

O zmierzchu i przed świtem

Skąd ten tekst?

2. czerwca 2007 roku, podczas 47. Krakowskiego Festiwalu Filmowego, Stowarzyszenie Filmowców Polskich zorganizowało forum na temat „Otwarcie na Europę. Koprodukcje zagraniczne w filmie dokumentalnym i animowanym”. Pomysłodawcom bliska była myśl, że koprodukcje międzynarodowe dadzą szansę rozwiązania najważniejszych problemów powstawania w Polsce tych gatunków filmowych.

Wypowiedź w dyskusji, w której zabrałem wtedy głos, stanowiła punkt wyjścia do napisania niniejszego tekstu. W wystąpieniu owym jednak, z konieczności zwięzłym, mogłem tylko zasygnalizować niektóre problemy. Nie byłem też wtedy przekonany, czy rzecz jest warta dłuższej debaty. Udział w targach „Sunny Side of the Doc”, które odbyły się w końcu czerwca w La Rochelle, upewnił mnie jednak co do tego, że „dokumentalna sprawa polska” w świecie istnieje. Postanowiłem więc wstępnie uporządkować własne doświadczenia trzech ostatnich lat pracy na polskim i międzynarodowym rynku dokumentu i pokusić się o pewne uogólnienia.

Ku czemu zmierza świat?

Media światowe działają w coraz doskonalszym stopniu zgodnie z regułami marketingu, których podstawą jest rozpoznanie horyzontu oczekiwanej odbiorcy. Dochodzi w związku z tym do rozdźwięku między produkcjami komercyjnymi, których celem jest bawienie mas, i artystycznymi, mającymi radować elity. Dzięki Internetowi i VoD jesteśmy coraz bliżej realizacji utopii powszechnej dostępności globalnych zasobów filmowych. Nawet jeśli potrzeba jeszcze kilku lat na przełamanie barier technologicznych, warto już teraz się zastanawiać, jak zmieni się w związku z tym rynek dokumentalny i struktura finansowania tego rodzaju produkcji. Innymi słowy – gdzie producent niezależny znajdzie brakującą część budżetu, uzupełniającą dotacje przyznawane przez instytucje zarządzające środkami budżetowymi? Wszak nie w telewizjach publicznych, bo one będą poddane tym samym regułom, co komercyjne, a może nawet wcale już ich nie będzie. Czy dystrybutor – platforma internetowa albo VoD – będzie zainteresowany finansowaniem



Krzysztof Kopczyński

FOT. EUREKA MEDIA

waniem produkcji? Wydaje się to wątpliwe, ponieważ jego potrzeby zaspokoją zakupy gotowych filmów. Czy producent, dzięki takiej dystrybucji, będzie mógł odzyskać zainwestowany w produkcję własny albo raczej pożyczony kapitał? Za mało mamy doświadczeń, by można było jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, jednak również wydaje się to wątpliwe.

Jest w każdym razie oczywiste, że planowanie koprodukcji międzynarodowej filmów dokumentalnych stanie się niemożliwe bez jednoczesnego planowania międzynarodowej dystrybucji tych filmów, wykorzystującej alternatywne wobec kina i telewizji technologie dystrybucji. Będzie to nowa – i wymagająca bardzo dużych kompetencji – sytuacja dla polskiego producenta, którego firma utrzymywała się dotąd tylko z oszczędności z produkcji (bo przecież nie z zysku, którego nie wolno jej mieć, a o to, by go nie miała, dbają solidarnie twórcy programów operacyjnych i urzędnicy telewizji publicznej). Być może zmieniający się w taki sposób rynek wymusi obiektywizację kryteriów oceny projektu filmowego – twórca filmu i jego producent będą mogli lepiej poznać potrzeby i oceny widzów, a także statystyki oglądalności, udziału w widowni opisywanej według różnych kryteriów itd. Mechanizm ten powinien również działać na korzyść produkcji artystycznych – skoro bowiem wszyscy widzowie staną się lepiej rozpoznawalni, będziemy więcej wiedzieć także o widzach elitarnych i wiedza ta może się stać argumentem zarówno dla gremiów przyznających publiczne dotacje na kino artystyczne, jak i dla potencjalnych inwestorów. Rosnące zainteresowanie reklamodawców kanałami tematycznymi wynika przecież z oceny, że ich odbiorcy mają większe możliwości zakupu produktów niż widzowie *prime time*'u w telewizjach komercyjnych. Można sobie zatem wyobrazić sytuację, w której film dokumentalny znajdzie wreszcie inwestorów, jeżeli przekonujące badania dowiodą, że oglądają go także bogacze.

O trudnych początkach i nielicznych sojusznikach

Wchodzenie na hermetyczny rynek międzynarodowej koprodukcji filmów dokumentalnych zajmuje

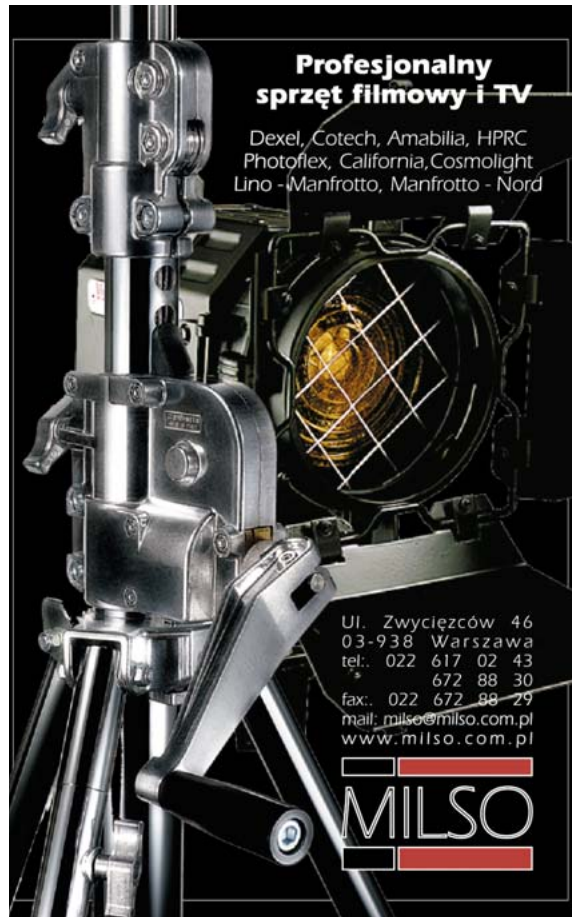
debiutującym producentowi 5 lat. Musi 5 lat pracować, zanim jego film powstanie w koprodukcji międzynarodowej. Spędza 5 lat na poznawaniu rynku, nawiązywaniu kontaktów, nauce tego, jak powinien być przygotowany projekt, a także na zdobywaniu autorytetu i wiarygodności. Przez te lata musi zapewnić swojej firmie możliwość istnienia, czerpiąc dochody z innych źródeł.

Kto ma w tych działaniach największe szanse powodzenia, jakie przeszkody go czekają, skąd może oczekiwać pomocy? Kady się wydaje, najlepiej na rynku międzynarodowym radzą sobie tzw. *creative producers*, którzy są kompetentni w pisaniu projektów i realizacji trajlerów, znają prawo autorskie, zasady mikroekonomii, negocjacji, dialogu z twórcami, technologii realizacji, dystrybucji, wreszcie znają i rozumieją strukturę rynku. *Creative producer* potrafi sam znaleźć temat filmu dokumentalnego i zaproponować go odpowiedniej stacji telewizyjnej, potrafi też dobrać najlepszych ludzi do realizacji projektu.

Pod koniec 2006 roku Noemy Shory, wybitna izraelska producentka, przewodnicząca INPUT-u¹ i dyrektorka Sam Spiegel Film and TV School w Jerozolimie, opowiadała mi o kłopotach, jakie miała z wprowadzeniem *creative production* jako kierunku studiów w Izraelu. Udało się to jednak i efekty powinny być widoczne w ciągu kilku lat. To szkoły filmowe bowiem oraz uniwersyteckie wydziały filmoznawcze i dziennikarskie winny być naturalnym zapleczem intelektualnym dla działań praktyków, którzy na co dzień zmagając się z rynkiem, nie doceniają czasem znaczenia niezależnej myśli jako siły kształtującej gusty i hierarchie wartości. Środowisku producentów filmów dokumentalnych w Polsce przydałaby się stała współpraca z uczelniami, prasą specjalistyczną i fachowymi portalami internetowymi, przydałaby się biblioteka gromadząca publikacje z ich dziedziny wydawane w świecie, wreszcie – przydałaby się filмотeka, dająca możliwość obejrzenia dokumentów polskich i zagranicznych (obecnie, jeśli chce się obejrzeć polski film dokumentalny, trzeba prosić autora o pożyczanie go; film zagraniczny łatwiej jest kupić, jednak koszty bywają odstrasające). Częściej niż dotychczas polscy producenci mogliby brać udział w dyskusjach środowiskowych na forum międzynarodowym, jak również publikować – także za granicą – artykuły opisujące własne doświadczenia i analizy zakończonych produkcji opracowane z perspektywy producenta (*case studies*).

Kilka instytucji może pomóc polskiemu producentowi filmów dokumentalnych, który chce wejść na rynek międzynarodowy. Są to: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Media Desk Polska, Ministerstwo Spraw Zagranicznych i podlegające mu instytucje polskie, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i podlegający mu Instytut Adama Mickiewicza, Krakowska Fundacja Filmowa, Dragon Forum. Z instytucji zagranicznych należałoby wymienić przede wszystkim European Documentary Network, najważniejszą europejską organizację dokumentalistów², a także Instytut Filmu Dokumentalnego z Pragi, organizatora warsztatów Ex Oriente Film.

Chciałbym przedstawić kilka uwag co do działań Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, instytucji wśród wymienionych najważniejszej, i w której można pokładać największe nadzieje. Publicysta tygodnika „Polityka” napisał w sprawozdaniu z tegorocznego Festiwalu Filmowego w Cannes: „odnotowując z zazdrością sukces kinematografii rumuńskiej, wypada na koniec stwierdzić, że nasz udział



Profesjonalny sprzęt filmowy i TV

Dexel, Cotech, Amabilia, HPRC
Photoflex, California, Cosmolight
Lino - Manfrotto, Manfrotto - Nord

Ul. Zwycięzców 46
03-938 Warszawa
tel.: 022 617 02 43
672 88 30
fax: 022 672 88 29
mail: milso@milso.com.pl
www.milso.com.pl

MILSO

¹ INPUT – International Public Television Conference – najważniejsza w świecie prezentacja produkcji telewizyjnej publicznych, co roku odbywa się w innym kraju.

² Szesciu polskich filmowców jest obecnie członkami EDN-u.

w festiwalu, mimo szczerych chęci Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, wypadł blado”³. Zwracam uwagę nie na to, że „wypadł blado”, tylko na owe „szczerze chęci”. Jest bowiem bardzo istotne, że mamy Polski Instytut Sztuki Filmowej, który zmienił już sytuację na rynku filmowym w Polsce. Obecnie zaczyna on odważnie działać za granicą i są tam ludzie, których „szczerze chęci” są wyraźnie widoczne. Widzę cztery zadania, które mogłyby oni podjąć, żeby w ciągu dwóch, trzech lat było lepiej.

Pierwsze zadanie nazwałbym zadaniem polegającym na doskonaleniu własnych procedur. Proponowałbym przejście formularza ocen, który dostają eksperci rozpatrujący wnioski, a także poddanie ocenie ich pracy – w celu sprawdzenia, czy ich werdykty są zawsze rzetelne i odpowiadają międzynarodowym standardom. W ramach doskonalenia procedur należałoby też zmierzać do wyeliminowania najdotkliwszych dla filmowców zapisów prawnych i księgowych, tworzonych wbrew logice i w konsekwencji działających przeciw interesom donatorów, których najważniejszym celem powinno być wzmacnianie rynku i prowadzenie do powstawania dobrych filmów. Oto przykłady tego rodzaju przepisów: konieczność wydawania całej dotacji w Unii Europejskiej (co szczególnie ułatwia pracę dokumentalistom realizującym filmy w całym świecie), konieczność zakładania osobnego konta dla każdej dotacji, brak zgody na wypłacanie sobie honorariów przez producentów prowadzących firmy jako osoby fizyczne, brak możliwości zwrotu kosztów udziału producenta w festiwalu, zastrzeżenia do rozliczania w budżecie filmu kosztów rozwijania projektu w sytuacji, gdy ten etap pracy nad filmem był finansowany samodzielnie przez producenta, konieczność dokumentowania rachunkami tzw. kosztów ogólnych, wreszcie „walka z zyskiem” w firmach producenckich. Ważne byłoby zaangażowanie do dyskusji nad procedurami ekspertów europejskich, ponieważ w różnych krajach instytuty filmowe mają różne doświadczenia, także w dziedzinie koprodukcji międzynarodowych. Szczególnie godną polecenia byłaby współpraca z Duńskim Instytutem Filmowym, uważanym w Europie za wzorcowy.

Drugie zadanie to analityka. W czerwcowym „Biuletynie Stowarzyszenia Filmowców Polskich” ukazał się krótki artykuł Iwony Burzyńskiej „Polski film dokumentalny 2006/2007 – raport SFP”⁴. Można by było prosić o więcej takich artykułów, zwłaszcza przedstawiających sytuację na polskim rynku dokumental-

nym w kontekście międzynarodowym. Analizy takie byłyby cennym uzupełnieniem danych statystycznych publikowanych przez Instytut. Jeśli w jakimś zakresie brakuje w Polsce kompetentnych specjalistów, ich wykonanie można zamówić u odpowiednich ekspertów międzynarodowych. Można także pomyśleć o organizacji – raz do roku – konferencji na temat stanu polskiego dokumentu. Wyniki takiej konferencji powinny być koniecznie opublikowane.

Po trzecie – edukacja. Zaczęlibyśmy od tłumaczenia książek, które mogłyby pomóc w zrozumieniu reguł rynku filmów dokumentalnych czy też w przygotowaniu projektów filmowych. Podstawowa w tej dziedzinie książka Alana Rosenthala „Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos”⁵ – która po angielsku miała już cztery wydania – na język polski nie jest przetłumaczona. Jej publikacja na pewno pomogłaby lepiej przygotować i oceniać projekty. Zadaniem edukacyjnym jest też zapewnienie widowni stałej możliwości oglądania filmów. Instytut zaczyna akcję wyposażania kin w rzutniki pozwalające na projekcję z nośników innych niż taśma filmowa. Powinno to skłonić kinarzy także do organizacji pokazów filmów dokumentalnych. Ponadto należy dać pojedynczym widzom stałą możliwość oglądania filmów – na takiej zasadzie, jak na festiwalach i targach filmowych, na przykład w wybranych bibliotekach.

I wreszcie czwarte zadanie – walka z biurokracją. Brzmi to paradoksalnie, ponieważ Instytut sam jest zbiurokratyzowany. Niemniej jednak jego właśnie zadaniem jest uświadamianie elitom politycznym i urzędniczym (gdyż widzowie sami o tym wiedzą), że produkcja filmów jest zajęciem różniącym się od pracy w innych dziedzinach postkomunistycznej gospodarki. Jako że nie jest zabronione, by na temat jakości przepisów i kompetencji organów kontrolnych wypowiadali się praktycy, zachęcam ich do podawania przykładów z własnej działalności. Sam zapisuję tylko dwa ulubione. Pierwszy: nakaz wysyłania PIT-ów do Afganistanu (o irracjonalności tego działania urzędnika skarbowego przekonał dopiero argument, że Afgańczycy nie mają numerów identyfikacji podatkowej, na wcześniejsze – takie jak brak poczty oraz brak podatków – był nieuczny). Drugi: wprowadzenie w TVP S.A. (na pewnym etapie jej działalności) pojęcia „ostatecznego scenariusza”. Ostateczny scenariusz to scenariusz pisany po zakończeniu filmu, a wymóg tworzenia go pojawił się, gdy kontrolerzy wykryli, że gotowe filmy

³ Janusz Wróblewski, *Festiwal w Cannes*, „Polityka” nr 22, 02.06.2007, s. 97.

⁴ Iwona Burzyńska, *Polski film dokumentalny 2006/2007 – raport SFP*, „Biuletyn Stowarzyszenia Filmowców Polskich”, czerwiec 2007, s. 15-16.

⁵ Alain Rosenthal, *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*, Southern Illinois University Press 2002. Warto wymienić także dwie inne książki: Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling*, Elsevier Inc. 2007 i Genevieve Jolliffe, Andrew Zinnes, *The Documentary Film Makers Handbook*, The Continuum International Publishing Group Inc. 2006.

dokumentalne różnią się często od zaplanowanych w scenariuszach.

O potrzebie innej filozofii działania

Na stronie European Documentary Network można przeczytać motto: „Kraj bez filmów dokumentalnych jest jak rodzina bez albumu fotograficznego”⁶. Słowa te wyrażają przecież tylko jeden z celów tworzenia filmów dokumentalnych – cel dokumentacyjno-historyczny. Nie kwestionując ważności tego celu w wypadku rynku polskiego dokumentu, chciałbym jednak zauważyć, że dwa polskie filmy dokumentalne, które w ostatnich latach odniosły w świecie największe sukcesy – „Dzieci z Leningradzkiego” (reż. Hanna Polak i Andrzej Celiński) i „Nasiona” (reż. Wojciech Kasperski) zrealizowane były w Rosji, a więc mogłyby być co najwyżej egzotyczną częścią polskiego albumu fotograficznego.

Jakie zatem cechy naszego dokumentu mogą być atrakcyjne dla rynku światowego, a więc także dla międzynarodowych koprodukcji? W dyskusjach na forum międzynarodowym, w jakich miałem okazję ostatnio uczestniczyć, zwracano zwykle uwagę na siłę tradycji polskiego dokumentu (Karabas, Kieślowski, Łoziński), doskonale znanej poza Polską, i na wysokie umiejętności polskich operatorów, chętnie zresztą zatrudnianych w świecie.

Jak się wydaje, polski dokument ma również szansę dlatego, że *volens volens* przekazuje doświadczenie historyczne Europy Środkowo-Wschodniej ostatniego ćwierćwiecza, pozwalające na swoisty ogląd rzeczywistości, na traktowanie kamery jako narzędzia poznania świata z perspektywy niecodziennej, dawno już zapoznanej w krajach dobrobytu. Chcę bardzo wyraźnie zaznaczyć, że nie chodzi mi o perspektywę historyczną, w szczególnym wypadku rozumianą jako reportażowy zapis faktów, lecz epistemologiczną, czyli o próbę zrozumienia, w jaki sposób doświadczenie filmu jako dzieła sztuki pozwala się zbliżyć do istoty rzeczy⁷. Jako że w ogóle niewiele na ten temat wiadomo, pozostaje mieć nadzieję, iż łatwiej jest cel taki zrealizować komuś, kto przeszedł wielką przemianę i umie z tego doświadczenia korzystać i pielęgnować w sobie taką wrażliwość, niż temu, kto takiej możliwości jest pozbawiony. Inaczej mówiąc, album rodzinny nie musi być tylko zbiorem fotografii, może uczyć złożoności życia. Lekcja ta jest tym pełniejsza, im lepiej autor zdjąć umie przeżyć własne doświadczenie, kształtujące jego wrażliwość. Wydaje się to szczególnie ważne w sytuacji, gdy w dorosłe życie

wchodzi pokolenie, którego przeżywanie świata jest ukształtowane już przez media obrazkowe, a więc obraz zintegrowany z dźwiękiem, rzadziej z pisany tekstem.

Zauważmy wreszcie, że mówienie o filozofii polskiego dokumentu, a także jego roli dla promocji Polski w świecie, powinno być częścią dyskursu o roli tzw. misji w mediach publicznych, w tym wypadku szczególnie w publicznej telewizji. Telewizja Polska jest ciągle (mimo pewnego otwarcia na rodzimą produkcję HBO i TVN) największym producentem i koproducentem filmów dokumentalnych w Polsce. Jest to jedna z najbogatszych telewizji w Europie i jako taka mogłaby odgrywać skutecznie rolę mecenasu dokumentu artystycznego i historycznego, a także liczącego się w świecie uczestnika dokumentalnych produkcji międzynarodowych. Osiągnięcie tego celu wymaga jednak zmiany sposobu myślenia o filmie dokumentalnym i jego roli w ofercie programowej telewizji publicznej. Wartością nadrzędną musi stać się jakość filmu, oceniana według obiektywnych kryteriów.

Konieczne wydaje się także zrozumienie różnicy



SILESIA FILM
CENTRUM SZTUKI FILMOWEJ

- KAMERA SONY HDW F900 HDCAM, CINE ALTA
- kamera Sony PDW 530 P XDCAM
- kamera Sony HVR - Z1E HDV
- zestaw montażowy SD/HD APPLE FINAL CUT
- telekino Sondor
- przegrywanie i odtwarzanie z nośników cyfrowych: m.in. BetaCam SP, BetaCam (odczyt), XDCAM, minidv, VHS, DVD, HD
- ekrany
- projektory cyfrowe

Szczegóły na stronie:
www.csf.katowice.pl
Centrum Sztuki Filmowej
Zespół Produkcji i Usług Filmowych
40-087 Katowice, ul. Sokolska 66
tel. 032/ 258 42 41, wew. 102, 114

⁶ www.edn.dk. Autorem tego powiedzenia jest chilijski reżyser Patrizio Guzman (ostatni film: *Salvador Allende*, Francja 2004).

⁷ Po raz pierwszy bodaj tę problematykę poruszył Rudolf Arnheim w książce *Film as Art*, pisanej w latach 1933-1938 (ostatnie wydanie: University of California Press 2006).

między wysokobudżetowym filmem powstającym przez kilka lat w koprodukcji międzynarodowej i telewizyjnym reportażem albo programem dokumentalnym. Wreszcie uznanie przy koprodukcjach wysokobudżetowych roli twórców, działających na wolnym rynku i niezależnych producentów. Nie mogą być oni traktowani jak wrogowie, których należy pokonać w negocjacjach wykorzystując pozycję monopolisty dysponującego publicznymi pieniędzmi. Powinno się ich traktować jak ludzi, którym zależy na realizacji jak najlepszych filmów. Podstawą negocjacji w sferze podziału praw musi być zrozumienie, że interesem telewizji nie jest zabranie producentowi wszystkich praw i umieszczenie filmu na półce w archiwum, lecz ich podział zapewniający filmowi międzynarodową dystrybucję, którą zawsze najbardziej zainteresowani są producent i twórca filmu.

Chciałbym też przypomnieć, że w wypadku produkcji europejskich honorarium producenta filmu dokumentalnego wynosi 10% budżetu, a w krajach skandynawskich nawet 15%, natomiast honorarium reżysera i autora scenariusza 10 do 12% budżetu. Te zasady należy zacząć w Polsce honorować. Mimo że zmieniający się wielokrotnie w ciągu ostatnich dwóch lat decydenci telewizyjni deklarowali zrozumienie dla podobnych działań, sytuacja wcale się nie poprawia.

Nieodzownym elementem zmiany zasad działania Telewizji Polskiej w dziedzinie koprodukcji międzynarodowych jest stworzenie nowych reguł współpracy z Europejską Telewizją Kulturalną ARTE. Wina za to, że podejmowana kiedyś z sukcesami koprodukcja Telewizji Polskiej i ARTE została zarzucona, leży z pewnością po obu stronach. Ale na festiwalu w Cannes ARTE miała w konkursach dwadzieścia filmów, a Telewizja Polska nie miała żadnego.

Jeśli Telewizja Polska chce korzystać z oczywistych walorów międzynarodowych koprodukcji dokumentalnych (dobre filmy za mniejsze pieniądze, wsparcie europejskich funduszy Media Plus Broadcasting i Media Plus Development), musi dostosować własny system koprodukcji do standardów międzynarodowych. Konieczne jest także zrozumienie przez jej Zarząd, jak skutecznym i tanim narzędziem promocji kraju i samej telewizji w świecie może być film dokumentalny, jak również – jak bardzo szkodzi wizerunkowi Telewizji Polskiej w Europie niespełnianie tych standardów. Pracę taką, pragnę podkreślić, mogą wykonać wyłącznie ludzie mający odpowiednie kompetencje, międzynarodowy autorytet i szczerą



Fot. Witold Krassowski

Podczas zdjęć na kursie „Kabul – moje miasto”

chęci dokonania tego. Te trzy warunki muszą być spełnione. Jeżeli zadanie takie będzie rzeczywiście podjęte przez obecne władze telewizji, jego wyniki można będzie ocenić podczas konferencji INPUT, która w 2009 roku odbędzie się w Warszawie, a Telewizja Polska jest jej współorganizatorem.

Życzenia dla wytrwałych

Opowiadając podczas krakowskiego forum o obecności Polski na festiwalu w Cannes, dyrektor Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej Agnieszka Odorowicz wspomniała z żalem, że – mimo zaproszenia przez Instytut – nie wszyscy reżyserzy, których filmy były prezentowane na festiwalu, przyjechali na pokazy. Jako że reżyser jedynego pokazowanego tam polskiego dokumentu akurat był, podam przykład reżysera fabuły, który tłumacząc, dlaczego nie pojechał, powiedział tak: „Zawsze powtarzałem, że ważne jest dla mnie to, co za Oceanem i Hollywood. Europa mnie nie interesuje”⁸. Otóż byłem na pokazie jego filmu i wobec tego wiem, że do trzydziestej minuty, kiedy z tego pokazu wyszedłem, wyszła połowa sali. Brak zainteresowania występuje więc po obu stronach.

Mimo wszystko serdecznie mu życzę sukcesu w Hollywood, choć oceniam, że sukces ten jest równie prawdopodobny jak realizacja w najbliższych latach opisanego przeze mnie powyżej pozytywnego programu istnienia polskiego dokumentu w koprodukcji i świadomości międzynarodowej. Będę się jednak z wielką życzliwością przyglądać wszystkim, którzy uwierzą, że warto jest poświęcać czas na walkę z biurokracją, zmianę zasad działania telewizji publicznej, skuteczne przenoszenie do Polski dobrych wzorców europejskich. A nade wszystko tym spośród nich, którzy pomyślą, że ich wysiłki zostaną zrozumiane i docenione, bo przecież służą oczywistej wartości – rozwojowi polskiej sztuki filmowej. ☺

Krzysztof Kocyński

KRZYSZTOF KOPCYŃSKI – doktor nauk humanistycznych, wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego. Producent filmów dokumentalnych, współtwórca filmowych projektów edukacyjnych („Rosja-Polska. Nowe spojrzenie”, „Kabul – moje miasto”), właściciel firmy Eureka Media. Filmy, które wyprodukował, były od 1. stycznia 2006 roku pokazywane ponad 350 razy w 22. krajach i zdobyły 39 nagród na festiwalach. Krzysztof Kocyński jest laureatem Nagrody dla Najlepszego Polskiego Producenta Filmu Krótkometrażowego i Dokumentalnego (2006 i 2007), Rosyjskiej Państwowej Nagrody Artystycznej „Laur” (2006), The Chicago Doc Sky Is the Limit Production Award (2007). Członek European Documentary Network, ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

www.eurekamedia.info

⁸ „Polityka” nr 22, 02.06.2007, s. 114.