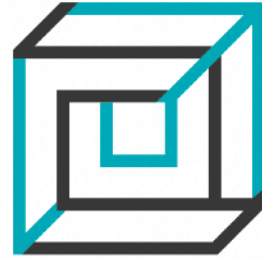


**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



Wydział Organizacji Sztuki Filmowej

Michał Sadowski

Nr albumu 9232

Niebezpieczne związki. Procesy autoregulacji we współczesnej polskiej kinematografii

Praca magisterska napisana pod kierunkiem

dr Anny Wróblewskiej

Łódź 2025

Spis treści

Wstęp	4
Rozdział 1. Tło historyczne - przemiany polskiego rynku audiowizualnego po 1989 roku w kontekście organizacji pracy	
1.1. Definicje	7
1.2. Polskie kino po 1989 roku - nieskończona transformacja	9
1.3. Powstanie PISF i rozwój platform streamingowych - między prestiżem a stabilnością ...	17
Rozdział 2. Filmowe gildie, stowarzyszenia i związki zawodowe w Polsce	
2.1. Krótka historia poszczególnych gildii, stowarzyszeń i związków zawodowych związanych z filmem w Polsce	29
Stowarzyszenie Filmowców Polskich (SFP)	31
Stowarzyszenie Auterek i Autorów Zdjęć Filmowych (PSC)	43
KIPA – Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych	46
Polskie Stowarzyszenie Montażystów (PSM)	49
Związek Zawodowy Reżyserów Polskich – Gildia Reżyserów Polskich	51
Stowarzyszenie Kolorystów Filmowych	53
Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji	54
Stowarzyszenie Twórczyn Filmowych	56
Stowarzyszenie Kobiety Filmu	57
Związek Zawodowy Polskich Reżyserów Dokumentalnych - Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych	59
Gildia Polskich Charakteryzatorów Filmowych, Telewizyjnych i Teatralnych	60
Polska Gildia Producentów	61
Gildia Montażu i Postprodukcji	63
Gildia Scenarzystów Polskich	64
Związek Zawodowy Filmowców	66
Gildia Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady	67
Polskie Stowarzyszenie Postprodukcji	69

Rozdział 3. Potrzeba autoregulacji

3.1. Realia pracy w polskiej branży filmowej dla ekip filmowych	70
3.2. Producent jako podmiot współkształtujący warunki pracy w branży filmowej	88
3.3. Tantiemy z internetu - Przykład ostatniego osiągnięcia skonsolidowanego środowiska filmowego	101
 Podsumowanie i wnioski	 107
 Bibliografia	 113

Wstęp

Obserwując zmiany w branży filmowej w ostatnim czasie można się zauważyć jej zintensyfikowane dążenie do ustalenia *jakiś* reguł na coraz bardziej rozpędzonym rynku produkcji audiowizualnej. Praktycznie na każdym większym festiwalu filmowym co roku odbywa się co najmniej jeden panel dotyczący warunków pracy. Goście Millennium Docs Against Gravity dyskutują o realiach pracy w kinie dokumentalnym, paneliści na Mastercard Off Camera zastanawiają się nad regulacjami w branży filmowej, podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni przedstawione zostają wyniki ankiety na temat czasu pracy ekip realizatorów, a na konferencji Stowarzyszenia Filmowców Polskich w Serocku środowisko zastanawia się nad poprawą warunków pracy na planach filmowych. Dziś często w tego typu panelach udział biorą nie rozproszeni przedstawiciele danych zawodów, ale reprezentanci poszczególnych gildii, stowarzyszeń czy związków zawodowych. Przemawiają oni już nie tylko w swoim imieniu, ale jako głos konkretnej grupy. Tym bardziej, że w ostatnich latach gildii i stowarzyszeń powstało wiele.

Co takiego wydarzyło się w ostatniej dekadzie, że środowisko filmowe postanowiło się intensywniej samoorganizować i brać aktywny udział w kształtowaniu warunków, w którym pracuje? Z pewnością zaczęły temu sprzyjać przepisy, które umożliwiły organizację w związek zawodowy nie tylko pracownikom etatowym ale także samozatrudnionym - a pracujących w tej formie zatrudnienia w branży filmowej jest najwięcej. Poza tym krzyżować w ostatnich latach zaczęło się kilka zjawisk na płaszczyźnie warunków pracy w ogóle, rynku produkcji filmowej czy nawet społecznego podejścia do pracy. Opiszę te zjawiska w rozdziale pierwszym niniejszej pracy, chcąc pokazać szerszy kontekst jako tło postępującej samoorganizacji w branży filmowej.

W rozdziale tym przyjrzę się zmianom w powstawaniu produkcji filmowych w ostatnich dekadach - jej rozrośnięciu się i ewolucji ściśle powiązanej z przemianami komunistycznej Polski w kapitalistyczny kraj. Obok filmu rozumianego jako sztuka pojawiła się wyraźna kategoria filmu jako rozrywki, kręconego w celu zarobienia na nim pieniędzy, a w późniejszych latach doszło jeszcze pojęcie tzw. *contentu* powstającego na platformy streamingowe, co jeszcze mocniej oddaliło film od sztuki i zbliżyło go do produktu. To spowodowało pewnego rodzaju impas w stylu pracy - ze wspólnej przygody całej ekipy tworzącej sztukę, robienie kina zaczęło postrzegać jako wymianę usług, która - jak w innych biznesach - powinna podlegać surowym regułom, przeliczającym każdy

ruch na planie na pieniądze. Zetknięcie z praktykami wykreowanymi w innych kulturach pracy, które nie doświadczyły jak my tak burzliwych ustrojowych przekształceń, stało się dowodem, że światem filmowym może kierować pewien porządek. Może on w jakimś stopniu blokować nadużycia, chaos, przekraczanie prawa czy poczucie bezkarności będące chlebem powszednim polskich ekip. Wreszcie, uelastycznienie pracy doprowadziło plany zdjęciowe do działania w tempie, które coraz trudniej wytrzymać - gdy świat pracy dyskutuje o wprowadzeniu czterodniowego dnia pracy, a nawoływanie o równowagę między pracą a życiem prywatnym wylewa się z nagłówków gazet, filmowcy walczą o redukcję godzin pracy do 11 i choć o jeden wolny weekend w miesiącu.

Rozdział drugi poświęcę krótkiemu opisowi każdego z ważniejszych stowarzyszeń, gildii i związków zawodowych z dziedziny filmu. Chcę w tym rozdziale pokazać różnorodność źródeł i powodów, które kierowały poszczególnymi grupami w momencie skonsolidowania się, wskazać ich główne statutowe cele, scharakteryzować ich rozmiar i wiodące zakresy działalności. W rozdziale tym przyjrę się też bardziej szczegółowo najdłużej działającemu stowarzyszeniu w polskiej branży filmowej czyli Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. Jako organ istniejący prawie 60 lat i będący największą organizacją zrzeszającą filmowych fachowców, historia SFP pokazuje ewolucję walki ludzi filmu w rozmaitych warunkach politycznych i zmienną rolę stowarzyszenia na przestrzeni lat. Działalność SFP ilustruje przemiany zachodzące w polskim kinie na przestrzeni dekad a także naświetla główne tematy, wokół których konsolidowało się środowisko filmowe. Opiszę także najważniejsze inicjatywy będące obecnie podstawą działalności SFP oraz sposób organizacji tak ogromnego stowarzyszenia.

W rozdziale trzecim szerzej opiszę realia pracy ekip w przemyśle filmowym, w którym wszyscy poruszają się bez jasno określonych reguł. Brakuje w nim twardych zasad i wiążących dokumentów opisujących podział obowiązków, kodeksy, dobre praktyki, które byłyby stałym elementem *wszystkich* planów filmowych, serialowych i dokumentalnych. W rozdziale tym postaram się wskazać przyczyny tego stanu rzeczy a także wynikające z tego trudności, z którymi stykają się producenci będący w tym łańcuchu zarówno osobami kształtującymi warunki pracy ekip, jak i osobami odpowiedzialnymi za całokształt produkcji, widzącymi ten proces bardzo szeroko i podlegającymi wielu presjom oraz stale zmieniającej się, coraz trudniejszej rynkowej

rzeczywistości. W tym rozdziale przedstawię również przykładowe osiągnięcie środowiska filmowego zdobyte dzięki konsolidacji różnych grup w ramach jednej, wspólnej sprawy.

Sam należę do kilku stowarzyszeń działających w świecie filmu - do SFP, KIPA, Związku Zawodowego Filmowców - i przyglądając się działaniu tych organizacji osobiście widzę, że każda z nich ma inną dynamikę, zajmuje się nieco innymi tematami, a także porusza się po skomplikowanym świecie rynku filmowego, gdzie krzyżuje się wiele rozmaitych interesów. Stworzenie optymalnych warunków do funkcjonowania wszystkich działających na nim profesjonalistów niemal graniczy z cudem, a wciąż zmieniający się świat pędzi szybciej niż procesy legislacyjne. Każdy z nas, filmowców, ma inne doświadczenia pracy i zetknął się z różnymi problemami i praktykami, których w przyszłości chciałby uniknąć. Część z nich oczywiście się pokrywa, jednak ta różnorodność doświadczeń i osobiste spojrzenie otwiera każdorazowo w dyskusji nowe fronty i coraz to nowsze punkty widzenia. A poza wewnętrznymi spojrzeniami, które możemy na festiwalowych panelach omówić jako środowisko filmowe, podlegamy przecież też różnym globalnym przemianom, prawom zmieniającego się rynku, rozmaitym większym zjawiskom, które częściowo można przewidzieć, ale czasami zupełnie nie - jak pokazały lata pandemii, wywracającej dotychczasowe zasady funkcjonowania branży.

W swojej pracy odwołuję się zarówno do własnych obserwacji i doświadczeń, jak i do literatury branżowej. Przy pisaniu wykorzystuję takie książki jak *Poza Ekranem* Edwarda Zajicka, *Kompendium Produkcji Filmu Fabularnego, tom V, Ekipa filmowa: przedmiot umowy i zakres* Michała J. Zabłockiego, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej* dr hab. Ewy Gębickiej; a także artykuły prasowe pochodzące z magazynów takich jak „Kino”, „Film Business”, „Magazyn FilmPro”, „Magazyn Filmowy SFP” oraz stron internetowych prowadzonych przez poszczególne stowarzyszenia i gildie m.in. Gildię Reżyserów Polskich, Gildię Scenarzystów Polskich, Stowarzyszenie Auterek i Autorów Zdjęć Filmowych PSC, Polskie Stowarzyszenie Montażystów PSM, Związek Zawodowy Filmowców czy KIPA Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych. W pracy odwołuję się także do statutów opisywanych stowarzyszeń, publikowanych przez nie raportów a także do relacji z dyskusji i paneli z udziałem przedstawicieli poszczególnych gildii, które w ostatnich latach miały miejsce na festiwalach, konferencjach i wydarzeniach filmowych.

Rozdział 1

Tło historyczne - przemiany polskiego rynku audiowizualnego po 1989 roku w kontekście organizacji pracy

1.1. Definicje

Według ustawy z dn. 23 maja 1991 roku o związkach zawodowych „związek zawodowy jest dobrowolną i samorządną organizacją ludzi pracy, powołaną do reprezentowania i obrony ich praw, interesów zawodowych i socjalnych. (...) jest [on] niezależny w swojej działalności statutowej od pracodawców, administracji państwowej i samorządu terytorialnego oraz od innych organizacji”¹. Przepisy art. 12 i art. 59 ust. 1 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej zapewniają pracownikom wolność zrzeszania się w związkach zawodowych, wolność ich tworzenia i działania. „Wyodrębnienie związków zawodowych spośród innych form zrzeszania się oraz przyznanie im szczególnych uprawnień wynika ze szczególnej roli, jaką pełnią związki zawodowe. Ich celem jest, zgodnie z art. 1 ust. 1 ustawy z dnia 23 maja 1991 r. o związkach zawodowych, reprezentowanie i obrona praw i interesów zawodowych i socjalnych ludzi pracy. Charakter spraw, w których związki zawodowe wykonują swoje funkcje określa przepis art. 4 ustawy o związkach zawodowych. Należą do nich: obrona godności, praw oraz interesów materialnych i moralnych, zarówno zbiorowych, jak i indywidualnych. Formy i zasady wykonywania przez związki zawodowe swoich funkcji konkretyzują m.in. przepisy ustawy o związkach zawodowych oraz Kodeksu pracy”². Najważniejszym uprawnieniem związków zawodowych jest prawo do prowadzenia rokowań zbiorowych oraz zawierania układów zbiorowych pracy, a także innych porozumień przewidzianych przepisami prawa pracy.

Z kolei definicję stowarzyszenia precyzuje ustawa z dn. 7 kwietnia 1989 roku Prawo o stowarzyszeniach³: Stowarzyszenie jest dobrowolnym, samorządnym, trwałym zrzeszeniem o celach niezarobkowych. Samodzielnie określa ono swoje cele, programy działania i struktury

¹ Ustawa z dnia 23 maja 1991 r. o związkach zawodowych, Internetowy System Aktów Prawnych, 26.06.1991, <https://isap.sejm.gov.pl> › WDU19910550234 [dostęp: 2.12.2024].

² Związki zawodowe, Serwis Rzeczypospolitej Polskiej, <https://www.gov.pl/web/dialog/zwiazki-zawodowe> [dostęp: 2.12.2024].

³ Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach. Internetowy System Aktów Prawnych, 10.04.1989, <https://isap.sejm.gov.pl> › WDU19890200104 [dostęp: 2.12.2024].

organizacyjne oraz uchwała akty wewnętrzne dotyczące jego działalności. Opiera ono swoją działalność na pracy społecznej swoich członków. Do prowadzenia swych spraw stowarzyszenie może zatrudniać pracowników, w tym swoich członków. W zakresie swoich celów statutowych stowarzyszenia mogą reprezentować interesy zbiorowe swoich członków wobec organów władzy publicznej. Stowarzyszenia mają także prawo wypowiedania się w sprawach publicznych.

Gildia to z kolei „stowarzyszenie osób prowadzących określoną działalność (np. handlową, społeczną lub artystyczną), o zhierarchizowanej strukturze, którego celem jest przede wszystkim dbałość o interesy jej członków”⁴. Niektóre opisywane przeze mnie w dalszej części pracy gildie działają na zasadzie związku zawodowego i opierają się na przepisach polskiego prawa, a w szczególności na przepisach ustawy z dnia 23 maja 1991 roku o związkach zawodowych oraz ratyfikowanych przez Rzeczypospolitą Polską konwencjach międzynarodowych, w szczególności konwencjach Międzynarodowej Organizacji Pracy. Wśród funkcjonujących w ten sposób w świecie filmowym znajdują się: Gildia Reżyserów Polskich, Gildia Scenarzystów Polskich, Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych, Gildia Polskich Charakteryzatorów Filmowych, Telewizyjnych i Teatralnych, Gildia Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady, Gildia Montażu i Postprodukcji, Związek Zawodowy Filmowców, ZZAP Związek Zawodowy Aktorów Polskich. Inne, które korzystają z nazwy gildia, np. Gildia Polskich Producentów, działają na zasadzie stowarzyszenia. Formę działania precyzuje każdorazowo statut danej gildii.

Janina Kulesza w tekście „Jakie są różnice między związkami zawodowymi a stowarzyszeniami?” pisze: „Podstawową różnicą między związkami zawodowymi a stowarzyszeniami jest ich główny cel. Związki zawodowe koncentrują się na reprezentacji praw i interesów pracowników, natomiast stowarzyszenia skupiają się na omówieniu wspólnych problemów ludzi pracujących w branży. Ta różnica wpływa na sposób działania obu organizacji oraz ich struktury zarządzania. Dodatkowo, związki zawodowe mają szersze uprawnienia, takie jak prawo do prowadzenia rokowań zbiorowych czy uczestnictwa w procesie legislacyjnym. Z kolei stowarzyszenia są bardziej elastyczne w swojej działalności, co pozwala im na szybsze dostosowywanie się do zmieniających się potrzeb swoich członków”⁵.

⁴ Gildia, Wielki słownik języka polskiego, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/66292/gildia/5174891/kupiecka> [dostęp: 9.12.2024].

⁵ J. Kulesza, *Jakie są różnice między związkami zawodowymi a stowarzyszeniami?*, Solidarność Center, 16.04.2024, <https://solidarnosc-center.org/jakie-sa-roznice-miedzy-zwiazkami-zawodowymi-a-stowarzyszeniami/> [dostęp: 9.12.2024].

1.2. Polskie kino po 1989 roku - nieskończona transformacja

U podnóża obecnego kształtu polskiego rynku filmowego leżą przemiany ustrojowe po 1989 roku. Naszej kinematografii nie ominęły bowiem trudności, problemy i wyzwania, z jakimi borykały się wszystkie gałęzie gospodarki, próbując przetrwać szok upadku komunizmu i przekształcenie w kapitalistyczne państwo. W historii polskiego kina po transformacji, jak w soczewce odbija się kilka zjawisk tamtych czasów, które uformowały tradycję robienia filmów, ale także wpłynęły na stan umysłu ekip filmowych.

Jak pisze Mariusz Miodek, w latach 80. *„filmy kręcono wyłącznie za państwowe pieniądze. Powstawały wyłącznie w państwowych firmach producenckich, czyli zespołach filmowych. Gotowe filmy też były państwowe, nie miały konkretnych właścicieli. Dystrybucją zajmowała się jedna państwowa firma. Filmy wyświetlano w państwowych kinach, bo tylko takie wówczas istniały”*⁶. Już w lipcu 1987 roku Sejm uchwalił wprowadzić ustawę o kinematografii likwidującą monopol państwowy w produkcji i dystrybucji filmów, jednak w praktyce, nie było komu produkować „prywatnych” filmów. Powstawały więc one dalej w państwowych zespołach filmowych zarządzanych przez reżyserów m.in. Jerzego Kawalerowicza, Jerzego Hoffmana i Janusza Morgensterna, co było nie bez znaczenia. Przede wszystkim, utrzymanie instytucji w rękach reżyserów wciąż wskazywało na ich dominującą rolę w decydowaniu jakie filmy będą powstawały. Prymat więc wiodło kino rozumiane jako sztuka, osobista wypowiedź artystyczna i ekspresja narodowej tożsamości. Zespoły filmowe miały wieloletnią tradycję, fach w ręku i otrzymywały pieniądze z budżetu na produkcję - niezależnie od tego czy ich produkcje finalnie przynosiły zyski czy straty.

Jednak dramatyczna sytuacja gospodarcza lat 80. nie ominęła kinematografii. Uchronić ją od klęski miała reforma Juliusza Burskiego, pierwszego Przewodniczącego Komitetu Kinematografii, który planował przekształcić ogólnie zarządzaną kinematografię w mechanizm rządzący się prawami rynku. System miał działać na tej samej zasadzie, jak nakazywała przekształcająca polską gospodarkę w wolnorynkową reforma ministra finansów Leszka Balcerowicza. Juliusz Burski zmarł w trakcie wprowadzania reformy, a jego prace kontynuował nowy Przewodniczący Komitetu Kinematografii, Waldemar Dąbrowski. Deklarował on, że pragnie osiągnąć system, który sprawdził

⁶ M. Miodek, *Polska kinematografia w zarysie*, Culture.pl, 7.05.2002, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-kinematografia-w-zarysie> [dostęp: 9.12.2024].

się na świecie - czyli system producencki. W oficjalnych dokumentach postulowano „przekształcenie kinematografii tradycyjnie reżyserskiej w odpowiadającą standardom światowym kinematografię producencką”⁷. Dąbrowski wprowadził system podobny do tego działającego na Zachodzie, czyli zamiast finansowania państwowych producentów, postanowiono rozdzielać pieniądze na konkretne projekty filmowe. W ten sposób zrównano producentów państwowych i prywatnych w możliwości ubiegania się o środki. Na rynku zresztą zaczęło się pojawiać coraz więcej prywatnych firm produkcyjnych. Strategią obroną przy rozdziale środków na filmy było obdzielenie mniejszymi pieniędzmi większej liczby tytułów, aby utrzymać produkcję na jak najwyższych ilościowo obrotach. Na początku lat 90. powstawało w ten sposób ok. 20 filmów rocznie, czyli mniej więcej tyle samo, ile pod koniec lat 80. Jednak środki, które rozdzielał Komitet Kinematografii, były niewielkie, a ustawa o kinematografii z 1987 roku, poza tym, że sprawnie zlikwidowała monopol państwa w zakresie produkcji filmów, nie wystarczała w nowej rzeczywistości po przełomie gospodarczym i ustrojowym.

Istniejące w latach 90. zespoły filmowe też zaczęły doświadczać blasków i cieni kapitalizmu. Przez pewien czas po upadku komunizmu, państwowe studia miały wspólną dyрекcję i wspólny bilans, więc nie miało znaczenia, kto robi ekranowe hity, a kto klapy. Wszyscy dostawali na produkcję tyle samo. Jednak z czasem „kasowe” studia zaczęły żądać finansowej niezależności. Po ich przekształceniu działały osobno, a ich producenci zyskali własną osobowość prawną i własne budżety, natomiast wyniki każdego studia zaczęły podlegać ocenie Komitetu Kinematografii. W ten sposób zaczęły upadać kolejno, pod koniec lat 90.: Zespół Filmowy Dom Filipa Bajona i Zodiak Jerzego Hoffmana, w 2003 roku upadł Zespół Filmowy Profil kierowany przez Bohdana Porębę. Malejąca produkcja filmowa spowodowała też upadek wytwórni. W Łódzkiej Wytwórni Filmowej kręcono nawet 20 filmów rocznie, ale na przełomie lat 80. i 90., placówka wpadła w długi i finalnie nie udało jej się uratować. Ewa Gębicka pisała: „Równocześnie z upadkiem państwowych wytwórni u ich boku rozrastał się konkurencyjny system licznych firm prywatnych. Oferują one między innymi sprzedaż nośników, wynajem sprzętu zdjęciowego, oświetleniowego, świadczą usługi cateringowe i organizacyjne, inscenizacyjne, postprodukcyjne. Wiele podmiotów dostosowało się przy tym do przemian technologicznych związanych z procesem cyfryzacji, na przykład TPS (Telewizyjne Profesjonalne Studio), Digital Lab, Orka, Chimney Pot”⁸.

⁷ M. Adamczak, *Zawód: producent*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.12.2014, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,288,20290,2,1,Zawod-producent.html [dostęp: 9.12.2024].

⁸ E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, wyd. Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2006, s. 158.

W tym czasie rozwijał się zawód niezależnego producenta filmowego. W 1989 roku istniało w Polsce 10 prywatnych firm produkcyjnych, zakładanych przez kierowników produkcji, reżyserów, operatorów, dźwiękowców czy scenarzystów. Nie miały one jednak kapitału na rozwinięcie swoich biznesów, polskie banki nie udzielały producentom kredytów i dopiero wkład finansowy z telewizji pozwolił takim firmom kręcić filmy i rozbudowywać się. W lutym 1993 roku zarejestrowano Stowarzyszenie Niezależnych Producentów Filmowych mające na celu zrzeszanie prywatnych firm produkcyjnych. Członków założycieli było 15. Niecałe dziesięć lat później, w 2001 roku, na rynku działało już 400 niezależnych firm producenckich, wśród których połowa to były firmy liczące 3-5 osób, jedna trzecia należała do firm średnich zatrudniających 5-10 osób, a pozostałe 15 procent zatrudniało powyżej 10 osób. Wśród nich jednak tylko ok. 30-35 proc. firm produkowało filmy fabularne. Większość podmiotów współpracowała z rynkiem telewizyjnym, produkując programy, spoty, reklamy, seriale. Mariusz Miodek stwierdzał: *„Wspomniane 400 firm producenckich zatrudnia na stałe około 2000 osób i daje dodatkowo pracę grupie około 2500 dalszych współpracowników (autorzy, scenarzyści, reżyserzy, operatorzy, scenografowie, montażyści, kompozytorzy, aktorzy). Do tego dochodzi dalsza grupa około 1500 osób pomocniczych i pomocniczo-twórczych personelu technicznego (dźwiękowcy, charakteryzatorzy, oświetleniowcy, elektrycy, asystenci, specjaliści od grafiki komputerowej). W sumie, powstanie prywatnych producentów stworzyło na medialnym rynku prawie 7000 miejsc pracy”*⁹. Wśród niepaństwowych producentów najwyższą pozycję osiągnęły takie studia jak Akson Studio, Heritage Films, Apple Film Production, Pleograf, Skorpion Art Film, Filmcontract i Figaro. Jak jednak pisał Edward Zajiček, uelastycznieniu uległy formy zatrudnienia członków ekipy przy produkcji. Pracownicy techniczni *„uczestniczyli w produkcji na zasadzie umów o dzieło lub krótkoterminowych umów zleceń. Obniżało to producentom koszty pracy, ponoszone z tytułu świadczeń socjalnych, ale w perspektywie zubożało twórców i współtwórców filmów jako przyszłych rencistów i emerytów. Przez pewien czas część realizatorów, pracowników oraz aktorów wykorzystywała możliwości tak zwanego „samozatrudnienia”, prowadząc - w celu zmniejszenia obciążeń podatkowych oraz składek socjalnych - „jednoosobową działalność gospodarczą”*¹⁰.

Dla reżyserów zderzenie z kapitalizmem było wielkim szokiem. Upadek komunizmu spowodował, że filmowcom przestały grozić ograniczenia wolności twórczej, ale pojawiły się trudności, jakie niesie ze sobą wolny rynek: walka o widza i konkurencja - szczególnie z płynnie do nas teraz

⁹ M. Miodek, *Polska kinematografia w zarysie...*, op. cit [dostęp: 9.12.2024].

¹⁰ E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896 – 2005*, wyd. Montevideo, Warszawa 2009, s. 335.

napływającym kinem amerykańskim. Młodsza widownia chętniej wybierała właśnie filmy zza oceanu, starsza w ogóle przestała chodzić do kina, a polscy reżyserzy kompletnie nie umieli się w tym odnaleźć. W swoich filmach poddawali refleksji czasy minione, nie za bardzo umieli sportretować obecny nerw nowych czasów, nie wspominając już o jakimkolwiek stanięciu w szranki ze spektakularnością amerykańskiego kina. Jednemu z nielicznych, któremu w tamtych czasach udało się odnieść sukces był Władysław Pasikowski i jego *Psy* (1992), przyciągające publiczność konstrukcją rodem z hollywoodzkich klisz kina gangsterskiego. Mariusz Miodek konstatował: „Film Pasikowskiego zapoczątkował nowy sposób myślenia o kinie, dotychczas polskim twórcom obcy: film miał być teraz towarem przynoszącym zyski”¹¹.

Sukces *Psów*, przy jednoczesnym braku sukcesów nowych filmów Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza czy Krzysztofa Zanussiego, wywołał obawę, że presja wolnego rynku doszczętnie zrujnuje kino artystyczne. Mimo że, jak pisze Michał Piepiórka¹², niski poziom społecznego oddźwięku niespecjalnie tym twórcom zaszkodził, bo wszyscy oni w tym okresie kręcili nieustająco dużo filmów, to wynik *Psów* spowodował, że reżyserzy, aby przetrwać, musieli znaleźć pomysły, które się w kinie sprzedadzą. Wybór padł na ekranizacje lektur, choć na początku nie było pewności, czy w ten sposób uda im się nawiązać kontakt z publicznością. W wypowiedziach reżyserzy asekurowali się na ewentualną porażkę. Andrzej Wajda przystępując do *Pana Tadeusza*, tak opisywał swoje obawy przed wejściem na plan: „*Jakżeż Pan Tadeusz mówiony wierszem znajdzie się pomiędzy filmami akcji, pomiędzy tymi wszystkimi wybuchami i eksplozjami, bez których film na ekranie nie ma dziś widowni?*”¹³.

Trend ekranizacji lektur szkolnych jednak chwycił, bo stały się one obowiązkowymi seansami dla szkół, które licznie wypełniły kinowe sale. Po ekranizacji *Pana Tadeusza* (1999) powstały więc kolejne przeniesione na ekran lektury: *Ogniem i mieczem* (1999) Jerzego Hoffmana, *W pustyni i w puszczy* (2001) Gavina Hooda, *Przedwiośnie* (2001) Filipa Bajona i *Quo Vadis?* (2001) Jerzego Kawalerowicza. Ernest Kubica w tekście „Jakie filmy oglądaliśmy najchętniej w kinach w latach 90.?” podsumowuje: „*Gdybyśmy zrobili podsumowanie dla lat 1990-1996, to żaden polski film nie zmieściłby się w TOP 20 – najlepszy wynik miały Psy - 684 tys. widzów. W 1999 roku Pan Tadeusz i Ogniem i mieczem zostawiły w tyle, jeśli chodzi o liczbę widzów, amerykańskie superprodukcje i*

¹¹ B. Janicka, *Film polski w latach 1989-1999*, Instytut Adama Mickiewicza, 4.01.2005, <https://culture.pl/pl/artykul/film-polski-w-latach-1989-1999> [dostęp: 8.12.2024].

¹² M. Piepiórka, *Jałowa ziemia. Jak kapitalizm wykończył polskie kino gatunkowe*, „Ekran” 2024, nr 2 (70), s. 31.

¹³ M. Miller, *Zagrajcie mi to pięknie. Pan Tadeusz według Andrzeja Wajdy*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 67.

przez kilka następnych lat ekranizacje lektur stały się sposobem na łatwy zarobek dla polskich producentów”¹⁴.

Przenoszenie lektur na ekran stanowiło jednak pewne wyzwanie ekonomiczne. Aby tego typu filmy mogły powstawać trzeba było zebrać ogromny kapitał. Środki publiczne, które rozdzieliał Komitet Kinematografii były niewielkie i nie zaspokajały nawet ułamka potrzeb. Przykładowo w 1996 roku było to 13,9 mln złotych, w 1997 - 17,3 mln, w 1998 - 19,7 mln, w 1999 - 16,1 mln. Przeciętnie filmy kosztowały wówczas 2,5-3 miliony złotych, a budżety superprodukcji potrzebowały ogromnych pieniędzy, aby powstać. *Ogniem i mieczem* kosztowało 24 miliony złotych; *Pan Tadeusz* - 13 milionów złotych, *W pustyni i w puszczy* - 18 milionów złotych, *Przedwiośnie* - 21 milionów złotych, a rekordowe *Quo Vadis?* - 68 milionów złotych. Uzupełnić fundusze na produkcję mogły środki pozyskane z inwestujących w kino telewizji a także środki prywatne. Z czasem, w kinematografię zaczęły finansowo wspierać też banki. Szlak przetrwał założony w 1990 roku Kredyt Bank S.A., który zaangażował się w powstanie *Ogniem i mieczem*, *Pana Tadeusza*, *W pustyni i w puszczy*, *Przedwiośnia* i *Quo Vadis*. W przypadku tej ostatniej produkcji, Kredyt Bank nie tylko udzielił produkcji kredytu, ale jeszcze był sponsorem i wszedł w skład firmy powołanej specjalnie do wyprodukowania tego filmu, wykładając w inwestycję 50 milionów złotych. Stał się więc współproducentem i liczył nie tylko na zwrot kredytu z odsetkami, ale i na zyski. Co znamienne, ówczesny prezes Kredyt Banku, Stanisław Pacuk, znalazł się na drugim miejscu listy ludzi, którzy decydują o obliczu polskiego kina przygotowanej przez branżową prasę. Choć akurat *Quo vadis* było końcem kariery Pacuka i gdy film okazał się finansową kląpą, prezes musiał pożegnać się ze stanowiskiem.

Polscy filmowcy natomiast zaczęli unikać mecenatu prywatnego, „*bo ten ma czelność sprawdzać, czy projekt nie jest chybiony, czy reżyser w ogóle liczy się z widzami*”¹⁵. Jednocześnie w tym samym czasie, ministrem kultury został Andrzej Celiński, okrzyknięty wkrótce wrogiem branży filmowej po tym, jak obciął o połowę budżetowe dotacje na rodzime filmy - z 12 mln zł do 6 mln złotych uznając, że produkcja filmowa jest najbardziej rynkową ze sztuk. „*Dlatego też środowisko filmowe powinno szukać pieniędzy na realizację swoich pomysłów u prywatnych mecenasów, a nie w kasie państwa*”¹⁶ - mówił Andrzej Celiński. Jego stanowisku zdecydowanie sprzeciwiali się wówczas

¹⁴ E. Kubica, *Jakie filmy oglądaliśmy najchętniej w kinach w latach 90.*, boxoffice-bozg, 19.12.2018, <http://boxoffice-bozg.pl/co-ogladalismy-w-kinach-w-latach-90/> [dostęp: 9.12.2024].

¹⁵ M. Miodek, *Polska kinematografia w zarysie...*, op.cit [dostęp: 9.12.2024].

¹⁶ J. Gajewski, *Kino opieki społecznej*, „Tygodnik Wprost”, 2003, nr. 17, s. 35.

m.in. Janusz Zaorski, Andrzej Wajda i Jerzy Kawalerowicz. Byli oni oburzeni twardą kapitalistyczną polityką Celińskiego przypominającego, że pieniądze na kino gdzieś trzeba zarabiać, a reżyserów nie powinno się traktować jak natchnionych artystów, których nie dotyczą prawa rynku.

Jak zauważyła Ewa Gębicka w książce „Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej”, konieczność przetrwania w systemie rynkowej kinematografii osłabiła rolę dawnych więzi społecznych. Spora część środowiska przeżywała koszmar bezrobocia i degradacji. Skoro powstawało niewiele filmów, wielu twórców i fachowców musiało poszukać pracy w innych miejscach - w telewizji, na planach rozwijającego się rynku reklamy lub nawet poza branżą audiowizualną. Dużą część środowiska dotknęły bezrobocie i marazm. Scenarzyści coraz rzadziej pisali dla kina, częściej musząc zarabiać pieniądze na pisaniu seriali telewizyjnych i telenoweli. *„Reżyserów było 350, a filmów robiło się 20 rocznie”*¹⁷ więc - jak wspominał Marek Piwowski - środowisko podzieliło się. *„Zwykła arytmetyka. Dzisiaj już nie siedzi się w Spatifie i nie opowiada sobie pomysłów na film, bo strach, że zaraz będzie spór taki jak ostatnio o Ciało. Jeden drugiego się boi”*¹⁸. Cezary Harasimowicz w tym samym tekście zauważał, że środowisko filmowe po prostu przestało istnieć, gdy straciło wspólnego wroga. Pojawiła się natomiast sprzeczność interesów. Na rynku wygrywali reżyserzy, którzy potrafili z niego „wyszarpać” jak najwięcej, dla reszty - zwykle nic nie zostawało. Wszystko krążyło wokół pieniędzy, a te symbolizowali producenci, telewizje czy telenowe. W tych warunkach zmieniała się także hierarchia organizacji twórczych takich jak SFP. Ewa Gębicka dodawała: *„Po 1989 roku próby jednoczenia się dotyczyły raczej walki o rozwiązanie podstawowych problemów socjalnych twórców niż o pryncypia ideowe. Coraz rzadziej można było znaleźć przykłady środowiskowej solidarności wynikającej z chęci ratowania kultury filmowej. Znacznie częściej mówiono o motywowanej ekonomiczną kalkulacją dezintegracji środowiska, wrogości, zawiści, wzajemnej podejrzliwości, o zakulisowym załatwianiu własnych interesów, rozbiciu pewnej obowiązującej wcześniej hierarchii wartości, o upokorzeniu spowodowanym brakiem środków do życia, zamieszaniu artystycznym i moralnym. Nie ukrywano przy tym materialnego podłoża wszystkich tych negatywnych zjawisk”*¹⁹.

¹⁷ E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem...*, op.cit, s. 231.

¹⁸ Ibidem s. 232.

¹⁹ Ibidem s. 232.

Jak pisała dalej Gębicka, „*realny socjalizm nauczył twórców egalitaryzmu, bezpieczeństwa, opiekuńczości, oportunistu, braku poczucia finansowej odpowiedzialności*”²⁰. Twórcom ciężko było wyzwolić się z dawnych nawyków, wielu z nich nie mogło odnaleźć się w nowym świecie lub nie dopuszczało do siebie faktu, że ów świat się zmienił i usiłowało funkcjonować po staremu. Artyści nie dość, że musieli walczyć o możliwość zrealizowania filmu i dopasowywać się do gustów publiczności to jeszcze poważnie odczuwali utratę artystycznej wolności i swobody.

Agnieszka Holland, która zetknęła się z realiami zachodniego systemu pracy, oceniała: „*W Polsce jest zbyt mało reżyserów, którzy mają poczucie ekonomicznej odpowiedzialności (...) w polskich szkołach panuje ciągle pięknoduchostwo, to znaczy uczy się artystów zapominających o tym, że pracują jako artyści w przedmiocie bardzo zależnym od pieniądza*”²¹. Z drugiej strony, pokaźna grupa reżyserów reprezentowała postawę Krzysztofa Zanussiego, który realizując film *Cwał* (1996) pocieszał się w ten sposób: „*Mam tutaj świetną ekipę i to stanowi duże pocieszenie. Ten zestaw ludzi jest zdecydowanie na europejskim poziomie. Ale nie tylko umiejętności techniczne się liczą. Ci ludzie mają wyobraźnię, pomysłowość, uczuciowość, wkładają w film całe serce, żyją nim. To olbrzymia zaleta naszego kraju - w filmie pracują oddani sztuce artyści. Są kraje, gdzie ekipom od strony technicznej nie można nic zarzucić, natomiast pracuje się tam źle, ponieważ otoczenie, atmosfera filmu jest tam nieprzychylna, myślę o Niemczech, Szwajcarii. U nas, tak jak na przykład we Włoszech, ludzie mają zrozumienie dla tej nienormalności jaką film ze sobą niesie*”²² - mówił reżyser opisując pewien rodzaj elastyczności jako niezbędny do powstawania sztuki. Jego nostalgiczne słowa oddają odwieczną potrzebę reżyserskiej wolności i potrzebę ekspresji twórczej, która niechętnie podlegała kapitalistycznej presji pieniądza.

Te nieliczne kręcone w latach 90. filmy często powstawały właśnie dzięki całemu zestawowi wartości innych niż pieniądze: pracowitości, żywemu duchowi tworzenia sztuki, jeszcze obecnej w Polsce życzliwości i społecznemu wsparciu, magii „robienia kina”, niezwyklej kreatywności i entuzjazmowi. Dwa lata przed Zanussim, w podobnym tonie, co reżyser *Cwału* wypowiadali się członkowie ekipy film *Śmierć jak kromka chleba* (1994) Kazimierza Kutza. Maryla Guzy, II reżyserka filmu, wspominała, że zdjęcia zaczynały się o godzinie 8 rano, była zima, warunki nie były dobre, ekspozycja krótka. W tych trudnościach, atmosfera na planie była kluczowa. Guzy

²⁰ Ibidem s. 231.

²¹ A. Holland, *W poszukiwaniu partnera. Agnieszka Holland o swojej pracy w zachodnim systemie producenckim*, „Reżyser”, 1995, nr. 10, s. 3.

²² M. Zielke, *Cwał*, „Magazyn Film Business”, 1995, nr 5, s. 21.

mówiła: „Pan Kazimierz należy do osób, które potrafią „ruszyć” ludzi, sprawić, by wszyscy zaczęli pracować rzetelnie i przekonać, że praca na planie jest zajęciem potrzebnym. Należy pamiętać, że statyści pracowali za bardzo niską stawkę. Zapłaty były kwotami dość symbolicznymi i niekiedy zdarzało się, że dojazd na plan kosztował tyle co zapłata.(...) Nie był to film, na którym podczas produkcji można było zarobić. (...) Kopalnie „Wujek” i „Pstrowski” dostarczyły większość elementów scenograficznych, za które nie musieliśmy płacić. Dostaliśmy z kopalni również dużo kostiumów (...) zamiast zamawiać te rzeczy i płacić za nie, dzięki pomocy górników i kopalni dostawaliśmy je za darmo”²³. Wtórował jej kierownik produkcji Janusz Szela: „Pracując przy tym filmie miałem świadomość, że jeśli nie ulegnie skróceniu okres zdjęciowy, zabraknie pieniędzy nawet na ostatnie raty i gaże. To byłby najbardziej deprymujący moment - rozstać się z ekipą, która cały czas ciężko pracowała i nie móc im zapłacić. (...) od początku wiedzieliśmy, że nie uda nam się ze względu na tak wysoki budżet zgromadzić wszystkich środków potrzebnych do produkcji. (...) pomogła nam bardzo życzliwość wielu ludzi i instytucji”²⁴.

Wyrażana głośno niemoc Janusza Szeli niczym w pigułce ukazywała zbiorową bezradność wobec daru wolnej kinematografii, niepotrafiącej sformatować się do swoich finansowych możliwości, zależnej od wspomnianych życzliwych ludzi i instytucji, opartej o nadmierną pracowitość ekip i podążającej za figurą reżysera, „który potrafi ruszyć ludzi”. Jakkolwiek można podejrzewać, że filmowcy szczęśliwi z racji tego, iż mogą coś robić, z pewnością byli również upokorzeni pracą w warunkach dających słabe zarobki i żadnego bezpieczeństwa egzystencjalnego, za to wymagających poświęceń, ustępstw i stałej akceptacji niedoborów. W tych nastrojach filmowcy tęsknie spoglądali za nadejściem nowej ustawy o kinematografii, która chroniłaby ich przed bezwzględными mechanizmami rynku i przywracała kinu miano dziedziny sztuki, która nie może podlegać brutalnemu przeliczaniu na pieniądze. Panujący wciąż minister Andrzej Celiński ślepo spoglądał jednak we wzorce amerykańskie, uznając, że skoro kino hollywoodzkie radzi sobie najlepiej na świecie, to należy na polskiej ziemi zaszczerpić taki sam model działania. Na nic pomogły nawoływania, że wszak jesteśmy kinematografią europejską, a ów nawoływanie było wręcz na tyle niedonośne, że nawet lewicowy rząd chętnie przystał na neoliberalną politykę w dziedzinie kultury opartą na dramatycznym ograniczeniu wsparcia publicznego dla twórczości filmowej²⁵. Prace nad nową ustawą o kinematografii szły bardzo opieszale, a kierunek zmian w

²³ *Ile kosztowała Kromka chleba?*, „Film Business”, 1993, nr. 3., s. 3.

²⁴ *Ibidem*, s. 3.

²⁵ M. Adamczak, *Zwycięska gra, wokół ustawy o kinematografii*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr. 10, s.17.

kinematografii obrany przez Celińskiego nie wykluczał całkowitego zlikwidowania publicznego wsparcia produkcji filmowej z okresem przejściowym, w którym państwo, w drodze szczególnego wyjątku, wspomagałoby tanie debiuty młodych twórców. W obliczu wszystkich perturbacji lat 90., nieudanych przeobrażeń dawnych struktur w radzące sobie na wolnym rynku podmioty, jak pisze Marcin Adamczak „choć może się to wydawać z dzisiejszej perspektywy niewiarygodne, w 2002 roku kino polskie naprawdę stanęło na progu fizycznej likwidacji. (...) Wydawało się, że w procesie deindustrializacji Polski po 1989 roku, przemysł filmowy dołączy do wielu innych gałęzi [gospodarki-przyp. MS]”²⁶. Jak dodawał z kolei Edward Zajicek, dramat polskiej kinematografii rozpoczęty w czerwcu 1989 roku i targający nią przez całe lata 90. wywołał między innymi brak konsolidacji środowisk filmowych na początku lat dwutysięcznych. Pisał on: „W rezultacie różne branże kinematograficzne wzajemnie torpedowały swoje prawodawcze inicjatywy”²⁷. Agnieszka Holland nazwała ten okres depresją polskiego kina. „Depresją, która trwała aż do powstania PISF”²⁸.

1.3. Powstanie PISF i rozwój platform streamingowych - między prestiżem a stabilnością

Wspomniana przez Agnieszkę Holland depresja zdaje się o tyle trafnym określeniem, że środowisko filmowe naprawdę na kilka lat popadło w marazm, niemoc i brak wiary. Rozwlekające się prace nad nową ustawą o kinematografii odbierały nadzieję na jakąkolwiek poprawę, a trwające lata procesy dezintegracyjne rozbiły branżę filmową i odebrały jej fora do znalezienia wspólnego języka. Szansa na poprawę nadeszła wraz z odejściem ministra Andrzeja Celińskiego i powołaniem na stanowisko Ministra Kultury Waldemara Dąbrowskiego. Jednak wejście prac nad ustawą miało przed sobą długą walkę z opinią publiczną i lobby nadawców, których ustawa miała dotyczyć. Mimo że po tej stronie barykady przeciwnik był nade silny i uzbrojony w szerokoasięговые media, przez które mógł przemawiać do społeczeństwa, by ponowne „zwarcie szeregów środowiska filmowców nastąpiło dopiero w końcowym etapie batalii o uchwalenie ustawy o kinematografii, z którą wiązano nadzieje na to, że przywróci godność polskiemu środowisku filmowemu”²⁹. Walka

²⁶ Ibidem, s.17.

²⁷ E. Zajicek, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896 – 2005...*, op.cit, s. 340.

²⁸ K. Kwiatkowski, *Tłumaczyć siebie na inny język*, „Magazyn filmowy SFP”, 2011, nr 16, s. 13.

²⁹ E. Gębicka, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej...*, op.cit, s. 224.

toczyła się przede wszystkim o ustawowe zapisy gwarantujące większe środki finansowe na produkcję filmów. Ewa Gębicka oceniała: „Jednym z dowodów niezbyt pozytywnego stosunku twórców do reformy przemysłu filmowego okazał się brak powszechnej akceptacji dla idei kinematografii producenckiej. Wielu filmowców przyzwyczajonych do dawnego modelu kinematografii reżyserskiej i związanej z tym wysokiej własnej pozycji z trudem akceptowało podstawowe parametry nowego systemu. Drażniła konieczność podporządkowania się producentom, dystrybutorom, sponsorom, widzom. Status producentów i władza, jaką sobie przypisywali, denerwowały zwłaszcza twórców starszego i średniego pokolenia, przyzwyczajonych do reguł funkcjonowania kinematografii okresu PRL, uwalniających od troski o pieniądze i stwarzającej co najwyżej problemy cenzuralne”³⁰. Udział skonsolidowanego środowiska filmowego w pracach nad ustawą doceniał szczególnie koordynujący prace nad legislacją poseł SLD Piotr Gadzinowski. Po dyskusjach z przedstawicielami środowiska filmowego, w reprezentację którego weszli przede wszystkim delegaci KIPY i SFP, zdecydowano połączyć dwa przedłożone projekty ustawy, rządowy i społeczny, aby napisać tekst ustawy od nowa. Dodawała Gębicka, że „prace nad nim posuwały się wyjątkowo sprawnie, co, zdaniem posła, zawdzięczano przede wszystkim współpracy środowiska filmowego oraz doskonałym ekspertyzom dostarczonym przez SFP i przybliżającym rozwiązania przyjmowane w dziedzinie finansowania kinematografii w innych krajach europejskich”³¹.

Powstały na mocy ustawy Polski Instytut Sztuki Filmowej swoją działalnością w ciągu kilku lat sprawnie rozruszał rynek filmowy. W ciągu pierwszych pięciu lat budżet instytucji wzrósł z 75 milionów złotych (w 2006 roku) niemal dwukrotnie, do 140 milionów złotych w 2010 roku. Jednocześnie, środki na produkcję filmową, z 52 mln zł w 2005 roku wzrosły do 109 mln zł w 2010 roku stanowiąc prawie 78 proc. całego budżetu PISF. Były to kwoty nieporównywalnie większe niż pamiętne 6 milionów złotych jakie jeszcze kilka lat wcześniej przyznawał kinematografii minister Celiński. Dzięki tym środkom, w krótkim czasie udało się pobudzić produkcję filmową. W latach 2006 - 2009 powstało z udziałem PISF 118 pełnometrażowych filmów fabularnych, w tym 44 debiuty, co stanowiło 73 proc. wszystkich fabuł wyprodukowanych na naszym rynku. W tym okresie została również dofinansowana produkcja 141 dokumentów i 42 animacji³². W latach

³⁰ Ibidem, s. 226.

³¹ M. Adamczak, *Zwycięska gra, wokół ustawy o kinematografii...*, op.cit, s. 20.

³² P. Bez, *5 lat działalności Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 30.09.2011, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,285,1797,1,1,5-lat-dzialalnosci-Polskiego-Instytutu-Sztuki-Filmowej.html [dostęp: 29.12.2024].

2006-2009 powstawało 31 pełnometrażowych koprodukcji fabularnych, do Polski okazjnie zaczęły przyjeżdżać zagraniczne ekipy, inwestowano także w promocję polskiego kina za granicą, cyfryzację kin, edukację filmową. Rosła frekwencja w polskich kinach i to na polskich filmach (w 2009 roku polskie filmy wybrało 8,6 miliona widzów³³). PISF jako instytucja krzepł, a jego ruchy - nawet te niedoskonałe i poddawane korektom w kolejnych latach - pozwalały rozruszać przemysł filmowy, nawiązywać nam kontakt ze światem, stworzyć na nim możliwości do działania i kreować rynek, który płynnie się rozrastał.

Być może to, że w krótkim czasie tak wiele zaczęło się dziać i po latach życia w niedostatku i przygnębieniu filmowcy dostrzegli nadzieję, nikt nie zajmował się innymi regulacjami. Pojawiła się prosta radość z nowych możliwości i szans, nacisk poszedł na kreatywną stronę twórczości filmowej, a ekipy filmowe być może w ogóle nie myślały wtedy o zadbanie o swoje prawa, ciesząc się, że po latach przestoju znów można w Polsce robić kino i zażegnać kryzys minionych marnych lat. Czas jednak mijał i jeszcze w 2011 roku, pisząc o ustawie o kinematografii Michał J. Zabłocki odnotował, że luki w prawie, które w 2005 roku filmowcy obiecali sobie załatać wciąż pozostają nietknięte. Stwierdzał Zabłocki: *„Ustawa o kinematografii (...) zagwarantowała filmowcom w miarę stabilny logiczny system organizacyjno-finansowy (...) prawo filmowe posiada jednak różne luki, których wypełnienie wymaga z jednej strony zmian zasadniczych aktów prawnych i podjęcia jednoznacznych decyzji (prawo cywilne, ustawa o podatku VAT, i inne) a z drugiej aktywności związków zawodowych i stowarzyszeń producentów i twórców. Wymienić warto braki zaktualizowanych przepisów z dziedziny: prawa pracy i kodeksu cywilnego (np. nieuregulowanej przepisami prawa umowy opcji – tak charakterystycznej w stosunkach producenta ze scenarzystą; problemie pracy i zapłaty za nadgodziny dla zawierających umowę o dzieło i umowy zlecenia); norm technologicznych dla produkcji i dystrybucji filmów; regulaminów zawodowych (tj. uzgodnienia w branży rzeczywistych obowiązków w trakcie produkcji dla poszczególnych zawodów i specjalności jak i dla samych producentów - co postulują twórcy)”*³⁴. Zabłocki wyrażał wtedy nadzieję, że wypełnieniem luk zajmą się branżowe stowarzyszenia, SFP oraz KIPA, a wspomże ich w tym ciśnienie wywierane przez środowisko. Uporządkowanie tych kwestii jego zdaniem zbliżyłoby krajowych producentów do pozycji rzeczywistych partnerów w kraju i na świecie.

³³ Ibidem.

³⁴ M. J. Zabłocki, *Prawo Filmowe cz. I*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 14.09.2011, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,53,1704,0,1,Prawo-Filmowe-cz-I.html> [dostęp: 9.12.2024].

Jednocześnie, ten sam autor, w tym samym roku 2011, czyli sześć lat po wejściu w życie ustawy o kinematografii, pisał w „Zasadach prowadzenia produkcji filmowej przez podmiot zagraniczny w Polsce”, jakie mogą być magnesy przyciągające zagranicznych producentów do realizowania filmów w naszym kraju: *”Może “niepolitycznie” o tym pisać, ale zaletami finansowymi nie do pogardzenia są następujące okoliczności, ułatwiające jak dotąd pracę filmowców: w obecnym stanie prawnym brak jest związków zawodowych i korporacji mogących skomplikować zatrudnianie aktorów i realizatorów z zagranicy (...) niewysokie ceny robocizny w Polsce; choć niektórzy realizatorzy mają “światowe stawki” (np. najbardziej znani kompozytorzy), to w kontekście całego budżetu filmu koszt usługi produkcyjnej w Polsce jest bardzo konkurencyjny w stosunku do analogicznych jakościowo usług na Zachodzie. Polskie ekipy - przy poszanowaniu prawa pracy - są gotowe pracować intensywnie, przez cały tydzień”*³⁵. W tych słowach zamyka się duch tamtych czasów: nareszcie kręcąca się produkcja filmowa pozwoliła ludziom zarabiać i rozwijać się, więc filmowcy nie walczyli o więcej, budując swoją markę na wartościach przytoczonych przez Zabłockiego: pracowitości, oddaniu, zaangażowaniu, kreatywności, elastyczności i dużej umiejętności zwalczania rozmaitych przeszkód, jaką mamy we krwi jako naród. To nie tylko specyfika branży filmowej, ale wręcz znak czasów i doświadczenie powszechne pokolenia przełomu lat 90. i dwutysięcznych. Rozochoczone możliwościami zarobkowania społeczeństwo porzuciło wszelkie regulatory i granice, motywowane nie tylko rosnącymi szansami zarabiania pieniędzy, ale też strachem, że stawianie jakiegokolwiek granic ów możliwość zarobkowania im zabierze, bo znajdują się inni dla których uchybienia w warunkach pracy nie będą problemem.

Rozkręcająca się koniunktura włączyła się zresztą w ogólnokrajowe zjawiska epoki wschodzącego kapitalizmu. Jak piszą Juliusz Gardawski, Adam Mrozowski i Jan Czarzasty: *„Z jednej strony na gruncie polskiego kapitalizmu rozwinęły się sektory gospodarki oraz organizacja pracy wrogo nastawione do ruchu związkowego. Rozwój „dewizowanego” kapitalizmu w Polsce wsparło ustawodawstwo uelastyczniające stosunki pracy”*³⁶. Owo uelastycznienie nie ominęło branży filmowej, które dalej zatrudniało ekipy filmowe głównie na umowy o dzieło, umowy - zlecenia lub w formie samozatrudnienia, z czego wszystkie te trzy formy uniemożliwiały prawnie zakładanie

³⁵ M. J. Zabłocki, *Zasady prowadzenia produkcji filmowej przez podmiot zagraniczny w Polsce*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 30.09.2011, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,282,1706,1,1,Zasady-prowadzenia-produkcji-filmowej-przez-podmiot-zagraniczny-w-Polsce.html [dostęp: 8.12.2024].

³⁶ J. Gardawski, A. Mrozowski, J. Czarzasty, *Historia i teraźniejszość związków zawodowych w Polsce*, „Dialog”, nr. 3/2012, s. 23.

związków zawodowych. Filmowcom pozostała możliwość zrzeszania się w stowarzyszeniach o znaczenie mniejszej mocy sprawczej, jeśli chodzi o możliwość zmiany warunków pracy.

Powstające w tamtych czasach firmy producenckie, często dosyć niewielkie, ale już zdolne i zdeterminowane, aby sięgać po pieniądze z PISF-u i fundusze regionalne oraz zagraniczne, wyglądały zupełnie inaczej, niż pierwsi prywatni producenci z lat 90. Przy ich kształcie, takie studia jak Akson Studio czy Heritage Films nawet na początku swojej działalności były właściwie molochami z wieloma etatowymi pracownikami i stałym zespołem produkcyjnym. Tymczasem młodzi, dynamiczni producenci często tworzyli producenckie duety, którym wystarczył telefon i przenośny komputer, które podróżowały po świecie i były blisko ekipy filmowej, pozostając z nią w partnerskich stosunkach. Jest to zupełnie inny model robienia filmów niż zarządzanie zza biurka i typowo biznesowe podejście starszych producentów niezbyt zainteresowanych kreatywną stroną procesu. Jak mówił Mariusz Włodarski z Lava Film, mimo że jego firma istnieje od 2010 roku, pierwsze lata działalności producent pracował z domu. „*Biuro otworzyliśmy dopiero w 2016 roku*”³⁷ - wspominał. Takie firmy, rozpoczynające działalność i robiące pierwsze filmy w okolicy 2010 roku, czyli np. Shipsboy, MD4, Koi Studio, Telemark, w tamtych latach były zresztą głównie zależne od dotacji PISF i miały możliwość w zasadzie robienia tylko kina artystycznego, które nie pozwalało utrzymać firmie finansowej płynności. Stąd też nawet ów wspomniane biura wynajmowane były jedynie na czas produkcji filmu, na który udało się zebrać środki. Firmy nie tworzyły stałych struktur i stabilnych zespołów, budowały się właściwie jedynie na czas projektu, a po jego zakończeniu szybko likwidowały. Co jednak warto podkreślić: tego typu forma pracy, niebudująca stałych, długotrwałych więzi wpłynęła na rozproszenie środowiska i ukształtowanie pracownika, który funkcjonując od projektu do projektu, w zachwianym poczuciu bezpieczeństwa i stabilności, jest przede wszystkim nastawiony na indywidualne przetrwanie i jest mniej gotowy do uczestniczenia w działaniach zespołowych. Fakt ten nie pozostaje bez znaczenia na późniejsze kształtowanie się postaw samoregulacyjnych w środowisku filmowym.

Rozkręcające się w ten sposób coraz bardziej kino artystyczne z powodzeniem wróciło nie tylko na lokalne ekrany, ale także do obiegu światowego. W ciągu 10 lat od powstania PISF nasza kinematografia wspięła się na wiele szczytów. *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego otrzymała Oscara dla Najlepszego Filmu Nieanglojęzycznego, Europejską Nagrodę Filmową i ponad sto nagród na całym świecie; *Katyn* (2007) Andrzeja Wajdy i *W ciemności* (2011) Agnieszki Holland były

³⁷ Koprodukcje międzynarodowe. Szanse i zagrożenia - Mariusz Włodarski/ FILM SPRING OPEN 2022, You Tube, 14.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=VkJNERj412D8> [dostęp: 29.12.2024].

nominowane do Oscara w tej samej kategorii, co *Ida*. Polskie kino zaczęło się pojawiać na najważniejszych międzynarodowych festiwalach. W Berlinie swoje premiery miały *Sala Samobójców* (2011) Jana Komasy, *W imię* (2013) i *Body/ciało* (2015) Małgorzaty Szumowskiej. W Cannes pokazano *Cztery noce z Anną* (2008) Jerzego Skolimowskiego, *Intruza* (2015) Magnusa von Horna; w Wenecji - *Essential Killing* (2010) Jerzego Skolimowskiego, *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013) Andrzeja Wajdy, *Baby Bump* (2015) Kuby Czekaja i *11 minut* (2015) Jerzego Skolimowskiego; na Sundance - *Nieulotne* (2012) Jacka Borcucha i *Córki dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej, w Locarno - *33 sceny z życia* (2008) Małgorzaty Szumowskiej. W pierwszych dziewięciu latach funkcjonowania Instytutu rodzime produkcje dostały ponad 2900 nagród i wyróżnień na całym świecie³⁸. Taka kumulacja zwracała na nas uwagę świata, który coraz śmielej nawiązywał z nami współpracę. Małgorzata Szumska nakręciła film we Francji (*Sponsoring*, 2011), polska firma postprodukcyjna Platige Image współpracowała przy efektach specjalnych do filmów Larsa von Triera (*Antychryst*, 2009 i *Melancholia*, 2011), Wojciech Staroń realizował filmy w Argentynie (*El Premio* (2011) w reż. Pauli Markovitch) i na Litwie (*Świt* (2014) Laila Pakalniny), rozwijała się kariera producentki Ewy Puszczyńskiej, która współprodukowała *The Cut* (2014) Fatiha Akina i *Kongres* (2015) Ariego Folmana. A to tylko niektóre z osiągnięć tego okresu. Do Polski ściągaly zagraniczne ekipy, na razie realizując tu po kilka dni zdjęciowych. Polskę odwiedziła m.in. ekipa *Lektora* (2008) Stephena Daldry, *Opowieści z Narnii: Księżę Kaspian* (2008) Andrew Adamsona, *Kobiety, która pragnęła mężczyzny* (2010) Per Fly, *Mostu szpiegów* (2015) Stevena Spielberga, a nawet ekipy hinduskich superprodukcji: *Azan* (2011) Prashant Chadhy kręcony w Krakowie i *Kick* (2014) Sajida Nadiadwala do którego zdjęcia realizowano w Warszawie. Aby zwiększyć nasze szanse na międzynarodowym rynku, Dyrektor PISF Agnieszka Odorowicz postulowała wybudowanie miasteczka filmowego w Nowym Mieście nad Pilicą, widząc w tym szansę na stanie się konkurencją dla Czech i Słowacji w pozyskiwaniu amerykańskich produkcji³⁹. Przez jakiś czas, pod Krakowem funkcjonowało Alvernia Studios - prywatne imperium filmowe Stanisława Tyczyńskiego działające od 2000 roku, lata swojej krótkiej świetności mające około roku 2012 roku, kiedy realizowano tam amerykańskie produkcje *Arbitrage* (2012) Nicolasa Jareckiego i *Vamps* (2012) Amy Heckerling. Toczyła się również długa walka o

³⁸ B. Hollender, *Odorowicz: Mój punkt widzenia może być jednym z wielu*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2.12.2015, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,285,22292,1,1,Odorowicz-Moj-punkt-widzenia-moze-byc-jednym-z-wielu.html [dostęp: 29.12.2024].

³⁹ *Miasteczko Filmowe*, Purpose, https://www.purpose.com.pl/numery_archiwalne/mag-nr_34/wywiad/mag-miasteczko_filmowe_.html [dostęp: 29.12.2024].

wprowadzenie zachęt, czyli pomocy publicznej przyznawanej na zasadzie refinansowania poniesionych kosztów przez produkcję filmową.

Zachęty udało się wprowadzić dopiero wraz z początkiem 2019 roku, co w kolejnych latach zaowocowało realizacją w Polsce zagranicznych seriali m.in. *Dezertera* (2020) Floriana Gallenbergera, *Barbarzyńców* (2022) Stefana Ruzowitzky i Lennart Ruff, *Pałacu* (2022) Uli Edel, *W niemieckim domu* (2023) Isabel Prahł i Randy Chahoud, *Sloborn* (2024) Christiana Alvarta i Adolfo Kolmerera. Równocześnie pojawiały się w kraju możliwości realizowania produkcji serwisowych dla zagranicznych projektów filmowych i w ten sposób Polska uczestniczyła w produkcji takich filmów jak fabularnych jak *Kłamstwo* (2016) Micka Jacksona, *Pieśń imion* (2019) François Girarda czy *Perfumiarz* (2022) Nilsa Willbrandta. Lata 2018 i 2019 to także ekspansja seriali premium zwieńczona powstaniem pierwszego oryginalnego polskiego serialu amerykańskiej platformy Netflix - *1983* (2018) w reżyserii Agnieszki Holland, Olgi Chajdas, Agnieszki Smoczyńskiej i Kasi Adamik.

Dla polskich producentów ten czas stanowił istotne otwarcie się nowych możliwości, dotąd dostępnych niewielu z nich. Podczas gdy pierwsza dekada od powstania PISF to głównie czas rozkwitu kina artystycznego, na którego zebranie finansowania składa się proces dość skomplikowany i często wieloletni, tak lata późniejsze kreują zapotrzebowanie na produkcję liniową i wykonawczą na rzecz telewizji, platform, serwisów produkcyjnych. Rosnące możliwości i różnice tak opisywał działający od 1992 roku na rynku Michał Kwieciński, prezes Akson Studio: „[Kiedy nie było PISF-u] było bardzo trudno (...) Dzisiaj na pewno jest dużo więcej źródeł finansowania. Podziwiam producenta filmu *Pokot* Agnieszki Holland, m.in. za to, że potrafił podpisać tyle umów z wzajemnymi zobowiązaniami – tam było około 12 koproducentów. Ale też po tym filmie widać ile jest możliwości finansowania (...) Produkcja serialu jest bezpieczniejsza. Realny producent – bo ja jestem tylko producentem wykonawczym – czyli stacja telewizyjna wyklada na to pieniądze”⁴⁰. Po ogromnych wzrostach subskrypcji w 2019 roku, Netflix śmielej zaczął inwestować w produkcje oryginalne co również zaowocowało kolejnymi współpracami z Polską i m.in. serialem *Sexify* (2020) w reż Piotra Domalewskiego i Kaliny Alabrudzińskiej i filmem *W lesie dziś nie zaśnie nikt* (2020) Bartosza Kowalskiego. „Wejście Netflixu na nasz rynek

⁴⁰ R. Pawłowski, *Kino według Michała Kwiecińskiego*, Legalna Kultura, 03.03.2017, <https://www.legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/2481,michal-kwiecinski#gsc.tab=0> [dostęp: 29.12.2024].

*otworzyło nam - reżyserom, producentom, scenarzystom czy aktorom, mnóstwo możliwości*⁴¹ - mówił Jan Kwieciński z Akson Studio, który na zlecenie platformy wyprodukował oba te projekty.

Obie te powyższe produkcje trafiły na platformę w realiach pandemii, która w krótkim czasie zupełnie przebudowała funkcjonowanie rynku audiowizualnego. Przede wszystkim w wyniku przemian zmienił się cykl dystrybucji, w którym to procesie kina (zamknięte na czas pandemii) straciły na rzecz platform. Tam filmy trafiały od razu, pomijając kina, a po końcu pandemii cykl dystrybucyjny nie wrócił na stare tory. Skróciło się do 3 miesięcy chociażby okno między premierą kinową a premierą na platformie, publiczność opieszale wracała do kina więc frekwencja znacząco spadła, do dziś zresztą nie wracając na filmach polskich do poziomu z 2019 roku.

Mimo że według opublikowanego pod koniec 2021 roku raportu KIPY i PISF „Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych w Polsce”⁴² przez zamknięcie kin podczas pandemii doszło do zmiany dominującego profilu działalności producentów filmowych - tzn. w badaniu czytamy, że *„kosztem produkcji kierowanej do kin czy telewizji urosła ta adresowana do platform streamingowych. Zwiększyła się zarówno liczba firm, u których dominuje produkcja na potrzeby tych ostatnich (z 3 proc. na 9 proc.), jak i sam udział produkcji skierowanej do platform w łącznej produkcji (7 proc. do 11 proc.)”*. Sam raport jednak pokazuje wciąż mocne na polskim rynku audiowizualnym przekonanie, że produkcja filmów do kina, czy też szerszej - filmów artystycznych, które mogą znajdować swoje pola eksploatacji np. na festiwalach, jest bardzo ważnym elementem producenckiej tożsamości. Mimo że w raporcie producenci zauważali zagrożenia mogące pojawić się na rynku po zakończeniu pandemii, zarówno dla produkcji filmów, jak i płynności ich firm w ramach realizowania takiej produkcji, to większość z nich nie chciała rezygnować z robienia filmów. Deklarowane przez nich benefity wynikające z tego typu działalności wydają się jednak pochodzić z zupełnie innych potrzeb niż podstawowe, „biznesowe”. Za chęcią dalszej działalności w jeszcze bardziej po pandemii niepewnym świecie artystycznego kino stały względy: prestiżowe, „magiczne” (niektóre produkcje mają sens tylko na dużym ekranie) i reklamowe (nie ma lepszego obszaru promocji filmu (w kontekście np. dalszego wykorzystywania go na platformach streamingowych), niż dystrybucja kinowa)⁴³. W tym samym raporcie przy okazji

⁴¹ *Netflix zwiększa zaangażowanie na polskim rynku i zapowiada 9 nowych polskich produkcji*, About Netflix, 23.03.2021, <https://about.netflix.com/pl/news/netflix-zwieksza-zaangazowanie-na-polskim-ryнку-i-zapowiada-9-nowych> [dostęp: 29.12.2024].

⁴² *Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych w Polsce*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 1.10.2021, https://pisf.pl › boxofficelab › raport_PL-EN-29-09 [dostęp: 29.12.2024].

⁴³ Ibidem.

plusów realizacji produkcji dla platform padały konkretne, „twarde” powody chęci realizacji tego typu przedsięwzięć: „zwiększają widownię i dochody”, „dają firmie poczucie finansowego bezpieczeństwa i pewne pieniądze”, „wyższy budżet i inne standardy pracy nad projektem”, „dają niezależność od niepewnych politycznie instytucji państwowych”, „sprzyjają profesjonalizacji branży”.

Z drugiej strony, okres pandemii był przebudzeniem dla ekip filmowych, których członkowie z dnia na dzień utracili możliwość zarabkowania. Dagmara Romanowska pisała w artykule dla Onet.pl, że *„w sytuacji pandemii pewne problemy stały się znacznie wyraźniejsze. Wraz z zatrzymaniem planów – w Polsce stanęło ich ponad 180, w tym 69 filmów fabularnych, 51 seriali i 22 filmy dokumentalne – pracownicy ci zostali całkowicie odcięci od możliwości zarabkowania, a nawet od możliwości ubiegania się o jakiekolwiek wsparcie. Tarcze rządowe nie zawsze ich dotyczą, a na pewno o pomoc z nich mogą ubiegać się na takich samych warunkach, jak inne branże, choć formy zatrudnienia, opłacania są mocno specyficzne”*⁴⁴. Systemowa pomoc oferowana przez PISF czy tantiemowe wsparcie przygotowane przez SFP-ZAPA na trudny okres pandemii objęły wybrane grupy, pozostawiając ogrom filmowców na łasce losu. Co nie bez znaczenia, w trudnym czasie pandemii program pomocowy dla ekip filmowych zorganizowała KIPA i Netflix obejmując nim przede wszystkich tych pracowników, którzy na żadną inną pomoc się nie kwalifikowali i przeznaczając na wsparcie 2,5 milionów złotych. Romanowska kontynuowała: *„Pomoc dotyczyła pracowników below the line, najczęściej pracujących jako freelancerzy na umowach cywilno-prawnych, od projektu do projektu, bez stałej, comiesięcznej pensji, bywa że i bez zabezpieczenia socjalnego. Czasami na kilku planach pod rząd, kiedy indziej z przerwami. Honoraria otrzymują dopiero po ukończeniu zdjęć. W USA i Wielkiej Brytanii reprezentowani są przez związki zawodowe. W Polsce ich rynek jest nieuregulowany”*⁴⁵.

Gdy tylko po pandemii produkcja wróciła do normalnego działania, wahadło odbiło w drugą stronę, a projektów na rynku nagle zrobiło się bardzo dużo. Nasycone sukcesem i kapitałem z czasów pandemii platformy jeszcze w czasie COVID-19 zaczęły swoją ekspansję, która nie ominęła Polski. Netflix otworzył biuro w Polsce, a Larry Tanz, wiceprezes i szef seriali własnych Netflixa w regionie EMEA deklarował, że Polska stała się dla platformy kluczowym rynkiem w Europie

⁴⁴ D. Romanowska, *2,5 mln zł wsparcia dla polskich ekip filmowych od Netflixa*, Onet.pl, 4.05.2020, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/netflix-wspiera-polskie-ekipy-filmowe-przeznacza-25-mln-zl/9k2s7t8> [dostęp: 29.12.2024].

⁴⁵ Ibidem.

Środkowo-Wschodniej. Tanz mówił: „Biorąc pod uwagę rosnącą liczbę polskich produkcji, nadszedł właściwy moment, aby jeszcze bardziej zbliżyć się do lokalnej branży kreatywnej i filmowej. Biuro Netflix w Warszawie to naturalny krok w naszym rozwoju, który znacznie ułatwi budowanie długoterminowej współpracy w regionie i wzmocni istniejące relacje, tworząc szerokie możliwości dla twórców i producentów”⁴⁶. Tego typu ogromna inwestycja tylko potwierdziła niegasnące zainteresowanie naszym regionem. Trzy pierwsze lata działalności Netflix w Polsce (2019-2022) przyniosły inwestycje w polskie produkcje na poziomie 490 mln zł⁴⁷. Równolegle polski rynek produkcji wykonawczej filmów i seriali premium rósł w możliwości pracy dla coraz większej liczby platform zlecającej w Polsce tego typu przedsięwzięcia. Na potęgę zaczęły u nas powstawać produkcje dla obecnych już wcześniej TVP S.A., Polsatu, CANAL+, Max (kiedyś HBO), TVN-u czy Stopklatki, a także rozkręcała się produkcja oryginalna dla nowych firm - oprócz Netflix były to platformy Disney, SkyShowtime, Amazon Prime Video, czy mającej przez krótki czas w Polsce swój oddział Viaplay. Pojawienie się szeroko tych możliwości, zdaniem Ilony Łepkowskiej obserwującej środowisko scenarzystów i opisującej zachodzące w nim po pandemii zmiany, wywołało przełom. Przewodnicząca Gildii Scenarzystów Polskich oceniała, że „twórcy o wiele chętniej angażują się w pracę nad serialami, odkąd rozgościły się u nas produkcje premium. Jednocześnie środowisko scenarzystów bardziej się rozwarstwiło. Duża grupa pisze – często anonimowo – docusoapy. Wiele osób pracuje przy telenowelach. To połączenie bezpieczeństwa zatrudnienia i watorów wolnego zawodu. Najmniejsza, ale też najprężniejsza jest grupa twórców, którzy swoje wysiłki kierują zarówno na seriale premium, jak i kino”⁴⁸. Co warto w tym miejscu podkreślić, nie tylko dla scenarzystów, ale dla przedstawicieli wszystkich zawodów filmowych, praca przy produkcji dla platform wiąże się z podobnymi hasłami jak te wymieniane przez producentów w raporcie „Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych w Polsce”: większą stabilnością zatrudnienia, płynnością finansową, często wyższymi stawkami za pracę lub wynagrodzeniem, które z racji długo trwającego projektu otrzymują przez więcej miesięcy - większość produkcji dla platform to bowiem seriale z dłuższymi okresami przygotowawczymi, zdjęciowymi i postprodukcyjnymi.

⁴⁶ D. Romanowska, *Kino serialem podszyte*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 16.08.2023, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,292,34773,2,1,Kino-serialem-podszyte.html [dostęp: 29.12.2024].

⁴⁷ *Netflix otwiera biuro w Warszawie. Ile serwis zainwestował w polskie filmy i seriale?*, Nowy Marketing, 29.03.2022, <https://nowymarketing.pl/netflix-otwiera-biuro-w-warszawie-ile-serwis-zainwestowal-w-polskie-filmy-i-seriale/> [dostęp: 29.12.2024].

⁴⁸ D. Romanowska, *Kino serialem podszyte...*, op.cit [dostęp: 29.12.2024].

Ekspansja platform nie pozostała jednak jedynie obszarem, z którego płyną same dobre impulsy, niewpływające na całokształt rynku audiowizualnego w Polsce. Stabilniejsze warunki pracy i realizacji produkcji wykonawczej dla platform zbiegły się trudnościami w odrodzeniu się kin, zmieniły nawyki publiczności, a także zderzyły z ogólnymi wzrostami kosztów produkcji filmowej wynikającymi przede wszystkim z inflacji. Fakt, że ekipy w dużej mierze odpłynęły do produkcji dla platform spowodował też, że trudniej jest pozyskać fachowców do innych projektów lub zmniejszając się możliwości negocjacji ich stawek. Po pandemii wszyscy znaleźli się bowiem nieco w innym świecie.

Anna Wróblewska pisze, że „*pojawia się pewne niebezpieczeństwo, że rozpędzona produkcja seriali i filmów dla platform i telewizji będzie powodowała odpływ ekip i twórców, a film artystyczny, który buduje tożsamość kinematografii kraju, zacznie przesuwac się na margines twórczości audiowizualnej*”⁴⁹. Sylwia Szostak⁵⁰ dodaje, że zmiany na rynku polskiej produkcji audiowizualnej idą wręcz w kierunku monopolizacji, a Netflix ma obecnie pozytywny wpływ na nasz rynek w wielu obszarach. Amerykańska platforma w oczach polskich producentów i ekip ma dobrą renomę jako pracodawca, praca dla niej pozwala utrzymać się małym i średnim firmom, zapewnia cashflow, daje stabilne warunki pracy - choć jednocześnie co warto zaznaczyć narzuca bardzo szybkie tempo produkcji. Jeden z producentów stale realizujący produkcję wykonawczą na zlecenie różnych platform streamingowych, w tym Netflixa, wskazuje jednak, że warunki produkcji filmowej stawiają producentów w coraz trudniejszej sytuacji. Styczność z warunkami pracy jakie oferuje Netflix, w tym także najlepszymi na rynku wynagrodzeniami, wpływa na ogólny wzrost kosztów produkcji we wszystkich jej przejawach. „*Stawki idą w górę, mamy wysoką inflację, pojawiają się nowe oczekiwania ekip, które często są analogiczne ze standardami na Zachodzie, ale to wszystko kosztuje. (...) Skala tych zmian poraża*”⁵¹ - mówił producent.

Twórcy - reprezentanci pionów artystycznych, ale głównie reżyserzy - czują, że kształtujący się nowy rynek staje się dla nich ograniczający. Jak zauważyła Alicja Grawon-Jaksik, platformy reprezentują odmienny rynkowo system produkcji, który dopiero od niedawna zaszczepił się na

⁴⁹ A. Wróblewska, *Nie czas umierać. Kino w pandemii i w postpandemii*, Kalejdoskop Kultury, 20.12.2021, <https://kalejdoskopkultury.pl/kino-w-pandemii-i-w-postpandemii/> [dostęp: 29.12.2024].

⁵⁰ D. Romanowska, *Kino serialem podszyte ...*, op.cit [dostęp: 29.12.2024].

⁵¹ A. Wróblewska, *Konferencja w Serocku (IV). O producentach, kosztach, platformach i ekipach*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 7.12.2021, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32566,2,1,Konferencja-w-Serocku-IV-O-producentach-kosztach-platformach-i-ekipach.html> [dostęp: 9.12.2024].

polskim gruncie. „*W Europie jest inaczej, więź między dziełem a twórcą jest nierozzerwalna*”⁵² - mówiła. Jednak, jak wskazuje Grzegorz Dębowski, autor filmu *Tyle co nic* (2023), czuje się dziś w rozmowach z producentami, że film i serial są produktami, które mają się sprzedać i opłacić⁵³. Z kolei Paweł Maślona wskazuje bardzo konkretnie, że produkcja dla platform kształtuje dziś - i będzie kształtować - filmową rzeczywistość. „*Coraz trudniej jest zrobić film do kina, jest coraz mniej podmiotów, które chcą wchodzić w produkcję. (...) Platformy zawsze będą na pierwszym miejscu stawiały zysk, bo taka jest logika kapitalizmu. Twórcy, zamiast dzielić się czymś, co jest dla nich ważne, coraz częściej będą wchodzić w rolę dostarczycieli „contentu” – i to takiego, który będzie przystępny dla możliwie jak największej liczby widzów*”⁵⁴- przekonywał reżyser.

W tych warunkach w ostatnim czasie da się zauważyć jej zintensyfikowane dążenie do ustalenia *jakiś* reguł na coraz bardziej rozpędzonym rynku produkcji audiowizualnej. Zakleszczeni we współczesnych pułapkach uczestnicy rynku filmowego (producenci, członkowie ekip, twórcy, jak i tkwiący na dalszym etapie łańcucha dystrybutorzy czy kiniarze) są coraz bardziej zmęczeni panującym chaosem i brakiem systemowych rozwiązań, które oszczędzałyby energię na ciągłą walkę o to samo - minimum stabilności i bezpieczeństwa dla wszystkich, większą przewidywalność, transparentność procesów oraz zwyczajny szacunek dla podstawowych potrzeb pracowników. Systemowe zmiany w tym zakresie zachodzące w Polsce nie obejmują zwykle specyficznej branży filmowej i jej nie dotyczą. To prowadzi do wzmożenia w ostatnich latach ruchów autoregulacyjnych - brania sprawy w swoje ręce przez przedstawicieli poszczególnych grup w branży filmowej, wchodzenie z postulatami w kontakt z politykami, próby zmiany prawa, które choć w minimalnym stopniu mogłyby nadążyć za zmieniającą się rzeczywistością.

⁵² Ibidem.

⁵³ M. Bałaga, *Błoto w randze symbolu*, Dwutygodnik.pl, kwiecień 2024 <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11206-błoto-w-randze-symbolu.html> [dostęp: 3.12.2024].

⁵⁴ Ibidem.

Rozdział 2

Filmowe gildie, stowarzyszenia i związki zawodowe w Polsce

2.1. Krótka historia poszczególnych gildii, stowarzyszeń i związków zawodowych związanych z filmem w Polsce

W kwietniu 2022 roku, we „Wstępniaku” otwierającym „Magazyn Filmowy SFP” prezes Jacek Bromski wskazywał, że tylko wspólnie wypracowana samoregulacja może przyczynić się do dalszego rozwoju polskiego przemysłu audiowizualnego. Pisał on: *„Samoregulacja, którą uznać należy za manifestację dojrzałości i solidarności naszego środowiska, pozwoli uchronić je przed narzucanymi arbitralnie z zewnątrz rozwiązaniami. Sami z pewnością zdecydujemy najlepiej o dotyczących nas sprawach, bo znamy dokładnie specyfikę naszych zawodów i wyjątkowy charakter produkcji filmowej, który łączy w sobie akt artystycznej kreacji z brutalnymi uwarunkowaniami ekonomiczno-prawnymi”*⁵⁵. Kilka miesięcy wcześniej, podczas zorganizowanej przez SFP w Serocku konferencji Andrzej Jakimowski⁵⁶ mówił, że wszyscy jadą na jednym i tym samym wózku: twórcy, producenci i ekipy i ważne jest zjednoczenie się w obronie figury niezależnego producenta i troska o kino jako formę artystycznej ekspresji. Alicja Grawon-Jaksik dodawała, że nie tylko Polska ma popandemiczny problem z trudną sytuacją niezależnego producenta i rosnącymi kosztami produkcji. *„Możemy się samoregulować (...) Powinniśmy iść jedną linią jako branża”*⁵⁷ – spuentowała. Już otwierając tę konferencję Jacek Bromski nawoływał do zjednoczenia, aby sprostać wyzwaniom. *„Rozmawiamy we własnych gronach o stawkach, o pracy z platformami i konsekwencjami ich wejścia na nasz rynek. Na producentów naciskają związki zawodowe, warunki pracy stają się trudniejsze. (...) Na naszym rynku zapanował chaos, pogłębiany jeszcze pandemią”*⁵⁸.

Warunki, w których obecnie działa produkcja audiowizualna wciąż są warunkami kształtującymi się po pandemii. Może warto więc w tym miejscu, po tych licznych głosach przypominających o potrzebie zjednoczenia się, sile środowiska mówiącego jednym głosem i będąc zaledwie kilka

⁵⁵ J. Bromski, *Wstępniak*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2022, nr. 128, s. 2.

⁵⁶ A. Wróblewska, *Konferencja w Serocku (IV). O producentach, kosztach, platformach i ekipach...*, op.cit [dostęp: 9.12.2024].

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

miesiące po spektakularnej walce o tantiemy z internetu zwyciężonej dzięki ponadprzeciętnej konsolidacji środowiska filmowego, przypomnieć głośny felieton Jagody Szalc opublikowany właśnie w okresie pandemii. W tekście „Proletariat planu” w magazynie „Ekrany” reżyserka skupiła się na ekipach filmowych i przedstawicielach technicznych pionów, którzy - jak wspominałem wcześniej - na czas pandemii zostali pozbawieni jakiegokolwiek formy pomocy i pozostawieni sami sobie. Opisywała Szalc szeroko również różnego rodzaju poświęcenia, których doświadczają członkowie ekip, gdy zostają na nadgodziny by zrealizować reżyserską wizję, i - jak pisała - marzną na plenerowych zdjęciach, bo w niskobudżetowej produkcji nie ma już funduszy na ogrzewane miejsca dla kogokolwiek poza aktorami, albo giną w samochodowych wypadkach, bo przez kilka dni z rzędu nie mają szansy na wypoczynek i ze zmęczenia zasypiają za kierownicą. I choć dziś warunki pracy ekip być może rzadko napotykają tego typu drastyczne sytuacje, to wciąż się one zdarzają. Kończy Szalc swój felieton zdaniem: *„Ja przez ostatnie 10 lat zajmowałam się różnymi rzeczami na planie: pracowałam jako dyżurna, tyczkarka, dźwiękowczyni, asystentka, druga reżyserka, montażystka; prowadziłam też samochody na planach. Widziałam i doświadczyłam wystarczająco dużo, żeby nie przyjmować na wiarę opowieści o wspólnotowej pracy i równości na planie”*⁵⁹. I choć treść jej felietonu wywołała w branży falę poruszenia, sprzeciwu i polemiki co do opisanych realiów pracy, o tyle w jednym reżyserka wydaje się mieć rację: w środowisku filmowym jest niskie poczucie wspólnotowości i równości. Wynika ono z codzienności ekip filmowych, twórców i producentów, kształtowanej w kapitalistycznej gospodarce, która ponad trzy dekady od upadku kapitalizmu, zasiała w społeczeństwie brak ufności, brak umiejętności zespołowych działań, silny indywidualizm, walkę jednostki o przetrwanie, brak bezpieczeństwa i zaufania, niechęć do kompromisu na rzecz słabszych i mniej uprzywilejowanych. W takiej atmosferze społecznej ostatnich lat powstała większość związków zawodowych w świecie filmu i w takiej atmosferze przyjdzie im walczyć o swoje interesy.

Patrząc dekadę wstecz zauważymy, że przybyło w tym czasie Stowarzyszenie Kobiety Filmu (2016), Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych (2017), Gildia Polskich Charakteryzatorów Filmowych, Telewizyjnych i Teatralnych (2017), Polska Gildia Producentów (2018), Gildia Postprodukcji i Montażu (2018), Gildia Scenarzystów Polskich (2019), Związek Zawodowy Filmowców (2021), Gildia Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady (2022), Polskie Stowarzyszenie Postprodukcji (2025). Czyli praktycznie co roku jakaś grupa zawodowa ze

⁵⁹ J. Szalc, *Wiem, gdzie stoję*, Magazyn Ekrany, https://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/jagoda-szalc-wiem-gdzie-stoje/ [dostęp: 29.12.2024].

środowiska filmowego łączyła siły i rozpoczynała wspólną działalność za rzecz poprawy swojej sytuacji zawodowej. Niektóre z nich mają już nawet na koncie konkretne osiągnięcia. Przyczyny powstania poszczególnych stowarzyszeń oraz gildii są różne i w tym rozdziale chciałabym je po krótko opisać, uwzględniając podstawowe fakty związane z ich działalnością, strukturą i osiągnięciami. Więcej uwagi w tym rozdziale poświęcę Stowarzyszeniu Filmowców Polskich jako stowarzyszeniu filmowemu istniejącemu najdłużej w historii polskiego filmu, a także realizującemu najszerszą paletę działań i inicjatyw, skupiającego wiele różnych grup zawodowych i do dziś reprezentującego największą liczbę związanych z branżą filmową członków.

Stowarzyszenie Filmowców Polskich (SFP)

Idea powstania Stowarzyszenia Filmowców Polskich zrodziła się w głowach twórców wywodzących się ze środowiska przedwojennego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”. Tak jak oni, założyciele SFP popierali tworzenie filmów artystycznych, „społecznie użytecznych”, opowiadali się za państwowym mecenatem, upowszechnianiem kultury filmowej i poprawą funkcjonowania kin.

Zjazd założycielski Stowarzyszenia Filmowców Polskich odbył się 29 i 30 maja 1966 roku. Pierwszym przewodniczącym Stowarzyszenia został Jerzy Kawalerowicz, który wraz ze zmianą statutu w 1974 roku stał się pierwszym prezesem SFP. Pierwszymi wiceprzewodniczącymi Stowarzyszenia byli Wanda Jakubowska, Jerzy Bossak, Stanisław Różewicz, sekretarzem – Czesław Petelski, skarbnikiem – Jerzy Rutowicz. W skład pierwszego Zarządu Głównego weszli: Jerzy Hoffman, Tadeusz Konwicki, Jerzy Kotowski i Jerzy Wójcik. Wspominał Jerzy Kawalerowicz: *„O powstaniu Stowarzyszenia zadecydowała potrzeba zjednoczenia środowiska filmowego. (...) Naszą ambicją było stworzenie zaplecza dla środowiska filmowego, które miałyby swoje znaczenie i wartość. Postanowiliśmy założyć własne Stowarzyszenie – przy pewnym poparciu władz, które wierzyły, że będą wywierać wpływ na nasze decyzje. (...) Chcieliśmy rezygnować z tendencji komercyjnych na rzecz sztuki”*⁶⁰. Już na samym początku funkcjonowania, SFP planowało szeroki zakres działań, który jest domeną organizacji do dziś. Wśród swoich celów wymieniało ono takie kwestie jak: popularyzacja wiedzy filmowej, edukacja młodego pokolenia filmowców, współtworzenie zasad obiegu i dystrybucji filmów, wsparcie rozpowszechnienia

⁶⁰ A. Wróblewska, *Stowarzyszenie kończy 45 lat*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2011, nr. 16, s. 34.

filmów, rozwój techniczny branży filmowej, modernizacja organizacji produkcji ku bardziej optymalnemu modelowi, kształtowanie polityki kulturalnej czy wsparcie socjalne członków SFP.

Rozpoczęta w drugiej połowie lat 60. działalność polegała początkowo przede wszystkim na budowie autorytetu i pozycji nowego związku zawodowego. Jak pisze Anna Wróblewska: „*Filmowcy przez wiele lat byli ostatnim środowiskiem artystycznym bez własnego stowarzyszenia*”⁶¹. Na początku swojego istnienia SFP stanęło przed wyzwaniami natury politycznej, gdyż w tamtych czasach doszło do znacznego ograniczenia samodzielności zespołów filmowych, produkcja filmów została wstrzymana, a wiele z tych już wyprodukowanych trafiło na półki na kilkanaście lat.

Z kolei w latach 70. SFP miało szansę się umacniać. Kawalerowicz wierzył, że środowisko filmowe powinno pozostać w dobrym kontakcie z władzą, aby uniknąć błędnej oceny filmów przez rządzących i odsyłania wybranych tytułów na półki. Jednym z głównych działań SFP w tamtym okresie było zabieganie o stworzenie narodowego festiwalu filmowego. Stowarzyszeniu zależało na wykreowaniu wydarzenia, gdzie polskie kino mogłoby się spotkać z widzami i a środowisko ze sobą. Mimo, że cel udało się osiągnąć i w 1974 roku po raz pierwszy w historii odbył się Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (dziś odbywający się w Gdyni), wydarzenie nie pozostawało całkowicie poza politycznymi wpływami ówczesnych władz. Władza zachowała m.in. przywilej doboru jury festiwalu, czyli chciała mieć wpływ na podejmowane tam werdykty. „*Festiwal w Gdańsku powstał po długich pertraktacjach władz SFP z polskimi władzami komunistycznymi, które w latach 70. wykazywały wrażliwość na kwestie wizerunkowe państwa. Nagrody musiały być jednakże uzgadniane z Naczelnym Zarządem Kinematografii, co, jak twierdzi Krzysztof Zanussi, powodowało, że przyjmowane były z mieszanymi uczuciami*”⁶².

Dlatego też pierwsze edycje festiwalu przypominały walkę skupionego w SFP środowiska filmowego z władzą. Wyraz tego objawił się np. w 1977 roku, gdy skonsolidowane środowisko wystąpiło przeciwko ministrowi kultury Januszowi Wilhelmiemu, który był negatywnie nastawiony do filmowców i polskiego kina. „*W 1977 roku odbyło się najstraszniejsze w historii Forum*

⁶¹ A. Wróblewska, *Historia*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 16.01.2017, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,343,24249,22,1,Historia-.html> [dostęp: 12.02.2025].

⁶² A. Wróblewska, *Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku i Gdyni. Przerwana dekada*, pleograf.pl, 27.08.2022, <https://pleograf.pl/index.php/festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdansk-i-gdyni-przerwana-dekada/#post-4649-footnote-8> [dostęp: 11.02.2025].

*Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Fora SFP stanowiły niepowtarzalną okazję do manifestacji swoich poglądów. Pamiętnego roku nawet reżyserzy znajdujący się na dwóch przeciwnych biegunach, „niepokorni” z „partyjnymi”, stanęli ramię w ramię po to, by jednogłośnie i bardzo wyraźnie przedstawić władzy swoje stanowisko”⁶³. Wilhelmi planował zmiany w kinematografii, które zakładały podległość środowiska wobec władz, zredukowanie roli Zespołów Filmowych i podporządkowanie twórców woli politycznej. Władze nie były przygotowane na taką solidarność, odwagę i konsolidację środowiska filmowego. Gdy więc Wilhelmi odmówił dziennikarzom możliwości wręczenia ich nagrody *Człowiekowi z marmuru* Andrzeja Wajdy, środowisko zbojkotowało finałową galę festiwalu. Złote Lwy na tamtej edycji festiwalu przyznano filmowi *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego, jednocześnie zupełnie pomijając przy rozdawaniu nagród *Człowieka z marmuru*. Twórcy odebrali ten werdykt jako próbę skonfliktowania środowiska filmowego.*

Jednak już rok później, na tym samym corocznym Forum SFP na FPFF w Gdańsku, środowisko było w innej kondycji. Relacjonował Marcin Giżycki: *„Budująca konsolidacja środowiska przed rokiem, na którą powoływał się m.in. w swoim wystąpieniu na Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich Czesław Petelski, okazała się sprawą wyłącznie chwilowej sytuacji”⁶⁴.*

W 1978 roku prezesem SFP został Andrzej Wajda, zaś funkcje wiceprezesów objęli: Krzysztof Winiewicz, Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Zanussi. Wybór Wajdy na prezesa nie był wygodny dla władzy. Gdy więc na tym samym Zjeździe Walnym, gdzie stanowisko objął twórca *Człowieka z marmuru*, Kawalerowicza mianowano prezesem honorowym, minister wyznawał Wajdzie, że dalej będzie rozmawiał z Kawalerowiczem, bo prezes honorowy jest wyżej niż prezes. Wajda odczuł to jako strach ze strony władz co do działania SFP, stwierdził jednak, że w tamtym czasie najbardziej zależało związkowi na wsparciu młodych filmowców. Jednocześnie, na Forum SFP sformułowało takie postulaty na przyszłość: *„W latach ubiegłych mówiliśmy na tym Forum o palących problemach naszego zawodu i naszego warsztatu pracy - kinematografii polskiej. Sądzymy, że chwila obecna wymaga jednak spojrzenia szerszego i zabrania głosu na tematy bardziej generalne. Czujemy, że środowisko nasze ma prawo do zabrania takiego głosu, który byłby słyszalny również poza obrębem naszego kręgu zawodowego”⁶⁵. W tamtym czasie SFP formułowało więc przede*

⁶³ O nas, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, https://festiwalgdynia.pl/festiwal-2024/o_nas/ [dostęp: 13.02.2025].

⁶⁴ A. Wróblewska (red.), *Film z widokiem na morze. 40 lat Festiwalu Filmowego Gdańsk-Gdynia*, wyd. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2015, s. 58.

⁶⁵ A. Wajda, *Odpowiedzialność artysty-filmowca wobec polskiej rzeczywistości współczesnej*, „Kino”, 1979, nr. 1. s. 3.

wszystkim postulaty zmian strukturalnych zwiększających rolę programową, organizacyjną i gospodarczą zespołów filmowych.

Jednym z największych osiągnięć Andrzeja Wajdy jako prezesa SFP było doprowadzenie do sfilmowania historycznych wydarzeń roku 1980. Reprezentantom Stowarzyszenia udało się wówczas wytłumaczyć władzy, że kamery rejestrują rzeczywistość i należy chwycić każdą chwilę bez czekania na odgórną decyzję. Na zdjęcia trzeba było mieć zgodę z wydziału kultury KC, więc taka postawa w tamtym czasie nie była taka oczywista. W wyniku interwencji SFP te materiały udało się nakręcić choć zostały one zabezpieczone przez odpowiednie służby. Jak podsumowali ten moment autorzy tekstu o Andrzeju Wajdzie: „*Dzięki temu w chwili wolności mogły powstać takie filmy, jak Robotnicy 80*”⁶⁶. Była to historyczna rola SFP.

W latach 80., gdy polska gospodarka doświadczała kryzysu ekonomicznego i politycznego, SFP obawiało się niekorzystnych dla polskiego kina zmian. Chodziło m.in. o zagrożenie reorganizacją Zespołów Filmowych, ograniczenie produkcji do kilku filmów rocznie, spodziewane zamknięcie szkół i wytwórni filmowych. W 1981 roku Stowarzyszenie podpisało porozumienia z Ministerstwem Kultury i Sztuki i Komitetem ds. Radia i Telewizji i do życia został powołany Komitet Ocalenia Kinematografii. Na jego czele stanęli Andrzej Wajda i Jerzy Kawalerowicz. Jednak w grudniu 1981 roku wprowadzono stan wojenny, na czas którego SFP podobnie jak inne związki twórcze, zostało zawieszone. W tym okresie władze wstrzymały rozpowszechnianie najwybitniejszych polskich filmów tego okresu m.in. *Człowieka z żelaza* (1981) Andrzeja Wajdy.

Władze bardzo zwlekały z odwieszeniem działania SFP, a nawet groziły rozwiązaniem go. Naciskały na Wajdę. Tarcia pojawiły się także wewnątrz samego związku, gdzie część stojących za partią członków również próbowała wpłynąć na prezesa. Finalnie jednak SFP nie ugięło się pod naciskiem władz. Jak pisał Krzysztof Kornacki: „*Działalność SFP zawieszona była aż do 1983 roku (Wajda i pozostali członkowie zarządu – na znak protestu – nie chcieli zrezygnować ze swoich funkcji, przekonując, że wybrani zostali przez filmowców, a nie przez władzę); dopiero gdy brak instytucji dbającej o interesy środowiska zaczął mocno doskwierać, doszło do zmiany władz Stowarzyszenia. (...). Jeśli jednym z najbardziej dojmujących skutków stanu wojennego było doprowadzenie do atrofii, złamanie obywatelskiego zaangażowania i ducha protestu – to losy*

⁶⁶ Urodziny Andrzeja Wajdy, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 6.03.2012, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,5765,0,1,Andrzej-Wajda-ma-urodziny.html> [dostęp: 10.02.2025].

*środowiska filmowego (i perypetie z odwieszeniem i ponowną działalnością Stowarzyszenia Filmowców Polskich) są tych tendencji dobrym przykładem*⁶⁷.

Odbywający się w połowie 1983 roku VI Zjazd wyłonił nowego prezesa SFP, Janusza Majewskiego, mianując wiceprezesami Jerzego Hoffmana, Tadeusza Chmielewskiego i Marka Nowickiego. Anna Wróblewska pisze, że kadencję Janusza Majewskiego określa się jako „czas dyplomacji”⁶⁸. Nowy prezes przede wszystkim stanął przed wyzwaniem zaprowadzenia równowagi między stanowiskiem SFP a oczekiwaniami środowiska filmowego i władz. Stosunki między wszystkimi tymi stronami były napięte. Czasy były niełatwe, gdyż wielu członków SFP znalazło się w trudnej sytuacji życiowej, po zaangażowaniu w wydarzenia Sierpnia’80 nie miało pracy. Osiągnięciem tego czasu było także ustalenie z ówczesnym wiceministrem kultury, szefem Naczelnego Zarządu Kinematografii Jerzy Bajdorem, że Zespoły Filmowe nie będą likwidowane bez konsultacji ze środowiskiem.

Gdy w drugiej połowie lat 80. polska gospodarka zaczęła się chwiać, SFP zwróciło się ku zachodnim krajom i rozpoczęło współpracę z Duńczykami, Finami, Norwegami, zorganizowano także spotkanie członków z radzieckim Związkiem Filmowców. W tym samym czasie, w 1987 roku uchwalono Ustawę o kinematografii. Nastął okres, który szerzej opisałem w rozdziale pierwszym niniejszej pracy, czyli stopniowe przeobrażanie kinematografii reżyserskiej w producencką, komunistycznej w kapitalistyczną. W swoim referacie wygłoszonym podczas VII Zjazdu SFP w 1988 roku, prezes Janusz Majewski wymienił ustawę o kinematografii na czele osiągnięć skonsolidowanego w SFP środowiska filmowego. Mówił on na Zjeździe: *„Wydaje mi się, że mogę tutaj stwierdzić śmiało, iż mimo wszystko w ciągu tych czterech lat umocowaliśmy się jako Stowarzyszenie. Ugruntowaliśmy naszą pozycję. Hasło - „nic o nas bez nas” - stało się rzeczywistością. Dzisiaj rzeczywiście nikt nic nie robi bez nas, przynajmniej jawnie. (...) Myślę także, że wyrobiliśmy sobie pewną pozycję publiczną: jesteśmy bogato reprezentowani w różnych w ciałach: w Narodowej Radzie Kultury zasiada 8 naszych członków, wśród nich koledzy H. Kluba, K. Kutz, są oni na czele Zespołu Kinematografii. Zasiadamy w niepoliczalnej ilości Komitetów*”⁶⁹.

⁶⁷ K. Kornacki, *Przerwany genialny sezon. Kinematografia polska po 13 grudnia 1981*, Filmweb.pl, 09-09-2022, <https://www.filmweb.pl/news/Przerwany+genialny+sezon.+Kinematografia+polska+po+13+grudnia+1981-147690> [dostęp: 9.02.2025].

⁶⁸ A. Wróblewska, *Historia...*, op.cit [dostęp: 8.02.2025].

⁶⁹ J. Majewski, *Nie czekajmy. Referat wygłoszony na VII Zjeździe SFP*, „Kino”, 1988, nr. 3., s. 3.

Rok 1989 w działalności SFP również stanowi ważną cezurę, podobnie jak działo się to w całej polskiej gospodarce i kinematografii. Jak pisałem w rozdziale pierwszym pracy, okres przekształcenia gospodarki z komunistycznej w kapitalistyczną, ogólnie rzecz ujmując, spowodował stopniowy odpływ postaw konsolidujących i jednoczących środowisko, uformował raczej podejście indywidualistyczne i trudności w zabraniu grupowego głosu we wspólnej sprawie. Krótco po upadku komunizmu, w 1990 roku ze stanowiska prezesa SFP ustąpił Janusz Majewski. Nowym prezesem wybrano Jana Kidawa-Błońskiego, który stanął przed zadaniem utrzymania Stowarzyszenia boleśnie mierzącego się z następstwami przekształceń ustrojowych w Polsce. Konrad J. Zarębski tak charakteryzował jego prezesurę: „*Jego kadencja trwała cztery lata, bodaj najtrudniejsze w dziejach organizacji filmowców. W tym czasie SFP szukało sposobu, by na nowo zjednoczyć wokół siebie ludzi filmu, którzy szukali wsparcia w tworzonych przez siebie gildiach zawodowych i drobnych organizacjach, mających zapewnić formy przetrwania*”⁷⁰. Sytuacja Stowarzyszenia należała do bardzo trudnych, rząd wycofał się z dotowania związków twórczych, SFP straciło wówczas swoją siedzibę. Jan Kidawa-Błoński wspominał: „*Zrozumieliśmy, że SFP musi zdobyć własne środki na utrzymanie. (...) Powstał pomysł utworzenia w ramach Stowarzyszenia organizacji zarządzającej prawami autorskimi. Uczepiliśmy się kurczowo tej wizji*”⁷¹. Nie zaprzestawano też walki o kształt kinematografii. Zabiegano o dotację konkretnych tytułów, uczestniczono w pracach nad nowelizacją Ustawy o kinematografii i Ustawy o Radiofonii i Telewizji. W 1994 roku przyjęto również Ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych, po raz pierwszy w historii obejmując jej zakresem również film.

Na IX Walnym Zjeździe SFP na stanowisku prezesa Kidawa-Błońskiego zastąpił Jerzy Domaradzki. Domaradzki doprowadził do uzyskania wyczekanego zezwolenia ministra kultury na zbiorowy zarząd prawami autorskimi. Wielkie zasługi mieli w tym wiceprzewodniczący Janusz Chodnikiewicz oraz członkini Zarządu i działaczka Solidarności Krystyna Krupska-Wysocka, którzy pilotowali sprawy licencji w Ministerstwie Kultury. Było to możliwe dzięki korzystnym zapisom w Ustawie o prawie autorskim z 1994 roku. Kontynuował Domaradzki w wywiadzie dla Łukasza Maciejewskiego: „*Gdy powstał Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych – ZAPA uznałem, że moja misja została zakończona. (...) Ster rządów w SFP trafił w możliwie najlepsze*

⁷⁰ K. J. Zarębski, *Jan Kidawa-Błoński*, Culture.pl, 05.2011, <https://culture.pl/pl/tworca/jan-kidawa-blonski> [dostęp: 10.02.2025].

⁷¹ Praca zbiorowa, *Stowarzyszenie Filmowców Polskich. 45 lat SFP*, wyd. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2011, s.78.

ręce - Jacka Bromskiego, a ZAPA – w ręce Ryszarda Kirejczyka”⁷². Dzięki ustawie twórcom filmów i seriali telewizyjnych zaczęły przysługiwać tantiemy. Do dzisiaj według paragrafu 9 statutu SFP, Stowarzyszenie wykonuje czynności z zakresu zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi poprzez jednostkę organizacyjną Stowarzyszenia - Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych („ZAPA”). Do najważniejszych zadań ZAPA według statutu należą: *„zawieranie i wykonywanie umów o zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi oraz związana z tym obsługa uprawnionych autorów i producentów audiowizualnych; występowanie o zatwierdzenie tabel wynagrodzeń z tytułu korzystania z utworów audiowizualnych; negocjowanie i zawieranie umów o reprezentacji z zagranicznymi organizacjami zbiorowego zarządu; monitorowanie zakresu korzystania z utworów audiowizualnych i sprawdzanie prawidłowości wpłat dokonywanych przez użytkowników; dochodzenie roszczeń o zapłatę wynagrodzeń i opłat dla uprawnionych autorów i producentów audiowizualnych; dokonywanie podziału i wypłaty przychodów z praw autorskich lub pokrewnych; monitorowanie praktyk rynkowych i aktualnego stanu prawnego w sprawach istotnych dla zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi do utworów audiowizualnych; podejmowania działań w zakresie przeciwdziałania naruszeniom praw autorskich lub praw pokrewnych; występowanie do ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, innych organów władzy państwowej, instytucji Unii Europejskiej i organizacji międzynarodowych w sprawach istotnych dla wykonywania praw do utworów audiowizualnych*”⁷³.

Władzę w SFP po Jerzy Domaradzkim objął w 1996 roku Jacek Bromski, który nim wstąpił na stanowisko prezesa zajmował się prawami autorskimi jako członek 35-osobowego Zarządu SFP. Bromski wcześniej dużo pracował za granicą i rozumiał niuanse prawa autorskiego, zatem aktywność Stowarzyszenia przy licznych nowelizacjach tego prawa stała się jednym z podstawowych inicjatyw SFP za prezesury Bromskiego.

Czasy, gdy Bromski był prezesem SFP są bardzo obszerne - jego kadencja trwała bowiem 28 lat i objęła okres kształtowania się polskiego rynku filmowego po upadku komunizmu, dla którego punktem zwrotnym była Ustawa o kinematografii powołująca do życia Polski Instytut Sztuki

⁷² Ł. Maciejewski, *Jerzy Domaradzki. Życie w różnych kierunkach*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 1.12. 2013, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,212,17537,0,1,Jerzy-Domaradzki-Zycie-w-roznych-kierunkach-wywiad.html> [dostęp: 13.02.2025].

⁷³ *Statut*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 20.12.2019, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/nowy-statut-sfp-zatwierdzony-przez-krajowy-rejestr-sadowy> [dostęp: 13.02.2025].

Filmowej. Marcin Adamczak pisał: „Dość szybko zapominamy o bojach poprzedzających jej uchwalenie oraz o tym, że sukces wcale nie był pewny i nieuchronny, a gdyby nie determinacja oraz solidarne działania środowiska, w tym zwłaszcza Stowarzyszenia Filmowców Polskich, to – o zgrozo! – sprawy mogły potoczyć się zgoła inaczej”⁷⁴. Trudną publiczną debatę nad ustawą filmowcom udało się doprowadzić pod obrady Sejmu, przeciwstawiając się lobbingowymi oponentów (m.in. najbardziej aktywnym na tym polu telewizjom: TVN i Polsatowi oraz tygodnikowi „Wprost”). Jacek Bromski mówił w tamtym momencie: „Uchwalenie Ustawy o kinematografii to historyczny sukces, podobnie jak wcześniejsza nowelizacja Ustawy o prawie autorskim - powiedział Bromski. - Ustawa dała nam siłę, samoświadomość, pozycję Stowarzyszenia. Środowisko jest dzisiaj silne i nie da sobie wydrzeć tego osiągnięcia”⁷⁵. Gdy w 2005 roku Ustawa powołała do życia Polski Instytut Sztuki Filmowej, SFP stało się czołowym partnerem instytucji, biorąc udział w najważniejszych inicjatywach PISF. Stowarzyszenie zaangażowało się w prace nad systemem eksperckim i kształtowanie programów operacyjnych, oraz w formowanie funduszy regionalnych.

Jacek Bromski w sumie został wybrany prezesem SFP siedmiokrotnie (1996, 1999, 2003, 2007, 2012, 2016 i 2019) i podczas jego prezesury SFP, podobnie jak cała polska kinematografia, okrzepło, nabrało kształtu, który pozwolił się Stowarzyszeniu systematycznie rozwijać i tworzyć nowe inicjatywy z których wiele było skierowanych do młodych filmowców (m.in. reaktywacja Koła Młodych w 2003 roku czy powstanie Studia Munka), jak i do seniorów (za Bromskiego m.in. otwarto we współpracy z ZASP Dom Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie dostępny dla członków SFP oraz stworzono system dofinansowań kosztów opieki sanatoryjnej). Prezes ustąpił ze stanowiska w lutym 2024 roku, by chwilę później na nie wrócić z zamiarem zakończenia kadencji.

Finalnie, w czerwcu 2024 Zwyczajne Walne Zebranie Członków Stowarzyszenia Filmowców Polskich wybrało Grzegorza Łoszewskiego nowym prezesem SFP. Jest on pierwszym w historii Stowarzyszenia scenarzystą pełniącym funkcję prezesa. Swoje cele Łoszewski formułował tak: „Chcemy też pchnąć tę organizację w kierunku współczesnych standardów. Poprawić wewnętrzną komunikację, zaktywizować poszczególne koła i sekcje. To jest nasza wspólna organizacja,

⁷⁴ M. Adamczak, *Zwycięska gra. Wokół Ustawy o Kinematografii...*, op.cit, s. 15.

⁷⁵ A. Wróblewska, *Ustawa o kinematografii ma 9 lat!*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 29.06.2014, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,19217,1,1,-.html> [dostęp: 14.02.2025].

powinniśmy być zatem jak najczęściej razem. Potrzebujemy wewnętrznej synergii i współpracy – wszyscy członkowie mają prawo wiedzieć, czym zajmuje się zarząd i wypowiedzieć się w różnych kwestiach”⁷⁶. Wśród najważniejszych zadań na przyszłość prezes wskazuje m.in. prace nad ustawą o zawodzie artysty.

Członkiem SFP wg statutu „może być każda osoba związana z twórczością filmową, w tym twórca lub producent audiowizualny posiadający prawa autorskie lub pokrewne do utworu audiowizualnego lub tytuł prawny do przychodów. O przyjęciu do Stowarzyszenia decyduje spełnienie co najmniej jednego z trzech kryteriów. Są nimi: powierzenie Stowarzyszeniu w zarząd praw autorskich, pokrewnych lub tytułu prawnego do przychodów z tych praw w ramach zbiorowego zarządzania takimi prawami co najmniej na terytorium Unii Europejskiej oraz terytorium państw członkowskich Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) - stron umowy o europejskim Obszarze Gospodarczym; ukończenie szkoły wyższej posiadającej uprawnienie do nadawania co najmniej tytułu licencjata w dziedzinie sztuki lub nauki filmowej; wykonywanie przez co najmniej okres 3 lat jednego z następujących zawodów filmowych: reżysera, scenarzysty, producenta audiowizualnego, operatora obrazu, scenografia, kostiumografa, dekoratora wnętrz, charakteryzatora, montażysty, operatora dźwięku lub pomocniczo twórczego pracownika filmu związanego z produkcją filmową”⁷⁷.

Organami Stowarzyszenia są: Walne Zebranie Członków, Zarząd Główny, Komisja Rewizyjna, Sąd Koleżeński i Rada Repartycyjna. „Walne Zebranie Członków jest najwyższą władzą SFP i może być zwyczajne lub nadzwyczajne. Zwyczajne Walne Zebranie jest zwoływane przez Zarząd Główny raz w roku. Do kompetencji Walnego Zebrania Członków należy m.in.: wybór Prezesa SFP i członków Zarządu, ustalenie wytycznych działalności merytorycznej i finansowo-gospodarczej SFP, zatwierdzenie sprawozdań Zarządu Głównego i inne”⁷⁸.

Prezesami Honorowymi SFP są śp. Jerzy Kawalerowicz, Janusz Majewski, Andrzej Wajda. Wiceprezesami Honorowymi SFP są śp. Janusz Chodnikiewicz oraz Janusz Kijowski. W składzie Zarządu Głównego SFP znajdują się: Grzegorz Łoszewski (Prezes), Karolina Bielawska i Kinga

⁷⁶ M. Demski, *Najważniejszą rzeczą dla filmowca jest robienie filmów*, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, <https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/najwazniejsza-rzecz-dla-filmowca-jest-robienie-filmow/> [dostęp: 19.02.2025].

⁷⁷ Statut, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, op.cit. [dostęp: 19.02.2025]

⁷⁸ *Organy Stowarzyszenia*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 13.01.2025, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,343,24248,22,1,Organy-Stowarzyszenia.html> [dostęp: 19.02.2025].

Dębska (Wiceprezeski), Michał Kwieciński (Skarbnik), oraz Joanna Didik, Janusz Gauer, Katarzyna Klimkiewicz, Juliusz Machulski, Anna Mroczek, Aleksander Pietrzak, Michał Szcześniak, Allan Starski, Nikodem Wołk-Łaniewski. Zarząd Główny prowadzi sprawy Stowarzyszenia i reprezentuje je na zewnątrz. Pracami Zarządu Głównego kieruje Prezes Stowarzyszenia.

Dziś SFP liczy około 2200 członków, wśród których znajdują się przedstawiciele wszystkich zawodów filmowych - reżyserzy, operatorzy, animatorzy, montażyści, scenarzyści, charakteryzatorzy, kaskaderzy, producenci, a także krytycy, historycy i publicyści filmowi. Troska o ich interesy i prestiż jest jednym z priorytetowych celów działalności tej organizacji.

Jak pisze w historii SFP⁷⁹ Anna Wróblewska, początkowo na SFP składały się cztery sekcje - filmu fabularnego, dokumentalnego, oświatowego i animowanego. Wkrótce do organizacji dołączyła także sekcja piśmiennictwa filmowego i sekcja autorów scenariuszy filmowych. Dziś Stowarzyszenie Filmowców Polskich składa się z czterech sekcji i siedemnastu kół. Są to: Sekcja Filmu Fabularnego; Sekcja Filmu Dokumentalnego; Sekcja Filmu Animowanego; Sekcja Telewizyjna; Sekcja Nowych Form Filmowych. Wśród Kół są: Koło Reżyserów; Koło Operatorów Obrazu; Koło Scenarzystów; Koło Reżyserów Dźwięku; Koło Scenografów; Koło Producentów; Koło Realizatorów Filmów dla Młodego Widza; Koło Piśmiennictwa; Koło Seniora; Koło Młodych; Koło Charakteryzatorów; Koło Krakowskie; Koło Łódzkie; Koło Wrocławskie; Koło Trójmiejskie; Koło Kompozytorów Muzyki Filmowej.

W sięgającej nieomal sześćdziesięciu lat historii Stowarzyszenia Filmowców Polskich, miejsce miało wiele inicjatyw realizujących cele statutowe Stowarzyszenia.

Wśród nich są m.in. Nagrody Stowarzyszenia Filmowców Polskich przyznawane od 2001 roku. Trafiają one do reżyserów, operatorów, ale także dźwiękowców, montażyistów czy scenografów za całokształt ich twórczości. Jej laureatami są m.in. Irena Strzałkowska (promotorka kina polskiego na arenie krajowej i międzynarodowej), Janusz Kijowski (reżyser, scenarzysta), Leszek Kopeć (dyrektor Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, producent, wydawca), Ryszard Lenczewski (autor zdjęć filmowych), Andrzej Haliński (scenograf) i Maciej Karpiński

⁷⁹ A. Wróblewska, *Historia*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 16.01.2017, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,343,24249,22,1,Historia-.html> [dostęp: 18.02.2025].

(scenarzysta), Jerzy Skolimowski (reżyser), Witold Giersz (reżyser filmów animowanych), Tadeusz Chmielewski (reżyser i scenarzysta), Teresa Tomaszewska (charakteryzatorka), Maria Malatyńska (krytyczka filmowa), Rafał Waltenberger (scenograf) czy Piotr Domaradzki (operator dźwięku). Dotychczas nagrodę obrało już ponad 100 laureatów. Ideą towarzyszącą powstaniu nagrody było uhonorowanie pracy przedstawicieli filmowych zawodów, którzy stoją na pierwszej linii – reżyserów, scenarzystów, operatorów – ale także tych, którzy pozostając nieco w cieniu, mając ogromny wpływ na ostateczny kształt dzieła filmowego.

Z kolei skupieni w Kole Piśmiennictwa SFP krytycy filmowi przyznają swoją nagrodę - Złote Taśmy. Jest ona przyznawana od 1956 roku i początkowo nosiła nazwę Syrenki Warszawskiej. Przyznawano ją w kategoriach: najlepszy film polski, najlepszy film polski krótkometrażowy i najlepszy film zagraniczny. Laureatami Złotych Taśm za najlepszy film polski są m.in. Paweł Pawlikowski (*Zimna wojna*), Jan Komasa (*Boże ciało*), Łukasz Palkowski (*Bogowie*), Małgorzata Szumowska (*Body / ciało*), Anna Jadowska (*Dzikie róże*). W kategorii najlepszy film zagraniczny w przeszłości wyróżniono m.in. Asghara Farhadiego (za film *Rozstanie i Przeszłość*), Andrieja Zwiagincewa (*Powrót i Lewiatan*), Anga Lee (*Ostrożnie, pożądanie*), Jessikę Hausner (*Lourdes*), Pedro Almodovara (*Ból i blask*), Stevena Spielberga (*Fabelmanowie*).

SFP miało również znaczący udział w powstaniu Nagrody Perspektywa. Nagroda przyznawana jest od 2011 roku, honorując najciekawszych młodych twórców i debiutantów w danym roku. Pomysłodawczynią Nagrody i przewodniczącą jej Kapituły jest Krystyna Cierniak-Morgenstern, zaś sama nagroda nosi imię Janusza „Kuby” Morgensterna. Jej laureatami są m.in. Adrian Panek (za film *Daas*), Maria Sadowska (*Dzień kobiet*), Bodo Kox (*Dziewczyna z szafy*), Julia Kolberger (*Mazurek*), Łukasz Ostalski (*Matka*), Maciek Bochniak (*Disco polo*), Jan P. Matuszyński (*Ostatnia Rodzina*), Paweł Maślona (*Atak paniki*), Ewa Bukowska (*53 wojny*), Jan Holoubek (*25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy*), Bartosza Blaschke (za film *Sonata*), Korek Bojanowski (*Utrata równowagi*).

SFP prowadzi również działalność wydawniczą. Od 2007 roku wydawany jest „Magazyn Filmowy SFP”, który przez pierwsze lata funkcjonowania ukazywał się jako kwartalnik. Początkowo jego celem było informowanie o działalności Stowarzyszenia. Dziś to lektura opisująca zjawiska w polskim środowisku filmowym, publikująca wywiady z polskimi twórcami, relacjonująca premiery i wydarzenia branżowe, zaglądająca na plany powstających produkcji. Nakładem wydawnictwa

SFP ukazały się także publikacje książkowe. Są to takie tytuły jak: „A statek płynie... 30 lat FPFF Gdańska – Gdynia” oraz „Film z widokiem na morze”, obie pod redakcją Anny Wróblewskiej, „Filmowcy. Polskie kino według jego twórców” pod redakcją Bożeny Janickiej czy „50 lat Stowarzyszenie Filmowców Polskich” autorstwa Wróblewskiej. Jednocześnie SFP wsparło finansowo i wydawniczo w ciągu ostatnich kilkunastu lat liczne publikacje i albumy. Od 2011 roku działa serwis internetowy SFP - obecnie jeden z wiodących portali o filmie w Polsce i jedno z najważniejszych źródeł wiedzy filmowej. Strona publikuje informacje dotyczące produkcji, festiwali, polskich premier, wydarzeń w branży, pojawia się na niej także cotygodniowe zestawienie box office.

SFP prowadzi także stołeczne kino Kultura oraz Dom Pracy Twórczej przy ul. Senatorskiej 21 w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą.

Istotną rolę w działalności SFP pełni również Studio Munka, które jest producentem pełnometrażowych i krótkometrażowych debiutów filmowych. W jego strukturach filmowcy mogą zrobić swój pierwszy film w profesjonalnych warunkach, otrzymując od Studia opiekę artystyczną, produkcyjną i promocyjną. *„Początki Studia Munka datuje się na rok 2005, ale jego korzenie zdają się sięgać znacznie głębiej. Czy można powiedzieć, że Studio Munka nawiązuje do zasad działania i idei Studia im. Karola Irzykowskiego oraz telewizyjnego Filmowego Studia im. Andrzeja Munka? W pewnym sensie na pewno, zwłaszcza że współautorzy tego pomysłu – Jacek Bromski, Jerzy Kapuściński, Filip Bajon czy Wojciech Marczewski – wprost powoływali się na tę szlachetną tradycję”*⁸⁰. Studio działa od 2008 roku i *„ma wspierać debiuty reżyserskie, dbać o ich jakość”*⁸¹. Dyrektorem artystycznym studia od 2016 roku jest niezmiennie Jerzy Kapuściński. Wcześniej rolę tę pełnił Dariusz Gajewski, który mówił: *„Ekipa filmowa jest bardzo delikatnym, skomplikowanym narzędziem – w Studiu Munka uczymy reżyserów, jak należy się nim posługiwać. Chcemy, aby debiutujący reżyserzy byli bardziej świadomi procesu powstania filmu i tego, co się z nim dzieje po realizacji”*⁸². Dyrektorką ds. produkcji obecnie jest Magdalena Tomanek, która na stanowisku zastąpiła pełniącą tę funkcję przez wiele lat Ewę Jastrzębską. Studio Munka prowadzi programy Pierwszy Dokument, Młoda Animacja oraz Trzydzieści Minut (dla krótkometrażowych filmów

⁸⁰ A. Wróblewska, *Początek drogi. 15 lat Studia Munka SFP*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 20.07.2024, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,288,35881,1,1,Początek-drogi-15-lat-Studia-Munka-SFP.html [dostęp: 15.02.2025].

⁸¹ *Powstało Studio "Młodzi i Film" im. Andrzeja Munka*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 14.03.2008, <https://pisf.pl/aktualnosci/powstalo-studio-mlodzi-i-film-im-andrzeja-munka/> [dostęp: 15.02.2025].

⁸² O. Salwa, *Zadbać o zaniedbane*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2012, nr. 21, s. 25.

fabularnych). W ich ramach powstaje rocznie ok. 8 filmów dokumentalnych, 8 fabuł i 3 animacje. Poza tym, w Studio wyprodukowano dotychczas szesnaście pełnometrażowych debiutów, m.in. *Królewicza Olch* Kuby Czekaja, *Chleb i sól* Damiana Kocura, *53 wojny* Ewy Bukowskiej, *Eastern* Piotra Adamskiego, *Supernovą* Bartosza Kruhlika i *Królestwo* Michała Ciechomskiego. Wyprodukowane przez Studio tytuły miały swoje premiery na najważniejszych polskich i międzynarodowych festiwalach oraz zdobyły laury na najważniejszych filmowych wydarzeniach.

Stowarzyszenie Auterek i Autorów Zdjęć Filmowych (PSC)

Na tle innych stowarzyszeń, PSC jest jednym z dłużej istniejących także dlatego, polscy autorzy zdjęć stosunkowo wcześniej zaczęli pracować za granicą i mieli okazje zetknąć się z organizacją tej grupy zawodowej w innych krajach. Jacek Petrycki wspomina: *„Kiedy w połowie lat osiemdziesiątych po raz pierwszy asystowałem na planie hollywoodzkiej produkcji, operatorem był Adam Hollender. Miał wtedy wspólnie z Vilmosem Zsigmondem firmę produkującą reklamy, dużo podróżował. Opowiadał mi: gdziekolwiek jadę - po pierwsze zdobywam numery telefonów członków miejscowego stowarzyszenia operatorów. Wiem, że zawsze mogę liczyć na ich pomoc, życzliwość i solidarność. To samo dotyczy oczywiście ASC, dodawał. Od tego czasu marzyłem: gdyby tak było u nas...! Nasze środowisko było skonsolidowane, ale zupełnie niezorganizowane”*⁸³ - mówił Petrycki.

Powstanie PSC datuje się na 1994 rok. Było ono związane z wprowadzeniem w życie Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, która weszła 4 lutego 1994 roku, a której artykuł 69. sprowadzał autora zdjęć filmowych do roli osoby po prostu wykonującej polecenia reżysera. Aby bronić swoich praw jako współtwórcy dzieła filmowego, operatorzy postanowili się zrzeszyć. Czytamy na stronie stowarzyszenia: *„21 marca 1994 roku w Warszawie odbyło się spotkanie autorów zdjęć. W jego wyniku postanowiono założyć Stowarzyszenie Twórców Obrazu Filmu Fabularnego (Polish Society of Cinematographers). W skład komitetu założycielskiego weszli: Witold Adamek, Paweł Edelman, Sławomir Idziak, Andrzej J. Jaroszewicz, Zdzisław Kaczmarek, Grzegorz Kędzierski, Maciej Kijowski, Dariusz Kuc, Jacek Petrycki, Krzysztof Ptak, Artur Reinhart, Wiesław Rutowicz, Piotr Sobociński, Witold Sobociński, Jerzy Wójcik i Wiesław Zdort”*⁸⁴. Wówczas celami działalności stowarzyszenia były: popularyzacja zagadnień związanych ze sztuką

⁸³ M. Wernio, *Operatorska rodzina*, „Magazyn Filmpro”, 2019, nr. 2, s. 97-98.

⁸⁴ *Historia PSC*, Stowarzyszenie Autorów i Auterek Zdjęć Filmowych, <https://psc.pl/o-psc/historia/> [dostęp: 1.12.2024].

operatorską. reprezentowanie interesów autorów zdjęć filmowych (w szczególności ochrona praw autorskich), zapewnienie wszechstronnych warunków rozwoju zawodowego i podnoszenia kwalifikacji członków, wspieranie inicjatyw zmierzających do rozwoju sztuki filmowej.

Pierwszym przewodniczącym PSC był Jerzy Wójcik, szybko jednak musiał zrezygnować z pełnienia funkcji z powodów zdrowotnych. Zastąpił go wówczas Sławomir Idziak. Działalność Stowarzyszenia skupiła się wtedy na wprowadzeniu zmian w normach prawnych i uznaniu praw autorskich operatorów filmowych. Tę linię kontynuowało Stowarzyszenie pod kierownictwem kolejnego prezesa, Andrzeja Jaroszewicza. Za jego czasów rozpoczęło się także zbieranie podpisów pod deklaracją poparcia dla starań PSC i nagłaśnianie kreatywnego wkładu autora zdjęć w dzieło filmowe m.in. podczas dedykowanych temu panelom na Festiwalu Camerimage. Swojego poparcia operatorom udzielili wtedy liczni scenarzyści, reżyserzy i aktorzy, m.in. Andrzej Wajda, Krzysztof Piesiewicz i Jerzy Hoffman. W 2000 roku Senat Rzeczypospolitej Polskiej wprowadził poprawki do tekstu Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, w wyniku czego operatorzy zyskali status współtwórców dzieła filmowego. Autorzy wspomnienia o PSC z okazji 30-lecia organizacji opisują: *„Ten wielki sukces był jednak tylko początkiem trudnych rozmów dotyczących podziału tantiem, który odzwierciedlałby faktyczny wkład twórczy poszczególnych grup zawodowych w dzieło filmowe”*⁸⁵. Gdy w 2011 roku Prezesem Stowarzyszenia został Dariusz Kuc, PSC rozwijało skrzydła pod kątem edukacji, szczególnie, że film przechodził wówczas dynamiczne zmiany technologiczne przechodząc z taśmy na cyfrę. Rozpoczęto też pierwsze prace nad stworzeniem Nagrody PSC. W grudniu 2012 stowarzyszenie zmieniło nazwę na Stowarzyszenie Autorów Zdjęć Filmowych.

Na lata 2015-2019, w których rolę prezesa PSC pełnił Arkadiusz Tomiak, przypada dynamiczny rozwój warsztatów operatorskich w różnych miastach Polski. Tematyczne spotkania prowadzili m.in. Piotr Śliskowski, Bogdan Dziworski, Marcin Koszałka i Tomasz Naumiuk. W tamtych latach warsztaty przyciągnęły ok 300 osób. Z czasem do ich poprowadzenia zapraszano także autorów zdjęć ze świata m.in. Shelly Johnson ASC czy Philippe’a Rousselot ASC, stale i konsekwentnie pogłębiając wiedzę polskich autorów zdjęć. Działalność stowarzyszenia w 2017 roku została odznaczona nagrodą Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w kategorii “Edukacja filmowa” właśnie za organizację cyklu warsztatów operatorskich.

⁸⁵ M. Chabros, M. Chróścicka-Wnętrzak, A. J. Jaroszewicz, *30 lat minęło*, „Film&TV Kamera”, 2024, nr. 1, s. 12.

W 2013 roku Stowarzyszenie po raz pierwszy przyznało swoją nagrodę. Pierwotnie, wręczana ona była jedynie w kategorii najlepsze zdjęcia w pełnometrażowym filmie fabularnym; na gali honorowano także wybranego operatora za całokształt twórczości. Obecnie Nagrodę PSC przyznaje się także za najlepsze zdjęcia w serialu fabularnym oraz za najlepsze zdjęcia w filmie dokumentalnym. Laureatami wyróżnienia w minionych latach byli m.in. Michał Englert, Arkadiusz Tomiak, Wojciech Staroń, Paweł Dyllus, Piotr Sobociński Jr., Łukasz Żal i Tomasz Augustynek. Ryszard Lenczewski, który jako współtwórca zdjęć wraz z Łukaszem Żalem odebrał nagrodę za film *Ida* Pawła Pawlikowskiego, wspominał: „*To (...) bardzo cenne wyróżnienie, ponieważ nagrodę przyznali koledzy po fachu*”⁸⁶.

Wśród regularnych inicjatyw PSC jest również przegląd Sztuka widzenia promujący wkład autorów zdjęć filmowych w artystyczny kształt dzieła filmowego. Podczas Sztuki widzenia odbywa się seans wybranego filmu oraz dyskusja o pracy nad nim z udziałem autora zdjęć do danego filmu i jego współpracowników. Spotkania prowadzi Katarzyna Taras, zaś filmami, które zostały w ten sposób omówione, były m.in.: *Biała odwaga* Marcina Koszałki, *Hiszpanka* Łukasza Barczyka, *Strefa interesów* Jonathana Glazera czy *Znachor* Michała Gazdy.

PSC było również przez wiele lat partnerem „Magazynu FilmPro” poświęconego technice filmowej. Owocowało to licznymi publikacjami, case study i wywiadami z autorami zdjęć filmowych; w magazynie pojawiały się także teksty opisujące proces rekonstrukcji obrazu klasycznych dzieł kina polskiego. Pojawiające się artykuły przyczyniały się do popularyzacji sztuki operatorskiej; obecnie w tej roli funkcjonują publikacje w magazynie „Film&TV Kamera”, również podkreślające przynależność opisywanych operatorów do PSC.

PSC jest również organizatorem eventu Nowych Technologii Zdjęć Filmowych, odbywającego się raz do roku wydarzenia skupionego na szkoleniu i poszerzaniu wiedzy z zakresu nowych technik pracy przy filmach. Podczas otwartego wydarzenia autorzy zdjęć filmowych mogą zobaczyć, jak w praktyce pracować z nowinkami na rynku. takimi jak m.in. ekrany do wirtualnej produkcji czy stale rozwijające się zagadnienia z zakresu efektów specjalnych.

W 2022 roku na wniosek Bartosza Piotrowskiego, członka zarządu PSC, Stowarzyszenie zmieniło swoją polską nazwę na Stowarzyszenie Auterek i Autorów Zdjęć Filmowych, akcentując w ten sposób wsparcie i wzmacnianie kobiet w zawodzie. Do zarządu Stowarzyszenia powołana została

⁸⁶ B. Wróblewski, „*Ida* wyróżniona przez polskich operatorów nagrodą PSC”, *Gazeta Wyborcza*, 3.03.2014, <https://wyborcza.pl/7,75410,15559957,ida-wyroznioma-przez-polskich-operatorow-nagroda-psc.html> [dostęp: 13.11.2024].

Karina Kleszczewska, od 2023 roku będąca wiceprzewodniczącą Związku. PSC wsparło także powstanie FDOP - kolektywu autorek zdjęć filmowych powstałego w celu wymiany doświadczeń i wzmocnienia pozycji kobiet-operatorów w środowisku filmowym.

KIPA – Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych

KIPA – Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych powstała w 2000 roku i jest samorządem gospodarczym polskiego rynku audiowizualnego zrzeszającym ponad 170 producentów specjalizujących się w produkcji filmowej, telewizyjnej, dokumentalnej, animacyjnej i reklamowej. Wyłoniła się ona z istniejącego wcześniej, bo od 1993 roku, Stowarzyszenia Niezależnych Producentów Filmowych. Zrzeszało ono niepaństwowe firmy producenckie, które po upadku komunizmu w 1989 roku zaczęły powstawać w Polsce i robić pierwsze produkcje. Mariusz Miodek w portalu culture.pl pisze: „W 2000 roku Stowarzyszenie Niezależnych Producentów Filmowych uznało, że będzie mogło lepiej reprezentować interesy producentów jako izba gospodarcza. Zgodnie z obowiązującym prawem, projekty aktów prawnych będą teraz musiały być przedstawione Izbie do zaopiniowania. W listopadzie 2000 roku Stowarzyszenie zawiesiło działalność”⁸⁷. Powstała wówczas Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych działająca na podstawie ustawy z dnia 30 maja 1989 roku o izbach gospodarczych i będąca jedyną organizacją samorządową rynku audiowizualnego w Polsce. Do Izby mogli przystępować także producenci państwowi, czyli instytucje filmowe podlegające ministrowi kultury. Dzięki temu KIPA nie dzieliła, a integrowała środowisko producenckie.

Prezesem pierwszej kadencji był Dariusz Jabłoński, w kolejnych latach na czele organizacji stał Maciej Strzembosz, potem Alicja Grawon-Jaksik, która została prezeską KIPY w 2019 roku. Obecnie prezesem izby jest Irena Strzałkowska, wiceprezesami - Zbigniew Domagański i Stanisław Zaborowski. W zarządzie organizacji zasiadają również Paulina Zacharek, Małgorzata Domin, Piotr Belka, Tomasz Morawski i Małgorzata Prociak. Dyrektorem KIPA jest Marzena Cieślik.

Na stronie internetowej KIPA deklaruje swoją misję jako „*Ochronę i stanie na straży interesów producentów audiowizualnych. Świadczenie najwyższej jakości usług eksperckich wspierających biznes filmowo-telewizyjny, w celu wzmocnienia konkurencyjności oraz innowacyjności firm. Reprezentowanie członków Izby w kwestiach ekonomicznych, legislacyjnych, prawnych. Tworzenie i*

⁸⁷ M. Miodek, *Polska kinematografia w zarysie*,..., op.cit [dostęp: 6.12.2024].

stała modernizacja platformy współpracy i profesjonalizacji między producentami w kraju oraz za granicą. Wspieranie działalności i zapewnianie równych szans na rynku młodym producentom i twórcom”⁸⁸. Celem stowarzyszenia jest reprezentowanie interesów rynku audiowizualnego i producenckiego na wszystkich poziomach polskiej gospodarki, a także kreowanie nowych perspektyw zrównoważonego rozwoju ekonomicznego, zwłaszcza w sektorze mikro-, małych i średnich przedsiębiorców.

KIPA składa się obecnie z ośmiu sekcji: Sekcji Producentów Filmów Fabularnych (przewodniczący sekcji - Przemysław Miękinia z firmy Before My Eyes), Sekcji Producentów Filmów Animowanych (przewodnicząca sekcji - Maria Deskur z Fumi Studio), Sekcji Producentów Filmów Dokumentalnych (przewodnicząca sekcji - Małgorzata Prociak z ZK Studio), Sekcji Młodych Producentów (przewodnicząca sekcji - Joanna Tatko), Sekcji Szkół Filmowych (przewodniczącą sekcji jest Barbara Pawłowska z Warszawskiej Szkoły Filmowej), Sekcji Regionalnych Funduszy Filmowych (przewodniczącą sekcji jest Monika Głowacka), Sekcji Seriali (Przewodniczącym Sekcji jest Piotr Dziecioł z Opus Film) oraz Sekcji Nowych Narracji (producentów formatów XR tj. VR, AR, MR i pokrewnych), która została uruchomiona w 2023 i jest w trakcie formalizowania. Wśród członków KIPY są takie firmy jak HAKA Films, FilmProdukcja, Opus Film, Watchout Studio, LARMO, ZPR Media, Wiernik Pro, Akson Studio, Domino Film, East Studio, Furia Film, Fumi Studio, Grupa Smacznego, Koskino, Koi Studio czy No Sugar Films.

KIPA była jedną z najważniejszych instytucji najmocniej obecnych i kształtujących współczesny rynek filmowy w Polsce. Izba, obok SFP, na początku lat dwutysięcznych brała czynny udział w walce i opracowywaniu ustawy o kinematografii, która powołała do istnienia Polski Instytut Sztuki Filmowej; stała się jednym z głównych partnerów PISF w realizacji jego celów. M.in. na początku działalności programu Media Desk Polska to KIPA realizowała jego działania. KIPA angażowała się także w prace nad nowelizacją ustawy o radiofonii i telewizji, regulacje stosunków producent-nadawca, porządkowanie środowiska prawnego produkcji filmowej, pozyskiwanie nowych źródeł finansowania filmów oraz profesjonalizację zawodu producenta filmowego i telewizyjnego, czemu służyć mają realizowane do dziś liczne szkolenia i warsztaty organizowane przez KIPĘ. Izba wspomagała także budowanie Regionalnych Funduszy Filmowych w Polsce. Za wkład w walkę o nowe prawo filmowe, które zaowocowało ustawą o kinematografii i powstaniem PISF, nagrodę

⁸⁸ O nas, Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, <https://kipa.pl/kipa/o-nas/> [dostęp: 1.12.2024].

„Kamień milowy” otrzymał podczas gali z okazji 10. urodzin PISF w 2015 roku ówczesny prezes KIPA, Maciej Strzembosz⁸⁹.

W 2014 roku organizacja powołała do życia Nagrodę KIPA dla najlepszego producenta polskich filmów krótkometrażowych i dokumentalnych. Jej celem jest wyróżnienie indywidualnych wysiłków producenta, charakteryzującego się wysoką etyką zawodową oraz odpowiadającego za powodzenie całego procesu powstawania projektu. Przy wyborze laureata pod uwagę jest brany nie tylko sukces wyprodukowanego przez niego filmu, ale także sposób pracy i wysiłki producenta na rzecz powstania udanego projektu i jego późniejszej dystrybucji. Alicja Grawon, dyrektor ds. programowych KIPA, deklarowała: „*Chcemy docenić wysiłek młodych producentów (...). Naszą motywacją jest uhonorowanie wyróżniających się i reprezentujących nowe pokolenie profesjonalistów filmowych*”⁹⁰. Laureatami nagrody są m.in. Magdalena Kamińska i Agata Szymańska z Balapolis za produkcję filmu *Syndrom Hamleta*, Anna Bławut-Mazurkiewicz (Aura Films) za film *Wszystko ma być*, Piotr Kobus i Agnieszka Drewno (Mañana) za film *Spacer z Aniołami* czy Mikołaj Pokromski i Aldona Pokromska (Pokromski Studio) za *Wieloryba z Lorino*. KIPA przyznaje także Nagrodę za Debiut Producentki. Jej laureatami w minionych latach byli m.in. Marta Szarzyńska, producentka filmu *Piosenki o miłości*, Jakub Mróz za produkcję filmu *Słoń*, Jarosław Sawko za produkcję filmu *Another Day of Life*, Zuzanna Król i Anna Zamecka za produkcję filmu *Komunia*, Piotr Grawender oraz Maciej Hamela za produkcję dokumentu *Skąd dokąd*. Obie nagrody są przyznawane podczas Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Irena Strzałkowska, Prezes Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, mówiła: „*Producent to kreatywny partner, którego wkład jest nieoceniony. W ramach nagrody KIPA chcemy wyróżnić tych, którzy poświęcają się formom niefabularnym. Filmy dokumentalne i krótkometrażowe przynoszą głębokie historie i ważne tematy, a ich producenci zasługują na uznanie za odwagę i determinację*”⁹¹.

KIPA prowadzi program Zielona Produkcja, w skład którego wchodzi kurs Laboratorium Zielonej Produkcji Audiowizualnej. Jest to kompleksowy i jedyny na polskim rynku cykl szkoleń z

⁸⁹ A. Wróblewska, *10-lecie PISF. Spotkania po latach*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 12.05.2015, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,21203,2,1,10-lecie-PISF-Spotkania-po-latach.html> [dostęp: 6.12.2024].

⁹⁰ A. Wróblewska, *Reflektor na młodych producentów*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 25.07.2014, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,18807,2,1,Reflektor-na-mlodych-producentow.html> [dostęp: 5.12.2024].

⁹¹ *Nagroda dla najlepszego producenta filmów krótkometrażowych i dokumentalnych KFF*, Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, 28.05.2024, <https://kipa.pl/nagroda-dla-najlepszego-producenta-filmow-krotkometrazowych-i-dokumentalnych-kff/> [dostęp: 1.12.2024].

zagadnień ekologicznej produkcji audiowizualnej prowadzony przez wysokiej klasy krajowych i zagranicznych ekspertów. Ma on za zadanie przybliżyć teoretyczne i praktyczne zasady ekologicznej produkcji filmowej, telewizyjnej i reklamowej. KIPA jest także partnerem merytorycznym nagrody Klimatyczny Film przyznawanej za przyjazne środowisku produkcje filmowe i zwraca uwagę na palący problem ilości odpadów i śladu węglowego produkowanego przez branżę audiowizualną.

KIPA organizuje także liczne szkolenia dla swoich członków poświęcone m.in. zagadnieniom produkcji, dystrybucji, postprodukcji, zawierania umów, kosztorysowania filmu czy współpracy z platformami VOD. Organizacja prowadzi także inicjatywy pomocowe dla filmowców z Ukrainy, zaangażowała się w program wsparcia filmowców w czasie pandemii COVID-19, wydaje także własny katalog. Przez dwa lata (2019 oraz 2021) KIPA organizowała również program Akcelerator dla młodych przedsiębiorców z sektora audiowizualnego. Był to intensywny półroczny kurs skierowany do osób planujących założenie lub już prowadzących firmy producenckie w sektorze audiowizualnym. KIPA wydaje także własne raporty i wydawnictwa m.in. „Zielony przewodnik dla branży audiowizualnej”, „ABC Administracji filmowej”, „Modele współpracy z nadawcami i platformami - umowy prawnoautorskie”, „ABC Koprodukcji międzynarodowej - film fabularny”, „O czym warto pamiętać przy podpisywaniu umów dystrybucyjnych”.

Przez wiele lat KIPA prowadziła Sąd Arbitrażowy Rynku Audiowizualnego (SARA), wierząc, że mediacje są najlepszym i najszybszym sposobem rozwiązywania konfliktów. W 2022 roku Walne Zgromadzenie KIPA podjęło jednak decyzję o rozwiązaniu i likwidacji Sądu Arbitrażowego Rynku Audiowizualnego ze względu na niesatysfakcjonującą ilość i rodzaj rozstrzyganych spraw.

Polskie Stowarzyszenie Montażystów (PSM)

Polskie Stowarzyszenie Montażystów (PSM) powstało w 2004 roku. Milenia Fiedler wspomina: *„Pomysł współpracy środowiskowej pojawił się już na początku lat 90. Było to związane z sytuacją wszystkich filmowców w obliczu przekształcania się kinematografii z modelu, w którym źródłem pieniędzy jest państwo, na kinematografię producencką. Zmieniały się warunki pracy i sytuacja twórców. W przypadku montażystów zbiegało się to też z potężną zmianą technologiczną. Tradycyjny montaż na kliszy z użyciem nożyczek odchodził w przeszłość. Powstawało niewiele filmów kinowych. Produkcja fabularna czy dokumentalna skupiała się w telewizji. (...) Montażem*

zajmowali się pracownicy telewizji, w większości inżynierowie, którzy potrafili obsługiwać te dość skomplikowane maszyny. Natomiast montażyści z doświadczeniem artystycznym nie znali tej technologii. Większość z nich praktycznie została bez pracy, części z trudem udało się przekwalifikować, ale przede wszystkim pojawiła się na rynku potężna dziura. (...) Lata 90. były czasem przekształceń naszego zawodu. W naszym odczuciu były to przekształcenia w niepożądanym kierunku - zawód degradował się i rozmywał⁹².

Główne cele PSM wymienione w statucie Stowarzyszenia⁹³ to rozwijanie sztuki i nauki w dziedzinie montażu obrazu i dźwięku w utworach audiowizualnych; zwiększanie wartości filmów i produkcji telewizyjnych, poprzez artystyczne wyróżnianie się i naukowe osiągnięcia w kreatywnej sztuce montażu; stowarzyszenie tych montażyistów, którym zależy na rozwoju ich profesji, oraz prestiżu i godności ich profesji; jednoczenie środowiska artystów filmu i telewizji dla kultywowania tradycji i tworzenia nowych wartości kultury narodowej oraz obrona ich interesów materialnych, włącznie ze zbiorowym zarządzaniem ich prawami autorskimi, a w szczególności: reprezentowanie i ochrona autorskich praw majątkowych oraz osobistych montażyistów, którzy powierzyli te prawa PSM oraz ich spadkobierców, pomoc w rozpoczęciu działalności twórczej i doskonaleniu warsztatu artystycznego, popieranie i promocja polskiej twórczości filmowej i telewizyjnej w kraju i zagranicą, – podnoszenie poziomu twórczości oraz wszelkiej działalności artystycznej w dziedzinie filmu i telewizji, współdziałanie z organami państwowymi oraz samorządowymi w celu rozwoju polskiej twórczości oraz jej ochrony, w szczególności dziedziny montażu obrazu i dźwięku.

W 2013 roku w Stowarzyszeniu powołano sekcje. Sekcja Organizacji Imprez i Wydarzeń (przewodnicząca: Monika Sirojc) skupiona jest na organizacji wykładów, seminariów i innych występów publicznych członków oraz współpracą z festiwalami filmowymi; Sekcja Festiwalowa (przewodniczący: Marcin Piątkowski) organizuje festiwal montażu, ewentualnie festiwal postprodukcji; Sekcja Redakcyjna (przewodniczący: Paweł Makowski) odpowiedzialna jest za produkcję publikacji i gromadzeniem treści pisanych; Sekcja Nowych Mediów (przewodniczący: Ludwik Sielicki) zajmuje się konstrukcją strony internetowej i obecnością PSM w mediach społecznościowych oraz budową bazy danych; Sekcja Naukowa i Współpracy z Zagranicą (przewodniczący: Maciej Pawliński) ma za zadanie nawiązywanie i prowadzenie

⁹² *Polskie stowarzyszenie montażyistów*, „Magazyn FilmPro”, 2014, nr. 2, s. 77.

⁹³ *Statut*, Polskie Stowarzyszenie Montażyistów PSM, 11.01.2009, <https://psm.org.pl/statut/> [dostęp: 1.12.2024].

współpracy ze szkołami i zagranicznymi ośrodkami naukowymi; Sekcja Produkcji Filmowej (przewodniczący: Piotr Kmieć) zajmuje się rejestracją prelekcji i innych występów członków; zaś Sekcja Finansowa (przewodnicząca: Beata Barciś) pozyskuje środki na działalność innych sekcji przez zdobywanie dotacji i grantów.

Członkami PSM są m.in. Agnieszka Glińska, Magdalena Chowańska, Milenia Fiedler, Andrzej Dąbrowski, Piotr Kmieć, Jarosław Kamiński, Beata Walentowska, Michał Poddębniak i Lidia Zonn. Aktualnie Prezesem Zarządu PSM jest Marcin Konarzewski, wiceprezesami Piotr Wójcik i Bartłomiej Piasecki, sekretarzem - Ludwik Sielecki, zaś skarbnikiem Wojciech Jagiełło. Członkowie PSM dzielą się na: członków kandydatów, członków rzeczywistych, członków zasłużonych, członków honorowych.

Związek Zawodowy Reżyserów Polskich – Gildia Reżyserów Polskich

Związek Zawodowy Reżyserów Polskich – Gildia Reżyserów Polskich (w skrócie GRP) powstał w 2013 roku nawiązując do tradycji tzw. Rady Reżyserów (Koła Reżyserów istniejącego kiedyś przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich). Organizacja pragnęła kontynuować zapoczątkowane przez Radę reformy i postulaty. Wśród inicjatorów powstania GRP byli m. in. Wojciech Smarzowski, Krzysztof Krauze i Agnieszka Holland. W tekście opublikowanym w 2017 roku w Magazynie FilmPro i opisującym fundamenty powstania Gildii czytamy: „Reżyserzy, którzy dziś tworzą Związek, ponad dekadę temu współtworzyli i wspierali regulacje prawne, które zaowocowały Ustawą o kinematografii i powstaniem PISF. To ich filmy zapracowały na sukces polskiego kina w ostatnich latach. Związek dostrzega ogromny sukces polskiej kinematografii ostatnich lat i leżące u jego podstaw zmiany prawne. Ambicją Gildii jest bycie częścią kolejnych reform, które przyczyniłyby się do jeszcze lepszego rozwoju polskiego kina, a jednocześnie do dbałości o jego spuściznę, jak i to, żeby interes i głos reżyserów był ważnym czynnikiem kierującym tym rozwojem. Członkowie Gildii mają duży wpływ na rynek filmowy, są bowiem obecni we wszystkich ważnych dla rozwoju kina instytucjach - są ekspertami PISF i regionalnych funduszy filmowych, jurorami znaczących festiwali i opiniującymi państwowe regulacje dotyczące produkcji filmowej. Gildia przeciwstawia się wizji kina jako wyłącznie masowej rozrywki. Chce wspierać reżyserów, którzy nie

*przestali traktować filmu jako środka artystycznego wyrazu, oraz dbać o to, żeby właśnie oni wpłynęli na wizerunek polskiej kinematografii*⁹⁴.

Wśród statutowych celów GRP są m.in. *„reprezentowanie, ochrona oraz obrona indywidualnych i zbiorowych praw i interesów zawodowych, społecznych i socjalnych członków i osób niezrzeszonych, a także ich rodzin w związku z następstwem prawnym do honorariów i tantiem; dążenie do zapewnienia członkom warunków stałego podnoszenia i doskonalenia swoich kwalifikacji i warsztatowych umiejętności zawodowych oraz rozwoju artystycznego, kształcenia ustawicznego i pogłębiania wiedzy, pozyskiwania stypendiów i grantów twórczych; realizacja innych zadań wynikających z odnośnych przepisów ustawy o związkach zawodowych i rozwiązywaniu sporów zbiorowych, z prawa pracy i ratyfikowanych konwencji Międzynarodowej Organizacji Pracy i prawa własności intelektualnej; opracowywanie i negocjowanie projektów Układu Zbiorowego Pracy Reżyserów lub innych porozumień m.in. w sprawach warunków pracy i wynagradzania*⁹⁵. Warunkiem aplikowania do związku jest posiadanie w dorobku jednego filmu fabularnego pełnometrażowego lub – w szczególnych i udokumentowanych przypadkach – członkami związku mogą być osoby niespełniające warunków statutu, pod warunkiem, że są to osoby wybitne, zasłużone dla środowiska reżyserów.

Obecnie, w skład zarządu Gildii Reżyserów Polskich wchodzi: Agnieszka Holland (honorowa przewodnicząca GRP), Andrzej Jakimowski (przewodniczący GRP) oraz członkowie zarządu: Sławomir Fabicki, Anna Jadowska, Bartosz Konopka, Jan P. Matuszyński, Łukasz Ronduda, Andrzej Saramonowicz, Agnieszka Smoczyńska. Wśród ponad dwustu członków Gildii są tacy reżyserzy, jak m.in. Małgorzata Szumowska, Leszek Dawid, Marek Lechki, Adrian Panek, Jakub Piątek, Małgorzata Imielska, Xsawery Żuławski, Łukasz Grzegorzek, Paweł Maślona i Tomasz Wasilewski. W połowie 2021 roku Gildia zmieniła siedzibę z biura na Chełmskiej 21 na przestrzeń zrewitalizowanej Fabryki Norblina⁹⁶, aby jej członkowie mogli także współtworzyć ofertę kulturalną powstającego tam kina.

W 2015 roku Gildia powołała do życia swoją nagrodę, czyniąc jej patronem Krzysztofa Krauze. Ideą wyróżnienia jest honorowanie twórców nonkonformistycznych, wrażliwych społecznie i

⁹⁴ R. Samplawski, *Gildia Reżyserów Polskich*, „Magazyn FilmPro”, 2017, nr. 3, s. 22.

⁹⁵ Statut, Związek Zawodowy Reżyserów Polskich – Gildia Reżyserów Polskich, <https://polishdirectors.com/o-nas/> [dostęp: 1.12.2024].

⁹⁶ *Gildia Reżyserów Polskich z siedzibą w Fabryce Norblina*, Fabryka Norblina, 04.04.2021, <https://fabrykanorblina.pl/gildia-rezyserow-polskich-z-siedziba-w-fabryce-norblina/> [dostęp: 2.12.2024].

kunsztownych artystycznie. Twórcy nagrody deklarowali: „*Prospołeczna postawa Krzysztofa Krauze oznaczała pochylenie się nad losem pojedynczego człowieka, nierzadko artysty, ale przede wszystkim na ukazywaniu społecznych przemian zachodzących w naszym społeczeństwie, na zarejestrowaniu kamerą tego, co dzieje się tu i teraz bez publicystycznego tonu czy szukania taniej sensacji. Warto, by nagroda im. Krzysztofa Krauze promowała takie postawy twórców*”⁹⁷. Laureatami odznaczenia zostali w kolejnych latach: 2015 - Grzegorz Królikiewicz za film *Sąsiedzi*, 2016 - Wojciech Smarzowski za film *Wołyń*, 2017 - Anna Jadowska za film *Dzikie róże*, 2018 - Wojciech Smarzowski za *Kler*, 2019 - Piotr Subbotko za film *Dziura w głowie*, 2020-2021 - Iwona Siekierzyńska za film *Amatorzy*, w 2022 roku nagrodę otrzymał Damian Kocur za *Chleb i sól*, zaś w 2023 roku odebrała ją Agnieszka Holland za *Zieloną granicę*.

Stowarzyszenie Kolorystów Filmowych

Stowarzyszenie Kolorystów Filmowych (SKF, nazwa w języku angielskim brzmi Polish Society of Film Colourists w skrócie PSFC) powstało w 2013 roku w reakcji na gwałtowne zmiany w środowisku postprodukcji filmowej. Kolorystka Aleksandra Kraus mówiła w wywiadzie dla „Magazynu Filmpro”: „*Spadające ceny systemów do korekcji barwnej spowodowały, że na rynku pojawia się coraz więcej osób, które zajmują się tą działalnością w sposób nieprofesjonalny. Dlatego poczuliśmy intensywną potrzebę zrzeszenia się - chcemy podtrzymać wysoką jakość usług w naszej dziedzinie*”⁹⁸. Jeszcze kilka lat wcześniej kolorysta był niezwykle elitarną profesją, ale pod wpływem rozwoju technologii, próg wejścia do zawodu obniżył się, co aktywni na rynku doświadczeni koloryści przyjęli z niepokojem, zauważając nawet przypadki filmów, w których kolorysta zaszkodził filmowi zamiast mu pomóc.

Stowarzyszenie deklaruje swoje cele jako: podniesienie prestiżu zawodu kolorysty, podtrzymywanie wysokiej jakości usług w zakresie korekcji koloru w filmach fabularnych i innych dziełach filmowych i telewizyjnych, reprezentowanie interesów jego członków np. poprzez ochronę praw autorskich wynikających z twórczego wkładu w powstanie dzieła filmowego, wymiana doświadczeń zawodowych.

⁹⁷ Nagroda, Gildia Reżyserów Polskich, <https://polishdirectors.com/nagrada/> [dostęp: 2.12.2024].

⁹⁸ Koloryści łączcie się, „Magazyn Filmpro”, 2014, nr. 4, s. 116-117.

Pośród innych inicjatyw SKF, krótko po jego powstaniu, kolorysty deklarowali chęć wykreowania własnej nagrody. Pytał w artykule w „Magazynie FilmPro” kolorysta Jacek Bulik: *„Środowisko dźwiękowców przyznaje Oscara za analogiczne dokonania sound mikserów, którzy dbają o jakość dźwięku. Dlaczego więc nie miałyby być nagrody za korekcję barwną?”*⁹⁹. O tego czasu jednak nie słysząc o aktywnych działaniach Stowarzyszenia na rzecz powstania nagrody.

W tym samym artykule czytamy, że celami zrzeszenia tej grupy zawodowej jest także poprawa warunków zatrudnienia. Choć prawa autorskie nie obejmują działalności kolorysty, przedstawiciele zawodu chcieli chronić prawo do podpisywania się pod pracą swoim nazwiskiem i prawo do 50 proc. kosztów uzyskania przychodu.

Wśród członków SKF są m.in. Aleksandra Kraus, Aleksander Winecki, Ewa Chudzik, Małgorzata Grzyb, Jarosław Sterczewski, Wiktor Sasim, Szymon Kraszewski i Piotr Sasim. Obecnie¹⁰⁰ Stowarzyszenie skupia w sumie 23 osoby. Stowarzyszenie nie należy jednak do zbyt aktywnych na arenie działalności podobnych gildii w środowisku filmowym. Mimo statutowych deklaracji, jego członkowie nie dopisują sobie również do nazwiska w napisach końcowych skrótu SKF lub PSFC.

Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji

Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji zostało zarejestrowane 12 maja 2014 roku. Tak wydarzenia poprzedzające moment formowania się SPPA wspomina artykuł na portalu Polish Animations: *„W środę, 6 listopada 2013 roku grupa producentów polskiej animacji zebrała się w celu założenia Stowarzyszenia Producentów Polskiej Animacji (SPPA). Pierwszym projektem Stowarzyszenia był udział w targach filmu animowanego MIFA we francuskim Annecy, które zakończyły się w ubiegłym tygodniu”*¹⁰¹.

Jednym z najaktywniejszych ojców-założycieli Stowarzyszenia był producent filmów animowanych i reżyser Grzegorz Waclawek ze Studia Animoorn. Opowiadał on w rozmowie z Kaliną Cybulską: *„Stowarzyszenie (...) zrzesza osoby fizyczne i zostało powołane w gronie 15 osób reprezentujących 7 firm, które czuły potrzebę działania na rzecz wspólnego PRu i wspólnych*

⁹⁹ *Ibidem*, s. 117.

¹⁰⁰ Stan na 21.11.2024 roku.

¹⁰¹ Powstało Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji, Polish Animations, 20.06.2014, http://polishanimations.pl/aktualnosci/2067/powstalo_stowarzyszenie_producentow_polskiej_animacji [dostęp: 1.12.2024].

interesów. Obecnie zrzeszamy reprezentantów 16 firm. Myślę, że jak dołączą do nas jeszcze członkowie 10 podmiotów, to będą w zasadzie wszyscy liczący się producenci polskiej animacji. Cały czas zgłaszają się do nas nowe osoby. Powołując Stowarzyszenie założyliśmy, że będziemy reprezentować producentów, którzy produkują animację w rozumieniu własnej produkcji, jakiejś zamkniętej formy. Wielu spośród naszych producentów tworzy również filmy reklamowe, ale nie na tym chcieliśmy się skupiać. Teraz zgłasza się do nas coraz więcej reprezentantów podmiotów o różnej skali, które produkują animacje na różne potrzeby, więc myślimy o tym, żeby im również jakoś umożliwić obecność w naszym Stowarzyszeniu”¹⁰².

Celami stowarzyszenia są m.in. promocja pozytywnego i atrakcyjnego wizerunku polskiego filmu animowanego w kraju i za granicą, integracja polskiego środowiska producentów filmu animowanego, udzielanie wsparcia polskim producentom filmu animowanego w pozyskiwaniu zagranicznych koproducentów i dystrybutorów, popularyzacja dorobku polskiego filmu animowanego w kraju i poza nim, wychowywanie młodego pokolenia w zakresie animacji filmowej, rozwój polskiej kultury animacji filmowej, ochrona dziedzictwa kulturowego w dziedzinie twórczości animacji filmowej, promocja twórczości animacji filmowej, w tym rozwoju artystycznego rokujących młodych twórców, promocja twórczości animacyjnej dla dzieci i młodzieży ze szczególnym uwzględnieniem europejskiej kultury filmowej.

Wśród projektów, w które zaangażowane jest SPPA są m.in. tworzenie Krajowej Strategii Rozwoju Szkolnictwa dla Przemysłów Animacji Filmowej i Efektów Specjalnych, udział i promocja polskiej animacji podczas takich wydarzeń jak Krakowski Festiwal Filmowy, Festiwal Primanima Mini na Węgrzech, Etiuda i Anima w Krakowie, Animator czy targi telewizyjne MIPCOM we Francji.

Obecnie, w zarządzie SPPA zasiadają Łukasz Kacprowicz, Anna Głowik, Wojciech Leszczyński i Marcin Żukowski. Członkami SPPA są producenci tacy jak Ewelina Gordziejuk z EGoFILM, Piotr Szczepanowicz ze Studia Letko, Daniel Nowakowski z Mu Animation, Maksym Sikora z Human Film, Wojciech Leszczyński z WJTeam, Grzegorz Waclawek z Animoorn.

¹⁰² K. Cybulska, *Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.09.2015, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,287,21826,2,1,Stowarzyszenie-Producentow-Polskiej-Animacji.html [dostęp: 1.12.2024].

Stowarzyszenie Twórczyń Filmowych (dawniej: Stowarzyszenie Kobiet Filmu)

Stowarzyszenie Kobiet Filmu powstało w 2014 roku i jest pierwszą tego typu organizacją w Polsce, która zrzesza kobiety zawodowo związane z branżą filmową. Do organizacji należą reżyserki, scenarzystki, operatorki oraz przedstawicielki innych zawodów filmowych. Prezeską Zarządu jest obecnie Barbara Białowas, zaś członkiniami zarządu są: Katarzyna Trzaska, Joanna Kaczmarek, Gabriela Grzywa, Agnieszka Olejnik. W Komisji Rewizyjnej zasiadają Jadwiga Dziurma, Ewa Pytka i Anna Wróblewska. Stowarzyszenie organizuje warsztaty doszkalające i rozwijające kompetencje twórczyń filmowych oraz angażuje się w społeczne i środowiskowe inicjatywy dotyczące warunków pracy w branży.

Jednym z pierwszych działań Kobiet Filmu było wzięcie w 2016 roku udziału w konferencji MISSing Creativity poświęconej sytuacji kobiet filmowców po której Barbara Białowas w wywiadzie mówiła: *„Pragniemy, żeby szanse dojścia do realizacji filmów były takie same, a nie, żeby już skończone filmy oceniać w bardziej uprzywilejowanych kategoriach. Gdyby sam system i nasze doświadczenia zawodowe nie przypominały nam o naszej płci, to nie byłoby potrzeby powoływania Stowarzyszenia Kobiet Filmowców oraz podobnych stowarzyszeń na całym świecie. (...) Ciągłe nam ktoś wytyka i przypomina, że coś ma wyjść lub nie w naszym życiu filmowca ze względu na naszą płć. (...) Dlatego raczej postrzegamy Stowarzyszenie Kobiet Filmowców jako związek zawodowy walczący o pewne ułatwienia systemowe, żeby problemy rozwiązywać, a nie narzekać i zwać niepowodzenia zawodowe czy nieudany film na płć”*¹⁰³.

Wśród działań stowarzyszenia są m.in. konferencje organizowane wokół funkcjonowania kobiet w filmie (np. debata "Reżyserka w Polsce. Coś więcej niż pomieszczenie?" na Festiwalu Filmowym Młodzi i Film w Koszalinie w 2015 roku, współorganizowana z miesięcznikiem „Elle” konferencja na temat sytuacji aktorek w branży filmowej podczas FPFF w 2017 roku), warsztaty (np. z coachami dla kobiet filmowców na festiwalu Transatlantyk w 2017 roku oraz z psycholożkami Aleksandrą Zienowicz-Wielebską, Polą Weiner i Ewą Serwotką „Psychologia sukcesu i porażki w branży filmowej” w 2019 roku), przyznawanie nagród (W roku 2021, podczas 40. Koszalińskiego Festiwalu Debiutów Filmowych, Stowarzyszenie po raz pierwszy w swojej historii, przyznało wraz z player.pl, własną nagrodę. Otrzymała ją Grażyna Misiorowska za rolę w filmie *Maryjki* w

¹⁰³ A. Wróblewska, "MISSing Creativity". Z Barbarą Białowas o sytuacji kobiet filmowców, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 17.01.2017, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,24371,1,1,MISSing-Creativity-Z-Barbara-Bialowas-o-sytuacji-kobiet-filmowcow.html> [dostęp: 18.11.2024].

reżyserii Darii Woszek) oraz cykle (cykl spotkań „Zapomniane reżyserki – Opowieści o pionierkach polskiego kina”, realizowany w latach 2023-2024. Główną inicjatorką tego wydarzenia była reżyserka filmów dokumentalnych Katarzyna Trzaska).

W 2021 roku, podczas spotkania na Festiwalu Off Camera, przedstawicielki Stowarzyszenia przyznawały, że proces poprawy sytuacji kobiet w branży trwa i wciąż konieczne są rozwiązania systemowe. Na panelu Katarzyna Trzaska przypominała, że organizacja przez wiele lat zabiegała o parytety w komisjach eksperckich PISF i udało się osiągnąć w miarę równą reprezentację kobiet i mężczyzn w tych ciałach. Co roku powstaje coraz więcej filmów realizowanych przez kobiety. Podczas spotkania *„pojawiły się zaskakujące, nowe tematy. Czy parytet jest zawsze niezbędny? To kolejne pytanie. Kilka dni potem media obiegrała informacja, że na reżyserię w Łodzi dostały się same kobiety - podczas gdy komisja miała ogromną przewagę mężczyzn w składzie. Więc może nie zawsze istnieje relacja jeden na jeden. Wydaje się jednak, że nikt dzisiaj nie kwestionuje sensowności parytetu w komisjach PISF”*¹⁰⁴.

W 2024 roku stowarzyszenie zmieniło nazwę na Stowarzyszenie Twórczyń Filmowych¹⁰⁵. Nazwa angielska, Polish Female Filmmakers Association, pozostała bez zmian.

Stowarzyszenie Kobiety Filmu

Stowarzyszenie Kobiety Filmu powstało 3 października 2016 roku, dokładnie w dniu w którym odbywał się Ogólnopolski Strajk Kobiet. Jest to inicjatywa zrzeszająca kilka tysięcy kobiet reprezentujących wszystkie zawody w branży filmowej i telewizyjnej. Jedną z jego ówczesnych liderek, Renata Czarnkowska-Listoś, tak wspomina zawiązanie Stowarzyszenia: *„Z perspektywy czasu mogę powiedzieć, że to było po prostu konieczne. Był to moment w polskim kinie, w którym kobiety reżyserki, takie jak Agnieszka Holland, Małgośka Szumowska, Agnieszka Smoczyńska, Ania Zamecka, Jagoda Szalc, odnosiły sukcesy międzynarodowe, zdobywały nagrody w Berlinie, na Sundance, w Cannes, były wyróżniane przez Europejską Akademię Filmową,*

¹⁰⁴ A. Wróblewska, *Off Camera Pro Industry. Siła w odwadze i różnorodności*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 29.09.2021, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32215,1,1,Off-Camera-Pro-Industry-Sila-w-odwadze-i-roznorodnosci.html> [dostęp: 18.11.2024].

¹⁰⁵ *Stowarzyszenie Kobiety Filmowców zmienia nazwę na STOWARZYSZENIE TWÓRCZYŃ FILMOWYCH*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 24.02.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35432,1,1,Stowarzyszenie-Kobiet-Filmowcow-zmienia-nazwe-na-STOWARZYSZENIE-TWORCZYNI-FILMOWYCH.html> [dostęp: 18.11.2024].

*której prezydentką była i jest Agnieszka Holland. Natomiast w ciałach decyzyjnych, które orzekały o rozdziale środków finansowych i przyszłości polskiej kinematografii, filmowców prawie nie było*¹⁰⁶.

Wśród działań Stowarzyszenie deklaruje inicjatywy wyrównujące szanse zawodowe kobiet i mężczyzn w branży filmowej, dążenie do ustanowienia minimalnych świadczeń społecznych dla kobiet-filmowców zwłaszcza w okresie ciąży i okresu macierzyńskiego, wsparcie karier zawodowych kobiet-filmowców, promowanie twórczości kobiet filmowców, dążenie do wyrównania płac kobiet i mężczyzn pracujących w branży filmowej, dążność do zlikwidowania „szklanych sufitów”, prowadzenie działań edukacyjnych na temat istniejących nierówności w zawodach filmowych spowodowanych płcią. Jednym z głośniejszych w tamtym czasie wywiadów wokół tematu nierównych płac między płciami była rozmowa z Sonią Bohosiewicz. Aktorka mówiła w jednym z wywiadów o płacowych dysproporcjach: *„Weźmy pięć najwyższych stawek kobiet aktorek w Polsce, dodajmy je do siebie i podzielmy przez pięć. Uzyskamy wtedy średnią najwyższą kobiecą stawkę aktorską w Polsce. I przeprowadźmy to samo obliczenie na stawkach najwyższej opłacanych aktorów. I porównajmy wyniki. Mogę się z tobą założyć, że męska stawka będzie wyższa o jedną trzecią od kobiecej*¹⁰⁷.

Jednym z donioślejszych działań Stowarzyszenia była akcja poparta sloganem pochodzącym z dyrektywy Komisji Europejskiej hasło „50/50 w 2020”. Była to ogólcuropejska inicjatywa zakładająca wyrównanie szans kobiet i mężczyzn filmowców – zarówno poprzez parytety we wszystkich ciałach decydujących o przyszłości europejskiej kinematografii, komisjach eksperckich i jurorskich, ale także o równy dostęp do finansowania. Jednym z punktów mających realizować tę akcję było podpisanie dyrektywy przez Kobiety Filmu i zorganizowana w 2018 roku konferencja „Kobiety Filmu 50/50 w 2020” podczas FPFF. Jednak w 2019 roku, podczas konferencji „Kultura produkcji: społeczne i ekonomiczne aspekty produkcji filmowej” odbywającej się na Łódzkiej Szkole Filmowej gdzie jednej z paneli odnosił się do sytuacji kobiet na rynku filmowym, Renata Czarnkowska-Listoś oceniła, że rok 2018 finalnie był krokiem w tył, a do osiągnięcia parytetów wciąż bardzo dużo brakuje. Dowodem na brak wystarczającego progresu w poprawie sytuacji kobiet w świecie filmowym był skład Konkursu Głównego podczas Festiwalu Polskich Filmów

¹⁰⁶ Z. Krawiec, *To było po prostu konieczne. Z Renatą Czarnkowską-Listoś, liderką inicjatywy Kobiety Filmu, rozmawia Zofia Krawiec*, "Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr. 3/2019, s. 28.

¹⁰⁷ N. Waloch, *Sonia Bohosiewicz: W nowym serialu zaproponowałam stawkę, jaką mają mężczyźni. I co? Szukają innej aktorki*, „Wysokie Obcasy”, nr. 25 z 8 czerwca 2019 r., s. 22-26.

Fabularnych, gdzie w 2019 roku na 21 filmów, jedynie cztery były wyreżyserowane przez kobiety¹⁰⁸.

Z kolei w 2020 roku Stowarzyszenie wydało Kodeks Dobrych Praktyk w filmie, którego redakcją zajmował się zespół pod kierownictwem Joanny Bielak. Czternastostronicowy dokument opisuje takie zagadnienia jak bezpieczeństwo, polityka równościowa, rekrutacja i zatrudnienie, komunikację i środowisko postulując w tych wątkach bardziej sprzyjający kobietom punkt widzenia i organizację pracy, które stwarzałyby warunki do równości między płciami. Publikacji towarzyszyły postulaty Stowarzyszenia dotyczące konieczności budowania równouprawnienia płci i przeciwdziałanie dyskryminacji. Jak zauważała wtedy Renata Czarnkowska-Listoś, mimo wsparcia inicjatywy przez rozmaite środowiskowe organizacje, wciąż do Kobiet Filmu docierało bardzo dużo niepokojących sygnałów o różnych naruszeniach¹⁰⁹. Kodeks był częścią prowadzonej przez Stowarzyszenie Kampanii „Mamy dość”¹¹⁰ pokazującej traktowanie kobiet w branży filmowej w serii nakręconych w tym celu klipów. W kampanii udział wzięli m.in. aktorzy Katarzyna Kwiatkowska i Arkadiusz Janiczek, autorem zdjęć był Michał Pukowiec, za casting odpowiedzialna była Joanna Krochmańska, a muzykę napisała Marzena Majcher. Spot wyprodukowały w imieniu Kobiet Filmu Dagmara Molga i Aleksandra Mulier.

Obecnie Stowarzyszenie jest w stanie likwidacji¹¹¹.

Związek Zawodowy Polskich Reżyserów Dokumentalnych - Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych

Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych powstała w 2017 roku i jest podmiotem uprawnionym do reprezentowania środowiska polskich reżyserów filmów dokumentalnych. Celem jej działania

¹⁰⁸ U. Lipińska, *Ten rok to krok w tył*, „Magazyn FilmPro”, 2019, nr. 3, s. 44-45.

¹⁰⁹ *Kobiety Filmu ogłaszają Kodeks etyki i dobrych praktyk branży filmowej*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 16.12.2020, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,31039,2,1,Kobiety-Filmu-oglaszaja-Kodeks-etyki-i-dobrych-praktyk-branzy-filmowej.html> [dostęp: 18.11.2024].

¹¹⁰ *Kobiety Filmu Rozpoczynają Kampanię "Mamy Dość"*, Cinema.pl, 14.06.2021, <https://cinema.pl/aktualnosci/artykuly/15285-kobiety-filmu-rozpoczynaj%C4%85-kampani%C4%99-mamy-do%C5%9B%C4%87.html> [dostęp: 18.11.2024].

¹¹¹ *Stowarzyszenie Kobiety Filmu w likwidacji*, Aleo.com, <https://aleo.com/pl/firma/stowarzyszenie-kobiety-filmu-warszawa> [dostęp: 12.05.2025].

jest wspieranie ambitnych projektów dokumentalnych, pomaganie twórcom w sprawach produkcyjnych i prawnych, ochrona ich praw.

W Komitecie założycielskim Gildii znaleźli się: Lidia Duda, Paweł Łoziński, Tomasz Wolski oraz Maria Zmarz-Koczanowicz. Za główne cele stowarzyszenie obrało sobie: „*zbudowanie jedności środowiska reżyserów dokumentalnych, ochrona osobistych i majątkowych praw autorskich i pokrewnych reżyserów oraz osób trzecich, współdziałających w wykonywanej przez nich pracy twórczej w kolejnych stadiach realizacji i postprodukcji dzieł, oraz ich godności i innych dóbr osobistych oraz praw i interesów materialnych i niematerialnych, a w szczególności: reprezentowanie, ochrona oraz obrona indywidualnych i zbiorowych praw i interesów członków; dążenie do zapewnienia członkom warunków stałego podnoszenia i doskonalenia swoich kwalifikacji i warsztatowych umiejętności zawodowych oraz rozwoju artystycznego, kształcenia ustawicznego i pogłębiania wiedzy, pozyskiwania stypendiów i grantów twórczych oraz innych form indywidualnego i zbiorowego mecenatu pracy twórczej i warunków socjalno-bytowych reżyserów; realizacja innych zadań wynikających z odnośnych przepisów ustawy o związkach zawodowych; opracowywanie i negocjowanie projektów układu zbiorowego pracy reżyserów lub innych porozumień m.in. w sprawach warunków pracy i wynagradzania jako swoistych źródeł zbiorowego prawa pracy*”¹¹².

Wśród członków Gildii Polskich Reżyserów Dokumentalnych są tacy dokumentaliści jak: Edyta Wróblewska, Marcin Sauter, Eliza Kubarska, Jerzy Śladkowski, Sławomir Grünberg, Rafał Skalski, Elwira Niewiera, Bartek Konopka, Radka Franczak i Vita Maria Drygas.

Gildia Polskich Charakteryzatorów Filmowych, Telewizyjnych i Teatralnych

U fundamentu założycielskiego Gildii Polskich Charakteryzatorów Filmowych, Telewizyjnych i Teatralnych leżą długoletnie starania o uznanie i wypłatę należnych charakteryzatorom repartycji z tytułu eksploatacji utworów audiowizualnych. Ta grupa zawodowa od pewnego czasu czuła również potrzebę zjednoczenia się i obrony swoich interesów społecznych, artystycznych, ekonomicznych i reprezentacyjnych. Skupieni wcześniej pod nazwą Inicjatywa Społeczna

¹¹² Związek Zawodowy Polskich Reżyserów Dokumentalnych Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych, Rejestr KRS, <https://rejestr.io/krs/689059/zwiazek-zawodowy-polskich-rezyserow-dokumentalnych-gildia-polskich-rezyserow-dokumentalnych> [dostęp: 1.12.2024].

Charakteryzatorów twórcy podjęli decyzję o utworzeniu własnego związku zawodowego, którego początek istnienia datuje się na 22 stycznia 2017 roku.

W zarządzie Gildii Polskich Charakteryzatorów zasiadają przewodnicząca Pola Guźlińska, jej zastępczynie Aneta Brzozowska i Dominika Dylewska oraz Iza Woldańska, Dorota Seweryńska, Marta Dąbrowska i Karolina Kordas.

Jednym z osiągnięć Gildii Polskich Charakteryzatorów jest wywalczenie nowej kategorii nagrody Polskiej Akademii Filmowej Orzeł. W 2020 roku Polska Akademia Filmowa przyznała po raz pierwszy w historii nagrodę za „Najlepszą charakteryzację”. Otrzymał ją Dariusz Krysiak za charakteryzację w filmie *Krew Boga* Bartosza Konopki. Czytamy na stronie gildii: *„Wprowadzenie i przyjęcie nowej kategorii możliwe było dzięki licznym głosom środowiska, upominaniu się o uwzględnienie charakteryzatorów przez laureatów nagród na poprzedniej Gali w 2019 roku, a w szczególności determinacji i zaangażowaniu w sprawę Prezydenta PAF Dariusza Jabłońskiego oraz Dyrektora PAF Izabeli Wójcik”*. Charakteryzatorom udało się też wywalczyć prawo do tantiem o czym szerzej piszę w podrozdziale o tematach do regulacji w najbliższej przyszłości.

Polska Gildia Producentów

Polska Gildia Producentów powstała w 2018 roku jako platforma służąca wypracowaniu dobrych praktyk i konsolidacji środowiska producentów w Polsce.

Celem PGP jest rozwój i ochrona polskiej branży filmowej, poprzez inspirowanie i uczestnictwo w działaniach związanych z procesem stanowienia prawa i podejmowania decyzji wpływających na kształt polskiego przemysłu filmowego. Członkowie Gildii piszą o sobie: *„Jako producenci bierzemy na siebie ryzyko prawne i finansowe związane z realizacją przedsięwzięcia. Jesteśmy przy jednym projekcie przez kilka lat: od początku, często długo zanim powstanie scenariusz, aż do samego końca, który wszyscy mamy nadzieję, że potrwa jeszcze długo po premierze filmu. Pracujemy na styku sztuki i biznesu, a nasza codzienność to przekonywanie partnerów – instytucji publicznych, nadawców telewizyjnych i platform streamingowych, sponsorów, inwestorów, koproducentów, dystrybutorów, międzynarodowych agentów sprzedaży – że nasz film jest wart wsparcia”*¹¹³. Dodają później w opisie działalności Gildii: *„Producent jest osobą, która rozwiązuje*

¹¹³ O nas, Polska Gildia Producentów, <http://gildiaproducentow.pl/o-nas/> [dostęp: 3.12.2024].

problemy, zanim wyjdą na światło dzienne, dlatego nasza praca jest w dużej mierze niewidzialna. Widzicie nas, gdy odnosimy sukcesy, jednak za każdym sukcesem kryją się dziesiątki, czy setki drobnych i większych porażek. Mimo tego, idziemy dalej, bo wierzymy w kino i w twórców, których wspieramy. Chcemy współtworzyć jak najlepsze filmy, które wzbogacą naszą kulturę. (...) Dajemy pracę twórcom, ekipie technicznej i aktorom. Ponosimy odpowiedzialność organizacyjną – zarówno za proces doboru ekipy jak i za zapewnienie optymalnych warunków realizacji filmów w ramach zgromadzonych przez nas budżetów.(...) Ambicją PGP jest reprezentować interesy producentów współdziałając z innymi organizacjami filmowymi w wypracowaniu optymalnych standardów pracy w naszej branży. Chcemy podejmować inicjatywy – tak oddolne, jak i na poziomie legislacyjnym oraz inspirować się nawzajem – dzielić doświadczeniami, spostrzeżeniami, problemami i sposobami na ich rozwiązywanie”¹¹⁴.

Założycielami PGP byli producenci: Leszek Bodzak, Małgorzata Domin, Radosław Drabik, Agnieszka Dziedzic, Łukasz Dziecioł, Ewelina Gordziejuk, Dawid Janicki, Magdalena Kamińska, Maciej Kubicki, Jan Kwieciński, Wojciech Leszczyński, Izabela Łopuch, Agata Szymańska, Joanna Szymańska, Klaudia Śmieja-Rostworowska i Mariusz Włodarski. Wśród ok. 40 członków PGP są m.in. Maria Blicharska, Marcin Wierchosławski, Zbigniew Domagalski, Krzysztof Sołek, Anna Pachnicka, Grzegorz Waclawek, Andrzej Muszyński, Stanisław Dziedzic, Krzysztof Terej i Jarosław Sawko. W zarządzie PGP zasiadają: prezeska Joanna Szymańska, wiceprezesi Natalia Grzegorzek i Wojciech Leszczyński, oraz Agnieszka Dziedzic, Agata Szymańska, Kuba Kosma i Mariusz Włodarski. Wielu z członków Gildii w napisach początkowych oraz końcowych wyprodukowanych przez siebie filmów i seriali oznacza przynależność do Stowarzyszenia wpisując obok nazwiska skrót PGP.

Statutowymi celami PGP jest m.in. „działanie na rzecz rozwoju i ochrony polskiej branży filmowej a w szczególności polskich producentów filmowych; inspirowanie i uczestnictwo we wszelkich działaniach związanych z procesem stanowienia prawa i podejmowania decyzji wpływających na sytuację i możliwości działania branży filmowej, a także na kształt polskiego przemysłu filmowego, ze szczególnym uwzględnieniem producentów filmowych, reprezentacja środowisk producentów filmowych – wobec instytucji państwa, samorządu, organizacji pozarządowych i osób prawnych oraz fizycznych; integracja polskiego środowiska polskich producentów filmowych; udzielanie wsparcia polskim producentom filmowym w pozyskiwaniu koproducentów, podmiotów

¹¹⁴ Ibidem.

*finansujących i dystrybutorów lub agentów sprzedaży lub innych podmiotów zaangażowanych w produkcję, eksploatację, zarządzanie, rozliczanie lub promocję na rynku audiowizualnym*¹¹⁵.

Od 2021 roku co roku przyznawana jest Nagroda im. Piotra Woźniaka-Staraka Polskiej Gildii Producentów dla Producenta Roku. Nagroda ma wyróżniać producentów, którzy w danym roku zrealizowali projekt nowatorski, przebijający szklane sufity i mający pozytywny wpływ na branżę filmową¹¹⁶. Jej pierwszym laureatem został Mariusz Włodarski, producent takich filmów jak *Sweat Magnusa von Horna* czy *Śniegu już nigdy nie będzie* Małgorzaty Szumowskiej. W 2022 roku nagrodę przyznano Annie Kępińskiej, producentce serialu *Wielka woda*. 2023 rok był pierwszym, w którym członkowie PGP zdecydowali o przyznaniu dwóch nagród - za film i za serial. Natalia Grzegorzek, ówczesna prezeska Polskiej Gildii Producentów, mówiła: „*Idąc z duchem czasu, zdecydowaliśmy się w Polskiej Gildii Producentów zmienić formułę konkursu i od tego roku przyznawać dwie nagrody - w kategorii film i serial. Przed producentami filmów i seriali stoją odmienne wyzwania, co chcieliśmy podkreślić, przyznając dwie nagrody Producenta Roku 2023*”¹¹⁷. Otrzymali je wówczas Marcin Wierchosławski za film *Zielona granica* Agnieszki Holland i Jan Kwieciński za serial *1670* w reżyserii Kordiana Kądzeli i Macieja Buchwalda.

Gildia Montażu i Postprodukcji

Powstanie Gildii Montażu i Postprodukcji opiera się na manifestie¹¹⁸ opublikowanym na stronie internetowej Stowarzyszenia. Czytamy w nim o niekorzystnych dla tej grupy zawodowej praktykach obecnych na polskim rynku filmowym: wykorzystywaniu przez pracodawcę, braku satysfakcjonujących honorariów za pracę, narzucaniu nadgodzin, braku respektowania praw pracowniczych. Tym problemom - zdaniem twórców Gildii - towarzyszy poczucie bezkarności pracodawców i łamanie warunków zawartych w umowach. W celu zwalczania tych praktyk Gildia zaprasza do członkostwa przedstawicieli takich zawodów związanych z postprodukcją jak montażyści, koloryści, asystenci montażu czy graficy. Inicjatorem powstania związku jest Polskie

¹¹⁵ *Statut*, Polska Gildia Producentów, <http://gildiaproducentow.pl/o-nas/> [dostęp: 30.11.2024]

¹¹⁶ *Nagroda*, konkurswyobrazsobie.pl, <https://konkurswyobrazsobie.pl/nagroda/> [dostęp: 30.11.2024].

¹¹⁷ *Autorka historii o olbrzymce zwyciężczynią III edycji Konkursu „Wyobraź Sobie”*, PAP, 20.06.2024, <https://pap-mediroom.pl/ludzie-i-kultura/autorka-historii-o-olbrzymce-zwycieczczynia-iii-edycji-konkursu-wyobraz-sobie> [dostęp: 30.11.2024].

¹¹⁸ *Statut*, Gildia Montażu i Postprodukcji GMP, 27.08. 2018, <http://gildiagmp.org.pl/> [dostęp: 13.11.2024].

Stowarzyszenie Montażystów PSM, które stanowi zaplecze merytoryczne i wizerunkowe związku. Obie organizacje wspierają się doradczo i finansowo.

Powstanie Gildii datuje się na 2018 rok. Do głównych celów jej działania należą: „*zbudowanie jedności środowiska pracowników postprodukcji, ochrona jego praw, godności i interesów materialnych oraz moralnych, zarówno zbiorowych, jak i indywidualnych, w tym w szczególności ochrona interesów materialnych, socjalnych i kulturalnych członków oraz ich rodzin; zabezpieczenie praw członków, w tym zwłaszcza praw pracowniczych w zakresie wykonywanej pracy zawodowej, wynagrodzenia, warunków socjalno-bytowych oraz bezpieczeństwa i higieny pracy*”¹¹⁹.

Gildia Montażu i Postprodukcji dzieli się na następujące sekcje: Sekcja Kolorystów Filmowych, Sekcja Asystentów Postprodukcji, Sekcja Montażu Formatów Telewizyjnych, Sekcja Montażu Telewizyjnego, Sekcja Montażu Filmów Reklamowych i Promocyjnych, Sekcja Montażu Filmowego, Sekcja Montażu Programów Informacyjnych oraz Sekcję Ogólną. Do członków Gildii należą m.in. montażyści: Agnieszka Glińska, Marek Król, Piotr Kmiecik, Nikodem Chabior, Katarzyna Orzechowska i Beata Walentowska, koloryści: Jarosław Sterczewski, Marcelina Górka, Tatiana Kirnosowa, Maciej Frydrych i Edyta Sęk-Koniarska, asystenci montażu: Hubert Sienicki, Sebastian Korwin-Kulesza, Krzysztof Korybut-Daszkiewicz, Paweł Gładys, Paweł Wójcik i Paweł Szpetmański czy montażyści telewizyjni: Konrad Nowakowski, Paweł Peroński, Małgorzata Piwońska, Grzegorz Rybak i Radosław Skarżyński. W zarządzie Gildii zasiadają: Artur Kopp (przewodniczący), Marcelina Górka i Marcin Konarzewski (wiceprzewodniczący), Tomasz Ozimkiewicz (sekretarz), Marcin Piątkowski (skarbnik) oraz członkowie zarządu: Wojciech Mrówczyński i Damian Skrzypczyk.

Gildia Scenarzystów Polskich

Gildia Scenarzystów Polskich powstała w 2019 roku mając na celu przede wszystkim integrację środowiska scenarzystów w Polsce. Ostatnie lata przed jego powstaniem są czasem dynamicznego rozwoju środowiska scenarzystów, ruchom skierowanych ku jego profesjonalizacji i okresem dużego dopływu do niego ludzi piszących dla produkcji jak i również profesji pracujących ze scenariuszem takich jak script doctor czy head writer. W związku z tymi zmianami przed

¹¹⁹ Ibidem.

przedstawicielami tego zawodu pojawiły się nowe wyzwania, które zmobilizowały scenarzystów do zgrupowania się i wspólnej walki o swoje prawa.

Przewodniczącym Gildii jest Maciej Sobczyk, natomiast w lutym 2024 roku do nowego Zarządu, na 3-letnią kadencję, wybrano: Igora Brejdyganta, Kaję Krawczyk-Wnuk, Agnieszkę Kruk, Bartosza Staszczyszyna¹²⁰. Ilona Łepkowska została Honorową Przewodniczącą Gildii Scenarzystów. Członkami Gildii Scenarzystów Polskich są m.in. Łukasz Czapski, Marcin Ciastoń, Cezary Harasimowicz, Michał Godzic, Tomasz Klimala, Katarzyna Tybinka, Łukasz M. Maciejewski, Krzysztof Rak i Monika Powalisz.

Związek pracuje nad konsolidacją środowiska organizując spotkania, wspomagając nawiązanie kontaktów między scenarzystami i współpracę, w tym współpracę zagraniczną. Oferuje również pomoc prawną w zakresie prawa autorskiego, doradza w sprawach gospodarczych, promuje swoich członków. Za swój wzorzec Gildia Scenarzystów Polskich przyjęła Gildię Scenarzystów Amerykańskich, którą uważa za instytucję silną i kształtującą warunki i zasady na jakich scenarzyści biorą udział w rynku filmowym.

Gildia podejmuje dialog z producentami i zreszającymi ich organizacjami starając się wypracować sprawiedliwe i równoważne zasady współpracy, promuje rolę scenarzysty w procesie powstawania filmu upominając się o jego udział i publikowanie nazwisk na festiwalach, przeprowadza szkolenia i konsultacje, tworzy poradniki, monitoruje i opiniuje regulaminy konkursów, starając się z nich wyeliminować zapisy niekorzystne dla scenarzystów, uczestniczy w regulowaniu rynku filmowego. Gildia Scenarzystów Polskich należy do FSE - Europejskiej Federacji Scenarzystów wymieniając się doświadczeniami z przedstawicielami tej grupy zawodowej w innych krajach celem uniknięcia błędów już popełnionych i czerpania wzorców z rozwiązań wdrożonych poza Polską. Wśród organizowanych przez Gildię inicjatyw jest wiele wydarzeń z zakresu praw przysługujących scenarzystom, właściwego formułowania umów oraz właściwych zapisów autorstwa scenariusza na dalszych etapach powstawania filmu (m.in. publikuje zasady oznaczeń autorstwa scenariusza w napisach seriali audiowizualnych czy wyraża sprzeciw wobec uwzględniania w metrykach utworów audiowizualnych osób, które nie wnieśli twórczego wkładu w powstanie scenariusza).

Gildia Scenarzystów Polskich przyznaje też swoje nagrody. Jej laureatami są scenarzyści filmu *Śubuk* - Jacek Lusiński, Szymon Augustyniak; Kinga Krzezińska i Kasper Bajon, autorzy

¹²⁰ *Gildia Scenarzystów: oto nowy zarząd!*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 3.02.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35368,2,1,Gildia-Scenarzystow-oto-nowy-zarzad.html> [dostęp: 11.11.2024].

scenariusza do serialu *Wielka woda*, Michał Kwieciński i Michał Rosa za film *Filip*, Jakub Rużyłło, scenarzysta serialu *1670*, oraz uhonorowani nagrodą za całokształt twórczości Maciej Karpiński i Andrzej Mularczyk. Ilona Łepkowska, Przewodnicząca Zarządu Gildii Scenarzystów Polskich, mówiła: „*Chcemy zwiększyć wiedzę o tym, kim jest scenarzysta i na czym polega jego praca oraz jak wielki udział ma on w ostatecznym kształcie filmu. Naszym celem jest — nie boimy się tego słowa — „wylansowanie” naszego zawodu*”¹²¹.

Związek Zawodowy Filmowców

Związek Zawodowy Filmowców został utworzony 30 października 2021 roku. Powstał on przede wszystkim z potrzeby budowania jedności w środowisku filmowym, mając stać się przestrzenią do rozmów dla ludzi, którzy tworzą filmy.

Krzysztof Włodarczyk, obecnie wiceprzewodniczący Związku Zawodowego Filmowców, wspominał powstanie ZZF: „*W naszym środowisku temat „krążył” od dawna. Zaczęliśmy rozmawiać o tym intensywniej dwa lata temu, głównie w środowisku operatorskim, prawdopodobnie dlatego, że od stycznia 2019 roku zakładanie związków zawodowych stało się możliwe nie tylko przez etatowych pracowników. Niezależnie od naszego pomysłu, w tym samym czasie powstały bądź były w przygotowaniu: Gildia Polskich Charakteryzatorów, Gildia Montażu i Postprodukcji oraz kilka innych. Początkowo chcieliśmy stworzyć Związek Pionu Kamerowego, ale po wielu dyskusjach zdecydowaliśmy się rozszerzyć go na wszystkich pracowników filmowych, którzy nie mogli należeć do innych, już istniejących związków zawodowych w naszej branży*”¹²². Związek na zasadach dobrowolności zrzesza osoby zatrudnione lub w inny sposób współpracujące przy produkcji utworów audiowizualnych, pracujące na planach filmowych oraz osoby czasowo niepracujące lub niewykonujące zawodu w innej formie prawnej z racji typowych w tym zawodzie przerw w pracy zawodowej.

Na Związek Zawodowy Filmowców składają się następujące sekcje: Sekcja Continuity/Script Supervisor (przewodnicząca - Marzena Popławska), Sekcja Charakteryzacji (przewodnicząca - Aneta Brzozowska), Sekcja Dźwiękowa (przewodnicząca Zofia Moruś), Sekcja Fotosów (przewodniczący - Marcin Makowski), Sekcja Grip (przewodniczący - Szymon Polak), Sekcja

¹²¹ Nagrody Gildii Scenarzystów Polskich. Laureatów poznamy już w marcu, Onet.pl, 24.02.2023, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/nagrody-gildii-scenarzystow-polskich-laureatow-poznamy-juz-w-marcu/y4s7j7q> [dostęp: 14.11.2024].

¹²² J. Tokarczyk, *Mówić jednym głosem - powstał Związek Zawodowy Filmowców*, „Film & TV Kamera”, 2021, nr. 4, s. 59.

Kamerowa (przewodniczący - Paweł Kincel), Sekcja Kaskaderów (przewodniczący - Maciej Maciejewski), Sekcja Kostiumowa, Sekcja Operatorska (przewodnicząca - Agnieszka Kokowska), Sekcja Produkcji (przewodniczący - Krzysztof Mrowiec), Sekcja Oświetleniowa (przewodniczący - Łukasz Cichecki), Sekcja Reżyserska (przewodniczący - Adam Santura), Sekcja Scenograficzna (przewodnicząca - Daria Dwornik). W trakcie formowania jest sekcja postprodukcji oraz sekcja obsługi planu filmowego.

Jako swoje główne cele Związek Zawodowy Filmowców deklaruje: konsolidację czyli sformułowanie jednego głosu wśród ludzi filmu, bo dzięki temu można skuteczniej dbać o swoje sprawy; walkę o godną i bezpieczną pracę w której prawa pracownika są chronione (związek zajmuje się współtworzeniem Kodeksu Dobrych Praktyk oraz wsparciem w ich wdrażaniu i przestrzeganiu), przeciwdziałanie mobbingowi i dyskryminacji w środowisku filmowym, rozwój i profesjonalizm polegający na tworzeniu możliwości podnoszenia kwalifikacji oraz podnoszenie renomy poszczególnych zawodów filmowych. Portal SFP tak opisuje cele związku: *„Związek zamierza dbać o utrwalenie pozytywnych standardów pracy, a także o wprowadzenie ujednoliconych zasad i przestrzeganie zapisów umów, w szczególności dotyczących wynagradzania, limitów czasu pracy, a także etyki zawodowej i bezpieczeństwa. Związek chce pomagać w negocjowaniu warunków pracy i zapewnić pomoc prawną w zakresie odzyskiwania zaległych należności finansowych, a także reprezentować związkowców w sporach zbiorowych i indywidualnych z innymi podmiotami”*¹²³.

Gildia Polskich Reżyserek i Reżyserów Obsady

Gildię Polskich Reżyserek i Reżyserów Obsady powołano do życia 1 czerwca 2022 roku. Wśród głównych celów gildii pojawiają się postulaty: *„reprezentowania, ochrony oraz zabezpieczenia indywidualnych oraz zbiorowych praw i interesów (zawodowych i socjalnych) członków Gildii, podnoszenie i doskonalenie kwalifikacji i warsztatowych umiejętności zawodowych oraz rozwój artystyczny członków Gildii, podjęcie działania w kierunku zbiorowego mecenatu pracy twórczej reżyserów castingu, podejmowanie działań w zakresie zabezpieczenia praw członków Gildii w tym: dochodzenie honorariów i tantiem należnych w związku z korzystaniem z praw autorskich członków Gildii, edukacja, kształcenie oraz podnoszenie wiedzy na temat zawodu reżysera castingu,*

¹²³ Powstał Związek Zawodowy Filmowców, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 1.12.2021, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32537,2,1,Powstal-Zwiazek-Zawodowy-Filmowcow.html> [dostęp: 1.12.2024].

budowanie więzi oraz solidarności zawodowej w środowisku reżyserów castingu, organizowanie i wspieranie działań w zakresie ochrony zdrowia, wypoczynku, rekreacji, sportu i działalności kulturalnej członków Gildii, prowadzenie szkoleń, działalności artystycznej oraz wydawniczej, reprezentowanie stanowiska Gildii: w administracji państwowej; administracji samorządowej oraz innych organizacji społecznych i politycznych oraz realizacja zadań wynikających ze stosownych przepisów ustawy o związkach zawodowych. Rozwiązywanie sporów zbiorowych według prawa pracy oraz organizacji pracy i prawa własności intelektualnej (według konwencji międzynarodowych)”¹²⁴.

Prezesem Związku jest Ewa Brodzka, zaś członkami zarządu są: Marta Kownacka, Krzysztof Łączak i Sylwia Czaplewska. Członkami Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady są m.in. Monika Figura, Żywia Kosińska-Wdowiak, Ewa Krzyżanowska-Łepecka, Katarzyna Gryciuk-Krzywda, Konrad Bugaj i Alina Trybiło-Falana.

Jednym z postulatów gildii jest wykreowanie nowej kategorii nagród Polskiej Akademii Filmowej Orły honorującej najlepszy casting danego roku. Udało się stworzyć taką kategorię już na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, gdzie w 2021 roku po raz pierwszy przyznano nagrodę reżyserce castingu – za całokształt twórczości otrzymała ją Violetta Buhl. W kolejnym roku przyznano z kolei już Nagrodę za Najlepszą Reżyserię Obsady, którą otrzymała Marta Kownacka za obsadę filmu *Apokawixa* w reż. Xsawerego Żuławskiego¹²⁵. Na razie jednak nagroda ma charakter pozaregulaminowy i jest przyznawana podczas tzw. Młodej Gali, odbywającej się dzień przed galą zakończenia festiwalu. W staraniach o wykreowania wyróżnień dla reżyserów obsady, autorzy castingu powołują się na coraz większe dostrzeżenie pracowników tego typu profesji na świecie. Pisał o tym Piotr Bartuszek, na którego wpis na mediach społecznościowych powołuje się w swoim tekście Krzysztof Spór: „*I oto mamy kolejne nagrody dla reżyserów castingu. W tym roku kategoria "najlepszy casting" dołączyła do zawodowców honorowanych przez Canadian Screen Awards.(...) Mam wrażenie że szybciej nagrody dla castingowców zaakceptuje Akademia Oscarowa niż polskie festiwale.*”¹²⁶.

¹²⁴ O nas, Gildia Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady, <https://pcdg.pl/pl/o-nas/> [dostęp: 11.11.2024].

¹²⁵ B. Hollender, *Gdynia 2022: Pierwsze nagrody rozdane*, Rzeczpospolita.pl, 17.09.2022, <https://www.rp.pl/film/art37073761-gdynia-2022-pierwsze-nagrody-rozdane> [dostęp: 6.12.2024].

¹²⁶ K. Spór, *Orły i nagrody w Gdyni dla reżyserów castingu?*, Spór w kinie, 8.04.2021, <http://sporwkinie.blogspot.com/2021/04/ory-i-nagrody-w-gdyni-dla-rezyserow.html> [dostęp: 6.12.2024].

Polskie Stowarzyszenie Postprodukcji

Stowarzyszenie największych domów postprodukcyjnych w Polsce, reprezentujące wszystkie aspekty postprodukcji – dźwięk, obraz oraz efekty specjalne. Jego celem jest podnoszenie standardów jakości i wspieranie rozwoju branży postprodukcyjnej w kraju. Wśród film skupionych w stowarzyszeniu są m.in. Dreamsound, DI Factory, New Wave Film, Fixa Film, Editorium i Black Photon. Stowarzyszenie rozpoczęło prace formacyjne w marcu 2025 roku.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Rozdział 3

Potrzeba autoregulacji

3.1. Realia pracy w polskiej branży filmowej dla ekip filmowych

W 2003 roku Ministerstwo Gospodarki, Pracy i Polityki Społecznej wydało trzypięciotomowy „Przewodnik po zawodach”. Pojawia się w nim definicja Realizatora Filmu. Można się z niej m.in. dowiedzieć że *„jedną z najważniejszych cech jego pracy są nieustanne i bardzo urozmaicone kontakty z ludźmi”, „może pracować 9 do 12 godzin dziennie i więcej. Może wykonywać swoje obowiązki o każdej porze doby, także w święta i dni wolne” ale za to „możliwości rozwoju i zdobywania coraz wyższych kwalifikacji są prawie nieograniczone”*¹²⁷.

Ta pochodząca już jak nieomal z innej epoki definicja oddaje jednak nadmierną i konieczną elastyczność. Jest ona nieodłączną cechą filmowców niezależnie od tego w jakim pionie pracują. Gdy ponad dwadzieścia lat później Sylwia Szostak¹²⁸ pisze artykuł o związkach zawodowych, w środowisku filmowym definicja z „Przewodnika po zawodach” wciąż wydaje się adekwatna, bo od razu na wstępie autorka zauważa, że specyfika pracy w branży jest daleka od tej znanej z biur.

Szostak pisze m.in. o tym, że przedstawiciele zawodów filmowych aktywni podczas okresu zdjęciowego pracują sześć dni w tygodniu, ich dzień pracy ma z reguły 12 godzin, w tym nierzadko nocnych lub wczesnoporannych. Intensywność pracy nie jest jednak największym problemem ekip, dodaje autorka. *„Osoby zatrudnione w branży filmowej są szczególnie narażone na nadużycia na planie, gdyż okres zdjęciowy jest najbardziej kosztochłonnym etapem w toku produkcji filmu - każdy dzień wiąże się z wydatkami rzędu kilkuset tysięcy złotych, a każda dodatkowa godzina pracy jest dużym obciążeniem dla i tak już często nadwyrężonego budżetu. W efekcie członkowie i członkinie ekipy filmowej pracują pod dużą presją czasu, logistyka planu musi być świetnie zorganizowana, a ryzyko możliwych błędów - zminimalizowane. Niestety specyfika planu polega na nieustających i nieprzewidywalnych zmianach”*¹²⁹. Jak dodaje Szostak, ekipy są często zmuszone dopasować się do

¹²⁷ M. J. Zabłocki, *Polskie zawody filmowe cz. I*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.09.2011, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,283,1862,1,1,Polskie-zawody-filmowe-cz-I-prawo.html [dostęp: 16.01.2025].

¹²⁸ S. Szostak, *Związki zawodowe część II-lek na całe branżowe zło?*, „Magazyn Ekrany”, 2024, nr 2, s. 108.

¹²⁹ Ibidem, s. 110.

narzuconej organizacji produkcji a ich czas pracy determinują kwestie m.in. dostępności wybranych lokacji filmowych (można w nich kręcić np. tylko w weekendy i święta lub w ustalonym przedziale czasowym), osiągalność aktorów czy warunki pogodowe. To te czynniki mają kluczowy wpływ na harmonogram pracy i organizują kalendarzowy plan zdjęć. Dodatkowym elementem komplikującym system jest fakt, że poszczególne piony filmowe pracują w bardzo różny sposób, w związku z tym rozmaite ustawienia planu różnie wpływają na ich czas i warunki pracy. Tam, gdzie funkcjonowanie planu filmowego będzie bardziej sprzyjające dla wybranych pionów, może się okazać, że odbywa się to kosztem komfortu pracy innych pionów. Specyfika kręconych danego dnia scen lub wybranych dni zdjęciowych również może być bardziej obciążająca dla jednych pionów a przy tym stosunkowo łatwa dla innych. Jak wygląda to w praktyce, opowiadała m.in. kostiumografka Magdalena Biedrzycka: *„Nasza praca nie zaczyna się wejściem na plan, tylko dużo wcześniej, często o czwartej rano, gdy trzeba ubrać kilkadziesiąt, czasem ponad sto osób. Kończymy też często ostatnie, bo przecież pod koniec dnia, często po północy, trzeba te wszystkie osoby jeszcze rozebrać. (...) Nie mamy jednej torebki z pędzlami do makijażu, którą zabieramy i już, często za naszymi plecami stoi autokar, a w nim setki kompletów ubrań i wszystko musi się zgadzać. Czasem trzeba w nocy wysłać kostium do krawca, a przed szóstą rano odebrać go z drugiego końca miasta. (...) Po trwających pięć miesięcy zdjęciach do serialu Bodo nadają się do sanatorium”*¹³⁰ – mówiła Biedrzycka. Z kolei podczas panelu o regulacji pracy w branży filmowej na Gdynia Industry, charakteryzatorka Aneta Brzozowska zwróciła uwagę, że w okres zdjęciowy nie są wpisane godziny potrzebne na przygotowanie, przymiarki, próby albo przerzut rzeczy. *„Bywa że pracujemy 10 dni z rzędu po 15-16 godzin”*¹³¹ - stwierdzała podczas dyskusji.

W ankiecie zorganizowanej przez Związek Zawodowy Filmowców nadgodziny zostały zidentyfikowane jako największy problem w polskiej branży filmowej. Według wyników ankiety, które związek przedstawił na panelu „Pierwsze w Polsce badania na temat warunków pracy na planie filmu, serialu i reklamy - prezentacja wyników” podczas Mastercard Off Camera w maju 2025 roku, 67 proc. filmowców pracujących w okresie zdjęciowym pracowało w nadgodzinach przynajmniej w połowie dni pracy, 23 proc. pracowało w nadgodzinach w każdym dniu pracy. Nadgodziny w okresie przygotowawczym, zdjęciowym i likwidacji według wyników ankiety trwały średnio 2 godziny i 10 minut. Iwona Morozow pisała, że *„nadgodziny stanowią chyba normę*

¹³⁰ O. Salwa, *Szata zdobi człowieka*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr. 52, s. 17.

¹³¹ O. Salwa, *Gdynia Industry: podsumowanie 3. dnia 15 września*, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, <https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/gdynia-industry-podsumowanie-3-dnia-15-wrzesnia/> [dostęp: 14.01.2025].



Il. 1. Witold Płociennik, Przewodniczący Związku Zawodowego Filmowców, podczas panelu o warunkach pracy w branży filmowej w dn. 15.09.2022 na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni, fot. Archiwum FPFF Gdynia.

branżową i powracają niczym refren w dziennikach badawczych. Właściwie nie ma relacji i wywiadu, w którym nie pojawiłby się ten wątek i wynikające z niego komplikacje: generowanie napięć, zmęczenia, ale przede wszystkim kosztów”¹³². W wyniku nadgodzin bywa, że ekipy pracują czasami nawet 72 godziny tygodniowo, czyli niemal dwukrotnie więcej niż zapisane jest w normie kodeksu pracy przy umowach o pracę. W produkcji zdarza się, że czas pracy ekipy filmowej wynosi wspomniane przez Anetę Brzozowską 15-16 godzin dziennie, co jest łamaniem prawa pracy, które nie ma zastosowania na planach filmowych, gdzie współpraca z reguły nie jest poparta umową o pracę. Nadgodziny bywają spowodowane różnymi czynnikami, ale często są jedynym rozwiązaniem pozwalającym ukończyć zaplanowany do nakręcenia na ten dzień materiał. Wynikają one ze zbyt niskiego budżetu, w rezultacie którego planuje się na dany dzień zdjęciowy więcej scen niż realnie da się nakręcić, bo praca w nadgodzinach jest wciąż dla produkcji tańsza niż kolejny dzień zdjęciowy wymagający chociażby pokrycia kosztów dodatkowego dnia wynajmu lokacji i sprzętu czy wypłacenia dodatkowych aktorskich dniówek. Podczas panelu na Gdynia Industry reżyser Jan P. Matuszyński również zdiagnozował, że nadmierna liczba godzin jest wynikiem

¹³² T. Kożuchowski, I. Morozow, R. Sawka, *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, wyd. PWSFTviT Łódź 2019, s. 109.

„przepchniętej siłą kalendarzówki”¹³³. Nadgodziny są więc pewnego rodzaju formą oszczędności, a także czymś, z czym wchodzi się w okres zdjęciowy już z założenia, doskonale wiedząc, że zaplanowana na dany dzień zdjęciowy ilość scen mieści się jedynie w papierowym planie pracy a na pewno nie zmieści się w dwunastogodzinnym dniu pracy.

Krzysztof Włodarczyk z Związku Zawodowego Filmowców stwierdzał: *„Nigdzie w Europie nie słyszy się na planach pytania „na co czekamy?”. U nas codziennie. Trudno mi zrozumieć, dlaczego ludziom nie zależy na poprawie efektywności pracy. Często czekanie jest spowodowane nieprzygotowaniem i improwizacją. Niski koszt nadgodzin nie mobilizuje do szukania rozwiązań na efektywną organizację pracy”*¹³⁴. Nadgodziny są skomplikowanym problemem, bo poza tym, że niektóre piony narzekają na ich liczbę czy sposób rozliczania, o tyle innych pionów (np. pionu produkcji ale także np. reżysera od którego decyzji zależą dalsze ruchy innych pracowników przy danym projekcie i który praktycznie nieprzerwanie musi dostępny) czas pracy wydaje się w ogóle nie dotyczyć, podobnie jak dni wolne od pracy w okresie przedprodukcyjnym, a zwłaszcza zdjęciowym. Wyników ankiety Związku Filmowców Polskich badającej warunki pracy na planie filmu, serialu i reklamy wskazało, że 40 proc. filmowców pracujących w okresie zdjęciowym nie otrzymuje z tytułu nadgodzin dodatkowego wynagrodzenia; podczas gdy w okresie przygotowawczym liczba ta sięgała już aż 71 proc. pracowników.

Najczęstszymi formami zatrudnienia w branży filmowej są umowy o dzieło, umowy - zlecenia oraz samozatrudnienie, które jest zarazem najbardziej powszechnym modelem współpracy profesjonalistów filmowych z producentami. Umowa o dzieło jest podpisywana z twórcami świadczącymi przy produkcji filmowej pracę nacechowaną wkładem artystycznym. Dotyczy więc ona reżysera, autora zdjęć filmowych, kostiumografa, scenografa, charakteryzatora i współpracowników ich pionów, scenarzysty, ale też m.in. autora storyboardu czy fotosisty. Jednak jak pisze Szostak: *„Pracy większości zatrudnionych osób na planie filmowym, jak i w całym procesie tworzenia filmu nie reguluje Kodeks pracy, lecz zaledwie 12 (w przypadku umowy o dzieło) lub 17 (w przypadku umowy - zlecenia i samozatrudnienia) artykułów Kodeksu cywilnego. W żadnej z tych form zatrudnienia nie zachodzi stosunek pracy, co oznacza, że osoby działające w branży filmowej w oparciu o takie formy zatrudnienia nie są formalnie pracownikami i tym samym nie są*

¹³³ O. Salwa, *Gdynia Industry: podsumowanie 3. dnia 15 września...*, op.cit [dostęp: 14.01.2025].

¹³⁴ J. Tokarczyk, *Mówić jednym głosem - powstał Związek Zawodowy Filmowców...*, op.cit, s. 60.

objęci prawami uregulowanymi w Kodeksie pracy, gwarantującymi opiekę medyczną, regulację czasu pracy, urlop czy poczucie bezpieczeństwa zapewniane przez wypłatę wynagrodzenia w sytuacjach nagłych niedyspozycji. W 2022 roku w odpowiedzi na wniosek Związku Zawodowego Filmowców potwierdziło to Ministerstwo Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej. Jak mówi bowiem artykuł 2 Kodeksu pracy: „pracownikiem jest osoba zatrudniona na podstawie umowy o pracę, powołania, wyboru, mianowania lub spółdzielczej umowy o pracę”¹³⁵.

Warunki pracy na planie często łamią jednak nawet nieliczne istniejące regulacje. Szostak pisze: „Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 marca 2022 roku w sprawie bezpieczeństwa i higieny pracy przy produkcji filmowej jasno określa warunki, które muszą być zapewnione wszystkim osobom biorącym udział w produkcji filmu w każdej jego fazie. I tak na przykład w warunkach plenerowych producent filmu powinien zabezpieczyć stanowiska pracy przed wpływem zjawisk atmosferycznych. Miejsca przeznaczone na pobyt wszystkich członków grupy zdjęciowej w czasie wolnym powinny być wyposażone w urządzenia higieniczno-sanitarne i urządzenia służące do wypoczynku. Jednak realia bardzo często odbiegają od tych norm. Zdarza się, że cały dzień zdjęciowy odbywa się w ujemnej temperaturze lub w trakcie deszczowej pogody, a warunki na planie w niewystarczającym stopniu pozwalają na zabezpieczenie godnych standardów pracy: ogrzewanego pomieszczenia, łatwego dostępu do toalet czy ciepłych posiłków”¹³⁶. Autorka wskazuje, że nieprzestrzeganie rekomendowanych higienicznych i bezpiecznych warunków pracy to zazwyczaj wynik presji systemowej towarzyszącej konieczności wyprodukowania filmu w określonym czasie i budżecie. W okresie zdjęciowym zdarzają się także momenty graniczne i sytuacje dramatyczne, kiedy nadużycia wobec ekipy są konieczne, aby zaplanowany na dany dzień zdjęciowy materiał w ogóle mógł zostać zrealizowany. W większości przypadków bowiem budżet polskiej produkcji filmowej jest za niski w stosunku do zamierzonej skali realizacji. Skutkiem tego są kompromisy, na które decyduje się producent, takie jak cięcie kosztów infrastruktury, zwiększenie czasu pracy, wpisywanie w plan pracy nierealistycznej liczby scen do zrealizowania danego dnia, rozmaite kombinacje na polu wyżywienia czy warunków pracy ekipy. Jak pisze Sylwia Szostak, prawa pracownicze często stają się obszarem, na którym można zaoszczędzić, aby ukończyć film. Reżyserka Kamila Tarabura opowiadała: „Ja miałam budżet na poziomie siedmiu milionów, ale było dużo lokacji, zdjęcia wyjazdowe, bo moje bohaterki ciągle się przemieszczają

¹³⁵ S. Szostak, *Związki zawodowe część II-lek na całe branżowe zło?...*, op.cit, s. 107.

¹³⁶ Ibidem, s. 108.

(...). *Miałam wrażenie, że wciąż brakuje nam czasu i pieniędzy, i to na każdym etapie*¹³⁷ - opisując stan wiecznego niedoboru, jaki często towarzyszył pracy nad jej filmem fabularnym *Rzeczy niezbędne* (2024).

Najczęściej występujące w branży filmowej formy zatrudnienia skutecznie uniemożliwiają potencjalne dochodzenie swoich praw i roszczenia o łamanie praw pracowniczych. Osoby poszkodowane mają więc mocno ograniczone i nieskuteczne narzędzia, aby uzyskać zadośćuczynienie lub móc aktywnie piętnować niewłaściwe zachowania. Wiele osób zresztą unika sytuacji konfliktowych, często godzi się na łamiące ich prawa warunki pracy i zwleka z drastycznymi formami egzekwowania przysługujących im przywilejów. Dzieje się tak nawet w przypadku braku terminowych płatności czy rażącego braku odpowiednich warunków pracy. Członkowie ekip filmowych zwlekają z ponagleniami, pozwami czy innymi formami windykacji, chcąc załatwić sprawy polubownie, nie skłócać się z producentami i nie tracić możliwości dalszej współpracy w przyszłości. Walki o swoje prawa unika się również ze strachu przed zyskaniem miana osoby trudnej we współpracy, konfliktowej bądź roszczeniowej. Szostak w swoim artykule w magazynie „Ekran” stwierdza: *„Taka sytuacja może powodować bezsilność, poczucie braku sprawczości, permanentny lęk o utratę pracy lub brak ponownego zatrudnienia. Co więcej, daje systemowe przyzwolenie na łamanie fundamentalnych praw pracownika (w tym mobbing), tworząc podatny grunt do nadużyć”*. Witold Płociennik, prezes Związku Zawodowego Filmowców, mówił wprost, że mobbing, szantaże i zastraszanie pracowników są w Polsce bardzo dużym problemem, powodującym, że indywidualne osoby boją się negocjować, domagać się wynagrodzenia lub płatności za nadgodziny¹³⁸.

Choć w przestrzeni publicznej częściej słychać głosy niezadowolenia ze strony ekip zdjęciowych, nadużycia i nieprzestrzeganie warunków współpracy dotyczy również grupy pracowników postprodukcji. Wciąż jest to etap darzony dużo mniejszą uwagą, niezrozumiany i spotykający się ze strachem ze względu na wysoki poziom technologicznego skomplikowania jaki mu towarzyszy. W wielu przypadkach jest to też etap niedofinansowany - nagminną praktyką jest przesuwanie środków finansowych odłożonych na postprodukcję na etap realizacji zdjęć, aby w ogóle móc nakręcić zaplanowany materiał i szybko łątać powstałe problemy i roszczenia, które wymagają

¹³⁷ M. Bałaga, *Wytrwałość*, Dwutygodnik.pl, 12.2024, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11613-wytrwalosc.html> [dostęp: 13.01.2025].

¹³⁸ J. Tokarczyk, *Mówić jednym głosem - powstał Związek Zawodowy Filmowców...*, op.cit, s. 60.

dodatkowych, niezaplanowanych wydatków. Co więcej, niektóre z tych problemów na planie świadomie producent decyduje się odroczyć na czas postprodukcji, choć są to rozwiązania wcześniej niezakładane i nieprzewidziane, na które nie ma zabezpieczonych dodatkowych funduszy ani czasu koniecznego na realizację. W efekcie, postprodukcji często już na starcie towarzyszą niedobory, brak pieniędzy i bolesna konfrontacja z tym, co nie wyszło na planie a trzeba uratować w postprodukcji. Wpływa to negatywnie na komfort pracy osób zaangażowanych w projekt na tym etapie, często naruszając granicę pierwotnych ustaleń. Nadszarpniętym budżetom towarzyszy często również nierealistyczny harmonogram, zakładający szybkie dostarczenie ukończonego produktu, w praktyce zaś poszczególne etapy postprodukcji wydłużają się, pozostawiając pionom na końcu procesu zdecydowanie za mało czasu na rzetelne wykonanie swojej pracy. Skutkiem tego, proces podczas którego składa się w całość wielomiesięczne wysiłki pracy na planie jest realizowany w stanie permanentnego niedoboru pieniędzy oraz czasu i przy jednoczesnym braku zrozumienia, ile trwają procesy technologiczne i że wielu z nich nie da się przyspieszyć. Producenci nie są chętni na wydłużanie tego procesu ze względu na kwestie rozliczenia projektu, zleceniodawcy również nie chcą przesuwac premier, mając je często już zaplanowane w całorocznym kalendarzu innych premier. Stąd na polu postprodukcji pojawiają się liczne nadużycia wobec pracowników, naciski, stres oraz nadgodziny - mniej widoczne niż na planie zdjęciowym. gdyż pracownicy postprodukcji większość swoich prac mogą również wykonać w trybie pracy zdalnej, poza miejscem pracy.

Powszechnie znanym w branży postprodukcji - a szczególnie w dziale osób pracujących przy efektach specjalnych - terminem jest „crunch” na deadline, czyli intensyfikacja prac na ich końcowym etapie. W praktyce oznacza to np. dla grafików lub supervisorów pracujących nad efektami specjalnymi do filmów pracę przez półtorej doby bez przerwy. W Polsce termin ten upowszechnił się głównie dzięki środowisku kreatorów gier komputerowych, natomiast w świecie filmowym jest to pojęcie dobrze znane w Stanach Zjednoczonych. Tam, gdzie produkcje opierają się bardziej na efektach specjalnych niż w naszym kraju, środowisko postprodukcji protestuje, a czasem nawet odmawia dalszej współpracy z podmiotami, które wytyczają nierealistyczne terminy realizacji przy jednoczesnym braku wystarczających środków - przykładem był protest firm robiących efekty specjalne do superprodukcji Marvela¹³⁹. W Polsce „crunch” dotyka także pracowników studiów postprodukcyjnych i dźwiękowych, które to studia stale są poddawane presji

¹³⁹ R. Beavan, *VFX Artists Are Refusing To Work With Marvel Due To Stress And Unrealistic Deadlines*, The Gamer, 9.06. 2022, <https://www.thegamer.com/marvel-mcu-vfx-artists-deadlines-crunch-stress/> [dostęp: 10.01.2025].

ze strony producentów i stojąc między młotem a kowadłem, często zgadzają się na realizację usług po niższych cenach, aby film w ogóle mógł zostać ukończony i rozliczony przez producenta. W innym wypadku niedostarczenie gotowego filmu realnie zagraża realizacji płatności faktur wystawianych przez studia postprodukcyjne, dźwiękowe czy tworzące efekty specjalne, jak i również przez rozdrobnionych pracowników postprodukcji: asystentów montażu, konsultantów muzycznych czy tłumaczy list dialogowych. Na dodatek, na końcu realizacji filmu pojawiają się jeszcze poprawki wynikające z QC (quality control), czyli kontroli jakości pliku emisyjnego na ostatnim etapie prac. Czasami generuje ona konieczność wyprodukowania takiego pliku ponownie. Łatwo tego typu kosztów nie przewidzieć i nie doszacować, a brak bufora finansowego oznacza, że na końcu procesu zamknięcie projektu stawia producenta pod ścianą. Konieczność dokonania w tym zakresie szybkich poprawek często zmusza do wykonania ich w ostatniej chwili, krótkim czasie, nieprzewidzianym wcześniej w harmonogramie, bez budżetu. Szostak konkluduje: *„Może się pojawić pokusa, aby zachęcić studio postprodukcyjne do przyknięcia oka na te praktyki, proponując angaż w kolejnym projekcie. Niektóre firmy mogą sobie pozwolić na to, aby odmówić i wystawić pełnowartościową fakturę za wykonanie czasami niezwykle trudnych poprawek, lecz bardzo duża część przedsiębiorstw zajmujących się postprodukcją nie przetrwałaby, gdyby nieukontentowany ich asertywnością producent nie powrócił z kolejnymi projektami”*¹⁴⁰.

Pracownicy postprodukcji najczęściej są zatrudnieni na kontaktach B2B (business-to-business), czyli najczęściej świadczą usługi w ramach jednoosobowej działalności gospodarczej. W ten sposób płacą oni minimalne składki ZUS, nie obowiązują ich regulowany czas pracy, unormowane zasady pobierania urlopu wypoczynkowego, nie mają możliwości skorzystania z urlopu rodzicielskiego, nie mają innych przywilejów np. abonamentów medycznych. Na dodatek, w takiej formie zatrudnienia panuje łatwy sposób jej zerwania, bo pracownicy posiadający własną działalność często nie mają w żaden sposób unormowanego okresu wypowiedzenia, przez co ich bezpieczeństwo jest znikome. Te trudne i będące dużym polem nadużyć warunki pracy były jedną z sił napędowych do założenia Gildii Montażu i Postprodukcji, która powstając opisywała swoją sytuację tak: *„Przez ostatnie lata obserwujemy niekorzystne praktyki na polskim rynku pracy, dotyczące w sposób szczególny pracowników montażu i postprodukcji obrazu. Pracodawcy często traktują naszą grupę zawodową jako źródło oszczędności. Wykorzystują pozycję siły w ustalaniu warunków pracy, czasu pracy, wynagrodzenia, a nawet terminów płatności. Często również, w*

¹⁴⁰ S. Szostak, *Związki zawodowe część II-lek na całe branżowe zło?...*, op.cit, s. 109.

poczuciu bezkarności, łamią warunki zawarte w umowach”¹⁴¹. Pracowników postprodukcji dotyczą też często opóźnienia w płatnościach ze względu na to, że faktury B2B nie podlegają ewidencji jak umowa o pracę.

Powołując się na badanie autorstwa Brygidy Dyllus¹⁴² przeprowadzone w 2021 roku na 462 osobach pracujących w branży filmowej, Sylwia Szostak wskazuje, że poziom niezadowolenia z pracy w branży filmowej jest duży. Skala niezadowolenia wykazała, że 45,7 proc. respondentów Dyllus oceniło warunki pracy w branży filmowej jako złe, 10 proc. jako bardzo złe, a jedynie 36,4 proc. ankietowanych uznaje warunki pracy za dobre. Zaledwie 2 proc. zaznaczyło, że są one bardzo dobre. Jako największe problemy obecne w przemyśle filmowym wymieniono na pierwszym miejscu przede wszystkim nadgodziny i przekroczenia dwunastogodzinnego czasu pracy, opóźnienia w płatnościach, niewypłacanie honorariów i brak podpisywania umów przed przystąpieniem do pracy.

Zebrane przez Dyllus wyniki wskazują na ogromną potrzebę wdrożenia systemu pozwalającego chronić pracowników i ich prawa oraz dającego im realne narzędzia do ich egzekwowania. Dotychczasowe formy walki z nadużyciami są rozproszone, indywidualne, zazwyczaj nieskuteczne i wysoce ryzykowne dla walczącego. Wynikają one głównie z form zatrudnienia w produkcji filmowej czyli ze współprac bazujących na umowie o dzieło, umowie-zlecenia i samozatrudnieniu. W rzeczywistości więc większość pracowników w branży pracuje w bardzo niestabilnych warunkach, od projektu do projektu, na terminowych umowach podpisywanych często na ostatnią chwilę lub wręcz już po rozpoczęciu pracy czy okresu zdjęciowego. Niewiele studiów zatrudnia na stałe profesjonalistów. Witold Płociennik podczas spotkania na Gdynia Industry podkreślił, że scenograf, reżyser czy operator robią w roku jeden lub dwa filmy, podczas, gdy pracownicy techniczni, garderobiane czy drugie charakteryzatorki przechodzą z planu na plan. W ten sposób praca często się przesuwana lub przedłuża. Utrudnia to planowanie życia poza pracą, negatywnie odbija się na funkcjonowaniu rodzin filmowców i uniemożliwia robienie planów, takich choćby jak wakacyjny wypoczynek. „*Żyjemy w tymczasowości, decydujemy się na wiele w ostatniej chwili*” - powiedział na panelu Płociennik¹⁴³. W efekcie, osoby zatrudnione w branży filmowej na innych

¹⁴¹ Statut, Gildia Montażu i Postprodukcji GMP..., op.cit [dostęp: 14.01.2025].

¹⁴² B. Dyllus, *Formy regulujące pracę w produkcji filmowej w Polsce i Europie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Wróblewskiej, Łódź 2021.

¹⁴³ O. Salwa, *Gdynia Industry: podsumowanie 3. dnia 15 września...*, op.cit [dostęp: 14.01.2025].

zasadach niż umowa o pracę, nie mają możliwości kształtowania zasad tej współpracy i mogą korzystać jedynie z dostępnych form zarobkowania, takich jak umowa zlecenia czy samozatrudnienie, ponosząc konsekwencje tego typu zatrudnienia jak nieprzewidywalność czy brak stabilności. Umowa o dzieło i umowa-zlecenie to z kolei umowy cywilnoprawne, cechujące się dużą swobodą wykonawcy zlecenia oraz niskimi kosztami a także łatwością w rozwiązaniu umowy dla zleceniodawcy. W badaniu przeprowadzonym przez Dyllus zatrudnienie na umowę o pracę deklarowało jedynie 5,6 proc. ankietowanych. W praktyce oznacza to, że prawa i obowiązki przedstawicieli branży filmowej w Polsce, czyli kilkudziesięcioletniej grupy pracowników, nie są należycie uporządkowane, brakuje szczególnych wytycznych, jasno ustalonych norm działania oraz aktów prawnych regulujących jej specyfikę. Krzysztof Włodarczyk ze Związku Zawodowego Filmowców mówił w wywiadzie: *„Filmowcy na całym świecie borykają się z tymi samymi problemami – wydłużającymi się godzinami pracy i pogarszającymi się warunkami bezpieczeństwa na planach. Jeżeli spojrzeć na to z boku, brakuje tu logiki. Udajemy, że nie jesteśmy pracownikami, tylko „firmami” i że nie mogą nas dotyczyć ograniczenia w czasie pracy, ale z drugiej strony podpisujemy umowy, w których czas pracy przekracza bezpieczne normy określone np. przez WHO”*¹⁴⁴.

Agnieszka Holland jednoznacznie oceniła warunki pracy na polskich planach jako niedobre. *„Organizacja pracy jest wadliwa i to powoduje nieefektywność, niejasności co do podziału ról, chaos i w związku z tym zmęczenie i agresję. Kilkakrotnie próbowałam namówić ludzi do innej organizacji ale odpadam od tej ściany. Zauważyłam, że gdy kręcę w Polsce to często klęę, wydobywają mi się jakieś brzydkie słowa po prostu, które są takim piorunochronem dla emocji i frustracji. Jak kręcę w Stanach Zjednoczonych, to w ogóle mi się to nie zdarza, ale nie zdarza się również, gdy kręcę w Czechach. Nakręciłam tam dwa duże projekty, miniserial i film i nie zdarzyło mi się ani razu, żebym miała tak jakąś potrzebę ekspresji gniewu czy frustracji. A czeskie filmy nie mają przecież większych budżetów niż nasze, więc to polega na jakieś kulturze stosunków międzyludzkich i organizacji pracy, która sprzyja reżyserowi i reszcie ekipy aby bezkonfliktowo i bez wchodzenia sobie w drogę każdy wiedział co ma robić i bierze za to odpowiedzialność”*¹⁴⁵ - mówiła reżyserka.

¹⁴⁴ J. Tokarczyk, *Mówić jednym głosem - powstał Związek Zawodowy Filmowców...*, op.cit, s. 61.

¹⁴⁵ J.Kopińska, Podcast „O milimetr do przodu”, s. 1, odc. 2: Czułość. Gościni: Agnieszka Holland, You Tube, 10.10.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=uVmvNK0zjuM&list=PLalJWd0IFTNrfmYyqlsai6yffCVJ3JGh7&index=19> [dostęp: 9.12.2024].

W Polsce nie istnieje - chociażby taka jak w przemyśle filmowym w Czechach - tradycja przekazywania sobie fachu pokoleniowo. Mamy wprawdzie mocne szkoły filmowe oraz liczne możliwości edukacji, ale późniejsza droga absolwentów szkół na planach filmowych - czy szerzej: w branży filmowej - nie jest jasna, wytyczona czy jakkolwiek zorganizowana. Nie kreśli ona bezpiecznych ścieżek nauki danego fachu w żywiole pracy na prawdziwym planie i w skomplikowanych emocjach wywołanych licznymi interakcjami w ekipie filmowej. W 2011 roku Michał Zabłocki pisał: *„Publiczne szkoły filmowe (PWSFTViT, Wydział RTV UŚL.) jak i niepubliczne (Akademia Krakowska, Warszawska Szkoła Filmowa, Akademia Filmu i TV) kształcą głównie reżyserów, operatorów i kierowników produkcji. Brak jest jednak szkoleń dla kadry technicznej średniego szczebla. Większość z nich, w tym np. asystenci operatora dźwięku, asystenci montażyści, mikrofoniarze, wózkarze, asystenci operatora, itp., nie mówiąc o pionach inscenizacyjnych (budowa dekoracji, garderoba, rekwizyty) muszą samodzielnie zdobywać szlify profesjonalnych specjalizacji poprzez praktyczne obcowanie z wieloma zadaniami na planie i wiedzę ewentualnie przekazywaną przez zwierzchników w trakcie pracy, gdzie dominuje metoda prób i błędów. Zlikwidowano ostatnio nie tylko szkoły kształcące techników ale i np. komisje nadające uprawnienia kaskaderskie”*¹⁴⁶. Na ten sam problem uwagę zwracała Dorota Roqueplo, opisując warunki wejścia w zawód kostiumografa, przypominając, że kiedy ona zaczynała pracę, obowiązywały kategorie zawodowe. Osoba bez odpowiednich studiów, ale mająca już doświadczenie pracy na dziesięciu planach filmowych jako garderobiany a potem asystent, mogła debiutować w roli wiodącego kostiumografa w projekcie. *„Można się buntować, że to komunistyczny wymysł, ale do zawodu nie trafiały osoby przypadkowe, jak znajoma reżysera, która pracowała przy kilku reklamach. Taki system chronił nasz zawód, a oprócz tego pomagał nabierać doświadczenia adeptom. Bo każdego filmowego fachu najlepiej uczyć się na pozycji asystenta, nie zaś szefa pionu, na którym ciąży duża odpowiedzialność”*¹⁴⁷ - zaznaczała kostiumografka. Podobne odczucia miała scenografka Ewa Braun: *„Odnoszę wrażenie, że dziś kryteriami wyboru scenografa i jego ekipy nie są umiejętności i talent. Liczy się uległość, elastyczność, podporządkowanie się warunkom narzuconym przez producenta filmu. Niekiedy takim, na które żaden szanujący się twórca nie powinien wyrazić zgody. Nie uwzględniają one reguł powstawania scenografii filmowej, przez co u osób, które parają się nią w sposób profesjonalny, wywołują frustracje. Bierze się ludzi nie mających dużego doświadczenia*

¹⁴⁶ M. J. Zabłocki, *Rynek usług filmowych w Polsce cz. II*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 5.01.2014, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,115,2371,2,1,Rynek-uslug-filmowych-w-Polsce-cz-II.html> [dostęp: 14.01.2025].

¹⁴⁷ O. Salwa, *Szata zdobi człowieka...*, op.cit, s. 17.

zawodowego, nieprzygotowanych”¹⁴⁸. W innych krajach, związki zawodowe regulują próg wejścia do zawodu, z czym zderzyła m.in. kostiumografka Anna Biedrzycka-Sheppard gdy po sukcesie *Listy Schindlera* (1993) otworzyła się przed nią możliwość kariery w Hollywood: „*W Ameryce nie można zrobić filmu, jeśli nie należy się do związku zawodowego. Aby zostać do niego przyjętym, trzeba zostać zaakceptowanym przez specjalną komisję, której przedstawia się swoje prace. Na dodatek trzeba opłacić wpisowe, dość wysokie, bo wynoszące 5 tys. dolarów, a potem regularnie płacić składki*”¹⁴⁹ – mówiła kostiumografka.

Polski rynek nieprzerwanie cierpi na brak rąk do pracy, mimo postępującego wykwalifikowania brakuje wystarczającej liczby przedstawicieli danych zawodów, a awansować w hierarchii czasami można bardzo szybko, bez szczególnego doświadczenia, tylko z powodu narodenia się nagle na rynku potrzeby. Dlatego też często praca na planie na początku kariery polega po prostu „na radzeniu sobie” i działaniu intuicyjnym a nie na bezpiecznej nauce pod skrzydłami kogoś doświadczonego, kto dopiero po jakimś czasie wypuszcza adepta na samodzielne wody. Dotyczy to pracowników wielu pionów filmowych, którzy często ochoczo przyjmują szybkie awanse choćby z praktycznych względów - wiążą się one z lepszym wynagrodzeniem niż stanowiska asystenckie, a w przypadku zawodów o charakterze artystycznym zaspokajają potrzebę prestiżu i możliwości kreatywnego realizowania siebie. Takie sytuacje stanowią świetne warunki rozwoju dla ambitnych jednostek, ale również zjawisko, które może powodować zatarcie ścisłego podziału ról, powielić patologie, rodzić konflikty, spowodować nieumiejętność kreatywnego czy optymalnego rozwiązywania nadarzających się trudności. Co jednostka to wyobrażenie o tym jak dana rola powinna być sprawowana, jakie obowiązki są w jej zakresie, jak coś powinno wyglądać a jak nie - czyli w praktyce ogólnie wiadomo co robi np. kierownik produkcji, ale tak naprawdę każdy może mieć na ten temat własną interpretację lub własne przekonania zbudowane na osobistych obserwacjach. Osoby o niewielkim doświadczeniu, awansujące na szefów pionu zbyt szybko lub otrzymujące na swe barki duże wyzwania, przy jednoczesnym braku wsparcia ze strony kogoś bardziej doświadczonego, mogą również potęgować chaos, nie umieć zorganizować pracy zespołowi, którym zarządzają, odczuwać nadmierny stres i lęk z powodu niewiedzy, nie czuć się pewnie. Wszystkie z tych czynników będą wpływać na to jak wykonują one swoje obowiązki i w jakiej są kondycji psychicznej. Bywa więc, że elastyczność polskiego rynku filmowego, gdzie potrzeba

¹⁴⁸ A. Bukowiecki, *Scenograf w nowych dekoracjach*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2014, nr. 12, s. 13.

¹⁴⁹ O. Salwa, *Szata zdobi człowieka...*, op.cit., s. 17.

czasami przewyższa realną dostępność doświadczonych twórców, albo warunki pracy przy danym projekcie są tak słabe, że nie chce ich przyjąć nikt odpowiednio doświadczony, również ów rynek psują. Stanowią pole do nadużyć i konfliktów oraz powodują utratę energii, czasu i pieniędzy w ogólnym kontekście całej produkcji. Skutkiem tego może być nieefektywny system pracy, o którym mówiła Agnieszka Holland, a który wpływa na dobrostan i ogólną kondycję pracowników środowiska filmowego.

Choć istnieje w Polsce literatura próbująca zdefiniować zakres obowiązków poszczególnych członków ekip (wśród nich znajdują się takie pozycje jak „Ekipa filmowa: przedmiot umowy i zakres obowiązków oraz słownik terminologiczny” Michała J. Zabłockiego, wyd. Cineo Publishing, 2022 rok) w środowisku filmowym nie istnieje żaden „twardy” dokument precyzujący tego typu zakresy. W praktyce oznacza to, że lista obowiązków poszczególnych członków ekipy różni się z zależności od typu produkcji, budżetu, organizacji panującej w pracy danego producenta lub kierownika produkcji, wielkości zespołu lub po prostu osobistych umów zawartych z poszczególnymi członkami ekipy. Co więcej, regulacje utrudnia ciągły rozwój rynku filmowego i rosnąca skala realizowanych produkcji. Dziś praktycznie obowiązkowymi rolami na planie filmowym są zawody zupełnie nieznane jeszcze kilka lat temu, jak np. koordynator intymności, lub w organizacji ekipy pojawiają się zupełnie nowe zawody, jak np. II reżyser postprodukcji. To wpływa zarówno na osobny podział obowiązków w każdym konkretnym projekcie, jak i na pewnego rodzaju chaos w podziale, gdyż bywa, że ze względu na specyfikę danego projektu pojawią się w nim nowe obowiązki, co może przynieść konflikty, niedomówienia lub kłopoty przy ich podziale między członków ekipy. W tego typu sytuacjach nie ma jasnego dokumentu, do którego mogliby odwołać się układający współpracę kierownicy produkcji lub który pozwoliłby dyskutować zakresy swoich obowiązków członkom ekipy na etapie negocjacji umów. W praktyce zresztą również umowy nie są w stanie przewidzieć wszystkich rodzących się na bieżąco potrzeb danej produkcji, jak i również bywają często nierespektowane przez kierownictwo produkcji w toku pracy. Nadużyciom sprzyja również szybkie tempo pracy, kiedy nie ma czasu i przestrzeni na zastanowienie, dyskusje, negocjacje, a trzeba szybko zareagować i rozwiązać problem, aby nie zaburzać toku pracy planu. W praktyce więc świat filmu jest często światem chaotycznym, w którym często „wygrywa najsilniejszy”. A siła poszczególnych członków może objawiać się siłą charakteru, przebiecia, doświadczeniem, mocami negocjacyjnymi itd., czyli przejawia się raczej w osobistych cechach danego członka a nie w regułach, do których słabsza w tym wymiarze jednostka

mogłaby się odwołać. W praktyce, częściej jednak mamy do czynienia nie z siłą, a bezradnością poszczególnych członków ekipy, którzy w odruchu strachu biorą na siebie obowiązki dodatkowe lub niekoniecznie przynależne do ról, jakie pełnią w ekipie.

Paweł Tarasiewicz, dziś reżyser i producent, jako student łódzkiej PWSFTViT w 2009 roku pojechał do Stanów Zjednoczonych na Festiwal Polskich Filmów w Los Angeles i mógł poobserwować system pracy w Hollywood. W wywiadzie dla „Dziennika Gazety Prawnej” tak wspominał tę wyprawę: *„Amerykański przemysł filmowy jest bardzo profesjonalny. Każdy wie co robi, ma swoją specjalizację, tu nie ma miejsca na przypadkowość”*¹⁵⁰ - relacjonował z entuzjazmem.

Chaos w organizacji polskich ekip filmowych opisał m.in. Sławomir Idziak, operator pracujący niegdyś w Polsce, a potem za granicą. Idziak, obecnie prowadzący program dla młodych twórców filmowych Film Spring Open, w 2018 roku stworzył opracowanie pt. *„Nowy Model Produkcji, czyli jak robić filmy taniej i lepiej”*¹⁵¹. Głównym celem tej serii tekstów było wskazanie nowego podziału obowiązków na planie, przy uwzględnieniu coraz większej roli i możliwości postprodukcji w postawianiu filmu oraz panującej już równocześnie procesy produkcji i postprodukcji. Jednak jedną z przebijających z esejów myśli jest ta, porównująca amerykański system powstawania filmu z polskim. I wyraźnie Idziak wskazuje, że oba modele organizacji pracy mają różnice, chociażby takie, że niektóre zawody filmowe (reżyser czy operator) rozumie się w Polsce w kategoriach artystycznych, podczas gdy za granicą mają one charakter głównie techniczny. A w takich ramach - niesugerujących marginesu artystycznego czyli nieprzewidywalnego ducha twórczego danego zawodu - łatwiej zasady działania takich profesji uchwycić, sprecyzować reguły i egzekwować wykonywanie obowiązków. Jednym słowem: takie ujęcie sprawy zabiera mniej energii na planie (oszczędzając czas i pieniądze), gdyż jasno precyzuje cele i granice, nie pozostawiając marginesu na wenę, spontaniczne pomysły na które nikt nie jest przygotowany i które wywołują często niepotrzebne nerwy.

¹⁵⁰ T. Sztuka, *Polscy studenci w Hollywood: chcielibyśmy robić tu filmy po swojemu*, Gazeta Prawna, 5.05.2009, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/315772,polscy-studenci-w-hollywood-chcielibysmy-robic-tu-filmy-po-swojemu.html> [dostęp: 7.01.2025].

¹⁵¹ S. Idziak, *Nowy Model Produkcji filmowej. Część 3. Bałagan, czyli jak powstaje obraz w filmie. Bałagan, czyli jak powstaje obraz w filmie*, Film Spring Open, 03.2018, <https://filmspringopen.eu/nowy-model-produkcji-filmowej-czesc-3-balagan-czyli-jak-powstaje-obraz-w-filmie-balagan-czyli-jak-powstaje-obraz-w-filmie/> [dostęp: 9.12.2024].

Pewnego rodzaju uporządkowanie zakresu obowiązków wybranych członków ekip proponuje na swojej stronie internetowej KIPA. W zakładce „Ekipa filmowa”¹⁵² znajdziemy opisy takich ról, jak m.in. reżyser, drugi reżyser, klapser, kierownik produkcji, kierownik planu, operator obrazu, operator kamery, scenograf, charakteryzator czy operator dźwięku. Jednak już na początku każdego z tych spisów autorzy asekurują się, że istnieją bardzo różne warianty kooperacji a lista może być inspiracją do przygotowania umów. Zawiera zakres tematów, które przy jej podpisaniu powinny zostać omówione - w rezultacie jednak można je na czas współpracy przyjąć lub nie. Jak podkreśla autor opisów, zostały one przygotowane z punktu widzenia producenta, nie są regulaminem, rozporządzeniem, ani aktem prawnym obowiązującym współczesnego producenta. Opisy te zostały przygotowane przez Michała J. Zabłockiego, autora piątego tomu „Kompedium Produkcji Filmu Fabularnego pt. „Ekipa filmowa: przedmiot umowy i zakres obowiązków oraz słownik terminologiczny”. We wstępie do tej książki Zabłocki opisał próby regulacji zakresu obowiązków członków filmowych w historii. Jak wspomina autor, w przeszłości funkcjonowały różne akty prawne, „często na zasadzie prawa powielaczowego lub jako wewnętrzne rozporządzenia w wytwórniach filmowych”¹⁵³. Jako jeden z pierwszych wspomina regulamin zaprojektowany przez Edwarda Zajićka i zatwierdzony przez Stanisława Albrechta, szefa Centralnego Urzędu Kinematografii w dn. 30 kwietnia 1952 roku. Regulamin ten ewoluował w 1956 roku, zmieniając się formalnie i merytorycznie, aż naczelny Zarząd Kinematografii stworzył „Regulamin grupy zdjęciowej filmu fabularnego”, uznając go za obowiązujący kierownictwo produkcji filmu. Został on wprowadzony w życie w 1974 roku. Ale jego kolejne wersje nie miały już nawet miana zarządzeń.

Nieuporządkowanie na poziomie listy obowiązków i zakresów działania danych zawodów przekłada się także na patologie w wynagrodzeniach, a także określaniu zadań, które można byłoby kwalifikować jako prace dodatkowe i otrzymywać za nie dodatkową zapłatę. Członkowie ekip w zależności od pionu, ale także osobistej siły przebicia i umiejętności negocjacyjnych, mogą mieć bardzo słabą pozycję do rozmowy o wysokości swojego wynagrodzenia. W Polsce nie istnieją tabele wynagrodzeń, które funkcjonują w innych krajach, np. w Niemczech¹⁵⁴. Są to dokumenty wypracowane w dyskusji związków zawodowych z gildiami zrzeszającymi producentów i przez

¹⁵² K. Przełęcki, *Ekipa filmowa*, Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, <https://kipa.pl/dzialalnosc/projekty/ekipa-filmowa/> [dostęp: 12.12.2024].

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ *About Us*, The Film Commission Bayern, <https://www.fff-bayern.de> › FFF-Film-Commission [dostęp: 3.01.2025].

wszystkie te strony zaakceptowane, podpisane i przestrzegane. Pokazują one wysokość dniówki doświadczonej osoby pracującej na danym stanowisku w produkcji filmowej, a także uwzględniają podwyżki w wynagrodzeniach, jakie wchodzi wraz z każdym rokiem i rosnącym wzrostem płac. Tabele są jawne i można się do nich odnieść w rozmowach z producentami. Likwidują one ryzyko pracy za niższe stawki, które mogą wynikać np. z niewiedzy zatrudnianego pracownika, ile potencjalnie mógłby zarabiać lub ile mógłby oczekiwać znajdując zatrudnienie przy konkretnym typie produkcji. Tego rodzaju transparentność tworzy bardziej sprawiedliwe i przejrzyste środowisko pracy, uniemożliwia producentom nadużycia i cięcia stawek, wykorzystując wyższą pozycję producenta w negocjacjach, pracowników zaś chroni przed chociażby frustracją pracy za niższą niż rynkowa stawkę lub przyjmowanie z góry przegranej pozycji w negocjacjach z pracodawcą.

Często bowiem, pracownicy ekip filmowych o niezbyt mocnej pozycji, szczególnie doświadczający niepewności zatrudnienia, zgadzają się pracować za mniej, aby w ogóle mieć pracę. Branżę filmową cechuje ogromna nieprzewidywalność, a los pracujących w niej freelancerów zależy od płynności produkcji filmowej w Polsce. A płynność ta jest chwiejna - większość funkcjonujących na polskim rynku filmowym producentów nie ma ciągłości projektów, tylko nieliczni, często istniejący na rynku od dekad są stabilni na tyle, że pracownicy mają większą pewność uzyskania tam dobrych warunków pracy, terminowej wypłaty wynagrodzenia i w miarę płynnego przejścia z projektu do projektu bez dłuższych przerw. Na znakomitą większość rynku składają się jednak projekty, które nie dają przez długi czas pracownikowi żadnej gwarancji, że jest on pełnoprawnym członkiem ekipy, a umówiony projekt na pewno wystartuje i zdarzy się to w ustalonym czasie. Projekty często się przesuwają, zazębiając się z innymi, w pracownikach natomiast rodząc niski poziom zaufania do niepewnej potencjalnej pracy, konieczność żonglowania swoim czasem pomiędzy toczącymi się nagle równocześnie projektami lub ograniczenie swojego zaangażowania w przypadku projektów, co do których istnieje ryzyko, że zostaną przesunięte lub anulowane. Nie wspominając już o tym, że problemem są wciąż wynagrodzenia pracowników za etap preprodukcji, a także postprodukcji, kiedy np. niewielkie sumy za pracę towarzyszą wciąż zaangażowanym w projekt reżyserowi czy operatorowi. Umowy z ekipami często podpisywane są wręcz na planie w pierwszych dniach zdjęciowych, a jeśli zawierane są wcześniej, to nie posiadają żadnych rekompensat w przypadku odwołania lub przesunięcia produkcji w czasie. W praktyce pojawia się po prostu aneks rozwiązujący umowę lub przedstawiający nowy harmonogram produkcji filmu.

Wszystkie tego typu sytuacje nie zabezpieczają w żadnej sposób wynajętych do projektu profesjonalistów. Do nich należy ryzyko i decyzja, czy chcą pozostać przy przesuniętym w czasie projekcie (czasami mimo wykonanych już przy nim nieodpłatnych prac w czasie preprodukcji) czy wolą odejść do innej produkcji, której realizacja wydaje im się bardziej namacalna. Dopóki produkcja realnie nie wystartuje, producent de facto nie jest w stanie dać nikomu gwarancji, że tak będzie. Również ze względu na potencjalne koszty podobnych ruchów unika jakikolwiek obietnic lub zwleka z podpisaniem umów. Praktykę zabezpieczania ekip przesuniętych w czasie produkcji prowadzi jedynie Netflix, który złożoną już do produkcji ekipę wysyła na postojowe i przez określony postojowy czas wypłaca 50 proc. ustalonego z danym członkiem ekipy wynagrodzenia. W taki sposób platforma stara się zabezpieczyć wykonane już na poczet projektu prace twórcze i produkcyjno-organizacyjne oraz utrzymać profesjonalistów filmowych przy projekcie. Każdy członek ekipy może oczywiście z postojowego zrezygnować i odejść do innej, bliższej w realizacji produkcji. Może również to zrobić w trakcie postojowego, ale niepozostanie przy produkcji, z której ma wypłacane postojowe, obliuguje go do zwrotu pobranej kwoty.

Niepewność i chwiejność zatrudnienia buduje w pracownikach branży filmowej silnie indywidualistyczne postawy i funkcjonowanie w wiecznym trybie walki i przetrwania. Trudno w takich nastrojach oddawać się atmosferze wspólnego tworzenia bez troski o to, czy podstawowe potrzeby życiowe owa praca zdoła zaspokoić. Trudno również się zrzeszać i działać we wspólnej sprawie, jeśli środowisko filmowe zdaje się polem konkurencji i ciągłej walki o pracę. A gdy już ów stanowisko uda się zdobyć, to wobec braku bezpieczeństwa i braku reguł, każdy pracownik stara się granice swojego zaangażowania wyznaczyć samodzielnie, co bywa, że sprowadza się do jego ograniczonego dostępu w okresie preprodukcji a czasami także zdjęć. Np. kostiumograf do pracy na planie deleguje drugiego kostiumografa, co może spowodować problemy na planie wynikające z niedoświadczenia umieszczonej na tym stanowisku osoby lub realny brak rąk do pracy podczas dnia zdjęciowego. Ów niepewność zatrudnienia i niewielkie zaufanie do producenta jako pracodawcy powodują, że jednostka skupia się jedynie na wykonywaniu swoich zadań i może unikać działań zespołowych, które w przypadku prac nad filmem są kluczowe. To liczne spotkania, dyskusje, burze mózgów, czytania scenariusza czy dokumentacje - wspólne spotkania reprezentantów wszystkich pionów sprzyjają przewidzeniu większej liczby potencjalnych problemów i trudności, zażegnaniu kłopotów, zanim się wydarzą, wymiany dotychczasowych doświadczeń lub zwyczajnemu przetarciu się komunikacji w zespole, który przez krótszy lub

dłuższy okres będzie ze sobą razem funkcjonował pracując na wspólny cel. Rozmowa i próba grupowego rozwiązania pewnych kwestii pozwala też znaleźć najlepsze budżetowo, czasowo czy energetycznie pomysły, co dla produkcji jest niezwykle ważne i pozwala znaleźć najbardziej optymalne sposoby realizacji scenariuszowych założeń. Brak tego zespołowego ducha może oznaczać po prostu niegospodarne wydawanie pieniędzy i konieczność łatania większej ilości błędów wynikających z braku komunikacji w ekipie lub niewystarczającego wspólnego przygotowania się do projektu.

Badający kondycję polskiego pracownika dr Włodzimierz Świątek, psycholog biznesu i wykładowca, wskazywał, że potransformacyjna gospodarka stworzyła pracownika przede wszystkim skupionego na sobie, patologicznego wręcz w swoim indywidualizmie i nacechowanego chronicznym brakiem zaufania, co powoduje, że w Polsce w pracy zespołowej wykazujemy deficyt współpracy i powiększamy między sobą dystans zamiast jednoczyć się we wspólnym celu¹⁵⁵. W świecie filmu, taka postawa uderza nie tylko w koszt produkcji i czas pracy, ale także w możliwość jak najpełniejszej realizacji reżyserskiej wizji. Jan P. Matuszyński podczas panelu „Jak dobrze pracować zespołowo? Układanie relacji na planie filmowym i poza nim” na Gdynia Industry mówił: *„Przy każdym moim filmie stawiam na miękko taki warunek, że pierwszego dnia preprodukcji robimy od razu czytanie scenariusza z ekipą i to jest kluczowe. To nie jest duży koszt, a daje poczucie przynależności, bo ja jestem żywo zainteresowany jako reżyser, żeby wysłuchać np. scenografa czy reżysera castingu co mają do powiedzenia na temat tekstu, gdzie widzą jakiś problem z ich perspektywy. [Robię to - przyp. MS] po to, żeby budować pracę zespołową. (...) Kwestia relacji w bezpośredni sposób wpływa na to co później powstaje i barometrem tego jest dzień premiery tego filmu. Ekipa może stać i mieć poczucie wspólnotowości, że zrobiła razem coś fajnego, a może być tak, że musieli przyjść bo jest premiera (...) To jest budowanie relacji i zaplecza, ale przede wszystkim budowanie bazy i energii, która potem może ten film pociągnąć”*¹⁵⁶. Dobre relacje, komunikacja i wspomniana przez Matuszyńskiego energia są jednak bardzo często zależne od podstawowych warunków pracy na planie, dobrej atmosfery, bezpieczeństwa członków ekipy i zapewnienia im na godnym poziomie realizacji podstawowych potrzeb. Sfrustrowana, przemęczona, zmarznięta czy niewynagradzana na czas ekipa nawet w najbardziej porywającym

¹⁵⁵ M. Januszkiewicz, Kłatwy polskiej pracy zespołowej, Strefa Zarządzania Uniwersytetu SWPS, <https://web.swps.pl/strefa-zarządzania/artykuly/18880-klatwy-polskiej-pracy-zespołowej> [dostęp: 15.01.2025].

¹⁵⁶ 48. Fpff: Gdynia Industry Jak dobrze pracować zespołowo, You Tube, 20 wrz 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=EdlhaVqDGOg> [dostęp: 15.01.2025].

projekcie przy najbardziej charyzmatycznym reżyserze w końcu się wypali lub wybuchnie, co przełoży się także na efekt końcowy widoczny na ekranie.

3.2. Producent jako podmiot współkształtujący warunki pracy w branży filmowej

W rozdziale pierwszym niniejszej pracy szeroko opisałem realia zmian ustrojowych i gospodarczych, które doprowadziły do obecnego kształtu rynku audiowizualnego, oraz czynniki, którym podlega on w ostatnim czasie. Przede wszystkim, istotna dla teraźniejszej sytuacji jest wytworzona w tym kontekście społecznym i gospodarczym struktura rynku audiowizualnego, który cechuje niestabilność, duże rozproszenie oraz - szeroko rozumiany - „brak reguł”. W artykule dla portalu interia.pl Sylwia Szostak nazywa ten stan filmowego świata wręcz „wolną amerykanką”¹⁵⁷. Dalej, w tym samym tekście, autorka przywołuje słowa prawniczki Igi Bałos, która wskazuje, że taka sytuacja wynika z braku aktów prawnych regulujących pracę w branży filmowej. Jej zdaniem przepisy w Polsce nie są dostosowane do pracy filmowców i panuje duże niezrozumienie istoty tej pracy, stąd brak odpowiednich przepisów.

Jak wspomniałem wcześniej, kreśląc obraz rynku filmowego, dziś niewiele firm produkcyjnych ma stałe siedziby czy zespoły produkcyjne, wiele z nich tworzy tego typu struktury jedynie na czas projektu, co ma konsekwencje dla obu stron - producentów i ekip. Oznacza de facto tworzenie środowiska pracy za każdym razem od nowa, przy jednoczesnym dużym udziale czynników zmiennych przy każdej produkcji. Sprzyja to niebudowaniu stałych więzi i przewidywalnych warunków zatrudnienia, indywidualizmowi i niedbaniu o długotrwałość współpracy, ponieważ producenci nie są w stanie obiecać ekipom ciągłości zatrudnienia, a ekipy są stale niepewne swojej przyszłości więc ponad relacje muszą przedłożyć prostą walkę o przetrwanie i utrzymanie się. Praca i relacja z pracodawcą ma więc zwykle charakter tymczasowy i jest w wiecznym stanie *kształtowania się*.

Pisałem również o istotnym fakcie, że ponad trzydzieści lat transformacji naszej gospodarki, ukształtowało bardzo różnorodny rynek produkcji audiowizualnej. Istnieją na nim duże studia, które powstawały w latach 90. i dziś świetnie prosperują realizując głównie produkcję wykonawczą, jak

¹⁵⁷ S. Szostak, *Robienie filmu w Polsce "boli"? Realia pracy filmowców i walka o lepsze warunki*, Interia.pl, 4.05.2024, <https://film.interia.pl/raport-off-camera/news-robienie-filmu-w-polsce-boli-realizacja-pracy-filmowcow-i-walka-,nld,7488577> [dostęp: 15.01.2025].

m.in. Akson Studio czy Opus Film. Są firmy, takie jak Madants czy Lava Film, które głównie kręcą międzynarodowe koprodukcje, czy specjalizujące się w serwisach produkcyjnych jednostki takie jak Film Poland Productions prowadzone przez Krzysztofa Sołka. Największą część rynku stanowią jednak takie studia jak Telemark, Shipsboy, Watchout Studio czy Koi Studio, które powstawały już po narodzinach PISF i robią w ramach swoich firm bardzo różnorodną produkcję, od filmów fabularnych, przez dokumentalne czy animowane po serialową produkcję wykonawczą a nawet mikrobudżety czy reklamy. Takie studia nie specjalizują się w konkretnym typie produkcji i korzystają ze zdywersyfikowanych źródeł środków z których finansują projekty: są to środki publiczne, budżety zapewnione przez zleceniodawców, wkłady prywatnych inwestorów, pieniądze zapewnione przez koproducentów. Wszystkie te firmy w mniejszym lub większym zakresie korzystają z tych samych, dostępnych na rynku profesjonalistów, którzy najczęściej również parają się udziałem w bardzo różnych projektach pod kątem skali i możliwości. W członkach ekip może to rodzić automatyczne wyobrażenie, że warunki pracy są zawsze takie same lub podobne jeśli pracują u danego producenta i w swoich wyobrażeniach mogą nie uwzględniać różnych typów produkcji.

W praktyce fakt, że wiele firm robi różnorodną produkcję przy jednoczesnym braku rozmaitych zasad i definicji, co dany typ produkcji oznacza i jakie ma ramy, znaczy mniej więcej tyle, że każda firma ma prawo go zdefiniować po swojemu i zrealizować podług dostępnych sobie środków i bazując na własnych osobistych doświadczeniach. Tworzy to często sytuację trudną dla obu stron. Zarówno dla producenta (a w dalszej części procesu powstawania filmu dla wykonawcy produkcji jakim jest kierownik produkcji) jak i dla ekip filmowych. W Polsce, inaczej niż w innych europejskich krajach, takich jak choćby Niemcy czy Francja, nie istnieje obowiązująca branżowa definicja np. projektu niskobudżetowego lub dysponującego „normalnym budżetem”, za którymi szłyby konkretne reguły i finansowo-czasowe zasady takiej produkcji znane zarówno producentom jak i ekipom. Stanowiłyby one pewnego rodzaju stały fundament współpracy w danym projekcie i świadomość realiów w jakich obie strony mogłyby się poruszać we wzajemnej komunikacji. Wprawdzie mikrobudżet posiada swoją definicję i choćby na stronie internetowej PISF można się dowiedzieć, ile wynosi budżet takiego filmu, a wokół produkcji wykonawczej dla platform panuje stereotyp „że w takim typie produkcji są pieniądze na wszystko”, a w związku z tym można żądać wysokiego wynagrodzenia. Nigdzie nie ma jednak wypracowanych wiążących definicji, jakie realia towarzyszą jakim projektom, co powinno być zapewnione zaangażowanym w każdy typ produkcji twórcom, czy jakiej wysokości wynagrodzenia mogliby oczekiwać i czy byłoby ono adekwatne do

budżetu danej produkcji. W praktyce oznacza to, że obie strony - zarówno producent, jak i ekipy - doświadczają pola do nadużyć, przestrzeni dla bezradności, ale także konfliktów wynikających z niezrozumienia lub zawiedzionych oczekiwań.

Opisałem w ustępie pierwszym w tym rozdziale, jak realia pracy w branży wpływają na ekipy, natomiast w tak skonstruowanym świecie filmowym szczególną i niełatwą pozycję ma producent filmowy (a w dalszej części procesu - kierownik produkcji). W myśl ustawy o kinematografii z 2005 roku producent to osoba fizyczna, prawna lub jednostka organizacyjna, która: „[...] *podejmuje inicjatywę, faktycznie prowadzi i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji filmu*”¹⁵⁸. Producent podlega zasadom panującym na rynku, ma pewne narzędzia, aby warunki pracy kształtować; jednocześnie zna ograniczenia zarówno danego projektu, jak i widzi całokształt procesu jako osoba, która jest w nim od początku do samego końca. Jako jedyna osoba w projekcie musi oszacować siły (i finanse) na bardzo długi maraton, który wielokrotnie może zmienić swoje trajektorie i skrócić w zupełnie niemożliwym do przewidzenia kierunku, znacznie rozciągającym projekt w czasie lub generującym ogrom dodatkowych, nieplanowanych kosztów. W tym samym czasie poszczególne zawodowe grupy, twórcy czy technicy filmowi, często mają do pokonania sprint: są zatrudnieni na krótszy okres czasu, ich praca podlega intensyfikacji w okresie np. zdjęciowym, a także w procesie kształtowania swoich warunków pracy (czyli np. negocjowania umowy) kierują się w działaniach partykularnymi interesami, często próbując wywalczyć jak najwięcej dla siebie. Nie mają jednak często wiedzy i świadomości swojej zależności od innych grup współtworzących film, a często również wyobrażenia o tym, jak wygląda ich praca i z jaką odpowiedzialnością się wiąże. Producent w miarę możliwości musi te indywidualne racje wyważyć, aby móc zrealizować projekt w optymalnych dla niego warunkach i dopełnić zapisów umowy ze zleceniodawcami, instytucjami i koproducentami. Przy czym to producent podlega rozmaitym naciskom poszczególnych grup zawodowych (np. zmwom wewnątrz nich), pewnym historycznym uwarunkowaniom (z racji dziejowych pewne grupy lub pionierzy dysponują większymi przywilejami choćby dlatego, że historycznie zaczęły walczyć o swoje prawa wcześniej lub są grupami lepiej skonsolidowanymi) czy też wymogom zleceniodawców (np. wymagających zatrudnienia konkretnych profesjonalistów filmowych przy ich produkcjach mimo dyskusyjnej konieczności spożytkowania części środków na produkcję na tego typu zatrudnienie). Producent, będąc zatem głównym adresatem wniosków i postulatów poszczególnych grup

¹⁵⁸ Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, s. 3.

zawodowych, w pewien sposób za każdym razem do podziału trzyma w rękach ten sam tort, który w obecnych czasach musi podzielić między coraz więcej chętnych. Staje się to coraz trudniejsze w obliczu wspominanych przeze mnie w rozdziale pierwszym stale rosnących kosztów produkcji filmowej. Zjawisko opisywała w już w 2019 roku m.in. Alicja Grawon-Jaksik, ówczesna prezeska KIPY, w wywiadzie dla „Magazynu FilmPro”: *„Produkcja filmowa i serialowa rośnie, a koszty idą w górę, droższa staje się przede wszystkim część usługowa, ale budżety filmowe nie rosną, bo projekty mają wciąż ten sam próg rentowności. Trzeba pamiętać, że milionowe wyniki nie są osiągalne dla wszystkich, a długofalowe zarabianie przez film na różnych polach eksploatacji nie jest modelem, na którym może oprzeć się każda firma”*¹⁵⁹. To zjawisko spotęgowane przez pandemię i coraz bardziej przyciskające producentów do ściany, w praktyce oznacza, że wielu producentów zarządza coraz bardziej skomplikowanym organizmem produkcji filmowych w coraz trudniejszych realiach i przy coraz bardziej ograniczonych środkach. Raport przygotowany przez KIPA i PWC w 2023 roku przedstawiający kondycję polskiego sektora produkcji audiowizualnej nadmienia: *„Dla 79,7 proc. producentów wzrost kosztów wynagrodzeń ekipy filmowej w związku z wysoką inflacją to największe utrudnienie w realizacji produkcji - problemy w płynności finansowej mogą skutkować przestojami w płatnościach bieżących faktur, brakiem możliwości terminowej realizacji zobowiązań wobec ekip czy cięciami kosztów, co bezpośrednio przekłada się na dobrostan osób zatrudnionych w branży filmowej. Istotne zatem, aby w całej dynamice interesów i potrzeb poszczególnych grup zawodowych dostrzec również trudną sytuację producentów, którzy ponoszą ogromną odpowiedzialność w tym finansową za swoje projekty a działają bez instytucjonalnego wsparcia i finansowego zabezpieczenia”*¹⁶⁰.

Nie bez wpływu na obecny kształt rynku filmowego w Polsce pozostaje również opisywany przeze mnie w pierwszym rozdziale niniejszej pracy duch rozumienia filmu przede wszystkim jako sztuki oraz wciąż żywy mit reżysera jako demiurga. Wkłada on bowiem w proces powstawania filmu założenie przestrzeni na kreatywność, spontaniczność, pojawiające się na ostatnią chwilę pomysły i odstępstwa od wcześniejszych ustaleń lub miejsca na podjęcie decyzji „już na planie”. W praktyce wszystkie te czynniki wpisujące w codzienność filmowców istnienie pewnej elastyczności zamiast egzekucji konkretnych ustaleń i trzymania się reguł oznaczają dla produkcji dodatkowe koszty. Jedna spontaniczna decyzja na planie, może np. wygenerować nieprzewidziane duże wydatki na

¹⁵⁹ D. Kuźma, *Warto rozmawiać*, „Magazyn Filmpro”, 2019, nr. 3, s. 73-74.

¹⁶⁰ Raport PWC i KIPA o kondycji polskiego sektora AV i współpracy z sektorem bankowym, s. 3.

etapie choćby tworzenia efektów specjalnych i postawić producenta w sytuacji niekomfortowej i nieodwracalnej. Walka o jakość, ale też reżyserska walka o artystyczną wolność, to zresztą częste pole przekraczania granic w procesie powstawania filmu. Po pierwsze, branża filmowa wciąż przyciąga wiele osób o wysokiej wrażliwości i cechujących się idealizmem - dotyczy to także osób pracujących jako producenci. W przypadku ekip bywa, że objawia się ona w postawie entuzjazmu, nadmiernej pracowitości lub ambicji. Ekipy filmowe pracują więcej, ciężiej i dłużej na jakość, która przekracza finansowo-czasowe możliwości projektu. Praca przy ciekawym projekcie, który daje wyzwania i może dać wybranym członkom ekipy rozpoznawalność lub możliwość realizacji swoich artystycznych ambicji, może wygenerować wysiłek ponad ustalenia i walkę o jakość wbrew realnym warunkom projektu. Pojawia się to szczególnie u przedstawicieli pionów kreatywnych, których praca na ekranie jest bezpośrednio widoczna: reżysera, operatora, kostiumografa czy scenografa. Dotyczy to również głównie osób o słabszej lub mniej stabilnej sytuacji zawodowej, „klasy średniej” środowiska filmowego, która wciąż walczy o pozycję lub utrzymanie i nie stać jej na wyraźne stawianie granic lub odmowę pracy po godzinach. Po drugie, wspomniana walka o wyższą jakość objawia się we wspomnianych planach pracy i „przepchniętych na siłę kalendarzówkach”, które już właściwie z góry oznaczają nadgodziny czyli pracę ekipy w nadwyrężającej ją liczbie godzin a będące dla producenta oszczędnością.

Jednak wciąż kolejne pokolenia filmowców, także w toku edukacji, są utwierdzane w przekonaniu, że film to sztuka wymagająca poświęceń, przekroczeń, założonego z góry braku granic, który pozwoli jej się w pełni realizować. W środowisku filmowym pracują jeszcze przecież pokolenia twórców i techników, które pamiętają czasy opisywane przez mnie w pierwszym rozdziale, transformację ustrojową i okres braku zatrudnienia, niedoboru i wypożyczania wszystkiego za darmo lub za przysługę jak podczas realizacji filmu *Śmierć jak kromka chleba*. Przez te ponad trzydzieści lat od upadku komunizmu rynek filmowy jednak urósł, tempo pracy przyspieszyło, skala produkcji skomplikowała się, ekipy znacznie powiększyły, technologia się zmieniła, organizacja pracy również. Dziś już nawet nie da się tak pracować, aby reżyser był demiurgiem mającym wpływ na każdą decyzję na planie, bo tych decyzji jest kilkakrotnie razy więcej niż dekadę temu, a i każda z nich bezpośrednio przelicza się na koszt produkcji. A w przypadku produkcji wykonawczej nawet artystyczne decyzje leżą często w choćby w częściowej mierze w rękach zleceniodawców nie artystów. Nagminną jednak figurą w polskim środowisku filmowym jest ukształtowana przez ostatnie trzy dekady schizofrenia między filmem jako produktem a filmem

jako dziełem sztuki. To wszystko spowodowało, że obecny system produkcji utknął w rozkroku. Na polskim rynku filmowym powstają bardzo różne produkcje, od mikrobudżetów po serwisy dla zagranicznych firm, każdy z tych rodzajów produkcji rządzi się innymi prawami i dysponuje innymi możliwościami budżetowo-czasowymi, jednak ogólna sytuacja w branży w praktyce często miesza porządki różnych produkcyjnych światów i sięga po tę walkę o jakość wyższą niż możliwości finansowe z racji ambicjonalnych pobudek. Bywa, że dzieje się za zgodą ekipy, bywa jednak, że dzieje się to wbrew jej woli i kosztem jej komfortu, bowiem gdzie jedni dają się ponieść duchowi tworzenia sztuki, tam inni postrzegają swoją pracę jako usługę świadczoną w określonych granicach.

Realia powstawania produkcji audiowizualnych skomplikowała nie tylko pandemia z 2020 roku, ale także 2019 rok. Dla historii samoregulacji w branży filmowej jest on o tyle znaczący, że dopiero od tego roku istnieje możliwość zrzeszania się samozatrudnionych, czyli znakomitej większości osób pracujących w środowisku. *„W praktyce wskutek nowelizacji prawo koalicji nabyły również osoby wykonujące pracę zarobkową na podstawie umów cywilnoprawnych. Osoby te mogą obecnie wpływać na kształtowanie regulacji wewnętrzzakładowych (np. regulaminu pracy i wynagradzania) czy podlegać szczególnej ochronie przed rozwiązaniem ich umowy”*¹⁶¹. Zmiana zaowocowała przede wszystkim powstaniem dosyć aktywnego Związku Zawodowego Filmowców, który składa się z 13 czynnych sekcji zawodowych (w planie ma rozwój kolejnych) i skupia ponad 1500 członków. Jest to jedyna organizacja w Polsce gromadząca przedstawicieli wszystkich zawodów filmowych. Działalności związku towarzyszy także mobilizacja przedstawicieli różnych innych zawodowych gildii pracujących na rzecz polepszania swoich warunków zatrudnienia i przywilejów, m.in. Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady oraz Gildii Polskich Charakteryzatorów Filmowych, Telewizyjnych i Teatralnych, co powoduje coraz śmielsze wysuwanie postulatów przez kolejne grupy zrzeszające profesjonalistów filmowych.

Podczas panelu „Regulacje czasu pracy w branży filmowej” na Gdynia Industry, przewodniczący Związku Zawodowego Filmowców Witold Płociennik wyjaśnił, że związek powstał, aby zadbać o jakość pracy. *„Chcemy budować, a nie tworzyć bariery, tylko wspólnie z reżyserami i członkami ekipy wypracować standardy pracy, żeby nam wspólnie się lepiej pracowało”*¹⁶² - mówił. Jednym z

¹⁶¹ K. Kanclerz, *Rewolucyjna odsłona związków zawodowych*, Sołtysiński&Kawecki, 21.01.19, <https://skslegal.pl/rewolucyjna-odslona-zwiazkow-zawodowych/> [dostęp: 9.12.2024].

¹⁶² O. Salwa, *Gdynia Industry: podsumowanie 3. dnia 15 września...*, op.cit [dostęp: 15.01.2025].

czołowych przedsięwzięć Związku Zawodowego Filmowców jest dążenie do sformułowania i objęcia wszystkich uczestników rynku audiowizualnego układem zbiorowym. Inspiracją działań ZZF są zagraniczne regulacje. Jak pisze Sylwia Szostak, związek wzoruje swoją działalność na amerykańskiej IATSE (International Alliance of Theatrical Stage Employees), brytyjskiej BECTU (Broadcasting, Entertainment, Communications and Theatre Union) czy niemieckiej Ver.di. *„W każdym z tych krajów istnieje model współpracy związków zawodowych z odpowiednimi organizacjami producentów, czyli podpisane przez obie strony porozumienie określające warunki pracy do którego dąży również ZZF. Aktualnie trwają prace nad dokumentem, który będzie zawierał wytyczne dotyczące ogólnych zasad pracy w branży filmowej”*¹⁶³. Jak dodaje dalej autorka, ZZF pragnie doprowadzić do sytuacji, gdy wszystkie organizacje filmowe podpiszą się pod wspólnym dokumentem określającym czas i bezpieczeństwo pracy oraz zasady zawierania umów. Ma to przyczynić się do profesjonalizacji rynku oraz standaryzacji wzajemnych zawodowych relacji środowiskowych. W procesie przygotowania dokumentu, stroną negocjacyjną jest KIPA i Gildia Producentów Polskich, choć, jak zauważa Szostak, żadna z tych organizacji nie ma statusu organizacji pracodawców. W polskiej branży filmowej nie ma takiej instytucji, co zasadniczo utrudnia prace nad układem zbiorowym. Reprezentująca producentów podczas panelu „Regulacje czasu pracy w branży filmowej” Natalia Grzegorek zwróciła uwagę, że postulowane przez ZZF zmiany generują koszty. Określiła też pracę w produkcji jako dbanie o cały ekosystem filmu, łącznie z kosztami i strukturą finansowania, przyznając jednocześnie, że członkowie takich organizacji jak KIPA czy Polska Gildia Producentów są zwolennikami podnoszenia jakości pracy.

Jednak wobec kolejnych śmielej zwierających szyki i konsolidujących się grupach profesjonalistów praca producentów i kierowników produkcji staje się coraz bardziej skomplikowana i czyni coraz bardziej niemożliwym zaspokojenie wszystkich potrzeb i interesów przy organizacji produkcji filmowej. Producenci muszą cały czas uwzględniać zmieniającą się sytuację rynkową i stawiać jakby po drugiej stronie barykady w negocjacjach, rozumiejąc postulaty poszczególnych grup, a jednocześnie nie mogąc ich wszystkich uwzględnić przy organizowaniu pracy. Walczący o różne prawa i przywileje profesjonaliści ze świata filmu często nie rozumieją, że ekipa filmowa to jeden organizm. Przesadne naciski na realizację partykularnych interesów danych grup długofalowo prowadzą do pogłębiania już i tak istniejących nierówności (w płacach czy warunkach pracy) a w skrajnych przypadkach mogą grozić paraliżem rynku. W 2023 roku w emocjonalnym wpisie w

¹⁶³ S. Szostak, *Związki zawodowe część I-dlaczego są potrzebne?...*, op.cit, s. 107.

mediach społecznościowych kierowniczka produkcji Jadwiga Dziurma napisała: „*Stawki galopują niczym żrebaki po poloninach... Większość członków ekipy przestała mieć umiar. Jeśli od ostatniego roku "modlę się" o zapaść na rynku filmowym, to znaczy, że chyba mocno coś jest nie tak. Czy ktoś w końcu zderzy się z rozumem? Czy tak trudno jest zrozumieć, że produkcja/producenci nie leżą jak Sknerus McKwacz na górach złotych monet, że latając jedną dziurę, tworzymy inną. Mamy absolutnie patologiczny system wynagrodzeń, nie są brane pod uwagę doświadczenie/staż pracy, hierarchia/stanowisko i to jaką to niesie odpowiedzialność, trudność projektu etc*”¹⁶⁴ - pisała Dziurma.

Reprezentujący KIPĘ Tomasz Morawski, producent i kierownik produkcji, podczas panelu „W stronę samoregulacji” na konferencji SFP w Serocku 2023 roku stwierdził: „*Każda produkcja jest prototypem i będzie działać inaczej, w zależności od tego - na przykład, czy zdjęcia odbywają się na Syberii czy w koprodukcji z Izraelem*”¹⁶⁵. Stąd - wskazywał Morawski - wpływa trudność stworzenia pewnych stałych warunków, którymi można by objąć całość produkcji w Polsce i pewne ustalenia przyjąć „raz na zawsze”. Kształtujący warunki pracy w danym projekcie producent stoi na linii frontu negocjacji z koproducentami, instytucjami finansowymi, zleceniodawcami, prywatnymi inwestorami czy platformami. Pojawiające się po tamtej stronie oczekiwania, ograniczenia i możliwości powodują, że także producent ma limitowane szanse zareagowania na oczekiwania ekip, a utworzenie żelaznych i aplikujących się do każdego projektu warunków jest praktycznie nierealne - każdy projekt będzie miał swoją specyfikę w której ułożenie układanki uniemożliwi spełnienie pewnych oczekiwań. Umowy produkcyjne z platformami czy zleceniodawcami można negocjować, ale wyniki tych negocjacji mogą być różne w zależności od doświadczenia, pewności siebie czy siły przebiccia danego producenta. To, co jednemu producentowi może się udać wynegocjować z danym zleceniodawcą, dla innego może być nie do przejścia. Postulaty danych ekip czasami stają w sprzeczności z możliwościami producentów, o czym wspominał na konferencji w Serocku producent „Bożego Ciała” mówiąc, że „*sam stara się uwzględnić przedstawione na sali oczekiwania scenarzystów. Jednak trudno będzie stworzyć jeden wzór umowy ze scenarzystami, gdyż platformy i telewizje mają swoje własne umowy, słabo negocjowalne*”¹⁶⁶. W praktyce więc producent zawsze będzie musiał wybrać czyjś dyskomfort i będzie to dyskomfort danej grupy

¹⁶⁴ <https://www.facebook.com/jdziurma> [dostęp: 15.01.2025].

¹⁶⁵ A. Wróblewska, *Konferencja w Serocku (cz. III). Potrafimy się dogadać...*, op.cit [dostęp: 9.12.2024]

¹⁶⁶ A. Wróblewska, *Kwietniowe spotkanie w Serocku (II). Spotkać się w pół drogi...*, op.cit [dostęp: 9.12.2024].

zawodowej lub wręcz całej ekipy, która np. będzie pracowała w dyskomforcie krótkiego czasu przygotowań do projektu panującym przy pracy z platformami streamingowymi czy w dyskomforcie konieczności wzięcia na siebie większej ilości obowiązków, jak przy realizacji projektów mikrobudżetowych. Anna Wróblewska pisała w relacji z panelu w Serocku, że: *„zdaniem producentów, zapis „na twardo” daje możliwość ręcznej polityki wobec producentów, obawiają się [oni-przyp. M.S] sytuacji, w której regulamin staje się niezashużonym batem na producenta czy narzędziem nadmiernej kontroli”*¹⁶⁷. Jak jednak zauważyła podczas panelu charakteryzatorka Aneta Brzozowska, odnosząc się do trudności stworzenia jednakowych warunków, którymi można byłoby objąć całość polskiej produkcji audiowizualnej, środowisko filmowe ten kłopot rozumie, ale potrzebuje punktu odniesienia. Biorący udział w dyskusji Witold Płóciennik wspomniął o możliwości odstępstwa od regulaminu w postaci zapisu kontrakcie jako formule do której mógłby się odwołać producent niemający szansy spełnić wszystkich warunków umowy zbiorowej.

Podczas tego samego panelu, montażysta Wojciech Jagiełło zauważył natomiast: *„Jeszcze kilka lat temu nasz rynek traktowany był jako chaotyczny, dla partnerów zagranicznych te regulaminy są ważne”*¹⁶⁸. Jak dodaje w swoim artykule Dagmara Romanowska, kraje europejskie rzeczywiście mogą być dla nas przykładem, także dlatego, że funkcjonujemy częściowo w ramach tych samych przepisów europejskich. Ściąga do nas coraz więcej zagranicznych produkcji, serwisów produkcyjnych czy koprodukcji, co polskim filmowcom pozwala zetknąć się z innymi systemami organizacji produkcji i zainspirować się rozwiązaniami. Niemniej jednak, autorka zauważa, że w Polsce wspólna walka organizacji i związków nie zawsze jest prosta ze względu na pojawiające się różnice interesów¹⁶⁹.

Romanowska w tym samym artykule powołuje się na słowa Ireny Gruca-Rozbickiej, która wskazuje, że dobrym przykładem dla Polski pod kątem działania rynku audiowizualnego byłyby Niemcy. To rynek o wysokim stopniu regulacji, którego jednym z największych osiągnięć jest właśnie umowa zbiorowa. *„Zawarte w roku 2013 porozumienie, wraz z późniejszą, bardzo ważną aktualizacją z 2021, obejmuje wszystkie gałęzie branży audiowizualnej, w tym tak szczegółowe zapisy, jak liczba godzin pracy, urlopy czy tzw. gotowość do pracy. Jasno określa okoliczności, w*

¹⁶⁷ A. Wróblewska, *Konferencja w Serocku (cz. III). Potrafimy się dogadać...*, op.cit [dostęp: 15.01.2025].

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ D. Romanowska, *Zrzeszeni lokalnie i globalnie*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2024, nr. 11, s. 28.



II. 2. Konferencja Stowarzyszenie Filmowców Polskich „W nowej rzeczywistości” 27-29.10.2023.
fot. Borys Skrzyński / SFP

których pracownicy filmowi powinni być wynagradzani za tego typu okresy. (...) Rynek niemiecki tym różni się od polskiego, że w branży filmowej większość osób zatrudniona jest na podstawie umowy o pracę, nie umów cywilno-prawnych lub B2B. Nie oznacza to, że nie ma szarej strefy, ale regulacje pokroju umowy zbiorowej sprawiają, że sytuacja pracowników filmowych jest znacznie bardziej stabilna”¹⁷⁰. Jak dodaje Gruca-Rozbicka, umowa zbiorowa wyznacza standardy dla całego sektora, ale istnieją też umowy szczegółowe, dotyczące określonych rodzajów produkcji, np. debiutów i filmów studenckich, a także grup zawodowych, np. aktorów. Egzekwowanie postanowień umowy zbiorowej w Niemczech jest stale monitorowane i, jak podkreślała rozmówczyni Dagmary Romanowskiej, z ankiet wynikało, że pracownicy zatrudnieni przez podmioty będące sygnatariuszami umowy zbiorowej, dużo częściej otrzymywali terminowo wynagrodzenie, mieli zapewniony tzw. socjał, mało nadgodzin, a gdy te się zdarzały, były adekwatnie płacone. To jednoznacznie pokazało pozytywny wpływ umowy zbiorowej na dobrostan i status pracowników świata filmu w Niemczech. Dlatego Gruca-Rozbicka uważa, że polski rynek mógł czerpać z niemieckiego właśnie głównie w zakresie inspiracji prawnych, dzięki którym zawieszono umowę zbiorową, aktywności organizacji, które, współpracując ze sobą ponad podziałami i konfliktami interesów, są w stanie się dogadać a także dzięki istnieniu organizacji weryfikujących przestrzeganie zapisów umowy zbiorowej w późniejszych działaniach na rynku. Jak

¹⁷⁰ Ibidem, s. 28.

jednak podkreśla ekspertka, niemieckie społeczeństwo cechuje duża kultura prowadzenia dyskusji nakierowana na konsensus. W Polsce, jej zdaniem, rozmowy wyglądają bardziej burzliwie.

Świadczyć o tym może choćby wspomniany panel o samoregulacji w Serocku, który na łamach portalu SFP relacjonowany był jako wydarzenie, które nie tylko zebrało najliczniejszą widownię na trzydniowej konferencji, ale także wzbudziło najwięcej emocji¹⁷¹. Z jednej strony polska branża filmowa chciałaby reguł porządkujących pracę, bo towarzyszące obecnie środowisku zmęczenie, wypalenie i rosnące tempo produkcji stają się nie do zniesienia. Z drugiej strony, mocny wciąż duch tworzenia sztuki wymagający swobody i wolności, a także producencka świadomość ograniczeń oznacza strach przed jakimikolwiek twardymi zapisami, które mogą również skomplikować pracę. Dla jednych mogą one oznaczać większy spokój, dla innych mogą okazać się pułapką generującą koszty. Zwykle, codzienne filmowe problemy, które wymagają ludzkiej reakcji potraktowane surowym regulaminem, mogą stać się dla producenta dużym kłopotem. Stąd też dyskusję nad regulacjami na polskim rynku filmowym utrudnia nie tylko gorąca atmosfera, rozbieżność interesów, rozmiar samej branży i jej różnorodność czy wewnętrzne podziały, ale także nasza historia i uformowana w niej mentalność. Surowych zasad nie boją się tylko producenci, ale także twórcy, którzy dla wyznającym korporacyjne zasady platform pracują ledwie od kilku lat, a edukację wciąż odbierają w duchu kina jako sztuki. Aktualny poziom dyskusji wskazuje na to, że wszyscy jeszcze próbują mieć wszystko, nie godząc się z tym, że poważniejsze regulacje oznaczają mniej swobody i profesjonalizacja branży musi mieć swoją cenę. A o tym, jak mocne są wciąż wolnościowe postawy, niech świadczą słowa operatora Łukasza Żala z czasów pracy nad jego pierwszym amerykańskim filmem, *Może pora z tym skończyć* (2020) Charliego Kaufmana. W wywiadzie dla „Magazynu Filmowego SFP” Żal wyznawał: „*Amerykańskie plany rządzą się jednak swoimi zasadami, bo tam wszystko jest regulowane przez związki zawodowe, więc często nie mogliśmy pozwolić sobie niestety na takie działania, jakie chcieliśmy. Tak samo w pionie operatorskim. Jeśli nie było na planie człowieka od podglądu, nie mogliśmy włączyć w kamerze podglądu. Każdy ma konkretne zadania do wykonania i jest w tak wyznaczonych ramach w pełni profesjonalny, ale brak elastyczności i spontaniczności był dla kogoś takiego ja jak, nauczzonego rzeźbić kadry w trakcie zdjęć, naprawdę mocno uciążliwy*”¹⁷².

¹⁷¹ A. Wróblewska, *Konferencja w Serocku (cz. III). Potrafimy się dogadać...*, op.cit [dostęp: 15.10.2025].

¹⁷² T. Kazański, *Kontrolowany chaos*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2020, nr. 10, s. 53.



Il. 4. Przedstawiciele najważniejszych organizacji działających na polskim rynku audiowizualnym po podpisaniu 6 maja 2025 roku porozumienia rekomendującego „Zasady Pracy Przy Produkcjach Filmowych i Serialowych”. fot. Wojciech Olkuśnik/East News/SFP

Mimo to, w maju 2025 roku udało się osiągnąć pierwszy, duży i przełomowy krok, do przełamania wieloletniego impasu. 6 maja 2025, po trzech latach rozmów, przy udziale trzynastu najważniejszych organizacji filmowych w Polsce (m.in. Gildii Montażu i Postprodukcji GMP, Gildii Polskich Charakteryzatorów, Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady, Gildii Scenarzystów Polskich, Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, Polskiego Stowarzyszenia Montażystów PSM, Związku Zawodowego Filmowców i Stowarzyszenia Autorki i Autorów Zdjęć Filmowych PSC) podpisano porozumienie rekomendujące „Zasady pracy przy produkcjach

filmowych i serialowych”. Jak czytamy w dokumencie opisane w nim zasady pracy: „*obowiązują wszystkich członków ekipy filmowej: twórców, artystów wykonawców, ekipę pomocniczo-twórczą, ekipę techniczną - wykonujących swoją pracę: w biurze (w tym pion produkcji), na planie i w innych koniecznych do tego miejscach; w okresie przygotowawczym, zdjęciowym i w trakcie*

zamknięcia okresu zdjęciowego”¹⁷³ Porozumienie precyzuje m.in. długość dnia zdjęciowego oraz to co się w niego wlicza, zasady dotyczące pracy ekipy w dni inne niż dzień zdjęciowy, limity dotyczące długości pracy w tygodniu, zasady dotyczące minimalnego odpoczynku, reguły związane z występowaniem nadgodzin a także zasady dotyczące posiłków przysługujących ekipie w dniu pracy, transportu oraz zakwaterowania w przypadku zdjęć poza miejscem zamieszkania. Dokument rekomenduje także obowiązki wynikające z ubezpieczenia członków ekipy przez producenta na czas pracy oraz sugeruje zasady dotyczące przekazywania informacji ujętych w harmonogramie pracy, planach pracy oraz kalendarzówce. Natalia Grzegorzek, która jako wiceprezeska Polskiej Gildii Producentów złożyła pod zasadami podpis w imieniu producentów mówiła: „Przyznam, że wypracowanie tego dokumentu nie było łatwe, ale to wysiłek, który będzie procentował w kolejnych latach. Odbiliśmy wiele trudnych, ale bardzo poruszających rozmów. Szczerze przedstawiliśmy wzajemne postulaty kilkunastu grup zawodowych zaangażowanych w powstanie filmu. Dzięki temu lepiej się poznaliśmy i staliśmy się bardziej wrażliwi na wzajemne potrzeby. Jestem przekonana, że szczerłość, która jest fundamentem tego porozumienia sprawi, że choć nie ma ono mocy prawnej, to będzie przez wszystkich przestrzegane”¹⁷⁴. Portal filmowy SFP nazwał podpisanie zasad wydarzeniem wręcz „historycznym”¹⁷⁵, a składający podpis pod dokumentem Witold Płóciennik ze Związku Zawodowego Filmowców uznał go za „ogromny sukces całego środowiska filmowego”¹⁷⁶. I choć w istocie jest to ogromny krok ku profesjonalizacji polskiego rynku filmowego, zasady mają na razie charakter rekomendacji i nakładają ciężar ich egzekwowania na jednostkę. Przedstawiciele związków zawodowych rekomendują członkom zabieganie o prowadzenie ich zasad w swoje umowy przy ich podpisywaniu i wymaganie, aby znalazły się one w ich treści. Czas pokaże czy będą one w istocie przez członków ekipy przedkładane w negocjacjach umów, a na dalszym etapie respektowane w procesie powstawania filmu.

¹⁷³ *Podpisano porozumienie Zasady Pracy Przy Produkcjach Filmowych i Serialowych*, Filmowcy.art, <https://filmowcy.art/podpisano-porozumienie-w-sprawie-zasad-pracy-przy-produkcjach-filmowych-i-serialowych/> [dostęp: 11.05.2025].

¹⁷⁴ *Historyczne porozumienie na rynku audiowizualnym*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 8.05.2025, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,36621,1,1,Historyczne-porozumienie-na-rynku-audiowizualnym.html> [dostęp: 11.05.2025]

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem.

3.3. Tantiemy z internetu - Przykład osiągnięcia skonsolidowanego środowiska filmowego

Podpisane przez trzynaście gildii i stowarzyszeń „Zasady pracy przy produkcjach filmowych i serialowych” są kolejnym w krótkim czasie przykładem, że branża filmowa nabiera coraz więcej umiejętności w konsolidacji i potrafi doprowadzać trudne sprawy do konsensu nawet po wieloletnich bataliach. Choć, co oczywiste, poszczególne gildie, stowarzyszenia i związki zawodowe walczą głównie o partykularne interesy grup, które reprezentują, bywają tematy, gdzie konsolidacja całego środowiska filmowego jest wręcz konieczna i jest jedyną drogą aby dokonać zmiany. Pojawiają się bowiem sprawy zbyt wielkie lub takie, za którymi stoi tak potężna polityka, że tylko upór wszystkich fachowców filmowych różnych dziedzin i przemówienie jednym, wspólnym głosem może dać filmowcom szansę na realne kształtowanie świata, w którym funkcjonują. Najważniejszym przykładem tego typu skonsolidowanej walki o wspólną sprawę w ostatnich latach była zdecydowanie batalia o tantiemy z internetu, która trwa do dziś.

Sprawa zaczęła się w 2017 roku, kiedy w Europie ruszyły badania dotyczące wynagrodzeń w branży audiowizualnej. Miały one dostarczyć argumentów w prowadzonej debacie o prawach autorskich w UE, w tym o prawie do wynagrodzenia z Internetu. W Polsce tematem zajęto się jeszcze w tym samym roku, m.in. na tradycyjnym Forum Filmu Dokumentalnego i Animowanego Stowarzyszenia Filmowców Polskich podczas Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Na spotkaniu, ówczesna wiceprezes SFP Karolina Bielawska mówiła, że na produkcjach filmowych rozpowszechnianych w internecie zarabiają przede wszystkim platformy i piraci. *„Zarabiają przede wszystkim pośrednicy, uczciwi lub nie, a nie twórcy. Nie jest to zresztą tylko problem polski”*¹⁷⁷ - stwierdzała. *„Jak wiemy, wciąż nie ma tantiem dla twórców z tytułu dystrybucji filmów w internecie. Obecnie trwają prace nad europejską dyrektywą o prawach autorskich, do której zgłoszono już poprawki. Teraz te poprawki muszą zostać przyjęte przez Radę UE i Komisję Europejską, a następnie zaimplementowane do polskiego prawa. SFP prowadzi intensywne działania, których celem jest doprowadzenie do przyjęcia zapisów korzystnych dla środowiska filmowego”*¹⁷⁸ - dodawała. Od tego momentu czas leciał, kształt ustawy był opracowywany a termin wejścia ustawy w życie został wyznaczony na 2021 rok. Niestety, nie dość, że nic nie zmierzało do

¹⁷⁷ A. Wróblewska, 57. KFF. Forum SFP (cz. I). *Tantiemy z internetu, czyste nośniki i definicje*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 15.03.2018, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,25497,2,1,57-KFF-Forum-SFP-cz-I-Tantiemy-z-internetu-czyste-nosniki-i-definicje.html> [dostęp: 4.11.2024].

¹⁷⁸ Ibidem.

zaimplementowania ustawy do polskiego prawa, to jeszcze chwilę później na świecie wybuchła pandemia COVID-19, która przebudowała funkcjonowanie rynku filmowego trwające zresztą do dziś.

W czasie pandemii walka o tantiemy zaostrzyła się. Po pierwsze dlatego, że nagle, gdy z powodu obostrzeń zamknięto kina, twórcy utracili wpływy z emisji ich filmów w ten sposób, a po drugie dlatego, że zamknięte plany filmowe uniemożliwiły artystom jakiegokolwiek zarobkowanie, pozostawiając ich praktycznie bez żadnego wsparcia oraz zabezpieczeń (pisałem o tym w rozdziale pierwszym niniejszej pracy). Nie było wiadomo, ile ta sytuacja potrwa. W ramach tarczy antykryzysowej wprowadzono zmiany w ustawie o kinematografii, przewidujące wprowadzenie opłaty od przychodów podmiotów dostarczających audiowizualne usługi medialne na żądanie na rzecz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Działanie to miało nieść pomoc dla rynku kinematografii w Polsce w związku z pandemią, nie obejmowało jednak przeżywających w czasie lockdownu szczyt swoje popularności serwisów streamingowych. Głos środowiska w sprawie przemawiał wówczas przede wszystkim ze strony SFP. W liście Marszałka Senatu RP Tomasza Grodzkiego, ówczesny prezes SFP Jacek Bromski, pisał: *„Chciałbym zwrócić uwagę, że serwisy streamingowe i operatorzy VoD i tak działają w Polsce na uprzywilejowanych zasadach. W przeciwieństwie do pozostałych uczestników rynku medialnego, jako jedyni nie mają obowiązku uiszczania tantiem na rzecz twórców i wykonawców (np. aktorów). Nadawcy telewizyjni, operatorzy kablowi i satelitarni, dystrybutorzy płyt DVD, kina, hotele – wszystkie te podmioty przekazują wynagrodzenia autorom i wykonawcom za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania. Serwisy internetowe jak dotąd pozostają w Polsce poza jakąkolwiek tego typu regulacją – nie płacą żadnych tantiem. Ten brak równowagi powinien zostać jak najszybciej zniesiony, co jest szczególnie widoczne w obecnym okresie pandemii, kiedy większość życia kulturalnego, nie tylko filmowego, przeniosła się do Internetu. Aby zapewnić twórcom godziwe i stabilne wynagrodzenie z eksploatacji internetowej ich dzieł, wystarczy prawidłowo implementować przepisy dyrektywy 2019/790 z 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym. Termin na wdrożenie tej dyrektywy przez wszystkie państwa unijne upływa w czerwcu przyszłego roku, ale w większości krajów przepisy te albo już zostały przyjęte albo są na zaawansowanej ścieżce legislacyjnej”*¹⁷⁹. W marcu 2021 roku głos w sprawie zabrały organizacje europejskie SAA - Stowarzyszenie Twórców Audiowizualnych konsolidujące europejskie organizacje zbiorowego

¹⁷⁹ *Tantiemy z Internetu. Apel do Marszałka Senatu RP*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 6.05.2020, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,30138,2,1,Tantiemy-z-Internetu-Apel-do-Marszalka-Senatu-RP.html> [dostęp: 5.12.2024].

zarządzania reprezentujące twórców audiowizualnych oraz AEPO-ARTIS - organizacja non-profit, reprezentująca 36 europejskich organizacji zbiorowego zarządzania wykonawców z 26 krajów. Podczas konferencji reprezentowana była także Polska w osobie Barbary Białowas – reżyserki i członkini SFP-ZAPA. Walka w tym temacie toczyła się bowiem nie tylko u nas, ale w wielu europejskich krajach opieszających we wprowadzaniu dyrektywy.

W 2022 roku podczas Forum Dokumentu i Animacji na Krakowskim Festiwalu Filmowym, wiceprezeska SFP Karolina Bielawska temat tantiem z internetu wskazała jako najważniejszą walkę jaką toczy obecnie SFP: Bielawska mówiła: *„wdrożenie Dyrektywy o prawach autorskich na jednolitym rynku cyfrowym jest kluczowe. Ta ustawa będzie regulować cały rynek internetowy, a najważniejszą sprawą są tantiemy dla twórców. (...) Ważne, żebyśmy jako środowisko byli świadomi, o co walczymy, z kim i po co. To walka Dawida z Goliatem, ale jest możliwa do wygrania”*¹⁸⁰. Dodawała ona, że wielkie firmy dysponują dużymi pieniędzmi i prowadzą lobbing. W porównaniu do ich możliwości, filmowcy stanowią garstkę walczącą o swoje prawa.

Sprawy nabrały dynamicznego rozwoju w 2023 roku, gdy w czerwcu minęły dwa lata od konieczności wprowadzenia dyrektywy przez polski rząd, a nowelizacja wciąż nie weszła w życie. Do zaostrzenia walki przyczyniał się także fakt, że Polska jako jedyna na mapie krajów Unii Europejskiej nie zaimplementowała przepisów obligujących platformy do wypłaty tantiem dla twórców. Tymczasem, w naszym kraju produkcja platform stale rosła, co wciąż nie przekładało się to na zmianę przepisów, zaś polscy twórcy mieli poczucie, że wizyty np. szefa Netflixu Reeda Hastingsa w Polsce i jego spotkania z premierem blokują zmianę ustawodawstwa w naszym kraju. Na Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich na zakończenie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni 2023 zarysowano dramatyczne statystyki: 2,5 mld zł – roczne przychody rynku VOD w Polsce i 0 zł – wysokość tantiem wypłaconych polskim twórcom. SFP wydało w tej sprawie oświadczenie, w którym wyraziło obawę, że Netflix dzieli polskie środowisko filmowe proponując pilotażowy program dodatkowych wynagrodzeń dla polskich twórców. Dotyczyłby on produkcji, które zostaną obejrzone co najmniej w 90 proc. przez 10 milionów widzów na świecie, co uruchamiałoby proponowane w programie dodatkowe wynagrodzenie dla twórców danej produkcji. SFP złożyło także zawiadomienie o podejrzeniu popełnienia przestępstwa, polegającego

¹⁸⁰ A. Wróblewska, *Forum Dokumentu i Animacji (cz. I). Nasze sprawy*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 20.06.2022, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,33296,2,1,Forum-Dokumentu-i-Animacji-cz-I-Nasze-sprawy.html> [dostęp: 6.12.2024].

na zaniechaniu przyjęcia dyrektywy unijnej wprowadzającej tantiemy z internetu. „Prawo unijne zobowiązywało Polskę do wprowadzenia przepisów zapewniających twórcom odpowiednie i proporcjonalne wynagrodzenie od serwisów streamingowych. Termin na implementację dyrektywy o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym upłynął 7 czerwca 2021 roku. Obecnie, Polska jest już ostatnim krajem w całej Unii Europejskiej, w którym nie wdrożono dyrektywy”¹⁸¹.

Podczas konferencji „W nowej rzeczywistości” w Serocku w listopadzie 2023 roku, na panelu SFP z przedstawicielami Związku Zawodowego Filmowców, Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, Gildii Reżyserów, Gildii Scenarzystów, Stowarzyszeń PSC i PSM, Gildii Montażu i Postprodukcji, Związku Zawodowego Muzyków, Gildii Dokumentalistów, prowadzący panel Dominik Skoczek, dyrektor SFP-ZAPA, zaapelował o wspólne wystąpienie do nowego rządu wszystkich gildii i stowarzyszeń i przekazanie postulatów dot. m.in. implementacji dyrektywy o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym. Wtórował mu m.in. reprezentujący Gildię Scenarzystów Grzegorz Łoszewski, apelujący o przygotowanie w tej sprawie listu do nowego rządu w imieniu całego środowiska.



Il. 5. Spotkanie Koalicji filmowców z Prezydentem Andrzejem Dudą w dn. 31 lipca 2024 roku. Tematem rozmów była przyjęta w zeszłym tygodniu przez Parlament nowelizacja ustawy o prawie autorskim. fot. SFP - ZAPA

¹⁸¹ SFP zawiadamia o podejrzeniu przestępstwa w sprawie tantiem, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2.02.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35362,2,1,SFP-zawiadamia-o-podejrzeniu-przestepstwa-w-sprawie-tantiem.html> [dostęp: 4.12.2024].

Kilka miesięcy później, w lutym 2024 roku, organizacje filmowe zaapelowały do Ministra Kultury Bartłomieja Sienkiewicza o zajęcie się tematem tantiem - nowy rząd wykreślił bowiem tę sprawę ze swoich prac legislacyjnych. Pod listem podpisała się Gildia Scenarzystów Polskich, Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych, Stowarzyszenie Auterek i Autorów Zdjęć Filmowych PSC, Stowarzyszenie Filmowców Polskich SFP, Stowarzyszenie Kobiет Filmowców, Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych ZAPA, Związek Zawodowy Aktorów Polskich ZZAP, Związek Zawodowy Filmowców. SFP zorganizowało w kinie Kultura Tantiemowy Sztab Kryzysowy zwołując przedstawicieli całego środowiska do zwarcia szyków w sprawie tantiem. W lipcu stowarzyszenia, związki i gildie sformułowały wspólny list do Marszałek Senatu Małgorzaty Kidawa-Błońskiej o przyjęcie przepisów dotyczących tantiem. Twórcy filmowi pisali w liście: *„Chcemy podkreślić doniosłość i przełomowe znaczenie tej ustawy dla środowiska filmowego. (...) Polskie filmowczynie i filmowcy są zbudowani tym, że po wielu latach ich głos został wreszcie usłyszany i poważnie potraktowany”*¹⁸². Twórcy zaczęli również pikować pod Sejmem. Stowarzyszenia intensywnie prowadziły także swoje akcje próbując dotrzeć do rządzących. Gildia Reżyserów Polskich apelowała do Senatu, Sejmu i Rządu Rzeczypospolitej Polskiej przypominając, że *„wyrównanie praw twórców polskich i europejskich jest po prostu aktem sprawiedliwości dziejowej”*¹⁸³.

26 lipca 2024 roku Sejm przyjął nowelizację ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Nowelizacja ustawy trwała niemal dekadę, a od ponad trzech lat, czyli dokładnie od 1145 dni, skonsolidowane środowisko filmowe intensywnie zabiegało o wprowadzenie dyrektywy. W dniu zwycięstwa, Grzegorz Łoszewski, prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich mówił: *„Dzisiejsze głosowanie przejdzie bez wątplenia do historii polskiej kinematografii (...) Jestem zadowolony, że właśnie z młodymi filmowczyniami i filmowcami udało się zbudować bardzo szeroką, zrzeszającą kilkanaście organizacji, koalicję filmową, która udowodniła, że działając wspólnie możemy być bardzo skuteczni”*.

¹⁸² *Tantiemy z internetu. Twórcy apelują do Senatorów i Senatorek*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 10.07.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35845,2,1,Tantiemy-z-internetu-Tworcy-apeluja-do-Senatorow-i-Senatorek.html> [dostęp: 4.12.2024].

¹⁸³ *Apel do Senatu, Sejmu i Rządu Rzeczypospolitej Polskiej*, Gildia Reżyserów Polskich, 08/07/2024, <https://polishdirectors.com/apel-do-senatu-sejmu-i-rzadu-rzeczypospolitej-polskiej/> [dostęp: 9.12.2024].

14 sierpnia 2024 roku Prezydent Andrzej Duda podpisał Ustawę z dnia 26 lipca 2024 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ustawy o ochronie baz danych oraz ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi. W warszawskim kinie Kultura SFP zorganizowało 29 sierpnia 2024 roku Tantiemówkę - imprezę celebrującą zwycięstwo skonsolidowanej branży filmowej, które zaowocowało podpisaniem ustawy. Grzegorz Łoszewski mówił: *„Możemy dziś świętować zwycięstwo. Ten sukces udało nam się osiągnąć dzięki determinacji i środowiskowej jedności zbudowanej przez nasze najmłodsze koleżanki i kolegów z Koła Młodych SFP (...) Nie byłoby tego zwycięstwa bez całego zespołu Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych (SFP ZAPA) (...) Wielkie podziękowania należą się także aktorom, którzy sprawili, że nasze postulaty rozchodziły się szybciej i szerzej - Małgorzata Kożuchowska, Magdalena Boczarska czy nieoceniony Mateusz Banasiuk. (...) Musimy pielęgnować tę fantastyczną synergię, bo będzie ona nam potrzebna przy realizacji kolejnych celów istotnych dla środowiska filmowego”*¹⁸⁴. Łoszewski dodawał: *„To historyczny moment dla całej polskiej branży filmowej”*¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Tantiemówka. To nasze wielkie zwycięstwo, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 30.08.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,341,36017,2,1,Tantiemowka-To-nasze-wielkie-zwyciestwo.html> [dostęp: 6.05.2025].

¹⁸⁵ Tantiemy z internetu czekają na podpis Andrzeja Dudy, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.07.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35907,2,1,Tantiemy-z-internetu-czekaja-na-podpis-Andrzeja-Dudy.html> [dostęp: 6.05.2025].

Podsumowanie i wnioski

Mimo że działalność związków i gildii bardzo się rozwinęła i zdynamizowała się w ostatnich latach a jej efekty są znaczące i widoczne, , wciąż pozostaje mnóstwo do problemów do rozwiązania. Świat filmu robi się coraz bardziej skomplikowany, produkcje rozrastają się, rynek rozwija się a pracujący na nim profesjonaliści coraz lepiej znają swoje prawa. Wiele tematów, nad którymi obecnie najmocniej pracują zrzeszeni w związkach i stowarzyszeniach filmowcy, wiąże się z długimi procesami analitycznymi i legislacyjnymi, tym bardziej, że zidentyfikowane problemy w istocie są słabo rozpoznane i nieuporządkowane. Nie pomagają w tym również rozliczne konflikty interesów pomiędzy grupami zawodowymi, producentami i zleceniodawcami produkcji w branży filmowej, które szerzej opisałem w rozdziale trzecim niniejszej pracy.

Związek Zawodowy Filmowców przeprowadził wśród swoich członków ankietę mającą na celu ustalenie tematów, którymi organizacja powinna zająć się w pierwszej kolejności. Wyniki ankiety przedstawiono podczas spotkania Gdynia Industry na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w 2022 roku podczas panelu „Regulacje czasu pracy w branży filmowej”. W ankiecie udział wzięło 437 filmowców, którzy jako najbardziej oczekiwane zmiany w branży wskazali przede wszystkim uporządkowanie warunków pracy, wyznaczenie jasnych zasad, transparentność i troskę o bezpieczeństwo i higienę. Na czele listy znalazły się więc takie zagadnienia jak: ustalenie stawek minimalnych, ubezpieczenia grupowe, szkolenia podnoszące kwalifikacje, terminowość płatności wynagrodzeń. *„Postulowane zmiany w samych już warunkach pracy dotyczą zredukowania nadgodzin i wprowadzenia wolnych niedziel. Witold Płóciennik kilkakrotnie podkreślał, że największą bolączką są nadgodziny, czasem dochodzące do 4-5 godzin codziennie. ZZF postuluje, aby ich dzienny limit wynosił 2 godziny, a tygodniowy – 5 godzin dziennie”*¹⁸⁶. Rozmówcy odwoływali się do doświadczeń z planów filmowych z Europy Zachodniej, które wskazywały, że stawka za nadgodziny bywa niekiedy tak wysoka, że oznacza potężne koszty dodatkowe dla produkcji. Producenci, deklarując wspólny front i niezaprzeczalną chęć poprawy warunków pracy, przypominali jednak, że poruszają się w określonych finansowych ramach i ważne, aby środowisko wspólnie wypracowało rozwiązania. Czas pracy ekip filmowych to temat silnie skorelowany z budżetem danego projektu.

¹⁸⁶ O. Salwa, *Gdynia Industry: podsumowanie 3. dnia 15 września...*, op.cit [dostęp: 7.05.2025].

Ograniczenia budżetowo-czasowe przyczyniają się także do kumulacji dni zdjęciowych i braku wystarczająco długich przerw od pracy. Związek Zawodowy Filmowców aktywnie walczy o regulacje w czasie pracy ekip filmowych i prawo do minimalnego wypoczynku. „ZZF (...) postuluje wprowadzenie ochrony ustawowej prawa do odpoczynku w zatrudnieniu cywilnoprawnym stosowanym przy produkcji audiowizualnej na poziomie zbliżonym do gwarantowanego pracownikowi. Chodzi o prawo pracownika do minimalnego odpoczynku dobowego, którego czas powinien wynosić co najmniej 11 nieprzerwanych godzin w okresie każdej doby. ZZF zauważa, że ten postulat powinien być zrealizowany wobec wszystkich osób wykonujących zatrudnienie cywilnoprawne znajdujących się w sytuacji podobnej do filmowców”¹⁸⁷. Temat jest wybitnie trudny ze względu na swoją złożoność. W tym przypadku różne piony mają różne godziny pracy ze względu na specyfikę roli, którą wykonują; określone piony (np. charakteryzacja czy kostiumy) zaczynają jako jedne z pierwszych, kończąc plan jako jedne z ostatnich; część pionów pozostaje na planie po zakończeniu zdjęć musząc zwinąć i często także odwieźć sprzęt do wypożyczalni itd. Wielu pionów dotyczy także praca w dni wolne od zdjęć, gdy odbywają się próby aktorskie, przymiarki kostiumowe, testy kamerowe czy próby charakteryzacji. W intensywnym okresie zdjęciowym zorganizowanie wszystkim możliwości godziwego wypoczynku graniczy z cudem i z pewnością nie obejdzie się bez konieczności poniesienia przez producentów dodatkowych kosztów wynikającego albo z konieczności zatrudnienia większej ekipy albo z rozciągnięcia okresu preprodukcji lub zdjęciowego. Wątek ten podsumowała Sylwia Szostak: „Temat nie jest nowy, gdyż rozmowy i dyskusje na temat warunków pracy osób zatrudnionych w branży filmowej trwają już przeszło trzy lata. W Związku Zawodowym Filmowców panuje przekonanie, że jeśli do związku faktycznie przyłączy się duża część środowiska, może on zyskać przewagę w potencjalnych negocjacjach i tym samym zyskać możliwość budowania porozumienia pomiędzy twórcami, ekipą filmową, realizatorami a producentami, a tym samym wypracować rozwiązania, które uporządkują pracę w produkcji filmowej i polepszą warunki zatrudnienia”¹⁸⁸. Świeżo sformułowane „Zasady pracy przy produkcjach filmowych i serialowych” wydają się dużym, acz dopiero pierwszym z wielu, krokiem do zmian.

¹⁸⁷ RPO: Zatrudnieni na śmieciówkach powinni mieć prawo do minimalnego odpoczynku, Plusy dla biznesu, 10.10.2022, <https://plusydlabiznesu.pl/aktualnosci/3258/rpo-zatrudnieni-na-smieciowkach-powinni-miec-prawo-do-minimalnego-odpoczynku> [dostęp: 6.05.2025].

¹⁸⁸ S. Szostak, *Robienie filmu w Polsce "boli"? Realia pracy filmowców i walka o lepsze warunki...*, op.cit [dostęp: 6.05.2025].

Innym aktualnym tematem nie tylko w polskich gildiach i stowarzyszeniach filmowych, ale wręcz w całym świecie kreatywnym, są regulacje związane ze sztuczną inteligencją. Opisuje je Dagmara Romanowska: „*W lipcu tego roku FERA [Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel, jedyna europejska organizacja skupiająca reżyserów telewizyjnych i filmowych - przyp. MS], w imieniu koalicji kilkunastu organizacji reprezentujących twórców, wystosowała do europarlamentarzystów list otwarty w sprawie wpływu SI na europejską społeczność kreatywną. Przypomina w nim, że nowa technologia została „wyszkolona” przy użyciu chronionych prawnie treści, skopiowanych z internetu bez jakiegokolwiek kontroli, autoryzacji czy wynagrodzenia dla autorów. FERA podkreśla, że obecne rozwiązania prawne (w tym: Dyrektywa w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym, ogólne rozporządzenie o ochronie danych oraz AI Act) w punktach dotyczących SI albo nie są w ogóle stosowane, albo egzekwowane, albo się je ignoruje*”¹⁸⁹. W środowisku filmowym w Polsce to zagadnienie AI jest szczególnie wysoko na liście priorytetów Gildii Polskich Scenarzystów, która apeluje o podjęcie merytorycznej dyskusji i działań zmierzających w stronę uregulowania funkcjonowania generatywnej AI. „*Nieprzewidywalnie szybki rozwój sztucznej inteligencji i generatorów treści na niej opartych skutkuje tym, iż prawo nie nadąża za zmianami. Gildia Scenarzystów Polskich w swoim apelu wskazuje, że co prawda taki przebieg wydarzeń może stanowić szansę dla rozwoju rynku audiowizualnego i kultury, ale jednocześnie zaznacza, że szybkie postępy AI stanowią także bardzo poważne wyzwanie w obszarach kultury, gospodarki i prawa, za którym muszą pójść działania regulacyjne. Scenarzyści podkreślają, że sztuczna inteligencja powinna stanowić dla twórców dodatkowe narzędzie i wsparcie podczas gdy, w środowisku zaczyna pojawiać się strach, że AI zacznie wykluczać i zastępować realnych twórców. Ponadto, Gildia wzywa do wprowadzenia obowiązkowego oznaczania utworów powstałych przy użyciu sztucznej inteligencji, gdyż odbiorcy powinni wiedzieć, czy dany element kultury jest wytworem człowieka czy nie. Gildia podkreśla, że konieczne jest opracowanie zasad wprowadzania do publicznego obrotu modeli sztucznej inteligencji oraz jej wytworów. Postuluje zastosowanie okresowego moratorium na udostępnianie wytworów kultury na potrzeby trenowania modeli generatywnej sztucznej inteligencji*”¹⁹⁰.

Rozwój sztucznej inteligencji jest niezwykle szybki i trudny do przewidzenia. Mimo że Unia Europejska już podjęła kroki w celu prawnego uregulowania sztucznej inteligencji, proponując tzw.

¹⁸⁹ D. Romanowska, *Zrzeszeni lokalnie i globalnie...*, op.cit, s. 31.

¹⁹⁰ M. Krawczyk, *Scenarzyści apelują o uregulowanie sztucznej inteligencji*, MKZ Partnerzy, <https://mkzpartnerzy.pl/scenarzysci-apeluja-o-uregulowanie-sztucznej-inteligencji/> [dostęp: 6.05.2025].

„AI Act”, a Komisja Europejska opracowuje regulacje, które określają dozwolone zastosowania sztucznej inteligencji. Tempo rozwoju AI powoduje jednak obawy, że długie procesy legislacyjne i brak natychmiastowego działania spowodują, że prawo może nie nadążyć za rzeczywistością. Ponadto, Gildia Polskich Scenarzystów uważa sztuczną inteligencję za kolejne pole eksploatacji. Dominik Skoczek, prezes ZAPA podczas konferencji w Serocku w 2023 roku wskazywał: *„Aby zatem skorzystać z treści objętych prawem autorskim, właściciele narzędzi sztucznej inteligencji muszą nabyć stosowne licencje od twórców lub producentów. Czym innym jest natomiast kwestia kwalifikacji efektu końcowego działania AI. Na dzień dzisiejszy nie jest to dzieło człowieka, a więc nie podlega żadnej ochronie. Jeśli kiedyś ktoś wprowadzi ochronę dla tego typu dzieł, powinien skorzystać z koncepcji praw pokrewnych, które chronią wysiłek organizacyjny i ekonomiczny podmiotów, które dokonują rozpowszechniania utworów. Zawsze jednak taka ochrona nie przekreśla ochrony wynikającej z prawa autorskiego, a więc trzeba zapewnić zgodność z prawem treści pozyskiwanych „na wejściu” do danej aplikacji wykorzystującej AI”¹⁹¹.*

Trudnym tematem, w który aktywnie zaangażowane są różne stowarzyszenia, gildie i związki filmowe są tantiemy, należne im jako właścicielom autorskich praw majątkowych i otrzymywane za pośrednictwem ZAPA. W Polsce tantiemy przysługują reżyserowi, scenarzyście, operatorowi obrazu, scenografowi, montażyście, operatorowi dźwięku, kostiumografowi, dekoratorowi wnętrz i autorowi dialogów. Jednak niektóre grupy kwestionują obecny udział procentowy w podziale pieniędzy, a inne pracują nad tym, aby zyskać do tantiemów prawa. Temat ten został przywołany już w jednym z pierwszych wywiadów prasowych z Grzegorzem Łoszewskim po wybraniu go na nowego prezesa SFP. *„W większości krajów tantiemy przysługują trzem grupom: reżyserom, scenarzystom i autorom muzyki filmowej. W Polsce przed laty umówiono się, że system obejmie więcej zawodów. Mówiąc wprost, reżyserzy i scenarzyści zrezygnowali z kilkudziesięciu procent tantiemowego tortu, żeby zaspokoić oczekiwania m.in. operatorów obrazu. Krąg współtwórców, którym przysługują tantiemy, został potem rozszerzony m.in. o scenografów. Dziś aspiracje zgłaszają reżyserzy castingu, ale też kolorysty i specjaliści od nowych technologii. Przekonują, że ich wkład w powstanie utworu audiowizualnego ma charakter twórczy. Tort, który dzielimy, wciąż jest jednak taki sam”¹⁹²* - powiedział Prezes SFP.

¹⁹¹ A. Wróblewska, *Konferencja w Serocku (cz. III). Potrafimy się dogadać...*, op.cit [dostęp: 7.05.2025].

¹⁹² P. Guszowski, *Nowy szef Stowarzyszenia Filmowców Polskich: Nazwano mnie Brutusem. Walka o władzę była bezpardonowa*, Wyborcza.pl, 31.07.2024, <https://wyborcza.pl/7,101707,31156368,grzegorz-loszewski-dzialalnosc-tvp-kredytuja-dzis-producenci.html> [dostęp: 6.05.2025].

Dla Gildii Polskich Charakteryzatorów Filmowych uznanie pracy charakteryzatorów za wkład artystyczny w powstanie dzieła filmowego na tej samej zasadzie jak uznaje się wkład artystyczny innych zawodów kreatywnych: autora zdjęć, reżysera czy montażysty, jest jednym z priorytetów działalności. „Czy charakteryzator jest artystą? „Bezsprzecznie tak!”¹⁹³ – rozstrzyga legendarna charakteryzatorka Anna Lewandowska. Współpracowniczka takich reżyserów, jak Witold Leszczyński i Juliusz Machulski mówi dalej tak: „Przecież nasza praca nie polega tylko na kosmetycznych poprawkach wyglądu aktorów w filmach współczesnych, ale także na tworzeniu kreacji charakteryzatorskich podczas realizacji filmów kostiumowych. Nie dostajemy za swoją pracę tantiem, choć już dawno ówczesne MKiS uznało zawód charakteryzatora za twórczy. I taki jest w istocie, zwłaszcza że do typowych obowiązków charakteryzatorskich dochodzą często efekty specjalne, zadania fryzjerskie i perukarskie”¹⁹⁴.

Na posiedzeniu 27 czerwca 2019 roku Rada Administracyjna SFP-ZAPA podjęła decyzję w sprawie zmiany dotychczasowych zasad uwzględniania charakteryzatora w repartycji tantiem. „Zmianie uległa praktyka uzależnienia przyznania charakteryzatorowi wynagrodzenia, o którym mowa w art. 70 ust. 21 pr. aut., od zgody pozostałych współtwórców utworu audiowizualnego, których udział w tantiemach uległby zmianie w wyniku włączenia charakteryzatora do grona uprawnionych. Decyzją Rady Administracyjnej, producent filmu będzie uprawniony do autonomicznej decyzji o uwzględnieniu charakteryzatora w podziale należnych tantiem. Dodatkowo usunięto warunek określenia udziału procentowego wynagrodzenia charakteryzatora w treści umów realizatorskich pomiędzy producentem a poszczególnymi współtwórcami, który dotychczas był warunkiem koniecznym do przyznania charakteryzatorowi wynagrodzenia”¹⁹⁵. Wprowadzone zmiany uprościły zasady dołączania charakteryzatora do podziału należności autorskich. Niemniej jednak, Rada Administracyjna podtrzymała swoje stanowisko, iż rola charakteryzatorów w procesie tworzenia produkcji audiowizualnych w zdecydowanej większości przypadków nie ma charakteru na tyle twórczego, by zakwalifikować tę grupę zawodową w całości do kategorii współtwórców utworu audiowizualnego.

¹⁹³ A. Bukowiecki, *Charakteryzacja jest sztuką: Anna Lewandowska*, 17.07.2014, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,303,19335,1,1,Charakteryzacja-jest-sztuka-Anna-Lewandowska.html [dostęp: 6.05.2025].

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ *Zmiana zasad uwzględniania charakteryzatora w repartycji tantiem*, ZAPA, 29.07.2019, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/zmiana-zasad-uwzgledniania-charakteryzatora-w-repartycji-tantiem> [dostęp: 6.05.2025].

Obok charakteryzatorów, kolejną grupą próbującą włączyć się do systemu tantiem są reżyserzy obsady. Marta Kownacka z Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady mówiła: „Zaczęliśmy bardzo oficjalne rozmowy o tym, żeby reżyseria castingu została objęta tantiemami dla współtwórców utworów audiowizualnych, spodziewam się, że to jest bardzo długi proces, trudny bardzo do przeprowadzenia, ale się zaczął. (...) Te rozmowy z nami zostały podjęte, ponieważ minął dosyć długi okres, kiedy próbowaliśmy jeszcze nie jako gildia i nikt z nami o tym nie rozmawiał; więc może powołanie związku zawodowego jednak nam pomogło. Myślę, że to jest akurat długi proces wymagający wielu ustaleń lub porozumień, propagowania naszego zawodu, szukania wsparcia u innych grup zawodowych¹⁹⁶”. Jak pisałem we wcześniejszej części pracy, swego czasu o udział w podziale tantiem chcieli również zawalczyć kolorysty. Głosy poszczególnych skonsolidowanych środowisk i gęstniejąca wokół tematu atmosfera zaowocowała zawiązaniem się okrągłego stołu w sprawie tantiem, będącego odpowiedzią na oczekiwania poszczególnych, zgłaszających się do SFP środowisk twórczych. Ma on postać serii debat, które uwzględniając dynamicznie zmieniający się rynek audiowizualny oraz interesy wszystkich zainteresowanych filmowców, pozwoli być może wypracować środowiskowe porozumienie.

To tylko jedno z nielicznych i najbardziej widocznych tematów, którymi w najbliższym czasie zajmą się gildie i stowarzyszenia powiązane z branżą filmową. Intensyfikacja ich prac i aktywność w ostatnich latach wskazuje na coraz większe zaangażowanie uczestników rynku filmowego w samodzielne jego kształtowanie. I choć widać w tym zakresie coraz więcej osiągnięć i widocznych rezultatów mających na celu wprowadzenie zmian, objawiają się też przy tym trudności, problemy z pracą zespołową czy zdolnością do kompromisu. To oczywiste. Rynek filmowy jest ogromny i od wszelkiego rodzaju generalnych spostrzeżeń łatwo znaleźć setki wyjątków. Większość osiągnięć skonsolidowanego rynku filmowego w ostatnich latach nie ma jeszcze umocowania ustawodawczego lub nie stanowi rozwiązania systemowego, a w najlepszym wypadku rekomendację, sugestię, zbiór dobrych praktyk. Ich egzekucja wciąż leży w dużej mierze po stronie poszczególnych graczy na rynku. To być może to najważniejsza zmiana, która musi się dokonać, aby kodeksy i rekomendacje nabrały charakteru warunków obowiązkowych świadczących o trwałej profesjonalizacji rynku filmowego. Zmiana ta jest jednak wciąż przed nami.

¹⁹⁶ L. Ginger, #46 Ewa Brodzka i Marta Kownacka o Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady, Lucky Ginger Podcast, 13.07.2023, <https://www.spreaker.com/episode/46-ewa-brodzka-i-marta-kownacka-o-gildii-polskich-rezyserow-i-rezyserow-obsady--56089270> [dostęp: 6.05.2025].

Bibliografia

Bibliografia autorska

- 1) Adamczak M., *Zawód: producent*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.12.2014, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,288,20290,2,1,Zawod-producent.html [dostęp: 9.12.2024].
- 2) Adamczak M., *Zwycięska gra, wokół ustawy o kinematografii*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr. 10.
- 3) Bałaga M., *Błoto w randze symbolu*, Dwutygodnik.pl, kwiecień 2024 <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11206-bloto-w-randze-symbolu.html> [dostęp: 3.12.2024].
- 4) Bałaga M., *Wytrwałość. Rozmowa z Kamilą Taraburą i Korkiem Bojanowskim*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11613-wytrwalosc.html> [dostęp: 13.01.2025].
- 5) Beavan R., *VFX Artists Are Refusing To Work With Marvel Due To Stress And Unrealistic Deadlines*, The Gamer, 9.06. 2022, <https://www.thegamer.com/marvel-mcu-vfx-artists-deadlines-crunch-stress/> [dostęp: 10.01.2025].
- 6) Bez P., *5 lat działalności Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 30.09.2011, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,285,1797,1,1,5-lat-dzialalnosci-Polskiego-Instytutu-Sztuki-Filmowej.html [dostęp: 29.12.2024].
- 7) Bromski J., *Wstępniak*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2022, nr. 128.
- 8) Bukowiecki A., *Charakteryzacja jest sztuką: Anna Lewandowska*, 17.07.2014, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,303,19335,1,1,Charakteryzacja-jest-sztuka-Anna-Lewandowska.html [dostęp: 6.05.2025].
- 9) Bukowiecki A., *Scenograf w nowych dekoracjach*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2014, nr. 12.

- 10) Chabros M., Chróścicka-Wnętrzak M., Jaroszewicz A.J., *30 lat minęło*, „Film&TV Kamera”, 2024, nr. 1.
- 11) Cybulska K., *Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.09.2015, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,287,21826,2,1,Stowarzyszenie-Producentow-Polskiej-Animacji.html [dostęp: 1.12.2024].
- 12) Demski M., *Najważniejszą rzeczą dla filmowca jest robienie filmów*, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, <https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/najwazniejsza-rzecz-dla-filmowca-jest-robienie-filmow/> [dostęp: 19.02.2025].
- 13) Dyllus B., *Formy regulujące pracę w produkcji filmowej w Polsce i Europie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Anny Wróblewskiej, Łódź 2021.
- 14) Gajewski J., *Kino opieki społecznej*, „Tygodnik Wprost”, 2003, nr. 17.
- 15) Gardawski J., Mrozowicki A., Czarzasty J., *Historia i teraźniejszość związków zawodowych w Polsce*, „Dialog”, 2012, nr. 3.
- 16) Gębicka E., *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, wyd. Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2006.
- 17) Ginger L., #46 EWA BRODZKA i MARTA KOWNACKA o Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów Obsady, Lucky Ginger Podcast, 13.07.2023, <https://www.spreaker.com/episode/46-ewa-brodzka-i-marta-kownacka-o-gildii-polskich-rezyserek-i-rezyserow-obsady--56089270> [dostęp: 6.05.2025].
- 18) Gruz M., *Ile kosztowała Kromka chleba?*, „Film Business”, 1993, nr. 3.
- 19) Guszowski P., *Nowy szef Stowarzyszenia Filmowców Polskich: Nazwano mnie Brutusem. Walka o władzę była bezpardonowa*, Wyborcza.pl, 31.07.2024, <https://wyborcza.pl/>

7,101707,31156368,grzegorz-loszewski-dzialalnosc-tvp-kredytuja-dzis-producenci.html [dostęp: 6.05.2025].

20) Holland A., *W poszukiwaniu partnera. Agnieszka Holland o swojej pracy w zachodnim systemie producenckim*, „Reżyser”, 1995, nr. 10.

21) Hollender B., *Gdynia 2022: Pierwsze nagrody rozdane*, Rzeczpospolita.pl, 17.09.2022, <https://www.rp.pl/film/art37073761-gdynia-2022-pierwsze-nagrody-rozdane> [dostęp: 6.12.2024].

22) Hollender B., *Odorowicz: Mój punkt widzenia może być jednym z wielu*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2.12.2015, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,285,22292,1,1,Odorowicz-Moj-punkt-widzenia-moze-byc-jednym-z-wielu.html [dostęp: 29.12.2024].

23) Idziak S., *Nowy Model Produkcji filmowej. Część 3. Balagan, czyli jak powstaje obraz w filmie. Balagan, czyli jak powstaje obraz w filmie*, Film Spring Open, 03.2018, <https://filmspringopen.eu/nowy-model-produkcji-filmowej-czesc-3-balagan-czyli-jak-powstaje-obraz-w-filmie-balagan-czyli-jak-powstaje-obraz-w-filmie/> [dostęp: 9.12.2024].

24) Janicka B., *Film polski w latach 1989-1999*, Instytut Adama Mickiewicza, 4.01.2005, <https://culture.pl/pl/artikul/film-polski-w-latach-1989-1999> [dostęp: 8.12.2024].

25) Januszkiewicz M., *Kłatwy polskiej pracy zespołowej*, Strefa Zarządzania Uniwersytetu SWPS, <https://web.swps.pl/strefa-zarzadzania/artykuly/18880-klatwy-polskiej-pracy-zespołowej> [dostęp: 15.01.2025].

26) Kanclerz K., *Rewolucyjna odsłona związków zawodowych*, Sołtysiński&Kawecki, 21.01.19, <https://skslegal.pl/rewolucyjna-odslona-zwiazkow-zawodowych/> [dostęp: 9.12.2024].

27) Kazański T., *Kontrolowany chaos*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2020, nr. 10.

- 28) Kopińska J., *Podcast „O milimetr do przodu”, s. 1, odc. 2: Czulość. Gościni: Agnieszka Holland*, You Tube, 10.10.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=uVmvNK0zjuM&list=PLaIJWd0IFTNrNmYyqlsai6yffCVJ3JGh7&index=19> [dostęp: 9.12.2024].
- 29) Kornacki K., *Przerwany genialny sezon. Kinematografia polska po 13 grudnia 1981*, Filmweb.pl, 09-09-2022, <https://www.filmweb.pl/news/Przerwany+genialny+sezon.+Kinematografia+polska+po+13+grudnia+1981-147690> [dostęp: 9.02.2025].
- 30) Kozuchowski T., Morozow I., Sawka R., *Spółeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, wyd. PWSFTviT Łódź 2019.
- 31) Kubica E., *Jakie filmy oglądaliśmy najchętniej w kinach w latach 90.*, boxoffice-bozg, 19.12.2018, <http://boxoffice-bozg.pl/co-ogladalismy-w-kinach-w-latach-90/> [dostęp: 9.12.2024].
- 32) Krawczyk M., *Scenarzyści apelują o uregulowanie sztucznej inteligencji*, MKZ Partnerzy, <https://mkzpartnerzy.pl/scenarzysci-apeluja-o-uregulowanie-sztucznej-inteligencji/> [dostęp: 6.05.2025].
- 33) Krawiec Z., *To było po prostu konieczne. Z Renatą Czarnkowską-Listoś, liderką inicjatywy Kobiety Filmu, rozmawia Zofia Krawiec*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, 2019, nr. 3.
- 34) Kulesza J., *Jakie są różnice między związkami zawodowymi a stowarzyszeniami?*, Solidarność Center, 16.04.2024, <https://solidarnosc-center.org/jakie-sa-roznice-miedzy-zwiazkami-zawodowymi-a-stowarzyszeniami/> [dostęp: 9.12.2024].
- 35) Kuźma D., *Warto rozmawiać*, „Magazyn Filmpro”, 2019, nr. 3.
- 36) Kwiatkowski K., *Tłumaczyć siebie na inny język*, „Magazyn filmowy SFP”, 2011, nr 16.

- 37) Lipińska U., *Ten rok to krok w tył*, „Magazyn FilmPro”, 2019, nr. 3
- 38) Maciejewski Ł., *Jerzy Domaradzki. Życie w różnych kierunkach*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 1.12. 2013, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,212,17537,0,1,Jerzy-Domaradzki-Zycie-w-roznych-kierunkach-wywiad.html> [dostęp: 13.02.2025].
- 39) Majewski J., *Nie czekajmy. Referat wygłoszony na VII Zjeździe SFP*, „Kino”, 1988, nr. 3
- 40) Miller M., *Zagrajcie mi to pięknie. Pan Tadeusz według Andrzeja Wajdy*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- 41) Miodek M., *Polska kinematografia w zarysie*, Instytut Adama Mickiewicza, 7.05.2002, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-kinematografia-w-zarysie> [dostęp: 9.12.2024].
- 42) Pawłowski R., *Kino według Michała Kwiecińskiego*, Legalna Kultura, 03.03.2017, <https://www.legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/rozmowy/news/2481,michal-kwiecinski#gsc.tab=0> [dostęp: 29.12.2024].
- 43) Piepiórka M., *Jałowa ziemia. Jak kapitalizm wykończył polskie kino gatunkowe*, „Ekran” 2024, nr 2.
- 44) Przełęcki K., *Ekipa filmowa*, Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, <https://kipa.pl/dzialalnosc/projekty/ekipa-filmowa/> [dostęp: 12.12.2024].
- 45) Romanowska D., *2,5 mln zł wsparcia dla polskich ekip filmowych od Netflixa*, Onet.pl, 4.05.2020, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/netflix-wspiera-polskie-ekipy-filmowe-przeznacza-25-mln-zl/9k2s7t8> [dostęp: 29.12.2024].
- 46) Romanowska D., *Kino serialem podszyte*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 16.08.2023, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,292,34773,2,1,Kino-serialem-podszyte.html [dostęp: 29.12.2024].

- 47) Romanowska D., *Zrzeszeni lokalnie i globalnie*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2024, nr. 11.
- 48) Salwa O., *Gdynia Industry: podsumowanie 3. dnia 15 września*, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, <https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/gdynia-industry-podsumowanie-3-dnia-15-wrzesnia/> [dostęp: 14.01.2025].
- 49) Salwa O., *Szata zdobi człowieka*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr. 52.
- 50) Salwa O., *Zadbać o zaniedbane*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2012, nr. 21.
- 51) Samplawski R., *Gildia Reżyserów Polskich*, „Magazyn FilmPro”, 2017, nr. 3.
- 52) Spór K., *Orły i nagrody w Gdyni dla reżyserów castingu?*, Spór w kinie, 8.04.2021, <http://sporwkinie.blogspot.com/2021/04/ory-i-nagrody-w-gdyni-dla-rezyserow.html> [dostęp: 6.12.2024].
- 53) Szelc J., *Wiem, gdzie stoję*, Magazyn Ekrany, https://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/jagoda-szelc-wiem-gdzie-stoje/ [dostęp: 29.12.2024].
- 54) Szostak S., *Robienie filmu w Polsce "boli"? Realia pracy filmowców i walka o lepsze warunki*, Interia.pl, 4.05.2024, <https://film.interia.pl/raport-off-camera/news-robienie-filmu-w-polsce-boli-realizacja-pracy-filmowcow-i-walka-nId,7488577> [dostęp: 15.01.2025].
- 55) Szostak S., *Związki zawodowe część I-dlaczego są potrzebne?*, „Magazyn Ekrany”, 2024, nr. 1.
- 56) Szostak S., *Związki zawodowe część II-lek na całe branżowe zło?*, „Magazyn Ekrany”, 2024, nr. 2.
- 57) T. Sztuka T., *Polscy studenci w Hollywood: chcielibyśmy robić tu filmy po swojemu*, Gazeta Prawna, 5.05.2009, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/315772,polscy-studenci-w-hollywood-chcielibysmy-robic-tu-filmy-po-swojemu.html> [dostęp: 7.01.2025].

- 58) Tokarczyk J., *Mówić jednym głosem - powstał Związek Zawodowy Filmowców*, „Film &TV Kamera”, 2021, nr. 4
- 59) Wajda A., *Odpowiedzialność artysty-filmowca wobec polskiej rzeczywistości współczesnej*, „Kino”, 1979, nr. 1.
- 60) Waloch N., *Sonia Bohosiewicz: W nowym serialu zaproponowałam stawkę, jaką mają mężczyźni. I co? Szukają innej aktorki*, „Wysokie Obcasy”, 2019, nr. 25.
- 61) Wernio M., *Operatorska rodzina*, „Magazyn Filmpro”, 2019, nr. 2.
- 62) Wróblewska A., *10-lecie PISF. Spotkania po latach*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 12.05.2015, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,21203,2,1,10-lecie-PISF-Spotkania-po-latach.html> [dostęp: 6.12.2024].
- 63) Wróblewska A., *57. KFF. Forum SFP (cz. I). Tantiemy z internetu, czyste nośniki i definicje*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 15.03.2018, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,25497,2,1,57-KFF-Forum-SFP-cz-I-Tantiemy-z-internetu-czyste-nosniki-i-definicje.html> [dostęp: 4.11.2024].
- 64) Wróblewska A., *Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku i Gdyni. Przerwana dekada*, pleograf.pl, 27.08.2022, <https://pleograf.pl/index.php/festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdansk-i-gdyni-przerwana-dekada/#post-4649-footnote-8> [dostęp: 11.02.2025].
- 65) Wróblewska A. (red.), *Film z widokiem na morze. 40 lat Festiwalu Filmowego Gdańsk-Gdynia*, wyd. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2015.
- 66) Wróblewska A., *Forum Dokumentu i Animacji (cz. I). Nasze sprawy*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 20.06.2022, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,33296,2,1,Forum-Dokumentu-i-Animacji-cz-I-Nasze-sprawy.html> [dostęp: 6.12.2024].

- 67) Wróblewska A., *Historia*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 16.01.2017, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,343,24249,22,1,Historia-.html> [dostęp: 12.02.2025].
- 68) Wróblewska A., *Konferencja w Serocku (IV). O producentach, kosztach, platformach i ekipach*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 7.12.2021, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32566,2,1,Konferencja-w-Serocku-IV-O-producentach-kosztach-platformach-i-ekipach.html> [dostęp: 9.12.2024].
- 69) Wróblewska A., *"MISSing Creativity". Z Barbarą Białowąs o sytuacji kobiet filmowców*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 17.01.2017, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,24371,1,1,MISSing-Creativity-Z-Barbara-Bialowas-o-sytuacji-kobiet-filmowcow.html> [dostęp: 18.11.2024].
- 70) Wróblewska A., *Nie czas umierać. Kino w pandemii i w postpandemii*, Kalejdoskop Kultury, 20.12.2021, <https://kalejdoskopkultury.pl/kino-w-pandemii-i-w-postpandemii/> [dostęp: 29.12.2024].
- 71) Wróblewska A., *Off Camera Pro Industry. Siła w odwadze i różnorodności*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 29.09.2021, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32215,1,1,Off-Camera-Pro-Industry-Sila-w-odwadze-i-roznorodnosci.html> [dostęp: 18.11.2024].
- 72) Wróblewska A., *Początek drogi. 15 lat Studia Munka SFP*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 20.07.2024, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,288,35881,1,1,Poczatek-drogi-15-lat-Studia-Munka-SFP.html [dostęp: 15.02.2025].
- 73) Wróblewska A., *Reflektor na młodych producentów*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 25.07.2014, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,18807,2,1,Reflektor-na-młodych-producentow.html> [dostęp: 5.12.2024].
- 74) Wróblewska A., *Stowarzyszenie kończy 45 lat*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2011, nr. 16.

- 75) Wróblewska A., *Ustawa o kinematografii ma 9 lat!*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 29.06.2014, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,19217,1,1,-.html> [dostęp: 14.02.2025].
- 76) Wróblewski B., *"Ida" wyróżniona przez polskich operatorów nagrodą PSC*, Gazeta Wyborcza, 3.03.2014, <https://wyborcza.pl/7,75410,15559957,ida-wyrozniona-przez-polskich-operatorow-nagroda-psc.html> [dostęp: 13.11.2024].
- 77) Zabłocki M.J., *Polskie zawody filmowe cz. I*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.09.2011, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,283,1862,1,1,Polskie-zawody-filmowe-cz-I-prawo.html.
- 78) Zabłocki M.J., *Prawo Filmowe cz. I*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 14.09.2011, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,53,1704,0,1,Prawo-Filmowe-cz-I.html> [dostęp: 9.12.2024].
- 79) Zabłocki M.J., *Rynek usług filmowych w Polsce cz. II*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 5.01.2014, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,115,2371,2,1,Rynek-uslug-filmowych-w-Polsce-cz-II.html> [dostęp: 14.01.2025].
- 80) Zabłocki M.J., *Zasady prowadzenia produkcji filmowej przez podmiot zagraniczny w Polsce*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 30.09.2011, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,282,1706,1,1,Zasady-prowadzenia-produkcji-filmowej-przez-podmiot-zagraniczny-w-Polsce.html [dostęp: 8.12.2024].
- 81) Zajiček E., *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896 – 2005*, wyd. Montevideo, Warszawa 2009.
- 82) Zarębski K.J., *Jan Kidawa-Błoński*, Culture.pl, 05.2011, <https://culture.pl/pl/tworca/jan-kidawa-blonski> [dostęp: 10.02.2025].
- 83) Zielke M., *Cwał*, „Magazyn Film Business”, 1995, nr 5.

84) Bez autora, *Polskie stowarzyszenie montażyistów*, „Magazyn FilmPro”, 2014, nr. 2.

85) Bez autora, *Koloryści łączcie się*, „Magazyn Filmpro”, 2014, nr. 4.

86) Praca zbiorowa, *Stowarzyszenie Filmowców Polskich. 45 lat SFP*, wyd. Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2011.

Źródła internetowe

1) 48. FPFF: *Gdynia Industry | Jak dobrze pracować zespołowo*, You Tube, 20 wrz 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=EdlhaVqDGOg> [dostęp: 15.01.2025].

2) *About Us*, The Film Commission Bayern, <https://www.fff-bayern.de> › FFF-Film-Commission [dostęp: 3.01.2025].

3) *Apel do Senatu, Sejmu i Rządu Rzeczypospolitej Polskiej*, Gildia Reżyserów Polskich, 08/07/2024, <https://polishdirectors.com/apel-do-senatu-sejmu-i-rzadu-rzeczypospolitej-polskiej/> [dostęp: 9.12.2024].

4) *Autorka historii o olbrzymce zwyciężczynią III edycji Konkursu „Wyobraź Sobie”*, PAP, 20.06.2024, <https://pap-mediroom.pl/ludzie-i-kultura/autorka-historii-o-olbrzymce-zwycieczynia-iii-edycji-konkursu-wyobraz-sobie> [dostęp: 30.11.2024].

5) *Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych w Polsce*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 1.10.2021, <https://pisf.pl> › boxofficelab_raport_PL-EN-29-09 [dostęp: 29.12.2024].

6) <https://www.facebook.com/jdziuma> [dostęp: 15.01.2025].

7) *Gildia*, Wielki słownik języka polskiego, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/66292/gildia/5174891/kupiecka> [dostęp: 9.12.2024].

- 8) *Gildia Scenarzystów: oto nowy zarząd!*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 3.02.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35368,2,1,Gildia-Scenarzystow-oto-nowy-zarzad.html> [dostęp: 11.11.2024].
- 9) *Gildia Reżyserów Polskich z siedzibą w Fabryce Norblina*, Fabryka Norblina, 04.04.2021, <https://fabrykanorblina.pl/gildia-rezyserow-polskich-z-siedziba-w-fabryce-norblina/> [dostęp: 2.12.2024].
- 10) *Historia PSC*, Stowarzyszenie Autorów i Auterek Zdjęć Filmowych, <https://psc.pl/o-psc/historia/> [dostęp: 1.12.2024].
- 11) *Historyczne porozumienie na rynku audiowizualnym*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 8.05.2025, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,36621,1,1,Historyczne-porozumienie-na-ryнку-audiowizualnym.html>.
- 12) *Kobiety Filmu ogłaszają Kodeks etyki i dobrych praktyk branży filmowej*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 16.12.2020, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,31039,2,1,Kobiety-Filmu-oglaszaja-Kodeks-etyki-i-dobrych-praktyk-branzy-filmowej.html> [dostęp: 18.11.2024].
- 13) *Kobiety Filmu rozpoczynają Kampanię "Mamy Dość"*, Cinema.pl, 14.06.2021, <https://cinema.pl/aktualnosci/artykuly/15285-kobiety-filmu-rozpoczynaj%C4%85-kampani%C4%99-mamy-do%C5%9B%C4%87.html>.
- 14) *Koprodukcje międzynarodowe. Szanse i zagrożenia - Mariusz Włodarski/ FILM SPRING OPEN 2022*, You Tube, 14.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=VkNERj412D8> [dostęp: 29.12.2024].
- 15) *Miasteczko Filmowe*, Purpose, https://www.purpose.com.pl/numery_archiwalne/mag-nr_34/wywiad/mag-miasteczko_filmowe_.html [dostęp: 29.12.2024].

- 16) *Nagroda*, Gildia Reżyserów Polskich, <https://polishdirectors.com/nagroda/> [dostęp: 2.12.2024].
- 17) *Nagrody Gildii Scenarzystów Polskich. Laureatów poznamy już w marcu*, Onet.pl, 24.02.2023, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/nagrody-gildii-scenarzystow-polskich-laureatow-poznamy-juz-w-marcu/y4s7j7q> [dostęp: 14.11.2024].
- 18) *Nagroda*, konkurswyobrazsobie.pl, <https://konkurswyobrazsobie.pl/nagroda/> [dostęp: 30.11.2024].
- 19) *Nagroda dla najlepszego producenta filmów krótkometrażowych i dokumentalnych KFF*, Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, 28.05.2024, <https://kipa.pl/nagroda-dla-najlepszego-producenta-filmow-krotkometrazowych-i-dokumentalnych-kff/> [dostęp: 1.12.2024].
- 20) *Netflix otwiera biuro w Warszawie. Ile serwis zainwestował w polskie filmy i serie?*, Nowy Marketing, 29.03.2022, <https://nowymarketing.pl/netflix-otwiera-biuro-w-warszawie-ile-serwis-zainwestowal-w-polskie-filmy-i-seriale/> [dostęp: 29.12.2024].
- 21) *Netflix zwiększa zaangażowanie na polskim rynku i zapowiada 9 nowych polskich produkcji*, About Netflix, 23.03.2021, <https://about.netflix.com/pl/news/netflix-zwieksza-zaangazowanie-na-polskim-ryнку-i-zapowiada-9-nowych> [dostęp: 29.12.2024].
- 22) *O nas*, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, https://festiwalgdynia.pl/festiwal-2024/o_nas/ [dostęp: 13.02.2025].
- 23) *O nas*, Gildia Polskich Reżyserów i Reżyserów Obsady, <https://pcdg.pl/pl/o-nas/> [dostęp: 11.11.2024].
- 24) *O nas*, Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych, <https://kipa.pl/kipa/o-nas/> [dostęp: 1.12.2024].
- 25) *O nas*, Polska Gildia Producentów, <http://gildiaproducentow.pl/o-nas/> [dostęp: 3.12.2024].

- 26) *Organy Stowarzyszenia*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 13.01.2025, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,343,24248,22,1,Organy-Stowarzyszenia.html> [dostęp: 19.02.2025].
- 27) *Podpisano porozumienie Zasady Pracy Przy Produkcjach Filmowych i Serialowych*, Filmowcy.art, <https://filmowcy.art/podpisano-porozumienie-w-sprawie-zasad-pracy-przy-produkcjach-filmowych-i-serialowych/> [dostęp: 11.05.2025].
- 28) *Powstał Związek Zawodowy Filmowców*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 1.12.2021, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,32537,2,1,Powstal-Zwiazek-Zawodowy-Filmowcow.html> [dostęp: 1.12.2024].
- 29) *Powstało Stowarzyszenie Producentów Polskiej Animacji*, Polish Animations, 20.06.2014, http://polishanimations.pl/pl/aktualnosci/2067/powstalo_stowarzyszenie_producentow_polskiej_animacji [dostęp: 1.12.2024].
- 30) *Powstało Studio "Młodzi i Film" im. Andrzeja Munka*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, 14.03.2008, <https://pisf.pl/aktualnosci/powstalo-studio-mlodzi-i-film-im-andrzeja-munka/> [dostęp: 15.02.2025].
- 31) *RPO: Zatrudnieni na śmieciówkach powinni mieć prawo do minimalnego odpoczynku*, Plusy dla biznesu, 10.10.2022, <https://plusydlabiznesu.pl/aktualnosci/3258/rpo-zatrudnieni-na-smieciowkach-powinni-miec-prawo-do-minimalnego-odpoczynku> [dostęp: 6.05.2025].
- 32) *SFP zawiadamia o podejrzeniu przestępstwa w sprawie tantiem*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 2.02.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35362,2,1,SFP-zawiadamia-o-podejrzeniu-przestepstwa-w-sprawie-tantiem.html> [dostęp: 4.12.2024].
- 33) *Statut*, Gildia Montażu i Postprodukcji GMP, 27.08. 2018, <http://gilddiagmp.org.pl/> [dostęp: 13.11.2024].

- 34) *Statut*, Polska Gildia Producentów, <http://gildiaproducentow.pl/o-nas/> [dostęp: 30.11.2024]
- 35) *Statut*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 20.12.2019, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/nowy-statut-sfp-zatwierdzony-przez-krajowy-rejestr-sadowy> [dostęp: 13.02.2025].
- 36) *Statut*, Polskie Stowarzyszenie Montażystów PSM, 11.01.2009, <https://psm.org.pl/statut/> [dostęp: 1.12.2024].
- 37) *Statut*, Związek Zawodowy Reżyserów Polskich – Gildia Reżyserów Polskich, <https://polishdirectors.com/o-nas/> [dostęp: 1.12.2024].
- 38) *Stowarzyszenie Kobiet Filmowców zmienia nazwę na STOWARZYSZENIE TWÓRCZYŃ FILMOWYCH*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 24.02.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35432,1,1,Stowarzyszenie-Kobiet-Filmowcow-zmienia-nazwe-na-STOWARZYSZENIE-TWORCZYNI-FILMOWYCH.html> [dostęp: 18.11.2024].
- 39) *Stowarzyszenie Kobiety Filmu w likwidacji*, Aleo.com, <https://aleo.com/pl/firma/stowarzyszenie-kobiety-filmu-warszawa> [dostęp: 12.05.2025].
- 40) *Tantiemówka. To nasze wielkie zwycięstwo*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 30.08.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,341,36017,2,1,Tantiemowka-To-nasze-wielkie-zwyciestwo.html> [dostęp: 6.05.2025].
- 41) *Tantiemy z Internetu. Apel do Marszałka Senatu RP*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 6.05.2020, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,30138,2,1,Tantiemy-z-Internetu-Apel-do-Marszalka-Senatu-RP.html>.
- 42) *Tantiemy z internetu czekają na podpis Andrzeja Dudy*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 27.07.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35907,2,1,Tantiemy-z-internetu-czekaja-na-podpis-Andrzeja-Dudy.html> [dostęp: 6.05.2025].
- 43) *Tantiemy z internetu. Twórcy apelują do Senatorów i Senatorek*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 10.07.2024, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,35845,2,1,Tantiemy-z-internetu-Tworcy-apeluja-do-Senatorow-i-Senatorek.html> [dostęp: 4.12.2024].

44) *Urodziny Andrzeja Wajdy*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, 6.03.2012, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,5765,0,1,Andrzej-Wajda-ma-urodziny.html> [dostęp: 10.02.2025].

45) *Zmiana zasad uwzględniania charakteryzatora w repartycji tantiem*, ZAPA, 29.07.2019, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/zmiana-zasad-uwzględniania-charakteryzatora-w-repartycji-tantiem> [dostęp: 6.05.2025].

46) *Związek Zawodowy Polskich Reżyserów Dokumentalnych Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych*, Rejestr KRS, <https://rejestr.io/krs/689059/zwiazek-zawodowy-polskich-rezyserow-dokumentalnych-gildia-polskich-rezyserow-dokumentalnych> [dostęp: 1.12.2024].

47) *Związki zawodowe*, Serwis Rzeczypospolitej Polskiej, <https://www.gov.pl/web/dialog/zwiazki-zawodowe> [dostęp: 2.12.2024].

Dokumenty

- 1) Raport PWC i KIPA o kondycji polskiego sektora AV i współpracy z sektorem bankowym.
- 2) Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach.
- 3) Ustawa z dnia 23 maja 1991 r. o związkach zawodowych.
- 4) Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii.

Spis ilustracji

Il. 1. Witold Płociennik, Przewodniczący Związku Zawodowego Filmowców, podczas panelu o warunkach pracy w branży filmowej w dn. 15.09.2022 na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni, fot. Archiwum FPFF Gdynia.

Il. 2. Konferencja Stowarzyszenie Filmowców Polskich „W nowej rzeczywistości” 27-29.10.2023. fot. Borys Skrzyński / SFP.

II. 3. Konferencja Stowarzyszenie Filmowców Polskich „W nowej rzeczywistości” 27-29.10.2023.
fot. Borys Skrzyński / SFP.

II. 4. Przedstawiciele najważniejszych organizacji działających na polskim rynku audiowizualnym po podpisaniu 6 maja 2025 roku porozumienia rekomendującego „Zasady Pracy Przy Produkcjach Filmowych i Serialowych”. fot. Wojciech Olkuśnik/East News/SFP.

II. 5. Spotkanie Koalicji filmowców z Prezydentem Andrzejem Dudą w dn. 31 lipca 2024 roku. Tematem rozmów była przyjęta w zeszłym tygodniu przez Parlament nowelizacja ustawy o prawie autorskim. fot. SFP - ZAPA.

Filmy i seriale

11 minut, reż. J. Skolimowski, Polska, Irlandia, 2015

25 lat niewinności. Sprawa Tomka Komendy, reż. J. Holoubek, Polska, 2020

33 sceny z życia, reż. M. Szumowska, Polska, Niemcy, 2008

53 wojny reż. E. Bukowska, Polska, 2018

1670 reż. K. Kądziera, M. Buchwald, Polska, 2023

1983, reż. A. Holland, O. Chajdas, A. Smoczyńska, K. Adamik, Polska, 2018

Amatorzy reż. I. Siekierzyńska, Polska, 2020

Another Day of Life, reż. D. Nenow, R. de la Fuente, Polska, Hiszpania, 2018

Antychryst, reż. L. von Trier, Dania, Francja, Polska, Włochy, Szwecja, Niemcy, 2009

Apokawixa reż. X. Żuławski, Polska, 2022

Arbitrage, reż. N. Jarecki, USA, 2012

Atak paniki reż. P. Maślona, Polska, 2017

Azan, reż. P. Chadha, Indie, 2011

Baby Bump, reż. K. Czekaj, Polska, 2015,

Barbarzyńcy, reż. S. Ruzowitzky, L. Ruff, Niemcy, 2022

Barwy ochronne reż. K. Zanussi, Polska, 1977

Biała odwaga reż. M. Koszałka, Polska, 2024

Body / ciało reż. M. Szumowska, Polska, 2015

Bogowie reż. Ł. Palkowski, Polska, 2014

Boże ciało reż. J. Komasa, Polska, 2019

Ból i blask reż. P. Almodovar, Hiszpania, 2019

Chleb i sól reż. D. Kocur, Polska, 2023

Córki dancingu, reż. A. Smoczyńska, Polska, 2015

Cwał, reż. K. Zanussi, 1996

Człowiek z marmuru reż. A. Wajda, Polska, 1977

Człowieka z żelaza, reż. A. Wajda, Polska, 1981

Cztery noce z Anną, reż. J. Skolimowski, Polska, Francja, 2008

Daas reż. A. Panek, Polska, 2011

Dezterter, reż. F. Gallenberger, Niemcy, 2020

Disco polo reż. M. Bochniak, Polska, 2015

Dzień kobiet reż. M. Sadowska, Polska, 2012

Dziewczyna z szafy reż. B. Kox, Polska, 2013

Dzikie róże reż. A. Jadowska, Polska, 2017

Dziura w głowie reż. P. Subbotko, Polska, 2018

Eastern reż. P. Adamski, Polska, 2019

El Premio, reż. P. Markovitch, Polska, Argentyna, 2011

Essential Killing, reż. J. Skolimowski, Polska, Norwegia, Irlandia, Węgry, 2010

Fabelmanowie reż. S. Spielberg, USA, 2022

Filip reż. M. Kwieciński, Polska, 2023

Hiszpanka reż. Ł. Barczyk Polska, 2015

Ida, reż. P. Pawlikowski, Polska, Dania, 2013

Intruz, reż. M. von Horn, Polska, Szwecja, 2015

Katyń, reż. A. Wajda, Polska, 2007

Kick, reż. S. Nadiadwal, Indie, 2014

Kler reż. W. Smarzowski, Polska, 2018

Kłamstwo, reż. M. Jackson, Wielka Brytania, USA, 2016

Kobieta, która pragnęła mężczyzny, reż. P. Fly, Polska, Norwegia, Dania, Szwecja, 2010

Komunia reż. A. Zamecka, Polska, 2016

Kongres, reż. A. Folman, Polska, Belgia, Francja, USA, Izrael, Luksemburg, Niemcy, 2015

Krew Boga reż. B. Konopka, Polska, Belgia, 2018

Królestwo reż. M. Ciechomski, Polska, 2024

Królewicz Olch reż. K. Czekaj, Polska, 2016

Lektor, reż. S. Daldry, USA, Niemcy, 2008

Lewiatan reż. A. Zwiagincew, Rosja, 2014

Lourdes reż. J. Hausner, Austria, Francja, Niemcy, 2009

Maryjki reż. D. Woszek, Polska, 2020

Matka reż. Ł. Ostalski, Polska, 2013

Mazurek reż. J. Kolberger, Polska, 2013

Melancholia, reż. L. von Trier, Francja, Dania, Szwecja, Niemcy, 2011

Most szpiegów, reż. S. Spielberg, 2015

Może pora z tym skończyć, reż. C. Kaufman, USA, 2020

Nieulotne, reż. J. Borcuch, Polska, Hiszpania, 2012

Ogniem i mieczem, reż. J. Hoffman, Polska, 1999

Opowieści z Narnii: Księżę Kaspian, reż. A. Adamson, USA, 2008

Ostatnia Rodzina reż. J. P. Matuszyński, Polska, 2016

Ostrożnie, pożądanie reż. A. Lee, USA, Chiny, Tajwan, Hongkong, 2007

Pałac, reż. U. Edel, Niemcy, 2022

Pan Tadeusz, reż. A. Wajda, Polska, 1999

Perfumiarz, reż. N. Willbrandt, Niemcy, 2022

Pieśń imion, reż. F. Girard, Kanada, Węgry, 2019

Piosenki o miłości, reż. T. Habowski, Polska, 2022

Pokot reż. A. Holland, Polska, Czechy, Niemcy, Szwecja, 2017

Powrót reż. A. Zwiagincew, Rosja, 2003

Przedwiośnie, reż. F. Bajon, Polska, 2001

Przeszłość reż. A. Farhadi, Francja, Włochy, 2013

Psy, reż. W. Pasikowski, Polska, 1992

Quo Vadis? reż. J. Kawalerowicz, Polska, 2001

Rozstanie reż. A. Farhadi, Iran, 2011

Rzeczy niezbędne reż. K. Tarabura, Polska, 2024

Sala Samobójców, reż. J. Komasa, Polska, 2011

Sąsiedzi reż. G. Królikiewicz, Polska, 2014

Sexify, reż. P. Domalewski, K. Alabrudzińska, Polska, 2020

Skąd dokąd, reż. M. Hamela, Polska, Francja, Ukraina, 2023

Sloborn, reż. C. Alvar, A. Kolmerer, Niemcy, Dania, 2024

Słoń, reż. K. Krawczycki, Polska, 2022

Sonata reż. B. Blaschke, Polska, 2021

Spacer z Aniołami, reż. T. Wysokiński, Polska, 2021

Sponsoring, reż. M. Szumowska, Polska, Francja, Niemcy, 2011

Strefa interesów reż. J. Glazer, Polska, Wielka Brytania, USA, 2023

Supernova reż. B. Kruhlik, Polska, 2019

Sweat reż. M. von Horn, Polska, Szwecja, 2020

Syndrom Hamleta, reż. Elwira Niewiera, Piotr Rosołowski, Polska, Niemcy, 2022

Śmierć jak kromka chleba, reż. K. Kutz, Polska, 1994

Śniegu już nigdy nie będzie reż. M. Szumowska, Polska, Niemcy, Holandia, 2022

Śubuk reż. J. Lusiński, Polska, 2022

Świt, reż. L. Pakalnina, Polska, Litwa, 2014

The Cut, reż. F. Akin, Polska, Niemcy, 2014

Utrata równowagi, reż. K. Bojanowski, Polska, 2023

Vamps, reż. A. Heckerling, USA, 2012

Waleśa. Człowiek z nadziei, reż. A. Wajda, Polska, 2013

W ciemności, reż. A. Holland, Polska, Kanada, Niemcy, 2011

W imię, reż. M. Szumowska, Polska, 2013

W lesie dziś nie zaśnie nikt, reż. B. Kowalski, Polska, 2020

W niemieckim domu, reż. I. Prah, R. Chahoud, Polska, Niemcy, 2023

W pustyni i w puszczy, reż. G. Hood, Polska, 2001

Wielka woda, reż. J. Holoubek, B. Ignaciuk, Polska, 2022

Wieloryb z Lorino, reż. M. Cuske, Polska, 2019

Wołyń reż. W. Smarzowski, Polska, 2016

Wszystko ma być, reż. T. Dorodnitsyna, A. Lytvynenko, Polska, Ukraina, 2024

Zielona granica reż. A. Holland, Polska, Francja, Czechy, Belgia, 2023

Zimna wojna reż. P. Pawlikowski, Polska, Francja, Wielka Brytania, 2018

Znachor reż. M. Gazda, Polska, 2023

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi