

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych  
Zakład Historii i Teorii Filmu

**EKSPERTYZA NA TEMAT ZMIAN W SYSTEMIE OCENY PROJEKTÓW  
W PROGRAMIE PISF „PRODUKCJA FILMOWA”**

**A. Komentarz do uwag wyrażonych w trakcie konsultacji oraz dotychczasowej formuły oceny .**

I. Uwagi ogólne / główny przedmiot sporu:

1. Dotychczasowy przebieg debaty na temat planowanych zmian dotyczących systemu oceniania w PO PISF „Produkcja Filmowa” pozwala wskazać jej dwie dominanty tematyczne, będące źródłem środowiskowej różnicy zdań.

**Spór pierwszy dotyczy samej istoty systemu eksperckiego, tj. procedur, jakim podlegać musi instytucja publiczna w społeczeństwie demokratycznym** (decyzje większości *versus* dyktat autorytetu; anonimowość *versus* jawność; dwuetapowość *versus* jednoetapowość, etc). Ujmując rzecz w największym skrócie: oczekiwanie społecznej kontroli, jakiej powinna podlegać instytucja współfinansowana ze środków publicznych, trudno uzgodnić z przekonaniem, iż „sztuka jest domeną niedemokratyczną”. Głosy takie pojawiły się w toku debaty – i, choć z pewnością wynikały ze szlachetnych pobudek, pobrzmiwały w nich tony niepokojące, pozwalające mniemać, że demokracja rozumiana jest w sposób upraszczający, zgodnie z formułami „dyktat większości” czy „gloryfikowanie przeciętniactwa”.

Trzeba zatem przypomnieć – obszerniejszy wywód politologiczny jest w tym miejscu zbędny – że społeczeństwa zachodnie wypracowały różnorodne procedury, które w swej istocie nie tylko są transparentne i bezstronne (co jest, oczywiście, wymogiem zasadniczym), ale przede wszystkim godzą proces kolektywnego podejmowania decyzji z modelem „elitystycznym”. Rozpoznania takie pojawiły się w toku debaty – jako wzorcowy przywoływano na przykład model skandynawski. Przestrzegalbym jednak przed mechaniczną „transplantacją” takich rozwiązań na rodzimy grunt – z tej prostej przyczyny, że mamy tu do czynienia z nieco inną budową anatomiczną „biorcy”. Liczne badania socjologiczne niezbiecie wskazują, że Polska jest krajem o dramatycznie niskim współczynniku tzw. zaufania społecznego, co przekłada się także na historycznie ugruntowaną podejrzliwość wobec instytucji publicznych (nie bez przyczyny w wielu językach próżno szukać odpowiedników słowa „kombinować”). Niezależnie od środowiskowego szacunku, jakim cieszą się osoby optujące na rzecz „modelu skandynawskiego”, doradzałbym zatem, by (o czym przypomina cytata z polskiej arcykomedii) nie „abstrahować od układu odniesienia”.

Oczywiście, różne odcienie demokracji dopuszczają współistnienie rozmaitych „mieszanych” form instytucjonalnych (przykładem nader oczywistym jest brytyjski parlamentaryzm – z wybieralną Izbą

Gmin i nominowaną Izbą Lordów). Modele takie obowiązują na różnych poziomach struktur społecznych – na przykład w większości systemów nauki i szkolnictwa wyższego (od wybieralnych, lecz w istocie zdradzających cechy feudalne, Senatów i Kolegiów Rektorskich począwszy, aż po narodowe i ponadnarodowe komisje eksperckie oceniające granty badawcze).

Proponuję zatem, by PISF skorzystał ze **sprawdzonych rozwiązań stosowanych w ewaluacjach projektów naukowych** (na przykład przez Fundację na Rzecz Nauki Polskiej lub nowopowołane Narodowe Centrum Nauki). Z góry odpieram jako bezzasadny ewentualny zarzut, iż eksperci Instytutu oceniają wnioski o zupełnie innym („artystycznym”) charakterze; niechybną konkluzją takiego rozumowania musiałby być bowiem postulat rozwiązania PISF i powrotu do mecenatu na wzór epoki Medyceuszy.

**2. Druga dominanta debaty wiąże się z tym, co stanowiłoby *praxis* systemu, tj. podziału priorytetów (a co za tym idzie – doboru ekspertów do poszczególnych kategorii).** Rozstrzygnięcie tego dylematu każe w pierwszej kolejności skonstatować zasadniczy cel PISF – odpowiedź na pytanie „Jakie filmy Instytut powinien wspierać?” nie może być inna, niż „Najlepsze i różnorodne” (co wynika z faktu, że jest instytucją publiczną).

Owa „różnorodność” nie oznacza, że PISF nie może wskazać szczególnie istotnych obszarów swej działalności (uczynił to zresztą w pewnej mierze ustawodawca); wymaga natomiast namysłu nad tym, jakimi kompetencjami muszą odznaczać się osoby oceniające filmy w poszczególnych kategoriach. Aby je wyodrębnić, należy przede wszystkim sprecyzować kryteria różnicujące filmy, tj. odpowiedzieć na pytania: „Dla kogo?” (dla młodego czy dorosłego widza?), „W jakim stylu?” (poszukiwanie „nowych horyzontów” estetyki filmowej, czy zaspakajanie ukształtowanych już gustów?), „Na jaki temat?” (jeśli film historyczny uznajemy za szczególnie ważny dla kultury narodowej).

Nie ulega wątpliwości, że eksperci oceniający wnioski muszą być profesjonalistami. Dostrzegalna w toku debaty różnica zdań pozornie tylko dotyczy pytania, czy oceniający muszą być aktywnymi zawodowo twórcami filmowymi (czy też – za czym optuję z przyczyn wyjaśnionych dalej – mogą być tylko w pośrednio związanych z branżą filmową), faktycznie zaś wskazuje na „grzech pierwotny” systemu, tj. brak klarownego rozstrzygnięcia, na podstawie jakich kryteriów są oni powoływani (wielokrotnie narzekano na niewłaściwy dobór ekspertów – anegdotyczna już recenzja projektu dokumentalnego, rozpoczynająca się od słów „nigdy nie zajmowałem się dokumentem, ale...”). Innymi słowy, należy wytworzyć **mechanizmy, które pozwolą „połączyć” eksperta z właściwym mu obszarem specjalizacji.**

Pytanie o kryteria jest bezpośrednio powiązane z klasyfikacją filmów. Przypomina ona nieco „stajnię Augiasza”, toteż należałoby wprowadzić tu pewien porządek – lecz aby nie zaburzyć wyводу zbyt obszerną dygresją, uwagi na ten temat zamieszczam w załączniku, posiłkując się, w trybie krytycznym, obecnymi i wcześniejszymi nazwami priorytetów PISF. Czynię to w przekonaniu, że ustalenia teoretyczne nie zawsze są abstrakcyjnymi sporami toczonymi przez akademików zamkniętych w „wieżach z kości słoniowej”, lecz mogą i powinny – jak dzieje się to w wielu krajach – oddziaływać na świat społeczny, dostarczając wiedzy potrzebnej do kształtowania polityki audiowizualnej lub profesjonalizacji kadr kultury filmowej.

## II. Kategoryzacja filmów / dobór ekspertów:

3. W stanowisku KIPA czytamy zapewnienie, iż „fachowiec potrafi ocenić każdy projekt”. Opinia ta jest (niestety) tylko w części prawdziwa – tj. faktycznie, **nie ma znaczenia, czy ekspert recenzuje wniosek produkcyjny, developmentowy czy stypendium scenariuszowe; natomiast istotne jest, czy oceniany jest film fabularny, czy dokumentalny**. Dziesiątki socjologicznych analiz dowodzą, że społeczeństwa (po)nowoczesne są w swej istocie niezwykle wyspecjalizowane; fakt ten można oceniać różnie, ale trudno go kwestionować (wszak stara zasada głosi: „jeśli coś jest od wszystkiego, to jest do niczego”). Nawet jeśli przyjąć optymistyczne założenie, że w Polsce faktycznie udałoby się wskazać ekspertów-omnibusów, którzy byliby w stanie rzetelnie ocenić wszystkie projekty (tj. zarówno animację dla dzieci, jak i film eksperymentalny; komedię romantyczną oraz dokument wykorzystujący *found footage*) – „szeregując” w ranking wszystkie te projekty wedle sobie znanych, a raczej niełatwych do wyobrażenia, jednolitych kryteriów – to wedle mej oceny grupę tę dałoby się zliczyć na palcach. Trudno byłoby tak skromne ilościowo (choć skromnością zapewne niegrzeszące) gremium obciążać odpowiedzialnością za oceny wszystkich projektów składanych przez najbliższe lata.

4. Pewne jest, że **obecna formuła kategoryzacji wymaga korekty** – miesza bowiem kryteria stylistyczne, gatunkowe, odbiorcze i ekonomiczne (film autorski / film historyczny / film dla młodej widowni / film o potencjale komercyjnym). Podział taki może być (i jest) dla wnioskodawców mylący – w swej konsekwencji sugeruje bowiem, że „historyczność” wyklucza „potencjał komercyjny”, a „film dla młodej widowni” nie może być „autorski”. Można by żartobliwie zapytać: do którego z priorytetów miałyby skierować swój wniosek Walt Disney – szukając dofinansowania dla „Fantazji”, Hans Jürgen Syberberg – chcąc zrealizować „Hitler, film z Niemiec”, albo Mel Gibson – pragnąc znaleźć dofinansowanie do „Braveheart”?

5. Spośród wielu możliwych kryteriów klasyfikacji (zob. zał. 1), najbardziej zasadny wydaje się podział na **film fabularny, film dokumentalny, film animowany** (w tym względzie podzielałam stanowisko Stowarzyszenia Film 1.2). Są one odmiennymi rodzajami wypowiedzi, ergo: wymagają oceny osób posiadających odpowiednią wiedzę i/lub doświadczenie zawodowe. Innymi słowy, każdy z ekspertów powinien mieć określony zakres, w jakim mógłby dokonywać oceny (bez względu na to, czy wniosek dotyczy developmentu czy produkcji).

6. Drugim kryterium, które należy wziąć pod uwagę, jest odbiorca docelowy. PISF wspiera filmy „dla młodego widza i widowni rodzinnej”. Pomijając problemy związane ze sprecyzowaniem tego „targetu” (zob. zał 1), trzeba skonstatować, że **ocena projektu skierowanego dla dzieci wymaga specyficznych kompetencji**. Pytanie „Co w sytuacji, gdy wniosek taki trafi w ręce osoby, która dzieci – po prostu – nie lubi?” tylko z pozoru jest „szukaniem dziury w całym”; w rzeczywistości zwraca uwagę na istotny problem.

7. Podobnie z trzecim kryterium, tematycznym. PISF wyróżnia jako szczególną kategorię „film historyczny” (również ona domagałaby się sprecyzowania – zob. zał. 1), i można zakładać, że celowość jej wyodrębnienia wiąże się nie tylko z priorytetami tzw. „polityki historycznej” (która, swoją drogą, w innych krajach nie ma tak negatywnych konotacji jak w Polsce), ale także z kompetencjami ekspertów. **Powinni oni znać rozmaite strategie „uhistoryczniania” materiału** (film fikcyjny z tzw. tłem, fabularyzacja wydarzeń autentycznych, filmowy esej reinterpreterujący dominujące odczytania itp.), być w stanie analizować projekty pod kątem, na przykład, stopnia zgodności z faktografią, znać procedury jej interpretacji, rozumieć proces kopiowania materiałów archiwalnych oraz ich powiązania z główną linią narracji, itd. I ponownie: pół żartem, pół serio można zapytać, czy słuszne byłoby, gdyby projekt filmu historycznego trafił w ręce eksperta, który wprowadzie legitymuje się znakomitym dorobkiem, ale – trzeba trafu – szkołę średnią ukończył z trójczynami z historii?

8. Czwarte kryterium, które może rzutować na dobór ekspertów pod kątem ich kompetencji, jest styl filmu. Rozmaite idiomy stylistyczne poszczególnych twórców nie zmieniają faktu, że można mówić o dwóch zasadniczych typach estetyki filmowej: głównego nurtu i kina autorskiego (zob. zał. 1). Takie różnicowanie jest zasadne dla celów praktycznych – przykładowo, niektórzy twórcy i krytycy nie są zbyt wyrozumiali dla przedsięwzięć z kręgu kina rozrywkowego/komercyjnego/gatunkowego etc (niezależnie od tego, że właśnie w obrębie gatunków powstało wiele wybitnych filmów!). I odwrotnie: **kompetencje niektórych ekspertów mogą nie pozwalać na właściwe zrozumienie intencji autorów projektów najbardziej innowacyjnych** (to jest szczególnie istotne dla oceny przedsięwzięć z kręgu form eksperymentalnych, awangardowych, sztuki wideo w obiegu galeryjnym etc).

9. Można także wziąć pod uwagę inne kryteria, przykładowo: film o znaczących walorach artystycznych / o istotnym potencjale komercyjnym; film doświadczonego twórcy / debiut lub film drugi. **Oba podziały nie wiążą się z kryterium kompetencji eksperckich i miałyby de facto charakter operacyjny**, tj. dotyczą podziału funduszy będących w dyspozycji PISF (dotacja lub pożyczka; parytet dofinansowania projektów młodych twórców). Stąd tego rodzaju kryteria mogłyby być uwzględnione na II etapie oceny – tj. w gremium, które posiadałoby już informacje o środkach w dyspozycji Instytutu.

10. Ustaliwszy, że zasadne byłoby wyróżnienie czterech kryteriów kompetencyjnych (rodzaj / odbiorca / temat / styl), należy zapytać, przenosząc teoretyczne dywagacje na poziom praktyczny: czy należy wyróżniać osobne komisje do spraw filmu fabularnego i animacji, czy odrębne gremia do oceny projektów dla młodego widza oraz dla widza dorosłego, czy filmów historycznych i niehistorycznych? **Gdyby wziąć pod uwagę wyłącznie jedno wybrane kryterium, powtórzony zostałby błąd obecnych komisji „horyzontalnych”**. Należałoby zatem „krzyżować” tak wyróżnione kategorie za pomocą tabeli; w zał. 2. przedstawiona została jej uproszczona forma – zgodna z zasadą „brzytwy Ockhama” i maksymą, by „nie mnożyć bytów ponad miarę” (nie ma sensu wyróżniać na przykład „animacji historycznych” lub „dokumentów dla dzieci” – gdyż takie „rozdrobnienie” kategorii nie przekładałoby się na przewidywaną ilość wpływających wniosków).

11. **O tym, jak zakwalifikowany ma być projekt, powinien decydować wnioskodawca.** Takie rozwiązanie byłoby szczególnie istotne przy rozpatrywaniu projektów wykorzystujących techniki mieszane oraz sytuujących się na pograniczu rodzajów i gatunków. Komisja oceniająca mogłaby oczywiście nie zgodzić się z wybraną przez wnioskodawcę klasyfikacją (musiłaby wówczas swoją decyzję uzasadnić).

12. Jak już zostało powiedziane, z pewnością eksperci powinni być dobierani zgodnie ze swoimi kompetencjami. Przypuszczam, że tak dzieje się już dziś – tj., PISF zapewne dysponuje wiedzą „kto-się-do-czego-nadaje”. Trzeba jednak zapytać o źródła tej wiedzy (by uniknąć potencjalnej arbitralności oceniania wiedzy/umiejętności ekspertów) oraz aspekt praktyczny (jak ma się ona do losowania). Idealnym rozwiązaniem byłoby, gdyby eksperci byli rekomendowani Ministrowi przez uznane organizacje branżowe, które przedkładałyby propozycje **kandydatów wraz ze złożonymi przez nich krótkimi notami biograficznymi** (dorobek artystyczny lub naukowy), wskazującymi obszary kompetencji, oraz oświadczeniami o wybranych zakresach oceny (tj. jakie wnioski podejmuje się recenzować, przy czym kandydat na eksperta nie mógłby wskazać wszystkich możliwych kategorii). Takie oświadczenie mogłoby również zawierać klauzule dotyczące przyjęcia obowiązków recenzenckich (by uniknąć sytuacji, że ekspert odmawia oceny projektu; tu powinna działać prosta zasada: jeśli ekspert nie wywiązuje się ze swoich obowiązków, traci status eksperta).

13. Wśród osób oceniających wnioski powinny znaleźć się **nie tylko osoby bezpośrednio związane z produkcją i reżyserią**, ale także – w większej niż dotychczas proporcji (zarówno w ogólnej puli ekspertów, jak i w konkretnych komisjach) – krytycy filmowi oraz wykładowcy akademicki, mający udokumentowane doświadczenie w dydaktyce i badaniach z zakresu historii kinematografii, kina współczesnego, estetyki filmu, dramaturgii i scenariopisarstwa bądź ekonomii przemysłu audiowizualnego (wszak „ornitolog nie musi być ptakiem”...). Istniejące w sposób naturalny (choć niekiedy w nieuzasadniony sposób wyolbrzymiane) waśnie pomiędzy tymi środowiskami a twórcami nie mogą przysłonić faktu, iż zarówno krytyka filmowa, jak i akademickie filmoznawstwo są ważną częścią kultury filmowej, współkształtującą obieg i interpretację filmów (poprzez dydaktykę, popularyzację kina, opinie recenzenckie, selekcje festiwalowe, prace jurorskie etc). Oczywiście, nie wszyscy krytycy i filmoznawcy są zainteresowani recenzowaniem wniosków (i nie wszyscy dysponują wiedzą pozwalającą im, na przykład, na kompetentną analizę scenariusza) – ale arbitralne wykluczenie tych środowisk nakazywałoby postawić czysto spekulatywne pytanie: jak ukształtowałyby się losy polskiego kina, gdyby nie działalność Jerzego Toeplitza i Bolesława Michałka?

14. Podobnie jak dzieje się w Niemczech, **w pracach nad oceną wniosków powinni być w szerszym stopniu zaangażowani przedstawiciele nadawców** (dystrybutorów filmowych, operatorów kin, kanałów telewizyjnych – podmiotów wymienionych w Ustawie o Kinematografii).

15. Obecnie komisje liczą pięć osób, a proponowane są trzy, W myśl zasady **„hermetyczność szkodzi, różnorodność wzbogaca”**, korzystne byłoby utrzymanie na I etapie oceny większej liczby oceniających;

optymalnym rozwiązaniem byłyby klucz: (1) reżyser, (2) producent; (3) scenarzysta, (4) dystrybutor, operator kina lub nadawca telewizyjny; (5) reprezentanci innych zawodów filmowych, w tym wykładowcy filmoznawstwa i krytycy filmowi (jeśli ci ostatni uznają, że ocenianie wniosków produkcyjnych nie stoi w sprzeczności z wykonywaną przez siebie profesją).

16. Pytanie, czy do oceny wniosków powinni być włączani przedstawiciele innych zawodów filmowych (autorzy zdjęć, montażyści, aktorzy, scenografowie, kostiumografowie etc) wymaga namysłu. Większość głosów jest przeciw temu rozwiązaniu; z drugiej strony, **nie można arbitralnie decydować, która grupa zawodowa miałaby być wykluczona z możliwości recenzowania wniosków**. Z pewnością jest tak, że nie wszyscy reprezentanci wymienionych grup zawodowych mają kwalifikacje i wiedzę pozwalającą na ocenę; ale są wśród nich i takie osoby, które są do tego predestynowane. Należałoby pozostawić taką selekcję organizacjom reprezentującym twórców.

17. Zasadne byłoby natomiast przemyślenie celowości włączania do puli ekspertów **pisarzy, którzy nie mają w swym dorobku prac adaptacyjnych lub ekranizacji** (ergo: nie zawsze rozumieją specyfikę twórczości filmowej, kierując się fałszywą zasadą „wierności wobec literackiego oryginału”).

### III. Dwuetapowy system oceny / jawność versus anonimowość:

18. Podzielam opinię KIPA, iż **bardzo dobrym rozwiązaniem byłby dwuetapowy system oceny**: etap I – recenzenci, losowani każdorazowo na potrzeby danej sesji, rozpatrują określoną liczbę wniosków konkretnego rodzaju; etap II – jeden lub dwa pracujące kadencyjnie panele „supereksperków”, których nazwiska są upubliczniane, debatują nad projektami rekomendowanymi wcześniej przez recenzentów. Wstępna selekcja jest konieczna – choćby z uwagi na ilość aplikacji.

19. Uważam zarazem, że zaproponowany w czasie konsultacji niezmiernie skomplikowany system – polegający na [1] zmniejszeniu liczby ekspertów przypisanych do jednego tekstu (w przypadku filmów fabularnych: pięć trzyosobowych zespołów, z których każdy otrzymuje trzy projekty, a wybiera maksymalnie dwa; następna komisja otrzymuje powtórnie trzy etc.) oraz [2] dodatkowej ocenie wstępnie rekomendowanych wniosków przez członków stałych komisji złożonych z wydelegowanych przedstawicieli każdej komisji... itd. itp. – byłby wyjątkowo trudny w ewentualnej realizacji i zapewne **okazałby się przeciwskuteczny: wydłużyłby bowiem proces decyzyjny, jak również rozmyłby indywidualną odpowiedzialność recenzentów**. Taki system nie wytrzyma „zderzenia z rzeczywistością”; można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że o wiele sensowniejszy, choć również niedoskonały, był model obowiązujący w początkach działalności PISF.

20. Z przykrością konstatuje, iż zamieszczone na stronie PISF **rozwiązania proponowane przez Stowarzyszenie Film 1.2. są potencjalnie korupcjogenne** – choć zapewne szlachetne w intencjach. Zadziwiająca (w tej części stanowiska, w której mowa o „liderach”) postulat, by wskazani przez Ministra „liderzy sami powoływali skład ekspertów”, zaś wnioskodawcy „wybierali konkretną grupę ekspercką”,

stwarzają ryzyko pojawienia się nieprawidłowości określanych mianem „kumoterstwa” i, ogólnie mówiąc, mogą zostać odczytane – zapewne wbrew intencjom pomysłodawców – jako przyzwolenie na wspieranie „towarzystwa wzajemnej adoracji” (wnioskodawca powinien określać tylko priorytet, w jakim jego/jej wniosek ma być oceniany, ale nie może wybierać recenzentów!). Z tego też powodu propozycja Stowarzyszenia Film 1.2 – nie daje żadnej gwarancji, że przez sito recenzentów nie przedostaną się projekty złe (kuriozalny punkt 16 cytowanego stanowiska, w którym mowa, że „autor lub producent mogą przenieść projekt do innej grupy”).

21. Tęsknota za modelem Zespołów Filmowych, które miesiącami pracowały nad danym projektem, jest zrozumiała – ale niemożliwa do urzeczywistnienia. Zresztą, **tworzenie Zespołów Filmowych nie jest zadaniem PISF** – Instytut może natomiast podejmować inne działania (na przykład: poprzez organizowanie warsztatów dla „producentów kreatywnych”) zmierzające do wytworzenia nowej kultury instytucjonalnej.

22. Nadmierne fetyszycowanie jawności oceny może przynieść skutki odmienne od zamierzonych. Doświadczenia krajów zachodnich oraz środowiska akademickiego wskazują niezbicie, że najbliższy ideałowi obiektywizmu jest system mieszany: anonimowy na pierwszym etapie (indywidualna ewaluacja pisemnego wniosku), i jawny na drugim (mającym charakter dyskusji z wnioskodawcami). Za konieczny należy zatem uznać **wymóg anonimowości recenzji na I etapie**. (Swoją drogą, w ubiegłym roku otrzymałem zabawny, choć pełen inwektyw list od urażonego – najwyraźniej niezrównoważonego – producenta, którego wniosek oceniłem rzetelnie, choć krytycznie).

23. Składy paneli „supereksperckich” na II etapie powinny być natomiast podane do wiadomości publicznej, zaś zebrania tego gremium – protokołowane (na wzór dawnych komisji kolaudacyjnych) i archiwizowane, co jest istotne dla przejrzystości procesu decyzyjnego oraz celów naukowych. Ta sama grupa może uczestniczyć w kolaudacji oraz opiniować rozliczenie dotacji. Dobrym pomysłem jest, by **nazwiska „supereksperców” decydujących ostatecznie o finansowaniu projektów danej sesji pojawiały się w końcowych napisach** przedmiotowych filmów.

24. Idealnie byłoby, gdyby wnioski były oceniane przez recenzentów zróżnicowanych nie tylko wedle kryterium zawodowego, ale także **pod względem płci i wieku** (charakter polskiego kina powinien być współkształtowany nie tylko przez twórców i krytyków o wyrobionych przed laty gustach, ale także przez tych widzów, których doświadczenie kulturowe zakotwiczone jest w innym środowisku medialnym). Na pierwszym etapie, taka różnorodność może być zagwarantowana przez odpowiednio „szeroką” pulę ekspertów oraz losowanie; na etapie II – arbitralnymi decyzjami decydujących o składzie „superkomisji”.

25. Oczywiście, każdy z oceniających (zarówno w Komisjach Recenzenckiej I etapu, jak i w Panelach Supereksperców II etapu) musiałby być bezstronny – przy czym ową **„bezstronność” należałoby sprecyzować** zarówno gdy idzie o stopień pokrewieństwa, jak i zależność zawodową od wnioskodawcy. Zważywszy na silną pozycję kilku firm producenckich, to drugie kryterium należy rozsądnie przemyśleć.

Można na przykład postawić wymóg, by recenzent w okresie 6 miesięcy po dokonaniu oceny nie mógł – pod umowną karą grzywny – pobierać honorariów od wnioskodawcy (także koproducentów), lub w związku z recenzowanym projektem (krytyk filmowy oceniający wniosek nie może później publikować recenzji z przedmiotowego filmu), chyba że wynikałoby to z wcześniejszych zobowiązań (np. tantiemy z tytułu praw autorskich, etc).

#### IV. Ankieta ewaluacji wniosków I etapu / Dyskusja komisji eksperckiej II etapu:

26. Opierający się na zbiorczym protokole komisji **ubiegłoroczny system, który uwzględnił jedynie cztery kategorie oceny – wybitny, bardzo dobry, dobry, słaby – był niedoskonały** (świadczą o tym także wyniki sesji, w których uwzględniono... oceny spoza skali, na przykład "dobry plus").

27. W tym świetle zasadne wydaje się **wprowadzenie szerokiej oceny punktowej**, dokonywanej niezależnie przez samych recenzentów w kilku aspektach, takich jak: [1] osiągnięcia wnioskodawcy lub opiekuna artystycznego, [2] oryginalność projektu; proponowana koncepcja estetyczna w odniesieniu do danego typu filmu: walory artystyczne lub potencjał komercyjny; w tym także dramaturgia (w przypadku developmentu: scena dialogowa), [3] znaczenie projektu dla kultury narodowej, [4] szanse zainteresowania nim widowni międzynarodowej [5] budżet i harmonogram realizacji (w przypadku „Produkcji” – także plan dystrybucji i promocji). Budżet i harmonogram realizacji mógłby być oceniany wyłącznie przez producenta i reżysera.

28. **Odrzucanie skrajnych ocen niepotrzebnie skomplikowałoby system**; nadto, mogłoby prowadzić do sytuacji, iż recenzenci obawialiby się przyznać maximum/minimum punktów.

29. **Ocenie punktowej powinna bezwzględnie towarzyszyć ewaluacja opisowa**, zawierająca dostrzeżone walory oraz/bądź sugerująca zmiany; należałoby wprowadzić wymóg sporządzenia uzasadnienia odpowiedniej objętości (określona minimalna ilość znaków lub wyrazów). Naturalnie, recenzenci opiniują, co podkreśla stanowisko Stowarzyszenia Film 1.2, projekty zgodnie z własnym, subiektywnym gustem (innego nie ma) oraz w poczuciu odpowiedzialności za ferowane oceny, a wnioskodawcy otrzymują teksty recenzji (nazwiska autorów pozostają do wyłącznej wiadomości PISF).

30. **Na I etapie oceny spotkanie Komisji Recenzentów jest niepotrzebne** (dotychczasowe doświadczenia pokazały dobitnie, że organizacja takiego zebrania była bardzo trudna – przede wszystkim z uwagi na konieczność „dostrojenia” kalendarzy indywidualnych zobowiązań każdego z ekspertów). Przyjęcie takiego rozwiązania miałoby istotną zaletę: dokonywanie oceny przez ekspertów w domu likwidowałoby kłopotliwe sytuacje, gdy ekspert nie bierze udziału we wspólnym posiedzeniu, gdyż zachorował, lub – jak w anegdotycznej sytuacji – „odwidziało mu się” w ostatniej chwili.

31. Warto rozważyć **umożliwienie oceny na I etapie drogą internetową** – „zwykłym” emailiem, lub tak, jak dzieje się to w ocenie wniosków napływających do FNP (program „Homing”) i MNiSW (system „OSF”)

czy w Wielkiej Brytanii (UK Film Fund – portal Grantrequest), tj. poprzez system komputerowy. Sądę, że byłby go w stanie przygotować przeciętny student informatyki – a może istnieje szansa wykorzystania systemu Ministerstwo Nauki? Takie rozwiązanie umożliwiłoby recenzentom (posiadającym hasło) dostęp do dokumentacji w postaci cyfrowej; system ujawniałby recenzje zainteresowanym wnioskodawcom i pozostałym recenzentom projektu, zliczałby punkty oraz generował spośród wszystkich wniosków rozpatrywanych w danej sesji odpowiednie listy rankingowe, przedkładane „superekspertom” II etapu. To przyspieszyłoby proces ewaluacji, a w dłuższej perspektywie czasowej pozwoliłoby istotnie zredukować zarówno uciążliwą biurokrację (ciężką także w wymiarze fizycznym – opasłe skoroszyty w sześciu egzemplarzach...), jak i koszty (przesyłania materiałów recenzentom oraz ich dojazdu do Warszawy).

32. Jeśli formuła zbiorczego protokołu miałyby zostać utrzymana (na przykład na II etapie), rozsądnym rozwiązaniem byłoby przyjęcie zasady, iż podczas obrad komisji recenzent może, pod wpływem argumentacji innych recenzentów, zmodyfikować przygotowaną wcześniej punktację, ale nie więcej, niż o 25 procent skali. **Niedopuszczalne jest, by recenzenci stawiali się na spotkanie komisji z własnymi formularzami *in blanco*** i wypełniali je w trakcie spotkania – takie postępowanie świadczy o niewłaściwym traktowaniu powierzonych obowiązków i rodzi podejrzenie presji środowiskowej.

33. Reprezentanci wnioskodawców (reżyser, producent lub scenarzysta – w wypadku debiutów: także opiekun artystyczny) **powinni mieć możliwość dyskusji z ekspertami**. Ryzykowne wydaje się jednak proponowane przez KIPA rozwiązanie, by „eksperci ustalali między sobą telefonicznie, które spotkanie jest niezbędne” – pomijając niejasności dotyczące „technikaliów” (procesu podejmowania takiej decyzji), pojawia się tu ryzyko nadmiernej arbitralności – tymczasem wszystkich powinny obowiązywać te same zasady.

34. Takie **spotkanie konsultacyjne z autorami ma sens dopiero na II etapie** – przede wszystkim z powodów organizacyjnych. Wszystkie projekty powinny przejść wstępną selekcję: po pierwsze – ze względu na dużą ilość wniosków (których nie zdoła „ogarnąć” kilka stałych komisji); po drugie – wnioski mogą okazać się tak słabe, że szkoda byłoby fatygować wnioskodawców i marnować czas recenzentów...

35. **Dysponując wiedzą o środkach pozostających w dyspozycji PISF, Panele Ekspertów rekomendowałyby do finansowania najlepsze projekty** (decyzje „tak” / „nie”), zapoznawszy się wcześniej z recenzjami ekspertów I etapu (które jednak nie musiałyby być dla nich wiążące na II etapie) oraz z opiniami wnioskodawców; przebieg dyskusji byłby protokołowany i udostępniany do wglądu na życzenie w siedzibie Instytutu.

#### V. Procedura odwoławcza / inne sugestie :

36. Każdy z wnioskodawców powinien mieć **możliwość odwołania od negatywnej oceny – jeśli popełnione zostałyby uchybienia formalne** (ze strony PISF lub ekspertów); wówczas procedura

rozpoczyna się *ab ovo*. Natomiast ocena merytoryczna dokonywana przez recenzentów I etapu / ekspertów II etapu nie może być kwestionowana.

37. **Wnioskodawca powinien mieć jedną możliwość powtórnego przedłożenia projektu.** Jeśli wcześniej został on odrzucony po I etapie (zakładam brak odrębnej klasyfikacji „do poprawek”), ponowny wniosek trafiłby w kolejnym naborze do innej komisji, wraz z opiniami sformułowanymi przez pierwotnych recenzentów. Jeśli wniosek zostałby odrzucony na II etapie, stałby się – po ewentualnych zmianach – raz jeszcze przedmiotem obrad danego Panelu Supereksperatów (stąd sensowne byłoby, aby gremium to zmieniało się kadencyjnie – lub, jak w wypadku Komitetu Ewaluacji Jednostek Naukowych, co rok wymianie podlegałaby połowa składu).

38. PISF przygotowuje opinie o producentach, uwzględniające na przykład prawidłowość sprawozdań finansowych, dane o eksploatacji filmu oraz wyróżnienia festiwalowe. Taka **opinia administracyjna winna jednak stanowić wyłącznie narzędzie pomocnicze dla ekspertów**; nie może zastępować recenzji (wówczas pracownicy *de facto* sami ocenialiby projekty składane do Instytutu).

39. Być może należałoby rozważyć rozsądną propozycję p. Jarosława Szody, by **development został ograniczony wyłącznie do niektórych projektów**: debiuty, koprodukcje międzynarodowe, filmy historyczne oraz adaptacje literackie.

40. Zaostrzenie **przepisów dotyczących stypendiów scenariuszowych dla debiutantów** może być uzasadnione z przyczyn technicznych (tj. ze względu na dużą ilość wniosków), jednak zważywszy na fakt, że to właśnie słabe scenariusze odpowiadają w dużej mierze za nadal nie w pełni satysfakcjonującą kondycję współczesnego kina polskiego, decyzja taka będzie skuteczna jedynie wówczas, gdy PISF faktycznie będzie wspierał konkursy scenariuszowe organizowane przez inne instytucje. Wydaje się natomiast, że niewłaściwy był natomiast tryb wprowadzenia tych zmian pod koniec ubiegłego roku (odpowiednie zapisy upubliczniono w ostatniej chwili, tj. 14 grudnia 2010, dzień przed rozpoczęciem przyjmowania wniosków – co było zgodne z prawem, ale mogło zostać uznane za naruszenie zasady zaufania do instytucji publicznej).

41. Zważywszy na fakt, iż ocena projektów dla młodego widza oraz projektów historycznych wymaga specyficznych kompetencji, **być może warto w przyszłości rozważyć włączenie pedagogów oraz historyków do grona recenzujących przedmiotowe wnioski.** To wymagałoby jednak działań długofalowych – tj. wcześniejszego, intensywnego „przeszkolenia” (w drodze „targetowanych” kursów warsztatowych lub studiów podyplomowych z zakresu estetyki i historii filmu) osób legitymujących się takim wykształceniem (zarówno w środowisku pedagogów, jak i historyków, można wskazać kilka osób, które dysponują sporą wiedzą o kulturze filmowej).

42. Podzielam opinię, iż **system ekspercki powinien obowiązywać także w innych Programach Operacyjnych PISF** (niekoniecznie dwuetapowy – ale bardziej transparentny niż obecnie).

43. Być może warto w przyszłości poszerzyć działalność PISF o te sfery kultury audiowizualnej, które **sytuują się na pograniczu kina i tzw. nowych mediów** (w szczególności: filmy interaktywne i fenomeny crossmedialne; zwracam uwagę, iż podobne ścieżki finansowe dla projektów innowacyjnych oferuje na przykład Medienboard Berlin-Brandenburg). To, oczywiście, wymagałoby współpracy z innymi instytucjami (NCK, NInA, etc) oraz podjęcia debaty nad tym, jak zmienia się pojmowanie „sztuki filmowej” we współczesnej kulturze. Można by rozważyć włączenie tego rodzaju realizacji (na przykład pod szyldem „Interaktywna forma audiowizualna o narracji nielinearnej i walorach artystycznych”) do kategorii „film eksperymentalny” (dopisek o „walorach artystycznych” byłby niezbędny, by wykluczyć z obszaru zainteresowania PISFu na przykład gry komputerowe). Recenzowanie wniosków, przykładowo, Katarzyny Kozyry czy Wilhelma Sasnała wedle takich samych kryteriów, co pozostałe projekty, byłoby nieuzasadnione – dlatego w Komisjach Recenzenckich tej kategorii nie powinien zasiadać producent i scenarzysta (zamiast nich – obligatoryjnie filmoznawca akademicki i krytyk filmowy)

## **B. Propozycja nowego systemu oceny:**

### VI. Powoływanie ekspertów.

1. Co dwa lata – powiedzmy, do 30 listopada 2011, później do 20 listopada 2013 – **organizacje reprezentujące zawody filmowe (izby gospodarcze, stowarzyszenia twórców, przedstawiciele nadawców, instytuty naukowe) przedkładają Ministrowi propozycje ekspertów**, wraz z: [a] przedstawionymi przez kandydatów krótkimi notami biograficznymi, [b] wskazaniem konkretnych kategorii, w jakich mogą dokonywać oceny (w niniejszej propozycji, mogą wskazać maximum siedem z dziewięciu kategorii komisji I etapu – zał. 2). oraz [c] oświadczeniami kandydatów o przyjęciu zasad pracy ekspertów. Aby przeciwdziałać „zalewowi” kandydatów, należy określić liczbę kandydatur, jakie może przedłożyć dana instytucja (na przykład: 30 osób w przypadku izb gospodarczych i stowarzyszeń twórców, 10 osób w przypadku instytutów naukowych i stacji telewizyjnych); aby zaś uniemożliwić powoływanie instytucji *ad hoc*, należałoby sprecyzować, że prawo do zgłaszania kandydatur mają, na przykład, wyłącznie te stowarzyszenia, które zostały zarejestrowane w Krajowym Rejestrze Sądowym przynajmniej dwa lata wcześniej. (Podobne obostrzenia zastosowało – z dobrym, jak sądzę, skutkiem – Ministerstwo Nauki w trybie naboru kandydatów do Rady Narodowego Centrum Nauki oraz Komitetu Polityki Naukowej).

2. Zgodnie z ustawą, **Minister Kultury powołuje corocznie ekspertów do oceny wniosków**, kierując się zasadą różnorodności (płci, wieku, miejsca zamieszkania, profesji, kompetencji) w liczbie 200 osób (przy założeniu trzech naborów w roku). Ekspertem nie może być pracownik PISF. Składy tej ogólnej Puli Ekspertów mogą być takie same w każdym roku – chyba, że zaszły okoliczności, które nakazują jej zmianę (śmierć jednego z ekspertów, niewywiązywanie się ze zobowiązań, utrata dobrego imienia etc).

3. **Komisje Recenzenckie są kształtowane podług dziewięciu kategorii:** [1] aktorski film fabularny w estetyce głównego nurtu o tematyce niehistorycznej dla widza dorosłego; [2] aktorski film fabularny w estetyce kina autorskiego o tematyce niehistorycznej dla widza dorosłego; [3] aktorski film fabularny dla młodego widza; [4] aktorski film fabularny o tematyce historycznej; [5] film dokumentalny o tematyce historycznej; [6] film dokumentalny o tematyce współczesnej; [7] film animowany dla młodego widza; [8] film animowany dla widza dorosłego; [9] film o charakterze eksperymentalnym (zał. 2).

4. PISF tworzy upublicznią na stronie internetowej bazę danych ekspertów, w którym opisuje ich profil zawodowy oraz zakres kompetencyjny.

*Przykładowo: Jan Nowak - Producent 1,2,3,4,6; Ewa Kowalska - Reżyser 7,8*

5. Zgodnie z obowiązującym rozporządzeniem, Dyrektor PISF na początku roku kalendarzowego **wskazuje z listy Ministra dwa siedmioosobowe Panele Supereksperatów: ds. projektów o znaczącym potencjale komercyjnym oraz ds. projektów o istotnych wartościach artystycznych** – zróżnicowane pod względem doświadczeń zawodowych, wieku i płci, składające się z osób szanowanych w środowisku filmowym – do oceny na II etapie wszystkich zakwalifikowanych wniosków danego typu („supereksperci” nie recenzują ich na I etapie). Oczywiście, nominacje muszą być poprzedzone sprawdzeniem, czy dani eksperci zgodzą się uczestniczyć w pracach Paneli Supereksperatów (ich członkowie nie mogą zasiadać w Radzie PISF). Wskazywani są także „supereksperci komplementarni” – w razie konfliktu interesów – eksperta i wnioskodawcy.

6. Każda z zaproszonych do Panelu Supereksperatów osób deklaruje w zawieranej z PISF umowie, iż: [1] nie będzie rozpatrywać wniosku o realizację projektu, w którego realizację osoba ta lub członek jej najbliższej rodziny byłaby bezpośrednio lub pośrednio zaangażowana; [2] pod karą pieniężną, nie będzie w ciągu 6 miesięcy następujących po rozstrzygnięciu konkursu w danym naborze pobierała w jakiegokolwiek formie wynagrodzenia od któregośkolwiek z beneficjentów programu (także koproducentów i podwykonawców) – chyba, że wynikałoby to z zapadających niezależnie zobowiązań (tantiemy wynikające z praw autorskich) lub umów zawartych wcześniej, niż trzy miesiące przed powołaniem do Panelu Supereksperatów. **Takie obostrzenia mogą wydawać się drastyczne, ale są konieczne dla zachowania transparentności; dlatego sensowne jest, by „supereksperci” byli godziwie opłacani i cyklicznie zmieniani.** Po wskazaniu Supereksperatów przez Ministra, Instytut publikuje na swej stronie internetowej krótkie noty o każdym/ej z nich (niejako „przedstawiając” opinii publicznej osoby, które będą współdecydowały o podziale środków publicznych).

7. **Panele Supereksperatów powołuje się na okres 12 miesięcy z zachowaniem zasad:** [1] podejmowania przez nią decyzji w trybie głosowania większością głosów, przy obecności przynajmniej połowy składu (w wypadku równego rozkładu głosów, decyduje Przewodniczący); [2] wynagrodzenia przysługującego jedynie za faktyczny udział w procesie ewaluacyjnym, [3] możliwości odwołania przez Dyrektora PISF w trakcie kadencji w wypadku konfliktu interesów lub złamania regulaminu pracy eksperta, [4] corocznej zmiany całości lub części składu komisji, [5] zakazu pełnienia przez jedną osobę

funkcji dłużej, niż przez kolejne dwa lata (po których musiałyby nastąpić przynajmniej rok „karencji”), [6] zobowiązania do uczestnictwa w kolaudacji; [7] zgody na protokołowanie lub audiowizualną rejestrację obrad, upublicznienie decyzji oraz umieszczenie nazwisk w napisach końcowych filmu (nawet, jeśli dany członek Panelu Supereksperatów zgłosi *votum separatum*); „supereksperat” nie może zastrzec anonimowości.

#### VII. Składanie wniosków.

8. **Wnioskodawcy składają w odpowiednim terminie aplikację w jednym egzemplarzu** (zawierającym wszystkie załączniki oraz stosowne podpisy) oraz w wersji cyfrowej. PISF wstępnie weryfikuje wnioski pod względem formalnym (podpisy, załączniki, etc.). Dane udostępniane są recenzentom w wersji cyfrowej – w postaci zabezpieczonego hasłem pliku pdf przesłanego email, lub za pośrednictwem systemu on-line.

9. **Wnioskodawca określa rodzaj filmu** (fabularny / dokumentalny / animowany), jego profil (film o walorach artystycznych w przypadku ubiegania się o dotację/ film o potencjale komercyjnym – w przypadku pożyczki), adresata (film dla widzów dojrzałych / film dla dzieci), gatunek (film historyczny / film nieporuszający tematu historycznego), metraż (film pełnometrażowy / film krótko- lub średnometrażowy), status wnioskodawcy (debiutant / doświadczony twórca) oraz formę dofinansowania (stypendium scenariuszowe / development / produkcja).

#### VIII. Pierwszy etap oceny

10. **Do oceny wniosków w danym naborze zostają w I etapie losowani recenzenci z wykazu rekomendowanego przez Ministra.** W Komisjach Recenzenckich typu 1-8 zasiadają: (1) reżyser, (2) producent; (3) scenarzysta, (4) dystrybutor, operator kin lub nadawca telewizyjny; (5) reprezentanci innych zawodów filmowych, w tym wykładowcy filmoznawstwa i krytycy filmowi. Każdy ekspert może uczestniczyć w pracach Komisji w jednej sesji danego roku. Skład Komisji Recenzenckiej ds. projektów eksperymentalnych jest inny (tu wskazane jest obowiązkowe uwzględnienie [1] reżysera; [2] krytyka sztuki / wykładowcy akademickiego).

*Przykładowo: do oceny projektów opisanych przez wnioskodawców jako „Aktorski film fabularny o tematyce historycznej” losowani są eksperci, opisani w ogólnej puli jako 4-R, 4-P, 4-S, 4-D, 4-F. Do komisji takiej mogłaby zostać powołany p. Jan Nowak (który przedłożył oświadczenie, że jego wiedza i/lub doświadczenie pozwalają mu ocenić taki właśnie projekt – fabularny o tematyce historycznej), ale nie mogłaby zostać powołana p. Ewa Kowalska (która wybrała inny – „animowany” – zakres kompetencyjny).*

11. **Instytut sprawdza dyspozycyjność recenzentów oraz ich bezstronność wobec złożonych projektów** (recenzentem nie może być także osoba, która zaangażowana jest w realizację innego projektu złożonego do rozpatrzenia w danej sesji w ramach PO „Produkcja filmowa”). Ekspert może być powołany do Komisji Recenzenckiej nie częściej, niż raz w roku. W wypadku, gdyby dany ekspert nie mógł ocenić

wniosku (na przykład z powodu konfliktu interesów), trafia on do recenzenta wylosowanego w puli rezerwowej. W razie, gdyby ogólna pula ekspertów nie pozwalała na odpowiedni ich dobór, wniosek trafia do recenzentów wskazanych arbitralnie przez Dyrektora PISF.

**12. Ilość powołanych Komisji Recenzenckich w danym naborze zależy od liczby i charakteru złożonych wniosków** (można założyć, iż w każdym naborze będą potrzebne po dwie Komisje 1 i 2). PISF nie ma obowiązku powoływania wszystkich Komisji – przykładowo, jeśli w danej sesji nie wpłynie żaden wniosek z zakresu „Filmu animowanego dla dorosłych” (realizacje w rodzaju „Kot Fritz” czy „Jeź Jerzy” zdarzają się jednak rzadko), Komisja 8 nie jest powoływana.

**13. W I etapie recenzenci dokonują indywidualnie oceny punktowej oraz opisowej** – za wynagrodzeniem, zależnym od formuły projektu (pełno- / średnio- lub krótkometrażowy; produkcyjny, developmentowy czy stypendialny) oraz ilości wniosków (nie więcej niż 15 w danej sesji).

**14. Ocena opisowa nie może być krótsza niż 150 wyrazów / 1200 znaków dla projektów krótko- i średniometrażowych; 300 wyrazów / 2400 znaków dla pełnometrażowych. Ocena punktowa na I etapie** obejmuje:

- [1] osiągnięcia wnioskodawcy lub opiekuna artystycznego: 1-10 pkt;
- [2] oryginalność projektu; proponowana koncepcja estetyczna: walory artystyczne lub potencjał komercyjny; w tym także dramaturgia (w przypadku developmentu: scena dialogowa): 1-20 pkt;
- [3] znaczenie projektu dla kultury narodowej: 1-5 pkt;
- [4] szanse zainteresowania nim widowni międzynarodowej: 1-5 pkt;
- [5] budżet i harmonogram realizacji (w przypadku „Produkcji” – także dystrybucji i promocji): 1-10 pkt.

**15. Budżet i harmonogram realizacji oceniają wyłącznie producent i reżyser** (w przypadku projektów eksperymentalnych – jedynie reżyser). Oznaczałoby to, że dany projekt może otrzymać maksimum 220 punktów. Oceny skrajne nie są odrzucane.

**16. W I etapie ocena jest anonimowa.** Składy Komisji Recenzentów mogą być podawane do wiadomości publicznej, ale wnioskodawca nie może wiedzieć, która komisja ocenia jego/jej projekt, ani który z recenzentów przygotował konkretną opinię.

**17. Oceny i recenzje przekazywane są PISF za pośrednictwem poczty** (tradycyjnej lub elektronicznej); decydują wyłącznie zsumowane punkty otrzymane przez dany projekt. Nie ma ani wariantu „do poprawek”, ani spotkania z „protokołem zbiorczym”, co przyspiesza proces ewaluacji i redukuje koszty. Oceny i recenzje udostępniane są wnioskodawcom (jako wprowadzone do systemu lub w postaci pliku pdf).

**18. Spośród wszystkich wniosków rozpatrzonych przez różne Komisje Recenzentów w danej sesji, pracownik PISF (lub system informatyczny) generuje listę rankingową według wskazanych przez PISF**

**kryteriów** (dotacja dla filmu o walorach artystycznych / pożyczka dla filmu o potencjale komercyjnym), gatunków priorytetowych (film historyczny / film dla widowni rodzinnej), statusu twórcy (projekty debiutantów) oraz etapu przygotowań (produkcja / development / stypendium).

19. **Wyniki punktowe podaje się do wiadomości publicznej** na stronie PISF; w wypadku projektów skierowanych do realizacji (po II etapie) w internecie publikowane są także – nadal w postaci anonimowej – recenzje I etapu.

20. **Projekt odrzucony po I etapie może być – po ewentualnych zmianach – jeden raz powtórnie przedłożony do oceny** (trafiłby w kolejnym naborze do innej Komisji Recenzentów, która otrzymuje do wglądu oceny i recenzje poprzedniej Komisji).

#### IX. Drugi etap oceny.

21. Najwyżej ocenione wnioski trafiają do II etapu, pod obrady jednego z dwóch (zgodnie z wnioskiem) jawnych, siedmioosobowych Paneli Ekspertów, którzy podejmują decyzje kierując się priorytetami Instytutu (podział na produkcję/development/stypendia; preferencje dla filmów dla dzieci oraz filmów o tematyce historycznej), **dysponując wiedzą o środkach finansowych w posiadaniu PISF** i po dyskusji z reprezentantami wnioskodawców (maximum 3 osoby).

22. W skład Panelu Ekspertów ds. projektów o znaczącym potencjale komercyjnym (pożyczki) wchodzi: 3 reżyserów (jest to zgodne z postulatami środowiska), 1 scenarzysta, 1 producent, 1 przedstawiciel nadawców, 1 wykładowca filmoznawstwa/krytyk filmowy. Skład Panelu Ekspertów ds. projektów o istotnych wartościach artystycznych jest podobny – z tym, że **wśród reżyserów muszą się znaleźć eksperci specjalizujący się w fabule, dokumencie i animacji**. Przewodniczący Paneli są wskazywani przez Dyrektora PISF.

23. Liczbę dopuszczanych do II etapu wniosków określa PISF, biorąc pod uwagę rankingi I etapu (można by przyjąć zasadę, że do nie może być zakwalifikowany projekt, który otrzymał mniej niż pewną ilość punktów – powiedzmy, 120) oraz dostępne fundusze. W razie, gdyby nie pozwalały one na dofinansowanie znacznej ilości projektów, a wiele wniosków zostało ocenionych powyżej „pułapu”, Dyrektor PISF może podjąć decyzję o podwyższeniu w danej sesji pułapu decydującego o „awansie” do II etapu. Wówczas projekt taki nie otrzymuje statusu „odrzucony”, ale może trafić pod obrady II etapu, jeśli w kolejnym naborze pozwoli na to „pułap” punktowy. Można także przyjąć zasadę Narodowego Centrum Nauki – **łącna kwota wysokości planowanych nakładów w zakwalifikowanych do tego etapu projektów nie może przekroczyć dwukrotnej wysokości dostępnych środków finansowych** (i nie powinna być mniejsza, niż 1,5 x wysokość dostępnych środków).

*Przykładowo: w I etapie II naboru danego roku 30 projektów o istotnych walorach artystycznych otrzymało ponad 150 punktów, w tym 15 projektów oceniono na powyżej 180 punktów. Dyrektor PISF, znając ilość środków do rozdysponowania w danym naborze, podejmuje decyzję o podwyższeniu pułapu do 180 punktów.*

*Wówczas projekty, które otrzymały od 121 do 179 punktów mogą być rozpatrywane w III naborze przy tworzeniu listy rankingowej I etapu (lub wycofane przez wnioskodawcę – wedle jego woli, jeśli na przykład jest on niezadowolony z oceny recenzentów - i złożone w owym naborze po raz kolejny do rozpatrzenia przez inną Komisję Recenzencką I etapu).*

**24. Na spotkania konsultacyjne II etapu zapraszani są reprezentanci wnioskodawców;** prezentują oni swój projekt, odnoszą się do ewentualnych uwag recenzentów I etapu oraz odpowiadają na pytania Panelu Ekspertów, którzy pełnią rolę nie tylko oceniających, ale także doradców i partnerów. W spotkaniu uczestniczy reprezentant PISF, który czuwa nad formalną prawidłowością obrad (w szczególności dbając, by każdy z obu Paneli rekomendował odpowiednią ilość projektów). Obligatoryjne jest jedno spotkanie wnioskodawców z Panelem Superekspertów.

**25. Dysponując wiedzą o środkach pozostających w dyspozycji PISF,** oba obradujące niezależnie od siebie Panele Superekspertów – w toku dyskusji zwieńczonej uchwałami przyjmowanymi większością głosów (w wypadku równego rozkładu głosów, decyduje Przewodniczący) – kierują do finansowania najlepsze projekty, zapoznawszy się wcześniej z recenzjami ekspertów I etapu (które jednak nie są wiążące dla Paneli Superekspertów); przebieg dyskusji jest protokołowany i udostępniany do wglądu na życzenie w siedzibie Instytutu (a w przypadku dopuszczenia filmu do realizacji – także upubliczniany na stronie internetowej PISF, na przykład w okresie trzech miesięcy po premierze).

**26. Na tym etapie podejmowane są decyzje „tak” / „nie”** – przy czym werdykt pozytywny może oznaczać [1] pełne dofinansowanie lub (za zgodą autorów projektu) dofinansowanie w kwocie mniejszej niż wnioskowana [2], zaś decyzja negatywna musi być wyjaśniona – brakiem funduszy [3] lub wątpliwościami merytorycznymi [4]; w tym ostatnim wypadku wnioskodawca otrzymuje pisemną recenzję sporządzoną wspólnie przez gremium ekspertów (o objętości przynajmniej 400 słów / 2500 znaków).

**27. Wniosek zakwestionowany z przyczyn merytorycznych na II etapie przez Panel Superekspertów, po poprawkach może zostać jeden raz przedstawiony mu ponownie w kolejnym naborze;** projekt niezakwalifikowany do finansowania z powodu braku środków może zostać powtórnie rozpatrzony w zastanym kształcie – w obu wypadkach: decyzja zapada na kolejnym posiedzeniu danego Panelu Ekspertów, gdzie przedmiotowy wniosek konkuruje na zwykłych zasadach z innymi projektami dopuszczonymi do II etapu owej sesji.

#### X. Etap końcowy.

**28. Ostateczną decyzję o finansowaniu podejmuje jednoosobowo Dyrektor PISF.** W wypadku, gdyby decyzja Panelu Superekspertów była pozytywna, a Dyrektor PISF odmówiłby podpisania umowy z wnioskodawcą, należy przedstawić pisemne wyjaśnienie – zgodnie z dobrym obyczajem oraz kierując się zasadą zaufania do instytucji publicznej.

**29. Wnioskodawca zobowiązuje się do realizacji skierowanego do finansowania projektu zgodnie z przedłożoną dokumentacją** (niedopuszczalne są na przykład istotne zmiany w scenariuszu, a każda ważna korekta – wynikająca na przykład z ważnych okoliczności produkcyjnych – musi zostać pisemnie uzasadniona). Eksperti II etapu biorą udział w kolaudacji, a ich nazwiska pojawiają się w napisach końcowych przedmiotowego filmu.

\*\*\*

Nie ma systemu idealnego, z którego wszyscy byliby zadowoleni. Przedłożona propozycja jest stosunkowo prosta i przejrzysta; może być uznana za wyraz kompromisu pomiędzy różnymi koncepcjami przedstawionymi podczas konsultacji środowiskowych. Istotnym walorem proponowanych rozwiązań pozostaje fakt, iż od lat są one z powodzeniem stosowane w wielu zagranicznych (a od niedawna także polskich) instytucjach współfinansowanych ze środków publicznych.

Jakkolwiek rzecz się rozstrzygnie, udoskonalanie systemu eksperckiego trzeba uznać za ważne zadanie, którego realizacja powinna przebiegać w duchu obywatelskiej odpowiedzialności, poprzez wymianę racjonalnych argumentów w toku dalszej debaty środowiskowej. Jej dotychczasowa otwartość i transparentność z pewnością wystawiają Instytutowi wysoką ocenę.

Dopisek z dnia 14 marca 2011:

*Wstępne założenia tej opinii zostały przedstawione PISF (ona adres mailowy p. Pauliny Bez) 7 lutego, na kilka dni przed spotkaniem w kinie „Kultura”, w którym – z racji innych obowiązków – nie mogłem uczestniczyć. Prezentowany tu tekst powstał w ostatnich dniach lutego – po udostępnieniu na stronie PISF opinii KIPA oraz Stowarzyszenia Film 1.2. Oczekując na pojawienie się nowych komentarzy dostrzegłem, że w międzyczasie, zapewne na początku marca, opublikowana została propozycja autorstwa p. Andrzeja Mańkowskiego (w formie listu do dyr. Odorowicz). W swych głównych założeniach – choć nie w szczegółach (dotyczących na przykład składu zawodowego ekspertów) – jest ona podobna do opinii przygotowanej niezależnie przeze mnie. W pełni podzielam także tryb argumentacji przedstawionej przez autora tego listu – zwłaszcza, gdy idzie o ocenę potencjalnych zagrożeń wypływających z ewentualnego przyjęcia „systemu liderów”. Fakt tej koincydentalnej (nie miałem bowiem przyjemności poznać p. Mańkowskiego) i rzadkiej zbieżności poglądów jest, być może, również wart uwagi.*

Poniższe uwagi markują przysłowiowy „czubek góry lodowej” – czy raczej: od dawna nieuprawianego, zatem dość zachwaszczonego, obszaru genologii filmu; teoretyczne ustalenia sprzed lat trudno bowiem uznać za odpowiednie do obecnego etapu rozwoju kultury audiowizualnej. Choćby skrótowne przedstawienie wszystkich możliwych kategoryzacji nie jest w tym miejscu możliwe; wiele z nich ma także **charakter mniej lub bardziej arbitralny** (zależny od celów pragmatycznych – na przykład intencji przyświecających definiującemu). Nie znaczy to, iż rozmaite kategoryzacje, jakimi posługuje się humanistyka, są bezzasadne – charakteryzują się po prostu mniejszą precyzyjnością definicyjną, niż pojęcia nauk ścisłych.

Najmniej dyskusyjnym, w pełni „mierzalnym”, obowiązującym w skali ponadnarodowej i trudnym do zakwestionowania (a zarazem istotnym dla procedur grantowych) kryterium klasyfikacji jest... **metraż**. Oczywiście, kryterium to jest arbitralne – ale w mniejszym stopniu niż, na przykład, wyróżnianie grup filmów na podstawie **budżetu** (nisko/wysokobudżetowy). Z tym ostatnim wiąże się poniekąd (ale nie jest tożsamy) podział dokonywany ze względu na **stosunki pracy** i kapitału (kino instytucjonalne, powstałe w warunkach przemysłowych, i „niezależne”, amatorskie, etc.)

Inne możliwe kryterium dotyczy zastosowanego **tworzywa** – przy czym nie chodzi tu o aspekt **technologiczny** (typy kamer i nośników informacji wizualnej i dźwiękowej – taśma światłoczuła, wideo, cyfra), ale o podział na film animowany i film żywego planu, określane tak z uwagi na zwyczajowy fakt zaliczania filmu kukielkowego do animacji, a niekiedy nazywany aktorskim (co nie jest słuszne – bo w obrębie „kina żywego planu” mieści się także film dokumentalny). Podział ten jest bliski kryterium **rejestracyjnego** (choć i ono nie jest ścisłe, choćby ze względu na filmy non-camerowe czy filmy realizowane techniką CGI, które można zaliczyć do poszerzonego spektrum animacji) czy **immersyjnego** (który pyta o jakości odwzorowania świata dostępnego ludzkiej percepcji – film czarno-biały/ barwny; film dwuwymiarowy/trójwymiarowy etc).

Kolejne – **rodzajowe** – kryterium podziału (najbardziej rozpowszechnione – na przykład, w prasie codziennej) dotyczy „filmu fabularnego” i „filmu dokumentalnego”. Pomijając liczne, wielokrotnie opisywane trudności ze sprecyzowaniem tego ostatniego terminu (choćby z uwagi na „dokrętki” i rekonstrukcje wydarzeń, których nie uchwycił obiektyw kamery<sup>1</sup>), zastrzec trzeba, że „film fabularny” jest pojęciem potocznym, rozumianym wedle społecznego uzusu. Teoretyczna poprawność wymagałaby formuły „aktorski film fikcyjalny” – bowiem dokument również posługuje się fabułą, zaś film animowany także może być, i najczęściej bywa, właśnie fabularny<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Doskonały wywód na ten temat w: Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004.

<sup>2</sup> Dla porządku trzeba dodać, że w starszych publikacjach wyróżniano w tym szeregu jako osobny rodzaj także „film oświatowy” – w obecnej kulturze audiowizualnej gatunek bynajmniej nie martwy, ale ograniczony w zasadzie do medium telewizyjnego, a ostatnio także Internetu. Do filmu oświatowego zaliczano niekiedy także film przyrodniczy (jego polska tradycja – Puchalski! – zdaje się niestety zapomniana, i to mimo współczesnych ciekawych osiągnięć na tym polu [sic!], np. Krystiana Matyska), choć ontologicznie wykazuje on silne pokrewieństwa z filmem

Ważne kryterium odnosi się do **stylu** (kompozycji wizualno-dźwiękowej oraz struktury narracyjnej w odniesieniu do dyskursu problemowego). Przyjmuje się, że można wskazać trzy generalnie wyróżniane modele: na przeciwległych biegunach - [1] styl zerowy / kino głównego nurtu / kino klasyczne; oraz [2] film o charakterze awangardowo-eksperymentalnym; niejako pomiędzy nimi sytuuje się [3] kino autorskie (ang. *European art film*; franc. *cinéma d'auteurs*); ten właśnie termin został wykorzystany przez PISF (przy czym praktyka dowodzi, że wnioskodawcy nie zawsze w pełni rozumieją sens terminu „film autorski”<sup>3</sup>). Podział taki ukształtował się w latach 20. i do pewnego stopnia zachowuje swą aktualność – choć od lat 70. coraz trudniej wyróżnić cechy stanowiące tych modeli, choćby z uwagi na fakt, iż wiele nowatorskich rozwiązań wypracowanych na gruncie kina autorskiego przeniknęło do kinematografii głównego nurtu (stąd toczona w amerykańskim piśmiennictwie debata o tym, czy współczesne kino hollywoodzkie jest nadal „klasyczne”, czy już może „postklasyczne”<sup>4</sup>).

Z tych właśnie powodów częściej zwraca się uwagę na kryterium tzw. pierwotnego **obiegu** dystrybucyjnego, w dużej mierze „nakładającego się” na kryterium stylu. I tak, model pierwszy dominuje w większości produkcji telewizyjnych, w filmach trafiających od razu na nośniki wtórne (DVD) oraz w premierowych multipleksach; model drugi – w kinach studyjnych, salach kameralnych, klubach filmowych i na większości festiwali (także w multipleksach – ale w mniejszych salach i rzadziej w porze *prime-time*); model trzeci obecny jest przede wszystkim w obiegu galeryjno-muzealnym, imprezach w rodzaju „biennale sztuki współczesnej” itp<sup>5</sup>.

Innym kryterium – stosowanym najczęściej do określenia gatunku – związane jest z **tematyką**. Termin „film historyczny” jest wieloznaczny – w obecnym opisie tego priorytetu są i „tematy historyczne”, i „wydarzenia historyczne”, stąd w tym priorytecie mogą być zarówno dokumenty, jak i aktorskie i animowane filmy fikcyjne (z tzw. „tłem epoki”) oraz filmy fabularne oparte na faktach (z domyślnym dopowiedzeniem: „o istotnym znaczeniu historycznym”, bowiem – oczywiście – nie każdy film „inspirowany wydarzeniami autentycznymi” musi być „historyczny”)<sup>6</sup>. Skoro zatem wskazujemy „film historyczny”, to należy nazwać fenomeny nienależące do tego podzbioru – przy czym cisnące się na usta w pierwszym odruchu sformułowanie „film współczesny” nie może objąć ich wszystkich (co z science-fiction?). Dlatego, jeśli „priorytet historyczny” miałby zostać utrzymany, jedynym sensownym podziałem jest ten, który uwzględnia „film o tematyce historycznej” i „film o tematyce niehistorycznej”.

---

dokumentalnym (dlatego niektóre definicje tego ostatniego zawierają zastrzeżenie „film o człowieku w jego środowisku społecznym” – by wykluczyć także niefikcyjne filmy o anatomii człowieka).

<sup>3</sup> Z pewnością zasadna byłaby rezygnacja z wyróżniania (sic!) kategorii „film trudny” (zważywszy na mgławicowość tego terminu oraz jego negatywny wydźwięk marketingowy; niestety, termin ten pojawia się w Rozporządzeniu Ministra).

<sup>4</sup> Zob. zwłaszcza publikacje Davida Bordwella.

<sup>5</sup> Pewnym problemem jest fakt, że dla ustawodawcy (art. 4, pkt 1 Ustawy o Kinematografii) film... musi być przeznaczony do dystrybucji w kinie (ustawa nie precyzuje – można dodać: na szczęście... – jak rozumieć termin „kino”).

<sup>6</sup> Jeśli PISF za celowe uzna dalsze wyróżnianie tego gatunku, być może warto arbitralnie dookreślić, że obejmuje on, na przykład, okres przed 1990 rokiem.

Pozostaje wreszcie kryterium **odbiorcy** docelowego (tj. świadomie zakładanego przez autorów komunikatu). PISF wspiera filmy „dla młodego widza i widowni rodzinnej” (drugi człon dookreślenia wydaje się zbędny). Oznacza to, że niejako automatycznie wytwarzany jest zbiór „filmów nie-dla-młodego-widza”, co oczywiście każe zapytać, jak rozumiane są w tym względzie granice „młodości”<sup>7</sup>. Póki odpowiedź taka nie zostanie udzielona, jedynym sensownym podziałem jest ten na „film dla widza młodego” (ale bez precyzowania, iż chodzi tu o ustawowy limes 18 lat ) i „dorosłego” (lub „dojrzałego” – lecz określenie to zakłada także kompetencje estetyczne i intelektualne, które przecież nie są nabywane „automatycznie” z odbiorem dowodu osobistego).

Oczywiście, kultura audiowizualna pełna jest komunikatów o formule trudnej do jednoznaczego zaklasyfikowania. Nie należą przecież do rzadkości filmy przeplatające partie fikcjonalne i dokumentalne albo animowane i aktorskie; wiele filmów z przewagą tematu współczesnego zawiera na przykład wkopowane fragmenty materiałów archiwalnych, a niemało filmów określanych jako historyczne – także wątek współczesny lub ramę narracyjną (wprowadzającą retrospekcje lub *closure* „po latach”). We współczesnej kulturze takie formy **hybrydyczne** stają się coraz powszechniejsze – mamy zatem filmy fikcjonalne „podszywające się” pod dokumenty (*mockumentaries*) czy nawet animowane filmy dokumentalne (dzięki technice rotoskopingu). W gruncie rzeczy, niemal wszystkie techniki, rodzaje, style i gatunki mogą się przenikać<sup>8</sup>.

Dlatego też gdyby dążyć do maksymalnej klarowności poszczególnych kategorii – co może być zasadne z powodów czysto formalnych (np. niwelujących ryzyko odwołania od decyzji ekspertów) – powinny być one określone precyzyjniej, niż terminy używane w języku potocznym; należałoby mówić raczej o filmach „z przewagą” czy „z dominacją” danej techniki, rodzaju czy stylu.

---

<sup>7</sup> Jest to, rzecz jasna, szczególnie ważne z pragmatycznego punktu widzenia – z uwagi na pojawiające się w filmach sceny erotyki lub przemocy. Z przykrością odnotować trzeba, że w Polsce – po likwidacji odziedziczonego z PRL podziału na „filmy od lat 12” itd. – nie podjęto próby systemowej analizy tej sytuacji w nowych uwarunkowaniach kulturowych (mimo starań pojedynczych osób, które wspierały dyskusję toczoną w branży gier komputerowych), podczas gdy systemy klasyfikacji filmów istnieją w wielu krajach zachodnich, a niektóre instytucje wsparcia publicznego wymagają publikowania odpowiednich informacji o *ratingu* na przykład na opakowaniach DVD z dofinansowanymi filmami.

<sup>8</sup> Chyba, że byłoby to sprzeczne z ich logiką – niemożliwy jest na przykład dokument science-fiction czy film niefikcyjny zrealizowany w technice CGI; trudny do pomyślenia (gdy idzie o intencje twórcy) jest także film bliski formule awangardowo-eksperymentalnej adresowany dla widowni dziecięcej (choć dzieci na wczesnym etapie rozwoju nie rozumieją struktur przyczynowo-skutkowych – przykładem *Teletubisie*).

Załącznik 2 PROPONOWANA KATEGORYZACJA KOMISJI I ETAPU ORAZ STRUKTURA SYSTEMU PO PRODUKCJA FILMOWA

| Typy:    | RODZAJ        |          |          | ADRESAT |        | TEMATYKA      |                | STYL          |                |             |
|----------|---------------|----------|----------|---------|--------|---------------|----------------|---------------|----------------|-------------|
| Komisje: | Fabula        | Dokument | Animacja | Dorośli | Dzieci | Historyczny   | Niehistoryczny | Główny nurt   | Kino autorskie | Eksperyment |
| 1        | o             |          |          | o       |        |               | o              | o             |                |             |
| 2        | o             |          |          | o       |        |               | o              |               | o              |             |
| 3        | o             |          |          |         | o      | bez znaczenia |                | o             |                |             |
| 4        | o             |          |          | o       |        | o             |                | bez znaczenia |                |             |
| 5        |               | o        |          | o       |        |               | o              | bez znaczenia |                |             |
| 6        |               | o        |          | o       |        | o             |                | bez znaczenia |                |             |
| 7        |               |          | o        |         | o      | bez znaczenia |                | bez znaczenia |                |             |
| 8        |               |          | o        | o       |        | bez znaczenia |                | bez znaczenia |                |             |
| 9        | bez znaczenia |          |          | o       |        | bez znaczenia |                |               |                | o           |

1. Aktorski film fabularny w estetyce głównego nurtu o tematyce niehistorycznej dla widza dorosłego
2. Aktorski film fabularny w estetyce kina autorskiego o tematyce niehistorycznej dla widza dorosłego
3. Aktorski film fabularny dla młodego widza
4. Aktorski film fabularny o tematyce historycznej
5. Film dokumentalny o tematyce współczesnej
6. Film dokumentalny o tematyce historycznej
7. Film animowany dla młodego widza
8. Film animowany dla widza dorosłego
9. Film o charakterze eksperymentalnym

