

Artur Majer

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi
ORCID: 0000-0003-4722-0513

Producenckie kino Alka Pietrzaka

Wprowadzenie

Moim celem jest przedstawienie Alka (Aleksandra) Pietrzaka jako reżysera o świadomości producenta filmowego. Wydaje się, że we współczesnej kinematografii, także europejskiej, zależnej bardzo od publicznego wsparcia i narodowych mecenatów, taka postawa staje się coraz ważniejsza. Twórca nie istnieje bowiem tylko jako „duch napędzający” dzieło, lecz występuje w kontekście jego rynkowego życia. W odniesieniu do Hollywood pisał o tym już w latach 90. XX wieku Timothy Corrigan, twierdząc, że „amerykańscy *auteurs* są definiowani za pomocą swojego statusu komercyjnego oraz zdolności do promowania filmu, czasami bez zwracania uwagi na jego wybitny charakter”, a jednocześnie wskazywał na „instytucję *auteur* zastępującą i wykluczającą wartość samego filmu” (2007, s. 29). Tak rozumiana polityka autorska dotarła do Polski już jakiś czas temu. Prezentowana postawa dotyczy wszak wielu reżyserów, których kariery zaczęły się jeszcze w PRL-u: od Andrzeja Wajdy i Krzysztofa Zanussiego po Juliusza Machulskiego i Jacka Bromskiego. Wystarczy wspomnieć, że każdy z wymienionych „nestorów” czy „baronów” (por. Adamczak, 2010, s. 299–310) polskiej kinematografii był swego czasu szefem zespołu lub studia filmowego, w epoce przed i po wolno-rynkowych przemianach 1989 roku.

Tymczasem warunki rynkowe, w jakich debiutował Alek Pietrzak, były bardzo sprzyjające. Cezurą dla tej epoki rozkwitu zwykło się określać 2005 rok: uchwalenie ustawy o kinematografii i powołanie na jej mocy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Jego działalność zwiększyła nie tylko wolumen produkcji w naszym kraju, ale uczyniła ją zwyczajnie opłacalną (a przynajmniej mniej ryzykowną) dla niezależnych podmiotów rynku. W tym czasie tańszy stał się też sam proces produkcji dzięki cyfryzacji technologii. Modernizacja i cyfryzacja kin, intensyfikacja działań edukacji filmowej, rekonstrukcja cyfrowa dzieł polskiej kultury audiowizualnej i ułatwianie ich dostępności sprawiły, że do kina powrócił polski widz. Jeszcze w 2008 roku na polskie filmy przyszło ledwo 5,4 mln widzów (14,4% wszystkich widzów kinowych w Polsce), w połowie kolejnej dekady było to już 8,3 mln (18,6% wszystkich), zaś w najlepszym przedpandemicznym, 2019 roku – 16,3 mln (26,8% całości polskiej widowni) (Wróblewska, 2014, s. 174–176)¹. Z pewnością wpływ działalności tej instytucji był już widoczny w 2014 roku, czyli w roku produkcji średniometrażowego filmu dyplomowego Pietrzaka – *Mocna kawa wcale nie jest taka zła*. Twórca wydaje się zatem dzieckiem czasów tej prosperity, pozostając najmłodszym, bo niespełna 26-letnim debiutantem w pełnym metrażu fabularnym². Jego filmy, nawet skromne etiudy szkolne, wydają się być produkcjami, którym nie stają w poprzek ograniczenia rynkowe. Przekroczyć je pozwala, rzecz jasna, praca producentów i ich decyzje biznesowe. Drodze twórczej bohatera niniejszego artykułu towarzyszą zaś producenci niebagatelni i bardzo różnorodni. Jedni w swą działalność wpisana mają misję profesjonalizacji zawodu reżysera, jak Warszawska Szkoła Filmowa czy Studio „Młodzi i Film” im. Andrzeja Munka (Studio Munka) przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. Inni są ze wszech miar niezależni, jak Aurum Film Sp. z o.o. czy Gigant Films Sp. z o.o. Za realizacją ostatniego zaś filmu Aleksandra Pietrzaka stoi wielki medialny koncern TVN S.A.

Powyższe względy skłaniają mnie do przyjrzenia się postawie reżysera w kontekście produkcji jego filmów, rozpoznanie jego świadomości producenckiej nie po to, by stawiać go za wzór, lecz by unaocznic potrzebę przenikania się kompetencji w ramach tego procesu. Nie chcę jednocześnie zapominać, że jako reżyser-autor Pietrzak robi filmy, które wyrażają jego przekonania na temat świata, sztuki czy wartości.

¹ Boxoffice.pl, dostęp: 17.10.2022.

² Alek Pietrzak urodził się 11 listopada 1992 roku, a jego debiutancki pełnometrażowy film fabularny *Juliusz* miał premierę 14 września 2018 roku. Reżyser jest najmłodszym debiutantem polskiej kinematografii po 1989 roku. Wcześniej za takiego uchodził Juliusz Machulski, którego debiutancki *Vabank* miał premierę na osiem dni przed 27 urodzinami reżysera.

Twórca zwrócił na siebie uwagę dzięki wspomnianemu filmowi *Mocna kawa wcale nie jest taka zła*, nagrodzonemu między innymi w Łagowie, Kazimierzu Dolnym i Los Angeles. Utwór wyprodukowany został w 2014 roku, a rok później na jego podstawie reżyser uzyskał licencjat w dziedzinie sztuki. Jeszcze w trakcie swojej edukacji, a także po niej, terminował u Jerzego Stuhra na planie *Obywatela* (2014), współpracując z Opus Film Sp. z o.o., współdziałał ze Studiem Filmowym „Zebra” Juliusza Machulskiego, zaś najwięcej doświadczeń zbierał przy produkcjach Gigant Films Sp. z o.o. [*Planeta singli* (2016), reż. Mitja Okorn – potem także przy kolejnych częściach trylogii] oraz TVN S.A. [*Belfer 2* (2017), reż. Krzysztof Łukaszewicz, Maciej Bochniak, *Pod powierzchnią* (2018 – I seria), reż. Borys Lankosz, Bartosz Konopka], czyli tych dwóch podmiotów, które umożliwiły mu pełnometrażowy fabularny debiut oraz realizację drugiego filmu. W tym czasie w Studiu Munka, w ramach Programu Trzydzieści Minut, wyprodukowany został także film Pietrzaka *Ja i mój tata* (2017). Przy nim zaś współpracowała między innymi Aurum Film Sp. z o.o., rozwijająca wówczas skrzydła, dziś jedna z najbardziej znamiennych firm produkcyjnych w Polsce.

Zacznijmy jednak od tego, o czym opowiada Aleksander Pietrzak w swoich filmach.

Tematy kina Alka Pietrzaka

Na początek chcę przyjrzeć się szkolnym filmom reżysera – nie tylko po to, by dokładnie opisać jego twórczość, ale by pokazać jej ciągłość, przewodnie zainteresowania, motywy powracające i rozwijane w kolejnych produkcjach. Jeszcze w Warszawskiej Szkole Filmowej, lecz przed wspomnianą *Mocną kawą...*, powstały:

- *Cisza* – pierwsza etiuda stworzona przez Alka Pietrzaka na studiach reżyzerskich w Warszawskiej Szkole Filmowej w 2011 roku;
- *Country Cross* – film dokumentalny zrealizowany po pierwszym roku studiów w USA – Alek zaczął studia w roku akademickim 2011/2012, lecz postprodukcja trwała na tyle długo, że film ukończony został w 2013 roku;
- *Fool For Love* – kilka scenek z dramatu Sama Sheparda, zagranych po angielsku przez polskich aktorów, zrealizowanych na drugim roku studiów (2013);
- *Dr. Jazz* – ponownie etiuda, z początku drugiego roku studiów (2013), która przyniosła reżyserowi pierwsze nagrody.

Początki na drodze sztuki

Te etiudy są przede wszystkim znakami dorastania twórczego. Wykazują szkolne błędy związane z tempem opowieści, będąc zarazem zabawami formą, eksperymentami z narracją. Już *Cisza* umiejętnie wprowadza to, co w dramaturgii nazywamy zwrotem akcji. W tym przypadku na zasadzie dowcipnego *qui pro quo*: podczas cichej kolacji gaśnie światło. Głuchoniemy – jak było sugerowane – chłopak (Mateusz Weber) oblewa się winem i rzuca w przestrzeń przekleństwo. Okazuje się, że udawał niesłyszącego, by poderwać dziewczynę (Anna Karczmarczyk). *Country Cross* ma z kolei tyleż uroczą, co nieco pretensjonalną kompozycyjną ramę. Na początku i końcu Scott Gates, członek zespołu, któremu towarzyszy ekipa w podróży na Blue Grass Festival w Nowym Jorku, określa cele tej podróży, przedstawia powód udziału w niej przypadkowych nieco Polaków. W finale zaś, refleksyjnie i z młodzieńczą wiarą w siłę muzyki, czy też w ogóle sztuki, przekazuje swoje osobiste motto: „Udowodnij, że istniejesz”. Wyraźnie widać, że materiał ramowy został nagrany w jednym ustawieniu planu. Autorska ingerencja twórcy filmu polegała na takiej jego selekcji, że bohater początkowo jest pełen pasji i energii, a na końcu – melancholijny i filozofujący. Przeszedł zatem przemianę, odbył drogę nie tylko fizyczną, lecz także duchową. Rzuca się w oczy podobieństwo do losów Juliusza (Wojciech Meczaldowski) z debiutanckiego filmu Pietrzaka oraz Tomka (Kamil Szeptycki) z *Czarnej owcy*. Wspomnieć też należy wiek, a w zasadzie „wiek duchowy” jego bohaterów. Jeśli nawet nie są najmłodszy, jak Juliusz albo rodzice Tomka – Magda (Magdalena Popławska) i Arek (Arkadiusz Jakubik), to ich zachowania wskazują na niedojrzałość, lub po prostu młodzieńczą naiwność.

Sam tytuł *Dr. Jazz* jest z kolei znakiem miłości do sztuki – w tym przypadku muzyki. Zresztą bohaterowie pełnometrażowych filmów Alka Pietrzaka często zajmują się sztuką. Zarówno tytułowa postać *Juliusza*, jak i jego ojciec Juliusz senior, grany przez Jana Peszka, to artyści malarze. Tomek z *Czarnej owcy* prowadzi kanał na Youtubie, zajmuje się więc nowomedią kulturą audiowizualną. Nie chodzi jednak tylko o ich zawody czy pasje. Każdy z nich wpada ze swoją artystyczną duszą w pułapki współczesnej cywilizacji i musi się z nich wyzwolić. Odpowiednio – Juliusz odchodzi z kastrującej jego twórczą energię szkoły, Tomek od odzierających go z wartości rodzinnych hedonizmów umożliwianych przez wielką korporację. Sztuka nie powinna być więzieniem, zdaje się mówić twórca, powinna być emanacją ducha wolności i niezależności.

Rodzina, ach rodzina

Nieco inaczej myśli reżyser o życiu rodzinnym czy relacjach miłosnych. W tym wypadku zdaje się skłaniać ku postawie konserwatywnej. W *Fool For Love* para młodych ludzi, Mary i Eddie (Dagmara Brodziak i Michał Krzywicki), żyje, a raczej funkcjonuje w związku ze wszech miar toksycznym. W powietrzu wisi zdrada, uzależnienie, rozmowie towarzyszy histeryczna huśtawka nastrojów i nieufności. Nie sposób dociec, kto jest winien tej sytuacji. Niełatwą miłość przedstawia reżyser także w swoich filmach pełnometrażowych. Juliusz żyje początkowo w świecie własnych skostniałych reguł, które można opisać znanym powiedzeniem „porządek musi być”. Spotkanie Doroty (Anna Smołowik), kobiety po przejściach, w ciąży, acz radosnej i pełnej wiary w innych, a poza tym – inaczej niż on – spontanicznej i nieco szalonej powoduje, że bohater zaczyna wychodzić ze swojej strefy komfortu. Dopiero jednak smutek, żaloba i przypadkowe zatrucie powodują, że pojmuje, iż większą wartością niż puste zasady, w które tylko on wierzy, jest rodzina. Młody youtuber z *Czarnej owcy* zostaje z kolei niemal siłą skonfrontowany przez własnego ojca z oczekiwaniami, które ma wobec niego rodzina w związku z ciążą jego dziewczyny (Agata Różycka). Postępowaniu rodziców bohaterów w tej historii przyświeca przekonanie, że należy chronić dzieci przed popełnianiem błędów, które samemu się popełniło. Na jednym poziomie to naiwne, na innym – służy obronie wartości, którą rodzina stanowi.

Zresztą temat rodziny jest obecny w niemal każdej etiudzie i w każdym filmie Pietrzaka. W *Dr. Jazz* to przecież dziadek bohatera (Tadeusz Hankiewicz) podsuwa mu pod nos dziewczynę, z którą ten traci dziewictwo. Jakkolwiek brzmi ten opis, nie ma w filmie ani wulgarności, ani przemocy. Wnuczek (Mateusz Łapka) marzy o inicjacji seksualnej. Dowodzi tego inscenizacja sceny imprezy, na której pary całują się tak namiętnie, jakby obok nich nie siedział samotny chłopak. Dziadek znajduje mu zatem odpowiednią dziewczynę (Katarzyna Ucherska), wnuczkę swojej znajomej. W atmosferze śmierci zaś rozgrywa się dramat bohaterów *Ja i mój tata*. Pomimo trudności z opieką nad chorującym na Alzheimera ojcem (Krzysztof Kowalewski), pomimo strachu jego ciężarnej żony (Agnieszka Żulewska) przed całą sytuacją, Dawid (Łukasz Simlat) podejmuje wyzwanie i towarzyszy ojcu w odchodzeniu. Tuż przed tą śmiercią rodzi się jego drugi syn. Cykl życia zostaje zachowany. Smutek w duchu zen wzbogacony jest o niezwykłą czułość i uważność na drugiego człowieka. Temu służy, zdaniem reżysera, podstawowa komórka społeczna. W rodzinach Alka Pietrzaka ludzie się kochają i wspierają. Wszelkie pouczania, kłótnie toczą się w komicznym lub przynajmniej dramaturgicznie zabawnym duchu (por. Pietrzak, 2021, s. 58–59). Taką

jest scena przy stole w *Czarnej owcy*, gdy Magda wygarnia mężowi, że gdy Tomek był dzieckiem, on zostawił ich samych, bo zakochał się w innej. Ma to oczywiście swój wymiar tragiczny, lecz jest zarazem paradoksalne, a więc „zabawne”: Arek popełnił wszak ten sam błąd, przed którym teraz próbuje chronić własnego dorosłego syna. Tytułową czarną owcą w tej rodzinie nie jest więc tylko młody, uczący się odpowiedzialności Tomek, nie jest jedynie Magda, która po 25 latach małżeństwa wyznała, że jest lesbijką i opuściła męża, jest nią (czarną owcą) także Arek. Gdy zaś wszyscy w rodzinie noszą ten sam kolor umaszczenia, są po prostu tacy sami i tworzą jedność.

Wartości konserwatywne

Tradycyjne, konserwatywne wartości w ostatnim filmie Alka Pietrzaka mają nieco inny wydźwięk w kontekście lesbijstwa bohaterki. Jej coming out służy zarówno komizmowi, jak i zbudowaniu dramatu rozstania czy złamanej miłości. Lecz Magda pracuje też w szkole katolickiej, z której dobrowolnie odchodzi, kiedy jej tożsamość psychoseksualna zostaje rozpoznana przez dyrektora księdza. W zasadzie nie ma tutaj wniosków odnośnie do katolicyzmu czy systemu edukacji. Wydaje się, jakby te dwie sprawy – nauczycielka lesbijka i szkoła katolicka – nie mogły po prostu współistnieć. Brakuje jakiegoś rozwiązania tematu (por. Demiańczuk, 2021, s. 70). Tym samym, śmiem twierdzić, twórca albo nie chce, albo nie wie, jak wypowiedzieć się w tej kwestii. Pozostawienie jej nierozwiązanej jest jednak przyzwoleniem na opisany stan rzeczy, świadczy też o rzeczonym konserwatyźmie, unikającym podejmowania kontrowersyjnych zagadnień. Trudno, rzecz jasna, wyrokować, czy jest to świadoma decyzja twórcy, czy strategia programowa producenta TVN. Sam reżyser twierdził, że nie chciał zajmować stanowiska w sprawach LGBT, a orientacja bohaterki była dla niego ciekawa w kontekście jej trudnych wyborów i ich wpływu na losy pozostałych postaci, a zatem – z powodów dramaturgicznych (Pietrzak, 2021, s. 59).

Podobnie zresztą reżyser tłumaczył podejmowanie tematu relacji z ojcem. Wydawać by się mogło, że te „młodzieńcze” tematy w jego – nomen omen – młodzieńczym kinie świadczą o potrzebie rozliczenia się twórcy z własnymi demonami. To mylne wrażenie on sam dementuje twierdząc, że międzypokoleniowa męska rodzinna relacja jest dla niego ciekawym dramaturgicznym punktem wyjścia – a to z powodu współczesnego społecznego kontekstu i konstruktów męskości w naszej kulturze (tamże, s. 58).

Miłosne historie

Wreszcie należy wspomnieć o jednym z ważniejszych wątków w twórczości reżysera – miłości. Uczucie to nie jest przedstawiane jako naiwne zauroczenie – może pomijając nowelkę *Dr. Jazz*, ale tam chodzi raczej o inicjację seksualną niż związek. Relacje miłosne, czy to rodzinne, rodzicielskie, czy erotyczne, łączące bohaterów, są niebanalne. Była już mowa o wyzwaniu, jakim jest miłość Dawida do umierającego ojca w *Ja i mój tata*. Jeszcze wyraźniej widać to w przypadku bohaterów *Mocna kawa wcale nie jest taka zła*. Pomimo drażącego ich relację konfliktu ojciec, Jacek (Marian Dziędziel) i syn, Łukasz (Wojciech Meczaldowski) nie są tu antagonistami. Wbrew cechującej obu upartości, dążą do kompromisu. Wbrew realizowaniu stereotypów na temat zimnego chowu, twardej ręki i ciągłej nieobecności mężczyzny w wychowaniu dziecka, odnajdują w sobie ciepło wystarczające, by przekroczyć granicę obcości. Tyleż subtelne, co wyraziste postawy wobec świata czynią ich – pomimo różnicy pokoleń – bardzo do siebie podobnymi. To ostatecznie staje się platformą porozumienia. Finałowe wzruszenia, łzy w oczach dorosłych mężczyzn nie są wcale złamaniem konsekwencji ich zatwardziałości. Taka czułość musi im wystarczyć i obaj dobrze zdają sobie z tego sprawę. Wciąż w mocy pozostaje tradycyjne spojrzenie na rodzinę, która jest wartością największą. Ojciec po raz pierwszy obejmuje syna wówczas, gdy dowiaduje się, że trzy lata wcześniej został dziadkiem. W świecie tych wartości postawienie domu, posadzenie drzewa i spółdzenie następcy nadal jest na szczycie osiągnięć mężczyzny. Szczęśliwie i ci mężczyźni dostają szansę na naprawę swoich błędów i wyjście na emocjonalną życiową prostą.

Podobnie nieoczywista, czasami wręcz ambiwalentna jest miłość romantyczna w kinie Pietrzaka. Uczucie łączące Juliusza i Dorotę, choć urocze i świeże, pozostaje niestabilne, dotyczy też bardzo różnych od siebie ludzi, do tego dorosłych, po przejściach, już zasklepionych w swoich potrzebach i charakterach. Co przecież nie wyklucza – i o tym też traktuje ten film – że na próbę znalezienia miłości nigdy nie jest za późno (por. Pietrzak, 2018a, s. 64). Tomek, jak było powiedziane, jest zbyt niedojrzały, by zrozumieć, że miłość wymaga poświęceń, podjęcia odpowiedzialności za drugą osobę. Nie pojmuje tego nawet, gdy jego dziewczyna zachodzi w ciążę. Nie ma tu sentymentalnych zrywów w stylu komedii romantycznych, olśnień, epifanii i nagłego rozpoznania siły własnego uczucia. Jest za to praca nad sobą, wytężona i cierpliwa – i nauka, czym ma być dojrzały związek. Zresztą nawet w odcinku cyklu *Planeta Singli. Osiem historii*, zatytułowanym *Test* i wyreżyserowanym przez Alka Pietrzaka (scenariusz: Błażej Dzikowski), temat miłości nie znajduje oczekiwanej gatunkowej puenty w postaci pocałunku czy bliskości pary zakochanych. Główna bohaterka Ela (Marianna Linde) w wyniku zadanego sobie eksperymentu poszukiwania mężczyzny życia odkrywa nie

miłość, ale możliwości. Uczy się, że nie powinna zakładać, jakie są cechy idealne partnera, lecz raczej otworzyć się na to, jaki jest człowiek, z którym się spotyka. Ostatnie ujęcia wskazują ją wolną przede wszystkim od własnych ograniczeń myślenia o miłości. To sprawia, że mężczyźni oglądają się za nią na ulicy³. Jest atrakcyjna, bo jest wolna. Pamiętając jednak o konserwatyzmie filmów twórcy, wypada dodać: jest wolna, bo jest sama. Nie sposób przewidzieć, jak by została przedstawiona, gdyby była matką czy żoną, związaną (więc niewolną) utwierdzonymi społecznie więzami i zobowiązaniami.

Twórca i produkcja

Przejdźmy jednak do produkcji filmów i pracy Alka Pietrzaka na tym polu. Jeszcze w okresie szkolnym, robiąc etiudy, reżyser otaczał się ludźmi i rozmawiał z organizacjami lub firmami, których pomoc okazywała się niezbędną dla realizacji projektu. Głównym współpracownikiem i autorem zdjęć do wszystkich jego filmów jest Mateusz Pastewka. Znają się od czasów szkolnych, gdy operator pełnił też często funkcję II reżysera podczas realizacji etiud Pietrzaka. Obaj przyznają, że przeszli razem klasyczną drogę debiutanckiego tandemu reżyser – operator w naszym systemie: od filmu dyplomowego, przez „trzydziestkę” w Studiu Munka, po debiut fabularny (Pietrzak, Pastewka, 2018, s. 34). Łączy ich nie tylko przyjaźń zawodowa i osobista, ale także etos pracy. Doświadczeniem wspólnej pracy nad *Juliuszem* podzielili się w napisanym razem artykule do branżowego magazynu „FilmPro”, zatytułowanym *Preprodukcja twórcza*. Jako że w środowisku filmowców przetoczyła się gorąca debata na temat nomenklatury odnoszącej się do okresów produkcji (Kaczmarski, 2019; Kaczmarski, Rudnicki, 2022a; Kaczmarski, Rudnicki, 2022b; Zabłocki, 2022), tłumacząc, że chodzi o przygotowanie do rozpoczęcia zdjęć, czyli wejścia na plan. Twórcy przygotowali się do tego bardzo skrupulatnie. Oglądali dziesiątki komedii i filmów „sundance’owych”, by za pomocą odniesień do wcześniejszych dzieł zbudować styl, który posłuży obrazowemu opowiedzeniu historii zapisanej w scenariuszu (Pietrzak, 2018b, s. 48). Zresztą sama praca nad scenariuszem trwała rok, a podpisał go, oprócz reżysera, aż czterech współautorów. Alek Pietrzak wyznawał: „To była niesamowita praca. Byłem w tej grupie najmłodszy, najgłupszy i najmniej doświadczony. Abelard Giza i Kacper Ruciński to specjaliści od komedii, Michał Chaciński z pewnością obejrzał więcej filmów, a Łukasz Światowiec więcej napisał. (...) Poziom IQ był w tej grupie bardzo wysoki, podobnie jak poziom ego. Najważniejsze jednak, że mimo iż często się kłóciliśmy, wyzywaliśmy, śmiałościliśmy z siebie nawzajem, nikt nigdy na nikogo się nie obraził, a wręcz przeciwnie

³ Wśród nich, na zasadzie *cameo*, pojawia się sam reżyser.

– nasz szacunek do siebie rósł z każdym spotkaniem” (tamże). Z powyższego cytatu wynika zarazem pokora i pewność siebie twórcy, które mogą wynikać po prostu ze szczęśliwego mariażu osobowości, lecz także być częścią „biograficznej legendy”, promocją postawy świadomej warunków produkcji własnego dzieła. W takim tonie napisany jest też ów wspólny artykuł o pracach przygotowawczych do zdjęć, które podejmowali operator z reżyserem.

Wynika z niego determinacja i pracowitość, ale i wspomniana wyżej świadomość uwarunkowań produkcyjnych. Tak interpretuję przekonanie wyrażone eksplicytnie, że „istotną cechą twórcy filmowego jest umiejętność organizacji pracy w wyznaczonym terminie” (Pietrzak, Pastewka, 2018, s. 34). Nawet jeśli liczba dni zdjęciowych jest bardzo mała, wartością nadrzędną pozostaje po prostu zrobić film. By wykorzystać tę ograniczoną liczbę w pełni, należy się przygotować, zaplanować pracę możliwie dokładnie. „Takie są wymogi rynku” – mówią twórcy (s. 35). Tworzenie dokładnego 900-stronicowego scenopisu wraz z referencjami wizualnymi, rzutami planów zdjęciowych, miało służyć zwiększeniu poczucia bezpieczeństwa pracy w ekipie. Autorzy używają wręcz słowa „zaufanie”, zdając sobie sprawę, jak o nie trudno młodym i niedoświadczonym, a pełniącym już decyzyjne funkcje debiutantom (s. 36). Tak prezentowana odpowiedzialność bliska jest normatywnej, a wręcz ustawowej roli producenta filmu, czyli osoby, która „podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje, prowadzi i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji filmu” (Ustawa o kinematografii, 2005, poz. 1111). Nie chcę, rzecz jasna, sugerować, że Pietrzak i Pastewka pełnili tę funkcję, czy że wyręczyli producentów w ich zadaniach. Moim celem jest zwrócenie uwagi na fakt rozumienia przez tych twórców roli warunków produkcyjnych. Można wręcz odnieść wrażenie, że stają się one punktem wyjścia do pojmowania, czym w istocie jest sam proces twórczy. Inaczej wszak będzie on przebiegał przy 45, a inaczej przy 24 dniach zdjęciowych. Pietrzak i Pastewka dowodzą, jak wskazuje tytuł ich artykułu, że artystyczny wymiar filmu zaczyna się na długo przed pracą na planie filmowym, a funkcje producenta promieniują i obowiązują ich równie mocno, jak wszystkich kreatorów dzieła.

Finansowanie i wsparcie

Ciekawym aspektem jest też ów „finansowy proces” w ramach produkcji filmów Alka Pietrzaka. Nie chodzi w nim wyłącznie o wsparcie w postaci „żywej gotówki”, ale także o udział ludzi, przedsiębiorstw czy instytucji w realizacji filmu na zasadzie wkładu rzeczowego, aportu albo usługi barterowej, uwidoczniowych chociażby w napisach. Gdy przyjrzeć się umieszczonym w nich nazwiskom,

okazuje się, że są to nierzadko bliscy, rodziny twórców. Skoro zaś Pietrzak spędził całe życie w Płocku i nie był tam anonimowy, korzystał ze znajomości miasta i jego oficjeli. Prezydent miasta Płocka objął honorowym patronatem film *Mocna kawa wcale nie jest taka zła*. Reżyser opowiadał⁴, że po prostu przygotował prezentację i wraz ze scenariuszem położył na biurku prezydenta. Ostatecznie dostał 5 tys. zł jako wsparcie. Z płockiej – a jakże – firmy Peklimar (Zakłady Mięsne Peklimar Sp. z o.o.) otrzymał w postaci barteru wiele kilogramów mięsa i przetworów mięsnych, które jego matka i ciotka przygotowywały w ramach cateringu. To pozwoliło, oczywiście, oszczędzić przewidziane na ten cel koszty. Dzięki sprzężonym działaniom w takim zakresie reżysera i producenta wykonawczego *Ja i mój tata*, Aurum Film, udało się podwoić budżet „trzydziestki”. Studio Munka zapewniało bowiem jedynie ok. 140 tys. zł na całą produkcję. Głównym mecenasem filmu została Adamed Grupa, przyciągnięta przez Aurum. Pietrzak „załatwił” natomiast udział firmy ochroniarskiej RRSecurity, którą zresztą przedstawił następnie Radosławowi Drabikowi i Michałowi Chacińskiemu z Gigant Films. Ci zaś skorzystali z jej usług nie tylko przy produkcji *Juliusza*, lecz i swoich kolejnych *Planet Singli*. Sam reżyser uważa trochę przeciwnie, że im więcej firm i osób namówi do pomocy, tym bardziej sam będzie się starał, żeby jego działania osiągnęły zadowalający efekt. To dla niego – jak mówi – rodzaj mobilizacji i powód do wyczerpanej pracy zarazem. Choć z jednej strony słowa takie brzmią jak autopromocja, nie zmienia to faktu, że mogą być zarazem bardzo szczerze, a mechanizm stymulacji twórczej aktywności jest dość wiarygodny.

Pietrzak twierdzi też, że starał się zawsze w taki sposób myśleć o budowie swoich scenariuszy, by mogły one znaleźć wsparcie finansowe i tym samym zwiększyć szanse produkcyjne. Film pozostaje bowiem dla niego platformą umożliwiającą sprzedaż przestrzeni biznesowej. Zaangażowanie prywatnych przedsiębiorców czy to z branży spożywczej, czy ochroniarskiej, czy farmaceutycznej zwiększa *production value*. Pozwala przykładowo zatrudnić aktorów o znaczących nazwiskach, jak Łukasz Simlat, Krzysztof Kowalewski, Jan Peszek, Jerzy Skolimowski, Krystyna Janda, Andrzej Chyra. A nazwiska te przyciągają przedsiębiorców i w ten sposób nakręca się spirala współpracy i wzajemna pomoc finansowa lub promocyjna.

Ponadto reżyser bardzo ceni sobie bliską współpracę z II reżyserem biurowym, odpowiedzialnym za kalendarzówkę w zgodzie z dostępnością aktorów i lokacji. Kalendarzowy plan zdjęć bywa też tak zmieniany przez niego, by oszczędzić na

⁴ Rozmowa z Alkiem Pietrzakiem z dn. 21.10.2022 r. Wiele wyjawionych w tym rozdziale treści pochodzi z tego spotkania.

czasie pracy aktorów, co później może wykorzystać przy trudniejszych planach. Gdy uznał, że na planie serialu *39 i pół* ma za mało statystów, ściągnął do tej roli chętnych studentów reżyserii i aktorstwa Warszawskiej Szkoły Filmowej (w której miał wówczas zajęcia), a planowaną mniejszą liczbę agencyjnych przerzucił na inny dzień i skumulował w ten sposób w niezbędną mu liczniejszą grupę. Wyznał nawet podczas rozmowy, że jego zaangażowanie i „ciekawość produkcyjna” niepokoiła członków tego pionu podczas współpracy z – ze wszech miar wszak profesjonalną – ekipą TVN S.A. Nie dziwi to o tyle, że świadomość wymogów, ograniczeń i potrzeb produkcji podczas realizacji filmu nieczęsto znajduje się w orbicie zainteresowań reżysera. Postawa tego twórcy świadczy o jego wiedzy i uważności na to, ile od uwarunkowań produkcyjnych zależy, jak są one newralgiczne i zarazem istotne w całym procesie.

Co dalej?

Początki drogi twórczej młodego reżysera bywają fascynujące, bo trudno wróżyć, w jakim kierunku podąży jego kariera. W przypadku filmów Alka Pietrzaka łatwo jednak dostrzec podobieństwa. Pełnometrażowe fabuły – ale nie tylko one – są z pewnością komediodramatami. O debiucie pisano, że to „zonglujący gatunkami i konwencjami – od komedii romantycznej po dramat rodzinny z wątkiem kryminalnym – zbiór skeczów połączonych osią fabularną” (Kuźma, 2018, s. 136). Chwalono reżysera za czerpanie „i ze współczesnego stand-upu, i ślapsticku, i absurdałnego humoru” (Cegiełkówna, 2018, s. 86). W przypadku *Czarnej owcy* słowo komediodramat pasuje już dużo lepiej i w sposób bardziej bezpośredni. Marek Hendrykowski uznaje go za odmianę komedii „wpisanej w (...) ramy złożonej wizji świata i ludzkiego życia” (Hendrykowski, 1998, s. 82), a zatem rodzaj komedii na poważnie, czy raczej: poważnego filmu z elementami komediowymi. Można się wszak uśmiechać do wyborów bohaterów, ich decyzji, losów, albo wydarzeń, w których biorą udział. Z czasem jednak, jak słusznie zauważał recenzent: „komedia się kończy, a zaczyna prawdziwe życie: czasem zabawne, choć gorzkie, czasem całkiem serio, choć budzące uśmiech” (Zarebski, 2021, s. 89). Niewielu polskich filmowców odsuwa na dalszy plan tzw. kino artystyczne. Pietrzak twierdzi dosłownie: „Chcę robić filmy, żeby ludzie przeżywali w kinie emocje, żeby się trochę pośmiali, trochę wzruszyli, a czasami przy okazji nad czymś zastanowili. Taka właśnie powinna być współczesna komunikacja z widzem – poprzez emocje” (2018a, s. 64). Po pewnym czasie dodaje: „No, może jeszcze coś – nadzieja. (...) Jak widzowie się śmieją i wzruszają, to mam dobry torcik. Ale jak wychodzą z kina z myślą, że mimo kłód rzucanych pod nogi nie jest wcale tak źle i żyje się fajnie, to jest to ciacho idealne!” (2021, s. 59). Taka deklaracja powoduje, że jako odbiorcy możemy się spodziewać projektów

podobnych do omówionych powyżej, szytych z podobnym sznytem i oscylujących wokół podobnych tematów.

Z kolei wskazywana świadomość procesów produkcyjnych może prognozować, że Aleksander Pietrzak sam stanie się kiedyś producentem filmowym. Jest na dobrej drodze: w 2022 roku (19–22 sierpnia) zorganizował pierwszą edycję wydarzenia Big Festivalowski⁵, inspirowanego „wyluzowaną” postawą „The Dude’a” z filmu *Big Lebowski* (1998) Joela i Ethana Cohenów. Miało ono miejsce, rzecz jasna, w Płocku, a obejmowało prezentację komedii filmowych, stand-upów, zabawnych telewizyjnych reklam, spotkania z twórcami rodzimej kultury skupionej wokół humoru i komizmu, a także otwarcie pierwszego w Polsce Muzeum Memów. Organizacja tego festiwalu może być zarazem przyczynkiem do dalszego rozwoju reżysera, robiącego konsekwentnie komediodramaty, jak i początkiem kariery producenta nastawionego na rozrywkę dla widzów kina o potencjale frekwencyjnym.

Bibliografia:

- Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- <https://bigfestivalowski.pl/>, dostęp: 10.01.2023.
- www.boxoffice.pl, dostęp: 17.10.2022.
- Cegiełkowa, I. (2018). *Juliusz*. „Kino”, nr 9.
- Corrigan, T. (2007). „Auteurs” i *Nowe Hollywood*. Przeł. Martyna Olszowska. „Kwartalnik Filmowy”, nr 60.
- Hendrykowski, M. (1998). *Komedia filmowa – wczoraj i dziś*, [w:] K. Loska (red.), *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Kraków: Rabid.
- Kaczmarek, J. (2019). *Technologia produkcji filmowej*, [w:] A. Majer, T. Szczepański (red.), *Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi.
- Kuźma, D. (2018). *Kino żartobliwego niepokoju*. „Wprost”, nr 39.
- Pietrzak, A. (2018a). *Trauma najlepiej przepuścić przez filtr komediowy*. Rozm. Marcin Zawisliński. „Kino”, nr 9.
- Pietrzak, A. (2018b). *Nie da się być zabawnym 24 godziny na dobę*. Rozm. Kuba Armata. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 9.
- Pietrzak, A. (2021). *Życie to nie zadanie z fizyki*. Rozm. Mateusz Demski. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 7–8.
- Pietrzak, A., Pastewka, M. (2018). *Preprodukcja twórcza*. „FilmPro”, nr 3.

⁵ <https://bigfestivalowski.pl/> (dostęp: 10.01.2023).

Rudnicki, M., Kaczmariski, J. (2022a). *Preprodukcja w języku filmowym*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 6.

Rudnicki, M., Kaczmariski, J. (2022b). *Uzupełnienie do harmonogramu produkcji filmu PISF*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 7–8.

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, Dz. U. 2005, Nr 132, poz. 111 (z późn. zm.).

Wróblewska, A. (2014), *Rynek filmowy w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Zabłocki, M. J. (2022). *Suplement*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 9.

Zarębski, K. (2021). *Czarna owca*. „Kino”, nr 9.

Abstract

The paper entitled *Alek Pietrzak's Producer's Cinema* focuses on Aleksander Pietrzak, the director of the younger generation, his creative strategies and attitudes. The work's ethos which he articulates and describes in interviews and press materials indicates his large producer's awareness. According to him, a film-maker's task is “the ability to organise work within the set deadline.” He prepares to this work painstakingly in order to fulfill the assumptions of the film set in the most efficient way. He chooses to collaborate not only with other contributors, but also with the institutions and companies whose support – substantive or financial – expedites production processes. Simultaneously, he draws from his personal know-how of the business, as well as makes use of the possibilities which he assumes during the conceptual work on the screenplay and shooting script.

Key words: Aleksander Pietrzak, Polish Cinema, film production.

Słowa kluczowe: Aleksander Pietrzak, kino polskie, produkcja filmowa.