

Irena Strzałkowska: Zawsze znajdzie się miejsce dla filmu ambitniejszego

Oprócz wyprodukowania filmu, dbamy o to, żeby zaistniał w świadomości widzów. Żeby film nie tylko został obejrzany, ale i na poważnie przemyślany – mówi Irena Strzałkowska w wywiadzie dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Kultura na polskim TOR-ze.

Adam Talarowski (Teologia Polityczna): Jak trafiła Pani do studia filmowego TOR? Czy miała Pani wcześniej styczność ze środowiskiem filmowym?

Irena Strzałkowska, zastępca dyrektora ds. Promocji i Rozpowszechniania w kraju i za granicą w Studiu Filmowym TOR, członek Polskiej Akademii Filmowej oraz Europejskiej Akademii Filmowej, przedstawiciel Polski w Eurimages: Oczywiście.

Wcześniej pracowałam w Naczelnym Zarządzie Kinematografii, w budynku, w którym obecnie mieści się Polski Instytut Sztuki Filmowej. Była to ówczesna władza filmowa, działająca przy Ministerstwie Kultury. Po wielu latach pracy w tym miejscu, Krzysztof Zanussi zaproponował mi przejście na drugą stronę barykady, czyli do zespołu wówczas, a wkrótce już studia filmowego TOR.

To był okres, kiedy polskie kino w Europie cieszyło się dobrą sławą. Miała pani wówczas styczność z tym środowiskiem, jak to wyglądało z Pani perspektywy?

Polskie kino i dzisiaj ma się zupełnie nie najgorzej, biorąc pod uwagę jego ostatnie sukcesy. Wtedy próbowaliśmy w naszych filmach dać głos Polski i się to zupełnie nieźle udawało. Przy Krakowskim Przedmieściu zajmowałam się sprawami promocji polskiego kina za granicą, i nie tylko wysyłaniem polskich filmów na międzynarodowe festiwale, ale też organizacją przeglądów, retrospektyw i różnych imprez podobnego rodzaju związanych z prezentacją polskiego kina. Organizowały je instytuty kultury, których wtedy było jeszcze stosunkowo niewiele, ambasady. Poza tym, ta działalność promocyjna wówczas wynikała raczej z czegoś, co było zapisem na poziomie rządowym — to były po prostu rządowe zobowiązania. Podpisywało się wtedy międzynarodowe umowy o współpracy w dziedzinie kultury, w tym między innymi w dziedzinie kinematografii. Obie strony umawiały się na organizację jakiejś imprezy. Polskie filmy zdobywały już wówczas laury na międzynarodowych festiwalach i to był dla polskiej kinematografii naprawdę dobry czas.

Ja, przechodząc na drugą stronę barykady, czyli z kręgów ministerialnych do środowiska filmowego, poznałam nieznane mi wcześniej tajniki powstawania filmu i gigantycznej pracy, która się z tym łączy. Dotąd znałam jedynie obsługę gotowego utworu, a zetknięcie ze środowiskiem filmowców diametralnie zmieniło mój pogląd na to, czym jest produkcja filmowa, czym należy się zajmować w trakcie produkcji filmu oraz czym trzeba zająć się podczas wchodzenia filmu w krwioobieg kultury, nie tylko na rynku krajowym, lecz także na

Myślę, że w Polsce jest chęć oglądania kina ambitniejszego. Nie musimy być spławiani łatwą i przyjemną papką, o której się zapomina bardzo szybko

rynku zagranicznym. Tworzyli wówczas Krzysztof Kieślowski, Wojciech Marczewski, Krzysztof Zanussi w TOR-ze. Z Andrzejem Wajdą jako TOR zrobiliśmy tylko jeden film,

Brzezinę. Z założenia była to produkcja telewizyjna, ale robiliśmy ją tak, żeby film mógł być pokazywany w kinach. I rzeczywiście był w nich wyświetlany.

To ciekawe, że proces powstawania filmu, od jakiegoś pierwszego pomysłu do premiery, jest procesem trwającym kilka lat.

Czasami rzeczywiście proces ten jest kilkuletni. Bywa też, że po dłuższym czasie okazuje się, że projekt nie może być ostatecznie zrealizowany. Z różnych względów — czasem projekt już się zestarzał, brak do niego dystansu, albo pojawiają się problemy natury ekonomicznej. Wiele bardzo dobrych planów upada właśnie z powodu bariery finansowej. Obecnie coraz więcej firm producenckich tworzy filmy we współpracy z zagranicą, my byliśmy w tym pierwsi. Zorientowaliśmy się, że w kwestii promocji filmu bardzo ważne jest szukanie pieniędzy za granicą, i niestety o to rozbiło się wiele naszych projektów — bo nie mieliśmy możliwości pozyskania tych środków.

Przełom lat 80. i 90. był chyba trudny dla kina, bo zmieniała się diametralnie organizacja ekonomiczna rynku.

Zgadza się. Przedtem było o tyle prościej, że każdy produkcyjny zespół filmowy pisał raz do roku plan produkcyjny i tym planom przyznawano środki publiczne na produkcję. Być może dzisiaj to wszystko brzmi bardzo prosto, ale wcale takie nie było. Oczywiście – większość środków rozdysponowana była przy Krakowskim Przedmieściu, czasem dokładała się telewizja. Przełom lat 80. i 90. pokazał, że każdy musi zadbać we własnym zakresie o potrzebne fundusze, przestał to być automatyczny proces. Nowa sytuacja ekonomiczna zmusiła filmowców do szukania środków wszędzie, gdzie to możliwe, a to wszędzie oznacza przede wszystkim rynek, a nie ministerialne zasoby.

Czy mimo istnienia PISF, prawa rynku nadal nadają ton produkcji filmowej w Polsce?

Oczywiście, ponieważ PISF nie jest jedynym źródłem finansowania. Jest naturalnie źródłem podstawowym, i jest to wielkie osiągnięcie środowiska filmowego. Po pierwsze – ustawa, po drugie – powstanie PISF-u, ale przede wszystkim fakt, że środki PISF-u nie pochodzą z budżetu państwa. Jesteśmy więc w dużym stopniu niezależni, bo pewne pieniądze przysługują nam na podstawie ustawy, a resztę czerpiemy z rynku. Oczywiście pozyskiwanie tych środków to jest zupełnie inna kwestia niż kiedyś. Stworzono cały system, w tworzenie którego TOR był żywo zaangażowany. Sporo produkowaliśmy z zagranicznymi producentami i w toku tej współpracy dowiadaliśmy się, skąd nasi partnerzy pozyskiwali środki, jakie są systemy dofinansowania

produkcji filmowej za granicą. Mogliśmy więc służyć informacjami, gdy taki system i przepisy regulujące powstawały w Polsce. Pewnym wzorem dla PISF-u był fundusz Eurimages, który zdążył wcześniej wypracować własne metody, przydatne przy zakładaniu PISF-u; zresztą takie instytucje przyznające środki publiczne na realizację filmów istnieją we wszystkich krajach europejskich. Były one dla nas wtedy bardzo ważne i pomogły w organizacji PISF-u. Oczywiście, musieliśmy korzystać z ich doświadczenia krytycznie, biorąc pod uwagę nasze polskie realia. Ostatecznie to, że udało się powołać PISF, jest sukcesem środowiska filmowego. Można spierać się, czy działa on w pełni tak, jak byśmy chcieli, jednak sam fakt powołania go do istnienia jest osiągnięciem, z którego powinniśmy być dumni.

Jako TOR jesteśmy traktowani tak samo, jak inne podmioty występujące o dofinansowanie — nie posiadamy z tytułu naszych zasług żadnych przywilejów, z punktu widzenia prawa stoimy w jednym szeregu z producentami debiutującymi na rynku. Posiadamy jednak referencje i tak zwane przedakta, które dają nam przewagę, chociaż i tak zdarza się, że tracimy dofinansowanie naszych projektów. Zdarza się to każdemu, niezależnie od tego, jaki ma katalog — gdy komisje mają wątpliwości co do realizacji projektu, nie przyznają środków finansowych.

Jednym z ostatnich Państwa osiągnięć, dostępnych dla szerokiej publiczności, i to bez dodatkowych opłat, są obecne na Youtube i w innych mediach internetowych cyfrowe rekonstrukcje filmów w naprawdę świetnej jakości.

To bardzo ważny dla nas program realizowany w ramach ochrony dziedzictwa kulturowego. Chcemy objąć ochroną te dzieła, które powstały w Polsce, która istniała kilkadziesiąt lat temu.

Krzysztof Zanussi powiedział, że właśnie Polska jest jednym z liderów takich rekonstrukcji.

To prawda. We wszystkich krajach europejskich istnieją programy rekonstrukcji cyfrowej filmów, więc nie jesteśmy w tym jedyni. Na naszej liście wciąż jest sporo tytułów, które zaistniały w historii polskiej kinematografii i którym chcemy zapewnić ochronę. Unikam słowa arcydzieło, ale w niektórych przypadkach można pokusić się o takie określenie — to utwór, który przemawia z taką samą siłą, co 30, 40 lat temu i możemy w nim znaleźć tak uniwersalne wartości i przesłanie, że trwają one mimo upływu czasu i zmieniających się pokoleń. Nie robimy tego po to, aby znalazło się ono w Archiwum Filmoteki Narodowej jako świadectwo wielkości naszej kultury filmowej. Chcemy, aby te filmy żyły, były oglądane i przeżywane przez współczesnego odbiorcę. Bez cyfrowych kopii w zasadzie nie byłoby do nich dostępu. Nie łudzimy się, że w dobie Internetu młody człowiek wyjdzie z domu, zawędruje do naszego Kina Kultura i obejrzy nasz film po rekonstrukcji. Z kopii cyfrowych korzysta wiele dyskusyjnych klubów filmowych, Akademia Polskiego Filmu, Filmoteka Szkolna.

Utwory wybieramy według następującego klucza — zależy nam przede wszystkim na ochronie utworów najbardziej znaczących, ale także tych chronologicznie starszych, jeśli taśmom z prozaicznych przyczyn, takich jak przeciekający dach czy mole, grozi uszkodzenie czy wręcz

zniszczenie. Zajmujemy się takimi materiałami w pierwszej kolejności, bo proces destrukcji może przebiegać błyskawicznie i po kilku tygodniach film może być nie do uratowania.

Dziś widz jest bardzo wybredny, nie urzeka go stare kino odtwarzane z taśm nieco porysowanych, jak to my mówimy – zapłakanych. Mając do dyspozycji setki kanałów telewizyjnych i Internet, odbiorca oczekuje wysokiej jakości obrazu i dźwięku, a to nie są mocne strony starych taśm. Zaletą rekonstrukcji cyfrowej jest to, że potrafimy z ogromną pieczołowitością odtworzyć to, co było pierwotnym zamysłem, a więc pierwszą rejestrację na negatywie 35 mm.

Opowiem anegdotę – zrekonstruowaliśmy jeden z naszych ulubionych filmów, a zarazem jedną z nielicznych komedii, które Studio Filmowe TOR wyprodukowało. Były to „Zakłęte rewiry” Janusza Majewskiego. Byliśmy na projekcji w Kinie Kultura zorganizowanej przez podmioty odpowiadające za rekonstrukcję. Odtwórca głównej roli, Marek Kondrat, zapytał mnie, na czym polega ta rekonstrukcja – powiedziałam mu, że głównie na tym, że nie będzie mieć zmarszczek, że będzie dużo młodszy. Ale to nie wszystko. Już podczas projekcji, podczas sceny w restauracji, Kondrat zachwycony powiedział do mnie „Przy tym stoliku mówią po francusku... Ja tego nigdy nie słyszałem!”. Technologia wyciągnęła wszystko to, co było nagrane w drugim planie, co na kopii pozytywowej 35 mm nie było do przełożenia na taśmę filmową. Widzimy idealny obraz, słyszymy krystaliczny dźwięk.

Staramy się, żeby przy rekonstrukcji pracowali reżyser, operator, dźwiękowcy, którzy tworzyli dane dzieło. Pewne trudności dotyczyły filmów Krzysztofa Kieślowskiego, którego wszystkie filmy

zrekonstruowaliśmy. Prosiłiśmy o pomoc jego kolegów, operatorów, osoby, które pracowały blisko niego i mogły udzielić nam wskazówek podczas pracy. Udzielał się cały klan Sobocińskich — począwszy od Witolda, który doglądał filmów realizowanych przez Piotra, swój udział mieli także młodzi Sobocińscy. Gdy brakowało osób pracujących przy produkcji, zawsze znaleźli się pasjonaci filmów Kieślowskiego, a przy tym wybitni specjaliści w zakresie produkcji, którzy angażowali się w nasze działania.

Rekonstrukcja to bardzo drobiazgowa praca, trwająca miesiącami. Wykonuje się skany, analizuje się najdrobniejsze szczegóły, proces ten jest bardzo skomplikowany. To fenomen dzisiejszych czasów, a zarazem wymóg, jaki nam stawiają. Gdy zgłasza się do nas instytucja zainteresowana wykupieniem licencji, pierwsze pytanie zawsze dotyczy tego, czy film jest po rekonstrukcji cyfrowej. Nikt już nie jest zainteresowany kupnem praw do taśm, ponieważ różnorodność produkcji filmowej jest tak ogromna, że taśmy nie są w żaden sposób atrakcyjne. Jeśli film będzie w słabej jakości, widz nie zdecyduje się dzisiaj obejrzeć go do końca.

Obejrzałem już kilka tych filmów. Niesamowite – gdy uświadomimy sobie, że film pochodzi z początku lat 70. – są plenery górskie w filmie Zanussiego „Spirala”.

Właśnie dlatego próbujemy ratować i udostępniać to, co kiedyś zrobiliśmy, w jakości, której widz wymaga teraz.

Studio TOR od samego początku było sprofilowane na tworzenie filmów dla ambitniejszego widza. Dowodzą tego bez wątpienia nazwiska pierwszych osób, odgrywających kluczowe role w Studiu pod koniec lat 60. i w latach 70., by wspomnieć Stanisława Różewicza czy Krzysztofa Zanussiego.

Zdecydowanie tak. Stanisław Różewicz dokonał takiego wyboru, że będzie go interesowało takie właśnie kino. Wokół Mistrza skupili się reżyserzy, którzy czuli to samo i którzy mieli potrzebę porozmawiania z widzami w taki właśnie sposób – który, być może, nie był opowiadany takim językiem, do którego widz mógłby się łatwo przystosować, czyli w sposób prosty i jednoznaczny, posługując się zrozumiałymi hasłami. Myślimy postawili poprzeczkę wyżej, chcieliśmy trafić do widza poszukującego i bardziej wymagającego, szukającego w kinie odpowiedzi na własne pytania, z którymi chciałby się zmierzyć, a wreszcie znaleźć na nie odpowiedzi. Nota bene, takie właśnie filmy powstają w Polsce do dziś.

Wiele zależy od przyjętej optyki, zawsze możemy skupić się na tym, czy szklanka jest do połowy pełna, czy pusta... A czy według Pani nie ma dzisiaj regresu pod względem poziomu widowni kinowej w Polsce? Niemała część dobrej produkcji filmowej trafia w jedynie ograniczonym stopniu do dystrybucji kinowej, podczas gdy w multipleksach króluje kino stricte komercyjne.

Bardzo trudno odpowiedzieć jednoznacznie. Wiele filmów ginie w multipleksach, które w pierwszym rzędzie nastawione są na zarabianie pieniędzy, podobnie jak wielu producentów. Multipleksy są nowoczesną

formą odbioru utworu audiowizualnego, które zarabiają na filmach „chodliwych”, komediach, komediach romantycznych, byle jak opowiedzianych historyjkach, prostych historiach, łatwych do łyknięcia. Kiniarze takich głównie utworów poszukują. Wiedzą, że nie zarobią na ambitniejszych produkcjach. Rozmawiałam z jednym z kierowników takiego multipleksu, o naszym filmie Boisko bezdomnych Kasi Adamik. Od kasjera w kinie usłyszałam, że bardzo mu się film podobał. Kierownik mówił: problem polega na tym, że zwłaszcza w weekendy, młodsza widownia chodzi głównie parami. W takiej sytuacji, gdy wybierają przy kasie w kinie, trudno Boisku bezdomnych, które opowiada o bezdomnych grających w piłkę, wygrać z To nie tak jak myślisz, kotku, czy inną komedią romantyczną, nawet mimo świetnych recenzji. To widz dokonuje wyboru. Najlepiej funkcjonuje marketing szeptany, bo Internet potrafi zmiażdżyć nawet najlepsze, najambitniejsze kino. Myślę, że jednak na naszym rynku zawsze znajdzie się miejsce dla filmu lepszego, ambitniejszego. W tej mierze wiodącym dystrybutorem jest Gutek Film, który zawsze szuka tytułów trudniejszych i wymagających.

To jest ta szklanka do połowy pełna – choćby sukcesy ambitnych festiwalu, takich jak Nowe Horyzonty czy Transatlantyk.

Tak. Myślę, że w Polsce jest chęć oglądania kina ambitniejszego. Nie musimy być spławiani łatwą i przyjemną papką, o której się zapomina bardzo szybko. Kino ambitniejsze często przypominamy sobie następnego dnia czy po kilku dniach, gdy spotykamy się z kimś, kto też ten film widział i zaczynamy prawdziwą rozmowę o filmie. Jest przestrzeń na kino ambitniejsze, choć to kiniarze rządzą.

Pokusiliśmy się kiedyś z Romanem Gutkiem o zrobienie zestawienia, jak filmy, które zdobyły międzynarodowe nagrody, radzą sobie na rynku kinowym w Polsce. Jest bardzo różnie, nie ma zasady. Wiele może zależeć nawet od doboru tytułu czy pomysłu na dystrybucję i promocję. Nie jest tak, że Złota Palma dziś zagwarantuje, że wszyscy pójdą na kolanach do kina. Zobaczymy, jak pójdzie The Square, trudniejszy film. Każdy film musi być „zaopiekowany”. My wchodziliśmy z filmem Pokot w aurze nagrody zdobytej na Berlinale. Ale praca nad promocją rozpoczęła się dużo wcześniej, trwała długo i była wypełniona przygotowaniem. Już nie działa automat – i tak jest w przypadku każdego filmu, który wprowadzamy jako producent. Jest spory wybór tytułów, tylko często patrząc na listę filmów w multipleksie, można jedynie westchnąć.

W takim razie chyba bardzo ważne są projekty edukacji filmowej. Często dużą rolę odgrywają w nich filmy Studia Tor, na przykład Filmotekę Szkolną otwierał film Struktura Kryształu Krzysztofa Zanussiego.

Tak, są bardzo istotne. Powiem o rzeczy, o której wie się mało: uczestniczymy w projekcie resocjalizacyjnym, współpracujemy z zakładami karnymi. Co ciekawe, poszukują bardzo ambitnego repertuaru. Osadzeni oglądają film, mają spotkanie z wychowawcą, omawiają go. Słyszymy, że często są zdziwieni, że taki film w ogóle kiedykolwiek powstał. To skrajny przypadek, ale bardzo ważny. Mamy też Akademię Filmu Polskiego czy Filmotekę Szkolną. DKF-y odgrywają dziś już mniejszą rolę, ale w przypadku kin w mniejszych miejscowościach, jedno- czy dwusalowych, dobór repertuaru ma wielkie znaczenie, by ktoś zechciał w ogóle wyjść z domu. Trzeba widza

przyciągnąć do kina. Cały program, który się przygotowuje chociażby w Akademii Filmu Polskiego, lekcje związane z filmami, to bardzo istotna część naszej działalności. Oprócz wyprodukowania filmu, dbamy o to, żeby zaistniał w świadomości widzów – żeby film, nie tylko został obejrzany, ale i na poważnie przemyślany.

A czy mogłaby Pani opowiedzieć o wieloletniej już współpracy z Krzysztofem Zanussim?

To Krzysztof Zanussi w ogóle mnie tutaj „zwabił” (śmiech). Muszę przyznać, że pan Krzysztof jest szefem niezwykle wymagającym, poprzeczka jest bardzo wysoko ustawiona – nie wiem, czy mistrz świata w skoku wzwyż dałby radę. Wymaga bardzo wiele od całego zespołu. To, co najcenniejsze, to gdy ma chwilę czasu i możemy wspaniale porozmawiać – o filmach, projektach, o trendach w polskim i światowym kinie, o obejrzanych filmach, o spotkaniach, które odbył pan Krzysztof. Prywatnie jest człowiekiem niezwykle otwartym i koleżeńskim. Tutaj nie zdarzało się, bym usłyszała jego podniesiony głos, chyba, że musi przekrzyczeć wiertarkę u sąsiadów, gdy jest remont. Jest jednocześnie bardzo wymagający i bardzo wrażliwy, ponadto ma świetną pamięć – jak przeczyta o czymś, to potem wymaga drobiazgowej odpowiedzi. W większości przypadków chwyta w lot, po dwóch trzech zdaniach. Swą wrażliwość niechętnie okazuje na zewnątrz. Często bywa tak, że dotykają go różne niemiłe stwierdzenia i opinie, jak ta, że nie potrafi się porozumieć z młodymi. To wierutna nieprawda, bo gdyby nie pan Krzysztof, to nie zadebiutowałaby Magda Piekorz. Jest bardzo lubiany przez studentów. Świetnie komunikuje się ze studentami, czy na spotkaniach z młodymi widzami.

W swojej książce Strategie życia podkreśla, jak inspirujące bywają dla niego takie spotkania z widzami czy z młodymi ludźmi.

Ależ tak. Bardzo lubi takie konfrontacje własnych pomysłów, myśli, rozumienia różnych tematów i jest to dla niego bardzo ważne. Żeby było śmieszniej, potem wszystko pamięta. W naszych rozmowach wewnętrznych często wspomina: na spotkaniu w Irkucku, lata temu, padło takie a takie zdanie... Często bywa tak, że o czymś rozmawiamy i pada jakieś zdanie, które jemu na tyle zapada w pamięć, że potem wrzuca je gdzieś w swoim filmie. Swoje postrzeganie formuje dzięki spotkaniom z ludźmi na całym świecie. Jest to też człowiek, który sobie stawia bardzo wysokie wymagania, także etyczne, moralne... Nigdy nie używa też słów uznanych za nieparlamentarne.

To w środowisku filmowych chyba dość nietypowe.

Tak, jak nietypowe jest, gdy przyjeżdżał na plan filmowy pod krawatem, czy to upał, czy wichura... Bardzo uważa na formy i uważam, że to fantastyczne. Teraz, gdy pracuje z ekipą ludzi, których zna od wielu lat, już inaczej komunikuje się z aktorami, ma inną wrażliwość. Teraz drugi film robi z nim operator Piotr Niemyjski.

A czy mogłaby Pani powiedzieć o filmie, nad którym teraz pracuje Krzysztof Zanussi?

Informowaliśmy o nim już na naszej stronie. Jesteśmy po pierwszej części zdjęć, realizowanych w Polsce i na Ukrainie. To duża koprodukcja, z Węgrami, Litwinami i Ukraińcami. To film „w kostiumach”, o człowieku, któremu religia pomyliła się z nauką. Teraz mamy przerwę w zdjęciach, potem wyjazd na Węgry. Będzie nosił tytuł „Eter”.

Rozmawiał Adam Talarowski