

Anna Wróblewska
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)

Europa, miasto, film. Regionalizm w systemie finansowania współczesnej produkcji filmowej i jego skutki dla dzieła filmowego

„Dzisiaj to miasto jest umarłe, to miasto meneli”. Nieopatrznie rzucone słowa Bogustawa Lindy o Łodzi w październiku 2015 roku spowodowały na niego gromy ze strony obywateli miasta, władz i mediów. Słowa gwiazdora padły przy okazji realizacji filmu *Powidoki* Andrzeja Wajdy, poświęconego postaci Władysława Strzemińskiego. Wprowadziły ludzi przygotowujących ten obraz w zakłopotanie. „Jestem totalnie załamany i jest mi strasznie przykro!” – przepraszał w mediach producent Michał Kwieciński (Akson Studio), jednocześnie wyrażając zrozumienie dla gwałtownych reakcji obywateli, którzy błyskawicznie zaczęli utrudniać życie ekipie filmowej. „Gniewać się nie będziemy, ale mi było troszkę przykro. [...] Na jego słowa mogę odpowiedzieć tylko w jeden sposób: «Zdobywcy łódzkich Oscarów pozdrawiają Bogustawa Lindę»” – głos zabrała nawet prezydent Łodzi Hanna Zdanowska². Linda tłumaczył, że chodziło mu o zamknięcie Wytwórni Filmów Fabularnych, wyprowadzenie przemysłu filmowego z miasta. W dyskusję włączył się ostatecznie Andrzej Wajda: „To przecież nie jest wina Łodzi. W całej Europie przemysł filmowy poprzenoślił się do stolic. [...] Łódź

¹ K. Warchoń, S. Witkowska, *Producent filmu Andrzeja Wajdy przeprasza łodzian za Lindę*, 29.10.2015, Łódź.Wyborcza.pl, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,19110673,producent-filmu-andrzeja-wajdy-przeprasza-lodzian-za-linde.html> [dostęp: 10.11.2016].

² *Ibidem*.

jest mi bardzo bliska. Stworzyłem tu wiele ważnych filmów, widzę też, że miasto jest ożywiane” – łagodził zdobywca Oscara³.

Kłopot producentów i twórców *Powidoków* łatwo zrozumieć, jeśli weźmie się pod uwagę warunki produkcji filmowej w Polsce, w tym zwłaszcza kwestię finansowania filmów. Produkcja Wajdy została objęta opieką organizacyjną przez Łódź Film Commission, czyli działający od 2007 roku przy Urzędzie Miasta⁴ swoisty departament odpowiedzialny za wspieranie produkcji filmowej w Łodzi. Dodatkowo Akson Studio złożyło wniosek o dofinansowanie produkcji z Łódzkiego Funduszu Filmowego (ostatecznie z wynikiem pozytywnym). Wypowiedź Bogustawa Lindy postawiła aplikujących o samorządowe środki filmowców w niekomfortowej sytuacji. Przypuszczalnie dyskomfort odczuwać muszą także ci, którzy o przyznaniu takich środków decydują – stając w obliczu wyboru między prestiżową produkcją najstypniejszego polskiego reżysera a przypuszczalną niechęcią opinii publicznej.

Wspieranie – czy też wąsko: finansowanie – produkcji filmowej przez region związane jest dzisiaj nierozzerwalnie z pojęciem wizerunku. Jak pisze Marcin Adamczak w *Globalnym Hollywood...*, film europejski funkcjonuje dziś – wśród innych jego ról – jako narzędzie tworzenia lub przeobrażenia marki, wizerunku, podobnie jak organizacja imprez sportowych na wielką skalę⁵.

Kino Starego Kontynentu, korzystając z różnych sposobów finansowania produkcji filmowej, systematycznie rozwija system wsparcia kinematografii z publicznych funduszy lokalnych. Regionalne fundusze filmowe i tak zwane *film commissions* (ośrodki promocji produkcji filmowej w regionie) nie mają w Polsce długiej historii, ale już teraz stanowią ważny segment polskiego przemysłu filmowego. „W całej Europie regionalne fundusze filmowe dopełniają narodowe programy oraz politykę wsparcia i promocji kultury filmowej oraz przemysłu

³ „Słowa wyrwane z kontekstu”. *Linda tłumaczy się z „miasta meneli”*, 30.10.2015, TVN24, <http://www.tvn24.pl/lodz,69/slowa-wyrwane-z-kontekstu-linda-sie-tlumaczy-z-miasta-meneli,590521.html> [dostęp: 10.11.2016].

⁴ Obecnie Łódź Film Commission działa w strukturach instytucji EC1 Łódź – Miasto Kultury, co znacznie bardziej odpowiada zadaniom tak zwanych komisji filmowych (*film commissions*).

⁵ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przetomu stuleci*, Gdańsk 2010, s. 375.

kinematograficznego. Regionalne fundusze filmowe to również istotny element polityki ekonomicznej i społecznej, który przyczynia się do podniesienia poziomu życia społeczności lokalnych, dobrobytu gmin oraz regionów jako całości”, pisze Jonathan Davies, brytyjski ekspert i wieloletni doradca British Film Council, który zaangażował się także w uruchamianie regionalnych mechanizmów w Polsce. „Podobnie jak narodowa polityka filmowa fundusze te zwykle koncentrują się na wsparciu produkcji filmowej: stwarzając twórcom filmowym możliwości pracy w regionie, wzbogacając życie całej lokalnej społeczności; wspierając produkcję, sprawiają, iż dany region zaczyna istnieć i funkcjonować na scenie krajowej i międzynarodowej”⁷.

Wśród korzyści płynących z otwierania tego typu funduszy wymienia się zazwyczaj: zasadę zostawiania pieniędzy w regionie (istnieje zasada wydatkowania 100, 150 lub nawet więcej procent kwoty uzyskanej z funduszu na terenie regionu), dodatkowe efekty materialne związane z pobytam ekip filmowych, nowe miejsca pracy w regionie, podnoszenie kwalifikacji pracowników sektora kreatywnego, a zwłaszcza wzrost przychodów z turystyki, będący skutkiem organizacji tras filmowych lub samorzutnego zwiedzania tropem ulubionego filmu czy serialu.

Korzyści wizerunkowe wydają się jednakże kluczowe. Rzuca to dodatkowe światło na sprawę łódzkiej wypowiedzi Bogustawa Lindy i pokazuje złożoność sytuacji, w jakiej znaleźli się producenci filmu. Według danych Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego fundusze lokalne wsparły w 2009 roku 17% budżetów filmowych⁸. W Polsce fundusze takie stanowią, w liczbach bezwzględnych, ubogi procent ogólnych kosztów filmu. Liczba funduszy waha się, w zależności od roku, od ośmiu do jedenastu, a sumy, jakimi one dysponują, wahają się od 300 tys. do 2 mln złotych rocznie. Z moich obliczeń wynika, że w latach 2007–2011 stanowiły one zaledwie 2,5% budżetów⁹. Nawet niewielkie dotacje czy udziały koprodukcyjne, w wysokości 200–400 tys.

⁶ J. Davis, *Regionalne fundusze filmowe w Polsce* [w:] *Regionalna polityka audiowizualna*, red. J. Wilczyński, A. Szczerbak, Warszawa 2008 s. 6.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Por. A. Wróblewska, *Kino regionów, kino polskie*, „Magazyn Filmowy SFP” 2013, nr 24, s. 16–21.

⁹ Por. A. Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014, s. 139–151.

złotych, na produkcję filmu fabularnego mają dla producentów znaczenie kluczowe, gdyż udzielane są w formie gotówki (podczas gdy na budżety składają się także aporty rzeczowe), a sposoby ich rozliczania czy też ewentualnych zwrotów i udziałów w zyskach opracowane są w komfortowy dla producenta sposób. Chętnych do skorzystania z regionalnych funduszy filmowych jest więc wielu¹⁰.

Regionalne fundusze w Europie są ważnym, choć jednak komplementarnym sposobem wsparcia europejskiej produkcji filmowej (wyjątkiem są federalne Niemcy, w których RFF-y mają znaczenie kluczowe). Nie zastępują one jednak centralnych mechanizmów finansowania produkcji, a jedynie je uzupełniają. Jak przypomina Ruth Towse w słynnej *Ekonomii kultury*: „W krajach z małymi rynkami wewnętrznymi finansowanie produkcji jest jednak często problematyczne i w wielu przypadkach władze wspierają branżę – bezpośrednio, poprzez dotacje pieniężne i/lub pośrednio, poprzez ulgi podatkowe, a także interweniują za pomocą kontyngentów, by chronić krajowy rynek zazwyczaj w obszarze dystrybucji telewizyjnej¹¹”. Głównym źródłem dotacji bezpośrednich są instytuty filmowe, jak Polski Instytut Sztuki Filmowej, powołany na mocy ustawy o kinematografii z 2005 roku. Równolegle funkcjonują, a wręcz rozwijają się mechanizmy wsparcia produkcji audiowizualnej z najważniejszych instytucji europejskich: Unii Europejskiej i Rady Europy.

Ostabiona hollywoodzką dominacją Europa chroni swoją branżę filmową, uważając film za nośnik europejskich wartości, języka, tożsamości. Eurimages – pierwszy poważny mechanizm wsparcia kina Starego Kontynentu – powstał w 1988 roku przy Radzie Europy. Polska jest członkiem Funduszu od 1991 roku. Należy do niego obecnie 36 krajów. Mechanizm polega na wsparciu finansowym produkcji w wysokości do 17% budżetu dla koprodukcji europejskich. Wśród polskich reżyserów realizujących filmy z Funduszem znaleźli się między

¹⁰ Wyczerpującą analizę korzyści płynących z turystyki filmowej przedstawia na przykładzie Nowej Zelandii Rodanthi Tzanelli. Zob. R. Tzanelli, *Konstruowanie filmowego turysty. „Przemysł znakowy” w trylogii „Władca pierścieni”*, tłum. S. Kucharska [w:] *Badanie widowni kinowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 243–261.

¹¹ R. Towse, *Ekonomia kultury. Compendium*, tłum. H. Dębowski, K.L. Pogorzelski, Ł.M. Skrok, Warszawa 2011, s. 456.

innymi Filip Bajon (*Lepiej być piękną i bogatą*), Dariusz Gajewski (*Lekcje pana Kuki*), Anna Kazejak (*Obietnica*), Krzysztof Kieślowski (trylogia *Trzy kolory*), Wojciech Marczewski (*Weiser*), Jerzy Skolimowski (*Essential Killing, 11 minut*), Andrzej Wajda (*Katyń*). Jak przyznaje Irena Strzałkowska, przedstawicielka Eurimages w Polsce, największym sukcesem w historii Funduszu była *Ida* Pawła Pawlikowskiego – żaden inny film nie dostał tak wielu nagród, z Oscarem na czele¹².

Własny mechanizm stworzyła także Unia Europejska. Na największy „miękki” fundusz kulturalny w Unii – „Kreatywną Europę” (2014–2020) – składają się przede wszystkim dwa potężne komponenty: „Kultura” i „MEDIA”. Komponent MEDIA pobiera 56% całego funduszu, co można traktować w kategoriach symbolicznych – jako oddanie przywództwa kulturze audiowizualnej, najbardziej efektywnej drodze importu i eksportu europejskich treści. Komponent MEDIA skierowany jest do producentów filmów i gier komputerowych, dystrybutorów filmów europejskich, agentów sprzedaży, organizatorów szkoleń, festiwali filmowych, targów branżowych, wydarzeń budujących i rozwijających widownię oraz projektów współpracy między inicjatywami edukacyjnymi, twórców platform internetowych przeznaczonych dla profesjonalistów branży audiowizualnej, a także kin oferujących europejski repertuar. Wszystkie te mechanizmy objęte są aż czternastoma schematami dofinansowań. Warto podkreślić, że Polacy należą obecnie do liderów w procesie pozyskiwania środków z komponentu MEDIA, między innymi na gry komputerowe i tak zwany *development*, czyli rozwój projektów¹³. Program „Kreatywna Europa” zastąpił poprzednio istniejące programy „Kultura” i „MEDIA”, które zakończyły swoją działalność w 2013 roku. Wśród polskich filmów, które otrzymały dofinansowanie z mechanizmu unijnego, znalazły się między innymi dokumenty *Wirtualna wojna* Jacka Bławuta czy *Dybuk. Film o wędrownce dusz* Krzysztofa Kopiczyńskiego.

¹² Por. M. Zawiśliński, *Wiecej odwagi, producenci*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr 4, s. 48–49, on-line: http://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,284,21825,2,1,Eurimages-Wiecej-odwagi-producenci.html [dostęp: 10.11.2016] oraz A. Wróblewska, *Polacy a Eurimages. Co wiemy o Funduszu Rady Europy?*, 1.01.2014, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,17866,1,1,-.html> [dostęp: 10.11.2016].

¹³ Por. Kreatywna Europa, <http://kreatywna-europa.eu/> [dostęp: 10.11.2016].

Uważnemu obserwatorowi współczesnej polskiej kinematografii nasuwa się pytanie: na ile mechanizmy wspierania produkcji audiowizualnej wpływają na kształt współczesnego kina? Na ile efekt końcowy jest wynikiem autorskiej wizji, a na ile rezultatem narzuczonego przez producenta kompromisu lub dostosowania się do warunków i możliwości zewnętrznych? Współczesny producent europejski – a co za tym, także reżyser i inni twórcy filmu – znajduje się w specyficznej sytuacji. Mechanizm, który szczegółowo opisuje Marcin Adamczak we wspomnianej książce *Globalne Hollywood...*, powoduje, że najważniejszym wyzwaniem dla producenta staje się nie sprzedaż filmu, zyski z licencji, dystrybucja krajowa i zagraniczna, ale przede wszystkim zamknięcie budżetu. Szuka więc pieniędzy wśród instytucji krajowych, regionalnych, samorządowych, u sponsorów, mecenasów, wśród organizacji i przeróżnych, niekoniecznie filmowych, fundacji i funduszy.

Na ile lokalne i regionalne fundusze filmowe przyczyniają się do zdecentralizowania produkcji, a co za tym idzie – do zdywersyfikowania obrazu Polski we współczesnej kinematografii i promocji regionów? Z drugiej strony na ile mechanizmy europejskie wpływają na kinematografię Starego Kontynentu? Czy dzięki nim powstają filmy będące odbiciem wielokulturowej współczesnej Europy? Czy jest to siła sprawcza wyborów artystycznych?

Badacz produkcji filmowej, zwłaszcza eksplorujący rynek krajowy, jest w trudnej sytuacji. Gdzie szukać odpowiedzi na pytania? Piśmiennictwo tak zwanego nurtu produkcyjnego oraz kultury produkcji to rzadka specjalizacja w polskim filmoznawstwie.

Zastanawia fakt, jak mało w istocie o nich [przestrzeniach znajdujących się poza głównym nurtem filmoznawstwa – przyp. A.W.], wykraczając poza informacje medialne, plotkarskie, prasowe oraz ewentualnie biograficzne, jak stosunkowo rzadko przedmiotem filmoznawstwa (nie tylko polskiego) było to, jak się filmy produkuje, kto to robi, w jaki sposób, jak wygląda sam proces produkcji, jaki wpływ mają na niego instytucjonalne uwarunkowania oraz system finansowania. Powstaje pytanie, czy można o kwestiach tych pisać w sposób naukowy oraz jak to czynić?”, formułuje problem Marcin Adamczak w swojej ostatniej książce

*Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*¹⁴.

Odpowiedzi na zadane wyżej pytania nie znajdę bowiem w opracowaniach naukowych, analizach, referatach. Problematyka niniejszego artykułu nie stała się, póki co, przedmiotem zainteresowania znanych mi badaczy. Konieczne staje się więc przyjęcie podwójnej optyki: z jednej strony badacza, z drugiej zaś wieloletniego pracownika branży filmowej, obserwującego procesy zachodzące w kinematografii i biorącego w nich aktywny udział. Pozostaje otwartą kwestią, na ile tego rodzaju badania w istocie wzbogacają nasze rozumienie dzieła filmowego. Pytanie to – które można przyjąć przeciw jako „strzał w stopę” badacza – zadał wspomniany już tu kilkakrotnie Marcin Adamczak w przedmowie do tomu *Production Culture* czasopisma „Images”. Być może są one pewną modą, „trudno bowiem zaprzeczyć, że mechanizm mody towarzyszy również wyłanianiu się (i niekiedy szybkiemu znikaniu) określonych wyborów teoretycznych i metodologicznych w naukach humanistycznych”¹⁵. Niemniej jednak, w moim przekonaniu, warto zmierzyć się z takim wyzwaniem, mimo braku odpowiednich narzędzi i ścieżek metodologicznych.

Współczesny producent, współczesny reżyser i scenarzysta działają, pracują, tworzą w dobrze zdefiniowanym otoczeniu. Niestychanie trudno jest oddzielić przyczyny od skutków. Adamczak zwraca uwagę na smutny paradoks europejskiego kina: „Kiedy państwa europejskie w obliczu utraty rynkowej pozycji zaczęły subsydiować produkcję filmową, gremia przyznające fundusze w sposób oczywisty preferowały filmy artystyczne, ewentualnie filmy niosące korzyści polityczne. Stąd też popularne kino europejskie było stopniowo marginalizowane, co przyczyniło się do jeszcze większego dystansu, jaki zaczął je dzielić od szerokiej, narodowej lub ogólnoeuropejskiej publiczności”¹⁶. A widzom starszego pokolenia pozostał sentyment za francuskimi filmami

¹⁴ M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014, s. 8.

¹⁵ M. Adamczak, *Wstęp*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, Vol. 13, No. 22: *Production Culture*, s. 6.

¹⁶ M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*, s. 371–372.

policyjnymi z Alainem Delonem, komediami z Louisem de Funèsem, duńskimi przygodami gangu Olsena. Stopniowo europejskie kino zaczęło wędrować w stronę autorskiego przekazu, oddając bez walki wielką widownię Hollywoodowi.

Dzisiejsi twórcy młodego i średniego pokolenia – tacy jak Andrzej Jakimowski, Sławomir Fabicki, Małgorzata Szumowska, Bartosz Konołka czy Tomasz Wasilewski – wykształcili się i zadebiutowali już w takich warunkach. Wybrali drogę kina autorskiego, w przeciwieństwie do sporej reprezentacji absolwentów szkół filmowych, którzy zdecydowali się na realizację kina komercyjnego, z konieczności (i determinacji) funkcjonującego przede wszystkim na wewnętrznym krajowym rynku, nierzadko z sukcesem frekwencyjnym.

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytania postawione powyżej. Małgorzata Szumowska działa w innych realiach produkcyjnych niż jej poprzednicy z pokolenia „polskiej szkoty filmowej”, debiutujący w pierwszych Zespołach Filmowych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, których twórczość zdeterminowało przeżycie wojny. W warunkach innych niż romantycy z „kina moralnego niepokoju” lat siedemdziesiątych, kontestujący rzeczywistość, cenzurę, komunizm, swoimi ograniczonymi inscenizacyjnie filmami skromnie, ale skutecznie kruszący mury ustrojowe.

Zawsze uważnie wczytuję się w założenia programowe instytucji angażujących się w produkcję filmową. Staram się w ten sposób wyobrazić sobie film idealny, który realizowałby cele tej organizacji. Ale czy nie tak *de facto* działa polityka kulturalna we współczesnej Europie? Kieruje aktywność klasy kreatywnej w określone regiony poprzez programy dotacyjne, mniej lub bardziej ukierunkowane.

Wątpliwości takich nie budzi mechanizm regionalnych funduszy filmowych, wyrażony wprost deklaracjami na stronach internetowych. „Celem Konkursu na udział w koprodukcji pn. Łódzki Fundusz Filmowy [...] jest wspólna realizacja i współfinansowanie produkcji filmowych związanych z Łodzią i województwem łódzkim poprzez ich tematykę, osoby twórców lub miejsce realizacji danej produkcji filmowej”¹⁷. Przyjrzyjmy się zatem najbardziej znanym przykładom takich koprodukcji.

¹⁷ Regulamin Konkursu na udział w koprodukcji pod nazwą Łódzki Fundusz Filmowy, Łódź Film Commission, <http://www.lodzfilmcommission.pl/>

Dolnośląski Konkurs Filmowy, działający na terenie Wrocławia i, szerzej, Dolnego Śląska w 2011 roku wziął udział w produkcji filmu *80 milionów* Waldemara Krzystka. Pieniądze pochodziły z Urzędu Miasta Wrocławia i Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego. Produkcję wsparł Polski Instytut Sztuki Filmowej¹⁸. Film, który został wybrany polskim kandydatem do Oscara, przypomniat zakurzony nieco epizod z dziejów dolnośląskiej Solidarności. Kilku młodych działaczy opozycji, w obliczu zagrożenia stanem wojennym, z sukcesem zorganizowało akcję, w wyniku której udało się zabezpieczyć 80 mln ze związkowej kasy. Swoistym aneksem filmu Krzystka był – również wsparty przez ten sam fundusz – dokument *Gdzie się podziało 80 milionów* Michała Rogalskiego i Kaliny Alabrudzińskiej.

Premiera filmu, zrealizowanego z energią, w duchu kina wielkiej przygody, stała się okazją do przypomnienia w mediach niezwykłego epizodu i podkreślenia roli dolnośląskiej Solidarności, a także jej bohaterów. Epizod ten został opisany w dziesiątkach artykułów, wywiadów, programów telewizyjnych. Co ciekawe, do treści filmu odnosili się bezpośrednio także bohaterowie owych wydarzeń, na przykład Józef Pionior i Władysław Frasyniuk.

Bardzo ciekawym przykładem konsekwencji, jakie niesie za sobą konkretny układ produkcyjny, jest *Uwikłanie* Jacka Bromskiego (2011). W produkcji filmu wziął udział Regionalny Fundusz Filmowy w Krakowie. Operator Funduszu – Krakowskie Biuro Festiwalowe – zaangażował się zarówno organizacyjnie, jak i finansowo. Reżyser, adaptując powieść Zygmunta Miłoszewskiego, zdecydował się przenieść akcję filmu do Krakowa. Zdjęcia historycznego miasta, które wykonał Marcin Koszałka, należą do zdecydowanych atutów filmu.

Najstarszy polski regionalny fundusz filmowy działa od 2007 roku w Łodzi. Za największy swój sukces podaje zaangażowanie w produkcję *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Zdjęcia do obrazu powstawały w Łodzi, Żgierzu, Pabianicach, Szczepczeszynie i Mianowie. W regionie łódzkim odbyło się aż 31 dni zdjęciowych. Istotne dla filmu sceny realizowane były w Łodzi, między innymi na ulicy Legionów czy

łodzki-fundusz-filmowy.php [dostęp: 10.11.2016].

¹⁸ Polski Instytut Sztuki Filmowej dofinansowuje, według moich obliczeń, średnio 70–80% polskich profesjonalnych pełnometrażowych filmów fabularnych w roku.

Rzgowskiej¹⁹. Łódź Film Commission w komunikacji z otoczeniem podkreśla znaczenie, jakie ma dla miasta współpraca z łódzkimi producentami. Producent *Idy* – Opus Film, firma wyrosła na lokalnym gruncie – należy obecnie do najważniejszych podmiotów polskiego sektora audiowizualnego.

Założeniem promocji poprzez „lokowanie” regionu w filmie jest orientacja na treść dzieła, na wartości, które buduje dla lokalnej społeczności. Ekspertsi oceniający projekt nie patrzą na niego jak na zbiór ładnych widoków. *Ida* Pawła Pawlikowskiego, film o wielkich walorach wizualnych, wyróżniony nominacją do Oscara za zdjęcia Ryszarda Lenczewskiego i Łukasza Żala, kreuje świat sugestywny, acz niepiękny. Na wystawie poświęconej *Idzie* w łódzkim Muzeum Kinematografii można było obejrzeć z bliska zapadające w pamięć biało-czarne kadry i poznać szczegóły przygotowań do strategicznych ujęć, pieczołowicie rozplanowanych przez reżysera i operatorów. *Ida* jest ciekawym przykładem niejednoznacznej, choć bardzo udanej promocji regionu i miasta poprzez film. W pamięci widza zostają widoki zabłoconych przedmieść, PRL-owskiej zabudowy, nędznego sklepiku, wartburga, kapliczki na zabłoconych rozstajach dróg. Mistrzostwo pracy operatorów i konsekwencja Pawlikowskiego czynią z filmu obraz przewrotnie piękny, kuszący warstwą obrazową.

Już po ceremonii wręczenia Oscarów w 2015 roku, miasto wykorzystało sukces filmu, używając go w kampanii promującej Łódź w innych miastach, kampanii, która odbywała się wedle koncepcji „obywatele Łodzi pozdrawiają obywateli innych miast”. Fotografia bohaterki na billboardzie została opatrzona napisem „Kinomani z Łodzi pozdrawiają Amerykańską Akademię Filmową”.

Łódzki fundusz niejednokrotnie już podejmował się wsparcia projektów niejednoznacznych, wykazując się często odwagą i brakiem schematyzmu w działaniu. Animowany film *Miasto płynie* Barbary Bruzewskiej (2009), absolwentki PWSFTViT, jest siedemnastominutową etiudą na temat Łodzi – filmem dość okrutnym dla miasta-bohatera, zarówno w warstwie wizualnej, jak i treściowej. Jednocześnie

¹⁹ Zobacz, *gdzie kręcono „Idę”*. *Łódzkie plenery*, 21.12.2014, Łódź.Wyborcza.pl, http://lodz.wyborcza.pl/lodz/56,125594,17165838,Zobacz_gdzie_krecono__Ide__Lodzkie_plenery__ZDJECIA___.html [dostęp: 10.11.2016].

reżyserka daje wyraz swojej głębokiej fascynacji własną lokalną ojczyzną, a sam obraz jest jednym z najważniejszych debiutów w polskiej animacji w ostatnim dziesięcioleciu.

Ciekawym przykładem z historii Funduszu jest udział w realizacji nominowanego do Oscara dzieła Agnieszki Holland *W ciemności* (2011). Film realizowany był między innymi na ulicy Włókienniczej, Nowomiejskiej, na Księżym Młynie, a także w Piotrkowie Trybunalskim. Co jednak najważniejsze, łódzkie kanały zagrały lwowskie, w których ukrywali się utrzymywani przez Leopolda Sochę Żydzi – bohaterowie filmu i książki, na podstawie której powstał. Choć trudno sobie wyobrazić wycieczki zwiedzające kanały tropem filmu (jest to wykluczone ze względów bezpieczeństwa), to udział w tym przedsięwzięciu okazał się trafnym wyborem – nawet poblask Oscara wzmacnia pozycję zaangażowanych w produkcję instytucji.

W 2014 roku Mazowiecki Fundusz Filmowy, działający w strukturach Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie, przystąpił do koprodukcji flagowego dzieła poświęconego Powstaniu Warszawskiemu – *Miasta 44* Jana Komasy. Tego typu przykładów jest więcej. Regionalny Fundusz w Krakowie dofinansował *Małą maturę 1947* (2010) Janusza Majewskiego, obraz poświęcony mało znanemu epizodowi z historii Krakowa. Bohater filmu staje się świadkiem zamachu, którego dokonali jego koledzy z gimnazjum. Majewski przyznawał w wywiadach, że chciał oddać atmosferę powojennego Krakowa, który uchodził wówczas za miasto „reakcyjne”, „mieszkańskie”, mocno drażniące władze komunistyczne²⁰.

Trzy trójmiejskie samorządy wsparły powstanie filmu Andrzeja Kotkowskiego o początkach Gdyni pod tytułem *Miasto z morza* (2009). Podobnie jak w przypadku obrazu Majewskiego, tak i tutaj można mówić o kompensacyjnej roli kina. Film Kotkowskiego to epicka historia Gdyni, zamknięta współczesną klamrą, gloryfikująca historię i genezę jednego z najmłodszych polskich miast. Kotkowski wyeksponował kwestie etniczno-narodowe związane z Pomorzem w okresie dwudziestolecia międzywojennego, choć nie był to główny wątek filmu,

²⁰ Por. *Dym z komina*, z J. Majewskim rozmawia A. Wróblewska, „Magazyn Filmowy SFP” 2009, nr 9, s. 12.

skierowanego do szerokiej publiczności i zrealizowanego w konwencji romansu historycznego.

Przykłady *Miasta 44*, *Matej matury, 80 milionów* i *Miasta z morza* dobitnie wskazują jedną z najbardziej oczywistych funkcji regionalnych funduszy filmowych: mają one za zadanie kształtować pozytywny wizerunek w miastach, wykorzystując jego dziedzictwo i historię.

Nietrudno bowiem zauważyć, że wiele filmów „regionalnych” poświęconych jest historii. Jak zauważa Tadeusz Lubelski, po 2004 roku wzrosła liczba filmów przywracających narodowej zbiorowości pamięć. Niektóre z nich powstały na fali procesu usuwania białych plam. Z drugiej strony popularyzacja polityki historycznej przez rządy Prawa i Sprawiedliwości trwale przyczyniła się do ugruntowania pozycji filmu historycznego w Polsce. Równocześnie zachodziły procesy charakterystyczne dla najnowszej polskiej kultury: „«powrót do archiwów»,” związany z nieporównanie łatwiejszym niż kiedykolwiek dostępem do wiedzy o przeszłości, zapewnianym przede wszystkim przez Internet; z drugiej strony – potrzeba przepracowania wszystkich nie dość przemyślanych i niewystarczająco opisanych trudnych spraw z przeszłości, w ramach uprawiania [...] szeroko rozumianej «historii ratowniczej»”²¹.

Instytucjonalny system funkcjonowania regionalnych funduszy filmowych prezentuje poniższa tabela, zawierająca nazwę funduszu, nazwę jednostki organizacyjnej oraz formę wsparcia.

Na decentralizacji produkcji filmowej korzystają z jednej strony twórcy, z drugiej – mieszkańcy miasta czy regionu. Pewne korzyści płyną także dla widza. Przede wszystkim wzrastają poznawcze i estetyczne wartości filmów. Filmy wyprowadzone z wygodnych, dobrze znanych i łatwo dostępnych plenerów i wewnątrz Warszawy tworzą ciekawszą, bardziej zróżnicowaną mozaikę współczesnej kinematografii.

Wydaje się jednak, że tego typu proste zależności nie istnieją w przypadku finansowania filmów ze środków europejskich. Istnienie funduszy europejskich może być faktorem wielokulturowości lub regionalizmu w kinie, ale jednak nie jest i nie może być to ich główny cel.

²¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Warszawa 2015, s. 641.

Tab. 1. Regionalne Fundusze Filmowe w Polsce, listopad 2016

Lp.	Nazwa funduszu	Jednostka organizacyjna	Forma przyznania wsparcia
1.	Białostocki Fundusz Filmowy	Urząd Miejski w Białymstoku	dotacja
2.	Dolnośląski Fundusz Filmowy	Odra-Film	koproducent
3.	Gdyński Fundusz Filmowy	Centrum Kultury w Gdyni	koproducent
4.	Lubelski Fundusz Filmowy	Urząd Miejski w Lublinie	dotacja
5.	Łódzki Fundusz Filmowy	EC-1	koproducent
6.	Mazowiecki Fundusz Filmowy	Mazowiecki Instytut Kultury	koproducent
7.	Poznański Fundusz Filmowy	Estrada Poznańska	koproducent
8.	Podkarpacki Fundusz Filmowy	Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie	koproducent
9.	Regionalny Fundusz Filmowy w Krakowie	Krakowskie Biuro Festiwalowe	koproducent
10.	Śląski Fundusz Filmowy	Silesia Film	koproducent
11.	Zachodniopomorski Fundusz Filmowy Pomerania Film	Zamek Książąt Pomorskich	koproducent
12.	w organizacji: Warmińsko-Mazurski Fundusz Filmowy (od 2017)	Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie	koproducent

Źródło: Film Commission Poland.

Małgorzata Kietkiewicz, kierownik Creative Europe Desk Polska (polskiego oddziału Kreatywnej Europy) odsyła do podstawowego założenia programu, a jest nim wzmocnienie sektora audiowizualnego. Wspierane są więc filmy, które mają potencjał rynkowy. Anachronizmem jest przekonanie, że aby sięgnąć po pieniądze unijne, należy produkować filmy, programy czy gry na „tematy unijne”²². Jednakże nie sposób nie zauważyć, że pewne mechanizmy zaciągają się. W opisie schematu *TV Programming* czytamy: „Przedstawiony projekt utworu audiowizualnego musi być niezależną europejską produkcją telewizyjną (filmem fabularnym, animowanym lub dokumentem kreatywnym), realizowaną przy udziale co najmniej trzech nadawców telewizyjnych z trzech różnych państw uczestniczących w komponencie MEDIA”²³. Tego typu założenia sprzyjają projektom uniwersalnym, wspólnym dla wielu grup społecznych i narodowych. Sądzę jednak, że

²² Wywiad własny, 15.02.2016.

²³ *TV programming*, Kreatywna Europa, <http://kreatywna-europa.eu/aplikacje/tv-programming/> [dostęp: 20.02.2016].

silniejszym składnikiem tej filozofii będą względy rynkowe, o których mówi Małgorzata Kietkiewicz. Wspomniany wyżej film *Dybuk. Rzecz o wędrówce dusz* Krzysztofa Kopiczyńskiego w drodze o fundusze unijne uzyskał listy intencyjne od dziesięciu europejskich kanałów telewizyjnych. Z drugiej strony trudniej oczekiwać, aby nadawcy z Zachodniej i Wschodniej Europy interesowali się lokalnymi sprawami Polski. Film opowiadający o konflikcie pomiędzy ortodoksyjnymi Żydami i ukraińską prawicą ma niewątpliwe walory sprzedażowe, co reżyser-producent wykorzystuje obecnie z sukcesem.

Irena Strzałkowska, polska przedstawicielka Funduszu Eurimages, opowiadając o genezie przedsięwzięcia, podkreśla, że głównym motywem jego utworzenia była obrona europejskiego rynku filmowego przed zalewem kina amerykańskiego. Kolejnym – promocja i chęć wzmocnienia współpracy między producentami europejskimi. Jednocześnie przyznaje, że było wiele głosów przeciwnych powstaniu funduszu. „Przede wszystkim obawiano się, że powstanie «europudding», czyli że będziemy na siłę szukali wspólnych tematów, pod które będziemy wymyślali koproducentów” – mówi Strzałkowska²⁴. Kluczowe dla tej kwestii jest zdefiniowanie koprodukcji. Wybitni eksperci branży filmowej Per Neumann i Charlotte Applergen definiują koprodukcję jako „wspóln[e] przedsięwzięci[e], podjęt[e] przez dwóch lub więcej producentów, ale mogąc[e] funkcjonować na wiele sposobów”. Koprodukcjami, jak tłumaczą znawcy tematu, mogą być wyłącznie porozumienia finansowe, zawierane w celu skorzystania z określonych subsydiów, ale mogą być to także przedsięwzięcia twórcze, w których partnerzy odgrywają role zarówno menedżerskie, jak i kreatywne²⁵.

Z mojej własnej praktyki w produkcji filmowej jeszcze z lat dziewięćdziesiątych wynika, że przede wszystkim szuka się producentów-partnerów, a nie tematów. Może to – i często tak się dzieje – owocować trwałymi aliansami partnerskimi między firmami w różnych

²⁴ *Eurimages. Kto nie strzela, ten nie trafia*, z I. Strzałkowską, przedstawicielką Polski w funduszu Eurimages, w 25. rocznicę jego powstania, rozmawia M. Zawisliński, 16.10.2014, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,19855,3,1,Eurimages-Kto-nie-strzela-ten-nie-trafia.html> [dostęp: 10.11.2016].

²⁵ P. Neumann, Ch. Applergen, *Sztuka koprodukcji. Edycja polska*, tłum. M. Gawron, Warszawa 2010, s. 13.

krajach. Jeśli jednak założymy, że na przykład osiągnięcie efektu wielokulturowości – czy szerzej, uniwersalizmu – nie będzie głównym motywem działania takich funduszy, to jednak trudno zaprzeczyć, że powstanie filmów o takiej tematyce staje się bardziej realne, jeśli producent może po te środki sięgnąć²⁶. Przychodzą mi tu na myśl dwa tytuły koprodukcji ze znaczącym polskim udziałem, a jednocześnie wsparte z Funduszu Eurimages. Pierwszy to *Essential Killing* (2011) Jerzego Skolimowskiego. Globalna skala przedsięwzięcia wyniknęła z tematu. A ten – z ujawnienia istnienia więzień CIA w Europie Środkowo-Wschodniej.

Stynny producent Jeremy Thomas marzył [...] o «wyciągnięciu filmu z artystycznego getta», zadbał więc o budżet niepozwalający na «zamarkowanie Afganistanu»: Adam Sikora mógł sfilmować wiele ekscytujących pejzaży: oprócz Polski także norweską zimę i pustynne wzgórza nad Morzem Martwym, a reżyser – obsadzić światowe gwiazdy. Skolimowski nie dał sobie jednak narzucić innych warunków «światowej produkcji»: nie wykonał wieloosobowego *researchu*, opowiedział historię po swojemu, z pozycji outsidera, [...] w ramach precyzyjnej narracji zmuszając widza do utożsamiania się z głównym bohaterem²⁷

– pisze Tadeusz Lubelski.

Jest to koprodukcja Polski z Norwegią, Irlandią i Włochami. Film pozbawiony jest dialogów. Kluczowe sceny realizowane były w Norwegii, w filmie wystąpiły wielkie gwiazdy: Emmanuelle Seigner, Vincent Gallo. Siłą tego obrazu jest brak dookreślenia. Reżyser świadomie ucieka od faktów, miejsc, nazw krajów. To mogą być Kiejkuty, ale nie muszą. Ucieczka od bieżącej publicystyki nadała filmowi wymiar uniwersalny w rzeczywistości, a nie w dokumentach produkcyjnych.

Z kolei następnym film Skolimowskiego, również wsparte przez Eurimages *11 minut* (2015), to precyzyjnie zrealizowana, conceptualna opowieść – jak napisał Zdzisław Pietrasik, „egzystencjalny klip

²⁶ Na osobną uwagę zasługuje kwestia różnic kulturowych, które często komplikują proces powstawania koprodukcji międzynarodowych, Problem sygnalizują w swoim pionierskim opracowaniu Per Neumann i Charlotte Applerge, zob. P. Neumann, Ch. Applergen, *Sztuka koprodukcji...*, s. 10–11.

²⁷ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 699–700.

z finałem, który wbija widza w fotel”²⁸. Film jest całkowicie pozbawiony kontekstu politycznego, bieżącego, a jednak poprzez swoich bohaterów współczesny do bólu. Mimo silnej obecności Warszawy (choćby poprzez tak czytelne symbole jak godzina 17.00) akcja mogła dziać się w każdym dużym europejskim mieście. Trudno o bardziej rozbieżne obrazy z tej samej ręki.

Trudno nazwać „europuddingiem” również ekranizację *Kongresu futurologicznego* Stanisława Lema – *Kongres* Ariego Folmana (2013). Fabularno-animowaną adaptację Lema wsparł między innymi Fundusz Eurimages. W obsadzie *Kongresu* znalazły się światowe gwiazdy: Robin Wright, Paul Giamatti i Harvey Keitel. Zarówno gąże hollywoodzkich aktorów, jak i kosztowna animacja były niebagatelnym wyzwaniem produkcyjnym. Wiodącym krajem produkcji był Izrael, którego obywatelem jest Folman. Co ciekawe, Folman – reżyser między innymi *Walca z Baszirem* – ma także obywatelstwo polskie, pochodzi bowiem z rodziny polskich Żydów. Aby unieść tak ogromny ciężar finansowy, konieczne było zaangażowanie w produkcję aż sześciu państw. Oprócz Polski również Niemiec, Luksemburga, Francji i Belgii. Na budżet produkcji złożyło się ponad dwadzieścia źródeł finansowania, w tym odpisy podatkowe oraz wpływy z przedsprzedaży. Ułożenie produkcji tak, aby spełniła oczekiwania wszelkich inwestorów, okazało się prawdziwą łamigłówką. Dla przykładu: film został dofinansowany przez Śląski Fundusz Filmowy, warunkiem było jednak wydatkowanie tej kwoty na terenie Śląska. Wobec tego w stolicy polskiej animacji, w Bielsku-Białej, w studiu Orange powstała część animowanych kadrów. Reszta powstawała w Luksemburgu, Niemczech, a nawet na Filipinach i w Indiach, natomiast w Izraelu zajmowano się efektem ostatecznym. Na ile słynna polska kreska odcisnęła swoje piętno na końcowym kształcie dzieła? Trudno widzowi stwierdzić. Inna rzecz, że powstał film niezwykły, czytelny pod wieloma szerokościami geograficznymi, operujący zrozumiałym, przekonującym językiem²⁹.

²⁸ Z. Pietrasik, *Egzystencjalny klip*, „Polityka” 2015, nr 3032, on-line: Polityka.pl, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1637057,1,recenzja-filmu-11-minut-rez-jerzy-skolimowski.read> [dostęp: 10.11.2016].

²⁹ Por. A. Wróblewska, *Koprodukcja na miarę XX wieku*, „Magazyn Filmowy SFP” 2013, nr 24, s. 22–23.

Celem zakładania regionalnych funduszy filmowych i *film commissions* jest wsparcie produkcji filmowej w regionie, a co za tym idzie, jej lepsza promocja. Efekt można, a nawet należy sobie zapisać w postaci uwarunkowań produkcyjnych. Mechanizmy europejskie mogą, choć nie muszą, prowokować powstanie filmów odbijających wielokulturowy charakter współczesnych państw europejskich. Nawet najdoskonalszy mechanizm nie zastąpi jednak kluczowego czynnika sukcesu: talentu i umiejętności scenarzysty oraz reżysera, determinacji producenta, profesjonalizmu pracowników twórczych i techniczno-twórczych pracujących przy stworzeniu filmu. Inaczej koprodukcja zmieni się w niestrawny „europudding”, a film „regionalny” – w banalną pocztówkę. Kluczowy zawsze okazuje się kreatywny rdzeń, który stanowi podstawę każdego tekstu kultury. Także filmu.

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przetomu stuleci*, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014.
- Adamczak M., *Wstęp*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, Vol. 13, No. 22: *Production Culture*.
- Appelgren C., Neumann P, *Sztuka koprodukcji. Edycja polska*, tłum. M. Gawron, Warszawa 2010.
- Badanie widowni kinowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.
- „Images. The International Journal of European film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, Vol. 13, No. 22: *Production Culture*.
- Davis J., *Regionalne fundusze filmowe w Polsce [w:] Regionalna polityka audiowizualna*, red. J. Wilczyński, A. Szczerbak, Warszawa 2008.
- Dym z komina*, z J. Majewskim rozmawia A. Wróblewska, „Magazyn Filmowy SFP” 2009, nr 9, s. 12.
- Eurimages. Kto nie strzela, ten nie trafia*, z I. Strzałkowską, przedstawicielką Polski w funduszu Eurimages, w 25. rocznicę jego powstania, rozmawia M. Zawiśliński, 16.10.2014, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,19855,3,1,Eurimages-Kto-nie-strzela-ten-nie-trafia.html> [dostęp: 10.11.2016].
- Kreatywna Europa, <http://kreatywna-europa.eu/> [dostęp: 10.11.2016].

- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Warszawa 2015.
- Pietrasik Z., *Egzystencjalny klip*, „Polityka” 2015, nr 3032, on-line: Polityka.pl, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1637057,1,recenzja-filmu-11-minut-rez-jerzy-skolimowski.read> [dostęp: 10.11.2016].
- Regulamin Konkursu na udział w koprodukcji pod nazwą Łódzki Fundusz Filmowy, Łódź Film Commission, <http://www.lodzfilmcommission.pl/lodzki-fundusz-filmowy.php> [dostęp: 10.11.2016].
- Towse R., *Ekonomia kultury. Kompendium*, tłum. H. Dębowski, K.L. Pogorzelski, Ł.M. Skrok, Warszawa 2011.
- „Słowa wyrwane z kontekstu”. *Linda tłumaczy się z „miasta meneli”*, 30.10.2015, TVN24, <http://www.tvn24.pl/lodz,69/slowa-wyrwane-z-kontekstu-linda-sie-tlumaczy-z-miasta-meneli,590521.html> [dostęp: 10.11.2016].
- TV programming*, Kreatywna Europa, <http://kreatywna-europa.eu/aplikacje/tv-programming/> [dostęp: 20.02.2016].
- Tzandelli R., *Konstruowanie filmowego turysty. „Przemysł znakowy” w trylogii „Władca pierścieni”*, tłum. S. Kucharska [w:] *Badanie widowni kinowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.
- Warchoń K., Witkowska S., *Producent filmu Andrzeja Wajdy przeprosza łodzian za Linde*, 29.10.2015, Łódź.Wyborcza.pl, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,19110673,producent-filmu-andrzeja-wajdy-przeprosza-lodzian-za-linde.html> [dostęp: 10.11.2016].
- Wróblewska A., *Koprodukcja na miarę XX wieku*, „Magazyn Filmowy SFP” 2013, nr 24.
- Wróblewska A., *Kino regionów, kino polskie*, „Magazyn Filmowy SFP” 2013, nr 24.
- Wróblewska A., *Polacy a Eurimages. Co wiemy o Funduszu Rady Europy?*, 1.01.2014, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,17866,1,1,-.html> [dostęp: 10.11.2016].
- Wróblewska A., *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014.
- Zawiśliński M., *Więcej odwagi, producenci*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr 4, on-line: http://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,284,21825,2,1,Eurimages-Wiecej-odwagi-producenci.html [dostęp: 10.11.2016].
- Zobacz, gdzie kręcono „Idę”*. *Łódzkie plenery*, 21.12.2014, Łódź.Wyborcza.pl, http://lodz.wyborcza.pl/lodz/56,125594,17165838,Zobacz_gdzie_krecono__Ide__Lodzkie_plenery__ZDJECIA___.html [dostęp: 10.11.2016].