

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

NR 28 (35) 2022 - ISSN 1730-7775 - CENA 21 PLN (W TYM 8% VAT)



Polskie kino współczesne

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA – SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)

ADRES DO KORESPONDENCJI:

Centrum Filmowe UG im. Andrzeja Wajdy
ul. Wita Stwosza 53
80-308 Gdańsk
info@panoptikum.pl

REDAKCJA:

Mirosław Przyłipiak - miroslaw.przylipiak@ug.edu.pl
Grażyna Świętochowska - graz@panoptikum.pl
Sebastian Jakub Konefał - info@panoptikum.pl
Paweł Biliński - info@panoptikum.pl
Masa Gustin - info@panoptikum.pl

REDAKTOR PROWADZĄCY NUMERU:

Michał Piepiórka (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska) - michal.piepiorka@amu.edu.pl

RADA NAUKOWA:

Mieke Bal (University of Amsterdam, Netherlands), Warren Buckland (Oxford Brookes University, UK), Anders Marklund (Lund University, Sweden), Gunnar Iversen (Carleton University, Canada), Seung-hoon Jeong (Columbia University, USA), Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), Ewa Mazierska (University of Central Lancashire, UK), Ágnes Pethő (Sapientia Hungarian University of Transylvania, Romania), Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENCI:

- Marcin Adamczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Monika Bokiniec (Uniwersytet Gdański, Polska)
- Lyubov Bugayeva (Saint Petersburg State University, Russia)
- Elżbieta Busłowska (Central Saint Martins College Of Art and Design, University of The Arts London, UK)
- Elżbieta Duryś (Uniwersytet Warszawski, Polska)
- Janina Falkowska (Higher School of Economics and Humanities, Bielsko-Biala, Poland)
- Dawid Głównia (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
- Eva Naripea (Eesti Kunstiakademia, Tallinn, Estonia)
- Joanna Sarbiewska (Uniwersytet Gdański, Polska)
- David Sorfa (University of Edinburgh, UK)
- Anna Taszycka (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Polska)
- Balázs Varga (Eotvos Lorand University, Hungary)

REDAKCJA JĘZYKOWA: Jarosław Kurek

PROJEKT GRAFICZNY, OKŁADKA, LAYOUT I SKŁAD

Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

Visual material reproduced with the explicit consent of the right holders.

Wydawca wersji drukowanej / Publisher: Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk.



Prace nad numerem 27 2022 dofinansowane w ramach programu „Rozwój Czasopism Naukowych” (umowa nr RCN/SP/0375/2021/).

The work on editing the volume was supported by the Ministry of Science and Higher Education, Republic of Poland, program “Rozwój Czasopism Naukowych”.

ISSN 1730-7775

Polskie kino współczesne

Spis treści

Wstęp. Polskie kino współczesne 7

Kino debiutantów. Instytucje

Michał Piepiórka,
Arytmetyka polskich debiutów fabularnych (2006-2021) 15

Anna Wróblewska
Program Sześćdziesiąt Minut Studia Munka SFP jako nowy model realizacji fabularnego filmu niskobudżetowego 47

Kino transnarodowe. Translacje

Mateusz Katner
W kleszczach transnarodowości. 1983 68

Gabriela Jędrusik
Dubbing filmów animowanych jako przekaz kulturowy. O współczesnym podejściu do translacji dubbingowej w Polsce 89

Kino koprodukcji. Trajektorie

Szymon Szul

Kierunek Wschód. Kulisy realizacji filmu Mamo, czy kury potrafią mówić?

104

Tomasz Kożuchowski

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

126

Kino autorskie. Interpretacje

Artur Majer

Producerskie kino Alka Pietrzaka

142

Adam Domalewski, Agnieszka Powierska

Matka może odejść. Obrazy macierzyństwa i katastrofy w filmach Wieża. Jasny dzień (2017) Jagody Szalc oraz Fuga (2018) Agnieszki Smoczyńskiej

155

Varia

Ewa Mazierska

Plebiscyt Sight and Sound na najlepszy film: niespodzianki i rozczarowania

176

Barbara Giza

Recenzja książki Nóż w wodzie. Non stop pod redakcją Pawłowskiej-Jądryk, Tomczyk-Jarzyńy

181

Biogramy

185

Wstęp

Gdy w 2005 roku wchodziła w życie ustawa o kinematografii, powołująca Polski Instytut Sztuki Filmowej, prawdopodobnie mało kto zdawał sobie sprawę, że to wydarzenie stanie się kamieniem milowym w historii naszego kina, od którego wiele osób zacznie datować jego „współczesność”. Tymczasem od tego momentu minęło już niemal 20 lat i można pokusić się o podsumowanie rzeźzonego okresu. W jakim stopniu powołanie instytutu wpłynęło na rodzimą kinematografię? Jakie trendy produkcyjne i tematyczne w niej dominują? Jak kształtuje się praktyka autorów filmowych? Gdzie znajduje się miejsce polskiego kina na arenie międzynarodowej? To tylko część pytań, na jakie próbowali odpowiedzieć autorzy, których artykuły znalazły się w tym numerze „Panoptikum”.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że opisywanie zdarzeń należących do obszaru kultury współczesnej jest szczególnie kłopotliwe. Zadanie to należy do skazanych, w pewnym przynajmniej stopniu, na fragmentaryczność, niekompletność, konieczność nieustannego aktualizowania. Opublikowane w tym tomie teksty problem ów potwierdzają. Autorzy niejednokrotnie zamykają zjawiska w arbitralnie przyjętych ramach czasowych, komentują te wciąż będące niezakończonymi projektami, próbują uchwycić specyfikę młodych autorów u progu ich karier, a nawet opisują produkcje filmowe, które jeszcze nie trafiły na ekrany. Jednocześnie ich artykuły dowodzą, że takie pisanie ma sens i jest ze wszech miar potrzebne. Badając bowiem to, co dzieje się tu i teraz, znacznie łatwiej dotrzeć do uczestników opisywanych zdarzeń, zaobserwować złożone prawidłowości odtwarzanych zjawisk czy zdobyć niezbędne dokumenty. Artykuły opisujące fenomeny *in statu nascendi* nie tylko posiadają naukową wartość analityczną, ale również, nie mam co do tego wątpliwości, będą stanowić dla przyszłych historyków cenne źródło wiedzy o polskim kinie pierwszych dekad XXI wieku.

Zgromadzone w głównej części numeru artykuły mogą stanowić kolejny dowód na to, że rodzima kinematografia znajduje się w okresie prosperity. Szeroką rozpiętość tematyczną tekstów można potraktować jako odbicie ogromnej różnorodności polskiego kina dnia dzisiejszego. Wygląda bowiem na to, że twórczość rodzimych filmowców jest na tyle inspirująca, iż wpływa na naukową aktywność wokół niej. Wystarczy powiedzieć, że w numerze znalazły się teksty poświęcone tak różnym zjawiskom jak netfliksowe seriale, kino autorskie, filmy animowane,

innowacyjne programy filmowe, kino debiutantów, produkcyjne aspekty koprodukcji, a nawet tajniki dubbingu.

Wyjątkowo istotnym aspektem funkcjonowania polskiej kinematografii okazał się dla autorów wątek transnarodowy. Aż cztery teksty przyglądają się branży i dziełom przez pryzmat relacji międzynarodowych bądź kulturowej translacji. Aspekt transnarodowy pojawia się już w tytule artykułu Mateusza Katnera „W kleszczach transnarodowości. 1983”, opowiadającego o pierwszej polskiej produkcji oryginalnej serwisu streamingowego Netflix, czyli serialu *1983*. Autorka interesują przede wszystkim przyczyny artystycznej porażki tego przedsięwzięcia, dlatego zestawia ze sobą analizę kontekstów produkcyjnych z ekranowym rezultatem, wskazując na wpływ transnarodowych norm medialnego giganta na jakość. Z drugiej strony autor rozpatruje produkcję z perspektywy recepcji, koncentrując się na specyfice polskiego odbioru serialu.

Aspekt międzykulturowych translacji w dubbingu opisuje natomiast artykuł Gabrieli Jędrusik „Dubbing filmów animowanych jako przekaz kulturowy. O współczesnym podejściu do translacji dubbingowej w Polsce”. Autorka opisuje praktykę przekładania dialogów filmów zagranicznych na język polski w perspektywie filmoznawczo-kulturoznawczej, traktując rezultat pracy tłumaczy jako przekładnik treści kulturowej. Autorka rozpatruje to zagadnienie na przykładzie translacji ścieżek dźwiękowych wybranych, pełnometrażowych zagranicznych filmów animowanych z ostatnich dwóch dekad.

Także Szymon Szul zwraca uwagę na funkcjonowanie polskiej kinematografii w obiegu międzynarodowym. Jego artykuł „Kierunek Wschód. Kulisy realizacji *Mamo, czy kury potrafią mówić?*” opisuje losy polsko-białoruskiej koprodukcji Studia Filmowego Semafor z lat 90. Sięgając po dokumenty archiwalne oraz korzystając z wywiadów pogłębionych z byłymi pracownikami studia, dokonuje rekonstrukcji procesu produkcji pełnometrażowego filmu animowanego, zwracając szczególną uwagę na problemy, jakie pojawiały się w trakcie realizacji.

Podobny cel przyświecał Tomaszowi Kożuchowskiemu, który w trybie etnograficznym dokonał badań nad procesem powstawania koprodukcji polsko-kanadyjskiej *Przysięga Ireny*. Autor w artykule „Warunki prawne, finansowe i organizacyjne w koprodukcji kanadyjsko-polskiej. Przypadek filmu *Przysięga Ireny*” dokonał omówienia finansowych i produkcyjnych konsekwencji płynących z faktu wejścia we współpracę dwóch kinematografii z różnych kontynentów. W sposób szczególny skoncentrował się na aspekcie ryzyka, jaki wiąże się z pracą nad filmem w rzeczywistości międzynarodowej.

Artur Majer oraz Adam Domalewski i Agnieszka Powierska umieścili natomiast swoje analizy znacznie bliżej obszaru badań nad autorem filmowym, koncentrując się raczej na kontekstach lokalnych niż globalnych. Majer postawił figurę autora w środku swoich rozważań, choć potraktował ją nietypowo. Dokonał co prawda analizy tekstualnej filmowego dorobku Alka Pietrzaka, ale bardziej interesował go nietypowy aspekt stylu pracy reżysera, wyróżniający go na tle innych polskich twórców. Badacz nazwał tworzone przez Pietrzaka kino „produkcyjnym”, bo charakteryzujący filmowca etos pracy zaświadcza o jego ogromnej świadomości w tym aspekcie.

Autorzy artykułu „Matka może odejść. Obraz macierzyństwa i katastrofy w filmach *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szalc oraz *Fuga* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej” z kolei zestawili dwa wymienione w tytule filmy ze względu na łączące je fabularne i znaczeniowe podobieństwa. Domalewski i Powierska zauważają, że oba dzieła koncentrują się na przedstawionych jako monstra postaciach matek, jednocześnie sympatyzując z nimi. Bohaterki charakteryzuje fakt, że w pewnym momencie swojego życia opuściły rodziny, w tym dzieci. Autorzy, dokonując skrupulatnej analizy tekstualnej, wskazują na semiotyczną wspólnotę obu twórczyń, których filmy zwiastują – społeczną lub metafizyczną – katastrofę.

Ostatnie dwa teksty koncentrują się natomiast na postaciach debiutantów. Anna Wróblewska w artykule „Program «Sześćdziesiąt Minut» Studia Munka SFP jako nowy model realizacji fabularnego filmu niskobudżetowego” dokonała opisu charakterystyki i dokonań jednego z programów Studia Munka, który nie tylko odznacza się – jak głosi tytuł – niskobudżetowością, ale również faktem, że jest skierowany do młodych filmowców, rozpoczynających swoją przygodę z kinem.

W artykule „Arytmetyka polskich debiutów fabularnych (2006–2021)” Michał Piepiórka dokonuje natomiast analizy ilościowej pola debiutantów filmowych. Autor koncentruje się przede wszystkim na trzech aspektach: strukturze wieku, płci i edukacji młodych reżyserów, jednocześnie dokonując przeglądu zaangażowania producentów i dystrybutorów w twórczość debiutantów. Artykuł wieńczy analiza box office’u filmów podpisanych przez filmowców realizujących swoje pierwsze dzieła. Kontekstem, w którym Piepiórka umieszcza swoją analizę, są zmiany, jakie do pola debiutantów wprowadziło powołanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Ta różnorodność tematyczna pociągnęła za sobą również wielość badawczych perspektyw, bowiem autorzy zawartych w tomie artykułów korzystali z odmien-

nych metodologii. Wydaje się, że nie jest przypadkiem, iż najwięcej tekstów wywodzi się z obszaru lub z pogranicza szeroko rozumianej kultury produkcji. Jest to prężnie rozwijająca się w Polsce gałąź filmoznawstwa, która bardzo dobrze nadaje się do badania otoczenia organizacyjnego kinematografii, wpływającego na kształt tworzonych dzieł. To właśnie ta perspektywa pozwoliła Wróblewskiej na rekapitulację dokonań i analizę produkcyjnej filozofii stojącej za programem „Sześćdziesiąt Minut” Studia Munka. Wrażliwość kojarzona z *cultural production* została powiązana z wejrzeniem etnograficznym w szkicu Kożuchowskiego, wskazującym na многие problemy przedsięwzięć o charakterze koprodukcyjnym. Konteksty produkcyjne, ze szczególnym uwzględnieniem wpływu PISF-u, były niezwykle istotne w przypadku ilościowego wejrzenia w strukturę pola debiutów filmowych, dokonanego przez Piepiórkę. Kultura produkcji, pożeniona z perspektywą autorsko-tekstualną, okazała się ważnym kontekstem także w przypadku artykułu Majera, próbującego uchwycić wyjątkowość kina Aleksandra Pietrzaka. Wreszcie konteksty produkcyjne towarzyszyły analizie transnarodowych aspektów powstania i recepcji netfliksowego serialu *1983*, dokonanej przez Katnera.

Nie oznacza to jednak, że inne podejścia metodologiczne nie zostały zaaplikowane do badania polskiego kina współczesnego. Wręcz przeciwnie. Niezwykle ciekawą propozycję analityki tekstualnej, wykorzystującej wielorakie konteksty społeczne i filozoficzne, stanowi artykuł Domalewskiego i Powierskiej. Interesujące poszerzenie metodologiczne refleksji o filmie proponuje Jędrusik w artykule o dubbingu, w którym rozpatruje tę działalność twórczą w perspektywie intersemiotycznej. Zaskakującą, jak na badacza kina współczesnego, perspektywę przyjął autor tekstu o kulisach powstania filmu animowanego *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. Szul proponuje bowiem refleksję bliską nowym historykom kina, wykorzystującym archiwalia do odtwarzania ekonomicznych, prawnych i politycznych kontekstów wpływających na produkcję filmową. Okazuje się, że badania archiwalne mogą znaleźć zastosowanie również przy badaniu fenomenów bliskich współczesności.

Zależy to jednak od zdefiniowania „współczesności”. Obecność w numerze artykułu Szula, opisującego działalność wytwórni Semafor w latach 90., na dodatek w trybie historycznym, sproblematyzowała jeden z ważniejszych aspektów refleksji nad współczesnością kultury – mianowicie czasowe ramy jej istnienia. Kiedy kończy się historia polskiego kina, a zaczyna jego współczesność? To, rzecz jasna, kwestia umowna, sporna i ruchoma. O ile do niedawna oczywistą cezurą był rok 1989 ze względu na zainaugurowane zmiany polityczno-ekonomiczne, tak obecnie, co potwierdzają zebrane teksty, chętniej wskazuje się rok 2005, czy-

li moment wejścia w życie ustawy o kinematografii i powołania na jej mocy PISF-u. Organizacyjne zmiany, które ustawa i Instytut przyniosły, okazały się kluczowe dla organizacji produkcji, wpływającej również na aspekty artystyczne. Nie ma jednak jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy to rok 1989, czy 2005 nadaje się lepiej jako punkt startowy współczesności. Transformacja wciąż jest żywym tematem, a istniejące w latach 90. problemy, również produkcyjne, nieoczekiwanie odżywają i oddziałują na obecną praktykę.

Współczesność jest więc obszarem bez jednoznacznie ustalonego początku i – tym bardziej – końca. Jest przestrzenią otwartą, żywą i domagającą się nieustannego aktualizowania. Jedną z takich aktualizacji proponujemy w niniejszym tomie.

The background is a light grey color with a complex, abstract pattern of overlapping, semi-transparent letters and lines in various shades of grey. The letters are of different fonts and sizes, some appearing as if they are floating or overlapping each other. The overall effect is a dense, textured field of typography.

**Kino debiutantów.
Instytucje**

Michał Piepiórka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0003-2523-7656

Arytmetyka polskich debiutów fabularnych (2006–2021)

„Przedstawiciele młodego polskiego kina drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych i początku dekady następczej można nazwać (...) «pokoleniem skromnych». (...) Skromne są bowiem budżety i skromne użyte środki wyrazu, skromny jest zakres przedstawianego świata, w którym bohaterowie wiodą skromne życie, mając skromne marzenia, a samych reżyserów zdają się cechować skromne ambicje poznawcze i artystyczne” (Adamczak, 2010, s. 319) – tak Marcin Adamczak pisał w 2010 roku o debiutantach przełomu wieków. Zaledwie osiem lat później stan młodych polskich filmowców określał już zupełnie inaczej: „W samym tylko ubiegłym roku interesujących debiutów i filmów drugich pojawiło się tyle, iż nie starczy palców jednej ręki, by je policzyć. W ostatnich dwóch, trzech sezonach premiery miały wybitne filmy i objawiły się prawdziwe indywidualności” (Adamczak, 2018, s. 15). Wtórował mu choćby Grzegorz Fortuna: „Debiuty są obecnie najciekawszym zjawiskiem w polskim kinie” (Fortuna Jr., 2018, s. 6). To, rzecz jasna, nie są odosobnione głosy na temat fali niezwykle ciekawych debiutantów ostatnich kilku lat. A za probierz jakości niech posłużą choćby rozstrzygnięcia konkursów Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni z ostatnich siedmiu lat. W tym czasie aż trzykrotnie najwyższy laur – Złote Lwy – trafiał do debiutanta: w 2016 do Jana P. Matuszyńskiego za *Ostatnią rodzinę* (2016), rok później do Piotra Domalewskiego za *Cichą noc* (2017), a w 2020 roku do Mariusza Wilczyńskiego za *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (2019).

Nie tylko te tytuły sprawiły, że w mediach coraz głośniejsze zaczęto mówić o zjawisku debiutów. Fortuna wskazał na osiem tytułów, które tylko w latach 2015–2017 zasłużyły na uznanie widowni (o czym świadczą przyzwoite wyniki

box office'u) i były doceniane na arenie międzynarodowej: *Cicha noc*, *Wieża. Jasny dzień* (2017, reż. Jagoda Szalc), *Ostatnia rodzina*, *Plac zabaw* (2016, reż. Bartosz M. Kowalski), *Baby Bump* (2015, reż. Kuba Czekaj), *Wszystkie nieprzespane noce* (2016, reż. Michał Marczak), *Córki dancingu* (2015, reż. Agnieszka Smoczyńska), *Atak paniki* (2017, reż. Paweł Maślona). Ten trend nie zatrzymał się w 2018 roku, lecz zdaje się trwać w najlepsze. Dowodem niech będzie fakt, że bez problemu moglibyśmy wskazać na kolejną ósemkę filmów z ostatnich sezonów, które spełniałyby warunek sukcesu – czy to w polskich kinach, czy na światowych festiwalach: *(Nie)znajomi* (2019, reż. Tadeusz Śliwa), *Supernova* (2019, reż. Bartosz Kruhlik), *25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy* (2020, reż. Jan Holoubek), *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, *Najmro. Kocha, kradnie, szanuje* (2021, reż. Mateusz Rakowicz). Ta wycieczka kolejnych tytułów ma na celu jedynie udowodnienie, że dzisiejszego pokolenia młodego polskiego kina nie dałoby się już nazwać „skromnym”. Wręcz przeciwnie, to twórcy odważni, eksperymentujący, o szerokich horyzontach, światowych ambicjach, kręcący filmy pełne wizualnego i intelektualnego rozmachu, które wychodzą poza lokalny kontekst.

Nie ma więc wątpliwości, jak ważnym dla całej polskiej kinematografii ostatnich lat zjawiskiem są debiuty. Warto z tego względu przyjrzeć się ich fenomenowi bliżej. Celem tego tekstu jest analiza debiutanckich filmów fabularnych i ich autorów z lat 2006–2021 przede wszystkim w kontekście ilościowym. W artykule przedstawię liczby i statystyki, które rzucą światło na dynamikę zmian w polu debiutów. Zależy mi przede wszystkim na przedstawieniu dwóch aspektów podjętego tematu: a) na stworzeniu profilu debiutanta – przyjrzeniu się strukturze wiekowej, płciowej, edukacyjnej młodych filmowców; b) na określeniu produkcyjnej struktury debiutów – którzy producenci najchętniej inwestowali w debiutantów, jacy dystrybutorzy zajmowali się wprowadzaniem dzieł początkujących filmowców na ekrany i z jakim oddźwiękiem spotkały się debiutanckie filmy w kinach; w przypadku tego ostatniego aspektu – poprzez analizę ich miejsca w box officie.

Debiut – czyli co?

Horyzont czasowy zakreślony w tytule artykułu wskazuje, że interesuje mnie okres od momentu powołania do życia Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, kluczowej instytucji dla dzisiejszego kształtu pola debiutantów, co stało się na mocy przyjętej przez sejm Ustawy o kinematografii w 2005 roku. Jednak dopiero rok następny był pierwszym, w którym instytut funkcjonował. Datę krańcową określa natomiast ostatni rok, na temat którego mamy pełną wiedzę w momencie pisania artykułu. Takie określenie ram czasowych sprawia, że koncentruję się nie tylko na debiutach i młodych filmowcach, ale również na otocze-

niu instytucjonalnym, w jakim podmioty te funkcjonowały. Za otoczenie owo natomiast w zasadniczy sposób odpowiadał właśnie PISF, którego wpływ na badaną dynamikę pola debiutów był decydujący. Badając debiuty, jednocześnie odtwarzam instytucjonalne realia, które kształtowały możliwości i ograniczenia branży audiowizualnej. Publikowane wyniki odnoszą się więc równocześnie do oceny wpływu instytutu.

O ile ustalenie ram czasowych nie wydaje się kontrowersyjne, to znacznie trudniej będzie w sposób jednoznaczny określić przedmiot badań, czyli kompletną listę debiutów z interesującego mnie okresu. Ten problem jest pochodną zagadnienia, o którym pisała Anna Wróblewska. Podczas analizy ilościowej skali produkcji polskiego kina uznała ona, że nie da się w sposób jednoznaczny ustalić liczby powstających w Polsce filmów, a każda lista jest uznaniowa – stanowi wypadkową przyjętych kryteriów (Wróblewska, 2014, s. 115; Wróblewska, 2013, s. 18). Nie istnieją ogólnie przyjęte normy, precyzujące, który tytuł można nazwać profesjonalnym, pełnometrażowym filmem. Podobnie jest z kategorią debiutu. Problemu nie rozwiązuje również definicja debiutanta stworzona na potrzeby PISF-u. Głosi ona bowiem, że jest to „twórca, który nie wyreżyserował samodzielnie pozaszkolnego (lub – w przypadku fabuł – pełnometrażowego fabularnego wyświetlanego w kinach) i profesjonalnego filmu” (Majer, Orankiewicz, Wróblewska, 2019, s. 85). Pomijając fakt, że definicja określa postać debiutanta, a nie debiutanckiego filmu, jej głównym problemem jest operowanie dwoma niejasnymi sformułowaniami: „samodzielnie” i „profesjonalny”. W świetle tego opisu debiutami nie byłyby filmy, które zostały nakręcone przez dwóch lub więcej reżyserów. Jeśli trzymać się tego rozstrzygnięcia, nie można byłoby wziąć pod uwagę w analizie choćby takich filmów jak *Z daleka widok jest piękny* (2011, reż. Anka i Wilhelm Sasnalowie), *Hel* (2015, reż. Katarzyna Priwieziencew i Paweł Tarasiewicz), *Twój Vincent* (2017, reż. Dorota Kobiela i Hugh Welchman) czy *Via Carpatia* (2018, reż. Klara Kochańska i Kasper Bajon). A czym są te filmy, jeśli nie debiutami?

Z kolei kategoria „profesjonalny” jest po pierwsze niejednoznaczna (szczególnie w kontekście fali polskiego kina offowego z przełomu wieku; powstałe w jego ramach filmy chętnie goszczono na salonach festiwalu – z Festiwarem Polskich Filmów Fabularnych na czele – a nawet dystrybuowano w kinach), a po drugie sprawia, że umyka sprzed oczu bogaty dorobek twórczy takich postaci polskiego kina, jak choćby Przemysław Wojcieszek, Bodo Kox czy bracia Matwiejczyk, dorobek nie w pełni profesjonalny z punktu widzenia przyjętych standardów produkcji, ale chętnie eksploatowany na różnych polach, stanowiący niekiedy preludeum do karier w pełni profesjonalnych. Zresztą, bardzo trudno jednoznacznie oddzielić twórczość autorów offowych od wyedukowanych kierunko-

wo filmowców, jak Mariusz Front, Łukasz Barczyk, Marek Lechki czy Xawery Żuławski, zmuszonych przez niedostatki finansowe branży przełomu wieków do uprawiania „strategii partyzanta” i balansowania tym samym na granicy „profesjonalizmu” (Adamczak, 2010, s. 313)¹.

Jestem świadomy problemów definicyjnych związanych z kategorią debiutu oraz faktu, że kształt definicji musi charakteryzować się umownością². Z tego względu nie pozostaje mi nic innego, jak ustalić granice przedmiotu moich badań w sposób uznaniowy. Zatem listę pełnometrażowych debiutów fabularnych z interesującego mnie okresu tworzyć będę jedynie z filmów, które: a) miały oficjalną dystrybucję kinową³ [co jest szczególnie istotne w ostatnich, pandemicznych latach, kiedy kilka debiutów – na przykład *Prime Time* (2021, reż. Jakub Piątek) – miało premiery od razu na serwisach streamingowych, jednak precyzyjna weryfikacja liczby premier na rozproszonych serwisach VOD jest trudna, a niekiedy niemożliwa]; b) stanowią zwartą całość fabularną, a nie są zbiorem krótkich nowel, reżyserowanych przez osobnych twórców [mam na myśli takie filmy jak *Demakijaż* (2009, reż. Maria Sadowska, Dorota Lamparska, Anna Maliszewska), *Oda do radości* (2005, reż. Anna Kazejak, Jan Komasa, Maciej Migas), *Nowy świat* (2015, reż. Elżbieta Benkowska, Łukasz Ostalski, Michał Wawrzecki), *Stacja Warszawa* (2013, reż. Maciej Cuske, Kacper Lisowski, Nenad Mikovic, Mateusz Rakowicz, Tymon Wyciszkievicz) i *Kraj* (2021, reż. Maciej Ślesicki, Mateusz Motyka, Veronika Andersson, Filip Hilesland)]; c) były kręcone przez debiutującego reżysera samodzielnie bądź w parze z innym (innymi) debiutantem (debiutantami). Trzecie zastrzeżenie jest istotne z tego względu, że pozwala uniknąć niedorzecznej sytuacji, w której jako debiut będzie trzeba potraktować choćby takie filmy jak *Plac Zbawiciela* (2006), przy którym debiutowała Joanna Kos-Krauze (a reżyserowała z Krzysztofem Krauze), *Infinite Storm* (2022) – pierwszy film Michała Englerta (współreżyserowany z Małgorzatą Szumowską) czy *Planeta Singli 3* (2019) – debiut Michała Chacińskiego (tworzony wspólnie z Samem Akiną).

Dodatkowo warto odnotować, że jako fabuły traktując pełnometrażowe filmy animowane – w końcu *Zabij to i wyjedź z tego miasta* jest laureatem Złotych

¹ Podobnie niejednoznaczny i trudny do jednoznacznego rozstrzygnięcia przykładem z ostatnich lat byłby choćby film *W sypialni* (2012, reż. Tomasz Wasilewski), całkowicie ignorujący oficjalne kanały produkcji, takie jak dotacje PISF-u (zob. Serdiukow, 2017, s. 28).

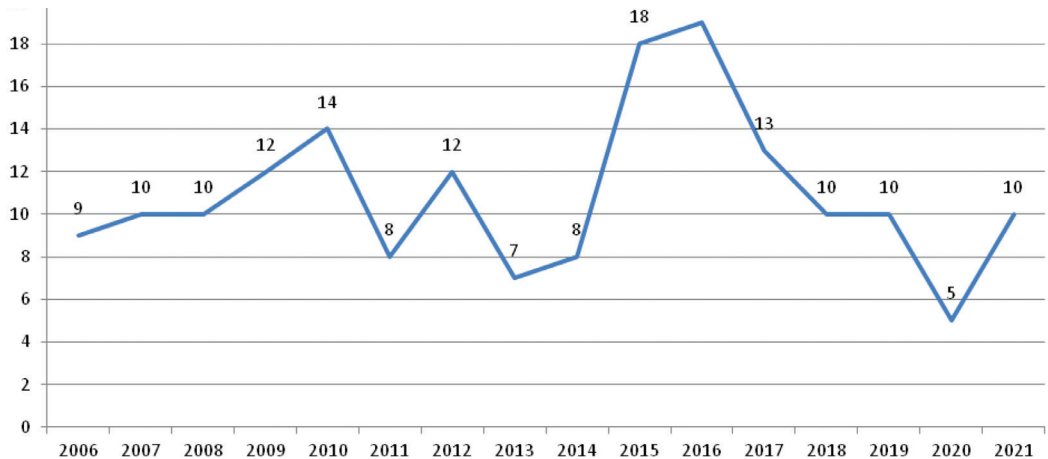
² W publicystyce chętnie nazywa się debiutantami na przykład twórców, którzy nakręcili swoje pierwsze pozaszkolne etudy fabularne. A niekiedy nawet filmowców, którzy przyjeżdżają na festiwale ze swoimi pierwszymi filmami kręconymi na zaliczenie w szkole filmowej.

³ Co nie oznacza, że uważam, iż filmem debiutanckim jest pierwszy dystrybuowany film danego twórcy. Za debiut uważam każdy pierwszy film pełnometrażowy (precyzując: odnotowany jako taki przez stronę Film Polski.pl), ale nie każdy debiut biorę pod uwagę w badaniu – jedynie takie, które doczekały się dystrybucji kinowej. Za przykład może posłużyć osoba Huberta Gotkowskiego, którego pełnometrażowy debiut *Manna* (2006) nie był dystrybuowany, więc nie znalazł się w wykazie. Jego pierwszym oficjalnie dystrybuowanym w kinach filmem były dopiero *Bobry* (2013), czyli czwarte w kolejności dzieło w jego dorobku, co dyskwalifikuje ten tytuł jako ewentualny debiut.

Lwów na festiwalu filmów fabularnych – oraz, co być może bardziej kontrowersyjne, fabularyzowane dokumenty. Istnieje bowiem branżowy uzus⁴, by filmy tego rodzaju umieszczają raczej w gronie fabuł, niż dokumentów. Ale jest to sprawa jak najbardziej umowna.

Debiuty – skala zjawiska

Filmów spełniających wyżej wymienione kryteria w interesującym mnie okresie było 175, co przekłada się średnio na 11 filmów rocznie. Ta średnia jest istotna z tego względu, że liczba debiutantów pozostaje na dość zbliżonym poziomie przez cały analizowany okres – z jednym, ale za to wyraźnym skokiem w latach 2015–2017 (zob. wykres 1). Co ciekawe i znamienne, zauważalny przyrost ilościowy przełożył się w tym okresie na skok jakościowy. To właśnie ten okres przywołują w swoich artykułach Marcin Adamczak (Adamczak, 2018) i Grzegorz Fortuna (Fortuna Jr., 2018), to właśnie w tym czasie statuetka Złotych Lwów dwukrotnie powędrowała w ręce debiutanta. Ponadto, to w tych latach na ekranach można było obejrzeć tak głośne debiuty jak *Performer* (2015, reż. Maciej Sobieszkański, Łukasz Ronduda), *Czerwony pająk* (2015, reż. Marcin Koszałka), *Córki dancingu*, *Baby Bump*, *Kamper* (2016, reż. Łukasz Grzegorzek), *Ostatnia rodzina*, *Wszystkie nieprzespane noce*, *Plac zabaw*, *Twój Vincent*, *Photon* (2017, reż. Norman Leto), *Cicha noc*. Ten moment można nazwać początkiem fali debiutów.



Wykres 1. Liczba pełnometrażowych debiutów fabularnych z podziałem na lata premier.

⁴ Przykładem może być film *Baczyński* (2013, reż. Kordian Piwowarski), biorący udział w konkursie pełnometrażowych debiutów fabularnych Festiwalu „Młodzi i Film” w Koszalinie, jak i pokazywany w sekcji pozakonkursowej Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

W badanym okresie nie da się zaobserwować ani widocznej tendencji rosnącej, ani spadkowej w przypadku skali produkcji, ale za to dostrzegalne są dość wyraźne wahnięcia. Pomijając pandemiczny rok 2020 i wyjątkowo obfite lata 2015–2016, liczba pierwszych filmów mieści się między siedmioma, a nawet czternastoma tytułami w skali roku. Jest to wynik powszechnie uznawany przez branżę filmową za satysfakcjonujący, szczególnie, gdy zestawia się go z normą z początku wieku, kiedy produkowano raczej dwa – trzy debiuty rocznie. Dowodem tej zmiany, jak również zmiany nastrojów wśród młodych filmowców, są dwa wywiady z reprezentantami startujących twórców. Pierwszy datowany jest na okres sprzed powstania PISF-u, drugi natomiast na kilka lat po rozpoczęciu jego działalności. W wywiadzie o znamienym tytule *Lekko nie jest, ale nikt nie obiecywał* z 2005 roku pojawia się wśród rozmówców marzenie powrotu do czasów zespołów filmowych, które pomagałyby w płynnym przechodzeniu z rzeczywistości szkolnej do rynkowej (Dworzańska, 2005, s. 9–10). Natomiast już cztery lata później młodzi przyznawali, że „system jest super, bo daje możliwości, których wcześniej nie było”, ale zauważali również, że jednocześnie „stawia (...) pewne warunki: możecie zrobić sporo filmów, ale za ograniczone kwoty” (Wróblewska, 2009, s. 17). Innym dowodem na gruntowne polepszenie się sytuacji wśród debiutantów jest przekształcenie w 2007 roku festiwalu debiutów „Młodzi i Film” w Koszalinie z konkursu międzynarodowego na polski (złożony tylko z profesjonalnych produkcji, bez filmów offowych) – było to spowodowane widocznym zwiększeniem produkcji pierwszych filmów, z których w końcu dało się stworzyć całą konkursową sekcję⁵.

Sytuację debiutantów w największej mierze poprawił bez wątpienia PISF⁶ – szczególnie dzięki temu, że na początku swojej działalności uznał debiuty za jeden ze swoich priorytetów i zakwalifikował je do grona „filmów trudnych”, dzięki czemu ich producenci mogli wnioskować o zwiększone dofinansowanie.

⁵ Co nie znaczy, że wszystkie trudności młodych filmowców w tym momencie się skończyły. Kilka lat po powstaniu PISF-u wskazywano, że najbardziej palącymi problemami są niewystarczająca liczba dni zdjęciowych, dystrybucja gotowych filmów, promocja, a także drugi film, a za wzór do naśladowania podawano Piotra Szczepańskiego, autora *Alei Gówniarzy* (2007), który sam wyprodukował i dystrybuował swój debiut (zob. Grochowska, 2007, s. 39). Dekadę później problemy lokowano już w innym miejscu, wskazywano, że należy do nich przede wszystkim faza preprodukcji, czyli rozwój projektu. Próba wyjścia naprzeciwko temu zagadnieniu było zorganizowanie przez Studio Munka Zespołu Literackiego, składającego się z młodych pisarzy i pisarek (Serdiukow, 2017, s. 29).

⁶ Wróblewska stwierdziła nawet, że „powstanie Instytutu najszybciej i w sposób najbardziej widoczny odbiło się na debiutach filmowych” (Wróblewska, 2014, s. 116–117).

Filmy fabularne mogą otrzymać do 50% dofinansowania, natomiast „filmy trudne” do 70%, a na początku obowiązywania prawa mogły nawet do 90%. Wiązało się to jednak z ograniczeniami, o których zresztą wspominali młodzi twórcy w wywiadzie z 2009 roku. Debiutanci mogli wnioskować o kwotę o połowę mniejszą od tej dla filmu „nietrudnego” (Majer, Orankiewicz, Wróblewska, 2019, s. 60), dlatego niektórzy producenci filmów debiutanckich zdecydowali się na zgłaszanie projektów do PISF-u z pominięciem preferowanych warunków, co umożliwiło aplikowanie o większe dofinansowania (Adamczak, 2018, s. 15). PISF wciąż szuka nowych możliwości wspierania debiutantów, a jego najnowszym pomysłem jest program filmów mikrobudżetowych, przeznaczony tylko dla twórców, którzy nie mają na swoim koncie pełnometrażowego filmu. Koszt powstałego w tym programie filmu nie może być większy niż 1,5 mln zł, z czego wkład finansowy to 1 mln, a finansowanie z PISF nie przekracza 70%. Według pomysłodawców, program ten ma zachęcić absolwentów szkół filmowych do tworzenia debiutów jak najtańszym kosztem, bez zbędnego obciążania ich wymogami profesjonalnej produkcji (Majer, Orankiewicz, Wróblewska, 2019, s. 93).

Z czasem debiutanci doczekali się spełnienia marzeń o własnych zespołach filmowych w postaci instytucji nawiązujących do tej tradycji. Odwołują się do niej zarówno Mistrzowska Szkoła Andrzeja Wajdy, jak i Studio Munka⁷. Powstała w 2001 roku Szkoła Wajdy stawia sobie za cel kształcenie w krótkich kursach, podczas których stawia się na intensywne konsultacje i współpracę z doświadczonymi mentorami. Natomiast Studio Munka, działające od 2008 roku przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich⁸, pozwala na tworzenie w przyjaznych, może nawet „cieplarnianych”⁹, pozarynkowych warunkach pierwszych, poszkolnych profesjonalnych filmów – zarówno w programach Młoda Animacja, Pierwszy Dokument, Trzydzieści Minut, Sześćdziesiąt Minut, jak i filmów pełnometrażowych. Szkoła i studio w zamierzeniu mają być pomostem łączącym edukację z profesjonalnym funkcjonowaniem w branży – przestrzenią ułatwiającą start do zawodu. W konsekwencji aż 23 absolwent-

⁷ Emil Sowiński w przypadku Studia Munka zwraca uwagę również na inspiracje Studium im. Karola Irzykowskiego oraz Filmowym Studium Młodych im. Andrzeja Munka przy Telewizji Polskiej (zob. Sowiński, 2018).

⁸ Ułatwianie startu młodym filmowcom jest jednym ze statutowych zadań stowarzyszenia.

⁹ Włodarze studia podkreślają, że działa ono po części poza rynkiem i stara się opiekować projektami na szczególnych zasadach, niespotykanych u komercyjnych producentów (Wojtowicz, 2018, s. 9), co zresztą potwierdzają twórcy: np. Bartosz Konopka (zob. Wróblewska, 2009, s. 19) i Maria Sadowska (Romanowska, 2018, s. 36).

tów Szkoły Wajdy jest już po pełnometrażowym debiucie¹⁰, natomiast 47 debiutujących po 2006 roku ma na swoim koncie realizację filmu w Programie Trzydzieści Minut Studia Munka¹¹.

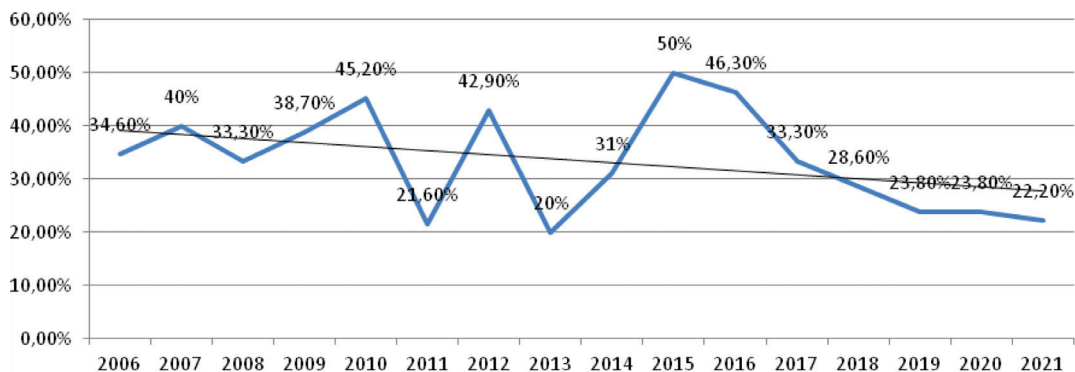
Do polepszenia sytuacji debiutujących twórców przyczyniły się również inne zjawiska: coraz popularniejsze warsztaty scenopisarskie¹², liczne pitchingi (również międzynarodowe), takie inicjatywy jak WFDiF Teatroteka, która umożliwia młodym twórcom terminowanie przy realizacji teatrów telewizji czy coraz chętniej realizujące filmy pełnometrażowe szkoły filmowe, jak PWSFTviT i funkcjonujące w jej ramach Studio Filmowe Indeks. Do tego należy dodać grono producentów, którzy chcą stawiać na debiutantów i wiedzą, jak pokierować niedoświadczonym twórcą (np. Balapolis i WFDiF). Na przestrzeni analizowanych 16 lat zmienili się również sami debiutanci: dziś nie spoglądają już na starszych, nie czekają, aż ktoś da im pieniądze, lecz sami się organizują w gildie i szukają swoich szans, często poza Polską – na przykład w koprodukcjach i niestandardowych rozwiązaniach (Armata, 2019, s. 11).

Analizowany okres był dobry nie tylko dla debiutantów, ale dla całej polskiej kinematografii, która radykalnie zwiększyła skalę produkcji filmowej – z 26 dystrybuowanych w kinach premier w 2006 roku do 45 w 2021 (zob. wykres nr 5). Można byłoby więc powiedzieć, że wzrost liczby debiutów koreluje ze wzrostem ogólnej liczby powstałych filmów. Nie jest to do końca prawdą. Jeśli bowiem liczba debiutów w badanym okresie jest mniej więcej stała, a produkcja rośnie, to oznacza, że udział pierwszych filmów w rocznej produkcji z roku na rok spada: z poziomu 34,6% w 2006 roku do 22,2% w 2021 roku (zob. wykres nr 2).

¹⁰ Szkoła Wajdy jest również producentem czterech pełnometrażowych debiutów fabularnych: *Sztuki masażu* (2006, reż. Mariusz Gawryś), *Sanctuary* (2012, reż. Nora McGettigan), *Performerka* oraz *Przejścia* (2021, reż. Dorota Lamparska).

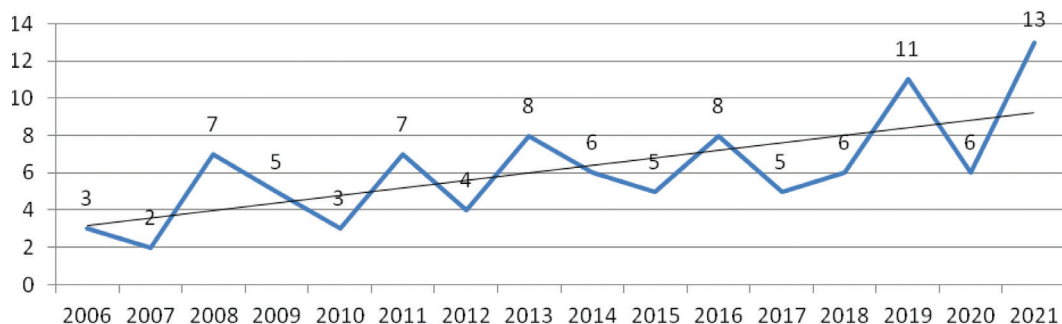
¹¹ Dodatkowo studio wyprodukowało sześć pełnometrażowych debiutów: *Lęk wysokości* (2011, reż. Bartosz Konopka), *Dzień kobiet* (2012, reż. Maria Sadowska), *Mur* (2014, reż. Dariusz Glazer), *Fale* (2016, reż. Grzegorz Zariczny), *Cicha noc, 53 wojny* (2018, reż. Ewa Bukowska); oraz siedem kolejnych (w tym dwie w produkcji), powstałych w ramach Programu Sześćdziesiąt Minut, które w rzeczywistości są filmami pełnometrażowymi, przekraczającymi 60 minut trwania: *Supernova*, *Eastern* (2019, reż. Piotr Adamski), *Wiarołom* (2021, reż. Piotr Złotorowicz), *Braty* (2022, reż. Marcin Filipowicz), *Chleb i sól*, *Chcesz pokoju, szykuj się do wojny* (w produkcji, reż. Agnieszka Elbanowska), *Zaprawdę Hitler umarł* (w produkcji, reż. Monika Strzępka).

¹² Na przykład Atelier Scenariuszowe, które stara się pomagać w rozwijaniu projektów scenariuszy w warunkach rynkowych, a proces zakończony jest wzięciem udziału w pitchingu (Armata, 2019, s. 11–12).



Wykres 2. Procentowy udział pełnometrażowych debiutów fabularnych w całej polskiej pełnometrażowej fabularnej produkcji z podziałem na lata premier.

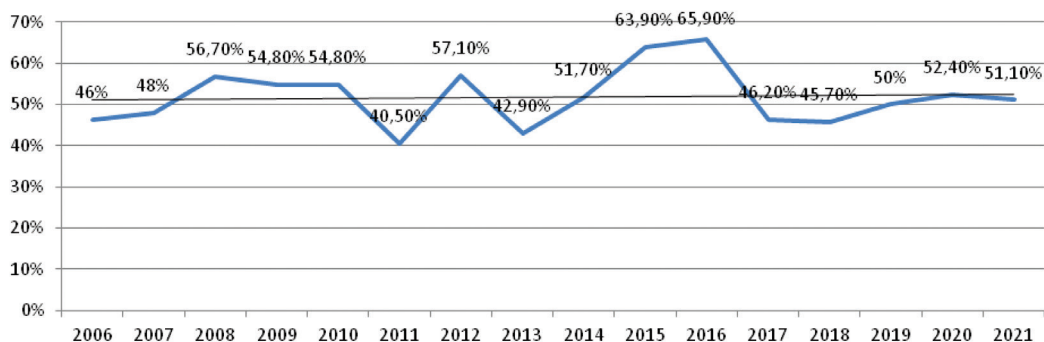
Ta spadająca tendencja może niepokoić, choć z drugiej strony może świadczyć o tym, że obecnie łatwiej jest kręcić po doświadczeniu debiutu. A problem z nakręceniem drugiego filmu był na początku badanego okresu jeszcze trudniejszy do przewyciężenia niż w przypadku realizacji debiutu: o ile liczba debiutów wynosiła wtedy około dziewięć – dziesięć tytułów na rok, to drugich filmów – zaledwie dwa – trzy (zob. wykres 3). W 2006 roku Agnieszka Odorowicz, pierwsza dyrektorka PISF-u, przyznawała, że „w Polsce najtrudniej zrobić drugi film. Przez ostatnie lata promowano przede wszystkim debutantów” (Śmiałowski, 2006, s. 16), a młodzi po doświadczeniu debiutu byli odcięci od pieniędzy i preferencyjnych warunków. Aby móc pracować, zatrudniali się przy realizacji dokumentów, teatrów telewizji (ci, którym się poszczęściło) lub wieloodcinkowych seriali obyczajowych. Ponoć nie ma młodego twórcy, który nie otrzymałby propozycji pracy przy tego typu produkcjach i wielu z nich na nie przystawało, w tym twórcy o wyrobionej dziś w polskim kinie marce, jak Wojciech Smarzowski, Agnieszka Smoczyńska, Kinga Dębska czy Maciej Pieprzyca (Śmiałowski, 2006, s. 16).



Wykres 3. Liczba drugich pełnometrażowych filmów fabularnych z podziałem na lata premier.

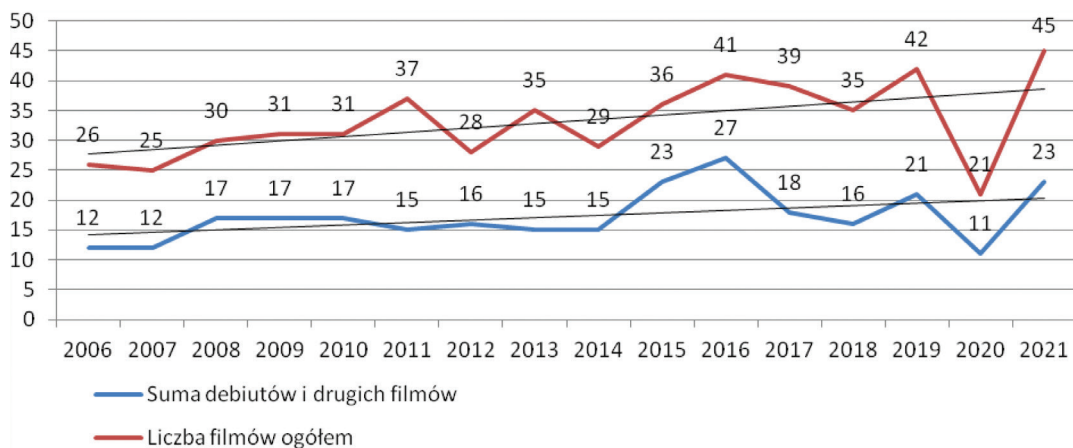
Ambicją PISF-u było zrównanie pozycji debiutantów z osobami starającymi się zrealizować drugi film, dlatego na początku jego działalności dopuszczono możliwość aplikacji na tych samych prawach zarówno osób przed debiutem, jak i po nim. Ten fakt, jak i zapewne ogólne polepszenie się koniunktury na rynku, spowodował, że wskaźnik drugich filmów niemal wystrzelił w górę, a dziś (13 filmów w 2021 roku) powstaje czterokrotnie więcej drugich filmów niż 15 lat temu (trzy filmy w 2006 i dwa filmy w 2007).

Jak ważne jest inwestowanie w młodych twórców i wspieranie ich w tworzeniu pierwszych i drugich filmów, udowadnia kolejny wykres, przedstawiający udział pierwszych i drugich filmów w rocznej produkcji. Okazuje się, że w badanym okresie ten udział jest mniej więcej równy i wynosi około 50%, a w niektórych latach znacznie przekraczał 60% (zob. wykres 4). To oznacza, że bez corocznego dopływu „świeżej krwi” i systemowego inwestowania w młode kino polska kinematografia byłaby znacznie uboższa. Można nawet zaryzykować tezę, również spoglądając na recepcję i skalę zdobytych nagród, że to właśnie młode kino obecnie decyduje o jakości i sile naszej kinematografii.



Wykres 4. Udział debiutów i drugich filmów w rocznej produkcji z podziałem na lata premier.

Trzeba przy tym zauważyć, że linia trendu całkowitej rocznej produkcji rośnie dynamiczniej od linii trendu widocznej na wykresie przedstawiającym liczbę pierwszych i drugich filmów (zob. wykres 5). Pół żartem, pół serio można więc stwierdzić, posługując się terminologią z zakresu demografii, że polskie kino najnowsze, tak jak społeczeństwo, starzeje się – przyrost wszystkich filmów jest szybszy od przyrostu pierwszych i drugich filmów.



Wykres 5. Porównanie sumy debiutów i drugich filmów z roczną, pełnometrażową, fabularną produkcją całej kinematografii z podziałem na lata premier.

Co po debiucie?

Około 40% twórców, czyli 76 filmowcom spośród 188¹³, udało się nakręcić przynajmniej drugi film. Ale spośród nich aż 40 autorów, czyli ponad połowa, póki co zatrzymała się na tym drugim dziele. Dwa zrealizowane filmy po debiucie (trzy w całej filmografii) ma 21 filmowców, trzy – dziewięciu twórców¹⁴, cztery – czterech twórców¹⁵, pięciu nie ma nikt, a niekwestionowanym rekordzistą jest Michał Rogalski z sześcioma filmami po debiucie na koncie. Swoją pierwszy film, *Ostatnią akcję*, nakręcił w 2009 roku, a najnowsze, zresztą w niespotykanej liczbie czterech (*To musi być miłość*, *Ciotka Hitlera*, *Każdy wie lepiej*, *Dawid i Elfy*), w 2021. Nakręcenie łącznie siedmiu filmów zajęło mu więc 12 lat.

¹³ Liczba ta różni się od liczby debiutów, ponieważ niektóre filmy realizowały duety reżyserskie, a w przypadku *Jeża Jerzego* (2010) nawet tercet (Wojciech Wawrzyszczak, Jakub Tarkowski, Tomasz Leśniak).

¹⁴ Xawery Żuławski, Łukasz Palkowski, Krzysztof Łukaszewicz, Jan Komasa, Tomasz Wasilewski, Tomasz Szafranski, Maria Sadowska, Anna Sasnal, Wilhelm Sasnal.

¹⁵ Robert Wichrowski, Kinga Dębska, Anna Kazejak, Anna Wieczur-Bluszcz.

Na szansę realizacji drugiego filmu czeka się średnio prawie sześć lat. Rekorzysta, Jacek Bławut, czekał aż 14 lat (2008 – *Jeszcze nie wieczór*, 2022 – *Orzeł. Ostatni patrol*), niewiele krócej czekali Bartosz Brzeskot – 13 lat (2005¹⁶ – *Nie ma takiego numeru*, 2018 – *Jak pokonać kaca*) oraz Denis Delić – 12 lat (2006 – *Ja wam pokażę!*, 2018 – *Dywizjon 303. Historia prawdziwa*).

Po drugiej stronie znajdują się filmowcy, którzy wyreżyserowali swój drugi film w rekordowo krótkim czasie. Dwóm twórcom udało się to osiągnąć nawet jeszcze w tym samym roku. Maciej Kawulski w 2019 roku nakręcił zarówno debiutanckiego *Underdoga*, jak i *Jak zostałem gangsterem. Historia prawdziwa*. W tym samym roku tego samego wyczynu dokonał Kacper Anuszewski, który zrealizował *Serce do walki* i *Futro z misia*¹⁷. Co ciekawe, kinowe premiery obu filmów dzieli zaledwie 12 dni¹⁸. Piątka twórców zdołała nakręcić swój drugi film rok po debiucie. Byli nimi: Marcin Wrona (2009 – *Moja krew*, 2010 – *Chrzest*), Leszek Dawid (2011 – *Ki*, 2012 – *Jesteś Bogiem*), Tomasz Wasilewski (2012 – *W sypialni*, 2013 – *Płynące wieżowce*), Kuba Czekaj (2015 – *Baby Bump*, 2016 – *Królewicz olch*¹⁹), Jagoda Szalc (2017 – *Wieża. Jasny dzień*, 2018 – *Monument*). Okazuje się więc, że istnieją możliwości, by bardzo szybko po debiucie tworzyć dalej. Choć trzeba przyznać, że są to sytuacje rzadkie i wymagające szczęścia, determinacji, talentu lub niezależności finansowej. W przypadku Kawulskiego z pewnością pomógł fakt, że autor jest jednocześnie właścicielem firmy producenckiej – Open Mind Production – i w znacznej mierze sam finansuje filmowe przedsięwzięcia. W przypadku Kuby Czekaja decydujący był fakt wygrania selekcji projektów dokonanej przez Biennale College-Cinema przy Festiwalu w Wenecji, które dofinansowało produkcję. Marcin Wrona mówił z kolei o szczęśliwym zbiegu okoliczności, na który złożyło się posiadanie gotowego scenariusza, determinacja producenta, a także fakt, że jego *Chrzest* nie był projektem skomplikowanym od strony realizacyjnej i był tworzony z zaprzyjaźnioną ekipą (Róždzyńska, 2010, s. 8–9). Natomiast Jagoda Szalc skorzystała z możliwości oferowanych przez szkołę filmową w Łodzi, decydując się na nakręcenie pełnometrażowego filmu w czasie, gdy była studentką czwartego roku

¹⁶ To rok produkcji, film wszedł na ekrany kin rok później, dlatego ująłem go w zestawieniu.

¹⁷ Współreżyserowany z Michałem Milowiczem.

¹⁸ *Serce do walki* – 13 grudnia, *Futro z misia* – 25 grudnia.

¹⁹ W przypadku Kuby Czekaja nawet trudno jednoznacznie stwierdzić, który z jego dwóch filmów powinien mieć status debiutu, a który drugiego filmu. *Królewicz olch* bowiem był przygotowywany przed rozpoczęciem projektu *Baby Bump*, na dodatek został wyprodukowany w Studiu Munka, które zgodnie ze swoim statutem realizuje tylko debiuty. Jednak zanim Czekaj formalnie ukończył realizację *Królewicza*..., otrzymał szansę zrealizowania we współpracy z Biennale College-Cinema przy Festiwalu w Wenecji pełnometrażowego debiutu, który został ukończony szybciej niż *Królewicz*... W artykułach publikowanych w czasie produkcji obu filmów to *Baby Bump* jest nazywane drugim filmem Czekaja (zob. AS, 2015). Ostatecznie film doczekał się szybszej premiery niż *Królewicz*..., więc przyjmuje się, że jest debiutem Czekaja.

studiów. Jej debiut został wyprodukowany w szkolnym Studiu Indeks, drugi film – *Monument* – jest natomiast projektem stanowiącym dyplom aktorski studentów wydziału aktorskiego Filmówki.

Debiut a wiek

Można więc kręcić w młodym wieku i szybko wzbogacić się o kolejne wyreżyserowane tytuły. Niektórzy jednak starają się o wymarzony debiut latami. Drogi dotarcia do pierwszego filmu są bardzo różne, podobnie jak profile debiutantów. W tej części artykułu naszkicuję strukturę wiekową, płciową i edukacyjną twórców wchodzących do zawodu reżysera. Muszę jednak zaznaczyć, że podawane dane nie są kompletne ze względu na utrudniony dostęp do informacji. Aby ustalić wymienione cechy debiutantów, korzystałem z czterech źródeł: serwisu Film Polski.pl oraz stron internetowych Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (www.fpff.pl), Stowarzyszenia Filmowców Polskich (www.sfp.pl) i Wikipedii. Niestety, mimo zdwersyfikowania źródeł nie udało mi się ustalić wieku 14 filmowców, natomiast żadnych informacji na temat wykształcenia nie znalazłem w przypadku 15 twórców. Zakładam również, że odnalezione dane w tym zakresie mogą być niekompletne.

Piotr Wasilewski w książce *Świadectwa metryk* o debiutantach w kryzysowych latach 80. narzekał, że nazywanie kina debiutantów „młodym” jest trochę na wyrost, bo na 36 debiutów z tej dekady aż 30 wyreżyserowali twórcy prawie czterdziestoletni (Wasilewski, 1990, s. 21). Jakże wspomniany autor zdziwiłby się, gdyby przyjrzał się metrykom współczesnych debiutantów. Okazuje się bowiem, że w okresie prosperity naszego kina, w jakim obecnie żyjemy, pod tym względem wcale nie jest lepiej, a nawet jest nieco gorzej. Bo średnia wieku debiutanta na przestrzeni badanych lat to 41 lat (mediana: 39 lat). Nie liczyłem średniej wieku dla twórców drugich filmów, ale jeśli przyjmiemy, jak wcześniej podawałem, że debiutanci czekają średnio około sześć lat na swój drugi film, to okaże się, że twórcy około czterdziestosiedmioletni są w polskim kinie uważani za bardzo młodych, dopiero rozpoczynających swoją przygodę z kinem²⁰.

Problem późnych debiutów jest w branży znany i niekiedy pojawiają się inicjatywy dążące do tego, by wiek reżyserów pierwszych filmów obniżyć. Po-

²⁰ Dowodem, że „młodość” w polskim kinie trwa bardzo długo, jest nagroda przyznana za debiut (lub drugi film) na ostatnim Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, która trafiła do kończącej w tym roku 53 lata Beaty Dziańowicz, reżyserki filmu *Strzępy*. Nadmienmy, że nagroda ta mogła również trafić do 72-letniego Jacka Bławuta, który pokazywał w Konkursie Głównym swój drugi film – *Orzeł. Ostatni patrol*. Znaczący w przypadku obu twórców jest fakt, że oboje, zanim zabrali się za kręcenie filmów fikcyjnych, przez długi czas realizowali się w kinie dokumentalnym, co wydłużyło ich drogę do fabularnego debiutu.

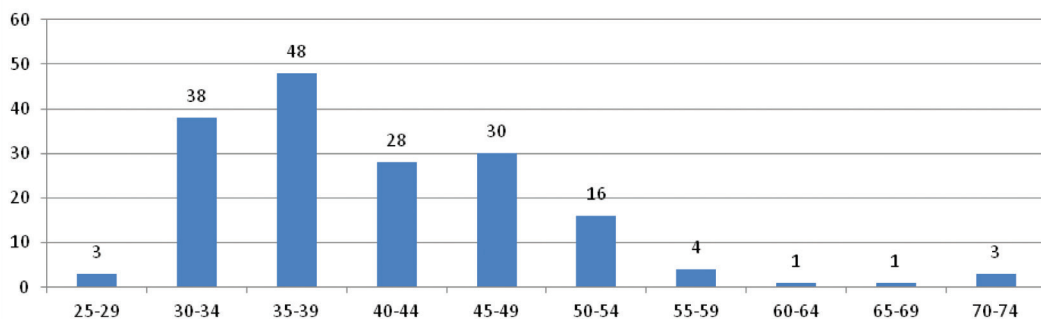
mysłem na to było wprowadzenie limitu wieku (40 lat) dla osób składających wnioski do programów Studia Munka, z czego ostatecznie zrezygnowano pod naporem głosów twórczyń, które uważały, że kobiety debiutują później niż mężczyźni z uwagi na macierzyństwo. To zresztą nie jest prawdą, bowiem średnia wieku debiutantek (40 lat) jest nawet niższa niż w przypadku debiutantów (42 lata). Niemniej, Jerzy Kapuściński, dyrektor studia, w wywiadach podkreśla, że oferta jego instytucji jest skierowana do twórców młodych i oczekuje, iż projekty składać będą absolwenci, a nawet studenci szkół filmowych i artystycznych, bo, jak mówił, „naszym celem jest między innymi to, żeby obniżyła się granica wieku debiutanta filmowego. Ideałem byłoby, gdyby zeszła ona poniżej 30 roku życia” (Pawłowski, 2018, s. 7–8) – choć w tej wypowiedzi ma on z pewnością na myśli wiek filmowca, który realizuje swój pierwszy, choć niekoniecznie pełnometrażowy, film pozaszkolny. To założenie najprawdopodobniej uda się studiu zrealizować, ma ono bowiem ważne narzędzie, które mu to umożliwi – Program Sześćdziesiąt Minut. Jak twierdzi Kapuściński, cytowany przez Aleksandrę Róźdzynską, do programu aplikują coraz młodszy twórcy, a jeden z jego beneficjentów wciąż nie ukończył trzydziestego roku życia (Róźdzynska, 2022, s. 76) – chodzi zapewne o Michała Ciechomskiego, który obecnie przygotowuje się do realizacji filmu *Czekając na barbarzyńców*.

Nieco więcej optymizmu przynosi wykres nr 6, w którym oddana jest struktura wiekowa debiutantów. Wynika z niego, że najliczniejszą grupę twórców stanowią reżyserzy, którzy znajdują się między 30 a 39 rokiem życia – jest ich 86, czyli dokładnie połowa spośród tych, których wiek udało się ustalić. Jednocześnie okazuje się, że zjawiskiem niemal marginalnym jest debiutowanie po 54 roku życia – w ciągu ostatnich 16 lat było takich przypadków zaledwie dziewięć²¹. Widać również wyraźnie, że progiem wejścia dla debiutantów jest wiek 31 lat – takich twórców było dziewięciu, przy czym młodszych tylko pięciu²². Spośród nich tylko jednemu, Kamilowi Szymańskiemu, nie udało się jak dotąd nakręcić drugiego filmu. Pozostali mają co najmniej dwa tytuły na koncie, a Jan Komasa nawet pięć. To pokazuje, że wczesny debiut jest ważnym czynnikiem

²¹ Zbigniew Libera (*Walsler*, 56 lat w chwili debiutu), Jacek Bławut (*Jeszcze nie wieczór*, 58), Eugeniusz Korin (*Sep*, 58), Mariusz Wilczyński (*Zabij to i wyjedź z tego miasta*, 59), Andrzej Seweryn (*Kto nigdy nie żył...*, 60), Jerzy Zieliński (*Król życia*, 65), Izabella Cywińska (*Kochankowie z Marony*, 70), Stanisław Tym (*Ryś*, 70), Michał Szczerbic (*Sprawiedliwy*, 71). Znamienne, że każdy z tych autorów jest uznanym twórcą z innego pola sztuki. Libera jest artystą wizualnym, Bławut – dokumentalistą, Korin i Cywińska – reżyserami teatralnymi, Wilczyński – animatorem, Seweryn i Tym – aktorami, Zieliński – operatorem, Szczerbic – producentem.

²² Najmłodszym debiutantem nie tylko w analizowanym okresie, ale po 1989 roku jest Aleksander Pietrzak, który w chwili kręcenia swojego pierwszego filmu miał 26 lat. Wspomnianą piątkę uzupełniają Kamil Szymański (*Git*, 27 lat), Katarzyna Rosłaniec (*Galerianki*, 29), Szymon Jakubowski (*Jak żyć?*, 30), Jan Komasa (*Sala samobójców*, 30 lat).

pomagającym w realizacji kolejnych produkcji. Świadczy o tym również fakt, że spośród ponad 54-letnich debiutantów tylko jednemu udało się nakręcić drugi film – dokonał tego Jacek Bławut.

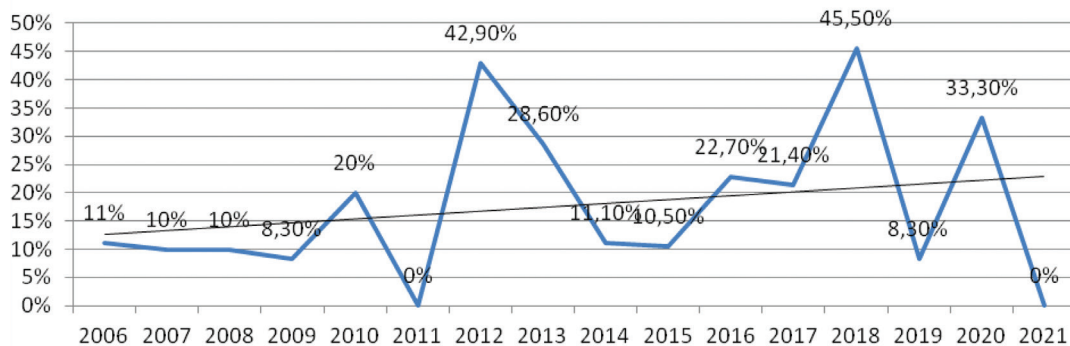


Wykres 6. Liczba debiutantów z podziałem na wiek.

Debiut a płeć

Drugą kategorią określającą profil debiutantów jest płeć. Jerzy Kapuściński w 2018 roku wspominał, że wyrównują się proporcje między mężczyznami i kobietami zgłaszającymi scenariusze do Studia Munka (Pawłowski, 2018, s. 7). To informacja napawająca optymizmem, w przeciwieństwie do statystyk udziału kobiet wśród debiutantów na przestrzeni badanego okresu (zob. wykres 7). Bo wem na 187 autorów pierwszych filmów zaledwie 34 to kobiety, co daje wynik na poziomie 18,2%. Jest to statystyka i tak lepsza od danych dotyczących udziału kobiet-reżyserek w całości pełnometrażowej fabularnej produkcji w Polsce w latach 2006–2017. Według wyliczeń Moniki Talarczyk, kobiety wyreżyserowały w tym okresie zaledwie 14% pełnometrażowych filmów fabularnych (Talarczyk, 2018). Ta różnica może być powodowana dwoma czynnikami: po pierwsze, w raporcie nie uwzględniono dorobku kobiet po 2017 roku, a jak widać na wykresie, mamy do czynienia z bardzo dynamicznym przyrostem udziału kobiet w debiutach filmowych – o ile do 2011 roku procent kobiet debiutantek nigdy nie przekroczył 20%, tak od tego momentu zaledwie czterokrotnie tych dwudziestu procent nie osiągnięto, dwukrotnie (w latach 2012 i 2018) niemal zbliżając się do 50%. Po drugie, zestawienie tych dwóch wyników sugeruje, że kobietom-reżyserkom łatwiej zadebiutować, niż kręcić kolejne filmy, utrzymując status reżyserki przez dłuższy czas – przynajmniej w produkcji pełnometrażo-

wych fabuł. W przypadku filmów krótkich²³, dokumentów i animacji jest lepiej (około 30%), choć daleko do równowagi (Talarczyk, 2018). Widać to już nawet w przypadku drugich filmów – w badanym okresie na 99 twórców zaledwie 17 reżyserów było kobietami, co daje niższy procent niż w przypadku debiutów.



Wykres 7. Procentowy udział kobiet wśród debiutantów z podziałem na lata premier.

Debiut a edukacja

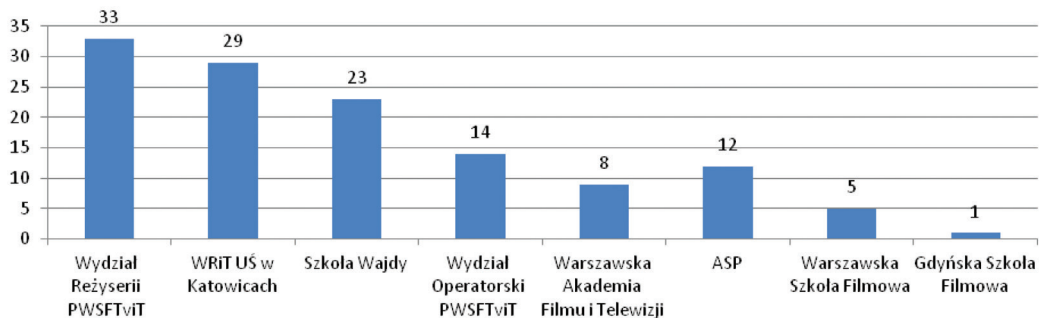
Profil debiutanta dopełnia wykształcenie. Nie będzie zapewne zaskoczeniem fakt, że największą liczbę młodych reżyserów wykształciły dwie jednostki (zob. wykres 8) – Wydział Reżyserii PWSFTviT (33 twórców²⁴) oraz Wydział Radia i Telewizji UŚ w Katowicach (29 twórców), czyli w sumie 62 filmowców, co stanowi 33,2% wszystkich debiutantów z tego okresu. To oznacza, że niemal co trzeci reżyser rozpoczynający przygodę z pełnometrażowym kinem jest absolwentem jednego z tych dwóch prestiżowych kierunków. Ale wynika z tego jednocześnie, że dwóch na trzech młodych filmowców nie ma nic wspólnego z tymi jednostkami. Co więcej, okazuje się, że zaledwie 98 debiutantów na 172²⁵, czyli trochę ponad połowa (57%), skończyło szkołę kierunkową, związaną z reżyserią filmową: Wydział Reżyserii PWSFTviT, WRiT UŚ, Warszawską Szkołę

²³ W przypadku krótkich fabuł udział kobiet stanowi 27%. To szczególnie istotna statystyka, bowiem ten rodzaj filmów zazwyczaj stanowi bezpośredni etap przed debiutem pełnometrażowym. Okazuje się więc, że między krótkimi fabułami a fabułami pełnometrażowymi „gubi się” znaczna liczba młodych reżyserów.

²⁴ Czytając ten podrozdział trzeba pamiętać, że wielu twórców skończyło kilka kierunków – na przykład Wydział Reżyserii PWSFTviT i Szkołę Wajdy – co wpływa na podawane liczby.

²⁵ W przypadku tylu twórców udało mi się ustalić przynajmniej cząstkowe wykształcenie.

Filmową, Gdyńską Szkołę Filmową, Warszawską Akademię Filmu i Telewizji, szkołę zagraniczną o profilu reżyserskim lub choćby kurs w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy.



Wykres 8. Liczba absolwentów z pełnometrażowym debiutem fabularnym (w latach 2006–2021) z podziałem na wybrane szkoły.

Przyglądając się strukturze wykształcenia debiutantów, można zauważyć pięć dominujących tendencji. Po pierwsze, wzrasta znaczenie szkół prywatnych: Warszawska Akademia Filmu i Telewizji²⁶, Warszawska Szkoła Filmowa²⁷ i Gdyńska Szkoła Filmowa²⁸ w sumie wykształciły 14 debiutantów, przez Szkołę Wajdy przeszło natomiast 23 przyszłych debiutantów.

Po drugie, wśród debiutantów znajduje się spora liczba absolwentów innych filmowych lub teatralnych kierunków: wydziału operatorskiego PWSFTviT, reżyserii na PWST, aktorstwa na PWST, realizacji telewizyjnej, studium scenariuszowego czy organizacji produkcji.

Po trzecie, coraz więcej młodych twórców kształci się za granicą – zazwyczaj na Zachodzie: na przykład Konrad Aksinowicz studiował w School of Visual Arts w Sydney, Kinga Dębska w praskim FAMU, Piotr Mularuk w City University of New York, Marcin Dudziak na Ecole Supérieure Libre d'Études Cinématographique w Paryżu, Bartosz M. Kowalski w szkołach filmowych w Paryżu

²⁶ Ukończyli ją Łukasz Palkowski, Konrad Łęcki, Olga Chajdas, Agnieszka Gomułka, Tomasz Wasilewski, Jakub Nieścierow, Tadeusz Śliwa, Krzysztof Jankowski.

²⁷ Jej absolwentami są Katarzyna Rosłaniec, Aleksander Pietrzak, Katarzyna Priwieziencew, Katarzyna Jungowska, Dorota Kobiela.

²⁸ Jej studentem był Maciej Barczewski.

i Los Angeles, Rafael Lewandowski na Wydziale Studiów Kinematograficznych paryskiej Sorbony i La Femis.

Po czwarte, zapanowała w ostatnim czasie tendencja polegająca na transferze do kinematografii absolwentów uczelni artystycznych. Jak widać na wykresie, aż 12 twórców ukończyło akademię sztuk pięknych²⁹: Paweł Borowski, Michał Marczak, Bartłomiej Ignaciuk, Mateusz Rakowicz, Mariusz Wilczyński, Marek Luzar, Wilhelm Sasnal, Dorota Kobiela, Jacek Piotr Bławut, Piotr Adamski, Piotr Dumała, Tomasz Leśniak. Co ciekawe, niewielu z tych twórców można byłoby zaliczyć do popularnego w ostatnich latach nurtu kino-sztuki (zob. Majmurek, Ronduda, 2015), z którym kojarzy się twórczość choćby Zbigniewa Libery, nieposiadającego formalnego wykształcenia artystycznego, Normana Leto – artystycznego samouka czy Łukasza Rondudy, który z kolei do czynienia z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu miał dopiero na poziomie habilitacji³⁰.

Po piąte, wśród debiutantów zdarzają się również osoby, które nie posiadają żadnego wykształcenia związanego z edukacją filmową czy artystyczną. Rekrutują się one z branży reklamowej (np. Jakub Michalczuk, Joesef Ouarrak) lub są absolwentami kierunków humanistycznych (np. Witold Ludwig ukończył dziennikarstwo w Wyższej Szkole Kultury Społecznej i Medialnej w Toruniu; Łukasz Grzegorzek – Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego; Anna Plutecka-Mesjasz – filmoznawstwo na Uniwersytecie Śląskim). Sporadycznie zdarza się, że pojawiają się debiutanci znani z zupełnie innych branż, jak choćby Maciej Kawulski, który zyskał rozpoznawalność dzięki organizowaniu walk KSW.

Droga do debiutu

Jednym z największych problemów młodych filmowców jest długie oczekiwanie na debiut. O wieku rozpoczynających kariery filmowców już wspominałem. Z dostępnych danych wynika, że absolwenci kierunków reżyserskich czekają od momentu ukończenia studiów średnio 10 lat na otrzymanie szansy stanięcia za kamerą pełnometrażowej fabuły. Droga dojścia do tego punktu jest nie tylko długa, ale też niewdzięczna. Kolejnymi szczeblami są ciągłe zabieganie o rozwój i finansowanie filmowych projektów czy zdobywanie doświadczenia przy tworzeniu innych form filmowych i krótszych formatów, w międzyczasie natomiast nie można zapominać o bieżącym zarobkowaniu, zapewnianym na

²⁹ Nie dzielę ich na konkretne placówki, lecz podaję dane zbiorcze dotyczące wszystkich istniejących w Polsce akademii sztuk pięknych (w niektórych przypadkach uniwersytetów artystycznych), wskazujące na zaobserwowaną tendencję.

³⁰ Podaję za: https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%8Lukasz_Ronduda.

przykład przez producentów rodzimych telenowel, chętnie zlecających reżyserowanie odcinków absolwentom „filmówek”.

Niech za przykład drogi od dyplomu do debiutu posłuży kariera Agnieszki Smoczyńskiej³¹, niedawnej tryumfatorki Złotych Lwów. Studia – reżyserię na WRiT UŚ w Katowicach – ukończyła w 2005 roku³². W szkole nakręciła trzy etiudy (*Kapelusz*, 2003, *Guanipa*, 2003 oraz *3 Love*, 2004); w tym samym czasie, jeszcze przed dyplomem, udało się jej wyreżyserować dla Teatru Telewizji spektakl *Sceny z powstania...* (2004). Po opuszczeniu szkoły związała się z telewizjami – w 2005 roku nakręciła na zlecenie Polsatu krótkometrażowy film dokumentalny *Sieroty*, a następnie dla TVP1 krótki dokument *Artykuł 567*. W 2006 roku odbyła kurs w Szkole Wajdy, czego efektem było nakręcenie w 2007 roku *Arii Divy* w ramach Programu Trzydzieści Minut Studia Munka oraz krótkiego dokumentu *Viva Maria!* w 2010 roku. Rok wcześniej, w 2009 roku, zaczęła pracować na planie serialu *Plebania* (2000–2011), z którym była związana aż do jego zakończenia w 2011 roku, co zaowocowało wyreżyserowaniem w sumie 58 odcinków. W tym samym roku zagościła na planie pełnometrażowej fabuły w charakterze asystentki reżysera – w ten sposób terminowała u boku Leszka Dawida na planie jego debiutu *Ki*. W latach 2012–2014 pracowała jako reżyserka na planach seriali *Wszystko przed nami* (2012–2013, 24 odcinki) i *Na dobre i na złe* (1999–, 6 odcinków). W roku debiutu (*Córki dancingu*), czyli w 2015, nakręciła jeszcze spektakl telewizyjny *Wasza wysokość* oraz była reżyserką drugiego planu u Kuby Czekaja przy realizacji *Baby Bump*. Zanim więc udało jej się zadebiutować, Smoczyńska odpowiadała za realizację (w różnym charakterze) aż 13 dzieł, co zajęło jej 15 lat. Na plan debiutu weszła równo 10 lat od ukończenia szkoły, co zabrało jej dokładnie tyle czasu, ile wynosi średnia dla wszystkich debiutantów z doświadczeniem szkoły filmowej. Można więc jej życiorys artystyczny potraktować jako, w pewnym przynajmniej stopniu, modelowy. Przeglądając bowiem dorobki wielu młodych filmowców, można zauważyć, iż pewne etapy się powtarzają: szkolne etiudy, krótkie dokumenty na zlecenie telewizji, „trzydziestka” w Studiu Munka, liczne seriale, spektakle telewizyjny i dopiero po wielu latach – pełnometrażowy debiut fabularny.

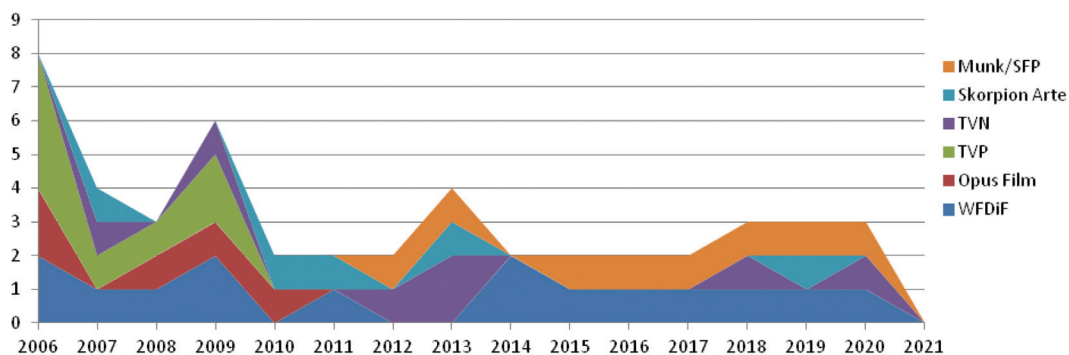
Debiuty a producenci

Podmiotów zaangażowanych w roli producenta filmowych debiutów było aż 155. Ale spośród tych firm najbardziej zainteresowanych inwestowaniem w młode polskie kino było sześciu producentów: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych

³¹ Wszystkie dane zawarte w tym akapicie podaję za: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1154970>.

³² Wcześniej ukończyła kulturoznawstwo na Uniwersytecie Wrocławskim.

i Fabularnych (wyprodukowała 15 debiutów), Telewizja Polska (8), Studio Munka/Stowarzyszenie Filmowców Polskich (8), TVN (7), Opus Film (5) i Skorpion Arte (5).



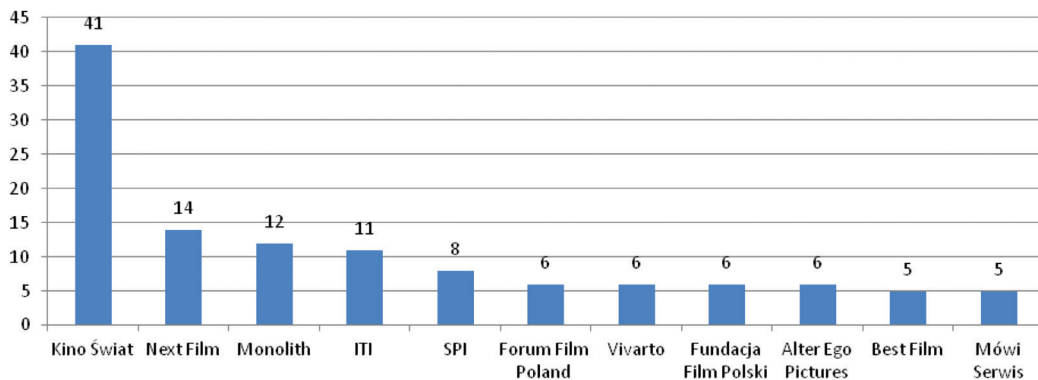
Wykres 9. Liczba pełnometrażowych debiutów fabularnych wyprodukowanych przez podmioty z branży audiowizualnej z podziałem na lata premier (uwzględniono producentów, którzy stworzyli co najmniej pięć debiutów w latach 2006–2021).

Od analizy statystycznej ciekawsza jest w tym przypadku analiza diachroniczna (zob. wykres 9). Najaktywniejszym podmiotem na przestrzeni interesujących mnie lat było WFDiF, zaangażowane w produkcję debiutów praktycznie nieprzerwanie przez cały ten okres – tylko cztery razy zdarzyło się, by w danym roku (2010, 2012, 2013, 2021) nie wyprodukowano tam filmowego debiutu. Zresztą długoletni prezes wytwórni, Włodzimierz Niederhaus, nie ukrywał, że debiuty, zaraz obok filmów historycznych, to priorytet wytwórni (Serdiukow, 2012, s. 11) i zapewniał przy tym, że młodych filmowców jego instytucja otacza szczególną opieką: „Ci twórcy, których filmy kierujemy do realizacji, mogą liczyć na nasze pełne wsparcie, a potem na promocję na międzynarodowych festiwalach. To jest dla nas równie ważne – otoczenie opieką młodego filmowca na początku drogi, ale też wsparcie go na etapie prezentacji skończonego filmu. Staraliśmy się wysyłać w świat powstające u nas produkcje, konfrontować je z publicznością międzynarodową i z innymi reżyserami. Wiele instytucji o tym zapomina, my nie” (Serdiukow, 2017, s. 29). Względna stałością produkcji charakteryzuje się również działalność TVN-u, choć najaktywniejsza na tym polu stacja była do roku 2013. Ale po kilku latach zastoju wyprodukowała w ostatnich czterech latach dwa nowe debiuty. Bardzo dobre opinie wśród młodych filmowców zbierał Opus Film, chwalony za to, że pozostawiał swobodę artystyczną i zapewniał od-

powiednie warunki realizacji filmu (Śmiałowski, 2007, s. 110). Niestety, studio zawiesiło swoją działalność w zakresie produkowania debiutów w 2010 roku. Do 2013 roku stawiało na debiuty Skorpion Arte, które po tej dacie tylko jeszcze raz zdecydowało się nakręcić pierwszy film młodego twórcy. Istnieje również ciekawa korelacja między aktywnością Telewizji Polskiej i Studia Munka. Do 2009 roku to TVP było najaktywniejszym podmiotem w polu produkcji debiutów, ale wraz z wycofaniem się jej z tej aktywności pojawiło się Studio Munka (pełnometrażowe filmy zaczęło produkować od 2012 roku), które wraz z WFDiF wciąż wiodzie prym wśród podmiotów produkujących debiuty. Zresztą korelacja między TVP i Munkiem nie jest przypadkowa, bowiem Telewizja Polska od 2014 roku zaczęła angażować się w produkcje studia – była koproducentem przy trzech filmach: *Mur* Dariusza Glazera, *Fale* Grzegorza Zaricznego i *Królewicz olch* Kuby Czekaja, który formalnie, o czym pisałem, debiutem nie jest.

Debiuty a dystrybutorzy

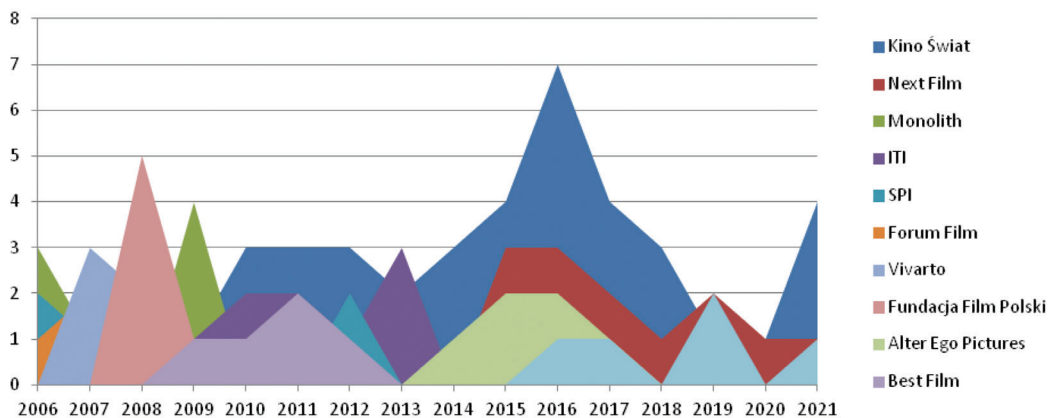
Z kolei wśród dystrybutorów (zob. wykres 10) zdecydowanie najchętniej w debiutantów inwestuje Kino Świat (41 filmów), które istnieje na rynku przez cały analizowany okres i tylko dwukrotnie zdarzyło się, by w poszczególnym roku (2007, 2008) nie wprowadziło do kin żadnego polskiego debiutu, za to w 2016 roku dystrybuowało aż siedem filmów o takim profilu (zob. wykres 11).



Wykres 10. Liczba pełnometrażowych debiutów fabularnych wprowadzonych do kin w latach 2006–2021 z podziałem na dystrybutorów filmowych (uwzględniono podmioty, które były odpowiedzialne za co najmniej pięć filmów).

Średnio odpowiada za cztery debiuty rocznie. Na wykresie nr 10 wyszczególniłem dystrybutorów, którzy byli odpowiedzialni za wprowadzenie na ekrany przynajmniej pięciu debiutów. Takich firm uzbierało się 11. Za Kino Światem

uplasował się, ze sporą stratą, Next Film (14), który jednak istnieje na rynku dopiero od 2010 roku, a pierwszy debiut dystrybuował w 2013. Od tego czasu dystrybuuje je regularnie. Trzeci pod względem ilości wprowadzanych debiutów jest Monolith (13), który jednak najaktywniejszy na tym polu był w latach 2006–2009, po czym inwestował w pierwsze filmy sporadycznie, aż całkowicie zaprzestał tego po 2017 roku. Do 2014 Kino Światowi starało się dorównać ITI, ale po tej dacie zrezygnowało. Podobnie było ze SPI, które w ogóle zaprzestało działalności dystrybucyjnej w 2012 roku. Forum Film Polska najaktywniejsze było na początku badanego okresu, obecnie zajmuje się debiutami sporadycznie. Vivarto przerzuciło się na dystrybucję kina dziecięcego, porzucając pierwsze filmy w 2010 roku. Alter Ego Pictures działało krótko (od 2014 do 2017), ale prężnie, zajmując się debiutami przez cały ten czas. Best Film z kolei interesował się debiutami zaledwie przez cztery lata (2009–2012), natomiast na głównego zainteresowanego tego typu filmami wyrasta w ostatnim czasie Mówi Serwis, które wprowadziło do kin od 2016 roku pięć tytułów. Bardzo ciekawym tworem była Fundacja Promocji Kina Film Polski, czyli narodowy dystrybutor, powołany między innymi, by ułatwiać docieranie na ekrany kin filmowym debiutom (Mądzik, Kujawska, 2008, s. 34) – przeżyła, niestety, zaledwie trzy sezony, wypuszczając sześć debiutów³³ i siedem innych filmów.



Wykres 11. Liczba pełnometrażowych debiutów fabularnych wprowadzonych do kin przez dystrybutorów z podziałem na lata premier (w zestawieniu uwzględniono podmioty, które w latach 2006–2021 odpowiadały za dystrybucję co najmniej pięciu filmów).

³³ *Rezerwat* (2007) Łukasza Palkowskiego, *Środa, czwartek rano* (2007) Grzegorza Packa, *Niezawodny system* (2008) Izabeli Szyłko, *Chłopiec na galopującym koniu* (2006) Adama Guzińskiego, *Nadzieja* (2006) Stanisława Muchy, *Jeszcze nie wieczór* Jacka Bławuta.

Debiuty a box office

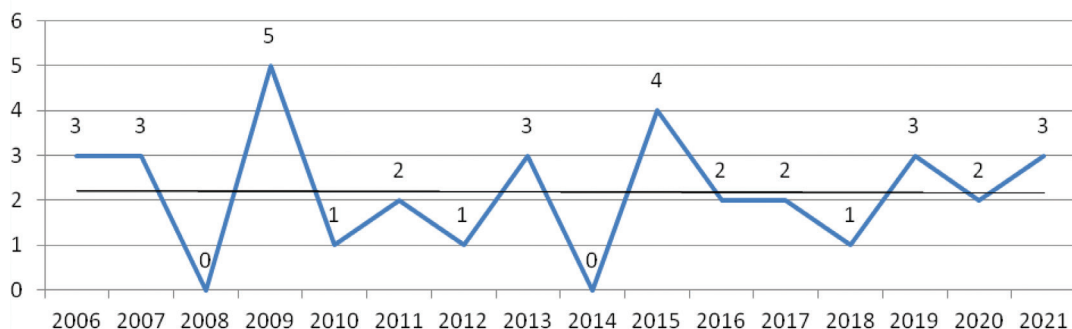
Ostatnim parametrem debiutów, który wziąłem pod uwagę, jest box office i wyniki osiągnięte w nim przez dzieła początkujących filmowców. Okazuje się, że debiutanckie filmy całkiem dobrze radzą sobie w zetknięciu z widownią. Aż 55 tytułów ze 176 pierwszych filmów, co stanowi 31,3% wszystkich debiutów, przekroczyło granicę 100 tys. widzów. W badanym okresie tę frekwencyjną barierę udało się osiągnąć w sumie 249 filmom, co sprawia, że debiuty stanowią wśród nich 22,1%. Nieco gorzej wypadają debiuty, gdy spojrzymy na listę 100 filmów z lat 2006–2021 z najlepszym wynikiem frekwencyjnym. Wśród nich znajduje się tylko 16 pierwszych filmów. Natomiast najpopularniejsza dziesiątka debiutów przedstawia się następująco:

1. *Kochaj i tańcz* (2008, reż. Bruce Parramore),
2. *Ja wam pokażę!*,
3. *7 rzeczy, których nie wiecie o facetach* (2016, reż. Kinga Lewińska),
4. *Podatek od miłości* (2018, reż. Bartłomiej Ignaciuk),
5. *Świadek koronny* (2007, reż. Jarosław Sypniewski),
6. *Underdog*,
7. *Disco Polo* (2015, reż. Maciej Bochniak),
8. *Sala samobójców*,
9. *Ryś* (2007, reż. Stanisław Tym),
10. *Weekend* (2010, reż. Cezary Pazura).

Już choćby ta lista pokazuje, jak radykalnie zmienił się profil filmów kręconych przez debiutantów. Przed analizowanym okresem twórczość młodych filmowców była do pewnego stopnia homogeniczna. Wielu z nich koncentrowało się w pierwszej kolejności na sobie i własnych (skromnych) problemach, często korzystając ze (skromnej) estetyki kina obyczajowego lub dramatu (Wróblewska, 2014, s. 119). Niewielu było początkujących twórców, których interesowało kino gatunkowe, nie mówiąc o kinie komercyjnym. Natomiast chętnie podkreślaną cechą łączącą współczesnych debiutantów jest różnorodność (Fortuna Jr., 2018, s. 7; Adamczak, 2018, s. 20). Rzeczywiście, przeglądając listy debiutów, znajdziemy na nich filmy w znaczny sposób odbiegające od skromnych prób debiutantów z przełomu wieków: choćby alternatywne westerny (*Eastern*), metafizyczne horrory (*Wieża. Jasny dzień*), mroczne, baśniowe musicale (*Córki dancingu*) czy quasi-biograficzne eksperymenty z pogranicza sztuk wizualnych (*Performer*). Ale

kinu debiutantów wykracza również poza te autorskie, artystyczne poszukiwania na pograniczu gatunków. Potrafi być także kinem w pełni komercyjnym, nastawionym na szeroką publiczność. I to właśnie takie filmy dominują w box office. Z wymienionej dziesiątki aż cztery filmy to komedie romantyczne (*Kochaj i tańcz*, *Ja wam pokażę!*, *7 rzeczy, których nie wiecie o facetach*, *Podatek od miłości*), kolejne trzy przynależą do gatunku gangsterskiego kina akcji (*Świadek koronny*, *Underdog*, *Weekend*), dwa to komedie – jedna nawiązująca do popularnego gatunku muzycznego (*Disco Polo*), a druga (*Ryś*) jest kontynuacją losów bohatera z kultowych filmów *Miś* (1980, reż. Stanisław Bareja) i *Rozmowy kontrolowane* (1991, reż. Sylwester Chęciński). Jediną propozycję wymykającą się etykietom gatunkowym stanowi *Sala samobójców*.

Co ciekawe, popularność debiutów jest w miarę stała na przestrzeni interesujących mnie lat – nie widać rosnącego lub malejącego trendu. Co roku w pierwszej dziesiątce box office'u znajdują się średnio dwa debiuty, choć wynik waha się między zerem a nawet piątką tytułów (zob. wykres 12).



Wykres 12. Liczba pełnometrażowych debiutów fabularnych w pierwszej dziesiątce box office'u z podziałem na lata premier.

Sytuacja drugich filmów w box office jest podobna do pozycji debiutów. Spośród 99 filmów próg 100 tys. przekroczyły 32 tytuły, czyli 32,3%. Jednak w setce najpopularniejszych znalazło się już zaledwie 15 takich dzieł, czyli 15,2% wszystkich drugich filmów. Z drugiej strony w dziesiątce najpopularniejszych filmów lat 2006–2021 pojawiły się aż dwa filmy z tej grupy. Najpopularniejsza dziesiątka drugich filmów przedstawia się następująco:

1. *Listy do M.* (2011, reż. Mitja Okorn),
2. *Mizmasz, czyli kogel mogel 3* (2019, reż. Kordian Piwowarski),

3. *Planeta Singli 2* (2018, reż. Sam Akina),
4. *365 dni* (2020, reż. Barbara Białowąs i Tomasz Mandes),
5. *Dywizjon 303. Historia prawdziwa*,
6. *Jesteś Bogiem*,
7. *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2009, reż. Rafał Wierzyński),
8. *Jak zostałem gangsterem. Historia prawdziwa*,
9. *Narzeczony na niby* (2018, reż. Bartosz Prokopowicz),
10. *Ciacho* (2010, reż. Patryk Vega).

W zestawieniu filmów drugich znajduje się więcej projektów typowo komercyjnych, często stanowiących części większych serii, niż w przypadku filmów debiutanckich. To pokazuje, że producenci chętnie sięgają po twórców zaraz po debiucie, by dać im szansę w kinie popularnym. Filmowcy tacy są już bowiem sprawdzeni, znany jest ich warsztat, można powierzyć im zazwyczaj pozbawione większych artystycznych wyzwań zadanie. Do tego twórcy po debiucie zazwyczaj nie mają jeszcze na tyle mocnej marki, by pozwolić sobie na odrzucenie komercyjnego zlecenia. Ponadto, jak można zakładać, częściej są skłonni przyjmując gażę niższą niż twórcy bardziej doświadczeni, o wyrobionym nazwisku, co w przypadku przedsięwzięć nastawionych na zysk jest dla producentów ważną przesłanką. Młodzi twórcy natomiast, zdając sobie sprawę, jak długo czeka się w Polsce na realizację drugiego filmu i z jakimi problemami może się to wiązać, zanim zawalczą o autorski projekt, często decydują się na współpracę z komercyjnym zleceniodawcą.

Obie listy, wskazujące na różnorodność młodego kina i jego popularność wśród widzów, są chyba najlepszym podsumowaniem artykułu – pokazują bowiem, że polskie kino wciąż jest zasilane świeżą krwią, a instytucjonalne ramy wspierają debiutantów. Jednocześnie rynek filmowy wcale nie wypycha mniej doświadczonych twórców, lecz znajduje dla nich miejsce w różnorodnych projektach. Dobra passa Programu Sześćdziesiąt Minut Studia Munka, liczne realizacje w ramach projektów mikrobudżetów PISF-u każą również z optymizmem spoglądać w przyszłość. Przynajmniej pod względem ilościowym kino debiutów w najbliższym czasie powinno się rozwijać – tak jak przez ostatnie 16 lat.

Lista pełnometrażowych debiutów filmowych, które miały premiery kinowe w latach 2006–2021:

- Ja wam pokażę!* (data premiery: 2006, reż. Denis Delić)
Francuski numer (2006, reż. Robert Wichrowski)
Czeka na nas świat (2006, reż. Robert Krzemppek)
Kochankowie z Marony (2006, reż. Izabella Cywińska)
Hi Way (2006, reż. Jacek Borusiński)
Kto nigdy nie żył... (2006, reż. Andrzej Seweryn)
Pod powierzchnią (2006, reż. Marek Gajczak)
Chaos (2006, reż. Xawery Żuławski)
Z odzysku (2006, reż. Sławomir Fabicki)
Świadek koronny (2007, reż. Jarosław Sypniewski)
Ryś (2007, reż. Stanisław Tym)
Tryptyk rzymski (2007, reż. Marek Łuzar)
Aleja Gówniarzy (2007, reż. Piotr Szczepański)
Wieża (2007, reż. Agnieszka Trzos)
Dzisiaj jest piątek (2007, reż. Paweł Naroźnik)
Nie ma takiego numeru (2007, reż. Bartosz Brzeskot)
Ranczo Wilkowyje (2007, reż. Wojciech Adamczyk)
Hiena (2007, reż. Grzegorz Lewandowski)
Szaleńcy (2007, reż. Paweł Wendorff)
Rezerwat (2008, reż. Łukasz Palkowski)
Środa, czwartek rano (2008, reż. Grzegorz Pacek)
Przebacz (2008, reż. Marek Stacharski)
Pora mroku (2008, reż. Grzegorz Kuczeriszka)
Futro (2008, reż. Tomasz Drozdowicz)
Sztuka masażu (2008, reż. Mariusz Gawryś)
Niezawodny system (2008, reż. Izabela Szyłko)
Chłopiec na galopującym koniu (2008, reż. Adam Guziński)
Jak żyć? (2008, reż. Szymon Jakubowski)
Nadzieja (2008, reż. Stanisław Mucha)
Włatcy móch (2009, reż. Bartosz Kędzierski)
Zamiana (2009, reż. Konrad Aksinowicz)
Kochaj i tańcz (2009, reż. Bruce Parramore)

- Wino truskawkowe* (2009, reż. Dariusz Jabłoński)
Jeszcze nie wieczór (2009, reż. Jacek Bławut)
Operacja Dunaj (2009, reż. Jacek Głomb)
Ostatnia akcja (2009, reż. Michał Rogalski)
Galerianki (2009, reż. Katarzyna Rosłaniec)
Zero (2009, reż. Paweł Borowski)
Nigdy nie mów nigdy (2009, reż. Wojciech Pacyna)
Rewers (2009, reż. Borys Lankosz)
Magiczne drzewo (2009, reż. Andrzej Maleszka)
Moja krew (2010, reż. Marcin Wrona)
Las (2010, reż. Piotr Dumala)
Hel (2010, reż. Kinga Dębska)
Handlarz cudów (2010, reż. Jarosław Szoda, Bolesław Pawica)
Fenomen (2010, reż. Tadeusz Paradowicz)
Piksele (2010, reż. Jacek Lusiński)
Projekt dziecko (2010, reż. Adam Dobrzycki)
Zgorszenie publiczne (2010, reż. Maciej Prykowski)
Milczenie jest złotem (2010, reż. Ewa Pytka)
Matka Teresa od kotów (2010, reż. Paweł Sala)
Huśtawka (2010, reż. Tomasz Lewkowicz)
Prosta historia o miłości (2010, reż. Arkadiusz Jakubik)
Zwerbowana miłość (2010, reż. Tadeusz Król)
Skrzydlate świnię (2010, reż. Anna Kazejak)
Weekend (2011, reż. Cezary Pazura)
Jeź Jerzy (2011, reż. Wojciech Wawrzyk, Jakub Tarkowski, Tomasz Leśniak)
Lincz (2011, reż. Krzysztof Łukaszewicz)
Kret (2011, reż. Rafael Lewandowski)
Taxi A (2011, reż. Marcin Korneluk)
Ki (2011, reż. Leszek Dawid)
Daas (2011, reż. Adrian Panek)
Sala samobójców (2011, reż. Jan Komasa)
Big Love (2012, reż. Barbara Białowąs)
Z daleka widok jest piękny (2012, reż. Anka Sasnal, Wilhelm Sasnal)
Nad życie (2012, reż. Anna Plutecka-Mesjasz)

- Heniek* (2012, reż. Eliza Kowalewska, Grzegorz Madej)
Bez wstydu (2012, reż. Filip Marczewski)
Yuma (2012, reż. Piotr Mularuk)
Lato w mieście (2012, reż. Agnieszka Gomułka)
W sypialni (2012, reż. Tomasz Wasilewski)
Trzy siostry T (2012, reż. Maciej Kowalewski)
Sanctuary (2012, reż. Norah McGettigan)
Od pełni do pełni (2012, reż. Tomasz Szafrński)
Lęk wysokości (2012, reż. Bartosz Konopka)
Sęp (2013, reż. Eugeniusz Korin)
Być jak Kazimierz Deyna (2013, reż. Anna Wieczur-Bluszcz)
Dzień kobiet (2013, reż. Maria Sadowska)
Baczyński (2013, reż. Kordian Piwowarski)
Oszukane (2013, reż. Marcin Solarz)
Sierpniowe niebo. 63 dni chwały (2013, reż. Ireneusz Dobrowolski)
Mój biegun (2013, reż. Marcin Głowacki)
Facet (nie)potrzebny od zaraz (2014, reż. Weronika Migoń)
Karol, który został świętym (2014, reż. Grzegorz Sadurski, Orlando Corradi)
Hardkor Disco (2014, reż. Krzysztof Skonieczny)
Kochanie, chyba cię zabiłem (2014, reż. Jakub Nieścierow)
Jaskółka (2014, reż. Bartosz Warwas)
Dżej Dżej (2014, reż. Maciej Pisarek)
Jeziorak (2014, reż. Michał Otłowski)
Karolina (2014, reż. Dariusz Regucki)
Między nami dobrze jest (2015, reż. Grzegorz Jarzyna)
Polskie gówno (2015, reż. Grzegorz Jankowski)
Kebab i Horoskop (2015, reż. Grzegorz Jaroszuk)
Disco Polo (2015, reż. Maciej Bochniak)
Piąte, nie odchodź (2015, reż. Katarzyna Jungowska)
Heavy Mental (2015, reż. Sebastian Buttny)
Życie nie umierać (2015, reż. Maciej Migas)
Mur (2015, reż. Dariusz Glazer)
Król życia (2015, reż. Jerzy Zieliński)
Pilecki (2015, reż. Mirosław Krzyszkowski)

- Noc Walpurgi* (2015, reż. Marcin Bortkiewicz)
Wołanie (2015, reż. Marcin Dudziak)
Chemia (2015, reż. Bartosz Prokopowicz)
Intruz (2015, reż. Magnus von Horn)
Performer (2015, reż. Maciej Sobieszczański, Łukasz Ronduda)
Git (2015, reż. Kamil Szymański)
Czerwony pająk (2015, reż. Marcin Koszałka)
Córki dancingu (2015, reż. Agnieszka Smoczyńska)
Na granicy (2016, reż. Wojciech Kasperski)
Sprawiedliwy (2016, reż. Michał Szczerbic)
7 rzeczy, których nie wiecie o facetach (2016, reż. Kinga Lewińska)
Zdjęcie (2016, reż. Maciej Adamek)
#WszystkoGra (2016, reż. Agnieszka Glińska)
Błogosławiona wina (2016, reż. Przemysław Hauser, Przemysław Reichel)
Walser (2016, reż. Zbigniew Libera)
Jak uratować mamę (2016, reż. Daniel Zduńczyk, Marcin Męczkowski)
Kochaj (2016, reż. Marta Plucińska)
Baby Bump (2016, reż. Kuba Czekaj)
Kamper (2016, reż. Łukasz Grzegorzek)
Hel (2016, reż. Katarzyna Priwieziencew, Paweł Tarasiewicz)
Ostatnia rodzina (2016, reż. Jan P. Matuszyński)
Szkoła uwodzenia Czesława M. (2016, reż. Aleksander Dembski)
Wszystkie nieprzespane noce (2016, reż. Michał Marczak)
Za niebieskimi drzwiami (2016, reż. Mariusz Palej)
Plac zabaw (2016, reż. Bartosz M. Kowalski)
Fale (2016, reż. Grzegorz Zarczny)
Kolekcja sukienek (2016, reż. Marzena Więcek)
Polandja (2017, reż. Cyprian T. Olencki)
Zerwany kłós (2017, reż. Witold Ludwig)
Wyklęty (2017, reż. Konrad Łęcki)
Mały Jakub (2017, reż. Mariusz Bieliński)
Zud (2017, reż. Marta Minorowicz)
Na układy nie ma rady (2017, reż. Christoph Rurka)
Tarapaty (2017, reż. Marta Karwowska)

- Twój Vincent* (2017, reż. Dorota Kobiela, Hugh Welchman)
Photon (2017, reż. Norman Leto)
Dwie korony (2017, reż. Michał Kondrat)
Cicha noc (2017, reż. Piotr Domalewski)
Totem (2017, reż. Jakub Charon)
Reakcja łańcuchowa (2017, reż. Jakub Pączek)
Studniówk@ (2018, reż. Alessandro Leone)
Atak paniki (2018, reż. Paweł Maślona)
DJ (2018, reż. Alek Kort)
Podatek od miłości (2018, reż. Bartłomiej Ignaciuk)
Wieża. Jasny dzień (2018, reż. Jagoda Szelc)
Odnajdę cię (2018, reż. Beata Dżianowicz)
Juliusz (2018, reż. Aleksander Pietrzak)
Nina (2018, reż. Olga Chajdas)
53 wojny (2018, reż. Ewa Bukowska)
Via Carpatia (2018, reż. Klara Kochańska, Kasper Bajon)
Underdog (2019, reż. Maciej Kawulski)
Dzień czekolady (2019, reż. Jacek Piotr Bławut)
Catalina (2019, reż. Danijal Hasanovic)
Letnie popołudnie (2019, reż. Joeseef Ouarrak)
(Nie)znajomi (2019, reż. Tadeusz Śliwa)
Dziura w głowie (2019, reż. Piotr Subbotko)
Ukryta gra (2019, reż. Łukasz Kośmicki)
Supernova (2019, reż. Bartosz Kruhlik)
Żelazny most (2019, reż. Monika Jordan-Młodzianowska)
Serce do walki (2019, reż. Kacper Anuszewski)
Wszystko dla mojej matki (2020, reż. Małgorzata Imielska)
Eastern (2020, reż. Piotr Adamski)
Smak Pho (2020, reż. Mariko Bobrik)
25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy (2020, reż. Jan Holoubek)
Polot (2020, reż. Michał Wnuk)
Zabij to i wyjedź z tego miasta (2021, reż. Mariusz Wilczyński)
Druga połowa (2021, reż. Łukasz Wiśniewski)
Ostatni komers (2021, reż. Dawid Nickel)

- Miasto* (2021, reż. Marcin Sauter)
Lokal zamknięty (2021, reż. Krzysztof Jankowski)
Holiday (2021, reż. Paweł Ferdek)
Mistrz (2021, reż. Maciej Barczewski)
Teściowie (2021, reż. Jakub Michalczuk)
Najmro. Kocha, kradnie, szanuje (2021, reż. Mateusz Rakowicz)
Wyszyński. Zemsta czy przebaczenie (2021, reż. Tadeusz Syka)

Bibliografia:

- Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*. Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria.
- Adamczak, M. (2018). *Ogrodnicy i pszczoły. Klucz do sukcesu młodego polskiego kina*. „Ekran”, nr 2.
- AS. (2015). *Ruszyły zdjęcia do „Baby Bump”*. <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/ruszyly-zdjecia-do-baby-bump-kuby-czekaja/weslks7>, dostęp: 29.10.2022.
- Fortuna, G. (2018). *Granice nie istnieją. Polskie kino debiutantów*. „Ekran”, nr 2. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1154970>, dostęp: 3.11.2022. https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%81ukasz_Ronduda, dostęp: 3.11.2022.
- Majer, A. Orankiewicz, A. Wróblewska, A. (2019). *Pieniądze – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Mądzik, L. Kujawska, O. (2008). *Spotkanie młodych filmowców*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 4.
- Majmurek, J. Ronduda, Ł. (2015). *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Romanowska, D. (2018). *Dekada ze Studiem Munka*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 9.
- Róźdzynska, A. (2010). *Pierwszy film po debiucie*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 3.
- Róźdzynska, A. (2022). *Budżety „Sześćdziesiątek” wyższe o 25 proc.* „Magazyn Filmowy SFP”, nr 6.
- Serdiukow, A. (2017). *Pierwszy film jak pierwszy pocatunek*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 6.
- Sowiński, E. (2018). *Idea studia dla młodych filmowców. Studio Munka – powstanie, działalność i produkcyjny dialog z przeszłością*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 103.
- Śmiałowski, P. (2006). *Co po debiucie, czyli o problemach z realizacją drugiego filmu*. „Kino”, nr 6.
- Śmiałowski, P. (2007). *Jak zadebiutować?*. „Kino”, nr 7-8.
- Talarczyk, M. (2018). *Raport o pozycji kobiet w polskiej kinematografii. Fakty i liczby*, https://krytykapolityczna.pl/wp-content/uploads/2016/02/Raport-Monika_Talarczyk_2018.pdf, dostęp: 03.11.2022.

Wasilewski, P. (1990). *Świadectwa metryk. Polskie kino młodych w latach osiemdziesiątych*. Kraków: Oficyna Obecnych.

Wróblewska, A. (2013). *Polska produkcja filmowa po roku 2005 w perspektywie badań ilościowych*. „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, nr 22.

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

Z A. Jadowską, K. Lewińską, L. Dawidem i B. Konopką rozmawiała N. Dworżańska. (2005). *Lekko nie jest, ale nikt nie obiecywał*, „Kino”, nr 4.

Z D. Lamparską, B. Konopką i G. Packiem rozmawiała A. Wróblewska (2009). *Tylko nie na karteczkę, czyli o drodze do debiutu*, „Magazyn Filmowy SFP”, nr 2.

Z J. Bromskim i W. Marczewskim rozmawiał G. Wojtowicz. (2018). *Dolina krzemowa polskiego kina*, „Magazyn Filmowy SFP”, nr 6.

Z J. Kapuścińskim rozmawiała M. Grochowska. (2007). *Czekając na nową „Iluminację”*, „Kino” 2007, nr 6.

Z J. Kapuścińskim rozmawiał R. Pawłowski. (2018). *Debiutanci zawsze będą odnawiać kino*, „Kino”, nr 6.

Z J. Szymańską rozmawiał K. Armata. (2019). *Młodzi mają szansę*, „Kino”, nr 6.

Z W. Niederhaussem rozmawiała A. Serdiukow. (2012). *Będziemy robić więcej*, „Kino”, nr 12.

Abstract

The author used the quantitative method to examine the full-length feature polish debuts from 2006-2021. The aim of the article is to present the dynamics of the field of young polish cinema in the reality of Polish cinematography after the founding of the Polish Film Institute. The author examines the rookie's profile in terms of age, gender and education. He also checks which entities from the audiovisual industry most willingly produced debuts, which companies most often distributed them, and what results did this type of films achieve in the box office. The research is also accompanied by an attempt to recreate the institutional environment in which young filmmakers have operated for the last 16 years.

Key words: Polish film debut, Polish contemporary cinema, Polish Film Institute.

Słowa kluczowe: polskie debiuty filmowe, polskie kino współczesne, badania ilościowe, Polski Instytut Sztuki Filmowej.

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 „oszczędziątek” 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 (Zajicek, 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 Grzegorzec, 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, związanych 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 angażowany 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. Kierowniczka 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 obiektywami, 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 drobniawą 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 okołowilmowy 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/aktualnosci,1,802,Ruszył-program-60-Minut.html> (dostęp: 20.10.22).

Studio 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).

Zajīček, 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.

Kino transnarodowe. Translacje

The background is a dark grey gradient. It features several overlapping, semi-transparent elements: 1) Large, stylized white brushstrokes that form abstract shapes, including a large 'O' on the left and a large 'A' on the right. 2) Various fragments of text in different fonts and colors (white, light grey, dark grey). Some text is in Polish, including 'Kocham', 'ŚWIADOM', 'Kocham', 'nie zostałem', 'WALDEMAR', and 'AGETA'. Other text includes 'K-MIS', 'KO', 'S', 'ZOSTAŁEM', 'WALDEMAR', and 'AGETA'. 3) A faint, large, light grey watermark that appears to be 'KINO' or 'KINOS'.

Mateusz Katner

Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0001-9458-8682

W kleszczach transnarodowości. 1983

Netflix – amerykański serwis VOD – wraz z nastaniem drugiej dekady XXI wieku rozpoczął ekspansję poza Stany Zjednoczone. Po otwarciu się na rynek kanadyjski (2010), iberoamerykański (2011), państw Europy Zachodniej (2012–2015), Indii (2014), Japonii (2015) oraz Australii (2015) serwis na początku 2016 roku buńczucznie ogłosił, że odtąd jest dostępny wszędzie, co promował charakterystycznym hasztagiem #netflixeverywhere (*Netflix Is Now Available Around the World*, 2016). Choć wciąż były (i są) miejsca na świecie, gdzie Netflix nie jest dostępny¹, to należą one do wyjątków od reguły, a kalifornijski gigant od lat jest serwisem streamingowym z największą liczbą subskrybentów na świecie. Jednym z kluczy do sukcesu Amerykanów było to, że w pewnym momencie przestali wyłącznie dystrybuować różne filmy, seriale i programy, lecz zaczęli tworzyć własny *content*, który gdzie indziej nie jest dostępny. Tak więc widz chcący legalnie obejrzeć *House of Cards* (2013–2018), *Orange is the New Black* (2013–2019) czy *Stranger Things* (2016–), nie ma wyjścia i musi subskrybować Netfliksa.

Wraz z wyjściem poza Stany Zjednoczone Netflix postanowił tworzyć seriale w innych państwach. Na początku były to koprodukcje [*Lilyhammer* (2012–2014)

¹ W roku 2016 Netflix nie został udostępniony na Krymie, w Syrii i w Korei Północnej z powodu ograniczeń nałożonych na amerykańskie firmy przez rząd USA (i nie zmieniło się to do dzisiaj). Nie wszedł również na rynek chiński na skutek tamtejszych ścisłych regulacji dotyczących mediów, aczkolwiek część oryginalnych produkcji Netfliksa już wcześniej było dystrybuowanych przez lokalne serwisy VOD, a w 2017 roku Amerykanie zawarli umowę z serwisem iQiyi – dzięki niej niektóre z ich programów mają premierę na rynku chińskim w tym samym momencie, co na całym świecie (*Netflix is Now Available Around the World*, 2016). W marcu 2022 roku Netflix wycofał się z Rosji z powodu inwazji na Ukrainę (Bustos, 2022).

– serial współtworzony z norweską telewizją państwową NRK – miało premierę jeszcze przed *House of Cards*], lecz z czasem Jankesi zdecydowali się sami realizować seriale poza Ameryką, angażując lokalnych twórców [pierwszym takim serialem był meksykański *Klub Cuervos* (2015–2019)]. Obecnie Netflix tworzy własne produkcje na całym świecie, choć oczywiście skupia się na istotnych dla niego rynkach (obu Amerykach, Europie Zachodniej, Turcji i Azji Wschodniej). Takie seriale z jednej strony tworzone są z myślą o lokalnych rynkach [widz potrzebuje *kulturowej bliskości* (Straubhaar, 2021, s. 24–33), więc międzynarodowy Netflix nie oferuje jedynie amerykańskiej rozrywki], z drugiej – muszą być czytelne i atrakcyjne dla widzów na całym świecie (platforma będzie je dystrybuować wszędzie tam, gdzie jest dostępna). I tak na przykład Meksykanie włączający *Dom kwiatów* (2018–2020) oglądają serial zrealizowany w ich stolicy przez lokalne gwiazdy, który inteligentnie igrą z konwencją meksykańskiej telenoweli, a jednocześnie szeroko czerpie z europejskiego arthouse’u i amerykańskich seriali jakościowych, mogąc zaciekać odbiorców na całym świecie. Pierwszą polską produkcją Netfliksa był serial *1983* (2018).

1983 spotkał się z chłodnym przyjęciem zarówno polskiej krytyki filmowej², jak i zwykłych widzów³. Z kolei za granicą przeszedł prawie niezauważony, ale jeśli już ktoś zapoznał się z produkcją, miał na jej temat raczej pozytywne zdanie, a na pewno był dużo bardziej przychylny niż Polacy (Szostak, 2018). Moim zdaniem stało się tak, gdyż transnarodowa formuła serialu sprowokowała pewne rozwiązania, które odstręczały widza krajowego, ale już nie w każdym przypadku przeszkadzały globalnej widowni. Twórcy popełnili szereg błędów już na etapie preprodukcji, a kolejne podczas kręcenia i promocji. Wynikiem tego była kiepska recepcja i brak kontynuacji historii, która wcześniej planowana była na trzy sezony (Muszyński, 2019). Celem artykułu jest przeanalizowanie owych błędów i refleksja nad ich genezą.

Showrunner

W Stanach Zjednoczonych najważniejszą z osób tworzących serial jest showrunner. To osoba, która nadzoruje cały proces tworzenia serialu: zajmuje się jego produkcją, jest jednym ze scenarzystów (szefem zespołu, tzw. headwriterem), czasem podejmuje się reżyserii niektórych odcinków. Funkcja showrunnera nie jest wymieniana osobno w napisach końcowych, choć zwykle ta osoba jest jednym z producentów wykonawczych (*executive producer*) oraz pomysło-

² Średnia ocen krytyków filmowych na portalu Filmweb to jedynie 4.4/10 [*1983* (serial TV 2018–)], stan na 16.11.2022.

³ Średnia z 35 322 ocen użytkowników portalu Filmweb to 6.3/10 [*1983* (serial TV 2018–)], stan na 16.11.2022.

dawcą serialu (*created by*). W kinie autorstwo filmu przypisujemy reżyserowi. W telewizji nie jest to tak proste, ale w Ameryce zwykle utożsamia się je z showrunnerem (Rydzek, 2015b, s. 75–78). Na przykład *Rodzina Soprano* (HBO, 1999–2007) jest powszechnie uznana i była promowana jako serial Davida Chase’a, choć filmowiec z New Jersey jest scenarzystą bądź współscenarzystą zaledwie 30 z 86 odcinków, a podjął się reżyserii li tylko dwóch (pierwszego i ostatniego). Mimo to wymyślił cały koncept serialu (inspirując się własnymi problemami z depresją, atakami paniki i matką o trudnym charakterze) i troskliwie czuwał nad każdym odcinkiem, poprawiając ostateczne wersje scenariuszy i nadzorując cały projekt (Wolk, 2007). W Polsce przed 1983 nigdy nie powstał serial w takim systemie pracy.

Showrunnerem 1983 został Joshua Long. To Amerykanin, który przebywał w Polsce jako producent, zajmował się kwestiami prawnymi w branży filmowej, a w wolnych chwilach pisał scenariusze – rzekomo kilka z nich sprzedał, ale żaden nigdy nie trafił do produkcji (Tatarska, 2018b). Przypadkiem poznał w barze Macieja Musiała, gdy ten świętował swoje dziewiętnaste urodziny (Tatarska, 2018a). Młody aktor poprosił Longa o napisanie sceny po angielsku, by mógł poćwiczyć granie w obcym języku. Wspólnie wpadli na pomysł zestawienia cynicznego gliniarza i idealistycznego studenta prawa, którzy razem mają do rozwiązania zagadkę (Grabiec, 2018b). Z tej prostej sceny rozwinął się pomysł na cały serial. Kiedy gotowy był scenariusz pierwszego odcinka i *treatment* całego sezonu, projekt trafił do Netfliksa, który wyraził zainteresowanie zrealizowaniem serialu (Kyzioł, 2018a).

Scenariusze do wszystkich ośmiu odcinków 1983 napisał showrunner. To nietypowe przy amerykańskim systemie pracy. Scenariusze do seriali za Atlantykem powstają zwykle w tzw. *writers’ rooms*, gdzie zespół scenarzystów (składający się z grup od kilku do nawet kilkunastu osób) wymienia pomysły na rozwój fabuły w kolejnych odcinkach. Struktura zespołu nie jest jednak egalitarna, a bardzo hierarchiczna. Najniżej stoją w niej *writers’ assistants*, którzy sporządzają notatki z dyskusji i burzy mózgów i następnie je porządkują. *Staff writers* biorą już kreatywny udział w tworzeniu serialu, ale dopiero *story editors* piszą właściwe scenariusze na podstawie tego, co wcześniej kolektywnie osiągnął zespół. Nad całością czuwa showrunner-headwriter (Szostak, 2021). Taki typ pracy nie jest całkiem obcy polskiej telewizji, na przykład *Wataha* (HBO, 2014–2020) powstawała w parooosobowym zespole (tamże).

Zdarzają się wyjątki od tej reguły. Nic Pizzolatto, twórca *True Detective* (HBO, 2014–), sam napisał scenariusze do wszystkich odcinków pierwszego sezonu, który powszechnie uznano za wybitny. Sytuacja wyjściowa jest jednak

na tyle różna, że przyrównywanie *True Detective* do *1983* wydaje się chybione. Pizzolatto w roku 2014 był już nagradzonym pisarzem i wykładowcą akademickim w dziedzinie literatury i fikcji, a nadto pracował w writers' roomie przy pierwszych dwóch sezonach *Dochożenia* (AMC 2011–2013, Netflix 2014)⁴, podczas gdy żaden ze scenariuszy Longa nie został zrealizowany. Nawet jeśli rzeczywiście Hollywood wyraziło zainteresowanie jakimiś jego historiami, to od sprzedania do realizacji scenariusz z reguły przechodzi długą drogę i jest wielokrotnie przepisywany przez różnych script doctorów. Przede wszystkim jednak *True Detective* to antologia – każdy sezon opowiada inną, zamkniętą historię. W takim przypadku dużo częściej rezygnuje się z zespołu scenarzystów, bo historia ograniczona jest do kilku odcinków. *1983* zaś od początku pomyślany był na wiele sezonów, a pierwszy sezon ma zakończenie otwarte, które daje więcej pytań niż odpowiedzi.

W pewnym sensie załączek serialu powstawał w osobliwym writers' roomie. Mianowicie Josh Long i Maciej Musiał przez całe wakacje przerzucali się pomysłami na świat przedstawiony i fabułę, popijając whisky na balkonie, po czym Amerykanin samodzielnie przystępował do pracy nad tekstem (Tatarska, 2018a). Do pewnych zmian dochodziło już na planie pod wpływem sugestii reżyserek⁵ (Kozłowski, 2018); wiadomo też, że w historię ingerowali przedstawiciele Netfliksa, zdarzało się nawet, że parę godzin przed zdjęciami aktorki dowiadywali się, że będą musieli nagrać dwie alternatywne – i to czasem skrajnie – sceny, a później nie mieli pojęcia, która z nich finalnie trafi do serialu (*1983: Taki budżet nie trafia się przy polskich produkcjach*, 2018), ale nad tekstem Long pracował sam. Co ciekawe, showrunner nie miał ukończonych scenariuszy do całego sezonu, nawet gdy kręcono już czwarty (sic!) odcinek (Kozłowski, 2018). Jak wspomina Patrycja Volny (Dana Rolbiecki): „*1983* zmieniał się bardzo dynamicznie i często jak w kalejdoskopie. Nowe wersje scenariusza potrafiły się pojawiać raz na dwa tygodnie” (Gardziński, 2019). Takie pisanie z dnia na dzień to oczywiście standardowa praktyka przy taśmowo produkowanych operach mydlanych emitowanych pięć dni w tygodniu, natomiast przy ośmioodcinkowym wielowątkowym thrillerze jest to zupełnie niezrozumiałe. Long nie mówi tego wprost, ale zdaje się, że zwyczajnie nie zdążył dokończyć pisania na czas. Od decyzji Netfliksa o realizacji do rozpoczęcia zdjęć minęło zaledwie pół roku (Kozłowski, 2018), a Amerykanin jako showrunner i jeden z producentów był nie tylko pod ogromną presją, lecz także

⁴ Śmiesznym zbiegiem okoliczności jest to, że był autorem scenariusza tylko jednego odcinka, który wyreżyserowała... Agnieszka Holland.

⁵ Były to Agnieszka Holland (odcinki 1-2), Katarzyna Adamik (odcinki 1-4, 8), Olga Chajdas (5-6) oraz Agnieszka Smoczyńska (7).

miał mnóstwo obowiązków. Tym bardziej wydaje się, że writers' room w przypadku tej produkcji byłby zasadny. Jak pisze Sylwia Szostak:

praca scenarzysty w Hollywood jest szalenie intensywna zarówno pod względem czasowym, jak i kreatywnym, a jedna osoba nie byłaby w stanie udźwignąć takiego obciążenia. Co więcej, writers' room stanowi sposób na szybszy i bardziej wydajny model pracy, maksymalizujący szansę na sukces na skomercjalizowanym i bardzo konkurencyjnym rynku. Grupa twórców skupionych na wspólnym rozwiązywaniu problemów może wpaść na lepsze pomysły niż jakikolwiek scenarzysta pracujący w pojedynkę. Writers' room jest zatem sposobem na optymalizację pracy scenarzystów (Szostak, 2021).

Nie jest bez znaczenia, że intryga w *1983* jest naprawdę skomplikowana. Poniżej podejmuję próbę wprowadzenia w fabułę serialu.

W marcu 1983 roku w Polsce dochodzi do serii krwawych zamachów terrorystycznych, które odmieniają bieg historii. Następuje narodowe pojednanie i porozumienie między Partią a Kościołem, zaś dzięki w tajemnicy wyprodukowanej broni nuklearnej wojska radzieckie opuszczają Polskę. Dwadzieścia lat później wciąż trwa zimna wojna. W Warszawie jest kilkanaście linii metra, młodzież korzysta z niby-smartfonów⁶; jednocześnie telewizja nie różni się wiele od tej z lat 80., a po ulicach jeżdżą syreny, żuki i wołgi. Obywatele są na każdym kroku inwigilowani, w czym pomaga zaawansowana technologia. Urbanistyczny ład i rozmach lewobrzeżnej Warszawy egzystuje obok Małego Sajgonu, czyli kakofonicznej i pstrokatej dzielnicy wietnamskiej na Pradze. Designerskie wnętrza apartamentów polityków i biznesmenów stoją obok meblościanek z dykty w mieszkaniach zwykłych Polaków. Kajetan Skowron (Maciej Musiał) – świeżo upieczony absolwent prawa i potomek ofiar z roku 1983 – dostaje od swojego profesora (Wiktor Zborowski) tajemnicze zdjęcie i akta sprawy sprzed lat, którą prowadził inspektor Anatol Janów (Robert Więckiewicz) – niegdyś prężnie pnący się po szczeblach milicyjnej kariery, przez dociekliwość zesłany do pracy poniżej swoich kompetencji. Skowron, który dotychczas wzrastał w wierze, że żyje w najwspanialszym ustroju, stopniowo dowiaduje się, że to iluzja, a prawda o wydarzeniach sprzed dwóch dekad została ukryta przed społeczeństwem. W tym samym czasie Lekka Brygada – ruch oporu, na którego czele stoi Ofelia „Effy” Ibrom (Michalina Olszańska), koleżanka

⁶ Traszki – jak nazywają się te urządzenia w filmowym świecie – to aparaty z ekranem dotykowym, przez które nie można rozmawiać, a jedynie komunikować się za pomocą wiadomości tekstowych. Jednocześnie stanowią narzędzie inwigilacji: władza używa ich do podsłuchiwania obywateli, przez wbudowaną nawigację pozwala też namierzyć każdego użytkownika.

Kajetana z dzieciństwa – przestaje ograniczać się do graffiti na murach i zaczyna dokonywać zamachów na partyjnych dygnitarzach. Z kolei w Kwaterze Sztabu Generalnego, choć oficjalnie dochodzi do przekazania polskiej broni jądrowej Amerykanom, grupa polskich żołnierzy pod dowództwem generała Kazimierza Świętobora (Miroslaw Zbrojewicz) zawiązuje spisek, by dokonać puczu. Jego zaczynem jest tajny układ z Iranem, na mocy którego Polska przekaże swoją technologię i broń atomową Persom. Generał nie wie jednak, że jest inwigilowany przez obce wywiady.

Zatem w serialu nie ma jednego wyraźnego protagonisty, lecz troje głównych bohaterów (Kajetan, Anatol i Ofelia), którzy mają odmienne motywacje, a ich historie tylko czasami się zazębiają. Akcja toczy się na dwóch płaszczyznach czasowych [główniej opowieści z roku 2003 towarzyszą retrospekcje z roku 1983, skupiające się przede wszystkim na Mai Skowron, matce Kajetana (Agnieszka Żulewska)]. Bohaterów pobocznych, reprezentujących różne, konkurujące ze sobą siły, jest bez liku (SB, Milicja, wojsko, Partia, wietnamska mafia, Lekka Brygada, USA, Izrael, ZSRR...). Serial cechuje złożoność narracyjna (Mittell, 2011, s. 151–179), która od odbiorcy wymaga skupienia i większego zaangażowania niż typowa produkcja telewizyjna. Scenarzysta zaś musi mieć nienaganny warsztat, by sprawnie przeprowadzić wszystkie wątki. W tym przypadku kuleje kompozycja, bo jeszcze odcinek trzeci ma częściowo charakter wprowadzeniowy i otwiera niektóre wątki. Akcja na dobrą sprawę zawiązuje się dopiero w połowie sezonu, w wyniku czego pierwsze odcinki są zdecydowanie mniej udane od ostatnich⁷. Tkwi w tym spory paradoks, biorąc pod uwagę, że scenariusze do końcowych odcinków powstawały w pośpiechu, gdy serial już kręcono.

Język

Właściwie w każdej polskiej recenzji serialu pojawia się opinia, że ma on koszmarnie napisane dialogi: „drewniane” (Mróz, 2018b), „brzmiały jak sentencje” (Kyzioł, 2018b), „niczym deklamacje, dla wzmocnienia efektu wypowiedziane językiem jak najdalszym od potocznego – aktorzy muszą nawet w chwilach strasznego zagrożenia grać tak, jakby występowali na akademii szkolnej” (Varga, 2018). Wielu widzów uznało, że po przełączeniu ścieżki dźwiękowej na anglojęzyczny dubbing ogląda im się dużo lepiej. W Internecie można wręcz znaleźć zestawienia wybranych scen z serialu, które po angielsku przestają brzmieć pretensjonalnie i topornie (Łukański, 2018). Nawet jeden brytyjski, nieznający języka polskiego (sic!) recenzent miał takie wrażenie (Wheeler, 2018).

⁷ To nie tylko moje zdanie, podobny pogląd przewija się przez wiele recenzji (por. Bosomtwe, 2018; Majmurek, 2019; Mróz, 2018b).

Joshua Long scenariusz pisał po angielsku i dopiero to, co stworzył, było przekładane na nieznanym mu polski. Zdawał sobie przy tym sprawę, jak bardzo odmiennym od angielskiego jest on językiem. Jak stwierdził w wywiadzie:

(...) polski bardzo się od angielskiego różni. Wręcz dramatycznie. Zaczniemy od tego, że dialogi po polsku brzmią znacznie dłużej niż po angielsku. Poza tym są w języku pewne niuanse, które trzeba było doprecyzować czy zmienić. Pomagały mi w tym reżyserki albo sami aktorzy (Mróz, 2018a).

Pomoc ta jednak niewiele dała. Polskich dialogów broniła Agnieszka Holland, twierdząc, że taka pompatyczna nowomowa to zabieg celowy – w ten sposób mieliby rozmawiać ludzie żyjący w tym dystopijnym świecie przedstawionym (Siennica, 2018).

Styl wypowiedzi to rzecz, której nie da się ocenić obiektywnymi kryteriami. To, czy dialogi brzmią odpowiednio, jest kwestią interpretacji i poczucia smaku. Co innego błędy rzeczowe, które wynikają z tłumaczenia, a takich w serialu nie brakuje. Na przykład państwo, w którym toczy się akcja, to raz Rzeczpospolita Polska, innym razem Polska Republika Ludowa, a jeszcze innym Polska Rzeczpospolita Ludowa. Bohater grany przez Roberta Więckiewicza, Anatol Janów, to czasem Anatol Janow (zakładam, że to efekt braku znaków diakrytycznych w anglojęzycznym scenariuszu). „Safe passage” to „bezpieczny pasaż” zamiast „bezpiecznego przejścia”, a „Middle East” to „Środkowy Wschód”, a nie „Bliski Wschód”. Zdarza się, że postaci deklinują tylko imię, a nazwisko pozostawiają w mianowniku („przez Macieja Fiolek” zamiast „przez Macieja Fiolka”). Czasami wręcz można mieć wrażenie, że scenariusz został wrzucony do tłumacza, po czym był od razu czytany przez aktorów bez żadnej redakcji językowej. Mimo to w napisach końcowych widnieje informacja, że dialogi opracowywał Dariusz Glazer. Skąd więc błędy? Prawdopodobnie zawiniła pospieszna forma realizacji. Cóż z tego, że oficjalnie scenariusz doczekał się językowej korekty, skoro był pisany na bieżąco, a do istotnych zmian dochodziło nawet na kilka godzin przed kręceniem. Dobrego przekładu nie da się zrobić na poczekaniu. Myślę, że gwoździem do trumny okazał się zakaz improwizowania na planie: aktorzy mieli skrupulatnie trzymać się scenariusza, a każde odstępstwo od oryginalnych list dialogowych omawiać wcześniej z showrunnerem i reżyserkami (Mróz, 2018a). To, co dobry aktor mógłby jeszcze uratować dzięki własnemu wyczuciu formy, pozostało koślawe przez literalne tłumaczenie.

W kontekście języka ciekawy jest też przypadek Wujka – bossa wietnamskiej mafii w Małym Sajgonie. Odgrywający go Vu Le Hong nie tylko jest naturщиком, lecz także bardzo słabo mówi po polsku. Gdy na planie serialu ćwiczył

swoje kwestie, oprócz dialogów odczytywał również didaskalia i dopiero Robert Więckiewicz udzielił mu pomocy (Tatarska, 2018b). I to, niestety, czuć podczas seansu. Póki Hong się nie odzywa, wygląda doskonale jako azjatycki ojciec chrzestny. Kiedy jednak duka swoje kwestie, słychać, że po prostu z trudem deklamuje zdania w obcym mu języku, które pewnie nie zawsze są dla niego zrozumiałe. I nawet fakt, że Anatol mówi Wujkowi w drugim odcinku, iż jego polski jest coraz lepszy, nie sprawia, że widz jest bardziej w stanie uwierzyć w świat przedstawiony, bo wietnamski mafioso nie ogranicza się tylko do krótkich i prostych zdań, jak zwykle czynią osoby rozmawiające w słabo opanowanym narzeczu. Rzecz jasna, to wszystko jest problematyczne tylko dla odbiorców, którzy znają język polski i oglądają serial z oryginalną ścieżką dźwiękową. Po włączeniu angielskiego dubbingu oszczędna gra Vu Le Honga staje się bardzo przekonująca, a jego raz pocieszne, a raz sardoniczne uśmieszki budują postać wpływowego gangstera.

Cała sytuacja przywodzi na myśl inną produkcję Netfliksa – *Narcos* (2015–2017). Serial ten opowiada o perypetiach amerykańskich agentów DEA, rozpracowujących kartele narkotykowe w Kolumbii na przełomie lat 80. i 90. Narrator – na zasadzie *voice over* – po latach cynicznie komentuje nieudolność Stanów Zjednoczonych na wojnie z narkotykami. Jednocześnie opowieść prezentuje drogę do władzy i upadek kolumbijskich bossów. Wbrew hollywoodzkiej tradycji, zgodnie z którą wszyscy bohaterowie mówią po angielsku (co najwyżej z silnym obcym akcentem), znaczna część *Narcos* została zrealizowana po hiszpańsku i tłumaczona za pomocą napisów⁸. To rozwiązanie okazało się nieznośne dla wielu... osób hiszpańskojęzycznych. Choć aktorzy odgrywający Kolumbijczyków to Latynosi, wielu z nich nie jest Kolumbijczykami, ale Meksykankami, Chilijczykami czy Argentyńczykami, w wyniku czego mają różne akcenty. Natomiast odgrywający Pabla Escobara Wagner Moura to Brazylijczyk, który nauczył się hiszpańskiego specjalnie na potrzeby roli. Mimo że opanował kastylijski na tyle, iż udzielał wywiadów w tym języku, dla rodzimego użytkownika hiszpańskiego wciąż brzmiał jak obcokrajowiec. Moura został nominowany do Złotego Globu za swoją wybitną rolę. Rolę, której nie było w stanie docenić wielu Kolumbijczyków, czy w ogóle osób hiszpańskojęzycznych (Coimbra de Sá, 2016). Przy adresowanym do międzynarodowego widza serialu ta lokalna niechęć jednak nie miała znaczenia – globalna widownia pokochała Escobara z brazylijskim akcentem.

⁸ Tego rozwiązania trzymano się również w przypadku tłumaczeń. Na przykład przy wyborze włoskiego dubbingu, jedynie angielskie dialogi są zastąpione włoskimi, podczas gdy te hiszpańskojęzyczne są niezmienione i towarzyszą im włoskie napisy. Gdy zdecydujemy się na polskiego lektora, donośny głos będzie towarzyszył jedynie scenom anglojęzycznym, przy hiszpańskich zaś ucichnie i pojawią się polskie napisy.

Historia (alternatywna)

W polskiej literaturze popularnej historii alternatywne były szalenie poczytne przed drugą wojną światową. Gatunek wrócił do łask w III RP, gdy autorzy polskiej literatury fantastycznej uczynili go jednym z najpopularniejszych podgatunków science fiction w Polsce (Cetnarowski, 2021). Fantastyka jest jednak w Polsce pewnym gettem, a jej dokonania rzadko są dostrzegane przez przedstawicieli głównego nurtu⁹. Bodaj jedyna historia alternatywna doceniona w ostatnich latach przez mainstream to *Lód* Jacka Dukaja. Warto też zauważyć, że ta środowiskowa popularność nie wyszła poza literaturę. W Polsce nigdy nie zrealizowano filmu czy serialu w tym gatunku, wyłączając właśnie omawiany serial Netfliksa¹⁰.

Z kolei lata poprzedzające premierę *1983* pokazały, że historie alternatywne są chętnie oglądane jako seriale jakościowe. Amazon Prime wyprodukował *Człowieka z Wysokiego Zamku* (2015–2019), BBC – *SS-GB* (2017), a Hulu *22.11.63* (2016). Ten globalny trend ma się dobrze i dziś, o czym świadczy popularność produkcji takich jak *For All Mankind* (Amazon, 2019–), *Spisek przeciwko Ameryce* (HBO, 2020), *Hollywood* (Netflix, 2020) czy *Noughts + Crosses* (BBC, 2020–). Natomiast sukces *Opowieści podręcznej* (Hulu, 2017–) pokazuje, że nie brakuje widzów chętnych do obejrzenia dystopijnej opowieści w odcinkach. Zatem sam punkt wyjścia całej fabuły wpisuje się w modę światową, która nie ma polskiego odpowiednika. Stało się tak niejako przypadkiem: Long i Musiał zaczęli pracę w roku 2014, a więc przed premierą wymienianych tu seriali. Kiedy jednak Netflix dawał zielone światło tej produkcji w 2018, musiał mieć na uwadze sukcesy konkurentów.

We wszelkich utworach, których akcja toczy się w nieistniejących światach, problemem twórcy jest niepopadanie w nadmierne ekspozycje. Zazwyczaj na początku bohaterowie raz za razem tłumaczą niby sobie nawzajem, ale tak naprawdę odbiorcy, świat przedstawiony. W takim gatunku zawsze dobrze sprawdza się bohater, który wchodzi do historii z zewnątrz i – podobnie jak odbiorca – jeszcze nie zna reguł fikcyjnego uniwersum. Przykładowo Harry Potter, który w *1983* przywoływany jest bezpośrednio¹¹, w dniu jedenastych urodzin dowiadyuje się

⁹ Symptomatyczny jest tu przypadek Szczepana Twardocha, który zaczynał jako autor opowiadań i powieści fantastycznych, w tym historii alternatywnych: *Sternberga* i *Wiecznego Grunwaldu*. Ten drugi utwór sam uznał za cezurę w swojej twórczości, poprzednie książki uznając za juvenilia (Chorębała, 2013). Wielka kariera Twardocha zaczęła się jednak od późniejszej *Morfiny* – historii onirycznej, ale z pewnością nie fantastycznej.

¹⁰ Rozumiejąc historię alternatywną jako alternatywną historię świata. Filmem o alternatywnej historii pojedynczego człowieka jest choćby *Przypadek* Kiesłowskiego.

¹¹ Obok *Dziadów* Mickiewicza i *1984* Orwella *Harry Potter i kamień filozoficzny* pojawia się jako samizdat przejęty przez milicję.

o świecie magii i zaczyna poznawać jego reguły wraz z czytelnikami. W serialu taką postacią ma być Kajetan Skowron, który – choć nie przychodzi z zewnątrz – żyje w propagandowej bańce i nie zdaje sobie sprawy, jak wygląda prawdziwa Polska. Póki to on jest adresatem wyjaśniających kazań, ekspozycje nie przeszkadzają. Nieprzekonująco zaczyna być, gdy dotyka to innych postaci. Na przykład w drugim odcinku milicjanci prowadzą taką rozmowę:

- Co wiesz o Lekkiej Brygadzie?

- No, nie wiemy wiele. Na pewno to nie jest demokratyczna opozycja. To zostało zlikwidowane. Nie mają jakiegoś manifestu politycznego, który byśmy znali. Niektórzy sądzą, że to radykalna frakcja, jak IRA, ETA albo peruwiański Świetlisty Szlak.

- Terrorysty.

- Lub bojownicy o wolność. W zależności od punktu widzenia. Są antykomunistami, nacjonalistami, anarchistami, wojującymi chrześcijanami albo wszystkim tym naraz. SB uważa ich za duże zagrożenie dla bezpieczeństwa państwa.

- Mają przywódcę?

- Nie znamy go. Posługują się postacią Emilii Plater, bohaterki powstania listopadowego przeciwko Cesarstwu Rosyjskiemu.

Po pierwszym odcinku widz wie, że zadający pytanie milicjant, Anatol, coś o Lekkiej Brygadzie wie. Zresztą Lekka Brygada oznacza miasto swoimi logotypami, więc świadomość jej istnienia to raczej powszechna wiedza wśród zwykłych warszawiaków, a co dopiero w środowisku doświadczonych milicjantów. W całej scenie jednak najgorsze jest to, że widz też już wie sporo, bo śledzi perypetie Effy i jej bojówki, więc zna ich działania. Dialog służy jedynie temu, by przyrównać ich do istniejących w rzeczywistości organizacji i dylematów moralnych przy ich ocenie. Ta scena dobrze obrazuje dużą wadę scenariusza *1983* – wiele informacji przekazuje, wrzucając je w usta bohaterów, zamiast po prostu pokazać je w serialu. „Show, don't tell” – głoszą podręczniki dla domorosłych scenarzystów, i akurat tej lekcji Joshua Long nie odrobił.

Stworzenie wiarygodnego ontycznie alternatywnego świata przedstawionego to zawsze niełatwe zadanie. Serialowa wizja jednych przekonała, a innych nie. Na pytanie, jak podupadająca gospodarka późnego PRL-u zdołała w dwie dekady wykreować high-tech, zagłębienie drapaczy chmur i -naście linii metra, twórcy nie odpowiadają. Zastanawiają też pewne decyzje w detalach. Władysław Lis (Andrzej Chyra) jest ministrem gospodarki narodowej, pełniąc zarazem funkcję

głowy państwa (np. przyjmuje w Polsce prezydenta Wietnamu czy deklaruje: „to ja jestem przywódcą partii, wojsko odpowiada przede mną”). Naturalne byłoby, gdyby był pierwszym sekretarzem i jednocześnie prezydentem, premierem czy przewodniczącym rady państwa. Anatol Janów jest inspektorem, chociaż takiego stopnia w Milicji Obywatelskiej nie było. Prawobrzeżna Warszawa to dzielnica wschodnia, a Szczecin leży w dystrykcie północnym. Ten podział administracyjny państwa to ewidentnie ukłon w stronę globalnego widza (na słowie województwo/voivodeship można sobie język połamać).

Świat alternatywny to jedna rzecz – artysta może puścić wodze fantazji i co najwyżej nie dla każdego odbiorcy być przekonującym. Co innego jednak warstwa historyczna. O ile opowiadanie dotyczy czasów zamierzchłych, nieścisłości zauważą tylko amatorzy historii, o tyle opowieść tocząca się zaledwie 35 lat wcześniej jako żywo zostanie skonfrontowana ze wspomnieniami czujnych widzów, którzy pamiętają tamte czasy. Joshua Long zapewniał, że konsultował wątek retrospekcyjny ze specjalistami (Mróz, 2018a), ale efekt nie jest doskonały. Fakt, że w 1983 mały Kajtek Skowron słucha piosenek z *Akademii Pana Kleksa* (1984, reż. K. Gradowski), która miała premierę w styczniu kolejnego roku, a na Pałacu Kultury i Nauki wisi zegar milenijny, to typowe niedoróbki. Bardziej zastanawia, że opozycjoniści w 1983 dyskutują, czy stosować bierny opór, czy też próbować walczyć z użyciem siły, a rozmawiają wyłącznie o wolności, nie o podwyżkach cen. O stanie wojennym nikt nie mówi¹²; trochę to wygląda, jakby nigdy nie było Karnawału Solidarności, a opozycja demokratyczna dopiero się określała. Nazwa Solidarność zresztą w serialu nie pada, bo scenariusz unika nazw własnych. Nie ma Solidarności, jest opozycja¹³; nie ma PZPR-u, jest Partia. Nie pojawiają się też żadne autentyczne polskie postaci historyczne tego czasu, nawet te, których nazwiska są znane na całym świecie (nie ma ani Lecha Wałęsy, ani Karola Wojtyły). Showrunner tłumaczył, że to celowy zabieg, by zapewnić widzom pełen eskapizm (Mróz, 2018a). Ale rozwiązanie to wcale nie powoduje, by w głowie widza mnożyły się pytania, choćby takie – jak Kościół współpracuje z państwem, jeżeli na tronie Piotrowym urzęduje Jan Paweł II¹⁴?

¹² W czwartym odcinku przez chwilę widać „Trybunę Ludu” z 1983 z nagłówkiem „Wycofanie stanu wojennego”.

¹³ Osobliwie, niektórzy anglojęzyczni krytycy, opisując fabułę serialu, pisali wprost o Solidarności (Feffer, 2019; Keller, 2018).

¹⁴ Joshua Long powtarzał w wywiadach, że w marcu 1983 roku następuje rozminięcie rzeczywistej linii czasowej z tą serialową, a w tym samym czasie twierdził, że w USA Jimmy’emu Carterowi udało się uzyskać reelekcję, zaś Ronald Reagan nie został nigdy prezydentem (Mróz, 2018b). Problem w tym, że Reagan był prezydentem od stycznia 1983. Więcej na temat niezgodności historycznych w serialu por.: Kmieciak, 2018.

Dziwny jest wybór imion głównych bohaterów – Kajetan, Anatol, Ofelia – każde jest nietypowe. Gdyby urodzili się po 1983, można by to jeszcze tłumaczyć tym, że w alternatywnym świecie inne imiona stały się modne. Fakt, że na Ofelię nie wołają Efka, Felka czy Felcia, lecz z angielska Effy, zakrawałby na absurd zarówno w prawdziwym PRL-u lat 80., jak i w tym niebyłym AD 2003, odcięty od świata zewnętrznego i zachodniej anglojęzycznej popkultury. Ale to może przeszkadzać tylko polskim widzom, globalnie Effy z pewnością brzmi lepiej niż Ofelusia.

Inna kwestia to wykorzystanie istniejących budynków do „odgrywania” architektury alternatywnej Polski. O ile jeszcze lubelskie Centrum Spotkania Kultur, w rzeczywistości otwarte w roku 2015, które w serialu gra rolę warszawskiej siedziby SB, można sobie wyobrazić jako zbudowane gdzie indziej i z innym przeznaczeniem, o tyle zdumiewać może ekspresjonistyczna Hala Stulecia z 1913, która jakimś cudem przeniosła się do Warszawy i stała się kościołem. Co oczywiście może przeszkadzać w seansie jedynie lokalnemu widzowi, który od razu skojarzy charakterystyczną kopułę budynku.

Agnieszka Holland

Agnieszka Holland jest nie tylko uznaną autorką filmową, ale od lat flirtuje z formą serialową, pracując głównie w Stanach Zjednoczonych. Nakręciła między innymi kilka odcinków kultowego *Prawa ulicy* (HBO, 2004–2008), *Dowodów zbrodni* (CBS, 2003–2010) czy *Treme* (HBO, 2010–2013) – za realizację pilota tego ostatniego była nominowana do Emmy. Z amerykańskim gigantem VOD współpracowała już wcześniej przy jego sztandarowej produkcji *House of Cards*. Formułę produkcji współczesnych seriali jakościowych zna więc od podszewki. Filmy reżyserki znane są nie tylko w Polsce: przez lata zrealizowała ich wiele na emigracji w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. A nawet gdy trafi się odbiorca, któremu nazwisko Holland nic nie mówi, adnotacja „reżyserka trzykrotnie nominowana do Oscara” zawsze przykuwa uwagę. Na pierwszy rzut oka niepodobna więc wyobrazić sobie bardziej odpowiedniej osoby na stołku reżyserskim pierwszego polskiego *Netflix Original*.

Jednakże ostatnimi laty w polskiej przestrzeni medialnej Agnieszka Holland jest obecna równie często za sprawą swoich artystycznych dokonań, co ze względu na polityczne zaangażowanie. Reżyserka bardzo krytycznie wypowiada się o rządach Prawa i Sprawiedliwości, od 2015 roku brała aktywny udział w protestach organizowanych przez Komitet Obrony Demokracji. W tak spolaryzowanym społeczeństwie jak polskie skreśla ją to w oczach części potencjalnych widzów, bo co według jednych jest obywatelską postawą, według innych potrafi

być nawet i zdradą stanu. Jeszcze w przypadku kreowania na przykład produkcji kryminalnej czy obyczajowej nazwisko reżyserki nie wywoływałoby zapewne tak negatywnych emocji, ale przy historii alternatywnej o polskim państwie totalitarnym krajowy Internet zalała fala komentarzy przeciwko tworzonej „antypolskiej produkcji”, która trafiła nawet do prasy. Kamil Trzeciakiewicz na łamach „Do Rzeczy” na wieść o przygotowywanym serialu stwierdził, że „wykazano się nietaktem, niejako jeszcze raz wpychając kraj wciąż odczuwający skutki komunizmu w jego objęcia” i ubolewał, że w setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości „ponownie robi się z nas kolonię sowiecką”¹⁵. Publicysta dodał, że „reżyserię (...) powierzono osobie, której opinii na temat Polski i Polaków są co najmniej dyskusyjne” (Trzeciakiewicz, 2018, s. 60).

Serial ze względu na świat przedstawiony stał się również obiektem krytyki wśród lewicowców. Tu także w polskim kontekście nazwisko Agnieszki Holland łączyło się ze sceptycyzmem (potencjalnych) widzów. Jak w „Krytyce Politycznej” pisał Jakub Majmurek:

Lewicowi krytycy serialu – nie tylko w Polsce – zarzucają mu, że ze swoją spóźnioną wizją komunistycznej dystopii radykalnie rozmija się z realnymi problemami swoich widzów: wzrostem znaczenia skrajnej prawicy, rosnącymi nierównościami majątkowymi i dochodowymi, podmywaniem bezpieczeństwa socjalnego klasy średniej, ogólną prekaryzacją egzystencji. W Polsce dynamikę tych zarzutów wzmacnia też fakt, że dwa odcinki serialu współreżyserowała (razem z Kasią Adamik) Agnieszka Holland. Ze względu na polityczne zaangażowanie reżyserki wciągnęło to serial w międzypokoleniowy spór między środowiskiem KOD a młodą lewicą (Majmurek, 2019)¹⁶.

Jak te ataki odpierali sami twórcy? Maciej Musiał parokrotnie powtarzał, że serial nie ma z góry narzuconej tezy, lecz prezentuje spektrum światopoglądów uosobionych przez różne postaci i może się podobać (bądź nie) zarówno prawicowcom, jak i lewicowcom (Kołodziej, 2018; Grabiec, 2018a). Olga Chajdas stwierdziła, że w produkcji w ogóle nie ma odniesień do współczesności (Zabor-

¹⁵ Nawiasem mówiąc, publicysta przyjął błędne założenia. W serialowym świecie Związek Radziecki – mimo że istnieje – nie jest już lokalnym hegemonem, a posiadająca broń jądrową Polska – nawet jeśli rozgrywana przez obce wywiady – to lokalna potęga.

¹⁶ W dalszej części tekstu Majmurek argumentuje, że ci lewicowi krytycy nie mają racji. Polska w 1983 jest państwem autorytarnym, a jednocześnie liberalnym gospodarczo i katolickim. Trochę podobnie jak w modelu chińskim, państwo może i jest socjalistyczne z nazwy i wciąż króluje w nim Partia, ale przy tym rozwija się wielki biznes i pogłębiają nierówności społeczne. Oglądając serial, miałem cały czas z tyłu głowy cytaty przypisywane Stefanowi Kisielewskiemu, powtarzany w III RP jak mantra przez Janusza Korwin-Mikkego, że „trzeba wziąć ludzi za mordy i wprowadzić liberalizm”. Por.: Majmurek, 2019.

ski, 2018). Joshua Long podkreślał, że jego dziełko jest rozrywkową fikcją (Kyzioł, 2018a), komentowanie obecnej sytuacji politycznej nie było jego intencją (Mróz, 2018a), a jako główne źródło inspiracji (co zaznaczał w prawie każdym wywiadzie) wymieniał atak na World Trade Center (Grabiec, 2018b; Kozłowski, 2018; Kyzioł, 2018a).

A Agnieszka Holland? W wywiadzie udzielonym Grzegorzowi Wysockiemu w „Gazecie Wyborczej” z okazji premiery serialu Netfliksa zapewnia co prawda, że

1983 nie był pisany jako jakaś parodia PiS-u, bo wymyślanie, sprzedawanie, pisanie i realizowanie takiego serialu trwa kilka lat, więc prace zaczęły się jeszcze przed 2015 r. (Wysocki, 2018),

by następnie stwierdzić, iż

Mamy tutaj to, co jest dzisiaj uniwersalne w wielu krajach – ucieczkę od wolności, opozycję wolność kontra bezpieczeństwo, pochód populizmu, wzmoczoną propagandę, kontrolowanie obywateli... (tamże),

po czym przez resztę wywiadu mówi głównie o polskiej polityce ostatnich lat¹⁷. Z kolei w wypowiedziach dla brytyjskiego „Guardiana” opisuje serialową Polskę jako kraj, w którym ludzie czują się bezpieczni i szczęśliwi, zmanipulowani państwową propagandą, odcięci od reszty świata dużo bardziej niż w faktycznym PRL-u, po czym konstatuje, że jest to bardzo bliskie temu, co PiS chciałoby uzyskać w Polsce (Davies, 2018).

Po premierze serialu publicysta Łukasz Najder napisał na swoim Facebooku (pisownia oryginalna): „«1983»? cały czas suchutko.”, a pod jego postem pojawiły się liczne komentarze, głównie krytyczne wobec serialu. Agnieszka Holland włączyła się w dyskusję pod postem, pisząc (pisownia oryginalna):

Wy sie panowie i panie chyba brandzlujecie tym hejtem. Rozumiem, ze sie wam nie podoba i ze nie rozumiecie konwencji, ale az tak sie tym rozkoszowac? Amerykańskie krytyki sa na szczęście zajebiste. No, ale oni sie nie znają na serialach, prawda? To nie nasza słodka, hipsetrska banieczka, do ktorej ktos mnie przypadkiem nakierował. Pozdrawiam! Dobrych gier komputerowych (Najder, 2018).

¹⁷ Oczywiście to przede wszystkim „wina” przeprowadzającego rozmowę Grzegorza Wysockiego. W wywiadzie PiS wspomniany jest aż 25 razy. 14 razy przez Agnieszkę Holland, 11 – przez Wysockiego.

Wypowiedź reżyserki szybko została podchwycona przez portale internetowe i była masowo reprodukowana. Stare porzekadło głosi, że nieważne, jak mówią, ważne, żeby mówili, ale obawiam się, że w tym przypadku temperament reżyserki raczej nie pomógł produkcji. A z pewnością więcej osób przeczytało ten post niż obejrzało serial.

Należy zaznaczyć, że pozycja reżysera w serialach produkowanych w modelu amerykańskim nie jest autorska. Pełni on tu rolę rzemieślnika, który ma za zadanie jak najlepiej przenieść wizję showrunnera na ekran. Realizator zmienia się zresztą zwykle z odcinka na odcinek, a stylistyka produkcji pozostaje ta sama (Rydzek, 2015a, s. 80–84). W Polsce, gdzie w głównej mierze to reżyser odpowiada za kształt serialu, a przy jednym sezonie pracuje zwykle jedna, czasem dwie bądź trzy osoby¹⁸, ta rola jest dużo bardziej istotna. Nie dziwota więc, że *1983* funkcjonował częściowo w przestrzeni medialnej jako „serial Agnieszki Holland” (Bosomtwe 2018; Bundel 2018; Davies 2018; Malinowska 2018), choć po prawdzie należałoby pisać o nim: „serial Joshuy Longa”.

Jaki był faktyczny twórczy wpływ Agnieszki Holland na *1983*? Autorka *Kobiety samotnej* współreżyserowała (razem z Kasią Adamik) dwa pierwsze z ośmiu odcinków serialu¹⁹, była też jednym z producentów wykonawczych. W reżyserii seriali najważniejszą rolę pełni osoba pracująca przy pilocie, który staje się punktem odniesienia dla kolejnych realizatorów i wpływa na estetykę całości (Rydzek, 2015a, s. 83–84). Mogłoby się więc wydawać, że to Holland była najważniejszą w kwartecie reżyserskim, ale sama zdradziła, że produkcję przygotowywała głównie Kasia Adamik, z którą naradzała się korespondencyjnie, bo reżyserowała wówczas w Stanach dwa pierwsze odcinki *The First. Misja na Marsa* (2018, Hulu/Channel 4), nowego serialu Beau Willimona, twórcy *House of Cards* (Dorycka, 2018). Kiedy ruszyły zdjęcia do *1983*, Holland zrealizowała dwa pierwsze odcinki i od razu zaczęła kręcić *Obywatela Jonesa* (2019), przez pewien czas pracując nad dwoma projektami jednocześnie (Jagielski, 2019). Biorąc pod uwagę fakt, że Adamik wyreżyserowała w sumie aż pięć odcinków (trzy samodzielnie, dwa wspólnie z matką) i wykonała największą pracę preprodukcyjną, to raczej ona powinna firmować pierwszy polski serial Netfliksa. Medialny przekaz skupiony zaś został na bardziej prestiżowym nazwisku. Nazwisku mającym w Polsce – o czym mogli nie wiedzieć Amerykanie – bardzo duży „elektorat negatywny”,

¹⁸ Bardzo dobrze to widać, gdy przeszedł się nominacje do Polskich Nagród Filmowych (Orłów) w kategorii najlepszy filmowy serial fabularny. Do 2021 nagrodę tę wręczano jedynie reżyserom seriali (od 2022 włączono także scenarzystów) i zwykle nominację za daną produkcję otrzymywała jedna bądź dwie, z rzadka trzy osoby. *1983* z czterema reżyserkami jest – jak dotąd – ewenementem w tej kategorii.

¹⁹ Z wypowiedzi dla „Vogue’a” wynika, że te dwa odcinki realizowała głównie Holland, Kasia Adamik reżyserowała jedynie niektóre sceny (Tatarska, 2018b).

który jeszcze przed seansem założył, że serial to filipika skierowana przeciw Kaczyńskiemu, a oglądając go, doszukiwał się mowy ezopowej tam, gdzie jej nie ma²⁰.

Gdy jeszcze rozważano stworzenie drugiego sezonu, Agnieszka Holland oświadczyła, że nie zamierza wracać do reżyserii serialowej, dopóki ma realne plany filmowe (Jagielski, 2019). Polski serial Netfliksa był ostatnią produkcją telewizyjną, przy jakiej, jak dotąd, pracowała. Na Berlinale 2019 reżyserka przedstawiła projekt serialu o Napoleonie (Clarke, 2019), ale od tego czasu nie ma żadnych doniesień medialnych, że produkcja ma dojść do skutku. Dwa lata później w Cannes przestrzegła, że w rządzonych algorytmami serwisach VOD ginie kino autorskie (Grater, 2021), co w Polsce niektórzy interpretowali jako niepogodzenie się z porażką *1983* – jak nie w artykułach (Gardziński, 2021), to w komentarzach pod nimi (Laska, 2021).

Tempo i budżet

Robert Więckiewicz bardzo chwalił komfort pracy przy produkcji Netfliksa. Podkreślał, że w Polsce odcinki seriali fabularnych realizuje się zwykle w sześć – siedem dni, podczas gdy pilota *1983* kręcono przez 14, a pozostałe odcinki przez 11 dni (Wawrzyn, 2018). Maciej Musiał wtórował mu, żartując, że na planie można było się napić coli czy kawy z ekspresu (Grabiec, 2018a). Agnieszka Holland nie podzielała jednak entuzjazmu swoich aktorów. Budżet serialu był porównywalny z serialami HBO, których akcja toczy się współcześnie, takimi jak *Wataha* czy *Ślepnąc od świateł* (2018), podczas gdy *1983* był znacznie trudniejszy realizacyjnie (Tatarska, 2018b). Na ekranie należało wykreować zarówno historyczną Polskę doby stanu wojennego, jak i niebyły alternatywny 2003 rok, co wymagało środków, a Amerykanie i tak chcieli, żeby to wszystko odbyło się jeszcze mniejszym kosztem (Jagielski, 2019). Wychodzi zatem na to, że budżet był duży jak na telewizyjną produkcję, ale za mały jak na t a k ą telewizyjną produkcję.

Największym problemem było jednak narzucone przez Netfliksa tempo pracy. Większość błędów powinna zostać wyeliminowana na etapie preprodukcji, jednak zdjęcia rozpoczęły się tak prędko, że scenariusz był pisany i tłumaczony na poczekaniu. Z doniesień medialnych można między słowami wyczytać, że była to strefa konfliktu między polskimi twórcami a amerykańskim producen-

²⁰ Na wyżyny absurdu wspiął się internetowy komentator pod artykułem na stronie antyweb.pl, który twierdził, że obsadzenie w roli Mikołaja Trojana, szefa SB i nowego ministra bezpieczeństwa narodowego, Wojciecha Kalarusa to atak na Zjednoczoną Prawicę, bo aktor ten wcześniej, w *Uchu prezesa* (2017–2019), odgrywał Antoniego Macierewicza (Kozłowski, 2018).

tem. Agnieszka Holland parę razy wspominała o szybkim tempie pracy (Dorycka, 2018; Jagielski, 2019), z kolei Kelly Luegenbiehl – odpowiedzialna wówczas w Netfliksie za treści międzynarodowe – w promującym *1983* wywiadzie dla polskich mediów na pytanie o różnice między kręceniem w USA a poza Ameryką w pierwszej kolejności odpowiedziała: „W Europie przyjęło się, że prace nad serialem trwają trochę dłużej” (Turek, 2018).

Drugi sezon

Żyjemy w czasach nadmiaru. Strach, że coś nas ominie (ang. *fear of missing out*) stał się chorobą cywilizacyjną. Zakup zwykłych džinsów może przerodzić się w kryzys egzystencjalny, wszak tyle modeli jest dostępnych na rynku, nie sposób każdych przymierzyć, a przecież pragniemy podjąć optymalną decyzję (Schwartz, 2013, s. 11–17). Doba jednak nie jest z gumy i trudna selekcja, także jeśli chodzi o ofertę kulturalną, staje się nieodzowna. Filmów i seriali produkuje się więcej niż kiedykolwiek w historii, dziś nie sposób wszystkiego obejrzeć! *1983* miał premierę w tym samym roku, co *Ślepnąc od świateł* (HBO), *Kruk. Szeptu słychać po zmroku* (Canal+) oraz *Rojst* (Showmax). Rok 2018 okazał się więc wyjątkowo dobry dla polskich seriali.

Patrząc zaś globalnie na całą ofertę Netfliksa, *1983* wypuszczono w okresie obfitym w ciekawe premiery. W listopadzie 2018 roku udostępniono również m.in. ostatni sezon *House of Cards*, pierwszy sezon *Narcos: Meksyk* (2018–2021) czy pierwszy sezon *The Kominsky Method* (2018–2021). Tylko 30 listopada na Netfliksie debiutowało aż dziesięć różnych programów, a w kolejnych tygodniach nie brakowało głośnych premier. Fakt, że pierwsze odcinki *1983* wyjątkowo się dłużą, jeszcze potęguje zniechęcenie potencjalnego widza. Skoro intryga nie wciąga, mało kto będzie oglądał dalej w nadziei, że z czasem będzie ciekawiej. Choć jeszcze w połowie 2019 roku Joshua Long zapowiadał, że dalsza część powstanie (Muszyński, 2019), ostatecznie drugi sezon nie został stworzony.

Przyczyn porażki *1983* jest wiele. Główna to zły scenariusz, i to pod kilkoma względami: języka, prowadzenia narracji czy osadzenia w polskich realiach. Odważną decyzją było sięgnięcie po konwencję historii alternatywnej w kraju, który nie ma żadnych audiowizualnych tradycji prowadzenia tego typu opowieści. Recepcja produkcji mocno ucierpiała z przyczyn pozamerytorycznych i chybionych decyzji promocyjnych. Genezą większości tych wad jest transnarodowy charakter produkcji: nieznamość ze strony amerykańskiej polskich realiów i nieudolne częściowe przeszczepienie amerykańskiego modelu produkcyjnego na nasz rynek (zaangażowanie showrunnera, a jednocześnie poniesienie stworzenia writers' roomu). Dla porządku należy napisać o aspektach, które nie trafi-

ły w kleszcze transnarodowości – polscy artyści po prostu stanęli na światowym poziomie. Muzyka, zdjęcia, całe *mise en scène* robi wrażenie. Serial pod względem estetycznym jest wysmakowany i choćby tylko z tego powodu wart uwagi.

Bibliografia:

- 1983 (*serial TV 2018–*), <https://www.filmweb.pl/serial/1983-2018-804769>, dostęp: 16.11.2022.
- 1983: *Taki budżet nie trafia się przy polskich produkcjach* (2018), <https://swiatseriali.interia.pl/newsy/seriele/1983-1283/news-1983-taki-budzet-nie-trafia-sie-przy-polskich-produkcjach,nId,2650723>, dostęp: 30.09.2022.
- Netflix Is Now Available Around the World* (2016), <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world>, dostęp: 30.09.2022.
- Bosomtwe, O. (2018). *1983 to serial patetyczny i drętwy, ale Polacy i tak go obejrzą, bo produkujemy w nim smartfony, a opozycjonistki biegną w MISBHV*, <https://noizz.pl/opinie/receznia-serialu-1983-agnieszki-holland-netflix/yqq4hhc>, dostęp: 30.09.2022.
- Bundel, A. (2018). *New Netflix show ,1983' is tightly paced, well-written — and in Polish. Will American audiences tune in?*, <https://www.nbcnews.com/think/opinion/netflix-s-new-show-1983-tightly-paced-well-written-polish-ncna942511>, dostęp: 30.09.2022.
- Bustos, C. (2022). *Netflix Stops Streaming In Russia As Companies Flee The Country*, <https://www.entrepreneur.com/business-news/netflix-stops-streaming-in-russia-as-companies-flee-the/421606>, dostęp: 30.09.2022.
- Cetnarowski, M. (2021). *Zabawa, nauka, kompensacja? O pozytkach z historii alternatywnych*, <https://culture.pl/pl/artykul/zabawa-nauka-kompensacja-o-pozytkach-z-historii-alternatywnych>, dostęp: 30.09.2022.
- Chorębała, A. (2013). *SZCZEPAN TWARDOCH: Milion znaków*, <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=1000>, dostęp: 30.09.2022.
- Clarke, S. (2019). *Agnieszka Holland's 'Napoleon' Among Co-Pro Series Lineup for Berlin*, <https://variety.com/2019/tv/news/agnieszka-holland-napoleon-series-berlinale-co-production-1203108208/>, dostęp: 30.09.2022.
- Coimbra de Sá, N.S. (2016). *Latino accents: what Narcos' reception among critics and audiences can tell us about our underrepresentation in the U.S. media?*, https://www.academia.edu/36868888/Latino_accents_what_Narcos_reception_among_critics_and_audiences_can_tell_us_about_our_underrepresentation_in_the_U_S_media%20latino%20accents, dostęp: 30.09.2022.
- Davies, C. (2018). *Agnieszka Holland: ,Maybe freedom is overrated?'*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/dec/05/agnieszka-holland-interview-netflix-1983-poland-communism>, dostęp: 30.09.2022.
- Dorycka, D. (2018). *Holland o serialu Netfliksa: W 1983 pytamy o to, co jest ważniejsze – wolność czy bezpieczeństwo*, <https://rozrywka.dziennik.pl/seriele/artykuly/586053,agnieszka-holland-netflix-1983-serial-wywiad.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Feffer, J. (2019). *Netflix's 1983 has a disturbing resemblance to contemporary politics*, https://www.business-standard.com/article/entertainment/netflix-s-1983-bears-disturbing-resemblance-to-contemporary-politics-118121700141_1.html, dostęp: 16.11.2022.

- Gardziński, T. (2019). „W żadnym momencie kariery nie odmawia się panu Pasikowskiemu” – wywiad z Patrycją Volny, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2019/03/15/patrycja-volny-film-kurier-wywiad>, dostęp: 30.09.2022.
- Gardziński, T. (2021). *Agnieszka Holland jedzie po serwisach VOD i nazywa je „czarną dziurą”. Porażka 1983 wciąż boli?*, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2021/07/12/agnieszka-holland-serwisy-vod-krzytyka-1983>, dostęp: 16.11.2022.
- Grabiec, P. (2018a). „1983 to połączenie *House of Cards*, *Mr. Robota* i... pięknego wieczoru w Warszawie” – Maciej Musiał opowiada o serialu Netfliksa, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2018/11/27/maciej-musial-1983-netflix-wywiad>, dostęp: 30.09.2022.
- Grabiec, P. (2018b). „W serialu 1983 Polska jest potęgą” – Joshua Long opowiada nam o pracy nad polskim serialem Netfliksa, <https://spidersweb.pl/rozrywka/2018/11/29/1983-joshua-long-wywiad>, dostęp: 30.09.2022.
- Grater, T. (2021). *Agnieszka Holland Warns That Streaming Could Become “Big Black Hole” Where Indie Films “Vanish” – Cannes*, <https://deadline.com/2021/07/agnieszka-holland-streaming-could-become-big-black-hole-indie-films-vanish-cannes-1234788410/>, dostęp: 13.11.2022.
- Jagielski, P. (2019). *Będzie drugi sezon 1983? Agnieszka Holland: pewne środowiska bardzo go skrytykowały*, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/1983-2-sezon-informacje-agnieszka-holland-komentuje/tvqxd32>, dostęp: 30.09.2022.
- Keller, J. (2018). *Stream It Or Skip It: ‘1983’ On Netflix, A Polish Alternate-Reality Drama Where The Iron Curtain Still Exists*, <https://decider.com/2018/11/30/1983-on-netflix-stream-it-or-skip-it/>, dostęp: 16.11.2022.
- Kmiecik, M. (2018). *Maciej Musiał i kamień filozoficzny*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/serial-1983/>, dostęp: 16.11.2022.
- Kołodziej, E. (2018). „Kajetan jest komunistycznym celebrytą” – Maciej Musiał o swojej roli w 1983 Netfliksa, <https://noizz.pl/film/wywiad-z-mackiem-musialem-z-serialu-netfliksa-1983/9eypkg1>, dostęp: 30.09.2022.
- Kozłowski, K. (2018). *Autor serialu 1983: „Pierwszy scenariusz, który napisałem, znacząco różni się od tego, jak wygląda serial”*, <https://antyweb.pl/autor-serialu-1983-josh-long-pierwszy-scenariusz-ktory-napisalem-znacząco-rozni-sie-od-tego-jak-wyglada-serial>, dostęp: 30.09.2022.
- Kyziół, A. (2018a). *Alternatywna wizja historii w pierwszym polskim serialu Netflixa*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1770028,1,alternatywna-wizja-historii-w-pierwszym-polskim-serialu-netflixa.read>, dostęp: 30.09.2022.
- Kyziół, A. (2018b). *Za żelazną kurtyną*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1772646,1,recenzja-serialu-1983-rez-agnieszka-holland-katarzyna-adamik-olga-chajdas-agnieszka-smoczynska.read>, dostęp: 30.09.2022.
- Laska, K. (2021). *Agnieszka Holland o platformach streamingowych – to „czarne dziury” zarządzane przez algorytmy*, <https://www.gry-online.pl/newsroom/agnieszka-holland-o-platformach-streamingowych-to-czarne-dziury-z/z62012a>, dostęp: 16.11.2022.
- Łukański, M. (2018). *1983 – czy naprawdę jest tak źle?*, <https://www.youtube.com/watch?v=zKOKTyFE1A8>, dostęp: 30.09.2022.
- Majmurek, J. (2019). *1983 to nie odgrzewany antykomunizm*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/1983-to-nie-odgrzewany-antykomunizm-majmurek/>, dostęp: 30.09.2022.

Malinowska, M. (2018). *Serial Agnieszki Holland dla Netfliksa już w tym roku: o czym jest 1983?*, <https://www.kobieta.pl/arttykul/serial-agnieszki-holland-dla-netflix-o-czym-jest-1983-180521093238>, dostęp: 30.09.2022.

Mittell, J. (2011). *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Mróz, K. (2018a). 1983: twórca pierwszego polskiego serialu Netfliksa Joshua Long opowiada o kulisach produkcji, <https://wyborcza.pl/7,90535,24215840,1983-tworca-pierwszego-polskiego-serialu-netfliksa-joshua.html>, dostęp: 30.09.2022.

Mróz, K. (2018b). *Serial 1983 to pierwsza polska porażka Netfliksa*, <https://wyborcza.pl/7,90535,24216372,1983-czyli-pierwsza-polska-porazka-netfliksa.html>, dostęp: 30.09.2022.

Muszyński, D. (2019). *Netflix nie skreślił jeszcze serialu 1983? Tak twierdzi Joshua Long*, <https://naekranie.pl/aktualnosci/netflix-nie-skreslil-jeszcze-serialu-1983-tak-twierdzi-joshua-long-1566241292>, dostęp: 30.09.2022.

Najder, Ł. (2018). 1983? cały czas suchutko, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2397379766943507&id=10000145222364&comment_id=2398675180147299&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R%22%7D, dostęp: 30.09.2022.

Rydzek, D. (2015a). *Potrzebny rzemieślnik*. „Ekran”, nr 3-4 (25-26).

Rydzek, D. (2015b). *Zawód: showrunner*. „Ekran”, nr 1 (23).

Schwartz, B. (2013). *Paradoks wyboru. Dlaczego więcej oznacza mniej*, przeł. M. Walczyński. Warszawa: PWN.

Siennica, A. (2018). 1983 – Agnieszka Holland ostro odpowiada na krytykę serialu, <https://naekranie.pl/aktualnosci/1983-agnieszka-holland-ostro-odpowiada-na-krytyke-serialu-3804203#?&gid=1&cid=3>, dostęp: 30.09.2022.

Straubhaar, J. (2021). *Cultural proximity*, [w:] D. Y. Jin (red.), *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*. Londyn: Routledge.

Szostak, S. (2018). 1983: Polacy faktycznie nie zrozumieli konwencji? Na świecie polski serial Netfliksa zbiera znacznie lepsze recenzje, <https://wyborcza.pl/7,101707,24236960,-1983-polacy-faktycznie-nie-zrozumieli-konwencji-na-swiecie.html>, dostęp: 09.01.2023.

Szostak, S. (2021). *Za drzwiami writers' roomu*. „Ekran”, nr 4 (6), dostępne przez: http://ekran.org.pl/seriele_gry_video/za-drzwiemi-writers-roomu/, dostęp: 30.09.2022.

Tatarska, A. (2018a). 1983: Polska młodzież ma witaminy (nawet w wersji retro), <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/1983-polska-mlodziez-ma-witaminy-nawet-w-wersji-retro/f28ehsc>, dostęp: 30.09.2022.

Tatarska, A. (2018b). 1983. *Ucieczka od wolności*, <https://www.vogue.pl/a/1983-ucieczka-od-wolnosc>, dostęp: 30.09.2022.

Trzeciakiewicz, K. (2018). *Bolesny serial*. „Do Rzeczy”, nr 11.

Turek, A. (2018). *Premiera 1983 30 listopada. Netflix rozważa produkcję nowych seriali w Polsce*, <https://businessinsider.com.pl/biznes/media/premiera-1983-30-listopada-2018-netflix-mysli-o-nowych-serialach/4s33srm>, dostęp: 30.09.2022.

- Varga, K. (2018). 1983, czyli Amerykanin wymyśla Polskę. I mamy dziesięć linii metra, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,24249479,1983-czyli-amerykanin-wymysla-polske-i-mamy-dziesiec-linii.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Wawrzyn, M. (2018). Robert Więckiewicz o swoim bohaterze z 1983: to mroczny typ, który uśmiecha się w serialu ze dwa razy, <https://www.serialowa.pl/193398/robert-wieckiewicz-1983-anatol-janowl>, dostęp: 30.09.2022.
- Wheeler, G. (2018). 1983 – Netflix Season 1 Review, <https://www.thereviewgeek.com/1983-s1review/>, dostęp: 30.09.2022.
- Wolk, J. (2007). *Burying the Sopranos*, <http://www.ew.com/ew/article/0%2C%2C20033896%2C00.html>, dostępne przez: <https://web.archive.org/web/20071009041307/http://www.ew.com/ew/article/0,,20033896,00.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Wysocki, G. (2018). Agnieszka Holland o serialu Netflix'a 1983 i nie tylko. „Premierką już nie będę. Ale papieżycą? Czemu nie”, <https://wyborcza.pl/7,101707,24231238,agnieszka-holland-o-1983-pierwszym-polskim-serialu-netflix.html>, dostęp: 30.09.2022.
- Zaborski, A. (2018). 1983 nie będzie komentował polityki, <https://swiatseriali.interia.pl/newsy/seriale/1983-1283/news-1983-nie-bedzie-komentowal-polityki,nId,2639908>, dostęp: 30.09.2022.

Abstract

Netflix, which is the worldwide American streaming platform available globally, produces numerous serious not only in the United State but outside the country as well. Those specific projects have wide audience all around the world, and, what needs to be emphasized, are particularly appealing to the users in each region respectively. However, the *1983*, first Polish series by *Netflix Original*, has met quite cold reception especially in the country of its production. In this paper author states that this kind of the series' perception stems from its transnational formula which in this case results in disappointing effects in several dimensions: preproduction, implementation, and further publicity.

Key words: transnationality, VOD, Netflix, 1983.

Słowa kluczowe: transnarodowość, VOD, Netflix, 1983.

Gabriela Jędrusik

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-9460-5662

Dubbing filmów animowanych jako przekaz kulturowy. O współczesnym podejściu do translacji dubbingowej w Polsce

Znaczeniu przekładu i jego intertekstualności przyglądano się wnikliwie od strony literatury oraz przekładoznawstwa, w tym wypadku podaną problematykę rozpatrzę jednak z perspektywy filmoznawczo-kulturoznawczej. Niniejszy artykuł stanowi analizę zagadnienia, jakim jest współczesny dubbing, w odniesieniu do jego funkcji jako przekaźnika treści kulturowych, na podstawie wybranych, zagranicznych pełnometrażowych filmów animowanych powstałych w ostatnich dwóch dekadach. Na wstępie podkreślenia wymaga fakt, że wspomniane pojęcie może być rozpatrywane dwojako – jako technologia opracowywania filmu oraz osobno, jako działanie lingwistyczne (Plewa, 2015, s. 58). Poniższe badania skupiają się na drugim ze sposobów rozumienia wybranego zagadnienia, a więc na translacji dubbingowej. Według Elżbiety Plewy polega ona na:

[...] zastąpieniu wyrażeń językowych audialnych (tekstów mówionych) wyrażeniami językowymi audialnymi (tekstami mówionymi) wyrażonymi w innym języku. Dla tłumacza oznacza to, że musi on przełożyć wszystkie teksty mówione wyrażone w języku oryginału (teksty A) na teksty mówione wyrażone w języku tłumaczenia (teksty B). Należy pamiętać przy tym, że w przypadku translacji dubbingowej tekst tłumaczenia zastępuje całkowicie tekst oryginalny i widz nie ma do niego dostępu (2015, s. 110).

Podjęte w artykule badania koncentrują się zatem wokół znaczenia dubbingu jako jednej z form translacji wobec recepcji animacji długometrażowej z perspektywy polskiej, przy jednoczesnym podkreśleniu jego znaczącej w tym procesie roli. Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na omawiane zagadnienie w kontekście tego, w jaki sposób przemycą ono treści kulturowe poprzez całkowite zastąpienie oryginalnej warstwy dialogowej i prowadzi widza po dobrze znanych mu realiach. Analiza podjętych przeze mnie rozważań oscylować będzie wokół nadawania zagranicznym produkcjom poprzez omawianą formę przekładu nowego znaczenia – przy dostosowywaniu jednocześnie przekazu do odbiorcy z odmiennym niż pierwotny zapleczem kulturowym.

Punktem wyjściowym, od którego należy rozpocząć niniejsze badania poświęcone translacji dubbingowej, jest przywołanie definicji przekładu z perspektywy literackiej, a zatem rozumianego jako „utwór literacki, który ma swój pierwowzór obcojęzyczny (oryginał) i powiadamia odbiorcę o jego istnieniu; proces twórczy (w innej koncepcji jedynie odtwórczy), w którym tekst literacki, ukształtowany w jednym języku, zostaje powtórzony (zrekonstruowany) w systemie innego języka” (*Encyklopedia PWN*). Otóż wszelkie rozstrzygnięcia, jak i wątpliwości wypływające z powyższego objaśnienia, przenieść można na grunt audiowizualny oraz należące do niego formy translacji. Sam przekład audiowizualny dokonywany na potrzeby reklamy, filmu, telewizji czy Internetu odnieść można natomiast do tłumaczenia intersemiotycznego – „zakładającego interpretację oraz objaśnianie znaków językowych za pomocą systemów znaków niejęzycznych z jednego języka na drugi, które przez swoją intertekstualność czy kontekst kulturowy mogą być dla widza niezrozumiałe” (Palion-Musioł, 2012, s. 97). Współcześnie koncepcja ta obejmuje takie rodzaje tekstów, „w których sens skonstruowany jest z wielu elementów, a warstwa językowa stanowi tylko jedną część skomplikowanej układanki” (Sikora, 2013, s. 44). Zagadnienie to ma szczególne znaczenie dla dubbingu. Jak podkreśla w swoich badaniach Iwona Sikora:

W TAW (tłumaczenie audiowizualne) dochodzi bowiem nie tylko do transferu międzyjęzycznego, ale również do «wymiany» pomiędzy systemami semiotycznymi. Aby przekazać sens komunikatu oraz zrekompensować brak spójności pomiędzy poszczególnymi warstwami, tłumacz oprócz przekładu międzyjęzycznego niejednokrotnie dokonuje transferu pomiędzy systemem znaków wizualnych oraz werbalnych. Sytuacja taka ma miejsce, kiedy tłumacz w celu objaśnienia znaku kulturowego specyficznego dla systemu wyjściowego, a niewystępującego w kulturze odbiorcy lub mającego odmienne znaczenie zamienia informację niewerbalną na werbalną, np. dodając do dialogów w wersji docelowej brakujące treści (2013, s. 46).

O obecności wspomnianych informacji niewerbalnych zawartych „w mimice i gestach towarzyszących mowie, barwie głosu i intonacji oraz znakach specyficznych dla danej kultury” (Sikora, 2013, s. 46) decyduje natomiast sam tłumacz. To od niego zależy, czy zignoruje tego typu fragment w filmie, czy zdecyduje się, by wytłumaczyć go poza dubbingiem za pomocą konkretnych środków – na przykład poprzez dodanie dodatkowo napisów (Sikora, 2013, s. 47). Z perspektywy filmoznawczej zawarte w produkcjach odniesienia oraz konteksty możemy analizować na dwóch płaszczyznach – pierwotnej, umieszczonej przez wytwórnię filmowe oraz wtórnej, zmodyfikowanej i dostosowanej do nowego odbiorcy poprzez dodanie tłumaczenia. Niewątpliwym wkładem w rozwój polskich badań nad tłumaczeniem w filmie oraz nad samym procesem przekładu miały rozważania Marka Hendrykowskiego, w których wymienił on trzy główne formy translacji występujące w przekazie audiowizualnym: tłumaczenie napisowe, wersję lektorską oraz dubbing, będący przedmiotem rozważań tej pracy. Chociaż aktualnie same badania nad zagadnieniem translacji audiowizualnej w naszym kraju są przeprowadzane w kilku perspektywach – między innymi jako rozważania na temat form przekładu i ich możliwości (są to m.in.: Tomaszkiwicz, 2006; Szarkowska, 2009; Plewa, 2015), czy skupiające się na jego określonych odmianach (są to m.in.: Belczyk, 2007; Woźniak, 2009; Chmiel, 2014) – to nadal, jak podkreśla Elżbieta Plewa (2015, s. 23), niektóre z pojęć są opisane bardziej wnikliwie, a niektóre mniej. Chociaż więc dubbing w odniesieniu do filmów i seriali stał się w naszym kraju drugą, tuż po napisach, najbardziej popularną formą przekładu (Sikora, 2013, s. 69), to jednak pomimo rosnącego nim zainteresowania wciąż możemy dostrzec brak szeroko zakrojonych badań skupiających się na tym temacie (Sikora, 2013, s. 28) – zwłaszcza w odniesieniu do jego roli jako przekazu kulturowego. Znamienną dla tej formy przekładu stała się jednak publikacja Iwony Sikory, której badania wypełniają lukę dotyczącą omawianego typu tłumaczenia. Badaczka zwraca w niej szczególną uwagę nie tylko na teoretyczne i praktyczne aspekty dubbingu filmów animowanych, ale również na sposób przekładu materiału kulturowego i językowego w nim zawartego. Omawiany sposób translacji audiowizualnej przemodelowuje bowiem kontakt z pierwotną formą dzieła, skupiając się na wtórnej (Sikora, 2013, s. 251). Należy zatem zwrócić uwagę, że dubbing nie stanowi bezpośredniego przełożenia danego tekstu produkcji na język zagranicznego odbiorcy, lecz przechodzi cały proces dostosowania mówionej, a nawet często śpiewanej treści dzieła do innej kultury, przy jednoczesnym zachowaniu spójności z pierwotną warstwą wizualną. W momencie przekładu przez tłumacza warstwy słownej produkcji następuje wielokrotne odwołanie do struktury wizualno-dźwiękowej dzieła filmowego (Borowczyk, 2015, s. 4). Jak twierdzi Marek Hendrykowski,

[...] dubbing, niezależnie od poziomu samej realizacji, pozostaje zabiegiem najgłębiej ingerującym w oryginalny kształt utworu filmowego. Nawet przy najlepszym, najbardziej perfekcyjnym wykonaniu warsztatowym przetwarza on nieuchronnie stronę dźwiękową filmu, a przez to i wyraz estetyczny całości (1984, s. 249).

Takie samo stanowisko przyjmuje badaczka Iwona Sikora, podkreślając jednocześnie, że zachodzące podczas ingerencji w dzieło przekształcenia „dotyczą zarówno sfery tekstowej, leksykalnej, jak i kulturowej tłumaczonych dialogów” (2013, s. 63). Dubbing w znacznej mierze podporządkowuje więc tekst kontekstom kojarzonym przez dane społeczeństwo, „oddala widza od realiów kultury źródłowej, koncentrując się na tym, co rodzime i znane” (Sikora, 2013, s. 98). Oprócz tego Sikora zwraca uwagę, że „dubbing jako technika tłumaczenia może spełnić rolę tarczy ochronnej dla kultury i języka, ponieważ izoluje odbiorców od obcych wpływów, podkreślając jednocześnie znaczenie języka ojczystego i rodzimej kultury” (Sikora, 2013, s. 100). Prawidłowa translacja w filmach animowanych to zatem nie tylko przełożenie treści komunikatu z języka na język, lecz również przekład elementów kulturowych oraz dostosowanie przekazu do wyrażenia i zasad językowych charakterystycznych dla danego kraju.

Za moment, w którym zwiększa się zainteresowanie przekładem audiowizualnym w Polsce, możemy uznać lata 30. XX wieku, gdy do naszego kraju zaczęły napływać filmy zagraniczne (Plewa, 2015, s. 16–17). To również wtedy, bo w 1938 roku, opracowano translację w formie dubbingu do pierwszego pełnometrażowego filmu animowanego wytwórni Disneya *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (1937, reż. David Hand) – uważaną wtedy za starannie wykonaną oraz za wzór do naśladowania (Sitkiewicz, 2016, s. 81). Dzisiaj stanowcza większość produkcji należących do gatunku kina animowanego dystrybuowanych w Polsce wymaga zastąpienia ich oryginalnej ścieżki dźwiękowej naszym rodzimym językiem. Ze względu na to, że produkcje tego rodzaju są przeznaczone również dla młodej widowni, która często nie posiada jeszcze umiejętności czytania, a tym bardziej nie włada biegle językiem angielskim, możemy zauważyć wyraźną dominację dubbingu w gatunku kina typowo dziecięcego lub rodzinnego. To właśnie w tej dziedzinie osiąga on często w naszym kraju bardzo wysoki poziom (Hendrykowski, 1984, s. 250; Leszczyńska i Szarkowska, 2018, s. 208; Senkowski, 2012). W odniesieniu zaś do filmów aktorskich omawianej formie tłumaczenia zarzuca się wiele niedociągnięć, takich jak nienaturalność dialogów, mniejszą autentyczność przekazu (Sikora, 2013, s. 62) czy źle dobrane głosy aktorów, uważane za irytujące, nieprofesjonalne, monotonne, jak i pozbawione rytmu oraz intonacji (Bazył, 2018).

Współcześnie w Polsce dubbing w odniesieniu do animacji możemy wpisać w pewnego rodzaju trend, w którym dąży się do stworzenia przekładu jak najbardziej „neutralnego” lub „swojskiego” (Sikora, 2013, s. 181). Za moment przełomowy możemy uznać rok 2001, gdy Bartosz Wierzbęta w tłumaczeniu filmu *Shrek* (2001, reż. Andrew Adamson, Vicky Jenson) wplótł liczne nawiązania do polskiej kultury (Leszczyńska i Szarkowska, 2018, s. 205). Jak się okazało, dubbing nie musi być wcale nienaturalny i źle zrealizowany, a interesujący i pełen dowcipów (Sikora, 2013, s. 13). Jak podkreślają Urszula Leszczyńska i Agnieszka Szarkowska:

[...] współczesny polski dubbing [...] jest mocno spolonizowany i wiąże się ze znaczną liczbą przeróbek między wersją pierwotną a docelową. Bartosz Wierzbęta w swoim wywiadzie otwarcie zadeklarował: „Z doświadczenia wiem, że im bardziej polski dialog odbiega od oryginału, tym jest lepszy. [...] Nie jest to reguła, ale największą popularność zdobywają filmy, które najbardziej odbiegają od «oryginału»” (2018, s. 207; tłum. własne).

Jak możemy wywnioskować, w czasie translacji tekstów audiowizualnych zachodzą różnego rodzaju modyfikacje, które wpływają na ostateczną konstrukcję tekstu oraz odbiór produktu. Spełnienie tych warunków jest najtrudniejszym zadaniem postawionym przed tłumaczem. Teresa Tomaszek w swojej książce wymienia trzy strategie, jakimi posługuje się tłumacz wobec zjawisk kulturowych: tłumaczenie skierowane na odbiorcę o działaniach naturalizacyjnych, tłumaczenie nacechowane obcością, a więc w pewnym sensie egzotyzacja tekstu tłumaczenia oraz neutralizacja elementów kulturowych poprzez ograniczenie się do zjawisk uniwersalnych (2006, s. 153). Problemy z przekładem mogą pojawić się zatem zarówno w werbalnym, jak i wizualnym kanale komunikacyjnym. Przekaz musi zostać dostosowany do tego, co widz ogląda na ekranie, czasami trzeba więc powstrzymać się od interpretacji i dostosowania tekstu, zachowując ten pierwotny, mniej zrozumiały dla odbiorcy z danego kraju. Z takim problemem spotkał się właśnie wspomniany wyżej Wierzbęta. Autor przekładu w wywiadzie dla portalu Onet Kultura (Długosz, 2004) przyznaje, że w pewnym momencie napotkał pewien problem. Otóż w wersji anglojęzycznej pierwszej części *Shreka* Ciastek, przesłuchiwany przez Lorda Farquaada, nawiązuje w swojej wypowiedzi do bajki o Młynarzu. Opowieść ta jest popularna wśród odbiorców anglosaskich, jednak przez większość polskich widzów nie jest kojarzona. Dlatego też Wierzbęta w swoim tłumaczeniu odwołał się do znanych w naszym kraju przygód Żwirka i Muchomorka. Autor tekstu nie mógł jednak przewidzieć, że w drugiej części *Shreka* (2004, reż. Andrew Adamson, Conrad Vernon, Kelly Asbury) na ekranie pojawi się postać Młynarza. Tłumacz wpadł

w swoistą pułapkę – Wierzbęta w pewnym sensie „zablokował” sobie możliwość odwołania do pierwszej części animacji, ponieważ poprzez wizualne ukazanie postaci z anglosaskiej bajki nie był w stanie ponownie nawiązać do Żwirka i Muchomorka. Na problem ten wskazała również Anna Muszyńska:

[...] z punktu widzenia praktyki przekładu najbardziej problematycznym, jest obecność tekstu/tekstów w tekście, przywoływanie przez tekst oryginału innych tekstów, znanych wyłącznie kulturze wyjściowej i tym samym możliwych do odczytania jedynie przez odbiorcę, który tę kulturę zna i w niej sprawnie funkcjonuje (2011, s. 296).

Badaczka Paulina Borowczyk w swoim artykule zauważa natomiast, że wszelkie umieszczone w tekście przekazy (nieważne, w jakiej formie się pojawiają) można podzielić na te o charakterze uniwersalnym (rozpoznawalne przez wszystkich), międzynarodowym (odnoszące się do wspólnego zaplecza kulturowego) oraz te o charakterze narodowym (obecne głównie w języku i kulturze oryginału, będące nośnikami obcości w przekładzie) (2015, s. 4). Na potrzeby niniejszej pracy skupię się jednak głównie na ostatnim rodzaju odniesienia.

Przekaz o charakterze narodowym niewątpliwie możemy odnaleźć w dialogach dostosowywanych w taki sposób, by nawiązywały *stricte* do polskich realiów oraz dziedzictwa kulturowego. Jeden z przykładów odnajdziemy w animacji *Naprzód* (2020, reż. Dan Scanlon) w scenie, gdy Janek i Bogdan trafiają do tawerny. Bohaterowie proszą tam Mantykorę, by pokazała im drogę do poszukiwanego przez nich magicznego kamienia. W chwili, gdy istota zestresowana swoją pracą oraz zirytowana natarczywymi prośbami chłopców wpada w szal, usłyszymy, jak w angielskiej wersji językowej krzyczy: „That Manticore didn't have investors to look out for!” – podkreślając, że nie może zrobić nic ryzykownego ze względu na swoich inwestorów. W polskim tłumaczeniu natomiast w tekst wpleciono nawiązanie do głośnego w naszym kraju problemu odnoszącego się do osób, które wzięły kredyt we frankach szwajcarskich. Usłyszymy zatem zdanie: „Tamta Mantykora nie miała na karku kredytu we frankach!” – którego sens jest przeznaczony dla dorosłych obywateli Polski. Kolejne wybrane przykłady zostały przeze mnie przygotowane w poniższej tabeli:

Tabela 1. Wybrane aluzje narodowe wprowadzone w procesie przekładu¹.

Tytuł filmu i zarys sceny	Wersja polska
<p>Madagaskar (2005, reż. Eric Damell)</p> <p>Gloria i Melman do reszty przyjaciół po przybyciu na wyspę: Gloria: „Oh, look at us. We're all here together safe and sound”. Melman: „Yeah, here we are. Where exactly is „here”? San-Diego”. Gloria: „San-Diego?”.</p>	<p>Gloria: „Och, tak się cieszę. Jesteśmy tu wszyscy razem. Cali i zdrowi”.</p> <p>Melman: „No, jesteśmy. Fakt. A to „tu”, to znaczy, gdzie? W Sopocie”.</p> <p>Gloria: „Ale, to gdzie jest molo?”.</p>
<p>Na fali (2007, reż. Ash Brannon)</p> <p>Tank opowiadający przed kamerą o swoich „laskach” (pucharach): „These are my ladies. This is Jill. This is my lady, Amy. Little Suzy. Brianna... y'know why we call her Brianna, right? Yeahhhh, it's a long story. Shaniqua. Helga. Miss Kitty. Jeannie. I dream of...”.</p>	<p>„A to są moje laski. To jest Jill. A to moja mała Amy. Słodka Suzy. Diana... wiecie, dlaczego tak na nią mówię, nie? Taaak, to długa historia. Shakira. Helga. Miss Kici. Baśka. Baśka miała fajny biust...”, (Nawiązanie do piosenki <i>Baśka</i>¹),</p>
<p>Potwory i spółka (2001, reż. Pete Docter)</p> <p>Potwór z wieloma gałkami ocznymi w trakcie wywiadu telewizyjnego: „Its true! I saw the whole thing!”.</p>	<p>„To prawda! Czy te oczy mogą kłamać?”. (Nawiązanie do piosenki <i>Czy te oczy mogą kłamać</i>²).</p>
<p>Kurczak Mały (2005, reż. Mark Dindal)</p> <p>Moment, w którym mama Szpeka grozi synowi: „Don't make Mummy take away your Streisand collection”.</p>	<p>„Nie zmuszaj mamusi, żeby ci zabrała wszystkie płyty Ich Troje”.</p>
<p>Shrek</p> <p>Osiół pokryty magicznym wrózkowym pyłem: „Now I'm flying, talking donkey! You might have seen a house fly, maybe even a super fly, but I bet you ain't never seen a donkey fly”.</p>	<p>„Latać każdy może, trochę lepiej lub trochę gorzej... ale niestety ja mam talent”. (Nawiązanie do piosenki <i>Śpiewać każdy może</i>³).</p>

Interesującym zjawiskiem zachodzącym w procesie tłumaczenia jest przekształcenie warstwy dialogowej poprzez zwykłą modyfikację lub wprowadzenie dodatkowych (w oryginale nieistniejących) treści kulturowych. Zastosowanie

¹ Źródło: opracowanie własne.

jednego z podanych sposobów sprawia między innymi, że postacie animowanych produkcji poprzez dubbing zostają umieszczone w całkowicie nowym kontekście. Tak skonstruowany został właśnie technik od materiałów wybuchowych, występujący w animacji *Atlantyda: Zaginiony łód* (2001, reż. Gary Trousdale, Kirk Wise). W amerykańskiej wersji filmu bohater nazywa się Vinny, a jego akcent wskazuje na włoskie pochodzenie, natomiast w polskiej wersji językowej mężczyzna ma na imię Wołodia, a jego sposób mówienia podkreśla pochodzenie rosyjskie. Podobny zabieg został wykorzystany np. w filmach *Zaplątani* (2010, reż. Glen Keane, Nathan Greno, Byron Howard) oraz *Zwierzogród* (2016, reż. Byron Howard, Rich Moore). W pierwszej produkcji wraz z dodaniem polskiego tłumaczenia Kapitan Gwardii osadzony zostaje w roli pruskiego oficera z czasów I wojny światowej. Dodatkowo do animacji w procesie tłumaczenia zostaje wprowadzony nieistniejący wcześniej element zaczerpnięty z polskiej kultury ludowej. Pojawia się on w momencie, gdy przestępcy w karczmie zaczynają śpiewać piosenkę o swoich marzeniach. Pomędzy zwrotkami usłyszymy słowa śląskiej pieśni ludowej *Szła dzieweczka do laseczka*. Hollywoodzka wersja oczywiście nie posiada tego elementu – usłyszymy po prostu dalszą melodię piosenki. W drugiej wspomnianej animacji przybocznik włoskiego mafiosa przedstawieni zostają natomiast jako członkowie mafii, lecz nie włoskiej, a rosyjskiej. Ciekawym przykładem modyfikacji jest również przystosowanie imion postaci pojawiających się w filmie *Asterix i Obelix. Tajemnica magicznego wywaru* (2018, reż. Alexandre Astier, Louis Clichy) do realiów naszego kraju. Francuskie odpowiedniki, obce polskiemu widzowi, zostają zastąpione przez takie miana jak: Telezakupiks, Techniks, Klimatosceptiks, Tniesięnetfliks, Pankierowniks czy Antybiotiks. Wspomniana produkcja posiada również dodatkowe treści kulturowe ukryte w dubbingu, które nie występują w oryginalnej wersji. Jedną z nich jest obecność w momencie, gdy dziki wysłane przez Panoramiksa trafiają do pierwszego druida. W polskiej wersji językowej usłyszymy, jak postać nuci pod nosem słowa „Jemioła, malinki, ja wszystkie was roślinki...”, które stanowią nawiązanie do piosenki Jana Kiepury *Brunetki, blondynki*².

Ciekawym przykładem jest również zaprojektowana na potrzeby animacji *Shrek 2* nazwa krainy, z której pochodzi księżniczka Fiona – The Kingdom of Far Far Away. Drugi człon miejscowości został tam wystylizowany na podobieństwo słynnego napisu HOLLYWOOD, który stanowi jednocześnie szeroko rozpoznawalny symbol branży rozrywkowej. Poprzez uruchomienie u odbiorcy konkretnego skojarzenia bazującego na podobieństwie fikcyjnego oraz realnego obiektu widz jest w stanie uświadomić sobie, że bohaterowie zmierzają do kró-

² Jan Kiepura, *Brunetki, blondynki*, śl. M. Halicz, muz. R. Stolz, 1935.

lestwa pełnego celebrytów – co czyni ten przekaz uniwersalnym. Odniesienie o charakterze narodowym odnajdziemy natomiast w tłumaczeniu omawianej nazwy krainy na język polski. Angielska wersja królestwa, której mieszkańcami były głównie postacie baśniowe, nawiązuje do tradycyjnego zwrotu stosowanego w krajach anglosaskich do rozpoczęcia opowieści – „Once upon a time, in a land far, far away”. W naszym kraju natomiast opowiadanie historii zaczyna się od słów – „Dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedmioma lasami” – zatem nazwa królestwa została zmieniona na Zasiędmioogórogród. Pomimo więc wizualnie funkcjonującego w każdej wersji filmu napisu w języku angielskim, jego werbalny odpowiednik oddany został procesowi przekładu, co jest równoznaczne z dostosowaniem treści do tradycji oraz języka naszego kraju.

Oprócz powyższych przykładów ciekawy jest również przypadek przekształcenia, który możemy odnaleźć w utworze *Wyginam śmiało ciało* z animacji *Madagascar*. Piosenka Króla Juliana w angielskiej wersji językowej jest coverem utworu *I like to move it³* zespołu Reel 2 Real, przystosowanym do standardów rządzących kinem familijnym. Główną modyfikacją pojawiającą się w tekście piosenki jest zastąpienie słowa „sexy”, pochodzącego z oryginału, słowem „sassy” w filmowej angielskiej wersji piosenki. Natomiast w polskim przekładzie przekaz całego utworu zostaje zachowany – „Słuchajcie sensowne panienki, prawdziwy król Julian tu stoi. Uwielbiam, kiedy laseczki wprawiają w ruch wesołe ciała. Gdy ruszacie bioderkami, róbcie to słodko, smacznie i zdrowo, zgoda?” – nadal nawołuje kobiety do pokazania swoich wdzięków oraz wyraża uczucia śpiewającego. W przekładzie nie zostało jednak użyte bezpośrednie tłumaczenie słów „sassy” czy „sexy”. Wierzbęta wprowadził do utworu własne określenie, a dokładniej – „sensowne panienki”, którego brzmienie jest bliższe tłumaczeniu słowa użytego w oryginale piosenki, „sexy” – seksowne. Tłumacz nie mógł użyć dosłownego przekładu wspomnianych słów, ponieważ to pochodzące z oryginalnego tekstu jest niedopuszczalne w kinie familijnym, a przymiotnik „sassy”, odnoszący się do sposobu zachowania, nie oddaje w polskim tłumaczeniu znaczenia przyjętego przez język angielski. W naszym kraju przymiotnik ten zostałby przetłumaczony jako arogancki lub impertynencki, natomiast w języku angielskim nawiązuje on bardziej do temperamentnego zachowania z tzw. „pazurem” – na które w języku polskim nie ma określenia. Warty podkreślenia jest również fakt, że w oryginalnej piosence Reel 2 Real usłyszymy, jak główny wokalista śpiewa z akcentem karaibskim, który w coverze użytym w filmie został zastąpiony akcentem hinduskim – w Polsce natomiast, z racji braku u odbiorcy większej styczności z tymi grupami etnicznymi (te mniejszości narodowe nie występują w większych grupach), akcent został zastąpiony seplenieniem.

³ Reel 2 Real, *I like to move it*, śl. E. Morillo, M. Quashie, muz. E. Morillo, 1993.

Odniesienie o charakterze narodowym może przybrać również bardziej polityczno-ideologiczny kształt. Tak jak niektóre elementy w procesie przekładu mogą zostać przez tłumacza dodane lub zmodyfikowane, tak samo możliwe jest ich pominięcie, a nawet całkowite usunięcie. Przykład wplatania w tłumaczenie filmu odniesień charakterystycznych dla danego kraju możemy odnaleźć we wspomnianej już animacji *Naprzód* w scenie, gdy w drodze po kamień bohaterowie zostają zatrzymani przez policję. Janek i Bogdan pod wpływem zaklęcia przybrali postać partnera swojej mamy, centaury o imieniu Colt Bronco. W pewnym momencie wywiązuje się rozmowa o przyszywanych rodzicach i ich dzieciach, w której w angielskiej wersji językowej oficer Sceptor, kobieta cyklopka, otwarcie przyznaje, że bardzo trudno jest jej się dogadać z córką swojej dziewczyny – „It’s not easy being a new parent. My girlfriend’s daughter got me pull my hair out, okay?” – dając jednocześnie widzowi jasny przekaz, że postać posiada orientację homoseksualną. W polskiej wersji językowej fakt ten zostaje ocenzurowany i ukryty przed odbiorcą. Z ust oficer Sceptor usłyszymy zdanie: „Przyszywani rodzice nie mają łatwo, prawda? Myślisz, że mnie moja pasierbica nie doprowadza czasem do szału?” – określenie „córka mojej dziewczyny” zostaje w tłumaczeniu polskim zmienione na słowo „pasierbica”, które nie wskazuje na homoseksualną orientację postaci. Ze względu na to zdanie animacja *Naprzód* została całkowicie zakazana na Bliskim Wschodzie. Polska natomiast jest jedynym krajem europejskim (nie licząc Rosji), w którym ocenzurowano słowa postaci (Onet, 2020). Wśród odbiorców ten fakt wywołał ogromną kontrowersję oraz oburzenie, w związku z czym wielu internautów uznało zmianę dialogu w Polsce za przejaw homofobii. Obecność postaci, która otwarcie przyznaje się do swojej homoseksualnej orientacji, miała być zjawiskiem przełomowym ze względu na to, że jeszcze nigdy w historii w animacji pełnometrażowej wyprodukowanej przez wpływową i powszechnie znaną wytwórnię Disneya społeczność LGBTQ+ nie miała swojego przedstawiciela⁴.

Jak podkreśla Marek Hendrykowski, „Film [...] może mówić różnymi językami” (1984, s. 251). Dubbing w znacznej mierze wzbogaca oryginalną produkcję o nowe konteksty i znaczenia oraz dostosowuje ją do nowego odbiorcy z odmiennym zapleczem kulturowym. Jak twierdzi Sikora:

[...] wszystkie elementy tekstu są nacechowane kulturowo, jako że i sam język jest wytworem i odbiciem danej rzeczywistości. Dlatego kultu-

⁴ Możemy o tym przeczytać m.in. na stronach: Stowarzyszenie Miłość Nie Wyklucza, źródło: <https://www.instagram.com/p/B9jXgwpHexel/> (dostęp: 13.03.2020); Katarzyna Chudzik, *Disney Polska ocenzurował swoją najnowszą bajkę. Jesteśmy aż tak zaściankowi?*, źródło: <https://www.ofeminin.pl/czas-wolny/seriale-i-filmy/disney-cenzuruje-na-polskim-ryнку-bajke-naprzod-chodzi-o-homoseksualizm-w-bajce/y87s8kx> (dostęp: 13.03.2020); Onet, *Bajka Pixara na cenzurowanym. Chodzi o postać policjantki-lesbijki*, źródło: <https://www.onet.pl/film/onetfilm/naprzod-bajka-disneya-i-pixara-ocenzurowana-chodzi-o-postac-policjantki-lesbijki/qnqv0d,681c1dfa> (dostęp: 13.03.2020).

rę i język należy rozważać łącznie, bowiem jedno warunkuje i określa istnienie drugiego. W konsekwencji, każdy element tłumaczonego tekstu nosi na sobie „piętno” kultury, w której powstał, a język tekstu jest elementem kulturowym stanowiącym odzwierciedlenie realiów danej epoki (2013, s. 101).

Forma przekładu to zatem sposób na przekazywanie treści kulturowych. Przytoczone przykłady stanowią jedynie niewielki procent całości zagadnienia, jakim jest analiza polskich wartości i tradycji wplatanych w zagraniczne animowane teksty audiowizualne. Niemniej jednak trzeba podkreślić, że zabieg dostosowujący przekaz oryginalnych produkcji do nowego odbiorcy nie tylko uatrakcyjnią seans widzowi poprzez aktywowanie u niego dodatkowych skojarzeń, lecz również zostaje podwójnie wpisany w świat konkretnych uczestników życia kulturalnego. Zagraniczny odbiorca zyskuje możliwość przyjęcia dzieła osobno na poziomie oryginału oraz w jego nowej formie. Przekład zostaje umieszczony zatem w realiach, po których na co dzień się porusza. Należy jednak podkreślić, że odbiór i zrozumienie przetłumaczonej warstwy dialogowej dostosowanej do wzorców i wartości kraju, w którym powstaje, zależy tak naprawdę od umiejętności przyjęcia ich przez konkretnego widza.

Bibliografia:

Bazyl (2018). *Nie wciskajcie nam dubbingu!*, źródło: <http://pixelpost.pl/nie-wciskajcie-nam-dubbingu/>, dostęp: 14.02.2022.

Belczyk, A. (2007). *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Wydawnictwo „Dla szkoły”.

Borowczyk, P. (2015). *Gry intertekstualne w warstwach wizualnej i słownej filmów dubbingowanych*, [w:] E. Kujawska-Lis, I. N’Diaye (red.), *Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatoologii. Tom. 1: Literatura*. Olsztyn: Instytut Słowiański-zny Wschodniej.

Chmiel, A., Mazur, I. (2014). *Audiodeskrypcja*. Poznań: Wydział Anglistyki UAM.

Chudzik, K. (2020). *Disney Polska ocenzurował swoją najnowszą bajkę. Jesteśmy aż tak zaściankowi?*, źródło: <https://www.ofeminin.pl/czas-wolny/seriale-i-filmy/disney-cenzuruje-na-polskim-ryнку-bajke-naprzd-chodzi-o-homoseksualizm-w-bajce/y87s8kx>, dostęp: 14.02.2022.

Długosz, K. (2004). *Mój Shrek myśli po polsku* (rozmowa z Bartoszem Wierzbietą), źródło: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/moj-shrek-mysli-po-polsku/yhyb5xe>, dostęp: 14.02.2022.

Hendrykowski, M. (1982). *Słowo w filmie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Hendrykowski, M. (1984). *Z problemów przekładu filmowego*, [w:] E. Balcerzan (red.), *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

- Leszczyńska, U., Szarkowska, A. (2018). *I don't understand, but it makes me laugh. Domestication in contemporary Polish dubbing*. „The Journal of Specialised Translations”, nr 30.
- Muszyńska, A. (2011). *Intertekstualność jako forma dialogu międzykulturowego*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 2, cz. 1.
- Onet (2020). *Bajka Pixara na cenzurowanym. Chodzi o postać policjantki-lesbijki*, źródło: <https://www.onet.pl/film/onetfilm/naprzod-bajka-disneya-i-pixara-ocenzurowana-chodzi-o-postac-policjantki-lesbijki/qtnqv0d,681cldfa>, dostęp: 14.02.2022.
- Palion-Musioł, A. (2012). *Przekład audiowizualny jako wyzwanie dla współczesnego tłumacza. Narzędzia oraz metody wykorzystywane w procesie translatorycznym*. „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 7.
- Plewa, E. (2015). *Układy translacji audiowizualnych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej.
- Senkowski, D. (2012). *Polska dubbingiem stoi. Nasi aktorzy, choć najlepsi w swoim fachu, w kraju mało doceniani*, źródło: <http://natemat.pl/6481,polska-dubbingiem-stoi-nasi-aktorzy-choc-najlepsi-w-swoim-fachu-w-kraju-malo-doceniani>, dostęp: 10.02.2022.
- Sikora, I. (2013). *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ.
- Sitkiewicz, P. (2016). *Zło konieczne. Dubbing w przedwojennej Polsce*. „Panoptikum”, nr 16 (23).
- Szarkowska, A. (2009). *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*. „Przekładaniec”, nr 20.
- Tomaszkiewicz, T. (2006). *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Woźniak, M. (2009). *Jak rozmawiać z kosmitami? Kilka uwag o tłumaczeniu lektorskim telewizyjnych filmów fantastyczno-naukowych (na przykładzie Star Trek)*. „Przekładaniec”, nr 20.

(Tabela 1)

- ¹ Wilki, *Baszka*, śl. R. Gawliński, muz. R. Gawliński, prod. Pomaton EMI, 2002.
- ² Raz, Dwa, Trzy, *Czy te oczy mogą kłamać*, śl. A. Osiecka, muz. J. Pietrzak, 2002.
- ³ Jerzy Stuhr, *Śpiewać każdy może*, śl. Jonasz Kofta, muz. S. Syrewicz, 2007.

Abstract

The process of dubbing a production does not end at the direct translation of the text into the target language, but involves adapting and localising the verbal and choral contents of the film. Moreover, the finished product has to stay in tact with the represented visual layer. This analysis researches upon dubbing as a form of translation regarding its function as a channel of conveying culture. In this study some of the animated films released in the past 20 years have been analysed. The discourse is focused on the importance of translation in the reception of the mainstream films from the perspective of a Polish viewer. The main aim of the article is to bring attention to the way in which dubbing presents culture by detaching the viewer from the cultural source and conveying the message of the film by focusing on the familiar, target culture.

Key words: translation, dubbing, cultural message, animated films.

Słowa kluczowe: przekład, dubbing, przekaz kulturowy, filmy animowane.

The background is a dark grey field filled with a collage of faded, semi-transparent Polish text and abstract patterns. The text includes words like 'sing', 'PISCOPOLSKO', 'CZY', 'NIE WIECIE', 'FACETACH', 'OG', 'DAMIT', 'WIEC', 'MER', 'STATEN', and 'TAK'. There are also faint, overlapping circular and geometric shapes, some resembling film reels or abstract designs. The overall aesthetic is layered and artistic, typical of a film festival or production company branding.

Kino koprodukcji. Trajektorie

Szymon Szul

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0002-1737-2236

Kierunek Wschód. Kulisy realizacji filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*

Wstęp

Do tej pory historia Studia Filmowego Semafor, szczególnie badana przez pryzmat koprodukcji, jakich ta wytwórnia podejmowała się po przemianie ustrojowej z 1989 roku, nie stanowiła przedmiotu badań rodzimych filmoznawców. Niniejszy artykuł jest więc próbą otwarcia dyskusji nad kulturą produkcji łódzkiego przemysłu filmowego, szczególnie animacji filmowej. Dobrze rozpoznawalnymi obszarami badawczymi są poszczególne biografie reżyserów określanych mianem autorów filmowych oraz zjawisko znane jako Polska Szkoła Animacji. Twórczość dziecięca i mechanizm produkcji filmowej w SF Semafor nie doczekały się tego typu omówień, mimo że mogą one nie tylko dostarczyć wiedzy na temat lokalnej działalności niegdyś prężnie funkcjonującego przedsiębiorstwa, ale również pozwoliłyby zrozumieć, jak wyglądał system (ko)produkcji filmowej w latach 90.

Mimo że ostatnia dekada XX wieku wydaje się okresem nieodległym, to właśnie z tego powodu potrzeba badań jest nagląca. W swoich badaniach korzystałem ze źródeł archiwalnych w postaci korespondencji, umów, scenariuszy i dokumentacji z planu zdjęciowego, znajdujących się w teczce produkcyjnej filmu będącego przedmiotem niniejszego tekstu, nie zawsze jednak są one w stanie oddać pełny obraz opisywanej historii. Stąd wsparcie metodologii perspektywą prozopograficzną, pozyskaną w ramach przeprowadzanych z byłymi pracownikami Semafora wywiadów terenowych.

Poza oczywistą motywacją, wynikającą z potrzeby opisanego procesu, które miały miejsce i kształtowały obraz polskiej animacji w latach 90., kluczowe jest dla mnie także przedstawienie sytuacji wewnętrznej SF Semafor, wchodzącego w nową dla polskiej kinematografii epokę, zyskującego autonomię w zarządzaniu zasobami własnymi i mogącego samodzielnie kreować swoją politykę, wyznaczać cele strategiczne, kształtować model produkcji i dystrybucji, wdrażając przy tym nowe standardy zarządzania wytwórnią. Szansa ta jednak, zdaje się, dla Semafora stanowiła przede wszystkim zagrożenie, jako że było to studio mocno zapatrzone w swoją przeszłość, przyzwyczajone do bezpieczeństwa ekonomicznego i tym samym postawione przed wyzwaniem natychmiastowego dostosowania się do innej, bardziej wymagającej rzeczywistości. Nie wszyscy pracownicy pochwalali kierunek, który obrano, by wdrożyć te zmiany.

Za papierek lakmusowy przemian związanych ze sposobem planowania i organizacji koprodukcji w tamtym czasie posłużył mi film *Mamo, czy kury potrafią mówić?* (1998, reż. Krystyna Krupska-Wysocka, Tadeusz Wilkosz), który zrealizowano w Studiu Filmowym Semafor. Czas jego produkcji, od pierwszych prac koncepcyjnych po premierę w 1998 roku, objął całą dekadę. Od nakreślenia początkowych założeń scenariuszowych po ostateczną finalizację prac zmienił się jego charakter. Z projektu, który powstawał jako koprodukcja z białoruskim ABC Mińsk i w zamierzeniu miał być pierwszą pełnometrażową super(ko)produkcją studia, zmienił się w film wykonany naprędce i za niewielkie pieniądze. Jest to chyba jedyna realizacja w portfolio wytwórni, która prezentowałaby tak drobiazgowo sekrety „kuchni filmowej” największego polskiego studia animacji tamtego okresu. Postaram się więc prześledzić, jakie zmienne uniemożliwiły pomyślny przebieg prac nad koprodukcją, co jednocześnie pozwoli zrekonstruować sposób zarządzania przedsiębiorstwem w latach dziewięćdziesiątych.

Czy w Semaforze rzeczywiście realizowano koprodukcje?

Pojęcie koprodukcji, oczywiste intuicyjnie, w praktyce okazuje się niejasne. Czym były koprodukcje? Tadeusz Wilkosz, stojący za sukcesem *Przygód misia Colargola* (1968–1974), pierwszej tak intratnej dla Se-Ma-Fora (do 1991 roku nazwę wytwórni zapisywano z łącznikami; jego pełna nazwa brzmiała wówczas Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For) koprodukcji, polsko-francuskiej, wspomina, że „w przeszłości wszystkie studia filmów animowanych wykonywały jakieś prace na zamówienie producentów i dystrybutorów zagranicznych, które być może można by nazwać koprodukcjami” (korespondencja między Tadeuszem Wilkoszem a autorem, 2021). Pracom zleconym nadawano więc niekiedy rangę koprodukcji. Analizując dokumentację filmów realizowanych w ramach

współpracy międzynarodowej, na przykład obrazu *Jak Stolem gasił gwiazdy* (reż. Stanisław Lenartowicz, 1974), można zauważyć, że realizatorzy nie posługiwali się pojęciem „koprodukcja”. Pojawiało się jedynie określenie „kontrahent” (zob. teczka filmu *Jak Stolem gasił gwiazdy*, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audio-wizualny, bez sygnatury). Nawet gdy w oficjalnej dokumentacji zaczyna funkcjonować hasło „koprodukcja”, nie jest ono wiążące. Animatorzy w komunikacji wewnętrznej nie wprowadzali takiej klasyfikacji, choć, jak zaznacza Maciej Okuński, pełniący w Se-Ma-Forze funkcję kierownika produkcji, koprodukcje mogły wyróżniać się większym stopniem skomplikowania, więc również wyższą kategorią uzyskaną podczas procesu oceny artystycznej i ekonomicznej („I teraz tak, czy te koprodukcje były zaliczane do najwyższego poziomu stopnia trudności? W związku z tym stawki realizatorów były odpowiednio wyższe. W związku z tym nagroda artystyczna i ekonomiczna była wyższa. Czyli z racji, że to były koprodukcje i już z samego tego faktu te stawki były wyższe. Ale to znowu sprowadza się tylko do poziomu nie decyzyjnego, wykonawczego” – cyt. za: wywiad z Maciejem Okuńskim, przeprowadzony przez Szymona Szulę 27 listopada 2021). Tyle że o wyższą kategorię mogły ubiegać się także filmy indywidualne i serie niebędące koprodukcjami.

Nie to jednak je definiuje. Pewną wskazówką w nakreśleniu, czym były koprodukcje w latach 90., może być ustalenie ich statusu prawnego. Aktem, który normalizował tę kwestię, była *Europejska konwencja o koprodukcji filmowej* z 1992 roku. Zdają sobie sprawę z niebezpieczeństw wynikających z przywołania dokumentu ratyfikowanego wyłącznie na terenie państw członkowskich Unii Europejskiej, do której Polska przystąpiła dwanaście lat później. Zestawienie ze sobą wymogów narzuconych w obrębie zintegrowanej produkcji europejskiej ze sposobem zarządzania produkcją w studiu animacji w kraju byłego bloku wschodniego może budzić wątpliwości. Nie to jednak jest moją intencją. Wynik takiej komparatystyki pozwoli wyodrębnić, jakie wytyczne znajdowały odzwierciedlenie w produkcjach Semafora, a jakie przekreślały możliwość skategoryzowania ich jako koprodukcje w rozumieniu standardów europejskich, którym to standardom Semafor starał się sprostać, prowadząc politykę zmierzającą do umocnienia swojej pozycji na rynku.

Konwencja stawia szereg wymagań, które należało spełnić, aby film mógł ubiegać się o status koprodukcji. Pierwszym z nich był udział minimum trzech stron w projekcie koprodukcyjnym. Nie wszyscy koproducenci musieli mieć swoją siedzibę na terenie państw-stron konwencji, ale ich całkowity wkład nie mógł przekraczać 30% ogólnego kosztu produkcji (zob. https://pisf.pl/wp-content/uploads/2020/01/europejska_konwencja_o_koprodukcji_filmowej.pdf, artykuł 2,

dostęp: 01.07.2022). Semafor nigdy nie uczestniczył w koprodukcji wielostronnej, rozumianej jako współpraca minimum trzech podmiotów, dlatego ten zapis wykluczał go z grona potencjalnych udziałowców. Reszta wytycznych mogła jednak mieć zastosowanie w przypadku studia, ponieważ artykuł drugi traktatu przewidywał możliwość wejścia w koprodukcję jednostki z siedzibą w kraju spoza państw-stron konwencji, a sporządzone postanowienia zastosować można było również w stosunku do koprodukcji dwustronnych (zob. tamże).

Procedury, które Semafor spełniał, dotyczyły składania wniosków o dofinansowanie filmu przez Agencję Produkcji Filmowej. W wymianie listów pomiędzy studiem a APF przy realizacji *Mamo, czy kury potrafią mówić?* wytwórnia zobowiązana była do uzupełnienia kompletu dokumentów potrzebnych, aby film mógł zostać skierowany do produkcji. W ich skład wchodziły umowa koprodukcyjna, harmonogram produkcji, kosztorys filmu oraz aneks wraz z załącznikami do umowy z partnerem białoruskim (zob. List z APF z dnia 14 maja 1992;teczka filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury). Konwencja mówi dodatkowo o potrzebie złożenia kopii umowy nabycia praw autorskich lub jakiegokolwiek innego dowodu, pozwalającego stwierdzić nabycie praw autorskich w celu handlowego wykorzystania dzieła; szczegółowego scenariusza; spisu wkładów technicznych i artystycznych poszczególnych krajów. Te dokumenty, choć nieudostępnione APF, były zdeponowane w archiwum przedsiębiorstwa. Jednakże sam fakt, że agencja musiała dopominać się o ich dołączenie do zestawu plików, potwierdza tezę, według której w Semaforze nie było regułą przygotowywanie takiego pakietu.

Idea koprodukcji według wartości skodyfikowanych przez Unię Europejską zakładała, że „jako narzędzie twórczości oraz wyrażania kulturowej różnorodności w skali europejskiej, powinna ulec umocnieniu” (zob. https://pif.pl/wp-content/uploads/2020/01/europejska_konwencja_o_koprodukcji_filmowej.pdf, artykuł 2). Ten sam pogląd, w postaci opinii dyrektora Jacka Gwizdały, podzielał Semafor. Zależało mu na łączeniu kultur, jako że obydwie strony czerpały z tego jakąś korzyść (zob. wywiad z Jackiem Gwizdałą, przeprowadzony przez Szymona Szulę 30 grudnia 2021 roku). Nie należy się jednak oszukiwać, że najistotniejszy był czynnik ekonomiczny. O samych koprodukcjach w Studiu wyrażano się następująco:

[...] pojęcie koprodukcja to mnie się zawsze kojarzyło z czymś poważnym, prawda? Dlatego mówię, że to bardziej usługi niż koprodukcje. No, można to nazwać koprodukcjami. Raczej chodziło o to, że ktoś chciał taniej zrobić w Polsce coś, prawda? Bo były możliwości, były moce (cyt. za: wywiad ze Sławomirem Grabowskim, przeprowadzony przez Szymona Szulę 25 listopada 2021 roku).

Mimo iż powoływałem się na *Europejską konwencję o koprodukcji filmowej*, należy jeszcze raz podkreślić, że współpraca pozakrajowa nie była wówczas w Polsce w żaden sposób regulowana legislacyjnie. Koprodukcje Semafora spełniały część założeń koprodukcji dwustronnych, ale w komunikacji ze stronami zaangażowanymi w koprodukcje dochodziło do paradoksalnych sytuacji, w których, choć studio zajmowało się samodzielnym opracowaniem serii filmowej, producentem wiodącym pozostawała strona zlecająca wykonanie całości. Procentowy wkład w przypadku starszych realizacji Semafora z dzisiejszej perspektywy jest niemożliwy do oszacowania. Nie to było wówczas kwestią najważniejszą w funkcjonowaniu wytwórni, która, nieświadoma kształtu światowej kinematografii, wykluczała się z grona koproducentów, zadowolając się pozycją zleceniobiorcy. Sami pracownicy są zgodni co do tego, że usługi i zlecenia mogły mieć charakter koprodukcji, ale nie były koprodukcjami. Ich status był niedookreślony, a dzisiejsza ocena tego, jak zaklasyfikować przypadki takiej współpracy, pozostaje ambiwalentna. Silny mecenat państwa w okresie PRL rzutował na funkcjonowanie przedsiębiorstwa w latach 90. Choć zmieniły się sytuacja polityczna i gospodarcza, Semafor nadal próbował realizować koprodukcje według ustalonego przed laty systemu organizacji pracy.

Początki realizacji

Pomysłodawcą filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?* i jego pierwotnym reżyserem był Marian Kiełbaszczak („Scenariusz napisaliśmy pod wpływem usilnych nalegań p. Mariana Kiełbaszczaka, zgodnie z jego sugestiami dot. strony technicznej i formalnej przyszłego filmu” – cyt. za: list Janusza Galewicza z 30 listopada 1992;teczka filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury) – zasłużony animator, specjalizujący się w animacji lalkowej, który w Oddziale Filmów Lalkowych w Tuszynie był, obok Tadeusza Wilkosza czy wcześniej Lucjana Dembińskiego i Zenona Wasilewskiego, jedną z czołowych oraz najbardziej wpływowych postaci. 9 września 1988 roku studio zakupiło prawa autorskie do scenariusza filmu fabularnego *Tajemnica króla gnomów* autorstwa Janusza Galewicza i Marii Kossakowskiej-Galewicz (zob. list Jacka Gwizdały do Galewiczów z dnia 21 grudnia 1992, tamże), który ostatecznie przeistoczył się w scenariusz do filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. Tekst powstał na podstawie powieści *Dorotka u króla gnomów* Franka L. Bauma i miał być swoistym przedłużeniem cyklu o krainie czarnoksiężnika Oza. Nad tym procesem czuwali Galewiczowie, którzy odpowiadali za scenariusz serialu *W krainie czarnoksiężnika Oza* (1983–1989). Z umowy zawartej 10 stycznia 1989 roku wynika, że według wstępnych założeń artystycznych miał to być średniometrażowy film animowany [umowa dotyczyła przeniesienia prawa do wyko-

rzystania polskiego tłumaczenia książki Bauma. Zawarto ją z Aleksandrą Rasz, „(...) małoletnią spadkobierczynią praw autorskich Stefanii Wortman, na rzecz której działał jej opiekun, Marek Rasz” – cyt. za: Umowa o przeniesienie praw autorskich, tamże)]. Dalszy ciąg wydarzeń jest trudny do ustalenia, w wielu miejscach pojawiają się białe plamy, niepozwalające precyzyjnie określić, kogo należy obarczyć winą za uniemożliwienie skutecznego przeprowadzenia prac koprodukcyjnych. W latach 1991–1993, gdy potencjał *Dorotki u króla gnomów* zaczął być postrzegany w kategorii pierwszej pełnometrażowej superprodukcji Semafora, panował chaos informacyjny wynikający z relacji międzyludzkich, nieprzystosowania ekipy do pracy nad projektem o takiej skali, nieporozumień między stroną polską i białoruską, a także pomiędzy Semaforem i APF oraz Semaforem i twórcami. Wreszcie, chaos ten był także skutkiem przemiany ustrojowej, która skomplikowała sposób wynagradzania pracowników.

30 stycznia 1989 roku Galewiczom wypłacono 50% III raty honorarium za współautorstwo scenariusza (zob. tamże). Dwa dni wcześniej za wykorzystanie tłumaczenia książki honorarium otrzymał Marek Rasz. Tak jak w przypadku innych filmów Semafora, wydawało się, że produkcja w bliżej niesprecyzowanym trybie – wtedy najprawdopodobniej nie zakładano współpracy z ABC Mińsk – będzie przebiegała bezproblemowo. Nie wiadomo, co działo się z projektem w roku 1990. Nad filmem prawie na pewno pracował jeszcze Kielbaszczak, ale w związku z odwołaniem dyrektora Kuzio i próbą ustabilizowania sytuacji studia w 1990 roku, tuż przed objęciem tej funkcji przez Jacka Gwizdałę, projekt chwilowo utknął w miejscu. W tym czasie zmienił się też jego tytuł, który od teraz brzmiał *Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny*. Nowe informacje na temat filmu, zapewne w momencie, gdy Gwizdała zorientował się już w tym, jakie realizacje znajdują się w preprodukcji, przypadają na lipiec 1991 roku, kiedy podpisano umowę koprodukcyjną między Animation Byelorussian Centre w Mińsku, reprezentowanym przez dyrektora generalnego Igora Kazaka i dyrektora artystycznego Olega Biełołosowa, a Studiem Filmowym Semafor, reprezentowanym przez dyrektora Jacka Gwizdałę i główną księgową Teresę Fedak (zob. Umowa koprodukcyjna filmu kombinowanego pt. *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, tamże). Zapisy tej umowy dostarczają kluczowej wiedzy na temat charakteru przyszłej współpracy.

Mamo, czy kury potrafią mówić? miał być filmem barwnym, zrealizowanym na taśmie 35 milimetrów, a jego metraż ustalono na 90 minut. Według umowy producentem większościowym miał być Semafor z 70-procentowym wkładem. Tym samym dochody z dystrybucji miały przypadać stronom proporcjonalnie do ich udziałów w produkcji filmu. Marian Kielbaszczak nie występował już

jako reżyser, zdegradowano go do roli autora projektów plastycznych i dekoracji. Zdziwienie budzi paragraf poświęcony rozwiązywaniu sporów. Nieuzyskanie porozumienia miało skutkować złożeniem sprawy w sądach międzynarodowych. Nie określono ustanowienia miejsca rozstrzygnięcia sporu oraz nie uregulowano sposobu i konsekwencji rozwiązania umowy. Lakoniczność tego ustępu okaże się później jedną z głównych przyczyn konfliktu interesów.

W załączniku nr 1 do umowy znalazł się harmonogram produkcji. Okres przygotowawczy miał trwać od 1 czerwca do 21 października 1992. Zdjęcia aktorskie przypadały na okres od 26 października do 30 listopada 1992, a animowane od 15 listopada 1992 r. do 31 stycznia 1993 r. Montaż i udźwiękowanie: od 1 lutego do 31 marca 1993 r., zaś prace końcowe przewidziano na pierwszą połowę kwietnia 1993 roku. Zaskakuje skromny udział rzeczowy po stronie polskiej, gdy bliźniaczy załącznik sporządzony przez Białorusinów przewiduje szereg rozmaitych usług, jak wykonanie zestawu fotosów reklamowych do części aktorskiej oraz ubezpieczenie sprzętu i pracowników na Białorusi, które zostały określone w „innych kosztach bezpośrednich”. Dokument sprawia wrażenie, jakby ABC Mińsk, mimo mniejszego udziału, na tym etapie było lepiej zorientowane w planowaniu produkcji, ustalając z wyprzedzeniem skalę strategii marketingowej. Polacy najprawdopodobniej nie myśleli wtedy jeszcze o dystrybucji, licząc zapewne na standardowe przetrzucenie tej odpowiedzialności na Film Polski, który w październiku 1991 roku, po zapoznaniu się z nowelą filmu, wyraził zainteresowanie przejściem jego sprzedaży na rynki zagraniczne. Oznaczałoby to osłabienie pozycji Semafora, który po raz kolejny zostałby pozbawiony prawa do sprzedaży filmu na całym świecie, poza terenem Polski i terytoriów wyłączonych ewentualnymi umowami koprodukcyjnymi, zawartymi w trakcie produkcji filmu (zob. tamże). Czy to w wyniku likwidacji Filmu Polskiego, czy z powodu znalezienia przez Gwizdałę innych kanałów dystrybucji, do takiej formy rozpowszechniania nie doszło. Z listu z 1992 roku do Bogusława Sz wajkowski ego, ówczesnego dyrektora Agencji Produkcji Filmowej, wynika, że ciężar dystrybucji miał spocząć na firmie IFDF MAX, która jednak wycofała się ze współpracy. Po zerwaniu tej umowy z kosztorysu wykreślono koszty dystrybucji, promocji i reklamy.

Niekompetencja obu studiów – polskiego i białoruskiego – sprawiła, że nigdy nie rozpoczęto zdjęć aktorskich. Początkowo jednak wszystko układało się pomyślnie. Przewodniczący Komitetu Kinematografii zaakceptował współfinansowanie *Mamo...* w reżyserii Mariana Kiełbaszczaka i Nikołaja Łukjanowa w kwocie trzech miliardów złotych (zob. tamże). Polegając wyłącznie na domysłach moich rozmówców, przypuszczam, że Kiełbaszczak miał pracować

nad częścią lalkową, a Łukjanow nad żywym planem. Trzy miliardy z Komitetu Kinematografii wpłynęły na pozycję Semafora jako wiodącego producenta, ponieważ jego samodzielny wkład, bez dotacji ze strony państwa, wynosił miliard dwieście tysięcy złotych, gdy wkład ABC opiewał na miliard osiemset tysięcy złotych. Odliczając wsparcie ze strony APF, studio miało dwadzieścia procent rzeczywistego udziału. Subwencje państwowe nie były i nie są niczym zaskakującym w polskiej kinematografii, ale strona białoruska mogła wykorzystać ten argument na rzecz uzyskania większej kontroli przy produkcji, tym bardziej że dokumentacja wskazuje, iż intensywniej zaangażowani w prace nad filmem byli właśnie Białorusini, podczas gdy działania Polaków wyglądały na mniej owocne czy nawet w znacznej części pozorowane ze względu na wolniejsze tempo przygotowań. Patrząc na późniejszy rozwój wydarzeń, beczynność studia osłabiła jego pozycję koproducenta.

Problemy wewnętrzne

Kłopoty finansowe nie były jedynymi, z którymi zmagał się Semafor. Dyrektor Gwizdała postanowił zaangażować do filmu, w charakterze reżysera, Krzysztofa Gradowskiego, którego nazwisko dzięki popularności *Akademii Pana Kleksa* (1983) utożsamiano z sukcesem zarówno frekwencyjnym, jak i artystycznym. Spowodowało to konflikt na linii scenarzyści – studio. Autorzy odmówili w listopadzie 1992 roku podpisania umowy na scenariusz filmu. Przyczyny tej decyzji objaśnia list Gwizdały, w którym pisze on:

Jestem zaskoczony tą opinią, ponieważ moim zdaniem rzecz ma się akurat odwrotnie. Pragnę przypomnieć, że nasza wstępna, ustna umowa zakładała dwa warianty płatności. W wypadku nieprzyjęcia pakietu producenckiego „Mamo, czy kury potrafią mówić?”, Państwa praca miała być uhonorowana zleceniem na dokonanie poprawek i uzupełnień, zakupionego wcześniej przez Studio, scenariusza „Tajemnica króla Gnomów”, a więc sumą z natury rzeczy znacznie niższą. W wypadku zatwierdzenia pakietu miała to być umowa na nowy scenariusz, z odpowiednio wyższym honorarium. Informacja o zatwierdzeniu pakietu dotarła do nas na przełomie maja i czerwca br., a Państwu tę informację przekazał na naszą prośbę Marian Kiełbaszczak, który współpracował z Państwem przy pisaniu scenariusza. Jednak zatwierdzenie pakietu nie oznacza obecnie natychmiastowego uruchomienia przyznanych Studiu pieniędzy. Nie wdając się w zawłości tłumaczenia całej procedury, chciałem tylko oświadczyć, że te pieniądze dotarły do nas dopiero teraz. Mogliśmy oczywiście zawrzeć umowę w czerwcu, ale po pierwsze byłaby to umowa na niższą sumę, a po drugie z płatnością musielibyśmy się

wstrzymać blisko pół roku, co przy obecnej inflacji naraziłoby Państwa na całkiem wymierne straty. Dlatego od pewnego czasu ze wszystkimi autorami staramy się zawierać umowy jak najpóźniej, tak aby suma wypłaty nie odbiegała od sumy umownej. Prosiłbym więc o zrewidowanie swojej decyzji i wyrażenia zgody na odstąpienie praw do scenariusza „Mamo, czy kury potrafią mówić?” za wynagrodzeniem 40.000.000 zł.

Wynika z niego parę rozbieżności. Gwizdała posługuje się nowym tytułem filmu, Galewiczowie, co wyjdzie na jaw przy następnych listach, prowadzili pertraktacje na temat scenariusza *Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny*. Okazuje się także, że scenariusz powstał na podstawie wcześniej opracowanego scenariusza. Tekstem źródłowym *Mamo...* była nie książka Bauma, a *Tajemnica króla gnomów* (tutaj nastąpiła zmiana tytułu planowanego filmu z *Dorotki u króla gnomów*) napisana przez małżeństwo, do której prawa zakupił Semafor. To Semafor był więc właścicielem scenariusza, na podstawie którego powstał inny scenariusz, który wytwórnia chciała kupić. Zaskakujące wydaje się dołączenie do grona scenarzystów nazwiska Mariana Kiełbaszczaka, piastującego wówczas stanowisko reżysera, autora projektów plastycznych i dekoracji. Zdecydowanie można określić go jako inicjatora całości przedsięwzięcia, choć jego faktyczny wpływ na produkcję wydaje się mniejszy, niż określałyby to pełnione przez niego funkcje. Gwizdała porusza także kwestię wynagrodzenia, przedstawiając dwa warianty płatności. Nieprzyjęcie pakietu skutkowało mniejszą gratyfikacją, przyjęcie – większą. Jednak o jakim pakiecie jest mowa, w momencie gdy od kwietnia w produkcję zaangażowany był Komitet Kinematografii, a prace miały ruszyć w czerwcu, nie wiadomo.

Dlaczego Galewiczowie odrzucili tę propozycję, wyjaśnia ich następny list. Wiadomość Gwizdały była pierwszą od osiemnastu miesięcy próbą skontaktowania się z twórcami, którzy scenariusz *Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny* złożyli do akceptacji w czerwcu 1991 roku. Wyjaśnienia, jakie otrzymali, uznali za wykręt, mający na celu „zatarcie skutków nieudolności, nierzetelności i zaniedbań jakich dopuściło się Studio względem nas” (tamże). Z czego wynikały owe zaniedbania? Studio nigdy nie pokwitowało złożonego przez nich tekstu, nie przekazało opinii na temat jego walorów artystycznych i formalnych. Poza werbalnym powiadomieniem ze strony Kiełbaszczaka, że przyjęto tak zwany „pakiet” (nie jest jasne, czy mowa o wewnętrznym procesie skierowania do produkcji, czy o zewnętrznym pozyskiwaniu źródeł finansowania), scenarzyści pozostawali w niewiedzy co do postępów nad filmem.

Galewicz podał dwie przyczyny ich oporu przed podpisaniem umowy. Pierwszą była niezrozumiała decyzja o wyłączeniu z realizacji filmu Mariana Kieł-

baszczaka. Małżeństwo nie chciało wnikać w tajniki organizacyjno-produkcyjne dyrekcji, ale powołało się na zobowiązania natury moralnej. Scenarzyści zaznaczyli, że nie z każdym reżyserem chcieliby wiązać się współpracą, i nie mieliby najmniejszych podstaw, by manifestować swoje wątpliwości, gdyby studio było bezapelacyjnym właścicielem wyżej wymienionego scenariusza. Ponadto uskarżają się na brak profesjonalizmu osoby, której powierzono realizację filmu, a która nie zgłosiła żadnych uwag krytycznych bądź ewentualnej propozycji korekty tekstu, co zostało przez nich odebrane jako przyjęcie scenariusza przez kolejnego reżysera „[...] bez żadnych zastrzeżeń we wszystkich jego elementach” (tamże). Mimo przedłożonych obiekcji, byli skłonni pertraktować warunki podpisania umowy, przedstawiając listę żądań, wyrażonych w następujących podpunktach:

1. Z góry nie godzimy się na ew. „dopisanie” nam czyjegokolwiek autorstwa.
2. Nie godzimy się na żadne poprawki i przeróbki tekstu, wyłączywszy oczywiście z tego zastrzeżenia naturalne skróty czy rozbudowania poszczególnych sekwencji, zgodnie z koncepcją realizatorów filmu.
3. Nie godzimy się na dowolne przerabianie i przeredagowywanie tekstu dialogów. Nigdy nie zgłoszono w tej mierze żadnych zastrzeżeń a scenariusz został przyjęty łącznie z tekstem dialogów, zatem nie uznajemy potrzeby ich zmian, wyłączywszy oczywiście korekty dialogów w animowanej warstwie filmów, jeżeli po jego montowaniu pojawi się taka konieczność.
4. Nie znamy zasad ani przepisów obowiązujących obecnie w „zawiłościach procedury” w realizacji filmu, pragniemy tedy zaznajomić się z niektórymi obowiązującymi przepisami dot. praw scenarzysty. Czy istnieje niegdyś stosowane honorarium za tzw. „skierowanie” i w jakiej wysokości, jakie obowiązują stawki za dialogi, w jakich terminach owe honoraria będą wypłacane itd. Brak jasnych informacji na ten temat powstrzymuje nas przed ryzykownym podpisaniem umowy.
5. Sprzedanie scenariusza filmowego pt. „Mamo, czy kury potrafią mówić, czyli siódma kaseta Tiny” dotyczy tylko i wyłącznie realizacji jednego, pojedynczego filmu bez prawa dzielenia go na odcinki serialu ew. przeniesienie na płyty, kasyty, przeźrocza itd. Nie dopuszczamy możliwości dysponowania przez Studio materiałami filmowymi z przeznaczeniem na produkcję kaset, jak miało to miejsce z seriami *Muminki* czy *Miś Uszatek*, bez porozumienia z nami i bez zabezpieczenia naszych praw autorskich.
6. W umowie musi być wyraźnie zaznaczone, że dotyczy ona pracy zamówionej, wykonanej i złożonej w roku 1991. Podobnie na przelewie bankowym musi być zaznaczone, że honorarium dotyczy należności za rok 1991.

7. I sprawa ostatnia; proponowana przez Studio kwota 40.000.000.zł jest rozśmieszająco niska. Byłaby ona do przyjęcia w połowie ubiegłego roku. Zważywszy na ogromną inflację a także na uszczuplenie ew. procentów bankowych jakie byłyby naszym udziałem, gdyby honorarium zostało wypłacone na nasze konta przed kilku czy kilkunastu miesiącami. Wyjaśnienie Studia, iż zwłoka zawarcia umowy i wypłacenia należności wynika z troski o nasze korzyści finansowe są po prostu bałamutne. W porównaniu ze stawkami stosowanymi w innych wytwórniach za podobne i porównywalne prace, nie wiemy na jakiej podstawie ustalono wysokość proponowanego nam honorarium. My ze swej strony, możemy się zastanowić nad kwotą w wysokości najmniej 120.000.000. złotych, niezależnie od innych, należnych scenarzyście a przewidzianych przepisami kwot (tamże).

Dalszych ustaleń oczekiwali wyłącznie na piśmie. Zanim spróbuję przeanalizować, jakie było źródło tych, niekiedy kuriozalnych, roszczeń, postaram się wyjaśnić, z czego wynikała tak defensywna postawa Janusza Galewicza.

Janusz Galewicz w latach 1968–1975 pełnił obowiązki dyrektora studia, a później godził posadę zastępcy dyrektora do spraw artystycznych z pracą reżysera. Niewątpliwie, mimo braku stałego zatrudnienia w Semaforze w latach 90., wciąż był blisko związany z wytwórnią i traktował przedsiębiorstwo jako miejsce, w którym z jego zdaniem nadal się liczone. Nie tylko kierował studiem w czasach jego świetności, ale pisał scenariusz najpopularniejszego serialu wytwórni, *Misia Uszatka*. Potrzeba nadzorowania koprodukcji, w choćby kałużkowej części, była więc dla niego sprawą personalną. Galewicz odpowiadał pośrednio za powodzenie *W krainie czarnoksiężnika Oza*, więc uważał, że nic nie zwalnia go z odpowiedzialności za dalsze losy następnej adaptacji Bauma. Tym bardziej zaskakująca musiała być dla niego odpowiedź, która nadeszła w drugiej połowie grudnia. W liście Gwizdała stwierdził, że skoro scenariusz *Tajemnica króla gnomów* jest własnością Semafora, to *Mamo, czy kury potrafią mówić?* jako adaptacja tego scenariusza nie ma charakteru dzieła oryginalnego, więc niewskazana i niezrozumiała byłaby wypłata Galewiczom dodatkowego honorarium. Zaznaczył też, że to nie w gestii scenarzystów leży dobór obsady realizatorskiej i że studio ma prawo powierzyć napisanie dialogów do filmu osobom innym niż scenarzyści. Ze względu na brak w teczce filmu umowy R4030/U/651/88 z dnia 09.09.1988 r., na którą powołuje się dyrektor, niemożliwa jest weryfikacja tego zapisu. Ostateczna konkluzja Gwizdały sprowadzała się do zakomunikowania, że w przypadku dalszej odmowy podpisania umowy, Semafor i tak będzie kontynuował pracę nad koprodukcją. Jest to warunek wewnętrznie sprzeczny, jako

że Gwizdała w tej samej wiadomości negocjował prawa autorskie Galewiczów do scenariusza *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, jednocześnie argumentując, że to od ich decyzji zależeć będzie dalszy los filmu. W przeciwnym razie konieczne będzie zlecenie wykonania nowej wersji scenariusza na podstawie *Tajemnicy króla gnomów*.

Konflikt rozwiązano polubownie, o czym świadczy łagodniejszy, bardziej pojednawczy ton następnego listu Galewicza:

„Właściwej rzeczy dać właściwe słowo”. Oto mądrość poety, którą bezwzględnie należy sobie przyswoić. Od siebie dodajemy: we właściwym czasie i właściwej formie.

Stanowisko Dyrekcji Studia przedstawione w drugim dopiero liście z dnia 21.XII br. wyjaśnia sprawę, uzasadnia i argumentuje. Szkoda tylko, że tak późno.

Skoro mamy podpisać jakiś dokument, proszę przysłać go nam do domu. Oboje nie poruszamy się samodzielnie i od tygodni nie opuszczamy mieszkania.

Dyrekcja Studia niepotrzebnie broni złej sprawy. Rozumiemy aż nadto dobrze irytację i zniecierpliwienie wywołane niepotrzebnym sporem. Gniew Dyrektora Studia winien jednak być skierowany nie pod naszym ale właściwym adresem.

Tym niemniej – jakby nie dość było niejasności – nadal nie otrzymujemy odpowiedzi na pytanie, czy prócz wymienionej kwoty należą się nam jeszcze jakieś dodatkowe honoraria przewidziane obecnie obowiązującymi przepisami.

Oczekujemy sfinalizowania całej sprawy i zakończenia tego żenującego sporu (tamże).

W umowie z 4 stycznia 1993 roku Galewicz przeniósł na Zamawiającego

[...] wyłączne prawo do przeniesienia utworu literackiego na taśmę filmową albo inny materialny nośnik audiowizualny; publicznego wyświetlania filmu w kraju i zagranicą w wersji oryginalnej, obcojęzycznej bądź dostosowanej do wymagań kontrahentów zagranicznych (tamże).

Pozytywna z punktu widzenia wytwórni kapitulacja Galewiczów nie była odczytywana jako sukces, oddawali przecież swój dorobek nie tylko w ręce daw-

nego pracodawcy, ale zezwalali na wszelkie ingerencje ze strony koproducentów. Konflikt niepotrzebnie spowolnił produkcję, która i tak z wielu innych powodów utknęła w martwym punkcie.

Problemy zewnętrzne

Dariusz Struszcak, oddelegowany ze Studia Filmowego Oko, objął kierownictwo nad produkcją filmu po odwołaniu dyrektora Gwizdały w styczniu 1993 roku. To jego korespondencja, jak i dokumentacja, pod którą podpisywało się nowe szefostwo – pełniący obowiązki dyrektora Sławomir Grabowski i jego zastępca Zbigniew Żmudzki – dostarczają wiedzy na temat uchybień po stronie polskiej i białoruskiej. Semafor od samego początku, to jest od rozpoczęcia okresu przygotowawczego (sporządzenie dokumentów, tłumaczenia, dokumentacja miejsc zdjęciowych w Mińsku), nie miał skompletowanego budżetu. Przed otrzymaniem pierwszej transzy pieniędzy z APF prace toczyły się na koszt studia. Pierwsza rata została przekazana między innymi na wypłaty dla realizatorów, prace scenariuszowo-dialogowe, wypłaty delegacji, zakup materiałów do budowy dekoracji lalkowych oraz na pokrycie długu Semafora wygenerowanego przy pracach przygotowawczych. W ten sposób skonsumowano środki, które miały zapewnić dobry start projektu. Po ich wykorzystaniu kierownictwo produkcji wiele razy monitowało APF o pilne przekazanie czterystu milionów złotych, swoje ponaglenia uzasadniając ryzykiem złamania warunków umowy z ABC. Niedostarczenie pieniędzy na czas było jedną z dwóch głównych przyczyn niedotrzymania terminów i poskutkowało zerwaniem rozmów odnośnie zakupu taśmy Kodak z Wielkiej Brytanii (do rozmów powrócono 7 stycznia 1993 roku, zob. tamże).

Druga przyczyna opóźnień wynikała z różnic artystycznych. Brakowało jasnej koncepcji, jak ma zostać wykonany rekwizyt „kura podświetlana”, jak zaplanować przejścia ze świata realnego do nierealnego, czyli przejście z animacji do żywego planu. Problemem było też odejście z pracy głównego specjalisty wykonującego konstrukcje lalkowe. Być może Struszcak pisał o Kielbaszczaku, który stopniowo wycofywał się, czy raczej był odsuwany od projektu. Zawiodła także nieodpowiednio wykwalifikowana kadra w postaci rekwizytora, drugiego reżysera i drugiego kierownika produkcji. Głównej konfuzji dostarcza wzmianka o zmianie reżysera. Jeżeli wcześniej za część lalkową miał być odpowiedzialny Kielbaszczak, a Gradowski, który miał go zastąpić, był autorem filmów aktorskich, gdzie w tym układzie miało znaleźć się miejsce dla Białorusina, Nikołaja Łukjanowa? Sens decyzji strony polskiej pozostanie nieodgadniony, lecz rozbieżności między wcześniejszymi zobowiązaniami a późniejszymi działaniami

nasuwają wniosek, że obie ekipy tworzyły dwa różne filmy na zupełnie innych zasadach. Współpraca ta na pewno nie była ścisła.

W trakcie gdy Gradowski gruntownie przepisywał scenariusz, by bardziej uwspółcześić akcję filmu, kierownictwo dokonywało dokumentacji reżyserko-operatorskich na terenie Mińska. Na początku grudnia 1992 roku, w czasie pobytu w stolicy Białorusi Marka Mikulskiego, scenografa i kierownika produkcji filmu, stwierdzono zagubienie dokumentacji scenograficznej obiektu „pokój dziewczynki” oraz konstrukcji mebli. Mikulski ocenił dokumentację wybudowaną w hali przez Białorusinów jako stan surowy, i oszacował, że na doprowadzenie jej do stanu według założeń projektowych potrzebny będzie jeden miesiąc. ABC Mińsk nie wywiązało się należycie z powierzonego mu zadania. Semafor wziął na siebie zakup brakujących elementów wystroju scenograficznego i kilku kostiumów. Według sprawozdania, strona polska wykonała pełną dokumentację kostiumów i scenografii przestrzeni, nakreśliła wstępne projekty lalek, zorganizowała prace stolarskie, wykonała „kurę elektroniczną” i zawarła umowy na prace literackie oraz umowy o dzieło z realizatorami.

Semafor ciągle zmagał się z trudnościami finansowymi, o czym ponoć na bieżąco informowano przedstawicieli SF ABC, którzy pod koniec 1992 roku złożyli wizytę w Łodzi. Strona białoruska odnosiła inne wrażenie. Niezadowolenie ze współpracy z Semaforem poskutkowało pismem do Komitetu Kinematografii, w którym Białorusini poinformowali o rozwiązaniu grupy zdjęciowej i zerwaniu umowy o koprodukcji, a także zażądali wypłacenia odszkodowania za nierozpoczęcie produkcji. Semafor stracił sprawczość nad własnym projektem, roszczenia były kierowane ponad głowami przedstawicieli zarządu studia. ABC powoływało się na harmonogram produkcji, według którego zdjęcia powinny zakończyć się 31 grudnia 1992 roku, podczas gdy produkcja nie wyszła nigdy poza fazę przygotowawczą. Białorusini ponieśli koszty związane z niezatwierdzoną przez Mikulskiego budową dekoracji, a więc opłaty za wynajem pomieszczeń, rekwizyty, przestój dekoracji, płace pracowników grupy zdjęciowej, delegacje i inne. Wyliczenia związane ze stratami poniesionymi przez ABC obliczono na 7272,2 dolary. Postulowali wypłatę tych środków najpierw ze strony Semafora, ale gdy odpowiedź nie nadeszła – w studiu uznano ją za dziwną – sprawę skierowano do Komitetu Kinematografii. Do kosztów doliczono także prace dokumentacyjne do filmu *Dybbuk* (1779,6 dolarów), który również miał powstać w koprodukcji z Mińskiem. Prawem, na które powoływali się Białorusini, był traktat między Republiką Białoruską a Rzeczpospolitą Polską o „prawnej przemocy i prawnych stosunkach w kwestiach obywatelskich (cywilnych), rodzinnych i...” [oryginalny zapis kończy się wielokropkiem; najprawdopodobniej mowa o *Umowie między*

Rzeczpospolitą Polską a Republiką Białoruś o pomocy prawnej i stosunkach prawnych w sprawach cywilnych, rodzinnych, pracowniczych i karnych z dnia 26 października 1994 r. (tamże)]. W ramach naruszenia praw rzeczowych zabiegano o interwencję Przewodniczącego Komitetu.

Styczeń 1993 roku to definitywny rozbrat współpracy polsko-białoruskiej, choć propozycje ugodowego rozwiązania sporu były jeszcze przez jakiś czas wysuwane z ramienia Semafora. W pertraktacje zaangażował się Zbigniew Żmudzki, który w połowie lutego skierował oficjalne przeprosiny za spowodowane problemami wewnętrznymi wytwórni opóźnienia. Wyraził wolę dalszej kooperacji, poinformował o zmianie reżysera i przedstawił nowy harmonogram produkcji. Zdjęcia w Mińsku miały być realizowane od 16 do 31 marca. Ponoć w rozmowie telefonicznej Białorusini byli przychylni takiemu scenariuszowi. Żmudzki zaawizował swój przylot do Mińska wraz ze Struszcakiem i Mikulskim, aby omówić nowe szczegóły planu pracy. Jednocześnie starał się usprawiedliwić dotychczasowe opóźnienia, jako powód podając chęć wprowadzenia korzystnych zmian w projekcie filmu. Zaznaczył, że wysuwane przez ABC żądania nie zmierzają do polubownego rozwiązania sytuacji.

Białorusini odmówili podjęcia negocjacji, nie widząc sensu w przylocie delegacji polskiej do Mińska, dlatego Żmudzki zaproponował sporządzenie odpowiedniego rozliczenia, uwzględniającego wydatki SF Semafor, a gdy odpowiedź nie nadeszła, w następnym faksie poinformował, że ze względu na konieczność rozpoczęcia zdjęć przed zimą, przedsiębiorstwo zmuszone jest rozpocząć poszukiwania nowego koproducenta. Wyraził ubolewanie związane z rozwiązaniem umowy i w celu łagodnego załatwienia sporu zaproponował przyjęcie tak zwanej opcji zerowej, czyli „uznanie, że nasze wzajemne roszczenia z tytułu przerwania umowy się znoszą” (tamże). Zapewne przystano na takie warunki, gdyż wątek sporu z Białorusinami urywa się w marcu 1993 roku.

Zmiana formuły współpracy

Polacy nadal chcieli sfinalizować produkcję filmu, ale od samego początku borykali się z ustawicznymi problemami natury ekonomicznej. Doprowadzało to do nieścisłości w informacjach przekazywanych APF, od której starano się pozyskać brakujące finanse i uzupełnić nimi budżet filmu. Gwizdała, wnioskując pod koniec roku 1992 o przyznanie czterystu milionów złotych od Agencji, zapewniał, że produkcja przebiegała pomyślnie do czasu, gdy nie wypłacono zaległej transzy. Jest to jednak niezgodne z prawdą o tyle, że dopiero w grudniu udało się studiu zażegnać spór z Galewiczami i uzyskać prawa do scenariusza, którego rzekoma produkcja ruszyła na początku 1992 roku.

Problemy z filmem odziedziczył Sławomir Grabowski, który na okres jednego roku zgodził się pełnić obowiązki dyrektora, aby uporządkować sprawy administracyjne i zapewnić względną stabilizację zmęczonych przewlekłymi problemami wytwórni. Zabiegał również o zwielokrotnienie finansowania przez APF, próbując uzupełnić lukę po środkach wykorzystanych dawniej przy pracach przygotowawczych. Agencja miała zwiększyć swoją dotację o dodatkowe pięćset milionów złotych. Przewidując niechęć ze strony instytucji do wsparcia nierenownego na ten moment przedsięwzięcia, zasugerował przeniesienie pieniędzy z produkcji obrazu *Odyseja Mordziaczka* (1993, reż. Marian Kiełbaszczak), który pierwotnie miała dofinansowywać APF, na *Mamo, czy kury potrafią mówić?*, jako że telewizja wzięła na siebie wsparcie w całości realizacji serialu o Mordziaczku (zob. tamże).

APF zgłaszała wątpliwości do przedstawionego jej kosztorysu *Mamo...* W imieniu Bogusława Sz wajkowskiego apelowała o usunięcie z wykazu pozycji „prowizja dla Zarządu” oraz „koszty utrzymania Zarządu”, ponieważ „Koszty przedsiębiorstwa, nie związane bezpośrednio z produkcją danego tytułu, nie mogą obciążać kosztów filmu” (tamże). Dariusz Struszcak, wyjaśniając tę kwestię jeszcze na początku stycznia 1993, gdy teoretycznie była to koprodukcja polsko-białoruska, tłumaczył, że „koszty Zarządu” i „koszty Zakładu Filmów Lalkowych” to pochodna struktury organizacyjnej studia, czyli tak zwane koszty ogólne, między innymi składki ZUS (zob. tamże). Należało je rozumieć jako aport studia. Zaś „prowizja dla Zarządu” to „nic innego jak stosowany dawniej w naszej kinematografii fundusz nagród aktywizacji (w tym przypadku fundusz łączny z podatkami i ZUS-em)” (tamże). Dołączył również bardziej szczegółowe wyczerpanie związane z kosztami produkcji.

Ostatecznie *Mamo, czy kury potrafią mówić?* była jedną z realizacji, które przez lata nie mogły doczekać się ukończenia. Wyciągnięto jednak wnioski z poprzednich niepowodzeń. Umowa koprodukcyjna podpisana 4 września 1994 roku z Euromedia TV, prywatną firmą producencką, specjalizującą się w tamtym czasie w realizacji filmów, seriali i programów edukacyjnych dla dzieci, była o wiele bardziej szczegółowa. Autorzy starali się przewidzieć w niej możliwe scenariusze ugodowego rozwiązania ewentualnych sporów. Przy projekcie widniało już nazwisko Tadeusza Wilkosza, a producent, czyli Semafor, otrzymał przyrzeczenie, że APF dofinansuje projekt w kwocie trzech i pół miliarda złotych. Operacja Grabowskiego powiodła się. W sumie budżet filmu wyniósł sześć miliardów dwieście milionów złotych, z czego wkład rzeczowy studia opiewał na miliard dwieście tysięcy złotych, a Euromedia TV na miliard pięćset tysięcy złotych. Z koproducenta większościowego Semafor stał się mniejszym udziałowcem.

Mamo, czy kury potrafią mówić? miał swoją premierę w 1998 roku. Dystrybucję widowiska objęło amerykańskie International Movie Productions – firma, która zaistniała w świadomości widzów, wprowadzając do polskich kin między innymi *Maskę* (*The Mask*, 1994, reż. Chuck Russell) oraz *Głupiego i głupszego* (*Dumb & Dumber*, 1995, reż. Bobby Farrelly, Peter Farrelly). Rok 1998 zwiastował schyłek świetności IMP, które podjęło się dystrybucji jedynie pięciu filmów, wśród nich realizacji Wilkosza i Krupskiej-Wysockiej. Z całego zestawu film *Mamo, czy kury potrafią mówić?* osiągnął najslabszy wynik frekwencyjny, obejrzało go 6323 widzów (Kucharski, 2002, s. 364). Dystrybucję zawężono do wyłącznie siedmiu kopii filmowych, co pozwala sądzić, że od samego początku przewidywano niską frekwencję filmu Semafora. O porażce finansowej świadczy nie tylko niewielka oglądalność obrazu w porównaniu z innymi filmami dystrybuowanymi przez IMP – również na tle reszty filmów, zarówno polskich, jak i zagranicznych, rozpowszechnianych w polskich kinach w 1998 roku, nie doszła koprodukcja Semafora notowała jedną z najniższych frekwencji. Ustupując jej tylko dzieła takie jak chociażby *Północ w ogrodzie dobra i zła* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997, reż. Clint Eastwood), *Ścigany inaczej* (*The Wrong Guy*, 1997, reż. Andrew Kevin Walker, David Steinberg), *Dzieciaki do wzięcia* (*Family Plan*, 1998, reż. Fred Gerber) czy *Apostoł* (*The Apostle*, 1997, reż. Robert Duvall). Choć więc znalazło się kilka pozycji z amerykańskiej oferty filmowej, które zanotowały wynik gorszy od *Mamo...*, to biorąc pod uwagę, że w 1998 roku do oficjalnej dystrybucji skierowano 155 filmów (zob. tamże, s. 382), realizacja Semafora znalazła się w dolnej granicy box office’owego wyniku.

Produkcja *Mamo, czy kury potrafią mówić?* ewoluowała na przestrzeni niemal dekady, dostarczając wiedzy na temat sposobu funkcjonowania wytwórni w ostatnich latach XX wieku. Ze względu na konieczność uniezależnienia się od patronatu telewizji wchodzono we współpracę z innymi podmiotami. Liczono na to, że będą one w stanie udźwignąć ciężar koprodukcji, jako że radziły sobie w nowej rzeczywistości gospodarczej lepiej od Semafora. Słabości wewnętrzne, takie jak kiepska komunikacja między pracownikami oraz problemy między instytucjami polskimi i zagranicznymi, stały się głównymi przyczynami niezrealizowania filmu jako wspólnego przedsięwzięcia. Opracowanie nowej koncepcji filmu oraz przymus skończenia go za niewielkie pieniądze z narzuconym limitem czasu były z kolei powodem, dla którego ograniczono jego rozpowszechnianie, uniemożliwiając mu osiągnięcie satysfakcjonujących zarobków w kasach kinowych.

Bibliografia:

Europejska konwencja o koprodukcji filmowej (1992), https://pisf.pl/wp-content/uploads/2020/01/europejska_konwencja_o_koprodukcji_filmowej.pdf, dostęp: 01.07.2022.

Kucharski, K. (2002). *KINO PLUS. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000*. Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski.

Teczka filmu *Jak Stołem gasił gwiazdy*. FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury.

Teczka filmu *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, bez sygnatury.

Wywiad z Jackiem Gwizdałą, przeprowadzony przez Szymona Szulę 30 grudnia 2021 roku.

Wywiad z Maciejem Okuńskim, przeprowadzony przez Szymona Szulę 27 listopada 2021 roku.

Wywiad ze Sławomirem Grabowskim, przeprowadzony przez Szymona Szulę 25 listopada 2021 roku.

Abstract

The author analyses the first, unsuccessful Polish-Belarusian co-production of the Semafor Film Studio – *Mamo, czy kury potrafią mówić?*. The project, which was initially planned as another, simple in terms of complexity of the studio's film production, became one of the studio's largest and most demanding projects. The researcher tries to shed some light on what the reasons behind this decision were. Using archive data and information obtained in the process of conducting in-depth interviews with former employees of Semafor, he places the studio in the broader landscape of film production, and indicates what factors determined the final failure of the project as a co-production with the Belarusians.

Key words: Semafor Film Studio, animation, co-production, 1990s.

Słowa kluczowe: Studio Filmowe Semafor, animacja, koprodukcja, lata dziewięćdziesiąte.

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 nieśląbnącej 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-Marc’a 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 przysyłała 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 ujednoliconym 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 przyzwyczała 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.

Kino autorskie. Interpretacje

ŚWIADEK
KONNY

Jak zostałem

GANGSTEREM
historia prawdziwa

ASZ CZYLI

7 RZEC
KTÓRYCH NIE W
O FACETAC

KOCHA I TAŃCZ



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 wolnorynkowych 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, żałoba 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 twierząc, 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 konserwatyźmie 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 etiid 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., Kaczmarcki, J. (2022a). *Preprodukcja w języku filmowym*. „Magazyn Filmowy SFP”, nr 6.

Rudnicki, M., Kaczmarcki, 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.

Adam Domalewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-4313-5146

Agnieszka Powierska

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa we Włocławku
ORCID: 0000-0003-3879-9033

Matka może odejść. Obrazy macierzyństwa i katastrofy w filmach *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szalc oraz *Fuga* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej

Filmy *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szalc oraz *Fuga* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej (na podstawie scenariusza Gabrieli Muskały) łączy nie tylko temat powrotu matki w pobliże opuszczonego wcześniej dziecka; w istocie liczba podobieństw między nimi jest wręcz zaskakująca. W artykule tym staramy się wydobyć wzajemne związki między obrazami oraz przedstawiamy znaczenia wynikające z ich fabularnego, przedstawieniowego i narracyjnego ukształtowania. W tym celu rozważamy trzy kluczowe dla obu filmów kwestie: pokrewieństwo opowieści ze schematem fabularnym melodramatu macierzyńskiego, funkcję motywów demonicznych oraz wywrotowość wątków związanych z rozpadem czy katastrofą. Różnorodność wykorzystanych narzędzi badawczych nie jest przypadkowa; naszym zdaniem tylko w ten sposób można wydobyć i ukazać specyficzną dwoistość i prowokacyjną „podstępność” tych obrazów, przede wszystkim w obszarze kształtowania obrazu matki i macierzyństwa.

Melodramat (anty)macierzyński

Warto na samym początku zastrzec, że mówienie o strukturalnym powinowactwie obu filmów z melodramatem macierzyńskim nie ma na celu – choćby w najmniejszym stopniu – podważenia ich artystycznej rangi. Pogląd, jakoby melodramat przynależał do gorszej, „emocjonalnej”, „kobiecej” sfery twórczości filmowej czy literackiej, jest skutecznie zwalczany przynajmniej od lat 80. (por. Viviani, 1980; Williams, 1984; Kaplan, 1992), w Polsce zaś od lat ponad dwudziestu (Stachówna, 2001), nie ma więc potrzeby ponownego wchodzenia w polemikę z tym krzywdzącym (lecz wciąż pokutującym) stereotypem. Naszym celem będzie raczej ukazanie, w jaki sposób filmy Szela i Smoczyńskiej, choć uchodzą przede wszystkim za thrillery (uznane zresztą powszechnie przez krytykę za wyjątkowo udane i świeże), korespondują z konwencją fabularno-przedstawieniową melodramatu macierzyńskiego, jednocześnie ją dekonstruując. W kontekście wykorzystania melodramatu macierzyńskiego jako matrycy do analizy tych dwóch filmów należy zaznaczyć, iż gatunek ten nie był nigdy (sądząc po jego najciekawszych, najbardziej udanych przykładach) tak prosty i jednoznaczny, jak wynikałoby tylko ze znajomości jego podstawowego schematu fabularnego¹. Grażyna Stachówna przyznawała co prawda, iż:

melodramat macierzyński, tworząc niezwykle wzruszające fabuły o niedolach matek ze ślubną obrączką na palcu lub bez niej, przekazywał ważną społecznie ideologię na temat funkcjonowania rodziny, funkcji pełnionych przez jej członków, norm wyznaczających podział władzy, odpowiedzialności i uczuć, wreszcie kar wymierzanych za złamanie prawnych i zwyczajowych reguł postępowania (Stachówna, 2001, s. 263),

zaraz jednak ta sama autorka podawała przykłady klasycznych melodramatów macierzyńskich, takich jak choćby *Blond Venus* (1932, reż. Josef von Sternberg), *Stella Dallas* (1937, reż. King Vidor) czy *Stara panna* (1939, reż. Edmund Goulding), w których „wina” ciążyąca na kobiecie była więcej niż problematyczna, a cała konstrukcja świata przedstawionego pozwalała odczytywać te obrazy wbrew oficjalnej wykładni, jako zawołowaną krytykę panujących stosunków społecznych (dotyczących płci, relacji rodzinnych, klasowych, a nawet – kwestii rasowych²). Tym samym macierzyńska pododmiana melodramatu w typowy dla

¹ „Melodramat macierzyński wywodzi się z kilku teatralnych pierwowzorów z końca XIX i początku XX wieku. Choć wariantów narracyjnych jest wiele, zasadniczy wątek dotyczy matki, która jest podejrzana o cudzołóstwo i zostaje wydalona z domu, a tym samym oddzielona od dzieci. Bohaterka doświadcza degradacji, czasami stając się narkomanką lub prostytutką. Po długim okresie rozłąki ponownie spotyka dzieci, które jej nie rozpoznają” (Jacobs, 2009, s. 123).

² W świetnej analizie *Stelli Dallas* Allison Whitney udowadnia, jak bardzo „urasowiona” jest narracja filmu Kinga Vidora (Stella w miarę rozwoju akcji nabiera cech stereotypowo kojarzonych z jej czarnymi służącymi, które pojawiają się w kluczowych momentach filmu – zob. Whitney, 2007).

tego gatunku sposób stosuje podwójne kodowanie, a poszczególne filmy pozostają polem ścierania się impulsów progresywnych i reakcyjnych. Z jednej zatem strony melodramat macierzyński oficjalnie kreuje i podtrzymuje – jak pisze o tym Stachówna – „ideologię macierzyńską”³, z drugiej zaś – pod sztafażem czysto międzyludzkich spraw i typowo melodramatycznych emocji (związanych z cierpieniem, niezrozumieniem i odrzuceniem postaci) – portretuje systemowy ucisk, hipokryzję i niesprawiedliwość, których ofiarą padają bohaterki–matki. Nie jest on więc w żadnym razie tępych narzędziem perswazyjnym używanym w ramach reguł patriarchalnego świata (i do nich tylko ograniczonym); wręcz przeciwnie – melodramat, w tym także melodramat macierzyński, przenika skomplikowana sieć afektów, znaczeń i dyskursów, które naznaczają cały ten gatunek silną ambiwalencją oraz sprawiają, że spektrum możliwego wykorzystania (różnych) konwencji melodramatycznych jest niezwykle szerokie. Historia kształtowania się statusu kulturowego melodramatu macierzyńskiego jako formuły gatunkowej kina popularnego także daleka jest od jednoznaczności. Jak wykazała Lea Jacobs, badając recepcję tych filmów w prasie amerykańskiej w latach 20. i 30., melodramaty macierzyńskie były już wówczas niejednokrotnie uznawane za staromodne (bo wykorzystywały wzorce znane z literatury i teatru), zanadto sentymentalne, przeznaczone dla mniej wymagającej publiczności i kojarzone z kinami operującymi na prowincji (w odróżnieniu od kin wielkomiejskich, w ramach dominującej wówczas dychotomii w obrębie amerykańskiego systemu dystrybucji filmowej; Jacobs, 2009, s. 124). Autorka twierdzi przy tym, iż w czasie renesansu tego gatunku, przypadającego na lata 1928–1932, czyli tuż po przełomie dźwiękowym, nie był on wcale kojarzony z „kinem kobiecym” (s. 133). Taka etykieta przyłgnęła do melodramatu macierzyńskiego nieco później, wraz z rosnącą niechęcią krytyki wobec tego zjawiska (obecną zwłaszcza na łamach wpływowego czasopisma „Variety”) oraz wraz ze spadkiem zainteresowania tym gatunkiem wielkich wytwórni (choć zdarzały się i później sukcesy artystyczno-kasowe, jak choćby wspomniana *Stella Dallas*).

W klasycznym melodramacie macierzyńskim elementem łączącym rozmaite modele fabularne ukształtowane w ramach tego gatunku było dobro dziecka, ukazywane jako wartość nadrzędna i niepodważalna. Wszelkie wyrzeczenia, na które decydowały się bohaterki tych melodramatów, motywowane były dbałością o przyszłość potomstwa. Zarówno *Wieża...*, jak i *Fuga* – jako współczesne, autorskie przetworzenia tego gatunku – reinterpretują ten stan rzeczy: z hory-

³ Według Stachówny ideologię tę zaczęto kształtować od XVIII wieku, jej istotną częścią uczyniono „mit instynktu macierzyńskiego, czyli spontanicznej miłości każdej matki do jej dziecka” (2001, s. 265), zaś finalnie podporządkowała ona życie kobiet sferze domowej i rodzinnej, kosztem „pozbawienia (ich) wolnego czasu i wszelkich ambicji osobistych” (s. 266).

zontu tych filmów znika uprzywilejowana pozycja dziecka, a centralne miejsce zajmuje pytanie o znaczenie macierzyństwa w oderwaniu od – do niedawna jeszcze niepodważalnego – imperatywu przywiązania do dziecka⁴. Obydwa polskie filmy ukazują matki, które utraciły na jakiś czas swe jedyne dzieci, a mimo to nie podporządkowują swoich działań próbie ich odzyskania; co więcej – bohaterki w ogóle nie chcą się podporządkowywać społecznym oczekiwaniom. *Fuga* Agnieszki Smoczyńskiej według scenariusza Gabrieli Muskały przekształca, naszym zdaniem, model melodramatu o matce-mężatce – jeden z dwóch głównych modeli melodramatu macierzyńskiego – którego schemat fabularny następująco rekonstruuje Grażyna Stachówna:

Bezpieczny dom, najczęściej zamożny, albo nawet bardzo zamożny, w nim szczęśliwa rodzina, składająca się z ojca, matki i dziecka, pędząca życie spokojne i beztraskie.

Żona popełnia grzech cudzołóstwa, albo też bywa o nie oskarżona, co staje się przyczyną jej upadku.

Matce odbiera się dziecko i zmusza ją do opuszczenia domu.

Kobieta tuła się po świecie i zaczyna staczać: pije, ma licznych kochanków, zostaje prostytutką.

Final realizowany jest na dwa sposoby:

matka dokonuje jakiegoś heroicznego czynu, by pomóc swojemu dziecku, po czym umiera rozgryszona i opromieniona odzyskaną godnością,

matka robi karierę jako piosenkarka lub aktorka, winy zostają jej wybaczone, wraca do domu i odzyskuje dziecko (Stachówna, 2001, s. 269).

Choć kolejność prezentacji wypadków w filmie Smoczyńskiej jest znacząco przekształcona, to jednak nie sposób nie zauważyć zastanawiających podobieństw prezentowanej opowieści do powyższego schematu. Alicja–Kinga po dwuletnim zaginięciu powraca do domu i ma możliwość rozpocząć na nowo swoje życie u boku męża Krzysztofa i synka Daniela. Uderzająca jest najpierw zaobserwowanie całej rodziny, którą początkowo obserwujemy na przykładzie domu jej rodziców (wypełnionego stylowymi meblami, z palmą rosnącą wewnątrz budyn-

⁴ W swym szkicu o amerykańskim melodramacie macierzyńskim Christian Viviani tak charakteryzuje jego „strukturalny i dramaturgiczny charakter”: „Kobieta oderwana od swego dziecka deklasuje się, pogrąża i upadła, a dziecko rośnie, rozwija się w aurze godności, poszanowania i włącza do ustalonego porządku społecznego, w którym staje się reprezentantem postępu (...). O ile amerykańskie filmy «złotego wieku» przedstawiały historię sukcesu i wspinania się na szczyty, do światła, do wielkiej kariery, o tyle *Madame X* i w ogóle melodramat macierzyński często opowiadały historię niepowodzenia, upadku i pogrążenia się w anonimowości” (Viviani, 1982, s. 50).

ku). Podobnie efektowny, choć chłodny i minimalistyczny, jest także dom małżeństwa w górach, pod Wrocławiem, w którym Kinga mieszka z Krzysztofem. Początek filmu Smoczyńskiej to właśnie zdaje się sugerować – życie bohaterów było zasobne, wręcz bardzo zasobne, i szczęśliwe, dopóki nie wydarzyło się coś niespodziewanego, co spowodowało zniknięcie Kingi.

Zachowanie bohaterki w czasie pierwszych trudnych dni po jej powrocie jest nieprzewidywalne i dalekie od panującej wokół normy. Jedyne ubranie, z jakim Alicja (która ciągle woli tak o sobie mówić) przybywa do domu, czyli obcisłe spodnie w panterkę, wraz z jej krótko ściętymi włosami i krzykliwym makijażem, nadają jej wulgarnego charakteru. Pierwszego poranka pozbawiona tych ubrań bohaterka przechadza się po domu nago, mając na sobie jedynie krótką zimową kurtkę. Wyraźnie prowokuje najbliższych, wykorzystuje swoje położenie do demonstrowania własnej odrębności. Choć nic pewnego nie wiemy jeszcze o jej losie, sugestia jest wyraźna: Kinga nie tylko „ubiera się jak żdzira” (co usłyszy od męża w czasie pierwszej kłótni), ale też najwyraźniej jako kobieta stoczyła się do tego poziomu. Ostatecznym dowodem na celowe zbliżenie portretu bohaterki do figury prostytutki jest stosunek oralny, jakim „obdarowuje” męża po wspólnym wyjściu do restauracji. Kinga bez zbędnych czułości „obsługuje” zdezorientowanego Krzysztofa w samochodzie, po czym bez słowa wychodzi i zapala papierosa. Bohaterka jest szorstka i odpychająca, traktuje całe to zajście jako nieistotne. Chce de facto zranić męża i zasiać w nim podejrzenia co do własnej przeszłości.

Gdy nieufny widz zaczyna nabierać wątpliwości co do tego, czy Kinga–Alicja aby faktycznie nie „zasłużyła” na swoją wcześniejszą tułaczkę (zgodnie ze znanym melodramatycznym wzorem⁵), bieg wydarzeń w *Fudze* zaczyna się nagle zmieniać – opowieść przybiera kierunek odmienny niż w przytoczonym wcześniej schemacie. Okazuje się, że Kinga uległa wypadkowi samochodowemu, gdy w reakcji na wieść o rozwodzie chciała zabrać syna i uciec. Nawet teraz w ich domu często gości Ewa, jej koleżanka z pracy, z którą najwyraźniej łączy Krzysztofa długotrwały romans. Melodramatycznie pojmowana „wina” za traumatyczne wydarzenia związane z wypadkiem i utratą pamięci Kingi wydaje się więc spoczywać raczej na jej mężu, którego zresztą bohaterka prawdopodobnie nigdy nie kochała (gdy zadaje mu o to retoryczne pytanie, on nie zaprzecza).

Wiedza na temat krzywdy wyrządzonej Kindze przez Krzysztofa zachęca do podejrzliwego odczytania filmu. Twórczyni rozsiewają bowiem w *Fudze* liczne

⁵ Viviani, odnosząc się do amerykańskich melodramatów macierzyńskich z lat 20. i 30., których akcja umieszczona była w Europie, wspomina, iż „upadek matki symbolizowała daleka, niespokojna podróż, która zakłócała i przerywała normalny tryb i ciągłość mieszczańskiego domu, będącego przecież synonimem szczęścia, prawdziwym ideałem melodramatu macierzyńskiego, przesyconego moralnością wiktoriańską” (Viviani, 1982, s. 51).

drobne sugestie, iż Kinga tak naprawdę pamięta więcej niż chce to przyznać i z premedytacją igrza ze swoją rodziną. Kobieta potrafi podpisać się prawdziwymi inicjałami, pamięta numer PIN do karty kredytowej i wie, gdzie są w domu korki. Zdezorientowanemu mężowi, który zaczyna podejrzewać manipulację z jej strony, ironicznie tłumaczy: „czary–mary, po prostu”. Bohaterka jest szczególnie złośliwa w stosunku do Ewy, co jednak wytłumaczyć można tym, że ta ewidentnie zajęła opuszczone przez nią miejsce. Zresztą wszystkie wspomniane wątpliwości da się uzasadnić na korzyść Kingi (bohaterka może pamiętać w sposób nieuświadomiony, „nawykowy”) – istotne jest jednak to, że *Fuga* zostawia furtkę także dla innej, zupełnie nie sentymentalnej, możliwości odczytania jej powrotu, który można widzieć jako chęć odegrania się.

Strategia Smoczyńskiej polega zatem na ciągłym myleniu tropów. Kinga z czasem podejmuje próbę zbliżenia się do rodziny; potrafi okazać Danielowi i Krzysztofowi trochę ciepła. Przełom następuje za sprawą sekwencji wycieczki nad morze, zwłaszcza ze względu na dwie obecne w niej sceny paniki. Jawnie melodramatyczne są bowiem w *Fudze* właśnie sceny z udziałem Daniela. Pierwsza rozgrywa się na plaży, gdy podczas wspólnego wyjazdu na krótki wypoczynek Kinga traci, całkiem niespodziewanie i w trudny do racjonalnego wytłumaczenia sposób, kontakt z będącym pod jej opieką synem. Ostatecznie okazuje się, że czeka on bezpiecznie z ojcem przy wyjściu, jednak scena ta wyzwala bardzo silny afekt; bohaterka, po pierwsze, zdaje sobie sprawę z więzi emocjonalnej łączącej ją z synem (jest przerażona jego zniknięciem), a po drugie sama dotkliwie odczuwa swoje porzucenie (z niewyjaśnionych przyczyn jej towarzysze oddalili się od niej, nagłość ich zniknięcia podkreśla ostrość cięcia między ujęciami). Mamy tu więc do czynienia z typowym melodramatycznym ekscysem, wyzwalamym w widzach „nadmiarową” dawkę emocji. Wskutek asocjacji z traumatyzującym przeżyciem sprzed dwóch lat lęk budzi się w bohaterce także w czasie niespokojnego nocnego powrotu samochodem do domu. Szczere i nieopanowane emocje bohaterki wywołują głębokie współczucie nawet u nieprzekonanego dotąd widza. Podobny efekt przynosi scena końcowa, w której Kinga tuż przed opuszczeniem domu zgadza się pobawić z synem. Kamera umieszczona jest nisko, obraz lekko drga – ujęcie przybliżyła nam perspektywę dziecka (można tu mówić o subiektywizacji zapośredniczonej – por. Birkholm, 2019). Wydaje się, że ostatecznie wspólnie spędzony czas „zmiękczy” uczucia Kingi, a jej zbliżenie do własnej rodziny okaże się trwałe. Nic takiego nie ma jednak miejsca. Bohaterka bez okazywania szczególnego cierpienia, bez spazmów rozpacz, po uroczystym rodzinnym spotkaniu, spokojnie opuszcza dom i odchodzi – jak możemy domniemywać – na zawsze. Finał opowieści może być więc uznany za zaskakujący – przeczy on bowiem utrwalonemu schematowi fabularnemu.

Wieża. Jasny dzień pod względem gatunkowym jest filmem bardzo złożonym, hybrydycznym. Dramat psychologiczny – jak pisze Krzysztof Kornacki – „już od początku przełamany jest przez elementy thrillera i/lub horroru, by na końcu filmu – zmienić się w film religijny” (Kornacki, 2021, s. 177). I o ile na poziomie przedstawieniowym faktycznie tak jest, to sama warstwa fabularna – podobnie jak było w przypadku *Fugi* – stanowi udaną transpozycję schematu właściwego dla melodramatu macierzyńskiego, tym razem w wariacie, który Stachówna określa mianem melodramatu o matce-pannie. Jak pisała autorka, ten typ melodramatu opowiada o „przypadkowym i niechcianym macierzyństwie, za które kobieta ponosiła surową karę” (Stachówna, 2001, s. 297), mimo że dziecko jest zazwyczaj owocem pierwszej wielkiej miłości bohaterki. Schemat fabularny właściwy dla tej odmiany melodramatu macierzyńskiego Stachówna streszcza dalej następująco:

Dziecko zostaje przygarnięte przez zamożną rodzinę, która wychowuje je w miłości i dostatku. Wydaje się, że matka powinna być wdzięczna Losowi za szczęście swego dziecka, ale nie jest. Wraz z mijającymi latami matka-panna coraz bardziej kocha swoje oddalone dziecko i coraz bardziej pragnie odebrać je opiekunom bez względu na konsekwencje, jakie zostawi to w jego psychice. Krąży więc koło domu, czyha w parku i pod bramą szkoły, zaprzyjaźnia się z dzieckiem, zachowując anonimowość. Wreszcie musi wydarzyć się coś, co albo ujawni jej obecność i prawa do dziecka, albo powtórnie skaze ją na poświęcenie, czyli ostateczne odejście (Stachówna, 2001, s. 298).

Kaja pojawia się ponownie w życiu Niny przy okazji uroczystości jej pierwszej komunii – zrazu jednak Mula wyznacza sztywne zasady pobytu siostry w ich domu. Tajemnica skrywana przez bohaterki ma zostać nienaruszona, przede wszystkim dziewczynka nie ma prawa dowiedzieć się, że jej biologiczną matką jest „ciotka” Kaja. Konstrukcja postaci Kai w jeszcze większym stopniu niż w przypadku głównej bohaterki filmu *Fuga* opiera się na niedopowiedzeniach. Nie wiemy, dlaczego Kaja nie wychowuje swojego dziecka ani gdzie przebywała przez ostatnie lata. Nic nie wskazuje też na to, by bohaterka żywiła ukryty plan odzyskania córki (jak bywało w klasycznych melodramatach macierzyńskich) – raczej podporządkowuje się zakazowi narzuconemu przez siostrę. A mimo to w pewien trudny do wyjaśnienia sposób odzyskuje Ninę, nawiązując z nią specyficzną – w dużej mierze pozawerbalną, niejako nadprzyrodzoną – więź. Spełnia się zatem koszmar Muli, która (może słusznie, a może nie) podejrzewa, że dziewczynka poznała prawdę⁶. Sugestię

⁶ Ukryta rywalizacja siostr o względy nieświadomej niczego córki stanowi główny temat filmu *Stara panna* (1939, reż. Edmund Goulding), jednego z najwybitniejszych hollywoodzkich melodramatów macierzyńskich. Bette Davis kreuje w nim rolę matki, która z konieczności powierzyła wychowanie swej córki siostrze, przez co staje się coraz bardziej zgorzkniała i surowa.

istnienia wyjątkowej macierzyńskiej więzi koncentrującej się wokół Kai podkreśla obecność w filmie schorowanej matki obu kobiet, która w momencie pojawienia się bohaterki odzyskuje wigor. Wszystkie trzy kobiety zdaje się łączyć niewidzialna, wyjątkowa nić: Ada, Kaja i Nina potrafią bowiem w szczególny sposób nawiązywać kontakt z naturą. Jednocześnie jest to nić niebezpieczna (będąca przesłanką dla wspomnianych przez Kornackiego elementów gatunkowych thrillera i horroru). Symboliczne sny nawiedzające Mulę oraz dziwne zdarzenia towarzyszące pobytowi Kai w domu siostry, zwieńczone onirycznym finałem, źródło niepokoju i lęku (tego, który straszy Mulę oraz niepokoi widza) lokują w tym, co biologiczne, powiązane z naturą jako domeną niedostępną w pełni ludzkiemu poznaniu.

Choć więc Kaja w nie do końca wyjaśniony sposób zdobywa przychyłność córki, to ostatnia scena filmu (w której bohaterowie wychodzą z domu i kierują się – jak zahipnotyzowani – w stronę boru) sugeruje, że odebranie i odzyskanie Niny nie jest dla jej biologicznej matki celem. Kaja idzie w swoją stronę, nie zważając ani na córkę, ani na inne dzieci. Strukturalne przekształcenia melodramatu macierzyńskiego są w przypadku obu filmów nieco inne, lecz ich wymowa jest zbliżona: zarówno *Fugę*, jak i *Wieżę*... nazwać można filmami w pewnym sensie antymacierzyńskimi – w tym znaczeniu, że zakwestionowana zostaje w nich nadrzędność dziecka dla matki (nie obserwujemy ani walki Kai i Kingi o odzyskanie Niny i Daniela, ani też cierpienia z powodu oddzielenia od pociech). Filmy Smoczyńskiej i Szela nie ukazują wrogości wobec dzieci, ale nie podtrzymują też „ideologii macierzyństwa”, subwersywnie traktując wyjściowy schemat gatunkowy.

Demoniczność matki

E. Ann Kaplan, przyglądając się sposobom przedstawiania macierzyństwa w melodramacie, zauważa dwa dominujące paradygmaty. Gotową do poświęceń „idealną »anielską« Matkę” (Kaplan, 1992, s. 9) przeciwstawia jej monstrualnemu cieniowi – zaborczej i kontrolującej (lub przeciwnie – niedbałej) Matce-wiedźmie, „falicznej”⁷ kobiecie postrzeganej przez pryzmat patriarchalnych narracji jako wcielenie zła i zagrożenie.

Filmowe postaci reprezentujące drugą z kategorii spotyka (w opowieściach analizowanych przez Kaplan) kara, ponieważ odmawiają one podporządkowania

⁷ Tj. wyróżniającej się tradycyjnie „męskimi tendencjami i fantazjami” (Kaplan 1992, s. 109), tęskniącej do dominowania, a przez to niespełnionej, oziębłej i wymagającej (a zatem ilustrującej – w sposób uproszczony i zredukowany przez narracje filmowe – teorię narcystycznej matki zaproponowanej przez freudystkę Karen Horney). Kaplan wskazuje, że monstrualna matka to wzorzec obecny w literaturze już w starożytności (Kaplan 1992, s. 13), który w kinie uwidocznił się szczególnie w czasach II wojny światowej i bezpośrednio po niej, kiedy figurę matki próbowano poskromić za pomocą „pop-Freudowskich” stereotypów (Kaplan 1992, s. 110).

się męskiemu łaadowi. Nie zasługują nawet na sprawiedliwe potraktowanie przez filmową narrację. Badaczka omawia je między innymi na przykładzie Pani Vale z *Trzech kamelii* (*New Voyager*, reż. Irving Rapper, 1942) i wskazuje na dehumanizację bohaterki – narzuconą przez film „odmowę jakiegokolwiek współczucia czy wrażliwości dla jej podmiotowości, jej nieświadomości, jej historii/pamięci” (Kaplan, 1992, s. 113). Przydomek tego typu postaci odnosi się zatem do czegoś więcej niż tylko do bezwzględnego zachowania czy do roli przeszkody na drodze potomka do szczęścia. Matkę-wiedźmę rzeczywiście postrzegać można jako czarownicę – Inną, rozszczelniającą dotychczasowy porządek, ujawniającą „arbitralny i przygodny charakter tego, co bierzemy za niepodważalne prawdy” (Chollet, 2019, 43) – przynajmniej jeśli odczytamy ją na przekór patriarchalnym schematom.

Echo spostrzeżonej przez Kaplan dychotomii dostrzec można w *Wieży. Jasnym dniu* i *Fudze* – w nieoczywistym w tym kontekście duecie Muli (kontrolujący i zazdrosny anioł stróż?) i Kai (łagodna wie-dźma, zielarka) oraz w bardziej czytelnym zestawieniu zaniedbanej, zbuntowanej i szorstkiej Alicji z jej przeszłą tożsamością, Kingą albo z Ewą – nienagannie wyglądającą błękitnooką blondynką, pomagającą Krzysztofowi, którego syn zwraca się do niej zresztą „mamo”. Dawne schematy zostają jednak i tu przekroczone.

Tomasz Raczkowski, analizując współczesne konotacje czarownicy oraz kilka jej filmowych wcieleń, podkreśla, że obraz kobiety-czarownicy nosi w sobie subwersywny ładunek wynikający z tożsamości kreowanej „na stylu kilku sfer wykluczenia”⁸ (Raczkowski, 2021, s. 27). Jak zauważa badacz, uosabia ona taki rodzaj „myślenia o świecie, w którym wszystkie zjawiska, postrzegane jako potencjalne zagrożenie dla konserwatywnego porządku społecznego, są kojarzone z demonicznymi siłami” (tamże). Demoniczne motywy w filmach Smoczyńskiej i Szelc bezsprzecznie są związane z postaciami przybywających z zewnątrz, „obcych” matek.

Fuga subtelnie nawiązuje do estetyki horroru, sięgając po charakterystyczne środki wyrazu w warstwie wizualnej i audialnej. Grozę zapowiada już ani-

⁸ Warto jako uzupełnienie przywołać większy fragment artykułu, w którym autor szerzej omówił figurę czarownicy: „W kontekście euroatlantyckim (stanowiącym ramę dla globalnej sieci kulturalnej) kluczowa wydaje się modernistyczna interpretacja figury czarownicy, z której wywodzi się zdecydowana większość dzisiejszych wyobrażeń i skojarzeń z terminem „czarownica” czy „wiedźma” [...]. Przywołania czarownic w tekstach kultury są emanacją zesencjalizowanego postrzegania kobiecości jako Inności w ramach dychotomicznego myślenia o Kulturze i Naturze, rozumie i emocjach, logice i intuicji. Można je postrzegać jako figury antagonizowania tego, co wymyka się społecznej strukturze, sugestywnie manifestujące tożsamość kobiety jako reprezentantki negatywnego członu opozycji: antymęskiej, antyracjonalnej, antykulturowej” (Raczkowski, 2021, s. 27). Część wspomnianych w cytacie antagonizmów może przynosić skojarzenia z postaciami matek u Szelc i Smoczyńskiej, choć z pewnością większość z nich nie odpowiada w prosty sposób temu, co widzimy w *Fudze* i *Wieży. Jasnym dniu*.

mowana czołówka: film otwiera się obrazem kobiecej twarzy o pustych oczach i uchylonych ustach, z których (przy akompaniamencie wysokich, rwanych i dysonansowych dźwięków) wychodzi wuj⁹. W kolejnej scenie, gdy poznajemy tajemniczą bohaterkę, wychodzi ona z kolejowego tunelu. Wyolbrzymione dźwięki otoczenia – echa, metaliczne piski – tworzą aurę niepokoju. Brudna, blada, opuchnięta na twarzy i otepiała¹⁰ kobieta wdrapuje się na powierzchnię peronu i idzie po nim trochę sztywno, jakby miała obolałe ciało, co budzić może odległe skojarzenie – wzmocnione jednak przez kolejne fragmenty filmu – z postacią zombie. Wygląd Alicji konotuje fizjonomię żywego trupa także w długiej scenie tańca, za sprawą odrealniającego zielonego światła, błyszczących białek oczu w ciemnych oprawach mrocznego makijażu, jak również ruchów uduziwnionych przez spowolnienie obrazu. W tym świetle, nieprzypadkowo chyba, twarz i dłonie bohaterki zdają się przybrudzone, a jej punkowe ubranie zaczyna mówić nie tylko o wykluczeniu czy antysystemowym buncie, ale i o szczególnym statusie ontologicznym. Konsekwentne powiązanie bohaterki z ziemią (przez nawiedzające ją wizje wygrzebywania się spod gleby lub leżenia w grobie; scenę wymiotowania czarną mazią po traumatycznym flashbacku; wspomnienie przez Krzysztofa widoku powypadkowego samochodu pełnego ziemi) jednoznacznie symbolizuje śmierć poprzedniej tożsamości bohaterki, antycypuje informację o jej symbolicznym pochówku, ale też komentuje z perspektywy rodziny niesamowitość powrotu ciała (zmarłej w pewnym sensie) Kingi z nową „zawartością”. Z kolei z perspektywy samej protagonistki – sygnalizuje uwięzienie w sytuacji ograniczonej możliwości samostanowienia¹¹. Abiektalność jej zachowania (np. pokazywanie nagiego ciała przy dziecku i rodzicach), wyglądu (m.in. brudnej i poobijanej skóry) i ubioru (niechlujnych legginsów w panterkę) nie mieści się w normach – przynajmniej tych przyjętych przez Słowików i Kwiatkowskich.

⁹ Co znaczące w kontekście filmowej ikonografii, jest to nadgromada zamieszkująca m.in. wilgotną ziemię czy próchno.

¹⁰ Być może stan bohaterki w tej scenie interpretować można jako stupor dysocjacyjny – wywołany mocno stresującym wydarzeniem lub niemożliwym do udźwignięcia problemem i charakteryzujący się m.in. fizycznym osłabieniem oraz brakiem normalnej reakcji na bodźce zewnętrzne (ICD-10, F44.2). Ustupający po krótkim czasie stupor przekształcić się może w fugę dysocjacyjną, która polega na amnezji (całkowitej lub częściowej, ograniczonej do traumatycznego wydarzenia) oraz przemieszczaniu się na odległości przekraczające codzienny zakres osoby doświadczającej tego zaburzenia (ICD-10, F44.1). Jej zachowanie może wydawać się obcym ludziom zupełnie normalne, a badania lekarskie nie diagnozują żadnych rozpoznanych zaburzeń fizycznych czy neurologicznych (ICD-10, F44). *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems. 10th Version* podaje, że „istnieją dowody na to, że utrata funkcji jest wyrazem konfliktów emocjonalnych lub potrzeb”. Fuga ma tendencję do ustępowania po kilku tygodniach lub miesiącach.

¹¹ Zombie to antysystemowe „ikony kultury nieludzkiej”, „podmioty bez podmiotowości” i bez „możliwości dokonania wyboru w obrębie podejmowanych działań” (Gomel, 2018, s. 175), za sprawą których „człowiek skonfrontowany zostaje z nagłą z zagładą znanego mu świata” (Olkusz, 2016, s. 185) – co metaforycznie i w skali mikro (nie zaś globalnie, jak często w narracjach zombiecentrycznych) widzimy w historii Kingi.

Bohaterka jest odcięta od rodziny wskutek wypadku, traumy, choroby i wyboru. Jest także przez nią odrzucona, zaś jej tożsamość – negowana.

Jak wspominaliśmy, do pewnego momentu ze względu na jej opór i niedostępność także i widzom trudno się do niej w pełni przekonać. Pomimo że naciśki rodziny wydają się momentami bardzo opresyjne, a sytuację odbieramy jako wysoce niekomfortową dla bohaterki, początkowo narracja w pewnym stopniu utrudnia nam zbliżenie się do Alicji, traktuje ją nieufnie, trochę jak patriarchalna opowieść – matkę-wiedźmę. Film wyraźnie pogrywa również z figurą monstrualnej matki-abiektu (Kristeva, 2007, s. 97–98), od której dziecko musi się odseparować. I choć niechęć ze strony Daniela jest czytelna, wynika ona raczej z obojętnego chłodu, który wyczuwa ze strony martwej wewnątrz – jak może się mu zdawać – „intruzki”. Kiedy złamana bolesną reminiscencją Alicja budzi się w pokoju Daniela, wnętrze pomieszczenia pokazane jest w sposób eksponujący wszystkie jego abiektalne cechy: bałagan, poplamione ściany, pogryzmołone drzwi. Wcześniej wnętrza eleganckiego i nowoczesnego domu w górach oglądaliśmy głównie w chłodnych, estetycznych i zdystansowanych kadrach. Czy wreszcie zostajemy dopuszczeni do możliwości pełniejszego utożsamienia się z bohaterką i zobaczenia tego miejsca z jej perspektywy? Znamienne, że Alicja w tej samej sekwencji, po wstaniu z dziecięcego łóżka, na chwilę przybiera rolę córki. Pierwszy raz zwraca się do matki – „mamo”¹². Starszą kobietę widzimy nie jako szykowną damę w przestrzennym mieszkaniu, lecz zmęczoną prasowaniem w ciasnej domowej pralni, uwięzioną w matczynym stereotypie. Alicja/Kinga w rozmowie z rodzicielką konfrontuje się z „zakulisowymi” komponentami społecznej funkcji, do której miałaby powrócić. Wszystko to wygląda niezachęcająco. Dla swoich dawnych bliskich (i dla widza) to Alicja bywa wstrętą, ale tym, co ona sama chce odrzucić, jest tożsamość i przeszłość Kingi, a przede wszystkim związane z nimi oczekiwania otoczenia, że „wróci do siebie”¹³. Poraniona matka swoim odejściem nadwątlą porządek oparty na determinizmie ról społecznych, obowiązujący kobiety o wiele silniej niż mężczyźni. Obecność abiektalnych elementów zbliża *Fugę* ku kinu grozy i dreszczy, podobnie jak zbudowanie narracji wokół tajemnicy traumatycznego wypadku i symbolicznego pochówku. Film

¹² Bohaterka pyta o swoje dawne „sprawowanie się” jako matki i jako dziecka. „Przymierza się” do ról, oczekiwani z nimi związanych i do oceny, jakiej jest się poddawana, pełniąc je. Na duże znaczenie tej sceny dla wymowy filmu zwraca uwagę Magdalena Wichrowska (Wichrowska, 2018). Podobny motyw uobecnia się w scenie przedszkolnych występów Daniela, kiedy Alicję widzimy w „kostiumie” Kingi.

¹³ Bohaterka stawia opór próbom narzucenia jej tożsamościowych śladów łączących ją z Kingą. Są to przede wszystkim znaki związane z ciałem. Alicja buntuje się przeciwko próbie zachęcenia jej do ubrania strojów Kingi, w rozmowie na rocznicowej kolacji z Justyną i Darkiem kpi z oczekiwań dotyczących uporządkowania wyglądu, rezygnuje ze zjedzenia ciastka, które Alicja miała lubić, odwraca wzrok od naganania nagich piersi Alicji karmiącej Daniela.

Smoczyńskiej i Muskały promowany był jako „mystery thriller”, Magdalena Wichrowska proponuje trafne określenie „thriller tożsamościowy” (Wichrowska, 2018). I w tym obszarze gatunkowym następuje przesunięcie względem klasyki analizowanej przez Kaplan. Według badaczki „wprowadzenie thrillerowej fabuły do melodramatu skutkuje zwykle stłumieniem kobiecego dyskursu i kobiecej podmiotowości; legitymizuje całkowite kontrolowanie narracji przez męskiego protagonistę, odpowiedzialnego za rozwikłanie zagadki, która (...) okazuje się zagadką samej kobiety” (Kaplan, 1992, s. 120). W *Fudze* jest inaczej: kobieta jest tajemnicą przede wszystkim dla samej siebie i to ona musi poradzić sobie z jej rozszyfrowaniem.

Również w *Wieży. Jasnym dniu* rodzinny dom odwiedza bohaterka obca, ingerująca w zastane struktury, pozbawiona przeszłości. Zdaje się ona cichą szeptuchą, zielarką, wiedźmą, deprecjonowaną przez siostrę-gospodynię. Zachowuje się nietypowo czy akulturowo, a „z punktu widzenia świata mieszczańskiej normy (...) odbierana jest jako chora psychicznie” (Kornacki, 2021, s. 177). Wyróżniają ją czułość i milcząca uważność w kontakcie z innymi osobami (zwłaszcza z matką i dziećmi – nie tylko jej biologiczną córką Niną¹⁴) oraz szczególny związek z przyrodą, która jest u Szela „niepokojąca, tajemnicza i natarczywa”¹⁵ (Kornacki, 2021, s. 178). Kiedy – jak się wydaje – mamy szansę jako widzowie odbierać świat przez pryzmat jej wrażliwości, widzimy ją na tle krajobrazu¹⁶, a nieantropogeniczne szmery – szum wiatru, bzyczenie owadów czy ptasi śpiew – zostają niemal złowieszczo wzmocnione względem innych dźwięków. Jak zauważa Magdalena Podsiadło – bohaterka poprzez nie „komunikuje się z niepokojącym światem przyrody” (Podsiadło, 2019). W swoim niezrozumiałym postępowaniu Kaja nieoskarżająco zwraca uwagę na sposób traktowania przyrody i pozaludzkiego życia: zamknięcie się na nie (Kaja rozszczelnia dom poprzez otwieranie okien, co momentalnie i nerwowo „naprawia” Mula), ignorowanie ich (np. wiatru – przy ustawieniu huśtawki ogrodowej) czy poskramianie (kobieta puszcza psa wolno). Podsiadło zauważa, że w bohaterce widzieć można „monstrum, które przekracza granicę między człowiekiem i nie-człowiekiem oraz rzuca wyzwanie samej granicy, zagrażając w ten sposób porządkowi społecznemu i jego stabilności” (Podsiadło, 2019). Kaja ma w sobie subwersywność klasycznej matki-wiedźmy

¹⁴ Kaja w niektórych scenach wchodzi w rolę opiekunki/towarzyszki wszystkich dzieci (a w finale przecież także dorosłych), co koresponduje zresztą ze znaczeniem jej imienia jako wersji imienia Gaja (odnoszącego się do Matki Ziemi), przypomnianym w kontekście filmu Szela przez Podsiadło (Podsiadło, 2019) i Kornackiego (Kornacki, 2021, s. 178).

¹⁵ Magdalena Podsiadło zauważa, że wizja ta łączy się z tzw. ciemną ekologią (Podsiadło, 2019).

¹⁶ Mimo że w ujęciu tym i podobnych zbliżamy się do bohaterki, to jednak ukazywanie jej tyłem buduje aurę tajemniczości i niepokoju wokół postaci. W jednej z budzących odczucie niesamowitości, subtelnie surrealistycznych wizji – snów Muli – zostaje to stematyzowane: Kaja długo stoi tyłem, a kiedy odwraca się – gwałtownie uderza osobę, której oczami na nią patrzymy.

analizowanej przez Kaplan – jednak w tym wypadku filmowa narracja stoi po jej stronie.

„Druga” matka Niny, wychowująca ją Mula, także ma cechy wiedźmy – tej niedosłownej, obecnej w konwencji melodramatu, kontrolującej. Pewna nerwowość, autorytarność i potrzeba panowania nad sytuacją są w niej łatwo dostrzegalne (m.in. w jej częstym wypatrywaniu Kai lub Niny, ustanawianiu zasad i wymierzaniu kar); podkreślają je także filmowe dialogi. Jednak wbrew dawnym realizacjom motywu matki-wiedźmy protagonistka do córki odnosi się z troską i miłością. Widz dostrzeże jej wewnętrzny dramat: poczucie zagrożenia dla jej relacji z Niną wywołane niedefiniowalną, szczególną więzią między jej matką, siostrą i córką (która zresztą w scenie rozmowy z Mulą mówi dojmująco i znacząco: „zimno mi”). W wypadku *Wieży...* przewinieniem matki-wiedźmy (Muli) zdaje się – przeciwne niż w omawianych przez Kaplan przykładach – podporządkowanie patriarchalnemu (przynajmniej z perspektywy ekofeminizmu¹⁷) porządkowi. Kornacki wskazuje na konotowane przez pierwszy człon filmowego tytułu „zniewolenie, uwięzienie” (Kornacki, 2021, s. 179), które odnieść można do zamknięcia w konkretnym stylu życia i myślenia¹⁸; z drugiej strony „wieża” może być twierdzą, o której obronę walczy Mula (lub w której symbolicznie więzi Ninę).

Mula, jej mąż oraz brat i bratowa reprezentują więc „wiejskich mieszczuchów, którym zdaje się, że przejęli kontrolę nad światem, uzbrojeni w GPS-y, elektroniczne nianie i pastuchy” (Piotrowska, 2018), a także w cyniczne poczucie humoru¹⁹. Kiedy jednak do głosu dochodzi intuicja, że świat wymyka się kontroli,

¹⁷ Perspektywa ta zakłada, że opresyjna postawa wobec kobiet i środowiska mają to samo źródło. Por. Kornacki, 2021, s. 174; Fiedorczuk, 2015, s. 153. W 2022 roku miałam okazję uczestniczyć w dyskusji Szkoły Ekopoetyki poświęconej filmowi *Wieża. Jasny dzień* moderowanej przez Julię Fiedorczuk, część wniosków z dyskusji pokryło się z naszymi spostrzeżeniami [przyp. – A.P.].

¹⁸ Podsiadło przypomina, że według twórczyni film miał wyrażać protest przeciwko „ludzkiemu narcyzmowi, egoizmowi, kolonizatorskiej zachłanności”, jak również, że: „Reżyserka krytycznie odnosi się do postawy reprezentowanej przez – jak sama mówi – tzw. *owners* (właścicieli) w przeciwieństwie do *renters* (najemców). Ci pierwsi – w odróżnieniu od drugich – reprezentują eksploatacyjny stosunek do rzeczywistości, który przejawia się m.in. nadmierną kontrolą, zarządzaniem i eksploatacyjnym stosunkiem do otaczającego świata” (Podsiadło, 2019). Szele przyznaje, że w filmie chciała poddać krytyce również zachłanność i zaborczość względem miłości (por. Demski, Dróżdź, 2018). Podkreśliły jednak, że jej bohaterka – przybrana matka – w krytycznym momencie, w którym można widzieć punkt kulminacyjny wątku melodramatycznego, rezygnuje z zarządzania i wykazuje gotowość na poświęcenie swojego szczęścia – w trakcie Pierwszej Komunii pozwala Ninie zdecydować o sobie.

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, że Michał naigrawa się z sąsiedzkiej przestrogi o duchach budzących się w czasie wichury, a ciało i jego wydzielinę są tematem rozmów, wspomnień, żartów, ale również mikro-skandalu wywołanego przez leżącą w trawie Kaję. W wielu rozmowach ciało jest sprowadzane do czysto fizycznego wymiaru, naturalistycznego i czasami wręcz abiektalnego. Mocno wybrzmiewa to w scenie wieczoru spędzanego z ozdrowiałą matką Muli, Andrzeja i Kai. Rozczulające ją wspomnienie magicznych pierwszych chwil Kai zostaje zestawione z rujnąjącą atmosferę humorystycznym pytaniem o odczucia Michała związane z rodzeniem kamieni nerkowych. Te żarty mają być może poskromić naturę, utrzymać ją w ryzach.

a w górskiej okolicy (a może także i w cichej siostrze oraz jej biologicznych więziach z matką i córką) drzemią demoniczne pierwiastki (coś „pierwotnego, tajemniczego, wypychanego ze zbiorowej świadomości” – Fortuna, 2018) – zaczyna robić się naprawdę groźnie. Protagonistkę (i widza) nęka niemożność zredukowania środowiska i biologii do roli tła dla naszego życia. Atmosfera napięcia²⁰, charakterystyczny motyw wdarcia się obcego w swojskie i gra z imaginarium filmów grozy²¹ zachęcają do spojrzenia na film przez pryzmat tego gatunku²² i zauważenia kluczowej różnicy: „W odróżnieniu (...) od widza klasycznego horroru odbiorca *Wieży*... nie kibicuje powrotowi *status quo* i restytucji uprzedniego porządku” (Podsiadło, 2019).

Katastrofia, entropia i puzzle film

Kolejnym motywem łączącym filmy Szelc i Smoczyńskiej jest katastrofa (w skali makro lub mikro), skutkująca rozpadem dotychczasowego życia, a zwiastująca nadejście czegoś nowego. Zanim w *Wieży. Jasnym dniu* nastąpi kryzys, w którym Kaja odegra szczególną rolę, widzowie filmu Szelc otrzymują liczne sygnały świadczące o powolnym rozpadzie świata. Nadwątlony zostaje nie tylko porządek rodzinny i spoiwość domu, ale także inne niedawne pewniki: granica państwa, charyzma Kościoła, stateczność pracy w korporacji i wrażenie globalnej stabilności²³. Charakterystyczne dla Muli zachowania realizujące potrzebę kontroli zbiegają się z lejtymotywnym poszukiwania uchodźcy/zaginionego turysty przez służby wodne, powietrzne i lądowe, co ukazuje rze-

²⁰ Podobnie jak w *Fudze* jest ono budowane już od pierwszych ujęć filmu, kiedy widz obserwuje jadący samochód w niekomfortowej, bo ograniczającej pole widzenia i wytrącającej z przyzwyczajenia, początkowo niemal zupełnie płaskiej perspektywie pasażera. W niepokojącej ścieżce audialnej słychać tylko podbity elektryczny szum, co wywołuje pewien dysonans między obrazem a dźwiękiem. Otwierająca sekwencja filmu przynosi silne skojarzenia z czółówką *Lśnienia* (1980, reż. Stanley Kubrick), co wzmacnia zapowiedź pełnej napięcia atmosfery. O zamyśle zbudowania klamry kompozycyjnej składającej się z industrialnego początku i wyjścia w las na koniec pisze więcej Podsiadło (2019).

²¹ Poza surrealistycznymi snami i wiedźmowymi cechami Kai warto przypomnieć także wizerunek Niny z początku filmu – witającej gości i skaczącej na trampolinie w albie i z rozpuszczonymi włosami (co konotować może mroczne dziewczęce postaci z filmów grozy). Dyskomfort powodują dziwnie wyolbrzymione dźwięki i personalizowana, niespokojna „vontrierowska” kamera, a także typowy dla horroru motyw naruszenia „swojskiego” przez nieznaną i złowrogą „obce”.

²² Podsiadło (2019), omawiając *Wieżę. Jasny dzień*, sięga po określenie „horror preapokaliptyczny”, zaproponowane przez Fortunę (2018); Kornacki, pisząc o filmie Szelc, do horroru nawiązuje, choć podkreśla, że przyjęcie tej gatunkowej perspektywy wiązałoby się ze „zubożeniem wyraźnych sugestii ideowych płynących z filmu i sprowadzeniem do poziomu fantastyki – neopogańskiej z ducha opowieści religijnej” (Kornacki, 2021, s. 177–178). Do ciekawych wniosków mogłoby doprowadzić zestawienie *Wieży. Jasnego dnia* z horrorem pogańskim, np. z dokonującym niejednoznacznej reinterpretacji gatunku filmem *Midsommar. W biały dzień* (2019, reż. Ari Aster).

²³ Piotrowska (2018) zauważa, że „telewizja informuje nagle o śmierci Dalajlamy” (w innej scenie dzieci oglądają na ekranie obrazy z przemysłowego chowu krów – nieme i znormalizowane cierpienie zwierząt). Michał mimochodem wspomina o globalnym ociepleniu.

czywistość jako chaotyczną i niepodlegającą usilnym ludzkim próbom uporządkowania.

Takie próby okiełznania kryją się także w języku (co wskazywaliśmy wyżej w odniesieniu do kpiarskich żartów bohaterów) oraz w dystrybucji prawa do wypowiedzania się. Podsiadło (2019) zwraca uwagę na odebranie Kai mowy przez Mułę. Kornacki z kolei odnotowuje:

Ksiądz przygotowujący dzieci do pierwszej komunii traci w końcu umiejętność posługiwania się znaczącym językiem (mignie nam w tle wstająca od konfesjonau Kaja – czy wtedy szepnęła kapłanowi przeobrażające słowa?). Gdy „traci język” (zakorzeniony w dotychczasowej kulturze i religii), gdy podczas nabożeństw jego słowa rozpadają się, tworząc schizofreniczne ciągi – widzimy symboliczny obraz²⁴ drzewa zmieniającego się w dym (Kornacki, 2021, s. 177–178).

Ta filmowa świadomość języka kieruje uwagę ku katastrofie komunikacyjnej (por. Wojnowski, 2016, s. 388), która dokonuje się wraz z wyciszoną dramaturgicznie „apokalipsą”.

Finał (i zarazem przełomowy moment) filmowej opowieści jest w wielu aspektach odwrotnością klasycznej filmowej katastrofy omówionej przez Konrada Wojnowskiego – nie ma tu jednostkowego heroizmu „jako najskuteczniejszej postawy radzenia sobie z kryzysem” (Wojnowski, 2016, s. 379), spektakularności (s. 384) – wręcz przeciwnie, rewolta jest „cicha jak szep” (Kornacki, 2021, s. 177); nie ma „herosa ratującego grupę przed przeciwnościami losu” (Wojnowski, 2016, s. 379), a zatem nie ma też spełnienia „symulacyjno-terapeutycznej funkcji przedstawień katastrof”²⁵ (s. 380). Jak zauważa Wojnowski, popkulturowe i komiksopodobne przedstawienie kataklizmów „jeszcze bardziej oddaliło je od rzeczywistości” (s. 384). Tymczasem u Jagody Szela filmowy sjużet wypełniają mikrosceeny rodzajowe, których szczegóły wydają się nieznaczące i którym nie towarzyszy muzyka niediegetyczna, dialogi sprawiają wrażenie wypowiedzianych od niechcienia, „niewyreżyserowanych”, czasem wręcz niezręcznych. To właśnie ten świat, tak wiarygodnie oddający podobieństwo do codzienności dużej, zapewne, części odbiorców filmu, ulegnie rozpadowi.

²⁴ Ze względu na sąsiadujące z wizjami ujęcia budzącej się Muli, ciąg symbolicznych wizji interpretujemy jako sny Muli. Wydaje się, że pokazują one również jej lęki (nie tylko w opisywanej wyżej scenie agresji Kai, ale też np. w ujęciu utożsamiającym Kają z Niną w czasie skakania na trampolinie) i intuicje (Nina jako niosąca wodę lub przejmująca rolę opiekunki – „duszpasterki”? – względem księdza).

²⁵ W takim obrazie katastrofy *Wieża. Jasny dzień* wyraźnie koresponduje z *Melancholią* (reż. Lars von Trier, 2011).

Narracja oparta na dramaturgii „wyciszonej”, a więc nienakierowującej uwagi widza na konkretne wskazówki, pozwala na pewną swobodę w interpretacji roli Kai w filmowej katastrofie. Kornacki pisze:

Kaję trzeba traktować jako osobę metafizyczną, bowiem jedyna nie umiera od podanej trucizny (choć także ją pije). To ktoś, kto został „zesłany” na ten świat (jak w Chrześcijaństwie Chrystus?), by go – w zgodzie z Naturą – przemienić. Ma misję i chyba nie jest sama, bowiem w finale w kierunku pól i lasów wędruje nie tylko rodzina Kai, wędrują tłumy (Kornacki, 2021, s. 179).

Porównanie z Chrystusem to ciekawy trop, bo film rzeczywiście pełen jest nienachalnej chrystologicznej symboliki związanej z postacią Kai. Wybrane fragmenty filmu odczytane przez pryzmat sprawczości bohaterki oraz motywów chrześcijańskich pozwalają zobaczyć, że Kaja przychodzi na świat poprzez cudowne narodziny, wskrzesza (matkę), częstuje (czerwonym!) napojem o niezwykłym działaniu, burzy świątynię (sprawia, że ksiądz traci język) i tworzy nowy „Kościół” zmartwychwstałych. Co więcej, jej krew się spożywa (opowiada o tym Kaja we wspomnieniu z dzieciństwa). Widz może zobaczyć w Kai matriarchalną i ekologiczną wybawczynię. Ale nie musi.

Kiedy w domu Muli zaczynają dziać się dziwne rzeczy, protagonistka (a wraz z nią i odbiorca) wiąże je z obecnością Kai. Za równie znaczącą uznać można jednak scenę, w której sfrustrowana Mula atakuje Kaję, przypisując jej winę za niechęć Niny do uczestnictwa w uroczystości. Czy Mula ma trafną intuicję, czy niesłusznie oskarża siostrę? Niewspółmierne i histeryczne zachowanie protagonistki²⁶ zwraca uwagę na odbiorczy proces porządkowania zdarzeń, związany z tym, że: „Narracja, rozumiana jako powszechnie dominująca forma organizacji tekstu, ma swoje osobliwości: wymusza linearność i teleologię; operuje według logiki sekwencyjnego następstwa (...) i zazwyczaj opiera się na motywowanym przyczynowo następstwie działań wykonywanych przez identyfikowalne podmioty, najczęściej ludzi” (Elsaesser, 2009, s. 23, cyt. za: Wojnowski, 2016, s. 407). Takie odczytanie sceny zasiewa więc pewną wątpliwość co do centralnej roli Kai. Może daliśmy się zwieść i bohaterka jest tylko zaangażowanym świadkiem działania sprzymierzonej siły z zewnątrz?

Nieodrzućcie tego wahania i rezygnacja z ostatecznego wyjaśniania niewyjaśnionych zdarzeń mogą być owocne poznawczo. *Wieża. Jasny dzień* (ze swo-

²⁶ Podobnie zachowuje się ona w scenie odkrycia szmerów w kominie – jej impulsywna próba jednoznacznego rozstrzygnięcia wątpliwości co do dziwnej obecności (wywołana, jak się wydaje, porozumieniem Niny – pewnej swego zdania – z Kają) nie prowadzi do odpowiedzi na pytanie, kto lub co powoduje hałas, lecz do ogólnego zamieszania.

ją alinearnością, szeptami spoza diegezy, tajemniczymi bohaterami i niejednoznaczną focalizacją – por. Szczekała, 2018, s. 14) pozwala na to, by czytać ją niczym *mind-game film*, utrzymujący „widza w niepewności co do reguł i logiki świata przedstawionego” (Wojnowski, 2016, s. 404). W takim przypadku „celem komunikacji staje się wstrząs poznawczy i wzrost entropii (...), a nie domknięcie komunikatu” (Wojnowski, 2016, s. 388). Także u Szela „katastrofa otwiera film nie tylko w sensie semiotycznym – umożliwiając różne odczytania i interpretacje – ale także informacyjno-energetycznym, stymulując i pobudzając produkcję informacji po zakończonym seansie” (s. 408). Film „tworzy nowe rodzaje wiedzy” (Elsaesser, 2009, s. 25, cyt. za: Wojnowski, 2016, s. 407), a otwarte zakończenie *Jasnego dnia* to nowy początek nie tylko dla bohaterów, ale potencjalnie także dla widzów.

Czy podobne motywy wskazać można w *Fudze*? Co może wydawać się zaskakujące, w filmie Smoczyńskiej także obecnych jest wiele elementów typowych dla *mind-game films*, wskazanych przez Barbarę Szczekałą (Szczekała, 2020):

achronologia i alinearność (bieg wydarzeń przeplata się z wizjami, zaś filmowa interpunkcja nie daje pewności co do struktury czasowej),

niepewny status świata przedstawionego [diegeza obserwowana jest przez – jak to metaforycznie ujęła Anita Piotrowska – „filtry obcości” (Piotrowska, 2018), a źródło mrocznych obrazów pozostaje długo zagadką],

narracyjnie niewiarygodny i psychopatologiczny bohater,

niejednoznaczna narracja konieczna do zrekonstruowania przez odbiorcę w trakcie seansu (widz musi poukładać w całość historię Alicji/Kingi, choć nie jest to zadaniem karkołomnym, zwłaszcza że dialogi bohaterów nie pozostawiają wielu wątpliwości).

Publiczności, jak w przypadku *mind-game films*, niejednokrotnie towarzyszy z pewnością uczucie dyskomfortu, na przykład w scenie odkrycia nagrobka Kingi Słowik. W tym momencie wiele się jednak wyjaśnia, a nie komplikuje. *Fuga*, mimo że delikatnie nas zwodzi, to nie „trzępie mózgu”, nie rujnuje wcześniejszych hipotez odbiorczych w swoich znaczących ujęciach. Zaburzenie lękowe bohaterki nie jest dla nas tajemnicą. Cechy tego stanu psychicznego nie ingerują w narrację tak mocno i w sposób na tyle ukryty dla widza, by była ona niewiarygodna, nawet jeśli film pozwala w pewnym stopniu wraz z protagonistką doświadczyć amnezji (przez pierwsze minuty filmu, jak ona, prawie nic o niej nie wiemy, a poznajemy ją w momencie przyścia znikąd, z niepamięci) i wizji (reminiscencji albo koszmarów o wyraźnie horrorowej estetyce). Końcowe długie ujęcie oddalającej się od domu bohaterki (z symbolicznym, uwalniającym przeje-

ściem kamery przez szybę) zostawia nas z refleksją o znaczeniu decyzji bohaterki i jej akceptującego przyjęcia przez Daniela, a nie z eksplozją myśli próbujących okiełznać „narracyjny galimatias” (Szczekała, 2018, s. 21). Mimo to, jak wspominaliśmy, film pozostaje otwarty na różne odczytania.

Do katastrofy komunikacyjnej między filmem a widzem w przypadku *Fugi* nie dochodzi, choć katastrof w historii Alicji nie brakuje. Opowieść prezentuje cały ich ciąg: pierwszą z nich jest rozpad małżeństwa Słowików, drugą spowodowany gwałtowną reakcją wypadek drogowy. Skutkuje on jednocześnie dezintegracją tożsamości: kobieta za sprawą tytułowego zaburzenia ucieka od odrzuconego i zagrożonego „wcielenia”. Powrót Alicji przypieczętowanie rozpadu rodziny Słowików i Kowalskich. Problem dezintegracji znaczeń wybrzmiewa w filmowym motywie przemianowywania. Bohaterka zmienia imię i nowego imienia broni. Kiedy ojciec rozwiesza w domu Słowików karteczki z nazwami przedmiotów, Alicja odbiera to jako paternalizujące i opresyjne. Swój bunt wobec odpodmiotawiających oczekiwań i zastanych kategorii wyraża, dołączając do pozornie niewinnej, ale jakże subwersywnej, zabawy Daniela w przeklejanie karteczek – zmianę nazw i znaczeń. O imionach i możliwości ich modyfikacji rozmawia z chłopcem na plaży. Kilkulatek wskutek kryzysu emocjonalnego i doświadczenia rozpadu dotychczasowego poczucia bezpieczeństwa, w jednej ze scen rezygnuje ze swojego imienia. Etykiety mogą być kwestionowane – pokazuje bohaterowie, i to samo dotyczy społecznych funkcji.

Zakończenie

Wydaje nam się przy tym, że twórczyniom obu filmów nie chodzi o proste przesunięcie społecznej normy; decyzje podejmowane przez bohaterki oraz konstrukcja tych postaci mają szerszy wymiar. Niezwykle istotna jest w tym kontekście inna teza dotycząca melodramatu macierzyńskiego, wynikająca z wielokrotnie podejmowanych studiów nad tym gatunkiem, zgodnie z którą dyskurs macierzyński łączy się zwykle z innymi dyskursami (stanowi bowiem część większego społeczno-obyczajowego pejzażu). Podobnie jest naszym zdaniem w przypadku obu opisywanych filmów. Dyskurs macierzyński jest w nich silnie powiązany z dyskursem natury oraz klasowości. Oba obrazy sugerują, że „ideologia macierzyńska” wprzęgnięta została w patriarchalno-kapitalistyczny system społeczny, który chwieje się w posiadach. W tym świetle postawę matek z filmów Szela i Smoczyńskiej odczytywać należy jako bunt przeciwko porządkowi społecznemu, w którym nie znajdują dla siebie miejsca. Znaczące jest to, że w obu filmach bohaterki przybywają do zamożnego domu, do którego nie są przystosowane. Kinga podejmuje decyzję o odejściu, mimo iż prawdopodob-

nie wszystko już sobie przypomniała – w rozmowie z mężem mówi jednak: „nie nadaję się”. Obie bohaterki na swój sposób unicestwiają pseudoidyllę panującą w ich otoczeniu (w *Wieży*... ten kres jest jedynie bardziej dosłowny). W kontekście perswazyjnego oddziaływania struktury narracyjnej melodramatu macierzyńskiego *novum* w obu filmach nie stanowi samo odejście matek od własnych dzieci (wielokrotnie czyniły tak przecież bohaterki klasycznych melodramatów), lecz to, że los i dobro dziecka nie stanowią już centralnego motywu i nadrzędnej wartości w działaniu bohaterek. Można je przy tym nazwać matkami abiektałnymi – zakłócającymi porządek (np. swoją nagością) i fizjologicznie odpychającymi. Zmierzenie się z wywrotowym unieważnieniem kobiecych zobowiązań wobec więzów krwi i mitu matki w finale filmów jest zadaniem dla widza (a siła potencjalnego wstrząsu zależy oczywiście również od indywidualnych przekonań).

Bibliografia:

- Birkholc, R. (2019). *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*. Kraków: Universitas.
- Chollet, M. (2019). *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Fortuna, G. (2018). *Wieża. Jasny dzień*, „Kino”, nr 3, s. 74.
- Gomel, E. (2018). *Zombie w science fiction w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości*, [w:] K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk (red.), *Groza i postgroza*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- Jacobs, L. (2009). *Unsophisticated Lady: The Vicissitudes of the Maternal Melodrama in Hollywood*. „Modernism/Modernity”, vol. 16, no. 1.
- Kaplan, A. E. (1992). *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London and New York: Routledge.
- Korczarowska, N. (2022). *Funkcje „znaczącego ujęcia” w popularnym wariacie „puzzle films”*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 118.
- Kornacki, K. (2021). *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w wytwórczości współczesnych polskich reżyserek*. „Images”, vol. 30, no. 39.
- Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Olkusz, K. (2016). *Z horroru w horror. Alegoryczność literackich narracji zombiecentrycznych w perspektywie politycznej, społecznej i ekonomicznej*. „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 6 (9).
- Piotrowska, A. (2018). *Ta, która wie*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ta-ktora-wie-152400>, dostęp: 29.09.2022.
- Podsiadło, M. (2019). *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, <https://pleograf.pl/index.php/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/>, dostęp: 29.09.2022.
- Raczkowski, T. (2021). *Peryferyjne (de)konstrukcje. Czarownice i ich potencjał demaskatorski z perspektywy krytycznych ujęć filmowych*. „Czas Kultury”, nr 2.

- Stachówna, G. (2001). *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków: Rabid.
- Szczekała, B. (2018). *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.
- Szczekała, B. (2020). *Swojskie mózgotrzepy i przasne atrakcje. Postklasyczne tendencje w kinie polskim*, <https://pleograf.pl/index.php/swojskie-mozgotrzepy-i-przasne-atrakcje-postklasyczne-tendencje-w-kinie-polskim/>, dostęp: 28.09.2022.
- Szelc, J. (2018). „Nie mam zamiaru już niczego udawać”. Wywiad z Jagodą Szelc, http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szelc/, dostęp: 29.09.2022.
- Viviani, C. (1980). *Who is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film 1930–1939*. „Wide Angle”, vol. 4, no. 2.
- Wichrowska, M. (2018). *Fuga*, <http://ekrany.org.pl/odkrycia/fuga/>, dostęp: 28.09.2022.
- Williams, L. (1984). “Something Else besides a Mother”: Stella Dallas and the Maternal Melodrama. „Cinema Journal”, vol. 24, no. 1.
- Wojnowski, K. (2016). *Pożyteczne katastrofy*. Kraków: Universitas.

Abstract

In the paper, two recent Polish movies about motherhood are considered: *Tower. A Bright Day* (2017) by Jagoda Szelc and *The Fugue* (2019) by Agnieszka Smoczyńska. The authors argue that both movies transform the classic plot of a maternal melodrama to depict its heroines as mothers who can make their decision to leave. Simultaneously both main female characters – Kaja and Kinga – are portrayed as somewhat dysfunctional, “abjective”, and monstrous. However, the narration of the movies seems to sympathize with them. As a result, *Tower. A Bright Day* and *The Fugue* bring uneasy and provocative images of motherhood as well as the vision of upcoming catastrophe (in social and even extraterrestrial sense).

Key words: Melodrama in motion pictures, Motherhood in popular culture, Puzzle films, Women in motion pictures.

Słowa kluczowe: melodramat filmowy, macierzyństwo w kulturze popularnej, puzzle films, kobiety w kinie.

Varia

Ewa Mazierska

University of Central Lancashire, Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0002-4385-8264

Plebiscyt *Sight and Sound* na najlepszy film: niespodzianki i rozczarowania

Plebiscyty *Sight and Sound* na najlepszych sto filmów w historii tego medium, przeprowadzane od 1952, raz na dekadę, są ważnym barometrem zmian dotyczącym filmowych gustów szeroko rozumianych specjalistów od filmu: krytyków filmowych, a od pewnego momentu także reżyserów. Taki gust nie jest ani całkowicie subiektywny, ani nie odzwierciedla obiektywnej estetycznej wartości filmów. Kształtują go czynniki dotyczące samego kina, począwszy od zmian w technologii produkcji filmów, a kończąc na sposobie dystrybucji, jak również wiele pozafilmowych czynników, takich jak wydarzenia polityczne. Ma na niego wpływ również wiek, płeć, rasa, narodowość jurorów i ich lojalność wobec „własnego” kina lub jej brak.

Wyniki ostatniego takiego plebiscytu zostały opublikowane w grudniu 2022 roku i spotkały się z dużym zainteresowaniem w przestrzeni wirtualnej. Niezliczeni komentatorzy zwracali uwagę na znaczne różnice między rezultatami tego głosowania a poprzedniego, z 2012 roku. Najbardziej rewolucyjna zmiana dotyczy filmu na samym szczycie: *Vertigo* (1958) Alfreda Hitchcocka, film, który zwyciężył w 2012 roku, ustąpił miejsca na podium *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), w reżyserii Chantal Akerman. Pierwszy raz w historii tego plebiscytu zdarzyło się, że film kobiety-reżyserki wspiął się tak wysoko. *Jeanne Dielman* pojawiła się w pierwszej setce także we wcześniejszych edycjach plebiscytu, ale tym razem skoczyła aż o 35 miejsc w porównaniu z edycją z 2012 roku.

W porównaniu z poprzednimi głosowaniami proporcja filmów zrealizowanych przez kobiety ogromnie wzrosła. Oprócz dwóch filmów wyreżyserowanych przez Akerman (drugim jest *News from Home*, 1976), znajdziemy tu również filmy w reżyserii Claire Denis, Mayi Deren, Agnès Vardy, Julie Dash i Věry Chytilovej. Stosunkowo nowe filmy także dotarły do pierwszej setki w większych ilościach niż we wcześniejszych edycjach. Dotyczy to takich filmów jak *Parasite* (2019) Bong Joon-ho na 90. miejscu, *Moonlight* (2016) Barry Jenkinsa na 60. i *Portret kobiety w ogniu* (2019) Céline Sciammy na 30., co spotkało się chyba z największym zdziwieniem i protestami w przestrzeni internetowej. Filmy czarnoskórych i azjatyckich reżyserów także zanotowały postęp, na co wskazują wysokie miejsca Bong Joon-ho i Jenkinsa, jak również twórcy animowanych filmów z Japonii, Hayao Miyazakiego. Ostatni plebiscyt także dowartościował, jeśli można tak powiedzieć, dwóch klasyków kina postmodernistycznego: Davida Lyncha i Wong Kar-Waia. Uwzględnieni oni byli w poprzedniej edycji plebiscytu, ale nie tak wysoko. *Mulholland Drive* (2001) Lyncha wspiął się na ósme miejsce, a *Spragnieni miłości* (2000) Wonga na piąte. Każdy z tych reżyserów zanotował też drugi film w pierwszej setce, pokazując, że popularność ich twórczości nie jest kwestią przelotnej mody.

Z nowej listy *Sight and Sound* zniknęły takie klasyki jak *Lawrence z Arabii* (1962), Davida Leana, *Wściekły byk* (1980) Martina Scorsese i *Rio Bravo* (1959) Howarda Hawksa. Nie dojrzymy tam także żadnych filmów takich reżyserów jak Nicholas Ray, Ernst Lubitsch, Luis Buñuel czy Robert Altman. Ponadto filmy wielu ważnych reżyserów z młodszego pokolenia, takich jak Pedro Almodóvar, Lars von Trier i Paul Thomas Anderson, nie dostały się do pierwszej setki.

Przyglądając się wynikom tego głosowania, można także dojść do wniosku, że epoka dominacji kina tworzonego przez białych Europejczyków, jeśli nawet się jeszcze nie zakończyła, to w każdym razie dobiega kresu. W szczególności Jean-Luc Godard, który dominował w głosowaniu z 2012 roku, z aż czterema filmami w pierwszej pięćdziesiątce, obecnie pozostał z tylko jednym filmem, *Do utraty tchu* (1960), na 38. miejscu, 24 pozycje niżej niż w 2012 roku, i 24 miejsca za *Cleo od piątej do siódmej* (1962) Agnès Vardy, która zawdzięcza ten wynik najprawdopodobniej temu, że jej film postrzegany jest jako klasyk kina kobiecego, a nie dlatego, że należy on do francuskiej Nowej Fali.

Z mojej perspektywy – osoby pochodzącej z Europy Wschodniej i dawnej „komunistycznej” części kontynentu – najciekawsze są rezultaty filmów pochodzących z dawnego bloku wschodniego. Ich pozycja bardzo osłabła. Na obecnej liście znajdziemy tylko dwa filmy z Europy Wschodniej (wyłączając dawny Związek Radziecki): *Stokrotki* (1966) Chytilovej na 28. miejscu i *Sátántangó*

(1994) Béli Tarra na 78. miejscu. Choć trzeba się cieszyć z sukcesów Chytilovej i Tarra, warto zauważyć, że film Tarra został zdegradowany z mocnego 36. miejsca w 2012 roku. Z tej perspektywy jego sytuacja przypomina los Krzysztofa Kieślowskiego, którego *Dekalog* znalazł się na liście z 2002 roku, na 69. miejscu, by zniknąć w plebiscycie z 2012 roku. Ponadto *Stokrotki* najprawdopodobniej funkcjonują na tej liście raczej jako reprezentant kina feministycznego niż wschodnioeuropejskiego, czechosłowackiego czy czeskiego. Inna godna uwagi nieobecność dotyczy *Chinatown* Romana Polańskiego, który znalazł się na listach z 2002 i 2012 roku, a w 2022 utrzymał się już tylko na liście „reżyserskiej”.

Inna znamienita różnica dotyczy kina rosyjskiego i radzieckiego. Najwyższą pozycję spośród filmów z tego regionu ma obecnie *Człowiek z kamerą* (1929), znalazłszy się na miejscu dziewiątym. Film Dzigi Wiertowa, który zarazem doszedł najwyżej ze wszystkich filmów dokumentalnych, niemalże zachował swe poprzednie miejsce, w edycji z roku 2012 zajął bowiem ósmą pozycję. Inne rosyjskie i radzieckie filmy jednak znacznie się obsunęły w klasyfikacji *Sight and Sound*. *Pancernik Potiomkin* (1925) Siergieja Eisensteina, który w przeszłości był uznawany w tym plebiscycie za najlepszy film wszech czasów, zsunął się na 54. pozycję. Odkąd utracił on uprzywilejowane miejsce na szczycie, systematycznie zsuwał się w dół w tym kanonie światowego kina (jak i innych kanonach). W 2002 był na siódmym miejscu, a w roku 2012 zajął pozycję jedenastą. Obecny spadek to jednak nie łagodne zsuwanie się, ale dramatyczny zjazd.

Inne radzieckie filmy, które dostały się do setki z 2022 roku to dwa filmy Andrieja Tarkowskiego: *Zwierciadło* na miejscu 31. i *Andriej Rublow* na miejscu 67. Nie znajdziemy na liście żadnych rosyjskich filmów zrealizowanych po upadku Związku Radzieckiego, mimo znacznej ilości filmów uznawanych niekiedy za arcydzieła, jak filmy Andrieja Zwiagincewa: *Powrót* (2003), *Wygnanie* (2007), *Elena* (2011) czy *Lewiatan* (2014).

Te zmiany można wytłumaczyć wieloma czynnikami. Na temat niektórych mogą tylko spekulować. Jednym z czynników jest ogromne poszerzenie puli głosujących specjalistów, z 800 w 2012 roku do ponad 1600 w roku 2022. Ta nowa grupa krytyków pochodzi z większego obszaru geograficznego, w rezultacie czego ich wybór jest mniej zachodniocentryczny niż we wcześniejszych głosowaniach. Warto zaznaczyć, że kiedy w 1952 roku ogłoszono pierwszy plebiscyt, historia kina nie miała nawet 60 lat, obecnie liczy zaś sobie ponad 120. W tym okresie nie tylko powstało wiele filmowych arcydzieł, ale również wkroczyło na scenę kilka pokoleń krytyków filmowych. Oczywiście, znają oni inną historię kina niż ta, z którą zapoznali się przedstawiciele starszych pokoleń, najprawdopodobniej nowsze filmy znają lepiej niż starsze. Nasz dostęp do filmów także

różni się od tego sprzed trzydziestu, dwudziestu, a nawet dziesięciu lat – filmy ogląda się częściej na DVD czy platformach VOD niż w kinie. Z tego powodu także trudniej dziś mówić o ukrytych perłach, pomijanych przez krytyków, którzy nie mają do nich dostępu.

Inne czynniki można określić jako czynniki polityczne. Jedna zmiana dotyczy promocji idei różnorodności i inkluzywności, co w innym kontekście określiłam jako symptom „zwrotu moralnego” w krytyce i historii kina. W praktyce oznacza to akceptację systemu kwotowego, zgodnie z którym reprezentanci pewnych wcześniej marginalizowanych czy prześladowanych społeczności, uzyskują reprezentację, w tym przypadku na liście najlepszych filmów. Takich grup jest bardzo wiele, potencjalnie mogą ich być tysiące, więc pojawia się kwestia, które z tych grup najbardziej zasługują na wyróżnienie, gdyż znajdują się szczególnie wysoko na „martyrologicznej piramidzie”. Do tych marginalizowanych społeczności należą reżyserki, które wciąż stanowią mniejszość pośród osób parających się tym zawodem. Można się domyślać, że krytycy działający zgodnie z systemem kwotowym, starali się o to, by na ich liście znalazł się przynajmniej jeden film zrealizowany przez kobietę. Bardzo prawdopodobne, że tacy krytycy wybrali *Jeanne Dielman*, ponieważ funkcjonuje ona jako klasyk kina feministycznego. Takie podejście w znacznym stopniu wyjaśnia też wysokie miejsca filmów Vardy, Denis i „naszej” Chytilovej, której *Stokrotki* cieszą się pozycją feministycznego klasyka. Na podobnej zasadzie sukcesy ruchu Black Lives Matter zachęciły głosujących do umieszczenia filmów czarnoskórych reżyserów na ich listach.

Ze słabej reprezentacji kina Europy Wschodniej możemy wyciągnąć wniosek, że twórcy z tej części świata nie cieszą się już pozycją marginalizowanej i prześladowanej mniejszości dzięki wcieleniu znacznej części krajów byłego obozu socjalistycznego do takich struktur jak EU i NATO. Myślenie w kategoriach wynagradzania krzywd w znacznym stopniu, moim zdaniem, wyjaśnia poprzednie sukcesy Krzysztofa Kieślowskiego na liście S&S i późniejsze jego zniknięcie z tej listy. Jak napisał mój kolega-filmoznawca z Polski: my – jako „gorsi inni” – zostaliśmy wyparci przez „lepszych gorszych innych”, bardziej pokrzywdzonych lub „egzotycznych”. Sytuacja Rosji jest pod tym względem jeszcze gorsza niż reszty Europy Wschodniej i postkomunistycznego świata, ponieważ wojna na Ukrainie doprowadziła do szerokiego bojkotu sztuki rosyjskiej i radzieckiej, obejmującego nawet dzieła takich gigantów muzycznych jak Czajkowski i Strawiński. Niechęcią do Rosji wyjaśnić można degradację Eisensteina i nieobecność na liście współczesnych filmów rosyjskich, ponieważ kojarzą się wielu z rosyjskim imperializmem. Z drugiej strony świetną pozycję *Człowieka z kamerą* można wyjaśnić tym, że film ten zamówiony został przez Ukraińskie Studio

Filmowe, a jego autor, Dziga Wiertow, Żyd urodzony w Białymstoku, którego artystyczny pseudonim przetłumaczyć można jako „bączek”, może uchodzić za ukraińskiego, a tym samym nie-rosyjskiego artystę. W przeciwieństwie do Wiertowa Eisensteina, znacznie trudniej jest „oswobodzić” z rosyjskiej i radzieckiej kultury. Wprawdzie Eisenstein także był Żydem urodzonym poza obecnym terytorium Rosji, ale nigdy nie zaznaczał on swego łotewskiego pochodzenia, tak jak Wiertow ukraińskiego. Kwestie polityczne, a zwłaszcza sukcesy ruchu #MeToo można też uznać za przyczynę degradacji *Chinatown* Polańskiego. W ostatniej dekadzie stał się on bowiem obiektem wzmożonych ataków w związku z aferą z Samantha Geimer z lat 70. XX wieku.

Interesującą kwestią jest również sprawa lojalności jurorów wobec kina kraju czy regionu swego pochodzenia. W 2022 roku nie było dane mi tego sprawdzić, bo BFI, który ten plebiscyt organizuje, nie ogłosiło listy jurorów i ich wyborów w przeciwieństwie do edycji z 2012 roku. Kiedy te wybory analizowaliśmy z kolegami z Uniwersytetu Gdańskiego, uderzyło nas wówczas, że jurorzy z Polski niechętnie głosowali na polskie czy wschodnioeuropejskie filmy – ich wybór był, z grubsza, zachodniocentryczny. Pod tym względem byłam wówczas wyjątkiem.

Wszystkie te czynniki nie zmieniają faktu, że dany film musi się wyróżniać jakością albo miejscem w kanonie, by trafić na listę S&S. Problematyczny wydaje się również wybór stu filmów, jeśli wziąć pod uwagę 120 lat rozwoju kina – trzeba wiedzieć, że jurorzy mają prawo oddać dziesięć głosów na swoje typy. Taki wybór, jak przekonałam się na własnej skórze, to zadanie bolesne, z powodu konieczności pominięcia wielu ukochanych filmów i nieuchronnego uwzględniania kryteriów pozafilmowych. W moim przypadku starałam się, by umieścić na liście tylko jeden film ulubionego reżysera i wybierać produkcje z różnych okresów historii kina. Niektóre z tych kryteriów mogą być czysto subiektywne, na przykład związane z czasem i miejscem, w którym zetknęliśmy się z danym filmem po raz pierwszy. Inne jednak mogą brać pod uwagę współczesne polityczne i społeczne okoliczności.

Warto na koniec podkreślić, że ten plebiscyt odzwierciedla gust specjalistów, który z definicji jest elitarny, gdyż reprezentują oni elitę wielbicieli kina. Gdyby listę najlepszych filmów stworzyć na podstawie wyników box office albo wyświetleń w internecie, z całą pewnością otrzymalibyśmy odmienną listę, bez dzieła Akerman na podium i z filmami białych mężczyzn, takich jak Hitchcock, Hawks, Kubrick, Spielberg i Polański na wyższych miejscach, niż są obecnie. Interesującą kwestią jest to, czy na przestrzeni dekad te plebiscyty przybliżyły się, czy oddaliły od tego, co określiłabym gustem powszechnym. Przypuszczam, że w 2022 roku raczej mogliśmy zaobserwować to drugie zjawisko.

Barbara Giza

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
ORCID: 0000-0002-2207-0662

Recenzja książki *Nóż w wodzie.* *Non stop* pod redakcją Pawłowskiej-Jądrzyk Tomczyk-Jarzyny

Film Romana Polańskiego *Nóż w wodzie* (prod. 1961, prem. 1962) to fenomen z kilku co najmniej powodów. Jest debiutem fabularnym tego twórcy, już na etapie realizacji budzącym szerokie zainteresowanie, a nawet sensację. Filmem, którego los już w okresie premiery zdecydował także o losach życiowych samego Polańskiego (emigracja wymuszona ze względu na krytykę komunistycznych władz zarzucających filmowi promowanie zachodnich wzorców). Filmem, który otrzymał nominację do Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny i przegrał z *Osiem i pół* Felliniego. Filmem, który w sposób brawurowy rzuca wyzwanie promowanemu w oficjalnych przekazach stylowi życia w Polsce przełomu lat 50. i 60., stylowi, który miał się cechować skromnością postaw i potrzeb, ambicją radosnego budowania socjalizmu, wysoką świadomością polityczną, upodobaniem czy też nawet miłością do pracy, brakiem chciwości (wobec mającego wkrótce nastąpić powszechnego dostępu do dóbr materialnych) oraz gotowością do poświęcania się dla dobra kolektywu i brakiem indywidualizmu, rozumianego jako egoizm. „Zginie zarazem tak zwany indywidualizm, a właściwie szpetny egoizm moralny, społeczny i polityczny demokracji burżuazyjnej, będący wyrazem indywidualistycznej, egoistycznej i chaotycznej gospodarki kapitalistycznej opartej na własności prywatnej...”¹ – zakładano przecież w podwalinach systemu.

¹ Por. W. Spasowski, *Wyzwolenie człowieka w świetle filozofii, socjologii pracy i wychowania ludzkiego*, Warszawa 1933, s. 272.

Nóż w wodzie z całym swoim światem przedstawionym i tworzącą go koncepcją stawał w kontrze do tak widzianej rzeczywistości, demaskował nie tyle już nieprawdziwość wyżej wymienionych cech „socjalistycznego człowieka”, ile ich głęboką i totalną kompromitację. Był filmem o luksusie, o arogancji, nawet bezczelności, o hardości, zarozumiałstwie, przesadzie, braku miary, zamożności, dostatku, dumie i megalomanii, prezentował skrajny indywidualizm, kompletny brak odniesień do socjalistycznego uświadomienia społecznego, amoralność, nieetyczność, pewną demoralizację. Unaoczniał przegraną systemu, odważnie obnażył jego fałsz – w tym sensie był filmem politycznym, o cechach wywrotowych.

Ale przecież w tym fakcie tkwi także inny jeszcze fenomen *Noża w wodzie*: przedstawiał historię uniwersalną, losy ludzi ujęte w jeden czas, jedną przestrzeń i jedną akcję. Relacje małżeńskie, kobieta i dwaj mężczyźni, starcie młodości z dojrzałością, zdrada, zawiść, śmierć, wina i kara – to tematy odwieczne, podejmowane ciągle i na nowo przez kolejne pokolenia, zawsze aktualne. Jest i trzeci fenomen: samego reżysera, jednego z najważniejszych w historii filmu światowego po 1945 roku. Wielkiego reżysera o dramatycznej historii życiowej, którego twórczość stanowi nieustające wyzwanie dla wielu badaczy z całego świata i – trzeba to również przyznać – skutecznie wymyka się próbom jednoznacznych ujęć oraz całościowych podsumowań.

Z tego konglomeratu przyczyn wyłaniają się powody, dla których powstała książka *Nóż w wodzie. Non stop*. 60. rocznica premiery tego filmu – jak każdy jubileusz – skłania bowiem nie tylko do gratulacji czy laudacji, ale też do podsumowań, stanowiąc impuls do refleksji o charakterze głębszym, do stawiania pytań, czasem takich, które już padły, ale domagają się znowu odpowiedzi, a czasem takich, które są formułowane po raz pierwszy (pod wpływem okoliczności czy aktualnych dylematów). Świadomość tego stanu rzeczy towarzyszy autorom książki, których teksty złożyły się na jej zawartość.

W książce pomieszczono teksty dwanaściorga autorów z dziewięciu ośrodków naukowych, którzy podejmują się zadania tyleż ciekawego, ile trudnego, ze względu na ogromne bogactwo znaczeniowe i kontekstualne filmu *Nóż w wodzie*, ale także wobec bardzo licznej literatury, jaka narosła w odniesieniu do tej produkcji. Jak i gdzie znalazła się przestrzeń dla kolejnych rozważań? Autorzy umieszczają film w rozmaitych perspektywach badawczych dotyczących ideologii, struktury, języka, symboliki, aspektów dźwiękowych, wizualnych (w tym także analizy ikonicznej), produkcyjnych, kina międzynarodowego, relacji międzyludzkich. W efekcie powstało opracowanie, które stanowi udaną próbę znalezienia formuły na zmierzenie się z ponownym namysłem nad filmem, który jest dziełem tyleż fascynującym, co wielokrotnie już opisywanym i badanym.

Opracowanie, którego tematem jest film Polańskiego, ale które w istocie nie dotyczy wyłącznie tego obszaru, ale także w jakiś sposób portretuje współczesne filmoznawstwo, jest jakby „o nas”. Teksty w książce odnoszą się do *Noża w wodzie* w rozmaity sposób, prezentując bogactwo dorobku tej dyscypliny, a tym samym kondycję oraz potencjał, polegający między innymi na stałym fermentie intelektualnym prowokującym do nieustannego poszukiwania ciągle nowych wyzwań – nawet tam, gdzie dokonano już szeregu rozpoznań i ustaleń (kto wie, czy nie jest to może nawet trudniejsze aniżeli implementowanie całkowicie nowych koncepcji).

Książkę otwiera tekst Roberta Birkholca o polskiej recepcji *Noża w wodzie* i wyzwaniu, jakie film ten stanowił zarówno dla ówczesnego, jak i kolejnych pokoleń krytyków filmowych. Następnie Iwona Kolasińska-Pasterczyk rozważa symboliczną rolę Chłopaka jako „emisariusza”, posłańca mającego skonfrontować starszego mężczyznę ze śmiercią i koniecznością rozliczenia się ze swoim życiem. Z kolei Adam Domalewski analizuje w swoim tekście konteksty zazdrości i zdrady, zaś Iwona Grodz osiłą swego tekstu czyni motyw gry i udawania odnosząc go do całej twórczości Polańskiego. Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska zajmuje się obecnym jej zdaniem w filmie *Nóż w wodzie* motywem podwojenia i opracowuje go w perspektywie teorii i antropologii fotografii. W tekście Barbary Kity opracowane zostaje zagadnienie związków *Noża w wodzie* z Nową Falą, ale w kontekście diagnozy kultury i społeczeństwa przełomu lat 50. i 60. Piotr Kletowski odnosi się do kwestii autorstwa filmowego i zastanawia nad wpływem filmu Polańskiego na późniejszą twórczość Jerzego Skolimowskiego.

Anna Grochowiak zajmuje się – jak ocenia – kluczowym dla znaczenia filmu, aspektem przestrzeni, a tekst na ten temat proponuje także Izabela Tomczyk-Jarzyna, skupiając się wszakże na roli przestrzeni w orientowaniu widza w świecie przedstawionym. Weronika Kobylińska pisze z kolei o warstwie dźwiękowej filmu, podejmując próbę odtworzenia „portretu dźwiękowego” bohaterów dzieła Polańskiego. Opracowanie Krzysztofa Kornackiego mieści się w obszarze *production studies* i prezentuje *Nóż w wodzie* jako przedsięwzięcie produkcyjne, natomiast Agnieszka Smaga pisze o plakatach promujących film.

W drugiej części książki znajduje się obszerny aneks, w którym umieszczono tekst Ewy Mazierskiej „Roman Polański (i inni) przed sądem”, stanowiący autorski przekład artykułu, który pierwotnie ukazał się w języku angielskim². Swoją drogą nie sposób w tym miejscu nie zwrócić uwagi na fakt, że Ewa Mazierska była także recenzentką naukową omawianej publikacji (!?). Jej tekst jest jednak

² Ewa Mazierska, *Roman Polański (and others) on Trial*, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2022.2088135>

świetnym opracowaniem dotyczącym wpływu dyskusji dotyczącej prywatnego życia Polańskiego na recepcję jego filmów, ale także – i to może jest najważniejsze – zmieniającego się stosunku do wartości kina i sztuki, który można obecnie zaobserwować, a który badaczka nazywa „moralnym zwrotem” w historii kina i sztuki. Tekst ten stanowi znakomite studium obserwacji wpływu przemian społecznych na postrzeganie utworów audiowizualnych, podkreślając ambiwalencję ocen wystawianych tym utworom, podyktowaną często kryteriami pozaartystycznymi.

Książka *Nóż w wodzie. Non stop* to opracowanie dające do myślenia zarówno filmoznawcom zainteresowanym filmem jako tekstem, jak i obserwatorom przemian w zakresie społecznej historii kina. Jego lektura stwarza okazję do refleksji nad potrzebą, formą i możliwymi kierunkami ponownych powrotów do dzieł tworzących historię kina ujmowanych jako teksty, jak również nad zmiennością kontekstów, które decydują o społecznym rozumieniu tych utworów.

Biogramy

Adam Domalewski

Absolwent filmoznawstwa i teatrologii, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polska). Interesuje się studiami nad filmem i religią oraz europejskim kinem diasporycznym w XXI wieku. Publikował prace w wielu czasopismach, m.in. w „Ekphrasis”, „Kwartalniku Filmowym”, „Images” i „Ekranu”.

Barbara Giza

Dr hab., prof. nadzwyczajny w Instytucie Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach UMCS. Od 2004 roku pracuje naukowo w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Filmoznawczyni i medioznawczyni, zajmująca się społecznymi i kulturowymi aspektami filmu, piśmiennictwem filmowym, szeroko rozumianymi związkami filmu z literaturą, rolą filmu w komunikacji społecznej oraz studiami nad dziennikarstwem. Autorka książek: „Między literaturą, a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego” (wyd. TRIO 2007), „Do filmu trafiłem przypadkiem. Z Jerzym Stefanem Stawińskim rozmawia Barbara Giza” (wyd. TRIO 2007), „Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze” (współred. Anna Zeidler-Janiszewska, Ryszard Nycz, wyd. Academica 2008), „Jerzy Stefan Stawiński. Scenariusze oryginalne” (wyd. TRIO 2009), „Post – soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych, a polska widownia” (współred. Mirosław Filiciak, wyd. SCHOLAR 2011).

Gabriela Jędrusik

Studentka drugiego stopnia kulturoznawstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Swoje badania koncentruje na kinie familijnym oraz funkcjonującym w jego obrębie popularnym pełnometrażowym filmie animowanym. Jej głównym celem badawczym jest przedstawienie techniki animacji jako zróżnicowanej stylistycznie formy sztuki filmowej, która nie należy wyłącznie do publiczności dziecięcej, a często obecny w niej dubbing rozpatrywany może być z perspektywy przekaznika kultury. Po godzinach ilustratorka i artystka specjalizująca się w rysunku tradycyjnym oraz cyfrowym. Oprócz tego, animatorka czasu wolnego oraz wielbicielka filmów, seriali oraz japońskich komiksów. Czeką na swoją szansę, by w końcu odwiedzić Disneyland i spotkać wszystkie ulubione czarne charaktery.

Mateusz Katner

Absolwent kulturoznawstwa ze specjalizacją cywilizacja śródziemnomorska na Uniwersytecie Warszawskim (studia licencjackie) oraz filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie (studia magisterskie). Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską o serialach Netflixa.

Tomasz Kozuchowski

Absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim oraz Organizacji Sztuki Filmowej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Studiował także Cinema&Media na Uniwersytecie w Sztokholmie. Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Współautor nagrodzonej przez Polski Instytut Sztuki Filmowej książki „Społeczny wymiar tworzenia filmów w Polsce”. Publikował artykuły między innymi w „Ekranach” i „Kwartalniku Filmowym”. Wykładowca na kierunku Produkcja form audiowizualnych na Uniwersytecie Gdańskim. Pracuje w produkcji filmowej i telewizyjnej od 2009 roku. Współpracował między innymi z Breakthru Films, Opus Film, Studium Filmowym Kadr, Telewizją Polską i telewizją TVN.

Artur Majer

Doktor nauk humanistycznych ze specjalnością nauki o sztuce, absolwent filmoznawstwa i dziennikarstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. W latach 2008–2012 kierownik Działu Produkcji Filmowej w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej, obecnie pracownik Agencji Kreacji Filmu i Serialu Telewizji Polskiej S.A. oraz adiunkt Szkoły Filmowej w Łodzi. Członek Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej, Koła Piśmiennictwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Autor książki *Kino Juliusza Machulskiego*, współautor pozycji *Produkcja, pieniądze, rynek – finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, współredaktor: *Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki* oraz *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, a także autor kilkadziesiątu artykułów z dziedziny filmu, teatru i literatury.

Michał Piepiórka

Doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* (Ossolineum, 2019). Publikował m. in. w „Kwartalni-

ku Filmowym”, „Images”, „Ekranach” i „Panoptikum”. Do jego zainteresowań naukowych zaliczają się filmowe obrazy transformacji gospodarczej, przemiany polskiego kina współczesnego i polska kinematografia lat 80. Aktualnie realizuje grant NCN Miniatura, w którym bada kino popularne schyłkowego PRL-u.

Agnieszka Powierska

Absolwentka historii sztuki i filmoznawstwa, edukatorka filmowa, wykładowca w Zakładzie Nowych Mediów Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej we Włocławku. W 2019 roku obroniła pracę doktorską na temat dokumentu animowanego.

Szymon Szul

Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Członek Grupy Badawczej Polska Animacja i stypendysta w projekcie naukowym „Studia animacji filmowej w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990) – porównawcza biografia zbiorowa”, realizowanym w ramach programu CEUS-UNISONO (2021–2023). Laureat VI edycji Konkursu im. Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską z zakresu kina polskiego lub edukacji audiowizualnej. Obszar jego zainteresowań naukowych obejmuje analiza współpracy zagranicznej Studia Małych Form Filmowych Se-Ma-For.

Anna Wróblewska

Doktor nauk humanistycznych, nauczyciel akademicki, menedżerka kultury i rzeczniczka prasowa. Jest adiunktem na Wydziale Organizacji Sztuki Filmowej w Szkole Filmowej w Łodzi. Jej zainteresowania naukowe obejmują przede wszystkim strategię zarządzania projektami kulturalnymi, przemysł kreatywny, polski przemysł filmowy, film animowany i filmy dla dzieci. Była rzeczniczką Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Studia Munka, Stowarzyszenia Filmowców Polskich i Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Jest autorką i współautorką wielu książek i artykułów. Jest dwukrotną laureatką nagrody Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, nagrodzoną brązowym medalem Gloria Artis za zasługi dla kultury w 2015 roku.

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum/index>