, Lazar+Ida together, Irena next to them, + Irena touches Ida's belly, Fanka sings and then all of them
2. 3-shot Moise+Zosia+Abram
3. close **camera pans** from Moise to Zosia to Abram, to Lazar to Ida to Irena to Fanka, to all
4. 2-shot Ida+Lazar, + Irena joins + fishing on Ida's belly with Irena's hand
5. 2-shot Ida+Irena
6. medium Fanka, dirty others

sc 161 winter

1. same as sc 159 shot 1
2. medium from Joseph to Ida to Fanka to Abram as he mimes piano, then **camera pans** to everyone as they sing / **48 i/s for « piano » and singing**
3. **camera pans** close from one to another
4. medium on air vent, with some snow

sc 89 + 94

1. full/medium to close face Abram (+ with Irena for sc 94)
2. close profile Abram (+ with Irena)

Ilustracja 3. Przykładowy fragment listy ujęć do filmu Przysięga Ireny. © Darius – Irena Productions, K&K Selekt.

Ograniczenia czasowe wynikały również z obowiązku przestrzegania zasad dotyczących obecności na planie zagranicznych aktorów. Sophie Nelisse, należąca do kanadyjskiego związku zawodowego, reprezentującego wykonawców w mediach anglojęzycznych (ACTRA), egzekwowała przepisy dotyczące godzin spędzonych na planie. Aktorzy w tym przypadku mają zagwarantowane 12 godzin przerwy od planu, liczone *set to set* (czyli od wyjazdu z planu do powrotu na niego).

Dodatkowe obowiązki wynikające z członkostwa w związku czy amerykańskiej gildii aktorów (SAG), do której należy Dougray Scott, nakładały na produkcję konieczność składania raportów dotyczących obecności aktorów na planie. Dokumenty, które z łatwością można znaleźć na dedykowanych stronach internetowych rzeczonych stowarzyszeń, wymagają uzupełnienia między innymi informacji o czasie pracy aktora, godzinach pobytu w garderobie czy charakterystyce, jak również godzinę początku i końca spożywania posiłku na planie. Aktor, którego dotyczy raport, każdorazowo musi go podpisać, by następnie produkcja mogła przesłać go do wskazanej organizacji.

W związku z obecnością zagranicznych aktorów oraz faktem, że film powstawał w języku angielskim, niezbędna była obecność na planie *dialect/accents coach*, który nie tylko dbał o poprawną wymowę u polskich aktorów, ale również odpowiadał za równanie akcentów. Dotyczyło to w szczególności Sophie Nelisse, która nie mogła zbyt odbiegać akcentem od Polaków. I a propos kwestii komunikacji na planie, to przebiegała ona w trzech językach – polskim, angielskim i oczywiście francuskim. Bywało, że wszystkie trzy mieszały się ze sobą w tym samym czasie. Dla przykładu Archambault komunikowała się w ojczystym języku z 1st AD lub script supervisorem, by szybko przekazać jakąś informację. Omawianie ról z Sophie Nelisse lub z Andrzejem Sewerynem również sprawniej szło po francusku. W tym samym momencie Paul Sarossy omawiał po angielsku kwestie związane z kamerą, a 2nd AD instruował po polsku ekipę o kolejnych działaniach realizacyjnych. W takich sytuacjach najważniejsze było, by na końcu wszyscy wiedzieli, co mają robić, a niestety nie zawsze tak się działo, szczególnie na początku produkcji, i cenny czas zabierało ponowne tłumaczenie. Wraz z upływem kolejnych dni ekipa przyzwyczaiła się do tego systemu i te problemy zniknęły, ale zapanowanie nad chaosem komunikacyjnym powinno odbyć się szybciej i być priorytetem dla każdej produkcji.

Na koniec jeszcze słowo na temat napisów końcowych. Poprosiłem Nicholasa o wzór, na jakim mam uzupełniać nazwiska polskich filmowców biorących udział w produkcji. Kiedy otrzymałem go od jego asystentki z Toronto, okazało się, że wielu stanowisk nie ma w naszej ekipie. Na przykład struktury i ramy finansowania nie przewidują zatrudnienia kilku asystentów kierownika do spraw lokacji zdjęciowych – ten w polskich warunkach musi sobie radzić z nimi sam. Ponadto na liście widniały funkcje, których praktycznie nie znamy, jak *rights & clearances coordinator*, który jest odpowiedzialny za pozyskiwanie praw i licencji do muzyki, obrazów czy innych materiałów, na których ciążyą prawa autorskie. Zadania, które w innych systemach są rozdzielane na kilka osób, w Polsce wykonuje najczęściej jedna. Poszczególne pionry również są tam znacznie bardziej roz-

budowane. Czy przez to jest nam ciężiej pracować w produkcji? Trudno stwierdzić, większość osób dobrze sobie radzi ze swoimi obowiązkami, ponieważ nie zna innych standardów i do ciężkiej pracy jest po prostu przyzwyczajona. Z drugiej strony być może wcale nie chodzi o ilość pracy, tylko o koncentrowanie się na powierzonych zadaniach z równie dużym zaangażowaniem i niezaniechanie niektórych czynności.

Różnic produkcyjnych przy międzynarodowych współpracach jest oczywiście więcej. Często może dochodzić do nieporozumień lub błędów wynikających na przykład z niewiedzy jednej ze stron lub trudności z przystosowaniem się do czyichś standardów. Międzynarodowa koprodukcja jest przy tym jednym z najtrudniejszych przedsięwzięć organizacyjnych i prawnych. Jednocześnie od lat 90. wzrasta jej znaczenie na rynku. Otworzyła też drogę do serwisów świadczonych przez polskich producentów na rzecz zagranicznych produkcji, co z kolei ożywia wewnętrzny rynek i dostarcza kolejnych inwestycji. Bez wątplenia także, bez względu na końcowy efekt, produkcja *Przysięgi Ireny* potwierdza słuszność realizacji takich projektów. Nieznany jest, w chwili oddania tego artykułu do druku, przyszły los filmu, ale wiele celów już zostało osiągniętych. Pamięć o Shoah zostanie podtrzymana. Udało się zrealizować dzieło według założeń ekonomicznych i czasowych. Polska ekipa potwierdziła zdolność organizacyjną, a współtwórcy i wykonawcy spełnili oczekiwania artystyczne.

Kiedy na plan w Lublinie przyjechali wszyscy producenci i scenarzysta, nie mogli uwierzyć, że udało się im dojść do tego momentu. Chociaż to prawdziwi weterani biznesu, byli autentycznie przejęci tym, że film, który przeszedł tak długą drogę i mógł nigdy nie powstać, ostatecznie wkrótce zostanie pokazany widzom na całym świecie.

Bibliografia:

- Appelgren, Ch., Neumann, P., *Sztuka koprodukcji*, tłum. M. Grawon. Lublin 2010.
- Finney, A., *The State of European Cinema. A New Dose of Reality*. London 1996.
- Grillo, M., *Production Management*, [w:] *The Movie Business Book*, ed. J. S. Squire, Third edition. Bershire 2006.
- Kupetsky, A., *The Social Network: Production Workflow*, [w:] *The Movie Business Book*, ed. J. S. Squire, Fourth edition. London 2016.
- Landry, P., *Scheduling and Budgeting your Film. A Panic-free Guide*. Burlington 2012.
- Wachała, J., *ABC Koprodukcji międzynarodowej. Film fabularny*, http://kipa.pl/wp-content/uploads/2021/04/ABC-koprodukcji_online-1.pdf, dostęp: 14.11.2022.

Abstract

An international film co-production is a unique organisational event that adds prestige to any cinematographic production in the world. It also proves the transnational nature of the art of filmmaking, which is based on developed organisational, legal and financial models. The subject matters of co-produced films are usually universal stories or those commemorating past events that are important for the world's history. One of these is the Second World War, which is still discovering its heroes. The article presents the production history of the making of the film *Irena's Vow*, about a Polish woman awarded the title of Righteous Among the Nations. The conditions of international film co-productions are analyzed, in the context of financial and organizational assumptions, as well as in the context of geopolitical risks. In doing so, the differences between the production systems in place in Poland and Canada are highlighted.

Key words: production studies, culture of film production, international co-production, production documentaries.

Słowa kluczowe: production studies, kultura produkcji filmowej, koprodukcja międzynarodowa, dokumenty produkcyjne.